

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Exploración del proceso de composición musical de un poema
sinfónico contemporáneo con narrador

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

Jorge Gabriel Inofuentes Veizaga

Asesor:

Nilo Augusto Velarde Chong

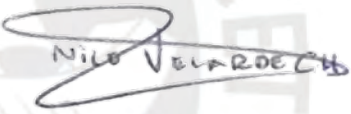
Lima, 2023

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 *Exploración del proceso de composición musical de un poema sinfónico contemporáneo con narrador*, del autor **Jorge Gabriel Inofuentes Veizaga** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 9%. 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, 3 de mayo de 2024

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

Resumen

El objetivo principal de este trabajo es hacer una introspección del proceso creativo de la composición de dos fragmentos de una obra para orquesta sinfónica con narrador. Utilizando, lo más orgánicamente posible, un registro de las reflexiones por las que puede pasar un estudiante de composición en el proceso de creación de una obra. Esta investigación realiza una exploración artística desde el punto de vista de la composición musical y utiliza un enfoque cualitativo en forma de un laboratorio autoetnográfico, en la búsqueda de dar a conocer un aspecto de la composición musical por el que pasan todos aquellos que tienen la intención de crear un producto artístico. El eje temático de este trabajo va por la línea de investigación desde las artes, la cual explora sus contenidos directamente a través de la creación o la ejecución de un producto artístico. En este se abordan temas que son relevantes en el proceso de composición de una obra para orquesta sinfónica y narrador, desde la forma de un poema sinfónico contemporáneo. Temas tales como, las definiciones sobre música contemporánea y el pensamiento orquestal, el uso del concepto o idea generadora, la narrativa y la estructura dentro de los procesos creativos de la composición musical.

Palabras clave: investigación desde las artes, composición musical contemporánea, pensamiento orquestal, geografía sonora, música descriptiva, concepto o idea generadora, narrativa musical, estructura musical, procesos creativos, poema sinfónico, laboratorio autoetnográfico.

Abstract

The main objective of this work is to introspect the creative process of the composition of two fragments of a work for symphony orchestra with narrator. Using, as organically as possible, a record of the reflections that a composition student can go through in the process of creating a work. This research carries out an artistic exploration from the point of view of musical composition and uses a qualitative approach in the form of an autoethnographic laboratory, seeking to introduce an aspect of musical composition that all those who intend to create an artistic product. The thematic axis of this work follows the line of research from the arts, which explores its contents directly through the creation or execution of an artistic product. It addresses issues that are relevant in the process of composing a work for symphony orchestra and narrator, from the form of a contemporary symphonic poem. Topics such as the definitions of contemporary music and orchestral thought, the use of the generating concept or idea, the narrative and the structure within the creative processes of musical composition.

Keywords: Research from the arts, contemporary musical composition, orchestral thought, sound geography, descriptive music, concept or generating idea, musical narrative, musical structure, creative processes, symphonic poem, autoethnographic laboratory.

Agradecimientos

Agradezco a mi queridísima Gianella Cruzatte, quien estuvo a mi lado durante toda la elaboración de esta tesis y de la obra de la cual está basada. A mi padres, Mely y Jorge, quienes son los principales responsables de que sea capaz de lograr todo lo que me proponga; a mis hermanos Male y José, porque me inspiran con sus propias aspiraciones y logros.

Indudablemente, también agradezco a mi asesor, y profesor de composición, Nilo Velarde por tener la paciencia o, mejor dicho, la correa para ponerme en ruta cuando estoy dando vueltas por todos lados. A mi papapa y mamama, mis abuelos maternos, a quienes les dedico mi obra de final de carrera; de quienes nunca me faltó cariño en mi crianza y su recuerdo es de las motivaciones más fuertes que tengo para continuar con mi carrera musical.

A Roberto Chávez Marroquí, quien fue parte fundamental en mi decisión de convertirme en un músico profesional.

Y, por último, a mi perrita Zamba, quien tuvo que partir durante el tiempo en el que me dediqué a realizar esta tesis y quien siempre será una parte importante de la familia.

Índice

Resumen.....	ii
Abstract.....	iii
Agradecimientos.....	iv
Índice.....	v
Índice de figuras.....	vii
Índice de tablas.....	x
Índice de anexos	xi
Introducción	1
Capítulo 1. Estado del arte, marco conceptual y metodología.....	3
1.1. Estado del arte.....	3
<i>1.1.1. Investigación en las artes.....</i>	<i>3</i>
<i>1.1.2. En el ámbito orquestal.....</i>	<i>7</i>
1.2. Marco conceptual.....	8
<i>1.2.1. Música contemporánea y pensamiento orquestal.....</i>	<i>8</i>
<i>1.2.2. Geografía sonora y música descriptiva</i>	<i>10</i>
<i>1.2.3. Concepto, narrativa, estructura y procesos creativos</i>	<i>14</i>
<i>1.2.4. Poema sinfónico: definición y exponentes</i>	<i>25</i>
1.3. Metodología	27
<i>1.3.1. Laboratorio autoetnográfico</i>	<i>27</i>

Capítulo 2: Informe del proceso de creación.....	35
2.1. Proyecto de composición	36
2.1.1. <i>Mi proyecto: Concierto Inolvidable.....</i>	36
2.1.2. <i>Parámetros iniciales: concepto y estructura de la obra.....</i>	37
2.2. Laboratorio.....	42
2.2.1. <i>Cuaderno de inspiración No 1.....</i>	42
2.2.2. <i>Cuaderno de inspiración N° 2.....</i>	47
2.2.3. <i>Cuaderno de inspiración N° 3.....</i>	52
2.2.4. <i>Cuaderno de inspiración N° 4.....</i>	55
2.2.5. <i>Cuaderno de inspiración N° 5.....</i>	58
2.2.6. <i>Cuaderno de inspiración N° 6.....</i>	61
2.2.7. <i>Cuaderno de inspiración N° 7.....</i>	64
2.2.8. <i>Cuaderno de inspiración N° 8.....</i>	67
2.2.9. <i>Cuaderno de inspiración N° 9.....</i>	69
2.2.10. <i>Cuaderno de inspiración N° 10.....</i>	73
2.2.11. <i>Cuaderno de inspiración N° 11.....</i>	76
2.2.12. <i>Cuaderno de inspiración N° 12.....</i>	79
Conclusiones	83
Referencias bibliográficas	87
Anexos	91

Índice de figuras

Figura 1. Espectros armónico e inarmónico.	11
Figura 2. Espectrograma (frecuencia y amplitud de la muestra de audio (grillos)	11
Figura 3. Estructura dramática de “La Máscara de Morfeo” (1973-1983) de Birtwistle y Zinovieff.	20
Figura 4. Primera propuesta del <i>Cue 1</i> , base de cascabel y tarola (tambor militar) acompañado de glisandos de arpa e interior del piano	43
Figura 5. Primera propuesta del <i>Cue 2</i> , trompeta y clarinete.....	44
Figura 6. Primera propuesta del <i>Cue 3</i> , melodía completa.	44
Figura 7. Primera propuesta del <i>Cue 4</i> , acrecentar a través de la orquestación.....	45
Figura 8. Intro del Texto 1, textura de flauta inspirada en un Sikuri puneño.....	48
Figura 9. Acompañamiento de la entrada al Texto 1, percusión y pizzicato de cuerdas doblando la marcación del ritmo.....	48
Figura 10. Viola y Violonchelo doblados en sul tasto.....	49
Figura 11. Vientos maderas haciendo oscilaciones y vientos metales haciendo souffle (sonido de aire).	50
Figura 12. Sección de cuerdas en arreglo rítmico con la técnica col legno y pizzicato.....	50
Figura 13. Motivo de mi abuelo, con dúo de fagot y piano.....	51
Figura 14. Sección de cuerdas en pizzicato revisada de la primera entrada de la música del Texto 1.	52
Figura 15. Entrelazamiento de las oscilaciones en la sección de maderas, indicaciones de técnicas extendidas y maquetación del texto en un formato que toma como referencia a la partitura de Pedro y el lobo de Sergei Prokofiev.	53
Figura 16. Textura de en la sección de cuerdas simulando el movimiento de un tren	54

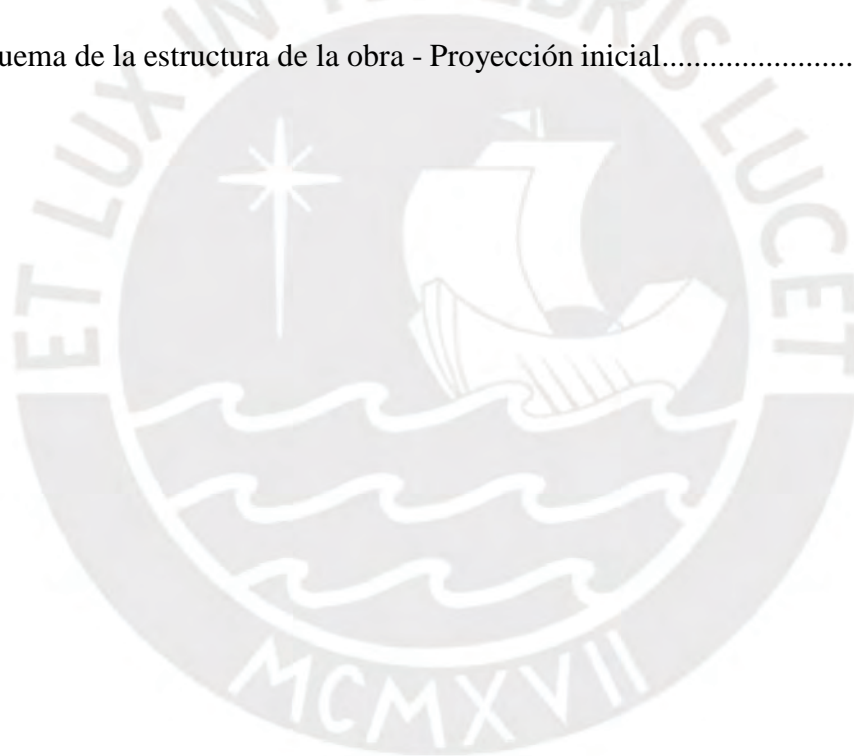
Figura 17. Primer borrador de melodía para mi abuelo	56
Figura 18. Melodía del abuelo revisada, fagot y piano.....	56
Figura 19. Estratificación de la sección de cuerdas	59
Figura 20. Continuación del motivo de mi abuelo utilizando un motivo del lago Titicaca con la sección de maderas.....	59
Figura 21. Patrón de morenada en la sección de percusión.	62
Figura 22. Motivo personalizado en referencia al intro del tema “Tango Illimani” Nestor Portocarrero.....	62
Figura 23. Textura en contrapunto del motivo en la flauta.....	63
Figura 24. Propuesta del <i>Cue 1</i> , primera interacción del texto con la música.....	64
Figura 25. Continuación del primer bloque de música (<i>Cue 1</i>), entrada gradual de la flauta y del pizzicato de las cuerdas.....	65
Figura 26. Tercera propuesta de entrada musical para el Texto 2	67
Figura 27. Continuación de la primera entrada del Texto 2	68
Figura 28. Segundo Bloque del Texto 1, metales y timbal añadidos a la textura de las maderas	69
Figura 29. Sección de cuerdas de la entrada del segundo bloque del Texto 1.....	70
Figura 30. Final del segundo bloque, motivo progresivo de las maderas.....	70
Figura 31. Corrección de las voces en el piano	71
Figura 32. Continuación del tercer bloque, entrada progresiva de la sección de maderas	71
Figura 33. Soli de maderas en el tercer bloque.....	72
Figura 34. Sección de cuerdas en el tercer bloque, durante el Soli de maderas	72
Figura 35. Pizzicato a la chitarra del primer bloque del Texto 2.....	74
Figura 36. Adornos en la sección de maderas en el primer Bloque del Texto 2	74
Figura 37. Continuación de las maderas del primer bloque del Texto 2	75

Figura 38. Desarrollo del primer motivo de las maderas del primer bloque del Texto 2	75
Figura 39. Notación corregida de los armónicos del primer bloque.....	77
Figura 40. Final del bloque 1, motivo de sikuri y clarinete con sonido souffle.....	77
Figura 41. Final del bloque 3, soli de maderas	78
Figura 42. <i>Cue 5</i> , entrada del arpa y las cuerdas en pizzicato a la chitarra.	80
Figura 43. Continuación del bloque 5, ligero cambio de textura en la sección de cuerdas	81
Figura 44. Última sección del bloque 5, entra la tarola con el ritmo de morenada a la textura que proponen las cuerdas	81



Índice de tablas

Tabla 1. Formas y procedimientos de composición en el período de su uso inicial en la historia de la música.....	22
Tabla 2. La matriz de compromiso significativo, (The meaningful engagement matrix - MEM).....	25
Tabla 3. Principales métodos para la reconstrucción de la memoria personal.....	28
Tabla 4. Disposición de los elementos dentro de los Cuadernos de Inspiración.	30
Tabla 5. Sistema de codificación para la ubicación de las entradas musicales en base a texto, párrafo y frase textual	31
Tabla 6. Esquema de la estructura de la obra - Proyección inicial.....	40



Índice de anexos

Anexo 1. Fotograma del video que inspiró el concepto de la obra.....	91
Anexo 2. Leyenda de técnicas extendidas	92
Anexo 3. Melodía de la cueca Viva mi Patria Bolivia de Apolinar Camacho. Transcripción y Arreglo de Eliodoro Nino.	93
Anexo 4. Ritmo de la Cueca.....	94
Anexo 5. Partitura final del Texto 1 y del Texto 2 de la obra Concierto Inolvidable.....	95



Introducción

Esta investigación cae en el campo de investigación en las artes, la cual, además de explorar el producto artístico a través de la interacción con el mismo, también cuestiona al artista mismo y sus motivaciones. Este enfoque propone exponer y justificar los cuestionamientos en el proceso de creación desde la perspectiva del investigador, razón por la cual este trabajo, de aquí en adelante, estará escrito en primera persona.

Esta tesis de titulación se vincula a mi trabajo de final de carrera en la concentración de Composición Creativa, de la Especialidad de Música, dentro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Considero que realizar esta investigación, complementa lo que he aprendido durante la especialidad y me ayuda a sintetizar la información que he estudiado durante estos cinco años. Con respecto a la obra, la concepción de la idea principal de la composición y la estructura base se realizaron en la segunda mitad del curso de Taller de Composición 9, así que, durante Taller de Composición 10 tengo la tarea de completar lo que resta de la composición de la obra. De esta manera, en esta tesis me enfocaré en el proceso creativo que involucra la interacción entre la música y el texto, proceso que desembocará en la composición de la obra.

En la carrera en la que me encuentro, se busca que el estudiante vaya desarrollando las competencias que necesita tener un compositor musical para desenvolverse en un contexto profesional, pero, en mi opinión, pese a haber concretado los distintos niveles de la especialidad, aún hay aspectos en la planificación de esta disciplina que quisiera mejorar. En adición al valor personal que tiene la sinopsis de la obra en cuestión, esta investigación también opta por un acercamiento al estudio de los procesos creativos desde una perspectiva personal. Estimo que, pese a la carga de tiempo que implica hacer el trabajo final de composición 10 y la licenciatura, esta tesis es una oportunidad para enlazar estos dos cursos que representan mi último ciclo de carrera y reforzar mis competencias como compositor.

En el contexto académico en el que me encuentro, la investigación desde las artes es una práctica a la que le falta ampliar su catálogo, tanto así que, dentro del repositorio de la universidad se puede contar con los dedos de las manos la cantidad de investigaciones desde las artes que se pueden hallar en la facultad de música; y aún menos, en el área de composición musical. Esta investigación es un paso más para impulsar este tipo de búsquedas que navegan en la psicología de los artistas, cuestionan sus prácticas disciplinarias y exploran sus propios procesos. En la palabras de Collins (2012) en el prefacio del libro *The Act of Musical composition studies in the creative process* cuando hace referencia al acto creativo en *tiempo-real* de hacer un producto musical: “Little attention has been paid to this particular form of musical creativity other than directly through biographical and autobiographical narrative and anecdote, or indirectly through analytical and theoretical approaches” [Poca atención se ha puesto a esta forma particular de creatividad musical que no sea directamente a través de narraciones y anécdotas biográficas y autobiográficas, o indirectamente a través de enfoques analíticos y teóricos] (p. 19).

Capítulo 1. Estado del arte, marco conceptual y metodología

1.1. Estado del arte

1.1.1. Investigación en las artes

Como punto de partida, cabe profundizar en la semántica que implica esta rama de la investigación, la cual tiene un factor de descubrimiento autoetnográfico. Rospigliosi expresa el dilema de las investigaciones artísticas como: “Los artistas no generamos conocimiento de la misma manera que lo generan los científicos. Si fuese posible expresar en palabras aquel conocimiento que nuestro cuerpo absorbe por medio de la experiencia, no sería necesario poner en escena nuestras investigaciones artísticas” (2020, p. 6). En este caso, haciendo el paralelo entre lo científico y lo artístico, si bien es cierto que hay un aspecto muy subjetivo y abstracto que se va materializando a lo largo de una investigación, es en un texto académico de investigación desde las artes - como éste -, donde se intenta justificar las decisiones creativas que derivan del proceso mismo de hacer arte.

Para determinar el objetivo principal de esta investigación, hay que reconocer los posibles caminos que existen en la investigación desde el arte, lo que nos conduce a la pregunta: ¿Cómo diferenciamos los tipos de investigación artística? Para responder esta pregunta, Borgdorff (2006) toma en cuenta las terminologías de Frayling publicadas en 1993, en donde introduce distinciones entre investigaciones relacionadas con las artes:

“investigación dentro del arte”, “investigación para el arte” e “investigación a través del arte”.

A partir de estas terminologías, Borgdorff propone sus propios enfoques sobre los tipos de investigación artística:

- Investigación sobre las artes: se proponen extraer conclusiones válidas sobre las prácticas artísticas desde una distancia teórica. Bajo esta mirada, el objeto de investigación se mantiene intacto, solo se proponen reflexiones o interpretaciones de su naturaleza informativa.

- Investigación para las artes: El arte no es el objeto de investigación, sino su objetivo. En este caso se proponen herramientas para obtener un descubrimiento para la aplicación del arte, su objetivo es explorar nuevos conocimientos en “servicio de la práctica artística”.
- Investigación en las artes: No asume la separación sujeto-objeto. No hay ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística. Toma una perspectiva de las prácticas artísticas desde el punto de vista del autor, contextualizando la situación en la que la investigación ocurre (2006, pp. 9-11). A diferencia de la definición anterior, en mis propias palabras, este tipo de investigación se podría decir que explora nuevos conocimientos en “servicio de los artistas”.

Para esta investigación me enfocaré en la tercera definición, porque es la más pertinente para este trabajo, ya que busco explorar mi proceso creativo a través de los estudios de composición musical y de introspección en creación artística. Borgdorff (2006) complementa sus terminologías con cuestiones de tipo (1) ontológico, (2) epistemológico y (3) metodológico para diferenciar las posibilidades en las investigaciones artísticas (p. 1). Con estos términos en cuenta, responderé los contenidos de mi investigación correspondiendo a cada cuestión:

1. Con respecto a la naturaleza del objeto de mi investigación (ontológico) corresponde a un fragmento de un producto artístico, específicamente, dos de una composición musical con orquesta sinfónica y narrador.
2. A partir del conocimiento que contiene (epistemológico) abordaré técnicas de composición, conceptos narrativos y estructurales, e introspectivas artísticas. Así como teorías sobre la creatividad y la psicología del compositor.

3. En base a los métodos de trabajo (metodológico), utilizaré un modelo personalizado de un laboratorio artístico, en dónde registro, en orden cronológico, los avances creativos del proceso de composición.

Asimismo, Collins (2012) describe muy acertadamente la naturaleza de esta investigación en las palabras de Persson y Robson, cuando hablan sobre la oportunidad del investigador de proveer una mirada en el ambiente del músico, en donde se siente más identificado y escuchado sobre lo que tiene que decir en el acto de crear su propia música (pp. 9-20).

Desgraciadamente, en el universo de tesis de investigaciones en las artes, ha sido todo un reto hallar material académico en el mismo eje temático en el que se encuentra este trabajo. Cuando he revisado los trabajos de investigación desde las artes, próximos a mi círculo académico (carreras artísticas en universidades del Perú), la mayoría de tesis académicas cercanas a esta categoría se encuentran, primero, en la disciplina de la danza, seguidas de tesis artísticas en teatro y, por último, en mi rubro la música.

En danza, Ruiz (2020) realiza un trabajo de exploración en base a la improvisación en los espacios públicos, apoyándose para su tesis en los conceptos de improvisación y *pre-expresividad*. Este último término es muy interesante, sirve para darle un nombre al reconocimiento del espacio escénico durante el proceso creativo. Según Eugenio Barba (1992), “basta pensar en situaciones teatrales basadas en un acuerdo tácito entre actor y espectador en las cuales se acepta una ausencia de consenso en los significados que se deben atribuir a la acción” (como se citó en Ruiz, p. 28). Para Ruiz, este concepto era muy importante, pues su laboratorio se basaba en reconocer la calle como su espacio escénico y las variables respectivas que necesitaba tener en cuenta para realizar su exploración. En mi caso, en un formato habitual de concierto, el código entre público y artistas no supone una innovación. En la música orquestal, la *pre-expresividad* se podría encontrar cuando se piensa

en los posibles retos acústicos que se tienen que resolver para hacer llegar a la audiencia los detalles sonoros que se quieren expresar.

Otro trabajo en danza es el de Chávez (2021), quien realiza una propuesta coreográfica, haciendo exploraciones en la virtualidad y al final, realizando ensayos presenciales. Ella hace una comparación que es muy importante definir en este tipo de investigaciones, la diferencia entre improvisación y composición. Ambas prácticas son complementarias, pues como en varios procesos de composición de trabajos que he observado, la improvisación es una fuente recurrente de material artístico. No obstante, en las palabras de Chávez:

Una composición se origina en el creador mismo gracias a una inspiración o idea, esta persona será la encargada de organizar los elementos según sus propios intereses o de acuerdo con las posibilidades que se encuentren a lo largo del proceso creativo (2021, p. 14).

Me parece importante realizar la distinción, pues, a diferencia de lo que realmente sucede en mi rubro, en las otras disciplinas se suele asumir que la improvisación es una actividad recurrente para la composición musical. Aclarando la diferencia, en este trabajo se buscará representar los procesos de composición que no se apoyan principalmente en la improvisación sino en la planeación previa de los criterios musicales.

Entre las investigaciones musicales, podemos encontrar la tesis de Ñiquen, quien, a través de la improvisación con Pure Data realiza una investigación *autoetnográfica*, registrando sus experiencias con los músicos con quienes colaboró y el proceso de su obra. Ñiquen utiliza las tecnologías como instrumento de su música, a diferencia de mi tesis, que es en un formato orquestal acústico. Por otro lado, me gustaría rescatar el uso del método *autoetnográfico*, tanto de la investigación de Ñiquen como de esta investigación, utilizando la definición de Guerrero (2014): “El método *autoetnográfico* se basa en una descripción,

análisis y reflexión desde una perspectiva autobiográfica acerca de la experiencia o comunidad/cultura a estudiarse” (como se citó en Ñiquen, 2022, p. 14).

Estos trabajos representan mi primera impresión de la situación actual, y aunque las tesis más cercanas al carácter de mi investigación son las investigaciones en danza, hay varios aspectos de exploración artística que puedo rescatar de todos los trabajos mencionados.

1.1.2. En el ámbito orquestal

Si bien, la investigación en las artes tiene cierta escasez en el repertorio orquestal, hay una buena cantidad de ejemplos de investigaciones para las artes que me sirven para dar un panorama sobre procesos creativos contemporáneos en música orquestal académica. En específico, me voy a apoyar en dos investigaciones para las artes; estos autores tienen una mirada más objetiva sobre el proceso de composición, en ese aspecto, el contenido de este trabajo se aproxima a los conceptos y las técnicas que plantean. Una de las diferencias se identifica en que los autores utilizan la estructura de la obra para presentar el proceso que les llevó a la composición de cada parte, en cambio, yo incluyo una línea de tiempo más concreta, en base a las semanas en donde presenté avances de la obra no necesariamente en el orden de la estructura de la obra. Como primer ejemplo, Carlos Ignacio Toro (2011), basa su trabajo en analizar el proceso creativo de los dos movimientos de su obra musical *Dos Paisajes Colombianos*; el primero dedicado al *Cañón del Río Claro* y el otro a la *Procesión de la Virgen del Carmen*. El análisis de Toro busca profundizar en las motivaciones iniciales y en la extra-musicalidad, su proceso de composición recurre a la utilización de “técnicas contemporáneas” que proporcionan el desarrollo de atmósferas de sonido, por ejemplo, para componer el *Cañón del Río Claro* él utilizó el paisaje sonoro de la selva de Antioquia de noche, para recoger los elementos extramusicales y explorar musicalmente la densidad de sonidos que representen este paisaje.

Otra fuente ejemplar sobre composición contemporánea en formato sinfónico es la tesis de maestría de Natalia Valencia (2015) en su obra musical *Vuelo de Pájaros*. Al igual que Toro, usa la imagen de un paisaje para recrear musicalmente su idea generadora, utiliza la técnica de recolección de una muestra sonora y trabaja las ideas musicales en base a los armónicos de su muestra. Su trabajo también explora con el uso de notación alternativa, las técnicas extendidas de los instrumentos, escalas y armonías personalizadas, estas son herramientas que se realizan cuando se quiere ampliar el repertorio del lenguaje contemporáneo.

En conclusión, los trabajos musicales en el ámbito orquestal son mayormente auto-análisis de obras que se trabajaron asincrónicamente. Hay mucho valor en cómo se realizan sus procesos creativos, sin embargo, es una mirada sobre todo técnica. La diferencia crucial entre mi investigación y las investigaciones de Toro y Valencia, es que, esta tesis se realiza durante el proceso de exploración, registrando incluso los elementos descartados; no solo es un análisis de mi proceso compositivo, es un cuestionamiento y una reformulación de este. Lo resultante no es un documento sobre el proceso de la obra, sino es un documento sobre el proceso del artista en dirección a la obra.

1.2. Marco conceptual

1.2.1. Música contemporánea y pensamiento orquestal

“Entendida la composición musical como creación artística y a la vez como investigación aplicada, se presentan en la actualidad diversas líneas de pensamiento capaces de generar los materiales para la construcción de un discurso verdaderamente original que nos identifique” (Cetta, 2011, p. 19). Esta conclusión nos invita a pensar en las vastas posibilidades que se han explorado en los últimos siglos; desde el Dodecafonismo con

Schönberg, hasta el Live Coding¹, las prácticas no paran y se sigue innovando a ritmos acelerados. “La música contemporánea, como corriente estética de los siglos XX y XXI, ha contado con distintos desarrollos teóricos y técnicos, que se han convertido en herramientas con amplias posibilidades creativas para la renovación del lenguaje sonoro del compositor” (Bedoya, 2016, p. 3).

Por ende, se entiende de manera general, que el término “contemporáneo” durante este último siglo, comprende una gama de exploraciones musicales tan vasta, y aún así, está en búsqueda de terminar de desarrollarse. De esta manera, para no encasillar el proyecto en una corriente específica, en esta investigación utilizaré el término “contemporáneo” para hacer referencia a la compilación de técnicas que se han estudiado y desarrollado en las últimas décadas.

El pensamiento orquestal parte de los fundamentos de la orquestación, Adler (2006) describe la instrumentación como el rudimento de la orquestación. Siendo este el estudio de las cualidades de los instrumentos y las cualidades de sus sonidos a lo largo de su registro. Es importante conocer las características de las diferentes familias de instrumentos, cuerdas, maderas, metales y percusión; y las combinaciones entre ellas.

Por otra parte, a la hora de crear una obra sinfónica, por más contemporánea que sea, el compositor necesita tener en cuenta el funcionamiento del ensamble orquestal, pues cuando se habla de orquestación, hay dos diferentes acercamientos. No es lo mismo orquestar una obra compuesta originalmente para piano o para ensamble que escribir una pieza pensada desde su inicio en un formato de orquesta. Leibowitz (1960), define el arte de la orquestación como el pensamiento teórico-práctico que reconoce las cualidades de los instrumentos y su

¹ **Live coding** es la práctica artística para generar música, imagen, coreografía y texto a través de dar instrucciones a computadoras en forma de algoritmos. El término apareció alrededor del 2003 para referirse a una práctica musical con computadoras de carácter improvisatorio. (Consulta: 22 de junio de 2022: https://es.wikipedia.org/wiki/Live_coding)

interacción entre ellos, además, hace una crítica hacia los tratados de orquestación previos, argumentando que si bien los compositores pasados lograban sonoridades que funcionaban para ellos, las técnicas de orquestación van más allá de directrices fijas; por ejemplo, reglas como la de no escribir el clarinete por debajo de un corno, según Leibowitz, ya han sido refutadas. Si bien hay aspectos de la orquestación que hay que entender para lograr un balance de las familias instrumentales y un equilibrio en las proporciones, las nuevas sonoridades que se aprecian luego del siglo XX requieren un pensamiento diferente, mucho más atento al resultado orquestal real y no solo a su aplicación teórica.

Algunos de los elementos a tomar en cuenta en la orquestación - y que se reconocen como contemporáneos- son las *técnicas extendidas* o exploraciones alternativas de los instrumentos. Según como lo define el Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo: "Las denominadas Técnicas Extendidas son toda forma de producción sonora en un instrumento (o voz) de forma no convencional, alterando premeditadamente los métodos tradicionales de producción de sonido" (2019). El uso de estas técnicas requiere un estudio más extenso, ya que renuevan la sonoridad que se espera del formato sinfónico. En el proceso creativo de la obra de esta investigación, las técnicas que planeo utilizar no son necesariamente novedosas, pero su uso en las últimas décadas solo ha raspado el potencial expresivo que son capaces de lograr y considero que su aplicación es una oportunidad para desarrollar el pensamiento orquestal contemporáneo en mi proceso de composición.

1.2.2. Geografía sonora y música descriptiva

Uno de los caminos para entender el término de *geografía sonora*, se puede hacer haciendo una observación literal del sonido provocado por la geografía. Una de las prácticas que trabaja con los efectos del sonido mismo es el *Spectralismo*, el cual tiene su origen en Francia por medio de un grupo de compositores, el Groupe de L'itinéraire. Cetta, lo define

como: “las técnicas [que] se basan en la utilización de datos espectrales de sonidos naturales o electrónicos como material de la composición, y su posterior orquestación” (2011, p. 18).

En los últimos años, la creciente tecnología fue crucial para el desarrollo de este movimiento, mejorando la recolección e interpretación de la muestra sonora. Desde la perspectiva del sonido de un espectrograma, (figuras 1 y 2) podemos observar cómo se comportan las frecuencias y así resaltar estos sonidos en la composición.

Figura 1

Espectros armónicos e inarmónicos

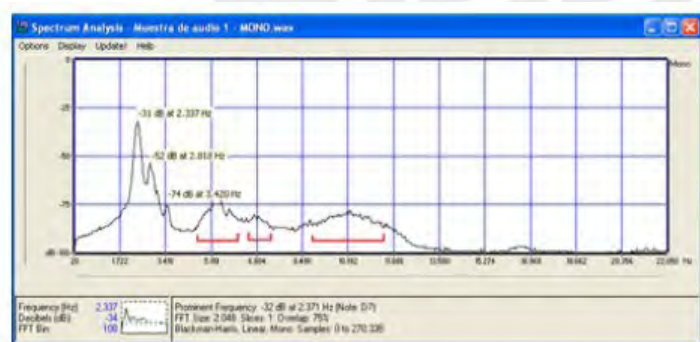


Diagrama 5. Espectros armónico e inarmónico

Nota: Valencia, 2015, p. 46

Figura 2

Espectrograma (frecuencia y amplitud de la muestra de audio (grillos))



Nota: Toro, 2011, p. 36

En adición a la huella sonora de un paisaje, también está la experiencia subjetiva de la montaña, el lago, los ríos, etcétera. En la búsqueda artística, hay elementos que se vuelven un poco más introspectivos o “extra-musicales”, que hacen alusión a conceptos y abstracciones que inspiran la labor del artífice. Estos diseños arbitrarios se pueden manifestar en cualquier forma: anécdotas, motivaciones, identidades, simbologías, emociones, etcétera. Un camino para el proceso creativo se trata de hacer preguntas que jerarquicen los elementos disponibles: ¿Cuál es la narrativa que quiero expresar?, ¿Cuál es el concepto más importante? ¿Qué catalogo como subtexto o narrativa secundaria?

Toro (2011) estudia en su tesis el método para abordar aspectos extra-musicales (utilizar el entorno como un elemento compositivo) como la topografía, es diferenciar si los elementos se están usando a *nivel representativo o funcional*. Por ejemplo, la figura del “Lago”, como concepto, se puede trabajar a nivel representativo usando las características del fluir continuo e imperturbable del agua y presentarlas en forma de motivos musicales. En cambio, a nivel funcional, los motivos musicales buscan reproducir una simulación de los sonidos que se escucharían en presencia de un lago.

Dentro de esta búsqueda, el compositor boliviano Alberto Villalpando aborda la idea de musicalizar la geografía, dice en una entrevista en 1992:

En la búsqueda de un lenguaje propio -que sea idéntico a lo que soy-, una idea estructural que he sustentado, es la de la descripción de la geografía boliviana y fundamentalmente la andina, Es innegable que el paisaje suena, y esta es una referencia meramente artística. La geografía suena y es posible evocar los estados de ánimo que este entorno artístico produce (como se citó en Wiethüchter & Rosso, 2005, p. 52).

Villalpando utiliza la experiencia del espacio para responder a las emociones que se generan naturalmente en cada individuo, por ejemplo, el simple hecho de tener una montaña

cerca puede cambiar la energía que se manifiesta en una interacción. Este uso de la música representa un enfoque que generalmente se atribuye a la música programática. A diferencia de la música absoluta, que se refiere al tipo de composición que se enfoca solamente en desarrollar las unidades musicales, la música programática busca inspiración en elementos de la naturaleza o en la experiencia humana. Por lo tanto, su objetivo no se limita únicamente a la búsqueda de la belleza musical a través de medios musicales. Este enfoque programático se evidencia en la propuesta de Villalpando cuando emplea el concepto de la "geografía que suena", o lo que podríamos denominar "geografía sonora". En esta perspectiva, Villalpando fundamenta su composición musical en la evocación de paisajes de la topografía de Bolivia.

Una tercera mirada, que aclararía la utilización del término *geografía sonora* en vez de *paisaje sonoro*, es la que encontramos en la música *concreta*, donde los elementos *extra-musicales funcionales*. Un elemento extra-musical funcional es aquel que sirve para evidenciar la inspiración extra-musical usando una interpretación de simulación funcional. Por ejemplo, si la inspiración es una cascada, el sonido del agua al caer sería el elemento extra-musical funcional que se usaría para apoyar el concepto de la inspiración. En la música concreta, estos no son re-interpretados por un formato instrumental, sino son muestras de audio escogidas por el compositor para ser usados en beneficio del proceso artístico. En cuyo contexto nace el segundo término, el cual fue acuñado por Murray Schafer, en 1969, para definir una aplicación musical que usa grabaciones del medio ambiente como objetos de escucha. En el *paisaje sonoro*, el trabajo del compositor es filtrar todos esos sonidos recopilados de un lugar que se quiere evocar y reproducirlos en el contexto compositivo que le plazca.

Por otro lado, una expresión musical que es igualmente relevante para esta investigación, como las mencionadas anteriormente, es la *música descriptiva*, la cual trabaja con la descripción directa de textos, imágenes o escenas. Un aspecto interesante de la *música*

descriptiva, según Kühn, es cómo aportó significantes musicales y recursos interpretativos: “A través de la palabra transmisora de significados se introdujo lo “descriptivo” en la música asemántica; esta copia del lenguaje terminó convirtiéndose ella misma en un “lenguaje”. Para ello traduce sus significados en gestos musicales” (2003, p. 295). En la actualidad, la música descriptiva se ha acercado a los nuevos medios visuales. Fraile (2004) describe la funcionalidad del “metatexto” en la música para cine, en dos categorías, música *descriptiva* y narrativa. La *música descriptiva* es un acompañamiento instantáneo de la acción, mientras que la *narrativa* aporta información a la historia añadiendo posibles insinuaciones a la trama.

Para esta investigación, en dónde se conoce de antemano que la obra va adquirir la forma de *Poema Sinfónico*, es muy importante entender las aplicaciones de la *música descriptiva*, así como de la *música programática* y de la *absoluta*. Como parte de los procesos de laboratorio, se estudiará la aplicación de la relación texto-música. La manera en la que pretendo ordenar las interacciones entre texto y música es con la utilización de “*cues*”, que se traducen como “bloques” y son el método de organización de señales de entrada en los productos audiovisuales, López (2012) usa ejemplos sobre cómo los bloques responden a las emociones de las escenas, identifican el trasfondo de la acción y también colorean las intenciones de los personajes. Lopez utiliza el término *convergencia semántica*, que quiere decir: “la presencia de bloques descriptivos vinculados a la acción fílmica” (p. 47). Los bloques musicales o “*cues*”, responden a una narrativa subyacente que expone las impresiones principales que se quieren transmitir, se trabajan a través del concepto principal y se colocan estructuralmente en relación al texto.

1.2.3. Concepto, narrativa, estructura y procesos creativos

Parte fundamental de la práctica compositiva es trabajar un *concepto* con los recursos musicales que este proporciona. Un concepto, en pocas palabras, es la idea principal que se quiere expresar en un producto artístico y aquella que genera todos los recursos relacionados

con la música, según Wilkins (2006), se puede analizar el concepto desde dos categorías: Programática y Abstracta. En la primera categoría (programática), el concepto responde a algún elemento extra-musical, tales como una emoción (el enamoramiento, la persecución, etcétera), o un fenómeno de la naturaleza (montañas, ríos, canto de los pájaros, etcétera). A diferencia de la anterior, la segunda categoría (abstracta), maneja elementos más técnicos, relacionados a la ejecución de la música; por ejemplo, se puede ordenar matemáticamente las frecuencias sonoras o se puede utilizar un patrón rítmico que se desarrolla de varias maneras, también se puede explorar las dinámicas de *Forte* y *Piano* como inspiración de la obra entre otras (p. 16). Un ejemplo muy práctico sobre el uso de conceptos, tanto programáticos como abstractos, es la compilación de 153 piezas progresivas para piano de Béla Bartók: *Mikrokosmos* (1987), en donde emplea componentes musicales e ideas extra-musicales para realizar miniaturas, invenciones, homenajes a otros compositores y ejercicios de piano.

Asimismo, en base al concepto, la idea musical generadora es elegida por el compositor en lo que las personas ajenas al rubro llamarían “inspiración”, sin embargo, para el compositor, elegir la idea con la que quiere trabajar es más un proceso cuyo resultado se ve afectado por su propio bagaje musical. En la labor de componer, no todas las ideas musicales llegan a su desarrollo, algunas se quedan anotadas como borrador hasta que el compositor decide disponer de ellas (Copland, 1994). Según Copland (1994), dependiendo de su concepción de la música, existen cuatro (4) tipos de compositores: (1) el compositor espontáneo, que no puede explicar su constante flujo de imaginación, y que se le suele reconocer por escribir temas cortos todos los días; (2) el compositor constructivo, quien explica muy bien su proceso creativo y que trabaja laboriosamente sobre la misma idea; (3) el compositor tradicionalista, que, a diferencia de los otros, parte de una visión más mecánica de la música, pensando en patrones estilísticos predeterminados por la época; y por último, (4) el compositor explorador, quien recurre a una forma no convencional de resolver la

música, buscando aportar nuevas sonoridades y nuevas técnicas compositivas. En resumen, cada compositor tiene una manera particular de concebir su idea generadora y, por consiguiente, su manera personal de trazar su camino narrativo.

Una vez planteado el concepto principal, se busca encaminar estratégicamente la *narrativa*, de manera que se adecúe al carácter que se quiere mantener. Curiosamente, la música trata el aspecto de la narrativa de manera especial así, por ejemplo, en “La Música Cuenta” de López-Cano (2020), se reconoce que, a diferencia de la narrativa literaria, en la música se pierde un poco la sensación del pasado, convirtiéndose inmediatamente en un experiencia viva y presente, aún con las constantes repeticiones y evidentes patrones, prima su efecto en el momento en el que es escuchada. Un caso que ayuda a visualizar lo anterior es cuando una narrativa musical se combina con un elemento literario o audiovisual, la música sirve para contar una *metahistoria*, cuya función es realzar los subtextos de la trama principal.

En música, la historia contada habitualmente solo se puede expresar por medio de un metatexto de naturaleza analítica que hurga en las fuerzas profundas humanizadas del deseo, la imposibilidad o la consecución o frustración de los anhelos [...]. En un texto narrativo musical no puede faltar la estrategia narrativa mientras que la historia puede ser fragmentada, abstracta, incompleta o evanescente en sus tramos más anecdóticos. La historia que cuenta la música habitualmente existe únicamente en el plano metatextual a manera de reflexiones y cavilaciones sobre las angustias y paradojas que aquejan al ser humano (López-Cano, 2020 pp. 311-312).

Esta distinción en la narrativa musical también se debe al fenómeno en la percepción del espacio/tiempo que tiene la música. Como menciona Junchaya (2019), brevemente en su disertación, el *tiempo* se encuentra dentro de la música, y no la música dentro del tiempo. Esto quiere decir que la percepción del tiempo puede variar considerablemente al experimentar la

escucha de la música, Kramer (1988) estipula que “[...] al creer que el tiempo existe en la misma música, podemos empezar a hacernos la idea de crear, alterar, distorsionar o incluso destruir el tiempo mismo, no solo nuestra experiencia de él [...], incluso se puede manipular la dirección del tiempo” (como se citó en Junchaya, 2019, p. 78). La música ciertamente produce un efecto en la percepción del tiempo, por ejemplo, en la sensación de suspenso que generan algunos productos audiovisuales, o cuando uno escucha una tonada que le evoca recuerdos y en ese momento - entre la escucha y el recuerdo - se puede llegar a percibir una dilatación de los segundos como una manifestación del tiempo expandido. Kühn menciona en una frase el comportamiento de la linealidad del tiempo en la música:

El “tiempo” se puede experimentar si algo transcurre claramente, el “tiempo” como tiempo lineal y sentido del tiempo desaparecen (o se debilitan en la conciencia), si ocurre *poco o nada*, si ocurre *siempre lo mismo o parecido*, si ocurren *muchas o demasiadas cosas* (2003, p. 313).

De esta manera, se entiende cómo es que la narrativa musical tiene un trato especial por su cualidad temporal, pues alterar la linealidad de la música no es una herramienta indiferente; la sensación de rebobinar, de crear *loops* o saltos temporales en la música, son técnicas comunes que aportan a la continuidad de la narrativa musical.

Además de la relación del tiempo con la música (sea lineal o no lineal), la dimensión del espacio se puede interpretar de diferentes formas. Como fenómeno estrictamente físico, la música en el espacio funciona a través de frecuencias y decibeles, los cuales generan estímulos conscientes e inconscientes en el cuerpo humano. Una analogía que me gusta con respecto al efecto que tiene la música en el espacio es, cuando en el texto de Valéry (1978), el personaje de Sócrates coloca a la arquitectura y a la música a la par, diferenciándose de las otras artes por su capacidad de envolver todo el entorno:

Esta imaginación me lleva fácilmente a colocar de un lado, la Música y la Arquitectura; y del otro, las demás artes. Una pintura, querido Fedro, no cubre más que una superficie, como un cuadro o un muro [...]. El escultor, igualmente, no adorna sino una porción de nuestra vista. Pero un templo, ya sea en su exterior con el ambiente que lo rodea, o bien, interiormente, constituye para nosotros una entidad completa en la que vivimos... ¡Ahí estamos, nos movemos, vivimos, en fin, en la obra del hombre! No hay parte de esa triple extensión que no haya sido estudiada y meditada. [...] (Valéry, 1978, p. 43).

A continuación, Sócrates y Fedro conversan sobre cómo la música, en su movilidad, parece construir un templo de recuerdos alrededor de cada uno, con diferentes caminos y entradas.

¡Pero hombre! ¿Nunca has sentido esto, cuando asistías a alguna fiesta solemne, o concurrías a un banquete donde la orquesta llenaba la sala de sonidos y de fantasías? ¿No te parecía que el espacio primitivo lo substituía un espacio inteligible y cambiante; o mejor, que el tiempo mismo te rodeaba por todas partes? [...] Hay, por lo tanto, dos artes que encierran al hombre en el hombre, o mejor, que encierran al ser en su obra y alma en sus actos y en las producciones de sus actos, como nuestro cuerpo de antaño estaba encerrado en las creaciones de su mirada y rodeado de vista (p. 44).

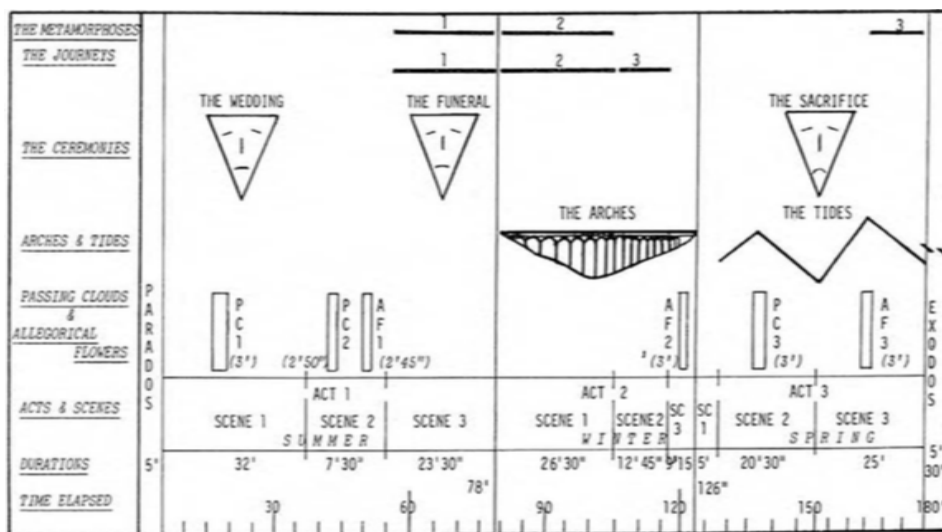
En resumen, se podría decir que, en la música la dualidad espacio-tiempo sucede en una especie de realidad alternativa, y si bien es un fenómeno que no se puede explicar del todo, la tarea del compositor, al igual que la del arquitecto, es generar esa experiencia espacio-temporal a través de la estructuración de los insumos, en el caso del compositor, de los recursos musicales. Es de esta manera, aunque no necesariamente a través del mismo razonamiento, en la que Junchaya reconoce que la estructuración de una obra representa su

espacialidad. Para ilustrar esta conclusión, Schafer (1963) reporta una ocasión en la que Schoenberg se dirige uno de sus pupilos explicando que la música es un arte que ocurre en el tiempo, pero la manera en la que se le presenta a un compositor (visión-intuición-oído interno) funciona diferente, pues en la práctica compositiva, los oídos del músico tienen la habilidad de materializar en el espacio los patrones auditivos, en forma de notación y estructura (como se citó en Junchaya, 2019, p. 81). Igualmente, Wilkins utiliza la misma metáfora para referirse a la invención de estructuras musicales: “The structure for a composition is akin to an architect’s plan for a building” [La estructura de una composición es similar al plano de un arquitecto para un edificio] (2006, p. 24). Esta estructuración musical es, por lo tanto, una manifestación de la espacialidad que envolverá la narrativa y las curvas emocionales que estimulan a los oyentes.

En la siguiente imagen, proporcionada por Wilkins (2006), se puede observar un ejemplo muy visual de cómo se puede representar la estructura dramática de una obra, se aprecia la secuencia de los elementos musicales, los cuales crean una linealidad temporal que solo existe en la obra. En la columna de la izquierda se encuentran los ejes argumentales (por encima de la fila de actos y escenas) y las figuras dentro del cuadro representan las texturas musicales. Una vez visualizada la estructura de la obra, el trabajo compositivo buscará utilizar la instrumentación y a los cantantes para conseguir las texturas representadas en la estructuración.

Figura 3

Estructura dramática de “La Máscara de Morfeo” (1973-1983) de Birtwistle y Zinovieff



Birtwistle. *The Mask of Orpheus*: Dramatic structure

Nota: Wilkins, 2006, p. 34

Este aspecto espacial de la música intuitivamente se le podría llamar “forma”, el cual es un término musical establecido, y - no es extraño que - este término también haga referencia a un aspecto estructural. Whittall (2008) define la *forma* como “el elemento organizador o constructivo de la música”, el problema es que se confunde con el término *estructura* (como se citó en Jenkins, 2019, p. 83). El parecido es tan significativo que la confusión se puede encontrar y reforzar de autor en autor, en especial en libros de análisis musical, por ejemplo, en la definición de *forma* de Roldán (1997): “la arquitectura básica que organiza los elementos constitutivos de una obra musical” (p. 30). Para esta investigación, la definición de Roldán encajaría mejor con el término de *estructura* para cada uno de los niveles de análisis que propone Roldán - *macroforma*, *mesoforma* y *microforma*. Estos niveles corresponden a la estructura general o movimientos de la obra, las secciones que articulan cada parte y las frases y motivos que contienen las secciones (p. 30). De esta manera, me referiré a estos niveles con los términos de *macroestructura*, *mesoestructura* y *microestructura*. Para ayudar a diferenciar los términos, se podría decir que, usualmente en el ámbito musical, el término *forma* se relaciona con las estructuras musicales tradicionales que

fueron tendencia durante su época respectiva. Santos y Eguílaz (2010), mencionan que la *forma* ha definido el discurso narrativo de las texturas o estilos que caracterizan las corrientes musicales del pasado, mediante elementos musicales como la presentación de ideas musicales, el desarrollo de motivos, el avance hacia un clímax y la resolución de las tensiones (p. 10).

De la misma manera, una práctica que se ha ido desarrollando desde siempre es apoyarse en *formas* previas y reformular sus elementos musicales, así es como se ha ido creando variaciones a lo largo de la historia, que luego se convierten en estructuras formales. Según Stein (1979), para comprender las nuevas formas de la segunda mitad del siglo XX, hay que entender la relación entre los idiomas de los periodos pasados y los nuevos conceptos estéticos (p. 209).

En la siguiente tabla (ver tabla 1), Stein hace una comparación de las eras, desde el Clasicismo al siglo XX, según las escalas utilizadas, la base armónica, la base rítmica y los modelos formales que se manejaban en la época. En esta última categoría podemos observar la tendencia de utilizar una forma antigua añadiendo elementos contemporáneos.

Tabla 1

Formas y procedimientos de composición en el período de su uso inicial en la historia de la música

Era	Clasicismo	Romanticismo	Impresionismo	Siglo XX	Nueva Música 1950
Cronología	1750 - 1827	1800 - 1900	1880 – 1918	1900 -	1950 -
Escala	Tonal Diatónico	Tonal (incremento de cromatismo)	Tonal, Modal, Escalas exóticas	Tonal, Modal, Dodecafonismo, Schemata.	Dodecafonismo libre, Microtonal, Melodía como variaciones de afinaciones en el tiempo, Afinación continua
Base Armónica	Triadas	Triadas (acordes con séptimas y novenas)	Tríadas, acordes con séptimas, novenas, oncenas, Acordes de tono entero Progresiones libres	Tonalidad extendida, Agrupaciones libres, Modal, Politoral, Quartal, “Emancipación de la disonancia”	Clusters, Micropolifonía, Nuevos Sonidos, Masa vertical armónica, Textura, Evocación del poder del sonido
Base Rítmica	Simple, Compuesto Patrones simétricos	Simple, Compuesto, Ritmos más libres	Simple, Compuesto, Patrones Rítmicos libres	Nuevas Métricas, Ritmo aditivo, patrones asimétricos, Movimiento “MOTOR”	Libre, complejo, Fragmentado, Patrones micro-rítmicos, Notación proporcional
Forma	-Concerto (Classico) -Divertimento -Forma Rondó -Sonata-allegro -Forma Sonata -Sinfonía (Classico)	-Adición de voces en las sinfonías -Canción artística -Forma cíclica -Etude -Variación libre -Suite moderna -Music drama (Leitmotif) -Sonata (un solo movimiento) -Música programática (forma libre) -Poemas Sinfónicos	-Evitar formas de contrapunto imitativo -Forma libre -Formas tradicionales modificadas	-Modificaciones en aspectos tradicionales de Fuga, Sonata y Variaciones -Neo-clasicismo (Neo-Barroco): ● Canzona ● Concerto Grosso ● Passacaglia ● Ricercare -Nuevos conceptos de cadencia -Estructuras sin melodía: ● Música Electrónica ● Música Concrète ● Música percusiva -Opera (un solo acto) -“Sonata libre” -Tendencia hacia la inconformidad -Música Serial	-Música electrónica -Forma como proceso -Libre continuum -Indeterminación -Minimalista -Forma modular -Multimedia -Nueva notación -Forma secciones abiertas

Nota: Stein, 1979, pp. 19-20

Como se puede observar en la tabla anterior, Stein propone una compilación de formas según los elementos musicales que se han usado en cada época. Así tenemos que en las dos

últimas columnas se encuentran los elementos musicales a los que se refería Bedoya sobre los desarrollos teóricos y técnicos en su definición de música contemporánea al principio de este capítulo. Entre las formas mencionadas, el poema sinfónico retrata musicalmente el pensamiento de la época romántica del siglo XIX, de la misma manera, (también expuesto en el cuadro) los compositores contemporáneos han tendido hacia retomar las formas tradicionales e interpretarlas a su gusto. En conclusión, la *estructura* y la *forma* tienen una relación simbiótica, Junchaya (2019) utiliza una frase que ayuda a comprender esta relación: “simply put, when both are not synonyms *form* relates to external contour and *structure* to inner elements.” [En pocas palabras, cuando ambos no son sinónimos, la forma se relaciona con el contorno externo y la estructura con los elementos internos] (p. 83).

En base a lo expuesto, en el ámbito de cómo generar un concepto, una narrativa, una estructura o una forma, el siguiente paso es entender cómo se unen todos estos elementos para crear una obra. Este proceso de armar los elementos, coloquialmente, algunas personas lo denominan “momento de inspiración”, pero en realidad, como intenta sustentar este trabajo, esta capacidad de unir lo necesario para realizar un producto musical, es el resultado de un “proceso creativo”.

El acto de “crear”, en sí, no es un acto absoluto, en analogía con el universo, todos los materiales ya existen, lo que observamos son diferentes estados de la materia y nuevas combinaciones que producen nuevos efectos. De manera similar, para crear en la música, se utilizan elementos que se han aprovechado previamente, la disciplina de componer se apoya mucho en los trabajos previos y en cómo innovarlos. Bailes y Bishop (2012) explican el fenómeno de la imaginación en la música, como la capacidad de proyectar, esquematizar y deformar experiencias pasadas, lo que genera en los compositores la sensación de escuchar música que no se ha escuchado antes. En la práctica, la imaginación proyecta una idea, esta se transcribe y se escucha conscientemente y, usualmente en el primer intento, la imaginación y

los sonidos no concuerdan, Bailes y Bishop explican que esto ocurre, en algunos casos, porque el cerebro está constantemente re-interpretando lo que imagina, hasta que resulta en un producto que satisface las necesidades estéticas del compositor.

Estas necesidades estéticas, o este objetivo musical, es un aspecto subjetivo para el compositor; incluso si hay maneras de analizar la utilización de elementos musicales en base al concepto, la narrativa o la estructura, el proceso para obtener el resultado esperado por el compositor, tiene una lógica personal. Esto lo explica De Assis (2018) como una especie de “lógica”, no de la manera en la que se pueda revelar una consistencia lógica, sino al desafiar el pensamiento a través de coyunturas, problemáticas, bifurcaciones, hibridaciones, contradicciones y paradojas que, a pesar de todo, aún “tenga sentido”.

Para ilustrar el proceso por el que el compositor tiene que pasar para comprometerse a una obra musical, Brown y Dillon (2012) exponen cómo en el acto de la composición se presentan múltiples factores que influyen al artista. Los autores utilizan sus conocimientos sobre psicología y filosofía para explicar diferentes contextos y modos de compenetración en el acto de componer. Esta información la compactan en una gráfica a la que llaman *meaningful engagement matrix (MEM)*, traducido como matriz de compromiso significativo; esta matriz consta de tres (3) contextos: Personal, Social y Cultural, y cinco (5) modos:

1. Atención, es cuando el compositor actúa como su propia audiencia, manteniendo distancia de su trabajo para obtener una mirada más objetiva.
2. Evaluación, en este modo de compenetración el artista busca utilizar las técnicas de composición que tiene a la mano para cuestionar el material que propone.
3. Dirección, el compositor contextualiza su obra y manipula los elementos para otorgarles una dirección en relación a un objetivo.
4. Exploración, en contraste con el modo de dirección, la exploración no empieza con un objetivo claro, busca utilizar nuevas técnicas y probar conceptos aún en revisión.

5. Incorporación, este modo está asociado a temas que aparentan ser improvisados o claramente intuitivos, se debe a la interiorización de los patrones o hábitos del compositor aplicados en los materiales de la obra en proceso.

Tabla 2

La matriz de compromiso significativo, (The meaningful engagement matrix - MEM).

	Atención	Evaluación	Dirección	Exploración	Incorporación
Personal					
Social					
Cultural					

Nota: Brown & Dillon, 2012, p. 84

Los contextos de la matriz corresponden a diferentes dimensiones que influyen al compositor, el *contexto personal* indica todas las reflexiones que tiene sobre sus propias actividades, su sensibilidad y sus gustos musicales; el *contexto social* puede proveer de oportunidades creativas desde la interacción con otras personas y obtener valiosa retroalimentación de las relaciones interpersonales; y por último, el *contexto cultural* es el reconocimiento de las comunidades que envuelven al compositor, las tradiciones y nuevas tendencias que se proveen de capacidades expresivas de las cuales una obra pueda compartirse entre los individuos de una audiencia.

En resumen, los procesos creativos son la aplicación de la suma de los modos de compenetración y los contextos asociados al compositor, a través de su imaginación y su necesidad estética. Se caracterizan por una lógica única del compositor y cada elemento tiene un trasfondo que se puede catalogar según el contexto del que se inspira y el modo de compenetración del que deriva el material.

1.2.4. Poema sinfónico: definición y exponentes

El término Poema Sinfónico se ha usado para denominar la música basada en obras literarias, poemas, textos o leyendas. Esta forma se volvió muy popular durante el periodo del

Romanticismo, donde los compositores usaban los poemas sinfónicos para escapar de los moldes formales típicos de la época, utilizando las figuras narrativas para estructurar las partes de sus obras (Kivak, 2023). “Podemos inferir que la construcción de un poema sinfónico está dada a partir de la mirada crítica que hace el compositor del “concepto” con el cual la obra estará relacionada” (Cardona, 2018, p. 2). Esta forma musical hace referencia a una narrativa literaria, la cual, como he mencionado anteriormente, es diferente a la narrativa musical, por lo tanto, se podría decir que el Poema Sinfónico resuelve ambas narrativas en un mismo formato. El compositor húngaro Liszt fue quien destacó en la producción de poemas sinfónicos, seguido del alemán Richard Strauss. Kivak (2023) opina que los poemas sinfónicos fueron una manera de elevar la música programática, que tiene entre sus antecedentes más relevantes a la sinfonía N° 6, “Pastoral”, de Beethoven y a la “Sinfonía Fantástica” de Berlioz, dos piezas sinfónicas que representan narrativas desde fuentes no-musicales.

Por otra parte, tradicionalmente, en el poema sinfónico no se recita el texto a la par de la música, es solo una evocación extra-musical del apoyo literario; sin embargo, en formatos más contemporáneos y, en la obra que trabajo en esta investigación, sí se incluye un narrador que interviene a la par de la orquesta. Así, por ejemplo, en 1972 se estrenó una obra musical de Celso Garrido-Lecca alrededor del poemario “El Movimiento y El Sueño”, narrada por el autor del mismo texto, Alejandro Romualdo. La obra fue catalogada como “oratorio sinfónico”, diferenciándose del poema sinfónico, en mi opinión, por su calidad de recitación, a pesar de encajar perfectamente con la definición original, ya que adapta una obra literaria al formato sinfónico.

Otra de las características del tipo de poema sinfónico que estoy aplicando, es que se puede considerar como un proyecto "interdisciplinario". Se entiende por interdisciplina aquella actividad que para su desarrollo involucra investigadores, profesores y alumnos de

diversas especialidades, integrados en un equipo que busca un fin común, y que al final del proceso logra una visión plural de un hecho o problema, de la cual se derivan resultados más envolventes, evitando la obtención de datos dispersos o fragmentados (Téllez 2013, p. 34). Este medio de expresión cuenta con la participación de un literato o un dramaturgo que adapte el texto y un narrador o narradora que lo recite para la obra, realizando una interpretación que se integra con la música; de manera que este formato incorpora otras disciplinas artísticas además de la musical.

1.3. Metodología

1.3.1. Laboratorio autoetnográfico

El laboratorio es un método de exploración que los artistas tenemos a disposición para comprender el manejo de ciertas técnicas. De Assis (2018) mantiene una postura sobre la experimentación en las artes, comparándola con la experimentación en las ciencias, las cuales mantienen un nivel de rigurosidad que hace predicciones y comprueba hipótesis, lo que en la exploración artística no ocurre.

Una lógica de experimentación es lo contrario de un sistema diseñado para replicar experimentos y pruebas; es más como un “aparato de captura” empleado para capturar colores, sonidos, vibraciones, fuerzas e intensidades.

Se trata de materia y materialidades, siempre a partir de prácticas concretas que se ejercen sobre cosas y objetos concretos (p. 23).

Una idea muy importante que establece De Assis (2018) sobre las artes es que, si bien el objetivo es crear un producto artístico, la exploración creativa no es en el arte mismo, sino en el artista, quien es el que se encuentra a sí mismo y a su capacidad de producir sensaciones a través de prueba y error. Con este laboratorio autoetnográfico busco encontrar esa “lógica” con la cual compongo melodías, armonías, ritmos y texturas y, si bien es un proceso que aún

estoy desarrollando, hay algunas herramientas que puedo utilizar para registrar la manera en la que expreso sensaciones a través de la música.

Este método requiere una buena organización de las sesiones de trabajo personal, es importante la delimitación de fechas, para concretar ideas creativas y/o para poder coordinar con otros artistas involucrados, dado el caso. Mantener un orden en el proceso, es de vital importancia, según Lopez Cano y San Cristobal Opazo (2014), un punto de partida ideal para este tipo de prácticas académicas, como se observa en la **tabla 1**, es ordenar las bitácoras de acuerdo a la cronología, el autoinventario y la autovisualización (p. 146).

Tabla 3

Principales métodos para la reconstrucción de la memoria personal.

Cronología	Línea temporal de los acontecimientos más importantes del proyecto. Cambios en la rutina que pueden significar un punto relevante en la creación.
Autoinventario	Articulación de aspectos influyentes en la práctica, organizada de manera jerárquica para su respectiva evaluación.
Autovisualización	La esquematización o graficación de los procesos, una práctica que ayuda tanto al creador como al lector de la investigación.

Nota: Adaptado de Lopez Cano y San Cristobal Opazo, 2014, pp. 147-150

En base a estos procesos, podemos concluir que el descubrimiento autoetnográfico entra en la categoría de recojo de información cualitativa, pues necesita una estrategia de investigación más personalizada; ya que, a diferencia de los formularios o las plantillas estables de los métodos cuantitativos, este tipo de laboratorio busca indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados que he utilizado para la obra en cuestión. El elemento que se usa en este tipo de investigaciones es el cuaderno de campo, en donde yo, como investigador, busco registrar mis reflexiones a la hora de componer y trasladar la información teniendo como prioridad explicar el sentido musical que produce la obra en la experiencia humana (Lopez Cano y San Cristobal Opazo, 2014). Además del “cuaderno de campo”, en

mi laboratorio estoy incluyendo las revisiones del taller de composición 10, las cuales están representadas en notas y tareas. Por último, toda la información requiere un procesamiento para que adquiera un orden y poder organizarla a través del laboratorio.

Por lo tanto, la metodología a utilizar debe permitir que la información recogida sea procesada de manera analítica, en correspondencia a la dimensión cualitativa del proceso creativo que se investiga en esta tesis. Teniendo en cuenta lo anterior, considero pertinente utilizar el método del *cuaderno de campo* y combinarlo con las revisiones del taller y un breve procesamiento de la información. Al documento resultante lo denominaré “*Cuaderno de Inspiración*”, y tiene como objetivo registrar las ideas y las correcciones que conllevan a la composición de la música, la cual expresa y a la vez dialoga con el Texto 1 y el Texto 2. Las partes que incluyo en el cuaderno que me permitirán expresar el proceso creativo son: El Título del cuaderno, el cual resume el contenido del informe; la Fecha, en la sucedieron los avances; la Recopilación de Ideas, donde se determinan los objetivos a ver en el informe; el Proceso de composición, el grueso del contenido que tiene el análisis de los avances; las Revisiones, que incluyen la retroalimentación que me daba mi profesor del curso tanto como mis propias reflexiones; y las Propuestas y Tareas, conclusiones que se trasladarán a los siguientes cuadernos de inspiración. En la tabla siguiente se observa un modelo de laboratorio que ordena los elementos importantes a explicar:

Tabla 4

Disposición de los elementos dentro de los Cuadernos de Inspiración.

CUADERNO DE INSPIRACIÓN N° [x] (Autovisualización)	TÍTULO:	(Delimitación del fragmento que se va a trabajar)
	FECHA (Cronología)	(Expresada en semanas)
	RECOPIACIÓN DE IDEAS (Autoinventario)	(Lista de cuestiones e ideas tentativas para la obra)
	PROCESO DE COMPOSICIÓN (Laboratorio)	(Propuestas musicales de la formulación de las ideas previas)
	REVISIONES (Evaluación)	(Notas del <i>feedback</i> del profesor en las sesiones de clases del Taller de composición 10)
	PROPUESTAS Y TAREAS (Autoevaluación)	(Procesamiento de las notas del profesor, que luego se traducen en la recopilación de ideas del siguiente cuaderno)

El laboratorio, al ser un ejercicio exploratorio, avanzará linealmente y, a partir de los descubrimientos, se definirá la mejor manera de organizar y explicar los avances y las soluciones. Como objeto principal del laboratorio, la interacción entre la música y los textos usualmente se indica con entradas de “bloques” o “Cue”, sin embargo, ya que durante el proceso de exploración estas entradas pueden variar, procederé a utilizar un sistema de codificación para ubicar cada entrada de cada bloque con respecto a la ubicación en el párrafo del texto correspondiente. Cuando un texto (1 o 2) tenga determinados sus bloques musicales (*cue*), se les procederá a llamar, según su aparición, como *Cue 1*, *Cue 2*, etcétera.

El siguiente cuadro indica el sistema de codificación que se usará en el laboratorio para ubicar las posibles entradas de los bloques. El sistema especifica el texto correspondiente (T), el orden entre los párrafos (p) y el número entre las frases textuales (f), con los caracteres siguientes: “ $T(x).p(x).f(x)$ ” (“*x*” es la variable del número).

Tabla 5

Sistema de codificación para la ubicación de las entradas musicales en base a texto, párrafo y frase textual.

TEXTO 1: El lago al que siempre vuelvo	Texto	Párrafo	Frase	Código
¿Dónde estás hermano?,	1	1	1	T1.p1.f1
¿Dónde estás?	1	1	2	T1.p1.f2
Aquí te evoco,	1	1	3	T1.p1.f3
no he olvidado tu nombre	1	1	4	T1.p1.f4
ni el suave murmullo de tu respiración	1	1	5	T1.p1.f5
Todavía siento tu calor pegado a mí,	1	1	6	T1.p1.f6
cuando bebíamos juntos del pecho de nuestra madre y cuando dormíamos abrazados. ¿Lo recuerdas?,	1	1	7	T1.p1.f7
¡Sé que lo recuerdas! Porque tú, hermano, eres igual a mí.	1	1	8	T1.p1.f8
Cuando pienso en el lago Titicaca, pienso, más allá de su inmensidad y la belleza de su paisaje,	1	2	1	T1.p2.f1
en el choque de dos mundos:	1	2	2	T1.p2.f2
en el encuentro, o mejor dicho, el reencuentro de Bolivia y Perú.	1	2	3	T1.p2.f3
Como dos hermanos que tras ser separados, deciden buscarse,	1	2	4	T1.p2.f4
emprendiendo un viaje que finalmente termina conduciéndolos al lago,	1	2	5	T1.p2.f5
para encontrar allí la conexión a la matriz	1	2	6	T1.p2.f6
que derribe las barreras del espacio y del tiempo que los separaron.	1	2	7	T1.p2.f7
Para devolverse a la fuente del centro de su madre en donde alguna vez convivieron	1	2	8	T1.p2.f8
y a la que ahora finalmente vuelven para hacerse uno nuevamente.	1	2	9	T1.p2.f9
Y allí, en la profundidad de sus aguas se quedan, hermanados,	1	2	10	T1.p2.f10
conversando quién sabe de qué cosas, poniéndose al día,	1	2	11	T1.p2.f11
haciéndolo, acaso con deleite, como si nunca hubiera pasado el tiempo.	1	2	13	T1.p2.f13
Y miren, que ya han pasado 3 millones de años	1	3	1	T1.p3.f1
y todavía no se cansan....	1	3	2	T1.p3.f2
Como tampoco se cansaba mi abuelo José,	1	3	3	T1.p3.f3
un boliviano que nunca dejó de viajar,	1	3	4	T1.p3.f4
un conversador empedernido que podía contarte,	1	3	5	T1.p3.f5
con una claridad absoluta, las más recónditas y disparatadas historias	1	3	6	T1.p3.f6

que vivió en los más de 50 años que anduvo viajando por todo el Perú.	1	3	7	T1.p3.f7
De todos los lugares a los que viajó,	1	3	8	T1.p3.f8
el lago Titicaca fue su preferido.	1	3	9	T1.p3.f9
Siempre regresó a él, o vio la manera de volver,	1	3	10	T1.p3.f10
ya sea para hacer la peregrinación de la Virgen de Copacabana al pie del lago	1	3	11	T1.p3.f11
o simplemente para sentir que volvía.	1	3	12	T1.p3.f12
Cuando no lo hacía físicamente, volvía en sus pensamientos, en sueños.	1	3	13	T1.p3.f13
Siempre volvía.	1	3	14	T1.p3.f14
Por eso decidió engendrar aquí,	1	4	1	T1.p4.f1
en estas tierras que lo acogieron como a uno más,	1	4	2	T1.p4.f2
a sus hijos y nietos, para sellar con ello,	1	4	3	T1.p4.f3
el pacto que alguna vez se hizo de unir a Perú y Bolivia para siempre.	1	4	4	T1.p4.f4
Para contemplar en el reflejo de cada uno de nosotros	1	4	5	T1.p4.f5
ese lago tan inmenso que tanto amó y al que hoy nosotros volvemos también.	1	4	6	T1.p4.f6
TEXTO 2: Encuentro con la música	Texto	Párrafo	Frase	Código
Pero no solo el lago lo haría viajar,	2	1	1	T2.p1.f1
sino también la música, que lo definiría y acompañaría para siempre...	2	1	2	T2.p1.f2
De la mano de su hermana Goya,	2	1	3	T2.p1.f3
quién a sus cortos 17 años había decidido ser cantante luego de salir con un guitarrista,	2	1	4	T2.p1.f4
mi abuelo se inmiscuyó en el viaje más importante de su vida.	2	1	5	T2.p1.f5
Un viaje que lo llevaría a redescubrir su verdadero oficio: el ser músico.	2	1	6	T2.p1.f6
En 1943, en pleno golpe de estado del militar Gualberto Villaroel contra el presidente Peñaranda,	2	2	1	T2.p2.f1
mi abuelo José, con apenas 16 años,	2	2	2	T2.p2.f2
viajaba acompañando a Goya y su grupo en sus presentaciones en Bolivia,	2	2	3	T2.p2.f3
según él para cuidarla de los saltimbanquis rompecorazones que la merodeaban.	2	2	4	T2.p2.f4
Se creía grande e imponente.	2	2	5	T2.p2.f5
Creía que nadie notaría su pinta de chiquillo flacucho y curioso.	2	2	6	T2.p2.f6

Allí, hizo amistad con los guitarristas que la acompañaban.	2	2	7	T2.p2.f7
Fueron ellos quienes le enseñaron a tocar sus primeros acordes	2	2	8	T2.p2.f8
y los recovecos, las manías y sutilezas	2	2	9	T2.p2.f9
que solo saben aquellos que dominan el oficio de tocar la guitarra.	2	2	10	T2.p2.f10
En esos viajes, que aparentemente eran para cuidar a su hermana,	2	2	11	T2.p2.f11
mi abuelo descubrió que lo que verdaderamente debía cuidar era su guitarra.	2	2	12	T2.p2.f12
No tardó en ocupar el lugar del guitarrista en el grupo.	2	3	1	T2.p3.f1
El chiquillo era indudablemente talentoso.	2	3	2	T2.p3.f2
Empezó acompañando a Goya con la guitarra en las reuniones familiares,	2	3	3	T2.p3.f3
para luego hacerlo cuando algún guitarrista faltaba y finalmente,	2	3	4	T2.p3.f4
ya como músico oficial de la banda.	2	3	5	T2.p3.f5
Es así que mi abuelo, sin haber estudiado música de manera profesional,	2	3	6	T2.p3.f6
aprendió a dominar las tablaturas de Takiraris, cuecas bolivianas y boleros.	2	3	7	T2.p3.f7
Piezas musicales que sacaba, muchas veces, a puro oído	2	3	8	T2.p3.f8
y de las que se sentía plenamente orgulloso.	2	3	9	T2.p3.f9
Absolutamente anonadado por la música,	2	4	1	T2.p4.f1
y casi casi como un Pepe el Grillo,	2	4	2	T2.p4.f2
convenció a su hermano menor de coquetear con ella.	2	4	3	T2.p4.f3
Decía que los Veizaga habían nacido para ser artistas.	2	4	4	T2.p4.f4
Con su poncho y guitarra en mano, mi abuelo ejerció la música.	2	4	5	T2.p4.f5
Y con ello se olvidó, momentáneamente, de las piezas de automóviles que vendía,	2	4	6	T2.p4.f6
para sentir, para expresar con sus manos callosas de tanto tocar y su guitarra,	2	4	7	T2.p4.f7
lo que su alma no podía decir a través de las palabras.	2	4	8	T2.p4.f8
Para volver al lago, estando incluso lejos de su tierra.	2	4	9	T2.p4.f9
Porque solo la música lo hacía sentir en su hogar.	2	4	10	T2.p4.f10
Él era músico. Así nació y así se iría, siempre acompañado de su poderosa guitarra.	2	4	11	T2.p4.f11

Durante los informes del laboratorio, o cuadernos de inspiración, haré referencia a estas frases textuales a través de los códigos. Cada vez que me refiera a una entrada musical, esta se asumirá al final de la frase textual del código correspondiente. Por ejemplo, si la entrada se quiere realizar en el código T1.p2.f3², se entiende que la música entra apenas el narrador termina de decir las palabras: “Bolivia y Perú”, las cuales son el final de la tercera frase, del párrafo 2, del texto 1.

Por último, recalcar que, en cada cuaderno, presento lo que pude resolver cada semana en la que trabajé en la obra. A veces hay ideas que se resuelven en el siguiente cuaderno y a veces hay ideas que se resuelven cinco cuadernos después (equivalente a cinco semanas).



² “en el encuentro, o mejor dicho, el reencuentro de Bolivia y Perú.”

Capítulo 2: Informe del proceso de creación

En este capítulo me dispongo a trabajar, a través de los *cuadernos de inspiración*, el laboratorio donde se genera el material musical que va a ir de la mano con el primer y segundo texto, tal como se observa en la estructura de la obra. Estos textos fueron redactados por Gianella Cruzatte, - actriz y dramaturga de la especialidad de Teatro de la PUCP - basándose en los datos que le proporcioné sobre la vida de mi abuelo. Ella se encargó de interpretar los textos y escoger las palabras que darán vida a la trama de la historia. El primer texto trata sobre la migración y la relación ancestral que tienen Perú y Bolivia, tiene un trato poético e intenta evocar la mística de ambos países. El segundo texto es la historia de mi abuelo descubriendo su pasión por la guitarra, su juventud en Bolivia y la relación con su familia (hermana Goya y hermano Mario) quienes también crecieron juntos con la afición de tocar la música boliviana.

La estructura de este capítulo está delimitada por el desarrollo de la composición. A su vez, la cantidad de cuadernos de trabajo está correlacionada por las sesiones del Taller de composición 10, en dónde se avanzaba la obra en su totalidad, incluyendo las partes pertinentes en esta investigación (texto 1 y texto 2). Presenté una variedad de propuestas musicales y cuya revisión se ha basado en su congruencia con el lenguaje contemporáneo, su unidad con el concepto y la narrativa, su funcionalidad con las intenciones del texto y su proyección en la orquestación. Las conclusiones de estas revisiones pueden conducir a replantear algunos aspectos estructurales y algunos términos, que se usaron para explicar ciertas secciones, pueden cambiar para una mejor comprensión. De igual manera, hay temas de instrumentación, colocación de notas, correcta notación y maquetación de la partitura que se toman en cuenta para lograr el mejor entendimiento de la propuesta compositiva.

2.1. Proyecto de composición

Como antecedente del laboratorio, procederé a exponer, en mis propios términos, los primeros parámetros involucrados en la obra a componer, la cual estoy titulando: “Concierto Inolvidable”. Empezaré explicando cómo se pensó el concepto inicial y, a partir de ello, le daré una respuesta a cada uno de los criterios que he listado según lo que propone la facultad para la obra de final de carrera, expondré la propuesta de la estructura de la obra y finalmente, delimitaré la extensión de lo que se va a trabajar en el laboratorio.

2.1.1. Mi proyecto: *Concierto Inolvidable*

La tarea de concebir la temática para esta obra fue influenciada por mi añoranza de regresar a Bolivia, acrecentada por los protocolos de inmovilidad de la pandemia en estos últimos 3 años. Tenía una necesidad de plasmar algún aspecto de mi identidad en mi obra de final de carrera, y mi doble nacionalidad era un punto de partida que podía aprovechar. Así es como empecé a retroceder en mi árbol genealógico para encontrar cuál sería el ángulo adecuado para hablar sobre mi bi-nacionalidad. Curiosamente, tengo dos antecedentes para expresar mi lado boliviano, por el lado paterno, pude haber escogido como punto de partida el representar el pueblo de Ocobaya, en la región de Yungas de La Paz Bolivia, *lus soli* (lugar de nacimiento) de la familia de mi padre. Esta eco-región representa el bosque andino y la selva de montaña, contiene una riqueza cultural y una especie de mística, la cual tuve el placer de captar las veces que viajé a visitar los pequeños poblados esparcidos por las nubes.

Sin embargo, para esta obra, he escogido la historia de migración y de vida de mi abuelo materno, José Veizaga, o como yo siempre le dije, “Papapa” con quien tengo una conexión especial, pues fue él quien me incentivó en la práctica de la música, siendo su guitarra el instrumento con el que empecé mi vida como músico. Él vivió su infancia en el humilde distrito de Pura Pura en La Paz, en donde, casualmente, conoció a mi abuela, quien no había crecido con el mismo nivel socioeconómico. Un par de años después, la seguiría a la

capital del Perú a crear una nueva vida, luchar por un nuevo hogar y establecer los cimientos de mi familia. Desgraciadamente, desde que tengo memoria, mi abuelo fue diagnosticado con Alzheimer, mostrándome a una persona muy diferente a lo que después me fue contado. Su personalidad variante, sus ocurrencias y su estilo de vida, fue lo único que conocí de él y a lo que estaba acostumbrado. Años después de su partida, cuando empecé a profundizar más en su vida, asimilé lo complicado que fue para sus hijos, y para mi abuela, el presenciar lo que la enfermedad causó en la persona que alguna vez conocieron y amaron.

Consecuentemente, como homenaje a su memoria, y simultáneamente, haciendo referencia a la enfermedad que padeció en sus últimos 15 años, titulé la obra “Concierto Inolvidable”.

2.1.2. Parámetros iniciales: concepto y estructura de la obra

Si bien un compositor desea tener disponible todas las libertades posibles para crear, colocar ciertas limitaciones previas establece un reto creativo (Stravinsky, 1939) que puede ser muy beneficioso, en especial, cuando se necesita un producto listo dentro de un tiempo determinado.

Como dijo Jack White: “Decirte a ti mismo que tienes todo el tiempo del mundo, todos los colores de la paleta y cualquier cosa que necesites, solo mata la creatividad” (como se citó en Kleon, 2019, p. 138). De igual manera, Stravinsky (1939) afirma que su libertad consiste en asignarse a uno mismo un marco estrecho para sus movimientos; “mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos (p. 88).

De esta manera, los primeros límites creativos que tendré en cuenta son los que plantea la concentración de Composición Creativa de la Especialidad de Música en la facultad de Artes Escénicas de la PUCP. En resumen, el Taller de Composición 10 establece algunos parámetros para la composición final:

- El formato instrumental es para orquesta sinfónica a 2.³
- Debe estar acompañado de algún elemento escénico.
- La obra debe tener un lenguaje contemporáneo (Siglo XXI), pudiendo hacer uso de técnicas extendidas.
- La duración de la obra debe estar entre 15 a 25 minutos.

Mi primer objetivo fue reflexionar sobre el concepto de la obra, es decir sobre la idea generadora de la cual derivarían las demás ideas musicales. Decidí contar la historia de migrante, y músico aficionado, de mi abuelo materno. Gracias a un video de mi abuelo en el lago Titicaca en el año 2000⁴, en donde cuenta, muy brevemente, desde que tomó el tren de Pura Pura hasta que llegó a Lima.

Como siguiente paso, utilizando los parámetros del curso de Taller de Composición 10, determino algunos de los elementos musicales y extra-musicales que serán pertinentes en la composición, como son la instrumentación, la interdisciplinariedad y la duración.

- **El formato instrumental será para orquesta sinfónica a 2:**
 - Maderas: Flautas (2), Oboes (2), Clarinetes (2), Clarinete Bajo (1) y Fagotes (2).
 - Metales: Cornos Franceses (2), Trompetas (2) y Trombones (2).
 - Percusión: Timpani (3), Tarola, Platillo Suspendido, Palo de Lluvia y Cascabeles
 - Un Arpa (probablemente Arpa Andina por la facilidad de su disposición)
 - Un Piano
 - Sección de cuerdas: Violines I (6), violines II (6), Violas (4), Violonchelos (4) y Contrabajos (2)

³ Se dice del formato de orquesta que tiene en las secciones de maderas y metales: 2 flautas, 2 clarinetes, 2 oboes, 2 fagotes, 2 cornos franceses, 2 trompetas y 2 trombones. La cantidad de instrumentistas en la sección de cuerdas es igualmente relativa a la cantidad de vientos, en función al balance sonoro. Este formato, como cualquiera, puede variar con alguno que otro instrumento.

⁴ Ver **anexo 1**. Fotograma del video que inspiró el concepto de la obra.

- **La obra debe involucrar un elemento escénico**
 - Se incorporará un narrador interpretando un texto original.
- **La obra debe tener un lenguaje contemporáneo (Siglo XXI)**
 - Para este aspecto, he optado por la textura de la *Geografía Sonora*, técnica asociada al compositor boliviano Alberto Villalpando, en donde se utiliza el lenguaje contemporáneo para desarrollar un espacio sensorial. Villalpando ya ha explorado esta textura con su impresión de Bolivia, por lo cual, me interesa aprender a aplicar esta técnica en mi expresión musical de cómo percibo el territorio peruano.
- **La duración de la obra debe estar entre 15 a 25 minutos**
 - Cuando uno se refiere a la duración de una obra, se refiere al aspecto espacio-temporal de la música, el cual está relacionado a la estructura y la narrativa de esta. De manera que, para tener una idea de cuál sería la duración de una composición, hay que realizar una esquematización que ordene las ideas que derivan del concepto principal, colocando las propuestas de duración y de intenciones narrativas.

Para calcular la duración de la obra, durante la segunda mitad del ciclo 2022-1, presenté el esquema que estima la curva narrativa y la estructura de las partes de la obra, en base a momentos clave o cuestiones relacionadas con mi abuelo que, para mi opinión, lo identificaron como persona. Los puntos más importantes que he optado por tratar son: su migración al Perú (1), su relación con la música (2), su unión con mi abuela y la familia que formaron (3) así como su enfermedad (4), pues yo lo conocí luego de haber sido diagnosticado con Alzheimer. Estas cuatro ideas son mi punto de partida para autogestionar los elementos extra-musicales que requiero en mi obra.

Tabla 6

Esquema de la estructura de la obra - Proyección inicial.

Título	Descripción	Carácter	Duración
Primera Parte			5:30 min
Introducción	Se muestra el carácter general, sonoridades y conceptos que se van a desarrollar a lo largo de la obra.	Enigmático	01:00 min
TEXTO 1: El lago al que siempre vuelvo	Relación entre Bolivia y Perú, con un tono poético e introducción al personaje de mi abuelo José.	Travesía	02:30 min
Momento Musical 1			02:00 min
Segunda Parte			5:00 min
TEXTO 2: Encuentro con la música (Texto y Música)	Cuenta sobre su primera experiencia con la música, cuando acompañaba a su hermana a sus chivos. Utiliza recursos de género típicos de Bolivia, de viaje y de vínculos familiares	Rítmico/ Takirari	3:00 min
Momento Musical 2			02:00 min
Tercera Parte			5:00 min
TEXTO 3: Mi abuelo y su familia	Se cuentan los eventos importantes en la vida de mi abuelo cuando conoció a mi abuela y la construcción de la casa. Los elementos bolivianos se combinan en un contexto peruano.	Nostálgico	03:00 min
Momento Musical 3			02:00 min
Cuarta Parte			5:30 min
TEXTO 4: Mi abuelo y su enfermedad (Texto y Música)	Se continúa la historia, pero algunas ideas musicales que se vinculan a los anteriores textos están alteradas. Una alegoría al Alzheimer. Se busca generar una sensación de incongruencia de lo presentado anteriormente. La obra termina con una metáfora de la vida a la muerte de mi abuelo como el viaje al lago Titicaca.	Vacilante	03:30 min
Momento Musical 4			02:00 min
TOTAL			21 min

En el esquema se pueden observar las partes en las que se proyecta dividir la obra. De esta manera tenemos que la línea de tiempo está establecida por la historia de vida de mi abuelo, las partes se intercalan entre texto con música y momentos de música sola - vislumbrando que tipo de carácter podría encajar con la linealidad de la historia - y, a partir de todo lo anterior, se colocan las duraciones de manera proporcional al esquema.

Una vez presentadas las partes de la obra, mi investigación se enfocará en el proceso creativo de la música que interactúa con los textos 1 y 2, a través de fragmentos musicales que intervienen en ciertos momentos que el texto lo requiere. Estos fragmentos se conocen en el lenguaje audiovisual como “bloques” y a la indicación de entrada de estos bloques se le conoce en inglés como “*Cue*”.

Otro punto importante, es comprender algunos términos que se usarán en el proceso de explicar los informes del laboratorio. Como el término maquetación, que se refiere al orden visual que tiene la partitura general, donde se colocan las indicaciones de entrada (*Cue*), los textos y cómo se dispone la cantidad de compases por páginas, así como la distancia entre las notas y los sistemas de cada instrumento.

2.2. Laboratorio

2.2.1. Cuaderno de inspiración No 1

Título: Primera propuesta de bloques musicales para el Texto 2.

Este primer informe está realizado al final del ciclo 2022-1, como un borrador de lo que serían los bloques (*Cues*) en el texto 2, y se titula: Encuentro con la música. Al ser un primer borrador, las ideas que propuse son simples, sirven para definir las bases de la ubicación (utilizando el sistema de codificación de la **tabla 5**) y la textura de los primeros bloques musicales.

Fecha: del 11 al 18 de Julio

Recopilación de tareas o de ideas:

- Como primer borrador, en la proyección inicial del esquema de la estructura (ver **tabla 6**), se sugiere que solo el Texto 2 y el Texto 4 tengan música, contrastando con los momentos musicales y la narración del texto.
- Reconocer en el texto el lugar idóneo para la entrada de la música.
- Componer motivos musicales y texturas que se relacionen mejor con el texto.
- Utilizar técnicas del lenguaje contemporáneo que se adecuen a la obra.

Proceso de composición:

Para ayudarme a reconocer el momento idóneo en donde la música interactúa con el texto, grabé a una actriz interpretando los 2 primeros textos y, en base escuchar y reconocer alguna palabra o frase textual importante, decidí hacer la primera marcación (*Cue*) al final de: “un viaje que lo llevaría a redescubrir su verdadero oficio: el ser músico”, cuya codificación, como se puede apreciar en la **tabla 5**, corresponde a: T2.p1.f6⁵. Esta entrada comenzaría con un golpe de cascabel al pulso y un patrón rítmico de tarola (tambor militar), pues la frase

⁵ “Un viaje que lo llevaría a redescubrir su verdadero oficio: el ser músico.”

siguiente (T2.p2.f1⁶) es una oración que describe el contexto político de cuando mi abuelo tenía 16 años: “En 1943, en pleno golpe de estado del militar Gualberto Villaroel contra el presidente Peñaranda [...]”. Mi intención era usar un carácter militar para realzar la frase del texto relacionada con el golpe de estado.

Figura 4

Primera propuesta del Cue 1, base rítmica de cascabel y tarola (tambor militar) acompañado de glisandos de arpa y del interior del piano.

The image shows a musical score for a piece titled "Encuentro con la música". The score is in 2/4 time and marked "Nostálgico" with a tempo of quarter note = 90. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The instruments are Cascabel, Tarola, Arpa (Harp), and Piano (Pno.). Cascabel and Tarola play a rhythmic pattern of eighth notes. The Arpa and Piano play glissando patterns, indicated by arrows and the word "glissando". The Arpa part starts with a glissando up and then a glissando down. The Piano part starts with a glissando up and then a glissando down. The score includes dynamic markings such as mp (mezzo-piano) and p (piano). There is a section marked "a dos manos" (for two hands) in the piano part. The score is numbered 55 in the top left corner.

El arpa hace un glissando ascendente y descendente, de la misma manera, se hace un movimiento similar tocando las cuerdas dentro del piano (inside the piano). Esta textura busca generar una atmósfera mística, en donde la armonía se pierde en los cromatismos de los glissandos, lo que se puede asociar a un lenguaje contemporáneo.

En el segundo, el tercer y el cuarto bloque (Cue 2, 3 y 4), se pretende componer un continuo de motivos cuya densidad va en aumento, la melodía que propuse aquí es una reconfiguración de los elementos motívicos que conforman la cueca “Mi patria Bolivia”,

⁶ “En 1943, en pleno golpe de estado del militar Gualberto Villaroel contra el presidente Peñaranda,”

simulando algunos aspectos interválicos de la melodía. Así tenemos que, con una trompeta se esboza la melodía, en un principio fragmentada pero que se va completando en cada entrada. El texto continúa narrando sobre la experiencia de los hermanos Veizaga tocando la guitarra.

Figura 5

Primera propuesta del Cue 2, trompeta y clarinete.



La frase musical que da inicio al *Cue 2*, entra en la palabra “orgulloso”, en este boceto el clarinete acompaña a la trompeta. En los siguientes bloques la densidad va en aumento, completando la melodía y luego introduciendo una gran parte de la orquesta.

Figura 6

Primera propuesta del Cue 3, melodía completa.



Esta melodía, presentada en su forma completa, es acompañada por las cuerdas - violín I, violín II y violas -. En el siguiente bloque (*Cue 4*), se ubica aproximadamente 3 minutos avanzado el texto 2, para lograr el crecimiento del material musical se acrecentó la densidad orquestal, añadiendo las otras maderas y el trombón, mientras que las cuerdas completan la armonía con arpeggios.

Figura 7

Primera propuesta del Cue 4, acrecentar a través de la orquestación.

The image displays a musical score for Cue 4, featuring a variety of instruments. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The instruments listed on the left include Flute 1, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Flute 2, Clarinet in A, Bassoon, Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone 1, Trombone 2, Horn 1, Horn 2, Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The score is divided into measures, with a 'G' time signature change indicated at the beginning. The music is characterized by a complex, layered texture with many notes and rests, suggesting a dense orchestration. A large, faint watermark 'LUCET' is visible on the right side of the page.

En este momento la armonía se apoya en Re mayor y termina en una cadencia rota que genera una tensión expectante, no tengo una razón sustancial para terminar el bloque con una tensión, pero en el momento era una textura que me interesó probar y la mantuve para comprobar su efectividad.

Revisión:

Este primer borrador se presentó como un avance en el examen con jurado de ciclo 2022-1. En la sesión de revisión se evidenció que la trompeta no interactúa de manera equilibrada con la voz, pues es un sonido muy fuerte en un registro similar e interrumpe a la voz. De la misma manera, el trombón resuena con mucha presencia, quitándole protagonismo a las maderas y cambiando el color de la textura.

Si bien, en un principio, se pretendía que solo el Texto 2 y el Texto 4 tendrían bloques musicales, al escuchar la grabación del Texto 1 sin música, y las interacciones musicales del Texto 2, el jurado de profesores me recomendó interactuar musicalmente con todos los textos de la misma manera.

Propuestas y Tareas:

En primera instancia, las frases del texto dirigen la narrativa, sin embargo, la música es la que enfatiza los momentos y genera las curvas emotivas. Es necesario establecer una jerarquía entre el texto y la música, recordando que mantener una melodía mientras el texto tiene sus propias inflexiones, quiebra la interacción y se pierde la sincronía.

Por otro lado, es importante aclarar unos términos que se usan para realizar variaciones en ideas musicales, que son comunes para los compositores, pero no son tan claros en un lenguaje cotidiano, son:

- Inversión, que se refiere en general a invertir intervalos, tanto en una melodía como en los acordes.
- Disminución, que reduce en duración (mantiene la idea musical, pero más rápida) (←).
- Aumentación, reproduce una misma idea alargada en el tiempo.
- Retrogradación, reproduce la idea musical en reversa.

Estos rudimentos se pueden combinar entre sí y se pueden utilizar tanto de manera micro, como macro.

2.2.2. Cuaderno de inspiración N° 2

Título: Propuesta para la música del Texto 1

En este cuaderno replanteo la idea de la interacción de la música y la narrativa de las oraciones, la siguiente propuesta tiene como objetivo representar el carácter que propone el Texto 1 con una textura musical adecuada. El Texto 1 se caracteriza por presentar, de forma poética, la relación entre Perú y Bolivia por medio del Lago Titicaca y por introducir a mi abuelo y su faceta de viajero. Estos conceptos extra-musicales son los que deben predominar en la narrativa del Texto 1.

Fecha: del 08 al 16 de agosto

Recopilación de ideas y tareas:

- Reconocer, al igual que en el cuaderno anterior, el lugar idóneo para la entrada de la música.
- Maquetar motivos musicales o texturas que mejor se relacionen con los conceptos del Lago Titicaca y el personaje de mi abuelo.

Proceso de composición:

Se empezó determinando una posible entrada, la frase textual “Eres igual a mi...” cuyo código sería: T1.p1.f8. Se propuso un sonido de la flauta que hace referencia a los sikus altiplánicos, con una rítmica inspirada en los *Sikuri* del sur del Perú (sonido sikureado⁷). Este ritmo se caracteriza por alternar una melodía entre dos ejecutantes, y es similar a lo que propongo con la Flauta 1 y la Flauta 2.

⁷ Sonido modulado por un golpe de sonido similar al que se usa en los sikus.

Figura 8

Intro del Texto 1, textura de flauta inspirada en un Sikuri puneño.

The image shows a musical score for two flutes (Fl. 1 and 2) and two oboes (Ob. 1 and 2). The section is titled 'B Travesía' with a tempo marking of 100. The flute part begins with the lyrics 'Eres igual a mí...' and 'Sikureado'. The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking is *mp*.

La percusión y las cuerdas en *pizzicato* mantienen un patrón rítmico acentuando dos pulsos cada compás (a veces los 2 primeros, a veces el segundo y tercer pulso)

Figura 9

Acompañamiento de la entrada al Texto 1, percusión y *pizzicato* de cuerdas doblando la marcación del ritmo.

The image shows a musical score for percussion and strings. The percussion part includes Timbale, Palo Ilustrado, Cascabell, and Tira. The string part includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking is *mp*. The strings are playing in *pizzicato*.

El violonchelo se omite para que su timbre sea usado en el siguiente bloque musical, acompañado de la viola con la técnica de *sul tasto*, la cual es una indicación de tocar a la altura del diapasón para generar un sonido más opaco y airoso.

Figura 10

Viola y Violonchelo doblados en sul tasto.



The image shows a musical score for Viola (Vla.) and Violonchelo (Vc.). The Viola part begins with a pizzicato section marked 'mp' and 'pizz', followed by an arco section marked 'sul tasto' and 'mp'. The Violonchelo part is marked 'mp' and 'sul tasto'. The score is in 4/4 time and features a large watermark of the University of Tenedros in the background.

La entrada del violonchelo se encuentra en la frase: “En el choque de dos mundos” (T1.p2.f2⁸), esta entrada hace referencia a la relación entre Bolivia y Perú. La textura que se busca es crear una atmósfera aireada, donde las oscilaciones interválicas de las maderas pasan progresivamente de un sonido ordinario a uno de aire y nota (sonido entonado y aireado). En otro plano, en los metales se aplica la técnica de *souffle*⁹ (soplar en la boquilla generando sonido de aire) y en la sección de cuerdas, como se ha mencionado, los chelos y las violas haciendo *sul tasto*.

Para escoger las notas iniciales de las maderas, me basé en un conjunto de sonidos formado por las afinaciones de las cuerdas de la guitarra al aire (Mi, Si, Sol, Re, La y MI), como una referencia a la guitarra de mi abuelo. Es un principio conceptual que me ayuda a establecer ciertos parámetros iniciales.

⁸ “en el choque de dos mundos:”

⁹ Técnica en donde el sonido del aire prevalece por encima del sonido de la nota.

Figura 11

Vientos maderas haciendo oscilaciones y vientos metales haciendo souffle (sonido de aire).

En el choque de dos mundos...
C
ord. a breathtone
mp
1.
3
mp
ord. a breathtone
mp
Souffle
Expirar
(Exhalar)
p
Souffle
a 2.
Expirar
(Exhalar)
p

Este fragmento es sucedido por un pasaje de cuerdas, que contrasta por su calidad rítmica, y en el cual se utiliza la técnica de *col legno battuto* (percutir la cuerda con el arco).

Figura 12

*Sección de cuerdas en arreglo rítmico con la técnica *col legno* y *pizzicato*.*

Vln. I
pizz
mf
col legno battuto
mf
Vln. II
pizz
mf
col legno battuto
mf
Via.
pizz
mf
col legno battuto
mf

Por último, con la mención de mi abuelo: T1.p3.f3¹⁰, se introduce el fagot solo acompañado del piano, que, al igual que en las anteriores melodías, tiene como una referencia una cueca boliviana llamada “Para tu mirar”.

¹⁰ “Como tampoco se cansaba mi abuelo José”

Figura 13

Motivo de mi abuelo, fagot y piano.

Este motivo está inspirado en la cueca “Para tu mirar”, pero es una reinterpretación de la melodía, solo se puede asociar por la dirección de la melodía y la ligera reminiscencia de la rítmica.

Revisión:

El acompañamiento en pizzicato del pasaje que emula a los sikuri necesita mejorarse y como primera interacción con el texto podría amalgamar mejor. Como se ve en la **figura 9**, la omisión del chelo en la entrada del texto 1 no es esencial, en todo caso, tendría que apoyar al contrabajo. Las oscilaciones de las maderas en el siguiente fragmento, tiene que entrelazarse pues están dejando espacios vacíos, lo que va en contra de la presencia constante del aire que llena todo el espacio. El fragmento del abuelo necesita desarrollarse, le falta extenderse a la par con el texto.

Con respecto a la notación, se me recomendó utilizar otros términos y otros símbolos para los diferentes sonidos con aire que se los asigné a los vientos, tanto a las maderas como a los metales.

Propuestas y Tareas:

La maquetación gráfica del texto se puede mejorar, es pertinente que en la partitura general se pueda ver la extensión de los párrafos (texto) para anticipar las entradas de la orquesta.

2.2.3. Cuaderno de inspiración N° 3

Título: Primera revisión de la música del texto 1

Como parte del proceso creativo de aquí en adelante, me parece relevante mencionar que, en el espíritu de conectarme con mis raíces y el carácter de la obra, unas semanas antes de realizar las propuestas para el Texto 1, fui de viaje a Bolivia. Ahí, intenté asimilar la música y los hábitos que rodean la cultura de las personas de La Paz.

Fecha: del 17 al 23 de agosto

Recopilación de ideas y tareas:

- Revisar la sección de cuerdas del primer pasaje del Texto 1.
- Entrelazar las oscilaciones de la sección de madera.
- Corregir las indicaciones de técnicas extendidas en los vientos, cambiar el término *Breathtone* a *Souffle Seul* (Soplar solo) y *Souffle et son* (Soplar y tono)¹¹.
- Maquetar el texto de manera que se pueda ver en qué momento entrará la orquesta.

Proceso de composición:

Se incluye el chelo en el acompañamiento de pizzicatos de la sección de cuerdas de la frase textual T1.p1.f8¹² y, por encima, la flauta interpreta un motivo al estilo *sikureado* (soplar simulando el sonido de un siku o zampoña).

Figura 14

Sección de cuerdas en pizzicato revisada de la primera entrada de la música del Texto 1.

The image shows a musical score for a string section in pizzicato. It consists of five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The music is in 4/4 time and marked *mp* (mezzo-piano). Each staff begins with a 'pizz' instruction. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a similar pattern but with some rests. The Violoncello and Contrabajo parts play a more complex pattern of eighth notes and quarter notes.

¹¹ Ver **anexo 2**. Leyenda de técnicas extendidas.

¹² “¡Sé que lo recuerdas! Porque tú, hermano, eres igual a mí.”

Posteriormente, se intervino la frase textual T1.p2.f2¹³, donde las maderas realizaban oscilaciones, entrelazando las entradas de las flautas y los clarinetes. Se puede ver en la siguiente imagen el cambio de la terminología en las técnicas de sonido de aire, la indicación quiere dar a entender un sonido ordinario que pasa por un *souffle et son* (la nota con cabeza normal y un triángulo en la plica) hacia un *souffle seul* (nota con cabeza de triángulo)¹⁴.

Figura 15

Entrelazamiento de las oscilaciones en la sección de maderas, indicaciones de técnicas extendidas y maquetación del texto en un formato que toma como referencia a la partitura de Pedro y el lobo de Sergei Prokofiev.

Cuando pienso en el lago Titicaca, pienso, más allá de su inmensidad y la belleza de su paisaje, en el choque de dos mundos: (CUE 2) en el encuentro, o mejor dicho, el reencuentro de Bolivia y Perú.

En esta misma imagen, se puede observar un cambio en la maquetación, en donde se coloca el texto por encima de la intervención de la orquesta y una indicación de entrada, este es un formato que toma como referencia la partitura de “Pedro y el lobo” de Sergei Prokofiev. Me pareció una solución pertinente pues, coincidentemente, en mi viaje a Bolivia tuve la oportunidad de ir a una presentación de esta obra y al observar su partitura me pareció que funcionaba bien con el formato de mi composición.

Al final de esta sección se propuso una textura que simula el sonido de un tren, recordando el tren que mi abuelo usaba para ir al lago Titicaca y, en general, para viajar.

¹³ “en el choque de dos mundos:”

¹⁴ Ver **anexo 2**. Leyenda de técnicas extendidas.

Figura 16

Textura de en la sección de cuerdas simulando el movimiento de un tren.

The image shows a musical score for a string section, consisting of five staves: Violin I (top), Violin II, and Viola (bottom). The score is written in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The first two staves (Violin I and II) play a melodic line with accents and slurs. The last three staves (Violin I, Violin II, and Viola) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamic markings such as 'pizz' (pizzicato) and 'col legno battuto' (col legno battuto) indicating specific playing techniques. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall texture is designed to simulate the sound of a train.

Revisión:

La textura del tren necesita una estratificación de las voces, de manera que las cuerdas puedan realizar la misma tarea sin recargar la masa de sonido, alternando el mismo patrón entre las secciones otorgando una acentuación más interesante.

Propuestas y Tareas:

Falta desarrollar el tema del abuelo y, en general, falta compenetrar la música con el texto.

2.2.4. Cuaderno de inspiración N° 4

Título: Tema de presentación para José Veizaga (mi abuelo)

En este cuaderno solo me enfocaré en el avance del motivo que representará a mi abuelo, se basa en temas bolivianos y tiene un carácter calmado que evoca un sentimiento de tranquilidad. Como anécdota, las canciones que he asociado a la música boliviana, son las cuecas que se cantaban en las reuniones de mis padres con sus amigos con ascendencia boliviana. Las que más han resonado en los años han sido “*Mi Patria Bolivia*” de Apolinar Camacho y “*Para tu mirar*” de Julio Bracamonte.

Fecha: del 24 al 30 de agosto

Recopilación de ideas y tareas:

- Elegir la instrumentación de la sección.
- Idear una melodía que sirva para representar a mi abuelo y determinar la textura que acompañe esta melodía.

Proceso de composición:

Como primer paso, escogí al fagot como instrumento para representar a mi abuelo, puesto que antes de realizar este avance, estuve unas semanas en La Paz y fui a un concierto en una feria del libro donde tocaron la obra “*Pedro y el Lobo*”, en donde el fagot también interpreta al personaje del abuelo. Luego, escogí el piano para acompañar al fagot, ya que me parece un timbre romántico y calmado, asimismo, resalta por primera vez en una superficie más protagonista en este pasaje.

El primer borrador de la melodía, proviene de una reinterpretación de cuecas bolivianas. Un ejemplo que ayudará a comparar la melodía original con mi reinterpretación lo doy con la canción “*Mi Patria Bolivia*”¹⁵. Para empezar, la cueca tiene una subdivisión

¹⁵ Ver **anexo 3:** Melodía de la cueca “*Viva mi Patria Bolivia*” de Apolinar Camacho.

diferente pues se escribe en un compás compuesto, 6/8¹⁶. Para representar la cueca sin apegarme al género, me acerco a su métrica utilizando tresillos, y como se puede ver en el **anexo 3**, las frases musicales duran dos compases de dos tiempos cada uno, para mi reinterpretación, yo utilizo una aumentación para que las frases musicales sigan durando dos compases, pero de cuatro tiempos, tal y como lo hago con la melodía que representa a mi abuelo.

Figura 17

Primer borrador de melodía para mi abuelo.



Revisión:

Al escuchar repetidamente el pasaje, empecé a interiorizar algunos aspectos que la melodía podría necesitar (ver **figura 13**), poniéndome en la posición de un oyente para revisar la sección. Así es que, utilizando apreciaciones personales, dispuse unas correcciones que añadirían más carácter a la frase musical, en especial en la parte de piano.

La estructura de las frases musicales se mantiene, pero se enfatiza el alternar la melodía entre una subdivisión binaria hacia una ternaria. Este recurso es, de nuevo, una reinterpretación del patrón rítmico de la cueca boliviana¹⁷.

Figura 18

Melodía del abuelo revisada, fagot y piano.

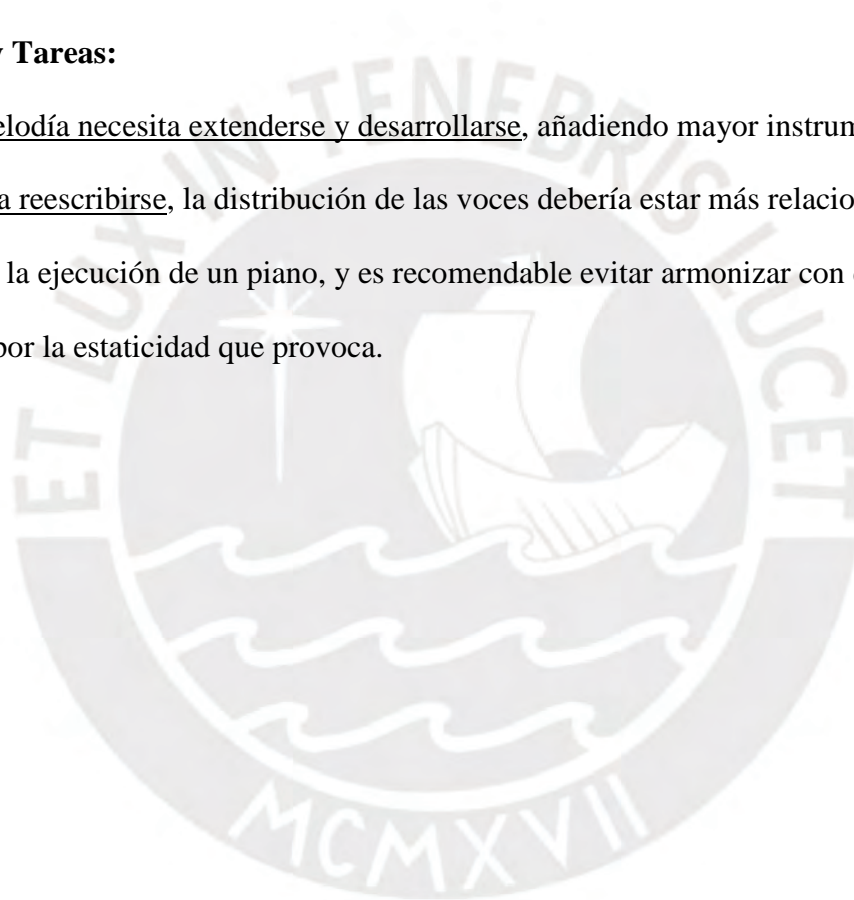
¹⁶ Ver **anexo 4**. Ritmo de la Cueca

¹⁷ Ver **anexo 4**. Ritmo de la Cueca

Esta vez, la melodía marca claramente cómo se alterna la métrica, y también reduce la velocidad de 100 bpm a 60 bpm para todo el bloque en general, para crear una textura más calmada y sentimental. Por otra parte, el fagot comienza con una nota repetida, la cual está acentuada porque tiene el potencial de ser un motivo conector. Este tipo de articulación podría tener su propio significado y ayudar a realizar alteraciones al motivo que generen sugerencias narrativas. Asimismo, el piano se mueve de manera descendente, y de paso reduce su densidad armónica.

Propuestas y Tareas:

La melodía necesita extenderse y desarrollarse, añadiendo mayor instrumentación. El piano necesita reescribirse, la distribución de las voces debería estar más relacionada con la naturaleza de la ejecución de un piano, y es recomendable evitar armonizar con quintas justas tan seguido, por la estaticidad que provoca.



2.2.5. Cuaderno de inspiración N° 5

Título: Estratificación de texturas en las cuerdas

Retomando las propuestas del cuaderno N° 3, se realiza una revisión de las texturas que se propusieron en la sección de cuerdas para el Texto 1.

Fecha: del 31 de agosto al 6 de septiembre

Recopilación de ideas y tareas:

- Estratificar (disponer en capas) la sección de cuerdas.

Proceso de composición:

La tarea de este cuaderno es aplicar una técnica de orquestación que sirve para darle mayor resonancia a la sección y una sensación de actividad. El extracto trata de simular un tren en movimiento, y si bien el texto no menciona directamente la imagen de un tren, la alegoría del viaje se puede expresar con este traqueteo atresillado.

Entonces, como se ve en la **figura 16**, la propuesta incluía un *divisi*¹⁸ de *pizzicato*¹⁹ y *col legno battuto*²⁰ en los violines I, violines II y las violas, reforzando la sonoridad percusiva del *col legno battuto* y del *pizzicato* y creando una combinación de sus colores. A modo que, la corrección se concentra en estratificar las secciones teniendo en cuenta el *divisi*, la **figura 19** nos muestra el cambio que representa realizar la estratificación de las voces.

¹⁸ Cuando una sección de cuerdas tiene *Divisi*, es una indicación de que una mitad de la sección puede tocar una melodía mientras que la otra mitad toca una armonía o un contrapunto relacionado. Esto agrega una dimensión adicional a la música, permitiendo que diferentes voces o voces interconectadas se escuchen en la sección de cuerdas.

¹⁹ *Pizzicato*, para la sección de cuerdas, es una técnica que indica pulsar las cuerdas con el dedo en vez de usar el arco.

²⁰ *Col legno battuto*, es una indicación de percutir las cuerdas con la parte de madera del arco.

Figura 19

Estratificación de la sección de cuerdas.



The image shows a musical score for a string section. It includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Via.). The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with triplets, creating a stratified texture. The notation includes various articulations and dynamic markings.

Se puede observar la estratificación de los instrumentos, la idea es mantener el tresillo constante, pero en diferentes estratos de las cuerdas.

Por otra parte, como un avance del cuaderno N° 4, el motivo de mi abuelo necesitaba una continuación y se me ocurrió, tal y como el texto sugiere en el código T1.p3.f9²¹ en dónde se menciona el Lago Titicaca, utilizar el motivo del lago, mencionado en el cuaderno N° 3, con la sección de maderas (ver **figura 15**).

Figura 20

Continuación del motivo de mi abuelo utilizando un motivo del lago Titicaca con la sección de maderas.



The image shows a musical score for woodwinds. It includes staves for Flute 1 (Fl. 1), Oboe 1 (Ob. 1), Clarinet in B-flat 1 (Cl. en Sib 1), and Bass Clarinet (Cl. bajo). The score starts at measure 39 and features a section labeled 'LAGO' with a key signature change to E major. The music includes dynamic markings like 'mp' and first endings.

Revisión:

La estratificación funciona bien con la textura, sin embargo, un juego de acentos podría añadirle un poco más de detalle al fragmento.

²¹ “el lago Titicaca fue su preferido.”

Luego, la continuación del motivo de mi abuelo tiene cierto sentido narrativo pero la textura es intermitente por un vacío en la mitad del motivo, se me recomendó que este tipo de texturas tiene que mantenerse ininterrumpidas.

Propuestas y Tareas:

Tiene sentido continuar la melodía del abuelo en un nivel y la textura del lago Titicaca en otro nivel paralelo. La estrategia sería personalizarla para que encaje con el carácter del bloque.



2.2.6. Cuaderno de inspiración N° 6

Título: Nuevas Propuestas para el Texto 2

A la par de avanzar con los pasajes del Texto 1, también he aplicado algunas ideas para el Texto 2. Esta segunda parte habla mucho sobre la relación de mi abuelo con la música, en especial la música con la que estaba acostumbrado. Mi intención es hacer citas musicales de la música popular boliviana de los años 1930 pero en el lenguaje contemporáneo que envuelve la obra. Asimismo, tengo entendido que, en ese entonces la música criolla argentina (como el tango) y peruana (como el vals limeño) tenían bastante fama en la escena musical boliviana y podrían haber formado parte del imaginario musical de mi abuelo - que es de lo que trata el Texto 2- , por lo que son recursos musicales que podría decidir adicionar para apoyar la narrativa musical.

Fecha: del 7 al 13 de septiembre

Recopilación de ideas y tareas:

- Amalgamar el segundo texto con la música.
- Utilizar referencias a géneros bolivianos y a posibles citas musicales.
- Hacer una distinción de las texturas y de las ideas musicales entre el Texto 1 y el Texto 2.

Proceso de composición:

Para el primer bloque del Texto 2, preferí modificar la entrada de la tarola de un patrón militar a un patrón rítmico más relacionado al género boliviano de la morenada. Me dispuse a escuchar morenadas en algunas *playlists* bolivianas y transcribí el ritmo con mi propia interpretación.

Figura 21

Patrón de morenada en la sección de percusión.

The image shows a musical score for a percussion section. It consists of five staves: Timbales (Timb.), Palo lluv., Cascab., Tar., and Plat. The time signature is 4/4. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The score includes various rhythmic patterns, including triplets and accents, and changes in time signature from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

La idea fue adaptar toda la sección de percusión en este nuevo ritmo, y mantener el patrón por la mayoría de pasajes del Texto 2.

Más adelante, en la frase textual, a la cual le corresponde el código T2.p3.f5²², pruebo un motivo modificado de un tema bastante famoso en Bolivia, que se llama “Tango Illimani” (del compositor boliviano Nestor Portocarrero), que hace referencia a Illimani, un barrio de La Paz. Esta canción, tiene un motivo típico de tango para la entrada de la voz, e hice una variación propia para acompañar el texto.

Figura 22

Motivo personalizado en referencia al intro del tema “Tango Illimani” de Nestor Portocarrero.

The image shows a musical score for Flute 1 (Fl. 1). It is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score starts with a dynamic marking of *f* (forte) and includes a 'CUE 9' label. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (3) and a descending chromatic line.

Este motivo tiene una tendencia descendente cromática, está acompañado de un contrapunto en la sección de cuerdas.

²² “ya como músico oficial de la banda.”

Figura 23

Textura en contrapunto del motivo en la flauta.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is in 4/4 time and features a counterpoint texture. The flute part (Fl.) is not explicitly labeled but is implied by the caption. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Revisión:

El patrón rítmico de la morenada funciona bien para contrastar con la textura del Texto 1, al ser un patrón bastante interiorizado en la cultura boliviana, también es compatible con el taquirari y la cueca, los cuales son géneros que funcionan con la narrativa del Texto 2.

La entrada del tango, tanto la melodía de la flauta como el contrapunto de las cuerdas, funciona como una textura interesante, pero no amalgama con el texto de manera que las sensaciones que se intentan expresar se magnifiquen.

Propuestas y Tareas:

Cambiar el indicador de compás a 2/4 en varios pasajes, es un indicador más común cuando se trata con géneros andinos o altiplánicos.

Posiblemente la entrada del tango, al tener un conflicto de carácter con el texto, se tenga que readaptar u omitir.

2.2.7. Cuaderno de inspiración N° 7

Título: Propuesta para el primer bloque (*Cue 1*) del Texto 1

Una de las primeras revisiones en el Cuaderno N° 2 tenía como objetivo revisar la primera interacción de la música con el texto.

Fecha: del 14 al 20 de septiembre

Recopilación de ideas y tareas:

- Proponer una entrada más sutil y desarrollarla con la propuesta del motivo de *sikuri*.
- Utilizar una textura más contemporánea para uniformizar el lenguaje.

Proceso de composición:

Si bien el código textual escogido (T1.p1.f8²³) es una frase textual bastante adecuada para comenzar la primera idea musical que se puede apreciar en la **figura 8** y en la **figura 9**, ésta puede desarrollarse sutilmente unas palabras antes, en este caso en el código: T1.p1.f7²⁴.

Figura 24

Propuesta del Cue 1, primera interacción del texto con la música.

The musical score for Figure 24 consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Violin I part starts with 'arco ord.' and 'mp', followed by a series of notes. The Violin II part starts with 'arco col legno' and 'mp', followed by a series of notes. The Viola part starts with 'arco col legno' and 'mp', followed by a series of notes. The Cello part is silent throughout the excerpt.

Aquí decidí usar armónicos en los violines I como hace Villalpando en su obra *Mística N° 5* de 1996. Esta sonoridad funciona para representar el espacio geográfico de los

²³ “¡Sé que lo recuerdas! Porque tú, hermano, eres igual a mí.”

²⁴ “cuando bebíamos juntos del pecho de nuestra madre y cuando dormíamos abrazados. ¿Lo recuerdas?,...”

andes, pues el viento, en la atmósfera de altura, genera ese silbido. En adición, utilizo el golpe del *col legno* para agregar un toque percusivo al bloque. Para que el *col legno* tenga un poco más de cuerpo, asigné que se toque en dobles cuerdas.

El bloque se desarrolla con sonidos intermitentes del *sikureado* de la flauta, la cual se va preparando para entrar con el motivo completo, junto con los pizzicatos de las cuerdas, en la siguiente frase del texto.

Figura 25

Continuación del primer bloque de música (Cue 1), entrada gradual de la flauta y del pizzicato de las cuerdas.

The musical score for Figure 25 is a page of a score for a string quartet and flute. It features six staves: Flute 1 and 2 (Fl. 1, 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The flute part begins at measure 22 with a 'Sikureado' effect, marked 'mp'. The string parts are marked 'arco col legno' and 'pizz'. The text 'Cuando pienso en el lago Titicaca, 4' is written above the score. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Revisión:

Esta introducción funciona mucho mejor en relación con el texto, las texturas son compatibles con el lenguaje y realza el carácter percusivo de la propuesta inicial. Se me sugirió que, en la notación de los armónicos, aparezca una posición instrumental sugerida y la nota del sonido real.

Propuestas y Tareas:

Entender que la textura con la que se propuso empezar el primer bloque, tiene un gran impacto sobre las demás entradas a los bloques musicales (*cues*). Vale la pena aplicar una variación de este concepto a la entrada del primer bloque del Texto 2.



2.2.8. Cuaderno de inspiración N° 8

Título: Propuesta para el primer bloque del Texto 2

Así como el Texto 1 ya tiene una entrada que funciona en varios niveles del concepto, En el texto 2 también hay una propuesta de primera entrada, similar en densidad, pero en vez de utilizar las cuerdas y la flauta, empiezo con la percusión y los clarinetes.

Fecha: del 21 al 27 de septiembre

Recopilación de ideas y tareas:

- Establecer el carácter del Texto 2 con una entrada musical que tenga cohesión con la narrativa.

Proceso de composición:

Como se puede ver en la **figura 6**, la primera propuesta del Texto 2 tenía un carácter militar en respuesta directa de la frase textual T2.p2.f1²⁵. No obstante, hice una alteración al ritmo en el Cuaderno N° 6 para que se acerque más a un patrón de morenada. Dicho esto, la siguiente entrada es una reducción de ese patrón, el cual entra dos frases textuales antes de la primera propuesta, en el código T2.p1.f5²⁶.

Figura 26

Tercera propuesta de entrada musical para el Texto 2.

The musical score for Figure 26 is written in 2/4 time and consists of six staves. From top to bottom, the staves are: Timbale (Timb.), Palo lluv. (Palo lluv.), Cascab. (Cascab.), Tar. (Tar.), Plat. (Plat.), and Narr. (Narr.). The percussion parts (Timb., Palo lluv., Cascab., Tar., Plat.) are marked with a dynamic of *mp*. The narrative part (Narr.) contains the text: "Un viaje que lo llevaría a redescubrir su verdadero oficio el ser músico". The score shows a sequence of rhythmic patterns across the percussion staves, with a specific triplet pattern in the Tar. staff.

²⁵ "En 1943, en pleno golpe de estado del militar Gualberto Villaroel contra el presidente Peñaranda,"

²⁶ "mi abuelo se inmiscuyó en el viaje más importante de su vida."

Esta nueva entrada le da espacio a la música para desarrollar la rítmica del patrón de *morenada*. Le sigue el patrón completo más unas pequeñas entradas de los clarinetes, con movimientos oscilantes que tienen influencia de ritmos asociados con el takirari.

Figura 27

Continuación de la primera entrada del Texto 2.

The musical score for Figure 27 is a multi-staff arrangement. It includes parts for:

- Cl. en S \flat 1 and 2: Clarinet in B-flat 1 and 2, with a melodic line starting in measure 1 and marked *mp*.
- Cl. bajo: Clarinet in Bass, with a melodic line starting in measure 1 and marked *mp*.
- F \acute{a} g. 1 and 2: Flute 1 and 2, with rests.
- Crn F. en F \acute{a} 1 and 2: Cor Anglais in F, with rests.
- Tpt. en S \flat 1 and 2: Trumpet in B-flat 1 and 2, with rests.
- Tbn. 1 and 2: Trombone 1 and 2, with rests.
- Timb.: Timpani, with a rhythmic pattern of eighth notes and marked *p*.
- Palo lluv.: Rainsticks, with rests.
- Cascab.: Castanets, with a rhythmic pattern of eighth notes and marked *p*.
- Dr.: Drums, with a rhythmic pattern of eighth notes and marked *mp*.
- Plat.: Maracas, with a rhythmic pattern of eighth notes and marked *mp*.

The score is in 2/4 time and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns.

Revisi3n:

La textura de la entrada funciona mucho mejor, pero a \acute{u} n se necesita desarrollar la continuidad de las siguientes frases.

Propuestas y Tareas:

Es pertinente empezar a determinar la duraci3n de cada bloque, y por ende, la cantidad definitiva de bloques por texto.

2.2.9. Cuaderno de inspiración N° 9

Título: Segundo bloque (Cue 2) y tercer bloque (Cue 3) del Texto 1

Poco a poco el primer bloque (Cue 1) del Texto 1 se está consolidando, así que, en este informe me aseguro que el segundo y tercer bloque estén en sintonía con el carácter del Texto 1.

Fecha: del 28 de septiembre al 4 de octubre

Recopilación de ideas y tareas:

- Desarrollar las ideas del Texto 1 y arreglarlas o reubicarlas si es necesario

Proceso de composición:

En el segundo bloque del Texto 1 se hace una textura con las maderas que evoque al Lago Titicaca, en donde se aplica una técnica que pasa de un sonido natural a un *souffler seul*.²⁷ A esta propuesta solo le he añadido un pedal con los metales y un golpe del timbal.

Figura 28

Segundo Bloque del Texto 1, metales y timbal añadidos a la textura de las maderas.

en el encuentro, o mejor dicho, el reencuentro de Bolivia y Perú. (CUE 2)
Como dos hermanos que, tras ser separados, deciden buscarse, emprendiendo un viaje que finalmente termina

C
CUE 2

ord. a souffler seul

The musical score is for a woodwind and percussion ensemble. It includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Clarinet in C (bajo), Bassoon 1 and 2, Cor Anglais in F 1 and 2, Trumpet in B-flat 1 and 2, Trombone 1 and 2, and Timpani. The score starts at measure 36. The woodwinds play a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The trumpets and trombones play a rhythmic pattern with a dynamic marking of *p*. The timpani plays a series of pulses with a dynamic marking of *mp*. The score is marked with a rehearsal sign 'C' and 'CUE 2'. There are also performance instructions like 'ord. a souffler seul' and 'Expone'.

²⁷ Ver **anexo 2**. Leyenda de técnicas extendidas.

Un cambio más significativo fue en la sección de cuerdas, en donde pasó de ser una nota sostenida, parecida a lo que hace el contrabajo, a unos ostinatos²⁸.

Figura 29

Sección de cuerdas de la entrada del segundo bloque del Texto 1.



Este cambio me sirve para añadir un poco de agilidad a las oscilaciones de las maderas, que pueden llegar a ser muy pesadas.

Para terminar el segundo bloque, las cuerdas mantienen el motivo del tren que se puede ver en la **figura 19**, y las maderas intervienen con un juego motívico progresivo.

Figura 30

Final del segundo bloque, motivo progresivo de las maderas.



Mi intención con este patrón era generar una textura más dispersa, utilizando un patrón base que poco a poco se encamine hacia una acumulación, en una especie de alegoría al caos de la naturaleza.

²⁸ Ostinato: La utilización de un motivo musical en constante repetición como textura o pedal armónico.

Para el tercer bloque, más conocido como el tema de mi abuelo, el primer cambio solo es la corrección que se sugirió para el piano en el Cuaderno N° 4, en donde se mencionaba que se tenía que intentar evitar el uso continuo de las quintas.

Figura 31

Corrección de las voces en el piano.

The musical score for Figure 31 consists of three staves. The top staff is labeled 'Narr.' and contains the following lyrics: 'un boliviano que nunca dejó de viajar, un conversador empedernido que podía contarte, con una claridad absoluta, las más recónditas y disparatadas historias'. The middle staff is labeled 'Arpa' and shows a grand staff with treble and bass clefs, containing a series of rests. The bottom staff is labeled 'Pno.' and shows a grand staff with treble and bass clefs. The piano accompaniment begins in the third measure with a dynamic marking of *mp* and includes a triplet of eighth notes in the right hand.

A continuación, el bloque se desarrolla más con los vientos entrando progresivamente.

Figura 32

Continuación del tercer bloque, entrada progresiva de la sección de maderas.

The musical score for Figure 32 shows the woodwind section starting at measure 73. It includes five staves: Fl. 1 and 2, Ob. 1 and 2, Cl. en Sib 1 and 2, Cl. bajo, and Fag. 1 and 2. The Flute 1 part begins with a first ending bracket and a dynamic marking of *mp*. The Clarinet in B-flat 1 part also has a first ending bracket and a dynamic marking of *mp*. The Bassoon 1 part has a dynamic marking of *mp*. The Clarinet Bass and Flute 2 parts have dynamic markings of *mp* at the end of the section.

Si se hace una comparación entre la figura 20 y la figura 31, se puede apreciar el cambio de textura, ya no se propone la típica oscilación que evocaba al Lago Titicaca, sino una variación más corta y ligera.

Esta entrada progresiva de las maderas se dirige a un *soli*²⁹.

Figura 33

Soli de maderas en el tercer bloque.



The image shows a musical score for five woodwind instruments: Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in C (Soprano) 1 & 2, Clarinet in Bb (Bass) 1 & 2, and Bass Clarinet 1 & 2. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The woodwinds enter progressively, with the Flute and Oboe starting first, followed by the Clarinets and Bass Clarinet.

En este pasaje, las cuerdas continúan con la idea del *soli* adaptado a su propia sección, como se puede ver en la **figura 34**, y de la misma manera, el piano también se une a la textura.

Figura 34

Sección de cuerdas en el tercer bloque, durante el Soli de maderas.



The image shows a musical score for the piano and string sections. The piano part is on the top staff, and the string parts are on the bottom staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabajo (Bass). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The strings play a rhythmic pattern with triplets, and the piano joins the texture with a similar rhythmic pattern.

²⁹ *Soli*: Arreglo homorítmico de las voces instrumentales sobre un motivo rítmico-melódico ejecutado por una o más familias de instrumentos.

Revisión:

Toda la propuesta del Texto 1 está tomando forma, la corrección más importante es en la **figura 32**, solo hay que revisar bien el *solí* de vientos, y en los últimos compases de ese pasaje, realizar un *solí* coherente con la progresividad que se ha estado preparando durante todo ese bloque.

Propuestas y Tareas:

Con estas últimas revisiones, el Texto 1 ya cuenta con los recursos musicales necesarios para terminar de armarlo. Cualquier cambio o modificación no debería de incluir nuevos elementos, solo variaciones de los que ya se encuentran interactuando con esta parte de la obra.

2.2.10. Cuaderno de inspiración N° 10

Título: Propuestas para el primer bloque del Texto 2

El Texto 1 exhibe una mayor consolidación en cuanto a las texturas que se entrelazan con la narrativa de la historia. Por otro lado, en el Texto 2 aún se pueden identificar varios pasajes que no se integran de manera cohesionada con el resto del texto. El plan para este informe es prolongar el primer bloque del Texto 2 para que se consolide mejor con el párrafo del texto que le corresponde.

Fecha: del 5 al 11 de octubre

Recopilación de ideas y tareas:

- Incluir en el Texto 2, mayores referencias a ritmos bolivianos.
- Recurrir a técnicas contemporáneas que diferencien la parte, sin salirse del carácter.

Proceso de composición:

Como punto inicial, utilicé la técnica de *pizzicato a la chitarra*³⁰ como referencia a la palabra guitarra que se menciona numerosas veces en el Texto 2.

Figura 35

Pizzicato a la chitarra del primer bloque del Texto 2.



The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabajo (Double Bass). Each instrument part is marked with 'pizz a la chitarra' and 'mp' (mezzo-piano). The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with stems pointing downwards, characteristic of pizzicato. The background features a faint watermark of a university logo.

Esta sección hace referencia a una simplificación del rasgueo de la guitarra que se utiliza en los *takirari*. A la par, las maderas realizan pequeños motivos que adornan el pasaje.

Figura 36

Adornos en la sección de maderas en el primer Bloque del Texto 2.



The image shows a musical score for woodwind instruments: Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in Bb 1 & 2, Clarinet in Bb (Cl. bajo), and Bassoon 1 & 2. The score starts at measure 142. The woodwinds play melodic lines with various articulations and dynamics, including 'mp' (mezzo-piano) and '1.' (first ending). The background features a faint watermark of a university logo.

Posteriormente, en una dinámica controlada, las maderas recurren a un patrón en conjunto con las cuerdas. Como se puede ver en la siguiente figura, planteo un carácter que invita a una narrativa más cotidiana, intentando acercarme al tono humorístico que propone el texto en el código T2.p2.f4³¹.

³⁰ Técnica que sujeta el violín o la viola en posición similar a la de la guitarra (o a un ukelele) y usa técnicas de cuerdas rasgueadas con la mano derecha. (“rasgueadas” mejor que “pulsadas”)

³¹ “según él para cuidarla de los saltimbanquis rompecorazones que la merodeaban.”

Figura 37

Continuación de las maderas del primer bloque del Texto 2.

viajaba acompañando a Goya y su grupo en sus presentaciones en Bolivia, según él para cuidarla de los saltimbanquis rompecorazones que la merodeaban.

22

En las siguientes frases del texto, T2.p2.f5³² y T2.p2.f6³³, los adornos de las maderas se desarrollan orquestalmente.

Figura 38

Desarrollo del primer motivo de las maderas del primer bloque del Texto 2.

3

H Se creía grande e imponente. Creía que nadie notaría su pinta de chiquillo flacucho y curioso. Allí, hizo amistad con los guitarristas que la acompañaban.

³² “Se creía grande e imponente.”

³³ “Creía que nadie notaría su pinta de chiquillo flacucho y curioso.”

El bloque continúa de manera similar a la **figura 37**, concluyendo en sincronía con la frase T2.p2.f10³⁴.

Revisión:

La textura elegida para este segundo bloque logra distinguirse del Texto 1, hace referencia a ritmos bolivianos y se compenetra mejor con el texto. La estratificación de la figura 38 podría entrelazarse mejor, pues se percibe como un poco cuadrada.

Propuestas y Tareas:

Prolongar el bloque 1 tuvo buenos resultados, en base a esto, pretendo aplicar la misma estrategia en el siguiente bloque. Esto resultaría en tener solo dos bloques para el Texto 2.

2.2.11. Cuaderno de inspiración Nº 11

Título: Revisión de los bloques del Texto 1

Con el Texto 1 a punto de consolidarse, en este informe se termina de presentar las ideas que aparecerán en el texto 1. Puesto que la estrategia de prolongar los bloques musicales funcionó para el Texto 2, voy a probar en aplicar la misma idea para los bloques del Texto 1.

Fecha: del 12 al 18 de octubre

Recopilación de ideas y tareas:

- Revisar la notación de los armónicos de la entrada del bloque 1, (ver **figura 24**).
- Aplicar la prolongación de los bloques musicales.
- Arreglar el *solí* que aparece en la **figura 34** y la sección de cuerdas adjunta.

Proceso de composición:

³⁴ “que solo saben aquellos que dominan el oficio de tocar la guitarra.”

La notación recomendada es colocar la cuerda de la posición de la nota, con la cabeza de la nota en forma de rombo. También colocar la nota del sonido real con el aro que indica que es un armónico.

Figura 39

Notación corregida de los armónicos del primer bloque.

The image shows a musical score for three string instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The Violin I part is in the treble clef and features natural harmonics (indicated by small circles on the strings) with the instruction 'arco Sul A' and a dynamic marking of 'mf'. The Violin II and Viola parts are in the treble and bass clefs respectively, and are marked 'arco col legno battuto' with a dynamic marking of 'mp'. The score is in 2/4 time and consists of four measures.

Para el final del bloque 1, en el la frase T1.p2.f2³⁵, elegí un clarinete con la misma técnica de la siguiente entrada del bloque 2, tal como se puede ver en la **figura 15**.

Figura 40

Final del bloque 1, motivo de sikuri y clarinete con sonido souffle.

5 pienso, más allá de su inmensidad y la belleza de su paisaje, en el choque de dos mundos:

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute 1, Oboe 1, and Clarinet in B-flat 1. The Flute 1 part is in the treble clef and features a melodic line. The Oboe 1 part is in the treble clef and is mostly silent. The Clarinet in B-flat 1 part is in the bass clef and features a melodic line. The score is in 2/4 time and consists of four measures. The Clarinet part includes the instruction 'ord. a souffle seul.' and a dynamic marking of 'mp'.

En función al texto, el final del primer bloque deja un espacio de silencio que da pie al segundo bloque. Durante el segundo bloque, la música no desentona con el texto así que me enfocaré en la última parte del tercer bloque (o bloque de mi abuelo) el cual tiene un *solí* de maderas.

³⁵ “en el choque de dos mundos:”

Figura 41

Final del bloque 3, soli de maderas.

o vio la manera de volver, ya sea para hacer la peregrinación de la Virgen de Copacabana al pie del lago o simplemente para sentir que volvía. Cuando no lo hacía físicamente, volvía en sus pensamientos,



Para este pasaje, distribuí el primer compás del *soli* en tres voces, el Oboe 1 hace la voz superior, el Oboe 2 hace una tercera descendente y el Clarinete 1 armoniza con una tercer por debajo del Oboe 2; el Clarinete Bajo dobla al Clarinete 1, el Fagot 1 y el Fagot 2 doblan al Clarinete 1 y al Oboe 1 respectivamente. En el siguiente compás, durante el tresillo, la voz superior y la del bajo se doblan y los demás instrumentos doblan una misma voz, resultando en un soli de un bicordio de La-Mi sin tercera. Para el *soli* final, la densidad armónica es mayor, contrastando con el soli anterior, la distribución de las voces va de cuatro voces a tres voces, resolviendo en un bicordio Si-Re.

Mi intención es armar un movimiento orgánico hacia un acorde que represente una armonía que resuene con los objetivos narrativos, un acorde que aún no está completamente definido así que me amparo en la idea de resolver en notas de las cuerdas al aire de la guitarra.

Revisión:

Los bloques separados en tres indicaciones (*Cue*), parecen ser más que suficientes para enlazar las ideas y amalgamar el texto. Los *solis*, tienen más presencia, pero su densidad armónica podría explorarse en una textura más llamativa.

Propuestas y Tareas:

El Texto 1 ya tiene delimitadas, según su interacción con la narración del texto, sus entradas y sus salidas. El *solí* final aún se puede revisar en base al resto de la obra, la cual (durante la redacción de este informe) aún no está completada, por lo que mi intención final es utilizar este final del Texto 1 para unir ideas posteriores de la obra.

2.2.12. Cuaderno de inspiración N° 12

Título: Revisión de la música del texto 2

En este último informe, revisaré la propuesta del segundo bloque del Texto 2. El cual lo estoy ubicando en la frase T2.p3.f2³⁶, y ya que los bloques previos a este ya están delimitados, a este se le podría asignar con más precisión el *Cue 5*. En este bloque se tenía pensado usar una textura con elementos de ritmos bolivianos, que se va acrecentando en densidad instrumental.

Fecha: del 19 al 25 de octubre

Recopilación de ideas y tareas:

- Reutilizar el *pizzicato a la chitarra* como elemento distintivo del Texto 2.
- Utilizar el arpa como instrumento que se vincula a la alegoría de una guitarra.
- Establecer un desarrollo gradual de la densidad instrumental.

Proceso de composición:

Ya delimitada la ubicación del *Cue 5*, se establece una entrada de arpa y luego se añade el rasgueo de las cuerdas. Como se ve en la **figura 42**, el patrón de dos galopas más dos corcheas y una negra, hace referencia a los ritmos afro-bolivianos como el caporal y la *morenada*, si bien no están marcando la clave que los caracteriza, es un patrón rítmico compatible con esos géneros. Luego le sigue un patrón que alterna en grupos de dos corcheas

³⁶ “El chiquillo era indudablemente talentoso.”

y en grupos de tres, haciendo alusión a una reinterpretación de las cuecas bolivianas que están en ritmos compuestos (6/8).

Figura 42

Cue 5, entrada del arpa y las cuerdas en pizzicato a la chitarra.

The musical score for Cue 5 is written in 6/8 time. It features seven staves: Arpa (Harp), Pno. (Piano), Vin. I (Violin I), Vin. II (Violin II), Via. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The harp part begins with a melodic line marked *mp*. The piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with instructions like "a dos manos" and "inside the piano" above the staff. The string parts (Violins, Viola, Cello, and Bass) play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*, with some parts including triplets. The score includes various performance markings such as *mp*, *mf*, and *mf*.

Esta textura se mantiene durante un par de frases, hasta que en la frase T2.p4.f1³⁷, se realiza un pequeño cambio en la sección de cuerdas. Se pasa a un patrón de silencio de semicorchea y tres semicorcheas, lo cual se aproxima al rasgueo típico del takirari.

³⁷ “Absolutamente anonadado por la música,”

Figura 43

Continuación del bloque 5, ligero cambio de textura en la sección de cuerdas.

The musical score for Figure 43 consists of seven staves. From top to bottom: Arpa (harp), Pno. (piano), Vln. I (violin I), Vln. II (violin II), Vla. (viola), Vc. (cello), and Ch. (double bass). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, labeled 'a dos manos' and 'triple de piano'. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Ch.) play a similar rhythmic pattern, with some parts marked 'pizz. a la Chitarra' and 'mp'. The harp part has a steady eighth-note accompaniment.

Una vez presentado el ritmo, se regresa a la cadencia tipo morenada, que hace la marcación a la entrada de la tarola, la cual reproduce el mismo patrón del Cue 4 del cuaderno N° 6 (ver **figura 21**).

Figura 44

Última sección del bloque 5, entra la tarola con el ritmo de morenada a la textura que proponen las cuerdas.

The musical score for Figure 44 consists of ten staves. From top to bottom: Tar. (tarola), Plat. (plata), Narr. (narrador), Arpa (harp), Pno. (piano), Vln. I (violin I), Vln. II (violin II), Vla. (viola), and Vc. (cello). The tarola part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked 'mp'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, labeled 'a dos manos' and 'triple de piano'. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play a similar rhythmic pattern, with some parts marked 'pizz. a la Chitarra' and 'mp'. The harp part has a steady eighth-note accompaniment.

Revisión:

Descarté completamente la idea musical que estaba inspirada en la introducción del Tango Illimani, porque el carácter apasionado de aquel motivo, no se compenetra con el carácter un poco humorístico y casual del texto. Haciendo una retrospectiva, quería incluir una cita de aquel tango en honor a la hermana de mi abuelo, Goyita, quien tiene 102 años y aún canta esa canción completamente lúcida.

Propuestas y Tareas:

Con este último bloque delimitado, ya se pueden definir cada una de las entradas, o *Cues*, de tanto el Texto 1, como del Texto 2.

TEXTO 1:

Bloque 1 - *Cue* 1: T1.p1.f7³⁸ duración aproximada: 00:24 segundos.

Bloque 2 - *Cue* 2: T1.p2.f3³⁹ duración aproximada: 00:34 segundos.

Bloque 3 - *Cue* 3: T1.p3.f3⁴⁰ duración aproximada: 00:43 segundos.

TEXTO 2:

Bloque 4 - *Cue* 4: T2.p1.f5⁴¹ duración aproximada: 00:58 segundos.

Bloque 5 - *Cue* 5: T2.p3.f2⁴² duración aproximada: 01:14 segundos.

Con este último cuaderno de inspiración concluiría con el proceso compositivo de las partes de la obra que se delimitaron desde el principio.⁴³

³⁸ “cuando bebíamos juntos del pecho de nuestra madre y cuando dormíamos abrazados. ¿Lo recuerdas?,...”

³⁹ “en el encuentro, o mejor dicho, el reencuentro de Bolivia y Perú.”

⁴⁰ “Como tampoco se cansaba mi abuelo José,”

⁴¹ “mi abuelo se inmiscuyó en el viaje más importante de su vida.”

⁴² “El chiquillo era indudablemente talentoso.”

⁴³ Ver **anexo 5**. Partitura final del Texto 1 y del Texto 2 de la obra *Concierto Inolvidable*.

Conclusiones

En mi búsqueda por comprender los requisitos necesarios para estudiar los procesos creativos en la composición musical, he realizado ciertos descubrimientos autoetnográficos acerca de mi psicología y mis habilidades. Estos aspectos resultan relevantes a considerar en una tarea de este tipo, ya que influyen en mi enfoque creativo o "lógica". Descubrí que, si bien he aprendido las técnicas básicas de la composición y puedo reconocer las necesidades narrativas que la música demanda, el proceso creativo del cual me apoyo se basa principalmente en la intuición. Para conocer más a fondo los matices de lo que me refiero a intuición voy a repasar los apartados en el marco conceptual.

En resumen, el objetivo de la tesis era utilizar el proceso orgánico de un laboratorio autoetnográfico para conocer el proceso creativo en la composición de musical de mi trabajo de final de carrera, analizando las decisiones tomadas en base al entendimiento de: Música contemporánea (el estilo general), pensamiento orquestal (el formato instrumental) y música descriptiva (la relación con elementos no-musicales). Así como los términos básicos para la composición como el concepto (o idea creadora), la narrativa musical y el manejo de la estructura.

La primera pregunta sería, ¿Cómo abordé la música contemporánea y el pensamiento orquestal durante el laboratorio? Según los parámetros que se vieron en el primer capítulo, interpreté el concepto de música contemporánea como el uso de estructuras alternativas (la forma del poema sinfónico), el uso de música programática con elementos extra-musicales funcionales y la exploración de técnicas extendidas en los instrumentos. En estos dos últimos puntos me basé en el trabajo de Alberto Villalpando, quien hace uso de la *geografía sonora* como herramienta compositiva contemporánea. Sin embargo, en el uso de estructuras alternativas hay un aspecto que me interesa entender de mí mismo. En ese punto, utilicé la forma de poema sinfónico, en vez estructurar la música de una manera clásica (ver tabla 1),

porque la estructura que ofrece una fuente literaria, responde al criterio alternativo por el cual la música contemporánea es conocida. Por otro lado, luego de haber pasado por todo el proceso de realizar un texto para el poema sinfónico, en vez de usar uno ya existente (o cualquier otra pieza literaria, incluyendo pinturas), me di cuenta que estaba buscando realizar una creación en mis propios términos. Al parecer tengo una tendencia a intentar abarcar todos los aspectos creativos, lo cual se refleja en mis obras anteriores. En lugar de trabajar con material existente, en el pasado, he preferido optar por escribir un relato completo para musicalizar una obra para danza. En “Concierto Inolvidable”, si bien el texto de esta obra fue escrito por una dramaturga, fui yo quien impulsó la línea narrativa, el concepto y el diseño de la estructura. Por lo tanto, se puede concluir en que esta intuición, que no era tan evidente para mí, fue la de intentar abarcar narrativas más allá de las musicales. Esto es probable por un sesgo de control que me impulsa a querer contar una historia a mi manera.

Analizando otros aspectos del marco teórico, mi enfoque en la aplicación del pensamiento orquestal fue bastante rudimentario. A pesar de tener más de 5 años de experiencia tocando en una orquesta sinfónica, me considero relativamente novato en el arte de la orquestación. Como se pueden apreciar en los cuadernos del laboratorio, varias de las posibilidades técnicas que ofrece el formato sinfónico las aprendí por prueba y error. Esto me lleva a pensar que la intuición con la que he estado trabajando la orquestación, en realidad no se ha entrenado subconscientemente en la práctica de tocar como parte de una orquesta. Esto me lleva a reflexionar sobre el hecho de que mi intuición en la orquestación no se ha nutrido de forma subconsciente por mi experiencia en el desempeño en una orquesta. Más bien, he subestimado el proceso necesario para abordar el estudio teórico profundo de la orquestación. Podría especular que la verdadera práctica que lleva a interiorizar el pensamiento orquestal reside en la interpretación en vivo de su propuesta sinfónica, una experiencia que lamentablemente aún no he tenido la oportunidad de comprobar.

Por último, analizando la ejecución general de la composición, he notado que necesito mejorar en la resolución de las ideas, tanto en cantidad como en calidad. Durante el laboratorio, se presentaron ideas por un periodo de 12 semanas, se realizaron las revisiones y el resultado final fue 03:53 minutos de música del Texto 1 -05:30 minutos- y del Texto 2 -05:00 minutos- que representan la mitad del total de la obra (ver tabla 6). Este cálculo me lleva a pensar que, considerando la extensión de la obra completa (ver tabla 6) y el plazo que se considera en el ciclo académico para la composición de un proyecto de este calibre; el tiempo que me llevó resolver las ideas que se presentaron en el último cuaderno fue más prolongado del que se recomienda en la especialidad.

Según lo mencionado, y retomando el análisis de mi proceso intuitivo, es importante recalcar el tratamiento de las ideas musicales. En la concepción de mis ideas, estas suelen tener un sustento lógico narrativo, sin embargo, considerando la magnitud de las correcciones observadas en el laboratorio, hay ciertos aspectos compositivos que paso por alto en las deliberaciones previas, o en otras palabras, el proceso de inspiración. En el progreso del laboratorio, he sido capaz de observar la metodología que he adquirido durante mis estudios universitarios. Uno de los recursos principales que he descubierto que utilicé en el proceso creativo, uno que tuvo pudo ser más eficiente, fue escuchar música relacionada al contexto del texto y dejar que los detalles que más me interesaban se volvieran parte de mi bagaje musical. Este método es uno de los más intuitivos en el arsenal de un compositor, que se puede reforzar con conocimientos analíticos en lo que se escucha, y enfocar de manera más específica los elementos relevantes a la obra.

En conclusión, bajo los criterios expuestos en el trabajo, se pueden afirmar ciertos descubrimientos autoetnográficos sobre mi proceso creativo:

- Como respuesta al modo de compenetración y el contexto que utilicé para la interpretación del lenguaje contemporáneo y del pensamiento orquestal, fui

principalmente influenciado por el concepto de geografía sonora de Villalpando, mi re-interpretación de canciones bolivianas y mi bagaje en música programática con elementos extra-musicales. A la par intentaba hacer una aproximación intuitiva de esta referencia utilizando mi propia imaginación y mi necesidad estética. El resultado del proceso creativo fue una metodología de prueba y error que me derivó a un ligero retraso en la definición de las ideas.

Adicionalmente, en los cuadernos de inspiración me enfoqué en reconocer y aplicar las técnicas de composición que estuvieron directamente relacionadas al proceso de crear la obra; sin embargo, las motivaciones, las circunstancias y las reflexiones por las que pasa el compositor, tienden a tener una influencia mucho más profunda en el desarrollo de un proceso creativo. Por ejemplo, una vez terminado los cuadernos de inspiración, recién reconocí varias experiencias (como visitar a la hermana de mi abuelo en mi viaje a Bolivia) que, si bien no estaban relacionadas directamente con mis propuestas musicales, sí fueron parte de mi proceso y habían influido en ciertos aspectos que no logré expresar.

Por último, este trabajo me ha ayudado a observar de manera retrospectiva los hábitos operativos, las abstracciones artísticas y las inclinaciones estéticas que pasan desapercibidas en mi labor como compositor. Con esta tesis, la cual ha girado en torno al compositor (en este caso, a su vez el investigador) y a sus procesos, busco aportar la posibilidad de establecer un precedente que permita a los artistas-creadores realizar sus propias introspecciones y, de esa manera, ayudarlos a desarrollar sus propios procesos creativos.

Referencias bibliográficas

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Idea Books S.A.
- Bailes, F. y Bishop, L. (2012). Musical Imagery in the Creative Process. En D. Collins (Eds.), *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process* (pp. 53 - 73). Ashgate publishing limited.
- Bedoya, Y. (2016). “Contemporandino” *Tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo*. [Tesis de maestría, Universidad Eafit Departamento De Música]. Repositorio Institucional Universidad EAFIT.
<http://hdl.handle.net/10784/9525>
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts. Consulta 18 de mayo de 2022:
http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes-2.pdf
- Brown, A. & Dillon, S. (2012). Meaningful Engagement with Music Composition. En D. Collins (Eds.), *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process* (pp. 79 - 109). Ashgate publishing limited.
- Cardona, S. (2018). “La Forma De Las Ruinas” *Paralelismos Discursivos Entre La Novela y El Poema Sinfónico*. [Tesis de maestría, Universidad Eafit Departamento De Música]. Repositorio Institucional Universidad EAFIT.
<http://hdl.handle.net/10784/12992>
- Cetta, P. (2011). La composición musical como investigación interdisciplinaria [en línea]. *Consonancias*. vol. 10, (37), 15-19.
<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/7434/1/composicion-musical-como-investigacion-interdisciplinaria.pdf>

- Chavez, K. (2021). *El uso de la improvisación como medio compositivo para la creación y dirección de una propuesta coreográfica*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/20781>
- Collins, D. (2012). *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*. Ashgate publishing limited.
- Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música* (J, Bal y Gay, Trad., 2da ed.). Fondo de Cultura Económica. (Obra publicada en 1939).
- De Assis, P. (2018). *Logic of experimentation rethinking music performance through artistic research*. Leuven University Press. <https://doi.org/10.11116/9789461662507>
- Dirección del Conservatorio (2019, 18 de noviembre). *Técnicas extendidas de la música contemporánea*. Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo.
<https://www.conservatoriorioja.com/tecnicas-extendidas-de-la-musica-contemporanea/>
- Fraille, T., (2004). *Funciones de la música en el cine, Extracto del trabajo de grado de: Introducción a la música en el cine: Apuntes para estudios de sus teorías y funciones*. Universidad de Salamanca.
- Junchaya, R. (2019). *Teaching music composition, Creating Form in Time*. [Disertación Doctoral, Faculty of Arts, Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies, University of Helsinki]. Archivo Abierto de Publicaciones de la Universidad de Helsinki. <http://hdl.handle.net/10138/304893>
- Kivak, R. (2023). Symphonic poem (tone poem). *Salem Press Encyclopedia of Literature*.
- Kleon, A. (2019). *Roba como un artista: las 10 cosas que nadie te ha dicho de ser creativo* (A, Ramos, Trad., 2a. ed.). Aguilar (Obra original publicada en 2012).

- Kühn, C. (2003). *Historia de la Composición Musical en Ejemplos Comentados*. Idea Books S.A.
- Leibowitz, R. & Maguire, J. (1960). *Thinking for Orquesta, Practical Exercises in Orquestation*. G. Schirmer, Inc.
- López-Cano, R. (2020). *La Música Cuenta, Retórica, Narratividad, Dramaturgia, Cuerpo y Afectos*. Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC).
- López-Cano, R. & San Cristóbal Opazo, Ú. (eds.) (2014). *Investigación artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. CONACULTA (pp. 146-167).
- López, J. (2012). Entre El Casticismo y el Sinfonismo: Música Cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX. En T. Fraile y E. Viñuela (Eds.), *La Música en el Lenguaje Audiovisual: Aproximaciones Multidisciplinares a una Comunicación Mediática* (pp. 41-58). Arcibel Editores.
- Ñiquen, R. (2022). *La sonoridad y la forma musical de los Chiriwanos de Huancané como elementos exploratorios en la improvisación musical: 2 colaboraciones en un contexto de base tecnológica*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/22454>
- Roldán, R. (1997). *Introducción al Análisis Musical*. Ediciones Si Bemol.
- Rospigliosi, R. (2020). *Sobre la performatividad de los objetos sonoros en el gig-theatre: El proceso creativo de Prisión Euforia* [Tesis de titulación, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/16854>
- Ruiz, J., (2020). *Estructuras Coreográficas Móviles (ECM): Descubriendo la ruta de investigación y creación coreográfica en diálogo con el espacio público*. [Tesis de titulación, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/18410>

Santos, A. y Eguílaz, R. (2010). *Cuaderno de Análisis, Iniciación al Análisis Musical*. (3^{era} ed.). Enclave Creative Ediciones S.L.

Stein, L. (1979). *Structure & Style, The Study and Analysis of Musical Forms*. Summy-Birchard Music.

Stravinsky, I. (1939). *Poética Musical*. (E. Grau, Trad.).

Téllez, M. I. de J. (2013). Investigación interdisciplinaria en las artes y diseño. *Revista Arte y Diseño Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, Universidad Autónoma del Caribe, Barranquilla*. ISSN 1692- 8555. Vol. 12 (Nº .1), 30 - 36.

Toro, C. (2011). *Dos Paisajes Colombianos: Proceso de composición y análisis*, [Tesis de maestría, Universidad Eafit Escuela De Ciencias Y Humanidades Departamento De Música.]. Repositorio Institucional Universidad EAFIT.

<http://hdl.handle.net/10784/201>

Valencia, N. (2015). *Vuelo de Pájaros proceso creativo* [Tesis de maestría, Universidad Eafit Departamento De Música]. Repositorio Institucional Universidad EAFIT.

<http://hdl.handle.net/10784/8045>

Valéry, P. (1978). *Eupalinos o, El arquitecto*. (M. Pani, trad., 2da ed.) Ediciones Sierra Madre.

Vega, J. (2020). *Recuperación, Análisis y Edición de Obras para Piano del Periodo de la Guerra del Chaco*. Secretaria Municipal de Culturas.

Wiethüchter, B. y Rosso, C. (2005). *La Geografía Suena, Biografía crítica de Alberto Villapando*. Ediciones del Hombre Sentado

Wilkins, M. (2006). *Creative Music Composition, The Young Composer's Voice*. Routledge

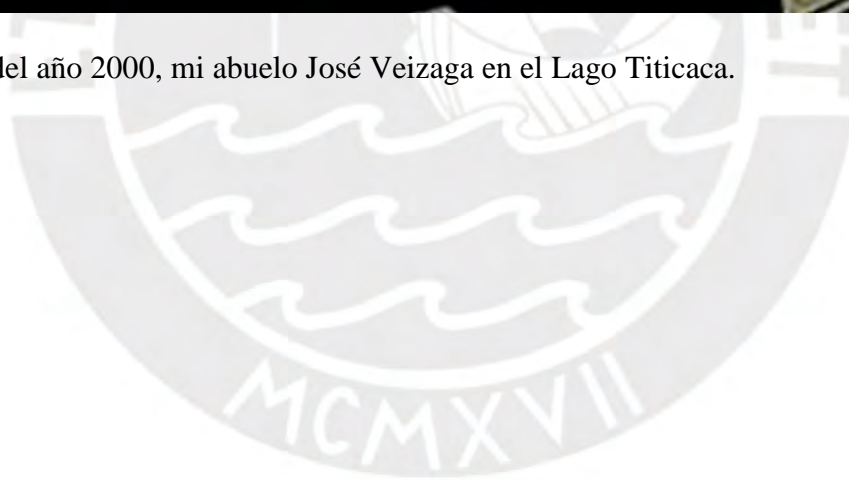
Anexos

Anexo 1

Fotograma del video que inspiró el concepto de la obra



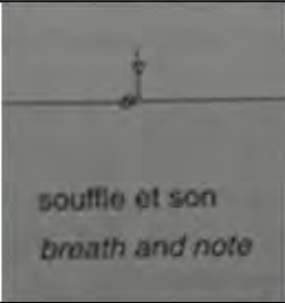
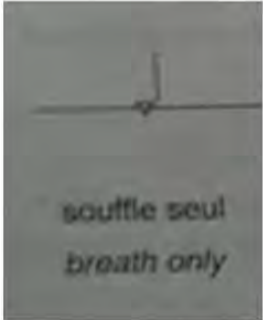
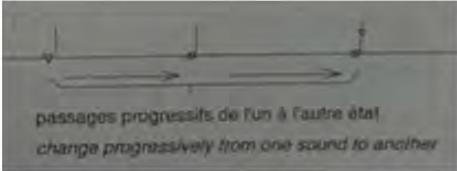

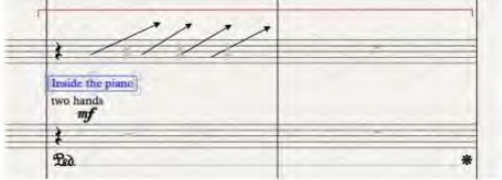
Nota: Video del año 2000, mi abuelo José Veizaga en el Lago Titicaca.



Anexo 2

Leyenda de técnicas extendidas

LEYENDA

 <p>souffle et son breath and note</p>	<p>Souffler et son: Sonidos aiosos, evitando resonar una nota, se puede hacer aspirando o expirando el aire.</p>
 <p>souffle seul breath only</p>	<p>Souffler seul: Sonidos aiosos, evitando resonar una nota.</p>
 <p>passages progressifs de l'un à l'autre état change progressively from one sound to another</p>	<p>Ord. a Souffler seul: Gradualmente pasar de un sonido de nota limpio a uno con sonido de aire</p>
<p><i>Souffle Inspirer (Inhalar)</i></p> <p><i>Souffle Expirer (Exhalar)</i></p> 	<p>Inspirer/Expirer: Sonidos aiosos aspirando o expirando el aire.</p>
 <p>Inside the piano two hands mf Ped</p>	<p>Glissando dentro del piano: Se procede a tocar las cuerdas en el interior del piano. Se activa el Pedal según indicado para prolongar la resonancia. Seguir la dirección de las flechas con una mano o intercalando dos manos según indicado</p>

Anexo 3

Melodía de la cueca Viva mi Patria Bolivia de Apolinar Camacho. Transcripción y Arreglo de Eliodoro Nino

VIVA MI PATRIA BOLIVIA
Cueca

De Apolinar Camacho

Transc. y arreg. Prof. Eliodoro Nino

Introducción

Tercera

Di- se- ña- dos por los di- os / la- gres- tas y va- leros- os / que he- mos tra- i- do / de la gran- de- za de la- zos de nues- tra / pa- tria.

Di- se- ña- dos por los di- os / la- gres- tas y va- leros- os / que he- mos tra- i- do / de la gran- de- za de la- zos de nues- tra / pa- tria.

Di- se- ña- dos por los di- os / la- gres- tas y va- leros- os / que he- mos tra- i- do / de la gran- de- za de la- zos de nues- tra / pa- tria.

SOL7 D9#9 M17 Laria

Fin

Anexo 4

Ritmo de la Cueca

44

En cuanto a la danza, se baila en pareja en la que el hombre corteja a la mujer, ella finge negarse a su propuesta, escapándose y escondiéndose detrás del pañuelo (especialmente en la quimba). El varón representa la parte activa, es el que conquista, persigue y escenifica su hombría mediante zapateos y un porte varonil; en cambio, la mujer, que luce elegante, demuestra un comportamiento recatado. Entre ambos existe un juego amoroso que parece ser inspirado en el romanticismo europeo del siglo XIX, que, a diferencia de la danza autóctona, que suelen ser bastante alusiva a la sexualidad y fertilidad, esta borra cualquier alusión.

Este baile es característico en ceremonias familiares, prestes de festividades folclóricas y aniversarios cívico-patrióticos departamentales.

Se caracteriza por tener el ritmo de 6/8 con juegos de 2 sobre 3

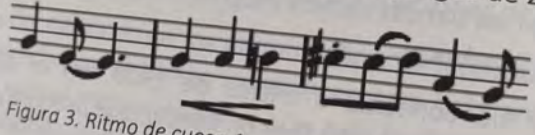


Figura 3. Ritmo de cueca 1

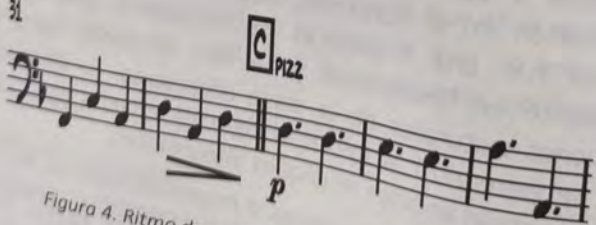


Figura 4. Ritmo de cueca 2

Nota: Vega, J, 2020, (p. 44).

Anexo 5

Partitura final del Texto 1 y del Texto 2 de la obra *Concierto Inolvidable*

Concierto Inolvidable

Jorge Inofuentes
Lima, 2022

A
Travesía $\text{♩} = 100$
[CUE 1]

El lago al que siempre vuelvo
(¿Dónde estás hermano?,)
¿Dónde estás?
Aquí te evoco,
no he olvidado tu nombre
ni el suave murmullo de tu respiración
Todavía siento tu calor pegado a mí,
cuando bebíamos juntos
del pecho de nuestra madre
y cuando dormíamos abrazados.
¿Lo recuerdas? (CUE 1) , ¡Sé que lo recuerdas!
Porque tú, hermano, eres igual a mí.

The musical score is written for a narrator and a full orchestra. The narrator's part is on a grand staff with lyrics. The orchestra includes Flauta 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinete en Si \flat 1 & 2, Clarinete bajo en Si \flat , Fagot 1 & 2, Corno F. en Fa 1 & 2, Trompeta en Si \flat 1 & 2, Trombón 1 & 2, Timbales, Palo de lluvia, Cascabeles, Tarola, Platillos, Arpa, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is in 2/4 time with a tempo of $\text{♩} = 100$. The key signature has one sharp (F#). The narrator's lyrics are: "El lago al que siempre vuelvo (¿Dónde estás hermano?,) ¿Dónde estás? Aquí te evoco, no he olvidado tu nombre ni el suave murmullo de tu respiración Todavía siento tu calor pegado a mí, cuando bebíamos juntos del pecho de nuestra madre y cuando dormíamos abrazados. ¿Lo recuerdas? (CUE 1) , ¡Sé que lo recuerdas! Porque tú, hermano, eres igual a mí." The instrumental parts are mostly rests, with some activity in the strings and piano.

en el encuentro, o mejor dicho, el reencuentro de Bolivia y Perú. (CUE 2)
Como dos hermanos que, tras ser separados, deciden buscarse, emprendiendo un viaje que finalmente termina

B
CUE 2

ord. a breathtone

ord. a breathtone

22

Fl. 1 2

mp

Ob. 1 2

1.

mp

ord. a breathtone

Cl. en Sib 1 2

mp

Cl. bajo

Fag. 1 2

Crn F. en Fa 1 2

Tpt. en Sib 1 2

a 2.

Inspirer

Expirer

Inspirer

Expirer

Tbn. 1 2

a 2.

Inspirer

Expirer

Inspirer

Expirer

Timb.

mp

Palo lluv.

Cascab.

Tar.

Plat.

Frotar platillo con la baqueta

mp

mp

mp

Narr.

como dos hermanos que,

tras ser separados,

deciden buscarse

emprendiendo un viaje

que finalmente

termina

Arpa

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

arco

mp

mf

Vcl.

arco

mp

mf

Cb.

arco

mp

mf

conduciéndolos al lago, para encontrar allí la conexión a la matriz que derribe las barreras del espacio y del tiempo que algunas vez los separaron.

30

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. en Sib 1
2

Cl. bajo

Fag. 1
2

Crn F. en Fa 1
2

Tpt. en Sib 1
2

Tbn. 1
2

Timb.

Palo lluv.

Cascab.

Tar.

Plat.

Narr.

Arpa

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

conduciendolos al lago para encontrar allí la conexión a la matriz que derribe las barreras del espacio y del tiempo que alguna vez los separaron

mf

mp

pizz

mf

col legno battuto

mf

pizz

mf

col legno battuto

mf

pizz

mf

col legno battuto

mf

pizz

mf

pizz

mf

Para devolverse a la fuente del centro de su madre
en donde alguna vez convivieron y a la que ahora finalmente vuelven para hacerse uno nuevamente.

49

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. en Si♭ 1
2

Cl. bajo

Fag. 1
2

Crn F. en Fa 1
2

Tpt. en Si♭ 1
2

Tbn. 1
2

Timb.

Palo lluv.

Cascub.

Tmr.

Plat.

Narr.

Arpa

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mp

mf

mp

Para devolverse a la fuente del centro de su madre en donde alguna vez convivieron y a la que ahora finalmente vuelven para hacerse uno nuevamente.

C
CUE 3

52 $J=60$

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cl. en Sib 1 2

Cl. bajo

Fag. 1 2

Crn F. en Fa 1 2

Tpt. en Sib 1 2

Tbn. 1 2

Timb.

Palo lluv.

Cascab.

Tár.

Plat.

Narr.

Arpa

Pno.

Vin. I

Vin. II

Vla. *col legno battuto*

Vc. *col legno battuto*

Vc. *pizz*

Vcb.

Y allí, en la profundidad de sus aguas se quedan, hermanos,
 conversando quién sabe de qué cosas,
 poniéndose al día, haciéndolo, acaso con deleite,
 como si nunca hubiera pasado el tiempo.
 Y miren, que ya han pasado 3 millones de años
 y todavía no se cansan...
 Como tampoco se cansaba mi abuelo José, (CUE 3)
 un boliviano que nunca dejó de viajar,
 un conversador empedernido que podía contarte,
 con una claridad absoluta,
 las más recónditas y disparatadas historias

un boliviano que nunca dejó de viajar, un conversador empedernido que podía contarte, con una claridad absoluta, las más recónditas y disparatadas historias

que vivió en los más de 50 años que anduvo viajando por todo el Perú. De todos los lugares a los que viajó, el lago Titicaca fue su preferido. Siempre regresó a él,

59

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cl. en Sib 1 2

Cl. bajo

Fag. 1 2

Crn F. en Fa 1 2

Tpt. en Sib 1 2

Tbn. 1 2

Timb.

Palo Iluv.

Cascab.

Tar.

Plat.

Narr. que vivió en los más de 50 años que anduvo viajando por todo el Perú. De todos los lugares a los que viajó el lago titicaca siempre fue su preferido

Arpa

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. Vc.

o vio la manera de volver, ya sea para hacer la peregrinación de la Virgen de Copacabana al pie del lago o simplemente para sentir que volvía. Cuando no lo hacía físicamente, volvía en sus pensamientos, en sueños. Siempre volvía.

Por eso decidió engendrar aquí, en estas tierras que lo acogieron como a uno más, a sus hijos y nietos, para sellar con ello, el pacto que alguna vez se hizo de unir a Perú y Bolivia para siempre.

Para contemplar en el reflejo de cada uno de nosotros ese lago tan inmenso que tanto amó y al que hoy nosotros volvemos también.

66

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. en Sib 1
2

Cl. bajo

Fag. 1
2

Crn F. en Fa 1
2

Tpt. en Sib 1
2

Tbn. 1
2

Timb.

Palo lluv.

Cascab.

Tar. R.S.

Plat.

Narr.

Arpa

Pno.

Vin. I arco ord.

Vin. II arco ord.

Vla.

Vc.

Cb. Vc.

Encuentro con la música

(Pero no solo el lago lo haría viajar,
sino también la música,
que lo definiría y acompañaría para siempre...
De la mano de su hermana Goya,
quién a sus cortos 17 años había decidido ser cantante
luego de salir con un guitarrista, mi abuelo se inmiscuyó
en el viaje más importante de su vida. (CUE 4)
Un viaje que lo llevaría a redescubrir su verdadero oficio:
el ser músico.

D
[CUE 4]
Nostálgico $\text{♩} = 90$

74

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cl. en Sib 1 2

Cl. bajo

Fag. 1 2

Crn F. en Fa 1 2

Tpt. en Sib 1 2

Tbn. 1 2

Timb.

Palo lluv.

Cascab.

Tár.

Plat.

Narr.

Arpa

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Un viaje que lo llevaría a redescubrir su verdadero oficio el ser músico

82

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. en Sib 1
2

Cl. bajo

Fag. 1
2

Crn F. en Fa 1
2

Tpt. en Sib 1
2

Tbn. 1
2

Timb.

Palo lluv.

Cascab.

Tar.

Plat.

Narr.

Arpa

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

En 1943, en pleno golpe de estado del militar Gualberto Villaroel contra el presidente Peñaranda Mi abuelo José con apenas 16 años

pizz a la chitarra
mp

pizz a la chitarra
mp

pizz a la chitarra
mp

pizz
mp

pizz
mp

1.
mp

mp

p

3

4

a dos manos

Inside the piano
Ed.
mp

vijaba acompañando a Goya y su grupo en sus presentaciones en Bolivia, según él para cuidarla de los saltimbanquis rompecorazones que la merodeaban.

90

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. en Sib 1
2

Cl. bajo

Fag. 1
2

Crn F. en Fa 1
2

Tpt. en Sib 1
2

Tbn. 1
2

Timb.

Palo lluv.

Cascab.

Tar.

Plat.

Narr.

Arpa

Pno.

Cb.

vijaba acompañando a Goya y a su grupo en sus presentaciones en Bolivia según él para cuidarla de los saltimbanquis rompecorazones que la merodeaban

p

mp

*

p

p

p

p

E

Se creía grande e imponente. Creía que nadie notaría su pinta de chiquillo flacucho y curioso. Allí, hizo amistad con los guitarristas que la acompañaban.

The musical score for page 13 includes the following parts and markings:

- Fl. 1 & 2:** Flute parts with a first ending marked "a 2." and dynamics of *mp*.
- Ob. 1 & 2:** Oboe parts with a first ending marked "a 2." and dynamics of *mp*.
- Cl. en Sib 1 & 2:** Clarinet parts with a first ending marked "a 2." and dynamics of *mp*.
- Cl. bajo:** Bass Clarinet part with dynamics of *mp*.
- Fag. 1 & 2:** Bassoon parts with dynamics of *mp*.
- Crn F. en Fa 1 & 2:** Cor Anglais parts.
- Tpt. en Sib 1 & 2:** Trumpet parts.
- Tbn. 1 & 2:** Trombone parts.
- Timb.:** Timpani part with dynamics of *mp*.
- Palo lluv.:** Rainstick part.
- Cascab.:** Castanets part with dynamics of *mp*.
- Tar.:** Tambourine part with dynamics of *mp*, triplets, and a fourth note.
- Plat.:** Triangle part with dynamics of *mp* and a fourth note.
- Narr.:** Narrator part with the lyrics: "Se creía grande e imponente. Creía que nadie notaría su pinta de chiquillo flacucho y curioso. Allí hizo amistad con los guitarristas que la acompañaban."
- Arpa:** Harp part.
- Pno.:** Piano part with markings "a dos manos" and "Inside the piano" and dynamics of *mp*.
- Vln. I & II:** Violin parts.
- Vla.:** Viola part.
- Vc.:** Violoncello part with dynamics of *mp*.
- Cb.:** Contrabass part with dynamics of *mp*.

Fueron ellos quienes le enseñaron a tocar sus primeros acordes y los recovecos, las manías y sutilezas que solo saben aquellos que dominan el oficio de tocar la guitarra.

109

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. en Sib 1
2

Cl. bajo

Fag. 1
2

Crn F. en Fa 1
2

Tpt. en Sib 1
2

Tbn. 1
2

Timb.

Palo lluv.

Cascab.

Tar.

Plat.

Narr.

Arpa

Pno.

Cb.

fueron ellos quienes le enseñaron a tocar sus primeros acordes y los recovecos las manías y sutilezas que solo saben aquellos que dominan el oficio tocar la guitarra

p

En esos viajes, que aparentemente eran para cuidar a su hermana, mi abuelo descubrió que lo que verdaderamente debía cuidar era su guitarra. No tardó en ocupar el lugar del guitarrista en el grupo. El chiquillo era indudablemente talentoso. (CUE 5)
Empezó acompañando a Goya con la guitarra en las reuniones familiares, para luego hacerlo cuando algún guitarrista faltaba y finalmente, ya como músico oficial de la banda.

F [CUE 5] Es así que mi abuelo, sin haber estudiado música de manera profesional,

118

Fl. 1 2
Ob. 1 2
Cl. en Sib 1 2
Cl. bajo
Fag. 1 2
Cm F. en Fa 1 2
Tpt. en Sib 1 2
Tbn. 1 2
Timb.
Palo Iluv.
Cascab.
Tar.
Plat.
Narr.
Arpa
Pno.
Vin. I
Vin. II
Vla.
Vc.
Cb.

aprendió a dominar las tablaturas de Takiraris, cuecas bolivianas y boleros. Piezas musicales que sacaba, muchas veces, a puro oído y de las que se sentía plenamente orgulloso .

G

130

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. en Sib 1
2

Cl. bajo

Fag. 1
2

Crn F. en Fa 1
2

Tpt. en Sib 1
2

Tbn. 1
2

Timb.

Palo lluv.

Cascab.

Tur.

Plat.

Narr.

Arpa

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Es así que mi abuelo, sin haber estudiado música de manera profesional, aprendió a dominar las tablaturas de Takiraris, cuecas bolivianas y boleros.

a dos manos
Inside the piano
mp

mp

p

Absolutamente anonadado por la música, y casi casi como un Pepe el Grillo,
convenció a su hermano menor de coquetear con ella. Decía que los Veizaga habían nacido para ser artistas.

H

145

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. en Sib 1
2

Cl. bajo

Fag. 1
2

Crn F. en Fa 1
2

Tpt. en Sib 1
2

Tbn. 1
2

Timb.

Palo lluv.

Cascab.

Tar.

Plat.

Narr.

Arpa

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

Frotar platillo con la baqueta

mp

a dos manos

Inside the piano

mp

pizz. a la Chitarra

mp

mp

mp

Con su poncho y guitarra en mano, mi abuelo ejerció la música. Y con ello se olvidó, momentáneamente, de las piezas de automóviles que v para sentir. Para expresar con sus manos callosas de tanto tocar y su guitarra, lo que su alma no podía decir a través de las palabras. Para volver al lago, estando incluso lejos de su tierra. Porque solo la música lo hacía sentir en su hogar. Él era músico. Así nació y así se iría, siempre acompañado de su poderosa guitarra.

I

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Fl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, Cl. en Sib 1 & 2, Cl. bajo, Fag. 1 & 2, Crn F. en Fa 1 & 2, Tpt. en Sib 1 & 2, Tbn. 1 & 2, Timb., Palo lluv., Cascab., Tar., Plat., Narr., Arpa, Pno., and Cb. The score begins at measure 159. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a '4' marking. The vocal lines (Narr., Arpa, and Pno.) include the instruction 'a dos manos' and 'Inside the piano' with specific dynamics like *mp* and *mf*. The percussion parts include Timbales, Rainsticks, Castanets, and Tambourines. The woodwinds and brass parts are mostly silent in this section. The strings play a steady accompaniment.