



Universidad
de las **Artes**

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto integrador transdisciplinario

(Literatura y Música)

Sobre las colinas

Composición para soprano y guitarra

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Artes Sonoras

Autor:

Gustavo Alejandro Arregui Lombeida

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019



Universidad
de las **Artes**

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Gustavo Alejandro Arregui Lombeida, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Sonoras. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Luis Pérez Valero
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

David de los Reyes
Miembro del tribunal de defensa

Juan Isidro Mejía
Miembro del tribunal de defensa

Este trabajo dedico a mis padres,
quienes supieron estar en todo espacio y
en todo tiempo siendo los farolitos de
mi camino y la miel de mi alma. A mi
hermano que supo dar buenos
sacudones para mostrar cuál era el
objetivo. A mi abuelo por su generosa
contribución, y a la cuikinga por ser y
estar cuando debía y cuando no debía...
a ella le debo unas cuantas fantasías.

Agradezco al espacio de las cafeterias donde se gestaron ciertas ideas, a los terminales terrestres de Quito y Guayaquil, también al aeropuerto Mariscal Sucre y al aeropuerto José Joaquín de Olmedo. Algunas ideas de este escrito se realizaron mientras esperaba aviones y buses.

Índice

Resumen.....	2
Capítulo I.....	2
1.1. Antecedentes.....	5
1.2. ¿Por qué este proyecto?.....	6
1.3. Objetivos.....	7
Capítulo II.....	7
2.1. Propuesta artística.....	7
2.2. Detalles generales de la obra.....	8
2.3. Complejidades inmersas en la composición.....	11
2.4. Metodología.....	14
2.5. Métodos de análisis integral de la obra.....	15
2.6. Métodos de preparación artística.....	17
Capítulo III.....	22
3.1. Análisis del proceso creativo.....	22
3.1.1. Autovisualización.....	23
3.1.2. Autoreflexión.....	37
Capítulo IV.....	41
4.1. Montaje y producción de la obra.....	41
Conclusiones.....	43

Anexos.....	45
Bibliografía.....	59
Apéndice.....	61

Tesis de composición musical

Nombre del proyecto

Sobre las colinas, composición para soprano y guitarra

Modalidad de titulación

Proyecto Integrador Transdisciplinario (Literatura y música)

Resumen

Sobre las Colinas es una composición dividida en tres movimientos para el formato de soprano y guitarra. Esta composición está inspirada en el poema Guaranda del poeta guarandeano Luis Falconí Hidalgo.

Este trabajo pretende analizar el proceso creativo de composición de una obra para soprano y guitarra; esta iniciativa parte de la necesidad de justificar las decisiones tomadas a lo largo del proceso compositivo. Para desarrollar el análisis de la composición musical utilizaré algunos elementos de la Retórica Musical desarrollada en siglos anteriores, este documento teórico sirvió para justificar ideas y personajes expresados musicalmente desde la intertextualidad; además como herramienta de análisis existe un diario de campo/composición que está formado por textos de intención y palabras clave que son de suma importancia a la hora de componer diversos pasajes, motivos y frases.

Palabras clave: composición, proceso, retórica, composición para soprano y guitarra.

Abstract

Sobre las colinas is a musical composition in three parts for soprano and guitar. This composition is based on the poem Guaranda written by the writer Luis Falconí Hidalgo.

This work analyzes the creative process of composition of this piece and justifies the compositional decisions taken for this long process.

For the development of this analysis I will use some elements of Musical Rhetoric, this document is a treatise used centuries ago to justify the ideas written in the piece and to deal with intertextuality. Moreover, many of the ideas that I worked appeared while I was reading the poem in a field diary.

Antecedentes

Desde mi campo de acción como guitarrista de formación académica siempre he encontrado atractiva la relación que puede existir entre la poesía y la música, sobretodo entendiendo aspectos que relacionan a una con la otra desde un lugar común como puede ser el ritmo o la métrica.

Al encontrar estos dos elementos enlazados en la música y en la poesía su interacción es totalmente orgánica, por tal razón estas dos artes han coexistido desde tiempos antiguos.

Entre los ejemplos donde figuran esta convivencia está la música de la Antigua Grecia, donde el texto estuvo muy ligado a la música, un ejemplo es el ditirambo,¹ o el paian,²³, al igual que en muchas otras culturas y sociedades a lo largo de la historia; por esta razón en la historia de la música encontramos dos grandes formatos: vocal e instrumental. En lo que compete a este trabajo voy a nombrar a algunos de los compositores que han vinculado la música y el texto para el formato de soprano y guitarra, y que han logrado aportar al repertorio del mismo.

En el siglo XVI, encontramos al español Juan Vásquez (1500-1560), quien ha escrito música para vihuela y voz; una de sus obras es un villancico llamado *Covarde Cavallero* ⁴, así como el compositor francés Adrián Le Roy (1520-1598) compuso un libro de canciones para voz y guitarra⁵ titulado *Second livre de guiterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville.*⁶

¹ Composición poética dedicada al Dios Dionisio de la Antigua Grecia.

² Tipo de canción cantada al dios Apolo.

³ Landels, John. *Music in Ancient Greece*. (Londres, Routledge 1998), pag 3.

⁴ Tyler, James. *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. (Londres Oxford University Press, 2002). pag 8.

⁵ Tyler, James. *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. (Londres Oxford University Press, 2002). 18.

⁶ Le Roy, Adrian. *Second livre de guiterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville*. (Paris, S/E, 1555) tomado de Royal Holloway, acceso el 27 de diciembre del 2018, https://repository.royalholloway.ac.uk/file/9d1c8675-ddc3-6d4b-0c05-a0459f357cef/1/K2h12_2_complete_file_for_printing.pdf.

En el siglo XVII data el compositor John Dowland (1563-1626) quien escribió varios libros, entre esos se encuentra el libro para 2, 4 y 5 voces y laúd *The Second Booke of Songs or Ayres* con fecha de publicación 1600.⁷

En el siglo XIX está el compositor español Fernando Sor (1778-1839) que escribió algunas seguidillas para guitarra y voz, entre estas figuran las Seguidillas boleras⁸ con textos anónimos. Otro compositor que vivió a la par que Fernando Sor fue el italiano Mauro Giuliani (1781-1829) quien trabajó *6 Cavatinas para voz y guitarra*.⁹

En el siglo XX y XXI tenemos al compositor español Joaquín Rodrigo (1901-1999) que ha escrito varias obras para el formato de voz y guitarra a lo largo de su carrera musical, entre su catálogo de obras está *Adela* con texto de su autoría¹⁰. También cabe mencionar la obra del compositor británico John Duarte (1919-2004) que tiene un ciclo de composiciones llamada *Five Quiet Songs*¹¹ para soprano y guitarra con textos de varios autores. Otro de los compositores que trabajó sobre este formato es Dusan Bogdanovic(1955), uno de sus trabajos es *Five Songs*¹² basados en poemas de Gabriela Mistral.

Justificación

Existe una carencia de trabajos teóricos y artísticos sobre la vinculación de autores ecuatorianos en el campo literario-musical para el formato de soprano y guitarra, además de la escasez de composiciones realizadas a partir de la obra de Luis Falconí Hidalgo—poeta guarandeño ganador del segundo premio de poesía infantil (1972) y co-fundador de la Casa de la Cultura Benjamín Carrión. Por tal razón este proyecto pretende aportar al repertorio

⁷Downland, John. *The Second Booke of Song or Ayres*. (Londres, Thomas Eithé, 1600). Partitura de IMSLP, acceso el 27 de diciembre del 2018, <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP278945-PMLP277931-the-second-booke-of-songs-or-ayres.pdf>.

⁸Sor, Fernando. *9 seguidillas para guitarra y voz*. (Sao Paulo, Datamúsica, 2017) . Partitura de Scribd, acceso el 27 de diciembre del 2018 <https://es.scribd.com/document/337779288/9-Seguidillas-Para-Guitarra-y-Voz-de-Sor>.

⁹Giuliani, Mauro. *3 Cavatines*. (Viena, S/E, S/F). Partitura de Scribd, acceso el 27 de diciembre del 2018, <https://es.scribd.com/document/57944176/Mauro-Giuliani-3-Cavatines-for-Guitar-Voice>.

¹⁰Rodrigo, Joaquín. *Adela*. (Madrid, Joaquín Rodrigo 1951). Partitura de Scribd, acceso el 27 de diciembre del 2018, <https://es.scribd.com/document/341070207/Joaquin-Rodrigo-Adela-Guitar-and-Voice-pdf>.

¹¹Duarte, John. *Five Quiet Songs*. (Ancona. Berben, 1971). Partitura de Adagio Mode (website), acceso el 27 de diciembre del 2018, <http://adagiomode.com/score/duarte-john-five-quiet-songs/>.

¹²Bogdanovic, Dusan. *Five Songs*. (Paris. Productions Doz, S/F). Partitura de Production Doz (website), acceso el 27 de diciembre del 2018, https://productionsdoz.com/product/151-five-songs?lg=en_US.

guitarrístico y vocal desde la composición musical mediante el ejercicio interdisciplinar literario a partir de la obra de Falconí Hidalgo, puesto que es de gran relevancia en el campo de la literatura guarandeña y ecuatoriana; además este trabajo permite visibilizar su quehacer artístico en la literatura desde las artes musicales.

He escogido Luis Falconí Hidalgo y no a otro escritor puesto que hay un nexo familiar con él y además por trabajar sobre un tema que concierne a la ciudad donde nací que es Guaranda. Además, existe una gran cercanía que permite tener más información documental y de vivencias personales, hechos fundamentales a la hora de componer sobre el tema expuesto.

Y por último, es pertinente la realización de este proyecto porque en él se visibilizarán la aplicación de las herramientas aprendidas y aprehendidas a lo largo de mi estancia como estudiante de la Universidad de las Artes.

Objetivo general

- Analizar el proceso creativo de la obra *Sobre las colinas* para soprano y guitarra

Objetivos específicos

- Elaborar una composición musical enmarcada desde la interdisciplinariedad de la literatura y la música para soprano y guitarra.
- Relacionar aspectos de la retórica musical y literaria en la composición musical.
- Abordar las distintas facetas de la composición musical en conjunto con la literatura.
- Aportar al acervo cultural guarandeño y a la vez ecuatoriano con una obra de carácter interdisciplinar entre la literatura y la música.

Capítulo II

Propuesta artística

Este proyecto se desarrolla en torno a la creatividad y al análisis de dicha creatividad en donde el acto compositivo es realizado y analizado mediante las herramientas

mencionadas en la metodología; por tanto, existe la manera de justificar y sobretodo comprender las decisiones tomadas musicalmente. No está por demás mencionar que existe un concepto musical previamente concebido como se explica a continuación.

La composición se plantea desde el lugar donde la abstracción y el pensamiento que evoca la literatura tienen espacio en el sonido; con esto hay que comprender que lo que genera el discurso musical no es el poema como objeto, con esto queda anulada la categoría de Música Programática, ni tampoco es retratar las impresiones del poema puesto que de alguna manera sería una suerte de impresionismo. Por el contrario, esta composición busca centrarse en la abstracción de la poesía sin describir ni retratar nada más que no sea la misma creatividad/sensibilidad del compositor. La idea más relacionable con el acto de creatividad/sensibilidad propuesto es el que plantea el pintor ruso Vasili Kandinsky:

(...) lend your ears to music, open your eyes to painting, and ... stop thinking! Just ask yourself whether the work has enabled you to “walk about” into a hitherto unknown world. If the answer is yes, what more do you want?”¹³

Además, está la explicación que hace el neurocientífico Richard Cytowick acerca de la abstracción y Kandinsky:

In essence, Kandinsky’s conviction was that art, if it was to portray reality, should not concentrate on objects but on the direct and intuitive process (...)¹⁴

Detalles Generales de la obra

Una vez explicado el concepto general de la obra, a continuación, daré detalles acerca de los recursos tentativos a utilizar dentro de la composición y se dividen en las siguientes aristas:

¹³Traducción: (...) presta tus oídos a la música, abre tus ojos para pintar, ... y deja de pensar! Pregúntate si el trabajo te ha permitido “caminar” hacia un mundo hasta ahora desconocido. Cytowick, Richard. *Synesthesia: A Union of the Senses*. Springer-Verlag Berlin and Heidelberg GmbH & Co. K. (Berlin, 1989), 271.

¹⁴ Traducción: Esencialmente, la convicción de Kandinsky era que el arte, si es para retratar la realidad, no debería concentrarse en el objeto, sino en el proceso directo e intuitivo

- A. Formato
- B. Sistema de composición
- C. Forma musical
- D. Posibles recursos instrumentales

A. Formato: voz y guitarra

Mi acercamiento a la guitarra como instrumento principal es una de las razones más relevantes para componer para este formato puesto que como guitarrista comprendo la capacidad del instrumento en cuanto a su registro, timbre, técnica y técnicas extendidas. También escojo este formato por la capacidad tímbrica de retratar diversas sensaciones y “colores” o “sabores” a partir de la abstracción de la obra de Luis Falconí Hidalgo.

En cuanto a la voz puedo decir que es un instrumento que tiene la capacidad de retratar otras sensaciones que están ajenas a la guitarra, con esto me refiero a su expresividad tímbrica, a su potencia en cuanto a dinámicas y la duración de las notas.

La idea principal de concebir estos dos instrumentos juntos en el mismo formato nace de:

- a) Por antecedente es un formato que funciona efectivamente a la hora de cubrir y retratar los registros: graves, medios y agudos.
- b) Búsqueda y experimentación tímbrica para retratar sensaciones provocadas por el texto.
- c) La capacidad de construir una obra para un formato de fácil acceso en nuestro medio.

B. Sistema de composición

El sistema de composición es modal, por modal se comprende un cierto tipo de armonía que no está afectada ni obedece a una clave central como es el caso de la armonía tonal; en

otras palabras, existe una cierta libertad o arbitrariedad en el uso de los acordes. Ron Miller dice:

(...) root movement, harmonic rhythm, and modal contour determined by the whim of the composer.¹⁵¹⁶

Por la razón mencionada, en el intento de retratar o evocar alguna sonoridad en particular, lo tonal no es útil puesto que se limita a una armonía circular por contener sus funciones de tónica, subdominante y dominante; la armonía modal por el contrario contiene acordes de tónica y cadenciales lo cual permite crear muchos más movimientos armónicos por tanto es útil a la hora de crear una narrativa mucho más descriptiva y emotiva. También al tener notas características del modo se pueden generar otros “colores” o sabores, y trabajar con sonoridades oscuras o claras¹⁷—como menciona Vincent Persechetti—.

C. Forma musical

La obra se plantea dividida en tres movimientos, cada uno de los cuales está relacionado—desde la abstracción—al poema “Guaranda” del poeta Luis Falconí Hidalgo. La morfología general se detalla de la siguiente manera:

1. A-B¹⁸

2. A-B-C-B-A

3. A-B-A'

Cada movimiento tiene una morfología diferente que será justificada a partir de las ideas, bocetos, que surjan del texto contrastando con la nota a pie de página número 17.

¹⁵ Miller, Ron. *Modal Jazz Composition and Harmony*. (Rottenburg, Advance Music 1996). Pág 12.

¹⁶ Traducción: El movimiento de la raíz, ritmo armónico, y contorno melódico es determinado por el compositor.

¹⁷ Persechetti, Vincent. *Twentieth Century Harmony*. (New York, Norton and company 1961). Pág 33.

¹⁸ Figura 1.

D. Posibles recursos instrumentales

a. Guitarra clásica:

Entre los recursos a utilizar están las técnicas de pizzicato a la Bártok, sul tasto, sul ponticello, tremolo, alzapúa, armónicos artificiales, rasgueados, estacatto, glisandos, y técnicas extendidas a partir de compositores que han trabajado sobre este instrumento.

b. Voz:

Una de las técnicas a utilizar es vocalise porque uno de los objetivos de esta composición es tratar de connotar—además de su significado propio o específico, otro de tipo expresivo o apelativo¹⁹— un significado sin que este esté ligado al texto mismo, es decir, la melodía pretende evocar una sensación que el compositor trata de plasmar; mas no denota—(...) significa objetivamente—²⁰lo cual nos lleva de nuevo al concepto de la obra.

Complejos procesos históricos, sociales, culturales y psicológicos inmersos en la obra

En el momento de concebir la obra, nos encontramos con dos premisas que son de vasta complejidad para la creación de la misma. La primera es de tipo psicológica y lingüística puesto que existe una complejidad profunda en la intertextualidad que puede existir, en este caso, desde lo literario a lo musical; me refiero al lugar común dónde el texto musical, de una u otra forma, termina siendo una suerte de intento cercano a la hora de reflejar todo lo que menciona la poesía; esto sucede debido a que existe una diferencia notable entre escuchar un poema desde la fuente principal que lo ha generado, y leer un texto para tener una experiencia fidedigna o cercana a lo que quiso decir el autor.

El proceso se complejiza cuando lo escrito se vuelve objeto de estudio porque entramos en una posición de lectores/intérpretes. Domínguez Cáceres dice “el que lee está alejado de ese centro desde el que el mundo (en el texto) se produjo”.²¹ Por tanto, cualquier

¹⁹ Real Academia de la Lengua Española. *Diccionario en línea*. Consulta en pagina web oficial, acceso en 27 de diciembre del 2018. <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=connotar>

²⁰ Real Academia de la Lengua Española. *Diccionario en línea*. Consulta en pagina web oficial, acceso en 27 de diciembre del 2018. <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=denotar>

²¹ Domínguez Cáceres, Roberto, WALTER J. ONG: Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, *Revista electrónica Razón y Palabr.*,. Acceso el 25 de Mar. de 19. http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico_75/14_Dominguez_M75.pdf

hermenéutica realizada en el texto es una interpretación alejada de los hechos, y mucho más si el tiempo, en que fue escrito el poema, entra a ser una variable.

Este primer punto nos lleva al segundo que es de similar carácter a nivel musical, debido a que existe una complejidad en el fenómeno compositivo porque, como vimos en la primera idea, mucha de la información que guarda el texto, no será tomada en cuenta y es probable que se pase por alto muchos detalles que fueron de importancia para el autor. Sin embargo, tenemos que resaltar que el escrito musical parte de una interacción directa con la literatura, en donde entran otros criterios como las experiencias y las vivencias personales, esta interacción es la gestora del escrito musical y los dos buscan por distintas vías ser un acto de comunicación. Sans expresa:

La música y el lenguaje son hechos comunicativos y, como tales, comparten muchas características. Una de ellas es que el sentido de lo musical se construye necesariamente en un contexto de acuerdo con su uso discursivo, es decir, en la interacción.²²

Una vez que ha ocurrido la intertextualidad, y está reflejada en la partitura, gran parte de la información descrita en el plano del escrito musical no será más que otro intento por plasmar todo aquello que parte desde la poesía y la percepción de ésta a partir de la interacción entre texto y compositor.

La última complejidad está relacionada con el resultado sonoro de la obra; en donde juega un papel fundamental la interpretación, pues elementos descritos están sujetos a una lectura realizada por el intérprete para ser ejecutada al público, quien recibirá todo el contenido a través de la escucha del fenómeno sonoro de la obra.

Acerca de esta idea Sans comenta:

El lector de la partitura no es por lo general su destinatario final, sino una suerte de intermediario, de traductor entre el compositor y su eventual audiencia. El intérprete o ejecutante es simultáneamente receptor y emisor del mensaje. Tal como ocurre en

²² Sans, Juan Francisco, «Oralidad y escritura en el texto musical », *Akademios*, vol. 3, no 1, 2001, p 89-114.

el teatro, en la música se verifica una separación evidente entre el texto y su representación sonora, hecho en torno al cual se suscitan acaloradas discusiones como aquella de la fidelidad interpretativa a la partitura.²³

Como conclusión encontramos que existen varias complejidades inmersas en el desarrollo de la obra como está descrito anteriormente. En estas complejidades podemos encontrar al escritor, el escrito, el lector, la lectura hecha por el lector, la intertextualidad que se pretende realizar a partir de la abstracción del lector, la escritura musical, la edición musical, el intérprete musical, su interpretación y la audiencia que receipta el mensaje.

Además, puedo añadir desde mi experiencia como compositor, intérprete y oyente las diferentes formas de asumir estas complejidades porque en cada uno de estos roles están implícitas muchas dudas y vacíos que quedan sin respuesta, en gran parte de los casos. Para poder describir con mayor solvencia esto, dividiré a cada uno de los roles como compositor, intérprete y oyente.

Siendo compositor, he tenido el placer de poder escuchar, de otras manos, estrenos de obras que han sido compuestas por mí, sin embargo, hay una particularidad inmersa en esta relación con el intérprete y esta particularidad es que incluso dando una explicación al intérprete, este termina modificando mucho el principio del entorno semiótico desde el cual fue desarrollada la obra. La interpretación se modifica y se vuelve muy distinta al estado de la idea gestora; en otras palabras, el intérprete añade y quita elementos.

Desde el lugar del intérprete puedo poner un ejemplo en el cual tuve la suerte de ser el protagonista de la situación. En mayo del año 2018 se desarrolló un festival en la ciudad de Cuenca, dentro del calendario de este festival estaba una clase magistral con el compositor y guitarrista Leo Brouwer. La obra que llevé para interpretar y recibir las sugerencias fue *La Ciudad de las Columnas*.²⁴

Cuando ejecuté esta obra el maestro corrigió algunas cuestiones relacionadas a la interpretación, sin embargo, en la partitura reflejaban otras instrucciones realizadas por el mismo maestro años atrás, entonces esto me llevó a cuestionarme acerca de la idea del compositor y la idea que yo tenía acerca de esa obra; en otras palabras, me hallaba frente a

²³ Ibidem, 97.

²⁴ Brouwer, Leo. *La ciudad de las columnas*. (Habana, Espiral Eterna 2012).

un criterio por parte del compositor, y otro por parte de la partitura editada por el mismo compositor años atrás, además de estar mi criterio. Mi única pregunta en ese momento fue ¿a quién creer?

Y la última situación es la de oyente, cuando me encuentro en este punto gran parte de las ideas gestoras del compositor pueden quedar excluidas. Es decir, si parto de lo que menciono acerca de Brouwer y también desde mi experiencia como compositor, concluyo con que la mayor parte de idea principal de la obra se transfigura en esta cadena por tal razón existe una complejidad latente y casi ineludible cuando la obra sale de las manos del compositor porque el mensaje variará según el intérprete, y a su vez según la audiencia

Metodología

- **Bibliográfica:** partiremos de un levantamiento bibliográfico consultando libros y textos que estén relacionados con la composición musical, la retórica poética y musical.
- **Documental:** utilizaremos documentos musicales como partituras o tablaturas para tener referencias de compositores que hayan trabajado para este formato musical.
- **Bocetos:** registraremos todos los bocetos realizados en el proceso de composición puesto que serán de gran importancia a la hora de decidir en función al estilo y capacidad técnica el elemento musical correcto.
- **Diario de campo**²⁵: ocuparemos un diario de campo que será de importancia para detallar y justificar en base a qué idea o pensamiento se han compuesto ciertos pasajes, secciones, frases, periodos, etc.
- **Autoetnografía:** evidenciaremos las vivencias y relaciones con el ambiente, planteadas desde el acto creativo del compositor. López Cano habla de esto:

La información autoetnográfica puede centrarse en el sujeto mismo, en su interacción con otras personas y en su interacción con objetos materiales o culturales.²⁶

²⁵ Figura 3

²⁶ López-Cano, Rubén, *Investigación artística en música*. (Escuela superior de música de Catalunya, Barcelona, 2014), pág 140.

Métodos de análisis integral de la obra

Las circunstancias en las cuales se halla inmerso un artista dentro del campo académico terminan siendo totalmente complejas y distintas al de cualquier otra disciplina puesto que la investigación en artes es un tema que está en boga en distintos sectores de la educación superior, por tanto, algunas herramientas metodológicas que se han mencionado en diversos escritos acerca de la investigación en artes hablan del incipiente proceso por el cual atraviesa esta nueva manera de abordar las artes desde la academia.

Es necesario mencionar que las exploraciones de estas nuevas metodologías son necesarias porque algunas metodologías ortodoxas no son aplicables al campo de las artes— en gran parte de los casos—. López Cano dice:

El desarrollo de estas últimas tareas de investigación requiere de habilidades exclusivas de un músico práctico y su implementación, desarrollo, análisis y gestión dentro de todo el entramado de tareas y conceptualizaciones de un proyecto, requieren un dispositivo metodológico que no está contemplado en los métodos académicos habituales, sean documentales, cuantitativos o cualitativos.²⁷

Además de eso cabe mencionar que en la cronología del proceso de investigación y la aplicación de metodologías es pertinente resaltar lo que representa la práctica musical como eje o vehículo que conduce a la investigación, es decir, el proceso de composición propuesto en este proyecto es dependiente de una metodología realizada a la par de la escritura musical creativa puesto que son ideas que van surgiendo en el proceso y únicamente pueden ser justificadas, analizadas y expresadas a partir del mismo ejercicio musical. López Cano habla acerca de este tema de una manera concreta; en su libro enumera diversos ejemplos en donde resalta la importancia de la práctica/ejercicio musical como un eje de gran importancia para la investigación:

²⁷ López Cano Rubén. Investigación artística en música. (Barcelona, 2014). Pág 124.

(...) la investigación artística no es asimilable o idéntica a la creación y uno de sus mayores retos es convertir algunas de las prácticas artísticas habituales en estrategias metodológicas formalizadas de investigación.²⁸

En este escrito voy a mencionar dos metodologías que parecen ser de gran ayuda a la hora de aplicar en este proyecto artístico. Las dos metodologías pueden verse como un proceso sinérgico entre sí o pueden funcionar independientemente una de otra. Entre estas metodologías se mencionan las siguientes:

- Autovisualización (Registro por ocurrencia)
- Autoreflexión

La primera metodología mencionada termina siendo la fuente principal o el motor de impulso de muchas de las decisiones que se van tomando en el campo de la creación puesto que todo viene de un registro de ocurrencia que va anotando y describiendo todo aquello que aparece mientras el objeto artístico del cual se está partiendo—poesía en este caso—es leído. Muchos de estos registros de ocurrencia terminan siendo memorias, recuerdos o posibles paisajes que la poesía va generando, es decir, el resultado de esas memorias se traduce a un lenguaje musical. Es de suma relevancia realizar estos registros porque a partir de él se puede saber con mayor certeza y seguridad las decisiones tomadas a lo largo del proceso. López Cano describe la importancia de nuestro registro y dice:

Al revisar nuestras notas, será posible ver en qué circunstancias se nos ocurre una idea, con qué está asociada y así podremos hurgar en el significado de una idea artística y expandirla o desarrollarla.²⁹

El segundo método (Autoreflexión) es un proceso que se complementa al anterior puesto que esta reflexión interna no ocurre en el momento de la creación, sino que es posterior a este evento. En este proceso podremos analizar de manera más detenida y sistemática todo

²⁸ *Ibidem*, 126.

²⁹ *Ibidem*, 157.

lo que ha ocurrido en la *Autovisualización*:

La autoobservación se complementa con la autorreflexión, un modo de pensar sobre sí mismo que implica introspección, análisis y evaluación de lo que hacemos, pero ya no sólo observando lo que hacemos en el momento de hacerlo.

En este proceso se puede incluir el análisis de la memoria, y se puede visualizar las decisiones estéticas tomadas a partir de las ocurrencias, el aprendizaje continuo a lo largo de la carrera de Artes Musicales y desde luego las experiencias personales con respecto a la composición. Desde este punto de partida podremos generar criterios de análisis para con la narrativa de la obra.

Lo que se pretende generar con esta metodología es acudir a ciertos textos de intención, palabras clave³⁰, imágenes, etc para un análisis más cercano a la obra. La creatividad será justificada de manera más concreta y menos etérea permitiendo llegar a ciertas conclusiones de las ideas musicales que se presentan en la obra misma; es decir, la práctica artística es un hecho fundamental como metodología de investigación para entender la relación que existe entre la obra y las ideas del compositor.

Metodología de preparación artística

Como se ha mencionado en la justificación de la tesis, la poca cantidad de repertorio vocal para el formato de soprano y guitarra hace que la relación entre estos dos instrumentos no sea tan cercana, cabe mencionar que no existe nada musical que separe a este formato, por el contrario, es un formato que funciona muy bien debido a los registros y las técnicas que pueden ofrecer cada uno. Otro motivo para que este formato tenga poca relación es la escasez de sopranos y guitarristas en nuestro medio y en esta época.

Por tanto, existen diversas dificultades con las cuales uno puede encontrarse a la hora de trabajar con este formato.

En esta sección del escrito describo algunas de las consideraciones y ocurrencias que han ido surgiendo en el continuo trabajo con este formato y han de servir como metodología para la práctica artística.

³⁰ Figura 6.

Arreglos y adaptaciones

La primera está relacionada con el repertorio anteriormente visto, en este espacio es relevante acotar el campo de los arreglos y las adaptaciones, puesto que gracias a estas dos materias este formato puede ampliar su repertorio y no ceñirse únicamente a composiciones originales. Muestra de este ejemplo se puede visualizar en el programa de recital propuesto para este proyecto de titulación; en este programa se han trabajado algunas obras a partir de lo mencionado.

La primera obra del recital que adapté es *La Flute de Pan*³¹ del tríptico de canciones *Trois Chanson de Bilitis* de Claude Debussy, escrito originalmente para soprano y piano; en esta adaptación existen otras pequeñas complicaciones que restan valor a la obra a la hora de ser interpretada en la guitarra debido a una cuestión de registro y timbre; muchos de los acordes escritos en la versión original para piano son muy difíciles de abordar desde la guitarra por tanto hay ciertas sutilezas que se pierden, así como también la capacidad de tocar en registros opuestos—superbajo y sobreagudo—en la guitarra; sin embargo no todo es un demérito ni un contra para la guitarra puesto que la fuerza y la carga expresiva que tiene puede ser de mucho valor para esta obra.

La segunda obra que trabajé, esta vez desde el campo de los arreglos, es *Canción del Árbol del Olvido*³² escrita por Alberto Ginastera para piano y voz. Esta obra me pareció de gran valía para nuestro repertorio debido a la importancia de pasar por Latinoamérica en nuestro recorrido por un programa más ecléctico.

En esta obra no voy a mencionar que se presentaron dificultades, porque a pesar de persistir las ventajas que tiene el piano en cuanto a registro o independencia de manos, la guitarra tiene otras cualidades que aportan a la música y al texto; cuando hablo de cualidades me refiero al ataque pronunciado y el estacato que se puede obtener en los bajos justo en el momento de ejecutar la introducción de la milonga; además de esto he considerado la importancia de utilizar acordes que tengan cuerdas al aire, esto es fundamental en un gusto estético relacionado con la resonancia del instrumento.

³¹ Debussy, Claude. *Trois Chanson de Bilitis*. (Paris, Fromont S/F), pág 2.

³² Ginastera, Alberto. *Canción del árbol del olvido*. (Buenos Aires, Ricordi 1938).

Al trabajar este arreglo junto a la soprano resulta muy importante preguntar acerca de la comodidad del registro o de la tonalidad, porque desde mi perspectiva existe una negociación entre los dos instrumentos, esta negociación es de vital relevancia para la atmósfera o la intención de la obra. Por ejemplo, la versión original de esta obra está en Fm, sin embargo, la voz de la cantante—por sugerencia de ella—puede rendir mejor en sonoridad en una tonalidad más baja; además hemos procurado utilizar tonos donde ella trabaje más en registro medio.

Otro arreglo realizado fue el de *Pequeña Canción para Matilde* de Astor Piazzolla, este arreglo fue más sencillo porque partió de la rearmonización de los acordes. Aquí hay otro reto muy importante que es controlar delicadamente la disposición de las voces (*voicings*) que la guitarra realiza para no alterar la esencia de la estética de la obra. También era de crucial importancia ver la comodidad del tono para la cantante, además que a partir del tono hay cuestiones estéticas que para mi visión como compositor o arreglista realzan a una obra como se habló anteriormente; con esto quiero señalar que hay tonos, que guitarrísticamente, funcionan mejor que otros. Por ejemplo, me gustaría volver a mencionar el uso de cuerdas al aire, con esta premisa trato de evitar lo más que pueda a las tonalidades que tengan bemoles en la armadura de clave y procuro usar sostenidos; esto no es una generalidad sino una propuesta.

El otro arreglo realizado fue *La nana de Sevilla* de Federico García Lorca, en este se consideran otras cuestiones estéticas, un ejemplo de esto fue escoger un tono en el que la cantante se sienta cómoda pero además de esto, era poder utilizar el capo flamenco para que las cuerdas estén más cerca de los trastes y tener ese color metálico del flamenco. Si hay que mencionar algo de todos estos sucesos nombrados anteriormente es que siempre hay pequeños detalles que son de gran relevancia, si se toman en cuenta estos detalles, el desempeño del formato va a ser mucho más sinérgico y a su vez cómodo consiguiendo un mejor resultado sonoro.

Selección del repertorio

Esta etapa está vinculada a un concepto de recital, concierto. Dentro de las consideraciones a tomar en cuenta a la hora de escoger un repertorio están algunas preguntas de por medio ¿a quién va dirigido este repertorio? ¿qué quiero decir con el repertorio? ¿debe ser global o local el repertorio? Entonces a partir de este tipo de preguntas selecciono la dinámica de un concierto, recital o producción. Es de preferencia tener un acuerdo con la soprano y llegar a un repertorio en donde ambas partes se sientan a gusto con lo que se va a interpretar, al menos ese ha sido mi *modus operandi* con la soprano con la que trabajo.

El ejemplo más cercano que puedo dar es el del recital de graduación, en este recital se ejecutarán varias obras que están relacionadas directamente con la literatura. En el repertorio encontramos literatura de Pablo Neruda, Victor Jara, Pierre Louis, Federico García Lorca, y Luis Falconí Hidalgo, quien es una figura de gran relevancia para este trabajo de titulación. Lo mencionado anteriormente busca una temática que esté vinculada a la literatura y la música, además de ello es un paseo global por distintos países y continentes de distintas épocas, todo esto con el objetivo de trazar diversas temporalidades, sensaciones y percepciones a la audiencia.

Montaje del repertorio

El montaje de repertorio ha sido realizado con mucho cuidado. En esta etapa he desarrollado un método, en conjunto a la soprano, en donde hay diversos pasos que cada uno sigue para el correcto proceso de montaje. Entre estos pasos está la selección del repertorio, lo que se habló anteriormente, posterior a esto obtenemos las partituras; en este proceso nos detenemos por un momento, puesto que a partir de aquí se desarrollan varias actividades como: escuchar versiones de la obra, hacer un análisis de las fortalezas y limitaciones técnicas que tenemos como dúo con respecto a la obra, desarrollar ideas conceptuales que vinculan a la retórica musical, entre otras.

Una vez desarrolladas algunas ideas que nacen con la escucha activa de las obras, cada músico, independientemente, trabaja las obras. En el caso de la soprano, trabaja la obra con su maestro; es interesante este trabajo porque en él tengo un acercamiento más profundo a la

perspectiva que tiene un/a cantante con respecto a la obra. En esto no quiero hacer hincapié y tampoco un juicio, sin embargo, parte de los criterios musicales que tengo de una obra cambian cuando se tiene interacción con la soprano y su profesor; es decir, al momento de acompañar mi fraseo musical adquiere otros parámetros, mi mente se acondiciona para servir a los movimientos melódicos de la voz, a diferencia de cuando estoy ejecutando de solista. Como conclusión de esto puedo sacar que el trabajo en conjunto con la voz ha sido de gran relevancia para mí como instrumentista puesto que me ha ayudado a concebir de una manera distinta la ejecución musical debido a que uno debe aprender a acompañar con el instrumento, esto no descarta que en los interludios de solista pueda tener la libertad de ejecutar a mi forma y a mi modo, pero en estos interludios también hay un giro en cuanto a la interpretación debido a que se empieza a tomar en cuenta de manera más melódica al instrumento.

Duración del montaje de la obra

Las obras del repertorio a ejecutar en el recital de graduación han sido montadas por tres meses. Es difícil fijar con precisión la duración que cada una de estas obras ha tomado, porque cada obra requiere un tiempo de acuerdo a su dificultad. Como ejemplo podría tener a *La Flûte de Pan*, obra que tiene distintos retos para mí como guitarrista debido a que la composición original está hecha para soprano y guitarra. En este caso, la soprano ya tenía lista la obra porque ha sido parte de su repertorio vocal que ha trabajado a lo largo del tiempo, mientras que en mi caso era totalmente nuevo; mi estudio individual fue de tres semanas, y el montaje satisfactorio resultó luego de cinco sesiones de ensayo con la cantante. Es difícil ser precisos con los tiempos de montaje de una obra porque existen distintos procesos que se llevan a cabo; sin embargo, para este trabajo de titulación, por razones de tiempo y urgencia, hemos planificado un tiempo límite para el montaje de la obra.

El montaje de la obra propuesta en la tesis se planificó hacerlo en cuatro semanas, en este proceso han formulado y reformulado algunas cuestiones compositivas, y musicales de gran relevancia, con esto quiero afirmar que la obra no puede darse por concluida en este documento porque siempre hay criterios que modifican el material inicial; menciono esto

debido a que incluso teniendo la obra lista para el concierto seguirán realizándose cambios tanto en composición como en ejecución.

Capítulo III

Análisis integral del proceso creativo

Los siguientes escritos están vinculados a la experiencia acontecida en el proceso creativo de la obra, a las complejidades inmersas en el pensamiento artístico y sobre todo a lo trascendental de las emociones en un contexto que es de competencia para la experiencia compositiva.

La manera de exponer este análisis integral del proceso creativo está dividido en dos etapas: la primera es la Autovisualización, momento en el que describo todas las sensaciones que ocurrían en el proceso creativo a partir de un diario de campo, en el mismo que están descritas fecha, lugar, condición climática. Esta etapa considero importante porque todo el material temático de la obra es descrito a partir de las sensaciones, es decir, en estas notas se encontrarán elementos extra musicales y pocos elementos musicales.

Después de este proceso sigue la Autoreflexión en donde profundizo y especulo en torno a las notas de la Autovisualización, en esta etapa el resultado último de la obra es sacar algunas conclusiones musicales de la experiencia compositiva a partir de las emociones, recuerdos, vivencias y experiencias evocadas desde la obra de Luis Falconí Hidalgo.

Sobre las Colinas

- i. El retorno*
- ii. En los trigales*
- iii. Adiós nostálgico*

Autovisualización de *El retorno*

Quito, 03 de febrero del 2019

Es una mañana cualquiera, un poco fría. Acabado de mudarme a esta ciudad; sin embargo, la siento tan mía, quizás por la forma de las montañas o por el clima; ciertamente no estoy seguro de muchas cosas. Empiezo este análisis a partir de mi incertidumbre, estoy seguro que en algún lugar de este movimiento se evoca un aire de duda o quizás de no certeza.

El primer movimiento parte de lo que evocan los cuatro primeros párrafos del poema. Y dicen:

Yo te llevo, ciudad, en el poema,
en el mundo floral de los jardines:
si el viento silba lúgubre fonema,
es que ladran de mi miedo tus mastines.

Por verte, el sol madruga en los aleros,
el mirlo picotea los viñedos,
en el árbol te cantan los jilgueros
y el río se dormita en rosaledos...

Tú me diste el blanco abecedario
en este libro abierto de tus calles,
un reloj en el viejo campanario
y un dulce pan con trigo de tus valles

Yo sí he sentido, caminante fiel,
la vida augusta de tu sed lozana:
por buscar el panal, sorbí la miel
del agua que espejea en tu fontana

Es relevante mencionar la importancia de la nostalgia, ciertos enlaces de acordes han venido a mi mente. En el esquema de composición está el modo Lidio. Para la composición de este movimiento me voy a enfocar en lo que evoca la descripción de la poesía de mi bisabuelo; básicamente en los cuatro primeros versos. Los dos primeros me sugieren al campo que hay en los alrededores de la ciudad, y me enfoco en ciertas palabras que son útiles a la hora de sentir y evocar lo que la abstracción me sugiere.

Estas palabras son: **floral, jardín, viento, silbo, lúgubre, fenómeno, sol, mirlo, viñedos, rosaledos.**

Los dos primeros párrafos van a ser útiles para la construcción de la parte A de la obra, mientras que la parte B va a ser construida desde los dos párrafos que le siguen.

En estos dos últimos párrafos está implícita una localización física, y esto evoca a ciertos lugares y momentos en mi mente que se pueden justificar con otras palabras clave: **abecedario, ciudad, reloj, campanario, pan, trigo, miel, parque de la ciudad.**

Quito, 06 de enero

De nuevo, otra mañana lúgubre y fría, mi celular marca 13 grados centígrados. Siento una nostalgia y sigue mi incertidumbre latente en cada pensamiento. Vuelvo a mirar los apuntes de mi diario de composición.

Empieza la exposición de la obra con una introducción de 7 compases en 7/8. El 7 es recurrente puesto que Guaranda es conocida como la ciudad de las siete colinas; uno de los pasajes del poema dice “Yo te llevo en el poema Guaranda”, esto no puede evocarme más que nostalgia que se representa del compás 8 a 11, de igual manera son 7 notas en cada compás.

“En el mundo floral de los jardines” me evoca pensar circularmente, las flores tienen formas circulares; es satisfactorio encontrar ciertas bordaduras (circualatio) en el compás 12 y 13.

Termino mi labor por ahora.

Quito, 07 de febrero del 2019

Si el viento silba lúgubre fonema,
Es que ladran de miedo tus mastines

Recordé una madrugada el sonido del viento y de lo que este provocaba en las calles de la Azuay y 9 de abril, muchas puertas y ventanas se golpeaban; lo único que puede surgir de esa memoria es la sensación de miedo, un miedo acompañado de frío. Esta sensación es expresada con un cromatismo (*Passus duriusculus*) en el compás 17.

Interludio

La poesía en el párrafo 2 sugiere aún naturaleza. Ahora decido centrarme en palabras que resultan ejes para la construcción del discurso. Estas son: sol, amanecer, viñedo, mirlos y jilgueros.

Los amaneceres en Guaranda y en sus campos me huelen a frescura y hay un paisaje sonoro de frescura en mi sentir. Recordé la casa donde habité a mis 14 años, antes de partir al Tena donde sería mi siguiente lugar para habitar.

Por otro lado, en el párrafo 3 las palabras que destacan en mi sentir son: abecedario, calles, reloj, campanario, trigo. Conectando con el párrafo 2, viene a mí una abstracción en la cual camino desde aquella casa donde vivía en el campo hasta mi primer colegio llamado Pedro Carbo. Ahí aprendí cosas nuevas y sobretodo adquiría experiencias nuevas. En la salida del colegio iba a almorzar donde mi abuela y después de alimentarme en su mesa salía al parque central donde me topaba con la campana, y el reloj de la iglesia principal; saludaba a mis amigos, y disfrutaba de los chismes que solo se escuchan en esos pueblitos pequeños como Macondo.

Para este interludio describo, en síntesis, las sensaciones que me provocan estos dos párrafos. Estas sensaciones son: esperanza, nostalgia y pasividad.

Mi tarea finaliza por hoy, es cansado ir tomando nota de las sensaciones que tengo mientras redacto música.

Quito, 08 de febrero del 2019

El día es soleado, mi celular marca 21 grados centígrados; el día es mucho más liviano que ayer, podría resumirse que mi estado de ánimo es más optimista. Continúo con mi labor de composición.

El motivo del compás 18 es un descenso melódico (tres corcheas) lo cual representa un descenso a pie desde el campo, donde era mi otra casa, hacia la ciudad; la bordadura está relacionada con el retorno a ciertos lugares y tiempos de vivencias que el párrafo II y III evocan. Compás 20 describe la llegada a la ciudad (grado I maj). Ese compás tiene una retrogradación que simbólicamente significa caminar de arriba abajo por la casa de mi abuelo. El compás siguiente sugiere caminar en ascenso al parque donde está el campanario. En el compás 22 hay armónicos que representan las campanadas de la iglesia con el frío, nostalgia y pasividad de un pueblo.

De pronto, pensar en el parque me lleva a imaginar el carnaval de Guaranda. Hay un motivo escondido en el compás 23 y 24. De vuelta al reposo en el compás 25 (grado I).

Parte B construida a partir del párrafo 4.

Pienso en las calles y los habitantes de este bello lugar. La juventud caminando, con mucho entusiasmo y con mucha esperanza. Cuando menciona:

Por buscar el panal, sorbí la miel,
Del agua que espejea en tu fontana

Imagino la pileta del parque de Guaranda, la sonrisa de mis amigos en un viernes por la tarde. Tres palabras son ejes para la construcción de este movimiento: entusiasmo, esperanza y vibrosidad.

La idea musical se concibe desde pasos de jóvenes caminando hacia el parque (compás 26 a 28), la pileta es redonda y de nuevo pienso en bordaduras (compás 30). Juvenil y ligero, todos ríen y todos son felices.

En mi mente imagino a mis amigos y yo caminando hacia el parque, la pileta en el medio y todos sonrientes. La tarde ha sido perfecta y todo concluye a las 6 pm, el climax marca la hora de volver a casa, el A# en el compás 37.

Cada acorde propuesto y pasaje guitarrístico ha sido como un pincel coloreando lo que los contornos (melodías) han formado. Es hora de volver a casa y hay quiebre en la armonía en el compás 39. Intercambio mayor a menor.

Quito, 14 de febrero del 2019

La temperatura es de 12 grados centígrados, una mañana demasiado fría. No he sentido mañana así desde hace muchísimo tiempo. Quizás esta sensación climática ayude y afecte de buena manera al desarrollo de este movimiento.

He pasado los días anteriores leyendo y tratando de enlazar ciertas ideas que quizás son vitales a la hora de componer. Quizás la presión de pensar en la tesis me detiene y me frustra, de nuevo vuelven ciertas incertidumbres.

Los párrafos escogidos para este movimiento fueron V, VI, VII, VIII:

He mirado, sí, la églola escarlata
que me contó el guardián del altozano:
corta la luna con su hoz de plata,
espigas de oro que le da el verano...

Tu das rosas con alma de violetas
palomas del color de margaritas,
tú eres lira que pulsan los poetas,
para cantar las glorias de tus cuitas...

Yo te llevo, ciudad en los cantares,
en la sombra del dulce capulí,
si tu flor no da miel de colmenares,
es que zumba el rapaz del colibrí...

Tú si me diste un huerto de frutales,
un cielo con azules golondrinas:
en el huerto, semilla de cristales,
riega el río que moja tus colinas...

La razón de escoger estos párrafos y trabajarlos desde el compás de 6/8 está relacionado con una memoria del año 2006.

Visualizo un día común en una casa que alquilábamos a las afueras de la ciudad. Justo al frente teníamos la vista de unos trigales. El sol hacía que el campo brillase como si fuera oro, las espigas van y vienen; esta es la razón por la que los motivos expuestos en la obra ascienden y descienden sutilmente. Entre otras cosas había un árbol de capulí que daba sombra a nuestra, en aquel árbol solía treparme a comer capulíes, lo que coloquialmente decimos, de la mata a la boca.

En el párrafo se menciona una lira, en primer año de colegio recuerdo que fui parte de la banda de guerra; las liras eran una de las secciones más representativas porque me recuerda al 15 de mayo, día de la independencia de Guaranda.

Los frutales mencionados en el párrafo VIII hacen referencia a un lugar en mi mente, ese lugar, por coincidencia, quedaba cerca de la casa mencionada más arriba. En esos terrenos teníamos taxos, albaricoques, capulíes y aguacates. Disfrutábamos de ir ahí y compartir en familia de los frutos cosechados.

Palabras clave: **altozano, luna, espigas, trigo, rosales, palomas, aves, lira, poesía, cuitas, capulí, miel, colibrí, frutales, río.**

División de las palabras clave:

A.- espigas (vaivén melódico), sol, luna, dulzura y descripción de la memoria.

B.- Rosales, frutas, miel. Sencillez y belleza.

C.- Cuita, lira, río. Memoria del pasado.

Parte A:

La melodía es un acto vinculado a una memoria del vaivén de las espigas de trigo. Frente a mi casa, recuerdo como se balanceaban las espigas. El descenso y ascenso en las melodías están relacionadas con esa ligera abstracción.

El sol y la luz mencionada en la poesía encuentra una manera de representarse a partir de la claridad del modo.

De igual manera para representar la oscuridad y el anochecer en los campos de trigo, lo hago a partir del intercambio modal a E dórico y para buscar oscuridad, representar la noche haciéndose oscura, E eólico.

Creo que he culminado por hoy. Mis ideas son limitadas.

Quito, 15 de febrero del 2019

Es una mañana clara y bella, la temperatura marca en mi celular 17 grados.

Parte A (continuación):

Entiendo que los días no son iguales. Esos mismos trigales color oro pueden ser—de vez en cuando—más oscuros. Los motivos que expresan las espigas de trigo moviéndose son nada más un reflejo de mi sentir y mi imaginar.

Esos motivos de las espigas los varío a partir de disminución u ornamentación melódica. En la mayoría son aproximaciones a la nota de llegada, esta aproximación puede expresarse de dos maneras:

1. Los días nunca son iguales
2. Unas espigas se aproximan a otras, mientras el viento las mueve

Parte B:

Tu das rosas con almas de violetas

Recuerdo que a mis cinco años visitaba la casa de mis bisabuelos, las rosas en el patio trasero habían de todos los colores: rosas, violetas, rojas. Ahora recuerdo dando vueltas por los rosales, el uso de bordaduras para representar lo circular de las rosas es parte fundamental de la línea melódica.

Tu eres lira que pulsas los poetas

Inmediatamente vino a mi mente la imagen de los desfiles del 15 de mayo en Guaranda; yo era parte de la banda de guerra, existía casi un patriotismo implícito en ser parte de la banda de guerra. Aún resuena en mi mente el sonido de esas liras, ese motivo es insertado en la frase del compás 49. A este motivo lo he desarrollado con varios intercambios modales que representan las cuitas (infortunios o tristezas). Ahora viene a mi mente un recuerdo muy personal que incorporo en la obra, junto a la melodía que sigue; para esto recapitulo el motivo de las rosas que ahora representan un retorno al primer motivo de B pero ahora hay pequeñas células rítmicas que representan el vaivén de los tiempos. Los aciertos y desaciertos, la felicidad y la desgracia. Sin embargo, los colores de los acordes en esa sección son oscuros, de pronto pasamos al modo eólico.

De nuevo he repensado lo que mi bisabuelo me mencionó “cuita” y existe una nota pedal que representa los contrastes, acontecimientos en el cambiar de los tiempos (compás 64 a 68).

Parte C:

Yo te llevo, ciudad, en los cantares,
en la sombra del dulce capulí:
si tu flor no da miel de colmenares,
es que zumba el rapaz del colibrí.

Esta parte la llevo pensando por varios días; he estado ambivalente en cuanto a la guitarra o la voz.

Para esta sección C he decidido utilizar los párrafos VII y VIII de la poesía; probablemente hay cosas contenidas en mi sentir que no puedo ceder este espacio a la voz de la soprano, por esta razón la C es enteramente guitarrística.

Palabras clave: **dulce, capulí, ciudad, cantares, frutales, golondrinas, huertos, frutales y ríos.**

En la evocación de los párrafos están la frescura de los árboles y el campo, pero sobretodo reposan mil memorias de felicidad donde está inmersa mi juventud junto a mis padres, mi hermano y mis abuelos; siempre sentí que D Jónico es un modo sutilmente esperanzador y lleno de verdor, quizás están implícitamente inmersas las obras de Vivaldi que escuché cuando era niño. En algunos pasajes de la C se observan armónicos (compás 72, 74, 79), estos son una manifestación de las campanadas de la iglesia del Parque Central de Guaranda. Uno puede escuchar desde el campo estas campanadas justo a las 6 de la tarde y un poco después también. Ciertas alteraciones y tensiones que están. Los pasajes de semicorcheas son una manifestación del tiempo en que solía correr por los campos de Guaranda (compás 85-87), el acorde de reposo en el compás 86 está relacionado con la pasividad y la calma de ser niño, mientras que en el compás 88 ese intervalo de segunda genera tensión. El pasaje que viene después en el compás 89 está construido a partir de series secuenciales con la misma relación interválica; en este fragmento empato el vuelo del colibrí con los eventos de mi vida a los 13 años; no hay una progresión perteneciente a ninguna tonalidad, las secuencias son inestabilidad y velocidad.

En el compás 92 retomo la idea de golondrinas, el río y las semillas con las pequeñas apoyaturas escritas.

Quito, 20 de febrero del 2019

De vuelta por la forma B, A:

Es una mañana alegre, un poco fría a pesar del sol, pero probablemente se pueda calentar con un café. Cada mañana me preparo un café antes de componer, este dato no ha sido mencionado anteriormente.

El día de ayer estaba leyendo un cuento de esos que cuenta Cortázar, y en un fragmento dice:

Cuando los zapatos aprietan, buena señal. Algo cambia ahí, algo que nos muestra, que sordamente nos pone, nos plantea.³³

³³ Cortázar, Julio. *Historia de Cronopios y de Famas*. (Madrid, Alfaguara 2017).

Recordaba esta frase de la lectura, y también por una de las clases de Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Música dictada por un docente. Entonces mi mayor incertidumbre era como reexponer los elementos dados en los anteriores literales A y B sin que sean de la misma forma.

Recordé otra clase de otro profesor en la que hablamos de lo atemporal de ciertos hechos. Decidí escribir un texto de intención que me dé una solución a dicho problema:

Uno puede querer caminar hacia adelante, esa es la dinámica... se supone (al menos). Uno puede querer visualizar el siguiente paso, pero el siguiente paso no es más que un acto continuo que se va haciendo por una cierta inercia, la inercia de seguir adelante. Adelante puede ser una retrospectiva, para ser vista con otra perspectiva, es decir: hacia atrás.

Yo camino hacia delante como si quisiera mirar un día en retrospectiva, solo ver y solo verte sobretodo de la manera perfecta en que mi memoria te mira ahora, y te verá mañana. De lo bueno poco, de lo encantador tuyo... muchísimo.

Qué ganas de querer verte así de adelante hacia atrás, desnuda tú y de pronto vestida para de nuevo desnudarte; de verte recuperar una vez más el aliento de un beso recién dado, otra vez... de adelante hacia atrás; de recuperar tu aroma después de un abrazo de despedida para vernos al día siguiente... un abrazo retrogrado para volver a olerte una vez más.

Deconstruir el castillo para tener el gusto de volverlo a armar, y de nuevo para sentir el placer de vivir dentro de él una vez más.

Un retrogrado del alma para volvernos a anunciar en cada beso y en cada abrazo, en cada horizonte... y que cada horizonte sea uno nuevo (por supuesto).

Yo te vivo ahora y te vivo retrógrado porque cuando hay una perfección en la linealidad, existe el deseo de volver atrás... y de pronto es ahora y después mañana.

Adiós linealidad, mañana es hoy...

¡Qué placer de que seas tú!

Entonces decidí utilizar retrogradaciones en el literal B, lo cual está justificado con el anterior texto, la idea era llevar a un sentido atemporal toda la música propuesta. La propuesta era replantear ese literal desde un nuevo ahora, y ese nuevo ahora es mirándolo hacia atrás.

La parte A vuelve a ser expuesta como la idea principal, sin modificaciones, pero esta vez existe una coda que es usada como un puente donde considero que la gracia (expresada en semitonos) es importante para un nuevo comienzo, los cromatismos representan un pasaje de conexión con otro momento que no sea nostálgico.

Fin del capítulo... por ahora.

Quito, 3 de abril del 2019

Ha pasado un poco más de mes y medio, resulta gracioso explicar o justificar la razón de haber aplazado tanto tiempo una composición que suponía seguir un cierto rigor; seguramente se podrá explicar en la sección de autoreflexión.

Siguiendo con el formato, es una mañana fría de miércoles. Mis miedos son ahora un tanto mayores, puesto que ahora mantengo un contacto directo con la última materia de mi malla, y probablemente es una de las materias que más relevancia tiene por contenido y por complejidad... temo fracasar.

Entiendo que este no es un diario de confesión y sufrimientos así que voy a procurar ser objetivo con el aspecto composicional de mi obra.

El tercer movimiento de la obra se basa en los últimos cuatro párrafos del poema de mi bisabuelo.

He visto al cóndor dar un picotazo,
furia de nebulosos calofríos:
la flor del lirio lloró, del Chimborazo,

dos lágrimas de nieve en tus ríos

Tu sí me diste la fraterna escuela,
la fuente clara donde oficia el viento:
tiene el agua grafías de candela:
el Libro del Poema en que te siento...

Robar quisieron, hórridos vestigios,
las llaves de oro de mi gran ciudad:
Bolívar las guarda, en cofre de siglos,
en la montaña de su Eternidad...

No te digo más: eres tan pequeña,
colibrí de las flores de los Andes:
el moscardón del Iris nos enseña
a batir al más Cóndor de los Grandes...

me sorprende leer una y otra vez el texto y encontrar las mismas imágenes mentales que el mismo provoca, hay palabras clave que son de gran relevancia sobre todo para mi niñez. Estas palabras clave son:

Cóndor, Chimborazo, escuela, viento, Bolívar, Andes.

En estos ultimo versos visualizo una plaza llamada Plaza Roja en la cual se puede observar y sentir cada una de las palabras antes descritas, desde ahí se puede visualizar el cordón de cordilleras andinas que rodean a nuestra provincia, el viento frio susurrando un aire de nostalgia tan típica de ese pueblito, también se observa la primera escuela donde estudié. Todos los lugares convergen en un solo punto y lo primero que puedo imaginar para la tercera parte es el movimiento, y me parece ideal un Aire de Albazo en 6/8 porque es lo que se escuchaba con mucha frecuencia en este lugar mencionado, además encuentro un aire

o vínculo muy cercano con esa atmósfera andina de mi ciudad. Los modos que están inmersos en la obra retratan algunos paisajes de una forma un poco oscura.

El desarrollo de los motivos parte de un motivo sencillo que juega con el color de los acordes. El compás 7 y 9 son lo mismo, en este pasaje trato de representar la calma y monotonía que tiene mi ciudad. La guitarra marca el ritmo del aire de Albazo cerca a la boca, en donde se puede apreciar con más claridad la profundidad de los graves. De pronto se presenta un interludio que es exactamente el que fue expuesto en la introducción, evocando esa sensación de estar en los Andes; seguido aparece el mismo motivo del compás 7 pero esta vez con un acompañamiento distinto con más sutileza. El tiempo y el espacio no es igual a través de mi sentir, no tendría por qué ser distinto en el acompañamiento.

Existe un interludio en el compás 19:

Tu si me diste la fraterna escuela
la fuente clara donde oficia el viento,
tiene el agua grafías de candela,
el libro de poemas que te siento...

Este interludio gira entorno a mi educación escolar en una escuela llamada Verbo Divino, un lugar ciertamente mágico porque tenía bosques y campos. En él viví los mejores años de mi vida como niño, sabiendo que existe una quietud (compás 19) que cambia y se vuelve una vorágine expresada en las figuraciones rápidas (compás 20), los siguientes dos compases son un C#- en el cual está implícito la metamorfosis ya dada; de nuevo se reexpone la frase anterior con una ligera variación además de desarrollar hasta un punto donde hay quietud (compás 30).

Concluye parte A, mañana será la B.

Quito, 4 de abril del 2019

Es un amanecer claro, promete ser un bello día; mi celular marca 15 grados centígrados. Es bello imaginar que este proceso de la tesis es mi recta final a mi carrera de

pregrado, sin embargo, las malas ideas acechan y tengo dudas con respecto a la materia de Arreglos II. De nuevo... los miedos vuelven, y con ellos las preguntas ¿y si no apruebo esa materia? ¿y si el profesor decide hacerme perder los créditos por su mal carácter?

Vuelvo a leer el tao y encuentro algo que me es fascinante: Cada acción debe ser factible y oportuna³⁴. No hay espacio para ideas que resten energía.

Pues bien, ahora vuelvo a mi sección B. He pensado mucho en los viajes que realicé de niño junto a mi familia, en especial con mi padre que siempre fue un aventurero y un soñador, una persona que tiene el optimismo más fortificado que he visto a pesar del tiempo y los sucesos. Íbamos con frecuencia a un lugar llamado El Arenal, lo bello de aquello era mirar aves como águilas, o halcones, pero por alguna razón siempre soñé con ver un cóndor.

Retomo la idea de ir al Arenal, íbamos en auto por tanto la velocidad hace emocionante a un momento, esta sensación es expresada en el acompañamiento de la guitarra.

¿A qué altura vuela el cóndor? Alto, muy alto... no hace falta explicarlo en ese documento, esa altura está expresada en la melodía.

En el compás 47, notas tenidas en la voz representan pasividad y goce de viajar en auto viendo las montañas; la describiría como “surfeando en el aire”. El viento es tan fuerte en las alturas que el auto solo se desliza por él.

Todos estos recuerdos provocan en mí una nostalgia muy profunda de mi familia y mis circunstancias, por tanto, el siguiente interludio guitarrístico escrito en el compás 53 es parte de esas ideas. El arpegio de E mayor representa las imágenes más bellas que guardo de mi sentir desde mi niñez, la esperanza que se mantiene flotando y creciendo (compás 58), la idea del compás 61 para del concepto anterior (visualizar acordes F#-11, G#-7 (13), Asus2 (11). Los golpes en la tapa son una representación de los “golpes” que uno siente cuando va creciendo y que nada es igual que antes, por eso la siguiente frase es un desarrollo de los acordes descritos anteriormente; esta idea termina con un aire de reposo (compás 73) e inestabilidad con un acorde A-(Maj7) (compás 75).

En el compás 77 de nuevo aparece un interludio de transición hacia la reexposición de la A, la parte A es reexpuesta pero esta vez la rearmonización es distinta y mucho más colorida puesto que las cosas de antes no son las de ahora, es una manera constante de decir que las cosas han cambiado a través del tiempo en mi música y en mí.

³⁴ Tse, Lao. *Tao Te Ching*. (Madrid, Verbum 2016), pág 13.

Después de eso aparece una coda que tiene su desarrollo sobre cuatro acordes Bm11 (add6), Em7/A, Gmaj6, F#-11; la melodía que se dibuja sobre esta progresión y es una síntesis de lo que Guaranda y su recuerdo provoca en mí, es decir, la metamorfosis de mi pensamiento de ser un todo pasó a ser fragmentada; esto se puede ver en la aumentación melódica que ocurre en el compás 109.

El acompañamiento de la guitarra sufre un quiebre en la rítmica de los acordes indicados y empiezan a jugar poliméricamente con la voz, esto hace que se vuelva inestable y sobretodo haga hincapié en esta idea de inestabilidad y fragmentación.

Después de toda la fragmentación, mi mente solo evoca a los Andes una vez más y termina con un bajo que representa los latidos fuertes del corazón en las alturas.

Fin.

Autoreflexión

Todo lo mencionado anteriormente en la autovisualización me ha llevado a pensar en varios puntos que son de gran relevancia para mi quehacer composicional y lo dividiré en tres etapas:

- Las vivencias como insumos
- Estética compositiva
- Creatividad con academia

Las vivencias como insumos

Cuando empecé a realizar esta tesis estuve frente a grandes acertijos que no tenían un panorama claro de hacia dónde iba la temática. Cuando pensé en realizar una composición, solamente me aventuré a escoger libremente algunos textos y crear una composición a partir de aquello; pero era demasiado abierto y demasiado difuso el contenido de la música, debido a que muchos de esos textos no estaban directamente

conectados a mi vida; simplemente hubiera sido un trabajo sin mucho fundamento puesto que no había una conexión tan fuerte con los tópicos que estaban inmersos en esos textos.

En medio de toda esa confusión, la mayor de las premisas para mi trabajo era la de trabajar con literatura. Ese era mi mayor interés sin lugar a dudas.

En esos días, en medio de la incertidumbre me reuní con mi tutor que despejó grandes dudas acerca de que camino escoger; ese fue un gran alivio porque gran parte de los acertijos se resolvían poco a poco.

El gran problema era saber que autor escoger, entonces quise hacer algo que tenga una conexión fuerte para mí, en ese momento recordé que mi bisabuelo era poeta y dejó un sin número de textos relacionados con temáticas infantiles, cotidianas o costumbristas.

Hice una investigación de su inventario mediante sus hijos o sea mis tíos abuelos, en este inventario me encontré con el poema Guaranda; en cuanto lo leí muchas imágenes, sensaciones, y recuerdos vinieron a mi mente. Ese era el poema... por tanto comprendí que los vínculos emocionales que tenía con el texto eran monumentales y suficientes como para emprender un trabajo compositivo, así que ese fue el punto de partida.

Conforme desarrollaba la composición me di cuenta que cada nota y cada decisión tomada en el proceso creativo tenía sentido y no era algo per sé, porque muchas vivencias afloraban a partir de las imágenes que el poema producía, gracias a estas pude concebir un resultado mucho más relevante en mi composición; ahí es donde reflexiono en torno al nombre de este subtema de las vivencias como insumos, porque sin mi conexión con la obra y sin las vivencias que están implicadas en la Autovisualización no hubiera podido conseguir realizar de esta manera la composición.

En el aspecto de ser humano y de las emociones internamente hay una metamorfosis de pensamiento y sobretodo de relajación; en el proceso me di cuenta que ciertas vivencias y recuerdos no resueltos pudieron resolverse, y si muchos de ellos no se resolvieron por lo menos tuvieron oportunidad de ser replanteados.

Estética compositiva

Esta composición tiene una carga estética basada en imágenes, las progresiones armónicas utilizadas en esta obra no las he ocupado anteriormente; para eso sería necesario revisar las obras que he compuesto en el pasado.

Si profundizo en las imágenes y las sensaciones que el poema ha provocado en mí visualizo un quiebre en distintos aspectos compositivos, es decir, esta vez me enfrenté a imágenes emocionales que generaron una línea melódica que posee una carga sensible llena de nostalgia y dulzura, en la mayor parte del tiempo; este punto anterior me lleva a pensar en los límites y posibilidades de una melodía cuando carece de lírica, en otras palabras, se pone sobre la mesa la premisa de cómo lograr un proceso satisfactorio de construcción melódica que represente a las imágenes mentales que la poesía provoca.

Con respecto a otras ocasiones que he compuesto, no buscaba una melodía que suene bella ni muy elaborada, por el contrario, dejaba que la inercia de las sensaciones construya la línea melódica, una línea melódica que intuitivamente funcionó.

Muchos críticos de arte se preguntarán acerca de la estética inmersa en la obra, y lo único que puede responder eso es que la línea melódica puede verse como el contorno de unas imágenes que son coloreadas por los acordes que la acompañan; en otras palabras, melodía (contorno) y acordes (colores). La experiencia estética de la obra es y debe concebirse desde esas aristas.

También debe considerarse la importancia de la construcción de los pasajes a partir de pequeños detalles como el estado de ánimo, la temperatura del ambiente o la sensación del día.

La mayor parte de los días en que compuse la obra eran fríos, y un tanto oscuros lo cual no favorecían a que sea una obra precisamente alegre, por el contrario, ayudaban a que la nostalgia, la tristeza y la memoria afloraran de una manera más orgánica, con esto no quiero hacer énfasis en ser un masoquista, por mis circunstancias no fueron lo suficientemente “felices”; esto no aplica al tercer movimiento donde intervienen otros factores mucho más de esperanza y aliento para la clausura de la obra, puesto que mi decisión de hacer un movimiento mucho más enérgico y alegre radica de haberme propuesto dar un giro, quizás ahí esté inmerso un pensamiento que me acompaña a todas partes, el pensamiento de la

esperanza y que los finales no necesitan tener tristeza o dolor, sino que debe plantearse un atardecer con arco iris, figurativamente hablando.

Como conclusión de esta sección puedo decir con firmeza que hay tres factores esenciales que afectan al ejercicio compositivo el estado de ánimo, las circunstancias del día (clima, temperatura, lugar de composición, etc), y por último la voluntad de poder³⁵; en este caso de poder manifestar artísticamente algo contrario a lo que el estado de ánimo y las circunstancias del día conducen, mi justificativo en este último está en el tercer movimiento.

Creatividad con academia

Muchas veces entra en debate cual es el motor del acto compositivo, con esto me refiero al mito de que la academia mata la creatividad y al otro extremo de que la creatividad es un acto deliberado que carece de justificación técnica. Pues en este caso puedo decir que ocurre algo muy distinto, y aquí es donde expongo mi pensamiento:

Llevo en la universidad por más de cuatro años y medio, cada cátedra ha sido de gran baluarte y de gran importancia a la hora de generar una narrativa. Dividiré a las cátedras en dos—como se dividen en la universidad—cátedras de departamento transversal y cátedras de carrera.

Las funciones de las cátedras de transversal han sido importantes para entender elementos estéticos, sociales y emocionales que están inmersos en la obra, en otras palabras, cada capítulo realizado en esta tesis tiene un fundamento que se debe a una reflexión.

Si bien es cierto, el artista es un arquetipo que crea, no puede tener un lugar sustancial sin un justificativo frente a un mundo globalizado donde el arte no debe ser solo “bello”.

Por otro lado, me gustaría hablar acerca de la importancia de las cátedras de carrera. El ejercicio artístico de músico es una constante retroalimentación entre lo que se crea y se observa de esa creación, llámese crear al acto de componer o interpretar, de cualquier manera, ambas son una manera de creación y recreación.

³⁵ Revisar el concepto de Voluntad de Poder de Friederic Nietzsche

La malla musical contempla materias teóricas que son de gran importancia, así como materias prácticas en donde existen ejercicios de diversa índole, entre estas figuras la composición, los arreglos, la interpretación, etc.

Sin las materias y los ejercicios musicales anteriormente mencionados este trabajo no hubiera podido tener una directriz eficiente, ahí es donde concluyo que si bien es cierto que la creatividad es esencial para generar ideas que construirán una obra, también es de relevancia haber adquirido una serie de herramientas que darán mayor realce a las ideas musicales o extra-musicales. No quiero decir con esto que debe haber una sobredosis de academia en la composición, ni tampoco una sobredosis de libertinaje desenfrenado en el proceso compositivo; creo que no existen fórmulas adecuadas, pero puedo concluir que existe una dependencia entre una y otra. Este trabajo posee un 60% de creatividad y un 40% de herramientas técnicas adquiridas a lo largo de mis jornadas compositivas, dentro y fuera de la universidad; en otras palabras, la mano que pintó el lienzo musical llamado partitura ha recorrido por una serie de caminos que brindan una experiencia, que nunca es vasta, para poder ser cada vez más congruente con ese ideal de generar obras más contundentes musicalmente y conceptualmente.

Capítulo IV

Montaje y producción del recital de graduación

El montaje y producción del recital da lugar a múltiples elementos de gran importancia para la realización del evento. Para describir las acciones realizadas para el correcto montaje del recital voy a dividir en dos etapas: preproducción y producción.

Preproducción:

Dentro de la preproducción se puede dividir el evento en:

- Repertorio
- Escenografía y Rider Técnico
- Programa de mano

1. Repertorio:

En esta etapa es donde se prepara la mayor cantidad de detalles importantes del recital, es decir, duración del concierto, preparación del material para estudio, el repertorio que se va a ejecutar, la cantidad de ensayos que se va a realizar a partir de un cronograma de actividades; hay que hacer hincapié en la selección del repertorio puesto que la idea de este recital es hilar una historia vinculada con un viaje por varios países del mundo, y en este proceso es muy importante pensar y repensar acerca de la narrativa de las obras.

El repertorio está dividido en tres etapas muy bien definidas, y que se conectan mediante declamaciones de varios audios de poemas trabajados en Logic X y en Max MSP³⁶.

2. Escenografía y Rider Técnico:

Lo primero antes de considerar cualquier elemento es visualizar cuál escenario es propicio para la realización de este evento; una de las consideraciones más importantes es la económica puesto que esta permite acceso a más escenarios.

Esta ocasión escogí el auditorio Ricardo Izurieta del Castillo como escenario para el recital, esta sala posee un sistema de amplificación estereofónico con un bajo HK Onix, lo cual me parece apropiado para el tipo de música que vamos a ejecutar. En cuanto al rider técnico no es una gran complicación porque el formato instrumental es corto, es decir, voz y guitarra. El rider técnico necesario para este evento es, de igual manera, simple:

- 1 consola con un mínimo de 5 canales disponibles.
- 1 micrófono dinámico Sennheiser E389 para voz.
- 1 micrófono de condensador Shure KSM137 para guitarra.
- 2 pedestales para micrófono.
- 2 cables XLR con una longitud de mínima de 4 metros.
- 2 cables de ¼ de una longitud de 3 metros.
- 2 sillas sin brazos con una altura de 65 cm aproximadamente.
- 1 mesa que tenga 80 cm de largo X 60 de ancho con una altura de 80 cm
- 2 altavoces lo suficientemente potentes para cubrir la sala.
- 1 subwoofer.

³⁶ Figura 13 de anexos.

3. Programa de mano:

En el programa de mano se visualiza el listado de obras a ejecutar durante el recital en donde datan compositor, fecha y origen de la obra; en cuanto a la obra *Sobre las colinas*, habrá un breve resumen en el cual se explicarán con simples detalles el origen, desarrollo y conclusión de la misma.

Cabe recalcar que en el programa de mano se visualizará el logo de Eclipsim Dúo, de la Universidad de las Artes y del Conservatorio Franz Liszt.

Conclusiones

El desarrollo de la obra, desde su preproducción hasta su producción, ha sido satisfactorio puesto que todas las ideas regadas en un principio, pudieron ordenarse y crear un sentido en la narrativa de la obra.

El objetivo principal de la obra era de corte analítico, considero que el análisis es vital para poder concluir en algunos aspectos compositivos. De lo primero que quisiera hablar es acerca de la importancia del diario compositivo como elemento de gran relevancia a la hora de organizar e hilar ideas; en este diario se pueden ver todas las circunstancias en las cuales se escribió la obra, desde la fecha, temperatura, apariencia del día, etc. Mucho de lo que está en el diario son únicamente juicios de valor desde la experiencia personal, otras personas, quizás, podrían mirar de diversas maneras las vivencias expuestas en el diario.

En el análisis de la obra concluyo en que la música es un medio para indagar en torno a una realidad que habita en la memoria, también como una medicina emocional de las asignaturas pendientes que quedan grabadas en esa glandulita llamada conciencia, y sobre todo para pensar desde un lugar fuera del papel donde las posibilidades son más numerosas que cuando uno empieza desde el sentido netamente musical; esa es probablemente la razón por la que acudo al sustantivo “extramusical” a lo largo de este trabajo.

Mucha gente se preguntará que tiene de musical o concerniente a la academia este trabajo; yo creo que tiene demasiado debido a que un gran número de obras se suscriben

únicamente a lo musical, es decir, análisis armónico, melódico, rítmico, morfológico, musicológico, etc; en estos campos los trabajos que existen son vastos y creo que pecan de demasía limitándose a algo únicamente técnico y dejando de lado ese lugar de la sensibilidad y la retórica. Considero que hay distintas maneras de hablar.

En este trabajo se visualizan unas nuevas maneras de análisis no contempladas con frecuencia en trabajos académicos, y quizás no parezca un análisis musical, pero nos olvidamos de la importancia de ese piso filosófico y nemotécnico que es necesario para el acto de crear. Lo anterior hilo con las palabras que Fredy Vallejos, profesor querido, solía decir: antes de componer hay que confesarse con uno mismo.

Todo lo escrito anteriormente no es una justificación a una falta de tecnicismo dentro de la obra; por el contrario, puedo decir que mis cimientos musicales son bastantes sólidos puesto que la universidad me ha brindado herramientas necesarias para realizar este tipo de trabajos, además resulta cansado terminar esta etapa de mi vida con algo que realicé en muchas cátedras de la malla curricular como ejercicios de mitad o final de semestre. por tanto, solo buscaba un motivo para la creación que partan desde las vivencias imaginadas.³⁷

³⁷ Título del álbum de Vicente Amigo.

Anexos

Diario de composición:

Figura 1

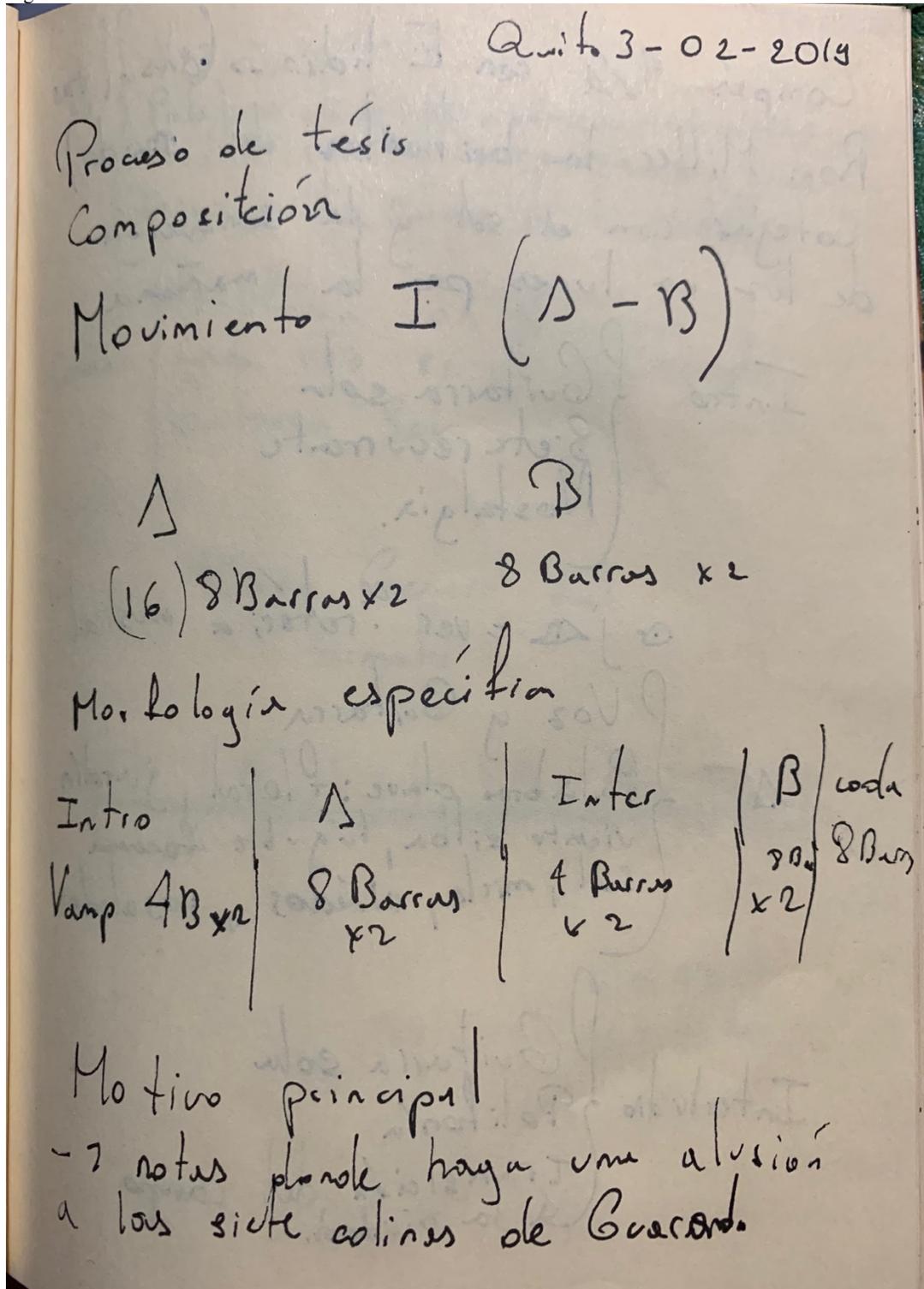


Figura 2

(He seguido una especie en el mundo
Floral de los jardines... Abstracción:
visualizo a las flores circulares y
perfumadas, la nostalgia sigue vigente.
Retórica: circulatorio para poder representar
lo circular de las flores, y un glisando
(justicia) se proyecta como abstracción
del viento lúgubre (12-15)
Quito, 7 de enero

"Si el viento silba lúgubre tonando,
es que ladran de miedo tus mustros"

Abstracción: recordé una madrugada el
sonido del viento y de lo que este
provocaba en las calles de la Azuay y
5 de Abril, muchos puertas y ventanas y
otras se golpeaban; lo único que puede existir
surgir de esa memoria es la sensación
de miedo, un miedo acompañado de frío
Compás (16-17) Miedo - Cromatismo

Figura 3

I. El retorno

He vuelto a Guaranda en mucho tiempo
me es relevante mencionar la importancia
de la nostalgia. Ciertos enlaces de recuerdos
han venido a mi mente. En el esquema
composición está el modo la ocupación de
será compuesto el primer movimiento.

Circunstancias del día y país
Para la composición de este movimiento me
voy a enfocar en lo que describe
la poesía de mi bisabuelo; básicamente en los
cuatro primeros versos. Los dos primeros me
sugieren al campo que hay a los alrededores
de la ciudad y me enfoco en ciertas palabras
que me son útiles a la hora de sentir y
evocar lo que ~~la abstracción me sugiere~~
Estas palabras son: floral, jardín, viento, silbo
lúgubre, fenómeno, sol, miclo, viñedos, rosaledas.
En estos dos párrafos van a ser útiles para
la construcción de la parte A de la obra
Mientras que la parte B va a ser construida
desde los dos párrafos que le siguen.

Figura 4

II. En los triángulos

Tenuto y largo.

Morfología: **A B C B A**

Intro	A	B	C	B	A
Guitarra	Voz		Guitarra		
	Guitarra		Sola		

División de compases

Intro	A	B	C	B	A	Su
	16	8x2	16x2	8x2	8x2	Co
	8x2		(16)	variada	Variada	

Compás: $\frac{6}{8} > \frac{3}{4}$

Modo: ~~Bb~~ D Jonia → D Mixolidio

- Para este movimiento es mejor tener el compás $\frac{3}{4}$. Más adelante expl. desde mi sentir interno. acerca de este tema.

Figura 5

Modo: F Dórico
Compas: 6/8
↓
Aire
de
San Juanito. → Pero no es

Intro | A | B | A | Go

Intro | A | Intro | B | Inter | D
8 comp. | 16 | 4 x 2 | 16 | 4 x 2 | 16
Compas | (8 comp) | Compas | (8 comp) | Comp
Incorporación | | | | con
Valid

Code
(Turn around) ||
POTENTE!!

A B A

Figura 6

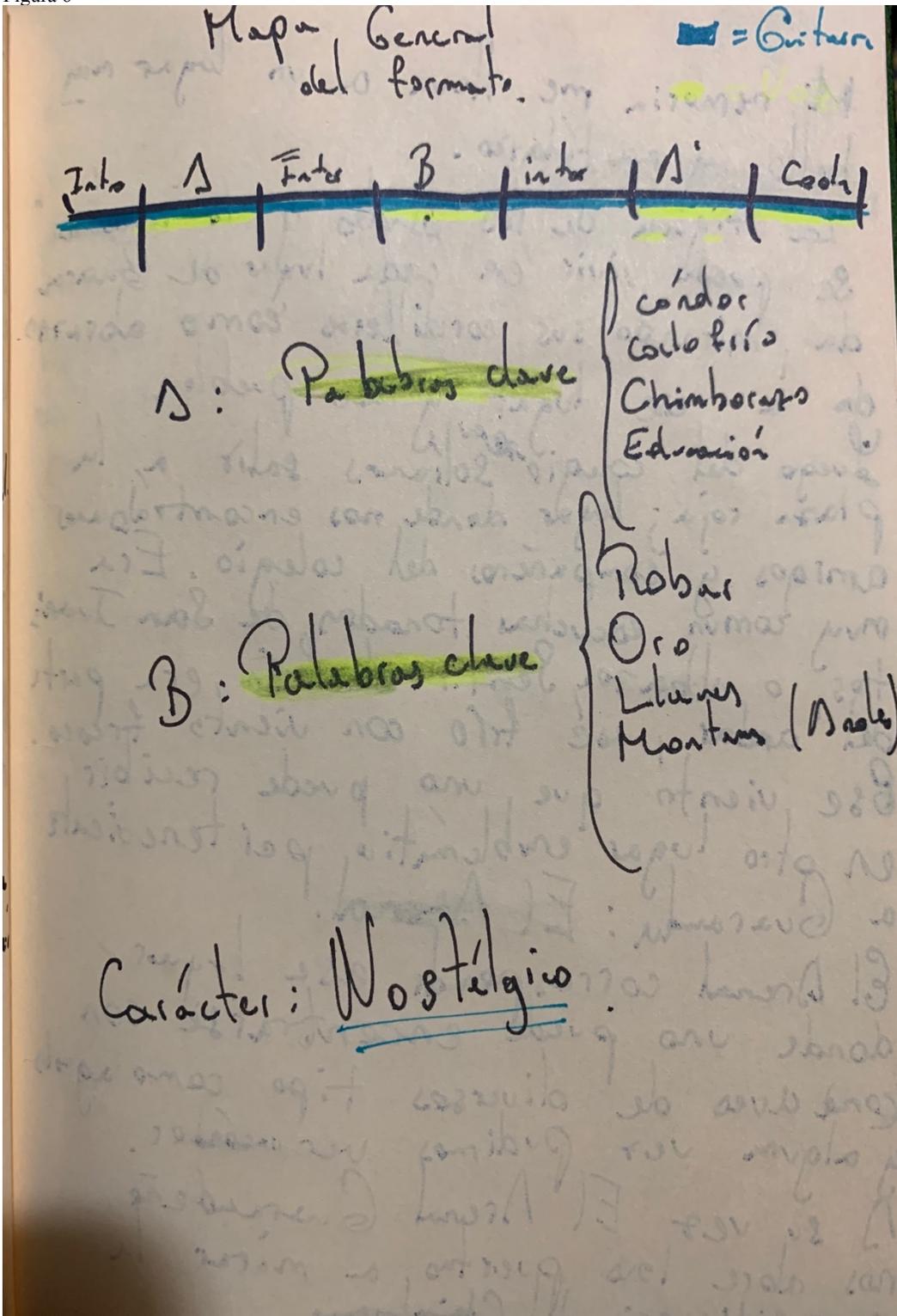


Figura 7

Los (verso) párrafos escogidos para este movimiento fueron V, VI, VII, VIII
La razón de escoger estos párrafos y trabajarlos desde el compás de $\frac{3}{4}$ y Djoni y mi soliloquio está relacionado con una memoria y sobre todo un sentir en el año 2006.
Visualizo un día común en una casa que alquilábamos a las afueras de la ciudad. Justo al frente teníamos la vista de unos trigales, el sol hacía que el campo brillara como si fuera oro, los espigas un viento. Entre otras cosas había un árbol de capulí (estaba) que daba sombra a nuestra casa y en aquel árbol solía treparme a comer capulí, lo que llamamos de la mata a la olla.
En el párrafo se menciona una línea en primer año de colegio recuerdo

Figura 8

La Intertextualidad en el párrafo 2 sugiere aun
naturaleza. Ahora decido centrarme en
palabras que resultan ejes para la
construcción del discurso:
(vinedos y dulzura)
Sol, amanecer, vinedo, mirlos y
jilgueros.
Abstracción;
Los amaneceres en Guaranda y en
sus campos me huelen a frescura
y hay un paisaje sonoro de frescura
en mi sentir. Recordé la casa donde
habité a mis 14 años, antes de pasar
al Tena donde sería mi siguiente hogar
para habitar.
(Además decido) del párrafo 2 decido
el 3 para la parte del intertextualidad

Párrafo III.
Palabras que destacan en mi sentir:
Abecedarios, calles, robj, campanas
trigo.

Anexos de fragmentos de partituras:

Figura 9

Handwritten musical score on a page with several staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are written in Spanish and include: "Dost... lo que crean a la inevitabilidad es el byb", "la dulzura", "Capuli (Jugue cuando)", "la ciudad y caminata (Pesos)", and "Error de figura". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p.". There are also handwritten annotations and corrections, including "Pedal Point", "ASus2", "Inevitabilidad", and "Capuli (Jugue cuando)". The page is numbered "53" at the bottom right.

Figura 10

II. En los trigales

Guitarra

The image shows a handwritten musical score for guitar, titled "II. En los trigales". The score is written on ten staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music is written in a single melodic line on a treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "p." (piano). There are several measures with repeat signs (double bar lines with dots). A circled "1" with a downward arrow is written to the right of the first staff, likely indicating a first ending. The score is written on aged, slightly yellowed paper. At the bottom left, there is a logo for "MUSICANEO" with the website "WWW.MUSICANEO.COM" below it.

MUSICANEO
WWW.MUSICANEO.COM

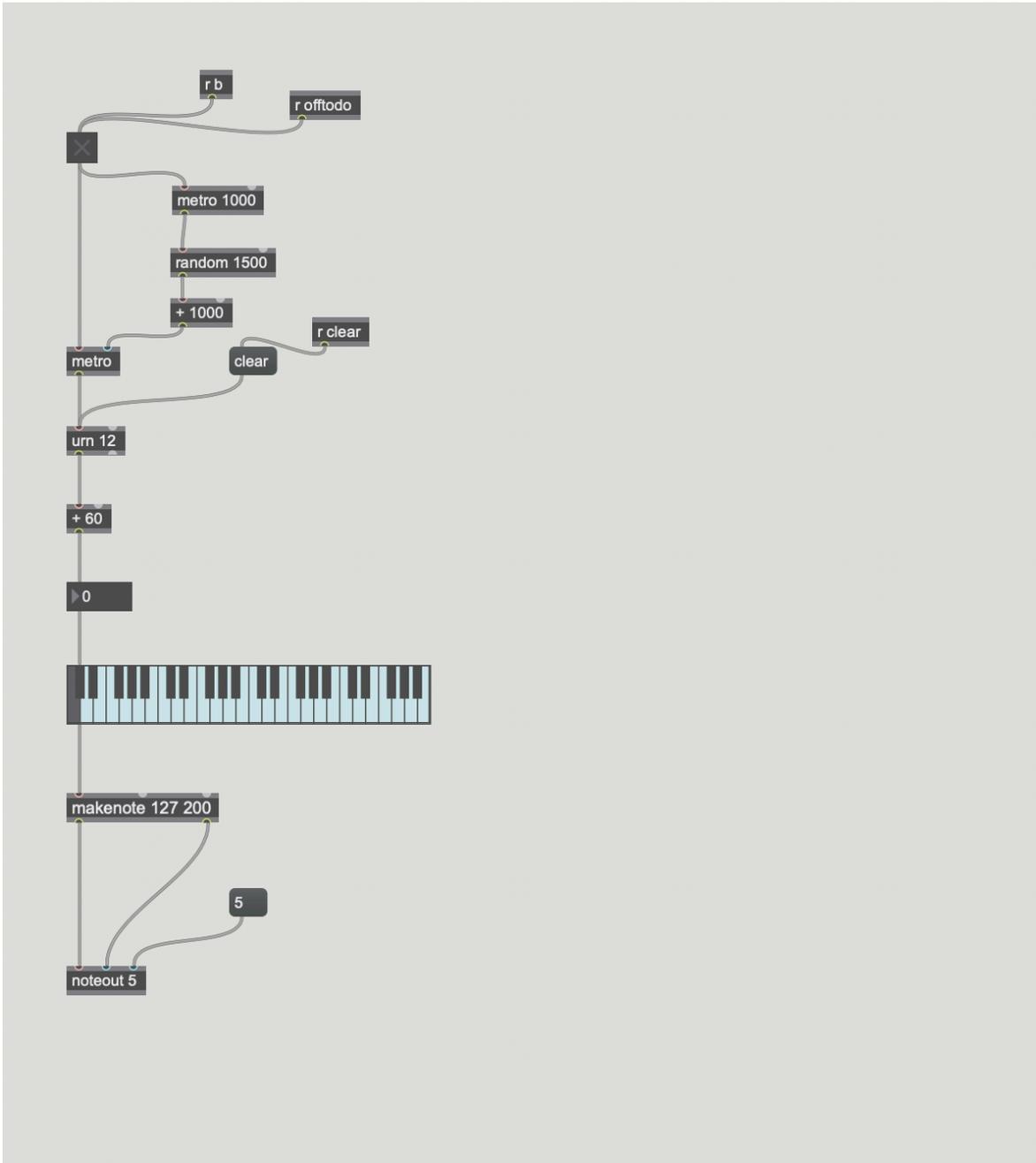
Figura 12

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is heavily annotated with handwritten text and corrections:

- Staff 1: "Esto es un 3/4 B" written above the staff.
- Staff 2: "CM" written above the staff.
- Staff 3: "B-" written above the staff, and "C#" written above the staff. A blue scribble is present with the text "Todo esto con Series" written in blue ink.
- Staff 4: "D#" written above the staff.
- Staff 5: "B-" written above the staff, and "B/A 6" written above the staff.
- Staff 6: "B-" written above the staff, and "B/A 6" written above the staff. The word "Piano" is written in blue ink above the staff.
- Staff 7: "Inter. cad." written above the staff. Below the staff, there are several handwritten notes: "CM", "B-", "C#", "E sus4 / C#", "G#-y", and "CM".
- Staff 8: "CM", "B-", "C#", and "C#" written above the staff.

The score is marked with a large number "4" in the top right corner. At the bottom left, the logo "MUSICANEO" and the website "WWW.MUSICANEO.COM" are visible.

Figura 16



Bibliografía:

- Bogdanovic, Dusan. *Five Songs*. Paris. Productions Doz, S/F. Partitura de Production Doz (website), acceso el 27 de diciembre del 2018, https://productionsdoz.com/product/151-five-songs?lg=en_US.
- Cytowic, Richard. *Synesthesia: A Union of the Senses*. Springer-Verlag Berlin and Heidelberg GmbH & Co. K. Berlin, 1989.
- Debussy, Claude. *Trois Chanson de Bilitis*. Paris, Fromont S/F.
- Downland, John. *The Second Booke of Song or Ayres*. Londres, Thomas Eithé, 1600. Partitura de IMSLP, acceso el 27 de diciembre del 2018, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP278945-PMLP277931-the_second_booke_of_songs_or_ayres.pdf.
- Duarte, John. *Five Quiet Songs*. Ancona. Berben, 1971. Partitura de Adagio Mode (website), acceso el 27 de diciembre del 2018, <http://adagiomode.com/score/duarte-john-five-quiet-songs/>.
- Ginastera, Alberto. *Canción del árbol del olvido*. Buenos Aires, Ricordi 1938.
- Giuliani, Mauro. *3 Cavatines*. Viena, S/E, S/F. Partitura de Scribd, acceso el 27 de diciembre del 2018, <https://es.scribd.com/document/57944176/Mauro-Giuliani-3-Cavatinas-for-Guitar-Voice>.
- Landels, John. *Music in ancient Greece*. Londres, Routledge 1998.
- Le Roy, Adrian. *Second livre de guiterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville*. Paris, S/E, 1555. Tomado de Royal Holloway, acceso el 27 de diciembre del 2018, https://repository.royalholloway.ac.uk/file/9d1c8675-ddc3-6d4b-0c05-a0459f357cef/1/K2h12_2_complete_file_for_printing.pdf.
- López-Cano, Rubén. *Investigación artística en música*. Escuela superior de música de Catalunya, Barcelona, 2014.
- Persechetti, Vincent. *Twentieth Century Harmony*. New York, Norton and company 1961.
- Rodrigo, Joaquín. *Adela*. Madrid, Joaquin Rodrigo 1951. Partitura de Scribd, acceso el 27 de diciembre del 2018, <https://es.scribd.com/document/341070207/Joaquin-Rodrigo-Adela-Guitar-and-Voice-pdf>.

Sor, Fernando. *9 seguidillas para guitarra y voz*. Sao Paulo, Datamúsica, 2017 . Partitura de Scribd, acceso el 27 de diciembre del 2018 <https://es.scribd.com/document/337779288/9-Seguidillas-Para-Guitarra-y-Voz-de-Sor>.

Tyler, James. *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Londres Oxford University Press, 2002.