

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



Reflexiones sobre el proceso creativo musical de la obra para  
percusión *Óptica Lunar* de Obed Herrera Portella

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música  
que presenta:

***Obed Alexander Juan Herrera Portella***

Asesor:

***Nilo Augusto Velarde Chong***

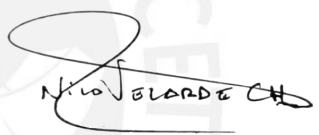
Lima, 2023

## Informe de Similitud

Yo, **Nilo Augusto Velarde Chong**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *Reflexiones sobre el proceso creativo musical de la obra para percusión "Óptica Lunar" de Obed Herrera Portella*, del autor **Obed Alexander Juan Herrera Portella**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **4%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **26-mar-2023**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 04 de octubre de 2024

Nombres y apellidos del asesor: Nilo Augusto Velarde Chong	
DNI: 32852817	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0009-0005-3887-9721">https://orcid.org/0009-0005-3887-9721</a>	

## Resumen

Esta investigación tiene como objetivo principal describir y analizar el proceso creativo musical de la obra para percusión *Óptica Lunar* de Obed Herrera Portella, contribuyendo con ello al conocimiento sobre los procesos creativos musicales, desde el inicio hasta el final de la obra, en un medio como el peruano, donde existen escasas referencias académicas al respecto. Para el logro de este objetivo, en el primer capítulo se muestra el aporte del material académico sobre procesos creativos musicales escrito por grandes compositores del pasado, así como las entrevistas a compositores contemporáneos del entorno Latinoamericano, los que en la presente investigación fueron Diana Arismendi, Juan Arroyo, Luca Belcastro, Benjamin Bonilla, Jimmy Lopez, Aurelio Tello y Alvaro Zuñiga, quienes nos mostraron sus formas de abordar sus propios procesos creativos. En el segundo capítulo se describe y analiza el proceso creativo de la obra *Óptica Lunar* mostrando, de forma escalonada, el desarrollo de la composición musical hasta su culminación, evidenciando su construcción a través del análisis del material musical con la teoría de conjuntos de clases de alturas utilizando la teoría de categorías de tonos o *the pitch class sets theory* de Allen Forte. En términos generales, la presente investigación ha logrado responder a la pregunta ¿Cómo se llevó a cabo el proceso creativo de la obra *Óptica Lunar* de Obed Herrera Portella?

**Palabras clave:** Procesos creativos musicales, concepto creativo, compositores latinoamericanos, composición musical.

## Abstract

The main objective of this research is to describe and analyze the musical creative process of the work for percussion *Optica Lunar* by Obed Herrera Portella, thus contributing to the knowledge about the musical creative processes, from the beginning to the end of the work, in a environment such as the Peruvian, where there are few academic references in this regard. To achieve this objective, the first chapter shows the contribution of academic material on musical creative processes written by great composers of the past, as well as interviews with contemporary composers from the Latin American environment, who in the present investigation were Diana Arismendi, Juan Arroyo, Luca Belcastro, Benjamin Bonilla, Jimmy Lopez, Aurelio Tello and Alvaro Zuñiga, who showed us their ways of approaching their own creative processes. In the second chapter, the creative process of the work "Lunar Optics" is described and analyzed, showing, in a staggered way, the development of the musical composition until its culmination, evidencing its construction through the analysis of the musical material with the theory of sets of height classes.

In general terms, this research has managed to answer the question: How was the creative process of the work *Optica Lunar* by Obed Herrera Portella carried out?

**Keywords:** musical creative processes, creative concept, Latin American composers, musical composition

## Agradecimientos

A Dios, solamente por fe.

A mi presencia y camino.

A mis queridos padres por su amor, cariño y entrega.

A mi primer maestro de música del colegio Francisco Sato.

A mis primos Omar Alva Portella y Christian Portella

A la memoria de mis abuelos y abuelas

A mis maestros de la Escuela de Música PUCP.

A mi asesor y maestro de composición Nilo Velarde por su paciencia.

A los maestros Abel Paez y Laureano Rigol por lo que aprendí al trabajar con ellos en la Latin Perú Big Band PUCP.

Al maestro Bernardo Gonzales quien me ayudó para poder estrenar mi obra *Óptica Lunar* en la PUCP.

A los compositores entrevistados por el regalo de su tiempo y reflexiones para lograr esta tesis.

A mis amigos Christian y Karlita que me acompañaron en el proceso de tesis.

A mis amigos Karla Ramirez, Eduardo Nakandakari y Daniel Veliz.

A la música, que también es un misterio y una alegría.

## Índice

	Pág.
Resumen	ii
Abstract	iii
Agradecimientos	iv
Índice	v
Índice de figuras	vii
Índice de tablas	ix
Introducción	1
Capítulo 1: Marco Teórico	3
1.1 Marco teórico de proceso creativos musicales y concepto extra musical	3
1.2 Reflexiones sobre el proceso creativo musical en compositores contemporáneos del entorno Latinoamericano	9
1.2.1 Presentación y análisis de entrevistas	9
Capítulo 2: Proceso de creación de “Óptica Lunar”	36
2.1 Concepto creativo e Imagen Visual: Fases de la luna y Luna roja	37
2.2 Plan General de la Obra	38
2.3 Material Musical generado para componer la obra	39
2.4 Realización musical de la obra	44
2.4.1. Selección instrumental del ensamble de percusión	44
2.4.2. La partitura	45
Conclusiones	63
Referencias bibliográficas	66
Anexos	67

## Índice de Figuras

Figura 1	Estructura de la obra 388	
Figura 2	Tratamiento del vibráfono con arco de violín	39
Figura 3	Tratamiento del vibráfono con arco de violín y baqueta	40
Figura 4	Tratamiento del vibráfono con intervalos disonantes	41
Figura 5	Arco de violín en el platillo suspendido	42
Figura 6	Crescendo y decrescendo en el triángulo	42
Figura 7	Intervalos armónicos en la marimba	43
Figura 8	Motivo melódico en el xilófono	43
Figura 9	Motivos melódico-rítmicos en la primera sección de la obra	44
Figura 10	Motivos melódico-rítmicos en la cuarta sección de la obra	44
Figura 11	Ostinato rítmico en la segunda sección de la obra	44
Figura 12	Disposición espacial de los intérpretes	45
Figura 13	Gesto musical con arco de violín	46
Figura 14	Gesto musical con arco de violín en platillo suspendido	46
Figura 15	Gesto musical con arco de violín en el vibráfono	47
Figura 16	Parte de vibráfono donde se presenta el set 01	48
Figura 17	Set 01, subset 01a y subset 01b	48
Figura 18	Gesto musical de crescendo y decrescendo	48
Figura 19	Motivos melódicos en xilófono y vibráfono	49
Figura 20	Parte de Vib. y Marimba donde se presenta el set 02	49
Figura 21	Set 02, subset 02a y subset 02b	50
Figura 22	Parte de vibráfono donde se presenta el set 03	50
Figura 23	Set 03, subset 03a y subset 03b	50

Figura 24	Glissando en el timpani y arco de violín en platillo	51
Figura 25	Timpani con crescendo	51
Figura 26	Motivo rítmico con arco de violín	52
Figura 27	Motivos rítmicos al final de la primera sección	52
Figura 28	Parte de xilófono donde se presenta el set 04	53
Figura 29	Set 04, subset 04a y subset 04b	53
Figura 30	Conga al inicio de la segunda sección	53
Figura 31	Motivo rítmico en la marimba	54
Figura 32	Parte de marimba donde se presenta el set 05	54
Figura 33	Set 05, subset 05a, subset 05b y subset 05c	54
Figura 34	Xilófono y vibráfono en segunda sección	55
Figura 35	Parte de xilófono donde se presenta el set 06	55
Figura 36	Set 06, subset 06a y subset 06b	55
Figura 37	Final de la sección B	56
Figura 38	Parte de xilófono donde se presenta el set 07	57
Figura 39	Set 07, subset 07a y subset 07b	57
Figura 40	Inicio de la cuarta sección	58
Figura 41	Cuarta sección hasta señal de ensayo E	58
Figura 42	Parte de vibráfono donde se presenta el set 08	59
Figura 43	Set 08	59
Figura 44	Parte de marimba donde se presenta el set 09	59
Figura 45	Set 09	59
Figura 46	Cerca al final de la obra	60
Figura 47	Parte de vibráfono donde se presenta el set 09	60
Figura 48	Set 10	61

## Índice de Tablas

Tabla 1	Plan de la obra	39
---------	-----------------	----



## Introducción

En el Perú actual, la aparición de las carreras de arte escénicas en universidades y facultades han llenado el vacío de la falta de profesionalización que se tenía en este sector cultural. Dentro de esta ola de profesionalización, el análisis del trabajo creativo artístico es fundamental para que la profesionalización esté al servicio de la sociedad y se encuentre vinculada con el espectador. Asimismo, el estudio de los procesos creativos permite que los potenciales creadores puedan tener ejemplos y referencias académicas de otros creadores con mayor experiencia, lo cual contribuye al desarrollo de las artes y particularmente, en el caso de esta tesis, al de la composición musical.

Para el desarrollo de esta investigación, en el contexto de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, se plantea estudiar el proceso creativo musical de la obra para ensamble de percusión *Óptica Lunar*, la cual toma como concepto creativo extra musical las fases lunares y el fenómeno de la luna roja. Esta obra compuesta en el año 2014 por Obed Herrera Portella, en el marco del curso de Taller de Composición 3 de la especialidad de composición musical de la FARES, se estrenó el 2015 con el ensamble de percusión clásica, dirigido por el maestro Bernardo Gonzalez, en la Escuela de Música de la PUCP. Así, partiendo desde este producto artístico, la investigación plantea la pregunta ¿Cómo se llevó a cabo el proceso creativo de la obra *Óptica Lunar* de Obed Herrera Portella?

El cuerpo principal de la tesis se divide en dos capítulos. En el primer capítulo se busca mostrar el aporte académico que han hecho, a lo largo de la historia, destacados compositores sobre los procesos creativos musicales y el planteamiento de sus propios conceptos relacionados con la inspiración, la notación musical, los tipos de compositores, entre otros. Además, se analizaron entrevistas que dan luz al entendimiento de los compositores musicales contemporáneos del entorno Latinoamericano sobre sus propios procesos creativos. En el segundo capítulo, se evidencia el desarrollo del proceso musical y

se muestra el análisis musical de la obra terminada - utilizando, en muchos casos, la teoría de conjuntos de clases de alturas -, partiendo de la muestra de la selección de los materiales musicales y extramusicales que permitieron llevar a cabo la creación y finalización de la obra musical.



## Capítulo 1: Marco teórico

### 1.1 Marco teórico de procesos creativos musicales y concepto extra musical

Los procesos creativos musicales se vienen dando desde hace muchos años ya sea de forma académica o no. Compositores como Bach, Beethoven y Mozart, entre otros, han dejado como legado una gran cantidad de creaciones musicales que perduran hasta nuestros tiempos y sobre las que solo podemos especular cómo fueron creadas, puesto que no conocemos su versión de cómo las compusieron. Recursos como el análisis musical, nos permite evidenciar que sus obras equivalen a grandes proyectos arquitectónicos, o de ingeniería, en donde se evidencia cómo pequeñas estructuras, basadas en ritmos e intervalos, se van transformando para lograr unidades musicales mayores que se desarrollan dentro de una gran estructura cuya unidad y variedad establece un fenómeno sonoro con un discurso musical propio.

El reconocido compositor Igor Stravinsky, quien vivió entre junio de 1882 y abril de 1971, es uno de los pocos compositores que se dedicó a investigar y escribir sobre el proceso creativo musical en su obra *Poética Musical* (2006). El describe el proceso creativo como el descubrimiento de una incógnita musical a partir de una imaginación creadora (Stravinsky, 2006, p. 76). En principio, Stravinsky nos habla de que en el proceso creativo musical es importante el orden como un principio dogmático, en el sentido de que da estructura y dirección. Asimismo, menciona que se tiene la necesidad de que el orden impere sobre el caos debido a que en la creación musical se tienen muchos caminos a seguir y hay que tomar decisiones. Por esto, se debe procurar destacar una línea directa en nuestro proceso creativo en lugar de la acumulación y la confusión de ideas musicales. Para Stravinsky el arte es lo contrario del caos (Stravinsky, 2006, p. 32).

El autor menciona que, para que una creación musical se transforme en un producto artístico, es necesario organizar los elementos sonoros en una acción consciente del

compositor y desarrollar una metodología propia que permita dar una dirección a la obra. Así, en el proceso creativo musical, el compositor plantea una búsqueda previa, una intención o un concepto musical, que desde un plano abstracto le permite concretar musicalmente la creación que busca sacar a la luz o, en otras palabras, descubrir.

En cuanto a las características de la obra musical lograda en el proceso creativo, Stravinsky manifiesta que esta necesita tener más similitud que contraste interno, pues con esto la obra se vuelve firme y gana solidez (Stravinsky, 2006, p. 53).

Según Stravinsky, el descubrimiento real que busca encontrar el compositor está en develar la similitud como un recurso dentro de su obra, puesto que aquella está escondida y encontrarla requiere de mayor esfuerzo por parte del creador. Así mismo, él menciona que en la variedad está la facilidad, en cambio en la similitud está la dificultad y la solidez de la obra (Stravinsky, 2006, p. 54).

Por otra parte, Aaron Copland, reconocido compositor norteamericano, también escribió sobre los procesos creativos musicales. En su libro *Cómo escuchar la música* plantea la incógnita sobre cuál es el punto de partida del compositor musical. Copland dice que la idea musical es el material de inicio del creador quien está en la búsqueda y proceso de develar una nueva obra (Copland, 1994, p. 38). En este sentido, el autor se aparta de la concepción en que la idea mental, literaria o extra musical puedan ser el génesis de la creación musical; para él es la música misma quien da inicio a una obra.

Sobre las ideas musicales, Copland, adjudicando un toque de misticismo al compositor musical, menciona que la creación de estas son un don del cielo, que aparecen repentinamente y hacen que el compositor tenga la necesidad de escribir y plasmar estas ideas para después seguir con su desarrollo musical. Asimismo, nos dice que estas pueden ser expresadas por el compositor como melodías solas, con acompañamiento o solo como patrones rítmicos a los cuales después se le añadirá una melodía y un acompañamiento

(Copland, 1994, p. 39). También menciona que el compositor debe tener conciencia del valor expresivo de su idea musical, entendiendo el trasfondo emocional que esta tiene e interpretando expresivamente el material musical que va dando inicio a la creación de la obra. Después de esto, el compositor debe decidir el medio sonoro apropiado para el correcto realce de su obra y así esta tenga el mayor beneficio expresivo. De esta forma, puede decidir entre una orquesta sinfónica, un cuarteto de cuerdas, un cantante lírico, un dueto, etc.

(Copland, 1994, pp. 40-41).

Luego de haber definido la idea musical, Copland nos habla sobre el desarrollo que esta debe tener dentro del proceso creativo musical de la obra. Aquí menciona que el compositor debe encontrar ideas musicales secundarias, análogas y opuestas a la inicial, que la complementen y sean recursos para dar forma a la obra musical total utilizando técnicas de alargamiento, variaciones, adición de otras ideas, retrogradaciones, etc. (Copland, 1994, p. 44).

En cuanto a la inspiración en el proceso creativo musical, el autor menciona que el compositor profesional no debe depender solo de ella para la creación musical, sino que el ejercicio creativo se vuelve un proceso vital, como el comer, dormir, etc. El compositor tendrá unos momentos más propicios que otros y, es en los momentos menos propicios cuando simplemente debe sentarse y componer (Copland, 1994, p. 36). De esta forma, podríamos decir que Copland al igual que Stravinsky comparten la idea de que la composición es una disciplina que se desarrolla día a día y da fruto con el trabajo en lugar de solo con la sola inspiración.

Copland (1994) identifica cuatro tipos de compositores musicales. Al primero le denomina compositor inspirado, quien tiene la cualidad de ser bastante prolífico para las formas musicales breves debido a que la inspiración que posee es constante pero por periodos cortos de tiempo, siendo un ejemplo de este tipo el compositor Franz Schubert. El segundo

tipo es el compositor constructivo, el cual inicia su proceso creativo componiendo un tema musical a manera de una idea semilla, para luego hacerla germinar a base de trabajo y perfeccionamiento, hasta que esta dé como resultado final una obra musical. Copland representa a este compositor en la figura de Beethoven, quien trabajaba sus ideas musicales en sus cuadernos de apuntes perfeccionándolas peldaño a peldaño. El tercero es el compositor tradicionalista, quien crea música buscando realizarla de mejor manera que todos los compositores que han creado en ese mismo estilo y en ese mismo periodo histórico antes, apoyándose en un contexto musical aceptado y conocido por los oyentes. Ejemplos de este tipo de compositor son Bach y Palestrina quienes, como menciona Copland, buscaron la originalidad, pero lo que lograron fueron progresos sobre lo que ya existía. Finalmente, el cuarto tipo, es el compositor explorador, quien se muestra experimental en el planteamiento de su armonía, sonoridades, texturas y estructuras; sus composiciones hasta llegan a ser consideradas opuestas al periodo musical de su época y, en este sentido, son bastante arriesgados y rompen con el paradigma existente. De acuerdo al autor, Debussy y Varese son los que representan a este tipo de compositor (Copland, pp. 41-42).

Sobre la creación musical misma, Copland nos brinda una idea muy importante respecto a la sensación musical que ella debe dar tanto al compositor como al oyente. Según esta idea, desde la primera hasta la última nota escrita, la música creada debe darnos una sensación de fluidez y continuidad tal que permita que, aún acabada la interpretación, la música siga sonando de forma constante en los oídos del oyente (Copland, 1994, p. 46).

El compositor Pierre Boulez, entrevistado en el libro *New Directions in Music*, menciona que en el proceso creativo el compositor debe lograr un balance entre lo técnico y el pensamiento extrovertido para poder lograr una expresividad musical. Asimismo, en cuanto a la imaginación e inspiración que da lugar al proceso creativo musical, el autor refiere que es necesario que el compositor descubra su propia imaginación y camino para

componer no copiando formas de otros compositores. Por otra parte, respecto a la unidad y variedad de la obra musical, dice que al componer debe buscar ordenar los sonidos desorganizados y estructurarlos en una organización completa (Cope, 2001, pp. 1-3).

Arthur Honegger, en su texto *Yo soy compositor* (1952), describe también a los procesos musicales desde el punto de vista del compositor musical. En cuanto a cómo da inicio al proceso musical, menciona que empieza con un motivo en forma de ritmo o frase melódica que anota para después desarrollarla en un encadenamiento que vaya dando una imagen de una construcción determinada, siendo el piano el instrumento que acompaña la instancia inicial de creación por parte de la mayoría de los compositores.

Acerca de la escritura de las partituras en el proceso creativo, Honegger menciona que la escritura en compases complejos, tales como 7/32, hace que los intérpretes tengan que hacer cálculos laboriosos que no les permite desarrollar un sentimiento de libertad en la interpretación de la obra. Por esto, prefiere la simplificación y la economía en la escritura de la composición musical (Honegger, p. 60).

Soy a la vez el arquitecto y el espectador de mi obra: trabajo y considero (...) y trato de encontrar la continuación, no la fórmula banal que cualquiera advierte, sino por el contrario, un elemento de renovación, un rebote del interés. (Honegger, 1952, p. 79)

Asimismo, menciona que el trabajo del compositor musical es un trabajo de ensayo y error, en el sentido de que va desarrollando las ideas musicales, es autocrítico y corrector de su propia obra. De esta forma, el mejor sentido de autocorrección lo irá adquiriendo con el oficio y la experiencia que adquiera con los años de trabajo.

Tenemos, como en las otras artes, reglas que hemos aprendido y que nos llegan de los maestros. Pero además del “oficio” reflexivo, voluntario, heredado, queda un impulso del que no somos, por así decirlo, responsables. Es una manifestación subconsciente que se nos presenta inexplicable. (Honegger, 1952, p. 78)

Uno de los libros más recientes sobre procesos creativos musicales, *Método de procesos creativos compartidos* de Luca Belcastro (2017), resalta también la importancia del concepto extra musical que parte del momento emocional e imaginativo del compositor añadiendo a este momento la reflexión de las intuiciones y percepciones para lograr un camino creativo propio al realizar la obra musical. Además, se menciona la importancia del orden y la documentación del proceso creativo para visualizar las huellas de cada etapa de la obra. En la primera etapa, que parte del concepto extramusical, el autor nos habla de un camino de “descodificación creativa” donde nuestro inconsciente manifiesta nuestras ideas para tomar conciencia de estas y transformarlas en música. También, Belcastro nos sugiere pasos en esta primera etapa donde, según el autor, se debe producir un texto libre, análisis del texto libre, dibujo libre, análisis del dibujo libre, definición de los elementos y dibujo de relaciones (Belcastro, pp. 2-15).

Por su parte, la destacada compositora inglesa Margaret Wilkins en su texto *Creative Music Composition* aborda también el proceso creativo musical desde el enfoque de la importancia del concepto para la obra. Este debe ser fuerte y sólido para que pueda desprender, hacia el compositor, parámetros musicales como tempo, estructura, textura, medio sonoro y carácter, los cuales serán esenciales para lograr el desarrollo y dirección eficaz de la obra (Wilkins, 2006, p. 15). De esta forma, mientras más detallado esté el concepto, nos será de mayor utilidad como guía funcional de la obra.

Wilkins plantea dos categorías para el concepto diciendo que este puede ser programático o abstracto. El concepto programático está basado en una idea extramusical - que puede provenir de un fenómeno de la naturaleza, o de un poema, una película, arte plástico, literatura, ciencia, arquitectura, entre otros - que dará la dirección y parámetros a la obra buscando representar ideas y sensaciones en la mente del oyente. Ejemplos de esto son la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven o *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi. Por otra parte, el

concepto abstracto proviene de ideas musicales que serán desarrolladas con la técnica, creatividad, imaginación y oficio del compositor (Wilkins, 2006, p. 16). Ejemplo de esto son la *Sinfonía 3* de Gorecki o la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky.

En cuanto a estructuras musicales, durante las diferentes épocas históricas como el Barroco, Clasicismo o Romanticismo los compositores se han adaptado, en su mayoría, a las formas musicales establecidas como suite, sonata, fuga, rondo, aria o sinfonía. En estos moldes los compositores históricos dieron a conocer sus propios ingredientes musicales para develar su propia obra. En la actualidad, los compositores contemporáneos plantean sus propias estructuras para cada obra que desarrollan puesto que para una creación sonora es necesaria una estructura guía (Wilkins, 2006, pp. 23-26).

## **1.2 Reflexiones sobre el proceso creativo musical en compositores contemporáneos del entorno Latinoamericano**

### ***1.2.1 Presentación y análisis de entrevistas***

En esta etapa de la investigación, se muestra el análisis de las entrevistas realizadas a algunos de los compositores de nuestro entorno cercano, entre ellos a: Luca Belcastro, Diana Arismendi, Juan Arroyo, Jimmy López, Alvaro Zúñiga, Aurelio Tello y Benjamín Bonilla, sobre cómo abordan el proceso creativo en sus obras.

***1.2.1.1 Análisis de las entrevistas. Entendimiento de los compositores musicales contemporáneos entrevistados sobre el proceso creativo en la música.*** El objetivo principal de la entrevista ha sido interpretar y dar luz sobre el entendimiento que tienen los compositores musicales contemporáneos sobre el proceso creativo en la música; para esto se diseñó una entrevista semiestructurada con las siguientes preguntas:

**Pregunta inicial:** ¿Cómo se inició en la composición musical?

**Primera subcategoría:** Definición del proceso creativo

1. ¿Cómo definiría a un compositor musical?

2. ¿Qué considera que es un proceso creativo musical?
3. ¿Para componer trabaja con un concepto creativo antes de empezar la obra?
4. ¿Cómo suele empezar una obra musical?
5. ¿Cómo suele terminar una obra musical?

**Segunda subcategoría:** Experiencia creativa musical

6. ¿Qué piensa de la relación entre la inspiración y la creación musical?
7. En su experiencia, ¿cómo nace una idea musical?, ¿desde un sonido en la mente, desde la ejecución de un instrumento, desde una imagen, desde un poema...?

**Tercera subcategoría:** Aproximación a la creación musical a través de imágenes mentales

8. En su trabajo creativo, ¿relaciona imágenes visuales con la concepción y dirección de la obra musical que crea?

**Cuarta subcategoría:** Materialización del concepto creativo

9. ¿Cómo define la estructura formal de una obra musical?
10. ¿Cómo define el medio sonoro para la obra?
11. ¿En qué momento decide la o las técnicas de notación musical a utilizar en la obra?

**Pregunta Inicial:** Esta pregunta busca poder conocer el contexto en que los diversos compositores entrevistados iniciaron su camino en la música y en la composición musical.

El análisis de las respuestas mostró que la mayoría de los compositores entrevistados iniciaron su contacto con un instrumento musical entre los cinco y los catorce años a través de clases particulares, en el colegio o de forma autodidacta y fue esta experiencia la que los empezó a relacionar con la música. En la mayoría de los casos, notamos que ellos no tenían un contacto teórico con la música, sino que creaban de una forma no académica y solo cantaban melodías o creaban arreglos musicales sin realizar partituras sino solo ensamblando

con músicos amigos. En cuanto a la formación académica, el compositor Luca Belcastro, antes de estudiar composición, se acercó a la música a través de la guitarra cuando se inscribió en talleres libres que forman parte del acceso social a la educación en Italia. Por otra parte, el único compositor que se inició con la composición musical en su adultez fue Aurelio Tello, quien estudiaba pedagogía musical en el Conservatorio Nacional de Música y fue animado por sus maestros a estudiar composición debido a la acogida de sus arreglos corales en la comunidad musical. Asimismo, también resalta la idea del compositor Jimmy López quien considera que la composición musical no es como una profesión que es orientada por un test vocacional, sino que más bien es la composición quién descubre al compositor.

Ocurrió que yo hice un arreglo para coro de un huayno tradicional de mi pueblo y le gustó a todo el mundo. Y luego me animé a componer una canción para el Día de la Madre cuando estaba estudiando en la sección normal del Conservatorio Nacional de Música. Nos pidieron [cuando] ya estábamos en el 3er año de los estudios de pedagogía. Compuse una canción y hubo un pequeño concurso y yo gané el primer premio. Fue una “piececita”, pero eso fue un poco el acicate para ahondar un poco más. Cuando ya terminamos la sección normal, recuerdo mucho las palabras del maestro Edgar Valcárcel, mi profesor de armonía y contrapunto: Tú tienes otra visión de la música. Tú no te puedes quedar de “maestrillo”. Tienes que ir a estudiar y puedes explotar una vena creativa que está ahí en ti y no sé si te has dado cuenta de que la tienes. (A. Tello, comunicación personal, 22 de febrero de 2023)

Algo que suelo decir es que la composición musical es algo que me descubrió a mí. Es diferente a una vocación a la cual uno trata de escoger, digamos, es difícil que uno cuando llega a la adolescencia y se hacen los test vocacionales de orientación profesional ya sepa que quiera ser músico. En mi caso específico yo diría que a los

once o doce años descubrí que tenía el talento de escribir música. (J. López, comunicación personal, 23 de junio de 2022)

Bueno, yo me inicié en la composición musical cuando tenía 12 años más o menos, porque tocaba charango y siempre estaba creando cosas en el charango, digo cosas porque no sabía qué cosas hacía en ese entonces. Yo toco charango desde los 9 años y luego poco a poco se arma un grupo de música latinoamericana, en ese entonces en el colegio, y es allí donde en un momento requerimos ya que haga composiciones. Yo no sabía lo que hacía; pero de manera empírica, sabía cosas musicales muy básicas; pero mi oído era el que me guiaba, Entonces yo digo composición musical desde el punto de vista de que creaba los arreglos. Creaba la melodía principal. Creaba arreglos, armonía, melodía, ritmo y todo eso. (B. Bonilla, comunicación personal, 12 de mayo de 2022)

**1.2.1.2 Subcategorías de análisis.** Las preguntas que continúan en la entrevista están relacionadas a las subcategorías planteadas en el inicio del diseño de la entrevista semiestructurada. A continuación, se analizan las respuestas en relación a dichas subcategorías.

**1.2.1.2.1 Definición del proceso creativo musical.** En esta subcategoría se planteó cinco preguntas, a los compositores especialistas, con las que se busca indagar sobre cómo ellos realizan y describen sus propios procesos creativos musicales en cada una de sus realidades, contexto, trabajo y etapa de sus carreras.

En cuanto a la primera pregunta, ¿Cómo definiría a un compositor musical?, cuatro de los entrevistados coincidieron en que un compositor musical es alguien cuyo oficio es justamente componer música y asimismo es un artesano de los sonidos, los cuales transforma según sus propios parámetros en un producto que finalmente se llamará obra musical. Es

importante mencionar, que varios de los entrevistados manifiestan que fueron influenciados por el maestro Enrique Iturriaga (1918-2019), quien los formó en el arte de la composición.

Bueno la definición puede ser bastante amplia. Decía Enrique Iturriaga que la composición es un oficio y yo estoy de acuerdo. En cierta forma hay una ciencia, hay matemáticas, hay estudios, pero al mismo tiempo es un oficio porque es como moldear arcilla; hay un movimiento táctil con el material sonoro, entonces se pueden implementar bastantes sistemas, elementos microtonales, escala cromática, pero al final eres un escultor de sonidos. (J. López, comunicación personal, 23 de junio de 2022)

Por su parte, Aurelio Tello define al compositor musical como a alguien que crea un objeto sonoro o verdad sonora que no existía antes y que toma vida propia hacia la posteridad. Tanto Diana Arismendi como Aurelio Tello coincidieron en la idea de que compositor no es necesaria y únicamente alguien que ha tenido una formación musical formal de composición en un conservatorio o universidad, sino que puede ser autodidacta. También mencionaron que tienen colegas que se han dedicado al estudio de un instrumento y son grandes compositores sin pasar por una clase de composición musical. Al respecto, Arismendi añadió que el compositor musical necesita además de talento y trabajo, la reflexión para lograr la expresividad.

Está probado que hay grandes compositores que nunca estudiaron música. Estudiar música te ayuda, pero no te hace más compositor de lo que ya eres. Te da recursos, te da vocabulario, te da herramientas, pero si no tienes la vena creativa, ni con eso. De hecho, muchísima gente estudia y estudia bien la música y la sabe leer y toca muy bien sus instrumentos, pero no compone, no puede componer. Algunos compositores no saben leer nada de música, pero han hecho canciones, obras, música, o improvisan

con un sentido tal que realmente son genuinos compositores. (A. Tello, comunicación personal, 22 de febrero de 2023)

El compositor Luca Belcastro, por su parte, mencionó que todos tenemos la capacidad de crear e inventar usando alguna técnica aprendida en el transcurso de cada propia historia de vida. Además, todos tenemos una energía creativa que se manifiesta en la búsqueda de la mejor solución para un problema. El compositor musical es alguien que usa el medio y la técnica del sonido para mostrar una solución expresiva ante los problemas.

A mí no me gusta tener etiquetas en general. Es un creador como todos. Todas las personas del mundo son creadoras, todos tienen necesidades creativas que van a direccionar según algunas técnicas. El compositor musical es una persona como otras que tiene necesidades creativas que la direcciona a la técnica musical de los sonidos. Pero no veo una diferencia substancial entre un compositor, un poeta, un artista o una persona que vive sus necesidades creativas. (L. Belcastro, comunicación personal, 14 de mayo de 2022)

En la segunda pregunta planteada, ¿Qué considera que es un proceso creativo musical?, la mayoría de los compositores coinciden en que el proceso creativo es un acto continuo, con inicio, desarrollo y fin, en donde se va a engendrar y dar a la luz una obra musical. En este proceso, el compositor plantea estrategias musicales y no musicales que permiten crear y plasmar la obra. Es una secuencia de acciones en donde se aplica la técnica musical estudiada para aterrizar una idea musical en un hecho sonoro que no existía antes y que cobrará vida propia para así transformarlo en una obra musical.

La compositora Diana Arismendi menciona que en su proceso creativo primero obtiene una idea previa de lo que va a escribir buscando un concepto antes de pasar a lo netamente musical. Esta metodología le permite generar ideas aún cuando pasa por un momento de escasez o también llamado “bloqueo musical”. Asimismo, menciona que luego

de esto, el proceso creativo es para ella: sangre, sudor y lágrimas. Una etapa de mucho trabajo, disciplina y esfuerzo.

En mi proceso, generalmente hay una concepción de qué voy a escribir. Uno cuando tiene ese ímpetu creativo tiene una necesidad vital de componer es la manera de ser. Luego, a veces, hay obras que necesitan una programación previa con ciertas escrituras, esta estructura, estos elementos o a veces hay unos estudios previos. Si voy a escribir una obra de orquesta, concierto de clarinetes entonces voy y estudio sobre el instrumento, la técnica, oigo obras nuevas. Luego viene la parte de “sangre, sudor y lágrimas” que es sentarse frente a la página en blanco y cuando está garabateada y que uno está buscando que va a decir y si está bien puesto. Eso es lo que yo llamo “sangre, sudor y lágrimas” donde yo veo hacia dónde va esto, que más busco, qué quiero decir, porque me senté y no tengo ideas. El proceso creativo implica la parte racional y la parte técnica, pero creo que todo confluye en el proceso. (D. Arismendi, comunicación personal, 25 de mayo de 2022)

En cuanto a lo planteado, el compositor Juan Arroyo añade que cada proceso creativo es diferente según la individualidad del compositor, de la obra que debe crear y de la relación que tiene con los músicos intérpretes o co-creadores, dependiendo del proyecto que se encarga.

El compartir experiencias con otros compositores me hace ver que cada proceso creativo es distinto según la individualidad. Entonces yo te puedo decir que mi proceso musical es un proceso que no es unívoco ni es un proceso que se limita a una sola manera de concebir la música, sino que en el tiempo de maduración de algo hay muchos caminos, el proceso está en función de los objetivos que quiero lograr es decir de la forma, de la duración, de la pieza o de la cantidad de instrumentos. (J. Arroyo, comunicación personal, 15 de mayo de 2022)

En la tercera pregunta, ¿Para componer trabaja con un concepto creativo antes de empezar la obra?, los compositores Benjamín Bonilla y Juan Arroyo coincidieron en que no tienen una sola forma de componer o una fórmula. Es decir, a veces tiene un concepto previo y en otras ocasiones pueden partir de una improvisación o una idea musical que se plantean. En una línea diferente, el compositor Álvaro Zúñiga expresa que él parte más de lo musical antes que del concepto creativo mismo.

A veces el concepto también empieza a surgir en el proceso de la obra y se va modificando y vas encontrando algunas ideas inesperadas también en el proceso personal, entonces nunca ha sido tan riguroso en este punto de tener concepto sumamente delineado. Pero generalmente son ideas en todo caso más musicales, por ejemplo, la última obra que no sea digamos algo escénico o que es una obra para vibráfono solo parte sobre todo de algunas ideas sobre el instrumento, cosas que yo quería escuchar en el vibráfono. (A. Zúñiga, comunicación personal, 18 de mayo de 2022)

Por su parte, la compositora Diana Arismendi, dice claramente que la importancia del concepto creativo va por lograr realmente una expresividad artística, más allá de solo lograr un hecho sonoro con la técnica que se ha aprendido con el tiempo y la experiencia. Ella considera que la música además de fluir debe conmover al espectador.

En general sí y cuando no está, me cuesta mucho arrancar. Sí, [es] el elemento que hace como el arranque de la obra en lo expresivo, más allá de las técnicas de la duración o de lo que quieres comentar o quiero escribir, una cosa donde la experimentación no es lo que más me interesa si no te quiero decir algo, entonces, sí ahí creo que hay un concepto que va por lo expresivo. (D. Arismendi, comunicación personal, 25 de mayo de 2022)

El compositor Jimmy López, ante la misma pregunta, nos menciona que él trabaja el concepto creativo de una obra musical en equipo con quien le encarga dicha obra. Así, orienta sus objetivos musicales para poder cumplir también los deseos de quien le encarga la obra. De esta forma, cuando hace el primer material musical, ya va teniendo parámetros específicos para la creación.

Generalmente trato de preguntar, si se trata de comisión, a la persona que me encargó, yo lo escucho para que me de ciertos parámetros; él me transmite sus deseos. Ellos no dictan nuestras elecciones, pero nos dan parámetros como duración, instrumentación o la ocasión. Todas esas orientaciones son considerables en el concepto de una pieza. Entonces trato de que quien me encarga sea parte del concepto. (J. López, comunicación personal, 23 de junio de 2022)

El compositor Aurelio Tello, por su parte, vincula y relaciona el concepto creativo como un elemento de motivación inicial y continua para la creación artística del compositor, considerando a la motivación como un elemento importante para la creación, sobre todo en medios y países Latinoamericanos donde no hay una política cultural y social de encargos a compositores musicales.

Entonces, los conceptos la atañen al compositor en cuanto le sirvan como motivación para hacer la obra. Yo he hecho obras con textos o ideas totalmente abstractas. Hace poco hice la obra *La Pastoral*, está basada en un poema de un peruano cercano al indigenismo, pero yo hice una obra serial en cuanto a la organización. Traté de crear una música cantada para un poema que expresa los sentimientos de amor de alguien hacia una muchacha campesina. (A. Tello, comunicación personal, 22 de febrero de 2023)

Ante la cuarta pregunta de la primera subcategoría, ¿Cómo suele empezar una obra musical?, los compositores Diana Arismendi y Jimmy López expresaron que siempre sienten

algo de temor y nervios al empezar una obra desde cero, puesto que se enfrentan al papel en blanco. Sin embargo, consideran que estos sentimientos son saludables y que deben de ser también parte del impulso creativo y del proceso creativo mismo.

Siempre es intimidante, realmente es el momento donde uno piensa ¿podré hacerlo? porque se enfrenta a la página vacía; siempre surgen dudas que son saludables. Pero lo que trato de hacer al empezar es tener una primera idea musical bien clara que ya tengo en la cabeza y trato de plasmar esta célula de la mejor manera en la partitura. (J. López, comunicación personal, 23 de junio de 2022)

Empiezo con mucho temor de empezar de cero, temor de pensar si la obra va a resultar, hay mucha emoción y cuidado. (D. Arismendi, comunicación personal, 25 de mayo de 2022)

La mayoría de los compositores coincidieron en que empiezan con ideas musicales, lo más claras posibles, a las que le van dando vueltas y estudiándolas hasta convertirlas en motivos generadores de toda la obra. Pueden ser ideas melódicas, armónicas, rítmicas o tímbricas.

Sí, yo hago borradores con lo armónico, líneas, siendo siempre intuitiva y partiendo de cero, busco una sonoridad que me diga algo y, en esa fase inicial, analizar qué estoy haciendo. Estudio las posibilidades de diseccionarla y me lleno de esas notas y después empiezo a componer en el papel y cada vez más en la computadora. Ahí el trabajo se transforma, interviene la cosa del tiempo. Voy oyendo y respirando las frases, poniendo detalles de dinámicas, articulaciones, dónde termino y artículo la frase, yo necesito ir sabiendo ese detalle. Después empiezo a estructurar. (D. Arismendi, comunicación personal, 25 de mayo de 2022)

El compositor Alvaro Zúñiga nos mencionó un ejemplo específico de una obra suya en donde inició con la búsqueda del color de la obra.

Muchas veces, primero empiezas bosquejando algunas ideas básicamente, empiezas delineando algunas características, vas buscando como un tono de hacer las cosas, no sé, de repente las ideas se pueden entender, cuando hablo de tono no digo de un tono que está en fa mayor o si está en sol mayor, ese tono es una manera de decir algo. Entonces, es como encontrar ese color, ese tono de la obra y eso es muy importante, ¿no?, en el caso de mi ópera “Comediantes” por ejemplo, lo que suena al inicio de la ópera fue lo primero en componer ese primer compás, lo primero que compuse y allí para mí está resumido el tono de la ópera; pero hay que encontrarlo, encontrar ese color, el tono esa manera de decir algo, ¿no?, entonces eso es fundamental en mi caso. (A. Zúñiga, comunicación personal, 18 de mayo de 2022)

Por su parte, el compositor Juan Arroyo inicia la creación de una obra musical haciendo “trazos musicales” que se basan en la exploración de los instrumentos que él trastoca o busca deformar para generar un efecto diferente, y no cíclico, en el auditor de la obra, pues su deseo es que cada vez que suene tenga algo distinto, único e irrepetible.

Si escribo para un instrumento lo tengo que tener, en el caso no lo tenga me lo compro porque tengo que tener una relación con el instrumento y lo exploro para ver las potencialidades que tiene para decir algo. Pero generalmente, no tengo una forma de iniciar una obra, lo primero sería estudiar donde pongo las cartas en la mesa, siendo el tiempo, el dónde, el cuándo, el para quién y en este estudio voy enfocando el inicio de la obra. Hago un estudio quizás de multifónicos, lo motivico o a veces tengo una idea precisa. (J. Arroyo, comunicación personal, 15 de mayo de 2022)

En el caso específico del compositor Luca Belcastro, él ha desarrollado un método de creación con pasos bastante didácticos para los jóvenes compositores y para las creaciones grupales que él viene promoviendo en su trabajo con su fundación Germinaciones, en la cual difunde y promueve el trabajo creativo musical en Latinoamérica. Belcastro manifiesta que él

empieza una obra no desde lo musical, sino desde la experiencia y la búsqueda de la emoción que da el impulso creativo.

El inicio para mi es fuera de la técnica, es empezar a relacionarme con lo que encuentro y buscar las situaciones. Si uno vive las mismas experiencias es más difícil. Uno debe estar en lugares distintos, personas diferentes, perspectivas distintas y estos momentos son para iniciar una obra musical. (L. Belcastro, comunicación personal, 14 de mayo de 2022)

Ante la quinta pregunta, ¿Cómo suele terminar una obra musical?, se observó que los compositores Aurelio Tello y Jimmy López trabajan de forma escalonada sus procesos creativos musicales dirigiéndose así hacia el final de la obra. El primero comparó la llegada hacia el final como cuando se desarrolla un discurso que debe redondear las ideas principales y concluir. Por su parte, Jimmy López lo comparó con la arquitectura, donde se avanza por capas hacia el final.

Bueno para mi la obra va en capas, imagina que vas pintando una casa y le pasas la primera mano, la segunda mano; yo trabajo así. No quiero tener una pared y dejarla perfecta sino que voy avanzando poco a poco y al final quiero tener una vista de águila que me permita ver todo y cortar un pasaje, agregar otro; si veo que hay una saturación de algo quito, varío el instrumento, hago una cortina y así. El proceso final es pulir las superficies y dejar que todo funcione al final. (J. López, comunicación personal, 23 de junio de 2022)

Como un discurso. Tiene una presentación que es el motivo donde expones ideas, es algo que da interés al que escucha (...). Busco siempre tener un final que redondee lo que he trabajado. (A. Tello, comunicación personal, 22 de febrero de 2023)

Diana Arismendi considera que la obra viene con un impulso sonoro y que el compositor sabe reconocer cuando va a terminar la obra teniendo en cuenta el no añadir

material innecesario que alargue la obra sin una necesidad expresiva y coherente. En una línea similar, Luca Belcastro comenta que el mundo imaginativo o expresivo del compositor, cuando ya enunció su discurso, lo lleva hacia el final de la obra.

A veces la obra termina porque uno ya dijo todo lo que tenía que decir (cuando no hay una restricción de tiempo). A mi no me gusta extender la obra por pensar que esta corta, añadir a veces es poner material innecesario. Bueno, cuando no hay una limitación de tiempo, (sea) encargo o no encargo, a veces es difícil terminar porque uno todavía tiene ideas. Entonces pues hay que sintetizar. Uno sabe con qué impulso viene la obra y cuando va a terminar. (D. Arismendi, comunicación personal, 25 de mayo de 2022)

Si la obra es libre, no tiene fecha límite, entonces terminaría cuando todo el mundo imaginativo se manifieste a través de la técnica y el final estaría cuando uno ya siente que no hay nada más que hacer. (L. Belcastro, comunicación personal, 14 de mayo de 2022)

El compositor Alvaro Zúñiga nos menciona que el final de sus obras operísticas los tenía visualizados en la etapa intermedia de la creación de la obra y estos provenían de la necesidad dramática hacia el público lo que generó un gesto sonoro.

Por ejemplo en dos óperas que escribí en *La Gran Fiesta* y en *Comediantes* ambos finales ya los tenía claros más o menos a la mitad o antes incluso del proceso de composición y cuando al final me refiero al último gesto, no a toda la escena necesariamente; pero si el último gesto sonoro que se va escuchar porque digamos que hay un efecto que quieres generar también en el público, no, entonces, caso de comediante sabía que quería terminar en un acorde mayor por ejemplo, no, en un acorde largo, así estilo clásico con calderón redonda porque necesitaba el efecto en ese momento. (A. Zúñiga, comunicación personal, 18 de mayo de 2022)

En contraste, los compositores Benjamín Bonilla y Juan Arroyo comparten la idea de que el final de la obra creada no la pueden definir en las etapas iniciales de la obra y que es muy diferente en cada ocasión además de añadir que es la parte más trabajosa y cansada de la obra.

Yo, no podría responder esa pregunta, yo creo que nadie podría responder esa pregunta, ¿Cómo sueles terminar una obra musical?, no sabes, depende de la obra, ¿no? No se sabe las formas de terminar siempre, como decía mi maestro Enrique Iturriaga decía eso es una jarana decía, eso es una jarana; muy complicado. Me demoro mucho en saber cómo voy a terminar la obra. (B. Bonilla, comunicación personal, 12 de mayo de 2022)

Esa es una pregunta de doble filo. Suelo terminar muy cansado (risas), el otro filo pues... es un filo extraño para un creador, porque no suelo terminar algo de la misma manera no suelo hacer algo de la misma manera porque si no, no lo haría. (J. Arroyo, comunicación personal, 15 de mayo de 2022)

**1.2.1.2.2 Experiencia creativa musical.** En esta subcategoría el análisis de las respuestas partió de las preguntas ¿Qué piensa de la relación entre la inspiración y la creación musical? y, la segunda: En su experiencia, ¿ cómo nace una idea musical?, ¿desde un sonido en la mente, desde la ejecución de un instrumento, desde una imagen, desde un poema...? En cuanto a la primera, la mayoría de los compositores coincidieron en que la inspiración ocupa un espacio inicial en el proceso, pero de bajo porcentaje con respecto al total. Sin embargo, esta no te da la estructura de la obra ni la partitura final, sino que esto se logrará después de mucho trabajo y tiempo. A esto, el compositor Juan Arroyo añade que la inspiración es un elemento único, que le da la personalidad y sonido propio al compositor.

Pero ese momento creativo es una parte del proceso. Es la primera parte donde uno da forma a la obra y la técnica es el tiempo según la dificultad de la pieza. (L. Belcastro, comunicación personal, 14 de mayo de 2022)

La inspiración es como si tienes una corona y colocas el diamante. Sabes que la inspiración es importante porque sabes que le da el gusto y el brillo a la pieza, pero sabes que esa no es la estructura ni la base; esto es lo que sostiene a la pieza. (J. López, comunicación personal, 23 de junio de 2022)

Sin embargo, comparto la idea de que la música tiene un 5 por ciento de inspiración y un 95 por ciento de transpiración (...) Yo creo que más trabajo y puramente trabajo físico es la creación más que la inspiración. (A. Tello, comunicación personal, 22 de febrero de 2023)

Un creador es una matriz, un compositor está abierto y yo estoy en ese estado, a veces, demasiado generoso y hay que dosificar. Yo te digo sencillamente que es inspirador hacer algo, que si uno tiene la inspiración... que es esa energía vital que el creador infunde en su escritura, si no la tiene sería como una comida que no tiene

sabor. Un compositor sin inspiración es como un cocinero sin sazón. (J. Arroyo, comunicación personal, 15 de mayo de 2022)

Yo creo que la inspiración es el acto del preciso instante antes de crear, ¿no?, si viene la inspiración afloro, ¿que cosa?, algo que tenía (...). Como siempre digo, ponte problemas para que seas creativo; entonces tienes que motivar el proceso de creación para que venga la inspiración, pues, y llegada la inspiración ya, puedes crear. (B. Bonilla, comunicación personal, 12 de mayo de 2022)

En coincidencia con Benjamin Bonilla, Alvaro Zúñiga comenta que es importante que el compositor encuentre un espacio de tiempo para que la inspiración pueda aparecer. Cuando tiene fecha de entrega no hay inspiración que valga, no, y a veces en lo personal siempre he considerado que, creo que compongo mejor bajo presión, entonces porque no tienes tanto tiempo para estar allí dilatando las ideas, creo que no considero que sea, yo hablaría de pronto la inspiración tiene que ver con una predisposición en lo personal necesito tener un espacio digamos, no solamente espacio físico sino también un espacio de tiempo. (A. Zúñiga, comunicación personal, 18 de mayo de 2022)

En contraste con las ideas anteriores, la compositora Diana Arismendi considera la inspiración como un elemento importante de la obra e incluso nos mencionó el ejemplo de su obra “Epigramas” en donde piensa que esta jugó un papel muy relevante.

Inspirarse parece que viniera de arriba y esta no tiene que ver sólo con la chispa inicial. ¿Cómo define uno inspiración? Aparece repentinamente frente al proceso racional. Yo estoy segura de que la creación lleva ese porcentaje de inspiración que puedes llamarlo libertad, intuición o dejar libre al inconsciente. Yo puedo decir, por ejemplo, de la obra que te hablé antes, *Epigramas*, ahí hubo un proceso de inspiración que se salió de mis manos. Como te digo, yo tengo un recuerdo de mí componiendo la

segunda parte. Yo no recuerdo en qué momento empecé y cómo lo hice. Me vi en ese momento escribiendo esa obra. En el 2001, en *Escenas de la pasión según San Mateo*, que es una obra que lleva un texto de la pasión de Cristo, el texto yo lo tenía sobre la partitura para guiarme. (...) Es como si viniera fuera de mí. Tu sabes que uno para encerrado conectado con un sonido, es como un ambiente de meditación, entonces hay un momento que tú no sabes cómo vinieron las cosas, las ideas musicales. (D. Arismendi, comunicación personal, 25 de mayo de 2022)

En cuanto a la segunda pregunta planteada en esta subcategoría, los resultados de las entrevistas nos mostraron que la mayoría de los compositores coinciden en que las ideas musicales pueden provenir de diferentes esferas, artísticas y no artísticas, así como desde los propios instrumentos musicales cuya experimentación tímbrica es un elemento muy importante para componer los primeros materiales para una obra. Al respecto, la compositora Diana Arismendi nos compartió la experiencia con una de sus obras para flauta, la cual se generó desde el canto de un pájaro que ella misma había grabado. De manera similar, el compositor Jimmy López tomó como gesto musical de inicio el sonido de un claxon de automóvil para su obra *Fiesta*. Por su parte, el compositor Benjamin Bonilla cuenta cómo en su etapa de estudiante del Conservatorio Nacional de Música (ahora Universidad Nacional de Música) la influencia de las artes plásticas se plasmaba en su música.

En realidad, desde todas, por ejemplo, eh, en el caso que te comentaba en esta obra para vibráfono era desde el sonido que podría producir el instrumento también, por ejemplo, no soy guitarrista, pero a veces, muchas veces pruebo algunas cosas con la guitarra y busco afinaciones, otras afinaciones, buscar otras sonoridades entonces ya viene encontrado ese sonido y luego le doy lugar en un contexto musical. (A. Zúñiga, comunicación personal, 18 de mayo de 2022)

Si, las motivaciones son muchas y responden a diferentes dinámicas. A veces lo que quieres es simplemente trabajar un tipo de sonoridad mezclando determinados instrumentos. (...) Entonces una obra puede arrancar de diversas formas, puede ser de una obra, de un sentimiento, de un poema, de un personaje o una admiración. (A. Tello, comunicación personal, 22 de febrero de 2023)

Todo vale, todo vale, puede ser todo. No surge de una manera, por ejemplo, ahora estoy haciendo un encargo de siete piezas para violín en donde yo he explorado sobre mi violín sobre la característica del multifónico en cuerda(...). (J. Arroyo, comunicación personal, 15 de mayo de 2022)

A veces es un sonido, por ejemplo, el concertino que escribí para flauta, bueno, venía de pandemia el 2021 y no terminé ninguna obra, fue un año muy duro porque mi esposo tuvo un COVID de gravedad del que salió, afortunadamente, muy bien. Para escribir esta obra yo estaba alejada de la composición, pero yo había tomado unas notas el 2020, empezando la pandemia por el encierro. Una vez, que empezamos a poder salir por el *lockdown* habíamos salido a un parque con mascarilla y con miedo, todos vivimos esa locura, se paró un pajarito al lado y empezó a cantar, pero era una cosa, así como no sé y yo saque mi celular y lo grabe. Así fue como saqué la idea musical para la obra para flauta que escribí. Para mi significaba, yo cada vez que iba al parque me sentía, así como en *La Sinfonía Pastoral* de Beethoven después de la tormenta, o como en *El Pájaro de Fuego* de Stravinsky después del gran incendio, siempre hay un pajarito que sale y canta que es como el renacimiento de la muerte a la vida. Esa fue la idea musical que originó esa obra. (D. Arismendi, comunicación personal, 25 de mayo de 2022)

De todas las anteriores, la idea musical puede salir hasta de un claxon. Era una séptima (..) Estaba caminando en Niza, Francia y escuché ese claxon; este es el primer

gesto que se escucha en mi obra *Fiesta* este fue el inicio de la idea musical en mí(...)  
Puede ser también una melodía larguísima que se me viene y la tengo en la mente por cinco años y no la escribo hasta que la materializo, porque siento que está lista para escribirse. (J. López, comunicación personal, 23 de junio de 2022)

Si, en realidad, si puede salir de tanto, desde un color, a mí, yo, por ejemplo, tenía la costumbre, cuando salía del conservatorio y era estudiante, me fascinó tanto la pintura tanto que estudié pintura y me iba siempre todas las noches, me iba, bueno cuando no salía tan tarde, me iba los fines de semana viernes, sábado y domingo me iba a ver las galerías. (B. Bonilla, comunicación personal, 12 de mayo de 2022)

El compositor Luca Belcastro, por su parte, mantiene que el inicio de la obra musical siempre es la experiencia de las emociones que se transforma en narrativa expresada en la técnica musical.

La idea musical llega de una experiencia, una reflexión sucesiva. (...) La experiencia sirve para enriquecer el mundo imaginativo. Cuando uno vive su proceso y decisiones narrativas ahí nace la idea musical. El sonido nace desde la experiencia que me invita a experimentar sonidos. (...) Antes se decía que primero se crea el material. Yo creo que hay otra forma, una forma narrativa. El material para mí sale de la narrativa.

Entonces no creo que haya un sonido de donde sale una obra sino que el sonido se encuentra desde la narrativa. Una necesidad creativa puede partir de una relación con una persona, poema o película. Uno tiene que entrar al mundo de las emociones y ahí es donde empieza el proceso creativo. (L. Belcastro, comunicación personal, 14 de mayo de 2022)

**1.2.1.2.3 Aproximación a la creación musical a través de imágenes mentales.** El análisis de las respuestas en esta subcategoría inició con la pregunta: “En su trabajo creativo, ¿relaciona imágenes visuales con la concepción y dirección de la obra musical que crea? A lo cual los compositores Luca Belcastro, Alvaro Zuñiga y Benjamin Bonilla coincidieron en la importancia de la relación de imágenes visuales con la creación musical de sus obras. Estas imágenes mentales provienen de la emoción, generada por la sensibilidad, que siente el compositor antes de iniciar la obra e incluso les puede hacer aflorar los momentos de la obra desde una imaginación escénica. En esta misma línea, el compositor Jimmy Lopez da el ejemplo de una de sus obras en la cual partió de una imagen visual, su obra *Lord of the Air*, donde inició con la imagen visual del vuelo de un cóndor.

El inicio creo que siempre es imaginativo. La imaginación es de por sí una imagen visual que se relaciona con algo concreto o físico. La imaginación no está relacionada con lo que está presente. En el mundo imaginativo uno imagina hasta el punto de percibir, casi a nivel sensorial, sin que el objeto esté presente. Creo que siempre hay una imagen al principio de cada proceso que es el fruto de la emoción que invita a imaginar. (L. Belcastro, comunicación personal, 14 de mayo de 2022)

Sí con la concepción, con la dirección, concepto de la obra, o sea, sí, saber hacia dónde se dirige la obra, ¿no?, sí definitivamente sí, no solamente imágenes visuales (...) pero si he tenido como que tres momentos, de repente tres imágenes, ¿no?, hasta imágenes escénicas(...). (B. Bonilla, comunicación personal, 12 de mayo de 2022)

Si, ¿tiene que ver no?, hacia dónde se va dirigiendo todas estas ideas, entonces estas imágenes visuales son sobre todo en mi caso las escenas que trato de ver, trato de imaginarme y no solamente eso, sino que muchas veces trato de imaginar reacciones público, sobre todo últimamente pienso mucho más en ello, entonces que cuando se

dice determinado texto y tú quieres enfatizar algo(...). (A. Zúñiga, comunicación personal, 18 de mayo de 2022)

(...) hay veces que inicio con una imagen visual, como en *Lord of the Air*, donde describo el vuelo del Cóndor; esta fue una imagen visual inicial, pero esto solo fue el inicio puesto que después vinieron los aspectos musicales que tuvieron más importancia, entonces dejé el cuadro visual de lado (...). (J. López, comunicación personal, 23 de junio de 2022)

Por su parte, el compositor Juan Arroyo manifestó que las imágenes mentales, como guía para la creación musical, las utiliza según el tipo de proyecto que debe desarrollar. Sin embargo, en la mayoría de sus obras parte más del tratamiento del instrumento usando su concepto de hibridación. En una línea similar, el compositor Aurelio Tello imagina más lo sonoro que lo visual. Finalmente, la compositora Diana Arismendi menciona que se vincula más con la espacialidad y distribución de los instrumentos musicales en escena antes que con la imagen visual para la composición.

A veces, una vez por ejemplo hice un dúo, *And the Darkness Dances*, inspirada en una pintura de Nathalie Bourdreaux quien es una pintora francesa con la que tuve la oportunidad de vivir en una residencia artística en España en la Casa de Velásquez en Madrid; en ese caso sí. También en mi obra *Monolithe* para acordeón, electrónica y piano hice una colaboración con videoarte, pero no podría decir que me inspiré del video que me dieron, pero hubo un intercambio entonces hubo una colaboración del videasta y también mía. (...) En general, diría que depende del proyecto. Cuando tengo una obra para un efecto instrumental mis primeras ideas están relacionadas con el instrumento. (J. Arroyo, comunicación personal, 15 de mayo de 2022)

A veces, a veces me imagino cómo sonaría algo. A veces me imagino cómo tocarían los músicos, lo que escribo. (...) Pero no tengo relaciones visuales con pinturas,

cuadros, estructuras o películas. En general cuando hago música pienso en el sonido.

(A. Tello, comunicación personal, 22 de febrero de 2023)

(...)También trabajé en una época con la espacialidad de la música, pensando en una distribución no tradicional de los instrumentos. Yo estaba influenciada por lo electrónico y por lo que hacía Stockhausen, quien hacía un trabajo espacial; eso me impulsó mucho. Hice una obra que se llama *Dos Espacios* para cuarteto de clarinetes donde muevo a los instrumentistas por la sala y después van al escenario. Entonces el espacio ha sido más motivador que la imagen visual; esa es la verdad. (D. Arismendi, comunicación personal, 25 de mayo de 2022)

**1.2.1.2.4 Materialización del concepto creativo.** En esta última subcategoría se plantearon tres preguntas con la finalidad de conocer algunos aspectos respecto a la materialización del concepto creativo. Es decir, analizar cómo los compositores deciden la estructura formal de la obra, el medio sonoro y las técnicas extendidas que podrían usar.

Ante la primera pregunta, ¿Cómo define la estructura formal de una obra musical? los compositores Luca Belcastro, Aurelio Tello, Benjamín Bonilla y Alvaro Zúñiga coincidieron en que la estructura parte de la narrativa que va a tener la obra y esta va dando las relaciones entre las partes de la obra, buscando siempre tener una narrativa musical equilibrada y con variedad donde se exprese el contraste, la perspectiva y la coherencia entre las partes. Todos estos elementos darán pie a una expresividad y así a la belleza. Por su parte, el compositor Alvaro Zúñiga, haciendo alusión a una ópera que él ha compuesto, nos comentó que la forma puede provenir de la estructura escénica de la misma ópera.

La estructura es como la parte de ingeniero, es la parte más arquitectónica desde la narrativa que uno hace relaciones y perspectivas. Si el arquitecto quiere construir un lindo puente el ingeniero debe darle espesores. Así hay que hacer las relaciones entre los materiales musicales. (L. Belcastro, comunicación personal, 14 de mayo de 2022)

Bueno, yo creo que esto está en relación directa con el equilibrio. Es decir, la forma no es otra cosa, sino que la coherencia de las partes que forman el todo. Qué debe estar donde debe estar. Qué dimensión puede tener o cuánto debe durar. Si el movimiento es lento puede durar lo mismo que un movimiento largo. Entonces definir la forma es uno de los retos de la composición musical, pero es fundamentalmente la coherencia entre las partes. (A. Tello, comunicación personal, 22 de febrero de 2023)

Claro, pero las secciones..., ¿cómo define las secciones? ..., es por la función que tienen las secciones, o sea las secciones van a cumplir unas funciones que yo necesito, cierta sección en tal lugar, pero por su función. (B. Bonilla, comunicación personal, 12 de mayo de 2022)

(...) cuando trabaja con escena, eh, hay una estructura que es por escenas (...) la última obra ya compuesta tiene 9 escenas, prólogo y 8 escenas (...). (A. Zúñiga, comunicación personal, 18 de mayo de 2022)

Por otra parte, los compositores Diana Arismendi y Juan Arroyo nos mencionaron que ellos van definiendo la forma de la obra sobre el camino del mismo proceso creativo, analizando y dosificando el factor de interés del oyente que además debe de ser guiado hacia el final de la obra. En una línea similar, el compositor Jimmy López nos dice que la estructura formal de una obra no debe estar preestablecida, sino que uno debe de buscar el “dinamismo formal”, lo que quiere decir que la obra no se sienta alargada sin ningún sentido expresivo.

Yo voy componiendo sobre la marcha y sabiendo hacia [dónde] no debo ir y qué, por compensación, me falta. Voy trabajando la estructura con mucha atención sin perderle la pista porque si no te estrellas, hay que tener mucho cuidado porque trabajamos con oyentes que tienen que ser guiados hacia dónde van (...) Entonces yo voy midiendo, la

estructura la voy analizando y planificando (...). (D. Arismendi, comunicación personal, 25 de mayo de 2022)

La defino sobre la marcha de la obra porque yo pretendo cosas, pero en el transcurso del tiempo y la elaboración se van modificando. Depende también del proyecto porque las piezas que yo compongo no tienen una forma predefinida como en el clásico o el barroco. (...). (J. Arroyo, comunicación personal, 15 de mayo de 2022)

(...)Me di cuenta que no es necesario pensar en una estructura formal prefabricada sino que cada obra ofrece una estructura formal completamente diferente. Lo importante para mí es cómo uno crea el “dinamismo formal”, es decir que la obra nunca se siente que se está extendiendo más de lo que debería y que un pasaje no sea muy corto - donde uno sienta la falta de satisfacción del material - o no tan largo, de tal forma que nos cansemos del material(...). Yo quiero que el oyente se sienta conducido a través de algo continuo; la forma debe fluir y alcanzar su satisfacción total. De esta forma me liberé de tener la estructura antes. (J. López, comunicación personal, 23 de junio de 2022)

Al analizar la segunda pregunta, ¿Cómo define el medio sonoro para la obra?, Los compositores Benjamin Bonilla, Alvaro Zuñiga, Juan Arroyo, Aurelio Tello y Diana Arismendi manifiestan que usualmente el medio sonoro ya está establecido en la comisión de la obra, puesto que son encargos en donde los conjuntos instrumentales ya están definidos y el compositor debe crear la música para ellos.

Lo que pasa es..., lo que pasa es esto, si viene alguien y te dice quiero que hagas un cuarteto de cuerdas ya no defines el medio ¿no?, el medio ya está definido, ¿no?, entonces, ya no tienes que definir nada allí. (B. Bonilla, comunicación personal, 12 de mayo de 2022)

Interesante, muchas veces el medio viene ya establecido ya en el encargo más eh, cuando te encargan una obra digamos para el vibráfono, o te encargan una obra para cuarteto de cuerdas. (A. Zúñiga, comunicación personal, 18 de mayo de 2022)

Ahora acabo de recibir un encargo de un violinista francés que tiene un festival al sur de Francia entonces el festival me manda una plantilla y me dice cuáles son los instrumentos disponibles y necesitamos que tú nos hagas tres propuestas en donde puedes escoger solista, para todos o un elenco reducido. (J. Arroyo, comunicación personal, 15 de mayo de 2022)

Eso es casuístico. (...) Mi obra *Danzaq 2* para el Cuarteto Latinoamericano, yo escribí para ellos y para el tipo de sonido que podían hacer. Era un cuarteto que no tenía miedo de hacer obras contemporáneas. (A. Tello, comunicación personal, 22 de febrero de 2023)

Si viene un encargo, el encargo viene con nombre y apellido. (D. Arismendi, comunicación personal, 25 de mayo de 2022)

En una línea similar, el compositor Jimmy López menciona que por más que el compositor ya tiene el medio sonoro definido, como por ejemplo una orquesta, este debe escoger cual es el mejor medio, dentro de la orquesta, para lograr el timbre y expresividad que necesita. Por ejemplo, que una melodía esté hecha por las cuerdas en vez de por las maderas. Esta es una búsqueda y planteamiento constante del compositor.

(...)Pero incluso cuando son obras orquestales a pesar que tengo la orquesta, igual escojo constantemente el medio sonoro para cierto pasaje. Entonces se que algo no funciona para los cellos pero si para las flautas; a más uno conozca la mecánica de los instrumentos y la mecánica vocal más rápida es la decisión (...). (J. López, comunicación personal, 23 de junio de 2022)

El compositor Luca Belcastro, por su parte, manifiesta que el medio sonoro depende de la forma en que el compositor quiere relacionarse con su auditor y de esta forma él plantea la propuesta instrumental cuando la obra no se trata de un encargo.

Sería la manera en la cual la obra alcanza a los otros e implica la voluntad de tener relación con los demás. Creo que un impulso para la creación es una necesidad de relacionarse con los demás, pero no para todos es así. (...). (L. Belcastro, comunicación personal, 14 de mayo de 2022)

En cuanto a la tercera pregunta, ¿En qué momento decide la o las técnicas de notación musical a utilizar en la obra?, la mayoría de compositores coincidieron en que la técnica de notación a utilizar debe de responder a una necesidad expresiva y narrativa de la obra. De esta forma, cuando hay esta necesidad, el compositor debe saber si ponerla o no, porque estas pueden generar problemas en los ensayos debido a que todos los músicos han recibido una formación tradicional en conservatorios o escuelas de música y el tiempo de ensayo, que generalmente es limitado, puede detenerse en aclarar indicaciones de la partitura. Los compositores Diana Arismendi, Jimmy López y Aurelio Tello manifestaron que usan una notación tradicional en todas sus obras.

Además, al momento de decidir cuándo usar estas técnicas, los compositores manifestaron que varía según la obra. Esta decisión se puede tomar al inicio, o mientras se va componiendo y se produce la necesidad de aplicarla, pero siempre dialogando con la expresividad de la obra. Por su parte, solo el compositor Juan Arroyo manifestó que decide las técnicas de notación a utilizar en el inicio del proceso creativo.

Las técnicas de notación son sucesivas a todo lo que decimos antes. Después de llegar a una estructura, defino parámetros y decido técnicas instrumentales. En ese momento defino bien cuál sería la técnica de notación a utilizar. (...)Acá hay un problema porque en muchos concursos se tiene en cuenta la belleza de la partitura, pero con los

intérpretes hay problemas. Eso uno va mejorando con la experiencia. (L. Belcastro, comunicación personal, 14 de mayo de 2022)

(...) es un diálogo creo yo, es un diálogo entre la obra, el concepto, o sea la obra misma ¿no?, concepto y tú, es un diálogo, tú decides ¿qué necesitas?, ¿qué quieres?

(...). (B. Bonilla, comunicación personal, 12 de mayo de 2022)

(...)te había comentado que hago en ese caso como una recolección de datos unidos y luego ya en paralelo iba pensando como ya va a ser representado gráficamente entonces podría ser al inicio, no, al inicio mismo de la obra; pero también puede ser que en el transcurso encuentre una mejor manera y lo cambio, trato de que la escritura no sea un obstáculo para escribir la música para desarrollar la composición (...). (A. Zúñiga, comunicación personal, 18 de mayo de 2022)

Eso lo decido al inicio, porque al inicio busco qué cosa quiero expresar de manera sonora un pensamiento musical. Al final y solamente al final decido cómo se va a emplear los símbolos o qué símbolos voy a inventar para un cierto objetivo. (J. Arroyo, comunicación personal, 15 de mayo de 2022)

(...) Pero eso tiene problemas porque la educación que damos y recibimos en las escuelas de música se orienta a la lectura definida de lo que vas a tocar. Sobre todo, si llevas estudios de música en una institución tradicional donde aprendes solfeo.

Entonces paulatinamente yo fui abandonando las escrituras abiertas para volver a una escritura convencional y con esta creo que se puede escribir mucho más de lo que uno se imagina. (A. Tello, comunicación personal, 22 de febrero de 2023)

(...) Uno puede hacer algo libre, pero esto no ayuda a la orquesta si es que no trabajas con el Ensamble Intercomporeneo de París; uno trabaja con músicos que tiene una formación tradicional. Entonces si, uno puede empujar para cambiar las cosas, pero yo trato de que mi música quede lo más claramente escrita porque cuando a uno[le]

tocan su obra tiene solo 5 ensayos igual como para ensayar a Beethoven y no quiero usar tiempo en explicar de qué va la notación(...). (D. Arismendi, comunicación personal, 25 de mayo de 2022)

Mira, para mi la notación musical es un medio de comunicación, lo más importante es ser lo más transparente y claro de tal forma que el músico perciba la idea inmediatamente y haga el menor número de preguntas posibles, porque cuando uno escribe cosas sui generis surgen preguntas que consumen tiempo de ensayo y uno trabaja en interpretar la partitura más que ensayar(..). (J. López, comunicación personal, 23 de junio de 2022)



## Capítulo 2: Proceso de creación de *Óptica Lunar*

### 2.1 Concepto creativo e imagen visual: Fases de la luna y Luna roja

Antes de empezar a escribir la pieza en la partitura, se buscó empezar con un concepto creativo que diera la posibilidad de desarrollar nuestra expresividad artística en la obra, confiriéndole un sonido propio, un sonido personal. Así, utilizando pocos recursos, con expresividad y sencillez, lograr una obra con una estructura sólida, ímpetu creativo y sinceridad.

*Óptica Lunar* partió de la admiración del fenómeno de la Luna Roja que se dio en el 2014 como parte de un grupo de cuatro eclipses lunares que acontecieron hasta el año 2015, los cuales se pudieron apreciar desde el continente latinoamericano y, que, según los astrónomos, una serie así no se repetirá hasta el año 2032. El concepto de las fases lunares se describe desde la antigüedad hasta los tiempos más actuales para entender la concepción del universo, la luna y el movimiento de los planetas y sus satélites. Los primeros modelos de las fases lunares son el modelo Paleolítico y Mitológico. Ya entre los 300 y 400 años A.C. se dio el modelo Pitagórico y el de Anaxagoras siendo los últimos el modelo de Copérnico, Kepler, Newton y Einstein desde los años 1000 D.C. (García, pp. 28-29). Por otra parte, desde un sentido iconográfico y narrativo, la luna es un símbolo del paradigma de la condición de mujer siendo cíclica, cambiante, misteriosa, creadora y destructora; así como representante de la resurrección y la inmortalidad. Así también la luna llena representa la perfección y gestación de un momento de plenitud de energía. (Hernandez, pp. 16-22). De esta forma, el concepto creativo establecido para la obra parte de las fases de la luna y de la luna roja, temas que motivaron nuestra imaginación y acrecentaron el vínculo personal permitiendo llevar a cabo el proceso creativo hasta el final.

## 2.2 Plan General de la Obra

La obra *Óptica Lunar* está dividida en cuatro secciones que fueron nombradas y ordenadas en base al concepto creativo establecido: Contexto Lunar (A), Luna Nueva y Cuarto Creciente (B), Luna Llena (C) y Luna Roja (D).

### Figura 1

*Estructura de la obra Óptica Lunar*



El planteamiento creativo que se hizo partió de establecer una relación entre los instrumentos musicales y los elementos simbólicos importantes para la obra. La Luna sería representada por el Vibráfono, la Tierra por la Conga y la Savia de las plantas por el Xilófono.

En el siguiente cuadro se muestra el plan o esquema de obra con el cual dio inicio a la composición de la pieza *Óptica Lunar*. En él se bosqueja los posibles recursos musicales a utilizar y se describe, a grandes rasgos, la narrativa a desarrollar según cada sección de la obra. Podemos observar las variables de la duración de cada sección, tempo, indicador de compás, descripción y posibles recursos musicales a utilizar y palabras de relación con el concepto.

**Tabla 1**

*Plan de la obra Óptica Lunar*

Sección	Contexto Lunar	Luna Nueva y Cuarto Creciente	Luna Llena	Luna Roja
Segundos	0:00	1:36	2:28	3:21
Tempo	N=100	N=100	N=100	N=100
Compás	4/4	4/4	4/4	4/4
Descripción y posibles recursos musicales a utilizar	Intervalos: 2m, 2M, 5J y 8J Luna: Vibráfono	Imagen de Movimiento de la Savia en las plantas. Savia: Xilófono. Raíces: Marimba. Tierra: Conga	Sonidos de la Naturaleza vinculados a la Luna Llena	Se varía el ritmo. Uso de intervalos disonantes
Palabras de relación con el concepto	Contexto Lunar, Explosión, Vida	Movimiento de Elementos Vitales	Sexualidad, Fertilidad, Crímenes, Accidentes	Espanto, Luz y Sombra

**2.3 Material Musical generado para componer la obra**

En la sección A, se buscó generar de forma sonora un ambiente que evoque un plano no terrenal. Con este objetivo se utilizó un arco de violín que frotando la barra del vibráfono genere una resonancia en la nota Mi4 y cree un espacio sonoro no habitual para los instrumentos de cámara en el medio peruano. Lo indicado en la partitura, el intérprete primero toca con la baqueta y, al término del primer compás, frota el arco del violín sobre la misma nota. Así, el intérprete tiene en una mano la baqueta y en la otra el arco de violín.

**Figura 2**

*Tratamiento del vibráfono con arco de violín*

**Óptica Lunar**  
para quinteto de percusionistas  
Obed Herrera Portella

Contexto Lunar

♩ = 100

Intérprete de Electroacústica

Percusionista 1: Vibráfono

Percusionista 2: Xilófono

Triángulo

De la misma forma en el compás diez, se usó nuevamente el intervalo disonante de segunda menor entre las notas si4 y do5 repitiendo también el gesto del uso de la baqueta de la para un primer toque del instrumento y el arco después en la segunda nota en el vibráfono.

### Figura 3

*Tratamiento del vibráfono con arco de violín y baqueta*

**Óptica Lunar**  
para quinteto de percusionistas

3  
Obed Herrera Portilla

Contexto Lunar

$\text{♩} = 100$

Intérprete de Electroacústica

Percusionista 1: Vibráfono

Percusionista 2: Xilófono

Triángulo

Tarola

En el compás 16 se hace una variación de este gesto musical puesto que ya no se usa el ataque de la baqueta y después el arco de violín, sino que solo se usa la baqueta para el intervalo armónico disonante de segunda mayor, pero esta vez, en un registro más grave del vibráfono en las notas La4 y Si4.

## Figura 4

### *Tratamiento del vibráfono con intervalos disonantes*

The musical score consists of five staves. The top staff, labeled 'Int.Elec.', shows a series of vertical lines indicating electronic pulses. The second staff, 'Vib.', is in treble clef and shows a melodic line with a slur over measures 15, 16, and 17, indicating a dissonant interval. The third staff, 'Xil.', is in treble clef and shows a series of vertical lines. The fourth staff, 'Tri.', is in treble clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at measure 13 and ending at measure 17, with a dynamic marking of *mp*. The bottom staff, 'Tar.', shows a series of vertical lines. The measures are numbered 13, 14, 15, 16, 17, and 18 at the top.

Por otra parte, el uso del arco de violín no se limitó solamente al vibráfono, sino que también se usó en el platillo suspendido para reforzar el ambiente sonoro que se necesitaba al principio de la obra. Esto lo observamos en el compás 2, 6 y 15 y 16.

## Figura 5

### Arco de violín en el platillo suspendido

**Óptica Lunar**  
para quinteto de percusionistas

Obel Herrera Parrella

Contexto Lunar

$\text{♩} = 100$

Intérprete de Electroacústica

Percusionista 1: Vibrafono

Percusionista 2: Xilófono

Triángulo

Tarola

Percusionista 3: Tarola

Marimba

Percusionista 4: Congas

Triángulo

Platillo Suspendido

Gong

Otro gesto musical utilizado en la obra fue el uso del *crescendo* y *decrescendo* de forma seguida para dar la idea de vida, en un plano conceptual, como algo cíclico que es ondulante y llega a ser como la energía de la naturaleza misma. De esta forma, la intensidad aumenta y disminuye de forma micro para ser parte de un macro total. La primera vez que se usa este gesto es con el triángulo buscando un timbre delgado pero resaltante.

## Figura 6

### Crescendo y decrescendo en el triángulo

Percusionista 2: Xilófono

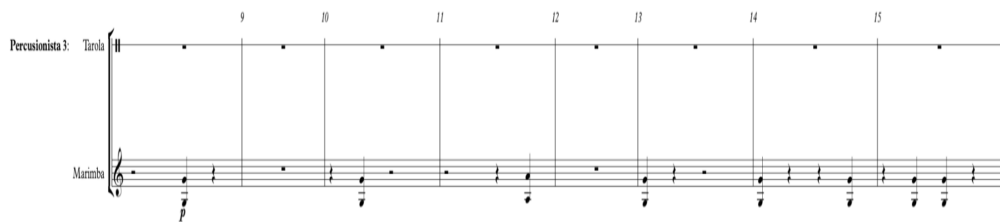
Triángulo

Tarola

El siguiente gesto musical utilizado a lo largo de la obra es el uso de intervallos armónicos en los instrumentos de percusión de afinación determinada, como el Vibráfono, Xilófono y Marimba, con la intención de lograr ambientes consonantes y disonantes que sugieren el concepto y la línea narrativa de cada sección de la obra.

### Figura 7

#### *Intervallos armónicos en la marimba*



Un gesto musical importante planteado desde el principio, que se verá a lo largo de la obra, es un motivo melódico tocado por el xilófono con dirección melódica ascendente.

### Figura 8

#### *Motivo melódico en el xilófono*



El siguiente gesto musical de la sección B, considerado en la obra por sus múltiples posibilidades de desarrollo, es el uso de motivos melódico-rítmicos que, transformados mediante la variación y la repetición, van generando ideas melódicas y creando la sensación de variedad en la música. Además, a nivel narrativo, se crea una imagen del movimiento de los diferentes elementos extra musicales. De esta forma, el motivo melódico-rítmico variado tiene la función de mostrar el movimiento de la savia en las plantas según las fases lunares de luna llena y cuarto creciente.

## Figura 9

*Motivos melódico-rítmicos en la primera sección de la obra*



## Figura 10

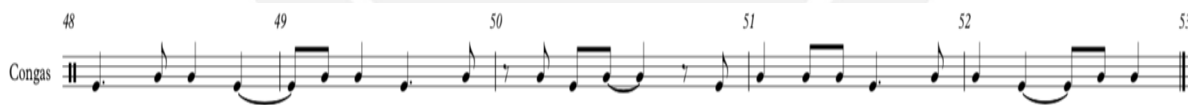
*Motivos melódico-rítmicos en la cuarta sección de la obra*



El último gesto utilizado en la obra es el ostinato rítmico que busca dar una sensación de estabilidad y funciona como una base rítmica.

## Figura 11

*Ostinato rítmico en la segunda sección de la obra*



## 2.4 Realización musical de la obra

### 2.4.1 Selección instrumental del ensamble de percusión

La instrumentación de la obra está conformada por instrumentos de percusión de altura determinada e indeterminada ejecutados por cinco percusionistas, cuatro de ellos dentro de la modalidad de multipercusión.

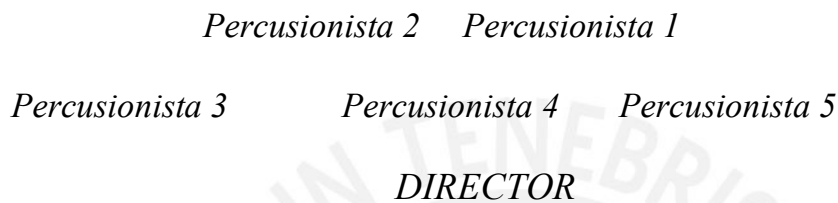
- Percusionista 1: Vibráfono
- Percusionista 2: Xilófono, Triángulo y Tarola
- Percusionista 3: Marimba y Tarola.

- Percusionista 4: Congas, Triángulo, Gong, Platillo Suspendido y Platillo de Choque
- Percusionista 5: Timpani y Platinos de Choque

En la primera página de la partitura se observa la disposición espacial de los percusionistas.

## **Figura 12**

*Disposición espacial de los intérpretes*



### **2.4.2 La partitura**

**2.4.2.1 Sección A: “Contexto Lunar”.** En esta sección se busca representar una sensación de explosión y de vida a nivel conceptual y expresivo. Esta sección está escrita en 4/4 y empieza usando, en varias ocasiones, el gesto musical de la baqueta percutiendo el vibráfono para luego frotar el arco de violín sobre la misma barra. Conceptualmente, en toda la obra, la luna está representada por el vibráfono, sin embargo, el uso del gesto musical no se limita al vibráfono, sino que también se da en el platillo suspendido para generar una atmósfera sonora que representa un plano no terrenal llamado “Contexto Lunar”.

### Figura 13

*Gesto musical con arco de violín*

Musical score for Figure 13, showing percussion parts for Vibraphone, Xylophone, Triangle, Snare, Congas, and Marimba. The score is in 4/4 time with a tempo of 100. The Vibraphone part (Percusionista 1) features a melodic line starting in measure 2 with a dynamic of *mf*. The Triangle part (Percusionista 2) has a rhythmic pattern starting in measure 8 with a dynamic of *pp*. The Snare part (Percusionista 3) has a rhythmic pattern starting in measure 8 with a dynamic of *p*. The Marimba part has a rhythmic pattern starting in measure 8 with a dynamic of *p*. The Congas part (Percusionista 4) has a rhythmic pattern starting in measure 2 with a dynamic of *p*. The Xylophone part is mostly silent.

En los siguientes gráficos podemos ver el mismo gesto en el compás 2 y 24:

### Figura 14

*Gesto musical con arco de violín en platillo suspendido*

Musical score for Figure 14, showing percussion parts for Congas, Triangle, Suspended Cymbal, and Gong. The score is in 4/4 time. The Suspended Cymbal part (Platillo Suspendido) features a melodic line starting in measure 2 with a dynamic of *p* and a *res.* (resonance) marking. The Congas part (Percusionista 4) has a rhythmic pattern starting in measure 2. The Triangle part has a rhythmic pattern starting in measure 2. The Gong part has a rhythmic pattern starting in measure 2.

### Figura 15

*Gesto musical con arco de violín en el vibráfono*

The image shows a musical score for two instruments: Int.Elec. (Intelligent Electronic) and Vib. (Vibraphone). The score spans measures 24 to 28, with a double bar line at the end of measure 28. Measure 24 is marked with a box containing the letter 'A'. The Int.Elec. part consists of a series of vertical stems. The Vib. part shows a melodic line with a slur over measures 25 and 26, and a vibrato symbol over measures 27 and 28.

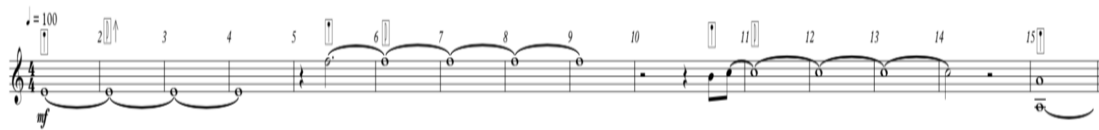
A su vez, en estos primeros quince compases de la obra utilizamos el análisis con la *teoría de conjuntos de clases de alturas* para encontrar los *sets* que han dado origen y unidad a toda la obra. (Lester, 1989, p. 90). Esta teoría proviene del estudio de la atonalidad cuyo principal representante, Arnold Schonberg, la inició con la publicación de sus *Tres piezas para piano Op. 11* en 1909 (Reti, 1965, p. 60). La atonalidad es un tipo de música en donde no hay un centro de gravitación tonal, y en ella la escritura del sonido no se relaciona con los acordes de una escala diatónica (Persichetti, 1985, p. 264). En este tipo de música, los conjuntos de clases de alturas pueden aparecer de forma melódica, armónica o como una combinación de ambos (Kotska, 2018, p. 171).

Por otra parte, los conjuntos de clases de alturas se escriben ordenando de forma ascendente, un grupo seleccionado de notas, que se escriben entre corchetes o paréntesis separando los números de los intervalos por comas. Por ejemplo (0,2,3,5,7) (Lester, p. 91). Teniendo esto en cuenta, una de las partes más complicadas en el análisis de música atonal es la selección de estos grupos de notas debido a que no se sabe que conjuntos serán significativos (Kotska, 2018, p. 71). De esta forma, los conjuntos de clases de alturas se consideran como los motivos para la composición y el análisis de la música atonal. (Strauss, 2016, p. 43)

De esta forma encontramos el primer *set* y sus *subsets*, los cuales se vuelven a utilizar en diferentes partes de la obra.

## Figura 16

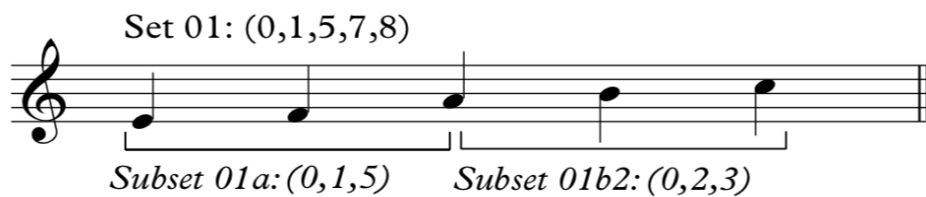
Parte de vibráfono donde se presenta el set 01



Nota. Primer Set: Vibráfono en la primera sección de la obra.

## Figura 17

Set 01, subset 01a y subset 01b



Conforme seguimos avanzando en la partitura, observamos este segundo gesto musical en el triángulo con el propósito de generar una sensación, a nivel conceptual y musical, de movimiento vital cíclico desde el compás 8 hasta el compás 16.

## Figura 18

Gesto musical de crescendo y decrescendo

El primer motivo melódico se da en la marca de ensayo A en el xilófono, siendo esta la primera vez que interviene este instrumento repitiendo la nota Si<sub>4</sub> en un movimiento descendente a la nota La<sub>4</sub> que luego salta una tercera mayor hacia Do#<sub>5</sub> y asciende una

segunda menor hacia Re5. Este gesto melódico es respondido por el vibráfono usando el primer gesto musical planteado en los materiales musicales para generar una idea de ambiente sonoro lunar, algo fuera de este mundo.

### Figura 19

*Motivos melódicos en xilófono y vibráfono*

Además, encontramos el *set 2* y *set 3* de la obra que se dan en el vibráfono y el xilófono desde la marca de ensayo A. Ambos *sets* son tomados de los perfiles melódicos de estos instrumentos, siendo en este caso, el vibráfono quien representa a la luna y el xilófono a la savia de las plantas.

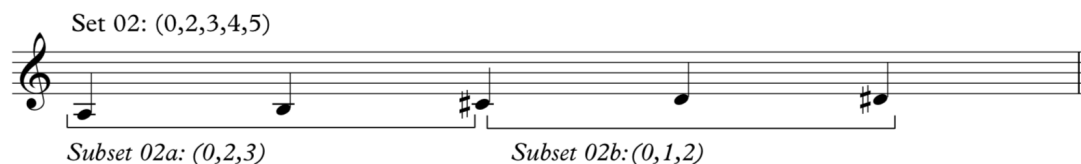
### Figura 20

*Parte de Vib. y Marimba donde se presenta el set 02*

*Nota.* Segundo Set: Vibráfono y Xilófono.

### Figura 21

*Set 02, subset 02a y subset 02b*



**Figura 22**

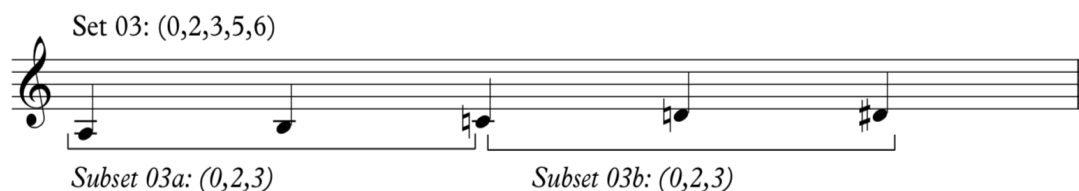
*Parte de vibráfono donde se presenta el set 03*



*Nota. Tercer Set: Vibráfono en el compás 32.*

**Figura 23**

*Set 03, subset 03a y subset 03b*



En los análisis presentados observamos que el *subset* que va teniendo mayor presencia en la obra es el (0,2,3) el cual está presente en el *set 1*, *set 2* y *set 3*. De esta forma, la composición musical en general, y los motivos melódicos van tomando unidad respecto a este *subset* que proviene del set 01.

En este mismo fragmento de la sección A, se usa el arco de violín sobre el platillo suspendido y el timpani con glissando de forma descendente generando una sensación de indeterminación. Asimismo, como podemos ver en la figura 25 se sigue usando también el crescendo desde el compás 34 hasta el 36.

**Figura 24**

*Glissando en el timpani y arco de violín en platillo*

Musical score for percussion instruments (Congas, Tri., Plat. Susp., Gong, Timb., Plat. Choq.) from measure 24 to 31. Measure 28 includes a dynamic marking *p* and an upward-pointing arrow above the staff. Measure 29 includes a dynamic marking *mf*. Measure 31 ends with a double bar line.

**Figura 25**

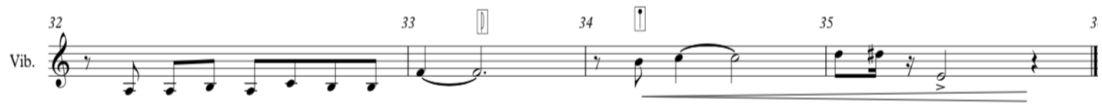
*Timpani con crescendo*

Musical score for Timpani (Timb.) and Plat. Choq. from measure 34 to 36. Measure 34 includes a dynamic marking *mf*. Measure 36 includes a dynamic marking *mf* and a triplet of eighth notes. Measure 37 ends with a double bar line.

Al finalizar la sección A se usa una combinación del gesto del motivo rítmico con el gesto de la baqueta usando el arco del violín en el Vibráfono anticipando el final de la primera sección de la obra que es bastante rítmico y, a su vez, es duplicado por el Xilófono y la Marimba.

## Figura 26

### Motivo rítmico con arco de violín



En los últimos compases del 37 al 39 se finaliza la sección en dinámica *forte* y se duplica el motivo rítmico en el xilófono y la marimba. Por otra parte, el platillo de choque se ha usado sin el arco de violín, tal como en la primera parte de esta sección. Asimismo, en estos compases encontramos el cuarto *set* de la obra en donde se volvió a hallar el *subset* (0,2,3) que va dando unidad a toda la primera sección de la obra.

## Figura 27

### Motivos rítmicos al final de la primera sección

## Figura 28

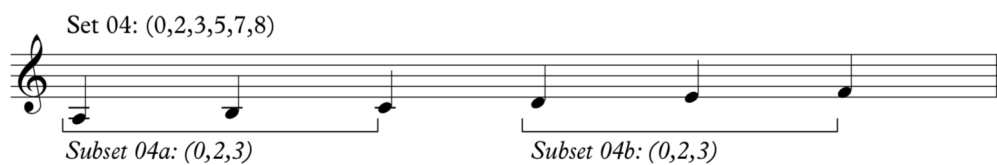
Parte de xilófono donde se presenta el set 04



Nota. Cuarto Set: Xilófono en el compás 37.

## Figura 29

Set 04, subset 04a y subset 04b



### 2.4.2.2. Sección B: “Luna Nueva y Cuarto Creciente”

En la segunda sección de la obra se busca generar una atmósfera sonora más terrenal, a diferencia de la primera sección. Desde esa premisa se usó una imagen conceptual del movimiento de la savia en las plantas la cual tiene relación con estas dos primeras fases lunares en cuanto a su distribución en el tallo y las hojas. Para expresar el concepto se usa por primera vez en la obra la conga usando como gesto musical un ostinato rítmico que va generando una sensación de estabilidad y a su vez una base rítmica.

## Figura 30

Conga al inicio de la segunda sección



Las raíces de las plantas y su relación con el movimiento de la savia están representadas por la marimba. Desde su primera intervención en esta sección, busca generar un movimiento ascendente de intervalos melódicos representando el movimiento de la savia desde la raíz hasta el tallo. La primera nota utilizada en la marimba fue la nota Mi, que también fue usada en la primera intervención del timpani en la sección anterior.

El motivo rítmico de este gesto musical tiene el mayor ámbito de notas de esta sección puesto que inicia en Mi<sub>4</sub> y llega hasta Do<sub>6</sub>, tal como podemos observar a continuación.

### Figura 31

*Motivo rítmico en la marimba*



En este mismo fragmento hallamos el quinto *set* de la obra, en el cual se encontró el *subset* (0,1,2), una transformación del *subset* (0,1,5) de la primera sección.

### Figura 32

*Parte de marimba donde se presenta el set 05*



*Nota.* Quinto Set: Marimba en el compás 43.

### Figura 33

*Set 05, subset 05a, subset 05b y subset 05c*



En esta segunda sección el xilófono tiene un mayor protagonismo debido a que, de forma conceptual en la obra, también representa la savia de las plantas. Partiendo de esta premisa, se usó el gesto motivo melódico desde la nota La4 en la dinámica mezzo forte desde el compás 48 hasta el compás 53. Por otra parte, el vibráfono se usa con baqueta y toca la misma nota Do#5 de forma simple y en octavas. A continuación, entre el compás 52 y 54 se usa el gesto de crescendo como parte de los materiales básicos de la obra. En toda esta sección la conga mantiene su ostinato rítmico.

### Figura 34

*Xilófono y vibráfono en segunda sección*

En cuanto al aspecto melódico, observamos que, en esta sección, se utiliza en el xilófono el *subset* (0,1,2) de la primera sección, el cual sigue dando forma, unidad y consistencia a toda la obra.

### Figura 35

*Parte de xilófono donde se presenta el set 06*

*Nota.* Sexto Set: Xilófono en el compás 48.

### Figura 36

Set 06, subset 06a y subset 06b



En la parte final de esta sección, desde el compás 55 (lo mismo, no aparecen los números de los compases en la imagen), se ha usado el intervalo consonante de quinta justa entre las notas Do5 y Sol5 representando el movimiento ascendente de la savia en las plantas, desde la raíz hacia la parte más alta. Además, se ha usado el gesto de crescendo en el final de la sección.

### Figura 37

Final de la sección B

The image shows a musical score for measures 55 to 58. The instruments are Vibraphone (Vib.), Xilofono (Xil.), Triángulo (Tri.), Tímpano (Tár.), Maracas (Mar.), and Congas. The Vibraphone part consists of whole notes on G4, A4, B4, and C5. The Xilofono part has a rhythmic pattern of quarter notes on G4, A4, B4, and C5. The Triángulo and Tímpano parts have a simple rhythmic pattern of quarter notes on G4, A4, B4, and C5. The Maracas part has a rhythmic pattern of quarter notes on G4, A4, B4, and C5. The Congas part has a rhythmic pattern of quarter notes on G4, A4, B4, and C5. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

**2.4.2.3. Sección C: “Luna Llena”.** En la tercera sección de la obra, a nivel conceptual se buscó expresar la sensación de sexualidad, fertilidad y caos, pues durante la luna llena hay una propensión a que se den estas sensaciones tanto en la naturaleza animal como en la humana (Hernandez, 2008, pp. 15-16). Buscando expresar esta naturaleza primaria, se usó archivos de audio con sonidos tales como los de un corazón latiendo, aves, sirena de ambulancia y la profundidad del mar; los cuales, durante la interpretación de la obra, se reproducen desde una computadora o un reproductor musical.

En cuanto al análisis melódico encontramos nuevamente el *subset* (0,1,2) el cual está presente en la primera y segunda sección consolidándose así en un elemento de unidad de toda la obra.

**Figura 38**

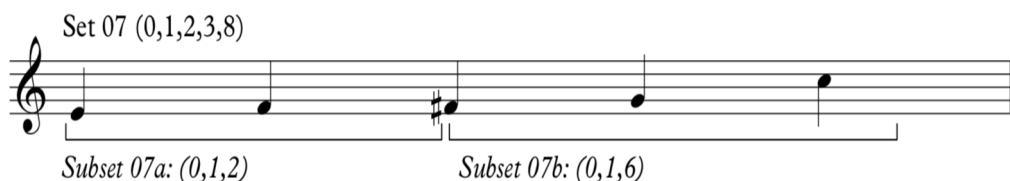
*Parte de xilófono donde se presenta el set 07*



*Nota.* Séptimo Set: Xilófono en el compás 82.

**Figura 39**

*Set 07, subset 07a y subset 07b*



**2.4.2.4. Cuarta Sección: “Luna Roja”.** En la cuarta sección de la obra, según el planteamiento inicial, se buscó generar una atmósfera sonora que brinda una sensación de espanto puesto que una de las interpretaciones bíblicas de este fenómeno es que estamos cerca del fin del mundo o el apocalipsis. (Leopold, 2015, p. 1). Por otra parte, también se buscó un sonido relacionado narrativamente a la dualidad de luz y sombra, puesto que el fenómeno de la Luna Roja se debe a que se dispersa la luz refractada por la atmósfera terrestre. De esta forma, en esta última sección se buscó combinar todos los materiales y gestos utilizados para lograr una sensación de final de obra.

Al inicio de la sección, el Vibráfono, que representa a la Luna, toca las notas Mi4 y Fa5 haciendo un intervalo armónico de 9na menor. De esta forma, se presenta el primer gesto musical planteado usando primero la baqueta y luego el arco de violín para volver a presentar la atmósfera de la primera sección donde se representaba el contexto lunar.

**Figura 40**

*Inicio de la cuarta sección*

**Luna Roja**  
85

Int. Elec.

Vib.

Xil.

Tri.

Tar.

*mf*

*mf*

*f*

*p*

*mf*

## Figura 41

Cuarta sección hasta señal de ensayo E

92

Int. Elec.

Vib. *f*

Xil.

Tri. *mf*

Tar.

Tar.

Mar.

E

Conforme avanzamos en la cuarta sección, un nuevo *set*, el *set* 8 se presenta en el vibráfono - el que en toda la obra representa conceptualmente a la luna - como el (0,2,8), una variación del *subset* (0,2,3) hallado en la primera y segunda sección. Luego en el compás 99 encontramos en la marimba el noveno *set* (0,2,5), el cual también resulta ser una variación del *subset* (0,2,3).

## Figura 42

Parte de vibráfono donde se presenta el *set* 08

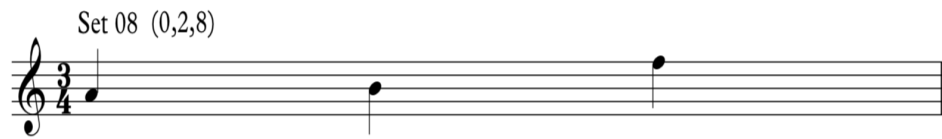
94

Vib.

*Nota.* Octavo Set: Vibráfono en el compás 94.

### Figura 43

Set 08



### Figura 44

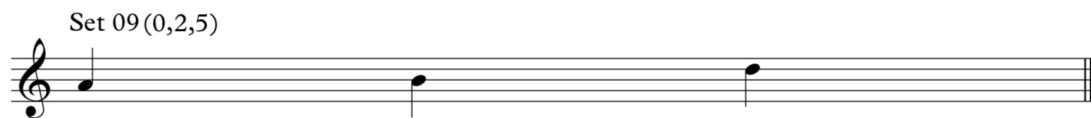
Parte de marimba donde se presenta el set 09



Nota. Noveno Set: Marimba en el compás 100.

### Figura 45

Set 09



A punto de terminar la obra, a partir del compás 104, todos los instrumentos van teniendo una mayor presencia y en el xilófono se da un ostinato de tresillos mientras que en el vibráfono hace la melodía proveniente del *set* 8. En el compás 112, cuando el xilófono rompe con el ostinato hallamos el décimo *set*, una transformación de los *subsets* (0,1,3) y (0,3,5).

## Figura 46

Cerca al final de la obra

Musical score for measures 104 to 113. The score includes staves for Int.Elec., Vib., Xil., Tri., Tar., and Mar. The Xil. part features a complex rhythmic pattern with triplets and dynamic markings (f, p). The Mar. part has a simple rhythmic pattern. The Vib. part has a melodic line with some rests.

## Figura 47

Parte de vibráfono donde se presenta el set 09

Musical score for measures 112 and 113, specifically for the Xil. part. Measure 112 shows a complex rhythmic pattern with a triplet. Measure 113 shows a simpler rhythmic pattern. A dynamic marking 'f' is present in measure 113.

Nota. Décimo Set: Vibráfono en el compás 112 y 113.

## Figura 48

Set 10

Musical score for Set 10, showing a sequence of notes on a staff. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The score is labeled "Set 10: (0,1,3,6,8)". Below the staff, two subsets are indicated: "Subset 10a: (0,1,3)" and "Subset 10b: (0,3,5)".

En síntesis, se ha observado que el proceso creativo musical se inició desde el planteamiento del concepto de la obra, el cual provenía del fenómeno natural de la luna roja, para luego desarrollar un plan de obra que se materializó en una tabla en donde se hicieron los primeros trazos que conectaban lo musical con lo conceptual y se daba conducción a toda

la estructura de la obra. Finalmente, para la composición musical, se resolvió el aspecto melódico y armónico usando *sets* y *subsets* recurrentes en todas las secciones de la obra. De acuerdo al análisis hecho, se observó que los *subsets* que dieron unidad a toda la obra fueron el (0,1,5) y (0,2,3) provenientes de los primeros quince compases de la obra.



## CONCLUSIONES

El proceso creativo musical es un acto continuo en donde el compositor busca lograr con éxito una obra musical con coherencia, estructura y expresividad. Los compositores entrevistados coincidieron en que se deben de plantear estrategias musicales y no musicales para realizar la obra, así como plasmar un trabajo intelectual y emocional que en sus propias palabras fueron definidas como un proceso de “sangre, sudor y lágrimas”, según la entrevista realizada a la compositora Diana Arismendi en esta tesis. De esta forma, se encuentra que el proceso creativo musical puede variar según la visión de cada compositor. Sin embargo, considero que el uso del concepto musical es muy importante como guía para lograr la unidad en la obra, así como una ayuda para los compositores que todavía no tienen mucha experiencia. En cuanto a la obra *Óptica Lunar* el proceso creativo fue similar al de estos compositores en el sentido que hubo una planificación, un orden escalonado y una estrategia adecuada para concretar con éxito la obra final.

De acuerdo a lo investigado, el uso del concepto es fundamental en el desarrollo del proceso creativo, pues funciona como guía funcional para encontrar parámetros musicales en la obra, mantener la dirección y el logro de la expresividad artística. Este punto es muy importante puesto que muestra la personalidad propia del compositor. Compositores como Stravinsky y Wilkins se alinean a resaltar la importancia del concepto y, asimismo, los compositores entrevistados añadieron que el compositor debe tener en cuenta también los requerimientos de quienes pueden encargar la creación de una obra, al definir el concepto musical. En el caso de *Óptica Lunar*, el concepto extramusical fue fundamental para poder encontrar la dirección de la obra y para, dentro de los primeros pasos del proceso creativo, tener un plan de obra con elementos extra musicales que sirvieran de guía para componer la música y llegar a una expresividad musical propia.

Respecto a la inspiración para el proceso creativo musical, en la investigación se encontró que esta es importante, pero ocupa solamente un espacio en la fase inicial del proceso creativo, pues el resto del proceso se basa en el trabajo, disciplina y uso de la técnica del compositor; el compositor profesional no debería depender exclusivamente de la inspiración para componer. De acuerdo con las entrevistas realizadas, la inspiración es como la joya de una corona pero no su soporte y estructura. En esta misma línea, la inspiración es también un elemento único que llega a dar un sonido propio al compositor y una personalidad musical. En cuanto a *Óptica Lunar*, la inspiración provino de la observación de un fenómeno de la naturaleza que luego se transformó en un concepto de obra que llevó, a través del proceso creativo, a lograr una obra con personalidad musical. De esta forma, confirmamos que la inspiración es solo un elemento inicial en el proceso creativo.

En cuanto al desarrollo de las primeras ideas musicales para el proceso creativo, los compositores entrevistados coincidieron en que las ideas musicales pueden provenir de esferas musicales o no musicales, así como de otras disciplinas artísticas e incluso de situaciones sonoras del día a día. En el caso de la obra *Óptica Lunar*, las primeras ideas musicales se escribieron considerando la disposición instrumental escogida, así como el plan de obra, en el cual se relacionó la narrativa de la obra con determinados parámetros musicales. Así, se plantearon las primeras y consecuentes ideas musicales.

En base a la investigación se puede concluir que el proceso creativo llevado para componer la obra *Óptica Lunar* es similar al proceso que usan los compositores entrevistados, quienes ya cuentan con un renombre nacional e internacional. En la fase inicial, modelan su concepto y luego generan sus primeras ideas musicales, las cuales van organizando y analizando, para generar sus primeros materiales musicales compositivos. Posteriormente, avanzando con el proceso, definen la estructura y van trabajando de forma escalonada para dirigirse hacia el final de la obra, el cual debe responder al impulso sonoro y

no alargar la obra si es que no es por una necesidad expresiva. De forma similar, en *Óptica Lunar*, primero se definió el concepto, después se hizo un plan de obra, se generó el material musical y con ello se trabajó la composición musical hasta terminar la obra.

Para la etapa de la composición musical, dentro del proceso creativo musical, el aspecto melódico y armónico se resolvió usando *sets* y *subsets* recurrentes en toda la obra que fueron trasladándose por los diferentes instrumentos musicales según la disposición que se definió en la primera parte de la obra. De acuerdo con el análisis realizado, los *subsets* que dieron unidad a todo el trabajo fueron el (0,1,5) y (0,2,3) provenientes de los primeros quince compases de la misma obra. Estos se establecieron al inicio para ser reutilizados como material musical y trasladados hacia las siguientes tres secciones, colaborando en la forma final a la obra.

Finalmente, desde mi punto de vista y en consenso con los compositores entrevistados, se puede afirmar que el mundo de las emociones y la sensibilidad del creador es la fase inicial para generar el concepto creativo. Así, es el producto final de un proceso que empezó con la experiencia sensible y personal del compositor y que luego se transformó en un concepto. Por lo general, el punto de partida en la creación de una obra es algún suceso que ha conmovido con una fuerza muy grande al compositor, motivándolo a transformarlo en una obra musical. En el caso de *Óptica Lunar*, el fenómeno de la luna roja fue lo que generó el impulso creativo en el compositor.

## Referencias bibliográficas

- Belcastro, L. (2017). *El método para procesos creativos compartidos*.
- Cope, D. (2001). *New Directions in Music*. Waveland Press.
- Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica.
- García, O. (2018). *Aportación de los modos semióticos en el aprendizaje del concepto de las fases de la luna: una mirada multimodal* [Tesis para obtener el grado de maestría en Enseñanza en las Ciencias Sociales]. Universidad Autónoma de Manizales.  
<https://repositorio.autonoma.edu.co/handle/11182/934>
- Hernandez, C. (2008). *Aproximación sobre el concepto simbólico de lo femenino: Lo lunar como referente para una propuesta pictórica* [Tesis para obtener el grado de Master en Producción Artística]. Universidad Politécnica de Valencia.  
<http://hdl.handle.net/10251/12177>
- Honegger, A. (1952). *Yo soy compositor*. Ricordi Americana SAEC.
- Kotska, S. (2018). *Materials and technique of post-tonal music*. Routledge
- Lester, J. (1989). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Ediciones Akal.
- Leopold, T. (2015). *El 'fin de los tiempos' ocurrirá con la última 'luna de sangre', según profecía*. CNN en Español. <https://cnnespanol.cnn.com/2015/09/01/el-fin-de-los-tiempos-ocurrira-con-la-proxima-luna-de-sangre-segun-profecia/>
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del Siglo XX*. Real Musical.
- Reti, R. (1965). *Tonalidad, atonalidad y pantonalidad*. Rialp.
- Strauss, J. (2016). *Introduction to post-tonal theory*. W.W. Norton Company.
- Stravinsky, I (2006). *Poética musical en forma de seis lecciones*. Acantilado.
- Wilkins, M. (2006). *Creative Music Composition*. Routledge Taylor and Francis Group.

ANEXOS

Anexo 1. Partitura de *Óptica Lunar*

# **Óptica Lunar**

para quinteto de percusionistas

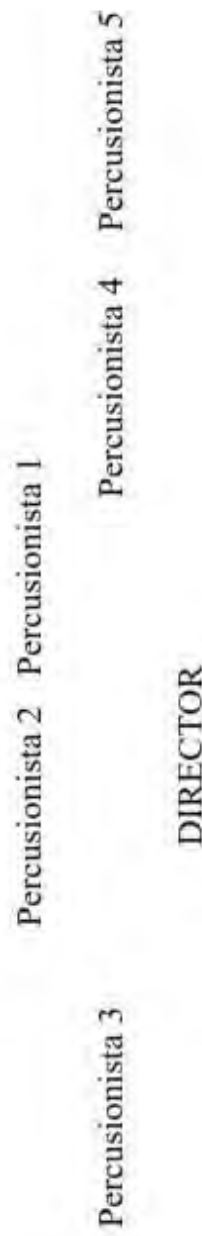
Obed Herrera Portella

## **Óptica Lunar**

para quinteto de percusionistas

- Percusionista 1: Vibráfono.
- Percusionista 2: Xilófono, Triángulo y Tarola.
- Percusionista 3: Marimba y Tarola.
- Percusionista 4: Congas, Triángulo, Gong, Platillo Suspendido, Platillos de Choque.
- Percusionista 5: Timbal Sinfónico y Platillos de Choque.

### *Disposición Instrumental:*



### *Indicaciones:*

- La obra cuenta con grabaciones ambientales que son parte del concepto.
- El vibráfono y el platillo suspendidos son tocados con el arco de violín. Para esto en la partitura esta el símbolo de arco.

# Óptica Lunar

Óscar Herrera Pareda

## Completado Lunar

2<sup>a</sup> 108

Violines I  
Violines II  
Violas  
Cellos  
Contrabajos

Flautas  
Clarinetes  
Fagotes  
Trompas  
Trombones  
Alcorniques

Corno  
Trompas  
Trombones  
Contrabajos

Percusión

The image shows a musical score for a band, oriented vertically. The score is divided into several systems, each with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are:

- Euphonia
- Tbn
- Sax
- Tr
- Tbn
- Tbn
- Mar
- Clarinet
- Tr
- Perc. Karp
- Drum
- Tuba
- Mar. Chant

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A section marked with a box containing the letter 'A' is visible. The notation is complex, with many notes and rests across the staves.

This musical score is for the piece "Uffert". The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Flute**: Features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte).
- Clarinet**: Provides harmonic support with a melodic line.
- Saxophone**: Includes a section with a melodic line and a dynamic marking of *f*.
- Trumpet**: Features a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Trombone**: Provides harmonic support with a melodic line.
- Piano**: Features a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Double Bass**: Provides harmonic support with a melodic line.

The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The piece begins with a dynamic marking of *f* and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Luzes Nuevas y Cuarto Creyente

Musical score for 'Luzes Nuevas y Cuarto Creyente'. The score is written for a choir and piano accompaniment. The vocal parts are Soprano (Sop.), Alto (Alto), Tenor (Ten.), Bass (Bass), and Contralto (Contra). The piano accompaniment includes Concerto (Conc.), Tenor (Ten.), Piano (Piano), Organ (Organo), and Tromba (Tromba). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The vocal parts have lyrics in Spanish. The piano accompaniment includes a melodic line in the Concerto part and a bass line in the Organ part. The score is marked with dynamics such as *mf* and *pp*.

73

Dr. Drums

Clarinet

Sax

Tr

Tb

Tr

Alto Sax

Clarinet

Tr

Trombone

Guitar

Tr

Db

Dr. Drums

**B**

*p*

*mf*

*f*

*p*

Musical score for a band, featuring the following parts: Snare, Vib, Sax, Trp, Tromb, Clarinet, Bassoon, and Percussion. The score is written in a standard musical notation format with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The instrumentation includes Snare, Vib, Sax, Trp, Tromb, Clarinet, Bassoon, and Percussion. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1 through 12 and the second system containing measures 13 through 24. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



18 **D**

Alto Sax. *f* *Ala*

Sax. *f*

Tr. *mf*

Ten. *mf*

Bar. *mf*

Trumpet

Tromb. *mf*

Perc. *mf*

Drum. *mf*

Bass *mf*

Double Bass *mf*

Lama Roja

II

Drum

Vk

Xc

Xn

Xp

Xr

Xs

Xt

Xu

12

The musical score on page 12 is arranged in two systems. The first system includes vocal parts and a string section. The vocal parts are Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Ten.), and Bass (Bass), each with a staff. The string section consists of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (Cb.). The second system includes woodwind and brass parts. The woodwind parts are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Trombone (Tbn.). The brass parts are Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tuba). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The vocal parts have lyrics written below the notes. The instrumental parts include melodic lines and some harmonic support.

114

115

Bassoon

Flute

Sax

Tbn

Trp

Trp

Alto Sax

Clarinet

Trumpet

Percussion

Cymbal

Drum

Drum Cymbal

## Anexo 2. Consentimientos informados de entrevistas

### PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA ENTREVISTA

Estimado maestro Aurelio Tello:

Le pedimos su apoyo en la realización de una investigación conducida por Obed Herrera Portella, estudiante de composición musical de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesorado por el docente Nilo Augusto Velarde Chong.

La investigación, denominada “Reflexiones sobre el proceso creativo musical de la obra para percusión *Optica Lunar* de Obed Herrera Portella”, tiene como propósito *interpretar las percepciones que tienen los compositores musicales contemporáneos sobre el proceso creativo musical*.

- La entrevista durará aproximadamente 40 minutos y todo lo que usted diga será tratado de manera transparente y sin tergiversar sus contenidos.
- La información dicha por usted será grabada y utilizada únicamente para esta investigación. La grabación será guardada por el investigador en su computadora personal por un periodo de tres años luego de publicada la tesis.
- Su participación es totalmente voluntaria. Usted puede detener su participación en cualquier momento sin que eso le afecte, así como dejar de responder alguna pregunta que le incomode.
- Si tiene alguna pregunta sobre la investigación, puede hacerla en el momento que mejor le parezca.
- Si tiene alguna consulta sobre la investigación o quiere saber sobre los resultados obtenidos, puede comunicarse al siguiente correo electrónico: [herrerap.ob@pucp.edu.pe](mailto:herrerap.ob@pucp.edu.pe) o al celular 51 965347933.

Yo, AURELIO EFRAIN TELLO MALPARTIDA, doy mi consentimiento para participar en el estudio y autorizo que mi información se utilice en este.

Asimismo, estoy de acuerdo que mi identidad sea tratada de manera Declarada, es decir, que en la tesis se hará referencia expresa de mi nombre.

Finalmente, entiendo que recibiré una copia de este protocolo de consentimiento informado

Aurelio Efraín Tello Malpartida		22-febrero-2023
Nombre completo del (de la) participante	Firma	Fecha

Correo electrónico del participante: [atellom@pucp.edu.pe](mailto:atellom@pucp.edu.pe)

Nombre del Investigador responsable	Firma	Fecha
-------------------------------------	-------	-------

## **PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA ENTREVISTA**

Estimado maestro Alvaro Zuñiga:

Le pedimos su apoyo en la realización de una investigación conducida por, Obed Herrera Portella estudiante de composición musical de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesorado por el docente *Nilo Augusto Velarde Chong*.


La investigación, denominada “ *Reflexiones sobre el proceso creativo musical de la obra para percusión **Optica Lunar** de Obed Herrera Portella*”, tiene como propósito *interpretar las percepciones que tienen los compositores musicales contemporáneos sobre el proceso creativo musical*.

- La entrevista durará aproximadamente 40 minutos y todo lo que usted diga será tratado de manera transparente y sin tergiversar sus contenidos.
- La información dicha por usted será grabada y utilizada únicamente para esta investigación. La grabación será guardada por el investigador en su computadora personal por un periodo de tres años luego de publicada la tesis.
- Su participación es totalmente voluntaria. Usted puede detener su participación en cualquier momento sin que eso le afecte, así como dejar de responder alguna pregunta que le incomode.
- Si tiene alguna pregunta sobre la investigación, puede hacerla en el momento que mejor le parezca.
- Si tiene alguna consulta sobre la investigación o quiere saber sobre los resultados obtenidos, puede comunicarse al siguiente correo electrónico: [herrerap.aa@pucep.edu.pe](mailto:herrerap.aa@pucep.edu.pe) o al celular 51 965347933.

Yo, Alvaro Zuñiga Roncal, doy mi consentimiento para participar en el estudio y autorizo que mi información se utilice en este.

Asimismo, estoy de acuerdo que mi identidad sea tratada de manera Declarada, es decir, que en la tesis se hará referencia expresa de mi nombre.

Finalmente, entiendo que recibiré una copia de este protocolo de consentimiento informado.

Alvaro Luis Zuñiga Roncal		18/05/2022
Nombre completo del (de la) participante	Firma	Fecha

Correo electrónico del participante: [azunigar@pucep.edu.pe](mailto:azunigar@pucep.edu.pe)

Nombre del Investigador responsable	Firma	Fecha
-------------------------------------	-------	-------

## **PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA ENTREVISTA**

Estimado maestro Benjamín Bonilla:

Le pedimos su apoyo en la realización de una investigación conducida por Obed Herrera Portella estudiante de composición musical de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesorado por el docente *Nilo Augusto Velarde Chong*.

La investigación, denominada “ *Reflexiones sobre el proceso creativo musical de la obra para percusión Óptica Lunar de Obed Herrera Portella*”, tiene como propósito *interpretar las percepciones que tienen los compositores musicales contemporáneos sobre el proceso creativo musical*.

- La entrevista durará aproximadamente 40 minutos y todo lo que usted diga será tratado de manera transparente y sin tergiversar sus contenidos.
- La información dicha por usted será grabada y utilizada únicamente para esta investigación. La grabación será guardada por el investigador en su computadora personal por un periodo de tres años luego de publicada la tesis.
- Su participación es totalmente voluntaria. Usted puede detener su participación en cualquier momento sin que eso le afecte, así como dejar de responder alguna pregunta que le incomode.
- Si tiene alguna pregunta sobre la investigación, puede hacerla en el momento que mejor le parezca.
- Si tiene alguna consulta sobre la investigación o quiere saber sobre los resultados obtenidos, puede comunicarse al siguiente correo electrónico: [herrerap.ob@pucp.edu.pe](mailto:herrerap.ob@pucp.edu.pe) o al celular 51 965347933.

Yo, Benjamin Bonilla García, doy mi consentimiento para participar en el estudio y autorizo que mi información se utilice en este.

Asimismo, estoy de acuerdo que mi identidad sea tratada de manera Declarada, es decir, que en la tesis se hará referencia expresa de mi nombre.

Finalmente, entiendo que recibiré una copia de este protocolo de consentimiento informado.

---

Nombre completo del (de la) participante:  
BENJAMIN AUGUSTO BONILLA GARCIA

Firma:



Fecha:  
12/05/2022

Correo electrónico del participante: [bbonilla@pucp.pe](mailto:bbonilla@pucp.pe)

---

Nombre del Investigador responsable

Firma

Fecha

## **PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA ENTREVISTA**

Estimada Diana Arismendi:

Le pedimos su apoyo en la realización de una investigación conducida por, Obed Herrera Portella estudiante de composición musical de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesorado por el docente *Nilo Augusto Velarde Chong*.

La investigación, denominada “ *Reflexiones sobre el proceso creativo musical de la obra para percusión Óptica Lunar de Obed Herrera Portella*”, tiene como propósito *interpretar las percepciones que tienen los compositores musicales contemporáneos sobre el proceso creativo musical*.

- La entrevista durará aproximadamente 40 minutos y todo lo que usted diga será tratado de manera transparente y sin tergiversar sus contenidos.
- La información dicha por usted será grabada y utilizada únicamente para esta investigación. La grabación será guardada por el investigador en su computadora personal por un periodo de tres años luego de publicada la tesis.
- Su participación es totalmente voluntaria. Usted puede detener su participación en cualquier momento sin que eso le afecte, así como dejar de responder alguna pregunta que le incomode.
- Si tiene alguna pregunta sobre la investigación, puede hacerla en el momento que mejor le parezca.
- Si tiene alguna consulta sobre la investigación o quiere saber sobre los resultados obtenidos, puede comunicarse al siguiente correo electrónico: [herrerao.ob@pucc.edu.pe](mailto:herrerao.ob@pucc.edu.pe) o al celular 51 965347933.

Yo, Diana Arismendi, doy mi consentimiento para participar en el estudio y autorizo que mi información se utilice en este.

Asimismo, estoy de acuerdo que mi identidad sea tratada de manera Declarada, es decir, que en la tesis se hará referencia expresa de mi nombre.

Finalmente, entiendo que recibiré una copia de este protocolo de consentimiento informado.

Diana Arismendi P		25 de mayo de 2022
Nombre completo del (de la) participante	Firma	Fecha

Correo electrónico del participante: [dianaarismendi1@gmail.com](mailto:dianaarismendi1@gmail.com)

## PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA ENTREVISTA

Estimado maestro Juan Arroyo:

Le pedimos su apoyo en la realización de una investigación conducida por, Obed Herrera Portella estudiante de composición musical de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesorado por el docente *Nilo Augusto Velarde Chong*.

La investigación, denominada “ Reflexiones sobre el proceso creativo musical de la obra para percusión Óptica Lunar de Obed Herrera Portella”, tiene como propósito *interpretar las percepciones que tienen los compositores musicales contemporáneos sobre el proceso creativo musical*.

- La entrevista durará aproximadamente 40 minutos y todo lo que usted diga será tratado de manera transparente y sin tergiversar sus contenidos.
- La información dicha por usted será grabada y utilizada únicamente para esta investigación. La grabación será guardada por el investigador en su computadora personal por un periodo de tres años luego de publicada la tesis.
- Su participación es totalmente voluntaria. Usted puede detener su participación en cualquier momento sin que eso le afecte, así como dejar de responder alguna pregunta que le incomode.
- Si tiene alguna pregunta sobre la investigación, puede hacerla en el momento que mejor le parezca.
- Si tiene alguna consulta sobre la investigación o quiere saber sobre los resultados obtenidos, puede comunicarse al siguiente correo electrónico: [herrerap.aa@pucep.edu.pe](mailto:herrerap.aa@pucep.edu.pe) o al celular 51 965347933.

Yo, Juan Arroyo, doy mi consentimiento para participar en el estudio y autorizo que mi información se utilice en este.

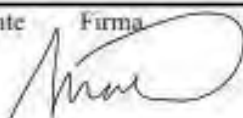
Asimismo, estoy de acuerdo que mi identidad sea tratada de manera Declarada, es decir, que en la tesis se hará referencia expresa de mi nombre.

Finalmente, entiendo que recibiré una copia de este protocolo de consentimiento informado.

---

Nombre completo del (de la) participante  
Juan Gonzalo Arroyo Gárate

Firma



Fecha:  
15/05/2022

Correo electrónico del participante: [arjuan1@live.fr](mailto:arjuan1@live.fr)

---

Nombre del Investigador responsable

Firma

Fecha

## **PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA ENTREVISTA**

Estimado maestro Luca Belcastro:

Le pedimos su apoyo en la realización de una investigación conducida por, Obed Herrera Portella estudiante de composición musical de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesorado por el docente *Nilo Augusto Velarde Chong*.

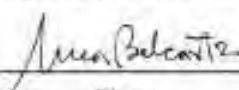
La investigación, denominada " *Reflexiones sobre el proceso creativo musical de la obra para percusión Óptica Lunar de Obed Herrera Portella*", tiene como propósito *interpretar las percepciones que tienen los compositores musicales contemporáneos sobre el proceso creativo musical*.

- La entrevista durará aproximadamente 40 minutos y todo lo que usted diga será tratado de manera transparente y sin tergiversar sus contenidos.
- La información dicha por usted será grabada y utilizada únicamente para esta investigación. La grabación será guardada por el investigador en su computadora personal por un periodo de tres años luego de publicada la tesis.
- Su participación es totalmente voluntaria. Usted puede detener su participación en cualquier momento sin que eso le afecte, así como dejar de responder alguna pregunta que le incomode.
- Si tiene alguna pregunta sobre la investigación, puede hacerla en el momento que mejor le parezca.
- Si tiene alguna consulta sobre la investigación o quiere saber sobre los resultados obtenidos, puede comunicarse al siguiente correo electrónico: [herrerap.oa@pucep.edu.pe](mailto:herrerap.oa@pucep.edu.pe) o al celular 51 965347933.

Yo, Luca Belcastro, doy mi consentimiento para participar en el estudio y autorizo que mi información se utilice en este.

Asimismo, estoy de acuerdo que mi identidad sea tratada de manera Declarada, es decir, que en la tesis se hará referencia expresa de mi nombre.

Finalmente, entiendo que recibiré una copia de este protocolo de consentimiento informado.

Luca Belcastro		14.05.2022
Nombre completo del (de la) participante	Firma	Fecha

Correo electrónico del participante: [lucabelcastro@gmail.com](mailto:lucabelcastro@gmail.com)

Nombre del Investigador responsable	Firma	Fecha
-------------------------------------	-------	-------

## PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA ENTREVISTA

Estimado maestro Jimmy Lopez.

Le pedimos su apoyo en la realización de una investigación conducida por, Obed Herrera Portella estudiante de composición musical de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesorado por el docente *Nila Augusto Velarde Chong*.

La investigación, denominada " Reflexiones sobre el proceso creativo musical de la obra para percusión Óptica Lunar de Obed Herrera Portella", tiene como propósito *interpretar las percepciones que tienen los compositores musicales contemporáneos sobre el proceso creativo musical*.

- La entrevista durará aproximadamente 40 minutos y todo lo que usted diga será tratado de manera transparente y sin tergiversar sus contenidos.
- La información dicha por usted será grabada y utilizada únicamente para esta investigación. La grabación será guardada por el investigador en su computadora personal por un periodo de tres años luego de publicada la tesis.
- Su participación es totalmente voluntaria. Usted puede detener su participación en cualquier momento sin que eso le afecte, así como dejar de responder alguna pregunta que le incomode.
- Si tiene alguna pregunta sobre la investigación, puede hacerla en el momento que mejor le parezca.
- Si tiene alguna consulta sobre la investigación o quiere saber sobre los resultados obtenidos, puede comunicarse al siguiente correo electrónico: [herrerap.aa@pucep.edu.pe](mailto:herrerap.aa@pucep.edu.pe) o al celular 51 965347933.

Yo, Jimmy López Bellido, doy mi consentimiento para participar en el estudio y autorizo que mi información se utilice en este.

Asimismo, estoy de acuerdo que mi identidad sea tratada de manera Declarada, es decir, que en la tesis se hará referencia expresa de mi nombre.

Finalmente, entiendo que recibiré una copia de este protocolo de consentimiento informado.

Javier Jimmy López Bellido [Firma] - 23/06/2022  
Nombre completo del (de la) participante      Firma      Fecha

Correo electrónico del participante:

jimmy@jimmylopez.com

Nombre del Investigador responsable

Firma

Fecha

### Anexo 3. Enlace de carpeta en Drive con entrevistas en PDF

[https://drive.google.com/drive/folders/1PVe3dZ7hNge1ZF7n6VmRAgL11gDbO418?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1PVe3dZ7hNge1ZF7n6VmRAgL11gDbO418?usp=share_link)

