



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE POSTGRADO**

Aproximaciones a la composición y al potenciamiento de elementos de la Identidad Boliviana

Tesis para optar al grado de
Magíster en Artes con mención en Composición Musical de la Universidad de Chile

Moises Paño Mamani

Profesor Guía: Fernando Carrasco Pantoja

Santiago de Chile

2018

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: Descripción del Problema	
1.1 Antecedentes	5
1.2 Planteamiento del problema	9
1.2.1 Problema sociocultural en Bolivia	10
1.2.2 Problema de la representación de la música autóctona	12
1.2.3 Tensión de dos culturas	17
1.2.4 Problema compositivo, autóctono versus docto	19
1.3 Hipótesis	20
1.4 Objetivos	21
1.4.1 Objetivo general	21
1.4.2 Objetivos específicos	21
Capítulo 2: Marco Teórico	
2.1 Influencia filosóficas - cosmovisión	22
2.2 Influencia cultural	25
2.2.1 Descolonización cultural	26
2.3 Influencia sociopolíticas	28
2.4 Identidad nacional boliviana	30
2.5 Estructura musical <i>taypina</i>	31
Capítulo 3: Investigación de Campo	
3.1 Alberto Villalpando Buitrago	38
3.1.1 Semblanza	38
3.1.2 Reconocimientos	40
3.1.3 Composiciones	41

3.1.4 Poética	43
3.1.5 Generación de compositores que formó	44
3.2 Atiliano Auza León	
3.2.1 Semblanza	46
3.2.2 Reconocimientos	48
3.2.3 Obras	49
3.2.4 Poética	51
3.3 Javier Álvarez Fuentes	
3.3.1 Semblanza	53
3.3.2 Reconocimientos	54
3.3.3 Composiciones	54
3.3.4 Poética	55
3.4 Seis danzas nativo-folklórico de Bolivia	
3.4.1 El tinku	58
3.4.2 La rueda chapaca	59
3.4.3 La tarkeada	60
3.4.4 La morenada	61
3.4.5 El taquirari	62
3.4.5 La cueca	64

Capítulo 4: Análisis de la obra

4.1 Mi poética	65
4.2 Diseño de la obra 1 <i>Huayño taypina</i> para flauta traversa	69
4.2.1 Niveles de análisis de la obra	70
4.3 Análisis de la obra 2 <i>Impresiones del ritmo boliviano</i> para orquesta sinfónica	
4.3.1 <i>Impresiones del tinku</i>	74
4.3.2 <i>Impresiones del zapateo chapaco</i>	79
4.3.3 <i>Impresiones de la tarkeada</i>	81
4.3.4 <i>Impresiones de la morenada</i>	91

4.3.5 <i>Impresiones del taquirari</i>	93
4.3.6 <i>Impresiones de la cueca</i>	96
Conclusiones	100
Referencias Bibliográficas	103
Anexo 1 Villalpando	
Anexo 2 Entrevista Atiliano Auza	
Anexo 3 Partituras	

Introducción

Bolivia se caracteriza por su diversidad cultural, donde están reconocidas 36 diferentes naciones o pueblos indígenas originarios y campesinos, a partir de su Constitución Política del Estado. En esta variedad de manifestaciones, existen diferencias en: la vestimenta, las costumbres, las tradiciones, los ritos, los bailes, los ritmos musicales, etc. de acuerdo a la zona geográfica del país. En cuanto a las lenguas, permanecen vivas: el español, quechua, aymara y guaraní como las más habladas. Ocho de ellas, araona, mosetén, movima, sirionó, yaminahua, yuki, tapiete y machineri están en riesgo de extinción.

En el contexto de la diversidad cultural descrita, existe una riqueza en sus tradiciones, vestimentas, bailes y costumbres, que han sido conservadas desde la colonia hasta nuestros días. Las tradiciones de los pueblos anteriores a la colonia se mezclaron con la herencia española, logrando el mestizaje de la vestimenta y costumbres, que aún son conservadas por la población y revividas en las festividades folklóricas del país.

A partir de mi procedencia aymara, al igual que la mayoría de las personas en esta cultura boliviana, percibí e incorporé la identidad cultural de mis padres y la comunidad, expresada en la cotidianidad de sus saberes vinculados a la colonización religiosa. Mis padres se convirtieron a la Iglesia Adventista del Séptimo Día, y como tal, nuestra forma de vida se distanció de los orígenes de raíz aymara. Recuerdo que desde muy temprana edad, mi madre no me permitía participar de los carnavales y fiestas de la comunidad porque, según ella, estaban reñidos con las buenas normas y costumbres cristianas.

En varias ocasiones lamenté no poder ver los grupos de tarkeadas¹ que pasaban por la plaza, logrando solo en algunos casos escucharlos desde el interior de mi hogar. Su música penetraba en mi alma con cierta magia, asimilando la alegría con que los instrumentistas ejecutaban su festiva música. En especial, disfrutaba el resultado sonoro de lo que

¹ Conjunto de tarkas, en su conformación incluye tres variantes de este instrumento, llamadas: Tayka o (Licu), Malta o (Mala) y Ch'ili o (Tiple).

posteriormente conocí como ritmo *huayño*. También desde niño comprendí que la tarka despertaba mi interés, su sonido me conectaba con una parte de mi ser, ese lado aymara que la formación espiritual no permitía aflorar. Este mágico instrumento, que la colonización religiosa prohibía oír, era usado en fiestas del pueblo donde se escuchaba música nativa que, para la iglesia adventista, representaba el mal y el pecado.

Recuerdo que mis primeras aproximaciones a la música de academia fue por la radio. Hubo dos obras que impactaron mi percepción sonora de manera positiva, siendo estas el *Momento Musical N°3 Op.94 en Fa menor* de Franz Schubert, que me permitió oír por primera vez una obra para piano, y la *Quinta Sinfonía en do menor Op.67* de Ludwig van Beethoven, obra orquestal que despertó mi imaginación al conocer otro gusto musical distinto a las sonoridades andinas, desde entonces disfruto de este lenguaje. Un sueño que tengo desde los seis años de edad es escuchar algún día una tarkeada en orquesta sinfónica, en medio de una sonoridad altiplánica, lugar donde predomina el sonido inhóspito del viento con ecos en las montañas.

El común denominador de mi situación familiar fue desarrollarme en medio de una creciente limitación económica, circunstancia que me permitió vivir con lo estrictamente necesario. Por esta dificultad tuve que migrar a otros países como México y Estados Unidos, donde además de mejorar mi escenario económico, pude descubrir y entender mi identidad social andina. Contemplando a estas culturas, a pesar de nuestras evidentes diferencias, aprendí a entender y a investigar más sobre mi origen aymara, con una filosofía que tal vez no es válida en el mundo occidental, porque nuestra historia tiene otro fondo cultural, pero aplicable en nuestra cosmovisión andina. Por ejemplo, en el mundo occidental la definición de sujeto y objeto se contraponen a nuestra visión del individuo. Para la filosofía marxista “se entiende por sujeto a un ser dotado de conciencia y de voluntad, que conoce y actúa en conformidad con sus propios designios. Al sujeto se contraponen el objeto, como una cosa exterior hacia la cual se dirige la conciencia y la actividad del primero” (Rosental, 1946, p. 291). En el mundo andino el hombre no es sujeto ni objeto, es el complemento del cosmos, junto a la naturaleza o madre tierra.

Nuestra cosmovisión es un proceso de vida, que implica un despertar de los conocimientos, sentimientos y saberes ancestrales, basado en el respeto, la complementariedad y la reciprocidad con toda la naturaleza y el cosmo. Tomando conciencia de que todo lo que sucede en nuestro entorno material y físico, es un reflejo de la esencia invisible de nuestro *ser* y *sentir*. Nos enseña a vivir en equilibrio y armonía con la *madre tierra*, donde la música es parte de la comunicación entre ella y el cielo, a través de nuestros instrumentos musicales autóctonos. No hay virtuosismo en ellos porque tienen un carácter ritual. El ser humano en conjunto con la naturaleza forman parte en este cosmos.

Al relatar mis experiencias de infancia y concepción espiritual, revelaron una parte de lo que me define como individuo. Para lograr y tener un panorama completo, debo aludir a ese otro lado que me delimita como creador. Es por ello, que ciertas experiencias formativas, fueron despertando y modelando mi estética compositiva. En México se presentó la oportunidad de incursionar en la música académica, participando de la cátedra del Dr. Carlos Flores² de la Licenciatura en Enseñanza Musical en la Universidad de Montemorelos, N. L. México. Institución que al reconocer mi inclinación por la composición, decide apoyar mi transferencia a la Universidad Regiomontana de Monterrey Nuevo León, México. Casa de estudio donde cursé un año de composición con el maestro Radko Tichavasky³, teniendo aquí un mayor acercamiento a la música contemporánea. Posteriormente viajé a Estados Unidos para continuar mis estudios y desarrollarme como docente. Permanecí en ese país cerca de diez años trabajando como profesor del área musical infantil, experiencia que me permitió desarrollar el lado creativo de niños de primaria con pequeños ejercicios de composición.

Retorné a Bolivia el año 2005, para comprender de cerca sus prácticas y costumbres musicales, aprendiendo a reconocer danzas típicas de distintas provincias como los caporales, la rueda chapaca, el tinku y otras danzas. Tuve además, la intención de recopilar y rescatar nuestra

² Carlos Flores fue profesor de la *Universidad de Montemorelos* NL México. Se jubiló el año 2017 de la Universidad de *Andrews University* de USA, donde fué director y profesor de piano. Realizó su Doctorado en Teoría Musical en la *University of North Texas*, USA.

³ Radko Tichavasky, compositor checo radicado en México desde el año 1984.

música, plasmando las melodías y armonías en una partitura, similar al trabajo realizado por Béla Bartók en Hungría a principios del siglo XX.

Estudié el Curso de Especialización de Postítulo en Composición Musical en la Universidad de Chile desde el 2010 al 2011 con el profesor Fernando Carrasco. En ese período, también tomé contacto con el maestro Alberto Villalpando⁴ y su música con rasgos identitarios bolivianos, criterio que comencé a aplicar en mis obras. En los años 2013 y 2014 tuve la oportunidad de estudiar el Magíster en Artes con mención en Composición Musical, en la misma casa de estudio, donde me propongo abordar mi tesis vinculada a la realización de ese sueño que mantengo desde temprana edad. Siendo éste el conjugar de forma dual y no hibridada, la presentación de un lenguaje tal como se muestra en la música autóctona boliviana, recogiendo las impresiones del ritmo boliviano para proponer una poética propia de mi comunidad, como parte de la plurinacionalidad⁵ de Bolivia. Mi objetivo es dar a conocer y compartir música nativa-folklórica boliviana compuesta para orquesta con introducción del lenguaje contemporáneo. Siento el deber de dar a conocer nuestra cultura a otros continentes, incorporando en mis composiciones una mitad de esencia nativa-folklórica. Considero de gran importancia iniciar con este trabajo de tesis, un acercamiento sonoro en el plano ideológico de la plurinacionalidad aplicado en la composición musical al juntar lo nativo y mestizo-criollo con lo contemporáneo.

⁴ Alberto Villalpando, compositor boliviano. Estudió composición en el conservatorio nacional de Buenos Aires, Argentina, dirigido por Alberto Ginastera. Además, estudió en el Instituto Torcuato Di Tella, donde tuvo ocasión de vincularse con Bruno Maderna y Aaron Copland. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad de San Simón, Cochabamba, Bolivia. Ver *página 38*.

⁵ Término instaurado por el gobierno boliviano para referirse a la diversidad cultural y variedad de idiomas que existe en el territorio.

Capítulo 1: Descripción del problema

1.1 Antecedentes

El presente trabajo de tesis surge a partir de un significativo recuerdo de infancia, que fue escuchar por primera vez el ritmo *huayño* en una tarkeada, forma simple utilizada en diversas danzas tradicionales. El *huayño* es una música autóctona interpretada con instrumentos rústicos de viento, desarrollada en el marco de la pentatónica, que expresa la cosmovisión andina y que sigue incólume hasta el presente, a pesar de la feroz colonización española que fue objeto esta parte de América Latina.

A grandes rasgos, se identifican cinco temas que nos entregan un panorama general del contexto cultural boliviano, siendo estos: El colonialismo, la cosmovisión andina, la música autóctona, la música académica y la descolonización.

El colonialismo europeo afectó nuestra forma de vida ancestral desde todas las miradas que se puedan dar, apartándonos de la cosmovisión andina donde la música, cumple el papel de generar la conexión entre la tierra y el cielo. Para un aymara, existen tres niveles de conciencia representados por *Alaj-Pacha*, *Aka-Pacha* y *Mankha-Pacha*. Según Yampara (2005):

- *Alaj-pacha* es lo intangible y la energía. Simbolizado por el sol y su facultad de generar vida en el planeta. *Alaj-pacha* es el mundo de arriba o celestial, integrado por los dioses *Sol Thunupa - Wiracocha*, la Luna, el Rayo y los *Achachilas*.
- *Aka-pacha* es el lugar mediador y de intercambio del entorno que habitamos. La tierra es todo lo que nos rodea, todo lo que palpamos y tocamos, es el espacio vital del hombre, los animales y las plantas. Es el hábitat de la *Pachamama* y de otros espíritus del mundo aymara que representa la vida misma.

- *Mankha-pacha* es el generador de vida, representado por las quebradas y el agua. Es el mundo de abajo, un lugar desconocido o tenebroso donde habitan los espíritus malignos como el genio maligno, la serpiente, *Supaya* y *Wari*.

Estos tres niveles de conciencia, espacios de la cosmovisión andina, fue afectada grandemente. La colonización y explotación de las minas de plata por los años 1.500s, en su momento dió gran dolor al aborigen. Los españoles vinieron a matar la espiritualidad y a su vez, llevarse las riquezas de minerales del cerro de Potosí y como si eso fuera poco, trabajaron como esclavos en la mina, sin consideración de cuidado sanitario y exceso de carga laboral. Muchos fallecieron antes de tiempo a consecuencia de este abuso humano, y no conformes con aumentar sus riquezas, nos colonizan imponiendonos su filosofía, su política, su religión y su arte. En respuesta a ello nacen distintas danzas satirizando a este patronazgo.

Se llama al Cerro Rico de Potosí, *La boca del infierno*. Es un monte que se encuentra al sur de Bolivia, con más de cuatro mil metros de altura y con miles de túneles. Esta mina aportó al Imperio Español y a toda Europa, durante la época de la conquista de América, la mayor cantidad de plata como ningún otro lugar en el mundo. Uno de los grandes porqués del crecimiento del viejo continente a partir del Siglo XVI, fue el enriquecimiento realizado a costa del trabajo de los esclavos indígenas que dejó una incontable hilera de cadáveres. Otros abusos que se cometieron, fue la prohibición de la educación y la eliminación de las creencias religiosas, siendo reemplazadas por la fe católica.

Acercándonos a nuestra disciplina, nos referiremos a la música que se escucha en Bolivia y que en algunos casos se encuentra de moda en los carnavales, diferenciando entre música folklórica y nativa. Existen ciertas fechas oficiales para distintas celebraciones, y por política estatal se incluye uno o dos días antes, muestra de música nativa- autóctona. En esta actividad los lugareños tocan sus tarkas y zampoñas, realizando una interpretación emotiva que da cuenta del traspaso oral de la comunidad. La música folklórica por su parte, se basa en estructuras, ritmo y melodía autóctona, pero sufriendo la estilización de su lenguaje hacia una música académica.

Muestra de ellos, son las danzas folklóricas que en el baile satirizan al patrón en manera de protesta, como *la morenada*, *la waca-waca*, *el caporal* y otros.

Por ejemplo la morenada es una danza folklórica de los mestizos, presente en todas las fiestas del carnaval boliviano, siendo esta una danza popular especialmente en el altiplano. *La morenada*⁶ según Auza (2019) es:

de ritmo muy bailable que anima la celebración del Carnaval Orureño y de las entradas fastuosas del Gran Poder de La Paz, de la Virgen de Guadalupe de Sucre como de la gran fiesta de la Virgen de Urcupiña de Cochabamba. Sin embargo esta danza satiriza ejemplarmente la esclavitud de los negros condenados sin misericordia por los capataces vigilantes. El marcado con sus matracas nos recuerdan sus cadenas y grilletes. Se caracteriza asimismo en el menudo y acompasado movimiento con el que los esclavos negros traídos de África durante la colonia, pisaban las uvas en lagares o toneles lo que más tarde se convertirían en una clase de pollerín que usan los bailarines como parte de su atuendo carnalero. (p. 43)

Acotando el repertorio hacia la música orquestal, una figura que sobresale es Alberto Villalpando, compositor, que utiliza la orquesta emulando sonoridades de la cultura boliviana, generando atmósferas del mundo rural y una propuesta de cómo suena el *silencio de los Andes*, frase que según palabras del mismo compositor, retrata la soledad del aymara. En el segundo movimiento de su *Concierto para piano* (2016) utiliza el *huayño* como eje estructural, manteniendo la forma melódica.

En el repertorio de cámara y solista encontramos a Eduardo Caba, autor de *Aires Indios* para piano (1943), que rescata melodías tradicionales elaboradas en un lenguaje musical académico. El célebre compositor Simeón Roncal, incluye en su catálogo, *Veinte cuecas* para

⁶ Morenada, danza típica boliviana, se refiere al baile de los morenos, danza popular de lucimiento y origen colonial, declarado Patrimonio Cultural de Bolivia por la ley No 135, el año 2011.

piano solo, publicado el año 1900 , siendo un referente de la estructura que se reconoce de esta danza, marcando un precedente en la música de concierto.

En el género operístico, *Inka Llajta*, en español *Tierra de Inca*, es la primera ópera que utiliza libreto, elenco y música nacional. Compuesta por Atiliano Auza León y estrenada el año 1980, su argumento se basa en la obra de Norma Méndez de Paz que narra la historia de un amor imposible entre una princesa Inca y un guerrero.

Luego de contextualizar el desarrollo musical, intentar hablar de identidad presenta algunos problemas, debido a que en nuestro territorio existe una gran diversidad de comunidades con un alto grado de hermetismo, impidiendo un flujo contaminante entre ellas. Un lugareño de la provincia de Aroma⁷ nace y se desarrolla en su tierra, teniendo un rol activo en la comunidad pero carente del deseo de interacción con localidades lejanas. Los idiomas en uso, dan cuenta de la variedad antes mencionada, reconociendo treinta y seis de ellos en la Constitución Política del Estado Boliviano (CPE), vigente desde el 2009, siendo los principales el castellano, quechua, aymara y guaraní.

Bolivia está en pleno proceso de descolonización. Recientemente se abrió un Viceministerio de Descolonización liderado por Félix Cárdenas⁸ en el cual se propone recuperar nuestros valores ancestrales. Antes de la creación de este Viceministerio, el *ser* eran los invasores colonizadores; ahora con las nuevas políticas de descolonización desde la nueva constitución boliviana, el *ser* son las *Naciones Plurinacionales de Bolivia*, las 36 comunidades con sus respectivos idiomas, costumbres e identidades. De acuerdo con Cárdenas (2009), la nueva concepción de la sociedad se basa en cinco puntos trascendentales, siendo estos :

⁷ Aroma es una provincia del Departamento de La Paz, Bolivia. En la *página 12* se especificará mayores antecedentes.

⁸ Félix Cárdenas Aguilar. Jurista, político e intelectual aymara boliviano. Licenciado en Ciencias Jurídicas es un académico e investigador en constitucionalismo, destacado por la defensa de los derechos de los pueblos indígenas. Desde 2009 es Viceministro de Descolonización y Despatriarcalización del Ministerio de Culturas del Gobierno de Bolivia liderado por Evo Morales.

- *La educación* para que se integre la comunidad campesina.
- *La justicia* para que sea independiente en las comunidades indígenas, con respaldo constitucional. De esta manera la justicia es rápida, oral, conciliadora y orientadora.
- *La religión* para retomar nuestras costumbres ancestrales, vinculadas al respeto y culto de la *Pachamama*, liberándonos de las religiones católica y protestante.
- *La familia* para evitar divorcios y mantener la equidad dual de hombre y mujer, respeto a la madre tierra y a las cosas que en ella habitan.
- *La música* para rescatar nuestra esencia y conservar su significado ritual. Música y baile representan la solidaridad del pueblo con su tierra, expresada en la unión de los comunarios⁹. En toda la zona andina, aunque en formas diversas, se hallan una gran variedad de rituales, sin embargo el significado es el mismo: ritos de fertilidad y sacrificios de agradecimiento (*Ch'alla*) a la *Pachamama*.

Se quiere volver a *Vivir Bien*, esto se entiende que ahora se empieza a valorar como nuestra: la historia, música, vestimenta, cultura, idioma, recursos naturales, y luego de valorarlos, decidir recuperar todo lo propio, volver a ser lo que fuimos, estos principios están reconocidos en el artículo 8 de la Constitución Política del Estado (Choquehuanca, 2010).

1.2 Planteamiento del problema

Analizando los antecedentes propuestos anteriormente, surge como un problema común: la necesidad de una forma de composición musical para potenciar elementos de la identidad boliviana en el disfrute individual y colectivo. Identificando entre una gran variedad de contenidos, cuatro problemáticas fundamentales a considerar, siendo éstas: problema a nivel sociocultural en Bolivia, problema de la representación de la música autóctona, tensión de dos culturas, de europa occidental y aymara andino y finalmente problema composicional autóctono versus docto. Al entender que los alcances que cada uno de estos representan son distintos, se detallarán por separado a continuación.

⁹ Miembros de la comunidad, uso común entre los aymaras.

1.2.1 Problema sociocultural en Bolivia

Para comenzar a dialogar con la realidad sociocultural en Bolivia, primero resulta primordial indagar sobre los alcances de la construcción de una identidad nacional. Sobre ello Medinaceli¹⁰ (1938) comenta:

En Bolivia (...) nuestra vida es netamente pasional. Obramos por impulsos bruscos, indiscriminados, irreflexivos, estimulados por una fuerza instintiva que no es la dirección de la voluntad consciente, sino el arrojamiento de la fuerza de la sangre. Por eso, tanto en religión como en política, en arte como en comercio, seguimos obrando pasionalmente, sin reflexión ni análisis. Nos apasionamos lo mismo por un santo que por un caudillo (...) Vivimos una existencia pseudomorfológica: las formas externas de nuestra vida son europeas, pero el contenido esencial con que llenamos, esas formas, es indígena. Ahí está el conflicto de nuestra vida como nación. (p.119-120)

Complementando la cosmovisión andina del *Suma Qamaña*¹¹ descrita anteriormente. Nuestra identidad autóctona boliviana está siendo afectada por el constante cambio social, producto de la migración del campo a la ciudad y la pluriculturalidad de Bolivia. Álvaro García Linera¹² en una entrevista sobre su libro *Nación, Mestizaje y Plurinacionalidad* publicado en el año 2014, le preguntan: ¿Qué es nación? El responde “*Las Naciones de Bolivia son colectividades humanas ubicadas en territorio boliviano que comparten identidad cultural, idioma, tradición histórica, instituciones, territorialidad y cosmovisión, cuya existencia es anterior a la invasión colonial española*”.¹³

Ahora bien, es complejo hablar de identidad cultural musical nacional, si a nivel de país existe una amplia diversidad de comunidades. Bolivia se encuentra dividida en nueve

¹⁰ Carlos Medinaceli, intelectual, novelista y crítico boliviano (1898-1949)

¹¹ Término en aymara, cuya traducción al español es: vivir bien.

¹² Álvaro García Linera, sociólogo y actual Vicepresidente del Estado Plurinacional de Bolivia.(1962-)

¹³ Constitución Política del Estado (CPE). Art.30, numeral I del estado boliviano.

departamentos con treinta y seis idiomas oficiales, acotando la información al ámbito musical, cada una de estas regiones tiene su identidad musical con ritmos y danzas autóctonas.

1- Aymara	10 - Chimán	19 - Mojeño-trinitario	28 - Tacana
2- Araona	11 - Ese Ejja	20 - Mojeño-ignaciano	29 - Tapiete
3 - Baure	12 - Guaraní	21 - Moré	30 - Toromona
4 - Bésiro	13 - Guarayu	22 - Mositén	31 - Uru-chipaya
5 - Canichana	14 - Itonama	23 - Movima	32 - Weenhayek
6 - Castellano	15 - Leco	24 - Paca wara	33 - Yaminawa
7 - Cavineño	16 - Machajuyai-Kallawaya	25 - Puquina	34 - Yuki
8 - Cayubaba	17 - Machineri	26 - Quechua	35 - Yuracaré
9 - Chácobo	18 - Maropa	27 - Sirionó	36 - Zamuco

Figura 1. Idiomas reconocidos por la CPE de Bolivia Nota: Extraído de la CPE (2009)

Carlos Rosso Orosco, en la *Revista Ciencia y Cultural*, comenta que la historia de la música en Bolivia, es compleja porque tiene dos vertientes culturales centrales de formación musical.

La música occidental y las diferentes expresiones culturales sonoras de las culturas aborígenes que ocuparon el territorio boliviano, no sólo en el periodo prehispánico, sino en el republicano y en el del siglo XX. El carácter problemático de esta mezcla supuso la adopción de distintos enfoques y tomas de posición, a veces enfrentados, jalonados por los nombres más importantes de la composición y el estudio de las formas musicales bolivianas. (Rosso, 2010, p. 153)

Una mirada desde el ámbito de la música, nos entrega Cergio Prudencio, compositor e investigador, sobre aquellos aspectos socioculturales presentes en la sociedad boliviana. En su libro *Hay que caminar sonando*, concentra su pensamiento conceptual y su labor creadora sobre

desafíos apremiantes sobre la identidad y la relación entre culturas en América Latina y en Bolivia (Prudencio, 2010).

Por ello surgen las interrogantes de ¿Cómo caminaría sonando un nativo, un criollo y un mestizo? La identidad musical en Bolivia se hace compleja de establecer, reconociendo que somos pluriculturales, plurinacionales y multiétnicos. ¿Habría que buscar un común denominador? O sencillamente dejar de *ser*.

1.2.2 Problema de la representación de la música autóctona

La identidad musical autóctona por regiones departamentales es compleja; Cada una tiene su identificación musical propia, separada entre autóctono y folklórico. Esta identidad es nuestra fortaleza, es como el gobierno promueve preservar la música autóctona desde el año 2010, auspiciado por la Gobernación de La Paz y el Ministerio de Culturas a través de concursos anuales.

El Departamento de La Paz tiene veinte provincias, encontrando cerca de sesenta danzas. Es difícil determinar la identidad de la música autóctona, de este departamento, principalmente por la gran diversidad de comunidades activas culturalmente.

Por medio de la investigación de campo, se logró tener un conocimiento acabado de la Provincia de Aroma, por lo que a continuación se detallarán algunos aspectos generales y las danzas presentes en el territorio.

De acuerdo con la UMSA (s/f), los datos más importantes de la provincia Aroma son los siguientes:

Creación: Ley de 23 de Noviembre de 1946.

Extensión Territorial: 4.511 Km² Ubicado En El Sur De La Paz.

Secciones Municipales:

- Sica-Sica (Villa Aroma, capital de la provincia).
- Umala.
- Ayo-Ayo.
- Calamarca.
- Patacamaya.
- Colquencha.
- Collana.

Población: 86.840 habitantes CNPV. INE 2001 97.923, dato ratificado el 2008.

Danzas: Las más comunes son Chakis, Aywaya, Wititi, Sikuimilla y Tarkeada.

- Chakis:
 1. Danza de carácter agrícola ritualista.
 2. De expresión alegre para llamar la lluvia.
 3. Realizada el mes de diciembre, festejando por tres días.
 4. Ritmo del baile: Trote rápido y ligero.
 5. Instrumento musical: Se usa el pinkillo chajes y la huancara.
 6. Lugar donde se practica: Santiago de Llallagua municipio de Colquencha.

Chajes (chasquis) indígenas varones que iban a trabajar a las mitas¹⁴ y encomienda, que a su regreso venían bailando y tocando chajes.

- Aywaya:
 1. Danza ligada a la producción agrícola.
 2. *Chokellamayu*, cosecha de papa.
 3. Danza de Aroma, Pacajes y Gualberto Villaruel.

¹⁴ Término aymara, que significa un sistema de reciprocidad de trabajo utilizado en América, específicamente en la región andina.

4. Se toca los meses de noviembre, abril y mayo, luego del florecimiento de la papa, también es bailada en eventos cívicos realizados en la provincia Aroma.
5. Las mujeres solteras cantan y es dirigido a *Tupac Katary* con sentido de re invocación.
6. Instrumento musical: Pinkillo abierto *Ayhuaytoaña*, pinkillo *ayhuayña*, Tayka (de tamaño grande) Malta (de tamaño mediano), Pututo, awila (tambor) caja.

Bailan hombres y mujeres, principalmente parejas casadas cercanas a la cosmovisión andina. Se danza dando saltos produciendo que las parejas roten en un determinado momento con cada uno de los bailarines, a esto se le llama *kcairo*. En cuanto a las vestimentas las mujeres usan varias polleras y abarcas, y los hombres ocupan sombreros blancos y pantalón de huayeta.

- Wititi:

1. Danza de contenido agrícola ritualístico.
2. Es en gratitud a la lluvia.
3. Para cultivo y riego de las cosecha se invoca a los relámpagos y truenos que anuncian fuertes lluvias.
4. Distinta a otras danzas autóctonas, las mujeres son hombres (*mamatahalla*).
5. Instrumentos musicales: pinquillos, wankara (pequeño tambor) y tres quenenas.
6. Desde 1910 se baila en el mes de noviembre.

- Sikuimilla:

1. Común en Omasuyo y Aroma, danza que demuestra la fortaleza de la mujer (*tahuacko*), demostrando competencia entre comunidades, participando mujeres fuertes y que poseen mejor posición económica.
2. Instrumento musical: zampoña y bombo.
3. Se interpreta en la despedida del *autipacha* (en tiempo seco), dando inicio del tiempo de lluvia.

4. Danzan en septiembre, octubre y noviembre, Se presenta en la fecha que honra a Santa Bárbara.

- Tarkeada:

1. Tocado en Aroma, Pacajes Manco Kapac, Gualberto Villarroel, Ingavi, Jose Manuel Pando y los Andes.
2. Instrumento musical: Tarka grande (Tayka o Licu), tarka mediana (Malta o Mala) y tarka pequeña (Ch'ili o Tiple).

Tocado en tiempo de lluvia (jallupacha):

- En carnaval o anata andino.
- Culto de la fertilidad.
- Sequía inundaciones.
- Killpa de la oveja y vaca.

3. Ritmo: Huayño

Para tener mayor claridad de la variedad de danzas en las provincias del Departamento de La paz, se presentará un listado dividido geográficamente.

	Provincia	Danza		Provincia	Danza
1	Aroma	Chakis, Aywaya, Wititi, Sikuimilla y Tarkeada	11	Caranavi	Lecos y Saya
2	Gualberto Villarroel	Waca Tinti y Tarkeada.	12	Pacajes	Arachi, Qhachwiris, Acchoqalla Chuta Autoctono
3	Loayza	Zampoñada y Mohoseñada.	13	Eliodoro Camacho	Patak Pollera, Sikuris De Italque, Auqui, Auqui y Lakita

4	Muñecas	Kambraya, Wiphalitos y Sikuris Mollos.	14	Inquisivi	Wayquily Chiriwano
5	Abel Iturralde	Empararata, Chamas y Esse-Ejjas.	15	Los Andes	Jach´A Sikus, Jisk´A Lakitas, Chunchus, Ch´Isqa Sikuris, Kíta Chumiños
6	Ingavi	Uxusiris, Cazadores De Chiripa, Chuquila, Qinaqina y Chalwas.	16	Murillo	Waka Waka, Pinkillada y Kusillos.
7	Larecaja	Marcha Del Inca	17	Franz Tamayo	El Kapiro, La Gauchada y T´Allas
8	Nor Yungas	Saya, Semba y La Cueca Negra	18	José Manuel Pando	Jukumari y Karwani
9	Bautista Saavedra	Khantus, Montoneros	19	Manko Capac	Danza De Los Balsero y Phuna
10	Omasuyos	Dansanti, Mocolulu, Paquchis, Mimula	20	Sud Yungas	Danza Del Lagarto, Danza Del Oso Moreno

Figura 2. Extraído de UMSA (s/f). Provincias del Departamento de La Paz y sus respectivas danzas.

Cada región con su propia lengua o dialecto, expresa su danza y ritmo en las festividades. Variedad que también se representa en los instrumentos más utilizados. Encontrando: tambores, zamponas, pinquillos, kena kena, mohoseños, pututu, quena y tarka.

1.2.3. Tensión de dos culturas

Se torna difícil integrar dos mundos totalmente diferentes. Para demarcar aquellos puntos donde se evidencia este contraste, a continuación se realizará un paralelo entre la filosofía occidental y la cosmovisión andina.

FILOSOFÍA OCCIDENTAL	COSMOVISIÓN ANDINA
<ul style="list-style-type: none"> * Concepción y actitudes antropocéntricas que controlan el entorno ecológico y dominan la naturaleza. * Medición y conocimiento del cosmos como un conjunto ordenado, estático y continuo. * Suposición de que los objetos se encuentran siendo lo que son y estando en el mundo. * Noción discreta de las cosas y supuesto de divisibilidad cognoscitiva. * La razón y la ilustración como causas del desencantamiento del mundo. * Preeminencia del valor dogmático de la teología, la ciencia y la ontología. * Metafísica monista y pretensión excluyente de la verdad universal. * Validez incuestionable de la lógica formal y de sus principios de identidad, tercero excluido, no contradicción y razón suficiente. * Recurrencia del “modelo de la visión” con 	<ul style="list-style-type: none"> * Sentimientos de carácter cosmocéntrico que someten al hombre a un orden cósmico expresado en la naturaleza y la sociedad. * Creencia en el flujo dinámico de la realidad: metáfora telúrica y seminal del río. * Asunción de la interdependencia orgánica del mundo: visión holista e hipótesis Gaia. * Certidumbre de que las cosas del mundo físico tienen vida y ánimo propio. * La vida existencial e intensamente expresada y renovada en el misterio del rito. * Experiencia liminal de lo sagrado: embriaguez festiva, lúdica, espiritualista y animista. * Relativismo religioso: legitimidad dispersa de toda vivencia sagrada. * Lógica trivalente, tercero incluido, desvaloración gramatológica, obsecuencia, conflicto, oportunismo, traición y contradicción. * Inteligencia emocional que siente y restaura

<p>el imperativo de objetividad y neutralidad.</p> <ul style="list-style-type: none"> * Representación euclidiana del espacio, medición y cálculo del mismo según el paradigma de la mathesis. * Concepción sucesiva, lineal y teleológica del tiempo, la historia y la política. * La acción política como realización consciente de programas de construcción del futuro. * Filosofía, ética y modelo de sociedad con base en el Individualismo posesivo. * Paradigma del homo faber. 	<p>la reciprocidad, el equilibrio, la alternancia, la inversión y la complementariedad.</p> <ul style="list-style-type: none"> * Creencia en la manifestación intensa de las deidades en espacios de concentración de fuerzas de lo sagrado. * Concepción del tiempo cíclico e infinito; la historia como inversión de dominio. * La política como servicio rotativo alternado y como invariable relación de disimetría. * Valoración de la reciprocidad y la ayuda mutua en la vida social. * Silencio metafísico del hombre que calla.
--	---

Figura 3. Análisis de la filosofía y cosmovisión andina. Extraído de Lozada (2006, p. 74).

Debido a mi realidad aymara de cosmovisión andina, y que también recibo formación académica de malla curricular europea en paralelo a la creencia religiosa protestante. Me encuentro en el deber de investigar estas dos realidades, que tensan aún más el problema de la búsqueda de una identidad personal musical.

Se presenta un conflicto fundamental en mi experiencia personal, busco alinearme a una verdad difícil. Estoy en medio de dos culturas que experimenta mi ser interno. Por medio de la comparación entre la cultura andina y la cultura europea (*figura 4*) se puede evidenciar las diferencias en su concepción macro.

Cultura Andina	Cultura Europea
Costumbre Rural	Costumbre Urbana
Música Ritual	Música de Concierto
No hay belleza ni fealdad	Belleza, estética si existe
tiempo circular	tiempo lineal (principio y fin)
Comunal	Individual

Figura 4. Comparación entre cultura andina y europea, cuadro propio)

Al identificar las múltiples influencias que recibe un ciudadano boliviano, podemos cuestionar cómo integrar todos estos elementos en virtud de la identidad nacional. ¿Será posible que la música autóctona y folklórica pueda conversar con un lenguaje contemporáneo? De ser posible ¿Podrá mantener su esencia nativa andina?

1.2.4. Problema compositivo autóctono vs docto

Las funciones sociales de la música están relacionadas con la creación de la identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo. La primera relación que se establece entre música e identidad es la del “disfrute”. Esto se debe al uso y contexto donde se emite, el placer que provoca en el oyente, la identificación con el repertorio, los intérpretes que llaman nuestra atención y por la cercanía que se produce con aquellas personas que coinciden en el gusto musical. Es importante señalar que la construcción de identidad es también una producción de no identidad, es un proceso de inclusión y de exclusión.

El gusto musical consigue dotar a la gente de una identidad y la sitúa en diferentes grupos sociales. Así como la música nativa o autóctona en Bolivia se desarrolla en el contexto rural o lo folklórico y académico en lo urbano. La música en un contexto rural, también conocida como música nativa tradicional, es usada para delimitar las fronteras entre la población migrante y la

música citadina; En cambio en la música folklórica, resulta complejo delimitar a una sola comunidad ya que se encuentra en constante cambio. Las dos músicas descritas, las encierro en el término de música nativa-folklórica, uniendo a su vez, lo rural-autóctono con lo citadino-mestizo. Ahora bien, la música docta se distancia de estos términos acercándose a lo contemporáneo.

Técnicamente ¿Como hibridar la cultura occidental y andina? Se podría considerar el estudio sobre la fisiología del cuerpo humano en cuanto se refiere al equilibrio del PH entre lo ácido y alcalino para estar en equilibrio. En el campo de la composición contemporánea ¿Cómo se podría abordar este problema? En mi experiencia personal, inmersa entre estas dos culturas, debo validar la música académica y la nativa-folklórica, generando un balance así como el PH del cuerpo humano (ácido y alcalino) para mantener un equilibrio respetando sus propias características. De esta forma cada cual conserva su identidad y disfrute.

1.3 Hipótesis

En un contexto de tensión entre la cultura europeo occidental y aymara andino, la incorporación de elementos de carácter nativo-folklórico, en la composición musical, posibilita el rescate y potencia la expresión sonora de la identidad boliviana, para mantener nuestra esencia cultural histórica del disfrute y el bienestar individual y colectivo, con una forma musical denominada *taypina*, término aymara que quiere decir (en medio de), entre estas dos culturas se deja fluir los dos lenguajes (forma A de matiz contemporáneo y forma B nativo-folklórico).

*Suma Qamaña*¹⁵, implica vivir en comunidad, en hermandad y especialmente en complementariedad. Significa complementarse y compartir sin competir, vivir en armonía entre las personas y con la naturaleza. Es la base para la defensa de la naturaleza, de la vida misma y de toda la humanidad.

¹⁵ Significa Vivir Bien. Término empleado por el sociólogo Simón Yampara Huarachi, nacido el año 1952, en el Ayllu Jach'a Chambi, cantón Mollabamba del departamento de Oruro. Aún con obligaciones de su comunidad. Cultiva la tierra, principalmente quinoa y papa. Docente de postgrado y coordinador del instituto de investigaciones Sociales, de UPEA (Universidad Pública de El Alto La Paz Bolivia).

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo general

Componer obras con diversos elementos rítmicos y melódicos de la música nativa-folklórica boliviana, con introducción de lenguaje contemporáneo e interpretado con instrumentos europeos, que muestre una identidad nacional.

El maestro Alberto Villalpando nos hacía reflexionar en una clase, sobre el objetivo de la composición; el artista primero pinta lo que puede, en una primera fase, luego pinta lo que quiere después de recibir instrucciones académicas y manejar ciertas técnicas, y en su tercera fase el pintor pinta lo que debe, porque ya hay un compromiso social. Es cumplir con el deber frente a la sociedad.

1.4.2 Objetivos específicos

- Crear dos obras en el siguiente orgánico: para flauta sola y seis impresiones de ritmo boliviano para orquesta sinfónica.
- Uso de ritmos y melodías nativas, (tinku, zapateo chapaco, tarkeada), y folklóricos (morenada, taquirari y cueca), para asomar una parte de la identidad boliviana.
- Definir un balance en donde estén presente la músicas nativa-folklórica boliviana y un porcentaje importante de música contemporánea en cuanto a lenguaje poético compositivo. Empleando armonías de cuartas y quintas, *Kollojan Thayanakapa*¹⁶ y técnicas multiculturales.¹⁷ Además de proponer una estructura o forma que nombraré como *taypina*.¹⁸

¹⁶ Término que usaré para definir una atmósfera sonora del altiplano, que de cuenta del sonido del viento de las montañas al pasar sobre la paja y las tolas.

¹⁷ Término empleado por el flautista chileno Wilson Padilla Véliz para referirse a las técnicas extendidas o contemporáneas.

¹⁸ Término aymara, que significa en medio de. Propuesto en esta tesis como estructura musical de forma A y B con distinto lenguaje musical cada sección. Ver *página 31*.

Capítulo 2: Marco Teórico

2.1 Influencia filosófica - cosmovisión

Al hablar de la tradición de la buena vida, Javier Medina (2001), opina:

sobre la tradición occidental de la *Buena Vida* qué bebe de dos fuentes: una, el mito bíblico del Jardín del Edén y la otra, la visión aristotélica que liga la *Buena Vida* a la vida en la ciudad. En ambos casos hay una coincidencia: la separación respecto de la naturaleza. He aquí que en los Andes se construye otro paradigma, de la Buena Vida que se basa, justamente en lo opuesto del modelo occidental. No es la Ciudad, sino la Chacra; no es la separación sino la simbiosis con la naturaleza, el espacio-tiempo de la calidad de la vida. La contraposición no puede ser más radical. (p.31)

“La cosmovisión andina es la forma de concebir y comprender la vida, el mundo y la dinámica de interrelación de todos los seres. Es la forma de pensar y expresar de la cultura” (Callisaya, 2007, p. 21), en materia de tiempo y espacio. Hablando de la música, esta se sitúa en el ámbito de la cultura de los pueblos, es así que la música es la expresión de un pueblo. “Toda cosmovisión puede ser comprendida, es decir, sentida, valorada afectivamente, compartida subjetivamente, creída, asimilada y asumida no sólo mediante procedimientos discursivos y racionales, sino gracias a una predisposición subjetiva” (Lozada, 2006, p. 71).

Del postulados de Lozada, podemos inferir que la cosmovisión andina, se fundamenta en la concepción e interpretación que una cultura tiene sobre su existencia en el universo, explicando la vida del hombre y cómo ésta se encuentra cargada de un profundo sentimiento religioso en su entorno natural y cultural.

La coyuntura política boliviana, ha retomado el concepto del comunitarismo como una unidad social que se interrelaciona con el quehacer cultural, con identidad y rasgos comunitarios

propios. En el pasado el indigenismo la consideró como *ayllu* con rasgos de interrelación recíproca, en los aspectos de su cotidianidad cultural económica y social. Según Bascopé (2006): “El Ayllu es la manera de cómo vivimos en familia humana, en base a los principios de la convivencia en nuestro Pacha. Se trata de cómo nos organizamos los andinos para nuestra convivencia en lo económico, sociopolítico, cultural y religioso.” (p. 187)

Este aporte establece que el *ayllu* es una vida en comunidad, práctica que fue heredada de nuestros antepasados. En el siglo XXI se está retomando esta concepción gracias a las políticas aplicadas por el estado plurinacional de Bolivia. Para Untoja (2012):

Desde que el comunitarismo entró en moda, circula una serie de nociones, todas como una gran novedad. Existen dos nociones que se presentan como “creaciones” fundamentales del indigenismo: la economía de reciprocidad y economía de intercambio; la primera identificada con una racionalidad del *ayllu* y la segunda con la lógica de mercado. Para aquellos que tardíamente han descubierto el Ayllu, la economía de reciprocidad parece ser la única que rige el proceso económico en el Ayllu, a partir de ahí se presenta la sociedad en el modelo *ayllu* en plena “armonía”. Por eso se repite, que el “vivir bien” es la regla de entendimiento entre la naturaleza y el hombre. (p. 9)

El aspecto de comunidad se entiende como una relación complementaria a las necesidades del otro, por medio del intercambio de productos y trabajo, el *ayni*¹⁹ es una forma social de cooperación colectiva en los trabajos agrícolas y familiares, de cooperación comunitaria productiva y de construcciones de viviendas.

En el plano económico, el intercambio de bienes y productos, llamado en el ámbito del *ayllu* como trueque por no existir ni conocer el circulante. Es una forma de interrelación económica, que ha permitido por años realizar transacciones entre productos agrícolas en un

¹⁹ Es un concepto de la cultura andina, es un sistema económico social de reciprocidad y complementariedad.

intercambio de frutas hortalizas y todo lo que concierne para la vida del *ayllu*. Sobre ello Untoja (2012) puntualiza:

Esta concepción de la economía de reciprocidad así planteada se convierte en el modelo ideal para muchos sociólogos y sobre todo antropólogos ligados al indigenismo; por eso ven en el *ayllu* sólo bondad, poder comunal y armonía. Algunos incluso ven un “capitalismo andino” comunitario emergente. Hablar en estos términos del *Ayllu*, hace perder la capacidad de aprehensión de la lógica económica que rige este modelo, también se pierde de vista la capacidad de desarrollo y la metamorfosis del *Ayllu* en la economía capitalista contemporánea. (p. 9)

Si esta forma de relación económica, no está basada en ningún criterio hegemónico de dominio o perjuicio al otro, la filosofía de vida centrada en el *vivir bien*, se aleja de la intervención del mercado tradicional. Lamentablemente con la estandarización y la globalización ha uniformado aspectos inherentes al mercado económico con consecuencias de explotación en detrimento del otro.

Al llevar esta mirada colaborativa a la cultura, encontramos la ejecución colectiva de instrumentistas. Ejemplo de ello son los conjuntos de tarkas y bombos conocidos como tarkeada, que a nivel musical, han sido desarrollados de manera distinta en los *ayllus*. La música practicada colectivamente por los integrantes indígenas del *ayllu*, culturalmente se identifica como una expresión festiva en honor a una fecha importante, como el comienzo de la siembra o la cosecha de productos agrícolas, el conteo de los animales en los carnavales, situaciones familiares como la *irpaqa*²⁰ o la procesión del difunto hacia el cementerio y posterior entierro.

Planteado lo anterior, podemos asegurar que la música es el reflejo del pensamiento de una comunidad que impera culturalmente y que transmite este sentir a sus miembros del *ayllu*. En cierta medida tiene contornos religiosos vinculados a su cosmovisión andina, ver la vida y el

²⁰ Término aymara cuyo significado es pedir la mano de una pareja antes del matrimonio.

mundo desde esta dimensión espiritual. En el caso particular de la composición musical, es rescatar estos valores en el sentido de no olvidar que hay otra forma de vida que tiene validez si asumimos este compromiso.

2.2 Influencia cultural

La identidad boliviana en la actualidad, ha sufrido cambios por la estandarización de los productos de consumo tanto en la economía como en el intercambio cultural a través del turismo, una verdad que subyace en algunas prácticas heredadas por nuestros antepasados que vivieron otros tiempos, con características sociales diferentes a la nuestra. Es innegable que el proceso de globalización ha traído cambios radicales respecto a la tecnología que hemos incorporado en nuestro diario vivir, y que hemos validado como sociedad, ejemplo de ellos es la masificación del internet y la televisión imponiendo nuevos valores sociales, económicos y tecnológicos. Al respecto Huber (2002) señala:

La globalización cambia nuestras vidas de una manera irreversible. La televisión, el internet, el flujo casi ilimitado de bienes de consumo y el turismo transnacional nos exponen cada día a nuevos valores y conductas. Con el incremento descomunal de los contactos culturales, directos o mediales, el lugar pierde en importancia para la construcción de la identidad cultural y nuestra cultura se desterritorializa. (p. 105)

En el ámbito formativo, incluso los sistemas educativos aplican procesos con información procedente de otras culturas, teniendo como ejemplo las artes visuales y la música, que en algunos casos, trabajan en base a estéticas foráneas impuestas de manera forzada a nuestra cultura. Sobre alcances de la globalización, Huber (2002) continúa señalando:

(...) trae consigo una estandarización de bienes culturales, tanto materiales como simbólicos. Desde la indumentaria hasta la música y las películas, desde la televisión

hasta la arquitectura: los mismos estilos, las mismas prácticas y marcas se encuentran virtualmente en todo el mundo. (p. 108)

No hay la menor duda que la globalización es una máquina del tiempo que arrasa y naturaliza ciertos valores y antivalores, como el consumo paulatino de las drogas. El fenómeno de la globalización a través de las tecnologías de la información, ha estandarizado cierto tipo de prácticas y costumbres que en el pasado difirieron con las buenas normas y costumbres comunitarias.

En el ámbito de la música, se hace más aún evidente en los círculos de jóvenes. Incorporando otras formas musicales acordes a su pensamiento, actitudes sociales y familiares. Esta apertura global, permite imponer formas musicales que circundan en el ámbito latinoamericano como posibilidades de expresión y otras con formas exóticas a nuestra comprensión, pero igual aceptables como propuestas interculturales. Por ello se busca realizar un puente entre el pasado con lo contemporáneo, en términos de una propuesta musical que genere otras alternativas de expresión, recogiendo y empoderando lo que por años ha subsistido

La presente propuesta de trabajo vinculada a la composición musical, es una simbiosis de una cultura que por muchos años preserva sus prácticas de la danza, con un carácter festivo y religioso. Desarrollado en los diferentes departamentos, con un calendario cultural que resalta fechas importantes, desde el sincretismo religioso, con una inversión y derroche de alegría vinculadas con el consumo de bebidas alcohólicas, donde el hombre mestizo boliviano encuentra su máximo goce social y espiritual, a título de una devoción a la virgen patrona de las instituciones que, por varios años, han desarrollado.

2.2.1 Descolonización cultural

El filósofo Enrique Dussel, en sus discursos presentados en giras a nivel mundial, menciona “en latinoamérica debemos descolonizarnos: epistemológicamente, científicamente,

tecnológicamente y culturalmente, entonces sí haríamos una revolución cultural”. (Ometochtzin, 2018). Es por ello que pensar que a través del arte nos podemos descolonizar, en la actualidad cada vez cobra más sentido.

Theodor W. Adorno llegará a decir que “La música -una de las artes- no es una manifestación de la verdad (como piensa Heidegger). Sino realmente ideología. Si el arte es ideología, significa que es un momento de la totalidad productiva de una clase social” (Adorno, 1962, citado por Dussel, (2006, p. 232).

La descolonización cultural, debe partir desde la búsqueda de la identidad, rescatando nuestros valores ancestrales y por ende identificando y preservando nuestra música autóctona.

Un factor trascendental en la implementación de la descolonización en Bolivia, guarda relación con los 25 postulados del *Vivir bien*. Aquí el *Saber danzar*, que viene siendo el postulado N° 13, plantea una notoria diferencia entre los términos danza y baile. Sobre ello, en una entrevista realizada para el diario La Razón, Choquehuanca (2010) menciona que “*Vivir Bien* es saber danzar, no simplemente saber bailar. La danza se relaciona con algunos hechos concretos como la cosecha o la siembra. Las comunidades continúan honrando con danza y música a la Pachamama, principalmente en épocas agrícolas; sin embargo, en las ciudades las danzas originarias son consideradas como expresiones folklóricas. En la nueva doctrina se renovará el verdadero significado del danzar.”

La música, en el ámbito de la creación artística, expresa en algunos casos ideas o posturas políticas que influyen en la sociedad. Al asumir el carácter de las obras de arte como hecho social y como acto individual, éstas deben dar cuenta de los procesos sociales. Adorno (1971) escribió "los esquemas de la percepción proceden de la experiencia estética" y en cada una de esas experiencias "es toda la sociedad la que se encuentra escondida" (p. 95). De ello se deriva que una determinada imagen del mundo corresponde tanto a las valoraciones, en parte externas, producidas por un sistema social que afecta a la percepción del individuo.

2.3 Influencia sociopolíticas

Bolivia está en un proceso de cambios profundos, especialmente en lo político y social. La Asamblea Legislativa Plurinacional es el órgano que ejerce el poder legislativo del gobierno del Estado Plurinacional de Bolivia. Acorde a estos tiempos, se puede constatar que casi el 40% son mujeres aymaras y quechuas; porcentaje impensado antes de este gobierno, donde la participación femenina fue relegada a otras funciones en la sociedad. Otro cambio sustancial, se produce a partir de la promulgación de la Ley N° 045 del 8 de octubre del año 2010, norma que se denomina Ley contra el racismo y toda forma de discriminación, siendo ésta de gran utilidad para la clase indígena en sus intenciones de reivindicación social y cultural. Desde el cambio de la Constitución Política del Estado, realizado por el Presidente Evo Morales y que entró en vigencia desde el 2009, de cierta forma, nos empodera para mantener una la lucha de clases, que se inicia al reconocer los usos y costumbres socio culturales, y la difusión de los conocimientos y saberes ancestrales de las naciones y pueblos indígena originarios; mismos que coadyuvan a la afirmación de la identidad propia como bolivianos.

Por lo dicho anteriormente, la música autóctona toma importancia en este afán de búsqueda de la identificación y valoración nacional, para este cometido se han realizado concursos a nivel regional, que hasta la fecha van en incremento. En el caso de la música docta, el desafío es cómo expresar esta investigación identitaria, planteamiento que genera serios problemas. A mi entender, se debe continuar con lo ritual y nativo en el área rural, y en el caso de los ciudadanos, mantener y proponer nuevas alternativas de expresión musical. En mi composición orquestal estoy sugiriendo el uso de la forma compositiva *taypina*²¹, estructura que divide en dos el discurso musical, teniendo una sección “A” cercana a un lenguaje contemporáneo, utilizada como una introducción a la sección “B”, donde el lenguaje es netamente nativo-folklórico boliviano. No es una hibridación, cada sección tiene su propia identidad.

²¹ *Taypina*, significa entre o en medio de, termino aymara. Ver *página 31*.

Por otro lado, el partido del Tercer Sistema, propone una alternativa revolucionaria para salir del capitalismo y el socialismo, con un modelo “comunal”. El líder de este movimiento es Félix Patzi Paco²² que explica su postura política con los siguientes términos:

El Sistema Comunal es una propuesta de sociedad totalmente diferente del capitalismo y del socialismo. Está concebido como una utopía real, dado que cualquier ideología, evidentemente, busca una sociedad ideal. Este ideal de sociedad, propuesto en El Sistema Comunal, pretende en el campo político una sociedad sin dominación, donde la soberanía sea ejercida por la colectividad de manera directa y los representantes sean seleccionados por la propia colectividad, sin mediación de partidos políticos ni elecciones que se traducen, necesariamente, en la delegación de soberanía mediante el voto (2013, p. 7).

Sin lugar a duda, esta propuesta es una revolución aparentemente utópica. Sin embargo Félix Patzi, ya ha puesto en práctica algunas propuestas como Gobernador del departamento de La Paz. A futuro tiene planes para postularse a presidente y poner en práctica toda su teoría.

Al aplicar estas nuevas miradas en el arte o la música, podemos analizar cómo las ideas revolucionarias brotan y germinan en nuestras disciplinas. En el caso de la música, el compositor alemán Ludwig van Beethoven, considerado por la historia como un compositor revolucionario. Probablemente fue quién provocó el cambio de paradigma más drástico de la música moderna, al modificar el modo de componer. La Revolución Francesa ha transformado los valores en el concepto de libertad, el músico se ha liberado de su servilismo artesanal a la clase dominante, este ya no depende de la aristocracia ni de la iglesia, si no de su público y de los escenarios. Cambiando la locación desde las cortes y las iglesias hacia un nuevo concepto llamado salas de concierto. El espíritu revolucionario mueve cada compás de las sinfonías de Beethoven, especialmente la quinta de ellas. Al respecto Woods (2010), citando al director de orquesta Nikolaus Harnoncourt comenta diciendo que esta no es música; es agitación política. Nos está diciendo: el mundo que tenemos no es bueno. ¡Cambiémoslo! ¡Vamos!” refiriéndose a la 5ta

²² Es Sociólogo con maestría y doctorado. Escribió 12 libros, es político, creador del Movimiento del Tercer Sistema y es actualmente Gobernador de La Paz.

Sinfonía de Beethoven. Otro director y musicólogo famoso, John Elliot Gardiner (2016), en su artículo “*Beethoven’s Fifth is, says the English conductor, a revolutionary symphony akin to a call to battle*”, ha descubierto que todos los temas principales en la quinta sinfonía están basados en canciones revolucionarias francesas.

2.4 Identidad nacional boliviana

La identidad nacional boliviana es compleja, somos nativos, mestizos y plurinacional. Estas identidades nacionales “son pues formas duraderas de luchas político-culturales, de silenciosas guerras ideológico-discursivas con efecto performativo territorial y estatal, que necesitan renovarse permanentemente, alimentarse de sí mismas y de las otras identidades interiores y exteriores para preservarse históricamente” (García, 2014, p. 60).

El mestizaje como aspecto racial, se produjo entre lo indígena y lo español. Aunque también se puede hablar de mestizaje entre los habitantes de los sectores rural y urbano, entre provincia y ciudad. El aborígen fue estigmatizado por su apariencia, debido a estándares imperantes hasta entonces, por lo que la mayoría de ellos, buscaba asemejarse a los habitantes de una urbe, y preferían ser llamados como mestizos antes que aborígen. Esta acción buscaba aproximarse al ideal español en cuanto a sus rasgos. Cabe mencionar que como ciudadano boliviano, estaban en la obligación de acreditar el documento de nacimiento mestizo, siempre y cuando se haya nacido en la ciudad. Al realizar un análisis de esta situación, se ha llegado a la conclusión de que fue la forma de alejarse del indianismo originario, para aproximarse al modelo de hombre español urbano y civilizado. Sobre ello García (2014) expresa:

(...) la inferioridad del indio, de su externalidad a la civilización e inviabilidad histórica y, por tanto, de su necesaria transmutación a campesino. Cuartel, escuela, propiedad privada y migración serán las nuevas pedagogías civilizatorias del indígena para hacer de él un ciudadano, un “mestizo” susceptible de reconocimiento y cultura. (2014, p. 41).

La emancipación cultural que hoy se vive en muchas partes del mundo, que valora su cultura, sus saberes ancestrales y su música, van emergiendo con fuerza. Además de emular de manera auténtica, las festividades del sincretismo religioso en los calendarios anuales, desarrollados en los diversos departamentos de Bolivia, con diferentes rasgos de acuerdo a las tres grandes características geográficas regionales: el altiplano, los valles y los llanos.

En este transitar histórico, el hombre boliviano ha tomado sus propios saberes como elementos básicos de una subsistencia inquebrantable ante la vida, una relación tierra y territorio, vida y tierra, trabajo y medio ambiente, música y cultura y finalmente artesanía y arte, que tienen la misma visión lógica occidental.

Por ello, es el momento histórico de acompañar en este pensamiento y de empoderar esta forma de cultura originaria desde la música primitiva, pasando por el mestizaje como elementos de una cultura en el ámbito mismo del desarrollo.

No cabe duda que la música, antes de la conquista, se gestó de manera distinta, principalmente por el subdesarrollo económico en el que se encontraban. Ejemplo de ello, es que sus instrumentos los construyeron con elementos tomados de la naturaleza, sin realizar mayor refinamiento de este, a diferencia de la post conquista, donde se introdujeron elementos nuevos para su fabricación. La guitarra española que fue copiada por los indígenas y dando paso a un nuestro instrumento llamado Charango. A pesar de estas transformaciones y que su origen no obedece a la tradición ancestral, ha quedado dentro de la identidad del hombre boliviano, plasmado en su arte y música con propósitos definidos en el pensamiento cosmovisionario del hombre andino.

2.5 Estructura musical *taypina*

El presente trabajo de tesis propone una nueva estructura musical, que como principal objetivo, pretende generar un puente entre la herencia cultural aymara y la formación académica

occidental. Este pensamiento nutrido por el proceso histórico, da paso a lo que llamaremos en este escrito como *taypina*. Término que denota un diálogo entre la cultura andina mestiza y los nuevos enfoques compositivos de las vanguardias musicales académicas. Es la primera propuesta de estas características, que pretende construir un nexo entre los públicos exigentes de la música moderna y un acercamiento a la gran mayoría de los melómanos de la consonancia tonal

En el año 2018, Bolivia se encuentra en plena descolonización, iniciando un proceso que busca recuperar valores e identidades. Es por ello que el *vivir bien* en Bolivia y (Buen Vivir) en Ecuador ha llamado la atención a la comunidad internacional. Musicalmente hablando, la pretensión es rescatar la identidad plurinacional de Bolivia; la globalización nos está llevando a un tipo de cultura ajena a nuestra realidad, donde la moral del individuo se ve afectada por aquellos patrones de comportamiento que no contemplan el *vivir bien* sino; el vivir mejor, poniendo en riesgo el equilibrio ecológico de la explotación transnacional. El retornar a la Identidad no implica un retroceso:

(...) significa recuperar la memoria la historia en el tiempo presente para proyectarnos hacia el futuro; pues seguir caminos ajenos o ser repetidores de lo que otros siguen lleva a una constante frustración, como ha sido hasta ahora para las comunidades ancestrales. (Huanacuni, 2010, p. 25)

Para la convivencia armónica de dos culturas (andina y occidental) surge el mestizaje, y da pie a la idea de la propuesta de estructura *taypina* que se ubica en medio de estos dos estilos musicales, contemporáneo y nativo-folklórico.

Simón Yampara Huarachi, (2007), investigador y sociólogo, en sus escritos postula una cercanía entre el *taypi* con el análisis holístico de la vida misma del aymara-quechua. El *taypi* (término aymara que indica entre o en medio) se constituye en el elemento central de la tesis, desde el enfoque de la concepción holística de la cosmovisión andina, en contraposición al pensamiento occidental.

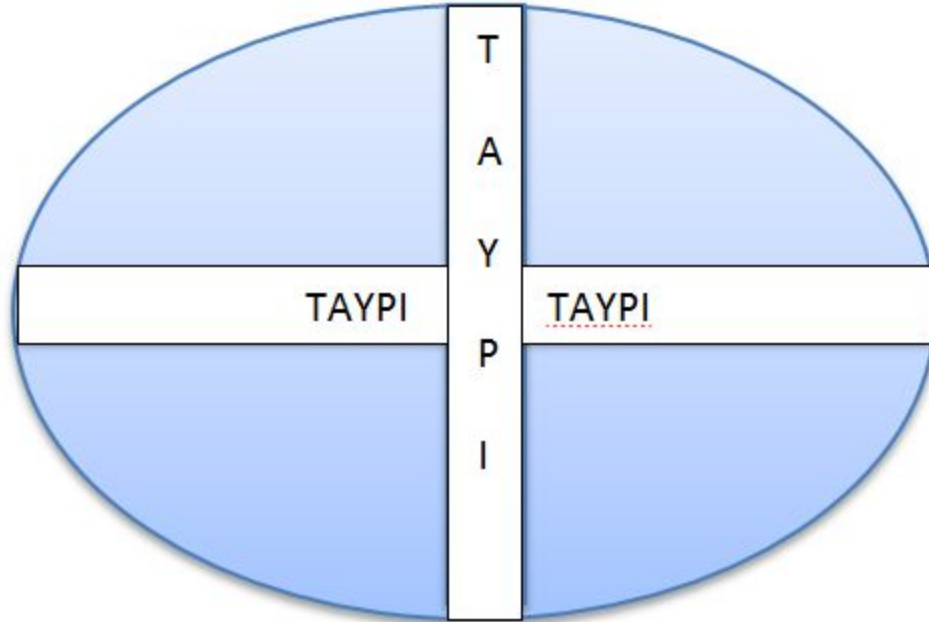


Figura 5. Taypi (entre o en medio). Elaboración propia en base a Yampara (2007)

Taypina es un medio articulador que une y valida las dos diferentes expresiones musicales de lo andino y lo occidental, manteniendo intacto los elementos de la música contemporánea y la música nativo-folklórico, sin alterar sus matrices originarias donde se desarrollan independientemente ambas expresiones.

Desde la invasión colonial ocurrida entre 1532 y 1535, en los andes se vive una suerte de interfase de sistemas configurados, según Yampara (2005):

a) Lo autóctono originario andino milenario y b) lo occidental republicanizado centenario (...). Pero tenemos que entender que la expresión no se reduce al interfase, sino que la identidad de cada uno, interactúa sin perder sus matrices orgánicas de su pertinencia cultural. (p. 116)

En el pensamiento natural del hombre andino, cada espacio sideral tiene un profundo significado que se entiende como el espacio cósmico superior, de donde provienen las fuerzas

positivas y del espacio interior infra tierra, de donde brotan esas energías, para que en el espacio tierra el hombre las reconozca y las armonice. La *akapacha* o *taypipacha*, es el lugar donde el hombre andino disfruta de manera integral una vida comunitaria, consciente de lo que ocurre con la madre tierra, su comunidad y entorno familiar. Convivir en armonía con todos los seres bióticos resulta indispensable. En este sentido, las familias de los pueblos andinos viven/conviven ese bienestar, produciendo y cosechando las fuerzas y energías del espacio finito e infinito, positivo y negativo. “Esta interacción hacia la convivencialidad es lo que llamamos viaje del *Jaqi* (hombre) en la pacha. En ese viaje, el *Jaqi*, hace la producción y cosecha de las energías, lo realizan en el espacio del taypi o *akax-pacha*” (Yampara, 2007, p.114). En la *figura 6* se presenta la explicación de la producción y cosecha de fuerzas y energías altas y profundas.

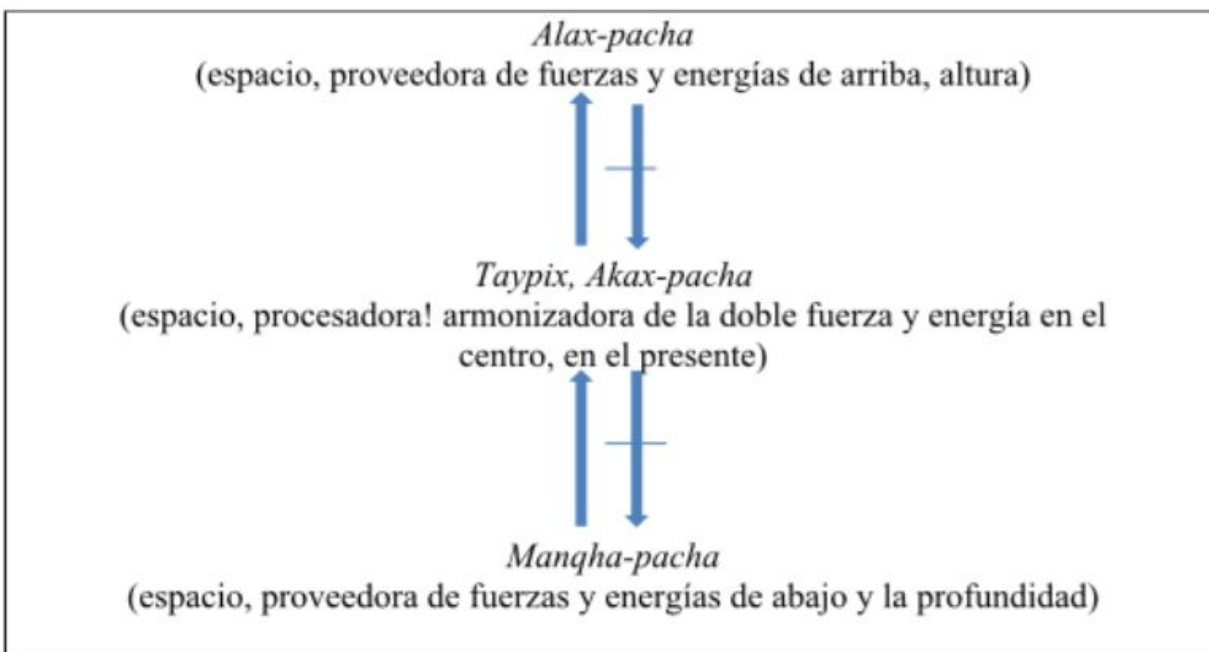


Figura 6. Producción y cosecha de fuerzas y energías altas y profundas. Extraído de Yampara (2007).

En estos espacios, cielo e infra tierra confluyen energías positivas y negativas, dos elementos importantes para que se armonicen la tierra y que el hombre andino, debe tomar para ser responsable en el cultivo de las tierras. Bajo un simbolismo de las deidades que emergen y controlan las montañas y cerros.

Tomando este pensamiento del hombre andino, el presente trabajo de tesis aplicado a la composición mantiene relación con la siguiente analogía: El *Alaj-Pacha* es el espacio externo, es todo el entorno de la formación académica, religiosa y cultura occidental influyente; Y la vertiente infra tierra o *Manka-pacha* es aquella que emerge desde el interior del individuo, dando cuenta de su esencia emocional y procedencia cultural. Revelando la cosmovisión andina y el legado ancestral expresada en su alma, en su propia identidad del aymara.

Por otro lado, *Taypi* entendido como la unión de A (*Alaj-Pacha*) y B (*Manka-pacha*), es el punto central, funcionando como un elemento armonizador de estas energías de arriba y abajo, de afuera y adentro. Es nombrado como *Aka-pacha* o *Taypi-Pacha* y representa el presente. De aquí se extrae parte de la reflexión para proponer en este proyecto de tesis una estructura que una la composición de música contemporánea con la composición de música nativa.

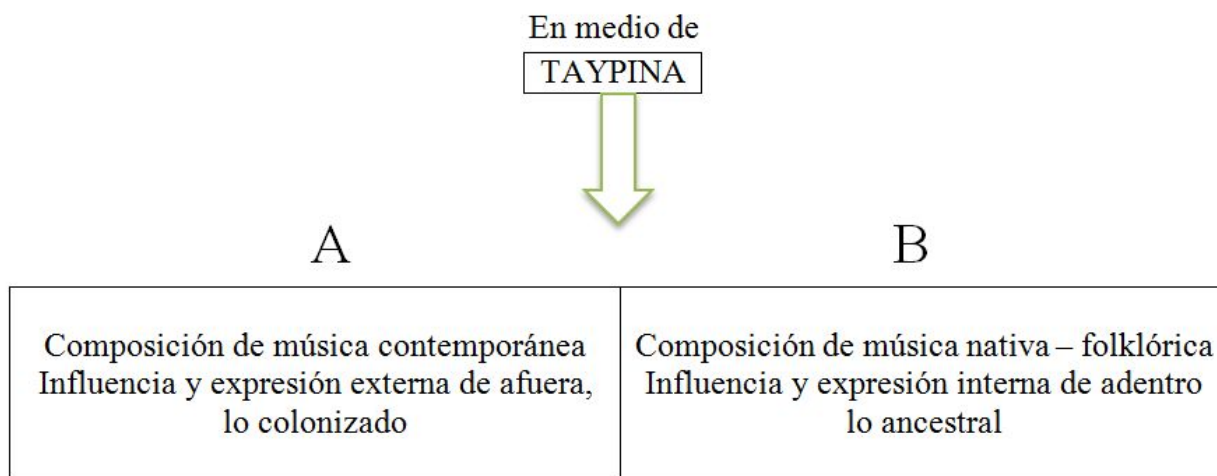


Figura 7. Taypina (entre o en medio de) Elaboración propia.

Por otro lado, la teoría de las parcialidades complementarias sustenta maneras distintas de ver el sentido horizontal del proceso del tiempo en dos momentos: la naciente del sol y el poniente del sol. Dos espacios, uno el día y un otro la noche, distintas actividades en la asimilación de energías y reflexiones. El presente trabajo se posiciona en el *Taypi* o centro de dos lugares diferentes. Ejemplo de ello es el cuerpo humano, que funciona gracias al trabajo

de distintos órganos, como el corazón o el pulmón, sin embargo son un todo del cuerpo. Yampara (2007) , afirma lo siguiente:

Aquí la teoría de las parcialidades complementarias del uta, (casa) nos ayuda entender el rol del taypi (más o menos aproximadamente centro espacial, procesadora/armonizadora de las fuerzas y energías), cumple la función de interaccionar y procesar las fuerzas y energías de arriba/altura como de la profundidad/abajo en el espacio de taypi o akax-pacha (centro de la vida material-espiritual en el presente). Busca armonizar convivencialmente dichas fuerzas y energías de ambos espacios (arriba-abajo), para que la vida de los pueblos goce de la armonía con bienestar comunitario. Aunque mucho depende del posicionamiento espacial, generalmente la teoría del uta funciona en la interacción de la horizontalidad espacial. (p. 115)

U	T	A
<p style="text-align: center;">Urin (saya)</p> <p style="text-align: center;">(espacio de la naciente del sol, orientación E.)</p>	<p style="text-align: center;">Taypi/Chika (saya)</p> <p style="text-align: center;">(espacio del medio día y media noche)</p>	<p style="text-align: center;">Aran (saya)</p> <p style="text-align: center;">(espacio de la poniente del sol, orientación O.)</p>

Figura 8. Uta, (Término aymara que significa casa). teoría de las parcialidades complementarias, extraído de Yampara (2007).

UTA, en el lenguaje aymara es casa, lugar que posiciona a la familia y la comunidad para *vivir bien*. Es el lugar donde se procesan fuerzas y energías, así como el día y la noche para la máxima energización; taypi es el centro de los dos espacios. Yampara (2007), explica:

- *Jaqi*, producción y cosecha de fuerzas y energías Altas y profundas, allí, nos hacen ver las dimensiones de la *verticalidad*, grosor/espesor de la estructura de las fuerzas y energías; mientras que el segundo.
- *Uta*, teoría de las parcialidades complementarias, nos hace ver la *horizontalidad* de la fuerza y energía, en función del movimiento del astro sol, que cosmovisionariamente en los andes conocemos como Willka Tata (Padre proveedora de la energía de la luz y calor).

En la presente propuesta musical, se mantendrá las originalidades sin transformaciones radicales, en lo posible se conservará su alma y espíritu musical nativo-folklórico, y lo contemporáneo se empleará evocando una atmósfera contextualizada a la imaginación del cuadro compositivo. La propuesta central de *taypina* es la hipótesis de la tesis, un aporte de los elementos de la música nativo-folklórica y la libertad del uso de la expresión contemporánea, para poner en contexto.

Taypina es una propuesta conforme al tiempo y la reflexión del hombre andino mestizo, situado en el medio de la historia del tiempo entre el pasado y el futuro. El análisis vertical desarrollado, da sustento a esta forma compositiva, dando lugar a una propuesta de estructura recogida de una forma original adaptada, que potencia los elementos compositivos contemporáneos.

Capítulo 3: Investigación de Campo

Atiliano Auza y Alberto Villalpando son dos grandes músicos que han dejado un ejemplo a seguir en la historia de la música académica en Bolivia. Por medio de esta investigación, se destaca que Villalpando es responsable de dar lineamientos en la composición de música contemporánea nacional y Atiliano Auza, resalta por la investigación de la historia de la música en Bolivia, dejando importantes libros con referencias históricas de gran valor para las futuras generaciones. Es preciso señalar que ambos compositores incluyen en sus composiciones el ritmo y melodía del *huayño*.

Dentro de la línea de trabajo de algunos compositores, se encuentra el rescate y puesta en valor de las músicas originarias de cada localidad. Es por ello que para entregar una mirada con un espectro aún mayor, resulta necesario referirnos sobre el trabajo de creación más allá de las fronteras de Bolivia. En este caso, y como parte de la investigación de campo, se hará una reseña de Javier Álvarez, compositor mexicano.

Por último se presentará el trabajo realizado en la recopilación de danzas tradicionales bolivianas y que se usarán para componer la obra sinfónica que propone esta tesis.

3.1 Alberto Villalpando Buitrago

3.1.1 Semblanza

Alberto Villalpando. (1940 -) Nació en Potosí, Bolivia. Estudió composición en Argentina en el Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo, con Roberto García Morillo, Pedro Sáenz y Alberto Ginastera; seguidamente en 1963 ganó por concurso, una beca al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, del Instituto Torcuato Di Tella, donde prosiguió

sus estudios superiores con Alberto Ginastera, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Bruno Maderna y otros destacados maestros.



Figura 9. Paño, M. (2013) Analizando obras compuestas en el estudio, del maestro Alberto Villalpando, Cochabamba, Bolivia [Fotografía].

Mi primer encuentro con el maestro Alberto Villalpando fue el 20 de noviembre de 2009, en la presentación del libro de Luis Moya Salguero²³ *Inversiones sobre la Sonoridad Andina* relacionado con el pensamiento estético musical de Alberto Villalpando. Posteriormente, fui a su casa a conversar de música y procesos creativos; luego de un interesante intercambio de ideas, volcamos la mirada hacia el análisis de mi obra para coro, ensamble de bronce y percusión titulada *Conservaos en el Amor de Dios*, que utiliza el texto bíblico de Judas 24 y 25. Después de esta visita me incorporé a su grupo de alumnos, reuniéndonos cada lunes durante cinco años. Estas reuniones semanales, tuvieron un impacto positivo en mí, contando con un innumerable número de anécdotas que nos invitaba a la reflexión del tema propuesto. Incluso una de ellas, fue la que me lleva a afirmar en mi tesis el deber del compositor frente a la sociedad²⁴. En otras palabras ya no componer lo que podemos ni lo que queremos, sino componer lo que debemos. Es por ello que las composiciones de esta tesis, contienen material de música de mis raíces, contribuyendo a recuperar nuestros valores de identidad musical nacional.

²³ Luis Moya Salguero, compositor, psicólogo y docente de la Universidad San Simón de Cochabamba, Bolivia.

²⁴ Ver página 20, 1.4.1 *Objetivo general*,

3.1.2 Reconocimientos

En reconocimiento al mérito de su obra musical. Prieto (2017) comenta: “Se ha distinguido la labor de Alberto Villalpando en importantes galardones nacionales como el *Premio Nacional de Cultura 1998*”. En enero de 1999, se reconoce con *La Estatuilla del Bolivia Lab* por su aporte al cine boliviano en la categoría Banda Sonora. Ha escrito música para varios filmes y producciones videográficas bolivianas. Compuso la banda sonora de la película titulada *Los Andes no cree en Dios* del director Antonio Eguino. Este film fue una propuesta auditiva, que me sirvió de inspiración para la composición de *Impresiones de la cueca*²⁵. La trama de la historia narra la explotación en el cerro de Potosí durante la colonización española.



Figura 10. Fernández, E. (2007) Los Andes no cree en Dios [Fotografía]. Recuperado de <<https://www.filmaffinity.com/cl/film465503.html>> [consulta: 17 de diciembre 2018]

Otra distinción ocurrió el año 2018, donde la Universidad Mayor de San Simón otorgó el título de Doctor Honoris Causa, el 8 de junio, en reconocimiento a su mérito y su significativo

²⁵ Ver anexo 3.

aporte al arte boliviano como compositor. Villalpando en su discurso solicitó “*mayor atención para la música que también es una ciencia, aunque no sea del orden de las exactas.*”²⁶ En la actualidad es considerado como el *Padre de la Música Contemporánea*, por su trayectoria y su lucha incansable al servicio de la educación musical, el arte y la cultura.

3.1.3 Composiciones

Las obras de Villalpando consta de diversos géneros, en las cuales se destacan: *Concertino Semplice* para flauto ed orchestra; *Concertino* para piano y orquesta de cámara; *Estructuras* para piano y percusión; *Místicas*, *Cantata Solar* para solistas coro y orquesta; *Al Mar* para voz femenina, coro masculino y orquesta; *Músicas para Orquesta I, II, III y IV*; *Las transformaciones del agua y del fuego en las montañas* para orquesta y la ópera *Manchaypuytu*, entre otras. Asimismo, ha trabajado en música electroacústica. La *figura 11* es un ejemplo de la obra *Mística N°3* compuesta el año 1974 y estrenada el año 2014 en Bolivia, después de cuarenta y cuatro años. Arce (2015) como director comenta: El ensamble es atípico y está formado por un doble cuarteto de cuerdas, flauta, corno, contrabajo solista y banda electroacústica, que en su parte central hace escuchar una sicureada tradicional. La partitura también consigna instrucciones para el uso de luces en la escena. Esta grabación es el estreno de la obra, luego de 44 años de haber sido escrita. El contrabajista Pedro Barrios interactúa con los miembros de la Sinfonietta Loyola.²⁷

Parte de la poética del compositor, es utilizar ese *sonar andino* en sus composiciones. La incorporación del huayño en el *Concierto para piano y orquesta de cámara* se aprecia en el segundo movimiento, principalmente en todo las secciones de madera, cuerdas y piano. En la *figura 12* la melodía se encuentra íntegra en su forma A y B. sección piano.

²⁶ Periódico *Los Tiempos* Publicado el 09/06/2018.

<http://www.lostiempos.com/doble-click/cultura/20180609/maestro-alberto-villalpando-aboga-atencion-musica> [consulta : 16 de diciembre 2018]

²⁷ Arce Sejas, Gastón. Villalpando *Mística N° 3*. <https://www.youtube.com/watch?v=8pp5wp8NXAg&t=1s>

Por último, mencionar su expertis en la orquestación de música folklórica y académica de compositores bolivianos. Adaptando *Canciones bolivianas* del folklore tradicional, *Aire Indio n°1 y 3* de Eduardo Caba, *La Oración del mitayo* de Humberto Iporre Salinas e *Impresiones del altiplano* de Humberto Vizcarra Monje.²⁸

3.1.4. Poética

En conversaciones que sostuve con el maestro Villalpando, ha demostrado un gran interés en el deber del artista frente a la sociedad. De forma desinteresada ha orientado a sus alumnos dictando lecciones en el arte de la composición y de la vida. Además de ubicarnos en nuestra realidad, nos hace reflexionar el por qué de componer, permitiendo que sus alumnos busquen una poética propia. Esta disposición de ayudar es de entrega total, cercana a su visión y misión como ser humano, dedicado a la búsqueda de la verdad, apegada a una exploración sonora en sus composiciones y enfocadas en la identidad geográfica musical.

Su poética musical se funda en la preocupación de entender el mundo sonoro Boliviano, afirmando “*La desolación puede, musicalmente, ser un sinónimo de silencio, y este silencio musical nos parece la continuación de una música remota e infinita, de una música siempre presente, allí donde no es concebible la desolación*” (Villalpando, 2002, p. 124).

Al valorar el discurso poético-musical del autor, es indispensable contrastar la mirada de este *sonar andino* y del silencio musical con el análisis que realiza Rosso afirmando:

Así es como él pareciera entender los “Aires Indios” en su esencia misma: asignándole al viento un atributo inminente, capaz de vencer al silencio en la música andina del altiplano, para llevarlo después a los valles y convertirlo en brisa portadora de nostalgias. Una mezcla, en fin, de una sensibilidad exacerbada por la urgencia apasionada de

²⁸ Vizcarra Monje, Humberto (1898 - 1971) Pianista y compositor boliviano. Estudió y fue director del Conservatorio Nacional de Música de La Paz. Estudió con Giovannini en Roma y Decreus en París.

encontrar sonoridades nuevas, propias: bolivianas, pero a partir de un lenguaje universal que no se queda anclado en lo folklórico. (2010, p. 169)

3.1.5 Generación de compositores que formó

Bajo la mirada de un maestro por excelencia, enfocado en la identificación y preservación de nuestra identidad. Asume su labor de transferencia de conocimientos por medio de la formación de nuevas generaciones, con un amplio espectro de poéticas pero que refleje e incorpore lo nacional. Villalpando ha instruido a treinta y siete compositores repartidos entre: las clases realizadas en el Conservatorio Nacional de La Paz, los talleres I y II dictados en la Universidad Católica Boliviana y los talleres particulares I, II y III. En la *figura 13* aparece un listado detallado de los compositores que formó.

<p>Conservatorio Nacional de La Paz Bolivia</p>	<p>1.- Carlos Rosso 2.- Edgar Alandia</p>
<p>Universidad Católica Boliviana Taller - I</p>	<p>1.- Agustín Fernández 2.- Cergio Prudencio 3.- Willy Posadas 4.- José Luis Prudencio 5.- Jaime Prudencio 6.- Freddy Terrazas 7.- Juan Antonio Maldonado 8.- Jorge Aguilar 9.- Nicolás Suarez 10.- Rubén Silva 11.-Franz Terceros</p>

<p>Universidad Católica Boliviana</p> <p>Taller - II</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1.- Bertha Artero 2.- Hugo de Ugarte 3.- Canela Palacios 4.- Zelena Vargas 5.- Sebastián Zuleta 6.- Adriana Aramayo 7.- Lluvia Bustos 8.- Raquel Maldonado 9.- Alejandro Rivas 10.- Weimar Arancibia 11.- Mateo Barrientos 12.- Rodrigo Escobar
<p>Taller Particular - I</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1.- Juan Siles 2.- Javier Parrado 3.- Julio Cabezas
<p>Taller Particular - II</p> <p>Alumnos de la Universidad Unión Evangélica Boliviana</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1.- Gabriel Callisaya 2.- Jaime Ramos 3.- María Teresa Gutiérrez
<p>Taller Particular - III</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1.- Luis Moya 2.- Álvaro Zelaya 3.- Jorge Jordán 4.- David Valdivieso 5.- Franco Saravia 6.- Moisés Paño

Figura 13. Listado compositores formados por Alberto Villalpando desde el año 1974 hasta la fecha.

3.2 Atiliano Auza León

3.2.1 Semblanza

Atiliano Auza León. (1928 -) Nació en Sucre, departamento de Chuquisaca, Bolivia. Su formación como compositor fue en Buenos Aires Argentina, en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, entre sus profesores estuvo Alberto Ginastera.

Propone en sus obras, un lenguaje donde se percibe fuertemente lo nacional, en estructuras y en sonoridades contemporáneas —muy bien trabajadas por cierto—, aunque más cercanas a un tardío posromanticismo e incluso a un impresionismo, con influencia centroeuropea. El importante catálogo de sus obras incluye, libros de historia musical —únicos en el país—, por el lado compositivo se destaca un concierto para violín y orquesta y la ópera *Inkallajta*, obra con la cual se recuerda lo mejor de Atiliano Auza, siendo esta la primera ópera en Bolivia.



Figura 14. Paño, M. (2013) Atiliano Auza León en su casa. [Fotografía]. Tomada por el autor previo a la entrevista realizada sobre sus trabajos.

Mi primera entrevista con Atiliano Auza fue el 28 de enero del 2013 en la ciudad de Tarija, Bolivia. Hablamos sobre su forma de componer y aspectos de su vida dedicada a la música docta. Al aproximarse los carnavales de Tarija, me invita a asistir a la Feria de Tolomosa,

fiesta rural celebrada en el campo. Cada año, organizan un concurso para coronar a la reina de esa localidad. Las niñas cantan desde el alma, coplas con su bombo pequeño, marcando el compás de las frases. Me impresionó la sutil interpretación de su repertorio, irradiando su sentir en cada sonido. Toda esta emoción que rondaba en el evento, me llegó al corazón a lo más profundo de mi ser. Al lograr procesar todo lo vivido, nace mi inspiración a componer la obra *Impresiones del ritmo Zapateo Chapaco*²⁹. La danza que observé, difiere del estilo musical altiplánico, esta otra parte de la identidad musical boliviana que discrepa en vestimenta, propósitos, baile e instrumentos musicales.



Figura 15. Paño, M. 2013 Tarijeña de Tolomosa con su bombo y vestimenta típica. [Fotografía].
Tomada por el autor en el carnaval de Tarija.

En una segunda visita, realicé la transcripción a partitura digital de sus obras de coro infantil. Resulta interesante ver que el uso del *huayño* todavía se encuentra vigente. Auza compone para coro de niños “Sica-Sica” con este ritmo.

²⁹ Ver anexo 3.

Churuquilla y Sica-Sica

(Nombre de 2 montañas que cobija la Ciudad de Sucre)

Coro para niños de 9 a 12 años de edad

Moderato (♩ = c. 86)

Letra y Música
Atilio Auza

Voz 1

Voz 2

Piano

Chu-ru - que-lla
Chu-ru - que-lla

Chu-la - que-lla
Chu-ru - que-lla

Figura 16. Paño, M. (Año 2013) Extracto partitura obra Churuquilla y Sica-sica para coro de niños entre 9 a 12 años de edad. [Fotografía].

En una tercera vista trabajamos en la transcripción de una cantata llamada *Oda de Moto Mendez*. Quedé fascinado con su estilo de orquestación, resulta evidente que Atiliano compone con el corazón además de poseer fuertes herramientas técnicas. Es congruente con lo que dice: diez por ciento es trabajo de transpiración y noventa por ciento es inspiración.³⁰

3.2.2 Reconocimientos

Producto de una árdua labor académica, referida a su creación musical, docencia, investigación y publicación. En el año 2014 recibe el título de *Maestro de las Artes* del Ministerio de Educación:

El pasado día 8 de agosto, en el salón auditorio de la Casa de la Cultura, se realizó el recital del Instituto Medio de Educación Musical “Mario Estensoro” en honor al reconocimiento realizado por el Ministerio de Educación al Maestro Prof. Atiliano Auza León(...)El Ministerio de Educación, en mérito al Decreto Supremo N° 029894 del 7 de

³⁰ Consultar anexo 2, transcripción entrevista a Atiliano Auza.

febrero de 2009 y Resolución Ministerial N° 127/2014 del 24 de febrero de 2014 confiere el presente, Título Maestro de las Artes a: Atiliano Auza León. En la disciplina: Música, por su trayectoria, obra artística, aporte a la educación boliviana, a la construcción de memoria, identidad y cultura del Estado Plurinacional de Bolivia como “Maestro de las Artes, La Paz, julio de 2014, Lic. Jiovanny Samanamud Ávila, Viceministro de Educación Superior, Lic. Roberto Aguilar Gómez, Ministro de Educación (Ortega, 2014)

3.2.3 Obras

Hablar de Atiliano Auza, obliga a mencionar sus libros publicados en el campo de la investigación tanto como composición. En la *figura 17*, se detalla los nueve libros de mayor peso, dando cuenta de la historia musical boliviana desde su origen hasta la actualidad.


<p>1967 - Dinámica Musical en Bolivia</p> <p>1976 - Musica Contemporanea</p> <p>1982 - Historia de la Música Boliviana</p> <p>1988 - Simbiosis Cultural de la Música Boliviana</p> <p>1991 - Cantantes Líricos Bolivianos</p> <p>2002- Introito, (Apuntes Sobre Nuestra Música Barroca)</p> <p>2009 - Vértigo, (Danzas Folklóricas Bolivianas)</p> <p>2017 - Introducción a la Teoría Musical</p> <p>2018 - Místicas Dispersas</p>	
--	--

Figura 17. Listado de títulos de libros y fecha de publicación de Atiliano Auza. La selección fue realizada bajo el criterio de la cercanía con el tema de tesis.

La cantata “Oda a Monto Méndez” fue compuesta letra y música por el autor

Figura 18. Paño, M. Extracto partitura obra *Cantata Oda a Moto Mendez*. Compases finales de la “Gran Final” Solos, Coro y Orquesta. [Fotografía].

Esta obra se estrenó el 19 de septiembre de 1984, en el cine teatro Gran Rex, con motivo del cumplimiento del bicentenario del nacimiento del guerrillero y prócer tarijeño Don. José Eustaquio Méndez. Estreno que tuvo un total éxito, con la participación de cuatro cantantes: María Eugenia de Kaune, soprano; Ingeborg Fischer, contralto; Pablo Aranda, tenor; Sebastián Fischer, bajo. Además de Luz María Achá, narradora y Juan Antonio Maldonado, piano. Todos bajo la dirección del autor, profesor Atiliano Auza León. (Ortega, 2013)

En sus composiciones, ha trabajado obras para orquesta, coro, instrumentos solistas, dúos, tríos, y cuartetos. Destacando también sus piezas musicales dedicadas a la educación infantil, dejando entrever su motivación pedagógica. Alberto Ginastera, maestro de Atiliano Auza, tuvo gran influencia en su poética composicional, reflejada en la búsqueda de una música nacional boliviana. Otras obras destacadas para orquesta, aparte de la ópera *Inkallajta*, es la cantata *Oda a Moto Méndez y la Sinfonía Boliviana*, donde da cuenta de su interés por los dos mundos: folklórico y docto.

3.2.4 Poética

La investigación sobre la importancia de Atiliano Auza en el desarrollo musical de Bolivia, parte desde una entrevista³¹ realizada el año 2013. Donde el autor habla sobre su poética y estética composicional desde la experiencia. El campo de trabajo donde se desenvuelve, se aproxima a la educación, enseñando a niños y jóvenes con aptitudes musicales. En el ámbito de la investigación, se ha preocupado de cómo enlazar la historia musical boliviana. Es uno de los pocos que escribe libros que aborden este tema con bases bibliográficas sólidas. Su poética composicional transcurre en tres etapas: plano tonal, plano experimental y plano contemporáneo. Su composición cumbre es la ópera *Inkallajta* (tierra del Inca) con libreto de Norma Méndez de Paz Zoldán. Es la primera ópera compuesta en Bolivia.

³¹ Conversación grabada en audio-video, con Atiliano Auza, el 28 de enero del 2013, Tarija, Bolivia. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=9nTzruagczo> [05-10-2018]
Y ver Anexo 2.

De la Opera en tres actos *Incallajta*

YO TRABAJARÉ LA TIERRA

Duetto de amore (Soprano y Tenor)

Libreto: Norma Méndez de Paz
Música: Atiliano Auza León

1ª Mossoj Uma
2ª Kori Thicka

♩ = 108 ♩ = 54

Soprano

Tenor

Piano

Poco mosso

f *mf*

A - lí - se - re -

Figura 19. Paño, M. (2018) Extracto partitura obra *Yo trabajaré la tierra*. De la ópera *Incallajta* [Fotografía].

Sus composiciones tratan de rellenar el espacio vacío entre el romanticismo y la música actual, razón por lo cual, tiende a mantenerse en lo tonal con cercanía a lo postromántico. Como ejemplo tenemos su ópera *Incallajta*, estrenada el año 1980 y que fue elaborada en una armonía tonal. Auza (1979) señala que a partir de 1965, dedicó su atención a la estética expresionista, puntillista y aleatoria sustentada por Schoenberg, Webern, Castiglioni, Stockhausen y otros maestros importantes de la época. Y es el piano, el medio y conductor de la nueva concepción estilística, del cual se sirve para expresar sus conceptos estéticos de mayor trascendencia universal que hoy se presentan al intérprete contemporáneo en el difícil arte del piano.

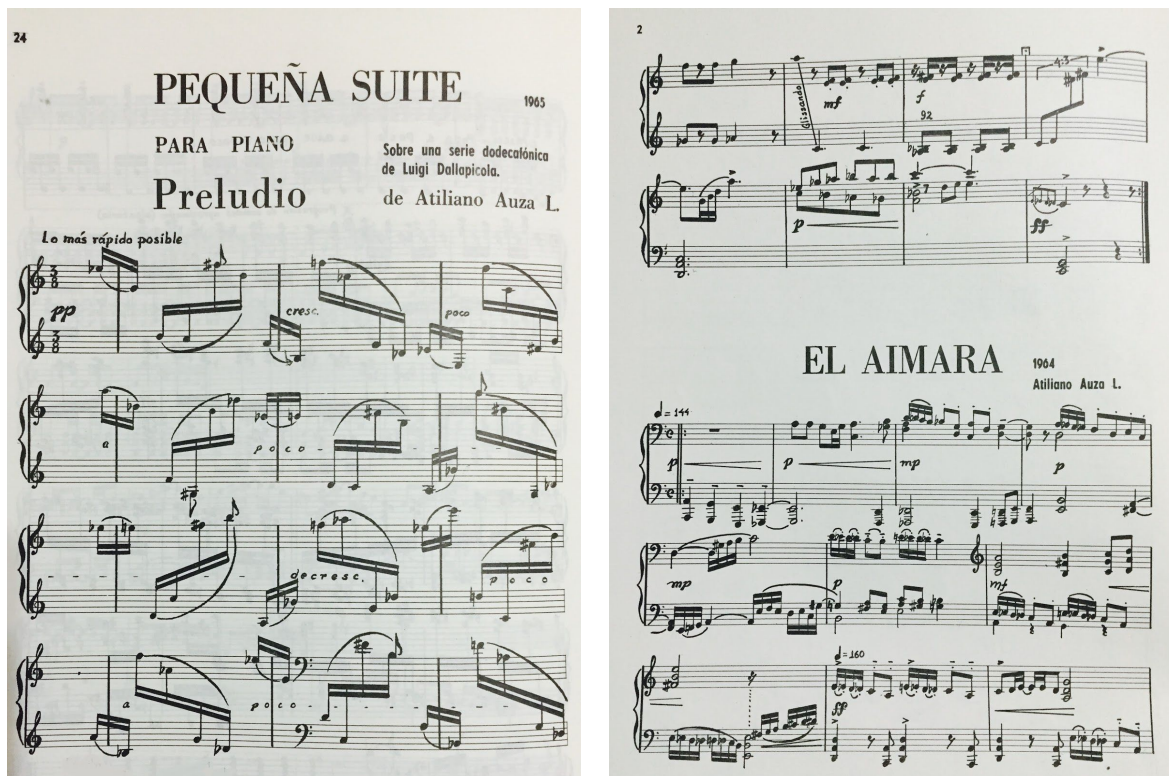


Figura 20. Rivera, T. (1979) Extracto partitura de *Pequeña Suite* y *El aimara* de Atiliano Auza. La primera composición nombrada es un trabajo sobre una serie Dodecafónica de Luigi Dallapiccola, melodía de aire occidental. La obra *El aimara* está basada sobre el ritmo huayño [Fotografía].

3.3 Javier Álvarez Fuentes

3.3.1 Semblanza

Javier Álvarez, (1956 -) nació en la Ciudad de México, es compositor y catedrático mexicano. Empezó sus estudios en composición con Mario Lavista, alumno de Carlos Chávez. Prosiguiendo sus estudios, hizo su maestría en la Universidad de Wisconsin y su doctorado en la City University de Londres, Inglaterra, donde se quedó por 25 años, de 1980 hasta el año 2005. En su país México, fue fundador de la Licenciatura de Artes Musicales en la Escuela Superior de Artes del estado de Yucatán, desde 2018 es director general de dicha institución. En cuanto a su labor compositivo, abarcó, desde música de concierto, electroacústica, y cine. (Adminmusica. 2016).



Figura 21. Moises P. Agosto 2013, Universidad de Chile. Javier Álvarez Fuentes, (al lado izquierdo) foto tomada por el propio autor [Fotografía].

3.3.2 Reconocimientos

En una breve nutrida conversación, Javier Álvarez menciona alguna de sus reconocimientos, por ejemplo en Francia, su labor fue reconocida y premiada por la Federación Internacional de Música Electroacústica, por su obra *Papalotl* en 1987. Tuvo reconocimiento en otros países también, como Inglaterra, Austria, donde el año 2000 recibió la medalla de Mozart; el año 2012 fue nominado a los Premios Grammy. Sin lugar a duda, creo el mejor reconocimiento es de su país México. *“En 2013 fue uno de los ganadores del Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes otorgado por la Secretaría de Educación Pública.”* (Alonso M. 2013)

3.3.3 Composiciones

Las obras de J. Alvarez, abarca una amplia gama de géneros musicales, desde obras para instrumentos solistas, ensambles, coros, orquesta, ópera, música para cine y electroacústica. Interpretadas por solistas y orquestas de importancia a nivel internacional.

Entre algunas de sus obras se encuentran, *Temazcal*, obra para maracas y sonidos electroacústicos, la ópera *Mambo a la Braque*, la pieza orquestal *Gramática de dos*, las obras acústicas *Cactus Geometries*, y *Mantis Walk in Metal Space*, la obra *Jardines con Palmera* creada específicamente para la Orquesta Nacional de Francia, y *De aquí a la veleta* creada para la Orquesta Sinfónica de Minería, entre otras. (Cenidum INBA. 2016)

De sus primeros años en Londres surgen sus primeras obras electroacústicas, como es el caso de la ya clásica *Temazcal* (1984), donde Álvarez propone la inusitada combinación entre un par de maracas y un manto electroacústico de gran complejidad. En su obra *Mannam*, Álvarez mezcla y yuxtapone elementos rítmicos de la música coreana con materiales y técnicas de ejecución tomadas del arpa popular mexicana. *Offrande* (2001) ofrece combinaciones intrigantes entre dos steel pan caribeños con patrones rítmicos y sonoridades procesadas digitalmente. (Adminmusica, 2016).

3.3.4 Poética

La periodista Igora Martínez, de la facultad de Arte de la Universidad de Chile, en entrevista con J. Álvarez, hace mención de la búsqueda de una identidad personal con melodías folklóricas de sus raíces mexicanas. “*Temazcal* (1984), una de sus obras para maracas y sonidos electroacústicos, en cuyo final Álvarez cita una pieza folklórica ubicada dentro del contexto de una pieza totalmente experimental” (Martínez , 2013).

Al analizar la obra *Temazcal*, se puede mencionar que ésta comienza con una mayor presencia de la electroacústica en un lenguaje musical contemporáneo y finaliza con una pieza folklórica de 24 compases en compás de 6/8, respetando una forma musical binaria A - B.

The image shows a page of a musical score with several systems. At the top, there is a graphic representation of sound waves and a staff with notes. Below this, there are several systems of musical notation, including staves with notes and rests, and some with performance instructions. Key annotations include:

- 'white sound' at the top right.
- 'fading in' with a curved arrow pointing to a section of notes.
- 'start playing horizontally' and 'and gradually return to modo ordinario' with arrows pointing to a specific rhythmic pattern.
- 'rallentando.....' indicating a change in tempo.
- '(p)' and '(f)' for piano and forte dynamics.
- '3 should be used as main accompanying pattern, and 4 is to be used as hemiola pattern, most desirable around cadence points' with arrows pointing to specific rhythmic figures.
- '(sempre simile...)' appearing twice in different systems.
- 'with tape' near the bottom of the page.

Figura 22. Partitura compartida por el autor J. Álvarez [fotografía]

En particular, la hibridación de los sonidos de Álvarez, no solo se debe a su buen oído, sino más bien por haber vivido cerca de 25 años en Londres, y por la influencia del compositor Mario Lavista. Sobre ello Álvarez expresa:

Al ser un extranjero en un país europeo empecé a mirar de vuelta hacia mi país, hacia mis orígenes. Traté de encontrar una identidad propia, porque yo no soy inglés ni quería serlo, por eso deseaba encontrar una nueva identidad y eso me llevó a visitar la música folclórica que yo había tocado cuando estudiante y encontré estas formas de recontextualizarlas y presentarlas de una manera diferente (Martinez, 2013).

La poética de este eximio compositor, enfatiza en que la composición debe ser para disfrutar con el público, de alguna forma llegar a la audiencia con el arte. Personalmente creo que logró su postulado con la composición *Temazcal*, que sin duda es una obra que despierta el interés de varios percussionistas contemporáneos, y llegó a ser de dominio público.

Álvarez, en su primera presentación en el seminario invitado por el Magíster en Artes Mención Composición Musical de la Universidad de Chile, actividad que ocurrió del 29 de julio al 9 de agosto, hace mención que desde niño parte su motivación por la música. Indagando el sonido, el timbre, el baile, la celebración, entre otras. En detalle, el sonido del agua saliendo del grifo o de la ducha, despertaba su interés, especialmente la frecuencia generada por el mecanismo de ese objeto. También hace mención de ciertas interrogantes, con el fin de ampliar la investigación en el arte de la composición musical, siendo estas: ¿Cómo resolver los problemas musicales? ¿Por medio del dominio de una técnica? o ¿Debemos resolver problemas técnicos a través de la musicalidad? ¿Cómo integrar el interés por el timbre y el movimiento con el diseño de una estructura? ¿Cómo integrar sonidos de distinta procedencia en un discurso? ¿Por medio de qué posibilidades?

Textualmente, J. Álvarez³² dice: “Me interesa mucho más la escucha que la partitura (...) la forma es algo que ocurre en cada uno de nosotros porque apela a la percepción (...)”.

³² Javier Álvarez Fuentes, expresa esta frase, en el Seminario que tuvimos de la Facultad de Artes, en la Universidad de Chile, mientras expone su poética musical. Agosto 2013

3.4 Seis Danzas nativo-folklorico de Bolivia

El ámbito folklórico boliviano es inmensamente rico, principalmente por sus características pluriculturales y multilingües. Si bien existen algunos autores que lo han integrado a sus discursos musicales, son pocos los que reconocen su verdadera fuente, citando correctamente el extracto musical empleado y respetando sus rasgos originarios

Para entregar una mirada general de las danzas bolivianas, se han seleccionados seis de las más representativas del país, abarcando geográficamente el valle, el altiplano y la llanura. En cada una de estas se transcribió a partitura un ejemplo musical, se redactó una reseña basada principalmente en el libro *Vértigo, danzas folklóricas bolivianas en nuestras fiestas patrimoniales* de Atiliano Auza (2009) y se adjuntó una foto que de cuenta de las vestimentas.

3.4.1 El tinku

Tinku
(Celia - forma A - B)

Composición del Grupo: Masis
Transcripción: Moisés Paño

(A)
Con Alegría (♩ = 130)

Dm B♭ F Gm B♭

El ju ra men to que hi ce Ce lia dea mar te to da la vi da Ce lia
Tu no más tie nes la cul pa Ce lia Pa ra que lle ves la vi da Ce lia

(B)

C Dm F

Ay si huay sa ri ta _____ Con to doel a mor que ten go Ce lia
Ay msi huay sa ri ta _____ An dan do de bra zoen bra zo Ce lia

Gm B♭ C Dm

Ha bia ju ra do a mar te Ce lia Ay si huay sa ri ta _____
Cam bian doa mor por a mo res Ce lia Ay si huay sa ri ta _____

Figura 23. Transcripción realizada por el propio autor de un tinku [fotografía]

El tinku (combate ritual), es una práctica danzaria que se mantiene desde épocas remotas. La agresividad es el centro de emulación de esta danza, es una disputa de tierras con un carácter relacional (pelea entre individuos) algunos de carácter sincrético: suplica a espíritus por mejores cosechas y otros por la supremacía viril, que todo hombre desea ser reconocido

comunitariamente como tal. El tinku definido también como el lugar de encuentro en que se unen dos bandos de direcciones diferentes, encontrando casos incluso de derramamiento de sangre, entendida como una ofrenda a la *pachamama*, para el devenir del día con mejores augurios y cosechas abundantes, todo esto a título del sincretismo religioso.



Figura 24. Danza tinku [fotografía]

3.4.2 La rueda chapaca

Rueda Chapaca
(Zapateo Chapaco - Forma A-B-C)

Atiliano Auza
Transcripción: Moises Paño

Moderado (♩ = 108)

f

(A)

(B)

(C)

Figura 25. Transcripción realizada por el propio autor de una rueda chapaca [fotografía]

Chapaco, vocablo utilizado para referirse a las personas provenientes del departamento de Tarija, como habitante de la zona andina del valle, diferenciándose del chaqueño que vive en la sabana del Chaco. Es una fiesta de intercambio comunitario organizados en rondas, que

entrelazan las manos para hacer una rueda y zapateando al ritmo de las tonadas. Es una danza vinculada a diferentes motivos como: lo productivo o el parentesco social, entre otros.



Figura 25. Danza rueda chapaca [fotografía]

3.4.3 La tarkeada

Tarkeada
(Huayño, Forma A - B)
(Tarka-tropa - Potosina)

Transcripción: Moises Paño

Moderato (♩ = c. 96)

Tarka Malta *f*

Tarka Tayca

(A)

(B)

T.M

T.T

Figura 26. Transcripción realizada por el propio autor de una tarkeada [fotografía]

Es una danza que acompaña todo el calendario agrícola del mundo andino, iniciando la siembra y el cultivo de la papa. El principal instrumento que aparece es la tarka, instrumento fabricado de madera en tres distintos tamaños, el grande *tayca*, el mediano *malta* y el pequeño

ch'ili. En la zona aymara se baila en la *anata* (carnaval andino). Esta pieza es un concierto masivo de tarkas, instrumentos aerófonos, tocadas en armonía de quinta y cuarta de melodía pentatónica y ritmo de *huayño*; en esta tarkeada se toca y se baila al mismo tiempo, los instrumentos son ejecutados por los varones y el grupo debe ser más de cuatro ejecutantes. Generalmente: cuatro tarkas tayca, cuatro tarkas malta y cuatro tarkas ch'ili.



Figura 27. Danza tarkeada [fotografía]

3.4.4 La morenada

Morenada

(Forma A - B - C)

Folklore Boliviano, ANÓNIMO
Transcripción: Moises Paño

Alegre (♩ = 180)

(A) F B^b C F **(B)** B^b C F A7 Dm

(C) Dm Dm Dm A A A A7 Dm

f

Figura 28. Transcripción realizada por el propio autor de una morenada [fotografía]

Sus orígenes aún está en debate, una tendencia atribuye a esta danza una raíz africana. Responde a una forma de organización aymara guiada coreográficamente por el *Achachi*, siendo

ésta una representación de un mayordomo que vigila el trabajo de los súbditos. Originalmente sólo hombres participaban, aunque en la actualidad incorporaron a las mujeres. Esta danza se presenta con gran popularidad, en las entradas fastuosas del *Carnaval de Oruro*.

La danza de la morenada está más relacionada a la vinculación de la devoción de la Virgen de Socavón o Virgen de la Candelaria, considerada como la madre protectora; la morenada se conforma con tres tipos de bailarines: los reyes, los caporales y los morenos.



Figura 29. Danza morenada [fotografía]

3.4.5 El taquirari

Taquirari

(Forma A - B - C, Viva Santa Cruz)

Gilberto Rojas
Transcripción. Moises Paño

Alegre Jovial (♩ = 100)

f

(A)

(B)

(C)

Figura 30. Transcripción realizada por el propio autor de un taquirari [fotografía]

Es una valiosa contribución al enriquecimiento del folklore americano y al patrimonio musical de Bolivia, popular y representativo que tiene su derivación del *Taquiraquiré* palabra autóctona Mojeña, que significa flecha, con la cual los aborígenes expresaban su ofrenda por la protección de los enemigos y el sustento diario.

El taquirari, sintetiza el eterno mensaje de la selva y sus ríos; su ascendencia se confunde con la bruma etérea de la historia. Es una danza típica de los departamentos del oriente boliviano: Pando, Santa Cruz y Beni. Hoy el taquirari es la forma cultural más elaborada entre las manifestaciones espirituales del *moxeño* y representa su mejor divisa cultural popular del hombre del oriente boliviano.



Figura 31. Danza taquirari [fotografía]

3.4.6 La cueca

Cueca
(Forma A - B , Viva mi Patria Bolivia)

Apolinar Camacho
Transcripción: Moisés Paño

A
Moderado (♩=80)

f Vi - va mi Pa - tria Bo - li - via ___ u - na gran na - ción por e - lla doy mi vi - da ___ tam - bién mi co - ra - zón

A

Es - ta can - ción que yo can - to, ___ la brin - do con a - mor a mi Pa - tria Bo - li - via ___ que quie - ro con pa - sión.

B *Quimba*

La lle - vo / en mi co - ra - zón y le doy mi / ins - pi - ra - ción, quie - re / a mi Pa - tria Bo - li - via ___ co - mo la quie - ro yo.

Figura 32. Transcripción realizada por el propio autor de la cueca [fotografía]

Esta danza se ejecuta al son de la guitarra y el canto. Los hombres se colocan frente a frente de sus parejas y los espectadores forman un círculo a su alrededor, los cuales cantan y palmotean las manos mientras los bailarines, con brazos un poco levantados, saltan, se dan vuelta, hacen movimiento atrás y adelante. Es una danza de parejas de una coreografía especial, cadenciosa, picaresca y sensual, que se baila en varios países vecinos de América del Sur con diferentes denominativos. La cueca es una danza muy popular en Bolivia, tiene algunas variantes según la región: la cueca chapaca de (Tarija), la cueca paceña de (La Paz), la cueca chuquisaqueña de (Sucre) y la cueca cochabambina de (Cochabamba).



Figura 33. Danza la cueca [fotografía]

Capítulo 4: Análisis de la obra

4.1 Mi poética

Mi poética se gesta desde el momento en que hago conciencia de la responsabilidad frente a la sociedad a la que pertenezco. En la introducción de esta tesis, manifiesto mi interés de rescatar la identidad musical nativa-folklórica boliviana, integrando elementos y herramientas de la música académica.

Plantear un ideario musical consciente de nuestra realidad identitaria en el entorno comunitario, basado en una concepción originaria que es indispensable. Para ello, es necesario mencionar que la postura adoptada frente al consumismo, afecta nuestro equilibrio ecológico. Acción que ocurre en el uso indiscriminado de recursos naturales, generando un exceso de procesos de producción, que a su vez genera contaminación. La música no queda ajena a ésta realidad de consumo, marcando la formación de las nuevas generaciones a nivel valórico y sensorial, preparando personas propensas a consumir y carentes de un pensamiento crítico e independiente. Vivimos en un mundo marcado por la globalización, entendida como el proceso de acercamiento e integración de culturas, naciones y estados, ésta nueva forma de ver nuestro entorno, me invita a plantear en el ámbito de composición musical, otras sugerencias o propuestas de mi poética frente al consumo.

Se pretende llegar al público por medio de un lenguaje contemporáneo, sumado a la música nativa-folklórica boliviana, permitiendo su identificación estructural, basada al carácter ritual, pero modificada o reinterpretada al ambiente académico a través de técnicas multiculturales³³ e instrumentos de orquesta. Así dar a conocer nuestra música de raíz andina y folklórica, preservando su melodía y ritmo sin desarrollar o transformar. Con ello llevar a la palestra de oídos críticos de música y reflexionar desde esta propuesta, las composiciones que conjugan de forma dual y no hibridada, un lenguaje de impresiones de ritmo boliviano, en un

³³ Ver nota a pie de página nº 17.

lenguaje musical contemporáneo.

El pensamiento neoliberal se ha apropiado de la globalización a nivel ideológico, imponiendo su modelo y pretendiendo consagrarlo como el único posible. Musicalmente quiero mostrar desde mi cultura, una identidad diferente a este mundo globalizado y en concordancia con las tradiciones aymaras, cercanas a una forma o estructura llamada *taypina*³⁴. Siendo ésta un tejido asimétrico en su centro con diversos colores, textil que definirá aquellos criterios estructurales presentes en mis composiciones.



Forma Musical: Taypina

“A”	“B”
Música contemporánea	Música nativa-folklórica
Filosofía Europea	Cosmovisión Andina
Urbano	Rural
Cultura Europea	Cultura Aymara

³⁴ Ver nota a pie de página nº18.

Presente	Pasado, presente y futuro
Ajeno	Propio
Equilibrio	

Figura 34. Cuadro de la forma musical *taypina*, propuesta en esta tesis para representar por medio de este textil nuestra tradición andina.

En nuestra cultura boliviana plurinacional, se debe aprender a convivir con lo colonial, descolonizarnos completamente no es posible. Las tecnologías comunicativas han acaparado todos los ámbitos de desarrollo, la música no se puede excluir, antes bien, se aprovecha usar elementos que se utilizan como herramientas en la composición, (ejemplo la electrónica). En la actualidad, es posible escribir y transcribir toda la nomenclatura musical nativa-folklórica, traspaso que en el pasado fue siempre de transmisión oral. Es tiempo de utilizar los avances tecnológicos como medio para ampliar nuestro banco de partituras, rescatando nuestro patrimonio y resguardando nuestra cultura ancestral.

Hablar aymara como lengua materna, luego español e inglés, me permite identificarme con la comunidad desde saberes que ayudan a analizar y ver el mundo desde otro enfoque. Teniendo criterios y posturas diversas pero con una ideológica clara, que se va plasmando en una poética musical con identidad nativo-folklórica boliviana.

Nuestra identidad social MINKA (Movimiento Indianista Katarista) surge en los años 60s, la lucha de recuperar nuestra identidad aymara territorio colonizado. El afán de la descolonización, es emancipar los valores ancestrales, similar a mi motivación de difusión de la música nacional. Tengo la pretensión de que la propuesta de tesis, llegue por medio de las composiciones al ámbito musical nacional. Contando con una plena identificación de los ritmos populares e incluso se propague a nivel internacional, mostrando un lenguaje novedoso en su construcción.

Como experiencias de lo recién planteado, en Bolivia se programó mi obra *Impresiones de ritmo boliviano* en la temporada de conciertos de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de San Simón de Cochabamba. Por su parte, la Orquesta Universitaria dirigida por el maestro Giovany Silva interpretó estas piezas musicales en Italia, teniendo un alto nivel de aceptación y agrado en el público italiano. Contribuyendo de esta manera con la difusión de la música boliviana más allá de las fronteras de mi país.

Como compositor, estoy experimentando dos culturas; la cultura occidental europea, por medio de la educación académica y religiosa que recibí, y por otro lado, la cultura de mis experiencias de lo rural andino en mi infancia, que a marcado una forma de análisis y pensamiento, rescatando valores del cuidado y protección de la tierra.

Recuperar la música con esencia originaria de ritmos que identifican su región e incorporarlos en mi lenguaje musical, forma parte de mi discurso. Destacando el cambio ideológico de esta música nativa, que en muchos casos se transforma de lo ritual rural a lo urbano festivo.

Mi poética refleja elementos musicales de la identidad nativa-folklórica boliviana, plasmado en mis composiciones *Huayño taypina* para flauta e *Impresiones de ritmo boliviano* para orquesta sinfónica. Por último señalar que asumo la responsabilidad de componer lo que debo, no lo que puedo ni lo que quiero, reflexión propuesta por el maestro Villalpando.

4.2 Diseño de la obra 1. “*Huayño Taypina para flauta*”

*Huayño Taypina*³⁵ es una obra donde los elementos musicales se juntan desde dos estéticas diferentes. La sonoridad andina del instrumento *tarka ullara* y su estilo musical huayño, se unen con el instrumento occidental de la flauta traversa. Éste interpreta e intenta aproximarse a la sonoridad de la tarka, que para este efecto, se usan las técnicas multiculturales (técnica extendida o contemporánea) y los multifónicos de la flauta.



Figura 35. Tarka grande: *Tayka*, Tarka mediana: *Malta* y Tarka pequeña: *Ch'ili* [Fotografía].

En este análisis, se consideran lo siguiente: el primero es el hecho relacionado a la sonoridad que se pretende amalgamar, fusionando estas dos culturas: andino y europeo. El segundo paso es el trazado que considera el fraseo y secciones, determinado el discurso. Por último, el tercer paso es la interpretación, que se basará en la estructura de la obra final, para sellar el objetivo planeado.

³⁵ Taypina: Término aymara que significa, en medio de o entre.

I	HECHO Sonidos “lento rápido”	SONIDO Fenómeno sonoro y sus derivados Nota o sonoridad
II	TRAZADO “Frasas de A y B”	FRASES - SECCIONES Colecciones series de sonido
III	INTERPRETACIÓN “Huayño para Flauta”	ESTRUCTURA Relaciones entre elementos del análisis: Frasas y sonidos

Figura 36. Cuadro de la estructura de la obra *Huayño taypina*.

4.2.1 Niveles de análisis de la obra

NIVEL UNO.- Aquí es donde se generan los materiales básicos de la composición.

- Uso de pentafonía (do, mib, fa, sol, y sib) del sistema temperado. Típico de la afinación *Tarka ullara*, configurando en otro sistema de afinación que difiere totalmente al temperamento tradicional.
- Técnicas extendidas o multiculturales.
- Trémolos.
- Frullato.
- Sonidos Multifónicos.

- Dinámicas (*ff* - *pp*) entre tonos agudos y graves.
- Glissandos de ¼ tono, ½ tono. Es importante para simular la tarka en la flauta traversa.



Figura 37. Relación entre hecho y sonido.

Este fenómeno sonoro se concreta en el hecho, donde se sintetiza la estética sonora de esta amalgamación de elementos.

NIVEL DOS.- En este nivel se empieza a generar teorías que ordenan el nivel uno. Las frases empiezan a modelarse en base a una serie de sonidos. En éste huayño la forma viene a ser “A y B” con una pequeña introducción, intermedio y parte final.

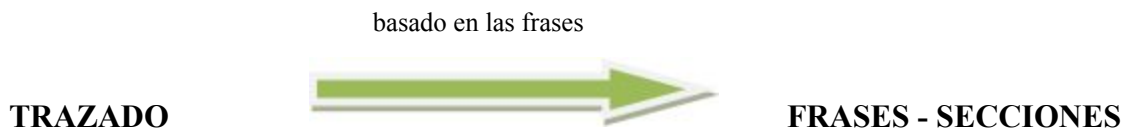


Figura 38. Relación entre trazado y frases-secciones.

1.-	Introducción	Introducción de 4 compases mostrando la sonoridad pentáfona, enfatizando las notas de do y sol. Sonidos que tendrán la responsabilidad de mantener el esqueleto de la pieza en conjunto con el ritmo (1 corchea y 2 semicorcheas)
-----	--------------	---

2.-	Sección A	La sección A, que va del compás 5 hasta el compás 9, son cinco compases que muestran la exposición de la estética pretendida, sonoridad andina y técnica extendida de la flauta traversa europea.
3.-	Intermedio	Contempla 4 compases, desde el compás 10 al 14. En el compás 10, las notas (sol, do y lab), sonido multifónico, son como un eje de conexión de la 1ra sección A y la 2da sección (que serían <i>sección A prima</i> y <i>sección B</i>)
4.-	Sección A' (a prima)	La <i>sección A prima</i> , consta del compás 15 al 17, donde las notas do y sol son la conexión de la sonoridad de la <i>sección A</i>
5.-	Sección B	La <i>sección B</i> , que va desde el compás 18 al 20, genera otra sonoridad, pero el ritmo de (1 corchea y 2 semicorcheas) típico en el huayño boliviano, mantiene la unidad sonora. La repetición recalca el estilo <i>huayño</i> .
6.-	Conclusión	En el último compás 24, se recuerda el intervalo propuesto de 5ta (notas do y sol). Con las cuales se trató de armar la sonoridad de amalgamación con la técnica extendida de la flauta traversa.

Figura 39. Cuadro de la estructura del Huayño Taypina

NIVEL TRES.- En esta sección es donde se coagula la estructura mediante la interpretación, relacionando los elementos del análisis, como son el fraseo y los sonidos propuestos.

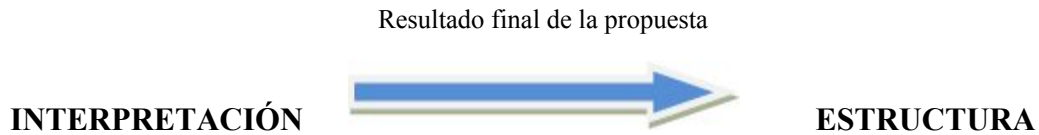


Figura 40. Relación entre interpretación y estructura.

Evidentemente no es un huayño, pero los elementos de éste se encuentran presentes, son las que sostiene la estética pretendida, que es la amalgamación de la sonoridad *andina*, y la sonoridad *europaea*, representada en el instrumento de orquesta la flauta travesa.

Video de la interpretación de *Huayño Taypina*³⁶ disponible para su reproducción en el enlace que figura en el pie de página.

Huayño – Taypina

Lejanías y Cercanías

En Medio de 2 Culturas, "Andina y Occidental"

"Taypina" idioma Aymara, traducido
al español: "En Medio de:"
en Ingles: "Between of"
en Frances: "Au Milieu"

Muy Expresivo
(♩ = 72 - 76) el tiempo que sea necesario
(Excerpto en secciones que se toca por tiempo "según las aproximadas") aprox. 5" Moisés Paño



Flauta

pp f mp mf f

mf f sfz ff

f p pp

Figura 41. Primera hoja de obra *Huayño taypina*, ver anexo nº3

³⁶ Paño, Moises. 2013. Contemporary Flute Solo. Recuperado de:
<http://www.youtube.com/watch?v=JaSHHYZ3HtQ> [consulta: 05 de enero de 2019]

4.3 Análisis de la Obra 2

4.4.1 Impresiones del tinku

A continuación se presenta un esquema general de esta obra, identificando la *forma taypina* separada en: *Kollajan Thayanacapa* y el *tinku*. Además se puntualizan las secciones, frases y semifrases.

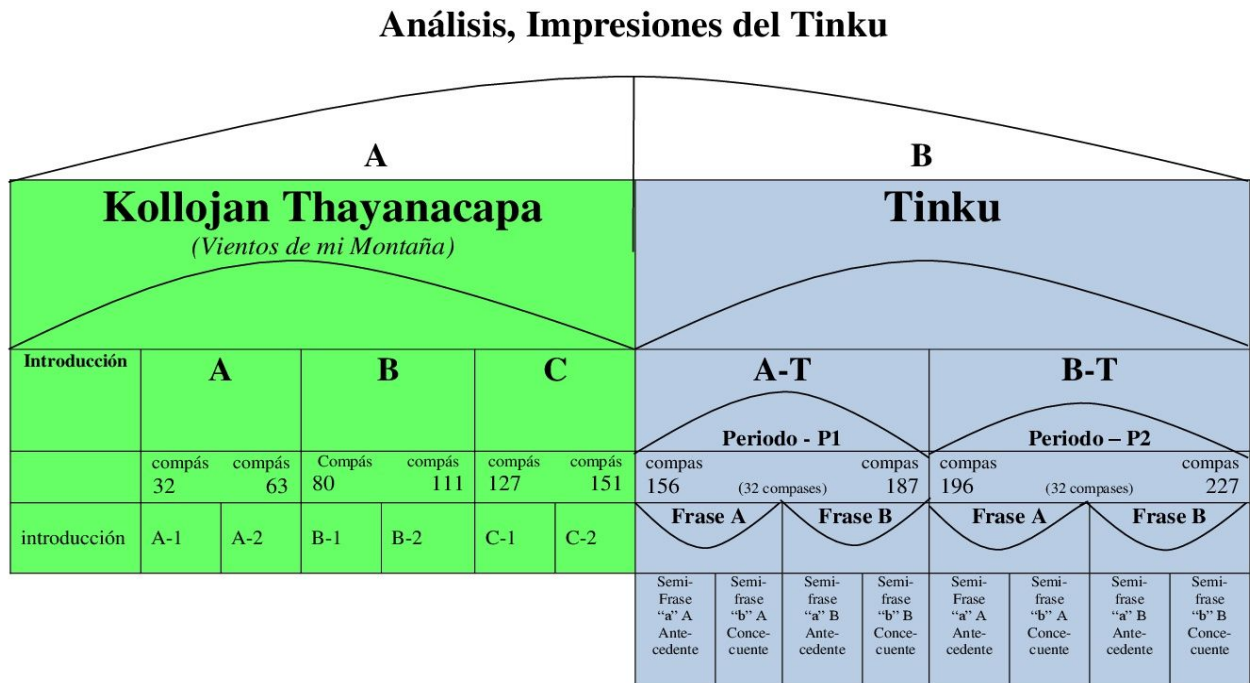


Figura 42. Análisis de la obra *Impresiones del tinku*.

Sobre el *Kollajan Thayanacapa* y lo que sucede musicalmente en él, se detalla a continuación:

	Introducción Compás 1 al 14	Aquí ocurre la presentación del ritmo tinku en la sección de cuerdas.
	Introducción Compás 15 al 31	En estos compases se introduce el efecto del viento en las cuerdas utilizando los glissandos, empezando con los contrabajos, seguido por los cellos, luego por la viola y terminando en los violines. Suben y bajan en ese orden.
A-1	Compás 32 al 47	En esta sección se introduce la armonía de: 5ta: <i>re y la</i> ejecutada por contrabajo, cello y viola. 4ta: <i>la y re</i> interpretada por los violines.
A-2	Compás 48 al 63 Compás 64 al 79	Continúan la presentación de los ritmos del tinku que se inició en los compases anteriores. En este compás hasta el 79 se juega con la cadencia del tinku, desde el 74 se sella la cadencia hasta el 79.
B-1	Compás 80 al 95	Se alterna el ritmo tinku entre vientos y cuerdas.
B-2	Compás 96 Compás 111 Compás 112 al 119	Contrabajos y cellos resaltan el ritmo. Entra por primera vez la tercera melodía del tinku. Toda esta sección es la cadencia del tinku, son ritmos típicos de esta danza que permiten hacer un cambio a otra sección.

C-1	Compás 127 al 135	Se introduce la tercera melodía que arma el esquema original del tinku tocada por oboe.
C-2	Compás 136 al 151	Duo de quintas, en base a la 3ra melodía del tinku, es ejecutada por los cornos hasta el compás 151.
	Compás 152 al 155	Cadencia

Figura 43. Detalle de la primera parte de la obra Impresiones del tinku.

Además se presenta en la danza tinku un análisis en la partitura que fue reducida armónicamente.

Tinku

FRASE "A" (compases del 1 al 16)

semifrase "a" A antesedente

Alegre (♩ = c. 148)

Impulso Melódico A-1 Impulso Melódico A-2

Melodía T-1 *semilla AT-1* *semilla AT-2* Moises Paño

Melodía T-2 *f*

Melodía T-3 *f*

Timbal *f*

semifrase "b" A conecuyente

Impulso Melódico A-1 Impulso Melódico A-3

T-1 *cadencia al estilo Tinku*

T-2

T-3

Timp.

©Copyright 2018. Reservado los derechos del autor

Tinku

FRASE "B"
(compases d el 21 al 36)

sem ifrase "a" B antecedente

Musical score for measures 21-36, sem ifrase "a" B antecedente. The score is written for four staves: T-1 (Tenor 1), T-2 (Tenor 2), T-3 (Tenor 3), and Timp. (Timpani). The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two main sections: "impulso melódico B-1" (measures 21-24) and "impulso melódico B-2" (measures 25-28). Within the first section, measures 21-22 are labeled "semilla BT-1" and measures 23-24 are labeled "semilla BT-2". The Timp. part consists of a steady eighth-note pattern. The T-1, T-2, and T-3 parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

sem ifrase "b" B conecuyente

Musical score for measures 29-36, sem ifrase "b" B conecuyente. The score is written for four staves: T-1 (Tenor 1), T-2 (Tenor 2), T-3 (Tenor 3), and Timp. (Timpani). The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three main sections: "impulso melódico B-1" (measures 29-32), "impulso melódico B-3" (measures 33-36), and "cadencia al estilo Tinku" (measures 37-38). The Timp. part continues with the eighth-note pattern. The T-1, T-2, and T-3 parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The "cadencia al estilo Tinku" section is circled in the original image.

4.4.2 Impresiones del zapateo chapaco

A continuación se presenta un esquema general de esta obra, identificando la *forma tayyina* separada en: *Kollajan Thayanacapa* y el *zapateo chapaco*. Además se puntualizan las secciones, frases y semifrases.

Análisis, Impresiones del Zapateo Chapaco									
A					B				
Kollojan Thayanacapa (Vientos de mi Montaña)					Zapateo Chapaco (Rueda Chapaca)				
I	A	B	C	D		Az	Bz	Cz	Dz
Compases 1 29	Compases 3139	Compases 40 47	Compases 48 53	Compases 57 81	Compás 8285	Compases 86109	Compases 110133	Compases 134 157	Compases 158 175
28 Compases	9 compases	8 compases	7 compases	25 compases	4 compase	24 compases	24 compases	24 compases	18 Compases
-Aquí se introduce los tres temas de la obra. -Tema 1, lo introduce la percusión (compás 16) -Tema 2, variado lo introduce los cornos (compases 3-13). -Tema 3 con las cuerdas, (compases 3,4,5)	-juego de dinámica (<i>pp</i> – <i>fff</i>) - presenta tema 2 variado, en los instrumentos, Cl, bronces, cuerdas. -apoyo armónico de 4J y 5J	-variación del tema 2 y 3, con los instrumentos de cuerda y timbal	-predomina el piano con el tema 2 (compases del 48 al 52) al unísono doblado en octavas y variación del tema 1 en compase 53 y 54, en 5J la melodía	-compases (57 y 58) se enfatiza el tema 1 con el piano en (<i>ff</i>). -compases (61 – 64) acompaña el tema 2 con el piano y las cuerdas. -compás (65 y 66) el piano regresa con tema 1 -compas(69 -72) el tema 2 ingresa con piano y cuerdas y -- -finaliza con piano el tema 1 del compás (73 al 81)	- preparación rítmica para entrar al tema 1	-el tema 1 predomina, en la sección de Vln. 1 y 2 y acompaña rítmicamente Vla, ClI, Cb De los compases (86 al 109). -apoyado rítmicamente por las maderas -Cornos Tbn apoyan con el tema 2 compas (96 – 102)	-el tema 1 sigue protagonizando con las cuerdas y con variación de las maderas. -compases (110 al 121) Se introduce el tema 2 con los cornos y piano. -el piano regresa con el tema 18compases 130 al 133)	-en ésta sección predomina el tema 2 con los Hn. y Tpt. en intervalos de 4J, continua con mayor énfasis -compases (138 – 144) Fg, Tbn, Pno, Vla, ClI y Cb. -el piano contraresta con el tema 1, pero después se une con el tema 2	-termina con el tema 1 -con full orquesta. de: $f < \leftarrow ff$

Figura 44. Detalle de la primera parte de la obra *Impresiones del zapateo chapaco*.

Además se presenta en la danza zapateo chapaco un análisis en la partitura que fue reducida armónicamente.

Zapateo Chapaco

TEMA - 1

Violin I

Violin II

TEMA - 2

Vln. I

Vln. II

TEMA - 3 (GESTO - 1)

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

Cb

4.4.3 Impresiones de la tarkeada

Es una pieza que utiliza la forma *taypina* dividida en dos secciones: A y B. La *sección A* que lleva por nombre *Kollojan Thayanapaca* está subdividida en: introducción, donde se incorpora la exposición de la escala pentatónica de toda la obra; luego en el periodo I (A) que incluye la introducción en un fragmento del TEMA 1; en el periodo II (B) es donde se enfatiza el efecto de la atmósfera de *Kollojan Thayanapaca*, en acordes de armonía de 2m, 4J y 5J; finalmente en el período III (C) se encuentra una transición hacia el TEMA 2, predominando la dinámica *forte* e introduciendo el TEMA 1 en los oboes, con melodía en 5tas paralelas y en dinámica de *mezzoforte*. Existen otros temas que están sobre la melodía o tema principal de la tarkeada. En la *sección B*, aparece la tarkeada, donde se usa el tema 1 en diferentes dinámicas.

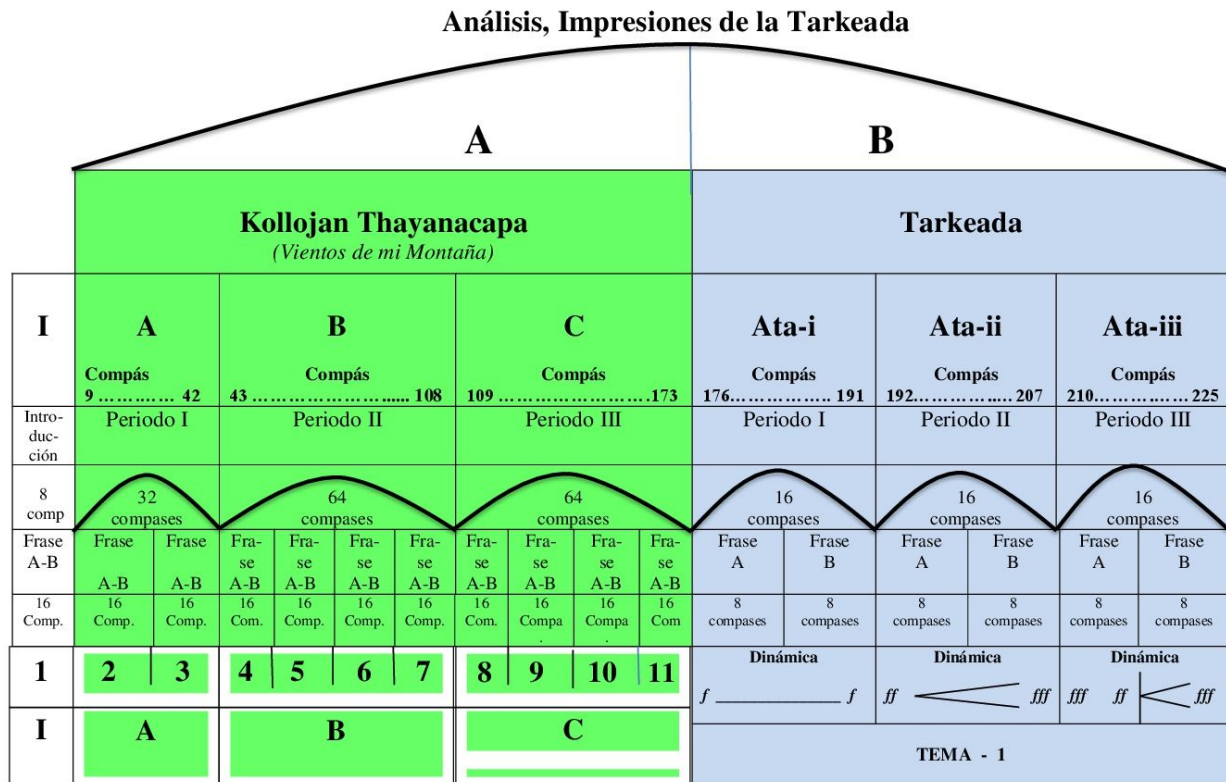


Figura 45. Análisis de la obra *Impresiones de la tarkeada*.

Sobre el análisis de *Kollajan Thayanacapa de la tarkeada* y lo que sucede musicalmente en él, se detalla a continuación:

<p>I</p> <p>Compás 1 al 8</p>	<p>1</p>	<p>Introducción</p> <p>-Inicia con trémolo de Timbal seguido por las cuerdas con intervalos de 4tas en los violines 1 y 2 y 5tas en cellos, Contrabajos y violas.</p> <p>-Introducción de la sonoridad que se usará en toda la pieza. Escala pentatónica, de la afinación de la Tarka Ullara: La Tayka está en Do menor y la Tarka Malta está en Sol menor. Los dúos arman la armonía de 4ta y 5ta justa y toda la melodía está basada en 5tas paralelas.</p>
<p>A</p> <p>Compás 9 al 42</p>	<p>2</p>	<p>Introducción del TEMA – 1 en los oboes. Se presentan pequeñas variaciones de este tema en la frase B.</p>
	<p>3</p>	<p>Uso de material libre con células rítmicas de la frase anterior. La frase A inicia con 5tas en el Oboe y la flauta, en la <i>sección B</i> se incluye un dúo de flautas en 4tas y oboe y clarinete en 2das.</p>
<p>B</p> <p>Compás 43 al 108</p>	<p>4</p>	<p>En general, la <i>sección B</i> utiliza material libre, basado en 4tas justas, 5tas justas y 2da menor, provocando el efecto del ambiente de los vientos de las montañas.</p> <p>En la frase A se introduce el TEMA 8 en las cuerdas, acompañado por el cl. ob, fg y el corno usando 5tas Paralelas.</p>
	<p>5</p>	<p>En ésta sección tenemos los cornos que unen la sección 4 y 5. También toman protagonismo junto a los bronce, las violas y los contrabajos.</p>
	<p>6</p>	<p>En la frase A tenemos 4tas y 5ta paralelas en los cls. fgs y cornos. En la Frase B se introduce el TEMA 7 usando violines 1 y 2 a distancia de 4tas y cellos y violas generando 5tas, siempre tratando de evocar el <i>Viento de mi Montaña</i>.</p>

	7	Se introduce el TEMA 6, en las maderas y en las cuerdas, siempre en intervalos de 4tas y 5tas. Estos son intervalos, son la base armónica.
C Compás 109 al 173	8	Se presenta el TEMA 1, en dúo de oboes 1 y 2 en melodía de 5tas paralelas. Siempre cercana a la dinámica de <i>mf</i> (<i>mezzoForte</i>). Se incorpora el TEMA 2, siendo el que protagoniza este <i>periodo C</i> con el instrumento del corno Francés en dinámica <i>f</i> (<i>forte</i>). Se agrega el TEMA 3, con, piccolo, clarinete 1 y 2 y cuerdas, la melodía siempre estará en 4tas y 5tas paralelas, formando la armonía.
	9	Continúa el TEMA 1, en dúo de oboes 1 y 2, trabajando la melodía en 5tas paralelas. Siempre en dinámica de <i>mf</i> (<i>mezzoForte</i>). El TEMA 2, se presenta con los instrumentos de clarinete 1 y 2, fagot, cellos y contrabajos en dinámica <i>f</i> (<i>forte</i>). Se acompaña el TEMA 3 con la flauta 1 y 2.
	10	El TEMA 1 en dúo de oboes 1 y 2, en melodía de 5tas paralelas. Siempre en dinámica de <i>mf</i> (<i>mezzoForte</i>). El TEMA 2, se reitera variando su orgánico a flauta 1 y 2 y corno. En melodías de 5tas y dinámica <i>f</i> (<i>forte</i>). Acompaña el TEMA 3, en clarinete 1 y 2. Se introduce el TEMA 5 con los violines y la viola.
	11	Se presenta por última vez el TEMA 1 en dúo de oboes 1 y 2. El TEMA 2, se modifica a los instrumentos piccolo y flauta en dinámica <i>f</i> (<i>forte</i>). Introducción del TEMA 4 en la flauta 2 y los violines 1 y 2. Acompaña el TEMA 3 con Fagots, cellos y contrabajos. Estas melodías siempre están en 5ta Perfecta y paralela.

Figura 46. Detalle de la primera parte de la obra *Impresiones de la tarkeada*..

Además se presenta en la danza la tarkeada un análisis de la reducción armónica.

Tarkeada

TEMA 1

(Tropa, Afinación - Tarka Ullara)

semifrase "a" A - antecedente

FRASE - A

Moderado (♩ = 82)

impulso melódico 1 - A

impulso melódico 2 - A

Tarka Malta 1

Tarka Tayka 2

Moises Paño

semifrase "b" A - coneciente

5

impulso melódico 1 - A

impulso melódico 3 - A

FRASE - B

semifrase "a" B antecedente, pregunta

9

impulso melódico 1 - B

impulso melódico 2 - B

semifrase "b" - B coneciente, respuesta

13

impulso melódico 1 - B

impulso melódico 3 - B

Linea Melódica 2 Para Armonizar la Tarkeada de la Orquesta

(en base a quintas)

FRASE - A ssem ifrase "a" A antecedente, pregunta ssem ifrase "b" A conecuyente, respuesta

Moderado (♩ = 82) Moises Paño

Oboe 1
Oboe 2
Fagot 3

semifrase "a" B antecedente, pregunta semifrase "b" B conecuyente, respuesta

FRASE B

Ob. 1
Ob. 2
Fg. 3

Colchón Armónico 3 (para la Tarkeada)

TEMA 3

frase de respaldo armónico-melódico de 4ta y 5ta

FRASE A

Moderato (♩ = 82) Moises Paño

Violin I
f

Violin II
f

Viola
f

Cello
f

FRASE B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Colchón Armónico Rítmico 4 (para la Tarkeada)

Moderado (♩ = c. 82)

pregunta

Moises Paño

Violin I

Violin II

Viola

Cello

respuesta

9

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Colchón Armónico Rítmico 5 (para la Tarkeada)

Moderado (♩ = c. 82) Moises Paño

pregunta

Violin I
mf *ff*

Violin II
mf *ff*

Viola
mf *ff*

Cello

respuesta

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Colchón Armónico 6 (para la Tarkeada)

Moderato (♩ = c. 82) Moises Paño

pregunta

Violin I
p *pp*

Violin II
p *pp*

Viola
pp

Cello
pp

respuesta

Vln. I
p *sfz* *p*

Vln. II
p *sfz* *p*

Vla.
p

Vc.
p

TEMA 7 (GESTO-4)

Colchón Armónico 7 (para la Tarkeada)

Moderato (♩ = c. 82) Moises Paño

Violin I
Violin II
Viola
Cello

ff *p* *p* *pp*
ff *p* *p* *pp*
ff *p* *p* *pp*
ff *p* *p* *pp*

Colchón Armónico 8 (para la tarkeada)

TEMA 8 (GESTO-5)

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mp
mp
mp
mp

4.4.4 Impresiones de la morenada

A continuación se presenta un esquema general de esta obra, identificando la *forma tayyina* separada en: *Vientos de mi montaña* y *la morenada*. Además se puntualizan las secciones, frases y semifrases.

Análisis, Impresiones de la Morenada

A						B					
Kollojan Thayanacapa (Vientos de mi Montaña)						Morenada					
A		B		C		A-M		B-M		C-M	
16 compases		16 compases		16 compases		16 compases		16 compases		16 compases	
Compás 49.....56	Compás 57.....64	Compás 65.....72	Compás 73.....80	Compás 81..... 88	Compás 89.....96	Compás 97.....104	Compás 105 112	Compás 113 120	Compás 121 128	Compás 129 136	Compás 137 144
Frase A 8 compases	Frase A1 8 compases	Frase B 8 compases	Frase B1 8 compases	Frase C 8 compases	Frase C1 8 compases	Frase A-M 8 compases	Frase A-M 8 compases	Frase B-M 8 compases	Frase B-M 8 compases	Frase C-M 8 compases	Frase C-M 8 compases
-uso de frase A-M en los instrumentos de Fg y Vln		-uso de frase B-M en los instrumentos de Cl y Vla		-uso de frase B-M en los instrumentos de Fg y Cello		-uso de frase C-M en los instrumentos de Fl, Ob y Cb		-uso de frase C-M en los instrumentos de sección madera y Cb		-uso de frase C-M en los instrumentos de sección madera y Cb	
-apoyo armónico de 4tas y 5tas con las cuerdas		-apoyo armónico de 4tas y 5tas con la sección de cuerdas.		-armonía de 4tas y 5tas con la sección de cuerdas.		-armonía de 4tas y 5tas con la sección de cuerdas.		-armonía de 4tas y 5tas con la sección de cuerdas.		-armonía de 4tas y 5tas con la sección de cuerdas.	
Efecto para lograr, (K. Th) = (Kollojan Thayanacapa)		-uso de escala pentatónica de Do menor en Inst. de madera.		(K. Th)		(K. Th)		(K. Th)		(K. Th)	
"a"	"b"	"a"	"b"	"a"	"b"	"a"	"b"	"a"	"b"	"a"	"b"
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c
o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o
m	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m
p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p
a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a
s	s	s	s	s	s	s	s	s	s	s	s
e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e
s	s	s	s	s	s	s	s	s	s	s	s
48 compases						48 compases					

Figura 47. Análisis de la obra *Impresiones de la morenada*.

Además se presenta en la danza la morenada un análisis en la partitura que fue reducida armónicamente.

Morenada

FRASE "A"

semifrase "a" A, antecedente *semifrase "b" A, consecvente* **Moisés Paño**

Trumpet in B \flat
Bariton in B \flat
Trombone
Tuba in B \flat

FRASE "B"

semifrase "a" B, antecedente *semifrase "b" B, consecvente*

B \flat Tpt.
B \flat Bar.
Tbn.
B \flat Tub.

FRASE "C"

17 *semifrase "a" C, antecedente* *semifrase "b" C, consecvente*

B \flat Tpt.
B \flat Bar.
Tbn.
B \flat Tub.

4.4.5 Impresiones del taquirari

A continuación se presenta un esquema general de esta obra, identificando la *forma tayyina* separada en: *Kollojan Thayanacapa* y *el taquirari*. Además se puntualizan las secciones, frases y semifrases.

Análisis, Impresiones del Taquirari

A						B																						
Kollojan Thayanacapa (Vientos de mi Montaña)						Taquirari																						
Introducción			frase A			frase B			frase AT		frase BT		frase CT		Recapitulación De la Introducción													
			Compás 21		compás 36		compás 37		compás 56		compás 57		compás 72		Compas compás 73 94		Compas- compás 95 110		Compás compás 111 122									
20 compases			16 compases			20 compases			16 compases		20 compases		16 compases		12 cmpases													
8	8	4	8	8	8	4	8	8	8	10	10	8	8	4	4	4												
Tema a			Tema b			Tensión musical			Tema a		Semi-Frase "a" AT		Semi-frase "b" AT		Semi-Frase "a" BT		Semi-Fase "b" BT		Semi-Frase "a" CT		Semi-frase "b" CT		4 pre-gunta		4 res-pues ta		4 co-da	
Desarrollo de los 2 temas por la sección cuerdas			Repetición de los 2 temas en oboe, clarinete y fagot			Climax Musical			variación del tema de inicio																			

Figura 48. Análisis de la obra *Impresiones del taquirari*.

Además se presenta de la danza taquirari un análisis en la partitura que fue reducida armónicamente.

Taquiarari

FRASE "A"

semifrase "a" A antecedente

Moisés Paño

Allegre (M.M. ♩ = c. 96)

Piano

semifrase "b" A consecuente

5

FRASE "B"

semifrase "a" B antecedente

9

semifrase "aa" B antecedente

12

2

Taquirari

15 semifrase "b" B concecuente

1.

19 2.

FRASE " C "

23 semifrase "a" C antecedente

27 semifrase "b" C concecuente

Sobre el *Kollajan Thayanapaca de la cueca* y lo que sucede musicalmente en él, se detalla a continuación:

Introducción	Compás 1 al 12	-Inicia con el colchón armónico de 4ta y 5ta justas en las cuerdas. -Representa la atmósfera del altiplano.
A	Compás 13 al 36	-Efecto de la atmósfera del altiplano -Se introduce armonía de 5tas.
	Compás 37 al 38	Dos compases que funcionan como puente
B	Compás 39 al 62	-La instrumentación es moderna y se introduce el patrón rítmico de la cueca. -Las cuerdas mantienen el gesto de la impresión de los <i>Vientos de mi montaña</i> en armonías de 4tas y 5tas.
C	Compás 63 al 86	-La cuerdas abandonan el gesto por 4tas y 5tas por medio del uso del pizzicato, marcando con ello el inicio de la cueca.

Figura 50. Detalle de la primera parte de la obra *Impresiones de la cueca*.

Además se presenta de la danza cueca un análisis en la partitura que fue reducida armónicamente.

Cueca

Moises Paño

Moderado (♩. = c. 86)

Piano

The first system of the musical score is in 6/8 time. The right hand starts with a melody in the treble clef, marked *mf* (mezzo-forte) and then *f* (forte). The left hand provides a bass line in the bass clef. The system concludes with a first ending bracket labeled '1.'.

FRASE A
(compases 8 - 12)

The second system continues the piece, starting at measure 5. It features a second ending bracket labeled '2.' and a first ending bracket labeled '1.'.

semifrase "a" A antecedente

The third system is labeled 'semifrase "a" A antecedente' and begins at measure 9. It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

semifrase "b" A conecuyente

The fourth system is labeled 'semifrase "b" A conecuyente' and begins at measure 13. It continues the melodic and bass lines from the previous system.

Musical score for measures 17-20. The piece is in B-flat major (one flat) and 4/4 time. Measure 17 features a treble clef with a series of chords and a bass clef with a melodic line. Measures 18 and 19 contain a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked with repeat signs. The first ending leads back to measure 17, while the second ending concludes the phrase.

FRASE B
(compases (21 - final)

Musical score for measures 21-24, labeled as "FRASE B". A dashed line above the staff indicates that the first two measures (21-22) are "semifrase 'a' B antecedente" and the last two (23-24) are "semifrase 'b' B coneciente". The notation includes chords in the treble and a melodic line in the bass.

Musical score for measures 25-28. This section continues the melodic and harmonic development of the previous phrase, with a dashed line above the staff indicating its connection to the preceding measures. The notation includes chords in the treble and a melodic line in the bass.

Musical score for measures 29-32. The piece concludes with a final cadence. Measure 32 is marked "D.C." (Da Capo). The notation includes chords in the treble and a melodic line in the bass.

Conclusiones

A nivel personal, se cumplió el sueño que a temprana edad imaginé desde el silencio y el temor. Espacio de donde nacen los vientos del horizonte andino traducidos en mis *impresiones de la tarkeada*, en medio de una sonoridad eclipsada entre brisas y ecos de mi comunidad, y que representé en una obra para orquesta sinfónica. En dicha agrupación convergen estos dos mundos planteados en escrito: lo europeo y lo andino.

Quedé impresionado al escuchar en vivo aquellos sonidos que construí en mi mente desde niño, la *tarkeada* en orquesta que el año 2015, tuve el privilegio de estrenar en las Jornadas Contemporáneas ABAICAM, (Asociación Boliviana de Autores, Investigadores, Compositores, Artistas y Músicos) actividad realizada en el teatro del Instituto Eduardo Laredo, Cochabamba Bolivia. Fue en aquella oportunidad que el director de orquesta me sugiere agregar una segunda *impresión* basada en la danza la morenada. Motivado con este consejo, al siguiente año agregué una obra más a mi repertorio de este proyecto de *impresiones del ritmo boliviano*. Luego fui un poco más allá, y proyecté la composición de seis obras para orquesta sinfónica, dividido en dos cuadros: un cuadro con *impresiones nativas* que incluye la *tarkeada*, el *zapateo chapaco* y el *tinku*; y un segundo cuadro con *impresiones folklóricas*, que consta de tres composiciones: la *morenada*, el *taquirari* y la *cueca*. Todas estas piezas fueron tocadas en público.

El origen de estas seis composiciones fue una obra previa para flauta sola, la cual lleva por título *Huayño taypina*, basada en la sonoridad andina, con melodía y ritmo de huayño. En el caso de la pieza musical titulada *Impresiones del ritmo boliviano* para orquesta sinfónica, fué confeccionada en base a ritmos y melodías que representan el llano, el valle y el altiplano de Bolivia. Ambas obras muestran la música nativa-folklórica boliviana.

Ahora bien, sólo en las composiciones de las *Seis impresiones de ritmo boliviano* se utiliza la forma o estructura musical *taypina*³⁷, que en este caso, se entiende como en medio de dos estilos musicales diferentes. Una sección A en lenguaje contemporáneo, que funciona como un preámbulo hacia la sección B, donde se presenta una melodía, armonía y ritmo original, basado en el la música nativa-folklórica boliviana.

Con las dos obras creadas para la presente tesis, se preserva y difunde la esencia de la música boliviana, generando una renovación auditiva del discurso musical, que en este siglo se aproxima al lenguaje de la música electroacústica. Por medio de la dualidad entre lo contemporáneo y lo nativo-folklórico, se transmite un mensaje de rescate del ritmo autóctono y de las formas y melodías de danzas locales, llegando así al potenciamiento de elementos de la identidad Boliviana.

Los constantes cambios generados por el *internet*, por medio de nuevas propuestas que sugieren diversos rumbos y estilos, nos permite como compositores tomar decisiones al respecto, donde personalmente mantengo mi propuesta sonora en el discurso musical. Según comenta Cergio Prudencio en su libro titulado *Hay que caminar sonando*³⁸, en la actualidad debemos dar la batalla contra la corriente del consumismo y la globalización en que vivimos, el capitalismo está matando nuestro ecosistema que es el único hábitat y futuro para nuestros niños.

Si bien, aún queda mucho por investigar y proponer, esta tesis contribuye para iniciar la reflexión sobre la identidad musical boliviana y la propuesta en valor de nuestras tradiciones ancestrales. He compuesto obras con diversos elementos rítmicos, armónicos y melódicos de la música nativa-folklórica boliviana, complementada con la introducción del lenguaje contemporáneo. Todo esto se vuelca en el orgánico de una flauta travesa y una orquesta sinfónica, revelando una identidad musical boliviana ubicada en escenarios nacionales e internacionales. Las obras fueron interpretadas en teatros y salas de concierto de Bolivia, Italia, Chile y República de Moldova (europa este). La última presentación se realizó el 23 de

³⁷ Ver página 31

³⁸ Prudencio, Sergio 2010. Hay que Caminar Sonando, La Paz Bolivia. Editorial: Camaleón Rojo Editores

septiembre del año 2018 en el teatro Acha, Cochabamba Bolivia. Estas composiciones comienzan a trascender más allá de lo rural acercándose a lo urbano y lo internacional.

Referencias Bibliográficas

- Adorno, Th. (1971). Teoría estética, Madrid: Taurus.
- Adorno, Th (1962) Introducción a la sociología de la música. Frankfurt.
- Ansión, J. (1987). Desde el rincón de los muertos: Pensamiento mítico de Ayacucho. Lima: Editorial GREDES.
- Auza, A. (2009). Vértigo. Sucre: Tupac Katari.
- Auza, A. (1996). *Historia de la Música Boliviana*. Cochabamba-La Paz Bolivia: Editorial Los amigos del libro.
- Bascopé, V. (2006). Espiritualidad Originaria, Cochabamba: Editorial Verbo Divino.
- Callisaya, G. (2007). Pedagogía Pluri, Multi e Intercultural. La Paz- Bolivia: Editorial Yachay.
- CPE (2009). Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia. La Paz: Gaceta Oficial.
- Dussel, E. (2006). Filosofía de la cultura y la liberación, México DF: Editorial, Eduardo Mosches.
- García, A. (2014). Identidad Boliviana. Nación, mestizaje y plurinacionalidad. La Paz: Editorial Vicepresidencia del Estado Plurinacional.
- Huber, L. (2002). Consumo, Cultura e Identidad en el Mundo Globalizado. Lima: Instituto de Estudios Peruano (I.E.P.)
- Lozada, B. (2006). Cosmovisión, historia y política en los Andes. La Paz: Cima.
- Medina, J. (2001). Suma Qamaña, La comprensión indígena de la Vida buena, La Paz Bolivia: Edición: Comunicación PADEP/GTZ.
- Medinaceli, C. (1938). *Estudios críticos*. Sucre: Edit. Charcas (Obra custodiada por el ABNB. Biblioteca El Dorado)
- Miranda, B. (2016). Referendo en Bolivia: 10 aspectos que cambiaron en la década que Evo Morales lleva como presidente, BBC Mundo.
- Ortega, J. (2013). “ODA AL PRÓCER MOTO MÉNDEZ” CANTATA ÉPICA. Periódico el País en. Tarija Bolivia.
- Ortega, J. (2016). Periódico El País, 31 de agosto 2014, Ley N° 045. 2010. Ley contra el racismo y toda forma de discriminación.

- Patzi, F. (2013). *Tercer Sistema Modelo Comunal: Propuesta Alternativa para salir del Capitalismo y del Socialismo*. La Paz - Bolivia Depósito Legal: 4 - 2694 - 10. Impreso: All Press
- Prieto, C. (2017). *Mis recorridos musicales alrededor del mundo*, editorial fondo de cultura económica.
- Prudencio, S. (2010). *Hay que caminar Sonando*, La Paz, Bolivia: Editorial Camaleón Rojo.
- Rivera, T. (1979), *Música moderna para piano*, La Paz, Bolivia: Editorial GRAFICA OFFSET.
- Rosental, M. Iudin, P. (1946) Diccionario Filosófico Marxista. Montevideo, Uruguay. P.29.
- Rosso, C. (2010) Panorama de la música en Bolivia. Una primera aproximación. Revista Ciencia y Cultura. n.24, pp. 153. La Paz-Bolivia: Impresiones Sociedad Impresora de Papeles Limitada.
- Rosso, C. (2010). *Panorama de la Música en Bolivia*. Revista Ciencia y Cultura. Número 24 2010 pág 153-169.
- Untoja, F. (2012) Retorno al Ayllu. Una Mirada Aymara a la Globalización. La Paz: Rocco Artes Gráficas.
- Wiethüchter, B (2005). *La Geografía Suená, Biografía crítica de Alberto Villalpando*. Cochabamba: Editorial Plural Editores.
- Yampara, S. (2005). *Cosmovisión territorial: ecología y medio ambiente*. La Paz: Editorial Garza Azul.
- Yampara, S. (2007). *Cosmovisión y lógica socio-económica del Qhathu 16 de julio de El Alto de La Paz*. Editado por la Fundación para la Investigación Estratégica en Bolivia Pieb/U-Pieb / Fundación Qullana Suma Qamaña Fd-Suqa / Comunidad Andina Pachakuti. La Paz: PIEB.

Referencias bibliográficas electrónicas.

- Adminmusica. (2016). *Música mexicana: Segunda mitad del siglo XX (VIII) – Javier Álvarez*. Recuperado enero 5, 2019 de <https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/javier-alvarez/>

- Alonso, M. (2013). Premio Nacional de Artes. Recuperado, noviembre 23, 2013 de <http://www.milenio.com/cultura/premio-nacional-ciencias-artes-reconoce-mexicanos-d-estacados>
- Cenidim INBA. (2016). Javier Álvarez Fuentes. Recuperado noviembre 11, de 2018 <https://www.facebook.com/cenidim/photos/a.626661754079499/1006714389407565/?type=1&theater>
- Choquehuanca, D. (2010). 25 postulados para entender el Buen Vivir. Recuperado enero, 1, 2019 de <http://www.elpuelche.cl/2010/02/08/25-postulados-para-entender-el-vivir-bien/>
- Gardiner, J. 2014. Beethoven's Symphony No 5, introduced by Sir John Eliot Gardiner. Recuperado_3, diciembre, 2018. <https://www.gramophone.co.uk/feature/beethovens-symphony-no-5-introduced-by-sir-john-eliot-gardiner>
- Hermidas, C. (2017). Culturas europeas y andinas. Recuperado enero 1, 2019
- Huanacuni, F. (2010). Buen vivir, vivir bien. Recuperado enero, 1, 2019 de https://www.escri-net.org/sites/default/files/Libro%20Buen%20Vivir%20y%20Vivir%20Bien_0.pdf
- Martinez, I. (2013). Javier Álvarez, el compositor mexicano que destaca por sus ritmos híbridos. Recuperado agosto 6, 2013 de <http://www.artes.uchile.cl/noticias/93679/javier-alvarez-compositor-mexicano-destacado-por-sus-ritmos-hibridos>
- Ometochtzin, C. (2018). La descolonización cultural - Enrique Dussel. Recuperado diciembre, 24, 2018. [video] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=Q86_LPat-IQ
- Periódico Diario la Razón, La Paz Bolivia. http://www.la-razon.com/versiones/20100131_006989/nota_247_946416.htm
- Revista de Ópera Internacional, Opera World. Recuperado mayo, 13, 2013. <https://www.operaworld.es/desde-1980-solo-se-estrenaron-tres-operas-bolivianas/>
- Villalpando, A. 2002. Entorno al Carácter de la Música en Bolivia. Recuperado diciembre 17 2018. <http://www.scielo.org/bo/pdf/rcc/n11/a16.pdf>
- Woods, A. Traducido 2010 Beethoven. Recuperado, diciembre 17 2018. de: <https://www.scribd.com/document/372571798/Beethoven>



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE POSTGRADO**

Aproximaciones a la composición y al potenciamiento de elementos de la Identidad Boliviana

Anexos

Tesis para optar al grado de
Magíster en Artes con mención en Composición Musical de la Universidad de Chile

Moises Paño Mamani

Profesor Guía: Fernando Carrasco Pantoja

Santiago de Chile

2018

ANEXO 1

Composiciones de Alberto Villalpando durante 58 años (1960 – 2018)

Año	Título de la Obra	Instrumento
1960	<i>1. Cinco Preludios</i>	- para piano
	<i>2. Tres Canciones sobre antiguos textos chinos</i>	- para soprano y piano
1961	<i>3. Variaciones</i>	- para piano
	<i>4. Trío</i>	- para flauta, clarinete y fagot
	<i>5. Tres piezas para coro femenino</i>	- para coro a capella
1962	<i>6. Cuatro juegos fantásticos</i>	- para clarinete, violoncello, piano y percusión
1963	<i>7. Variaciones tímbricas</i>	- para soprano y conjunto
	<i>8. Preludio, passacaglia y postludio</i>	- para cuarteto de cuerdas
	<i>9. Liturgias fantásticas</i>	- para orquesta
	<i>10. Tres canciones</i>	- para soprano, flauta, viola, piano y percusión
1964	<i>11. Estructuras</i>	- para piano y percusión
	<i>12. Cantata solar</i>	- para soprano, barítono, coro mixto y orquesta de cámara

1965	13. Evoluciones	- para piano
	14. Mística No. 1	- para cuarteto de cuerdas
	15. Mística No. 2	- para piano
1966	16. Concertino	- para flauta y orquesta
1967	17. Nocturnales	- para barítono, flauta, corno, violoncello y piano
1968	18. Concertino	- para piano y orquesta de cámara
	19. Tres canciones	- para tenor y piano
1969	20. Danzas para una imagen perdida	- ballet para orquesta de Cámara
1970	21. Mística No. 3	- para doble cuarteto de cuerdas, flauta, corno, contrabajo obligatto y banda magnetofónica
	22. Mística No. 4	- para cuarteto de cuerdas, piano y banda magnetofónica
1971	23. Tres piezas	- para piano
1973	24. Bolivianos...!	- música electroacústica
	25. La máscara	- aria para barítono y orquesta

1974	26. Música para orquesta No. I	- para orquesta
1975	27. Juego para cinco	- para dos pianos y percusión
	28. Cantata de Homenaje	- para solistas, coro mixto y orquesta
	29. Música para orquesta No. II	- para orquesta
1976	30. Música para orquesta No. III	- para orquesta
	31. Mística No. 5	- para clarinete, corno, fagot, violín, viola, cello y contrabajo
1977	32. Yamar y Armor	- ballet para voz, banda magnetofónica y orquesta
	33. Homenajes y profanaciones	- para piano a cuatro manos
	34. Mística No. 7	- para orquesta de cámara
1978	35. Te-Deum	- para coro y orquesta
1978 1979	36. Al Mar	-para soprano, coro masculino y Orquesta
1984 1985	37. Música para orquesta No. IV	- para orquesta
1986	38. Término cartela en lacería Churrigueresca	- para dos guitarras
	39. Interludio	- para violín solo

1989	40. Desde el jardín de Morador	- para computadora y sintetizadores
	41. Preludio al vino	- para guitarra sola
1991	42. De los Elementos	- para computadora y sintetizadores
	43. Las transformaciones del agua y del fuego en las montañas	- para orquesta
1993	44. Mística No. 6	- para violín, cello y piano
1994 1995	45. Mística No. 8	- para violín cello y guitarra
1995 1996	46. Manchaypuytu	- ópera en tres actos sobre libreto de Néstor Taboada
1996 1997	47. Qantatai	-para coro, narradores y sonidos Electrónicos
1999	48. Sonatita de piel morena	- para cello y piano
	49. Los tres alegres compadres	- para oboe, fagot y piano
2000	50. Mientras crece un árbol sobre el mar	- para soprano, orquesta de cuerdas y vibráfono
2000 2002	51. La lagarta, ballet en tres escenas sobre poemas de Blanca Wiethüchter	- Música electroacústica

2002	52. Cinco bagatellas	- para piano
	53. Piano 3	- para piano y sonidos Electroacústicos
2003	54. Música para orquesta V	- para orquesta
2004	55. Luminoso amor	- para soprano solo y coro mixto a capella
2005	56. Mística N° 9	- para soprano, violín, cello y piano
	57. Evocaciones 1	- música electroacústica
2006	58. Endechas Libro 1	- para piano
	59.Y bajaron del cielo	- para orquesta de cuerdas, arpa, celesta y percusión
2007	60. Endechas Libro 2	- para piano
	61. Tres motetes profanos	- para soprano, coro mixto y orquesta de cuerdas
2008	62. Sinfonía No. 1	- para orquesta
	63. Mística No. 10	- para viola profunda y piano
2009	64. Tres canciones sin palabras	- para soprano y guitarra
	65. Acortando la espera	- para orquesta juvenil de cuerdas, piano y timbales

2009 2010	66. Sinfonía No. 2	- para orquesta
2010	67. Concierto para violín y orquesta de Cámara	-para violín y orquesta
	68. Diálogos de Tunupa	- para viola profunda y orquesta de cuerdas
2011	69. Cuatro cantares del alma	- para soprano y piano
	70. Mística N° 11	- para violín, cello y piano
2012	71. Mística N° 12	- para cuarteto de cuerdas con viola profunda
2013	72. Mística No. 13	- para saxo alto, violín y piano
2014	73. Cuatro tientos	- para dos pianos
	74. Concierto triple	- para saxo alto, violín, piano y Orquesta
2015	75. Concierto para piano y orquesta de Cámara	-para piano y orquesta de cámara
2016	76. En la vasta llanura	- para orquesta infantil
	77. Mística No. 14	- para guitarra sola
2017	78. Sonata	- para piano
2018	79. El extrañamiento de Dios	- para barítono y orquesta

Trabajos para Cine

Largometrajes musicalizados

Año	Nombre de la Película	Director
1966	Ukamau	película de Jorge Sanjinés
1968	Mina Alaska	película de Jorge Ruiz
1969	Yawar Mallku	película de Jorge Sanjinés
	Patria Linda	película José Felman Velarde
1974	Pueblo Chico	película de Antonio Eguino
1977	Chuquiago	película de Antonio Eguino
1982	Mi socio	película Paolo Agazzi
1984	Amargo Mar	película de Antonio Eguino
	Tinku, el encuentro	película de Juan Miranda
2007	Los Andes no creen en Dios	película de Antonio Eguino

· Mediometrajes musicalizados

Aysa, película de Jorge Sanjinés.

El círculo, realización videográfica de Alberto Villalpando.

· Documentales musicalizados

La gran herencia, documental de Jorge Ruiz.

El secretario de Actas, documental de Jorge Ruiz.

El clamor del silencio, documental de Jorge Ruiz.

· **Documentales en video**

Carana

Luis Silveti

Enrique Arnal

Lorgio Vaca

Tito Kuramoto

Walter Solón

· **Musicalización de Videos de ficción**

Instantes, de Federico Álvarez

Reconstrucción, de Luis Brun

· **Musicalización de obras de teatro**

Atoj Juancito, de Verónica Cereceda

El cuento del zoo, de Albee

Calígula, de Albert Camus

Antígona, de Albert Camus

ANEXO 2

Transcripción del video, de la entrevista realizada al compositor Atiliano Auza León, el 28 de enero de 2013 en Tarija Bolivia. ¹

ATILIANO AUZA: Me parece a esta altura hacer una aclaración más, sobre la parte compositiva de mi obra de que vemos la parte inspirativa, porque mis obras en general, están inspiradas a la antigua usanza, digamos como se inspiraban los antiguos compositores, con el corazón en primer lugar y después con la mente para escribir sus obras y llenar intelectualmente las ideas que tenían el de avanzar sus mensajes con la música que estaba dedica a las obras; mis obras en realidad son obras que tienen un 90% de inspiración y un 10% de transpiración que es lo que yo he visto, porque todas mis obras está inspirada desde que empieza hasta que acaba, y mis líneas melódicas tienen belleza melódica y belleza armónica; sus armonías están bien registradas y están seleccionadas que además que tenga algún ribete de novedad para ensalzar que nuestra música debe generar un nuevo hombre boliviano, con nuevas ideas musicales, porque no podemos seguir danzando al son y al ton de los ribetes folklóricos tradicionales.

Desde ese punto de vista mi música pues tiene mucho que decir, mucho que enseñar, por eso es que la historia de la música de Bolivia se ha definido solamente a unos cuantos compositores del siglo pasado, precisamente estamos hablando más bien del siglo XIX, ellos eran por ejemplo los: Eduardo Caba, Simeón Roncal, y habían algunos otros compositores como Humberto Viscarra Monje que son de esa época que de músicos eran con un pensamiento también técnico, pero (**inclinados....** no se alcanza a oír bien) por los pensamientos inspirativo, de ahí entonces hicieron ciertas mejoras en el folklore, pero también llevaron a un nivel de salón, con piezas de salón, luego, sobre eso, vinieron algunos otros autores como Mendoza Nava, era un paceño, que estudió en Madrid tuvo algunas visiones de adelanto de las obras que componían, (y) vinieron después. Ya no hubo nadie, ya

¹ Paño, Moises. 2013. Entrevista con Atiliano Auza León. Recuperado enero 8 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=9nTzruagczo>

vino unos años en negro y blanco, digamos. No se hizo mayormente un sistema que pudiera hacer seguimiento de la composición en Bolivia. Entonces yo traté de remedar eso, pero ir a un curso de avanzada, tuve que regresar otra vez atrás, pero ya con nuevas ideas y nuevos criterios, lo que quiero decir que yo daba un paso adelante y daba dos pasos para atrás, para tratar de enlazar, de coordinar, de encadenar las ideas musicales que faltaba, porque había un vacío histórico que no había quién lo llenará; en cierta medida yo Atiliano Auza he llenado eso, con obras que están sobre pues en la fase tonal y fase moderna entonces mi música están combinadas con música clásica, combinado con ritmos andinos aymara quechuas, quiere decir que la música aymara, música quechua, quiere decir que ha tenido también influencia en mi música.

Y después de la música de los valles que ya he vivido yo, por ejemplo, en Sucre y en Tarija que es valle legítimo, ya tienen ciertas influencias también de estas clases de nuestra Patria. Eso sería para complementar un poco lo que es la parte compositiva e inspirativa, de mi labor claro que no están hecho a base de computación y elementos matemáticos donde uno y uno son dos, dos y dos son cuatro.

Y ahí, eso no he empleado procedimiento aleatorio, pero he empleado también, pero en el campo de la música contemporánea que es otro campo, que yo tengo todavía que mostrar porque eso es otro campo, que después que salí del círculo de Ginastera, hice pues música moderna contemporánea y esas obras han quedado rezagadas que he entrado directamente a enlazar un período histórico que estaba en falencia y he llenado con mis obras.

En mi trabajo ha sido como en tres circunstancias de tipo compositivo Uno en plano tonal, otro en plano experimental y otro en campo contemporáneo, y mas que todo he tratado yo de nivelar las desigualdades que había entre la música boliviana y el resto de los países que nos limitan fronteras, que tenían experiencias musicales mucho más avanzadas que los bolivianos, por eso yo fui a un curso Di Tella de altos estudios musicales en Buenos Aires, con el maestro Alberto Ginastera quien era mi profesor y quien dirigía el Instituto, para

ascender nuevas ideas, nuevas técnicas y nueva estéticas en el campo de la música, eso hice, y de ahí es que pude construir una ópera INKALLAJTA a través de eso, pero la ópera es tonal, no tiene implementos modernos pero está construida en base, digamos, muy a la Verdi o tal vez a la Puccini pero no está compuesta bajo, digamos, bajo impresiones de la computadora y de otros elementos generativos de sonidos que requieren de electricidad.

MOISES PAÑO: También maestro, tal vez valdría la pena hacer mención de que es la primera ópera en Bolivia.

ATILIANO AUZA: Ya, evidentemente la mención es muy atendida, porque es la primera ópera boliviana que se ha escrito dentro de los doscientos años que tenemos de vida republicana, que ahora está nuestro estado Plurinacional, y después se escribió, después de mucho tiempo, 15 años más o menos se escribió otra ópera por otro compositor señor Villalpando que escribió una ópera que se llama Manchai Puitu, como versos de un señor Terán, y, yo escribí la ópera Incallajta, que quiere decir tierra del Inca. Es de un nivel histórico primario con los Incas, y luego la llegada de los españoles. Entonces esta ópera ha sido la primera, constituida porque así ha sido tachada, porque antes no había, había de otros ejemplos, pero no estaban diseñados por autores bolivianos que tanto en música como en poesía, en libretos, en artistas, en cantantes, en solistas, en el nivel de la danza, porque lleva también ballet en mi primer acto en mi ópera, todo eso fue construido de nuevo, con ropa nueva, no había ningún antecedente a lo que yo me pueda referir por ejemplo, para empezar a hacer mi ópera desde la obertura.

Entonces yo he dejado claras señales de que yo soy pues, pionero en esta música y en muchas otras cosas, soy una especie de, he iniciado la labor por ejemplo escribir textos, libros, nadie lo escribía y hasta ahora no hay muchos, casi no hay nada siempre, pero hay algunos que otro que se atreve a escribir un librito, una cosa así, en base a mis textos, porque yo he sido el precursor de todo el desarrollo musical avanzada en mi país, de eso me siento orgulloso, yo digo también con un poco de: lo que se llama, de modestia, porque no es bueno

atribuirse mucho bombo y platillo para el compositor, pero, la verdad es la verdad, se ha hecho eso porque yo me he esforzado desde que egresé de las Escuela Nacional Maestros de Sucre, como profesor de música y canto, que era el nombre que saque, después pude estudiar en varios conservatorios y finalmente me instruí en el Instituto Di Tella, Torcuato Di Tella, Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de Buenos Aires, bajo diferentes maestros europeos y también argentinos, que como sabemos, Argentina tiene un buen nivel de compositores y de musicales sinfónico coral.

MOISES PAÑO: Hoy 28 de enero, estamos aquí en Tarija con el maestros Atiliano Auza León, y estamos haciendo una entrevista, ya que es nuestro maestro que nos deja legado en la composición y la Investigación, y todo lo que se refiere a música. Quisiéramos que nos dé algún comentario sobre nuestra música aquí en Bolivia.

ATILIANO AUZA: Bién, yo muy agradecido la llegada de Moisés Paño por el hecho de que estamos compartiendo como amigos unos conocimientos de una parte y de otra, compartiendo ideas y experiencias.

Primeramente en el campo de la Educación Musical para niños y jóvenes que es en el campo que hay que tratar de explorar y de explicar y tratar de mejorar para un futuro de una educación más asequible, más ajustada a los requerimientos de la sociedad moderna y contemporánea, para que nuestros niños gocen de los beneficios de la cultura del arte.

Profesor Moisés se ha propuesto subir mi música a Internet para que mucha gente del exterior principalmente, pueda conocer la obra que yo he hecho, porque aún está desconocido lamentablemente; no he tenido yo la suficiente oportunidad para hacer conocer mi música, que es de varios niveles, la música coral, la música instrumental, música para violín, música para piano con violín, música para piano solo, coros a cuatro voces, música de cámara y música de orquesta con una ópera añadida allá; y finalmente las obras que yo he escrito en forma de campo literario que son: llegan alrededor de ocho obras que están en secuencias muy

próxima por lo hechos de las fechas en que han sido construidos y publicados, y todo eso hace que mi agradecimiento para Moisés son muy grande, porque él está haciendo un esfuerzo; se está tomando tanto trabajo para hacer que esta cosa se verifique y yo pueda llegar a niveles distintos de lo que actualmente he llegado, y eso me hace feliz porque los tiempos está pasando rápidamente y nosotros ya no vamos a tener mucho por los descuentos que estamos viviendo ya, y necesitamos entonces que alguien como Moisés Paño nos haga el gran favor de divulgar nuestra música a nivel internacional, pero en el campo de Internet, y cabalmente justo con este motivo, él se ha permitido hacer un trabajo, pero instantáneo prácticamente horas, y lo ha traído que se llama, música coral en un concierto de niños que yo dí en 1987 con mi primera esposa que falleció lamentablemente, ella era la conductora del coro de niños, alrededor de unos veinte niños de las edades que fluctúan de 8 hasta 12 años, y hemos hecho un concierto donde estamos acompañado con un DVD, o con un CD para que los colegas actuales se beneficien de este tipo de trabajo ya un poco antiguo, pero que tiene vigencia por el tipo de repertorio que estamos usando, que es un repertorio muy consanguíneo, digamos, al espíritu de los niños de éste tiempo.

ANEXO 3 Partituras

Suayño - Taypina

Lejanías y Cercanías

En Medio de 2 Culturas, "Andina y Occidental"

"Taypina" idioma Aymara, traducido

al español: "En Medio de:"

en Ingles: "Between of"

en Frances: "Au Milieu"

Muy Expresivo

(♩ = 72 - 76)

el tiempo que sea necesario

aprox. 5"

Moisés Paño

(Excepto en secciones que se toca por tiempo "segundos aproximados")

Flauta

pp *f* *mp* *mf* *f*

gliss. *gliss.*

el tiempo que sea necesario
aprox. 10"

mf *f* *sfz* *ff*

tr

f *p* *pp*

1	3	4
2	3	4

Huayño - Taypina

7

mf *f* *p* *mf*

Detailed description: A musical staff in treble clef starting at measure 7. It contains a sequence of notes with various articulations like accents and slurs. Below the staff, a dynamic marking *mf* is followed by a wedge-shaped crescendo leading to *f*, then a wedge-shaped decrescendo leading to *p*, and finally *mf*.

9

el tiempo que sea necesario
aprox. 5"

f *ppmf*

1 2 3 4
2 3 4 5

Detailed description: A musical staff in treble clef starting at measure 9. It features a long, dense tremolo-like passage. Above the staff, a bracket indicates a duration of "el tiempo que sea necesario" (approximately 5 seconds). Below the staff, a dynamic marking *f* is followed by a wedge-shaped decrescendo leading to *ppmf*. To the right, there is a box containing two rows of numbers: "1 2 3 4" and "2 3 4 5".

11

1 2 4
2 3 4

el tiempo que sea necesario
aprox. 4"

mp *mf*

2 3 4
5

Detailed description: A musical staff in treble clef starting at measure 11. It includes a triplet of notes and a section of sixteenth notes with accents. Above the staff, a bracket indicates a duration of "el tiempo que sea necesario" (approximately 4 seconds). Below the staff, a dynamic marking *mp* is followed by *mf*. There are two boxes: one containing "1 2 4" and "2 3 4", and another containing "2 3 4" and "5".

Huayño - Tarpina

13

mf *f* *p* *ff* *p* *fmp* *ff* *p*

1	2	3	4	5
2	3	5		

15

ff *p* *sfz* *ff* *p* *mf* *ff*

17

ff *p* *f* *mf*

Huayño - Tarpina

19

mp *ff* *mp* *mf*

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a series of eighth notes with downward-pointing stems, followed by a half note with a dynamic marking of *mp*. Measure 20 begins with a dynamic marking of *ff*, followed by a series of eighth notes with upward-pointing stems, a half note with a dynamic marking of *mp*, and ends with a half note with a dynamic marking of *mf*. A hairpin crescendo connects the *mp* and *mf* markings.

21

mf *mp* *ff*

Musical notation for measures 21 and 22. Measure 21 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a series of eighth notes with upward-pointing stems, followed by a half note with a dynamic marking of *mf*. Measure 22 begins with a dynamic marking of *mp*, followed by a series of eighth notes with downward-pointing stems, a half note with a dynamic marking of *ff*, and ends with a half note with a dynamic marking of *ff*.

23

mp *mf* *gliss.* *mf*

Voz
uh
mf

Musical notation for measures 23 and 24. Measure 23 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a series of eighth notes with downward-pointing stems, followed by a half note with a dynamic marking of *mp*. Measure 24 begins with a dynamic marking of *mf*, followed by a series of eighth notes with upward-pointing stems, a half note with a dynamic marking of *mf*, and ends with a half note with a dynamic marking of *mf*. A hairpin crescendo connects the *mp* and *mf* markings. A glissando marking (*gliss.*) is placed above the final half note. Below the main staff, a vocal line labeled "Voz" shows a single note on a dashed line with the syllable "uh" and a dynamic marking of *mf*.

1 - Impresiones del Zinku

(Ritmo del Folklor Boliviano)

Moisés Paño

Alegre ♩ = 160

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in B♭ 1, Clarinet in B♭ 2, and Bassoon. The brass section includes Horn in F 1, Horn in F 2, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trombone 1, and Trombone 2. The percussion section includes Timpani and Snare Drum. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score begins with a key signature of one flat (B♭) and a 2/8 time signature. The tempo is marked 'Alegre' with a metronome marking of ♩ = 160. The woodwinds and strings enter with a dynamic marking of *f* (forte). The woodwinds have specific dynamic markings: *sfz* (sforzando) and *ff* (fortissimo) at various points. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The woodwinds play a melodic line with eighth notes and some triplet figures. The brass instruments are mostly silent in this section.

1 - Impresiones del Tinku

31

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

S.Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp

ff

p

ff

ff

ff

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

1 - Impresiones del Tinku

46

This musical score is for the first movement, 'Impresiones del Tinku', starting at measure 46. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Enters in measure 46 with a melodic line.
- Fl. 1 & 2** (Flutes): Play a melodic line starting in measure 46, marked *f* and *ff*.
- Ob.** (Oboe): Plays a melodic line starting in measure 46, marked *ff*.
- Bs. Cl. 1 & 2** (Bass Clarinets): Play a melodic line starting in measure 46, marked *ff*.
- Bsn.** (Bassoon): Plays a melodic line starting in measure 46, marked *ff*.
- Hn. 1 & 2** (Horns): Silent.
- Bb Tpt. 1 & 2** (Trumpets): Silent.
- Tbn. 1 & 2** (Trombones): Silent.
- Timp.** (Timpani): Silent.
- S.Dr.** (Snare Drum): Silent.
- Vln. I & II** (Violins): Play a melodic line starting in measure 46, marked *f* and *ff*.
- Vla.** (Viola): Plays a melodic line starting in measure 46, marked *f*.
- Vc.** (Cello): Plays a melodic line starting in measure 46, marked *f*.
- Cb.** (Double Bass): Plays a melodic line starting in measure 46, marked *f*.

The score is in 2/4 time and features a variety of dynamics, including *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

1 - Impresiones del Tinku

61

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

S.Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

fff

ff

fff

ff

fff

ff

fff

f

1 - Impresiones del Tinku

76

Picc. *ff*

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Ob. *ff*

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2 *ff*

Bsn. *ff*

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

S.Dr.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla.

Vc.

Cb.

1 - Impresiones del Tinku

91

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

S.Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1 - Impresiones del Tinku

106

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Timp.
S.Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ff
ff
ff
ff
f
mp
f
mp
f
mp
mp
mp
ff
ff
mp
mp
mp

1 - Impresiones del Tinku

121

This page of the musical score contains measures 121 through 130. The instrumentation includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets in Bb (1 and 2), Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets in Bb (1 and 2), Trombones 1 and 2, Timpani, Snare Drum, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The Oboe and Bassoon parts feature melodic lines with various articulations and dynamics, including a forte (*f*) marking. The Horns 1 and 2 parts also have melodic lines, with Horn 2 starting with a forte (*f*) dynamic. The Violins I and II parts play sustained notes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide harmonic support with sustained notes. The Piccolo, Flutes, Clarinets, and Trombones are mostly silent in this section.

136

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

S.Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

mf

mf

mf

mf

1 - Impresiones del Tinku

151

This page of the musical score, numbered 151, contains measures 151 through 160. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Bass Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Timpani (Timp.), Snare Drum (S.Dr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score features a dynamic shift at measure 155, where the intensity increases from a moderate level to fortissimo (ff). The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The snare drum and timpani play a steady, rhythmic accompaniment.

1 - Impresiones del Tinku

166

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

S.Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

1 - Impresiones del Tinku

197

This musical score is for the first movement, "Impresiones del Tinku," starting at rehearsal mark 197. The score is written for a large symphony orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting with a rest and then playing a melodic line in the right hand.
- Fl. 1 & 2**: Flutes, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Ob.**: Oboe, playing a melodic line with a *ff* dynamic marking.
- B♭ Cl. 1 & 2**: Clarinets in B-flat, playing a melodic line with a *ff* dynamic marking.
- Bsn.**: Bassoon, playing a melodic line with a *ff* dynamic marking.
- Hn. 1 & 2**: Horns, playing a melodic line with a *ff* dynamic marking.
- B♭ Tpt. 1 & 2**: Trumpets in B-flat, playing a melodic line with a *ff* dynamic marking.
- Tbn. 1 & 2**: Trombones, playing a melodic line with a *ff* dynamic marking.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- S.Dr.**: Snare Drum, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln. I & II**: Violins, playing a melodic line with a *ff* dynamic marking.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line with a *ff* dynamic marking.
- Vc.**: Cello, playing a melodic line with a *ff* dynamic marking.
- Cb.**: Double Bass, playing a melodic line with a *ff* dynamic marking.

The score features a variety of musical notations, including rests, melodic lines, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

1 - Impresiones del Tinku

213

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

S.Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

fff

1.

2.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

(Ritmo del Folklor Boliviano)

Moisés Paño,

Alegre (♩ = 140)

The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Piccolo
- Flute 1
- Flute 2
- Oboe
- Clarinet in B♭ 1
- Clarinet in B♭ 2
- Bassoon
- Horn in F 1
- Horn in F 2
- Trumpet in B♭ 1
- Trumpet in B♭ 2
- Trombone 1
- Trombone 2
- Timpani (with *Afinar a:* marking)
- Snare Drum
- Piano
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello
- Contrabass

The score begins with a 2/4 time signature and a tempo of 140 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The woodwinds and brasses are mostly silent in the first system. The Horns in F play a melodic line starting in the second measure, marked *ff*. The Snare Drum has a specific rhythmic pattern starting in the fourth measure. The strings (Violins, Viola, Cello, Contrabass) enter in the third measure with a sustained chord, marked *ff* and tapering to *p* by the fourth measure.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

This musical score is for the second movement, "Impresiones del Zapateo Chapaco". It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- B♭ Cl. 1
- B♭ Cl. 2
- Bsn.
- Hn. 1
- Hn. 2
- B♭ Tpt. 1
- B♭ Tpt. 2
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Timp.
- S.Dr.
- Pno.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score begins at measure 12. The woodwinds (Clarinets, Bassoon, Horns) and strings (Violins, Viola, Cello, Double Bass) have dynamic markings of *mf* and *ff*. The Snare Drum (S.Dr.) has a *mf* marking. The Piano (Pno.) part is mostly silent. The strings feature crescendos from *ff* to *p* and *f* markings. The woodwinds have accents and dynamic markings of *mf* and *ff*.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

This musical score is for the piece "Impresiones del Zapateo Chapaco" and is page 4 of the score. It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo)
- Fl. 1** (Flute 1)
- Fl. 2** (Flute 2)
- Ob.** (Oboe)
- B♭ Cl. 1** (Bass Clarinet 1)
- B♭ Cl. 2** (Bass Clarinet 2)
- Bsn.** (Bassoon)
- Hn. 1** (Horn 1)
- Hn. 2** (Horn 2)
- B♭ Tpt. 1** (Bass Trumpet 1)
- B♭ Tpt. 2** (Bass Trumpet 2)
- Tbn. 1** (Trombone 1)
- Tbn. 2** (Trombone 2)
- Timp.** (Timpani)
- S.Dr.** (Snare Drum)
- Pno.** (Piano)
- Vln. I** (Violin I)
- Vln. II** (Violin II)
- Vla.** (Viola)
- Vc.** (Cello)
- Cb.** (Double Bass)

The score includes dynamic markings such as *sfz* (sforzando), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature that changes from 2/4 to 4/4. The page number 34 is indicated at the beginning of each staff.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

This musical score is for the piece "2 - Impresiones del Zapateo Chapaco". It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- B♭ Cl. 1
- B♭ Cl. 2
- Bsn.
- Hn. 1
- Hn. 2
- B♭ Tpt. 1
- B♭ Tpt. 2
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Timp.
- S.Dr.
- Pno.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vec.
- Cb.

The score begins at measure 57. The woodwinds (Piccolo, Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoon) and strings (Violins, Viola, Cello, Double Bass) are mostly silent until measure 57, where they enter with various rhythmic patterns. The percussion (Timpani and Snare Drum) has a more active role from the start. The piano part features complex textures with many triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics such as *f* (forte) are indicated throughout the score.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

68

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

68

Timp.

Afinar a:

68

S.Dr.

68

Pno.

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

79

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

S.Dr.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

94

Picc. *mf* *ff*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *ff*

Ob. *mf*

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

Bsn. *mf*

Hn. 1 *ff*

Hn. 2 *ff*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2

Timp.

S.Dr.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

105

Picc. *ff*

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Ob. *ff*

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2 *ff*

Bsn. *ff*

105

Hn. 1 *ff*

Hn. 2 *ff*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

105

Timp.

105

S.Dr.

105

Pno. *ff*

105

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

Musical score for measures 116-125. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets 1 and 2, Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, Timpani, Snare Drum, Piano, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score features various dynamics including *ff* (fortissimo) and *sfz* (sforzando).

Measures 116-125. Dynamics include *ff* and *sfz*.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

138

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

138

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

138

Timp.

Afinar a:

138

S.Dr.

138

Pno.

138

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

This musical score is for the second movement, "Impresiones del Zapateo Chapaco". It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo)
- Fl. 1** (Flute 1)
- Fl. 2** (Flute 2)
- Ob.** (Oboe)
- B♭ Cl. 1** (B-flat Clarinet 1)
- B♭ Cl. 2** (B-flat Clarinet 2)
- Bsn.** (Bassoon)
- Hn. 1** (Horn 1)
- Hn. 2** (Horn 2)
- B♭ Tpt. 1** (B-flat Trumpet 1)
- B♭ Tpt. 2** (B-flat Trumpet 2)
- Tbn. 1** (Trombone 1)
- Tbn. 2** (Trombone 2)
- Timp.** (Timpani)
- S.Dr.** (Snare Drum)
- Pno.** (Piano)
- Vln. I** (Violin I)
- Vln. II** (Violin II)
- Vla.** (Viola)
- Vc.** (Violoncello)
- Cb.** (Contrabass)

The score begins at measure 149. The woodwinds (Piccolo, Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoon) play a melodic line with accents and dynamic markings of *f* (forte). The brass section (Horns, Trumpets, Trombones) provides harmonic support with rhythmic patterns, often marked *ff* (fortissimo). The strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) play a steady, rhythmic accompaniment, with dynamic markings ranging from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The Piano part features a complex, rhythmic accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand, also marked *ff*. The Snare Drum part has a simple, rhythmic pattern. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a dance-oriented orchestral piece.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

This page of the musical score covers measures 160 to 172. The instrumentation includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets in Bb 1 and 2, Trombones 1 and 2, Timpani, Snare Drum, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *fz* (forzando), along with accents and slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines typical of the Zapateo Chapaco style.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

This musical score is for the second movement, "Impresiones del Zapateo Chapaco". It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo)
- Fl. 1** (Flute 1)
- Fl. 2** (Flute 2)
- Ob.** (Oboe)
- B♭ Cl. 1** (Bass Clarinet 1)
- B♭ Cl. 2** (Bass Clarinet 2)
- Bsn.** (Bassoon)
- Hn. 1** (Horn 1)
- Hn. 2** (Horn 2)
- B♭ Tpt. 1** (Bass Trumpet 1)
- B♭ Tpt. 2** (Bass Trumpet 2)
- Tbn. 1** (Trombone 1)
- Tbn. 2** (Trombone 2)
- Timp.** (Timpani)
- S.Dr.** (Snare Drum)
- Pno.** (Piano)
- Vln. I** (Violin I)
- Vln. II** (Violin II)
- Vla.** (Viola)
- Vc.** (Violoncello)
- Cb.** (Contrabass)

The score begins at measure 171. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamic markings are as follows:

- ff** (fortissimo) is used for Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboe, Clarinets 1 & 2, Bassoon, Horns 1 & 2, Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, Timpani, Snare Drum, Piano, and Contrabass.
- f** (forte) is used for Horns 1 & 2, Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, and Violins I & II.
- fz** (forzando) is used for Horns 1 & 2 and Trombone 1.
- mp** (mezzo-piano) is used for Horns 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabass.

A circled instruction "Afinar a:" (Tuning to A) is present above the Timpani part.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

182

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

182

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

182

Timp.

182

S.Dr.

182

Pno.

182

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp fff sfz f sfz

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

193

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

S.Dr.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

sfz

ff

p

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

204

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

S.Dr.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sfz

ff

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

This musical score is for the second movement, 'Impresiones del Zapateo Chapaco'. It is written for a full orchestra and includes a percussion section. The score begins at measure 215. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets 1 and 2, Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, and Trombones 1 and 2. The brass section includes Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Snare Drum, and Piano. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), and includes articulation marks like accents and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for each instrument.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

237

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

237

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

237

Timp.

237

S.Dr.

237

Pno.

237

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

248

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

248

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

248

Timp.

248

S.Dr.

248

Pno.

248

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sf

sfz

sfz

sfz

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins at measure 259. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, mostly rests.
- Fl. 1** and **Fl. 2**: Flutes, mostly rests.
- Ob.**: Oboe, plays a melodic line starting at measure 259 with a forte (*f*) dynamic.
- B♭ Cl. 1**: Bass Clarinet 1, plays a melodic line starting at measure 259 with a forte (*f*) dynamic.
- B♭ Cl. 2**: Bass Clarinet 2, mostly rests, with some notes starting at measure 269.
- Bsn.**: Bassoon, plays a rhythmic pattern starting at measure 259 with a forte (*f*) dynamic.
- Hn. 1** and **Hn. 2**: Horns, play melodic lines starting at measure 259.
- B♭ Tpt. 1** and **B♭ Tpt. 2**: Trumpets, mostly rests.
- Tbn. 1** and **Tbn. 2**: Trombones, play rhythmic patterns starting at measure 259 with a forte (*f*) dynamic.
- Timp.**: Timpani, plays a rhythmic pattern starting at measure 259.
- S.Dr.**: Snare Drum, plays a rhythmic pattern starting at measure 259.
- Pno.**: Piano, mostly rests.
- Vln. I** and **Vln. II**: Violins, play melodic lines starting at measure 259.
- Vla.**: Viola, plays a rhythmic pattern starting at measure 259.
- Vc.**: Violoncello, plays a rhythmic pattern starting at measure 259.
- Cb.**: Contrabass, plays a rhythmic pattern starting at measure 259.

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

281

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

281

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

281

Timp.

281

S.Dr.

281

Pno.

281

Vln. I

mf *f*

Vln. II

mf *f*

Vla.

mf *f*

Vc.

mf *f*

Cb.

mf *f*

2 - Impresiones del Zapateo Chapaco

292

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

S.Dr.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

f

f

f

f

f

Full Score **3 - Impresiones de la Tarkeada**

(Ritmo del folklor Boliviano,
Huayño de la Tarkeada, Tarka Ullara)

Moderado (♩ = 82)

Moisés Paño

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Piccolo
- Flute 1
- Flute 2
- Oboe 1
- Oboe 2
- Clarinet in B♭ 1
- Clarinet in B♭ 2
- Bassoon
- Horn in F 1
- Horn in F 2
- Trumpet in B♭ 1
- Trumpet in B♭ 2
- Timpani
- Snare Drum
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violoncello
- Contrabass

The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The key signature has one sharp (F#).

3 - Impresiones de la Tarkeada

This musical score is for the third movement, 'Impresiones de la Tarkeada'. It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo flute, mostly silent.
- Fl. 1 & 2**: Flutes, playing a melodic line starting in the second measure.
- Ob. 1 & 2**: Oboes, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- B♭ Cl. 1 & 2**: Clarinets, mostly silent.
- Bsn.**: Bassoon, mostly silent.
- Hn. 1 & 2**: Horns, playing a melodic line starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic.
- B♭ Tpt. 1 & 2**: Trumpets, playing a rhythmic pattern starting in the fourth measure with a forte (*f*) dynamic.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern throughout.
- S.Dr.**: Snare Drum, playing a rhythmic pattern throughout.
- Vln. I & II**: Violins, playing a melodic line starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic.
- Vla.**: Viola, playing a rhythmic pattern starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic.
- Vc.**: Violoncello, playing a rhythmic pattern starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic.
- Cb.**: Contrabass, playing a rhythmic pattern starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features various dynamics such as *f* (forte) and *sf* (sforzando), and includes articulation like accents and slurs. The first measure of each instrument part is marked with a '9' above the staff, indicating a specific performance instruction.

3 - Impresiones de la Tarkeada

This page of the musical score covers measures 17 through 24. The instrumentation includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Bass Clarinets 1 and 2, Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Timpani, Snare Drum, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins at measure 17 with a Piccolo and Flute 1 entry marked *f*. The Oboes and Bass Clarinets also enter at measure 17 with *f* dynamics. The Bassoon, Horns, and Snare Drum enter at measure 18. The Violins and Viola enter at measure 19 with *mf* dynamics. The Violoncello and Contrabass enter at measure 20 with *f* dynamics. The score concludes at measure 24 with a final *f* dynamic marking on the Contrabass line.

3 - Impresiones de la Tarkeada

25

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

mp

f

25

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

25

Timp.

25

S.Dr.

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony. The page is numbered '4' in the top left corner. The title '3 - Impresiones de la Tarkeada' is centered at the top. The score begins at measure 25, indicated by a '25' above the first staff. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in B-flat 1 (B♭ Cl. 1), Clarinet in B-flat 2 (B♭ Cl. 2), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet in B-flat 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet in B-flat 2 (B♭ Tpt. 2), Timpani (Timp.), Snare Drum (S.Dr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Piccolo part has several notes with accents and slurs. The Flute and Oboe parts have long, sustained notes with slurs. The Bassoon part has a melodic line starting at measure 25, with dynamics *mp* and *f* indicated. The Horn and Trumpet parts are mostly silent. The Timpani and Snare Drum parts are also silent. The Violin and Viola parts are silent. The Violoncello and Contrabass parts have long, sustained notes with slurs, and the Violoncello part has a dynamic *f* indicated.

3 - Impresiones de la Tarkeada

33

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

33

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

33

Timp.

33

S.Dr.

33

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

f

mp

f

f

f

f

3 - Impresiones de la Tarkeada

6

41

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Timp.

S.Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

f

mf

3 - Impresiones de la Tarkeada

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Ob. 1 (Oboe 1)
- Ob. 2 (Oboe 2)
- B♭ Cl. 1 (Bass Clarinet 1)
- B♭ Cl. 2 (Bass Clarinet 2)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. 1 (Horn 1)
- Hn. 2 (Horn 2)
- B♭ Tpt. 1 (Trumpet 1)
- B♭ Tpt. 2 (Trumpet 2)
- Timp. (Timpani)
- S.Dr. (Snare Drum)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)

Key features of the score include:

- Measures 57-64 are marked with a dynamic of *f* (forte).
- Measures 65-66 are marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte).
- Measures 67-68 are marked with a dynamic of *f* (forte).
- The score uses a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

73

Picc. *ff*

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. *f*

Hn. 1 *mp*

Hn. 2 *mp*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Timp. 73

S.Dr. 73

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *mf*

Vc. *f*

Cb. *mf*

3 - Impresiones de la Tarkeada

81

Picc. *f*

Fl. 1 *f* \rightrightarrows *mp* *mf*

Fl. 2 *f* \rightrightarrows *mp* *mf*

Ob. 1 *f* \rightrightarrows *mp* *mf*

Ob. 2 *f* \rightrightarrows *mp* *mf*

B♭ Cl. 1 *f* \rightrightarrows *mp* *mf*

B♭ Cl. 2 *f* \rightrightarrows *mp* *mf*

Bsn. *f* \rightrightarrows *mp* *mf*

Hn. 1 *f*

Hn. 2 *f*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

81

Timp.

81

S.Dr.

81

Vln. I *ff* \rightrightarrows *p* *p*

Vln. II *ff* \rightrightarrows *p* *p*

Vla. *ff* \rightrightarrows *p* *p*

Vc. *ff* \rightrightarrows *p* *p*

Cb. *ff* \rightrightarrows *p* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra, measures 81-88. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, B♭ Clarinets 1 and 2, Bassoon, Horns 1 and 2, and Trumpets 1 and 2. The percussion section includes Timpani, Snare Drum, and Cymbals. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). The woodwinds and strings play sustained notes with dynamic hairpins. The Piccolo has a short melodic phrase in measure 81. The Snare Drum and Cymbals are marked with rests throughout the page.

89

Picc. *f*

Fl. 1 *p* *pp*

Fl. 2 *p* *pp*

Ob. 1 *p* *pp*

Ob. 2 *p* *pp*

B♭ Cl. 1 *p* *pp*

B♭ Cl. 2 *p* *mf*

Bsn. *p* *f*

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Timp.

S.Dr.

Vln. I *pp* *pp*

Vln. II *pp* *pp*

Vla. *pp* *pp*

Vc. *pp* *pp*

Cb. *pp* *pp*

3 - Impresiones de la Tarkeada

97

Picc. *mf*

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2 *p*

Bsn. *p*

97

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

97

Timp.

97

S.Dr.

97

Vln. I *p* *sfz*

Vln. II *p* *sfz*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

This page of a musical score, numbered 14, is titled "3 - Impresiones de la Tarkeada". It contains the orchestral parts for measures 105 through 111. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in B-flat 1 (B♭ Cl. 1), Clarinet in B-flat 2 (B♭ Cl. 2), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet in B-flat 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet in B-flat 2 (B♭ Tpt. 2), Timpani (Timp.), Snare Drum (S.Dr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score features various dynamics including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The Piccolo part begins at measure 105 with a melodic line. The Flutes and Oboes play sustained notes. The Clarinets and Bassoon have rhythmic patterns. The Horns play sustained notes. The Violins and Viola play sustained notes, with the Violin I part starting at *p* and moving to *f* at measure 105. The Violoncello and Contrabass play rhythmic patterns. The Snare Drum and Timpani are silent throughout this section.

This page of a musical score, numbered 16, is titled "3 - Impresiones de la Tarkeada". It contains the notation for measures 121 through 128 for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo flute, starting at measure 121 with a melodic line.
- Fl. 1** and **Fl. 2**: Flutes, both starting at measure 121 with a melodic line. Dynamics include *f* (forte).
- Ob. 1** and **Ob. 2**: Oboes, both starting at measure 121 with a melodic line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).
- B♭ Cl. 1** and **B♭ Cl. 2**: Bass Clarinets, both starting at measure 121 with a melodic line. Dynamics include *f* (forte).
- Bsn.**: Bassoon, starting at measure 121 with a melodic line. Dynamics include *ff* (fortissimo).
- Hn. 1** and **Hn. 2**: Horns, both starting at measure 121 with a melodic line.
- B♭ Tpt. 1** and **B♭ Tpt. 2**: Trumpets, both starting at measure 121 with a melodic line.
- Timp.**: Timpani, starting at measure 121 with a melodic line.
- S.Dr.**: Snare Drum, starting at measure 121 with a melodic line.
- Vln. I** and **Vln. II**: Violins, both starting at measure 121 with a melodic line.
- Vla.**: Viola, starting at measure 121 with a melodic line.
- Vc.**: Violoncello, starting at measure 121 with a melodic line. Dynamics include *ff* (fortissimo).
- Cb.**: Contrabasso, starting at measure 121 with a melodic line. Dynamics include *ff* (fortissimo).

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The Piccolo flute part begins at measure 121. The woodwinds and strings play a melodic line that continues through measure 128. The brass instruments play a melodic line that continues through measure 128. The timpani and snare drum play a melodic line that continues through measure 128.

129

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

129

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

129

Timp.

129

S.Dr.

129

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

137

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Timp.

S.Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

3 - Impresiones de la Tarkeada

145

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Timp.

S.Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

sf

sf

sf

3 - Impresiones de la Tarkeada

153

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f*

Bsn. *f*

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

153

Timp.

153

S.Dr.

153

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla.

Vc. *ff*

Cb. *ff*

3 - Impresiones de la Tarkeada

161

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

161

Timp.

S.Dr.

161

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

Musical score for orchestra, page 24, measures 185-192. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Timpani, Snare Drum, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score features a variety of rhythmic patterns and dynamics, with a prominent *ff* (fortissimo) dynamic in the later measures. The Piccolo part begins at measure 185. The Snare Drum part begins at measure 185. The Viola part begins at measure 185. The Violoncello part begins at measure 185. The Contrabass part begins at measure 185.

This page of a musical score, titled "3 - Impresiones de la Tarkeada" and numbered 25, covers measures 193 through 200. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 193, marked with a rehearsal sign. The Piccolo (Picc.) and Flute 1 (Fl. 1) parts are silent until measure 194. The Flute 2 (Fl. 2) part enters in measure 194 with a forte (*f*) dynamic. The Oboe 1 (Ob. 1) and Oboe 2 (Ob. 2) parts also enter in measure 194 with a forte (*f*) dynamic. The Clarinet 1 (B♭ Cl. 1) and Clarinet 2 (B♭ Cl. 2) parts enter in measure 194 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Bassoon (Bsn.) part enters in measure 194 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Horn 1 (Hn. 1) and Horn 2 (Hn. 2) parts enter in measure 194 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1) and Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2) parts enter in measure 194 with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Timpani (Timp.) part enters in measure 194 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Snare Drum (S.Dr.) part enters in measure 194 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violin 1 (Vln. I) and Violin 2 (Vln. II) parts enter in measure 194 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Viola (Vla.) part enters in measure 194 with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Violoncello (Vc.) part enters in measure 194 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Contrabass (Cb.) part enters in measure 194 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score concludes at measure 200.

201

Picc. *fff*

Fl. 1 *fff*

Fl. 2 *fff*

Ob. 1 *fff*

Ob. 2 *fff*

B♭ Cl. 1 *fff*

B♭ Cl. 2 *fff*

Bsn. *fff*

Hn. 1 *fff*

Hn. 2 *fff*

B♭ Tpt. 1 *fff*

B♭ Tpt. 2 *fff*

Timp. *fff* *f*

S.Dr. *fff*

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

Cb. *fff*

3 - Impresiones de la Tarkeada

209

Picc. *ff*

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *ff*

Ob. 2 *ff*

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2 *ff*

Bsn. *ff*

209

Hn. 1 *ff*

Hn. 2 *ff*

B♭ Tpt. 1 *ff*

B♭ Tpt. 2 *ff*

209

Timp. *ff*

209

S.Dr. *ff*

209

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony, specifically measures 209 through 216. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed are Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in B-flat 1 and 2, Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets in B-flat 1 and 2, Timpani, Snare Drum, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 209. The Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, and Violins I and II all play a melodic line starting in measure 209. The Oboe 2 part starts with a dynamic marking of *f*, while the others start with *ff*. The Snare Drum part starts in measure 209 with a rhythmic pattern. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts start in measure 209 with a bass line. The Timpani part starts in measure 209 with a rhythmic pattern. The score ends at measure 216. The dynamic marking *ff* is prominent throughout the score, indicating a fortissimo section.

217

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Timp.

S.Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

4 - Impresiones de la Morenada

Full Score

Moderado (♩ = 104)

(Ritmo del Folklor Boliviano)

Moisés Paño

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in B♭ 1 and 2, and Bassoon. The brass section includes Horn in F 1 and 2, Trumpet in B♭ 1 and 2, Trombone 1, 2, and 3, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Cymbals, and Snare Drum. The string section includes Violin I and II, Viola, Cello, and Contrabass. The score begins with a key signature of two flats (B♭ and E♭) and a 2/4 time signature. The woodwinds and strings enter with a melodic line, while the brass and percussion provide harmonic support. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The piece concludes with a sustained chord in the strings and a final drum hit.

4 - Impresiones de la Morenada

2

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada". It is a full orchestral score with woodwinds. The score is divided into two systems. The first system includes Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets in Bb 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, and Tuba. The second system includes Timpani, Cymbals, Snare Drum, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The score begins at measure 10. The woodwinds have various parts, with the Oboe and Clarinets in Bb 1 and 2 playing melodic lines. The strings play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *mp*. The percussion includes timpani with triplets and snare drum with a rhythmic pattern. The score ends with a final *f* dynamic marking.

4 - Impresiones de la Morenada

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and is page 3 of the score. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon, Horn 1 and 2, Trumpet in B-flat 1 and 2, Trombone 1, 2, and 3, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Cymbals, and Snare Drum. The string section includes Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The score begins at measure 19. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play sustained notes, while the Oboe and Horn 1 have melodic lines. The Oboe part starts with a forte (*f*) dynamic and includes breath marks. The Horn 1 part also starts with a forte (*f*) dynamic and includes a breath mark. The strings play a sustained harmonic accompaniment, with the Violin I and II parts marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The percussion parts provide rhythmic support, with the Snare Drum playing a steady pattern. The score concludes with a final measure where the strings and woodwinds hold their notes.

4 - Impresiones de la Morenada

4

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and is marked with the number 4. It is written for a large ensemble of instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in Bb 1 and 2, Bassoon, Horn 1 and 2, Trumpet in Bb 1 and 2, Trombone 1, 2, and 3, Tuba, Timpani, Cymbals, Snare Drum, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. The score features various musical notations such as dynamics (mf, f), articulation (accents, slurs), and fingerings. The piece begins at measure 28. The Oboe and Clarinet in Bb 1 parts have significant melodic lines, while the strings provide a harmonic foundation. The woodwinds and brass instruments have more rhythmic and harmonic roles.

4 - Impresiones de la Morenada

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and is page 5 of the score. It features a variety of instruments:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Both parts play a melodic line starting at measure 37, marked with a forte (*f*) dynamic. They include slurs and accents.
- Clarinet 1 (B♭ Cl. 1):** Plays a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Clarinet 2 (B♭ Cl. 2):** Plays a similar melodic line to Cl. 1, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Saxophone (Ob.):** Plays a melodic line starting at measure 37, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Horns (Hn. 1, Hn. 2):** Both parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a *v* (accents).
- Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2):** Both parts are silent throughout this section.
- Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3):** All three parts are silent throughout this section.
- Tuba:** Silent throughout this section.
- Percussion (Timp., Cym., S.Dr.):** All three parts are silent throughout this section.
- Strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.):** The string section provides a harmonic foundation with sustained notes, marked with a forte (*f*) dynamic.

4 - Impresiones de la Morenada

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and is page 6 of the score. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet 1 and 2, Bassoon, Horn 1 and 2, Trumpet 1 and 2, Trombone 1, 2, and 3, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Cymbals, and Snare Drum. The string section includes Violin 1 and 2, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The percussion instruments play a steady, rhythmic accompaniment. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments. The overall texture is rich and complex, typical of a full orchestral score.

4 - Impresiones de la Morenada

8

This musical score is for the piece "4 - Impresiones de la Morenada". It is a full orchestral score for a woodwind and brass ensemble, plus strings. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The piece begins at measure 64. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets in B-flat (1 and 2), Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets in B-flat (1 and 2), Trombones 1, 2, and 3, and Tuba. The brass section includes Timpans, Cymbals, and Snare Drums. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features a variety of musical notations, including rests, notes, slurs, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass section provides harmonic support. The overall texture is rich and expressive.

4 - Impresiones de la Morenada

73

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

mf

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tuba

73

Timp.

73

Cym.

S.Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

f

Vc.

sf

Cb.

ff

f

ff

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is for measures 73 through 80. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The instruments listed on the left are: Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon, Horn 1 and 2, Trumpet in B-flat 1 and 2, Trombone 1, 2, and 3, Tuba, Timpani, Cymbals, Snare Drum, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Flute 1 part has a dynamic marking of *f* starting in measure 78. The Bassoon part has a dynamic marking of *mf* starting in measure 73. The Viola part has a dynamic marking of *f* starting in measure 73. The Violoncello part has a dynamic marking of *sf* starting in measure 73. The Contrabass part has a dynamic marking of *ff* starting in measure 78. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings.

4 - Impresiones de la Morenada

10

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and is page 10. It is written for a large orchestra. The score is divided into three systems. The first system includes Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, and Bassoon. The second system includes Horn 1, Horn 2, Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, and Tuba. The third system includes Timpani, Cymbals, Snare Drum, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in a key with two flats (Bb major or F minor) and a 4/4 time signature. The score features various dynamics such as *f* (forte) and *sfz* (sforzando), and includes articulation marks like accents and slurs. The Flute 1 part has a measure number of 82. The Flute 2 and Oboe parts have a *f* dynamic marking. The Clarinet in Bb 2 part has a *f* dynamic marking. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts have a *sfz* dynamic marking. The Contrabass part has a *f* dynamic marking. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each instrument.

4 - Impresiones de la Morenada

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and is page 11 of the score. It features a large ensemble of instruments. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The instruments included are:

- Flute 1 (Fl. 1)
- Flute 2 (Fl. 2)
- Oboe (Ob.)
- Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1)
- Bass Clarinet 2 (B♭ Cl. 2)
- Bassoon (Bsn.)
- Horn 1 (Hn. 1)
- Horn 2 (Hn. 2)
- B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1)
- B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2)
- Trombone 1 (Tbn. 1)
- Trombone 2 (Tbn. 2)
- Trombone 3 (Tbn. 3)
- Tuba
- Timpani (Timp.)
- Cymbals (Cym.)
- Snare Drum (S.Dr.)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Contrabass (Cb.)

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *ff*, *sfz*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., *mf*, *ff*). The piece is marked with a *ff* (fortissimo) dynamic throughout most of the score. The score is divided into systems, with the first system starting at measure 91. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and brass in the upper staves and strings in the lower staves.

4 - Impresiones de la Morenada

12

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and is page 12 of the score. It is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score is arranged for a large ensemble of instruments. The woodwind section includes two Flutes (Fl. 1 and Fl. 2), one Oboe (Ob.), two Clarinets in B-flat (B. Cl. 1 and B. Cl. 2), one Bassoon (Bsn.), two Horns (Hn. 1 and Hn. 2), two Trumpets in B-flat (B. Tpt. 1 and B. Tpt. 2), three Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, and Tbn. 3), and one Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), and Snare Drum (S. Dr.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *100* and *100*. There are also performance instructions like *100* and *100* at the beginning of some staves. The piece is marked with a tempo of *100* and a dynamic of *100*. The score is divided into two systems, with the first system containing staves 1 through 10 and the second system containing staves 11 through 20. The piece is marked with a tempo of *100* and a dynamic of *100*. There are also performance instructions like *100* and *100* at the beginning of some staves.

4 - Impresiones de la Morenada

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and is page 13 of the score. It features a large ensemble of instruments. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The instruments included are:

- Flute 1 (Fl. 1)
- Flute 2 (Fl. 2)
- Oboe (Ob.)
- Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1)
- Bass Clarinet 2 (B♭ Cl. 2)
- Bassoon (Bsn.)
- Horn 1 (Hn. 1)
- Horn 2 (Hn. 2)
- B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1)
- B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2)
- Trombone 1 (Tbn. 1)
- Trombone 2 (Tbn. 2)
- Trombone 3 (Tbn. 3)
- Tuba
- Timpani (Timp.)
- Cymbals (Cym.)
- Snare Drum (S.Dr.)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Cello (Vc.)
- Double Bass (Cb.)

The score begins at measure 109. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure of the Flute 1 part and continues through the rest of the page. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

4 - Impresiones de la Morenada

14

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tuba

Timp.

Cym.

S.Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

4 - Impresiones de la Morenada

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and covers measures 127 to 134. The score is arranged for a large symphony orchestra. The instruments included are:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2)
- Oboe (Ob.)
- Bass Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2)
- Bassoon (Bsn.)
- Horns (Hn. 1, Hn. 2)
- Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2)
- Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3)
- Tuba
- Timpani (Timp.)
- Cymbals (Cym.)
- Snare Drum (S.Dr.)
- Violins (Vln. I, Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Cello (Ve.)
- Double Bass (Cb.)

The score is written in a key signature of two flats (B♭ major or D minor) and a 2/4 time signature. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is used extensively throughout the piece, indicating a very loud volume. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic drive.

4 - Impresiones de la Morenada

16

Musical score for 'Impresiones de la Morenada' starting at measure 136. The score includes parts for Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2), Bassoon (Bsn.), Horns (Hn. 1, Hn. 2), Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Tuba, Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), Snare Drum (S.Dr.), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.).

4 - Impresiones de la Morenada

Musical score for orchestra, measures 145-151. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature (C). The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1, Fl. 2, Ob., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tuba:** These instruments are mostly silent (indicated by a horizontal line) from measure 145 to 150. In measure 151, they play a final chord. The Tuba part begins in measure 145 with a rhythmic pattern.
- Bsn.:** Plays a rhythmic pattern starting in measure 145, consisting of eighth and sixteenth notes.
- Timp.:** Silent until measure 151, where it plays a single stroke marked *f*.
- Cym.:** Silent until measure 151, where it plays a single stroke marked *f*.
- S.Dr.:** Silent until measure 151, where it plays a single stroke marked *f*.
- Vln. I, Vln. II, Vla.:** Silent until measure 150. In measure 151, they play a sustained chord. The Violins and Viola parts are marked *p* at the beginning and *f* at the end of the measure.
- Vc.:** Silent until measure 149. In measure 150, it begins a rhythmic pattern marked *f*, consisting of eighth and sixteenth notes.
- Cb.:** Silent until measure 149. In measure 150, it begins a rhythmic pattern marked *f*, consisting of eighth and sixteenth notes.

4 - Impresiones de la Morenada

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and is page 18 of the score. It features a full orchestral arrangement. The woodwind section includes two Flutes (Fl. 1 and Fl. 2), Oboe (Ob.), two Clarinets in B-flat (B♭ Cl. 1 and B♭ Cl. 2), Bassoon (Bsn.), Horns (Hn. 1 and Hn. 2), two Trumpets in B-flat (B♭ Tpt. 1 and B♭ Tpt. 2), three Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, and Tbn. 3), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), and Snare Drum (S.Dr.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 154. The Flute parts have dynamic markings of *mf* and *f*. The Violin and Viola parts have dynamic markings of *mf* and *ff*. The Violoncello and Contrabass parts also have dynamic markings of *mf* and *ff*. The Snare Drum part has a complex rhythmic pattern. The overall texture is rich and dynamic, with a focus on melodic lines in the woodwinds and strings.

4 - Impresiones de la Morenada

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and is page 22 of the score. It features a large ensemble of instruments. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The piece begins at measure 190. The instrumentation includes:

- Flutes (Fl. 1 and Fl. 2)
- Oboe (Ob.)
- Bass Clarinets (B♭ Cl. 1 and B♭ Cl. 2)
- Bassoon (Bsn.)
- Horns (Hn. 1 and Hn. 2)
- Trumpets (B♭ Tpt. 1 and B♭ Tpt. 2)
- Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, and Tbn. 3)
- Tuba
- Timpani (Timp.)
- Cymbals (Cym.)
- Snare Drum (S.Dr.)
- Violins (Vln. I and Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Contrabass (Cb.)

The score shows various musical notations, including rests, dynamics (such as *f* for fortissimo), and articulation marks. The woodwinds and strings have active parts starting at measure 190, while the brass instruments have rests until measure 200, where they enter with a strong *f* dynamic. The percussion instruments, including the snare drum and timpani, have active parts throughout the section.

4 - Impresiones de la Morenada

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and is page 23 of the score. It features a large ensemble of instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flute 1 and 2, Oboe, Bass Clarinet 1 and 2, Bassoon, Horn 1 and 2, Trumpet 1 and 2, Trombone 1, 2, and 3, Tuba, Timpani, Cymbals, Snare Drum, Violin I and II, Viola, and Cello. The second system includes Flute 1 and 2, Oboe, Bass Clarinet 1 and 2, Bassoon, Horn 1 and 2, Trumpet 1 and 2, Trombone 1, 2, and 3, Tuba, Timpani, Cymbals, Snare Drum, Violin I and II, Viola, and Cello. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The music is characterized by a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with many notes beamed together. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The page number "199" is visible at the beginning of several staves, indicating the measure number.

4 - Impresiones de la Morenada

This musical score is for the piece "4 - Impresiones de la Morenada". It is arranged for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Ob. (Oboe)
- B♭ Cl. 1 (Bass Clarinet 1)
- B♭ Cl. 2 (Bass Clarinet 2)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. 1 (Horn 1)
- Hn. 2 (Horn 2)
- B♭ Tpt. 1 (Bass Trumpet 1)
- B♭ Tpt. 2 (Bass Trumpet 2)
- Tbn. 1 (Trombone 1)
- Tbn. 2 (Trombone 2)
- Tbn. 3 (Trombone 3)
- Tuba
- Timp. (Timpani)
- Cym. (Cymbals)
- S.Dr. (Snare Drum)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)

The score is written in a key signature of two flats (B♭ and E♭) and a common time signature (C). It begins at measure 208. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated for several instruments, including the Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, and Violins. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall texture is rich and complex, typical of a full orchestral arrangement.

217
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn.
217
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
217
Timp.
217
Cym.
217
S.Dr.
217
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Tiempo Aprox: 4'47"

4 - Impresiones de la Morenada

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and is page 26. It is written for a large symphony orchestra. The score begins at measure 226. The instrumentation includes:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet in B-flat (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2)
- Bassoon (Bsn.)
- Horns (Hn. 1, Hn. 2)
- Trumpets in B-flat (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2)
- Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3)
- Tuba
- Timpani (Timp.)
- Cymbals (Cym.)
- Snare Drum (S. Dr.)
- Violins (Vln. I, Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Contrabass (Cb.)

The score features a variety of musical textures, including melodic lines for the woodwinds and strings, and rhythmic patterns for the percussion. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) are used throughout to indicate volume. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves grouped by instrument family.

4 - Impresiones de la Morenada

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada" and is page 27 of the score. It features a large ensemble of instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet 1 and 2, Bassoon, Horn 1 and 2, Trumpet 1 and 2, Trombone 1, 2, and 3, Tuba, Timpani, Cymbals, and Snare Drum. The second system includes Violin 1 and 2, Viola, Cello, and Double Bass. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., mf , ff), and articulation marks (e.g., accents, staccato). The piece begins at measure 235. The instrumentation is typical of a symphony orchestra with a strong emphasis on woodwinds and brass.

4 - Impresiones de la Morenada

This musical score is for the piece "Impresiones de la Morenada". It is a full orchestral score for a concert band or symphony orchestra. The score is written in 2/4 time and begins at measure 244. The instrumentation includes:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet in Bb (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2)
- Bassoon (Bsn.)
- Horns (Hn. 1, Hn. 2)
- Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2)
- Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3)
- Tuba
- Timpani (Timp.)
- Cymbals (Cym.)
- Snare Drum (S.Dr.)
- Violins (Vln. I, Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Cello (Vc.)
- Double Bass (Cb.)

The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *fff*. There are also performance instructions like *rit.* and *rit. a.* (ritardando). The piece concludes with a final cadence in the double bass and tuba parts.

5 - Impresiones del Taquirari

(Ritmo del Folklor Boliviano)

Moisés Paño

Alegre (♩=86)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with 18 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Piccolo:** Enters in the final measure with a forte (f) dynamic.
- Flute 1 & 2:** Both flutes play a melodic line starting in the final measure with a forte (f) dynamic.
- Oboe:** Plays a melodic line throughout the piece, with a forte (f) dynamic in the final measure.
- Clarinet in B♭ 1 & 2:** Both clarinets play a melodic line throughout the piece, with a forte (f) dynamic in the final measure.
- Bassoon:** Plays a melodic line throughout the piece, with a forte (f) dynamic in the final measure.
- Horn in F 1 & 2:** Both horns play a melodic line throughout the piece, with a forte (f) dynamic in the final measure.
- Trumpet in B♭ 1 & 2:** Both trumpets play a melodic line throughout the piece, with a forte (f) dynamic in the final measure.
- Trombone 1 & 2:** Both trombones play a melodic line throughout the piece, with a forte (f) dynamic in the final measure.
- Timpani:** Plays a rhythmic pattern throughout the piece.
- Snare Drum:** Plays a rhythmic pattern throughout the piece.
- Piano:** Provides harmonic support throughout the piece, with a forte (f) dynamic in the final measure.
- Violin I & II:** Both violins play a melodic line throughout the piece, with a forte (f) dynamic in the final measure.
- Viola:** Plays a melodic line throughout the piece, with a forte (f) dynamic in the final measure.
- Cello & Contrabass:** Both play a melodic line throughout the piece, with a forte (f) dynamic in the final measure.

5 - Impresiones del Taquirari

This musical score is for the piece "Impresiones del Taquirari". It is a full orchestral score for a 100-piece orchestra. The score is written for the following instruments:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- B♭ Cl. 1
- B♭ Cl. 2
- Bsn.
- Hn. 1
- Hn. 2
- B♭ Tpt. 1
- B♭ Tpt. 2
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Timp.
- S.Dr.
- Pno.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score begins with a double bar line and a repeat sign. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score features a variety of rhythmic patterns and dynamics, with a forte (*f*) dynamic marking appearing in several places. The woodwinds and strings play a significant role in the texture, while the brass instruments provide harmonic support. The piano part is mostly silent, with some light accompaniment in the later sections.

This musical score page, numbered 4, is for the piece "5 - Impresiones del Taquirari". It features a full orchestral and chamber ensemble. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Timpani (Timp.), Snare Drum (S.Dr.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.).

The score begins at measure 31. The woodwinds (Piccolo, Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoon) and strings (Violins, Viola, Cello, Double Bass) play a rhythmic pattern of eighth notes. The brass instruments (Horns, Trumpets, Trombones) enter in measure 31 with a sustained chord. The Piano part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *mf* and *f*. The Piccolo, Flutes, Oboe, Clarinets, and Bassoon play a melodic line with a dynamic marking of *f*. The Horns, Trumpets, and Trombones play a sustained chord with a dynamic marking of *f*. The Snare Drum plays a rhythmic pattern. The Viola, Cello, and Double Bass play a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*. The score concludes with a dynamic marking of *mf*.

5 - Impresiones del Taquirari

This musical score is for the piece "Impresiones del Taquirari" and is page 5 of the score. It features a variety of instruments and includes dynamic markings such as *p*, *f*, *sfz*, *pp*, and *mp*. The score includes a Piccolo part with trills, Flute parts with trills and slurs, Oboe with slurs, Clarinet parts with slurs and dynamics, Bassoon with dynamics, Horn parts with *sfz* markings, Trumpet and Trombone parts with *sfz* and *f* markings, Timpani, Snare Drum, Piano with slurs and dynamics, Violin parts with dynamics, Viola with *mp* markings, Cello with dynamics, and Double Bass with dynamics. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

5 - Impresiones del Taquirari

This musical score is for the piece "Impresiones del Taquirari" and is page 6 of the score. It features a variety of instruments including Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboe, Clarinets (1 and 2), Bassoon, Horns (1 and 2), Trumpets (1 and 2), Trombones (1 and 2), Timpani, Snare Drum, Piano, Violins (I and II), Viola, and Cello. The score is divided into two systems. The first system (measures 51-54) includes woodwinds and strings. The second system (measures 55-58) includes brass instruments, timpani, snare drum, piano, and strings. The score includes various musical notations such as trills (tr), dynamics (f, mf), and articulation marks. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb) at the beginning of the second system.

5 - Impresiones del Taquirari

This musical score is for the piece "Impresiones del Taquirari" and is page 8 of the score. It is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and begins at measure 71. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc.** (Piccolo)
- Fl. 1** and **Fl. 2** (Flutes)
- Ob.** (Oboe)
- B♭ Cl. 1** and **B♭ Cl. 2** (Clarinet in B-flat)
- Bsn.** (Bassoon)
- Hn. 1** and **Hn. 2** (Horn)
- B♭ Tpt. 1** and **B♭ Tpt. 2** (Trumpet in B-flat)
- Tbn. 1** and **Tbn. 2** (Trombone)
- Timp.** (Timpani)
- S.Dr.** (Snare Drum)
- Pno.** (Piano)
- Vln. I** and **Vln. II** (Violin)
- Vla.** (Viola)
- Vc.** (Cello)
- Cb.** (Double Bass)

The score features various musical notations including dynamics such as *f* (forte) and *tr* (trill), and includes rests for several instruments in the earlier measures of this page.

This musical score is for the piece "Impresiones del Taquirari" and is page 9 of the score. It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Enters at measure 81 with a melodic line.
- Fl. 1 & 2** (Flutes): Play a rhythmic pattern starting at measure 81, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Ob.** (Oboe): Plays a rhythmic pattern starting at measure 81, marked with a forte (*f*) dynamic.
- B♭ Cl. 1 & 2** (Clarinet 1 & 2): Play a rhythmic pattern starting at measure 81, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Bsn.** (Bassoon): Plays a rhythmic pattern starting at measure 81, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Hn. 1 & 2** (Horn 1 & 2): Play a rhythmic pattern starting at measure 81, marked with a forte (*f*) dynamic.
- B♭ Tpt. 1 & 2** (Trumpet 1 & 2): Play a rhythmic pattern starting at measure 81, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Tbn. 1 & 2** (Trombone 1 & 2): Play a rhythmic pattern starting at measure 81, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Timp.** (Timpani): Remains silent throughout this section.
- S.Dr.** (Snare Drum): Remains silent throughout this section.
- Pno.** (Piano): Provides harmonic support with chords and arpeggios, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Vln. I & II** (Violin 1 & 2): Play a melodic line starting at measure 81, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Vla.** (Viola): Plays a rhythmic pattern starting at measure 81, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Vc.** (Cello): Plays a rhythmic pattern starting at measure 81, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Cb.** (Double Bass): Plays a rhythmic pattern starting at measure 81, marked with a forte (*f*) dynamic.

This musical score is for the piece "5 - Impresiones del Taquirari". It is a full orchestral score for a concert band or symphony orchestra. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The piece begins at measure 91. The instrumentation includes Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet 1 and 2, Bassoon, Horn 1 and 2, Trumpet 1 and 2, Trombone 1 and 2, Timpani, Snare Drum, Piano, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features a variety of musical notations, including dynamics such as *f* (forte) and *tr* (trill), and articulation marks like accents and slurs. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support and melodic lines. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a concert band or symphony orchestra piece.

5 - Impresiones del Taquirari

This musical score is for the piece "5 - Impresiones del Taquirari". It is a full orchestral score for 11 measures, starting at measure 101. The score is written for a variety of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score features several dynamic markings, including *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *tr* (trill). The woodwind section (Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboe, Clarinets 1 & 2, Bassoon) plays a melodic line with trills and accents. The brass section (Horns 1 & 2, Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2) provides harmonic support with *ff* and *f* dynamics. The percussion section (Timpani, Snare Drum) and the piano part contribute to the rhythmic texture. The string section (Violins I & II, Viola, Cello, Double Bass) plays a steady accompaniment. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

This musical score is for the piece "5 - Impresiones del Taquirari". It is a full orchestral score for a 12-measure section. The instruments included are Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon, Horn 1, Horn 2, Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone 1, Trombone 2, Timpani, Snare Drum, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins with a *ff* (fortissimo) dynamic and includes a *tr* (trill) marking. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some instruments playing sustained chords or block chords. The piano part provides a harmonic foundation with chords and moving bass lines. The strings play a rhythmic accompaniment, with the cello and double bass parts being particularly active. The woodwinds and brass instruments have specific melodic and harmonic lines, with some instruments like the flutes and clarinets playing more melodic passages. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a traditional folk-inspired orchestral piece.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins at measure 117. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Timp., S.Dr., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The *tr* (trill) marking is used for the Piccolo, Flutes, and Oboe. The *fff* (fortissimo) marking is used for the Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Piano, Violins, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

6 - Impresiones de la Cueca

(Ritmo del Folklor Boliviano)

Moisés Paño

Alegre (♩ = 86)

The score is for a piece titled "6 - Impresiones de la Cueca" by Moisés Paño, in the style of Bolivian folk music. It is marked "Alegre" with a tempo of quarter note = 86. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The score includes parts for Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon, Horn in F 1 and 2, Trumpet in B-flat 1 and 2, Trombone 1 and 2, Timpani, Snare Drum, Piano, Violin I and II, Viola, Cello, and Contrabass. The woodwinds and strings have melodic lines with dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *ff*. The strings play a rhythmic accompaniment with dynamic markings *p*, *f*, and *mp*.

This musical score page, numbered 2, is for the piece '6 - Impresiones de la Queca'. It features a variety of instruments and includes a rehearsal mark at measure 15. The instruments listed are Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb 1 (Bb Cl. 1), Clarinet in Bb 2 (Bb Cl. 2), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet in Bb 1 (Bb Tpt. 1), Trumpet in Bb 2 (Bb Tpt. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Timpani (Timp.), Snare Drum (S. Dr.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *ff* and *ff* in the woodwind sections. The key signature has one flat, and the time signature is common time. The page contains 15 measures of music.

This page of the musical score covers measures 25 through 34. The instrumentation includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, Timpani, Snare Drum, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of two flats (Bb) and a common time signature (C). The woodwinds and strings are active throughout, with various dynamics such as *ff*, *sfz*, and *fff* indicated. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds have more complex melodic lines. The piano part is mostly silent, with some chords in the right hand. The brass instruments are mostly silent, with some notes in the trombone parts.

6 - Impresiones de la Queca

This musical score page, numbered 4, is for the piece "6 - Impresiones de la Queca". It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Rests until measure 35, then plays a melodic line with accents.
- Fl. 1** and **Fl. 2** (Flutes): Flute 1 has a melodic line starting at measure 35 with accents and a *ff* dynamic. Flute 2 has a sustained note.
- Ob.** (Oboe): Rests until measure 35, then plays a melodic line with a *ff* dynamic.
- B♭ Cl. 1** and **B♭ Cl. 2** (Clarinets): Clarinet 1 has a melodic line with a *ff* dynamic. Clarinet 2 has a sustained note.
- Bsn.** (Bassoon): Rests until measure 35, then plays a melodic line.
- Hn. 1** and **Hn. 2** (Horns): Horn 1 has a melodic line with a *ff* dynamic. Horn 2 has a sustained note.
- B♭ Tpt. 1** and **B♭ Tpt. 2** (Trumpets): Trumpet 1 has a melodic line with a *ff* dynamic. Trumpet 2 has a sustained note.
- Tbn. 1** and **Tbn. 2** (Trombones): Both have sustained notes.
- Timp.** (Timpani): Rests throughout.
- S.Dr.** (Snare Drum): Rests throughout.
- Pno.** (Piano): Rests throughout.
- Vln. I** and **Vln. II** (Violins): Violin I has a melodic line with a *mf* dynamic. Violin II has a melodic line with a *mf* dynamic.
- Vla.** (Viola): Rests until measure 35, then plays a melodic line with a *mf* dynamic.
- Vc.** (Violoncello) and **Cb.** (Cello): Both have sustained notes with a *mf* dynamic.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and includes various musical notations such as accents, dynamics (*ff*, *mf*), and rests.

This page of the musical score covers measures 45 through 54. The instrumentation includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets in Bb 1 and 2, Trombones 1 and 2, Timpani, Snare Drum, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte) are indicated. The Piccolo part is mostly silent, with a few notes in measures 45 and 46. The Flutes and Oboe play melodic lines, while the Clarinets and Bassoon provide harmonic support. The Horns and Trumpets play rhythmic patterns, and the Trombones play a more melodic line. The Percussion section includes Timpani and Snare Drum. The Piano part is mostly silent. The Violins, Viola, and Violoncello play melodic lines, and the Contrabass plays a rhythmic pattern.

6 - Impresiones de la Queca

This musical score is for the piece "Impresiones de la Queca" and is page 6 of the score. It features a large orchestral ensemble. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Timp., S.Dr., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music begins at measure 55. The woodwinds (Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoon) have active parts, with some playing melodic lines and others providing harmonic support. The brass section (Horns, Trumpets, Trombones) is mostly silent in this section. The percussion section (Timpani, Snare Drum) is also silent. The piano part is mostly silent. The string section (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) has active parts, with some playing melodic lines and others providing harmonic support. The dynamic marking *f* (forte) is used in several places, indicating a loud volume. The score is written in a standard musical notation style with a variety of note values, rests, and articulation marks.

6 - Impresiones de la Queca

This page of the musical score covers measures 65 through 74. The instrumentation includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, Timpani, Snare Drum, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins at measure 65 with a Piccolo part. The Flute 1 part features dynamics of *mp*, *ff*, and *p*. The Oboe part starts with *ff*. The Clarinet 1 part has a *ff* dynamic. The Bassoon part has a *ff* dynamic. The Violin I part has a *f* dynamic and includes a *pizz.* instruction. The Violin II part has a *f* dynamic and includes a *pizz.* instruction. The Viola part has a *f* dynamic and includes a *pizz.* instruction. The Violoncello part has a *f* dynamic and includes a *pizz.* instruction. The Contrabass part has a *f* dynamic and includes a *pizz.* instruction. The score concludes at measure 74.

6 - Impresiones de la Queca

75

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

75

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

75

Timp.

75

S.Dr.

75

Pno.

75

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

frull.

f

f

This musical score page, numbered 10, is titled "6 - Impresiones de la Queca". It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Rests until measure 95, then plays a trill (tr) on a dotted quarter note, marked *f*.
- Fl. 1** and **Fl. 2** (Flutes): Rests until measure 95, then play a trill (tr) on a dotted quarter note, marked *f*.
- Ob.** (Oboe): Rests until measure 95, then plays a melodic line starting with a dotted quarter note, marked *f*.
- B♭ Cl. 1** and **B♭ Cl. 2** (Clarinets): Rests until measure 95, then play a melodic line starting with a dotted quarter note, marked *f*.
- Bsn.** (Bassoon): Rests until measure 95, then plays a melodic line starting with a dotted quarter note, marked *f*.
- Hn. 1** and **Hn. 2** (Horns): Rests until measure 95, then play a dotted quarter note, marked *mf*.
- B♭ Tpt. 1** and **B♭ Tpt. 2** (Trumpets): Rests until measure 95, then play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*.
- Tbn. 1** and **Tbn. 2** (Trombones): Rests until measure 95, then play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*.
- Timp.** (Timpani): Rests throughout the page.
- S.Dr.** (Snare Drum): Rests throughout the page.
- Pno.** (Piano): Rests until measure 95, then plays a complex chordal texture, marked *f*.
- Vln. I** and **Vln. II** (Violins): Rests until measure 95, then play a melodic line starting with a dotted quarter note, marked *mf* and *f*.
- Vla.** (Viola): Rests until measure 95, then plays a melodic line starting with a dotted quarter note, marked *f*.
- Vc.** (Violoncello): Rests until measure 95, then plays a melodic line starting with a dotted quarter note, marked *f*.
- Cb.** (Cello): Rests until measure 95, then plays a melodic line starting with a dotted quarter note, marked *f*.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *sfz* (sforzando). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The page concludes with a *sfz* marking at the bottom right.

6 - Impresiones de la Cueca

This musical score is for the piece "6 - Impresiones de la Cueca". It is a full orchestral score for measures 105 through 114. The score is written for a variety of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *tr* (trill). The woodwind section includes Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon, Horn 1 and 2, Trumpet 1 and 2, and Trombone 1 and 2. The brass section includes Trumpet 1 and 2, Trombone 1 and 2, and Tuba. The percussion section includes Timpani and Snare Drum. The piano part is also included. The string section includes Violin I and II, Viola, and Cello. The score is arranged in a standard orchestral layout, with the woodwinds and brass in the upper staves, percussion in the middle, and strings in the lower staves. The piano part is positioned between the woodwinds and the strings. The score is written in a clear and legible style, with all notes and rests clearly visible. The page number 11 is located in the top right corner.

This musical score page, numbered 12, is titled "6 - Impresiones de la Queca". It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Part 1, marked with trills (*tr*) and dynamic markings.
- Fl. 1** and **Fl. 2** (Flutes): Part 1 and Part 2, marked with trills (*tr*) and dynamic markings.
- Ob.** (Oboe): Part 1, marked with dynamic markings.
- B♭ Cl. 1** and **B♭ Cl. 2** (Clarinets): Part 1 and Part 2, marked with dynamic markings.
- Bsn.** (Bassoon): Part 1, marked with dynamic markings.
- Hn. 1** and **Hn. 2** (Horns): Part 1 and Part 2, marked with dynamic markings.
- B♭ Tpt. 1** and **B♭ Tpt. 2** (Trumpets): Part 1 and Part 2, marked with dynamic markings.
- Tbn. 1** and **Tbn. 2** (Trombones): Part 1 and Part 2, marked with dynamic markings.
- Timp.** (Timpani): Part 1, marked with dynamic markings.
- S.Dr.** (Snare Drum): Part 1, marked with dynamic markings.
- Pno.** (Piano): Part 1 and Part 2, marked with dynamic markings.
- Vln. I** and **Vln. II** (Violins): Part 1 and Part 2, marked with dynamic markings.
- Vla.** (Viola): Part 1, marked with dynamic markings.
- Vc.** (Violoncello): Part 1, marked with dynamic markings.
- Cb.** (Contrabass): Part 1, marked with dynamic markings.

The score includes various musical notations such as trills (*tr*), dynamic markings (*f*, *mf*, *ff*), and articulation marks. The page number "115" is visible at the beginning of several staves.

This page of the musical score covers measures 125 to 132. The instrumentation includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, Timpani, Snare Drum, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins with a Piccolo trill in measure 125. The woodwinds and strings enter in measure 126 with a melody marked *mf*. The strings play a rhythmic accompaniment. The score concludes in measure 132 with a *ff* dynamic marking.

This musical score is for the piece "Impresiones de la Queca" and is page 14. It features a large ensemble of instruments. The score is divided into several systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), and Trombone 2 (Tbn. 2). The second system includes Timpani (Timp.), Snare Drum (S.Dr.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, ff), articulation (tr), and performance instructions. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 135.

