

La referencialidad en la obra Argavieso (2017): reflexiones acerca del paisaje sonoro y la composición para charango.

Alvaro Delgado Quisbert - UNILA

delgadoalvaro40@gmail.com

Resumen: El presente artículo pretende presentar las relaciones y conceptos presentes en la composición *Argavieso* (2017) para charango solo, tomando algunos conceptos y reflexiones sobre referencialidad, mimesis, música programática y descriptiva (conceptos anteriores en esta área) que serán abordados a modo de contexto para la composición, por otro lado, se muestran algunas sonoridades nuevas en el instrumento y la relación entre elementos musicales referenciales en algunas obras que tratan el concepto de evocación fuertemente ligado a un paisaje sonoro.

Palabras clave: referencialidad, charango, técnicas extendidas, mimesis.

Resumo: O presente artigo pretende apresentar as relações e conceitos presentes na composição da obra *Argavieso* (2017) para charango solo, tomando alguns conceitos e reflexões sobre referencialidade, mimesis, música programática e descriptiva (conceitos anteriores na área) que serão abordados como contexto para a composição, por outro lado, mostram-se algumas sonoridades novas no instrumento e a relação entre elementos referenciais em obras que trabalham com a ideia de evocação estreitamente ligada à paisagem sonora.

Palavras chave: referencialidade, charango, técnicas extendidas, mimesis.

Introducción.

Como parte de un ejercicio de composición en el que era requerida la presencia de un modelo extra musical para la creación de una pieza, se comenzó a buscar alguna fuente que proporcionara elementos tales como forma, disposición de notas y muy probablemente técnicas a utilizar y la medida en que éstas serán aplicadas. Tras semanas de experimentación y con el conocimiento sobre música que se tenía en ese entonces se llegó a contemplar el argavieso¹, palabra utilizada en lengua española para designar un característico y corto momento durante una lluvia en el que intervienen relámpagos, truenos pequeños, vientos de corta duración entre otros eventos naturales, en ese sentido se organizó la pieza haciendo referencia a estos fenómenos. Este artículo se propone visualizar aspectos de la referencialidad dentro de la obra *Argavieso* (2017) y cómo éstos a su vez estructuran la pieza como una unidad musical utilizando técnicas extendidas para Charango.

Consideraciones iniciales.

En el artículo *Considerações iniciais sobre o conceito de referencialidade numa pesquisa em composição com meios acústicos* Marcelo Villena indica que compositores del periodo barroco, en adelante, trataron temas similares intentando representar sonidos extra-musicales dentro de sus obras, este tratamiento se conoce como *mímesis* y posteriormente será llamado *música descriptiva* o *música programática* en el siglo XIX.

A este respecto Villena apunta:

Si observamos el concepto de *mímesis*, por ejemplo, la relación establecida entre música y sonido ambiental es específicamente una relación de “semejanza”. El compositor de música (así como el pintor, autor teatral, etc.) toma un objeto/fenómeno del mundo real que será *representado* en un medio artístico, obedeciendo ciertas reglas formales (y de cierta forma normativas) a través de las cuales emulará una situación real dentro de un medio virtual. (VILLENA, 2013, p.100)²

¹ “Argavieso. m. desus. turbión (aguacero con viento fuerte). Turbión. m. Aguacero con viento fuerte, que viene repentinamente y dura poco.” (RAE, 2019).

² No original: “Se observarmos o conceito de *mímesis*, por exemplo, a relação estabelecida entre música e som ambiental é especificamente uma relação de “*semelhança*”. O compositor de música (assim como o pintor, o autor teatral etc.) toma um objeto/fenômeno do mundo real que será representado em um meio artístico, obedecendo a certas regras formais (e de certa forma normativas) através das quais emulará a situação real num meio virtual.”(VILLENA, 2013, p.100).

Como señala más adelante en su artículo, Villena apunta algunos factores que hacen que esta intención inicial pueda ser entendida por el público receptor como una recreación. Es interesante señalar que cuando se refiere a la *ilusión* creada por el medio artístico también apunta que el oyente asume con cierto placer el hecho de ser engañado, entendiendo la representación como algo real. Es así que el mencionado autor nos da una acepción general sobre mimesis y música programática:

“La mimesis podría ser comprendida como un juego metafísico en el que el arte expande las posibilidades mentales y espirituales de un individuo haciéndolo experimentar eventos más allá de lo cotidiano, pero que refleja sus problemáticas. En la música programática y la música descriptiva la situación es, de forma general, semejante.” (VILLENA, 2013, p. 100, traducción libre).³

Tal como comenta Villena, en las primeras décadas del desarrollo de la música concreta la referencialidad estaba bastante presente, pero posteriormente se distanció de esa conexión a fuentes extra-musicales basándose exclusivamente en una ‘escucha reducida’. Este concepto propuesto por Pierre Schaeffer en el *Tratado de los objetos musicales* (1966) y adoptado en el texto de Michel Chion *La audiovisión* (1993)⁴, fue importante para contrarrestar críticas relacionadas a una aparente falta de conexión en las obras compuestas por el *Groupe de Recherches Musicales* (GRM)⁵ fundado por Schaeffer, ya que los medios de grabación habían puesto a disposición de los compositores una gran variedad de sonidos que fueron utilizados en las obras electroacústicas de mediados del siglo XX y el ‘collage’ que muchas veces era empleado (al mantener la referencialidad) llevaba a la expectativa de una construcción narrativa que no era satisfecha. O sea, había una disociación entre materiales referenciales y discurso abstracto. A partir de críticas Schaeffer optó por materiales no-referenciales

³ Fragmento original: “A mimesis poderia ser compreendida como um jogo metafísico em que a arte expande as possibilidades mentais e espirituais de um indivíduo fazendo-o vivenciar eventos além das vivências do cotidiano, mas que reflète suas problemáticas. Na música programática e na música descritiva a situação é, de forma geral, semelhante.” (VILLENA, 2013, p.100).

⁴ “Michael Chion (1993) menciona tres tipos de escucha identificables: 1) *escucha causal*, “que consiste en utilizar el sonido para recoger informaciones sobre su causa”, por lo tanto, una escucha referencial; 2) la *escucha semántica*, que trata con un código o lenguaje (morse, por ejemplo); y 3) *escucha reducida*, aquella que “toma el sonido como objeto de observación en vez de atravesarlo, buscando otra cosa a través de él.” (VILLENA, 2013, p. 101, traducción libre).

⁵ Grupo de investigación en música concreta fundado por Pierre Schaeffer en 1951.

En años posteriores se retoma la idea de referenciar sonidos extra-musicales en las obras electro-acústicas, tal es el caso de Luc Ferrari⁶ en *Presque Rien No.1* de 1970 donde expone una forma de concebir la integración entre la escucha musical y una escucha ambiental para converger en una estética más abierta que los patrones establecidos por la música concreta.

De esta manera, se introdujo en la música electroacústica esta idea de composición referencial que busca (aún con los sonidos captados y tratados electrónicamente) evocar un paisaje sonoro representando artísticamente situaciones sonoras cotidianas, según Villena: “los sonidos conservan características tímbricas y formas de organización textual y temporal que hacen que la referencialidad a una determinada situación observada en el mundo real sea preservada, y porque no, resaltada.”(VILLENA. 2013, p. 102, traducción libre).⁷

A este respecto Barry Truax en su artículo *Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University* de 2002 trata en una primera parte sobre la referencialidad en la música electroacústica indicando que una *soundscape composition* presenta de alguna manera aspectos referenciales y menciona enseguida que existe cierto equilibrio entre sonidos captados del mundo real y otros que puedan tener características más abstractas. Aunque se entiende que Truax deja abierta esta discusión, a su vez resalta que en este tipo de composición aún cuando sus sonidos son sometidos a una transformación sonora mediante varias técnicas disponibles mantienen la propiedad de remitir al objeto sonoro extra-musical del mundo real. Es decir, que este tipo de composición tiene como uno de sus fines evocar paisajes sonoros que se encuentran a nuestro alrededor, sobre esto Truax dice: “Siempre está claro sobre qué es la composición, a pesar de no tener ayuda gráfica o contextual, el compositor puede asistir al oyente con un título explícito notas en el programa.” (TRUAX, 2002, p. 6, traducción libre).⁸

⁶ Cabe resaltar que Luc Ferrari pertenecía al GRM y es uno de los primeros documentados con una afinidad dentro de este grupo en demostrar una clara intención narrativa optando por una ‘recuperación’ de la referencialidad en la composición del siglo XX.

⁷ Fragmento original: “os sons conservam características tímbricas e formas de organização textual e temporal que fazem com que a referencialidade a uma determinada situação observada no mundo real seja preservada e, porque não, ressaltada.” (VILLENA, 2013, p. 102).

⁸ Fragmento original: “It is always clear that the soundscape composition is ‘about’, although with the absence of visual and other contextual cues, the composer may assist the listener with an explicit title and program notes.” (TRUAX, 2002, p. 6).

Sobre el término *Referencialidad* se encuentra una definición a través de un análisis etimológico de Alessandro Goularte Ferreira en su disertación de maestría, en la que indica:

Observando su étimo, tenemos referencial + idad, lo que denota calidad y que mantiene al mismo tiempo una conexión con las palabras referencia, referencial, y referir, que poseen el mismo origen latino: prefijo RE = para atrás + verbo FERRO = llevar, o sea: “llevar hacia atrás”. Del Lat. Refero, rettuli, relatum, referre: referir; retirar; volver a levantar. Así, puede ser inferido por el análisis de su etimología que el acto de remitir, la acción de conducir algo entre dos puntos, la acción de imponer el avance en determinada dirección, de indicar, de apuntar el camino; son significados que están en el origen de la palabra referencialidad. (FERREIRA, 2010, p.19)⁹

Una definición similar puede ser encontrada en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española consultando por la palabra referencial, que indica ser perteneciente o relativo a algo,¹⁰ teniendo en cuenta estas definiciones y conceptos anteriormente expuestos se tomará el término referencialidad para tratar acerca de elementos del mundo real que son representados en una composición con la finalidad de evocar sonidos, ambientes o situaciones del cotidiano, ésta composición puede basarse en ciertas narrativas ‘traducidas’ de fuentes del mundo real.

En la disertación de graduación de Melanie Kristel Lagos Camacho titulada *Descolonización y música: el pensamiento decolonial en la interpretación de música indígena boliviana en el piano* (2018) apunta que dentro de una corriente indigenista boliviana gestada a partir de finales del siglo XIX buscó revalorizar lo indígena en otros círculos fuera de los tradicionales rurales y llevándolos a espacios donde eran muy discriminados. En su trabajo Lagos indica algunos autores de obras para piano que tratan la representación de ese mundo indígena andino. En este caso particular se buscó la evocación de los paisajes y cultura a través de sonoridades que en esa época ya se tenían asociadas a lo andino.

Eduardo Caba (1910-1993): compositor con trabajos como *Aires indios* para piano, es uno de los trabajos más respetados y difundidos en el piano con temática indigenista.

⁹ Fragmento original: “Observando o seu étimo, temos referencial + idade, o que denota qualidade e que acena ao mesmo tempo para uma ligação com as palavras referência, referencial, e referir, que possuem a mesma origem latina: prefixo RE = para trás + verbo FERRO = levar, ou seja: “llevar para trás”. Do Lat. refero, rettuli, relatum, referre: referir; retirar; tornar a levar. Assim, pode ser inferido pela análise de sua etimologia que o ato de remeter, a ação de conduzir algo entre dois pontos, a ação de impor o avanço em determinada direção, de indicar, de apontar o caminho; são significados que estão na origem da palavra referencialidade. (FERREIRA, 2010, p.19)

¹⁰ “1 adj. Que sirve como referencia (|| base de una comparación). Marco, precio referencial.
2. adj. Consistente en una referencia (|| narración o relación). Testimonio referencial.
3. adj. Ling. Perteneciente o relativo a la referencia (|| relación lingüística).” (RAE, 2019).

Modesta Sanjinés (1832-1887): *Zapateo Indio* es una de las obras que trajo primero la temática indigenista, y la representación del paisaje también se siente en su obra *Recuerdo de los andes*, sin embargo, dentro de formas europeas.

Rudy Franco (s/f): pianista, compositor y arreglista El piano de los andes su trabajo es denominado bajo este nombre ya que su búsqueda y presentación trae arreglos de música tradicional de los andes, o representaciones del cotidiano o del paisaje, elementos que contiene y se ve en los andes, y utiliza ritmos tradicionales de Bolivia fusionándolos con tendencias más modernas.” (LAGOS, 2018, p. 42-43)

De nueva cuenta se llega a la evocación de elementos extra musicales dentro de obras en las que se busca (como en toda composición que tiene como centro el concepto de mimesis) una estética directamente relacionada con los elementos a los que se hace referencia. Esta discusión es abordada con más frecuencia en música electroacústica pero no es exclusivo de esta, como Villena (2013, p. 108), estos conceptos y discusiones también son válidas en obras que puedan ser concebidas con medios acústicos, una obra para instrumento solo, por ejemplo, en la que podrían ser aplicadas técnicas extendidas que remitan a estos elementos del entorno, sean culturales-musicales¹¹ o provenientes del ambiente.

En la siguiente obra se trató de colocar estas ideas siempre pensando desde el punto de vista del compositor, ya que la recepción y la forma en la que se entiendan los eventos por parte del público oyente varía y puede diferir dependiendo de cada persona. En este caso el uso de técnicas extendidas y convencionales permiten representar los eventos de la lluvia y los contrastes entre esos sonidos. (sonidos constantes de lluvia y sonidos fuertes y fugaces de truenos, por ejemplo).

En la composición de *Argavieso* se hicieron apreciaciones del paisaje sonoro durante una temporada de lluvia en la que se podían percibir claramente todos los sonidos generados. Estos elementos sonoros guiaron la composición en relación a varios aspectos, como la densidad de los aguaceros, en este caso particular se estableció una “línea guía” representando la densidad de la lluvia con la textura en los arpeggios de la pieza siguiendo como cae la lluvia.

Al igual que en varias obras en las que se hace referencia al agua o gotas de agua, es común que se busquen sonidos de rítmica asemejada a la frecuencia con que caen las gotas.

¹¹ En la obra *La Feria* de Alfredo Dominguez aparece una sonoridad obtenida sobreponiendo la quinta y sexta cuerda de la guitarra y se toca con ataques normales de la mano derecha (pueden ser usados todos los dedos) el sonido resultante es muy similar a un instrumento de percusión andino llamado Wank'ara, a continuación toca con esa sonoridad un ritmo andino y una melodía simple, todo esto remite al ambiente indígena andino.

Esto se puede apreciar en la obra *Paisaje Cubano con lluvia* (1984)¹² del compositor cubano Leo Brouwer de 1984 para cuarteto de guitarras, cuando las notas hacen clara referencia a gotas de agua que van cayendo hasta llegar a formar una textura más densa. Esta capacidad de establecer puentes que nos permiten relacionar sonidos no es la única forma de lograr esta referencialidad, ya que también se puede utilizar el *timbre*¹³ para generar sonidos capaces de coincidir en concepto con otras características, como en el caso de las gotas de agua, estas son cristalinas, pequeñas, delicadas. De alguna forma hemos podido asociar estas características a sonidos producidos por instrumentos como producto de aplicación de ciertos recursos tales como armónicos, pizzicato, o solamente tocar gentilmente, es aquí donde las posibilidades son cada vez más extensas ya que cada músico va a interpretar esta idea de manera diferente.

La obra *El caballo, la patada y el perrito*¹⁴ del compositor boliviano Ernesto Cavour es un claro ejemplo del uso de estos recursos con la finalidad de representar eventos del mundo-real. Por el tratamiento de los sonidos del charango en esta composición se considera esta obra como referencial, ya que a través de agrupaciones rítmicas y *glissandi* el compositor consigue organizar esta pieza en una forma narrativa, de esta manera puede percibirse los sonidos asociados al caballo, la patada y el perro.

En el caso particular de *Argavieso* en los primeros cuatro compases se puede resaltar el elemento rítmico con la expresión *rubato*. La intención del autor al utilizar este recurso fue que esa parte de la obra sea lo más ‘imprecisa’ posible (casi aleatoria) dentro de un *loop* de cuatro acordes que genera una base armónico-rítmica sobre la cual será desarrollada la obra. Esta primera parte serviría a modo de exposición del material en forma de introducción, la

¹² Paisaje cubano con lluvia. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=6lkTVSkH12Y>>. Acceso en: 4 de Feb. de 2019.

¹³ Hasta ahora se han levantado términos como textura y timbre para indicar tratamientos musicales que representen a eventos extra-musicales en una composición, estos tratamientos pertenecen a los campos indicativos que propone Smalley para traducir sonidos del mundo-real y lograr representarlos con elementos musicales, esto se conoce como Traducción Intersemiótica. De los campos indicativos listados en el artículo de Quaranta *Composição musical e Intersemiose: processos composicionais em ação* (2013) y citado por Marcelo Villena en su Tesis de doctorado: *Escuta e referencialidade. Composição em diálogo com o meio ambiente* (2013) son relevantes para este trabajo los siguientes: 1) Gesto: “algo que pode ser detectado na fonte geradora do evento na própria paisagem” 2) Comportamento: “pode ser um ataque, uma forma de articulação, pode ser um contorno melódico, pode ser uma textura (ou trama) criada pela junção de vários sons (similares ou não), assim como pode ser um processo gradual de transformação.” y 3) Energía: “Entra em ação na tarefa de construção do timbre instrumental mimético” (VILLENNA, 2013, p. 144-145).

¹⁴ La obra El caballo, la patada y el perrito. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=bjyHNedsmnk>>. Acceso en: 25 de Feb. de 2019.

constante variación de tiempo, dinámica y técnicas escritas en la obra haría referencia a cierta distancia por el uso de *pizzicato* de mano izquierda. Ver en figura 1.



Figura 1. Compases 1 – 4. Nótese que la fórmula de compás indica considerar tres tiempos fuertes en cada compás.

A pesar de que existe la marcación del *tempo* la indicación *rubato* le resta de forma sustancial la rigurosidad métrica, nótese también que la dinámica comienza en *piano* e inmediatamente lleva un *crescendo*, esta lógica de incremento de sonidos, dinámicas y textura (en los siguientes compases) será aplicada en toda la pieza. Cabe resaltar que la fórmula de compás no es convencional pero sí familiar, considerando la agrupación de semicorcheas que podría ser sin problemas un 4/4. En el caso particular de esta partitura el objetivo de la escritura se centra en ser más prescriptiva que descriptiva. Estos conceptos se pueden encontrar también en el Trabajo de conclusión de curso *O excesso no som, a saturação como paradigma para a composição musical* de Cristiano Galli (2018) cuando habla de la notación en sus composiciones, estas nomenclaturas sobre las formas de escritura fueron propuestas por Seeger en 1977 y son explicados en Zamprónha (2000, p. 55): “a notação prescritiva diz ao intérprete quais ações ele deve tomar frente ao seu instrumento para produzir a música. O resultado sonoro será uma decorrência de tais ações. Já a notação descriptiva diz qual o resultado sonoro desejado, sem indicar ao intérprete cómo deve tocar seu instrumento para produzir tal resultado.” (ZAMPRONHA & RUSSOMANO, 2013, p. 98). Es decir que a lo largo de ella se indica la forma de interpretar en casi todos los aspectos para luego antes del *fine* dar una sesión de improvisación al intérprete usando los materiales expuestos en la obra hasta ese momento.

A partir del compás 9 se indica *a tempo* de esta forma terminando con la impresión de aleatoriedad que se había buscado en los compases anteriores, siendo la clave rítmica la base del desarrollo de la pieza. La armonía se mantiene como un *loop* en casi toda la obra siendo esta: I – ii – iii – IV, haciendo una referencia sutil a la naturaleza cíclica del agua que pasa por varios estados físicos antes de caer en forma de lluvia, pequeños cambios en este tratamiento

armónico indicarían algunas variables dentro del ciclo ya mencionado.¹⁵ En un inicio se buscó establecer límites en la composición y posteriormente se pensó en esta relación para finalmente quedar en un *loop*.

En los compases posteriores se indica un aumento en el *tempo* subiendo de 120 a 150 bpm, acompañado de un claro aumento en la textura que asemeja a melodía acompañada en cierta forma, aunque es en esta parte donde se introduce otra referencia a un fenómeno recurrente durante la lluvia, los truenos, para esto se introdujo una técnica extendida de percusión en la caja armónica del instrumento escrita en una clave diferente de naturaleza gráfica con la finalidad de indicar de forma clara las áreas a ser golpeadas, puede apreciarse esto en la figura 2.

The figure shows a musical score for guitar and percussion. The top staff is a treble clef guitar staff starting at measure 15, showing a sequence of chords and melodic lines. The bottom staff is a percussion staff labeled 'Perc.' with a graphic notation of a hand striking a surface. The percussion staff includes a small graphic of a hand and a stick, and a series of notes with 'x' marks above them, indicating specific points of impact. The dynamic marking 'mf' is present at the end of the percussion staff.

Figura 2. Se asocia gráficamente las áreas destinadas a percusión con las líneas de un sistema paralelo que se interpreta simultáneamente al de arriba.

A partir del compás 21 se inicia una sección melódica con los mismos acordes y luego estancada en el cuarto grado haciendo referencia a un momento calmo antes de que caiga una lluvia más densa hablando en términos de textura, este momento no suele ser tan largo en el mundo-real. En seguida a partir del compás 25 se indica *sin pizz*, es decir que se termina una sección un tanto más grande que hasta ahora se había desarrollado con pizzicato abriendo, de esta forma, la resonancia del instrumento y denotando un aumento de la textura siendo ésta más densa.

El trecho anterior se desarrolla hasta llegar a una primera sesión de *rasgueo* en la que se puede anticipar que el punto culminante de la obra está bastante cerca, a continuación aparece otra referencia a un trueno con la diferencia de que esta vez el sonido es más fuerte y

¹⁵ Cabe resaltar que fue utilizado un préstamo modal en el segundo acorde del loop por motivos estéticos al igual que sustituir el quinto grado por el cuarto de ese campo armónico.

preciso que el anterior dando inicio a la segunda sesión de rasgueo y también al clímax en cuestión de textura, esta es otra referencia a un aguacero en el punto más fuerte del mismo, en el que el viento está siendo representado por el rasgueo.

Dentro de la sesión de rasgueo existen elementos referenciales de corta duración, es decir que en la representación de ciertas características de la lluvia fueron plasmadas en menos de un compás. El primero se trata de una técnica que mezcla una percusión con el rasgueo con el fin de completar una célula rítmica presentada en compases anteriores. En este punto se hace referencia a un trueno en medio del aguacero, siendo el golpe representación del trueno y el rasgueo representando a la lluvia con viento, véase en la figura 3. El segundo es lo que se conoce entre charanguistas como *repique* que ejecuta con un solo dedo un rasgueo muy rápido y muy corto que generalmente dura un tiempo de compás, este elemento fue utilizado para representar un viento más violento y corto que trae consigo más gotas de agua, véase en la figura 4.

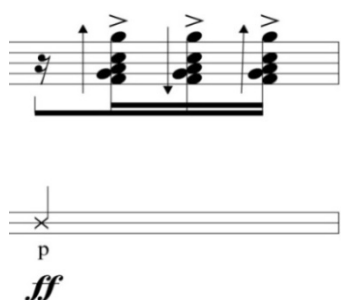


Figura 3. p significa dedo pulgar de la mano derecha¹⁶



Figura 4. i significa dedo índice de la mano derecha.¹⁷

Al final de la sesión de rasgueo en el compás 47 fue introducida otra referencia al viento durante la lluvia, pero a diferencia de los anteriores este último tiene un timbre muy diferente al tener la indicación *sul ponticello*, esto hace referencia a la distancia, en otras palabras representa un viento más alejado que se pierde en la distancia.

¹⁶ Esta combinación de técnicas es bastante aprovechada en estilos como *fingerstyle* para guitarra acústica.

¹⁷ Esta técnica es bastante utilizada por charanguistas en repertorio folclórico, siendo más común en huayños, cacharpayas, morenadas, y otros ritmos de origen andino aunque también es técnica base en la interpretación del kalampeo, ritmo propio de charango rural con afinaciones diversas según poblados del interior.

En seguida, a partir del compás 48 comienza una sesión rítmica, en la que predomina la percusión sostenida por un ‘colchón’ armónico estable siendo este de nuevo el cuarto grado con novena adicionada, esta sesión es la menos clara con respecto a la referencialidad debido al ataque *tambora* y a la percusión simultánea. Estos elementos fueron concebidos como referencia a los relámpagos y truenos respectivamente, aunque no es clara en esa representación debido a la naturaleza fugaz de ambos fenómenos. En este caso se pensó esta sesión como un espacio ficticio donde un relámpago puede durar algunos segundos permitiendo “re componer” y desarrollar la parte percusiva teniendo como base la rítmica del inicio de la pieza. Ver figura 5.

The image shows a musical score for two parts: Tambora and Perc. The Tambora part is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. It begins at measure 48 with a sustained chord of G4, B4, and D5, marked *mf*. The Perc. part is written on a single-line staff with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. It begins at measure 48 with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mp*. The pattern continues with a series of eighth notes, marked *p*, and ends with a final chord of G4, B4, and D5.

Figura 5. Representación de un relámpago con una tambora y truenos con percusión en la tapa del instrumento.

En la sesión final aún se mantiene la rítmica inicial pero con una técnica distinta, se distinguen dos elementos referenciales, los armónicos, como se había sido mencionado antes, son referencia a las gotas de agua y a su cualidad de ser cristalinas y delicadas, estos armónicos están separados entre sí indicando que la lluvia está llegando a su fin. Entre cada armónico existen notas apagadas, es decir que no se les deja resonar haciendo referencia a las gotas que impactan con las superficies en la tierra o en los tejados. Toda esta sesión en su conjunto tiene el fin de evocar la sensación de gotas cayendo al final del aguacero, direccionando al escenario final de la lluvia, el arcoíris, para este último se utilizó armónicos debido a que el arcoíris está formado por gotas finas de agua cayendo y siendo iluminadas por el sol cuando se va despejando el cielo, como ya se habían empleado armónicos para evocar gotas de agua se definió que el arcoíris sería representado a través de un acorde en armónicos.

Consideraciones finales.

La referencia tomada, en este caso la lluvia, está presente como una forma de encontrar ideas musicales que tienen relación entre sí, relación determinada por el propio contexto al que hacen referencia elaborando melodías dentro de este tipo de composiciones que ciertamente no buscan solo reproducir sonidos asociados a la fuente a la que se desea hacer referencia. Como pudo evidenciarse en las líneas anteriores fueron utilizadas técnicas provenientes de la tradición folclórica del charango, técnicas más comunes en ambientes de concierto como armónicos y tambora y técnicas extendidas de percusión en el instrumento. Nótese que también se exploró la posibilidad de mezclar dos técnicas con doble finalidad, por un lado permite referenciar a momentos más amplios del mundo-real, es decir con más de un elemento y por otro lado darle una cierta complejidad en la interpretación de la obra dejándola más atrayente, performáticamente hablando.

Por otro lado resulta interesante cómo algunos conceptos relacionados con la representación artístico-musical de eventos del mundo-real son semejantes a través de varios períodos. En el caso particular de la composición de *Argavieso* estuvieron presentes ideas a partir del concepto de mimesis con el fin de crear una pieza musical que estuviera fuertemente ligada, en este caso, a un fenómeno natural bastante recurrente y que sirvió de inspiración para la composición de muchas otras obras anteriores a esta pieza.

Como última reflexión al respecto nótese que en el desarrollo de *Argavieso* los aspectos de referencialidad están presentes tanto en los pequeños fragmentos (micro) hasta su forma más grande (macro) que a su vez fue guiada por un paisaje sonoro de lluvia, en ese sentido se puede decir que los aspectos de referencialidad en esta pieza representaron los eventos del mundo-real siempre siguiendo lineamientos del paisaje sonoro que aparte de ser fuente de elementos fue el modelo para la organización de los eventos musicales presentados. Es por esto que abre la posibilidad que dentro de otras composiciones sea posible utilizar estos conceptos a modo de guía para desarrollar y experimentar con técnicas extendidas para charango en una búsqueda por más recursos técnicos y tímbricos en composiciones futuras.

Referencias bibliográficas.

BACA MARTÍN, Jesús Ángel. *La expresión musical: Significado y referencialidad*. Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica. Universidad de Sevilla, n.14, 2005, p. 163-180.

CASTRO PANTOJA, Daniel Fernando. *A semiotic analysis of Paisaje Cubano con lluvia by Leo Brouwer*. Revista Transcultural de música, University of California, Riverside, n. 18, 2014, p.1-21.

FERREIRA GOULARTE, Alessandro. *Aspectos de referencialidade na composição de música eletroacústica*. Dissertação de mestrado. UFPR, 2010.

GALLI, Cristiano Roberto. *O excesso no som, a saturação como paradigma para a composição musical*. Trabajo de conclusión de curso. UNILA, 2018.

LAGOS CAMACHO. Melanie Kristel, *Descolonización y música: el pensamiento decolonial en la interpretación de música indígena boliviana en el piano*. Trabajo de conclusión de curso. UNILA, 2018.

ONOFRE, Marcílio. *Referencialidade e desconstrução: Tendências composicionais da música paraibana de concerto*. Congreso O pensamento musical criativo, parte II-Teorias do compor: A contemporaneidade brasileira, 2015, p. 103-120.

RODRIGUES GERALDES, Pedro Miguel. *A utilização da paisagem sonora na composição musical*. Dissertação de mestrado. Universidade do Porto, 2014.

TRUAX, Barry. *Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University*. Organised Sound, Cambridge University Press, United Kingdom, n.7, 2002, p. 5-14.

VILLENA, Marcelo Ricardo. *Considerações iniciais sobre o conceito de referencialidade numa pesquisa em composição com meios acústicos*. Revista Vórtex, Curitiba, n.2, 2013, p. 99-109.

VILLENA, Marcelo Ricardo. *Escuta e referencialidade. Composição em diálogo com o meio ambiente*. Tesis de doctorado. UFMG, 2017.

ZAMPRONHA, Edson, *Notação Interpretativa: invenção e descoberta*. p. 97-119, Russumano Ricciardi, Rubens e Zmpronha, Edson (org.): Quatro ensaios sobre música e filosofia, Editora Coruja, Ribeirão Preto-SP, 2013.