

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTES, DISEÑO Y URBANISMO
CARRERA DE ARTES
PROGRAMA DE ARTES MUSICALES



PROYECTO DE GRADO

Para la obtención del Grado de Licenciatura en Artes Musicales
Mención: Instrumento Violín

PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN Y GRABACIÓN MUSICAL DE
LAS CINCO DANZAS BOLIVIANAS DEL SEGUNDO CICLO
“RUNAS”: PARA VIOLÍN Y PIANO DE ATILIANO AUZA LEÓN

Autor: Guillermo Hugo Uyuquipa Vedia

Tutor Teórico: Ph. D. Mario Yujra Roque

Tutor Práctico: Lic. Christian Asturizaga Hurtado de
Mendoza

La Paz – Bolivia

2015

DEDICATORIA

DEDICO ESTE PROYECTO PRINCIPALMENTE A DIOS, POR SER MI GUIA, POR DARMÉ FORTALEZA, Y PERMITIRME EL HABER LLEGADO HASTA ESTE MOMENTO TAN IMPORTANTE DE MI FORMACIÓN PROFESIONAL.

A MIS PADRES GUILLERMO Y JOSEFINA POR HABERME BRINDADO TODO SU AMOR, COMPRENSIÓN, POR SUS PALABRAS DE ALIENTO PARA SEGUIR ADELANTE EN TODO MOMENTO Y LO MÁS IMPORTANTE POR NO HABER PERDIDO LA CONFIANZA EN MÍ

A MIS QUERIDOS HERMANOS ELENA, JAIME, JUDITH, JORGE, Y FERNANDO QUE INSPIRARON MI CARRERA Y POR SU ENORME APOYO Y CARIÑO.

AGRADECIMIENTOS

A mis Tutores Ph.D. Mario Yujra Roque, Lic. Christian Asturizaga Hurtado de Mendoza por su buena predisposición para encarar el presente proyecto de grado.

Al Maestro Atiliano Auza León por permitirme grabar sus obras.

Al pianista Lic. Carlos Tejeda por su disposición para encarar el presente proyecto a quien estuvo a cargo el acompañamiento de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo Runas de Atiliano Auza León.

INSTITUCIONES

A la “Universidad Mayor de San Andrés” por recibirme en su casa de estudios.

Al “Conservatorio Plurinacional de Bolivia” por permitirme grabar en el Hall, sala de conciertos

A “Submarine Productions” y su productor Martino Alvestegui por su disposición para realizar el disco.

A la Empresa de Masterización “Lado B” y su Mastering Marcelo Navia por su disposición en realizar el disco.

CONTENIDO	PÁG.
INTRODUCCION	1
CAPITULO I	
1. JUSTIFICACIÓN.....	3
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	4
3. DELIMITACION ESPACIAL.....	5
4. OBJETIVOS.....	5
4.1. OBJETIVO GENERAL.....	5
4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	5
5. MARCO METODOLÓGICO.....	6
5.1. DISEÑO METODOLÓGICO.....	6
5.2. PARADIGMA INTERPRETATIVO.....	6
5.3. METODO DE INVESTIGACIÓN.....	6
5.3.1. Cualitativa.....	6
5.4. TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	8
5.4.1. Proyectiva.....	8
5.4.1.1. Etapa 1.....	9
5.4.1.1.1. Descripción.....	9
5.4.1.2. Etapa 2.....	9
5.4.1.2.1. Comparativo.....	9
5.4.1.3. Etapa 3.....	9
5.4.1.3.1. Analítica.....	9
5.4.1.4. Etapa 4.....	9
5.4.1.4.1. Explicativa.....	9
5.4.2. Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	10
CAPITULO II	
1. MARCO TEÓRICO	12
1.1. Concepto de análisis.....	12
1.2. Análisis musical.....	12
1.3. Interpretación musical.....	13
1.4. Criterios de interpretación musical.....	14
1.4.1. Interpretación literal.....	14

1.4.2.	Interpretación subjetiva	15
1.4.3.	Interpretación historicista.....	15
1.4.4.	Interpretación objetiva	16
1.4.5.	Interpretación libre.....	16
1.4.6.	Interpretación adaptativa	17
1.5.	La fidelidad a las ideas del compositor	18
1.6.	Importancia y responsabilidad del intérprete	18
1.7.	Criterios y proceso de interpretación	19
1.7.1.	La identidad sonora.....	21
1.7.2.	Estilo.....	22
1.7.3.	Cultura.....	22
1.7.4.	Tradición.....	22
1.7.5.	Música tradicional o folklórica.....	23
1.7.6.	Danza.....	23
1.7.7.	Danza folklórica en Bolivia	23
2.	MARCO HISTÓRICO	24
2.1.	Historia del violín en Bolivia	24
2.2.	Breve historia de compositores bolivianos de la década del cincuenta	26
3.	MARCO REFERENCIAL.....	28
3.1.	Biografía de Atiliano Auza León.....	28
3.1.1.	Formación Académica.....	28
3.1.2.	Como Compositor y Educador.	28
3.1.3.	Actividad Musical.....	29
3.1.4.	Estilo musical de Atiliano Auza León.....	30
3.2.	Danzas Bolivianas del ciclo “Runas”.....	31
3.3.	Características del estilo musical del Segundo Ciclo “Runas”	32
3.4.	Principales conceptos que caracterizan las Cinco Danzas Bolivianas del segundo ciclo “Runas”	36
3.4.1.	Capricho	36
3.4.1.1.	Yaraví.....	37
3.4.1.2.	Huayño.....	38
3.4.1.3.	Kena.....	39

3.4.1.4.	Aires andinos bolivianos	40
3.4.2.	Campaña Sucrense	40
3.4.2.1.	Bailecito.....	41
3.4.2.2.	Charango	42
3.4.3.	Trino Canto.....	42
3.4.3.1.	Taquirari.....	43
3.4.4.	Selecciones Chapacas.....	44
3.4.4.1.	Tonadas chapacas.....	44
3.4.4.2.	Calendario anual y música instrumental de Tarija.....	45
3.4.4.3.	Temporalidad y Espacialidad Chapaca	45
3.4.4.4.	Rueda chapaca	46
3.4.4.5.	Erke.....	47
3.4.4.6.	Zapateo del violín.....	48
3.4.4.7.	Rueda de la caña	48
3.4.5.	Khipus I	48
3.4.5.1.	Quipus.....	49
CAPITULO III		
1.	DIAGNÓSTICO.....	50
CAPITULO IV		
1.	PROPUESTA.....	52
1.1.	Génesis de la obra.....	53
1.2.	Estilo musical.....	53
1.3.	Análisis musical	53
1.4.	Análisis agógico predeterminado.....	54
1.5.	Análisis agógico libre	54
1.6.	Propuesta de interpretación.....	54
2.	Capricho	55
2.1.	Génesis de la obra.....	55
2.2.	Estilo musical.....	55
2.3.	Análisis musical	56
2.3.1.	Forma.....	56
2.3.2.	Armonía.....	56

2.3.3.	Tratamiento Temático.....	57
2.3.4.	Tratamiento instrumental.....	61
2.4.	Análisis agógico predeterminado.....	61
2.4.1.	Tempo y Carácter.....	61
2.4.2.	Dinámica.....	62
2.4.3.	Articulación y Acentuación.....	62
2.4.4.	Tímbrica.....	62
2.4.5.	Propuesta de interpretación.....	62
2.4.6.	Parámetros de interpretación.....	63
2.4.7.	Recomendación.....	64
2.5.	Análisis agógico libre.....	64
2.5.1.	Tempo y Carácter.....	64
2.5.2.	Dinámica.....	64
2.5.3.	Articulación y Acentuación.....	65
2.5.4.	Tímbrica.....	65
3.	Campaña Sucrense.....	67
3.1.	Génesis de la obra.....	67
3.2.	Estilo musical.....	67
3.3.	Análisis musical.....	67
3.3.1.	Forma.....	67
3.3.2.	Armonía.....	68
3.3.3.	Tratamiento Temático.....	69
3.3.4.	Tratamiento instrumental.....	73
3.4.	Análisis agógico predeterminado.....	73
3.4.1.	Tempo y Carácter.....	73
3.4.2.	Dinámica.....	73
3.4.3.	Articulación y Acentuación.....	74
3.4.4.	Tímbrica.....	74
3.4.5.	Propuesta de interpretación.....	74
3.4.6.	Parámetros de interpretación.....	75
3.4.7.	Recomendación.....	75
3.5.	Análisis agógico libre.....	75

3.5.1.	Tempo y Carácter.....	75
3.5.2.	Dinámica	76
3.5.3.	Articulación y Acentuación	76
3.5.4.	Tímbrica	76
4.	Trino canto.....	78
4.1.	Génesis de la obra.....	78
4.2.	Estilo musical.....	78
4.3.	Análisis musical	78
4.3.1.	Forma.....	78
4.3.2.	Armonía.....	80
4.3.3.	Tratamiento Temático.....	80
4.3.4.	Tratamiento instrumental.....	84
4.4.	Análisis agógico predeterminado.....	84
4.4.1.	Tempo y Carácter.....	84
4.4.2.	Dinámica	85
4.4.3.	Articulación y Acentuación	85
4.4.4.	Tímbrica	85
4.4.5.	Propuesta de interpretación	86
4.4.6.	Parámetros de interpretación	86
4.4.7.	Recomendación	87
4.5.	Análisis agógico libre	87
4.5.1.	Tempo y Carácter.....	87
4.5.2.	Dinámica	87
4.5.3.	Articulación y Acentuación	88
4.5.4.	Tímbrica	88
5.	Selecciones Chapacas	91
5.1.	Génesis de la obra.....	91
5.2.	Estilo musical.....	92
5.3.	Análisis musical	92
5.3.1.	Forma.....	92
5.3.2.	Armonía.....	93
5.3.3.	Tratamiento Temático.....	94

5.3.4.	Tratamiento instrumental.....	97
5.4.	Análisis agógico predeterminado.....	97
5.4.1.	Tempo y Carácter.....	97
5.4.2.	Dinámica.....	98
5.4.3.	Articulación y Acentuación.....	98
5.4.4.	Tímbrica.....	98
5.4.5.	Propuesta de interpretación.....	98
5.4.6.	Parámetros de interpretación.....	99
5.4.7.	Recomendación.....	99
5.5.	Análisis agógico libre.....	100
5.5.1.	Tempo y Carácter.....	100
5.5.2.	Dinámica.....	100
5.5.3.	Articulación y Acentuación.....	100
5.5.4.	Tímbrica.....	101
6.	Khipus I.....	104
6.1.	Génesis de la obra.....	104
6.2.	Estilo musical.....	104
6.3.	Análisis musical.....	104
6.4.	Tratamiento instrumental.....	110
6.5.	Análisis agógico predeterminado.....	110
6.5.1.	Tempo y Carácter.....	110
6.5.2.	Dinámica.....	110
6.5.3.	Articulación y Acentuación.....	110
6.5.4.	Tímbrica.....	111
6.5.5.	Propuesta de interpretación.....	111
6.5.6.	Parámetros de interpretación.....	111
6.5.7.	Recomendación.....	112
6.6.	Propuesta agógica libre.....	112
6.6.1.	Tempo y Carácter.....	112
6.6.2.	Dinámica.....	112
6.6.3.	Articulación y Acentuación.....	112
6.6.4.	Tímbrica.....	113

7. Grabación musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo	
Runas de Atiliano Auza León	115
CONCLUSIONES	116
ALCANCES	117
RECOMENDACIONES	117
Glosario de términos	118
Golpes de arco	124
Los que afectan a la tímbrica	132
BIBLIOGRAFÍA	134

INDICE DE FIGURAS

FIGURA 1: KENA	39
FIGURA 2: BAILECITO	41
FIGURA 3: CHARANGO	42
FIGURA 4: TAQUIRARI	43
FIGURA 5: RUEDA CHAPACA	47
FIGURA 6: RUEDA DEL ERKE.....	47
FIGURA 7: GUIPUS	49

INDICE DE TABLAS

TABLA 1: ANALISIS MUSICAL	56
TABLA 2: ANALISIS MUSICAL	68
TABLA 3: ANALISIS MUSICAL	79
TABLA 4: ANALISIS MUSICAL	93

INDICE DE PARTITURAS

PARTITURA 1: CAPRICHIO	66
PARTITURA 2: CAMPIÑA SUCRENSE	77
PARTITURA 3: TRINO CANTO	89
PARTITURA 4: SELECCIONES CHAPACAS	102
PARTITURA 5: KHIPUS 1	114

RESUMEN

El presente artículo ofrece un resumen del Proyecto de Grado titulado “Propuesta de Interpretación y Grabación Musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” de Atiliano Auza León”.

La investigación tiene como objeto de estudio el lenguaje musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” de Atiliano Auza León para la interpretación y grabación musical de las mismas, el cual se establece por medio de un análisis musical, desde una perspectiva formal y cultural. Por lo tanto, la investigación se centra en el paradigma interpretativo mediante el cual se llegó a obtener resultados específicos como: génesis de la obra, estilo musical y criterios de interpretación, de cada una de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas”.

El proyecto de Grado recurrió al estudio metodológico proyectivo, basada en el proceso sistemático de investigación de Hurtado (2000), el cual permitió planificar la propuesta del referente musical, a través de datos y conceptos teóricos adquiridos del análisis y la entrevista al compositor Atiliano Auza en la ciudad de Tarija, apoyados además de la literatura histórica y cultural, los cuales se desarrollaron mediante la investigación cualitativa por estar centrada en el análisis e interpretación de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas”.

Para finalizar la investigación se trabajó las conclusiones según el planteamiento del problema, los objetivos, el referente teórico y el diagnóstico.

PALABRAS CLAVE: Ciclo “Runas” de Atiliano Auza León, Danzas Bolivianas, Interpretación, Grabación.

INTRODUCCION

En pocas ocasiones un intérprete recurre al análisis como refuerzo de estudio, ya que, en la mayoría de los casos el estudio individual está encaminado a la solución de problemas técnicos y musicales desde un punto de vista práctico, apoyados con versiones de grabaciones y criterios de maestros. Aunque este paso es imprescindible en el proceso de montaje de una pieza, no debe dejarse de lado la investigación y el análisis con la finalidad de entender cómo funciona la música y cuáles eran las intenciones del compositor al crearla, tanto en estilo como en el lenguaje que transmite la obra. Por tanto, la presente investigación se centra en la construcción de la propuesta de interpretación y grabación musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” de Atiliano Auza León. Que coadyuva a los intérpretes a recurrir a la interpretación de las obras nacionales, debido a que sobre la misma no existen referentes analíticos, mucho menos en cuanto a lo sonoro musical.

Este proyecto de investigación denominado “Propuesta de Interpretación y Grabación Musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” para violín y piano de Atiliano Auza León”, establece por medio de un análisis musical, los puntos más relevantes en cuanto a la ejecución e interpretación de obras de estilo nacionalista. Por lo tanto, la investigación se centra en el paradigma interpretativo por permitir hacer un análisis del lenguaje musical desde una perspectiva formal y cultural, y que mediante la cual se llegó a obtener resultados específicos como: génesis de la obra, estilo musical y criterios de interpretación, las cuales permitieron concebir la idea de manera coherente del lenguaje musical, para posteriormente interpretar y grabar las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas”.

Para lograr el propósito del proyecto se recurrió al estudio metodológico proyectivo, basada en el proceso sistemático de investigación de Hurtado (2000), el cual permitió planificar la propuesta del referente musical, a través de datos y conceptos teóricos adquiridos del análisis y la entrevista al compositor Atiliano Auza en la ciudad de Tarija, apoyados además de la literatura histórica y cultural, los cuales se desarrollaron mediante la investigación cualitativa por estar centrada en el análisis e interpretación de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas”. Por tanto, la investigación está dividida en cinco capítulos:

El primer capítulo, comprende inicialmente la justificación, formulación del problema, objetivos, delimitación espacial y la metodología de investigación, con el cual se define la planificación de la propuesta de interpretación. Asimismo, el segundo capítulo, abarca el marco teórico, el cual se divide en tres etapas:

Fundamentación teórica. Desarrolla conceptos claves que constituyen al análisis y la propuesta de interpretación.

Marco histórico. Aborda el contexto histórico del violín en Bolivia y los compositores de la década del cincuenta.

Marco referencial. Comprende la biografía y estilo musical del compositor, los cuales permitieron establecer el estilo musical de las cinco danzas bolivianas de segundo ciclo "Runas", en el que a través de la misma se desarrolla los conceptos relevantes de cada una de las obras.

El tercer capítulo, comprende el diagnóstico del proyecto, en el cual se estudia la relevancia de la investigación llegando a la concepción que no existe ningún referente analítico y musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo Runas, posteriormente, en el cuarto capítulo, se presenta la propuesta de interpretación musical con su debida sustentación analítica, las cuales esta sistematizadas de la siguiente forma: génesis de la obra, estilo musical, análisis musical y propuesta de interpretación. Y Para finalizar la investigación, se presenta las conclusiones, alcances y recomendaciones.

CAPITULO I

1. JUSTIFICACIÓN

La investigación parte de la reflexión y el análisis del entorno musical, debido a que se muestra poco interés al repertorio de violín de compositores bolivianos. Esto debido a la poca información que se encuentra y el desconocimiento de composiciones de autores bolivianos. Por ello, se tomó los postulados de Mariana Alandia y Javier Parrado, para quienes:

“Nuestro pasado musical reciente en el siglo XX- es conocido y transmitido mediante una magra bibliográfica histórica referida a los textos dedicados a la música fundamentalmente ligada al ámbito de su notación; pocas son las explicaciones acerca de los lenguajes usados, pocos son los textos de análisis y reflexión musical. Con el paso del tiempo, los compositores se convierten en enigmas, son olvidados o mitificados por la historia oral, por las anécdotas, por la falta de perspectiva y el velo del tiempo que cubre a su obra. A 20 o 60 años de los hechos, las inexactitudes de los testigos y la pérdida de las obras-manuscritos y documentos- que testifiquen la labor de los músicos de tradición escrita son hechos comunes en nuestra historia.” (Alandia, Parrado, 2003: 1,2).

La música de los compositores nacionales de tradición escrita no se fomenta, en general la práctica de obras de compositores bolivianos contemporáneos es de poco interés para los intérpretes, debido a que, no se encuentran en los archivos y bibliotecas de música. Asimismo, no se cuenta con ninguna información analítica ni registro de grabación de las Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo Runas. Por ello se toma referencia de Auza:

“No hay ninguna investigación y grabación del Segundo Ciclo “Runas” excepto del Khipus nº 1 lo toque yo Atiliano Auza con el pianista Emilio Aliz.” (Auza: entrevista 27/10/2013).

Por ello el porqué de la investigación, respondiendo al hecho constatable que no existe investigación y referente musical de las danzas bolivianas del Segundo Ciclo Runas, por tanto, el interés de la presente investigación es para subsanar la carencia con un referente musical de “grabación” y un documento que pueda ayudar a cubrir esa falencia en cuanto a información, en ese sentido, la investigación comprende las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” para violín y piano, misma que fue una de las últimas publicaciones del compositor Atiliano Auza León en el año 2000.

El objetivo de la presente investigación es indagar el lenguaje musical a través del análisis formal e histórico, porque “el tratar de establecer una adecuada interpretación del desarrollo de la música en Bolivia, implica el conocimiento de la historia, de la geografía y de sus contrastes sociales en las etapas de formación de nuestro patrimonio cultural y artístico” (Auza, 1989: 24,25).

Por lo que, la interpretación musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” de Atiliano Auza León, inicia con la reconstrucción histórica y el análisis armónico formal para indagar el cómo funciona la música, para la comprensión de cada obra.

La presente investigación plasma un documento que beneficiará a los estudiantes, e intérpretes del violín, enriqueciendo los procesos de enseñanza aprendizaje de la producción nacional.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La presente investigación se debe a la ausencia de un referente musical de “grabación” y material analítico de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” para violín y piano de Atiliano Auza León para facilitar la interpretación de la misma. Ya que, el segundo Ciclo Runas es una de las últimas publicaciones en el año 2000. Debido a la carencia del referente analítico y musical del Segundo Ciclo “Runas” la mayoría de los intérpretes no conocen la existencia de éste repertorio y van dejando de lado la interpretación de la misma. Confirmado por el mismo autor Auza, el segundo Ciclo “Runas” no fue investigado ni se hizo ninguna grabación de todo el Segundo Ciclo “Runas” con excepción del Khipus, que es la única referencia musical.

Como antecedente se cuenta el referente analítico, realizada por Javier Pinell el año 1999. Quien investigó a cuatro compositores bolivianos entre ellos: Alberto Villapando, Atiliano Auza, Javier Parrado y Gastón Arce. La investigación inicia con: Las Seis Danzas Bolivianas del Primer Ciclo “Runas” para violín y piano de Atiliano Auza, editado en 1960.

En ella se muestra el referente analítico y musical de éste estilo, misma que se constituye la única investigación de los Ciclos “Runas”. Por tanto, se da continuidad a la investigación de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo

“Runas”. En la que a través de la investigación se proponen criterios de interpretación con su debida sustentación de análisis (formal, Armónico, melódico, rítmico, etc.). Y una “grabación” como referencia musical, que permitan abordar las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” con una adecuada sistematización y coherencia. En ese sentido se plantea la formulación de la pregunta de investigación.

¿En qué medida se constituye en un aporte académico la propuesta de interpretación y grabación musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” de Atiliano Auza León?

3. DELIMITACION ESPACIAL

La investigación se realizó a partir de la primera y única edición del texto de las Cinco Danzas del Segundo Ciclo “Runas”. Complementadas con la entrevista al compositor, en la ciudad de Tarija.

4. OBJETIVOS

4.1. OBJETIVO GENERAL

Proponer criterios de interpretación musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” para violín y piano de Atiliano Auza León, a través del análisis formal y del contexto histórico de cada obra.

4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Investigar el contexto histórico de composición de cada obra.
- Analizar la forma y estilo musical de las Cinco Danzas del Segundo Ciclo “Runas” para violín y piano.
- Interpretar y grabar las Cinco danzas del Segundo Ciclo “Runas”. Para violín y piano.

5. MARCO METODOLÓGICO

5.1. DISEÑO METODOLÓGICO

La finalidad del presente Proyecto de Grado fue elaborar la propuesta de un referente musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” de Atiliano Auza, para ello, se recurrió al estudio metodológico proyectiva, debido a que permitió aportar a las soluciones del problema diagnosticado.

5.2. PARADIGMA INTERPRETATIVO.

Para el presente proyecto, la investigación se centró en el paradigma interpretativo, ya que, la misma busca la objetividad en el ámbito de los significados. Por tanto, se hace referente a Portocarrero:

“El paradigma interpretativo no pretende hacer generalizaciones a partir de los resultados obtenidos. La investigación que se apoya en él termina en la elaboración de una descripción ideográfica, en profundidad, es decir, en forma tal que el objeto estudiado queda claramente individualizado.” (www.monografias.com/trabajos97/paradigma-interpretativo/paradigma-interpretativo.shtml: fecha de acceso 13/12/2015).

En ese sentido, el proyecto se basa en la investigación cualitativa debido a que se hace el análisis e interpretación de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo Runas de Atiliano Auza León.

5.3. METODO DE INVESTIGACIÓN

5.3.1. Cualitativa

La presente investigación está centrada en la investigación cualitativa, por tanto se hace referente a Barragán:

“la investigación cualitativa, como sostiene Denzin y Lincolh (1994) es un campo muy amplio que atraviesa disciplinas, problemas de investigación, métodos y perspectivas epistemológicas. Implica una serie de prácticas que no se encuentran ligadas con una determinada teoría o paradigma en particular ni son privadas de una u otra área de conocimiento. Por consiguiente, no es un conjunto unificado de principios compartidos por numerosos estudios, sino un campo marcado por tensiones y contradicciones que se expresan en distintas definiciones y concepciones, paradigmas y estilos de investigación”. (Barragán, 2001: 93).

Se centra en la investigación cualitativa por tener un mejor acercamiento al objeto de estudio que se constituye en las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” de Atiliano Auza León. Para ello, se elaboró el análisis y la interpretación de las obras del compositor Auza. A través de éste medio se distinguió los elementos de construcción de los fenómenos musicales para construir el lenguaje musical apoyado en el contexto histórico. Asimismo, el análisis se centró en los contenidos de cada obra. A partir de ello, se descifró el contenido de las composiciones. Por lo tanto, la investigación cualitativa es el medio coherente para un acercamiento a la investigación y la construcción de la propuesta de interpretación de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas”, ya que la misma se caracteriza por el análisis y la interpretación, tal como menciona Barragán:

“Los estudios cualitativos se caracterizan, entonces, por la búsqueda y el análisis de la interpretación. La teoría interpretativa o hermenéutica ha cobrado vigor e importancia en las últimas décadas a partir de la distinción entre explicación y comprensión. La primera se circunscribiría a la circulación de causas siguiendo, por lo tanto, un razonamiento y una argumentación causal; mientras que la segunda, al enfatizar el significado de los eventos, del comportamiento y de la práctica, recurre a la interpretación y a la búsqueda del significado (Little, 1991: 68). Esta aproximación se denomina hermenéutica en la medida en que trata a los fenómenos sociales como textos a ser decodificados...” (Barragán, 2001: 96)

Así mismo el método cualitativo se centró en la investigación descriptiva y aplicada desde diferentes perspectivas, por tanto la investigación descriptiva según la manipulación de variables, se limita a observar y describir y no manipula ninguna variable, por tanto, se hace referente a Bisquerra:

“No se manipula ninguna variable. Se limita a observar y describir los fenómenos. Se incluyen dentro de la investigación descriptiva a los estudios de desarrollo, estudios de caso encuestas, estudios correlacionales, estudios de seguimiento, análisis de tendencias, series temporales, estudios etnográficos, investigación histórica, etc. La metodología cualitativa es fundamentalmente descriptiva.” (Bisquerra: 1989, 65).

En ese sentido la investigación cualitativa se centró en la investigación aplicada según el grado de abstracción, ya que la misma está centrada a la solución de problemas prácticos, por tanto, se hace referente a Bisquerra:

“la investigación aplicada está encaminada a la resolución de problemas prácticos, con un margen de generalización limitado.” (Bisquerra: 1989, 63).

Por lo expuesto, el presente proyecto se centra en la aplicación de los datos obtenidos a través de la observación de las partituras originales de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo Runas de Atiliano Auza León.

5.4. TIPO DE INVESTIGACIÓN

5.4.1. Proyectiva

La investigación proyectiva es el método que coadyuvó a desarrollar de manera coherente la presente propuesta, que consistió en la elaboración de un referente musical basada en el análisis de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” de Atiliano Auza, que se plasmó en una propuesta de interpretación y grabación musical de la misma.

Por lo tanto, la investigación proyectiva se adscribe en concordancia con la construcción de la propuesta. En este sentido, Hurtado (2000) indica:

“La investigación proyectiva consiste en la elaboración de una propuesta o de un modelo como solución a un problema o una necesidad de tipo práctico ya sea de un grupo social o una institución en un área particular del conocimiento a partir de un diagnóstico preciso de las necesidades del momento, los procesos explicativos o generadores involucrados y las tendencias futuras.” (Hurtado: 2000, 325).

En este sentido, la investigación proyectiva permitió planificar la propuesta del referente musical y analítico del segundo ciclo Runas, para éste propósito el trabajo se basó en los planteamientos metodológicos de Hurtado, (2000) quien plantea:

“Para que un proyecto se considere investigación proyectiva, la propuesta debe estar fundamentada en un proceso sistemático de búsqueda e indagación que recorre los estadios descriptivo, comparativo, analítico, explicativo y predictivo de la espiral holística. A partir del estadio descriptivo se identifican las necesidades y se define el evento a modificar; en los estadios comparativo, analítico y explicativo se identifican los procesos causales que han originado las condiciones actuales del evento a modificar, de modo que una explicación plausible del evento permitirá predecir ciertas circunstancias o consecuencias en caso de que se produzcan determinados cambios; el estadio predictivo permitirá identificar tendencias futuras, probabilidades, posibilidades y limitaciones.” (Hurtado, 2000: 328).

Por lo expuesto, una vez recopilada la información, se procedió a realizar el estudio del proceso sistemático adecuado a la investigación, sólo en cuatro

etapas. Descriptivo, comparativo, analítico y explicativo, misma que se basó en los referentes que plantea la Investigación Holística de Hurtado.

5.4.1.1. Etapa 1

5.4.1.1.1. Descripción

Permitió realizar la observación y recopilación de la partitura original, para luego identificar el estilo y la forma musical con la finalidad de indagar los orígenes de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” de Atiliano Auza León.

5.4.1.2. Etapa 2

5.4.1.2.1. Comparativo

A través del cual se procedió a la comparación con obras semejantes con relación a estilo y forma al que pertenecen, el cual nos permitió establecer “tiempo, ritmo y timbres”.

5.4.1.3. Etapa 3

5.4.1.3.1. Analítica

Para el análisis, se optó por descomponer la obra musical para determinar el lenguaje musical. Éste método permitió descifrar los recursos agógicos empleados por el compositor.

5.4.1.4. Etapa 4

5.4.1.4.1. Explicativa

Nos ayuda a comprender él porque de los hechos y características musicales, respondiendo a las preguntas por qué y como del evento estudiado. Su método es descripción y comparación. A través de la misma, se logró obtener el criterio de interpretación musical en cada una de las obras de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” de Atiliano Auza.

5.4.2. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

En las técnicas e instrumentos de recolección de datos para esta investigación de tipo proyectiva se aplicaron, en primer lugar, en la fase de observación documental y posteriormente en las fases descriptiva, comparativa, analítica y explicativa de la misma, a través de las técnicas de observación documental y la entrevista, por ello, se hace referencia a Hurtado con relación al estudio de las técnicas de recolección de datos:

“las técnicas son modos específicos de hacer algo. Por ejemplo, algunas técnicas de recolección de datos son la entrevista y la observación, pero también hay técnicas de muestreo (como el muestreo por azar simple o el muestreo estratificado); y hay técnicas de análisis de datos (como el análisis de varianza o la correlación, en el caso de la estadística)...” (Hurtado: 2010, 110).

En relación a las técnicas de recolección de datos utilizadas que permitieron llegar al diseño de las bases del modelo y de esta manera cumplir con el objetivo general de este estudio, se emplearon las técnicas de observación documental y la entrevista. Al respecto, la observación documental la define Hurtado (2002) como:

“una técnica en la cual se recurre a información escrita, ya sea bajo la forma de datos que pueden haber sido producto de mediciones hechas por otros, o como textos que en sí mismos constituyen los eventos de estudio.” (Hurtado: 2002 427).

En este sentido, el instrumento de recolección de datos que se aplicó en el presente estudio a través de las partituras originales de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas”, fue el cuaderno de notas centrado sistemáticamente en base al análisis agógico predeterminado por el autor. Por lo tanto, se hace referencia a Barragán con respecto a la técnica de “observación” y el instrumento “cuaderno de notas”:

“Observar implica tomar notas sistemáticamente sobre eventos, comportamientos objetos, etc., encontrados en el lugar del estudio. De ahí el instrumento fundamental llamado “Cuaderno de notas de campo”, el cual constituye el soporte en el que se realizan las descripciones de lo que se ha observado. (Barragán: 2001,126).

En virtud de ello, la recolección de datos, según el contexto, recurrió en la literatura referida al tema y la fuente bibliográfica de apoyo de la tesis doctoral de Pinell. De igual manera, este estudio implicó la recopilación de datos de fuentes

vivas, como es el caso de los datos obtenidos directamente del compositor Atiliano Auza León, para lo cual se elaboró una guía de entrevista semi-estructurada a fin de no incurrir en desviaciones estructurales en el contenido de la entrevista. Por lo tanto, se hace referencia a Barragán:

“Este tipo de entrevistas tiene una guía y una serie de preguntas predeterminadas, pero en el proceso de realizar las entrevistas no se sigue necesariamente el orden porque se deja bastante libre al que habla, sin olvidar de centrar la entrevista en el tema y objetivos de la investigación (Quivy y Van Campenhaut, 1998:184-186) en las entrevistas semi-estructuradas se trabaja con una lista de tópicos, más o menos detallado. Esto permite “cubrir” una serie de temas y aspectos que se repiten en cada entrevista, aunque también hay apertura y más libertad para improvisar: volver a preguntar pedir elaboración, incluir experiencias personales para ilustrar el caso, etc. (Munch y Angeles, 1998: 62-63).”(Barragán: 2001, 143).

Con respecto al procesamiento y análisis de los datos, estos se ordenaron y clasificaron de acuerdo con los objetivos, Para el análisis e interpretación de los datos se utilizó la técnica de análisis de contenido como parte de la hermenéutica, bajo un enfoque cualitativo, para ello, se ordenaron los datos, se comprendió en profundidad el contexto que rodea los datos, se explicaron los contextos y hechos y se relacionaron los resultados del análisis con la teoría fundamentada.

CAPITULO II

1. MARCO TEÓRICO

1.1. Concepto de análisis

Es el estudio minucioso de un todo que identifica sus componentes para conocer sus características o su estado y lograr acceder a sus principios más elementales. Por tanto nos basamos a la definición del diccionario Océano:

“el análisis es la distinción de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos”. (Océano, 1998: 88).

1.2. Análisis musical

El análisis musical, es el estudio de la música a través del método científico, por tanto, el análisis musical es el estudio de las formas clásicas de la música, cuyo análisis conduce al discernimiento de los elementos constitutivos que determinan al equilibrio y la unidad complexiva de sus obras básicas, el conocimiento de los principios que rigen su estructuración. Constituye la parte preponderante y esencial de las disciplinas superiores del arte de componer. En ese sentido el análisis de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo Runas de Auza se desarrolla a través de los conceptos que adhieren el análisis musical, las cuales son análisis formal, armónico, melódico y rítmico. Ya que la misma tiene como finalidad entender y explicar los elementos constituyentes del lenguaje musical, por tanto, se hace referente a “Roca y Molina”:

“El análisis armónico, centrado en el estudio de las estructuras armónicas por medio del cifrado de grados.

El análisis melódico, centrado en el estudio de las técnicas de construcción motivica y del perfil melódico.

El análisis rítmico, centrado en el estudio de la textura por medio de los patrones rítmicos.

La síntesis analítica, por medio de la pirámide de niveles de síntesis.

El análisis formal, como resultado de la interrelación de todo lo anterior.

Análisis formal. Estudio de una obra musical en sus aspectos más generales, describiendo las distintas partes de que consta y sus relaciones.” (Roca-Molina, 2006: 13, 14)

En ese sentido, el análisis ayuda a entender todo lo que el compositor plasma en la partitura para rescatar y descifrar el lenguaje musical.

“...interpretar los datos que tenemos y evaluar esas interpretaciones, buscando explicaciones alternativas a las que tenemos.”(Barragan, 2001: 114).

Si bien pasando por los puntos que consiste un análisis de tipo formal, temático, estilístico y armónico que pretende explicar lo que acontece a lo largo de la obra. Se concibe una idea coherente de la elaboración temática, en el que a través de la misma se interpreta los datos con una visión agógica¹ musical relacionando la terminología predeterminedada por el compositor.

1.3. Interpretación musical

Es captar o aprender el significado de una expresión artística, científica, intelectual, en este sentido, la interpretación tiene por objeto conocer “lo que quiere decir” un signo o grupo de signos determinados, sean estos gramaticales o signos musicales.

Los intérpretes a diario se enfrentan a la construcción de ideas y conceptos, que le ayuden a comprender el lenguaje de la música. De esta forma la interpretación musical se concentra en criterios lógicos de la partitura. Acordes a los conocimientos sólidos de análisis teórico-musical, para desarrollar una correcta interpretación debe haber una madurez técnica muy establecida. Por ello, se toma los postulados de José Francisco del Castillo. Quien dice:

“La interpretación es la manera de ver y de concebir una obra musical a partir de unos criterios lógicos, tanto en su estructura como en su estilo. Visto así, la interpretación exige del instrumentista una sólida preparación teórico-musical que permita un sólido análisis de la pieza que se ejecuta, a la vez que un conocimiento preciso tanto del compositor como de las características estilísticas de su época. Sin embargo esto no es suficiente, es también necesario disponer de condiciones personales muy especiales como la sensibilidad, creatividad capacidad comunicativa, y la inteligencia para poder reunir todas estas cualidades y colocarlas al lado de una sólida plataforma técnica que le respalde. Sin esto prácticamente no podríamos hablar de interpretación”. (Del Castillo, 1990: 83).

Por tanto, la presente investigación está centrada a la construcción de un referente musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas”. Por

¹ La agógica: se refiere a los aspectos expresivos de la interpretación de una frase musical mediante una modificación rítmica. Ejemplo. Rallentando (Reducir la velocidad gradualmente). Accelerando (Aumentar la velocidad gradualmente). Rubato, (robar tiempo a la siguiente figura).

ello, nos basamos en Auza, el cual nos hace un referente de criterios específicos para construir una adecuada interpretación de la música boliviana.

“El tratar de establecer una adecuada interpretación del desarrollo de la música en Bolivia, implica el conocimiento de la historia, de la geografía y de sus contrastes sociales en las etapas de formación de nuestro patrimonio cultural y artístico” (Auza, 1989:24,25).

En ese sentido, es importante enfatizar investigaciones que guíen la construcción de la propuesta de interpretación de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas”. Por ello, se toma referente a Carmona, quien plantea como construir criterios de interpretación musical:

“El intérprete, para llevar a cabo su tarea, debe valerse de unos medios o instrumentos intelectuales, los criterios hermenéuticos. Estos criterios serán el objetivo hacia el que apunte su trabajo.” (Carmona, 2006:65).

Frente a este criterio, es importante analizar la interpretación musical, y de esta forma construir conceptos y criterios de interpretación para que las mismas permitan la comprensión y expresión de una posibilidad clara y racional sobre el lenguaje musical de las “Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo Runas”.

Por tanto se estudia a continuación las seis categorías en que Carmona divide los criterios de interpretación musical:

1.4. Criterios de interpretación musical

1.4.1. Interpretación literal

Este criterio de interpretación pretende fijar el sentido o posibles sentidos de cada signo predeterminados en la obra, y su coordinación o sentido dentro de la estructura formal de la obra. Por tanto, se podría decir, que sólo las manifestaciones de voluntad vertidas en la obra tienen valor vinculante. Por ello, se toma los postulados de Carmona:

“El punto de partida de toda obra escrita o impresa está obviamente constituido por un elemento literal y filológico. En el caso de la música sería el de la partitura escrita o el tenor de aquélla. Para aludir a este aspecto de la interpretación, otras ramas de la hermenéutica han venido hablando siempre de "interpretación literal". En esta interpretación se pretende fijar el sentido o los posibles sentidos que posee cada nota o signo musical de la obra.

En segundo lugar, "contexto" es un término con el que se alude a la tradicional interpretación formal de las obras. La ubicación del pasaje musical dentro de

una determinada estructura formal arroja luz sobre su entendimiento. Por ejemplo, el *tempo*, el modo o la sección donde se sitúa este pasaje permite entender, comprendidos dentro de la obra, elementos que quedan sobreentendidos o implícitos, bastando con observar la sede materiales. Desde este punto de vista, la interpretación según el contexto aconseja poner en conexión todos los elementos de la obra en sí, al presuponerse que entre ellos hay coherencia e interdependencia.

Se podría decir que en este criterio sólo las manifestaciones de voluntad vertidas en la obra tienen valor vinculante. Por tanto, sólo vale la voluntad que resulta de la partitura.” (Carmona, 2006:66,65).

1.4.2. Interpretación subjetiva

En la interpretación subjetiva, se trata de averiguar cuál fue la verdadera y completa intención del compositor. Por tanto, se toma los postulados de Carmona:

“Dentro de los aspectos “contexto y antecedentes” sería impensable no plantearse la búsqueda de la intencionalidad del propio compositor. Toda vez que la obra es una creación suya, podríamos considerar una posición subjetivista según la cual lo que debe ser indagado por el intérprete es la verdadera voluntad que guió al compositor al crear la obra. Se trata de saber cuáles eran los propósitos concretos que el compositor tuvo a la vista y cuál fue el espíritu que presidió la composición de la obra.

Interpretar podría ser, desde este criterio, colocarse en el punto de vista del compositor y repetir artificialmente la actividad de éste.

Así, para algunos intérpretes, la interpretación podría ser la fijación del sentido que el compositor ha unido a sus notas, y, de esta manera, deberían penetrar lo más posible "en el alma del compositor". (Carmona, 2006:67,68).

1.4.3. Interpretación historicista

La interpretación historicista pretende acercarse a la práctica habitual de interpretación en su propia época de las piezas musicales hoy consideradas históricas y enmarcar a la obra en cuestión dentro de los antecedentes históricos y compositivos, en los que fue creada. Por tanto, se hace referente a Carmona:

“... Un criterio válido para nosotros sería, pues, pensar en cómo fue la práctica habitual de interpretación en su propia época de las piezas musicales hoy consideradas históricas. Éste es el criterio estrella utilizado por muchos musicólogos e intérpretes del movimiento de reconstrucción histórica u original (los pros y contras se verán en su capítulo específico).

La invocación de los antecedentes históricos y compositivos tiene por objeto conocer la problemática técnica a la que la obra trataba de dar solución y el espíritu que la animaba; o dicho en otros términos, los criterios directivos para la resolución de cuestiones técnicas a los que se debe el nacimiento de la obra y sus antecedentes musicales, si los hubiera habido. No se trata de una reconstrucción de la voluntad del compositor, de lo que él mismo quiso o pretendió, sino de un medio para el mejor entendimiento de lo que compuso. (Carmona, 2006:68,69).

1.4.4. Interpretación objetiva

La interpretación objetiva pretende descubrir el lenguaje oculto en la obra porque una vez creada se separa de su autor y alcanza una existencia objetiva independiente. La dificultad consistiría en este caso en descubrir cuál es ese fin oculto en la obra, para cuyo descubrimiento el intérprete puede necesitar la ayuda, precisamente, de los demás criterios hermenéuticos. Por tanto se hace referente a Carmona:

“La existencia en la obra de un "espíritu" es en alguna medida pura metáfora, utilizada inicialmente para superar el puro literalismo. Tras las palabras, más allá de las palabras, hay que encontrar otra cosa. En otro sentido se ha hablado también de un espíritu de la obra para designar algo objetivo e independiente de los propósitos e intenciones del autor de la obra. Desde este punto de vista, la llamada al espíritu de la obra tiene el alcance de expresar el predominio de una interpretación objetiva, por encima de lo subjetivo o de la voluntad que tuviere el compositor.

No se trataría, pues, de encontrar la voluntad del compositor, sino de encontrar una voluntad objetiva e inmanente en la propia obra musical. La obra, se dice, una vez que ha sido creada, se separa de su autor y alcanza una existencia objetiva. El compositor ha jugado ya su papel y ha quedado detrás de su obra. Su obra es la partitura, su voluntad se ha hecho escritura musical. Las representaciones mentales, las expectativas y los propósitos del compositor que no han alcanzado expresión en la obra, carecen de obligatoriedad para los partidarios de este cuarto criterio.” (Carmona, 2006:69, 70,71).

1.4.5. Interpretación libre

La libertad interpretativa es la utilización de la obra por parte del intérprete como, en el más extremo de los casos, un mero instrumento para su propia expresión individual; y en el más liviano, como la aceptación de que la obra, aun ajustándose a unos cánones generalmente reconocidos, mantiene un margen de

arbitrariedad por el que se puede navegar impunemente. Por ello se hace referente a Carmona:

“La existencia de una regla (en este caso un artículo de un código de obligado cumplimiento) implica, por contra, la posibilidad de su desobediencia. Esa sería la esencia de este quinto criterio: no obedecer ningún parámetro de forma estricta y hacer con la obra lo que la voluntad o la emoción o el capricho del intérprete deseen hacer con ella (aprovechando que no existe un sistema punitivo).” (Carmona, 2006:71).

1.4.6. Interpretación adaptativa

Es el de adaptarse al gusto de los receptores, esto es, al gusto o estilo que el público, los críticos y el propio sector profesional, de una manera velada o consciente, imponen. La elección del repertorio, la expresividad de los fraseos, los finales contundentes, los gestos exagerados, los agudos mantenidos, las ornamentaciones virtuosas, toda una serie extensísima de recursos interpretativos dirigidos a agradar a la audiencia han sido habituales en todas las épocas históricas. Por ello, se hace referente a Carmona:

“No he dejado para el final una frase intermedia que propone el artículo 3º. 1 del Código Civil español por mero capricho. La frase en cuestión dice que “las normas se interpretarán según el sentido propio de sus palabras, en relación con el contexto, los antecedentes históricos y legislativos, y la realidad social del tiempo en que han de ser aplicadas”. Para el Derecho, esta adaptación parece crucial. Las normas están al servicio de la sociedad y no puede estar la sociedad al servicio de las normas por la imposibilidad de una adecuación a tiempo (aunque todos los días vivimos paradojas legislativas de esta índole). Pero, para la interpretación musical, dado su carácter no normativo ni impositivo, no es necesario el estricto cumplimiento de estas normas, quedando a la libre elección su adecuación o no al gusto del público. Es indudable que el gusto de la sala puede afectar a determinadas decisiones del intérprete, desde la elección del programa hasta la utilización de determinados recursos técnicos.” (Carmona, 2006:71,72).

Por ello, la interpretación musical también se adecua a través de fundamentos importantes como: “la fidelidad a las ideas del compositor, importancia y responsabilidad del intérprete, criterios y proceso de interpretación”. Los cuales fueron diseñados de manera recíproca con aportes que ayudan a una mejor sistematización de la propuesta de interpretación, por ello, nos basamos en (Atienza, 2001).

1.5. La fidelidad a las ideas del compositor

Como muchos compositores han sido sumamente exigentes en lo que se refiere a la fidelidad del intérprete con respecto a sus propias intenciones musicales. En un sentido propio escrito de la partitura se establece grandes perspectivas que el músico debe desarrollar a través de su integridad y su conocimiento ya que algunos compositores plasman claramente su composición. Por ello, no debe dejarse de lado esta posición. Por tanto, se toma los postulados de Atienza.

“Ya en el siglo XVIII, Carl Phillippe Emmanuel Bach hablaba de “contenido verdadero” y de la importancia de que el intérprete se identifique con las ideas del compositor. Así, por ejemplo, el autor señala que Louis Spohr requería al intérprete que fuera capaz de “animar intelectualmente” el tema para que el oyente descubriera y participara de las ideas del compositor, Hanslick de “subordinación artística” de la personalidad de Clara Wieck Schumann a las intenciones del compositor durante un concierto de ésta en Viena, y Alfred Brendel, por su parte, comentó durante un ensayo que una obra musical habla por sí misma, siempre que el intérprete “no se interponga con su personalidad”.(Atienza, 2006: 5, 6).

1.6. Importancia y responsabilidad del intérprete

La responsabilidad del intérprete radica, en que debe asociar el rigor con la personalidad, sin que ninguno de los dos se resienta, alcanzando un equilibrio entre ambos. Un intérprete debe dar su visión personal de la obra para compartir con el oyente. Así como los maestros lo cavilan en diferentes versiones, por ello se hace referente a los postulados de Atienza:

Anton Rubinstein decía, sobre los pianistas: “todo el mundo sabe tocar”. Heinrich Neuhaus (1967, p. 32), tradujo esta frase de la siguiente manera: “Todo el mundo sabe tocar, pero pocos saben interpretar”.

(Gustav Mahler decía que “en la partitura está todo menos lo esencial”)
(Atienza, 2006: 6).

Por ello, no solo se debe aferrar en lo plasmado de la partitura sino también se debe tomar en cuenta, el contexto en que fue escrita, su relación con otras artes o disciplinas, las motivaciones del compositor a la hora de crearla. Siempre partiendo de una sólida técnica, entendiendo ésta en el sentido artístico. Y no solo con una visión de perfección técnica como en la agilidad, pureza del sonido, etc. Por tanto no se debe aferrar ciegamente solo en la técnica. La interpretación

se puede separar en dos visiones: la técnica y la expresiva. La técnica asegura la precisión, fluidez y velocidad, y un buen control de elementos como la entonación, la regularidad del sonido y el timbre. Pero la expresividad es la que da valor a las acciones de cada intérprete.

La responsabilidad del intérprete es, por lo tanto, doble, porque debe filtrar el sentido de la obra antes de exponerla a la interpretación del público. Por eso, el intérprete debe plantearse, antes de comenzar a reconstruir una obra, qué es lo que busca a través de los signos que la exteriorizan, qué es lo que se estima como esencia de la misma.

1.7. Criterios y proceso de interpretación

Los criterios de interpretación varían según la personalidad del intérprete, y para el desarrollo de la interpretación musical se debe seguir un protocolo de análisis para la construcción coherente del lenguaje musical, por tanto, se toma los postulados de Atienza:

“Existen una serie de principios comunes, sobre todo a partir de la investigación musicológica, lo que hace que el intérprete actual disponga, por lo general, de una gran cantidad de datos y elementos para que la interpretación no sea fruto de la improvisación o el desconocimiento, Carmona,(2006) plantea una serie de criterios los cuales nos ayuda tomar decisiones con conocimiento.” (Atienza, 2006: 7).

A pesar que la notación es el punto de partida objetivo para la interpretación, no es menos cierto que no tiene la capacidad absoluta para reflejar los pensamientos del compositor, en este sentido, puede considerarse la partitura más como una “provocación para la acción”.

En los diversos acotamientos que fortalecen la investigación se hace una referencia a la elaboración del sustento teórico del proyecto con la consulta de varias líneas bibliográficas diversas, aportando una visión multidisciplinaria a esta cuestión desde las diferentes perspectivas relacionadas con el tema: la interpretación musical, la musicología, la estética, la sociología, la didáctica del arte y su accesibilidad desde necesidades especiales, la historia y el derecho sobre la obra intelectual.

Por tanto, las consideraciones metodológicas, así como las soluciones adoptadas para los diferentes problemas surgidos durante el proceso están descritas e incluidas en el apartado correspondiente.

Por ello, la investigación se apoya con la sistematización de criterios de interpretación por Carmona quien propone un modelo de análisis basado en la libertad en la elección del criterio o criterios de interpretación, que este autor sistematiza en seis categorías. Esta libertad tan sólo se vería limitada por el compromiso ético de adoptar la decisión tras un proceso de estudio y reflexión sobre las diferentes alternativas. La falta de fundamentos en lo referente al arte y su interpretación que sostiene este autor le llevan a su defensa de una actitud de tolerancia hacia las diferentes opciones interpretativas posibles, con el único compromiso auto impuesto del esfuerzo por fundamentar las decisiones en un proceso analítico de cada uno de los criterios de interpretación.

De cierta forma cada intérprete se enfrenta a diario a los seis criterios de interpretación. Por ello, Carmona da a conocer más explícitamente que:

“De manera más inconsciente o más razonada, de manera más clara o confusa, todo intérprete juega en su aplicación diaria con los seis criterios anteriores. Estos criterios podrían surgir, indudablemente, de un proceso de cuestionamiento del propio profesional que ha de reconstruir una obra musical que tiene ante sí en formato partitura. Lo normal es que los intérpretes utilicen varios de estos criterios a la vez o alternativamente, o que fluctúen a lo largo de su profesión, otorgándoles mayor importancia a unos que a otros según los condicionantes de cada momento y los problemas que hayan de resolver.” (Carmona, 2006: 202).

Si bien la interpretación musical parte del análisis teórico-práctico de las obras, es de mucha importancia, entender y asimilar la comprensión de las emociones o sensaciones. Y todo lo relacionado a la búsqueda del complejo sonoro de cada obra, así como sus características estilísticas de su época su contexto histórico, son facetas que juegan un gran papel para expresar criterios de interpretación, por tanto la investigación, aborda la temática con una adecuada interpretación centrada en el desarrollo de la música boliviana, quien el mismo autor propone una búsqueda coherente de interpretación, por ello, el compositor del segundo ciclo Runas, Atiliano Auza, expresa que:

“Al establecer una interpretación del desarrollo de la música en Bolivia, estamos conformando una cultura que exprese nuestro ser y sentir en grados superiores el lenguaje original de la palabra o del gesto. Así, no sea más que

una imagen peyorativa del sentimiento, ya que el medio social boliviano, con variadas alternancias de etnia y hábitat, no ofrece condiciones para las tareas creativas de gran significación. Empero, en el campo de la interpretación musical significa el universo sonoro que sale al exterior de prisma belleza junto a las pocas expresiones cultas o académicas que también pasean a escala internacional.

No podemos hablar de antagonismos o posiciones encontrados en producción folklórica y popular con la música culta o erudita. Son músicas de especies distintas no contrapuestas, salvo en el número de adeptos. Este panorama vasto de cancioneros populares, nativos, folklóricos, y, la llamada culta artística, conforman la música boliviana. El tratar de establecer una adecuada interpretación del desarrollo de la música en Bolivia, implica el conocimiento de la historia, de la geografía y de sus contrastes sociales en las etapas de formación de nuestro patrimonio cultural y artístico” (Auza, 1989: 24,25).

Para tratar establecer una adecuada interpretación del desarrollo de la música en Bolivia es importante seguir el protocolo de los seis criterios que nos muestra cómo construir una adecuada interpretación musical con su debida sustentación.

En ese sentido, para construir el lenguaje musical artístico boliviano, de las cinco danzas bolivianas del segundo ciclo “Runas” implica la construcción de paisajes sonoros que llevan a identificar regiones y su identidad sonora. Por ello, para la construcción de los criterios de interpretación musical se llegó a un mejor entendimiento a través de conceptos como: la identidad sonora.

1.7.1. La identidad sonora

La identidad de cada persona está vinculada en gran medida a los espacios que habite. Por tanto, el espacio de cada lugar es una identidad sonora que se identifica a través de su cultura sus costumbres y esta doble interacción nos permite comprender la identidad de un lugar como la expresión específica de un espacio a través de sus modos de vida. Por ello se toma los postulados de Atienza.

“Esta discriminación ejercida sobre cuanto oyen supone la existencia previa de un hábito, de un conjunto de elementos sonoros característicos que rara vez captan la atención; son con frecuencia olvidados de inmediato, pero únicamente porque eran esperados, porque son parte indisociable de un lugar. Estos elementos constituyen la identidad sonora de dicho lugar. Quien lo habita puede tal vez identificarlo, reconocerlo a través de los sonidos que lo caracterizan. Más aún, estos sonidos característicos le permiten integrarse emocionalmente en dicho lugar, es decir, sentirse parte de él, siendo capaz al tiempo de hacerlo propio. (Atienza, 2007: 3).

Es por ello que se percibe la identidad de un lugar sin conocer primero, por tanto es importante conocer ese ambiente esos sonidos que le hacen particular su música por ello para la interpretación de las danzas bolivianas uno debe sumergirse al vivir de cada región para poder entender de qué modo es habitado, recorrido y practicado un espacio. Semejantemente, Este vínculo indisoluble entre modos de habitar e identidad señala uno de los rasgos fundamentales de este concepto: su carácter evolutivo. No podemos restringir la identidad de un lugar a un sentido exclusivamente patrimonial.

1.7.2. Estilo

El estilo musical se define como un conjunto de caracteres propios que definen y resaltan a un artista, a una obra o un periodo musical otorgándole una personalidad propia. Por tanto se hace referente a la Real Academia de la Lengua Española:

“Manera de escribir o de hablar peculiar y privativa de un escritor u orador. Carácter propio que da a sus obras el artista” (océano, 1998: 642).

1.7.3. Cultura

Se define como formas y expresiones de una sociedad determinada. Hermanada en su cultura sus valores, creencias, idiomas, costumbres, ritos, hábitos, etc.

“Es el conjunto de elementos de índole material o espiritual, organizados lógicamente y coherentemente, que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, el derecho, los usos y costumbres, todos los hábitos y aptitudes adquiridos por los hombres en su condición de miembros de la sociedad” (océano, 1998: 468).

1.7.4. Tradición

Es la transmisión de costumbres y hechos culturales de un pueblo que se comunica de padre a hijo.

“Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, costumbres, hecha de generación en generación”. (Océano, 1998: 1604)

1.7.5. Música tradicional o folklórica

Si bien la tradición es la transmisión de costumbres hechas de generación en generación. La música tradicional está ligada con los mismos principios ya que se transmite a través de la enseñanza musical como una parte más de los valores y de la cultura de un pueblo.

1.7.6. Danza

La danza es una expresión cultural del hombre. En el que se refiere a la ejecución de movimientos al ritmo de la música que permite expresar sentimientos y emociones. A través de la historia podemos estimar que la danza es la primera manifestación del hombre. En el que nace ya a partir de la Prehistoria en su necesidad de expresar sus sentimientos tanto como en rituales y guerras, los cuales fueron cultivados y perfeccionados a través el transcurso del tiempo, por ello se toma los postulados de Gainza:

“Compulsando la actitud de los pueblos modernos se colige que la danza ha debido ser una de las manifestaciones artísticas de la humanidad, la primera, tal vez, de las “formas musicales”, ya que el “ritmo” es una tendencia innata en el hombre, explicable por muchas razones anímicas y fisiologías, y que, con crudo empirismo, ya lo expresaba en el siglo XVIII el gran crítico musicales P. Antonio Eximeno, para quien la música tiene “cierta conexión con los movimientos de la sangre”.

No es extraño, pues, que nuestras danzas primitivas, en el doble concepto del “simbolismo” y euforia de “sentimientos” que la acompañan alcanzaron relativa perfección.”(Gainza, 1996:51,52)

1.7.7. Danza folklórica en Bolivia

Es una expresión de la cultura escenificada por medio de danzas representativas de cada región. En el que transmite nuestras costumbres tanto el contexto histórico cultural como el sentimiento que nos identifica mismos que fueron manifestados desde la época colonial donde se remonta con más énfasis la aculturación en Bolivia. Por ello se toma los postulados de Auza:

“Las danzas folklóricas” se remonta a la época colonial en donde se produce con mayor énfasis el fenómeno de la aculturación y la transculturación caracterizada por manifestarse en romerías y fiestas patronales motivadas por el santoral católico que aflora en el sentimiento popular.”(Auza, 2009:22).

2. MARCO HISTÓRICO

2.1. Historia del violín en Bolivia

El violín en Bolivia es introducido en la cultura, desde la época de la conquista por los españoles, por tanto, la transformación de los indígenas a la religión católica y la eliminación de las antiguas creencias de estos era un propósito al que los españoles daban tanta importancia como a la dominación militar mismas que usaban como estrategia para el saqueo de las riquezas del nuevo mundo. Ya que a partir de la llegada de los españoles al nuevo mundo en 1492 surge la colonización, ya en los años 1600 emergen colonias de conquista espiritual. Ésta fue la encargada de transmitir la cultura española a los indígenas. Las comunidades religiosas enseñaron el idioma y costumbres y lentamente unificaron una gran parte de la población indígena que se comunicaban en diversas lenguas y poseían diversas creencias bajo el castellano y la fe católica. Por tanto ya en siglo XVII la culta hegemonía de las misiones jesuitas inculcaron el aprendizaje de instrumentos musicales como parte de la doctrina de la iglesia católica. Por ello se hace referente a Pinell:

“La introducción del siglo XVII del violín en el territorio de la actual Bolivia se llevó a cabo en tres áreas: las reducciones de Amazon jesuitas, de la ciudad andina de Potosí, y la ciudad de Charcas (más tarde conocido como La Plata, y hoy Sucre). Aunque es más probable que los violines se introdujeron por primera vez en las regiones de Potosí y La Plata, fue en las reducciones del Amazonas, donde el instrumento se enseñaba formalmente a los indígenas, junto con la teoría de la música y la doctrina de la iglesia católica.” (Pinell: 1999, 11).

Si bien los españoles llevaban varios instrumentos musicales en su conquista la iglesia católica no permitía instrumentos que fueron considerados paganos como la vihuela (guitarra). Por tanto los violines y arpas fueron algunos de los muchos instrumentos traídos por los jesuitas las cuales eran de uso exclusivo en la iglesia, por ello Pinell menciona:

“El uso de estos instrumentos era casi exclusivamente en la iglesia, a causa de los criterios misionarios que el sonido debe ser solemne y adecuado a los fines espirituales de la música religiosa. Otros instrumentos seculares, como la vihuela (guitarra), fueron prohibidos desde que fueron considerados como paganos.” (Pinell: 1999, 11).

Los violines traídos por los españoles se clasifican como violines barrocos puesto que en la época siglo XVII eran los instrumentos aclamados por la iglesia

ya que era la época de los compositores que más estuvieron inmersos a los servicios de la iglesia católica. Por tanto los violines barrocos son muy característicos de ejecución en catedrales y tienen una particular construcción a diferencia del violín actual. Por ello Pinell menciona:

“Este instrumento fue esencialmente el violín barroco europeo con su diapason más corto y el cuello, aunque comparte muchas similitudes con el violín moderno (ver figura 2). La placa superior se hace tradicionalmente de abeto europeo, una madera blanda similar a pino y cultivado en elevaciones frescas de montaña que producen árboles con una multa, compacto, e incluso granos. La espalda y las costillas se hacen generalmente de arce, o con menos frecuencia de álamo o sauce, y el diapason y clavijas eran de ébano. El discante tenía cuatro cuerdas de tripa sintonizaron quintas partes (G, D, A, E).” (Pinell: 1999, 11).

Si bien los violines europeos llegaron en su forma barroca, se hicieron réplicas de distintas formas por los constructores nativos los cuales fueron instruidos por los jesuitas para mantener la tradición. Mismos que varían en la construcción, por tanto Pinell menciona:

“En sus esfuerzos por imitar violines europeos, nativos hacen a mano réplicas rústicas que a veces variadas en tamaño, forma y número de cuerdas. La calidad de estos instrumentos era dependiente de los materiales utilizados para su construcción y en los modelos disponibles...” (Pinell: 1999, 11).

Como los jesuitas llegaron a diferentes regiones de Bolivia, las réplicas varían según sus materiales de construcción y su cultura de cada región, por ello existen réplicas variadas, las cuales se encuentran en las siguientes regiones, enunciada como violín Mojeño, Guarayo, Chiquitano, Guaraní, Chaqueño, Quechua. Para ello se toma los postulados de Rozo quien caracteriza de la siguiente forma:

“...a) Violín chapaco (valles tarijeños); b) violín chaqueño (bosques secos interdepartamentales); c) violín chicheño, también denominado „Rebec“ o „Rabel“ (Nor-Chichas, Potosí); d) violín Miori (guaraní-chiriguano, Alto y Bajo Izozog); e) violin moxeño (San Ignacio de Moxos); Y f) violín vallegrandino (Vallegrande y valles altos de Santa Cruz),...” (Rozo: 2011,53,54).

Por ello el violín en Bolivia se fue cultivando de manera tradicional inmerso en la religión, fiestas culturales, etc. Por tanto cada región tiene su particular construcción, posición en la interpretación y sonido característico que embellece la cultura boliviana.

2.2. Breve historia de compositores bolivianos de la década del cincuenta

En la década de los cincuenta ya se estabiliza una evolución musical más ubicada en el tiempo. Como, en el tratamiento armónico y contrapuntístico se distingue dominio y gran proporcionalidad en la nueva generación de compositores. Sin embargo esta nueva visión y este notable avance en la técnica que se distingue en los compositores del cincuenta, como Auza menciona:

“No se trata de ensayos estilísticos ni de dar solución a problemas inexactos, sino de conformar la música boliviana.” (Auza, 1989:67,69).

Simplemente son aspectos que fueron llenados y puestos en marcha tanto en lo armónico y el contrapunto, ajustando los extremos y vacíos en la historia del conocimiento musical boliviano.

Sin embargo la influencia de compositores europeos y norteamericanos es claramente notoria. Por tanto: Auza menciona las notables obras que influenciaron al entorno musical.

““Sucre Du Printems” (1913) y “sinfonía de la salmos” (1930) de Igor Stravinsky; “Creación del mundo” de Copland, obras en que los compositores mencionados ponen en relieve nuevas técnicas: Politonalismo, atonalismo, etc., llamando la atención por sus audacias armónicas y tendencias disociadoras de la tonalidad, que por otra parte ya habían sido planteadas por Mussorsky, Wagner y Debussy.” (Auza, 1989:67,69).

Por la notable influencia musical del Politonalismo, atonalismo, etc., comienzan a surgir compositores como Jaime Mendoza Nava, compositor paceño, que estudio en Europa y Norteamérica. Auza habla sobre los nuevos trabajos que presento Jaime Mendoza Nava:

“...se manifestó militante de corrientes musicales europeas, especialmente del grupo francés llamado de “los seis” (Honoger, Milhaud Poulenc, Auric, Durey y Erich Satie). En el estreno de sus obras sinfónicas: “Don Alvaro” y “Antahuara” (poema sinfónico), en la ciudad de La Paz (1952) tuvo resultados contradictorios, mientras el grueso publico definía como caos sonoro, el minoritario consciente de haber asistido a un acontecimiento artístico sin precedente aplaudía sin retaceos ni mezquindades.” (Auza, 1989:67,69).

Como claramente Auza menciona, hubo influencia marcada en el predominio nacionalista ya que en ese entonces la música en Bolivia estaba siendo trabajada en torno a la composición académica con un estilo propio nacional. Que de tal forma siendo una época que marca el estilo musical nacionalista. Solo se

encuadra a un trabajo individual. Por tanto, no era completa la hegemonía nacionalista. Ya que también se lleva variadas influencias ideológicas como la etapa indigenista, el marxismo, el modernismo en la utilización la tecnología, etc. Por ello Auza menciona:

“Sin embargo al término de lo que llamamos etapa indigenista de la música boliviana y, al conjuncionar la corriente nacionalista con otras ideologías, como la marxista, por ejemplo, surgen los compositores nuevos, con una estética nacional de avanzada que iría a cumplir en el modernismo tecnológico de nuestro tiempo. Se absorben todos los estilos: del mexicano Chávez, del brasileño Villalobos, del polifacético Stravinsky y del maestro contemporáneo, Ginastera, quienes elaboran gérmenes de cambio para superar el primitivismo nacional de las obras sinfónicas, especialmente. Ellos son: Jaime Mendoza Nava, Gustavo Navarre Viscarra, Hugo Patiño Torres, Fernando Sanz Guerrero, Atiliano Auza León y Alberto Villalpando.” (Auza, 1989:67,69).

3. MARCO REFERENCIAL

3.1. Biografía de Atiliano Auza León

Nació el 5 de octubre de 1928 en la ciudad de Sucre, la ciudad de los cuatro nombres (Charcas, La Plata, Chuquisaca y Sucre). (Stahlie, 1995:121).

3.1.1. Formación Académica

En la Escuela Normal de Maestros de Sucre obtuvo su título en Provisión Nacional de profesor de música el año 1950, estudiando posteriormente en el Conservatorio Nacional de Música de La Paz. En 1965 completó su formación académica en Buenos Aires, fue becado al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto „Torcuato Di Tella”, bajo la dirección del maestro Alberto Ginastera.

Entre los premios y distinciones obtenidos por el Prof. Auza se pueden citar el “Luz mila Patiño” y el premio “Ministerio de Educación”.

3.1.2. Como Compositor y Educador.

La composición y la enseñanza fueron las actividades de su preferencia, realizando su labor pedagógica principalmente en la Normal de Música “Simón Bolívar” de La Paz y la Escuela de Música de Tarija.

Como Vaughan Williams, éste prolífico compositor boliviano, radicado en la ciudad de Tarija, extracta la esencia de la música popular y le da un tratamiento personal enriqueciendo su creatividad con elementos de la música autóctona.

Desde la forma lied en sus canciones para soprano o tenor, con textos de poetas bolivianos de la talla de Octavio Campero Echazú y Oscar Alfaro, Auza va hasta el serialismo en su álbum de “Música Moderna para Piano” editado en Bolivia en 1979, moviéndose con holgura a lo largo de todo el recorrido. Sus “Danzas Bolivianas del ciclo Runas” escritas para violín y piano, son excepcionalmente bellas.

3.1.3. Actividad Musical.

Ha dirigido los coros de las universidades “Juan Misael Saracho” de Tarija, y “San Francisco Xavier”, de Sucre, con los que realizó giras en el interior del país. Como violinista, dio conciertos en gran parte del país, varias de sus obras constituyen un importante aporte a la música instrumental contemporánea de Bolivia, como ser: Kipus 1 y 2; Sonata en La, de obras aun inéditas como: Tres fantasías para violín y piano, y Danzas Bolivianas, editadas por la Casa Ricordi Americana de Buenos Aires en 1960. El acompañamiento pianístico de sus conciertos, estuvo a cargo del concertista cochabambino Emilio Aliss. Sus giras le brindan la oportunidad de ampliar su labor pedagógica profundizando en temas históricos y culturales. La segunda parte de las danzas bolivianas del Ciclo “Runas” fue editada en la Academia de Música Helios el año 2000. Las críticas y artículos que escribió sobre pedagogía musical. Folklore e historia universal, se publicaron en la prensa nacional e internacional. Entre los libros publicados están:

Dinámica Musical en Bolivia. Música Contemporánea, Simbiosis Cultural de la Música Boliviana. Cantantes Líricos Bolivianos, Historia de la Música Boliviana. “Introito”, Apuntes sobre nuestra Música Barroca. “Vértigo” Danzas Folklóricas de Bolivia en nuestras Fiestas Patrimoniales. “Esbozo histórico de la música tarijeña”.

En otras publicaciones está la ópera “Incallajta” o tierra del inca, primera ópera boliviana, sobre un libreto de Norma Méndez de Paz. En la ópera, Auza utilizó un lenguaje musical contemporáneo con frecuentes citas e insinuaciones del folclore. Aflorando en sus ballets, ritmos y danzas de inspiración folclórica donde sale a relucir la belleza tímbrica de instrumentos autóctonos bolivianos como la quena y la zampoña, incorporados por primera vez a la orquesta sinfónica. La ópera está cantada en español con vocablos en el idioma quechua de los incas.

Así mismo están las obras: Ramillete Sonoro (tres tomos) Canciones y Coros Escolares. Cinco Canciones para Soprano y Tenor, con textos de Campero Echazú y Oscar Alfaro. Álbum de Melodías y Canciones de Tarija (Recopilación y Arreglos). Tres Canciones para Mezzo con acompañamiento de Orquesta Sinfónica. Música Coral (Edición Universidad “San Andrés” año 1997 La Paz-

Bolivia). “Álbum de Música Moderna para Piano” con dos sonatas, una suite y cinco obras menores. “Álbum de Melodías Nacionales” para piano. Tres fantasías. Seis Danzas Bolivianas del Ciclo “Runas” para Violín y Piano. Kipus 1 y 2. “Sonata” para Violín y Piano, Homenaje a Cesar Frank. Cinco Danzas Bolivianas de la segunda parte del Ciclo “Runas” para Violín y Piano. Ed. Academia de Música Helios la Paz – Bolivia 2000. Nebulosas, Quinteto de Cuerdas; Cuarteto de Cuerdas; Dos Tríos para Viento y Cuerda. Concierto para Violín y Orquesta (Obra compuesta por encargo del comité del Sesquicentenario de la fundación de la república). Estructura para once solistas (Obra compuesta por encargo por el Ministerio de Cultura). Sinfonía Boliviana para Orquesta de Cuerdas, dos Coros, Violín solista (inédito). Doble Concierto para Violín, Piano y Orquesta Sinfónica (inédito). Divertimento para Charango, Guitarra y Orquesta (Encargo de Teresa R. de Stahlie) Cantata: Oda al Moto Méndez. (Stahlie, 1995:121,123) (Auza, 1989:70,72)

3.1.4. Estilo musical de Atiliano Auza León

El estilo musical de Atiliano Auza León pasa por dos etapas distintas debido a su formación: la primera etapa: antes de su estudio en Argentina en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto „Torcuato Di Tella” y la segunda tras su regreso del “Di Tella” Auza clasifica como: antes del “Di Tella” y post “Di Tella”(Auza: entrevista 27/10/2013). La primera etapa caracteriza los primeros pasos como compositor, época en la que se graduó de la “Escuela Normal de Maestros de Sucre” en 1950, año en que empezó a producir sus primeras obras, como las dos fantasías para violín y piano bajo la conducción del maestro Emilio Hochmann. Es la época más importante en cuanto al estilo musical y consolidación de su escritura, del estilo nacionalista. Auza se distingue como músico y compositor de la generación musical del 50, época de compositores con estilo nacionalista:

“La gestación de obras de carácter nacional había sido esporádica y limitada a lo individual; en algunos casos, existía, todavía, influencia europea. Por lo tanto no era completa la hegemonía nacionalista. Sin embargo al término de lo que llamamos etapa indigenista de la música boliviana y, al conjuncionar la corriente nacionalista con otras ideologías, como la marxista, por ejemplo, surgen los compositores nuevos, con una estética nacional de avanzada que iría a concluir en el modernismo tecnológico de nuestro tiempo. Se absorben

todos los estilos: del mexicano Chávez, del brasileño Villalobos, del polifacético Strawinsky y del maestro contemporáneo, Ginastera, quienes elaboran gérmenes de cambio para superar el primitivismo nacional de las obras sinfónicas, especialmente. Ellos son: Jaime Mendoza Nava, Gustavo Navarre Viscarra, Hugo Patiño Torres, Fernando Sanz Gerrero, Atiliano Auza león y Alberto Villapando.” (Auza: 1989, 68).

Debido a la corriente musical en la época de los 50, Auza pasó por muchas fases estéticas que lo llevó a trazar su particular estilo como compositor chuquisaqueño.

“Auza, ha pasado por casi todas las corrientes estéticas, desde el indigenismo de los valles chuquisaqueños (de donde es oriundo) al criollismo y mestizaje, que sin lugar a dudas fueron las consecuencias musicales de toda una generación; luego practicó la música académica del clasicismo llegando a hasta el puntillismo postweberniano europeo. En sus obras orientadas por el maestro argentino Alberto Ginastera, se pueden relacionar los aspectos creativos de adaptación y renovación de la música boliviana a un grado de afianzamiento de células motivicas de tipo folk (no como estigma o menosprecio) de aceptación lógica y perfectamente exportable como producto americano y universalizable de Bolivia. Así, representan: “Anfiblastula” para piano; trio para vientos: “Estructuras” para once solistas, “Khipus N° 1”, para violín y piano...” (Auza: 1989,71).

Debido a las influencias estilísticas musicales sus obras se clasifican como un antes del “Di Tella” y post “Di Tella”.

3.2. Danzas Bolivianas del ciclo “Runas”.

La primera publicación de las Seis Danzas Bolivianas del Ciclo “Runas” para Violín y Piano. Ed. Ricordi América de Buenos Aires. Año 1960 es una de las primeras obras que publica para violín y piano. Por ello, se toma referente a Pinell.

“Seis Danzas Bolivianas del Ciclo "Runas" es una de las primeras obras de Auza. Compuesta en Bolivia en 1960, la pieza es un ciclo de seis danzas bolivianas para violín y piano. La palabra quechua “Runa” se traduce como “persona común” o “pueblo”, por lo tanto cada una de las danzas de los pueblos de Auza corresponde a una diferente región del territorio boliviano. Aunque no es pentatónica, los bailes son el modelo de indios y mestizos melodías y ritmos de baile, y son armonizadas según el estilo compositivo de Auza.” (Pinell: 1999, 53, 54).

Cuarenta años más tarde en el año 2000 realiza la última publicación de las Cinco Danzas Bolivianas de la Segunda Parte del Ciclo “Runas” para Violín y

Piano. Por tanto se presenta a las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” para Violín y Piano.

3.3. Características del estilo musical del Segundo Ciclo “Runas”

La composición de Auza en las danzas bolivianas del segundo ciclo “Runas” se centra particularmente en las regiones de los pueblos más cercanos que recorrió en su vida, ya que de alguna forma sus obras narran la historia de sus viajes.

Al igual como en el primer ciclo “Runas” Auza continúa con el gusto propio que lleva en sus composiciones el cual es emerger las danzas bolivianas, por ello es importante mencionar las características del estilo del primer ciclo Runas, por ello, hace referente Pinell:

“Auza ha encontrado una gran fuente de inspiración en los bailes populares de Bolivia. Debido a su íntima relación con el folclore, que representan no sólo el carácter de la gente, pero el intercambio cultural entre los nativos y los europeos. Por otra parte, estas danzas representan un elemento de gran importancia en el estudio de la música popular, el arte y la poesía”, y hacen importantes contribuciones a diferentes disciplinas como la sociología, la historia, la geografía, psicología, etc” (Pinell: 1999, 53).

Las composiciones de los ciclos son inspiración de diferentes regiones de los departamentos que mejor conocía es así que su primer Ciclo “Runas” fue inspirado, en diferentes regiones de Bolivia. En el que emerge dos aspectos importantes los cuales son, el folclor y la música asociada a su gente. Por ello, Pinell menciona que:

“Eligiendo danzas de contrastantes regiones del país, Auza muestra en su ciclo dos aspectos de Bolivia, la riqueza y variedad de su folclore y la música asociada a su gente hoy en día. El Lamento Criollo representa a los descendientes de españoles, mientras que El Pañuelo y A la Cueca representar los mestizos del altiplano. Los quechuas y aymaras de Potosí y los valles están representados con Charango y Quena y Preludio y Danza, y el pueblo de la sierra sur-central de Tarija y El Chaco son retratado en La Pascua. Compuesta en período temprano de Auza, los bailes son simples y preserva muchos de los elementos originales de las danzas populares, incluyendo el ritmo y la forma.” (Pinell: 1999, 54).

De igual forma el segundo Ciclo “Runas” está basado en la misma línea, en la forma de componer rescatando melodías folclóricas, Auza tuvo influencia por

compositores como Brahms, Bartok, por el que tuvo un particular gusto a las 21 danzas Húngaras de Brahms. Es así que surge los ciclos “Runas”, por ello Auza comenta: “Brahms tuvo 21 piezas, es decir, 21 danzas húngaras y yo un poco me fije en eso porque yo tocaba la danza húngara N°1 porque a mí me gustaba y tomé como modelo eso, y salió bien” (Auza: entrevista 27/10/2013). De esta forma la idea de componer “Danzas” le llevó a buscar el estilo de la música nacionalista con la que representaría su cultura. Por lo que sus composiciones representan las regiones del país, al igual que hizo Gilberto Rojas, la visión de incorporar regiones del país, Auza, compone música del pueblo para el pueblo. Por tanto, Auza comentó que las danzas son:

“Son nominales por una parte, un poco parecido a lo que hacía Rojas, Gilberto Rojas en música popular. Él ha ido a todos los departamentos y ha sacado una pieza de cada departamento dándoles características propias del lugar como por ejemplo: Cunumicita creo que es de Santa Cruz y él ha escrito Cunumicita y sale como el mejor compositor del lugar! Tenía esa disposición tan fuerte que cuando llegó a Sucre compuso una cueca y sacó como si fuera de Simeón Roncal igualito. Y llegó a Tarija sacó el Guadalquivir y los superó a todos los tarijeños y hasta ahora no lo superan no hay un segundo Guadalquivir no hay! Bueno hice eso, pero en una medida más sería, es decir, música más elaborada, y por otro lado era también recordarme del pueblo pero no he seguido lo que se planteó Gilberto Rojas para hacer de todo el país él lo hace seguramente porque era muy popular y que tenía muchas facilidades...”(Auza: entrevista 27/10/2013).

Por tanto, como menciona Auza, no se plantea componer danzas de todo el país, sino, simplemente las hace por gusto, no planifica ni escoge las regiones a los que representa las Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” simplemente lo lleva su libre inspiración, representa regiones como Sucre, Santa Cruz, Tarija, Auza comenta acerca de las regiones que incluyó en las danzas bolivianas del Segundo Ciclos “Runas”:

“Las regiones en realidad lo escogí al azar no hice un plan, simplemente se me vino a la cabeza, lo hice por gusto y entonces dije si hice esto porque no el otro, y si me alcanza tiempo incorporo a Cochabamba y La Paz, no hice planes y como vi que las cuatro piezas que estaba preparando era muy poco entonces el libro iba ser delgado, entonces lo incorpore el khipus N° 1 para que llene un poco, además con la intención de mostrar algún contenido diferente y algo más estudiado.”(Auza: entrevista 27/10/2013).

Las Danzas del Segundo Ciclos “Runas” fueron inspiradas en la misma época que el Primer Ciclo “Runas” dado a los datos de los años de composición de las obras como el “Capricho 1950”, “Campiña Sucrense 1963”, “Trino Canto 1960”

“Selecciones Chapacas 1958” que revela que son composiciones que marcan la primera fase de su vida como compositor, aunque de cierta forma el Segundo Ciclo “Runas” fue publicado después de cuarenta años a distancia del Primer Ciclo “Runas”. Asimismo, años después de su regreso del “Di Tella” las danzas del Segundo Ciclo Runas tuvieron un proceso de mejora en cuanto a la elaboración, incorporando el Khipus N°1 que es de diferente estilo compositivo por ser una obra completamente contemporánea. Por ello, en la idea de presentación de las danzas de los ciclos no hubo un orden, simplemente sigue a su libre inspiración: Auza comenta acerca de la mejora de sus ideas musicales y la incorporación del Khipus.

“Lo he publicado. Bueno en primer lugar he mejorado algunas ideas musicales que ya los tenía programadas pero con esto hice algunas mejoras de algunas cosas. E incorporado incluso el tema de khipus n°1 que es música moderna que no tiene nada que ver con el resto de mis obras de los ciclos es totalmente diferente en realidad debería abrir y empezar un nuevo ciclo a partir del Khipus, con relación de ese tipo aumentar unos tres o cuatro para completar a seis piezas entonces habría ciclos de antes del Di Tella y posterior al Di Tella en realidad esta trancado. A mi regreso del Di Tella estaba volviendo a proponer la música tradicional con temas hasta folclóricos entonces dije pondré esto, “khipus” tal vez con un mensaje oculto para los músicos que tal vez se preguntan por qué hay la composición de un estilo moderno que en realidad no tiene que ver nada con el resto de los ciclos, es que en realidad me falta hacer un tercer ciclo de pura música de este tipo que es post Di Tella...” (Auza: entrevista 27/10/2013).

Auza, menciona la mejora de las ideas musicales en las danzas del Segundo Ciclo “Runas” e incluso el por qué de la incorporación de obras de diferente estilo compositivo como el Khipus N° 1 y también surge una nueva idea de presentación de las Danzas Bolivianas de los Ciclos “Runas” esto con una visión de concierto para violín y orquesta. Que en realidad es el segundo concierto para violín y orquesta que compone Atiliano Auza. En la que dentro de ésta nueva idea se presenta obras de manera elaborada de ambos Ciclos “Runas”, como en el primer movimiento a la “Campiña Sucrese”, y segundo movimiento el “Capricho”, de la misma forma incorpora en el tercer movimiento una cueca que pertenece al Primer Ciclo, como el “Pañuelo”, el Cuarto y Último movimiento el “Trino Canto”. Por ello, Auza comenta sus modificaciones y elaboraciones de las obras de los Ciclos “Runas”:

“Y por ejemplo el capricho, lo corté en una parte para convertirlo en un segundo movimiento de un concierto. Entonces el capricho se convierte en un

segundo movimiento de concierto que más adelante elaboro y se convierte un concierto para violín. En este nuevo concierto, en el primer movimiento pongo la campiña sucreña de manera elaborado entonces con mis propias obras he hecho nuevas obras. También en el tercer movimiento incorporo una cueca el cual es el pañuelo del primer ciclo y todo con orquesta y más adelante le incorporé dos flautas y un oboe, que lo hice transcribir pero por separado es cuestión de incorporar. Y en el cuarto movimiento yo lo incorporo dos flautas y un oboe que en realidad es el taquirari dedicado a Santa Cruz, entonces estas obras de los “Runas” se convierte en la composición del segundo concierto para violín”.(Auza: entrevista 27/10/2013).

En base a los datos específicos que relata acerca de los procesos de composición y elaboración de sus obras, muchas de sus obras no fueron publicadas ni editadas como el caso del segundo concierto para violín y orquesta basado en temas propios de sus Ciclos “Runas” la mayoría de sus obras no fueron investigadas y grabadas, por ello, Auza confirma que no existe ninguna grabación del Segundo Ciclo “Runas” con excepción del Khipus N° 1, que es la única grabación y la única referencia genuina de su propia interpretación, Auza: “No hay ninguna grabación del segundo ciclo excepto del Khipus N° 1 lo toqué yo Atiliano Auza con el pianista Emilio Aliss.” (Auza: entrevista 27/10/2013).

Por tanto, en las características musicales del segundo Ciclo “Runas” se muestran dos estilos particulares al que se refiere como un antes del “Di Tella”, que en realidad las composiciones son de estilo nacionalista, esto enmarca ritmos y sonoridades de música folclórica. Y post “Di Tella se centra en la utilización de técnicas de composición moderna. En cuanto a la elaboración compositiva para la interpretación en el violín. La condición de músico violinista le proporcionó, un buen conocimiento del instrumento. Por ello, sus obras no salen de las posibilidades técnicas del instrumento para el que estaba pensada. Su producción mantiene constantemente un lenguaje propio y personal que le sitúa fuera de cualquier encasillamiento académico. Atiliano Auza tiene un sentido absolutamente libre en cuanto a la modulación, flexibilidad del fraseo, tratamiento de los sistemas modales.

3.4. Principales conceptos que caracterizan las Cinco Danzas Bolivianas del segundo ciclo “Runas”

3.4.1. Capricho

EL Capricho es la primera obra del Segundo Ciclo Runas en la que el compositor Atiliano Auza la presentó como:

“Composición musical sin forma fija, en gran parte de carácter lento que conduce al ritmo vivo de huayño, y que concluye con una coda muy lenta”. (Auza: 2000, 1).

Como primer acápite es importante desarrollar el significado del nombre de la primera pieza el cual es “Capricho”. Auza plantea una composición en el estilo musical “Capricho”, mismo que se define como composición sin forma fija.

Por tanto el capricho es una composición libre con ausencia de límites formales.

La forma musical, en primera instancia hace relación con la característica de la forma de capricho. Auza de cierta manera mantiene el protocolo de composición en cuanto a forma, el cual es, la “composición musical sin forma fija”. Esto debido a mantener y resaltar la música andina, ya que, dentro del sistema rítmico pentatónico es importante el ritmo como elemento principal que lleva a la melodía, ya que, la música andina no tiene una forma fija, debido al desarrollo del sentido rítmico de los incas, históricamente los incas fueron interrumpidos en su evolución de su protocolo de composición por la época de conquista que en ese entonces pasaban. Por ello, se constituye como referente al sistema rítmico incásico desarrollado por José Días Gainza quien indica que:

“Los pueblos antiguos, que desconocieron la armonía o simultaneidad de sonidos (cap. VI, pág., 78), tenían, en compensación, muy desarrollado el sentido rítmico.

En tal virtud la música indígena, si bien quedó estancada en su ciclo de evolución por el efecto de la conquista (no llegando a construir esas “unidades superiores” de composición, que hoy llamamos formas, “pequeñas formas musicales”) se trasunta en ella una ordenación, una acentuación de sonidos, una reglamentación del movimiento, en fin una “rítmica”, acorde con su desarrollo estético”. (Días: 1996, 113).

Es importante resaltar la escritura rítmica que mantiene el tradicional ritmo de la música andina. En un compás de 2/4, ambos instrumentos, presentan un

patrón rítmico. Tanto el violín y el piano mantienen el sistema ritmo pentatónico incásico. Así como refiere José Días Gainza, sobre la música pentatónica incásica:

“...Prevalece, o mejor, se presenta como “único” elemento rítmico el “pie binario”. En notación moderna este esquema fundamental se representa por un grupo de dos corcheas por compas (2/8) o por su contracción, una negra. (a) y (b). A veces, se encuentra asociado en dos compases (dipodia): dos pies por compas (4/8).” (Días: 1996, 113).

El Capricho presenta un huayño, ritmo característico en la música incásica, así como refiere José Días Gainza:

“...aparecen en la música inkásica, otras muy diversas, que le imprimen una “riqueza y variedad” notables, lo suficiente, repetimos, como para no seguir motejándose de “triste” y “melancólica”. Dichas formulas rítmicas características son las siguientes:

c) 1 corchea – 2 semicorcheas (la más empleada en el “acompañamiento” acórdico o instrumental de los huayños y demás especies líricas y bailables postcoloniales, incluso de las cruceñas y trinitarias);” (Días: 1996, 113).

Dado la notable característica de los sonidos y los ritmos del Capricho, es importante resaltar las secciones de estructura de la obra. Pese a que la composición es sin forma fija, sin embargo se distingue dos partes “A y B” mismos que se diferencian por su contraste, ya que, la primera parte “A” se presenta como un Yaraví y la parte “B” con un Huayño. Esta característica formal se distingue en la técnica del compositor en cuanto a las obras de aires bolivianos. Habiendo encontrado similar característica en las obras del Primer Ciclo “Runas” que fue investigado por Javier Pinell. Se encuentra la típica forma de composición de los aires bolivianos, como el: “Lamento criollo”, “Preludio y Danza”, “Charango y kena”.

Por tanto es importante desarrollar los dos estilos que emergen en la típica forma característica compositiva de los aires andinos de Auza, Yaraví y Huayño.

3.4.1.1. Yaraví

El Yaraví es un estilo musical mestizo oriundo de los pueblos incaicos andinos principalmente de Ecuador, Perú y Bolivia, propiamente conocida como canción

de penas de amor de los incas andinos, que es interpretada particularmente con Canto y Quena. Por tanto se toma los postulados de Gainza:

“Es canción de carácter íntimo; canta la nostalgia del “amor” ausente o perdido, las penas del corazón; es como acertadamente lo describiera el Dr. Vargas, un lied romántico un soliloquio, del alma del indio.

El yaraví fue intensamente cultivado en las nociones que comprendió el imperio incásico, especialmente en el Ecuador, Perú y Bolivia.

De acuerdo al “carácter, indicado, el “Yaraví” es de externación vocal” sin acompañamiento instrumental; a veces su melodía se encomienda a la flauta vertical o “kena” el “instrumento del amor”

Los “posthispánicos” se practican en el modo “menor europeo” (escala menor armónico), con algunos cromatismos o intervalos característicos del ternario colonial.” (Gainza, 1996: 138,139).

3.4.1.2. Huayño

El Huayño es el estilo musical de baile andino de origen incaico y actualmente muy difundido entre los países que formaban parte del imperio incaico. Principalmente en Bolivia, Perú y Argentina si bien existen variantes entre la característica del Huayño y Wayñu ambas son danzas con un característico ritmo incaico. Por tanto, se toma los postulados de Auza:

“Los huayños primitivos del imperio kolla-Aimara, probablemente eran de carácter instrumental, majestuoso en su rudeza y acompañado de la danza. En cambio el Wayñu practicado por el indio quechua, según nos refiere Jesús Lara, era la expresión lírico musical más completa del quechua, por la inclusión de la poesía la música circundante la danza del wayñu carácter colectivo, pues la ejecutaban muchas parejas al mismo tiempo, pero también resultaba el baile de una pareja enfrentados el uno al otro, al centro de los bailarines que hacían rueda. Como resultante, la música del huayño era más descriptiva que subjetiva; todos los motivos, sentimientos, paisaje, etc. Le servían de inspiración” (Auza, 1996: 38).

Ambos aires andinos están sujetos a la composición del Capricho, es importante resaltar su particular característica para el desarrollo de la interpretación. Ya que en ellos emerge el sentido propio de las melodías andinas presentados en diferentes protagonismos. Las cuales imitan a su característico instrumento propio que representa los aires andinos, el cual es la Kena.

3.4.1.3. Kena

Es un instrumento musical de viento, originario de la región andina que pertenece al cancionero pentafónico y pentagonal boliviano. Ya que era utilizado por culturas precolombinas e incluso preincaicas. La kena aparece en una amplia variedad de tamaños y gamas tonales. Generalmente destinada originalmente a interpretaciones solistas de piezas musicales conocidas como yaravíes y en diferentes usos tanto en lo religioso o en lo pagano. Por tanto, se toma referente a Murillo:

“...este instrumento musical se practica durante el año, de acuerdo al calendario costumbrista tradicional de la nación, y se interpreta en una serie de melodías de contenido lírico, romántico, religioso, alegre, festivo, emotivo y ritual heptatonal.” (Murillo, 2007: 60).

Se dice, de hecho, que es el instrumento de viento de mayor antigüedad construida en diferentes materiales, como en caña, barro, madera, hueso, etc. Por ello, se toma los postulados de Murillo:

“En la época milenaria Tiwanakota de los antis, la kena se construía en materiales de piedra, arcilla, huesos de llama, venados, carizo, calabaza, plata tibia humana y oro.” (Murillo, 2007: 60).

Su completa concepción estética, es la de siete orificios, seis delanteros y uno posterior. La kena lleva un tubo abierto por ambos extremos y un corte biselado en semicírculo en uno de sus extremos que sirve de embocadura. De acuerdo a la longitud y a otras características, existen diferentes clases de kena que pueden ofrecer distintos sonidos.

FIGURA 1: KENA



Fuente: <https://historiadelamusica.files.wordpress.com>

3.4.1.4. Aires andinos bolivianos

Para Carlos Rosso en su artículo de Panorama de la música en Bolivia, publicado en la revista ciencia y cultura el 2010. Manifiesta que la música andina es un término que se aplica a una gama muy vasta de géneros musicales originados en los andes sudamericanos, aproximadamente en el área dominada por los incas previa al contacto europeo. Esta área incluye la región andina del Perú, el occidente de Bolivia, norte de Chile, norte de Argentina, sierras de Ecuador, suroeste de Colombia.

El término se usa a menudo como sinónimo del estilo musical típico del altiplano e interpretado generalmente por aymaras, quechuas y otros pueblos de dicha región, estilo caracterizado por melodías nostálgicas y evocativas interpretadas con flautas de caña y charangos. Pero en sentido estricto la expresión "música andina" englobaría no sólo esta música sino también los restantes estilos y formaciones instrumentales presentes a lo largo y ancho de la geografía andina.

3.4.2. Campiña Sucrense

Lleva el nombre de Campiña Sucrense debido a la situación geográfica que tiene el departamento de Chuquisaca. Ya que campiña significa "espacio grande de tierra llana, labrantía", es decir terreno amplio y fértil que se destinan a la labranza. Es una forma de representar la tradición y la cualidad de Chuquisaca. Ya que tiene variados suelos ecológicos, y está ubicado a 2750 mts. Sobre el nivel del mar con un clima templado, más conocido por sus valles templados aptos para la producción de maíz, trigo, cebada, papas, legumbres, verduras, hortalizas y frutas en los valles de clima templado y cítricos en sus zonas semi cálidas y cálidas. Es por ello que le da el nombre de Campiña Sucrense. Que representa el valle de la ciudad de Sucre.

La campiña sucrense está basada en tonadas populares de Sucre por tanto Auza la presenta de la siguiente forma:

"Está inspirada en tonadas populares de Sucre, y tiene entorno rítmico tonal definido. La historia de esta pieza resulta particularmente curiosa, pues el autor la transcribió en cuatro instancias: 1960 para coro; 1963 para violín; 1971 para orquesta y 1975 para piano moderno. En esta obra, el piano interviene con

bastante brillo resultando los contornos del solista, cuya melodía acentúa el “color” de las fiestas criollas chuquisaqueñas”. (Auza, 2000: 1).

3.4.2.1. Bailecito

El bailecito es una danza popular boliviana, de origen europeo, que tiene inicio en la zona sur de Bolivia, está escrita en un ritmo de compás de seis por ocho, característico por su carácter picaresco y una interpretación acorde con el discreto amoroso, se baila con castañeteo, pañuelo y paso básico, su carácter figura entre las danzas picarescas. Por tanto, se toma los postulados de Auza:

“El bailecito tiene la misma estructura coreográfica que la cueca ya descrita, pero con dimensión menor. Es decir frases más cortas, letra picaresca y necesita de mucha agilidad y gracia en su desplazamiento, con pañuelos en alto por la pista de baile, generalmente, los alegres bailecitos de mi tierra va después de las cuecas hacia el final de las fiestas sociales tan comunes en Bolivia, especialmente en Sucre la capital”. (Auza: 2009, 39).

El bailecito tradicional se caracteriza por repetir tres veces, y por ser picaresca a pesar de los temas de inspiración que pueden ser muy serios. Las parejas bailan con movimientos simultáneos donde el manejo del pañuelo que va en la mano derecha es muy importante, con pasos llenos de coquetería y ritmo marcado.

FIGURA 2: BAILECITO



Fuente: <http://hemeroteca.correodelsur.com>

3.4.2.2. Charango

El charango es un instrumento musical de cuerda usado principalmente en la región de la Cordillera de los Andes, de Perú Chile y Bolivia, de origen europeo que pertenece a la familia de los laudes. Por tanto, se toma los postulados de Campos:

“Origen del Charango; es inevitable referirse a la conquista española a comienzos del siglo dieciséis, que posibilitó cambios fundamentales en nuestra música, tanto desde el punto de vista de los sistemas musicales como el aspecto organológico, que por el proceso de la dinámica del folklore, traídos a América por los conquistadores pasaron a manos de criollos, de mestizos y finalmente de Indios, quienes en última instancia dieron su aporte creando este instrumento que nosotros lo llamamos charango, cuyo nacimiento data de fines del siglo XVII en la villa imperial de Potosí.”(Campos 2005:96)

“El Charango es un cordófono cromático compuesto, pertenece a la familia de los laúdes y representa una especie intermedia entre la guitarra y el mandolín modernoS, tiene de la primera la caja en forma de ocho y del segundo las cuerdas dobles. Pero, el charango se da su propia clasificación por su particular caja de resonancia madera Llaukiada en los valles y de caparazón de quirquincho en las regiones altas.” (Campos: 2005,96).

FIGURA 3: CHARANGO



Fuente: <http://cambio.bo/sites/default/files/field/image>

3.4.3. Trino Canto

Taquirari instrumental, dedicado a la región oriental de Bolivia el cual Auza la presenta como un homenaje a Santa Cruz:

“Estructurada en forma ternaria con textura densa y movimiento fluido para el violín. El acompañamiento, parcialmente acordal, le permite un desplazamiento melódico muy amplio en el resto de las secciones de la obra. Puede considerarse como un taquirari instrumental, en homenaje al pueblo oriental de Santa Cruz de la Sierra”. (Auza: 2000, 1).

3.4.3.1. Taquirari

El taquirari es un ritmo musical folclórico del departamento del Beni y el territorio del norte del departamento de Pando; su origen del taquirari se da con el desarrollo de la cultura mojeña cuyas frases de acentos salientes relatan la lucha del hombre con la naturaleza.

“la etimología nos informa que la palabra taquirari proviene de la palabra mojeña (taquiraire) que significa flecha”. (Auza: 2009, 48).

Lo cual indica que el taquirari es una danza a la flecha; con la cual los aborígenes exteriorizaban su agradecimiento u homenaje a tal arma que les aseguraba el sustento diario y a la vez les permitía defenderse de sus enemigos. Por tanto, Auza nos comenta acerca la estructura del taquirari:

“las frases musicales son desarrolladas, divididas en dos y hasta tres partes de cuadro, seis y ocho compases cada una en compas binario movimiento moderado, tranquilo de carácter cadencioso, que la diferencia de las demás danzas de Bolivia”(Auza: 2009,49).

FIGURA 4: TAQUIRARI



Fuente: <http://bolpedia.com/wp-content>

3.4.4. Selecciones Chapacas

Las Selecciones Chapacas² son tonadas tradicionales del departamento de Tarija en el que Auza, presenta de la siguiente forma:

“Con la denominación de Selecciones Chapacas, el autor presenta distintos motivos del acervo tarijeño, y lo hace con gracia, armonía y variedad. Las melodías que tienen al tipo de concierto por el agregado de pasajes de relleno y diversa motivación, dan a la pieza un auténtico sabor tarijeño. El allegro de la segunda parte muestra un virtuosismo criollo por el movimiento acelerado de los instrumentos, que hacen de esta obra, una perfecta estilización del folclore de Tarija.” (Auza, 2000: 1).

3.4.4.1. Tonadas chapacas

Las Tonadas Chapacas son un rasgo cultural propio de Tarija, en el Sur de Bolivia, las cuales caracterizan cada festividad marcada por el calendario folclórico chapaco. Es necesario aclarar que la tonada es la musicalización de la copla, ellas tienen varias distinciones, respecto a la zona en las que se canten así como la época en la que se encuentren y en lo que determina la ocasión. Las tonadas varían mucho, no solo entre época y época sino dentro de una misma temporada de tiempo se diferencian por la zona o la festividad tradicional de cada comunidad, por ello, se toma los postulados de Civallero:

“Las tonadas tradicionales tarijeñas o chapacas, son melodías muy conocidas, de estructura sencilla, y estrechamente asociadas a un periodo del año, a una festividad e incluso a una localidad determinada. Sobre tales melodías se improvisan coplas cantadas, que suelen asumir muy a menudo la forma de contrapuntos picantes, entre hombres y mujeres pueden entonarse con el único acompañamiento de una caja o ser ejecutada dos instrumentos tradicionales (Erque o Erquencho, Camacheña³, Flautilla o Violín), sobre todo para poner marco a la danza de las famosas ruedas. Con la excepción del violín, el resto de instrumentos solo son capaces de producir un pequeño rango de notas, lo cual limita, en cierta forma la complejidad de las notas” (Civallero 2004:19).

Es importante mencionar que con el paso del tiempo, las Tonadas Chapacas fueron adaptadas al modelo que sigue otros géneros folclóricos populares de Tarija como las cuecas y chacareras, de esa forma se pasó a interpretarlas con

² Tradición chapaca: son las poblaciones campesinas del occidente del departamento de Tarija quienes se consideran herederas de la tradición “chapaca” gestada durante la época colonial.

³ Camacheña; flauta vertical construida de caña hueca, con escotadura y tres o cuatro agujeros frontales para la digitación. Su longitud es variable (entre 26 a 36 cms.)

guitarras y violines, combinando las melodías más conocidas con distintos conjuntos de coplas populares.

3.4.4.2. Calendario anual y música instrumental de Tarija

La importancia concedida por los chapacos a su origen hispano, en su sistema musical se expresan variadas influencias culturales experimentadas en la región a lo largo de la historia, es decir entre los instrumentos musicales empleados, solo el violín puede considerarse legado hispánico: la caja ya era tocada por los incas para el acompañamiento del canto, la caña, ampliamente difundida al sur de los andes, por tanto, el empleo de estos instrumentos está regido por antiguos conceptos de periodización temporal propio de los andes fenómeno que se halla expresado en el calendario musical de la región. Según García:

“si se considera el calendario de la música instrumental que es la que rige el baile puede observarse un pleno acuerdo de las poblaciones chapacas respecto al periodo d utilización de dos instrumentos: por una parte el erke, al que se recurre desde los primeros de noviembre (fiesta de todos santos o inmediatamente después) hasta las fiesta de carnaval (mediados de febrero o marzo)y por otra parte, la caña, que entra en escenario desde los primeros días de mayo (fiesta de la cruz) hasta fines de septiembre o principios de octubre (fiestas de San Roque o Rosario) respecto a los otros dos instrumentos el violín y la camacheña no se percibe un acuerdo tan claro”.(García, 2012 : 6).

Evidentemente cada una de las tonadas tiene un periodo de práctica: el primero, durante la fiesta de pascua y el segundo, de todos santos; y fuera de estas fechas (el violín especialmente en navidad y año nuevo, y la camacheña desde San Juan), por tanto, es importante estudiar la temporalidad y espacialidad chapaca.

3.4.4.3. Temporalidad y Espacialidad Chapaca

La temporalidad y sus manifestaciones culturales de la cultura campesina chapaca y su estructuración quizá es lo más estudiado a lo largo del ciclo festivo anual, en la cultura campesina de los valles centrales tarijeños resalta la estructuración del ciclo anual en épocas bien definidas de interpretación de

instrumentos musicales tradicionales y de interpretación de tonadas, demarcadas en base a la ocurrencia de fiestas religiosas. Según Vacaflor:

“Las fiestas se dividen en dos períodos; el período de la tonada de la fiesta, las fiestas religiosas marcan la secuencia del ciclo anual, y se constituye en momentos centrales en torno a las que se interpretan las tonadas y los instrumentos musicales, siendo que cada fiesta tiene su tonada, que se canta. Solo que cada fiesta tiene su propia tonada mientras que varias fiestas tienen su propia tonada, mientras que varias fiestas se agrupan en torno a la interpretación de un instrumento”. (Vacaflor, 2011:95).

Los instrumentos musicales tienen su época del año, conformando una secuencia de periodos temporales que dividen el año en tres partes: la época de la Caña, la época del Erke y la época del Violín. Cada época marca su inicio y su fin con una fiesta.

3.4.4.4. Rueda chapaca

La Rueda Chapaca, se baila en grupo y en círculo cerrado por numerosas parejas, que, con las manos enlazadas, ejecutan pasos cortos y pasos largos. Los pasos cortos se realizan con los brazos hacia abajo y los largos con los brazos en alto, por tanto, según Auza:

“La rueda típica chapaca van formando los bailarines un redondo con las manos entrelazadas que luego se desplazan al ritmo clásico “zapateo” de los campesinos del valle central de Tarija. Lo hacen al compás de un violín chapaco que ejecuta melodías muy acompasadas en una compleja sucesión métrica del tiempo. (Auza 2012: 37).

El Erke, Caja y la Camacheña son los instrumentos que acompañan a la danza de la Rueda Chapaca, los danzantes o bailarines forman un círculo intercalándose hombres y mujeres. Este ritmo es más bailado en la época del Carnaval o de la Pascua. Según Auza:

“Esta danza se presenta durante las pascuas floridas por la profusión de arcos adornados con rosa-pascua en honor de la resurrección del salvador y es muy apreciada por su belleza y colorido, generalmente formados por grupos de campesinos de las diferentes regiones de la campiña tarijeña. También se escucha sonoridades típicas que provienen del erke, la camacheña, el violín y la caña” (Auza 200):55).

FIGURA 5: RUEDA CHAPACA

Fuente: <http://www.redescuela.org>

3.4.4.5. Erke

El Erke es un instrumento aerófono construido del cuerno del ganado vacuno, pertenece a la época de lluvias y forma parte de la "rueda chapaca". En el que se baila al son del acompañamiento de la caja, por ello se toma los postulados de Auza:

“El erke es un instrumento del periodo de lluvias construido del cuerno del ganado vacuno”. Es acompañado por la caja, la que marca un ritmo ágil y alegre; Acústicamente, el erque es un clarinete rustico que consta de una lengüita simple batiente, inserta en un tubo cónico sin agujeros. Consta de dos partes, el asta y la cañuela o pajuela, que va insertada al orificio de la punta del asta. El erque inicia su ejecución en la fiesta de la Virgen del Rosario (primera quincena del mes de octubre), hasta concluir con la fiesta del carnaval en el mes de febrero o marzo, coincidiendo con la época de lluvias. Es esta última fiesta la más importante protagonizada por el erque, sumándose también el bombo como acompañamiento percusivo. La danza o baile propio del erque es la rueda y el caracol donde los danzantes avanzan de las manos en fila zigzagueante” (Auza 2012: 31)

FIGURA 6: RUEDA DEL ERKE

Fuente: <http://www.mfa.org/collections/object>

3.4.4.6. Zapateo del violín

Se considera zapateo del violín a la interpretación al estilo propio de los chapacos el cual pertenece a la época de Pascua, las cuales se caracterizan por ser interpretadas en las parroquias.

“los violinistas ejecutan en su instrumento toda la música autóctona; la música de caña, del erque, de la quena y de las tonadas, pero lo propio de este instrumento es el “zapateo” de pascua, que se baila en rueda siguiendo el ritmo marcado por el violín. Su estilo de tocar es bastante original; la posición del violín y el manejo del arco lo convierte en exclusivo” (Auza 2012:32)

3.4.4.7. Rueda de la caña

La rueda de la caña lo hacen los cañeros en una especie de coreografía, colocándose a ambos lados de la calle, entrecruzan los instrumentos que figuran una especie de bóveda al Santo, a sacerdotes "chunchos" y a los concurrentes de la procesión. Hacen todo el trayecto tocando sendas trompas, por tanto en cuanto a la ejecución y las características de la caña se toma los postulados de Auza:

“la ejecución de la caña se inicia el 3 de mayo con la fiesta de la Cruz. En la fiesta de San Roque resalta más por una masiva participación de los cañeros (mes de septiembre). El final de la interpretación de la caña ocurre en el mes de octubre donde se escuchan las últimas melodías en la fiesta de la Virgen de la Merced de la comunidad de Erquis, donde se tiene como costumbre el cambio de instrumento de la caña por el Erke”. (Auza 2012:30)

“Básicamente se producen tres sonidos por lo que es el instrumento tritónico los sonidos son Fa, Do y Mi, se ha observado que los cañeros más experimentados pueden generar otros sonidos adicionales ampliándose las posibilidades armónicas.”(Gutiérrez 2009:268).

Son instrumentos gigantescos; trompetas transversas, de dimensiones gigantes que llevan (hasta 5 metros de largo) el cual se construye de caña hueca perforada y reforzada, a la que se anexa en uno de sus extremos un pabellón hecho de cola de vaca.

3.4.5. Khipus I

El khipus I es la última obra del segundo ciclo Runas el cual Auza la presenta de la siguiente forma:

“Si bien las cuatro danzas enunciadas son de índole tradicional, la quinta, Khipus I, es completamente moderna.

Está estructurado dentro de los cánones de la música contemporánea. El tiempo y la dinámica están controlados en fracciones de segundos. Su evidente dificultad técnica nace en la necesidad de crear determinadas atmósferas de sonido y silencio. Las complejidades rítmicas y tímbricas conjugan creando un mundo musical de indiscutible interés.” (Auza, 2000: 1).

3.4.5.1. Quipus

En cuanto a la etimología de la palabra se presenta en diversas variantes, como: khipus, kipus, quipus, por lo que se toma una sola definición referida al compositor, por tanto los Quipus eran un sistema de notación mnemotécnico (alfabeto) basado en nudos y cordones de lana, con nudos de uno o varios colores, que transmitían historias, canciones y poemas. Por tanto se toma los postulados de Auza:

“El quipu era un sistema de notación basado en nudos y cuerdas (cordones con nudos de color).se recomendaba su enseñanza a los amautas que trabajaban en la enseñanza de la juventud y a los haravicus o poetas, encargados de transmitir los cantos líricos o poéticos del repertorio quichua, en la escuela denominada Yachay Huasi (escuela del saber). Allí se enseñaba el idioma oficial, poesía, música, filosofía, leyes y astrología.” (Auza 1996: 34).

Como también los cronistas lo clasifican como un sistema de contabilidad:

“Los cronistas, P. Anello Oliva y Fr. Martin de Morúa, presentan los quipus como sistemas de contabilidad de mnemoténcia y recordación de fechas o sucesos, únicamente...”(Auza, 1996: 34,35)

FIGURA 7: GUIPUS



Fuente: <http://wiki.sumaqperu.com/es/images>

CAPITULO III

1. DIAGNÓSTICO

En el ámbito musical de la ciudad de La Paz, existe una carencia de estudio y análisis de la interpretación del repertorio de violín de la música boliviana, específicamente las composiciones con estilo musical nacionalista. En ese sentido, se tomó como referente la investigación del violinista, Javier Pinell, quien manifiesta.

“No fue sino hasta la década de 1960 que los compositores bolivianos comenzaron a experimentar con nuevas técnicas y comenzaron a escribir composiciones en estilos que van más allá de la simple imitación de la música folklórica. La mayoría de estos pioneros de la composición de Bolivia fueron educados fuera de Bolivia, ya sea en Europa o en los países latinoamericanos más grandes. Curiosamente, sin embargo, los estilos de composición entre los pocos compositores de esa generación fueron variadas. José María Velasco Maidana (1901-1989), Atiliano Auza (n. 1928), Eduardo Caba, y Simeón Roncal han compuesto en un estilo nacionalista; Marvin Sandi (1938 - 1968) y Gustavo Navarra (n. 1931), en un neo- estilo romántico, y Alberto Villalpando (nacido en 1940) con un estilo avant-garde.” (Pinell: 1999, 84).

Los compositores del siglo XX, van quedándose en el olvido a causa de la notable carencia de investigación en cuanto a un referente de interpretación musical. Ya que, por éste motivo los intérpretes van dejando de lado, las obras de estilo nacionalista. Que debe de ser priorizada para el cultivo de la música nacional académica, por tanto, se tomó el postulado del violinista Javier Pinell quien es uno de los investigadores pioneros del estilo, musical nacionalista.

“A pesar de la creciente conciencia de este género académico, permanece ajeno a la mayoría de las poblaciones indígenas y mestizas en Bolivia, y su difusión ha sido extremadamente difícil. Entre las diversas circunstancias que aíslan a estos tipos de composiciones se encuentran los problemas educativos, sociales, económicos y burocráticos del país. Además, el valor artístico de este tipo de obras se mantendrá poco apreciado hasta que el género sea investigado y estudiado más a fondo.” (Pinell: 1999, 85).

Por los precedentes mencionados, la música nacional académica carece de investigación, más aun, de referentes de grabaciones, por ello, el escaso material analítico que disponen los intérpretes en el contexto musical de la ciudad de La Paz, se hace difícil la difusión e interpretación.

“La música nacional boliviana académica es parte de nuestra herencia y enseñar, tocar y difundir es nuestro deber. - sugiere al Maestro Ramiro Soriano. Para que diga, de cómo o que pasos se debe seguir para hacer una

especie de protocolo para ver una manera de tocar y eso es muy importante porque no solo es enseñar lo que está escrito porque la partitura si bien es un mapa un guía para hacer música pero aparte de esto está la parte moral porque eso se está perdiendo porque no se ha vuelto a tocar. Y... eso se debe investigar.”(Mariana Alandia, Conferencia de Música Nacional 28/08/2013).

La carencia de referente analítico y musical para la interpretación es un problema para entender la música nacional. Por ello, se tomó la referencia de Javier Parrado, quien señaló lo siguiente:

“Hasta ahora no hay ningún referente para hacer una interpretación correcta de la música boliviana. Lo que se debería hacer es seguir los pasos de por ejemplo Jordi Savall. Que es, “investigar.” y en eso estamos muy atrasados lo que se necesita es investigar para entender y poder interpretar correctamente por ejemplo: la cueca ¿cómo se interpreta realmente? Tocarla bien. Con todas sus variantes es difícil llegar a comprender. Eso es muy importante. -Menciona el proyecto de la sinfónica.

Tenemos la experiencia clarísima de hace algunos años con la sinfónica el primer programa con arreglos de música boliviana. Y de pronto cuando salimos algunas personas de música popular se acercan y dicen, pero esto no se toca así. Entonces poco a poco la orquesta ha ido entendiendo, entonces ese primer programa ha sido importante porque no todos sabían. Es decir no todo boliviano sabe tocar una cueca por ejemplo. Y más aún no todo boliviano sabe enseñar una cueca”. (Javier Parrado, Conferencia de Música Nacional 28/08/2013).

Por los antecedentes, es un hecho constatable que no existe parámetros o protocolos para la interpretación de la música académica boliviana. Por tanto, la investigación se centra en el caso específico de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” para violín y piano de Atiliano Auza León, ya que de las mismas no existe ningún referente analítico y musical, por ello, se toma los postulados de Auza: “No hay ninguna investigación y grabación del Segundo Ciclo “Runas” excepto del Khipus nº 1 lo toque yo Atiliano Auza con el pianista Emilio Aliz.” (Auza: entrevista 27/10/2013, en ANEXOS), por tanto, es importante la investigación para suplir la carencia que existe en cuanto a un referente de interpretación de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” para violín y piano de Atiliano Auza León.

La recolección de datos para el presente diagnóstico se elaboró a través de entrevistas semi estructuradas, apoyados con la literatura referida al tema.

CAPITULO IV

1. PROPUESTA

A través de la investigación se proponen criterios de interpretación con su debida sustentación de análisis (formal, Armónico, melódico, rítmico, etc.). Y una “grabación” como referencia musical, que permitan abordar las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” con una adecuada sistematización y coherencia.

Habiendo realizado un diagnóstico, la música boliviana con estilo nacionalista es poco investigada y practicada por falta de referencias musicales y analíticas en el medio, viendo la realidad del entorno musical en la ciudad de La Paz, muy pocos interpretes acuden a la herramienta del análisis, en la mayoría de los casos el estudio está enfocado a la solución de problemas técnicos y musicales desde un punto de vista práctico y estos guiados a través de referencias musicales “grabaciones” Aunque este paso es indispensable en el proceso de estudio de una obra, no debe dejarse de lado la investigación y el análisis, ya que, de ésta forma se entiende la interpretación. Esta es la información que el intérprete debe investigar a partir de su conocimiento y su imaginación, para poder expresar realmente una posibilidad fundamentada sobre las ideas del compositor.

Elaborado todo el trabajo de investigación previo, se propone finalmente la adopción de un método de análisis para valorar en cada caso concreto de cada obra las posibles opciones de interpretación basada en el estudio de los seis criterios interpretativos propuestos por Carmona: los cuales son la Interpretación literal. El sentido propio de los signos musicales. La Interpretación subjetiva (la voluntad del compositor). La Interpretación historicista. La reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época. La Interpretación objetiva. El espíritu y la finalidad de las obras. La Interpretación libre. Libertad interpretativa (la voluntad del intérprete). La Interpretación adaptativa. Los cuales fueron proporcionalmente adecuadas en diferentes posiciones para la investigación y el análisis de este proyecto.

Una vez analizadas las cinco danzas bolivianas del segundo ciclo “Runas” se encuentra un fuerte referente de interpretación ya que se llega a una concepción

musical fundamentada que dispone a proponer un sistema de análisis que permita a intérpretes, analistas y público en general valorar y enjuiciar la decisión sobre esta elección en cada obra. Por tanto todas las diferentes soluciones a la defensa comunicativa no son necesariamente excluyentes, de hecho, algunas de ellas pueden ofrecerse de manera simultánea siendo perfectamente compatibles. Con obras que sigan un estilo parecido.

A través del análisis musical y el estudio de los seis criterios de interpretación propuesta por Carmona, la investigación se desarrolló en todos los puntos que adhieren a cada obra, logrando concebir una propuesta de interpretación musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” de Atiliano Auza León, el cual, llevó a sistematizar el desarrollo de la propuesta pedagógicamente para que todos los intérpretes puedan llegar a un mejor entendimiento, los cuales son:

1.1. Génesis de la obra

Hace un estudio de cómo fue concebida la obra, que motivó la composición, si fue un encargo o si fue dedicada a alguien o por el contrario fue resultado de la iniciativa del compositor. También nos ayuda a indagar el lugar y la fecha de composición, asimismo, ubicar al compositor en el momento de realizar la composición, “situación social, profesional, actividad musical y compositiva.

1.2. Estilo musical

Estudio del estilo musical de cada obra.

1.3. Análisis musical

Este punto consiste en un exhaustivo análisis de tipo formal, temático, estilístico, armónico, etc., por el cual pretende explicar lo que acontece a lo largo de la obra, cómo está estructurada y concebida. Explicación que se realiza de manera lineal, de principio a fin, y que pretende aclarar todos los aspectos dignos a destacar para su mejor comprensión. Por tanto, el análisis está ilustrado con numerosos ejemplos extraídos de la partitura en formato pdf. Guiadas por el

número de compas, lo cual permite localizar con precisión el objeto de estudio. La terminología aplicada al análisis está basado en: Arnold Schonberg “fundamentos de composición musical” (1989), los cuales se presentan en (ANEXOS). El análisis con relación al agógico, se desarrolla sistemáticamente en base al: tempo y carácter, dinámica, articulación y acentuación, tímbrica, las cuales están desarrollados en:

1.4. Análisis agógico predeterminado

El cual está centrado al estudio de las notaciones determinadas por el compositor.

1.5. Análisis agógico libre

Está desarrollado en base a la voluntad del intérprete, la cual permite el aporte en relación al agógico predeterminado y al conocimiento sustentado en cuanto al estilo musical.

1.6. Propuesta de interpretación

Explica y desarrolla todo lo relacionado en cuanto a la interpretación de cada una de las obras. A través de aspectos como:

- Tempo y Carácter
- Dinámica
- Articulación y Acentuación
- Tímbrica “sonoridad de la obra”
- Interpretación

Este apartado va dirigido sobre todo a músicos intérpretes de Violín. Las obras que se presentan en este proyecto, a diferencia de otras obras más comunes del repertorio violinístico, carecen de una tradición interpretativa conocida, en ese sentido los criterios técnicos e interpretativos de esta investigación son cuidadosamente desarrollados en base al estilo de cada obra.

2. Capricho

2.1. Génesis de la obra

El Capricho fue inspirado el año 1950. Época en que Atiliano Auza estaba en el último año de sus estudios en la “Escuela Normal de Maestros de Sucre”, la historia particularmente data que el capricho fue compuesto con una posición escolástica, ya que, en primera instancia nació solo en melodía y que más tarde tuvo un proceso de elaboración en cuanto a la armonización, de cierta forma es una de las primeras obras que Auza compuso. Y con dilemas en el nombre de la obra, que en primer término nació con el nombre de “Capricho Incaico” debido a las controversias musicales, simplificó el nombre, a solo “Capricho”: porque si bien como en principio nace con el título de Capricho Incaico la obra no fue resultante como una composición pentatónica al contrario resulto ser heptafonía porque estaba compuesto por siete notas, es por ello que decide quitar lo “Incaico” porque no era música inca, por tanto se queda solo como “Capricho”.

2.2. Estilo musical

El estilo está influenciado por la música autóctona boliviana, con melodías y ritmos incaicos de gran belleza, es importante resaltar la sonoridad de aires andinos a pesar que no es estrictamente llevada por las cinco notas de la escala pentatónica, Por ello, es preciso resaltar, que Auza en primera instancia compuso el capricho con el nombre de “Capricho Incaico”, por el que aparece un constante ir y venir de aires andinos que colorean un notable paisaje sonoro, acercándose a la música autóctona andina, imitando instrumentos de viento como kenas y charangos con carácter de Yaraví y Huayño, por el que se llega a concebir una imagen del vivir en un pueblo andino, buscando la belleza pura de esos vientos fríos, de sus calles polvorientas, de ese sabor en la comida de ese sufrimiento que fortalece al hombre andino, por tanto, es una obra que busca colores y aires que generen esa sensación, a través de sus rítmicos y melodías de gran belleza en el discurso musical.

2.3. Análisis musical

2.3.1. Forma

Si bien el compositor plantea el “Capricho” como composición sin forma fija, se puede distinguir secciones contrastantes que marcan dos partes y una pequeña Coda. Por tanto se plantea de la siguiente forma:

TABLA 1: ANALISIS MUSICAL

Capricho Compas 1 – 68						
A(Yaraví) C: 1 – 34			B(Huayño) C:35 – 61			Coda C:62 - 68
a(A) C: 1 - 9	b(A) C:10 - 26		Transición C:27 - 34	a(B) C:35 -46	b(B) C:47 - 54	Transición C:55-61
a(a) C:1-5	b(a) C:6-9	a(b) C:10-18	b(b) C:18-26			

La estructura de la obra es bastante sencilla, como se observa en la gráfica, presenta dos partes “A-B” partes que son elaborados y divididos de 8 y 4 compases.

2.3.2. Armonía

En cuanto a la armonía, se trata de una composición puramente tonal. Con armonización al estilo propio del compositor. El Capricho, inicialmente empieza en Sol Mayor, pero está establecido en Mi menor, en el que enfatiza momentáneamente Do Mayor en la elaboración del Huayño, para continuamente finalizar en la tonalidad establecida Mi menor.

Como característica, se distingue el manejo de apoyaturas de expresión como parte de la armonía, los cuales generan tensiones que recrean una atmósfera propia en la sonoridad de los aires andinos.

2.3.3. Tratamiento Temático

El “Capricho” está centrado en dos melodías el yaraví y huayño, y son presentados en compases de 2/4 el cual se caracteriza por la formidable escritura camerística y por el estable ritmo del discurso musical.

Por tanto el tratamiento temático de la obra está centrado en tres motivos, mismos que son elaborados en tres temas, las cuales se presentan en el yaraví y el huayño, que se desarrolla en la melodía del violín.

El Motivo 1, en Sol Mayor, primer compás y el primer tiempo del segundo compas, en intervalos de segunda mayor, tercera menor y quinta justa se alterna a lo largo de todo el discurso musical que elabora el primer Tema en la primera sección. En el que se distingue particularmente en la melodía llevado por el violín, aires andinos con una notable inclinación a la escala pentatónica.

Para el presente análisis se tomó referencia de las partituras originales de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” de Atiliano Auza L. en formato pdf.



El Motivo 2, en su relativo Mi menor se presenta en el compás [35] mismo que se identifica como motivo rítmico el cual se elabora como el Segundo Tema con el ritmo de huayño, para resolver hacia el compás [47].



El Motivo 3, se presenta en el compás [47] en el acorde de Do Mayor el cual se alterna también en el discurso musical del huayño elaborando el tercer Tema hasta el compás [54].



Por tanto el tratamiento temático en secciones grandes. Presenta la primera parte “A”, yaraví, comprende los compases [1-34], el violín es el encargado de exponer el tema principal, presentado inicialmente en Sol Mayor, aunque la composición es puramente tonal, hay un claro predominio del yaraví en cuanto a sonoridad de aires andinos pentatónicos en la melodía.

Por tanto la primera frase con la que empieza el Tema “A” se prolonga hasta el compás [4] mismo que se repite en el compás [6] hasta el compás [9] donde termina parcialmente la exposición del tema.

C: 1

Violín

Andante

f

C: 9

La parte “A” desarrollada en sentido musical de yaraví, del compás [1-34] expone los primeros cuatro compases el motivo y tema principal repitiendo en sentido de periodo en dos secciones del compás [1-9] estos divididos por [4] compases, el antecedente del compás [1-4] y consecuente del compás [6-9] unidos por un conector que lleva el piano en el compás [5], el periodo es claramente separado con el calderón.

“A”

Violín

Andante

f

Piano

f

p

p

Antecedente

Consecuente

C: 1

Posteriormente se elabora el tema en segmentos a partir del compás [10] hasta el primer tiempo del compás [18] concluyente con un calderón y

consecutivamente se vuelve a presentar la idea elaborada con algunas variantes en una octava alta, hasta el primer tiempo del compás [26].

C: 9

C: 17

Posteriormente aparece la transición en el compás [27] hasta el compás [34] donde armónicamente pasa al relativo Mi menor en el que se desarrolla el huayño.

Transición

C: 27

La parte “B” elaborado con carácter de huayño se presenta en el compás [35] hasta al compás [54] en el que se desarrolla el segundo y tercer Tema.

“B”

Huayño

C: 35



Continuamente aparece la transición del compás [55-61] el cual está elaborado con materiales rítmicos del primer tema que contrastan a la parte “B” mismas que terminan y están claramente marcadas con el calderón en el compás [61]

Transición



Y para terminar, elabora la Coda el cual empieza desde el compás [62] hasta finalizar en el compás [68]. También con materiales rítmicos del primer tema pero en sentido de aumentación los cuales están claramente señalados con el término “lento” el cual duplica el valor del ritmo en lugar de 2/4 pasa a ser 4/4.

Coda



2.3.4. Tratamiento instrumental

La obra está desarrollada en los aires andinos yaraví y huayño, mismas que nacen en primera instancia solo en melodía los cuales son trabajados en base a la sonoridad original de los aires andinos que es representado por la kena, mismos que son reemplazados con el violín, y acompañado con el piano, en el cual, se distingue un claro tratamiento en la armonización, el yaraví es estrictamente controlado en cuanto al protagonismo del piano, ya que solo se muestra como refuerzo y conector a través de la armonización de forma coral que recrean una atmosfera propia de los aires andinos contrastando con armonías que generan tensiones a través de apoyaturas de expresión. Sin embargo el huayño es trabajado como un dialogo, en ambos instrumentos violín y piano, presentan de cierta forma similar protagonismo, intercambiando equilibradamente los diferentes motivos. Mismos que contrastan al yaraví.

En cuanto al tratamiento específico del violín el registro está enmarcado en “medio y agudo”, y en la articulación se puede observar que el compositor no presenta ninguna especificación de arcos y digitaciones.

2.4. Análisis agógico predeterminado

2.4.1. Tempo y Carácter

El compositor presenta tres indicaciones de carácter, el primero que pertenece a la parte “A”, el cual presenta con carácter “Andante” que significa en tiempo de andar haciendo una relación de tiempo con el metrónomo, llegaría a ser un aproximado de negra = 70 pulsos por minuto.

El segundo que pertenece a la parte “B” huayño que contrasta con un carácter de “Allegro” que significa en tiempo rápido y animado. Haciendo una relación de tiempo con el metrónomo, llegaría a ser un aproximado de negra = 112 pulsos por minuto.

El tercero que pertenece a la “Coda” que contrasta con un carácter “Lento” que significa como su nombre indica lento ampliamente. Haciendo una relación de tiempo con el metrónomo, llegaría a ser un aproximado de negra = 52 pulsos por minuto.

2.4.2. Dinámica

En cuanto a dinámica se refiere, se encuentra básicamente dentro del rango “*p*” (piano = suave) y “*ff*” (fortísimo = muy fuerte), el compositor crea un ambiente de tensión utilizando las dinámicas de “*f*” y “*ff*” generando clímax en el yaraví y el huayño, También para los efectos de la obra, se utilizan crescendos y decrescendos, indicados con los reguladores  lo que indica un control minucioso debidamente marcado en cada sección.

2.4.3. Articulación y Acentuación

Para la articulación Auza utiliza indicaciones específicas que permiten mejor comprensión al momento de la ejecución de la obra, como ser indicaciones de “Détaché porté” () , “Détaché lance” (), “Acento” (). Los cuales son desarrollados cuidadosamente en base a la técnica que requiere.

En cuanto a la ornamentación, Auza utiliza un solo adorno el cual es la apoyatura como parte del primer motivo adornando el primer tema de la parte “A”



2.4.4. Tímblica

En cuanto a los timbres específicos del “Capricho”, Auza, plantea el uso de pizzicatos, trémolos y dobles cuerdas, en el que les da un particular protagonismo, los pizzicatos, son elaborados como conectores, que permite desarrollar el carácter seco, propio de los aires andinos, en cuanto a los trémolos adjuntos con las dobles cuerdas, las presenta como un apogeo del final de la danza del Huayño.

2.4.5. Propuesta de interpretación

Dado a la concepción del criterio de interpretación a través del análisis, el Capricho es un aire andino boliviano, el cual está elaborado en dos partes

contrastantes, “Yaraví” y “Huayño” con melodías de aires pentatónicos, basada en sonidos a flautados que expresa un instrumento de viento “kena”, el fraseo del Yaraví está claramente marcado en secciones con los calderones, predeterminados por el autor, las cuales se recomiendan interpretar con la búsqueda de la idea y sonoridad de aire andino con sentido musical de penas de amor. En cuanto al Huayño la idea musical plasmada, proviene de la festividad y apogeo alegre que muestra un tradicional festejo pueblerino quechua.

Por tanto el capricho es una obra que genera la imagen del pueblerino andino, buscando la belleza pura de los colores y aires que generan la sensación de vivir en un pueblo, en el que a través de los rítmicos y armonías contrastantes afloran los fraseos de gran flexibilidad del discurso musical.

2.4.6. Parámetros de interpretación

A primera vista la primera obra del Ciclo “Runas” de Atiliano Auza L. No presenta gran dificultad técnica para un intérprete medio. Sin embargo hay puntos importantes en las que se debe tener cuidado como la interpretación.

Dentro de la dificultad de interpretación se destaca los siguientes aspectos:

La correcta afinación del discurso melódico, dada la peculiar interválica utilizada, a pesar de tratarse de notas simples de la tonalidad, la obra es curiosamente compleja de entender la afinación en cuanto a la armonización llevada por el piano y más aún por la sonoridad como aire andino, sobre todo en los matices y los aires andinos que afloran a lo largo de la obra. Por ello, se centra en conseguir principalmente los siguientes aspectos:

- Obtener un sonido siempre cantado y aflautado que permita un control de fraseo de la melodía con sentido de aire andino.
- Controlar el manejo de arco, que se concrete en la realización de ataques y acentuaciones naturales que caracterizan al sentido propio del estilo, y la búsqueda de largas y continuas arcadas en forte o piano en los contrastes que se presenta.
- Definir una adecuada digitación para favorecer la afinación y conseguir una apropiada textura sonora.

2.4.7. Recomendación

Se recomienda interpretar con un tempo flexible, aun cuando esté clara la indicación de “Andante” y “Allegro” para llevar el sentido propio de un Yaraví y Huayño. Por tanto, se recomienda establecer claramente un tiempo en las tres partes en las que se divide la obra.

2.5. Análisis agógico libre

2.5.1. Tempo y Carácter

En cuanto al tiempo y carácter son llevados en base a la construcción del sentido musical, en el que se plantea diferentes protagonismos musicales que recrean un ambiente particular del estilo, por tanto.

El término “Andante” el cual está centrado a la concepción del estilo de aire andino “Yaraví”. Se identifica un sentido musical relacionada con la idea, de penas de amor, para el cual se propone el “Andante” con un aproximado de negra = 55, este desarrollo de tiempo es definido en base a la relación del carácter “Yaraví” con el sentido rítmico libre y cantáble.

En cuanto al contraste de la obra el cual es “Huayño” se presenta en carácter de “Allegro”, que se acerca a duplicar el tiempo, por lo que se propone un tiempo aproximado de negra = 90 mismo que va con carácter festivo.

Y el último contraste que lleva es la “Coda” se presenta con carácter “Lento” en sentido Yaraví el cual se propone con un tiempo de corchea = 50.

2.5.2. Dinámica

En la construcción de la propuesta de interpretación se realizan aportes en cuanto a dinámicas, en los cuales no se hizo muchos cambios de la partitura original, sólo añade algunas dinámicas y articulaciones que permiten un efecto más notorio en oídos del público. Por tanto, en la dinámica añade “Di minuendos”, “*pp*” (casi audible) y “*ff*” (fuerte). En los compases [33] (*pp*), [34] (*ff*), [62] (di minuendo.).

2.5.3. Articulación y Acentuación

En lo que respecta a este punto se añadió en la acentuación en la parte de la elaboración “B” siguiendo el sentido propio del Huayño. En los compases [47, 52]. También se sugiere añadir un pesante en la ejecución de la parte final de la “Coda”, dándole mayor importancia y haciéndolo evidente el contraste planteado.

2.5.4. Tímbrica

Los sonidos más importantes que emanan la obra son imitaciones de instrumentos andinos característicos de Yaraví y Huayño. Los cuales son la Kena y Charango, ambos instrumentos se presentan en diferentes protagonismos. El timbre de la Kena se desarrolla en toda la obra el cual es llevada por el violín, sin embargo el timbre del charango es llevado por el piano en la parte “B” Huayño, como acompañante con un sentido de rasgueo. Por tanto, para tal efecto en cuanto a la sonoridad de la Kena, se utiliza “Sul Tasto” el cual introduce un color diferente en la interpretación en sentido de Yaraví.

Así mismo, todos los puntos desarrollados de la propuesta están representados de manera gráfica en una partitura con los aspectos agógicos predeterminados señalados por el compositor, así también los aspectos agógicos añadidos por el intérprete. Tanto como en tempo, carácter, dinámica, articulación, acentuación, tímbrica, digitaciones y arcos.

3. Campiña Sucrense

3.1. Génesis de la obra

La “Campiña Sucrense” nació como primer esbozo musical para coro en 1960, en el que Auza, no logró concretar el tratamiento de los versos en las voces, por ello, decidió replantear la composición como música instrumental para violín y piano en 1963, posteriormente propuso en 1971 para orquesta y en 1975 para piano moderno. La obra es básicamente una transcripción del bailecito tradicional “Simisituyki” (VER ANEXOS) de la ciudad de Sucre, en la que la inspiración surgió a través de su madre, el bailecito tradicional “Simisituyki” está en idioma quechua que significa “boquita”.

3.2. Estilo musical

El estilo de la “Campiña Sucrense” es música de salón, aun cuando la melodía es típica del bailecito tradicional “Simisituyki”, Auza propone una presentación elegante de la obra, que resalta las fiestas del carnaval sucrense con un estilo particular en el tratamiento instrumental en ambos instrumentos los cuales llevan notables características de elaboración al estilo de música de salón.

3.3. Análisis musical

3.3.1. Forma

La estructura de la obra lleva la característica forma musical bailecito el cual está marcada por la repetición de los temas, por tanto, se puede distinguir tres partes y una pequeña Coda. En el que se plantea de la siguiente forma:

TABLA 2: ANALISIS MUSICAL

Campaña Sucrese				
Bailecito tradicional de Sucre "Simisituyki"				
Introduccion Compas: 1 - 9				
A C: 10 – 68	a(A) C: 10- 18	b(A) C:19 - 26	a"(A) C: 27 - 36	Puente C: 37 - 38
B C:39 - 53	a(B) C:39 -47		a"(B) C:48- 53	
A' C:54 - 68	a(A") C: 54 - 61		b(A") C:62 - 68	
Coda C: 69 - 72				

La estructura de la obra es bastante tradicional en cuanto al bailecito ya que la misma, como se observa en la gráfica, presenta tres partes "A-B-A" mismas son elaborados y divididos en frases de 8 compases, las cuales llevan la típica repetición en cada frase.

3.3.2. Armonía

En cuanto a la armonía, se trata de una composición puramente tonal. Con armonización al estilo propio del compositor. La obra está escrita en tonalidad inicial de Sol menor que evoluciona paulatinamente con la melodía hacia el homónimo Sol Mayor, en el cual se distingue un manejo particular en cuanto al sentido musical debido al uso de ambas tonalidades Sol menor y su Homónimo Sol Mayor en el que presenta dos protagonismos, la primera parte "A" se presenta en Sol menor, el cual le da un típico carácter de Huayño melancólico indígena, el que posteriormente elabora a la parte "B" con un carácter alegre carnalesco en el relativo mayor, misma que termina en la re exposición "A" en

la tonalidad inicial de Sol menor. La cual estabiliza la coherencia compositiva sumamente elaborada en cuanto a la temática de la obra.

3.3.3. Tratamiento Temático

La Campiña Sucreña está centrada en el tradicional bailecito Simisituyki, presentado en compás de 6/8, ritmo característico del discurso musical del bailecito.

Por tanto, el tratamiento temático de la obra está centrado en tres motivos, mismos que son elaborados en tres temas, los cuales se presentan en la parte “A” y “B”, que se elabora en ambos instrumentos dialogando e intercambiando protagonismos.

Para el presente análisis se tomó referencia de las partituras originales de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” de Auza en formato pdf.

El Motivo 1, en Sol menor, se presenta en la primera frase de la parte “A” compás [10] que se identifica con palabra “Simisituyki” (VER ANEXOS) que se alterna a lo largo de todo el discurso musical el cual elabora el primer tema en la primera frase.



El Motivo 2, se presenta en la segunda parte de la parte “A” en el compás [19 y 20] el cual se identifica con la palabra “mancharichihuan” (VER ANEXOS) motivo que se elabora con un ritmo contrastante al primer tema con carácter cantábile y expresivo mismo que elabora el segundo tema.



El Motivo 3, se presenta en la primera parte de la parte “B” en el compás [39] el cual se elabora como el Tema 3º en el que se alterna el discurso musical de forma instrumental, protagonizando ambos instrumentos como solistas, el violín acompaña rítmicamente con dobles cuerdas de forma armónica en sentido de rasgueo de charango, para presentación del tercer tema el cual es desarrollado por el piano.

C: 47

Por tanto, el tratamiento temático en las frases es elaborado en ambos protagonismos, tanto como acompañamiento y melodía, mismas que están claramente encasillados por las repeticiones.

Por lo que la primera Frase “a” con la que empieza el Tema “A” del compás [10] se prolonga hasta el compás [18] mismo que se repite y termina la exposición del primer Tema. La parte “A” se elabora desde el compás [10-36] en el que expone los primeros cuatro compases del Motivo 1º y Tema principal repitiendo en un sentido de Frase en dos secciones del compás [10-18] estos divididos por [4] compases, el antecedente del compás [10-14] y consecuente del compás [15-18] separado claramente por las repeticiones.

C: 10

Tempo di carnival

C: 18

También el Tema 2º se elabora en sentido musical de Frase a partir del compás [19] hasta el compás [26] concluyente con repetición y consecutivamente

se vuelve a presentar el 1º Tema “a” desarrollado en el piano, del compás [27] hasta del compás [36].

Tema 2 “b”

C: 19

Tema 1 “a”

C: 27

Posteriormente aparece un “Puente” en el compás [37-38] el cual conecta con la parte “B” el cual está en Sol Mayor.

Puente

C: 37

La parte “B” elaborado con carácter instrumental se presenta en el compás [35] hasta al compás [53] en el que se desarrolla el Tercer Tema “B”.

C: 35

C: 49

Continuamente aparece la re exposición del Tema 1º y el Tema 2º en el compás [54-68]

C: 54

C: 66

Y para terminar, elabora la Coda el cual empieza desde el compás [69] hasta finalizar en el compás [72]. También con materiales rítmicos del primer tema.

Coda

C: 69

3.3.4. Tratamiento instrumental

Como ya mencionado la obra está elaborada en base a los materiales temáticos del bailecito tradicional Simisituyki, por ello, está basada en la sonoridad del canto y el acompañamiento del charango, los cuales son reemplazados por el violín y piano, en el que ambos instrumentos presentan de cierta forma similar protagonismo, intercambiando equilibradamente los diferentes motivos tanto en melodía y acompañamiento en el que recrean una atmósfera propia de diálogo. En cuanto al tratamiento específico del registro del violín está enmarcado en “graves, medios y agudo”.

3.4. Análisis agógico predeterminado

3.4.1. Tempo y Carácter

El compositor presenta tres indicaciones de carácter, el primero que pertenece a la introducción, el cual presenta con carácter “Vivo” que significa rápido y vivaz, haciendo una relación de tiempo con el metrónomo, llegaría a ser un aproximado de negra = 120 pulsos por minuto.

El segundo que pertenece a la parte “A”, lleva la indicación de Tempo di carnaval el cual está representado como “Allegro” que significa en tiempo rápido y animado. Haciendo una relación de tiempo con el metrónomo, llegaría a ser un aproximado de negra = 112 pulsos por minuto.

El tercero que pertenece a la “Coda”, “Agitado” representado como “Presto”. Haciendo una relación de tiempo con el metrónomo, llegaría a ser un aproximado de negra = 160 pulsos por minuto.

3.4.2. Dinámica

En cuanto a dinámica se refiere, se encuentra básicamente dentro del rango “*p*” (piano = suave) y “*fff*” (fortísimo = muy fuerte), el compositor crea un ambiente de tensión utilizando las dinámicas de “*f*” y “*ff*”. También para los efectos de la obra, se utilizan crescendos y decrescendos, indicados con los reguladores   lo que indica un control minucioso debidamente marcado en cada sección.

3.4.3. Articulación y Acentuación

Para la articulación Auza utiliza indicaciones específicas que permiten mejor comprensión al momento de la ejecución de la obra, los cuales son: ligaduras de frase, indicación de arco “Subiendo, Bajando” golpes de arco, “Staccato” (♩) “Acento” (♩). Los cuales son desarrollados cuidadosamente en base a la técnica que requiere.

En cuanto a la ornamentación, Auza utiliza un solo adorno el cual es la apoyatura en la parte “B” de la obra.



3.4.4. Tímbrica

En cuanto a la tímbrica, Auza, plantea el uso de pizzicatos y dobles cuerdas, en el que los pizzicatos son elaborados como conectores, de intercambio de protagonismo, en donde el violín pasa a ser acompañante de la melodía.

3.4.5. Propuesta de interpretación

Dado a la concepción del criterio de interpretación a través del análisis, la Campiña Sucreña es claramente llevada por la melodía del bailecito de manera cantábil al estilo propio de Auza. El cual como bien ya definido la presentación de la obra como música de salón, se propone un criterio de interpretación basada en la temática del bailecito “Simisituyki” en el cual genera una imagen de una pareja en conquista con dones de baile refinado y sutil coqueteo, buscando la belleza pura de la música de antaño en el que se perciba esa sensación del enamoramiento y la conquista. Por tanto, se concibe el criterio de interpretación con un carácter elegante en el que maneja un control de la melodía de manera íntima y recogida, con un sonido muy cantado y aterciopelado pero siempre en un registro del instrumento que no sea demasiado agresivo y en el que se pueda conseguir un matiz sonoro acorde con las exigencias del compositor.

3.4.6. Parámetros de interpretación

En lo que respecta a los puntos importantes para la construcción del discurso musical de la “Campiña Sucrese”, se recurrió a la versión original del bailecito, el cual es interpretado con canto y charango, los cuales permitieron concebir la sonoridad y fraseo de la obra.

En el que a través de la misma se determinó, la articulación, acentuación, y todos los parámetros para lograr el criterio de interpretación planteado. Por tanto, se recomienda tomar los siguientes puntos relevantes:

- Concebir un sonido siempre cantáble que permita un control de fraseo y manejo de dialogo instrumental.
- Incluir parámetros de manejo de arco que ayuden a resolver la acentuación natural que caracteriza al sentido propio del estilo.

3.4.7. Recomendación

Se recomienda interpretar con un tempo flexible, aun cuando esté clara la indicación del carácter “Vivo” y “Allegro” para llevar el sentido propio de un bailecito de salón, no obstante, se diferencian con variados cambios de tiempo, como en la parte central, presenta un tiempo más reposado y tranquilo con las indicaciones de “Cantáble expresivo” y “meno mosso”, y en el que contrasta momentáneamente volviendo al tiempo de carnaval “Allegro”, como también a un tiempo lento.

3.5. Análisis agógico libre

3.5.1. Tempo y Carácter

En cuanto al tiempo y carácter son llevados en base a la construcción del sentido musical de bailecito, en el que se plantea diferentes protagonismos musicales que recrean un ambiente particular del estilo, por tanto.

El término “Vivo” se relaciona con una idea de presentación instrumental del charango en tiempo tranquilo en el que no entorpezca la entrada cantáble del tema, el cual está en tiempo de “Allegro”, por ello, se propone un tiempo

aproximado para ambos protagonismos tanto la introducción y el tema con una relación de negra con punto = 80 este desarrollo de tiempo es definido en base a la relación del carácter con el sentido rítmico del tema. En el que los cambios de tiempo y carácter como el “cantábile expresivo” y el “meno mosso” no son contrastantes a lo establecido. A excepción del “Lento” en el que la relación de tiempo duplica en cuanto a la amplitud, el cual llega a un aproximado de negra con punto = 55, y para finalizar tenemos la indicación de “Tempo I” el cual significa retomar el primer tiempo establecido.

3.5.2. Dinámica

En cuanto a la dinámica, se fortalece el control natural del desarrollo del tema de manera cantábile sin añadir más dinámicas. Ya que todo el discurso musical está claramente señalado a diferencia del Capricho.

3.5.3. Articulación y Acentuación

En lo que respecta a este punto, se proponen indicaciones precisas de arco para controlar la acentuación predeterminado por el compositor. Como también, se realizan algunos cambios en cuanto a ligaduras de expresión los cuales no entorpecen el discurso del lenguaje musical, más aun permiten un fraseo notorio y controlado a oídos del público.

3.5.4. Tímbrica

Los timbres que emanan la obra son el rasgueo del charango al estilo propio del bailecito, como también el canto alegre y expresivo con la sonoridad del carnaval de antaño, en la que ambos protagonismos son desarrollados de manera dialogada, conservando sus característicos patrones rítmicos que yacen en el rasgueo de charango. Para tal concepción de la sonoridad e interpretación, se recurrió a la audición de grabaciones semejantes a la temática como, archivos del carnaval de antaño, el tradicional bailecito “Simisituyki”, interpretado con charango y guitarra por Armando Porcel.

PARTITURA 2: CAMPIÑA SUCRENSE

CAMPIÑA SUCRENSE

Atiliano Auza

-Charango Bailecito tradicional de sucre "Simisituyki"
Vivo ♩ = 85

Violin

5 *sf* *fp* *f* *p* *mf* *accel.* *p* *Tema*

10 *p* *rit.* *mf* *veloce* *f*

16 *p* *f* *p* *cantabile espres.*

23 *ff* *meno mosso* *f*

29 *p* *f* *poco rit.*

35 *a tempo* *p pizz.* *arco* *- Charango* *mf*

40 *Lento* *p*

45 *f* *-Tema* *tempo 1*

51 *p*

56 *p*

63 *-Charango* *Agitato* *mf* *f*

69 *fff* *dim.* *p* *pp*

4. Trino canto

4.1. Génesis de la obra

El “Trino Canto” fue compuesto en la ciudad de Sucre el año 1960, al que Auza, consideró una composición en homenaje a Santa Cruz, el cual nació en primera instancia para coro a cuatro voces, en el que a través de la concepción de la sonoridad después de un concierto en Santa Cruz, Auza decidió proponer el mismo año una nueva presentación de la obra, como música instrumental para violín y piano, en cuanto al nombre de la obra lo plantea simplemente de forma nominal en el que lo considera como “trinar y cantar”.

4.2. Estilo musical

El estilo está claramente definido como música folclórica boliviana, con melodías y ritmos característicos que pertenecen al taquirari del oriente boliviano, particularmente al departamento de Santa Cruz, el cual esta presentada al estilo propio del compositor en el que le da un particular tratamiento instrumental, en el que ambos instrumentos están presentados con un carácter virtuoso hacia un enfoque solista lo cual lo hace música para oír y no asíailable.

4.3. Análisis musical

4.3.1. Forma

Si bien Auza, la presentó como una forma ternaria se pueden identificar secciones más elaboradas, con variantes de las mismas, por tanto se llegó a la concepción de la estructura de la siguiente forma:

TABLA 3: ANALISIS MUSICAL

Trino Canto					
Taquirari					
Introduccion Compas: 1 - 2					
A C: 3 - 20					
B C: 20 - 33					
C C: 34 - 65	a(C) C: 34 - 41	b(C) C:42 – 49	a(C) C: 51 - 58	b"(C) C: 59 – 65	Puente C: 66 - 68
A' C: 68 - 85	a(A") C: 68 - 76	a"(A") C: 77- 85			
B' C: 86 - 98					
Coda C: 99-107					

Por tanto, plantea cinco partes a lo largo de la obra, una primera sección "A" que introduce a la misma, una segunda sección "B" con carácter dialogado, una tercera sección "C" de desarrollo de elementos. La cuarta sección "A'" donde re expone y va a desarrollar a la parte "B'" en el cual la resalta como un clímax, posteriormente la obra finaliza con una coda.

4.3.2. Armonía

En cuanto a la armonía, se trata de una composición puramente tonal. Ya que permanece en toda la obra en la tonalidad de Sol menor. En el que no existe ninguna modulación ni cambio de región.

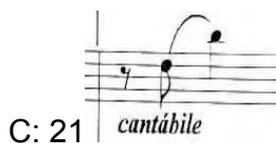
4.3.3. Tratamiento Temático

El tratamiento temático de la obra está centrado en tres motivos, mismos que son elaborados en tres temas, los cuales se presentan en la parte “A”, “B” y “C” de manera dialogado e intercambiando protagonismos. Por tanto:

El Motivo 1º se presenta en la melodía principal del violín el cual es elaborado en distintas posiciones, cambiando según la región del acorde que lo contenga.



El Motivo 2º es un material temático formado por un intervalo de sexta el cual da personalidad y contraste a la parte “B”.



El Motivo 3º se presenta de forma armónica a una distancia intervalica de sexta, la cual se elabora en la primera parte de la parte “C”.



Por tanto el tratamiento temático en las frases es elaborado en ambos protagonismos, tanto como acompañamiento y melodía, mismas que están claramente encasillados por las repeticiones y los conectores.

Por lo que la primera Frase “a” con la que empieza el Tema “A” del compás [3] se prolonga hasta el compás [11] mismo que se repite y termina la exposición del primer Tema elaborando en el mismo sentido en una octava alta. La parte “A” se elabora desde el compás [3-20] exponiendo en grupos de ocho compases el Motivo 1º y Tema principal repite en un sentido de Periodo en dos secciones estos divididos claramente por las repeticiones, el antecedente del compás [3-11] y consecuente del compás [12-20].

C: 3 *p staccato*

C: 10 *mf*

El Tema 2º se elabora en sentido musical de Frase a partir del compás [21] hasta el compás [32]

C: 21 *p*

cantabile

Posteriormente aparece el conector en el compás [33] hacia la parte “C”, el cual lleva el piano.

C: 33 *p*

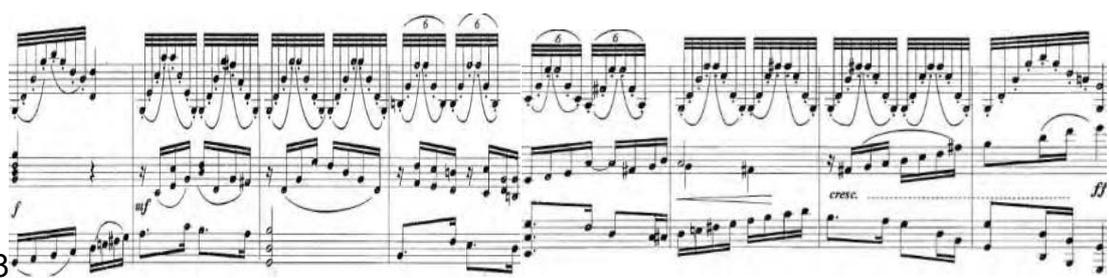
La parte “C”, elaborado con carácter armónico, se presenta en el compás [34] hasta al compás [65] en el que se desarrolla el Tercer Tema, intercambiando protagonismos con el piano.

C: 34 

C: 45 

Intercambio de protagonistas

C:50 

C:58 

Conector para re exponer el Tema "A"

C: 66 

Continuamente aparece la re exposición del Tema 1º y Tema 2º de la parte “A” y
 “B”

“A”

C: 68

C:77

“B”

C:86

Y para terminar, la Coda, el cual empieza en el compás [99] hasta finalizar en el compás [107]. Elaborado con materiales rítmicos del primer tema.

Coda

C: 99

4.3.4. Tratamiento instrumental

Aunque la obra está basada en música popular, el tratamiento del violín es bastante variado. La obra en su mayoría está planteada con diferentes golpes de arco a través de saltos interválicos de entre cuerdas, por medio de arpeggios y articulaciones predeterminadas, los cuales brillan a través de variaciones tímbricas con sentido percusivo por medio de pizzicatos y estacatos arpegiados. Por ejemplo, el tratamiento arpegiado y virtuoso del violín.

C: 50

O el tratamiento percusivo de la superposición de notas formadas por quintas, articulado con ambas manos (i d i d = izquierda, derecha).

C: 66

4.4. Análisis agógico predeterminado

4.4.1. Tempo y Carácter

El compositor indica tres tipos de carácter, el primero que pertenece a la parte “A”, el cual presenta con carácter “Allegro Non Troppo” que significa en tiempo

alegre rápido, haciendo una relación de tiempo con el metrónomo, llegaría a ser un aproximado de negra = 112 pulsos por minuto.

El segundo que pertenece a la parte “B” y “C” el cual contrasta con un carácter de “Cantabile expresivo” que significa en tiempo Andante. Haciendo una relación de tiempo con el metrónomo, llegaría a ser un aproximado de negra = 76 pulsos por minuto.

El tercero que pertenece a la “Coda” que contrasta con un carácter “Pio presto” que significa muy rápido. Haciendo una relación de tiempo con el metrónomo, llegaría a ser un aproximado de negra = 170 pulsos por minuto.

4.4.2. Dinámica

En cuanto a dinámica se refiere, la obra no presenta un tratamiento minucioso ya que se encuentra básicamente dentro del rango “*p*” (piano = suave) y “*fff*” (fortísimo = muy fuerte), los cuales están predeterminados muy pobremente en la obra, al igual que los reguladores el cual solo presenta en dos oportunidades en el violín en el compás [28 y 72].

4.4.3. Articulación y Acentuación

Para la articulación Auza, utiliza indicaciones específicas que permiten mejor comprensión al momento de la ejecución de la obra, los cuales son: ligaduras de frase, “Détaché porté” (), “Martele” (), “Acento” (), Staccato (). Y en cuanto a la ornamentación utiliza, “Trinos” () y “Mordentes” ().

4.4.4. Tímbrica

En cuanto a los timbres específicos del “Trino Canto”, Auza, plantea el uso de pizzicatos y dobles cuerdas, con diferentes protagonismos, en el caso de los pizzicatos las presenta como conectores.

4.4.5. Propuesta de interpretación

Dado a la concepción del criterio de interpretación a través del análisis musical, el “Trino Canto” es claramente llevada por el estilo del taquirari, el cual como bien ya definido la presentación de la obra como música instrumental con carácter solista, se enfatiza en resaltar sus variaciones rítmicas y sus contrastes temáticos, en el que maneja un control de la melodía de manera profunda y un sonido muy cantado y dialogado con un particular protagonismo en el que ambos instrumentos deben hacer un énfasis al sentido propio del ritmo de taquirari, por tanto, se propone enfatizar un sutil acento en el tiempo débil del pulso, los cuales no están propiamente escritas en la partitura sin embargo es muy importante el acento natural del Taquirari, más aun en el acompañamiento, dado que si no se enfatiza el acento natural no lleva el ritmo adecuado que resalta el ritmo particular del Taquirari. Por tanto, se hace referencia para la sonoridad y el manejo del ritmo con el Taquirari Pandinita de José Torrico, interpretada por el Grupo Aymara en el que se hace un parecido tratamiento musical.

4.4.6. Parámetros de interpretación

En lo que respecta a los puntos importantes para la construcción del discurso musical del “Trino Canto”, se propone un tratamiento minucioso en el trabajo de articulaciones con relación al diálogo de la obra ya que presenta una notable complejidad en cuanto al manejo instrumental. En el que a través de la misma se determinó, la articulación, acentuación, y todos los parámetros para lograr el criterio de interpretación planteado. Por tanto, se recomienda tomar los siguientes puntos relevantes:

- Establecer la acentuación del sentido rítmico natural del Taquirari en el que no entorpezca el desarrollo del discurso.
- Establecer la articulación en cada sección que contrasta a través diferentes golpes de arco.
- Concebir un sonido siempre cantáble que permita un control de fraseo y manejo de dialogo instrumental.

- Incluir parámetros de manejo de arco que ayuden a resolver la acentuación natural que caracteriza al sentido propio del estilo.
- Definir una adecuada digitación para favorecer la afinación y conseguir una apropiada textura sonora.

4.4.7. Recomendación

Se recomienda interpretar con un tempo flexible y cantábile al son de Taquirari, para tal sentido rítmico se recomienda establecer un tiempo en el que se desarrolle con fluidez el discurso musical no obstante se debe tomar en cuenta el tiempo característico que lleva el Taquirari a través de grabaciones de intérpretes tradiciones de este estilo. Por tanto, para la presente interpretación se hizo un referente de tiempo a través de grabaciones de la agrupación de “Música de Maestros”.

4.5. Análisis agógico libre

4.5.1. Tempo y Carácter

En cuanto al tempo y carácter son llevados en base a la construcción del sentido musical de Taquirari en el que se plantea diferentes protagonismos musicales que recrean un ambiente particular del estilo, por tanto. El término “Allegro Non Troppo” se relaciona con una idea de tempo Andante, se toma esta decisión dado a que no entorpezca la introducción a través de la articulación predeterminada por el autor, más aun por el sentido rítmico del Taquirari, por ello, se propone un tempo aproximado de negra = 85. En el que los cambios de tempo y carácter como el “cantábile expresivo” y el “pio presto” sean acordes al tempo establecido.

4.5.2. Dinámica

En cuanto a la dinámica, se fortalece el control natural del desarrollo del tema de manera cantábile sin añadir más dinámicas. Ya que todo el discurso musical está claramente señalado a diferencia del Capricho.

4.5.3. Articulación y Acentuación

En lo que respecta a este punto, se propone un sutil acento en el tiempo débil del pulso, los cuales no están propiamente escritos en la partitura sin embargo es preciso enfatizar el acento con el sentido rítmico natural del taquirari, sobre todo en el acompañamiento. Así mismo se proponen indicación precisas de arco para controlar la acentuación predeterminado por el compositor. Como también, se realizó algunos cambios en cuanto a ligaduras de expresión los cuales no entorpecen el discurso del lenguaje musical, más aun permiten un fraseo notorio y controlado a oídos del público.

4.5.4. Tímbrica

Los sonidos más importantes que emanan la obra son imitaciones de instrumentos de viento como la Kena y el canto alegre y expresivo característico del Taquirari, en la que ambos protagonismos son desarrollados de manera dialogada, conservando sus típicos patrones rítmicos. Por tanto, para tal concepción de la sonoridad e interpretación, se recurrió a la audición de grabaciones semejantes a la temática como, archivos de Música de Maestros y particularmente el Taquirari Pandinita de José Torrico, interpretada por el Grupo Aymara.

PARTITURA 3: TRINO CANTO

TRINO CANTO

Taquirari para violin y piano
1960

Atiliano Auza

Allegro non troppo ♩=85

Violin

p *staccato*

5 *p*

11 *mf*

16 *P cantabile*

23 *espresivo.* *f*

29 *f* *tr* 4 *V*

35 *f*

42 *mf* *f*

2 TRINO CANTO

00 1 2 V

47

1 0 0 0 p 0 0 1 2 0 0 1 2 1

51

2 2 1 2 1 3 4

53

0 1 2 3 0 0 1 2 1 0 0 2 0 0 1 2 1 0 0 1

55

0 0 1 2 0 0 1 2 2 0 1 0 0 0 1 2 3 4 2 3 1 0 1 2 3 V 0 0 1 2 1

57

0 0 1 2 1 2 4 6 6 2 2 3 1 2 4 6

60

0 0 0 1 1 0 0 1 2 3 0 0 3 2 0 0 1 2 4 2 3 1

63

3 pizz.

66

ff i d i d i d i d *mf* Sul G. arco 2 4 3 1 4 3 2 >>>> 1 V

TRINO CANTO

3

The musical score consists of six staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The staves are numbered 73, 79, 85, 92, 98, and 102. The music features various dynamics including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *rit.* (ritardando), *dim.* (diminuendo), *piu presto* (faster), *cresc.* (crescendo), *sempre cresc.* (always crescendo), *ff* (fortissimo), and *fff* (fortississimo). There are also performance markings such as *V* (accents), *1.* and *2.* (first and second endings), and *3* (triplets). The score concludes with a double bar line.

5. Selecciones Chapacas

5.1. Génesis de la obra

Fue inspirado el año 1958 en la ciudad de Tarija. Época en que Atiliano Auza ya recurría a sus viajes para sus composiciones, y a través de ello surge la idea de tomar melodías de las tonadas tradicionales de Tarija, con el propósito de resaltar la música tradicional en instrumentos clásicos mismos que en ese entonces no eran interpretados en piano o en violín, es por ello que Auza propone las “Selecciones Chapacas” con la idea de resaltar la música tradicional en un sentido más elaborado.

5.2. Estilo musical

El estilo está claramente influenciado por las tonadas tradicionales de Tarija con melodías y ritmos de gran belleza que caracterizan el pueblo tarijeño, los cuales los presenta a través de forma fantasía con la elaboración al estilo propio de Auza, mismas que son básicamente una transcripción arregladas para violín y piano. Sin embargo cada tonada pertenece a una tradición específica las cuales fueron identificadas como:

- Tonada de Año nuevo “Guadalquivir” 2do tema arreglo Fernando Arduz
- Tonada de Rosario “ Hay amorosa palomita”
- Tonada de la Pascua “Zapateo del violín”
- Tonada del Carnaval “ Erke”
- Tonada de Todos santos “Camacheña”
- Tonada de la Cruz “Rueda de la caña”

Por tanto, cada una de las tonadas tiene características propias en sonoridad y carácter.

5.3. Análisis musical

5.3.1. Forma

Auza, propone las “Selecciones Chapacas” de forma “Fantasía musical”, la cual se considera como una composición instrumental sin forma fija, por tanto, se caracteriza por llevar tonadas tradicionales de Tarija en un sentido de collage elaboradas al estilo propio del compositor, en el que no presenta una forma fija, más aún, se muestra una constante elaboración de los temas de cada tonada. Por tanto, se clasifican en siete partes.

TABLA 4: ANALISIS MUSICAL

Selecciones Chapacas	
Fantasia para violín y piano	
Introducción Compas: 1 - 4	
A C: 5 - 18	Tonada de año nuevo -Guadalquivir 2° tema del arreglo de Fernando Arduz
B C: 27 – 32	Tonada de rosario -Hay amorosa palomita
C C: 33 - 54	Tonada de la pascua
D C: 55 - 74	Tonada del carnaval - Erke
E C: 75 - 79	Tonada de todos santos -Camacheña
F C: 80 - 101	Tonada de la pascua -Zapateo del violín
G C:102 - 106	Tonada de la cruz Rueda de la caña
Coda C: 107 - 115	

5.3.2. Armonía

En cuanto a la armonía, se trata de una composición puramente tonal. Con armonización al estilo propio del compositor, las cuales las presenta en las siguientes regiones.

La tonada de año nuevo “Guadalquivir” y la tonada de rosario “Hay amorosa palomita” las presenta en la tonalidad inicial Do Mayor, mismas que posteriormente modulan a la region de Sol menor en la que presenta, la Pascua, la cual posteriormente elabora hacia la tonalidad de La Mayor en las que presenta a las tonadas de carnaval, todos santos, pascua y tonada de la cruz.

5.3.3. Tratamiento Temático

El tratamiento temático, está claramente definido en tonadas tradicionales de Tarija los cuales se clasifican en siete tonadas tradicionales, elaboradas con ritmos característicos al estilo propio de cada tonada las cuales se presentan como pequeñas piezas, conectadas.

El Tema 1 parte “A” en Do Mayor. “Tonada de año nuevo, segundo tema del Guadalquivir” la presenta de manera dialogada en ambos instrumentos, en el que la elaboración temática lleva siempre elementos rítmicos que caracteriza la tonada. Tanto la introducción como la transición.

Introducción Tema

C:1

Detailed description: This musical score is for the introduction and theme of the 'Tonada de año nuevo'. It is in 2/4 time and marked 'Moderato'. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The introduction (measures 1-4) features a piano (*p*) dynamic with a 'riten.' (ritardando) marking. The theme (measures 5-12) begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Transición

C:12

Detailed description: This musical score is for the transition of the 'Tonada de año nuevo'. It is in 2/4 time and marked 'Moderato'. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The transition (measures 1-8) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Tema 2 parte "B" Tonada de rosario "Hay amorosa palomita" se presenta en el compás [27- 32] en el cual mantiene el material de la transición en el acompañamiento de piano conectando ambas tonadas.

C: 35

Tema 3 parte "C" se presenta en el compás [34] "Tonada de la pascua" el cual presente en carácter lento

C:34

C: 43

Tema 4 parte "D" se presenta en el compás [55] "Tonada del carnaval Erke" el cual presenta con carácter de Allegro, conectado con los pizzicatos con sonoridad de caja.

C: 55

Como transición

C: 67

Tema 5 parte "E" Tonada de todos santos Camacheña

C: 75

Tema 6 parte "F" Tonada de la pascua "Zapateo del violín"

C: 80

C: 94

Tema 7 parte "G" Tonada de la cruz "Rueda de la caña"

C: 97

Coda

C: 107

5.3.4. Tratamiento instrumental

El tratamiento instrumental del violín es bastante variado y complejo, ya que presenta diferentes golpes de arco, variaciones tímbricas a través de pizzicatos dobles cuerdas y manejo variado de cambios de posiciones.

En cuanto al tratamiento del registro está enmarcado en “graves medios y agudos”, y en la articulación se puede observar que el compositor no presenta ninguna especificación de arcos y digitaciones.

5.4. Análisis agógico predeterminado

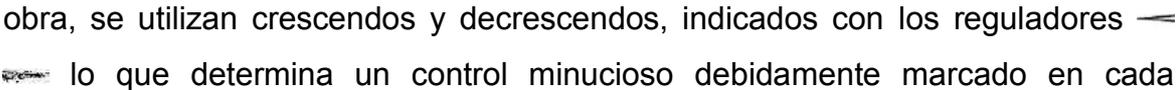
5.4.1. Tempo y Carácter

El compositor presenta tres indicaciones de carácter, el primero que pertenece a la introducción y la primera tonada, el cual presenta con carácter “Moderato” que significa en tiempo moderado, haciendo una relación de tiempo con el metrónomo, llegaría a ser un aproximado de negra = 108 pulsos por minuto.

El segundo que pertenece a la segunda tonada el cual lleva la indicación de “Lento” que significa como su nombre indica lento ampliamente. Haciendo una relación de tiempo con el metrónomo, llegaría a ser un aproximado de negra = 52 pulsos por minuto.

El tercero que pertenece a las últimas cinco tonadas presentado con carácter de “Allegro”. Haciendo una relación de tiempo con el metrónomo, llegaría a ser un aproximado de negra = 120 pulsos por minuto.

5.4.2. Dinámica

En cuanto a dinámica se refiere, se encuentra básicamente dentro del rango “*p*” (piano = suave) y “*ff*” (fortísimo = muy fuerte), También para los efectos de la obra, se utilizan crescendos y decrescendos, indicados con los reguladores  lo que determina un control minucioso debidamente marcado en cada sección.

5.4.3. Articulación y Acentuación

Para la articulación Auza utiliza indicaciones específicas que permiten mejor comprensión al momento de la ejecución de la obra, como ser: ligaduras de frase, “Acento” () , Staccato () , Glosando () . Y en cuanto a la ornamentación utiliza, “Trinos” () y apoyaturas, Los cuales son desarrollados cuidadosamente en base a la técnica que requiere.

5.4.4. Tímbrica

En cuanto a los timbres Auza, plantea el uso de pizzicatos, trémolos y dobles cuerdas, en el que les da un particular protagonismo, los pizzicatos, son elaborados como conectores, que permite desarrollar el carácter percusivo.

5.4.5. Propuesta de interpretación

Dado la concepción del criterio de interpretación a través del análisis musical, las “Selecciones Chapacas”, se clasifican por tonadas, las cuales llevan un particular tratamiento sonoro claramente definida como la tonada de Año nuevo “Guadalquivir” 2do tema (arreglo Fernando Arduz), tonada de Rosario “Hay amorosa palomita”, tonada de la pascua “Zapateo del violín”, tonada del Carnaval

“Erke”, tonada de todos santos “Camacheña”, tonada de la Cruz “Rueda de la caña”, las cuales están enfocadas particularmente con una visión de resaltar la sonoridad del instrumento del Erke, la Camacheña, la Caja y el violín chapaco. Por tanto, se enfatiza la búsqueda de timbres que requieren cada tonada.

5.4.6. Parámetros de interpretación

En cuanto a la construcción del discurso musical de las “Selecciones Chapacas”, se recurrió a la versión original de cada tonada, los cuales son interpretados con el Erke, la Camacheña, Caja y el violín chapaco, mismos que permitieron concebir la sonoridad y fraseo de cada tonada, en el que a través de la misma se determinó, la articulación, acentuación, los timbres y los parámetros para lograr los criterios de interpretación de cada sección:

- Establecer la acentuación del sentido rítmico natural de cada tonada.
- Establecer la articulación en cada sección que contrasta a través de diferentes timbres que emana la obra.
- Concebir un sonido característico del instrumento que lleva cada tonada.
- Incluir parámetros de manejo de arco que ayuden a resolver la acentuación natural que caracteriza al sentido propio del estilo.
- Definir una adecuada digitación para favorecer la afinación y conseguir una apropiada textura sonora.

5.4.7. Recomendación

Se recomienda interpretar con un tempo flexible, aun cuando este clara la indicación del carácter “Moderato” y “Allegro”, para llevar el sentido propio de cada una de las tonadas, no obstante se debe tomar en cuenta el tiempo característico genuino de las mismas, haciendo referencias de grabaciones de intérpretes tradicionales de este estilo. Por tanto, para la presente interpretación se hizo un referente de tempo a través de archivos sonoros del XVI Festival Luz Mila Patiño “El Violín en Bolivia”, por medio de las cuales se pudo definir con claridad la sonoridad y el tiempo natural de cada una de las tonadas.

5.5. Análisis agógico libre

5.5.1. Tempo y Carácter

En cuanto al tiempo y carácter son llevados en base a la construcción del sentido musical de cada tonada, en el que se plantea diferentes protagonismos musicales que recrean un ambiente particular del estilo, por tanto.

El término “Moderato” se relaciona con la presentación instrumental del violín chapaco en tiempo tranquilo con la idea de introducción de música de salón por parte del piano ya que el compositor plantea un arpegiado característico de ese estilo, el cual se relaciona en tiempo “Andante”, que llegaría estar en un tiempo de negra = 80, este desarrollo de tiempo es definido en base a la relación del carácter con el sentido rítmico del tema. En el que los cambios de tiempo y carácter como el “Lento” y el “Allegro” se relacionan en un cambio de compas, por tanto, con relación al “Lento” pasa a ser a 4/4 en lugar de 2/4 duplicando el tiempo, y el “Allegro” pasa a compás de 6/8, posteriormente el “Molto Ritmico”, pasa a ser compas de 1/4 en lugar de 2/4, duplicando la velocidad, en la que no cambian el tiempo establecido del Andante.

5.5.2. Dinámica

En cuanto a la dinámica, se fortalece el control natural del desarrollo de cada tonada sin añadir más dinámicas. Ya que todo el discurso musical está claramente señalado.

5.5.3. Articulación y Acentuación

En lo que respecta a este punto, se proponen indicación precisas de arco para controlar la acentuación predeterminado por el compositor. Como también, se realizan algunos cambios en cuanto a ligaduras de expresión los cuales no entorpecen el discurso del lenguaje musical, más aun permiten un fraseo notorio y controlado a oídos del público.

5.5.4. Tímbrica

Los timbres que emanan la obra son los instrumentos típicos de cada tonada como el Erke, Camacheña, Caña, Caja y el violín chapaco, todos en su propio protagonismo enfatizando sus patrones rítmicos característicos en cada temporalidad y la espacialidad del ciclo anual tradicional al que pertenecen. Por tanto, para la concepción de la sonoridad se recurrió a la audición de grabaciones de los archivos sonoros del XVI Festival Luz Mila Patiño “El Violín en Bolivia”, a través de las cuales se pudo definir la sonoridad de cada una de las tonadas.

PARTITURA 4: SELECCIONES CHAPACAS

SELECCIONES CHAPACAS

FANTASIA PARA VIOLIN Y PIANO

1958

Atiliano Auza

-Tonada de año nuevo
-Guadalquivir 2º tema arreglo F. Arduz

Violin

Moderato $\text{♩} = 75$

mf

8 *p* *espress.* *f* *mf* Error de edicion vale solo un tiempo

16 *f* *rit.* *pizz.* *tempo* *arco* *p*

24 *Lento* *2ª vez 8ª alta* -Tonada de Rosaria -Hay amorosa palomita

32 *a 4- Pascua* *p* *molto express.* *f*

40 *p*

47 *mf* *f* *p* *pp* -Tonada del carnaval -Erke arco

54 *Allegro (Caja)* *Ataca ff pizz izq.* *f*

59 *ff* *gliss.* *gliss.*

65 *gliss.* *mf* *f*

-Tonada de Todos Santos
-Camacheña

70 *f*

-Tonada de Pascua
-Zapateo del violín
Molto ritmico

75 *mf*

81 *p* *cresc.*

89 *sf* *sf*

-Tonada de la Cruz
-Rueda de la Caña

96 *f* *Poco menos Mosso*

103 *p* *f*

Breve pausa

109 *rápido* *cresc.* *f*

113 *ff*

6. Khipus I

6.1. Génesis de la obra

El “Khipus I” fue inspirado en la ciudad de La Paz el año 1985. A su regreso del Torcuato Di Tella en el que propuso una nueva visión de composición de criterios elaborados con influencias de sus estudios en argentina, por tanto, “Khipus I” es la obra que lleva un mensaje oculto a través de la sonoridad que pertenece a los incas del área del Tahuantinsuyo, las cuales las elabora en notación analógica (VER ANEXOS) en el que particularmente Auza propone el “Khipus I” con la visión de abrir un nuevo ciclo de las danzas Runas en este estilo.

6.2. Estilo musical

Está claramente definido por el estilo moderno, ya que a primera vista la obra esta presentada en notación analógica en las cuales yacen atmósferas de sonidos y silencios que muestran complejidades rítmicas y tímbricas en el cual el tiempo y la dinámica están controlados en fracciones de segundos, por tanto el estilo musical es claramente definido como música moderna, en el cual es influenciado a través del serialismo integral con Olivier Messiaen, la música aleatoria de John Cage, el experimentalismo de Karlheinz Stockhausen, la micropolifonía de György Ligeti, Krzysztof Penderecki, y la repetición de notas de los compositores minimalistas como Steve Reich y Philip Glass, por tanto, es claramente influenciado por estilo de composición de sus estudios musicales en el Di Tella.

6.3. Análisis musical

El análisis del “khipus I” es distinto a las otras obras, ya que lleva notación analógica, la cual no presenta compas, forma ni estabilidad armónica por tanto: el análisis se desarrolla a través de formar relaciones verticales como horizontales en las que se pueda encontrar lógica de construcción. Tanto en intervalos, motivos rítmicos, dinámica y la programación de tiempo. Por tanto: el análisis

desarrolló solo en la observación de los eventos y no así en análisis de profundidad por ello, se plantea desde una perspectiva centrada por sistemas.

El primer sistema de la obra contiene la introducción de la misma. El piano aparece solo con distintos elementos que son desarrollados a lo largo de la obra.

Los elementos más graves están intercalados con dinámicas de *p* y *f* con distancia de tercera. Al otro extremo a parecer un Sib que es tocado en el registro sobre agudo con la dinámica en *mf*. Al medio de estos elementos aparece un tipo de arpeggio articulado con staccatos seguido de un par de notas a distancia de segunda menor con dinámica en *mf*. Después la dinámica aumenta hasta un *f* con dos notas sobrepuestas a distancia de 5ta que son contrastados con un *p* de notas sobrepuestas con intervalos de 5tas-6ta-4ta. Después de esto bruscamente aparece un tremolo de bloques sonoros. La duración de la misma está indicada en la parte inferior en segundos, por tanto la duración es de 12s.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is written in treble clef and starts with a sharp dynamic (*ff*). The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) and features various dynamics including *mf*, *f*, *mf*, *ff*, and *p*. A specific section of the piano part is marked with a tremolo of blocks of sound and a duration of 12 seconds. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

En el segundo sistema aparece el violín con una dinámica brusca (*ff*) con intervalos de 5ta que pasa rápidamente a una 8va. El tremolo que le sigue continua con la dinámica brusca en *sf* y disminuye hasta llegar a un Mib en *p* ejecutado con pizzicato. Solo por un momento este elemento aparece, pues es continuado por una 4ta en tremolo que tiene *sf* y disminuyendo, esto es respondido por el piano con un arpeggio que termina en otro *sf*. Después de estos segundos aparecen una serie de notas en *p* que son intercaladas con una superposición de acordes de 5ta y 4ta. Este trozo de la obra dura 8 segundos.

The first system of the musical score consists of two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The violin staff begins with a tremolo on a single note, marked 'trem. saltellato'. This is followed by a pizzicato section for the left hand, 'pizz. izq.', with dynamics ranging from *ff* to *sf*. The right hand of the violin then plays a tremolo on the strings, 'trem. S. pont.', with dynamics *sf* and *sf*. The system concludes with a 'Gettato' section, where the violin plays a series of notes with a dynamic of *p*. The piano staff starts with an 8th measure, marked with a dynamic of *ff*, and includes a 5th measure with a dynamic of *ff*. The system ends with a 6th measure marked *p* and an 8th measure marked *p*.

El tercer sistema inicia en *p* y continua con los elementos de la anterior trozo, después de este aparece un movimiento intervalito realizado en dobles cuerdas en movimientos de segundas que son respondidos por el piano con elementos de notas sobrepuestas en dinámicas de *mf* y *f*. el violín después de esto repite el intervalo de 4ta mientras disminuye su intensidad de *ff* a *pp*. Para terminar el trozo el piano aumenta la dinámica a *p* seguido del violín con tres notas en *p* y *mf*. La duración del trozo es de 15 segundos. Hasta este momento es el trozo con mayor duración.

The second system of the musical score consists of two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The violin staff begins with a 'non Gettato' section, marked with a dynamic of *p*. This is followed by a section with dynamics *ff* and *pp*, and concludes with a dynamic of *mf*. The piano staff starts with an 8th measure marked *p*, followed by a section with dynamics *mf* and *f*, and ends with a dynamic of *p*. A 15-second duration is indicated at the bottom left of the system.

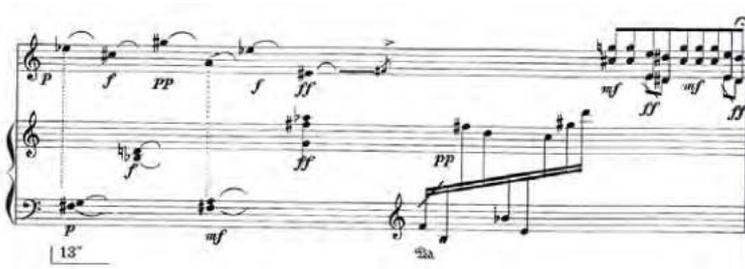
El siguiente trozo de la obra comienza con un arpeggio del piano en *mf* que se mantiene hasta que el violín entra con una nota en tremolo en *fff* que disminuye hasta *p* y es seguidos por 4 notas hasta llegar a una masa sonora en *pp* realizada por el violín y el piano. Después de esto el violín elabora con notas en legato repetidas en *p* hasta llegar a notas dobles donde una es glissada. Después de esto el piano responde con notas intercaladas con estacato en *mf* terminando con un adorno y calderón en *f*. el violín continua con notas largas que va

creciendo de *p* hasta *f*. seguido de otras notas intercaladas, esta vez con mayor movimiento en *ff*. La tensión aumenta en este trozo pues el piano toca una masa sonora compuesta por 3ras y una 5ta que dura hasta la entrada del violín con notas articuladas con ligados y staccatos que finalizan con glissandos.

En el siguiente sistema aparece uno de los puntos más extremos de la obra. Pues llega a niveles dinámicos de hasta *ffff* con el tremolo del piano de bloques sonoros que terminan en dos notas veloces. En una dinámica similar el piano ejecuta una 7ma que pasa mediante glissandos a una 5ta y de la misma manera a una 3ra en *ff*. Súbitamente notas repetidas en el violín son acompañadas por superposición de notas en el piano retenidas con pedal en *p*.

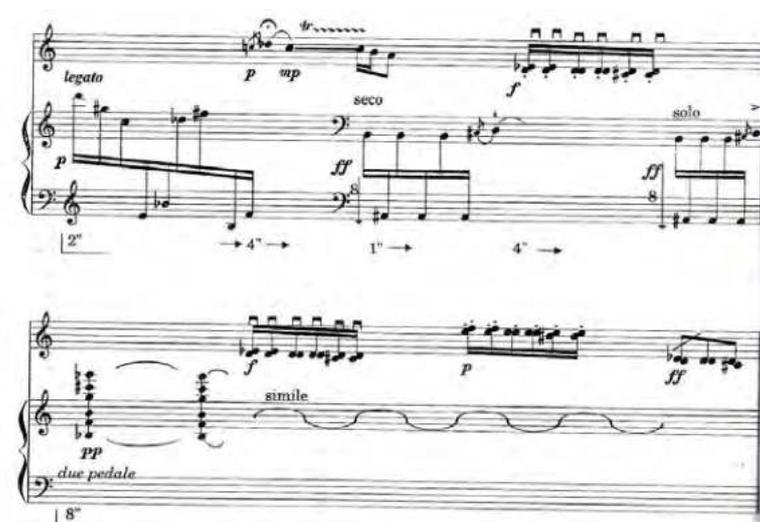
Tras un trozo tan caótico aparece otro contrastante que comienza en *p*. las notas quedan durando mientras dinámicamente se intercalan *p-f-pp-f-ff* seguido

de una serie de notas en el piano que se mezclan con el pedal en *pp*. Continuamente el violín comienza con corcheas que intercalan dinámicas *mf* y *ff*.



La misma idea vuelve a repetirse en el piano con varias notas en legato y es respondido delicadamente por el violín con notas sueltas retenidas en *p* y *mp*. Inmediatamente el piano repite notas en *ff* y el violín ataca con golpes de arco hacia abajo articulados en *f* hasta que el piano vuelve a repetir notas.

Esto termina en una gran masa sonora del piano que acompaña con ataques del violín en cuerdas dobles con golpes hacia abajo y notas dobles articuladas con staccatos, terminando con notas dobles de 2das y unísono en *ff*.



Continuando con el ultimo trozo el violín ataca con notas sueltas en *f-sff-sfff* hasta que el piano realiza un arpeggio *sff* seguidos por efectos en el violín, en esta parte el violín y el piano intercalan corcheas legatos hasta que el piano acompaña en un registro bajo a los pizzicatos *fff* del violín seguido por dos clústers del piano en *ff*. Esto es contrastado con clústers en *p* y motivos en el violín en legatos.

5^a 16^a

sul pon *ff* *sf* *p* *ff* *sf*

pizz. seco *ff* *sf* *pizz. rápido*

18^a 16^a L.V. *ff* *p* L.V.

El piano mantiene masas sonoras mientras el violín repite notas. Todo en una dinámica media de mf. Luego es piano solo asciende con 8vas en *f* hasta glissandos lentos del violín que terminan en corcheas coordinadas con el piano, esto conecta a una serie de notas que se repiten en el piano libremente con la mano derecha, mientras la izquierda asciende con notas que duran relativamente acompañando a escalas lentas del violín que ascienden con legno batuto hasta llegar a tres notas sobre agudas acompañadas por un fa # del piano.

mf *mf* *f* *ff*

col legno *tenuo* *sf* *pp* *sf*

Escalas lentas y sucesivas en todo el ámbito del instrumento: *col legno* *tenuo* *sf*

p *legatissimo* *legato* *sumite* *pp* *sf* *FIN*

6.4. Tratamiento instrumental

La obra está elaborada con la idea de búsqueda de complejos sonoros, las cuales están programadas cada una de las notas como protagonistas a través de indicaciones predeterminadas, en ese sentido el “Khipus I” presenta un alto grado de dificultad técnica, en el que yacen múltiples golpes de arcos, dobles cuerdas, cambios de posiciones, manejo timbres a través de variados puntos de contacto, armónicos artificiales, pizzicatos glissandos, variados usos de registros y un complejo control de tiempo. En el que ambos instrumentos protagonizan de forma dialogada sin estabilidad de tiempo.

6.5. Análisis agógico predeterminado

6.5.1. Tempo y Carácter

A simple vista no presenta carácter predeterminado que lleve el sentido musical de la obra, sin embargo, en cuanto al tiempo, presenta una programación analógica determinado por segundos. La cual determina una relación lógica de construcción del lenguaje de la obra.

6.5.2. Dinámica

En cuanto a dinámica se refiere, se encuentra básicamente dentro del rango “*ppp*” (piano = casi audible) y “*fff*” (fortísimo = muy fuerte), el compositor crea un ambiente de tensión utilizando las dinámicas de manera contrastante con *ppp* y *fff*.

6.5.3. Articulación y Acentuación

Para la articulación Auza utiliza indicaciones específicas que permiten mejor comprensión al momento de la ejecución de la obra, como ser indicaciones de “Détaché porté” (■), “Détaché lance” (■), “Acento” (■) Martelé, etc. Los cuales son desarrollados cuidadosamente en base a la técnica que requiere.

En cuanto a la ornamentación, Auza utiliza apoyaturas con variados protagonismos.

6.5.4. Tímbrica

En cuanto a los timbres específicos, Auza, establece la agógica predeterminado con pizzicatos, trémolos y dobles cuerdas, glisandos, armónicos, tremolos, sul pont, sul tasto, non getatato, saltelatos, uso de legno battuto.

6.5.5. Propuesta de interpretación

Dado a la concepción del estilo musical a través del análisis, la interpretación del “Khipus I” es llevado a través de un paisaje sonoro en el cual yace un mensaje oculto, en el que la representa en una forma sistemática parecida con el “Khipus” mnemotécnico, pero en un sentido musical en el que busca, sonidos, timbres y colores que recrean un paisaje sonoro de los incas.

6.5.6. Parámetros de interpretación

A primera vista el “Khipus I” presenta un alto grado de dificultad técnica. No sólo por la complejidad en cuanto a la notación, cambios de posición a registros muy agudos, más aun por la complejidad del lenguaje sonoro que lleva la misma, ya que no es claramente definida temáticamente. Por tanto, nos centramos en conseguir principalmente los siguientes aspectos:

- Establecer la correcta afinación del discurso melódico, dada la peculiar interválica utilizada, a pesar de tratarse de una obra no tonal de tonalidad fluctuante.
- Establecer el control del arco que se concreta en la realización de ataques u acentuaciones predeterminadas que caracterizan al sentido propio del estilo, y la búsqueda de timbres en los contrastes que se presenta.
- Definir el dialogo en métrica con el piano dado a que no lleva compas.
- Por último definir una adecuada digitación para favorecer la afinación y conseguir una apropiada textura sonora.

6.5.7. Recomendación

Se recomienda programar el tiempo en divisiones coherentes en base a las tenciones que genere cada pasaje, los cuales deben ser desarrollados de manera dialogado en ambos protagonismos, no obstante se debe mantener el limite predeterminado por el compositor, como también se recomienda desarrollar a plenitud las articulaciones y timbres predeterminados de la obra.

6.6. Propuesta agógica libre

6.6.1. Tempo y Carácter

En cuanto al tiempo y carácter son llevados en base a la construcción del sentido musical de cada pasaje, en el que se plantea diferentes protagonismos musicales que recrean un ambiente particular del estilo.

La obra está claramente determinada con la notación analógica en cuanto a tiempo y dinámica, la cual lo hace referente en tiempo de negra = 60 pulsos por minuto. En la que no se lleva estrictamente la cantidad de tiempo establecida por el compositor más aún se toma solo como referente desarrollado al sentido propio de cada movimiento.

6.6.2. Dinámica

En cuanto a la dinámica, se fortalece el control natural del desarrollo de cada pasaje sin añadir más dinámicas. Ya que todo el discurso musical está claramente señalado.

6.6.3. Articulación y Acentuación

En lo que respecta a este punto, se proponen indicación precisas de arco para controlar la acentuación predeterminado por el compositor. Como también, se realizan algunos cambios en cuanto a ligaduras de expresión los cuales no entorpecen el discurso del lenguaje musical, más aun permiten un fraseo notorio y controlado a oídos del público.

6.6.4. Tímbrica

Los timbres que emanan la obra son los paisajes típicos de la sonoridad de los andes los cuales emergen en los campos de siembra, los vientos, las lluvias, los truenos, los ríos, los colores del paisaje sonoro, todos en su propio protagonismo enfatizando sus patrones rítmicos característicos.

PARTITURA 5: KHIPUS 1

8

"KHIPUS" I

PARA PIANO Y VIOLIN

1985

Atiliano Auza

* El tiempo se contabiliza en segundos

Violin

Piano

trem. saltellato

1 pizz. izq.

2 trem. S. pont.

4 3 2 1

12''

18''

sul tas.

sf

pp

ff

sf = sf = sf =

Piano I''

p

Gettato

pp

ppp

p

Gliss

2 2

non Gettato

ff

pp

trem. S. Pont

Piano

2''

mf

f

fff

pp

P legato

8''

gliss

4 - 4

2 4 1 4

3

1

1

1 - 1

gliss

9''

ff

8''

p

Saltellato

4 2 4 2 1 2

3

1 2

Piano

trill

13''

f

pp

p

f

ff

mf

mf

mf

2''

p < mf

Piano

3 0

Piano

3 0

Piano

3 0

2 0

1 0

3 0 2 0 1 0

1''

f

3''

9''

f

p

Sul G

3

2 3

3

fff

fff

fff

16''

2 1

II

fff

pizz. seco

fff

pizz. rápido

2 1 2

p

18''

p

gliss lento

8''

22''

Escalas lentas y sucesivas en todo el ámbito del instrumento col legno

batruto

ten.

7. Grabación musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo Runas de Atiliano Auza León

En coherencia con la línea analítica, práctica de la investigación y con ayuda de la experiencia adquirida en el terreno de la interpretación de los maestros tutores quienes guiaron el proyecto de grado, la investigación se completa con la interpretación y la grabación de las Cinco Danzas Bolivianas de Atiliano Auza León. Realizada por Submarine Productions, dirigida por el productor Martino Alvestgui, grabado en el Hall del Conservatorio Plurinacional de Música en la ciudad de La Paz Bolivia, en el violín el intérprete es el autor de este proyecto con la colaboración del pianista Carlos Tejeda a cuyo cargo ha quedado el acompañamiento de piano de las cinco piezas interpretadas. Las cuales se elaboraron en cinco etapas, definidas en un cronograma.

CRONOGRAMA DE GRABACION

OBRAS	FECHA DE GRABACION
Capricho	Domingo 24 de mayo horas 14:30
Campaña Sucrese	Domingo 21 de junio horas 14:30
Trino Canto	Domingo 26 de julio horas 14:30
Selecciones Chapacas	Domingo 23 de agosto horas 14:30
Khipus I	Domingo 27 de septiembre horas 14:30

La planificación de la grabación se elaboró en virtud al discurso de cada obra, mismas que presentan características propias en cuanto al manejo de timbres, ritmos y articulaciones, en tal sentido se hizo una planificación específica para la medición de los micrófonos en relación a la sala acústica del hall del Conservatorio Plurinacional de música. Por tanto, se presenta los siguientes datos técnicos: Tipos de micrófonos, MXL 991, MXL 990, MXL 860 Ribbon, MXL V67g Ribbon/tube microphone para violín. Tipo de sala: natural reverberante Hall de concierto. Así mismo una vez realizada la grabación se procedió a la mezcla y evaluación de cada obra, para finalmente masterizar en la empresa lado B. Por tanto, se concluye la propuesta de grabación con la audición del master final.

CONCLUSIONES

La aproximación a la temática de estudio se realizó desde una óptica analítica formal e interpretativa de carácter cultural, la cual aporta un concepto de construcción del lenguaje musical de estilo nacionalista, rescatando la música boliviana tanto en sonido como en su expresividad de ritmos.

La investigación permitió conocer los antecedentes, biográficos, históricos, las influencias y las situaciones sociales de cada obra así como las características compositivas de cada una de ellas.

La construcción del referente musical de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” para violín y piano de Atiliano Auza León. Permitted concebir el lenguaje musical a través del análisis de forma y estilo de cada obra.

La concepción del lenguaje musical del Segundo Ciclo “Runas” permitió construir la propuesta de interpretación, mediante la génesis de la obra, el estilo musical y los criterios de interpretación, sistematizada mediante el tratamiento rítmico y el manejo de la dinámica de sonoridad tímbrica, articulación y acentuación, para la consolidación de la propuesta del proyecto.

Cuatro de las obras mantienen el mismo estilo de composición del primer ciclo “Runas”. Preservando las sonoridades y ritmos del folclor boliviano al estilo nacionalista y que pertenecen a la misma época de composición, a excepción de la quinta obra “Khipus I” el cual es una composición moderna con notación analógica, mismo que marca un nuevo ciclo desde su retorno del Torcuato Di Tella.

En síntesis el análisis y la grabación de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” para violín y piano de Atiliano Auza León, constituyen un aporte significativo a la difusión de la música académica boliviana.

ALCANCES

La presente investigación propone un referente analítico que se elabora en función a la problemática de la carencia de un sistema de análisis en la música académica nacional. Por tanto, a través de la investigación se logró obtener un sistema de análisis que permita a intérpretes, analistas y público en general valorar y enjuiciar la decisión tomada en cuanto a criterios de interpretación en cada obra. La cual a partir de la misma permite sistematizar el análisis de la música académica boliviana, y más aún profundizar el análisis según el objetivo que se proponga, por tanto, beneficia a los estudiantes, en cuanto a un referente analítico a seguir enriqueciendo los procesos de enseñanza aprendizaje de la música nacional. Así mismo permite la difusión de las Cinco Danzas Bolivianas del Segundo Ciclo “Runas” para violín y piano de Atiliano Auza León, a través de la propuesta de interpretación y grabación musical.

RECOMENDACIONES

Se recomienda planificar un método adecuado a la investigación para la recolección de datos con las que pueda abordar el análisis e interpretación con una sistematización ordenada de la misma, por tanto, es importante establecer los datos y los parámetros de interpretación en cuanto a forma, tratamiento temático, melódico, armónico, rítmico, tímbrico, relacionado en lo agógico predeterminado y libre, como también estudiar el contexto y el estilo de cada obra, para luego abordar el estudio técnico y musical en base al criterio de interpretación adquirida.

Y con respecto a la grabación, utilizar espacios adecuados para cada obra en base al discurso musical. En ese sentido se recomienda pruebas múltiples para la adecuación del espacio sonoro en la que se va a grabar, tanto en el control de fraseo y tímbrica del instrumento con la dimensión de la reverberación.

Glosario de términos

Basado en Arnold Schonberg “*fundamentos de composición musical*” (1989) by Real musical para la edición en español.

Resumen: Guillermo Hugo Uyuquipa Vedia

Armonía

Disciplina que estudia el encadenamiento lógico de acordes.

Antecedente

Es la repetición de la idea musical “fragmento fraseológico” o “proposición”

Consecuente

Es la variación de la idea musical “fragmento fraseológico” o “proposición” es la elaboración de la idea del antecedente.

Cadencia

Serie de acordes seguidos de una manera lógica con el fin terminar en tónica a través de un acorde de dominante. Una cadencia se utiliza al terminar una idea musical clara, por ejemplo, un periodo o una frase. La sensación producida por una cadencia es el final, o un reposo mayor auditivo. En otras palabras, una cadencia es la resolución de la nota sensible en la nota fundamental de un acorde de tónica dentro de una sucesión de acordes.

Coda

Parte adicional al final de la obra, que tiene la justificación de que “el compositor quiere decir algo más”. No tiene una forma estricta, es aleatoria en cuanto a tamaño se refiere. Generalmente utiliza motivos de temas anteriores para la elaboración y muchas veces utiliza el tema principal para elaboración de la *Coda*.

Exposición

Sección inicial de las sonatas que incluye la postulación del *Tema Principal* que puede ser antecedido o no por una pequeña introducción, la *Elaboración* de éste y la *Transición* hacia los *Temas Secundarios*.

Elaboración

Es esencialmente una “sección central contrastante” como la exposición es básicamente estable, la elaboración tiende a ser modulante técnicamente, la elaboración se parece al desarrollo del scherzo consiste en un número de segmentos, pasando sistemáticamente a través de un número de tonos o regiones contrastantes. Termina con el establecimiento de un adecuado acorde anacrúsico o retransición preparando la recapitulación.

Forma

Este término indica en esencia el tipo de organización que tiene una determinada pieza musical. Gracias a la *forma*, una pieza es coherente, funcionan todos los elementos que la contienen como un todo, y cada parte dentro de la pieza está conectada de una manera lógica.

Fragmento fraseológico

Es la primera idea con la que se va a construir el tema. Es la unidad estructural más pequeña, un tipo de molécula musical consistente en un número de hechos musicales integrados, poseedora de cierto sentido de idea completa, así como adaptable a la combinación con otras unidades similares.

Frase y periodo

Es una idea musical completa o tema. Es la construcción de un antecedente y consecuente. Y aparecen en dos aspectos: giran en torno a una tónica y tienen un final definido.

La distinción entre la frase y el periodo depende del tratamiento de la segunda frase y de lo que siga tras ella. Es decir.

Frase: Antecedente //(F.F. / F.F.)// Consecuente //(Elaboración / Elaboración)//

Periodo: Antecedente //(F.F. / contraste)// Consecuente //(F.F./ contraste)//

En los casos más simples estas estructuras constan de un número par de compases, generalmente ocho o múltiplos de ocho.

Melodía

Línea musical que combina alturas y ritmo.

Modulación

Se trata de una estructura armónica lógica con el fin de llegar de una tonalidad de origen a otra tonalidad de destino.

Motivo

Es una unidad formal con elementos característicos de ritmos e intervalos y que combinados producen una forma o contorno reconocible que usualmente implica una armonía inherente.

Motivo de variación

Se deriva del propio tema es aquel que unifica una variación del tema. Cada variación contiene un elemento sobresaliente con el cual se construye la variación del tema.

Motivo de transición

Elemento nuevo y característico con el cual se construye una transición o una Re transición a través de una elaboración del mismo. Generalmente se presenta como una repetición progresiva.

Pequeña forma ternaria

Consiste en una composición estructural de tres partes, donde la tercera parte es repetida o re-expuesta con algunos cambios después de una segunda parte contrastante.

La primera sección, A, de una forma A-B-A" generalmente es una frase o un periodo que termina en dominante o en tónica mayor o menor. El comienzo de la sección A debe expresar y establecer la tonalidad de la obra.

La segunda sección, B, es una sección contrastante en la armonía. En esta sección se exploran nuevas regiones para poder expresar contraste y coherencia. El contraste también se establece al utilizar nuevas variaciones y/o elaboraciones del motivo básico. El uso de este contraste general, evita la monotonía. Esta sección debe conducir armónicamente a una recapitulación o re-exposición de la sección A mediante el uso de la dominante de la tonalidad original para dar paso y resolver a la tónica.

La tercera sección, A", o recapitulación, puede ser una repetición sin cambios, pero generalmente presenta modificaciones a comparación de la sección A, los cambios pueden ser necesarios para establecer un final definitivo. Esta sección presenta alargamientos (para generar intensificación) o se presenta de una forma más corta (para evitar la monotonía).

Re-exposición

Sección de la sonata que nos indica la conclusión del movimiento. Consiste en re exponer el *Tema Principal* de la obra pero con diferente *Elaboración*, permitiendo gracias a esta elaboración y su *Transición* respectiva, poder ingresar en la *Coda* para así poder concluir el movimiento de la Sonata.

Sección

Es una forma grande dentro de las sonatas, esta forma determina la exposición, el desarrollo, la re exposición y la coda. Este término también se utiliza en las formas pequeñas, por ejemplo, en la pequeña forma ternaria, determina la exposición, la sección contrastante y la recapitulación.

Secuencia

Método de elaboración que consiste en repetir un determinado número de veces una figuración, realizando a su vez un cambio en los grados de la tonalidad y transponiendo la figuración inicial a los grados que cambia la elaboración.

Tema

Es un grupo de ideas. "El tema son varios temas subordinados de la idea principal" Un tema puede presentarse como una frase o como un periodo al inicio de una sección para establecer la idea principal de la obra. Su construcción está basada en la elaboración de fragmentos fraseológicos formando un antecedente y consecuente.

Tema con variaciones

Como indica el nombre, es una obra basada en un tema y diferentes variaciones sobre éste tema. Generalmente este tipo de obra termina por una coda, final o fuga. En otros casos la última variación se extiende y en otras ocasiones no existe un final especial o diferente después de la última variación.

Tema subordinado

Son fragmentos pequeños del tema con variaciones mínimas “modulante” son construcciones más precisos. Surgen a partir de la condensación o estabilización de una idea contrastante o y/o modulativa. Los temas subordinados están derivados del motivo básico pero de una forma poco clara. En cuanto a contraste de carácter, ritmo, armonía, entre otros, se deben distinguir del tema principal y entre temas subordinados.

Transición

Es una sección independiente, pertenece al grupo de ideas subsidiarias. *La transición es un contraste con elementos variados formados del tema en modulación, segmentos y entramados.* Las transiciones aparecen en distintos sitios; entre temas subordinado y principal (modulando a una región diferente)

La estructura de una transición son cuatro:

- Establecimiento de la idea de transición (a través de repetición a menudo progresiva);
- Modulación
- Liquidación de los motivos característicos;
- Acorde anacrúsico

Notación analógica (con relación a Khipus I)

La grafía analógica (o „notación neumática o dibujada“, como la llama Boulez) es la única que se adapta a la representación de la música electroacústica, si bien entraña una „regresión“ con respecto a la grafía simbólica proporcional utilizada para los instrumentos musicales tradicionales; pero esta „regresión“ se da fundamentalmente en el campo del timbre y no en el del tiempo, particularmente porque ese parámetro no está debidamente considerado en aquella música sino que ha sido reducido al concepto de „fuente sonora“, según lo deja expresamente estipulado. (Schaeffer).

Simisituyki (con relación a Campiña Sucrense)

Transcripción del bailecito tradicional interpretada por Armando Porcel.

Simisituyki chika pukita

Si miskichihuan

Solo mamayki, vieja bandida

mancharichihuan

Simisituyki chika pukita

Si miskichihuan

Solo mamayki, vieja bandida

mancharichihuan

mancharichihuan ... correycachachihuan

rak"u chicotehuan rak"u chicotehuan p"inkiririchihuan

Hay la la la laila la la la laila laira laila la

Solo mamayki vieja bandida mancharichihuan

Traducción:

Esa tu boquita rojita me hace antojar (endulzar)

Solo tu madre vieja bandida me hace asustar

Esa tu boquita rojita me hace antojar (endulzar)

Solo tu madre vieja bandida me hace asustar

Me hace asustar me hace corretear

Con chicote grueso con chicote grueso me hace saltar

Hay la la la laila la la la laila laira laila la

Solo tu madre vieja bandida me hace asustar.

Golpes de arco

Basado en Carl Flesch (1873-1944), Ivan Galamian (1903-1981) y Marcos Salles (185-1965)

Resumen de Carlos Augusto Vieira traducido por Antonio Portela Rodríguez.

Movimiento vertical y movimiento horizontal van a significar:



Pronación

Es un giro del antebrazo y/o muñeca del que resulta una mayor presión en el dedo índice sobre la vara y en consecuencia, menor presión del meñique.



Supinación

Es un giro del antebrazo y/o muñeca del que resulta una mayor presión en el dedo meñique sobre la vara y en consecuencia, menor presión del índice.



Golpes de arco

Détaché acentuado

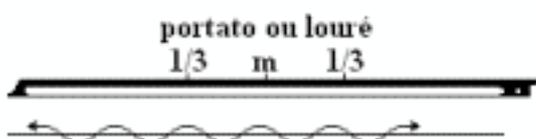
Se caracteriza por un acento por un acento al inicio de cada golpe. Este acento, al contrario que en el martelé, se produce al inicio del golpe, a través del aumento de la velocidad y presión (en el martelé la presión se hace antes del ataque de la nota). Se toca generalmente en la mitad superior del arco, como el détaché básico. No debe haber pausas entre las notas, aunque puede haber excepciones. La notación gráfica para este golpe es el signo de acento >

Portato

A veces se utiliza el término Portato tanto para designar el Portato o Louré como para designar el Détaché porte. Por tanto usaremos el término portato para designar ambos golpes de arco.

Portato ou Louré

Es una sonoridad ondulante de notas ejecutadas en una sola arcada. El portato se deriva del détaché, puesto que el resultado sonoro de éste, en el arco anterior al de Viotti-Tourte, era igualmente ondulada (el sonido más suave en los extremos y más forte en la mitad del arco), igual que el actual portato.



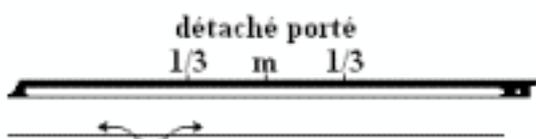
La diferencia está en el aspecto motriz-muscular: antes el movimiento del brazo en el détaché era uniforme y hoy hacemos uso de la pronación y supinación para realizar el portato.

La notación gráfica para este golpe es una línea sobre o bajo cada nota y una ligadura que engloba las notas de cada arcada.



Detache porte

Es un tipo de Portato donde hay una arcada para cada nota.



Se utiliza mucho en la música del período barroco. Puede o no haber pausa entre las notas aunque, incluso cuando no existen, el uso continuo de este golpe da la impresión de paradas o pausas. La notación gráfica para este golpe es una línea sobre o bajo cada nota.



Détaché lance

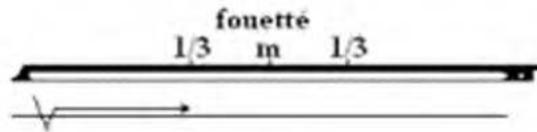
El arco se lanza tan velozmente como en el martelé, pero sin acento inicial. La velocidad va decayendo y hay pausas entre las notas, que desaparecen en sucesiones rápidas de notas. Se utiliza la misma zona del arco que en el détaché básico. El antebrazo es el responsable del movimiento, mientras que la muñeca y los dedos aparecen de forma más sutil para redondear el sonido de las notas, contrariamente al détaché básico, donde muñeca y dedos son fundamentales para obtener una sonoridad redonda. La notación gráfica para este golpe es un punto con una raya encima o debajo.



Fouetté

Derivado del détaché acentuado, se ejecuta generalmente en la mitad superior del arco, en arco arriba. Se toca y se levanta el arco casi simultáneamente, no al final de la arcada anterior, sino antes del comienzo de la arcada siguiente, ejecutándose de forma súbita y enérgica.

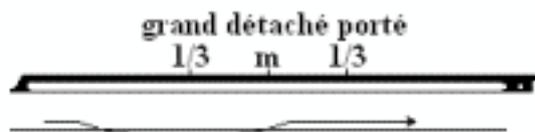
No tiene una notación gráfica especial, aunque Galamian sugirió una línea en diagonal:



Grand détaché porté

Este golpe no está presente en la técnica tradicional del violín, sino que es característico de la música brasileira. Es la conjunción del grand détaché y del portato: para cada nota se utiliza una amplia porción del arco, como mínimo la mitad, junto con la inflexión típica del portato producida por la pronación del antebrazo.

La notación para este golpe podría ser igual a la del portato, con una raya encima o debajo de la nota.



Legato

Es la sucesión de dos o más notas ejecutadas en la misma arcada de forma ligada, o sea, sin pausas entre ellas. La posición del arco varía entre el final del diapasón y el puente. En los cambios de posición la cantidad de arco debe ser mayor y la presión menor, para hacerlas imperceptibles. En los cambios de cuerda el arco deberá acercarse a la cuerda siguiente de forma gradual antes del cambio.

Martelé

En este golpe cada nota es precedida por un gran acento inicial y hay pausas entre las notas. Este acento es el resultado de la pronación del antebrazo, hecha antes del movimiento horizontal del antebrazo. En seguida hay un alivio inmediato de la presión. El martelé produce un ataque de tipo “sforzando” y/o “puntiagudo” y junto con la nota surge un ruido semejante al producido por las consonantes P o T. El martelé es un golpe de arco moderno,

pues los arcos anteriores a los de Viotti-Tourte son incapaces de producir este tipo de acento inicial. Así en la música del período barroco se debe evitar el martelé y usar el portato en su lugar. Según Galamian, el martelé puede ser ejecutado con cualquier cantidad de arco y en cualquier región del mismo, aunque su uso más adecuado se da en la parte superior (punta).

La muñeca debe ser posicionada un poco más abajo de lo normal, y el antebrazo ligeramente pronado, haciendo que la base de los dedos (articulación metacarpo-falangiana) quede también más baja. Según Galamian, puede ejecutarse un martelé menos amplio usando sólo la mano y los dedos. Según el mismo maestro, en los golpes más amplios el movimiento jamás debe iniciarse por los dedos, sino por el brazo. El requisito de usar presión antes de cada golpe impone un cierto límite de velocidad en el martelé; si necesitamos más velocidad, este golpe debe ser sustituido por uno de los siguientes: staccato preso, collé, fouetté o détaché acentuado. La notación gráfica de este golpe es una cuña encima o debajo de cada nota.



Spiccato

(1-spiccato, 2-spiccato cantabile, 3-spiccato percussivo, 4-spiccato “duro” y 5-collé). En este golpe el arco parte desde fuera de la cuerda, toca la cuerda y la abandona, volviendo a la posición inicial fuera de la cuerda. Este movimiento tiene forma semicircular. Hay un movimiento muscular voluntario para cada nota (a diferencia del sautillé) y el límite de velocidad para las notas tocadas en spiccato es inferior al de las tocadas en sautillé. Puede tocarse en cualquier parte del arco aunque su uso más común es en los dos tercios inferiores. El principal error en el spiccato es levantar demasiado el arco de la cuerda. La notación gráfica de toda la familia de golpes “staccato” es un punto encima o debajo de cada nota.



Spiccato cantabile

Esporádicamente (y erróneamente) denominado balzato, el spiccato cantabile es un tipo de spiccato donde el componente horizontal es más pronunciado que el vertical, haciendo que el arco quede más tiempo en contacto con la cuerda. Este spiccato presupone el uso de un vibrato blando: ni muy amplio ni muy rápido (el vibrato puede ser amplio o corto y rápido o lento).

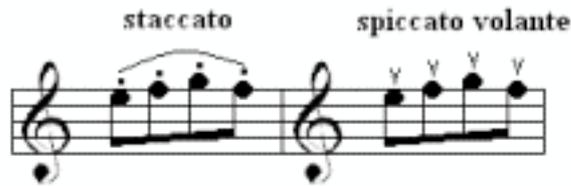
Cuando el spiccato cantabile sea lento deberá ser ejecutado en el cuarto inferior del arco, y cuanto más rápido sea, más se dirigirá el punto de contacto hacia la mitad del arco. La notación gráfica de toda la familia de golpes “staccato” es un punto encima o debajo de cada nota.

Spiccato “duro”

Es un golpe típicamente brasileiro. Se ejecuta cerca del talón. Tiene un componente vertical ligeramente más pronunciado que en el spiccato básico y un mayor movimiento horizontal, dando la impresión de que el arco casi pierde el control, saltando demasiado alto y amplio. El resultado no es un sonido pulido, sino duro, primitivo y áspero; parece que se realiza “de cualquier manera”. La notación gráfica de toda la familia de golpes “staccato” es un punto encima o debajo de cada nota.

Staccato (picchettato)

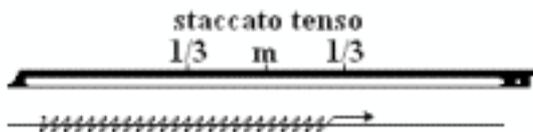
(1-staccato o staccato preso, 1.1-staccato tenso, 1.2-staccato “Arco Viotti”, 2-staccato volante y 2.1-spiccato volante). Es una serie de pequeños golpes en martelé ejecutados en una única arcada. Puede ser staccato (pronación) o staccato volante (supinación). Hay una gran confusión entre el golpe de arco staccato y notas separadas por pausas que también llamamos staccato. Estas notas separadas por pausas también pueden ser usadas en los instrumentos que no usan el arco y no son, en esencia, golpes de arco. La notación gráfica para la familia del staccato son puntos sobre o bajo las notas, que estarán unidas por una ligadura. La excepción es el spiccato volante (que es un subgrupo del staccato volante) que tiene como notación gráfica la misma “v” que indica “arco arriba”.



Staccato o staccato preso

Es una serie de pequeños golpes en martelé ejecutados en una única arcada. Se diferencia de éste por el hecho de que sus acentos son ejecutados durante el movimiento horizontal (junto a la producción de la nota) y no en la pausa anterior a la nota (como en el martelé). En el martelé el movimiento de pronación está separado del movimiento horizontal del brazo y en el staccato estos movimientos se presentan simultáneamente.

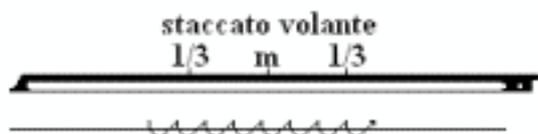
El staccato se basa en una especie de rigidez que conduce a una oscilación muscular del brazo, manos y dedos. Si el resultado no fuese satisfactorio, sugerimos que, en el arco-arriba, el arco se acerque al puente y se incline hacia el diapasón y, en el arco-abajo, que el arco se aproxime al diapasón, se incline hacia el puente y que se bajen la muñeca y el codo. En los dos casos (arriba o abajo) se debe mantener la pronación del antebrazo.



Staccato Volante

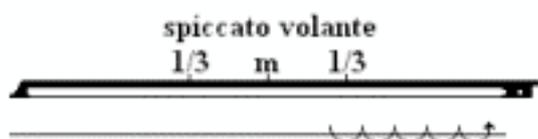
Es, al igual que el staccato (staccato preso), una sucesión de golpes de arco en una misma arcada, aunque difiere del staccato preso por el hecho de que el arco puede ser empujado a abandonar la cuerda después de cada nota. La pronación, presente en el staccato preso y que se traduce impresión sobre las cuerdas, es sustituido por la supinación. El staccato volante es una combinación que está entre el staccato preso (con sus acentos en martelé) y las arcadas saltadas. La supinación no deberá interrumpir el movimiento horizontal del arco que es el movimiento básico. Tal vez sea necesario

posicionar el codo y la muñeca más levantados que en el staccato preso. Normalmente ejecutado en la mitad del arco y hacia arriba, puede hacerse excepcionalmente en la punta y hacia abajo.



Spiccato volante

Este golpe es considerado integrante de la familia del staccato volante. Es una sucesión de golpes del tipo spiccato ejecutados en una misma arcada. El arco es levantado y posado en la cuerda activamente, con un movimiento nítidamente más alto que el del staccato volante, llevando, portanto, a una velocidad limitada. Se ejecuta básicamente hacia arriba, siendo raro el arco abajo que, cuando aparece, siempre es con pocas notas. Se ejecuta en la zona del talón.



Al contrario del staccato volante, en el spiccato volante el arco se posiciona verticalmente (crines y vara alineadas verticalmente). La escritura del spiccato volante es la misma "v" que indica "arco arriba".

Muchas veces los compositores ponen ligaduras imposibles de mantener en una sola arcada por ser pianísticas (ej: Brahms o Beethoven) que deben ser readaptadas por el ejecutante. El legato se usa a menudo conjuntamente con algún otro golpe de arco y/o articulación no escrita por el compositor que queda a discreción del intérprete. Los ejemplos más comunes son acentos (>) en algunas notas y el uso del fouetté al inicio de cada ligadura en pasajes rápidos. La notación gráfica del legato es la ligadura.



Los que afectan a la tímbrica

Con legno

Con la madera; es decir, los instrumentos de cuerda frotada como el violín, debe ser golpeados con la madera del arco, emitiendo un sonido percusivo. También col legno battuto golpeado con la madera.

Flautando, flautendo

Aflautada, como una flauta; se usa especialmente para indicar en instrumentos de cuerda un rápido y ligero movimiento de arco sobre el diapasón.

Marcato

Marcado; es decir, con acentuación, ejecutando cada nota como si fuese acentuada

Pizzicato

técnica de interpretación en instrumentos de cuerda frotada, que consiste en pellizcar las cuerdas con los dedos; una forma especial es el llamado pizzicato Bartók, que indica que el ejecutante debe tocar tirando de las cuerdas hacia arriba y soltándolas seguidamente, de tal manera que las cuerdas chasquean percusivamente el diapasón.

Sul. Tasto

Sobre el diapasón; es decir, se indica que deben tocarse las cuerdas con el arco (o, a veces en pizzicato) sobre el diapasón, produciendo un sonido más cálido y agradable; es lo opuesto a sul ponticello.

Sul. Ponticello

Cerca del puente o sobre el puente; es decir, se indica que deben tocarse las cuerdas con el arco (o, a veces en pizzicato) muy cerca del puente, produciendo un sonido vítreo característico, que enfatiza los armónicos más agudos, a expensas de la frecuencia fundamental; es lo opuesto a sul tasto.

Trémolo

Agitando; es decir, una rápida repetición de la misma nota o alternancia entre dos o más notas (a menudo una octava en el piano). Los instrumentistas de cuerda ejecutan el trémolo mediante el rápido movimiento del arco mientras el brazo permanece tenso. También puede referirse (aunque incorrectamente) al vibrato, que es una ligera ondulación en la altura. El trémolo se indica mediante unas barras oblicuas cortas y anchas que atraviesan la plica de una nota o bien mediante unas barras que se ubican entre dos o más notas para un conjunto de notas (o para notas sin plica).

Vibrato

Vibrando; es decir, una ligera alteración de altura en una nota que es repetida más o menos rápidamente. Este efecto se emplea para proporcionar un sonido más rico y también como un medio de expresión. Suele confundirse con el trémolo, que hace referencia a una variación similar en el volumen de una nota; o bien a la repetición rápida de una sola nota.

BIBLIOGRAFÍA

Auza, A. (1960). *Danzas Bolivianas del Siclo "Runas" para violín y piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana

Auza, A. (1989). *Simbiosis Cultural de la música Boliviana*. La Paz - Bolivia: Producciones CIMA.

Auza, A. (1996). *Historia de la música boliviana*. La Paz - Bolivia: Los amigos del libro.

Auza, A. (2000). *Danzas Bolivianas Segunda Parte del Siclo. "Runas" para violín y piano*, La Paz - Bolivia: Academia de Música Helios.

Auza, A. (2009). *Vértigo*. Sucre - Bolivia: Túpac Katari.

Auza, A. (2012). *Esbozo histórico de la música tarijeña*. Tarija - Bolivia: Programa fondo editorial para la cultura y la investigación.

Atienza R. (2001). *Ambientes sonoros urbanos. La identidad sonora*, Madrid: Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros.

Alandia M. y Parrado J. (2003). *A la vera del piano*. La Paz – Bolivia: Conservatorio Nacional de Música,

Bachman A. (1997). *La enciclopedia del violín*. Da Capo Press.

Bisquerra R. (1989). *Métodos de investigación educativa*. Barcelona: Ceac, S. A.

Barragán R. (2001). *Formulación de proyectos de investigación*. La Paz: PIEB.

Cortot A. (1964). *Curso de Interpretación*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Carmona J. (2006). *Criterios de interpretación musical el debate sobre la reconstrucción histórica*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Campos C. (2005). *Música, danza e instrumentos folklóricos de Bolivia*. La Paz – Bolivia: Producciones Cima

Hurtado J. (2000). *Metodología de la investigación holística*. Caracas: Instituto Universitario de Tecnología Caripito, Servicios y Proyecciones para América Latina (SYPAL).

Hurtado J. (2002). *El Proyecto de Investigación Holística*. Caracas – Venezuela: Colección Holos MAGISTERIO.

Hurtado J. (2008). *Metodología de la investigación holística*. Caracas: Fundacite, Anzoátegui – Sypal.

Díaz J. (1988). *Sistema Musical Incásico*. La Paz: Puerta del Sol.

DEL CASTILLO J. (1990). *Principios básicos para el estudio y ejecución del violín” Monte Vila*. Caracas: Latinoamérica.

Díaz J. (1996). *Historia Musical de Bolivia*. La Paz: América S.R.L.

García O. Et. Al. S.f. *Música Chapaca de los Valles y el Altiplano de Tarija*. La Paz: Simón & Patiño y pro Bolivia.

Llanos J. (2007). *Organología musical étnica de ja'cha walata de Bolivia*. La Paz –Bolivia: Campos Iris.

Pannain G. S.f. *El violín*. Buenos Aires: Ricordi

Paredes A. (1991). *La Danza Folklórica en Bolivia*. La paz: Popular.

Pinell J. (1999). *Cuatro composiciones contemporáneas para violín por compositores bolivianos con una introducción a folk- influencias relacionada*, doctorado en música, Florida: La Florida Escuela Universitaria Estatal de Música.

Rivera T. (1995). *Música y Músicos Bolivianos*. La Paz: Los amigos del libro.

Roca D. y Molina E. (2006). *Vademécum Musical*. Madrid: Enclave Creativa.

Schafer R. (1992). *Hacia una educación sonora*. Canadá: Arcana.

Sans Juan F. y Cano R. (2011). *Música popular y juicios de valor*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Vargas V. (1973). *La investigación folklórica*. Potosí: Tomas Frías.

Vaseva K. (1999). *La enseñanza del violín*. Bogotá: Fundación Batuta.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

Portocarrero. E. (2015). *paradigma interpretativo en investigación*. Recuperado el 13 de diciembre del 2015, de <http://www.monografias.com/trabajos97/paradigma-interpretativo/paradigma-interpretativo.shtml>

http://cumincades.scix.net/data/works/att/sigradi2005_438.content.pdf [fecha de acceso: 10-11-2015]

<http://bolpedia.com/wp-content/uploads/2014/07/Taquirari.jpg> [fecha de acceso: 20-11-2015]

http://cambio.bo/sites/default/files/field/image/6%20CUL-F1-www.sangitamiya.is_.jpg [fecha de acceso: 20-11-2015]

http://4.bp.blogspot.com/_xeV2wgEx2og/SZGbAwwhiFI/AAAAAAAAABW8/9PKmz03SCqI/s400/Sta.+Cruz+107.jpg [fecha de acceso: 20-11-2015]

<https://historiadelamusica.files.wordpress.com> [fecha de acceso: 20-11-2015]

http://www.redescuela.org/uploads/WikiEscuela/rueda.jpg__ [fecha de acceso: 20-11-2015]

http://wiki.sumaqperu.com/es/images/thumb/a/a9/El_quipu_2_cultura/210px-El_quipu_2_cultura.gif [fecha de acceso: 20-11-2015]

ANEXOS

Entrevista al compositor Atiliano Auza León en la ciudad de Tarija

ENTREVISTA 1

ENTREVISTADO: MAESTRO ATILIANO AUZA LEÓN

EDAD: 85 años.

LUGAR: Tarija

FECHA: 27 octubre del 2013.

¿Por qué un segundo ciclo runas? ¿Y porque después de 40 años?

R. Cuando publiqué el primer ciclo en los años 60 y antes de eso yo publiqué el ramillete sonoro piecitas que tuvo éxito en la venta de mis libros y en ese entonces a mí me gustaba la música anti popular digamos así, pero a ningún profesor de música le gustaba por que no entendían, incluso mi esposa me decía, eso no entienden ni los profesores de música quien te va comprar, pero a mí sí me gusta,... porque yo estaba muy metido y en esto, entonces lo publiqué. Y cuando lo publiqué me dio mucha popularidad y me incentivó, se escuchó mucho acerca de mis obras, me dio más prestigio y pues tuvo más éxito que el ramillete sonoro. Y entonces continúe. Y el segundo hice, en primer lugar por el deseo de tener más piezas, porque Brahms tuvo creo 21 piezas es decir 21 dazas húngaras y yo un poco me fije en eso porque yo tocaba la danza húngara n^o1 porque a mí me gustaba y tome como modelo eso, y salió bien.

¿Cuál es la diferencia entre el primer y el segundo ciclo Runas?

R. En que el primero es mejor que el segundo en realidad debió estar antes el segundo que el primer y así que tenga coherencia y suma con un orden y a en total serian 10 piezas. Y ahí sumar otro ciclo de música moderna. El cual empezaría con el kiphus n^o1

¿Por qué escogió el “violín” para la composición de los Ciclos Runas?

R. Porque el violín ha sido la tabla de salvación en vida en realidad el violín llega a mí gracias a mi hermano mayor porque él me regalo y me dijo a ver si lo tocas y entras

a la normal y pues fue cuando yo tenía 16 y empecé a los 17 años y me di cuenta que la música era mía y me descubrieron que era bueno. Y gracias al violín estude en la normal me gradué. Como profesor y hasta fui compositor y también escritor, pero con el violín tuve algunas deficiencias porque empecé primero a trabajar y agarrar el fierro y mis dedos se volvieron duros y no logre hacer vibrato. Y siendo así yo ya practicaba la música, mucho antes de agarrar el violín yo ya trabajaba en la catedral en Sucre cantaba desde los 6 hasta los 12 años entonces de cierta forma yo casi siempre estaba metido en la música. Y pues el primer instrumento que agarre fue el violín y después aprendí el piano estude 4 años pero como sabe usted que es difícil tener un piano entonces continúe con el violín.

¿Cómo es el tratamiento melódico y armónico del segundo ciclo Runas?

R. En general a parte del kiphus es tonal completamente tonal, con algunos agregaditos que ya uno los pone ahí, pero para no romper la hegemonía la parte central de la música hay que casi seguir no más al fondo rutinario que es la tonalidad y los diseños melódicos los acompañamientos sino que ahí manejé un poco con cierta gracia el acompañamiento con el instrumento solista que a veces dialogan de una forma bastante funcional y que llega agradar a la gente me gusta porque está bien construido.

¿A qué se refiere con los años en los títulos de cada pieza? ¿Año de composición?

R. 1950 es el año que yo egresaba de la normal. y pues el tema del capricho ya se me ocurrió estando en la normal ya lo tenía el tema pero no tenía concluido, el trabajo de completarlo y la armonización con el acompañamiento y todo eso por ejemplo tuvo mucho que ver el maestro Emilio Hon porque yo le mostré y me ayudo en la armonización porque era mi profesor, hay cosas por ejemplo parecido a la escritura de Bartok porque empieza en sol mayor pero la pieza está en mi menor por ejemplo yendo en Mi hace una pequeña elaboración de movimiento y llega en Do y luego se asienta, y eso les da gran efecto en esa parte. Y después vuelve a entrar el tema y luego entra el movimiento rápido. Y esto por ejemplo, lo corté en una parte para convertirlo en un segundo movimiento de un concierto. Entonces el capricho se

convierte en un segundo movimiento de concierto que más adelante elaboro y se convierte un concierto para violín. En este nuevo concierto, en el primer movimiento pongo la campiña sucrense de manera elaborado entonces con mis propias obras he hecho nuevas obras. También en el tercer movimiento incorporo una cueca el cual es el pañuelo del primer ciclo y todo con orquesta y más adelante le incorporé dos flautas y un oboe, que lo hice transcribir pero por separado es cuestión de incorporar. Y en el cuarto movimiento yo lo incorporo dos flautas y un oboe que en realidad es el taquirari dedicado a Santa Cruz entonces estas obras de los “Runas” se convierten en la composición del segundo concierto para violín.

¿Cómo o qué te gustaría que el público percibiera de tu música específicamente del segundo ciclo Runas?

R En realidad como música de salón, agradable para escuchar. Es música de salón Boliviana.

¿Cómo seleccionó usted las distintas regiones geográficas de Bolivia para sus obras del segundo ciclo runas?

R. El capricho pertenece a la música quechua de Sucre he realidad más he agarrado música de Sucre. En Sucre hay bastante música antigua de los nativos, que no ha sido explotada quien ha explotado un poco es el charanguista Mauro Nuñez.

Las regiones en realidad lo escogí al azar no hice un plan simplemente se me vino a la cabeza, lo hice por gusto y entonces dije si hice esto porque no el otro, y si me alcanza tiempo incorporo a Cochabamba y La Paz, no hice planes y como vi que las cuatro piezas que estaba preparando era muy poco entonces el libro iba ser delgado, entonces lo incorpore el kiphus nº 1 para que llene un poco, además con la intención de mostrar algún contenido diferente y algo más estudiado.

Maestro: hablemos acerca de su estancia en Argentina en el instituto Di tella .

¿Han marcado de algún modo sus composiciones los autores como Alberto Ginastera u otros?

R bueno en realidad ellos han escrito mucho más complejo que yo, yo como estaba más volcado a la música de iglesia al canto llano gregoriano, etc. Los músicos

locales hacíamos más a lo que se escuchaba como Bach, Beethoven era todo aun tonal cuando fui a Argentina fue como un lavado cerebral y fue todo muy diferente muy avanzado y bueno yo me acuerdo cuando Ginastera me dijo tiene usted que forzarse ni siquiera esforzarme tenía que forzarme como a un fierro caliente se lo forzar me dio bibliografía Stravinski Bartok para empezar después a Messiaen, etc. Después Penderecki y Alban Berg y bueno eso era algo muy avanzado para mí y peor los otros estaban muy avanzados realmente. Y pues era muy difícil que yo me meta en los zapatos del maestro Alberto Ginastera. Sin embargo también más adelante yo pude hacer algunas cosas interesantes en la música moderna, es un capítulo que tengo que reunir para poder publicar un ejemplo es el kiphus nº 1 que he podido publicar y tocar y bueno a comparación de los compositores que conocí solo apenas he tratado de entender lo que hacían y tratar de hacer algo parecido pero de innovar imposible yo no podía innovar ellos innovaban. La verdad que yo pude captar un 50% con las oportunidades que tenía era difícil.

Si bien el primer ciclo runas editó en 1960. Cuando aún estaba en Bolivia y a su regreso de su estudio en el instituto di tella con el maestro Alberto Ginastera. ¿Hubo alguna influencia en la composición del segundo ciclo runas? que lo editó después de 40 años en 2000.

R.- Lo he publicado. Bueno en primer lugar he mejorado algunas ideas musicales que ya los tenía programadas pero con esto hice algunas mejoras de algunas cosas. e incorporado incluso el tema de kiphus nº1 que es música moderna que no tiene nada que ver con el resto de mis obras de los ciclos es totalmente diferente en realidad debería abrir y empezar un nuevo ciclo a partir del Kiphus con relación de ese tipo aumentar unos tres o cuatro para completar a seis piezas entonces habría ciclos de antes del Di Tella y posterior al Di Tella en realidad esta trancado. A mi regreso del Di Tella estaba volviendo a proponer la música tradicional con temas hasta folclóricos entonces dije pondré esto, “kiphus” tal vez con un mensaje oculto para los músicos que tal vez se preguntan por qué hay la composición de un estilo moderno que en realidad no tiene que ver nada con el resto de los ciclos, es que en realidad me falta hacer un tercer ciclo de pura música de este tipo que es post Di

tella. Usted podría decir que yo me tranque. Sin embargo tengo materiales que podría terminar y publicar.

En sus obras de las danzas bolivianas del segundo ciclo runas se distinguen música de regiones de Bolivia ¿Qué significan para usted estas incorporaciones y qué intención subyace a ellas? ¿Se trata de una cuestión puramente musical o detrás de ello hay algo más?

R.- En realidad, son nominales por una parte, un poco parecido a lo que hacía Rojas, Gilberto Rojas en música popular. Él ha ido a todos los departamentos y ha sacado una pieza de cada departamento dándoles características propias del lugar como por ejemplo: Cunumicita creo que es de Santa Cruz y él ha escrito Cunumicita y sale como el mejor compositor del lugar! Tenía esa disposición tan fuerte que cuando llego a Sucre compuso una cueca y saco como si fuera de Simeón Roncal igualito. y llego a Tarija saco el Guadalquivir y los supero a todos los tarijeños y hasta ahora no lo superan no hay un segundo Guadalquivir no hay! Bueno hice eso, pero en una medida más seria, es decir música más elaborada, y por otro lado era también recordarme del pueblo pero no he seguido lo que se planteó Gilberto Rojas para hacer de todo el país él lo hace seguramente porque era muy popular y que tenía muchas facilidades para transportarse y bueno yo no tenía esas facilidades y me quede en lo que podía hacer, por eso solo hice 6 danzas y el resto los hice en lugares que habitaba sin transportarme a veces por ejemplo el libro de Introito lo hice en Sucre. No pude transportarme a Santa Cruz.

Si bien el violinista Javier pinell grabó algunas de sus obras del primer ciclo ¿Hay alguna grabación completa del segundo ciclo runas?

R.- No hay ninguna investigación y grabación del Segundo Ciclo “Runas” excepto del Khipus nº 1 lo toque yo Atiliano Auza con el pianista Emilio Aliz.

¿Cómo concibe su obra el capricho del segundo ciclo “Runas”?

R Solo surge como en primer intento y nada más me fluye pero me ayudo en la armonización y pues está bien armonizado

¿Cómo fue compuesta? ¿Dónde? ¿En qué lugar?

R. En Sucre cuando estaba en la normal el año que egresé de la normal en 1950

¿A qué región pertenece el huayño del Capricho?

R. Ese huayño yo me inventé y me salió, e incluso me sirvió para hacer para canto porque también tiene letra pero primero lo hice para violín y piano y después hice con coro, algunas piezas las transporte para canto y viceversa y algunas nacen netamente para violín como por ejemplo, el lamento criollo y todas esas danzas del primer ciclo, y además son piezas completamente inspiradas del corazón hay que sentir las para entender.

¿Cuál fue la sonoridad que buscaste al componer el capricho?

R La sonoridad es que sea en acompañamiento rico en armonías y que haya movimiento en el acompañamiento y que tengan mucha relación con los instrumentos como Brahms como Schubert ellos compusieron música del pueblo para el pueblo como las suites que eran bailables y de ahí se llama divertimento que significa divertirse.

Maestro he observado algunas controversias acerca de la escritura de la palabra. Huayño como por ejemplo huaño en el ciclo runas y “huayñu” en su libro historia de la música boliviana. Y en libro de “Dias Gaiza” Wayñu. Especie mixta “wayño” es un aire de danza.

¿Hay alguna diferencia etimológica? ¿Que nos puede decir del Huayño que esta su obra del segundo ciclo runas para violín?

R Huayño es en español y Wayñu es en quechua

¿Con el año 1950, a que se refiere en el capricho?

R El año en que yo compuse

¿Porque le nombro Capricho a la primera danza del segundo ciclo Runas?

R Por capricho justamente jajaja mira en primer término tenía el nombre original de Capricho Incaico. Pero entonces me di cuenta que no era música inca no está hecho con 5 notas y le estaba dando un sentido incaico entonces no era porque estaba

escrito en siete notas es heptafonia entonces dije, para qué le voy a poner Capricho Incaico por eso le he quitado “Incaico” y lo deje en “Capricho”. En realidad lo compuse en 1950.

¿Con el año 1963, a que se refiere?

R Años de composición de la obra, en 1960 como primera instancia lo compuse para coro pero como no funciono para coro lo volví para violín en 1963. Porque no funciono para coro, porque necesitaba una letra especial y no había quien me lo haga los versos. Entonces se ha vuelto música instrumental a veces hay errores que hacen los compositores y esos errores a veces lo hacen con propósitos y a veces lo dejan o lo también lo corrigen. Luego en 1971 lo hice para orquesta. Y 1975 para piano moderno y que también hay una grabación y quien lo gravo fue una pianista Norico Rosin en la paz.

¿En cuánto a la sonoridad que instrumentos se pretende imitar en el campiña sucrense?

R la campiña está compuesto con un interesante ritmo de acompañamiento con intención de llenar los vacíos que tienen los conjuntos folclóricos por ejemplo,- hace una imitación de rasgueo de “charango o guitarra”. Es un ritmo que repite y es el mismo ritmo y es vacío. En cuanto esta obra está compuesta con acción con mucho ritmo. Le doy fuerza y carácter para que les guste la música. Y la segunda parte se oye muy linda en el concierto que hice de esta obra.

La campiña es compuesta en Sucre y es inspiración de Sucre y sabe el tema es ese tema que dice, - simisituyky chica pukita simiyki chiwan solo mamaiky nanananana...de ahí es. Lo he transformado un poco, nada más por eso digo que esto está hecho para coro y está en el tercer tomo del ramillete sonoro. Entonces es el mismo tema en cuatro instancias. Para coro para violín para orquesta y piano moderno. Este tema yo lo escuchaba cantar a mi mama en las fiestas que hacían en sucre cantaban entonces me llamo la atención y lo hice para coro, y después lo he hecho para violín ya lo he cambiado y lo he puesto, que se yo, lagunas diversidades que el músico necesita.

¿Cómo concibe su obra TRINO CANTO del segundo ciclo “runas”?

R. En primera lo hice para coro lo hice cantar a cuatro voces en Santa Cruz y les gusto entonces es una pieza muy interesante para tocar tiene mucha variedad de golpes de arco. Esta es una forma polifónica al componer

¿Cómo fue compuesta? ¿Dónde? ¿En qué lugar?

R Fue compuesto en Sucre es taquirari oriental hecho a lo Auza en realidad todas estas obras fueron compuestos antes que yo vaya al Di Tella.

¿Cómo concibe su obra SELECCIONES CHAPACAS del segundo ciclo “runas”?

R. Yo lo compuse sacando ideas de todo las tonadas tarijeñas hasta del Guadalquivir.

¿Cómo concibe su obra en las selecciones chapacas del segundo ciclo “runas”?

R. Bueno yo lo tocaba en el piano y a veces en violín y piano, entonces la gente se admiraba escuchar en estos instrumentos clásicos entonces eso lo que yo quería y tocaba en Tarija y entonces eso es lo que yo quería mostrar, tonadas tradicionales en instrumentos clásicos, porque siempre tocaban en guitarreadas y eso.

¿Cómo fue compuesta? ¿Dónde? ¿En qué lugar?

R. En Tarija

¿Con el año 1958, a que se refiere en las selecciones chapacas?

R. 1958 el año de composición

¿A qué región pertenece el Khipus?

R. Pertenece a los incas a toda el área del tahuantinsuyo

¿Cómo fue compuesta? ¿Dónde? ¿En qué lugar?

R. En La Paz a mi regreso del Di Tella.

¿Con el año 1985, a que se refiere en el khipus?

R. 1985 año de composición

ENTREVISTA 2

ENTREVISTADO: MAESTRO ATILIANO AUZA LEÓN

EDAD: 85 años.

LUGAR: Tarija

FECHA: 28 de enero del 2013.

Copia de la entrevista realizada por Moises Paño

Entrevista al compositor Atiliano Auza León 28/01/2013

Me parece a esta altura hacer una aclaración más sobre la parte compositiva de mi obra. Yo lo llamo la parte inspirativa porque mis obras en general están inspiradas a lo antiguo digamos como se inspiraban lo antiguos compositores, con el corazón primer lugar, después con la mente para escribir sus obras y llenar intelectualmente las ideas que tenían ellos para lanzar sus mensajes a la música y al pueblo al que estaba dedicado las obras, mis obras en realidad son obras que tiene un 90% de inspiración y 10% de transpiración que es lo que yo he visto porque toda mi obra está inspirada desde que empieza hasta que acaba y mis líneas melódicos tienen belleza, belleza melódica, belleza armónica sus armonías están bien registrados y están seleccionados y además tienen algún ribete de propiedad para ensalzar que nuestra música debe generar un nuevo hombre boliviano con nuevas ideas musicales porque no podemos seguir al zón y al ton de los ribetes folclóricos tradicionales, desde ese punto de vista mi música tienen mucho que decir mucho que enseñar y por eso es que la historia de la música de Bolivia se ha referido solo algunos compositores del siglo pasado bueno a finales del siglo pasado, siglo 19 como Eduardo Caba Simeón Roncal Humberto Vizcarra que son de esa época que eran músicos con un pensamiento técnico pero equilibrado con un pensamiento inspirativo de ahí entonces hicieron ciertas mejoras en el folclor pero ya también los llevaron a un nivel de salón como piezas de salón, luego sobre eso vinieron algunos otros autores como Mendoza nava el paceño que llevo de Madrid y tuvo algunas visiones bien adelantados de las obras que componían, y habían unos años en negro y blanco digamos no se hizo mayormente un sistema que pudiera hacer un

seguimiento de la composición en Bolivia entonces yo trate de remediar eso pero yendo a un curso de avanzada tuve que regresar otra vez atrás, pero ya con nuevas ideas y nuevos criterios, lo que yo quiero decir que cuando daba un paso adelante y daba dos pasos atrás para tratar de enlazar de coordinar de encadenar las ideas musicales que faltaba porque había un vacío histórico que no había quien iba llenar en cierta medida yo Atiliano Auza he llenado eso con obras que estas dentro de la base tonal. Y también en la base moderna, Entonces mis músicas están combinadas con música clásica combinada con ritmos andinos aymaro quechuas eso quiero decir la música aymara quechua ha tenido también influencia en mi música y después la música de los valles que ya he vivido por ejemplo en Tarija que es valle legitimo ya tienen ciertas influencias también de estos lados.

Mi música no está hecha a base de computación y elementos matemáticos como uno y uno son dos y dos y dos son cuatro, yo no he empleado eso, claro que en el campo de la música contemporánea si he empleado lo aleatorio pero es otro campo que yo todavía tengo que mostrar porque cuando yo Salí del circulo de Ginastera hice pues música moderna contemporánea, y esas obras se han quedado rezagadas porque he entrado directamente a enlazar un momento histórico que estaba en falencias y he llenado con mis obras.

Grabación de las Cinco
Danzas Bolivianas segundo
Ciclo Runas de Atiliano Auza
León



Hall del conservatorio
Plurinacional de Música



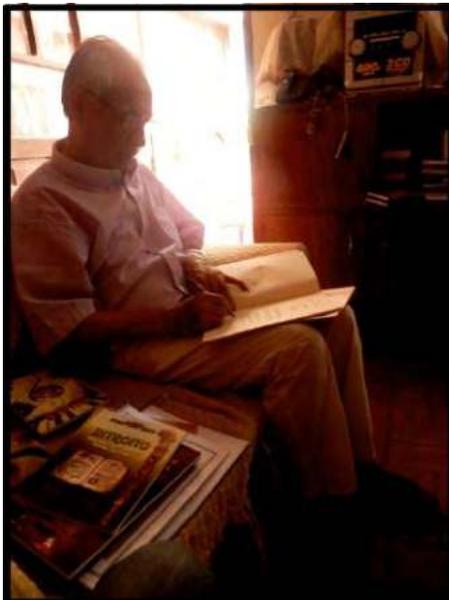


Masterización lado "B"





Entrevista al Maestro Atiliano Auza León en la ciudad de Tarija





Seleccione para reproducir el archivo de audio.

- | |
|---|
|  |
| 1. Capricho |
|  |
| 2. Campiña Sucrese |
|  |
| 3. Trino canto |
|  |
| 4. Selecciones Chapacas |
|  |
| 5. Khipus I |