



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

**CURSO DE MÚSICA
ÉNFASIS EN CREACIÓN MÚSICAL**

MEMORIAL DE COMPOSICIÓN DE *LOLA Y DESCALZOS*

RONAL XAVIER ESPINOZA ROMERO

Foz do Iguaçu
2018



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E
HISTÓRIA (ILAACH)**

**CURSO DE MÚSICA
ÉNFASIS EN CREACIÓN MUSICAL**

MEMORIAL DE COMPOSICIÓN DE *LOLA Y DESCALZOS*

RONAL XAVIER ESPINOZA ROMERO

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latino-Americana, como requisito parcial a la obtención del título de Licenciatura en música-énfasis em creación musical
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Villena

Foz do Iguaçu
2018

RONAL XAVIER ESPINOZA ROMERO

MEMORIAL DE COMPOSICIÓN DE *LOLA Y DESCALZOS*:

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latino-Americana, como requisito parcial a la obtención del título de Licenciatura en música-énfasis em creación musical

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Villena
UNILA

Prof. Dra. Juliane Larsen
UNILA

Prof. Dra. Franciele Martiny
UNILA

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

DEDICO

A:

mi fallecido abuelo, que en paz descanse. Su recuerdo siempre sonará entre el cálido abrazo de la música.

AGRADECIMENTOS

En primer lugar, agradezco a mi familia por su soporte y amor incondicional para mantenerme consiente de la enorme oportunidad que tengo entre manos. Sin su cariñoso abrazo, no sería posible el desenvolvimiento de este trabajo.

Agradezco con un gran amor, al grandioso espacio que la UNILA me otorgó como estudiante y músico. Estoy orgulloso de formar parte de un lugar donde Latinoamérica produce unida para engrandecer su espíritu.

A los docentes que formaron parte de mi formación a lo largo del curso, dentro y fuera de sala de aula. Su oportuna sabiduría nunca será dejada de lado.

A los colegas estudiantes, que supieron ver a Latinoamérica dentro de sí, y que llevan dentro de sus melodías el esplendor de una Latinoamérica unida.

Al gobierno ecuatoriano, que supo administrar de manera eficiente la llegada de muchos compatriotas hacia la universidad, su apoyo es inmensamente gratificante. El fruto de su esfuerzo será reflejado en una generación fuertemente crítica.

Al Brasil, por ser una cuna cultural imponente, alegre y sincera. Gracias a su historia y gente por abrir las puertas de su maravilloso hogar.

Un especial agradecimiento a los libros, al arte literario que con su aliento desprovisto de miedo vieron nacer innumerables mundos llenos de esperanza.

Para concluir. Muchas gracias música, gracias por ser la metáfora, el sueño y la realidad más bonita que pude haber conocido, de ti nacen las concepciones de un mundo lleno de posibilidades. Gracias por ser un ejemplo claro de libertad y verosimilitud, por ser un transporte etéreo hacia el verso más completo y bello del humilde soplo que es la vida. Gracias por completarte entre los sentidos, complementaste a cada lágrima y sensación de una manera tan profunda, que cualquier simple recuerdo podría transformarse en una habitación llena de encuentros sonoros, tal vez fugaces, tal vez inmensurables, pero eternamente intensos. Estas siempre al resguardo del tesoro dentro de nuestros corazones. Estas siempre atenta a recordar la cercanía de aquel inaudito amor por los que dejaron el mundo del placer y la agonía. Eres el farol resplandeciente que saluda, despide e inmortaliza a nuestros queridos fantasmas. Ahora, solo te pido que nunca nos dejes, nunca abandones a este insensato mundo que se vanagloria de un presente desgraciado, un pasado sufridor y un futuro lleno de amarguras. Tal vez este sea el pedido que parte de la profunda ignorancia de un soñador iludido, o posiblemente sea el desespero de una esperanza desvalida y triste. Pero que, a pesar de vivir en un mundo rodeado de jaulas tormentosas, sabe que, en ti, se respira un nuevo ciclo de paz, donde la melodía más simple puede significar la más grandiosa de las

victorias, donde la imagen infinita de la vida se resume en un sonido después del otro, donde ser el creador del viento y la marea, del caos y el orden es posible.

Mil gracias por descubrir a este humilde herrero.

Lo que da verdadero sentido al encuentro es la búsqueda, y es preciso andar mucho para alcanzar lo que está cerca. José Saramago

ESPINOZA, Ronal Xavier. **Memorial de composición de *Lola y Descalzos***. 2018. p. 89 Trabajo de Conclusión de Curso (Música-énfasis en creación musical) – Universidad Federal de la Integración Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

RESUMEN

Este trabajo presenta un discurso auto-etnográfico, el cual propone comunicar los diversos elementos tanto subjetivos como objetivos dentro de la creación musical del cuarteto de cuerdas

Lola y la pieza para guitarra sola *Descalzos*. A su vez, busca interpretarlos, a la luz de las referencias de la psicología de la música (MEYER, 2001 y SEKEFF, 2009) y describiendo la importancia de significar tales acontecimientos en relación a las emociones inmersas dentro de las piezas musicales aquí presentadas, ya que estas, corresponden intrínsecamente a las motivaciones emocionales simbólicas (SCHAFER,2001) que influyeron en la composición de estas obras. El conseguir exponer los aspectos subjetivos de los significantes dentro de la música de forma poética, resulta en intimar textualmente con el inconsciente relacionado con la música, y sobre todo; al tratarse de arte, el camino que considero el más propicio para alcanzar comunicar su mensaje, es por medio de otro medio artístico, es decir, que el trabajar textualmente dentro de la estética poética, los intersticios por los cuales podrían escapar ciertas nociones de interpretación adyacentes a la construcción musical, quedan justificadas entre homónimos artísticos. Por tal motivo, para consolidar un mensaje que posiblemente no quede claro para personas ajenas al lenguaje música, también discutir mis argumentos por medio del psicoanálisis y la literatura, tienden a esclarecer el dialogo que el lenguaje musical intenta transmitir.

Palabras-chave: Creación musical. Motivo emocional. Símbolo. Inocencia creativa. psicoanálisis.

ESPINOZA, Ronal Xavier. **Memorial de composición de *Lola* y *Descalzos***. 2018. p. 89 Trabajo de Conclusión de Curso (Música-énfasis en creación musical) – Universidad Federal de la Integración Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 201

ABSTRACT

This work presents a self-ethnographic discourse, which proposes to communicate the various subjective and objective elements within the musical creation of the *Lola* string quartet and the piece for classic guitar *Descalzos*. At the same time, it seeks to interpret them, in the light of the references of the psychology of music (MEYER, 2001 and SEKEFF, 2009) and describing the importance of meaning such events in relation to the emotions immersed within the musical pieces presented here, since these, intrinsically correspond to the symbolic emotional motivations (SCHAFER, 2001) that influenced the composition of these works. The attempt to expose the

subjective aspects of the signifiers within the music in a poetic way, results in intimacy with the unconscious textually related to music, and above all; in the case of art, the path that I consider the most propitious to achieve communicating its message, is through another artistic medium, that is, to work textually within the poetic aesthetic, the interstices through which certain notions of interpretation could escape adjacent to the musical construction, they are justified between artistic homonyms. For this reason, to consolidate a message that may not be clear to people outside the music language, I also discuss my arguments through psychoanalysis and literature, tending to clarify the dialogue that the musical language tries to convey.

Key words: Musical creation. Emotional Motivation. Creative innocence. psychoanalysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>LOLA</i> primer movimiento compas 1-6.....	44
Figura 2 – <i>LOLA</i> segundo movimiento compas 1-6.....	45
Figura 3 – <i>LOLA</i> segundo movimiento compas 108-111.....	46
Figura 4 – <i>Descalzos</i> compás 5-17.....	47
Figura 5 – <i>Descalzos</i> compás 1-3	48
Figura 6 – <i>Descalzos</i> compás 13-21	49

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografía 1 – LOLA	24
Fotografía 2 – SALA	25

SUMARIO

EL CAMINO. Introducción (I). El origen de mi pulsación creativa (II). Las fotos como activación de las memorias emotivas. El porqué de las fotografías dentro de estas composiciones (III).....	12
EL AFECTO. El simbolismo de mi cotidiano en dialogo con mi manera de crear música (IV).....	30
EL REVIVIR. <i>Lola y Descalzos.</i> Consideraciones técnicas (V). El proceso creativo (VI).....	35
EL RESISTIR. Conclusiones (VII).....	51
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54
EL CREAR	56

El Camino



Las ideas nuevas y originales llegan por su propio impulso y nunca son producto de un pensamiento consciente.

Beethoven.

Tratase a este trabajo como un memorial composicional de dos piezas compuestas a partir de dos fotografías, una fotografía para cada composición respectivamente. Aquí relato el

reencuentro artístico con las memorias emotivas provocadas por dichas fotografías (serán descritas y mostradas más adelante junto con las composiciones), y de cómo estas crearon un nido de motivaciones que guiaron mi instinto musical hacia la composición de las obras musicales que aquí serán expuestas.

La primera pieza, llamada *Lola*, es una obra para cuarteto de cuerdas realizada en memoria a mi fallecida compañera de estimación (una perrita). Y *Descalzos*, una composición para guitarra clásica, que recrea musicalmente uno de mis primeros acercamientos a la composición musical y al estado emocional en el que me encontraba en aquel momento. Las argumentaciones para sostener mi idea composicional, la cual es individual, y por consiguiente sujeta a mi subjetividad, serán tomados en parte dentro del área del psicoanálisis, ya que según Da Silva (Apud SEKEFF, 2009, p. 42) “al contrario de que para quien la música es un discurso estético elaborado conscientemente, [...] en un discurso atravesado por el inconsciente, la música es pensada como la manera de producir determinados efectos en la subjetividad”. Siendo este caso, el memorial de una producción musical apegada a un flujo subjetivo, motivado a través del estímulo gráfico de la fotografía, el cual mediante la sugestión del recuerdo producido en torno a la referencialidad¹ de la imagen, consigue desembocar en una secuencia de notas atraídas por la intuición auditiva y sensitiva que gira en torno a la intención de construir un panorama musical en total armonía con las sensaciones causadas por las fotografías.

Expongo en este trabajo, las caracterizaciones técnicas y subjetivas dentro de mis composiciones y, sobre todo, el camino que me llevo a componer de tal forma. Establezco mis argumentaciones dentro de un cuadro investigativo auto-etnográfico, conduciendo el camino argumentativo en primera persona, ya que, como es mencionado anteriormente, este trabajo expone ideas de construcción musical a partir de mis impulsos sentimentales y creativos,

¹ “ [...] fenómeno del conocimiento, [...] que se entiende como el camino que conduce hacia el objeto; pero que no es, de ninguna manera, el objeto mismo” (GARZA, 1985, p.2)

considerando el afecto musical² como un enlace característico para sustentar el comportamiento y el carácter sonoro de mis obras.

Esta es una producción tanto científica como literaria. Científica por las justificaciones y argumentaciones de varios productores de conocimiento académico que aquí serán citados para respaldar mis perspectivas y argumentos. Y literario, por la libertad poética que este trabajo expone en cuanto a su escrita, y con esto quiero decir, que la conducción de argumentos e ideas se apegaran textualmente em ciertos trechos, más hacia el lado estético de la producción literaria. Recalcando que, como este trabajo corresponde a mi visión particular sobre el arte de componer en relación a mis obras en particular, hago uso de mi derecho artístico y personal a la libre expresión, absteniéndome de sujetar este trabajo a todas las leyes de formatación correspondientes, manteniendo únicamente a la organización más básica preestablecida para este tipo de producción científica, notándose desde un principio, ciertas variaciones estilísticas que, si bien huyen de algunas reglas de formatación, no generan ningún tipo de confusión o frenan la continuidad del texto, asegurando que se comprenda de manera fluida el objetivo, que es, además de proponer una idea personal sobre la composición musical, exponer argumentativamente el camino metodológico de estas obras, haciendo una importante crítica sobre la importancia académica en torno al desarrollo musical, argumentando varios de los diversos recursos que se consiguen encontrar dentro y fuera del contexto de los estudios universitarios en música y su influencia directa dentro de mi forma de crear música. Resalto la inmensidad de ingredientes y oportunidades que posiblemente se muestren opacos cuando el objetivo musical es adoctrinado a una estética lejana, poco comprendida o inaccesible, y con esto, me refiero a que el uso exclusivo de recursos compositivos atados a las reglas predominantes dentro de la enseñanza tradicional (contrapunto, armonía, etc.), simplifican los recursos de la creatividad, arrinconándolos hacia un

² “[...] presupone implícitamente una interpretación en primer lugar objetiva y objetivante de los caracteres emocionales musicales” (DAHLHAUS,1996 p.3)

determinado estilo o formato. Por lo cual, la experimentación sonora y, sobre todo el desapego de la normativa académica dentro de la realización de estas obras, fueron una parte esencial del resultado, y como tal, del fruto musical que es moldeado a partir de la razón más simple de sentir, escuchar y practicar música. Por tal motivo, el argumentar acerca de las ventajas y desventajas sobre el uso y desuso de los recursos tradicionales dentro de las piezas aquí presentadas, tornase importante para entender la metodología usada para su realización. Todo esto es de fundamental importancia para esclarecer la problemática envuelta dentro de la relevancia académica y no académica en torno a mis composiciones.

La base dialéctica de este discurso, se basa en la relación entre el arte musical y la intención creativa más inocente que se encuentra dentro de mí, la cual surge a partir de mis primeros encuentros con la música, por lo tanto, el relatarlos proporciona una visión más clara y eficiente sobre mi intención musical, comprendida dentro de un significante imaginario, considerado dentro del psicoanálisis no solo como un reflejo consciente, sino que también, como el instinto subjetivo que se internaliza dentro de sueños o fantasías (SEKEFF, 2008, p.71), por tal motivo, el entendimiento del psiquismo a través del arte, significa para este trabajo un argumento clave para justificar el proceso creativo que nace a partir de fotografías.

El resultado de este diálogo, puede llegar a ser considerado un reflejo musical/simbólico de mis emociones y sentimientos más profundos, ya que: [...] el arte musical hace aflorar la audición interior, el encuentro del sujeto consigo mismo, produciendo un dialogo entre su sensibilidad ética y estética, el orden y el caos, el silencio y el ruido, la repetición y la creación.” (MARTON, 2008, p.19).

Las sensaciones que se producen a partir del juego de la creación musical, despiertan la estructura de la composición, descubre: forma, melodía, ritmo y armonía. Se distingue con libertad los sabores y el color del sonido, redefiniendo a la inspiración como si fuese un poema que ruega ser audible, que ruega por el encuentro donde la madera y la cuerda brindan por sus

versos.

Por lo tanto, en esta producción académica comparto y justifico el resultado musical, donde “creando un mundo de sonidos, jugando con imágenes, formas y subjetividad, la intimidad de estas experiencias resulta en una nueva orden de pensamientos (...)” (SEKEFF, 2009, p.45), en una nueva experiencia musical, en un nuevo ciclo creativo. Sin olvidar que, este trabajo es realizado para todos, músicos y no músicos, es una producción hecha para el mundo simple y sincero, el cual pretende enterarse de la inocencia que la música expone atreves de sus encantos. Este texto es un exponente en contra de la barrera que surge por causa del adoctrinamiento musical presente en la academia, el cual de cierta forma promulga un miedo insensato que se basa en el decoro de fórmulas de expresión. Recordemos siempre que la música es de todos, ya que todos somos música. No hay que temer entenderla, hay que temer el no interesarse en aproximarse.



Obras de arte hacen normas, pero normas no hacen obras de arte.

Debussy.

En cuanto a lo que se puede entender cómo pulsación dentro del psicoanálisis, Sekeff la define “como una fuente de la libido cuyo destino es la construcción de un modelo de objeto” (SEEKEF, 2008, p. 42). Este argumento aclara que, el deseo o pulsación hablando más específicamente dentro del arte, produce un objetivo volcado a la satisfacción estética, como la idealización de un método para fijarlo dentro de una contemplación personal, lo cual lleva un proceso primeramente racional de fijar e identificar el medio de satisfacción y posteriormente las herramientas a ser utilizadas para crear tal medio, por tales motivos. Para Freud, las pulsaciones creativas “no son satisfacciones inmediatas de deseos, sino transformaciones de una libido, primariamente insatisfecha, en rendimiento socialmente productivo” (Apud ADORNO, 1970, p.34).

Para colocar esta línea de raciocinio dentro de mi contexto, en principio me permito decir que el origen de esta pulsación creativa, parte de la necesidad expresiva de colocar dentro de un límite musical a la emoción, al sentimiento de satisfacer a la alegría y a la tristeza de la forma más inocente posible, colocándolas dentro de una linda pintura que, sin lugar a dudas, me hizo entender que el tiempo, el espacio y la belleza pueden llegar a ser compuestos y expuestos a través de la música. Construir en relevancia, un acercamiento artístico con las personas, con la vida que posiblemente pueda llegar a despertar en aquellos/as, al escuchar mis obras. La intención es llegar a ser socialmente productivo como señala Freud, a razón de crear un espacio verdadero donde mis obras, para quien las escuche, consigan ser talvez, aquel significado por el que tanto estuvo a procura.

Mis primeros contactos con la música nacen de la necesidad incontenible de expresarme, quería encontrar un espacio implacable donde las palabras que, de forma imperativa querían estallar y atravesarme el alma, se encontrasen e inyectasen a través del tiempo de forma ideal, estaba en busca de un ritmo expresivo complaciente y sobre todo sincero. Y fue por ahí, que

empezó a surgir un interés inmediato hacia la expresividad que la música mostraba. Al escuchar bandas de rock y metal en su mayoría, profundicé en su estética que, según mi percepción, desembocan en un grito visceral de entre las más variadas concepciones subjetivas del desespero por ser escuchado. Aquellas canciones me provocaban un sin número de inexplicables sensaciones, donde las palabras sobraban, ya no hacían falta. Parecía ser que la lengua había muerto para darle espacio al sonido. Y es que la audición es una manera de tocar la distancia, intensifica la intimidad social cada vez que un grupo se reúne a escuchar algo. La audición es un sentido que no puede ser simplemente desconectado, la percepción sonora es la primera en despertar y la última en desligarse (SCHAFER, 2011, p. 29), por tales motivos, puedo decir que la audición es el sentido que infiere directamente hacia mi apego por la creación musical, hacia el optar por un contacto íntimo con la relación social, basada en escuchar y ser escuchado, de conocer y reconocer mediante significar y ser significado musical. Es por esto que, sin dudar le otorgue una licencia de por vida a aquella obsesiva parte musical de mí, hasta entonces, incompleta realidad.

A los 14 años adquirí mi primer instrumento musical, un teclado que por años se mostró ante mí, como un lienzo ya con todos los colores encima, los cuales, mágicamente podían ser removidos o colocados en el orden y tiempo que me placiera, y que, al tocarlos, dibujarían una llave musical dispuesta abrir todos los tesoros posibles, inclusive aquellos que aún desconocía. Partí desde allí, hacia mis primeras notas, hacia la noción más íntima de la inocencia creativa³.

El origen de mi pulsación creativa, no parte simplemente a razón de mis referencias musicales, sino también a partir de mi relación con el medio ambiente que me rodea: el silbido aleatorio de mi abuelo, el ladrido estruendoso de mi fallecida perrita, el sonido de las ollas cuando mi abuela prepara el almuerzo, etc. Los sonidos más próximos o que se presentan con más recurrencia dentro de mi entorno, poseen significados referenciales (SCHAFER, 2011, p.239). La mayoría de estos sonidos representan eventos sonoros simbólicos ya que despiertan en mí, emociones y pensamientos, además de cumplir con sus funciones mecánicas o señalizadoras, poseen una potencia divina que reverbera en los más profundos estados de la psique (SCHAFER, 2011, p.239). Varios de estos sonidos, podría describirlos como desagradables, ya que, al provenir de una metrópolis, sufrir involuntariamente de la polución sonora que allí existe es casi inevitable. El ruido se constituyó como una parte inherente y constante dentro de mi entorno, consiguiendo influenciar mi percepción sonora. Esto me orilló a crear un escape musical de aquellos sonidos

³ Con inocencia creativa me refiero a un cierto tipo de intuición, la cual se manifiesta en base a la espontaneidad de los sentidos en respuesta al estímulo de realizar música, dejando a la imaginación rondar libre, procurando por sus propios caminos alejados de la tendencia estética envuelta en la teoría musical.

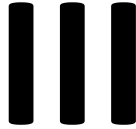
perturbadores, mismos que podría decir que me facilitaron el idealizar una reconfiguración sonora, debido a que “la única protección para los oídos es un elaborado mecanismo psicológico que filtra los sonidos indeseables, para centrarse en lo que es deseable. Los ojos apuntan para afuera; los oídos para adentro. Ellos absorben información.” (SCHAFER, 2011, p. 29). Mediante a este argumento, puedo decir que mi intención con los sonidos que incomodan y los que no, no es el usarlos dentro de la creación musical con la finalidad de simular su textura o cualidades sonoras, sino usarlos referencialmente para recordar lo que viví, sentí y entendí dentro de determinadas situaciones. Utilizarme de su información subjetiva que surge del reconocer lo que percibí dentro de determinados contextos, para así, trasportarme a través de la memoria y conseguir contemplar un espacio lleno de ideas y motivaciones musicales. Componer música a través de las sensaciones que parten de aquella referencia mnemónica. Digerir aquellos sonidos que se idealizan y divagan en mi mente a partir del recuerdo, para luego transformarlos en música, ya que, parte de la “propia naturaleza, el oído requiere que los sonidos dispersos y confusos sean interrumpidos para que él pueda concentrarse en aquello que verdaderamente importa.” (SCHAFER, 2011, p. 29). Y lo que importa, es posicionar a la música como el transporte ideal para reconfigurar y resignificar la sensación o contexto del momento, consiguiendo así, contemplar y construir mis motivaciones creativas. Con esto coloco en evidencia que, mi pulsación creativa florece de la necesidad de “oír lindos sonidos, por ejemplo, los sonidos de la música, [...] es como sentir la lengua de un amante en nuestros oídos.” (SCHAFER, 2011, p.29).

En principio, todo esto conforma mi estilo creativo más esencial, es la base orientadora de mi percepción sonora hacia la composición musical. Pero en torno a la temática de este trabajo, la situación muda un poco. El origen de la pulsación creativa, coloca a la fotografía como principal protagonista, ya que, al contemplar un modelo visual que representase significativamente, no solo un recuerdo, sino también un profundo reencuentro con la sensación de estar en un tiempo estático, evoca en mí, un sin número de sensaciones, las cuales parten de aquella realidad donde el pasado y presente son lo mismo, un inmutable respiro que únicamente suena entre los rincones más profundos de la mente, un regalo del tiempo para reconciliarse a la nostalgia. Inaudita arte que trajo ante mí, una ventana temporal hacia un recóndito espacio dentro los corazones. La fotografía me tomo de la mano y me invito a reconocer un símbolo.

Un símbolo que puede ser según Jung; “una palabra o imagen [...] cuando implica algo más que su significado obvio e inmediato. Existe un aspecto inconsciente mayor, que nunca es precisamente definido o totalmente explicado”. (Apud SCHAFER, 2011, p.239). Esta argumentación me hizo pensar sobre la idea de definir o explicar lo que mis emociones y pensamientos

representaban al ver las fotografías, y percibí que únicamente conseguía pensar en música, además de reconocer que acontecían varias sensaciones y pensamientos. La música se tornó la idea más fuerte dentro de mí, y surgió como un elemento esencial para expresar todas aquellas sensaciones que partían a través del contacto con la imagen.

Foncunberta señala que la fotografía “[...] se encaminó como la representación más fiel respecto de la percepción visual humana (2003, p. 17)”, y es que, en base a esta afirmación, el crear música a partir de aquella concepción de fidelidad en torno a la percepción visual, se constituye como una representación leal hacia las sensaciones que se suscitan al visualizar la imagen. Cooperan en la consolidación de un trabajo creativo, sincero y, sobre todo, condescendiente con la estructura musical presente dentro de las piezas.



La imaginación crea realidad.

Wagner.

Dentro de esta experiencia quise tornar las cosas mucho más íntimas, y es por eso que, dentro de estas obras musicales, la creación de un modelo de objeto (fotografía), dispone intencionalmente a tomar la música como canal creativo. Las fotografías incentivaron el método, el cual propone un medio de transporte subjetivo que oscila entre el plano visual y auditivo, para que la sensación musical además de ser concretamente audible, sea visible, logrando así, intensificar una intimidad dialéctica/musical tanto de mi hacia la audiencia como de la audiencia hacia mí. Considerando lo que Wagner apuntaba en cuanto a que “el hombre volteado para el exterior apela para el ojo; el hombre interiorizado apela por el oído (Apud SCHAFER, 2011, p. 29)”, se consigue idealizar perfectamente la intención de relacionar a la imagen como un centro de aproximación en la cual, el sentido visual posiciona a la música no simplemente dentro de un ambiente sonoro provocado por la misma música, sino también, dentro del centro motivacional que provoco tal expresión artística, proponiendo un dialogo tanto externo como interno con el oyente. Situar al oyente no sólo en un plano donde la música transporte o remeta a la imagen, si no también que la imagen remeta y los transporte hacia la música. Abrir espacios visuales y auditivos dentro de un tablero musical, el cual se expone en atrito con la intimidad de la motivación. Dentro de este plano

argumentativo, cabe mencionar que la memoria funciona como un intermediario entre el motivo y el efecto musical, es decir, el exponer una imagen tiene como propósito relacionar un recuerdo sonoro y visual que consiga deducir el significado de su origen. Cabe mencionar ciertas dificultades que la memoria encuentra en relación con la música, ya que, el sonido en sí, plantea una dificultad sensorial en la memoria (RAMOS Apud DUFOUR, p.3). Esto se debe a que no todos los individuos consiguen percibir o asimilar todos los aspectos sonoros expuestos dentro de determinados contextos, ya que no todos tuvieron o tienen contacto con ciertos sonidos que están presentes dentro de ciertos ambientes, dificultando así, la asimilación sensorial de ciertos sonidos. Esto radica en que la memoria es principalmente visual y funciona a base de repetición y asociación (RAMOS Apud DUFOUR, p. 3). Por tal motivo, desde la antigüedad fueron creadas complejas mnemotécnicas para asociar a la música con imágenes y palabras para conseguir memorizarla (RAMOS Apud DUFOUR, p. 3). Es por eso que, la intención de la fotografía tiene como objetivo crear un enlace que permita al oyente recordar la música, identificarla. La fotografía pretende construir un enlace mnemotécnico que remita a la música integralmente, proporcionando un significado externo que aluda hacia las motivaciones subjetivas que se constituyen dentro de la pieza. El uso de la fotografía, también pretende estimular a la audiencia a relacionar un ambiente visual, el cual los sitúe perceptivamente a entender el contexto que motivó a la creación, a interiorizar la música a partir de su punto de origen. Entender el porqué de la música; el porqué de la fotografía.

La fotografía usada dentro de la obra *Lola*, es de mi fallecida compañera de estimación. Esta fotografía fue de absoluta relevancia para desenvolver una motivación emocional, la cual pudiese incentivar mi “motor creativo”, facilitándome el idealizar mediante la memoria, una serie de caminos expresivos para componer.



Fotografía 1: LOLA por Ronal Espinoza (Quito, octubre 12, 2013)

Al verla me condujo hacia un espacio intemporal donde conseguía imaginar de forma vehemente a la música que parecía transparecer a través de sus cristalinos ojos, de su color, de la forma de su nariz. Aquel brillante y aturdidor encanto que simboliza su recuerdo se interiorizo en mi mente.

La música simplemente me ayudo a expresar aquel sinnúmero de poesías instantáneas que brotaban con solo mirar. En el momento que la fotografía se postró frente a mí, conseguía que el viento de la imaginación respirase el aire de los sonidos, y aquel exhalar de interpretación⁴ provocó que el ciclo musical tomase forma; la forma de un tiempo distante, donde “la música no solo parafrasea el tiempo, [...] sino que pretende también, atraparlo, congelarlo, negarlo, sometiéndolo a una configuración precisa y susceptible de rememoración”. (RAMOS, Apud DUFOUR, 2000, p. 3). La imagen trae a la música hacia el frente del recuerdo, sintetizando al ruido emocional entre las paredes caprichosas de la organización musical.

La segunda fotografía, usada en la obra llamada *Descalzos*, muestra la sala de estar de mi casa. Aquella foto, presenta el local donde di mis primeros pasos musicales, fue allí, donde toqué por primera vez mi teclado, donde asimilé una reflexión sobre la vida a través del sonido. Descubrí un espacio insólito en donde el tiempo se conformaba inmensurable, vagamente lo

⁴ A interpretación me refiero al hecho de componer música con el instrumento (interpretando ideas musicales)

entendía entre movimientos distantes; lentos, cortos, rápidos. Todo estaba bajo el control de la imaginación. El imaginar se asumía como el combustible de una inefable respuesta hacia un profundo estado catatónico a razón de lo que se construía en torno a mis oídos.



Fotografía 2: SALA por: Pablo Tinajero (Quito, noviembre 7, 2006)

Esta fotografía como se consigue apreciar, muestra un local, deposita en la mente explícitamente un espacio. Y es que esta representación, es el objetivo fundamental de esta imagen. Esta foto se asocia con la composición de *Descalzos* debido a que fue aquí, como mencioné antes, que comencé a envolverme musicalmente con la vida. Fue dentro de este espacio que como bien menciona la obra en su título; *descalzo* compuse mi primer riff en la guitarra, y lo interioricé tan profundamente que, al observar esta imagen, automáticamente evoqué aquel riff nuevamente. Esta imagen paso a consolidarse imprevistamente como la partitura de aquel momento musical, es decir, que inconscientemente conseguí recordar a través de la imagen aquel trecho musical, la asociación visual consiguió rescatar memorias inclusive aquellas sonoras (DUFOUR, 2000, p.3). Debo también mencionar, que no sólo conseguí recordar música, sino también despertar, nostálgico, de aquellos tiempos en que la música transbordaba naturalmente con el simple apego físico y metafórico con el instrumento (guitarra eléctrica). Físico por el toque en el cual mis manos conseguían saludar en intimidad a aquel encuentro etéreo en que solo basta agitar el pulso para sentir sacudir el universo entero. Y metafórico, por la incontrolable sensación de decirlo todo sin palabras, por conseguir explicar ciencia con magia, acústica con imaginación, tiempo con encanto.

Cabe mencionar que no solo fue a partir del recuerdo de aquel riff que la imagen se consolida relevante en el proceso creativo de la composición, también aquella fotografía, me transporto hacia el recuerdo de mi estado emocional de aquella época, lo cual contribuyo en demasía para completar la obra en sí.

El Afecto

IV

Pese a todo, no hemos perdido la fe en el hombre, en su capacidad de alzarse y construir; porque el arte cubre la vida. Es una forma de amar.

Oswaldo Guayasamín.

Jung señala que, independientemente del lugar de origen, ciertos símbolos pueden ser creados de manera autóctona y ser idénticos, ya que se generan “por el mismo inconsciente humano, difundido en toda parte y cuyos contenidos son infinitamente menos

diferentes que las razas y los individuos” (Jung, Apud SCHAFER, 2011, p.239-240). Estos símbolos de primer orden, “son padrones de experiencias primordiales heredados, y remontan al inicio de los tiempos. No tienen extensiones sensibles por si propios, pero pueden ser expresados en sueños, en las obras de arte y en la fantasía.” (SCHAFER, 2011, p.240).

Este argumento sostiene la idea de que la humanidad, independientemente del lugar donde se sitúe, consolida símbolos a partir de su inconsciente innato, es decir, que el mismo presenta la capacidad de identificar símbolos y generar estos en asimilación con los elementos presentes en su cotidiano. El mar, por ejemplo, puede ser considerado como uno de los símbolos “[...] primordiales del hombre en la literatura, en el mito, en el arte. Es un símbolo de eternidad, de presencia incesante” (SCHAFER, 2011, p. 240). Esto infiere que, a partir de este símbolo, ciertas representaciones artísticas toman forma y significado, parten de una concepción instintiva en relación directa con un elemento que, según este argumento, es generalmente reconocible. Para Schafer, el mar no es el único símbolo de primer orden que se configura en la humanidad, el también menciona: al deambular del viento, al sonido de las campanas, trompas y sirenas como símbolos representativos (2011, p.240-252). Esto nos hace pensar que no sólo los elementos de la naturaleza pueden ser percibidos simbólicamente dentro de la humanidad, sino también infiere a que los artefactos productores de sonido como campanas, trompas y sirenas, son también reconocidos simbólicamente de forma universal y esto, basado primordialmente debido al tipo (textura, frecuencia, etc.) y función del sonido que producen (SCHAFER, 2011, p.240-252).

Considerando a estos símbolos de primer orden como inherentes a la humanidad, puedo interpretar que el ser humano crea símbolos a partir de un contacto innato con ciertas prácticas y experiencias heredadas, las cuales remeten a sus orígenes, y que, mediante la concepción y producción de símbolos, unifican a estas experiencias para que así, sea posible el representar una historia, una pintura, etc. Construir mediante el símbolo, un lenguaje artístico. Contribuyendo con la idea de que, si ciertas producciones artísticas surgen a partir de la asociación con medios simbólicos, la música no debe estar muy lejos de ser un producto artístico que se represente o surja de cierta forma a partir de tal objeto, el cual, pueda consolidarse en consideración, tanto de las concepciones morfológicas como sonoras que componen dicho símbolo.

Es importante mencionar que estos símbolos vienen sufriendo transiciones lentas pero continuas. En la modernidad, el ser humano se ha aislado del mar y del viento debido a su migración hacia ambientes artificiales. Desarrollando diversos mecanismos que someten al mar y al viento a su domesticación, como sucede con la función primaria del aire acondicionado, la cual consiste en hacer que el viento sople en la dirección que se desea, con una fuerza adecuada

dependiendo de la temperatura que se requiera (SCHAFER, 2011, p.252). “Trasformaciones como esta indudablemente alteran el simbolismo de tales arquetipos” (SCHAFER, 2011, p. 252). Esto nos hace pensar que, la transición por las que pasa la humanidad en el recorrer del tiempo, modifica integralmente el simbolismo que rodea su realidad, ya que, la implementación de diversos dispositivos a orden de satisfacer las necesidades expuestas dentro de los diversos ambientes artificiales, transforman al símbolo, configurándolo de manera perceptiva como uno nuevo, diferente.

Tal constatación, me ayuda a reconocer varios de los simbolismos que están presentes dentro de mi cotidiano, que unifican de cierta forma mi realidad y que son establecidos por medio de aquella herencia y transformación innata que surge por cuenta del contacto habitual con los diversos seres⁵ presentes dentro de mi día a día. Mediante el constante contacto con dichos elementos y ciertas costumbres o hábitos de los mismos, innegablemente, puedo decir que varios de estos (los más relevantes) se constituyen como símbolos. Colocando, por ejemplo; por medio del silbido aleatorio de mi abuelo por las mañanas, conseguir reconocer que la luz del sol ya está a realizar su tarea diaria de alcanzar su cenit, conseguir simbolizar, sobre todo, el despertar, reconocer el comienzo del día a partir de aquella costumbre inocente de cantarle al umbral del amanecer. Con Lola⁶ sucede lo mismo, ella al formar parte de mi cotidiano, al estar presente de forma incondicional en los buenos y malos momentos, contribuyó de una manera importante en el asimilar y reconocer su personalidad en torno a varios aspectos o sucesos que me involucraban. Por ejemplo: cuando despertaba, ella se emocionaba al punto de saltar encima de mí para inclinar su cabeza y pedir afecto. Esta actitud se efectuaba con tanta regularidad que, simbólicamente la relacione con el momento de abrir las cortinas y percibir la luz del día. Con lo cual, conseguí reconocer que su afecto al despertar giró en torno a la percepción de la luz. Su apego simbolizó la luz. Aquel toque a su pelaje dorado, parecía ser el mismo viaje hacia el calor del sol; un acercamiento cálido hacia el brillo de la mañana, hacia ese poético momento en el que el cofre de la vida se abría y conseguía ver dentro de él, que el resplandor de las estrellas cabía perfectamente entre sus ojos.

El simbolismo se conforma integralmente con mi forma de hacer música, puedo inclusive afirmar que el asimilar un símbolo, evoca en mi un instinto natural por hacer música, es decir, que mis primeros pasos para idealizar y construir una pieza musical, parten de la concepción de reconfigurar musicalmente aquel significado simbólico, ya sea este gráfico, sentimental o memorial. Apegarme musicalmente a construir melodías que sean una representación fiel al flujo

⁵ Familia, amigos, mascotas, etc.

⁶ Mi mascota de estimación ya fallecida

subjetivo provocado por tal asociación, ya que “el arte musical, expone más directamente que la palabra o el texto escrito, vivencias afectivas, físicas y psíquicas en el sujeto” (MARTON, 2008, p.19). El construir una experiencia musical que se forme a base de una motivación simbólica, crea un enorme y vasto río de significaciones las cuales sitúan a la música como “la gran metáfora de la vida” (MARTON, 2008, p.19). Como afirma Sekeff:

[...] las leyes de construcción musical aportan a la articulación de un *significante imaginario*, hacia un *significante musical*, simbolizado en una nota o conjunto de notas, en una relación de movimientos consonantes y/o disonantes, de cadenas sígnicas que siguen determinados caminos y direccionalidades, todo guiado por la cultura, técnica, estética y también por un sentido otro, o del deseo. (SEKEFF, 2008, p.71).

Esta argumentación revela grandemente ciertos parámetros que la música usa para revelar significados etéreos e inmatrimales, ya que “se sabe que la música envuelve la dimensión de lo indivisible y de lo inefable” (SEKEFF, 2008, p.71). Y es específicamente esta característica que la vuelve tan sutil e imprescindible al momento de realimentar o evocar un sentimiento artísticamente, es decir, que la música proporciona un recurso o de hecho, es un recurso grandioso para la significación artística de una catálisis de emociones y sentimientos. Por tal motivo, es importante mencionar que, al tratarse mis piezas de un producto artístico originado por la asociación simbólica de varios aspectos emotivos evocados por la memoria, la concepción de la música como transmisor de un significado referencial, ya que, [...] la teoría y la práctica musical de muchas culturas distintas en muchas épocas diferentes indica que la música puede transmitir [...] un significado referencial” (MEYER, 2001, p. 24). es imprescindible mencionar también el hecho de que tal significado se convierta o sea asimilado como un reflejo simbólico, debido a que, al ser “una producción del campo del sentido, [...] es siempre de la orden simbólica” (SEKEFF, 2008, p.72).

El Revivir

V

*La vida no es lo que uno vivió sino lo que
recuerda y cómo la recuerda para
contarla.*

Gabriel García Márquez.

Las consideraciones técnicas establecidas para llevar a cabo este trabajo, corresponden básicamente a los materiales usados para llevar a cabo estas piezas. El principal material fue el instrumento usado como guía composicional. Dicho material fue indispensable al momento de componer, ya que la referencia, tanto sonora como expresiva que el instrumento proporciona, me facilitó el crear motivos melódicos y conducciones armónicas.

Para la obra del cuarteto de cuerdas (*Lola*) fue realmente importante el conectarme referencialmente con el timbre y textura del ensamble para conseguir componer la pieza, es decir, que el conseguir interpretar dichos instrumentos por medio de un teclado *MIDI*⁷ fue sumamente importante debido a la versatilidad de la interpretación, como por el hecho de no poseer ninguno de los instrumentos correspondientes al ensamble. La composición fue realizada dentro de un *DAW*,⁸ con la ayuda de un *plug-in*⁹ que simulaba instrumentos de orquesta. El apego a la calidad sonora de los instrumentos por medio de este instrumento digital, consolidaron una total diferencia a la hora de componer, ya que, el aire expresivo y técnico del instrumento estaba todo a disposición dentro de dicho *plug-in*, sólo bastaba interpretarlos para construir la obra.

De igual forma para la segunda pieza, *Descalzos*, fue indispensable el apego a la referencialidad sonora, por lo cual, dicha obra también fue compuesta por medio del instrumento para el cual la obra está compuesta. En este caso, el componer por medio de la guitarra acústica fue fundamental para componer en relación con los medios expresivos y técnicos propios del instrumento. Resalto que no soy interprete de guitarra clásica, por lo cual, fue importante el obtener la perspectiva crítica sobre la escritura y las cualidades técnicas del instrumento por parte de un verdadero guitarrista clásico¹⁰. La estructuración de la pieza, dependió mucho de las opiniones y sugerencias del interprete, ya que, al poseer un conocimiento técnico y teórico mucho mayor que el mío sobre las diversas posibilidades sonoras e interpretativas que el instrumento es capaz de proporcionar, contribuyeron con el desenvolvimiento, tanto de la escritura como de la interpretación. Tal ayuda afianzo perfectamente a esta composición dentro de un margen expresivo

⁷ Por sus siglas en inglés MIDI significa; *musical instrument digital interface* (instrumento musical de interface digital). El teclado MIDI es un instrumento de interface digital que funciona como un controlador de información digital, facilitando la interpretación de los diversos softwares de instrumentos disponibles.

⁸ Por sus siglas en inglés DAW significa; *Digital audio Workstation* (Estación de trabajo de audio digital). Corresponde a un software de edición y producción de audio.

⁹ Plugin es un adicional a un software el cual proporciona nuevas funcionalidades y características.

¹⁰ Especial referencia a Danilo Bogo, quien fue la persona que me ayudo con las orientaciones de escrita guitarrística

condescendiente con mis intenciones composicionales.

La consolidación de las piezas por medio de la versatilidad sonora que el instrumento proporciona cuando se lo interpreta, es un aspecto muy importante de notar dentro de estas composiciones, ya que, debido al hecho de ser obras que previamente a su finalización, fueron idealizadas por medio de la interpretación de los instrumentos envueltos, también pueden ser consideradas como un reflejo expresivo de mi inocencia interpretativa. Reafirmando como un discurso musical muy personal sobre las cualidades sonoras y expresivas posibles (por medio de mis cualidades técnicas interpretativas) de plasmar en relación con las motivaciones promovidas por las fotografías.

El apego hacia el instrumento fue indudablemente relevante para la composición de estas piezas, ya que, el fluir musical que se produce a medida que la mente trabaja en compañía con el cuerpo, realzan la intimidad relacionada con la intención creativa. La sensibilidad del toque le brinda a la composición un significado mucho más intenso, debido a que, según Meyer:

Los compositores e intérpretes de todas las culturas, los teóricos de las diversas escuelas y estilos, los especialistas en estética y críticos de tendencias muy diferentes están de acuerdo en que la música posee un significado y en que dicho significado se comunica de algún modo a los que toman parte en ella y a los oyentes. (2001, p.23).

Y dicho significado, se enfatiza cuando la comunicación musical está estrictamente relacionada con la referencialidad sonora que se obtiene al tocar, proporcionándole a la pieza cierta personalidad e individualidad, complementando espacios expresivos que únicamente podrían ser suplidos con la cercanía del instrumento. Envuelve a la música en forma y materialidad “de sus significantes y tributaria de la iconicidad que encarna sus signos, [...] destituida de cualquier significado que no sea apenas el válido para aquella obra a la que se refiere” (SEKEFF, 2008, p. 72).

El instrumento se constituye como una herramienta forjadora de sueños que, con el soplido incandescente de sus innumerables sonidos, moldea el trueno de los deseos. Sucumbe ante la rabia, el miedo y la felicidad, disfrazándolos de una bella fantasía oculta detrás de la sombra del sentido. Electrocuta con su tacto y petrifica con su voz. Nos devuelve a aquella forja en la cual hemos conseguido construir un sinnúmero de preciosos recuerdos. Su materialidad concibe de manera inherente a su existir:

“una combinación de sonidos simultáneos de tal forma organizados, que la impresión causada sobre el oído sea agradable, [...] que estas impresiones tengan el poder de influenciar los espacios ocultos de

nuestras almas y de nuestras esferas sentimentales [...]. (SHOENBERG, apud SEKEFF, 2008, p.81).

El uso del instrumento se propone con la finalidad de comenzar mediante la relación directa con la fotografía, elaborar un discurso musical en el cual la música en lugar de hablar de ella misma, pueda asumir “un carácter connotativo, representando algo exterior”. (SEKEFF, 2008, p. 86).

VI

Es necesario abandonarse por completo, y dejar que la música haga lo que quiera.

Debussy

Para Sekeff, la creación musical está caracterizada como:

[...] una técnica del imaginario, marcada por una función poética, una función metalingüística y una función emotiva. En cuanto a la función poética, tiene en el mensaje su función predominante, su modo peculiar de mostrarse, la metalingüística, [...] música hablando sobre música y la función emotiva remete al mensaje (en realidad sentido, aquí) que se organiza en la posición del emisor (la dimensión afectiva del texto musical). (SEKEFF, 2008, p.86).

Como se puede constatar, la creación musical está envuelta dentro de varios parámetros interesantes, que ayudan a reconocer objetivamente los diversos aspectos que se configuran dentro de la composición musical; aspectos que posiblemente por medio de una simple apreciación hacia la obra, difícilmente podrían ser reconocidas, o inclusive meditadas, perdiendo tal vez enlaces comunicacionales importantes de resaltar. Por lo tanto, el argumentar al respecto de estos aspectos dentro de mis obras, podrían distinguir informaciones claves para comprender su

subjetividad, posiblemente su significado. Es importante mencionar que, al hablar de proceso creativo y creación musical, estoy hablando sobre terminologías estrictamente relacionadas, con la diferencia de que, al discutir sobre creación musical, es posible argumentar sobre concepciones y funciones que caracterizan a la música como un todo, y el argumentar sobre proceso creativo, discuto aspectos singulares y personales sobre la construcción musical de las obras; su metodología.

En cuanto al proceso creativo realizado dentro de la composición *Lola*, puedo comenzar mencionando y recordando que, la fotografía de mi fallecida compañera de estimación fue el elemento principal usado como puente creativo. Usar dicha foto, surgió debido a la enorme nostalgia provocada por su partida, y la necesidad de expresar todo ese pesar que se encontraba dentro de mí; todo aquello inalcanzable, aquello distanciado por el beso efímero de la realidad misma en la cual Lola se había ido.

Las sensaciones se consolidaron dentro de mí como un palpitar de sonidos dispersos a la espera de reencontrarse dentro del tablero de la imaginación. El deseo de hablar de lo indivisible, de lo intraducible, de todo aquello que habita en el imaginario, se tradujo con el hablar de música (SEKEFF, 2008, p.91), en el satisfacer mis motivaciones emocionales con el exhalar de la creación musical.

Sekeff menciona que:

[...] en el inicio de nuestra historia se privilegió la mediación mítica, y el lenguaje representativo. Siendo está limitada en la expresión de los afectos, el artista, el músico, creara recursos para burlarla, concibiendo imágenes sonoras, formas sonoras en movimiento, sumergiéndose en el campo de la inmanencia. Y de este modo que el lenguaje musical puede ser entendida como un juego que en grande parte nos lanza si consentimos en el abandono del control racional. (2008, p.91).

El encuentro musical supera las barreras de la limitante racional y plenamente objetiva, para centralizarse en el medio expresivo por el cual el significado consiga ser comunicado. Centralizar su atención en la libertad del proceso creativo para inminentemente evocar diversos medios por los cuales, el sentido pueda transformarse en música. Responder a la incómoda pregunta; ¿Qué es la música? Y responder: es vivenciarla (SEKEFF, 2008, p.94), es digerirla con la acidez de un posible caos, o con el apacible dulce de una tensión aparentemente resuelta. Por tal motivo, la música al ser mi arte predilecta, se convirtió en el pincel ideal para teñir de sentido a aquellos lienzos inmaculados de inocencia y motivación.

Lola, cumple su función poética en su preparación teórica, es decir, que la misma no fue idealizada en orden de un paradigma o estilo compositivo tradicional, simplemente fue

realizada con en el fluir de la interpretación instrumental, creando su mensaje a medida en que mis dedos avanzaban por las teclas; siendo estas interpretadas motivacionalmente por el recuerdo producido por la visualización de las fotografías. En cuanto a las notas elegidas para esta composición; estas parten de la escala de sol sostenido menor (elegida al azar), y a partir de aquella escala, comencé a interpretar la obra, en función de encontrar ritmos y melodías en sintonía con las memorias afectivas. Una vez encontrado el camino rítmico y melódico, procedía a grabarlo. Cuando la idea grabada culminaba, anotaba la escala usada en un cuaderno, y al azar, elegía una variación de la misma de entre los modos gregorianos (eolio, locrio etc.), y continuaba a realizar el mismo proceso desde la última nota grabada, continuando así, con la construcción de la líneas melódicas y rítmicas. Cabe resaltar, que cuando los motivos se repiten lo hacen con unas pequeñas variaciones, en este caso, simplemente editaba las notas para que, con sus recursos ya expuestos se acoplen satisfactoriamente en función de construir un nuevo espacio musical, sustentando o surtiendo nuevos estados y estaciones emocionales.

Es importante mencionar que, estructuralmente esta pieza fue pensada exclusivamente de forma vertical, es decir, que la armonía que se produce en la pieza, no es más que el mero encuentro de varios caminos contrapuntísticos. Por lo cual, el hablar de tonalidad o de centro tonal está fuera de criterio dentro de esta composición, en lo que se refiere a su *poiesis*.

Su función metalingüística, se compone en dependencia exclusiva del efecto que ocasionan sus alturas en relación a la sensación que consiguen transmitir a partir de sus pasajes melódicos, armónicos y dinámicos; y de cómo estos suenan y conspiran en conjunto para conseguir comunicar significado.

Como se puede observar:

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The dynamics range from mezzo-piano (*mp*) to piano (*p*).

- Violin I:** Starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody begins with a quarter note (F#4), followed by an eighth note (G#4) and a quarter note (A4). It then moves to a half note (B4) and continues with a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a half note (A4).
- Violin II:** Remains silent for the first four measures. In the fifth measure, it enters with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, playing a quarter note (F#4), followed by an eighth note (G#4) and a quarter note (A4), and then a half note (B4).
- Viola:** Remains silent for the first four measures. In the fifth measure, it enters with a piano (*p*) dynamic, playing a half note (F#3), followed by a quarter note (G#3) and a quarter note (A3).
- Cello:** Plays a steady bass line of half notes: F#2, G#2, A2, B2, F#2, G#2, A2, B2.

Figura 1.- LOLA primer movimiento compas 1-6

El camino contrapuntístico realizado por el primer violín y el cello en el comienzo del primer movimiento (hasta el compás 4), tienen como objetivo el sumergir al oyente dentro de una sensación febril de sensaciones ambiguas, donde la extrañeza de las emociones, tienen como intención, fluctuar entre la tristeza y la melancolía, entenderse por medio de un suspiro musical lento, apacible entre la oportunidad de reconocer que el tiempo está susurrando entre lo etéreo su profunda tristeza. Posteriormente, y con el acople de los demás instrumentos (compas 5), aquellos sentimientos hallan un soporte más intenso, exhalando entre el llanto de aquellos timbres, un lugar idóneo para acongojar al oído. Es en base a estas significaciones que el lenguaje metalingüístico¹¹ inmerso dentro de esta pieza, puede ser de cierta forma interpretado; distanciándose de un lenguaje objetivo y meramente racional, sustentando en sus características poéticas su mensaje. Este primer movimiento en su composición general, engloba un lenguaje metalingüístico (bajo mi perspectiva) oscilante entre un apacible camino melódico que intenta expresar el lento suspiro del recuerdo, y una disonancia cromática inspirada en el caos del dolor.

En el segundo movimiento los procesos son exactamente los mismos, variando únicamente en su función metalingüística. Esta se desenvuelve en torno a otro discurso; no distante del peso melancólico, pero sí en la expresión de sus tonos más cálidos, impartiendo un aire más parcial hacia la esperanza, hacia el alivio del recuerdo, por medio del tiempo sanador. El segundo movimiento comienza con un caminar melódico más alegre.

Observase aquí:

La viola realiza un pronunciamiento en solitario, el cual pretende insinuar un espacio más apacible, significando bajo mis consideraciones como compositor, un estado memorial donde el tiempo será quien sane la perdida. Este movimiento esta de forma general, apegado más hacia el alivio, sin obviamente recordar en ciertos pasajes, la extrañeza del vacío que deja la partida, pero que, aun así, conservamos las risas y el aroma de la memoria. Como aclara Saramago:

Físicamente, habitamos un espacio, pero sentimentalmente, somos habitados por una memoria. Memoria que es de un espacio y de un tiempo, memoria en el interior de la cual vivimos, como una isla entre dos mares: uno decimos pasado, otro que decimos futuro. Podemos navegar en el mar del pasado próximo gracias a la memoria personal que conservó el recuerdo de sus rutas, pero para navegar en el mar del pasado remoto tenemos que usar las memorias que el tiempo acumulo, las memorias de un espacio continuamente transformado, tan fugitivo como el propio tiempo. (SARAMAGO, 2009, p. 18-19)

Esta reflexión es fundamental para relacionar a la memoria con la intensidad musical de exaltar su importancia y significado, ya que, por medio de este segundo movimiento, consigo navegar por el mar del pasado evocando el recuerdo calmamente, en sentido de liberar peso y apaciguar a la marea de la nostalgia. Sanar transformando al tiempo en música. Resguardando sus rutas por medio de aquella danza suave de timbres calurosos, danzantes entre la imaginación.

Para el final de este segundo movimiento, quise transmitir un sentir inconcluso, es decir, dejar de lado la concepción de resolución de tensión, y centrar la atención del oyente en interpretar un significado emocional en relación con la expectativa de una conclusión firme y clara. Afirmando que:

Desde Platón hasta los estudiosos más recientes sobre estética y el significado de la música, [...] han afirmado, con pocas excepciones, su creencia en la capacidad de la música de suscitar respuestas emocionales en los oyentes. (MEYER, 2001, p.28).

Dicha afirmación sostiene mi intención de producir en el oyente ciertas incertezas musicales que, mediante progresiones armónicas y estructuras poco inusuales, converjan en la intención de provocar una respuesta emotiva en relación directa con las sensaciones que la música pretende en su estructura transmitir.

Para esclarecer, más gráficamente esta propuesta, se puede observar aquí:

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score covers measures 108 to 111. At the start of measure 108, there is a 'rit.' (ritardando) marking. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The strings play a sustained, melodic line with some rhythmic variation in the lower parts.

Figura 3.- LOLA segundo movimiento compas 108-111

La intención del final deja un punto inconcluso por el tratamiento musical de no reposar o relajar aquel acorde tensionado, dejando una clara suspensión. Tales elementos, invitan al oyente a interpretar al fin como algo plenamente subjetivo, y tal vez él mismo, no quepa en el discurso. Y es que, metalingüísticamente hablando, aquella expectativa de reposo o culminación, encerrarían a la pieza dentro de una expectativa obvia, contradictoria con la intención primordial de transmitir un espacio fluctuante que simplemente se desvanece sin relajación, aludiendo a la sensación de que la memoria está flotando entre el viento de la expectativa, ya que, la memoria aún entre la condena del olvido, puede a través de la música suspenderse en un significado subjetivo de eternidad, el recordar como sinónimo de permanencia eterna.

Al hablar ahora de su función emotiva, puedo decir que el mensaje afectivo de esta pieza, tiene que ver intrínsecamente con el valor sentimental que mi mascota representa para mí. El valor sentimental que significa el inmortalizar de cierta forma su memoria.

Las intenciones significativas de esta obra, si bien pretenden por medio de sus efectos musicales causar un cierto tipo de efecto dentro de los oyentes, por obvias razones no insinúa obligatoriamente al oyente a identificar o a relacionar las concepciones antes mencionadas como significantes inmutables o imperativos, ya que, como menciona Meyer:

[...] debe distinguirse entre la comprensión del significado musical que supone el conocimiento consciente de tendencia, resistencias, tensiones y realizaciones incorporadas en una obra, y la objetivación consciente de este significado en la mente de cada oyente. Puede decirse que la primera implica una experiencia significativa, mientras que la segunda supone el conocimiento de lo que es significado, considerándolo como algo objetivo en conciencia. (2001, p.57).

Este argumento infiere que la percepción individual de esta obra por parte del oyente, está inmersa en exclusividad con sus particularidades subjetivas, objetivas, inconscientes y conscientes. Por lo tanto, dichas interpretaciones son referentes a mi propia forma de distinguir tales significantes, ya que, como compositor, puedo referirme con exactitud sobre los diversos aspectos que giran en torno a la creación de esta pieza debido a mi entera participación, pero no puedo interferir en cómo el oyente canalizara tales concepciones, ni el valor o interpretación que este pueda otorgarles.

Para comenzar a discutir sobre la función poética de *Descalzos* es importante mencionar que dicha obra tuvo como punto de partida un riff en específico, el cual pondera mi inocencia musical creativa e interpretativa. Dicho riff, fue creado en mi primera guitarra eléctrica, el cual fue transformándose momentáneamente, hasta llegar a ser una obra para guitarra clásica. Cabe recalcar que, esta música no fue pensada en base a una organización composicional preestablecida, sino, enteramente en el buscar melodías y acordes a través del instrumento; es compuesta en base a la intimidad del compositor con su memoria y el juego de descubrir expresión musical en lugar de palabras. Para discutir más a fondo sobre este aspecto, se puede observar aquí:

Figura 4.- *Descalzos* compas 5-17

El riff inicia desde el compás número 7 y culmina en el compás número 15. Este encamamiento musical en arpeggio, fue mi primer riff creado en un instrumento de cuerda; el recordarlo (a partir de la fotografía) fue fundamental para la composición de esta obra, ya que, con su sonido no únicamente vino a mí el resto de la música, sino que también, el estado emocional en el que me encontraba en aquel momento de mi vida. La música y la fotografía en conjunto, me transportaron hacia aquella época, situándome como un fantasma espía frente a la ventana de la memoria. Siendo este pequeño espacio musical recordado el punto de partida, el núcleo de la obra.

La función metalingüística de esta obra está envuelta en la carga emocional que sentía en la época que compuse aquel primer motivo. El andamio lento, con los bajos marcando fuerte, para posteriormente aplacar su intensidad, como se observa aquí:

Guitarra/Violão

fp *fp* *fp* *pp*

Figura 5.- Descalzos compás 1-3

Esta característica dinámica está presente en *Descalzos* constantemente, aludiendo a la impresión de reconocer el desespero por intensificar todo aquello que fluye por medio de la expresión musical, pero que se aplaca por no conseguir interpretar un poco más sobre aquello que se reflexiona. Y es aquí, que la inocencia interpretativa (por ende, musical) juega su rol principal en la función metalingüística de esta pieza, ya que, al ser fruto de un improviso sustentado por las motivaciones emocionales de aquel momento; la falta de conocimiento técnico del instrumento y en general musical que concebía en aquella época, provocaban en mí, una cierta frustración por no poder expresar técnicamente todo aquello que cabía dentro de mi alma. Por lo tanto, repetía aquella melodía una y otra vez, ya que, debido a mi falta de técnica, el no poder crear otro evento musical que continuase el discurso, consolido a dicho motivo como un himno, como un susurro onírico en donde la lengua termina y comienza la música.

Es necesario mencionar el carácter melancólico que esta pieza tiene la intención de denotar. Dicho aspecto es intencional, ya que, el sentir de esta composición está basado en la aflicción que acarrea en mi adolescencia. Por tal motivo, el uso de los arpeggios menores y el uso breve de las disonancias, brindan a la obra un cierto aire de desconsolación, de inmutable tristeza. Si observamos aquí:

13 *rit.* *A tempo* *p*

f *p* *mf* *p* *mp* *mf*

18 *mf* *f* *mf* *fp*

Figura 6.- Descalzos compás 13-21

El pasaje musical que se suscita desde el compás 16 hasta el 19, son una representación clara de lo que quiero decir al respecto de la expresión melancólica que se encuentra sumergida en esta obra. Estos arpeggios en andamiento lento, están contruidos con la intención de dejar sus colores resonando, anunciando el tremor de la tristeza entre el efímero rastro de sus notas; aludiendo así, un espacio resonante, donde ciertos lamentos pueden estrecharse con libertad.

En cuanto a su función emotiva, el mensaje intenta ser entendido entre las mordazas de la tristeza, entre las láminas punzantes de aquel agudo y fluido sollozar del desespero. El contexto musical gira entorno al lugar donde todas estas emociones acontecieron y se tradujeron musicalmente en un improviso instrumental sentenciado por la agónica falta de recursos, pero que, aun así, consiguió salir del enclaustrado y momentáneo olvido, insistiendo en que el momento volviera, insistiendo abruptamente en que los pasos sean reconstruidos a través de breves visitas hacia el rechinar de la madera y el cómodo frío en los pies; consecuencias que sedujeron a una imaginación que, cortejada por los encantos del reencuentro, entendió que al estar descalza aquel día, sobraban pesos, y que ahora en lo sencillo de la inocencia podría asegurar que reconociéndose un poco mejor, se sentía mejor desnuda.

EL RESISTIR

VII

No existe una teoría. Sólo tienes que escuchar. El placer es la ley. Me gusta la música con pasión. Y porque me gusta trato de liberarla de las tradiciones estériles que la ahogan. Es un arte libre que brota - un arte al aire libre, sin límites, como los elementos, el viento, el cielo, el mar. En ningún caso debe ser

cerrado y convertido en un arte académico.

Debussy.

El presente trabajo, consolido un discurso por el cual, auto etnográficamente, busqué responder a las varias inquietudes que giran en torno la creación musical de estas piezas, principalmente en cuanto a su motivación y proceso creativo. Interpretar los diversos significados que se hallan dentro del lenguaje musical y como el proceso o método creativo se construyó a partir de nociones inocentes y simples de hacer música, ya sea por medio de la motivación emocional provocada por la fotografía, como por el apego interpretativo con él instrumento. Se discute sobre un discurso musical que consigue ser condescendiente con la subjetividad que engloba no solo la representación simbólica de los caracteres emotivos que otorgan ciertas referencias creativas dentro y sonoras, sino también, dialogar con los aspectos musicales de acorde a un estilo textual más poético, centralizando su objetividad entorno a una correspondencia artística, donde realmente el mensaje no se vea interrumpido, ya que, al romper discursivamente con aquella racionalidad impetuosa y estéril de explicar la verdad; brindo sinceridad y emotividad literaria al explicar las diversas funciones que se encuentran dentro de la creación musical. Es de sumo interés, mencionar que las composiciones aquí presentadas, son producto de un apego impetuoso y sencillo hacia la expresión más simple y modesta de crear música en relación con el motivo emocional evocado por la memoria, ya que, al liberarme del peso plenamente académico, conseguí fluir musicalmente y transmitir significativamente todo aquello que las palabras eran incapaces de comunicar. Por lo tanto, este trabajo, además de ser una representación textual del camino, el afecto, y el revivir de mis obras, es también la representación de un abrazo amoroso y sedicioso. Es un mensaje que propone entre líneas, resistir ante la pérdida de la inocencia creativa, y recordar siempre, que la dulzura de nuestras más bellas melodías, se esconde entre la paciente ingenuidad. Otorguémosle expresión al mundo en favor de un tiempo aliado y tranquilo, para que así, “caigan los velos y se desnude la verdad simple” (SABATO, 2000, p.83).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros:

ADORNO, Wiesengrund Ludwig Theodor. **Teoría estética**. Primera edición. Traducción por Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

DAHLHAUS, Carl. **Estética Musical**. Primeira edição. São Paulo: Edições 70, 1991.

FONCUBERTA, Joan. **Estética Fotográfica**: Una selección de textos. Primera edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, S.A, 2003.

MEYER, Leonard B. **La emoción y el significado en la música**. Primera edición. traducción: José Luis Turina de Santos. Madrid: Editorial Alianza, S.A 2001.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Música, estética de subjetivação**: Tema com Variações. Primera edición. São Paulo: Annablume, 2009.

SABATO, Ernesto. **La Resistencia**. Primera edición. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina S.A.I.C. / Seix Barral, 2000.

SARAMAGO, José. **O Caderno**: Textos escritos para o blog setembro 2008-março 2009. Primera edición. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHAFER, Raymond Murray. **A Afinação do Mundo**: Uma exploração pionera pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso meio ambiente: a paisagem sonora. Segunda edição. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Artículos:

DUFOUR, Michéle. Memoria visual y memoria auditiva en las relaciones musicales. **A parte rei. Revista de filosofía**. V. 11, p. 1-5, 2000. ISSN-e 2172-9069.

BACA MARTÍN, Jesús Ángel. La expresión musical: Significado y referencialidad. **Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica**. V.14, p. 1-17, 2005.

GARZA CUARÓN, Beatriz. La referencialidad como concepto lingüístico. **Nueva revista de Filiología Hispánica**, v. 34, p.1-16, 1985-86. Disponible en: <http://www.aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/26501/1/34-001-1985-86-0001.pdf>. Acceso en: 10/11/2018

Tesis:

MARTON, Silmara Lídia. **Pasagens sonoras, tempo e autoformação**. Dissertação de doutorado. UFRN-RN Natal, 2008. Disponible en: <http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/14159>. Acceso en 10/09/2018

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTAR

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Decima primera edición. New York: Cambridge University Press, 2000.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: Uma outra história das músicas. Terceira edição. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

EL CREAR

LOLA

CUARTETO DE CUERDAS

Lola

Primer Movimiento

Cuarteto de Cuerdas

Ronal Espinoza

$\text{♩} = 80$

Violin I *mp*

Violin II *mp*

Viola *p*

Cello *mp* *p*

7

Vln. I *mf* *mp*

Vln. II *mf* *mp*

Vla. *mf* *mp* *p*

Vc. *mf* *mp* *p*

2

Lola
Primer Movimiento

12

Musical score for measures 12-16. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 12 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. Vln. I and Vln. II begin with a half note G5 (marked *p*). Vln. I has a dynamic change to *mf* in measure 13. Vln. II has a dynamic change to *mf* in measure 14. Vla. starts with a half note G3 (marked *p*) and has a dynamic change to *mf* in measure 14. Vc. starts with a half note G2 (marked *p*) and has a dynamic change to *mf* in measure 14. The score ends with a double bar line in measure 16.

17

Musical score for measures 17-21. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 17 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. Vln. I and Vln. II begin with a half note G5 (marked *pp*). Vln. I has a dynamic change to *f* in measure 18 and *p* in measure 20. Vln. II has a dynamic change to *f* in measure 18. Vla. starts with a half note G3 (marked *pp*) and has a dynamic change to *f* in measure 18. Vc. has a whole rest in measures 17-20 and a half note G2 (marked *p*) in measure 21. The score ends with a double bar line in measure 21.

Lola
Primer Movimiento

3

22

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mp

mp

mp

mp

Detailed description: This system contains measures 22 through 27. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first violin (Vln. I) part begins with a melodic line starting on G5, moving through A5, B5, and C6, with a dynamic marking of *mp* and an accent (^) above the first measure. The second violin (Vln. II) part is mostly silent, with a few notes in measures 25 and 26. The viola (Vla.) part has a similar melodic line to the first violin, starting on G4 and moving up. The cello (Vc.) part consists of a steady bass line of quarter notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Dynamics for Vln. II, Vla., and Vc. are all marked as *mp*.

28

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mf

mf

mf

mf

p

p

p

p

Detailed description: This system contains measures 28 through 31. The key signature and time signature remain the same. The first violin (Vln. I) part continues its melodic line, with dynamics changing from *mf* to *p* by measure 30. The second violin (Vln. II) part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents (>) and dynamics of *mf* and *p*. The viola (Vla.) part has a similar rhythmic accompaniment to the second violin, with dynamics of *mf* and *p*. The cello (Vc.) part continues its bass line, with dynamics of *mf* and *p*. Dynamics for Vln. II, Vla., and Vc. are marked as *mf* and *p*.

4

Lola
Primer Movimiento

33

Vln. I *mp* *mf* *p* *pp*

Vln. II *mp* *mf* *p* *pp*

Vla. *mp* *mf* *p* *pp*

Vc. *mp* *mf* *p*

38

Vln. I *mp*

Vln. II

Vla. *mp*

Vc. *mp*

6

Lola
Primer Movimiento

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

pizz.

mf

p

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mf

mf

The image shows a page of a musical score for 'Lola, Primer Movimiento'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 52-55, and the second system covers measures 56-59. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. In the first system, measures 52-55, the Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Viola and Cello parts play a slower, more melodic line. Dynamic markings include *mf* and *pizz.*. In the second system, measures 56-59, the Violin I and II parts continue their rhythmic pattern, and the Viola and Cello parts play a similar melodic line. Dynamic markings include *p* and *mf*.

Lola
Primer Movimiento

7

Musical score for measures 60-64, featuring Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings such as *mp* and *f*, and performance instructions like *arco* and *f arco*. The music is in G major and 3/4 time.

Musical score for measures 65-69, featuring Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes performance instructions like *arco* and *f arco*. The music is in G major and 3/4 time.

8

Lola
Primer Movimiento

71

Musical score for measures 71-76. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 71 starts with Vln. I and Vc. playing whole notes (F# and C# respectively), while Vln. II and Vla. are silent. From measure 72, all instruments play. Vln. II and Vla. have a *p* dynamic, while Vln. I and Vc. have an *mp* dynamic. A slur covers measures 72-75 for Vln. II and Vla. In measure 76, Vln. I and Vc. play whole notes (F# and C#), while Vln. II and Vla. play quarter notes (F# and C#).

77

Musical score for measures 77-80. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 77 starts with Vln. I and Vc. playing whole notes (F# and C#), while Vln. II and Vla. are silent. From measure 78, all instruments play. Vln. I and Vc. have a *p* dynamic, while Vln. II and Vla. have a *p* dynamic. In measure 79, Vln. I and Vc. have a *mf* dynamic, while Vln. II and Vla. have a *mf* dynamic. In measure 80, Vln. I and Vc. play whole notes (F# and C#), while Vln. II and Vla. play quarter notes (F# and C#).

Lola
Primer Movimiento

9

82

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mp

Detailed description: This system of musical notation covers measures 82 to 85. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. In measure 82, Vln. I plays a quarter note followed by eighth notes. Vln. II plays a series of eighth notes. Vla. has a whole rest. Vc. has a whole rest. From measure 83 onwards, Vln. I and Vln. II play a melodic line with a dynamic marking of *p*. Vla. plays a melodic line with a dynamic marking of *mp*. Vc. continues with whole rests.

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

f

f

Detailed description: This system of musical notation covers measures 86 to 89. It features the same four staves as the previous system. In measure 86, Vln. I and Vln. II play a melodic line with a dynamic marking of *p*. Vla. has a whole note followed by a crescendo hairpin leading to a dynamic marking of *f*. Vc. has a whole rest. From measure 87 onwards, Vln. I and Vln. II continue with a dynamic marking of *p*. Vla. continues with a melodic line with a dynamic marking of *f*. Vc. plays a melodic line with a dynamic marking of *f*.

10 Lola
Primer Movimiento *rit.*

Musical score for measures 90-93. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 90 starts with a tempo marking of 90. Measures 91 and 92 have a dynamic marking of *p*. Measure 93 has a *rit.* marking. The Vln. I part has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Vln. II part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vla. part has a bass line with quarter notes and half notes. The Vc. part has a simple bass line with quarter notes.

94 ♩ = 80

Musical score for measures 94-97. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 94 starts with a tempo marking of 94. Measure 95 has a tempo marking of ♩ = 80. Measures 94 and 95 have a dynamic marking of *ff*. Measure 96 has a dynamic marking of *p*. Measure 97 has a dynamic marking of *ff*. The Vln. I part has a melodic line with quarter notes and half notes. The Vln. II part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vla. part has a bass line with quarter notes and half notes. The Vc. part has a simple bass line with quarter notes.

Lola
Primer Movimiento

11

99

Vln. I
mp

Vln. II
mp

Vla.
mp

Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 99 to 104. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measures 99 and 100 show the Violin I and II parts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Viola and Violoncello parts are mostly silent, indicated by rests. From measure 101 onwards, the Viola and Violoncello parts enter with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, playing a melodic line.

105

Vln. I
mf

Vln. II
mf

Vla.
mf

Vc.
mf

Detailed description: This system of musical notation covers measures 105 to 110. It features the same four staves as the previous system. The key signature and time signature remain the same. Measures 105 and 106 show the Violin I and II parts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Viola and Violoncello parts also play with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is characterized by long, sweeping melodic lines and dynamic hairpins.

12

Lola
Primer Movimiento

109

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f *mf* *mp* *p*

115

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

pp *p* *mp*

Lola
Primer Movimiento

13

121

Musical score for measures 121-125. The score is for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. in A major. Measure 121: Vln. I has a half note G4 (mf), quarter notes A4, B4, C5 (mp), quarter notes D5, E5 (mf), quarter notes F#5, G5 (mp), and a half note G5. Vln. II has a whole note G3. Vla. has a whole rest. Vc. has a whole rest. Measure 122: Vln. I has a half note A4 (mf), quarter notes B4, C5 (mp), quarter notes D5, E5 (mf), quarter notes F#5, G5 (mp), and a half note G5. Vln. II has a whole note G3. Vla. has a whole rest. Vc. has a whole rest. Measure 123: Vln. I has a half note B4 (mf), quarter notes C5, D5 (mp), quarter notes E5, F#5 (mf), quarter notes G5, A5 (mp), and a half note B5. Vln. II has a whole note G3. Vla. has a whole rest. Vc. has a whole rest. Measure 124: Vln. I has a half note C5 (mf), quarter notes D5, E5 (mp), quarter notes F#5, G5 (mf), quarter notes A5, B5 (mp), and a half note C6. Vln. II has a whole note G3. Vla. has a whole rest. Vc. has a whole rest. Measure 125: Vln. I has a half note D5 (mf), quarter notes E5, F#5 (f), quarter notes G5, A5 (mf), quarter notes B5, C6 (f), and a half note D6. Vln. II has a whole note G3. Vla. has a whole note G3. Vc. has a half note G3 (mf), quarter notes F#3, E3 (mf), and a half note D3.

126

Musical score for measures 126-130. The score is for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. in A major. Measure 126: Vln. I has a half note E5 (mf), quarter notes F#5, G5 (f), quarter notes A5, B5 (mf), quarter notes C6, D6 (f), quarter notes E6, F#6 (mf), quarter notes G6, A6 (f), and a half note B6. Vln. II has a whole note G3. Vla. has a whole note G3. Vc. has a half note G3 (mf), quarter notes F#3, E3 (mf), and a half note D3. Measure 127: Vln. I has a half note F#5 (mf), quarter notes G5, A5 (f), quarter notes B5, C6 (mf), quarter notes D6, E6 (f), quarter notes F#6, G6 (mf), quarter notes A6, B6 (f), and a half note C7. Vln. II has a whole note G3. Vla. has a whole note G3. Vc. has a half note E3 (mf), quarter notes D3, C3 (mf), and a half note B2. Measure 128: Vln. I has a half note G5 (mf), quarter notes A5, B5 (f), quarter notes C6, D6 (mf), quarter notes E6, F#6 (f), quarter notes G6, A6 (mf), quarter notes B6, C7 (f), and a half note D7. Vln. II has a whole note G3. Vla. has a whole note G3. Vc. has a half note A2 (mf), quarter notes G2, F#2 (mf), and a half note E2. Measure 129: Vln. I has a half note A5 (mf), quarter notes B5, C6 (f), quarter notes D6, E6 (mf), quarter notes F#6, G6 (f), quarter notes A6, B6 (mf), quarter notes C7, D7 (f), and a half note E7. Vln. II has a whole note G3. Vla. has a whole note G3. Vc. has a half note G2 (mf), quarter notes F#2, E2 (mf), and a half note D2. Measure 130: Vln. I has a half note B5 (mf), quarter notes C6, D6 (f), quarter notes E6, F#6 (mf), quarter notes G6, A6 (f), quarter notes B6, C7 (mf), quarter notes D7, E7 (f), and a half note F#7. Vln. II has a whole note G3. Vla. has a whole note G3. Vc. has a half note F#2 (mf), quarter notes E2, D2 (mf), and a half note C2.

14

Lola
Primer Movimiento

131

Musical score for measures 131-135. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 131 starts with a whole note in Vln. I. Measure 132 has a half note in Vln. I and a half note in Vln. II. Measure 133 has a half note in Vln. I and a half note in Vln. II. Measure 134 has a half note in Vln. I and a half note in Vln. II. Measure 135 has a half note in Vln. I and a half note in Vln. II. Dynamics: *mf* (Vln. I), *mp* (Vln. I), *mp* (Vln. I), *mp* (Vln. II), *f* (Vln. II), *mf* (Vla.), *mp* (Vla.), *f* (Vla.), *mp* (Vla.), *mp* (Vc.).

136

Musical score for measures 136-140. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 136 starts with a half note in Vln. I. Measure 137 has a half note in Vln. I and a half note in Vln. II. Measure 138 has a half note in Vln. I and a half note in Vln. II. Measure 139 has a half note in Vln. I and a half note in Vln. II. Measure 140 has a half note in Vln. I and a half note in Vln. II. Dynamics: *mp* (Vln. II).

Lola
Primer Movimiento

15

141

Musical score for measures 141-145. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The dynamics for each instrument are: Vln. I (mf, mp, mf, f), Vln. II (mf, mp, mf, f), Vla. (mf, mp, mf, f), and Vc. (mf, mp, mf, f). There are accents and hairpins in the Vln. I and Vln. II parts.

146 rit. $\bullet = 80$

Musical score for measures 146-149. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The dynamics for each instrument are: Vln. I (ff, mf, mp), Vln. II (ff, mf, mp), Vla. (ff, mf, mp), and Vc. (ff, mf, mp). There is a 'rit.' marking at the start of measure 146 and a tempo marking of $\bullet = 80$ at the start of measure 149. There are hairpins and accents in the Vln. I, Vln. II, and Vla. parts.

16

Lola
Primer Movimiento

151

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

156

Vln. I

mf

p *mf* *f*

Vln. II

mf

mp *f*

Vla.

mf

mp *f*

Vc.

Lola
Primer Movimiento

17

161

Musical score for measures 161-165. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Vln. I starts with a half note G5, followed by a half note A5, and then a half note B5. Vln. II starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. Vla. starts with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. Vc. has a whole rest. Dynamics: Vln. I has *mf* at measure 162, *p* at measure 163, and *mf* at measure 165. Vln. II has *mf* at measure 162. Vla. has *mf* at measure 162 and *mp* at measure 163.

166

rit.

Musical score for measures 166-170. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Vln. I starts with a quarter note G5, followed by a quarter note A5, and then a quarter note B5. Vln. II starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. Vla. starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and then a quarter note B3. Vc. has a whole rest. Dynamics: Vln. I has *f* at measure 166 and *mf* at measure 167. Vln. II has *f* at measure 166 and *mf* at measure 167. Vla. has *f* at measure 166 and *mf* at measure 167. A *rit.* marking is present above measure 167.

18

Lola
Primer Movimiento

171 $\text{♩} = 80$

Vln. I *fff* *p* *mp* *mf*

Vln. II *fff* *p* *mp* *mf*

Vla. *fff* *p* *mp* *mf*

Vc.

175 *rit.* $\text{♩} = 80$

Vln. I *f* *fff* *mp*

Vln. II *f* *fff*

Vla. *f* *fff* *mp*

Vc.

Lola
Primer Movimiento

19

180

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

186

rit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf *f* *ff* *mp* *f*

mf *f* *ff* *mp* *f*

mf *f* *ff* *mp* *f*

20

Lola
Primer Movimiento

191

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff *mp*

ff *mp*

ff *mp*

ff *mp*

Detailed description: This is a page of a musical score for the first movement of 'Lola'. It contains measures 191 through 194. The score is for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The music features a dynamic shift from fortissimo (ff) to mezzo-piano (mp) across the measures. The strings play a melodic line with a crescendo leading to the ff dynamic, followed by a decrescendo to mp. The Viola and Cello parts have a more rhythmic, accompanimental role. The Violin parts have a more melodic and expressive role. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Lola

Segundo movimiento

Moderato ♩ = 85

Ronald Espinoza

Violin I

Violin II

Viola

Cello

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

14

rit.

Moderato ♩ = 85

mp

mp *mf*

mp *mf*

p *mp* *mf*

mp *mf*

mp *f* *p* *p*

mp *f* *p*

mp *f* *p*

mp *f* *p*

©

Lola

2
19

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 19 to 22. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Vln. I plays a continuous eighth-note pattern starting on G#4. Vln. II is silent until measure 22, where it plays a half note G#4. Vla. and Vc. are silent throughout. The dynamic *mp* is indicated in measures 20 and 22.

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mp

Detailed description: This system covers measures 23 to 26. Vln. I continues with the eighth-note pattern. Vln. II plays a half note G#4 in measure 23, followed by eighth-note patterns in measures 24 and 25, and a half note G#4 in measure 26. A triplet of eighth notes is marked in measure 25. Vla. is silent until measure 26, where it plays a half note G#4. Vc. is silent until measure 26, where it plays a half note G#4. The dynamic *mp* is indicated in measures 26 and 27.

27

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

mf

Detailed description: This system covers measures 27 to 30. Vln. I continues with the eighth-note pattern. Vln. II plays a half note G#4 in measure 27, followed by eighth-note patterns in measures 28 and 29, and a half note G#4 in measure 30. A triplet of eighth notes is marked in measure 29. Vla. is silent until measure 28, where it plays a half note G#4, followed by eighth-note patterns in measures 29 and 30. Vc. is silent until measure 28, where it plays a half note G#4, followed by eighth-note patterns in measures 29 and 30. The dynamic *mf* is indicated in measures 28 and 30.

Lola

Moderato ♩ = 85

3

31 *rit.*

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f *p*

36

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mp

40

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mp

Lola

4
44

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mf

mf

mf

Detailed description: This system covers measures 44 to 47. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The time signature is 4/4. Vln. I and Vln. II play melodic lines with some sixteenth-note passages. Vla. plays a steady eighth-note accompaniment. Vc. has rests. Dynamics are marked *mf* in measures 45, 46, and 47.

48

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f

f

f

f

Detailed description: This system covers measures 48 to 51. Vln. I and Vln. II play melodic lines with accents. Vla. continues with eighth-note accompaniment. Vc. has rests in measures 48-50 and then plays a melodic line in measure 51. Dynamics are marked *f* in measures 48, 49, 50, and 51.

52

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mp

mp

mp

mp

Detailed description: This system covers measures 52 to 55. Vln. I plays a melodic line with a crescendo leading to *mp*. Vln. II has rests in measures 52-54 and then plays a melodic line in measure 55. Vla. plays a melodic line with a crescendo leading to *mp*. Vc. plays a melodic line with a crescendo leading to *mp*. Dynamics are marked *mp* in measures 53, 54, 55, and 55.

Lola

5

57

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

Detailed description: This system contains measures 57 through 61. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measures 57-61 show a dynamic progression from mezzo-forte (mf) to forte (f). The strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring slurs and accents.

62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mp

mf

mp

p

mp

mf

mp

p

mp

mf

mp

p

mf

f rit.

Detailed description: This system contains measures 62 through 66. The dynamics are p, mp, mf, and mp. The strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring slurs and accents. The Viola and Violoncello parts have a more active line in measure 65, marked with a forte (f) and ritardando (rit.) dynamic.

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

Detailed description: This system contains measures 67 through 71. The dynamics are f, mp, mf, mp, mf, mp, mf, and mp. The strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring slurs and accents. The Viola and Violoncello parts have a more active line in measure 67, marked with a forte (f) dynamic.

Lola

Moderato ♩ = 85

6
72

Vln. I
p
p
pp

Vln. II
p

Vla.
p

Vc.
p

Detailed description: This system covers measures 6 to 72. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is Moderato with a quarter note equal to 85 beats per minute. The Violin I part has a melodic line with dynamics *p*, *p*, and *pp*. The Violin II, Viola, and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns.

77

Vln. I
mp
mp

Vln. II
mp
mp

Vla.
mp

Vc.
mp

Detailed description: This system covers measures 77 to 82. The Violin I part continues its melodic line with dynamics *mp* and *mp*. The Violin II part has a more active rhythmic pattern with dynamics *mp* and *mp*. The Viola and Violoncello parts have sustained notes with dynamics *mp* and *mp*.

82

Vln. I
mf
mp

Vln. II
mf
mp
p
mf

Vla.
mf
mp
p
mf

Vc.
mf
mp
p
mf

Detailed description: This system covers measures 82 to 87. The Violin I part has a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. The Violin II part has a melodic line with dynamics *mf*, *mp*, *p*, and *mf*. The Viola and Violoncello parts have sustained notes with dynamics *mf*, *mp*, *p*, and *mf*.

Lola

7

The musical score for 'Lola' consists of three systems of staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The first system (measures 87-90) features a Violin I part with a melodic line starting at measure 87, marked *mf*, which crescendos to *f* and then decrescendos back to *mf*. The Violin II, Viola, and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes, marked *mp*, *mf*, and *mp* respectively. The second system (measures 91-95) begins with a *rit.* marking. The Violin I part starts with a *f* dynamic, which then decrescendos to *mf*. The Violin II part is marked *mf*. The Viola part is marked *mf* and ends with a *p* dynamic. The Violoncello part is marked *mf* and ends with a *f* dynamic. The third system (measures 96-99) shows the Violin I and Violin II parts as rests. The Viola part continues with a melodic line, marked *pp*. The Violoncello part remains a rest.

Lola

8
102

Vln. I
mp *mf* *f*

Vln. II
mp *mf* *f*

Vla.
mp *mf* *f*

Vc.
mp *mf* *f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 8 to 102. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#). The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The Vln. I and Vln. II parts have a crescendo leading to *f*. The Vla. and Vc. parts also show a dynamic increase from *mp* to *f*. There are various articulation marks such as accents and slurs throughout the staves.

108 *rit.*

Vln. I
mp *p*

Vln. II
mp *p*

Vla.
mp *p*

Vc.
mp *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 108 to 115. It features the same four staves as the previous system. The key signature remains one sharp (F#). The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). A *rit.* (ritardando) marking is present at the beginning of the system. The Vln. I and Vln. II parts show a decrescendo from *mp* to *p*. The Vla. and Vc. parts also show a decrescendo from *mp* to *p*. The system concludes with a double bar line.

DESCALZOS

PIEZA PARA GUITARRA SOLA

Descalzos

Moderate ♩ = 80

Ronal Espinoza

Guitarra/Violão

④ ③ ②

fp *fp* *fp* *pp* *mf* *pp*

5 ② ① ① ③ ④ *p* *mf* *rit.* *A tempo* *f* *p* *f* *p*

9 *f* *p* *f* *p* *mf* *mp* *mf*

13 *rit.* *A tempo* *f* *p* *mf* *p* *mp* *mf* *p*

18 *mf* *f* *mf* *fp*

22 *mf* *p* *fp* *mf* *fp* *pp* *rit.* *A tempo* *gliss.*

27 *mf* *mp* *gliss.* *mf* *mf* *mp* *pp* *gliss.*

31 *mf* *p* *mf* *mp* *mf* *mp* *pp* *gliss.*

2

35 *mf* *f* *p* *pp* *p* *mf* *f*

40 *f* *p* *mf* *p* *mp* *mf* *p*

44 *mf* *p* *mf* *mp*

48 *mf* *p* *mf* *p*

52 *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

57 *f* *p* *mf* *mp* *mf* *f* *p*

61 *mf* *p* *pp* *mf* *mp* *mf* *mp*

66 *pp* *mf* *p* *mp* *mf* *mp*

70 *pp* *mf* *f* *p* *pp* *p* *mf*

75

mf *f* *p* *mf* *fp*

79

fp *fp* *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *mf* *p* *rit.*

→ Abafar lentamente cor palma da mão