

Elementos indígenas en la música de Alberto Villalpando Análisis del Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta



Indigenous elements in the music of Alberto Villalpando. Analysis of the Triple Concerto for Alto Saxophone, Violin, Piano and Orchestra

Wayar de la Quintana, Juan Gabriel

Juan Gabriel Wayar de la Quintana
gabriel.wayar@gmail.com
Orquesta Sinfónica Provincial de Santa Fe -
Archivista / Programa SOMOS Música–Director de
Ensamblés Guadalupe y Alto Verde, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 22, e0027, 2023
extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454202005/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.22.e0027>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En este trabajo analizamos el *Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta* de Alberto Villalpando con el objetivo de determinar los elementos provenientes de la música indígena de la zona de Los Andes bolivianos existentes en él y entender su funcionamiento dentro de la composición. En primera instancia determinamos y caracterizamos los elementos centrales de la música indígena boliviana, haciendo foco en la región de Los Andes. Para esto, nos basamos en trabajos específicos de mayor profundidad realizados con anterioridad. Realizamos luego un análisis de la partitura utilizando la metodología de análisis propuesta por Dante Grela, adaptándola a nuestros objetivos y teniendo en cuenta los aspectos pertinentes a la música con la que estamos trabajando. Finalmente, realizamos un análisis comparativo entre los resultados obtenidos del análisis de la partitura y lo recopilado respecto a la música indígena. Con el presente trabajo hemos conseguido, por una parte, una caracterización clara, ordenada y precisa de los aspectos musicales propios de la música indígena proveniente de la región de Los Andes bolivianos. Por otra parte, pudimos entender cómo el compositor toma elementos melódicos y texturales específicos de la música indígena para emularlos, en algunas ocasiones, con el orgánico de la orquesta y, en otras, para sacarlos de su contexto musical original y someterlos a transformaciones y desarrollos. Con todo esto, Alberto Villalpando logra un discurso musical coherente donde conviven elementos indígenas y otros propios de la música de tradición escrita del siglo XX.

Palabras clave: Alberto Villalpando, música indígena, música boliviana.

Abstract: *In this research we analyzed Alberto Villalpando's Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta in order to define the elements of native music from the Bolivian Andes area, and insofar, to understand the working of these within the piece. First, we analyzed the score with the use of Dante Grela's methodology, adapting it to our purposes and having into account only the pertinent aspects of the methodology to the music that we are working with. Then, we defined and characterized the central elements of native music from the area of Bolivian Andes.*

For this purpose, we searched into published papers concerning this issue. Finally, we made a comparative analysis between the results of the score analysis and the compiled material related to the native music. With this research, we have achieved on the one hand, to clearly characterize the musical elements coming from the native music of Bolivian Andes, and on the other, we could understand how the composer takes these melodic and textural elements in order to emulate them with the orchestra and sometimes to take them out of the original musical context, and pull them into transformation and development. With all this, Alberto Villalpando achieves a coherent musical speech, in which native musical elements and traditional music elements from the XX century coexist harmoniously.

Keywords: Alberto Villalpando, native music, Bolivian music.

INTRODUCCIÓN

La música latinoamericana de tradición escrita ha sufrido diversas transformaciones a lo largo de su desarrollo. A principios del siglo XX y durante toda la primera mitad, compositores de todas las latitudes del continente intentaron expresamente crear una identidad musical que diferenciara su música de la europea. Es en este contexto donde las músicas de origen indígena, folclórico y popular ingresaron a las obras académicas de tradición escrita, por lo general, bajo una apropiación estilística donde predomina la obra de concierto (Wahren, 2017). Con el paso de las décadas las tendencias compositivas se volvieron más diversas e incluso los conceptos de *identidad* sufrieron grandes transformaciones, es por eso que durante la segunda mitad del siglo XX podemos encontrar tal cantidad de estéticas diversas dentro de la música producida en Latinoamérica. Dentro de esta vasta diversidad de música existe un gran *corpus* de obras donde la música indígena sigue teniendo un papel de fundamental importancia, ya sea por herencia de música de tradición escrita latinoamericana anterior o por incorporación de nuevos elementos, e inclusive, a través de nuevas concepciones estéticas como el uso de instrumentos autóctonos para la interpretación de música contemporánea original (Miranda y Tello, 2011).

Durante la década de 1960, en el contexto antes mencionado, comenzó a destacarse el compositor boliviano Alberto Villalpando. Nació en la ciudad boliviana de La Paz en noviembre de 1940 pero creció en Potosí, de donde él se considera oriundo. Junto con José Marvin Sandi y Florencio Pozadas, ambos compositores bolivianos, generaron temprano interés por la música moderna. Los tres tuvieron la oportunidad de estudiar con Alberto Ginastera en el Conservatorio Nacional de Música, en Buenos Aires, y en 1963 Villalpando fue becado para estudiar en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM), donde tendría contacto con grandes compositores del siglo XX^[1]. En 1965 retornó a Bolivia y dio comienzo a una labor formativa importante en distintas instituciones (Zuleta, 2014).

En un principio Villalpando fue fiel partidario de las técnicas modernas que estaban de moda entre los jóvenes compositores^[2]. Sin embargo, paulatinamente fue encontrando un lenguaje propio en el que se mezclan de forma natural estas técnicas modernas y música de carácter indígena con claras sonoridades andinas. Es necesario especificar que en este trabajo utilizamos el término *moderno* para referirnos únicamente a todo aquello que dentro de un plano técnico compositivo pretende innovar respecto a lo establecido o más utilizado, sin importar la época de la que estemos hablando.

El Nacionalismo Latinoamericano es importante en el marco de esta investigación no solamente porque la obra que estudiamos es heredera directa en cuanto a lo estético musical, sino que comprender este fenómeno

artístico implica un mayor entendimiento del panorama musical en el que se compuso. El *Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta* que analizaremos es posterior al Movimiento Nacionalista Latinoamericano en sí, pero muchas de sus ideas musicales y estéticas han perdurado hasta nuestros días. Como mencionamos antes, durante la primera mitad del siglo XX se dio un movimiento en todo el continente, en el cual los compositores buscaban generar una identidad con sus obras. Esto es claramente visible cuando uno ve los títulos de gran parte de obras de esta época, como *Sensemaya*, de Revueltas, *Cantata para América Mágica* de Ginastera, las *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos, los *Aires Indios* de Eduardo Caba. Sin embargo, es importante notar que, si bien la intención identitaria es clara, los estilos en que están escritas las obras son extremadamente variados, hacen uso de diversos recursos compositivos. Así es que la única manera de definir coherencia en este movimiento gigantesco es asignársela a la intencionalidad política con que fue compuesta. Esta intención puede definirse como *nacionalista*, aun cuando estamos refiriéndonos a todo un continente, ya que las características son similares.

Pareciera que la idea de crear un arte «nacional» no fue asunto exclusivo de algún país latinoamericano en particular. El «nacionalismo», esa postura que buscaba establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aun de atonalismo (es decir, de «modernidad» en la más amplia acepción de la palabra) no solo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México (como lo ve Luis Heitor Correa de Azevedo en un orden que no es solo alfabético, sino también cronológico), sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera entonces un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse, sino que fuera más bien la expresión de un sentimiento). La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folklor, o en las reminiscencias y reinventiones de estos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa. (Miranda y Tello, 2011: 146–147)

La música de Villalpando, heredera de este movimiento, está enmarcada dentro de un momento histórico musical diferente. La intención artística muta de una búsqueda por identidad dentro de los parámetros tradicionales de la música de concierto a una intención de poner en diálogo tradiciones y estéticas diferentes que dan cuenta de las características culturales de las sociedades latinoamericanas. Prudencio (2002) dice al respecto:

La libertad del sonido, el sentido estructural de lo tímbrico, el tiempo como espacio, entre otros aspectos, son conceptos que aprendí en el contexto de la música de vanguardia del siglo XX, pero sintomáticamente son categorías que descubrí de otra manera también en las músicas prehispánicas de las Américas, donde estaban probablemente por milenios. (Prudencio, 2002:26)

Tomamos el caso del *Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta* del año 2014 para comprender los mecanismos que operan dentro del lenguaje musical propuesto en esta estética, donde los elementos indígenas dialogan en discurso coherente con elementos provenientes de la tradición escrita europea y se prestan a tratamientos complejos, sin perder la sonoridad característica. El objetivo del presente trabajo es descubrir y caracterizar los elementos provenientes de la música indígena presentes en la obra y entender los tratamientos que reciben para funcionar dentro de un paradigma estético diferente.

1. CARACTERÍSTICAS MUSICALES E INTERPRETATIVAS DE LA MÚSICA INDÍGENA PROVENIENTE DE LA REGIÓN DE LOS ANDES BOLIVIANOS

1.1. Organología y uso

El *corpus* de instrumentos indígenas de la zona andina boliviana está conformado por aerófonos con capacidades melódicas y por instrumentos de percusión. Según la clasificación tradicional occidental, estos

aerófonos son flautas de pan, flautas traversas, flautas dulces y flautas de pico, principalmente construidas en madera o bambú (Gutiérrez Condori y Gutiérrez Condori, 2009).

Teniendo en cuenta el libro *Música, Danza y Ritual en Bolivia* de los hermanos Gutiérrez Condori (2009), el uso principal de la música para la cultura indígena de la región es de carácter festivo y ritual. El calendario indígena divide el año en tres épocas determinadas, cada una de las cuales tiene una serie de festividades para las cuales se utilizan instrumentos específicos.

La época de *JalluPacha*, o época de lluvia, es la más importante para la cultura Aymara y la Quechua. Esta es la época de la cosecha, por lo tanto, se llevan a cabo muchas ceremonias de agradecimiento a la Pachamama, donde se interpreta música alegre y festiva. Empieza con la festividad católica de Todos Santos y coincide con los preparativos para el carnaval.

Durante esta época se interpretan tres tipos de flautas: *tarkas*, *pinkillos* y *moseños*, que al estar relacionadas con la fertilidad de la tierra suelen recibir el nombre de instrumentos femeninos.

Inmediatamente después da inicio la época seca o *AwtiPacha*. Inicia al finalizar el carnaval y se extiende hasta mediados del mes de octubre. Durante esta época se utilizan tres instrumentos principalmente: *Sikus*, *queñas* y flautas de pico. La diversidad y complejidad organológica durante este periodo es muchísimo mayor que en la época de lluvia. El *siku* está difundido en todo el Altiplano boliviano y es utilizado por indígenas Aymaras, Quechuas y Urus, por lo cual existen muchísimas variantes con diversas afinaciones y capacidades melódicas. Siempre se interpretan con acompañamiento de percusión y en tropa. Los *sikus* están asociados con lo masculino.

Durante la época fría o *Liwi Pacha* las celebraciones son pocas (Gutiérrez Condori y Gutiérrez Condori, 2009).

1.2. Tropa

La música indígena de los Andes bolivianos se interpreta en tropas. La misma está constituida por un grupo de músicos que tocan algún aerófono o un instrumento de percusión. Solamente los hombres tienen permitido tocar un instrumento musical (Sánchez Canedo, 1996:83).

Todos los miembros de la tropa que tocan un aerófono tocan el mismo instrumento en distintos tamaños y, por ende, registros. Una disposición típica sería un par agudo, un par grave y cuatro pares medios.^[3] Los distintos registros del instrumento se construyen a distancias de octava, quinta o cuarta del principal. El instrumento más grave es el principal y lo toca la persona con mayor jerarquía social, o el líder de la tropa (Sánchez Canedo, 1996:83).

El resto de los músicos toca algún instrumento de percusión que está ligado al aerófono como se detalló antes. En algunas ocasiones los músicos tocan el aerófono y la percusión al mismo tiempo, y en otras ocasiones solamente el líder de la tropa toca la percusión además de su aerófono (Gutiérrez Condori y Gutiérrez Condori, 2009).

1.3. Ira y Arca

El *siku* es el instrumento más difundido y con mayor número de variantes en registro y afinación de la región. Se trata de una flauta de pan que en español recibe el nombre genérico de *zampoña* por la similitud con el instrumento europeo, sin embargo, el nombre aymara y quechua para denominar este tipo de instrumento es *siku*, y es el que utilizaremos en este trabajo para referirnos a él.

Una de las características más interesantes de este grupo de instrumentos es la forma de ejecución. La escala completa del instrumento está distribuida en dos *sikus* complementarios de manera tal que ninguno posee las notas del otro. Esta agrupación en pares se denomina Ira y Arca y claramente responde a la visión dualista de

los indígenas de la zona andina. El instrumento guía es la *Ira* y el *Arca* es el complemento. Dado esta particular distribución de la escala la forma en la que se ejecutan las melodías es similar al hoquetus renacentista, con la diferencia de que el diálogo no es en todos los casos nota contra nota, sino que depende de la melodía.

Una zampoña complementaria está formada por dos instrumentos separados pero complementarios tanto en tamaño como en el registro musical. Cada mitad (la más grande y la que tiene mayor número de tubos es generalmente conocida como *ira* o *guía*, y como *arka* la más pequeña) es ejecutada por un tañedor^[4] distinto. La escala, en tal sentido, solo puede ser construida con los sonidos alternados de cada mitad del siku; una pieza musical será, por tanto, una construcción perfectamente sincronizada entre los sonidos del siku *ira* y el siku *arka*. (Sánchez Canedo, 1996:87)

A continuación, se presenta un ejemplo proporcionado por Valencia Chacón sobre la manera de ejecución del *ira* y *arka*, con su respectivo acompañamiento de percusión:



Imagen 1

Ejemplo de la ejecución del *Ira* y *Arca*. Nota: Adaptado de «El Diálogo Musical: técnica del Siku Bipolar» (p.11), por A. Valencia Chacón, 1982, Boletín de Lima, (22).

1.4. Escalas y textura

Tiwanaku fue una cultura con alto grado de complejidad en cuanto a su organización política y económica y la más antigua de la zona. A través del estudio arqueológico de los instrumentos preservados puede deducirse que las escalas musicales que utilizaban en la elaboración de su música eran complejas e incluían tonos y semitonos (Condori y Condori, 2013).

Con la conquista posterior de la zona, por parte del Imperio Incaico, se estandarizó el sistema musical pentatónico que perduró por muchísimo tiempo, hasta nuestros días.

Durante el dominio Inca en la región del altiplano boliviano (que, en la organización territorial incaica, formaba parte del Kollasuyu) entre 1450 y 1534, se incorporaron nuevos instrumentos musicales y la música se vio transformada en cuanto al uso de modos y escalas musicales (se generalizó el pentatonismo), [...] (Espada, 2019: 127).

Durante la primera mitad del siglo XX la escala pentatónica fue tomada por los compositores bolivianos como la escala indígena por excelencia. Sin embargo, sabemos que otras escalas más complejas de características diatónicas, y algunas más simples de características tritónicas, continúan empleándose al día de hoy en las comunidades indígenas, como nos lo demuestra la investigación de los hermanos Gutiérrez Condori en su libro *Música, Danza y Ritual*.

Teniendo conocimiento del funcionamiento de la tropa, es muy fácil entender la textura de la música indígena. Esta se elabora a partir de una melodía principal que es duplicada a la octava o quinta por los instrumentos de distinto tamaño, y es acompañada por los instrumentos percusivos. Por ende, lo que tenemos realmente sonando es una parafonía acompañada por patrones rítmicos fijos de la percusión.

1.5. Indeterminación y concepción temporal

En contraparte a las ideas deterministas de la música de origen europeo, la música indígena es indeterminada en varios parámetros.

La concepción del tiempo dentro de la cultura indígena de los Andes no es lineal, sino más bien cíclica. Por este motivo la música indígena carece de la idea de discurso o direccionalidad, es más bien repetitiva y estática sin principio ni final trabajado desde un aspecto musical. Esto se debe también en gran parte a que la música indígena es esencialmente funcional; es utilizada en danzas y rituales de larga duración.

Otro aspecto musical importante en el que se puede apreciar indeterminación es en la delimitación de las alturas. A diferencia de la música de tradición europea, las notas musicales no representan una frecuencia fija e invariable, sino que varían levemente entre instrumento e instrumento, generando así en la ejecución en grupo una sonoridad robusta pero difusa, con mucho batimento. Cergio Prudencio teniendo en cuenta esta característica considera que la mera noción de escala no tiene sentido para la música indígena:

De los puntos previos cogimos que la música aymara es ajena a la noción de altura o nota precisa en su frecuencia vibratoria. Si el sonido es entendido como una amalgama, y cada tubo/posición suena diferente de otros/otras, no cabe aquí el parámetro «altura» para descomponer esta fenomenología. Es insuficiente. De ahí que cuando la musicología convencional plantea ¿cuál es la «escala musical» de los aymaras?, en busca de un orden sustitutivo de la escala diatónica o la cromática del mundo europeo, la respuesta en verdad es imposible porque no se puede compatibilizar un absoluto con un relativo. Y eso nos exige abordar esta realidad trascendiendo los parámetros de análisis que el largo proceso de dominación histórica marca como pauta única. La escala es un ordenamiento terminante de tonos, previamente cerrados en una vibración fija y constante. El sonido en la música aymara no está cerrado en una vibración fija y constante, sino más bien abierto a una gama de imponderables intencionalmente variables dentro de un azar relativo. Por tanto, son inasibles desde la categoría «escala», no caben en ella. (Prudencio, 2015:5)

Por otra parte, el sonido que se genera con dichas indeterminaciones en las alturas responde a la importancia del timbre como estructurador de la música, ya que a causa de estas características en la construcción de los instrumentos se genera una sonoridad con mucho cuerpo y resonancia a causa de los batimentos.

El ideal estético de estos grupos se orienta a considerar el componente tímbrico como algo central y como eje estructurador de la organización sonora. Es por este motivo que los sonidos robustos, con un espectro armónico grande, al igual que los sonidos multifónicos y los batimentos producidos por dos notas ligeramente desiguales en su afinación (y a esto se debe que los instrumentos presentan leves diferencias entre sí en cuanto a sus medidas), constituyen elementos muy deseados en la producción musical de estas sociedades. (Espada, 2019:134)

Si bien Prudencio considera que el concepto mismo de escala no tiene sentido en la música indígena de los Andes, nosotros al igual que tantas otras investigaciones tendremos en cuenta la organización de las alturas en todos los aspectos pertinentes al método empleado para el análisis de la partitura.^[5] Por lo tanto, tiene sentido destacar en este apartado que otra característica ligada a la indeterminación es la ambigüedad tonal presente en la música indígena. El compositor boliviano Eduardo Caba considera dicha ambigüedad inherente al sistema pentatónico incaico que se instauró en la época del Imperio Incaico (Wahren, 2017:10).

2. ANÁLISIS DE LA PARTITURA

2.1. Metodología de análisis

Para el análisis de la partitura nos basamos en la metodología de análisis propuesta por Dante Grela (Grela, 1992). En dicha metodología, Grela delimita el estudio de una obra en seis áreas, dentro de las cuales se estudian aspectos específicos de la música, para luego unificar los resultados particulares y así llegar a una interpretación analítica del total de la obra. Para nosotros es pertinente el inciso b) en la delimitación de áreas de estudio: Análisis Paramétrico, ya que justamente nos permite describir a los elementos que nos interesa entender y más adelante comparar. Esto nos dice Grela sobre el Análisis Paramétrico:

Comprenderá operaciones referentes al estudio de las características organizativas de cada uno de los parámetros sonoros en la obra a analizar. Por lo tanto, cubrirá todos los aspectos relacionados con el estudio referente a la organización de alturas (en sucesión y en simultaneidad), duraciones, intensidades y timbres (y naturalmente, todo otro aspecto resultante de la interacción de algunas variables básicas entre sí, por ejemplo, texturas o modos de ataque y articulación). (Grela, 1992:4)

Teniendo en cuenta esta delimitación de estudio, podemos preocuparnos simplemente por ir desentrañando la obra hasta poder caracterizar elementos relativamente simples y autónomos basándonos en los diferentes parámetros antes mencionados, sin preocuparnos por la funcionalidad, la interrelación, las articulaciones u otros aspectos que corresponderían a otras áreas de esta metodología de análisis. Con estos elementos caracterizados correctamente tenemos la capacidad de observar objetivamente su similitud con elementos indígenas.

Solamente en algunos lugares, cuando es pertinente, nos interesa el inciso c) Análisis Articulatorio y e) Análisis Funcional de la delimitación de las áreas de estudio.

2.2. Primer movimiento

El primer movimiento de la obra está escrito íntegramente en un compás de cuatro cuartos, que en este caso es información de vital importancia ya que las acentuaciones del tiempo fuerte y semifuerte del compás son muy marcadas por el carácter de la música. La indicación de tempo es *Tempo molto giusto*, con indicación metronómica negra a 66 bpm. Esto indica una clara intención de regularidad rítmica con claras acentuaciones periódicas.

El primer movimiento está conformado en esencia por 5 elementos principales que a través de diversos procedimientos de variación construyen y articulan la música. Estos son: un *ostinato* rítmico, un elemento melódico (alturas en la sucesión), una parafonía (acordes con movimiento paralelo), *clusters* y nubes armónicas. A nosotros nos conciernen los tres primeros ya que son estos los que parecen tener mayor relación con lo indígena, basándonos en la sonoridad de los mismos. Es importante señalar que los otros dos elementos, es decir los *clusters* y nubes armónicas, cumplen siempre funciones transitivas y nunca expositivas, o son el colchón de los elementos principales. Por lo tanto, se puede concluir que estos son elementos secundarios.

El *ostinato* rítmico es el primer elemento en aparecer de la obra. Está constituido en su forma básica por 16 semicorcheas, cuatro por pulso con un acento en la primera semicorchea, con nota repetida. Es necesario recalcar aquí que este gesto claramente percusivo, es decir que es más bien fácilmente asociado a un instrumento de percusión, trasciende en la obra a todas las secciones de la orquesta quienes imitan la sonoridad de la membrana percutida con diversas técnicas. Además de la nota repetida, en el caso de las cuerdas el uso del *pizzicato* y en el de los vientos el *stacato*. Este elemento es presentado por el cuerpo de percusión en dinámica piano, primero lo toca el tambor Gran Casa, luego el timbal, luego el tambor sin cuerda y finalmente ingresan los violines 1 y 2 en *pp* para balancear, tocando en *pizzicato* las notas *do* 4, *re* # 4, *fa* # 4 y *si* 4 simultáneamente.

Imagen 2

Presentación del ostinato rítmico, compases 1 al 4 del primer movimiento.

En el compás 5 junto a la primera entrada de los vientos aparece una variación sobre este primer elemento; una anacrusa de tres notas escrita como tresillo de fusas presentado siempre antes del acento, que en esta ocasión aparece primero en el primer y tercer tiempo del compás. En el compás 7 este acento aparece en el segundo tiempo, generando así una síncope en la estructura métrica.

Este material aparece de manera expositiva o reexpositiva y genera una textura^[6] de polifonía vertical homorrítmica sin variación armónica, donde se van moviendo los acentos y cambian los colores de acuerdo a los instrumentos que intervienen.

Este primer elemento rítmico aparece el resto del movimiento sin grandes transformaciones. Las variaciones que sufre son transformaciones del material ya presentado como es el caso del compás 39 donde los acentos adquieren un nuevo patrón y aparece un silencio de corchea, o cuando cambia su función y deja de ser material expositivo para ser acompañamiento del nuevo material, como es el caso del compás 70 al 74.

El segundo elemento principal es un elemento melódico (alturas en la sucesión) que es presentado por el violín solista en el compás 32 y coincide con la primera intervención de este instrumento. La melodía está dividida en dos secciones que utilizan dos escalas distintas: la primera parte va desde el inicio hasta el *do*# 5, es decir está constituida por los sonidos *si*, *fa* # y *do* #; y la segunda desde el *re* 4 hasta el *sol* 3 del final, constituida por las notas *sol*, *si* b, *si*, *do* #, *re* y *fa*.

La primera parte es en realidad un fragmento de una escala pentatónica (de 5 alturas) que recién es presentada de manera completa por el violín solista en el compás 46, y por el saxo alto solista en el compás 45 (transpuesta). Esta escala pentatónica está formada por las notas *si*, *do* #, *mi*, *fa*# y *sol*#, con una estructura de tono–tercera menor–tono–tono–tercera menor. Se puede realizar esta afirmación justamente, porque el gesto melódico que aparece en el compás 45 o 46 y en otras partes del movimiento proviene claramente del principio de nuestro elemento melódico original, podríamos decir que es la conclusión de un análisis paradigmático sobre la melodía.



Imagen 4

Tercer elemento. Compases 70 a 73 del primer movimiento.

El primer acorde está conformado por las notas *mi* 4, *sol* 4, *si* 4, *do* # 5, *mi* # 5 y *sol* # 5. Pensando el acorde en su totalidad no es posible encontrarle un sentido tonal, lo cual es lógico ya que la obra no está construida con dicho sistema. Sin embargo, podría entenderse como un acorde de *mi* menor y un acorde de *do* # mayor sonando juntos. El segundo acorde está conformado por las notas *la* 3, *re* b 4, *mi* b 4 y *sol* 4, y luego es extendido a otras octavas.

Este elemento tiene una sonoridad muy característica por dos razones principalmente: el movimiento paralelo de los acordes a un tono de distancia a manera de bordaduras, y la rítmica percusiva con la que está escrito. Esta característica rítmica genera la idea tópica de la danza y el ritual, por lo cual remite inmediatamente a una sonoridad indígena.

2.3. Segundo movimiento

El segundo movimiento está compuesto formalmente por 5 partes que se diferencian claramente por el cambio de tempo, de carácter y de materiales musicales. Estas partes son: *Misterioso* #. = 72, compás 1; *Meno mosso* #. = 56, compás 23; *Tempo primo* #. = 72, compás 62; *Poccomeno* #. = 66, compás 70; y *Tempo primo* #. = 72, compás 137.

Formalmente estas secciones siguen el patrón A B A' B' A''. Es decir que el *Misterioso* y los *Tempos primos* (que hacen referencia al *Misterioso*) están conformados por el mismo material musical, y ocurre lo propio con el *Meno mosso* y el *Pocco meno*. En una sección del último *Tempo primo*, entre los compases 141 a 159 se produce una cita al material del *Pocco meno*.

El *Misterioso*, y los subsecuentes *Tempos Primos* están compuestos por una textura similar a una polifonía oblicua que se forma con intervenciones de células cortas por parte de los clarinetes en Si b, el clarinete bajo, los fagotes, la celesta, la marimba y los instrumentos solistas. Esta textura es acompañada eventualmente por *clusters* de notas largas que hacen las cuerdas. Esta sección está construida a partir de una serie dodecafónica, que es presentada en la primera intervención de la celesta, y que luego es transformada o fragmentada en las siguientes intervenciones de la celesta y los demás instrumentos antes mencionados. Si bien la serie es

dodecafónica, es decir que está conformada por los doce sonidos cromáticos de la escala, el procedimiento compositivo no es el serialismo proveniente de la Segunda Escuela de Viena, sino que es un serialismo libre, las transformaciones no siguen procedimientos estrictos.

Misterioso ♩ = 72

Imagen 5

Principio del segundo movimiento.

Imagen 6

Serie dodecafónica presentada por la celesta.

El *Meno mosso* y el *Poco meno* presentan material que es de mayor relevancia para nuestra investigación. A partir de una entrevista realizada al compositor en el marco de esta investigación^[8] sabemos que para este movimiento el autor tomó una melodía del folclore alemán y compuso otra melodía con características indígenas para que dialogue con la primera. Esto fue así a razón de que la obra fue compuesta por encargo del Instituto Goethe^[9] para su 60° aniversario en Bolivia.

La melodía alemana es presentada a partir del compás 24 con *levare* por el clarinete bajo y el corno inglés.



Imagen 7

Melodía alemana presentada por el clarinete bajo y el corno inglés

Como podemos apreciar la melodía está escrita con una escala con un centro jerárquico sobre *mi*, las notas que la constituyen son *mi, fa #, sol, la si y re*. La ausencia de sensible genera la sonoridad característica de una escala modal, por lo tanto, la escala se puede entender como una escala menor natural o como un eólico sobre *mi*, ya que no aparece la sexta mayor que caracteriza al modo dórico.

Un poco más adelante en el compás 33 con *levare*, la melodía es presentada nuevamente, esta vez íntegramente por el corno inglés, al mismo tiempo que el oboe introduce la melodía con características indígenas creada por el compositor. Ambas melodías realizan un contrapunto sumamente interesante donde el diálogo es claro y fluido.

La segunda melodía, con características indígenas, está escrita sobre una escala pentatónica con centro jerárquico en *si*, las notas que constituyen la escala son: *si, re, mi, fa # y la*. Por lo tanto, tenemos la siguiente estructura: tercera menor–tono–tono–tercera menor–tono. Además de la escala, que una vez más remite a la música indígena directamente, esta vez de manera predeterminada, otra característica muy especial de la segunda melodía son las articulaciones. Los estacatos, ligaduras y acentos están colocados de una manera en la cual podemos deducir que se está tratando de imitar el modo interpretativo de los aerófonos andinos.

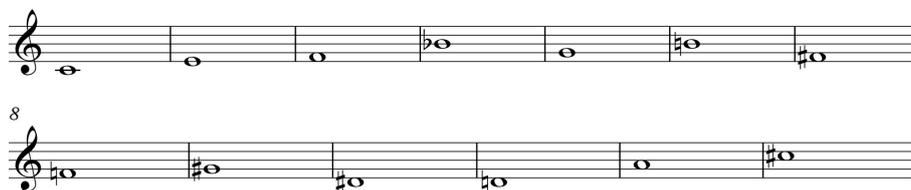


Imagen 8

Segunda melodía en el oboe, en diálogo con la primera melodía en el corno inglés. Compases 40 al 61 del segundo movimiento.

En el *Poco meno*, a partir del compás 70 podemos apreciar una textura nueva, en la cual nuevamente dialogan ambas melodías, pero esta vez acompañadas por la cuerda en *pizzicato*, tocando siempre el mismo acorde de manera homorrítmica. Esta textura remite directamente a la manera indígena de interpretar el instrumento aerófono acompañado de un instrumento percusivo con un patrón rítmico fijo.



Imagen 9

Melodía uno y dos desarrolladas en el saxo alto solista y violín solista, con acompañamiento homorrítmico en pizzicato de la cuerda. Compases 84 a 95 del segundo movimiento.

2.4. Tercer movimiento

El tercer movimiento está dividido en tres partes formales: *Lento* # = 56, *Allegro brioso* # = 140, # = 72, # = 140, *Lento* # = 56. El *Lento* es contrastante con el *Allegro brioso* no solamente en tempo, sino en carácter, material y metro. La parte central # = 72, utiliza material de ambas secciones antes mencionadas.

El *Lento* está escrito en un metro de 4/4 y constituido fundamentalmente por dos elementos: por una parte, tenemos una serie de acordes por parte del piano, son atacados en plaqué y luego una apoyatura resuelve en una última nota del acorde; este modelo se repite varias veces y va a ser el material con el que se construye el gran *finale* de la obra. Por otro lado, tenemos al saxo alto solista y al violín solista realizando un canto y contracanto con reminiscencias de la melodía indígena del segundo movimiento, con acordes del piano a modo de acompañamiento. Las melodías se construyen sobre las notas *do #, re #, fa #, sol #, y si*. Es decir, una vez más, una escala pentatónica esta vez con la estructura tono–tercera menor–tono–tercera menor–tono.



Imagen 10

Inicio del tercer movimiento. Compases 1 al 11.

El *Allegro brioso* está escrito en un metro de 5/4, este metro irregular no es tan solo una característica peculiar de la sección, sino que determina la esencia de su construcción. La irregularidad del metro permite realizar cambios en la acentuación interna del compás dando por resultado una multimetría de compases de

5 tiempos, pero con acentuación 2 + 3 y 3 + 2; dicha acentuación no es solamente deducida del análisis, sino que está explicitada en la partitura. Debido a las articulaciones, acentos, figuración y silencios, la sonoridad de todos los grupos orquestales, es decir: cuerdas, maderas, vientos, timbal y solistas; es claramente percusiva.



Imagen 11

Allegro brioso, sección de solistas. Compases 30 y 31 del tercer movimiento.

Una vez más, basándonos en cómo están escritas las articulaciones y en las indicaciones de modo de ejecución, la sonoridad y las características de la música parecen ser una evocación a instrumentos de percusión en carácter de danza o ritual.

3. ANÁLISIS COMPARATIVO

3.1. Primer movimiento

El *ostinato* rítmico del primer movimiento está claramente inspirado en la percusión indígena. Por todo lo expuesto anteriormente sabemos que la percusión, dentro de la tropa, acompaña a las melodías de los aerófonos con patrones rítmicos fijos. En este caso el elemento percusivo de la tropa es tomado como material musical para construir la obra, es presentado por la percusión en primera instancia, pero luego lo tocan las cuerdas y maderas, pero siempre con articulación y acentuación que imita a instrumentos de percusión. Por otra parte, la percusión en la tropa siempre cumple una función de acompañamiento, en este caso el material percusivo aparece cumpliendo una función central siendo por momentos considerables el material principal y el discurso musical se genera con recursos como la variación, tanto rítmica como tímbrica. Más adelante en el movimiento, este elemento cumple una función secundaria dentro de la textura acompañando a otros elementos musicales.

La configuración métrica del primer movimiento y su acentuación regular son características de la música de danza o festiva, esto nos remite inmediatamente a las características rituales de la música indígena. En este sentido podemos apreciar un cambio de paradigma estético cuando ciertas características musicales cambian su sentido de acuerdo al contexto en el que se encuentran. En el caso del uso indígena, estas características de regularidad rítmica y en cuanto a los acentos podrían ser funcionales a una música festiva pensada para ser danzada, en cambio en la obra de Villalpando adquieren otro sentido al ser pensadas para ser solamente escuchadas por un público.

El segundo elemento componente del primer movimiento es un elemento musical melódico. Como se señaló anteriormente esta melodía está construida sobre una escala pentatónica. Ya pudimos apreciar que las escalas pentatónicas son una de las principales formas de organización de alturas en la música indígena, por lo

cual queda muy definida la relación directa. Es importante señalar que, si bien las escalas pentatónicas fueron estandarizadas por el Imperio Inca, existen otros tipos de organización de alturas en la música indígena, pero parecería ser que la mayoría de compositores de música de tradición escrita optan principalmente por las organizaciones pentatónicas cuando construyen melodías con sonoridad indígena.

La principal característica del tercer elemento es su textura parafónica, esto es relevante porque justamente la parafonía es la textura con la que se ejecuta la música en la tropa. En el caso de una tropa indígena habíamos aclarado que la parafonía se da a intervalos de cuarta, quinta u octava, en este caso los intervalos son otros más complejos, pero la sonoridad resultante es similar. Una vez más este elemento aparece como una entidad musical principal, en el compás 70 y con mucha más fuerza cuando es ejecutada en los *tutti* orquestales. Sin embargo, en algunas secciones aparece junto al *ostinato* rítmico generando exactamente la misma textura que la tropa indígena, una parafonía que lleva la idea melódica con acompañamiento percusivo. Por supuesto en estos casos la similitud es simplemente textural, y genera una asociación sonora, pero emular la sonoridad real de la tropa no es en ningún momento la intención.

Como supusimos en un principio los *clusters* y nubes armónicas que cumplen un rol secundario en la organización del discurso del movimiento, no tienen ninguna relación con la música indígena, o al menos no directamente. El concepto de *acorde* u organización de sonidos en la simultaneidad no es un concepto musical que exista por sí mismo en la música indígena, sino que la armonía se genera por duplicación de la línea principal a alturas fijas. Una característica estética fundamental de la música indígena es la indeterminación en muchos aspectos, y uno de ellos es en la altura, es posible tal vez pensar que elementos musicales como *clusters* o nubes armónicas son expresiones de una búsqueda de alejarse de la determinación del sistema tonal dentro de la música de tradición escrita occidental, y en ese sentido existe un punto de encuentro entre ambas músicas.

3.2. Segundo movimiento

La primera sección del movimiento, el *Misterioso* y las subsecuentes reapariciones de este material, claramente no está relacionada con la música indígena de ninguna manera. Esta sección es probablemente el momento musical en el que vemos elementos provenientes de la música de tradición escrita occidental del siglo XX en su forma más pura.

Como habíamos aclarado antes, la primera melodía de origen alemán está escrita en un modo eólico o escala menor natural. Lo interesante a destacar sobre esta melodía es que sonoramente parecería remitir también al universo musical indígena, sin embargo, por la entrevista al compositor sabemos que su origen es completamente distinto. Esto se debe seguramente a que el uso de formas de organización melódica modales, sin un uso funcional de la armonía suenan antiguas, no por nada el otro nombre que recibe la escala menor natural es *escala menor antigua*. Otro factor determinante en esta apreciación sonora es sin duda las texturas en las que aparece esta primera melodía, hablaremos de esto en mayor detalle más adelante.

En el caso de la segunda melodía, el compositor elige una vez más una escala pentatónica para representar la sonoridad indígena. Por otra parte, el detalle en las articulaciones y ligados muestran claramente la intención de imitar la forma de interpretación de algún aerófono indígena, no corresponde para nada con la forma tradicional de interpretación del oboe. Se puede incluso llegar a pensar que esta forma de interpretación con tantos estacatos, acentos y ligados intercalados está intentando emular la interpretación resultante del *Ira* y *Arca*, es decir mostrar en un solo instrumento el resultado sonoro de la ejecución intercalada de los aerófonos complementarios.

En el *Poco meno* a partir del compás 70, podemos apreciar una vez más la textura típica de la tropa, pero esta vez en una versión más sofisticada. Por una parte, tenemos el diálogo entre las dos melodías, la alemana y la indígena como un plano textural, este plano tiene una textura propia de polifonía horizontal; pero por otro lado tenemos un plano textural distinto que es el acompañamiento de la cuerda en *pizzicato* repitiendo

el patrón rítmico, el cual claramente es una imitación de instrumentos de percusión. Estamos entonces nuevamente ante una variación de la textura de parafonía acompañada con percusión típica de la tropa.

3.3. Tercer movimiento

Al principio del movimiento tenemos en el diálogo entre violín solista y saxo alto solista reminiscencias de la melodía indígena del segundo movimiento, por ende, tenemos una vez más componentes sonoros indígenas que están basados en una escala pentatónica. A estas alturas parece ya ser evidente que el modo de organización melódico que el compositor utiliza sobre todos los otros para escribir sonoridades indígenas, al menos en esta obra en particular, es el sistema pentatónico. Una vez más tenemos estos elementos melódicos con sonoridad indígena funcionando dentro de una textura ajena a las originarias, es decir en una polifonía horizontal, realizando contrapunto. Esta polifonía horizontal nuevamente es parte de un plano textural dentro de una textura más compleja contenedora, el otro elemento textural está conformado por los acordes del piano que responden a armonías ajenas a la música indígena.

El *Allegro brioso* es sumamente interesante desde el punto de vista de este análisis. Por una parte, tenemos a los distintos grupos orquestales, es decir cuerdas, madera, metales, ejecutando música con claras intenciones de imitar instrumentos de percusión debido a las acentuaciones y a los patrones rítmicos fijos, esto parecería ser una vez más una evocación a la percusión que acompaña siempre en la tropa indígena. Sin embargo, probablemente el elemento principal de esta sección sean los cambios en la acentuación interna del compás irregular que se puede entender como polimetría. Esta característica musical es muy usada por varios compositores del siglo XX y está asociada de alguna manera a una sonoridad exótica, es el caso por ejemplo de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky o el *Concierto para Orquesta* de Bartok. En el caso de la obra que tratamos este cambio en la acentuación interna del compás irregular es un recurso técnico más que produce cierto efecto sonoro, pero que no es proveniente de la música indígena de Los Andes bolivianos.

CONCLUSIONES

Los elementos musicales provenientes del universo musical indígena juegan un papel fundamental dentro de la construcción y sonoridad de la obra. Estamos ahora en condiciones de comprender en profundidad el tratamiento que el compositor aplica a dichos elementos para lograr la coherencia en el diálogo con elementos provenientes de discursos musicales diversos como el serialismo o atonalismo, y entender cómo consigue con esto enmarcar estos elementos indígenas dentro de un discurso musical completo y que responde a la música de tradición escrita. El compositor toma elementos musicales de diversas fuentes y los utiliza como material precompositivo para la realización de su obra, resignificando dichos elementos. Por lo tanto, todos los elementos tomados por el compositor para la construcción de la obra sufren una transformación fundamental en su paradigma estético, fenómeno artístico que es sumamente usual dentro de la música de tradición escrita.

La textura musical que se produce debido a las características organológicas de la tropa es un distintivo claro de la música indígena. Los aerófonos en pares realizan una melodía que es duplicada por otros aerófonos a distancia de quinta, cuarta u octava, debido a una relación proporcional en la construcción de dichos instrumentos, además, son acompañados por uno o más instrumentos de percusión. Esta disposición genera una textura musical de parafonía acompañada por patrones rítmicos fijos. Esta textura tan característica es tomada y utilizada por el compositor en un par de secciones de la obra, generando así una sonoridad sumamente reconocible.

El compositor toma también algunos elementos de esta textura característica de la tropa para elaborarlos individualmente o también en alguna ocasión transformar un solo elemento dentro de la textura total. En

el caso del *Poco meno* del segundo movimiento, la parafonía es reemplazada por una polifonía horizontal a dos voces, manteniendo el acompañamiento percusivo una vez más, interpretado por la sección de cuerdas haciendo *pizzicato*, con acentos periódicos y siguiendo patrones rítmicos que se repiten.

El tercer elemento del primer movimiento es una parafonía que, si bien no tiene sus voces dispuestas a distancia de quinta, cuarta u octava, genera una sonoridad muy similar. Este elemento aparece con un tratamiento musical diferente al de la textura de la tropa, y es desarrollado individualmente, llegando a ser interpretado en *tutti* orquestal. En el caso del primer elemento del primer movimiento (el *ostinato* rítmico), y el *Allegro brioso* del tercer movimiento, tenemos la situación contraria en la que el elemento tomado de la textura de la tropa es el del acompañamiento con percusión. En estas secciones el patrón rítmico es el elemento musical conductor del discurso, la imitación de la percusión se lleva a las distintas secciones de la orquesta y es desarrollado como un elemento independiente.

Con la conquista de las culturas indígenas de la zona de Los Andes bolivianos por parte del Imperio Inca se estandarizó la organización de las alturas en la sucesión, las escalas, bajo el sistema pentatónico incaico. Sin embargo, anterior a esta conquista los indígenas de la zona utilizaban escalas más complejas en su música, y algunas de estas escalas siguieron en uso aún hasta nuestros días. Los compositores de tradición escrita bolivianos del siglo XX tomaron la escala pentatónica como elemento característico en cuanto a lo melódico de la sonoridad indígena, Villalpando sigue esta tradición en la presente obra. Esto ocurre en el segundo elemento del primer movimiento, en la melodía indígena del segundo movimiento, y en la primera parte del tercer movimiento, en todas estas secciones el compositor elige una escala pentatónica para construir sus melodías.

Parece ser que la sonoridad de la escala pentatónica representa en la actualidad un tópico musical que remite inmediatamente al universo indígena en el imaginario del oyente, se asocia directamente esta sonoridad con músicas autóctonas de la región. Si bien este tipo de escalas han sido utilizadas en muchas ocasiones como un recurso exótico, en el caso de esta composición el uso de dichas escalas parece responder más bien a la intención consciente del compositor de poner en diálogo tradiciones musicales diferentes. Sin embargo, es interesante remarcar que la sonoridad que produce la melodía de origen alemán en el segundo movimiento es también lejana y antigua, y puede ser asociada también con música de origen indígena. Por una parte, esto puede deberse a la existencia de otros tipos de organización melódica en la música indígena que también están presentes en el imaginario del oyente, pero parece ser también importante el hecho que dicha melodía está construida sobre un modo eolio sin funciones armónicas que la soporten. Probablemente ante la ausencia de armonía funcional cualquier organización melódica distinta a las escalas mayor y menor produzcan sonoridades que generen asociaciones con músicas autóctonas en el imaginario del oyente.

El lugar que ocupa la música indígena en la obra es distinto al que solía ocupar en la música del Nacionalismo Latinoamericano. En este último la música indígena era tomada en un afán de construir identidad, pero siempre dentro de los parámetros de valoración estéticos de la música europea. En cambio, la obra de Villalpando genera valor artístico a través de la coexistencia de elementos precolombinos y elementos heredados de la tradición europea, ofreciendo de esta manera una propuesta estética diferente.

BIBLIOGRAFÍA

- ESPADA, Martín (2019): Música, interculturalidad e identidad sonora: la producción de nuevo conocimiento musical en un contexto de narrativas descoloniales. La experiencia de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia (Tesis de licenciatura inédita). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- GJEVERE, Naomi K. (2002) Three String Quartets by Contemporary Bolivian Composers. Florida State University Libraries. (Electronic Thesis). Treatises and Dissertations.
- GUTIÉRREZ CONDORI, Ramiro, y GUTIÉRREZ CONDORI, Edwin Iván (2009): *Música, Danza y Ritual en Bolivia*, La Paz, FAUTAPO.

- GUTIÉRREZ CONDORI, Ramiro, y GUTIÉRREZ CONDORI, Edwin Iván** (2013): Origen y evolución de los instrumentos musicales andinos en Bolivia: Aportes de la arqueomusicología a los estudios de la música del Qollasuyo. En Gutiérrez Condori, Ramiro, y Gutiérrez Condori, Edwin Iván: *Principios básicos de organología y Antropología de la Música: Instrumentos musicales de los Andes, Chaco y Amazonía de Bolivia*, Oruro, Prensa.
- GRELA, Dante** (1992): *Análisis musical, una propuesta metodológica*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR Ediciones.
- LAYME PAIRUMANI, Félix** (1996): Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento: la flauta de pan en los Andes bolivianos. En Bauman, Max Peter: *Cosmología y Música en los Andes*, Frankfurt am Main, Vervuert, págs. 107–116.
- MARTINEZ, Edgardo** (2018): *Texturas, Estructuras y Sistemas*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- MIRANDA, Ricardo y TELLO, Aureliano** (2011): *La Música en Latinoamérica*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, México.
- PRUDENCIO, Cergio** (2002) Imaginario Sonoro de los Tiempos. *Revista Ciencia y Cultura*, N°11, La Paz, Universidad Católica Boliviana Ediciones, págs. 23–27.
- PRUDENCIO, Cergio** (2015) Desde Dos Entrañas. Ponencia presentada en *ColoquioMúsica y Pueblos Indígenas de América*, Montevideo.
- SÁNCHEZ CANEDO, Walter** (1996): Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento: la flauta de pan en los Andes bolivianos. En Bauman, Max Peter: *Cosmología y Música en los Andes*, Frankfurt am Main, Vervuert, págs. 83–106.
- VALENCIA CHACÓN, Américo** (1982): El Diálogo Musical: técnica del Siku Bipolar. *Boletín de Lima*, (22), Lima, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana.
- VILLALPANDO, Alberto** (2000) La Inquietante Inminencia del Valle de La Paz. *Revista Ciencia y Cultura*, N°7, págs. 139–142.
- VILLALPANDO, Alberto** (2002) En Torno al Carácter de la Música en Bolivia. En *Revista Ciencia y Cultura*, N°11, La Paz, Universidad Católica Boliviana Ediciones, págs. 124–128.
- VILLALPANDO, Alberto** (2007) Una Reseña Sobre la Música Contemporánea Boliviana. En da Costa Toscano, Ana Maria: *Revista Nuestra América*, N°3, Porto–Portugal, Ediciones Universidad Fernando Pessoa, págs. 163–173.
- VILLALPANDO, Alberto** (2014). Orquesta Sinfónica Nacional de Bolivia Trio Comet. Dirección. Mauricio Otazo: *Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta* Registro Audiovisual. https://www.youtube.com/watch?v=JD3oGpqi5Ig&ab_channel=GabrielWayar
- VILLALPANDO, Alberto** (2014). *Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta*. Cochabamba, Bolivia. https://drive.google.com/file/d/1ogmcuN5afdS4bMOF2FA_mw_e4PCUokVI/view?usp=sharing
- WAHREN, Cecilia** (2017) Sonoridades de lo Autóctono. Reconfiguración de la Indianidad en la Construcción de la Música Folclórica Boliviana. *Andes*, Vol. 1 N°28.
- ZULETA, Sebastián** (2014) En torno a los 50 años de Alberto Villalpando. *Revista Ciencia y Cultura*, N° 32, La Paz, Universidad Católica Boliviana Ediciones, págs. 185–202.

NOTAS

- [1] Alberto Ginastera, Gerardo Gandini, Aaron Copland, Oliver Messiaen, Luigi Dallapiccola, Iannis Xenakis, Luigi Nono entre otros.
- [2] Las técnicas a las que se hace referencia son las del atonalismo, serialismo, puntillismo, minimalismo y construcción por bloques sonoros.
- [3] La gran parte de estos aerófonos se tocan en pares porque el instrumento se compone de dos partes, el *Arca* e *Ira*. Esto se explica en profundidad en 1.3. *Ira* y *Arca*.
- [4] Tañedor se refiere a la persona que ejecuta el instrumento.
- [5] Ver 2.1. Metodología de análisis.

- [6] En cuanto a las clasificaciones de textura se toman en cuenta las definiciones de *Texturas, Estructuras y Sistemas III* (Martínez, 2018).
- [7] Las características musicales de la música indígena de los Andes bolivianos son desarrolladas en el título 2.
- [8] Entrevista no publicada.
- [9] El Instituto Goethe (Goethe Institut) es un instituto cultural de la República Federal Alemana activo mundialmente.