

Análisis de la obra *Mística n. 9*, III Movimiento, de Alberto Villalpando: interacciones estéticas, poéticas, y estructurales en música de concierto de Bolivia de Siglo XXI

MODALIDAD: COMUNICACION

Melanie Kristel Camacho Lagos

(Universidade Federal da Integração Latino-americana;UNILA) – melanie.lagos@aluno.unila.edu.br

Gabriel Ferrão Moreira

(Universidade Federal da Integração Latino americana;UNILA) – Gabriel.moreira@unila.edu.br

Resumen: En el siguiente artículo se analizará algunos aspectos de la estética, poética, estructura musical y las interconexiones entre estas a lo largo del tercer movimiento de la obra de cámara *Mística n. 9* (2005) del compositor Boliviano Alberto Villalpando (1940). Vamos a discutir algunos aspectos de la música Boliviana de concierto en el Siglo XX según la trayectoria de este importante compositor del país. Usando distintos métodos y conceptos - como la teoría de los conjuntos, la discusión de la cultura andina y la análisis poético - buscamos traer relaciones entre la construcción melódico-armónica, pensamiento y trayectoria del compositor dentro de la obra en cuestión y del contexto que produjo la obra.

Palabras clave: América Latina, Bolívia, Telurismo, Teoría de los.Conjuntos.

Title of the Paper in English: *Mística n° 9, Third Movement From Alberto Villalpando: Aesthetic, Poetic and Structural Interactions at the bolivian Twentieth Century Art Music.*

Abstract: In this paper we analyze some aspects of the Aesthetics, Poetics, Musical Structure and the interconnections between them at the third movement of the *Mística n°9* (2005) from the Bolivian composer Alberto Villalpando (1940 -). Here we discuss some aspects of the Bolivian art music from the twentieth century starting from the career of this major composer of the his country. Making use of different methods and concepts - as the Set Theory, the discussion of Andean culture and poetic analysis - we aim for reveal relations between the melodic-harmonic construction, the composer's ideas and career in the context of the work here analyzed.

Keywords: Latin America, Bolivia, Tellurism, Set Theory.

1. Introducción

El desarrollo de la música de concierto en Bolivia desde el siglo XX hasta nuestros días se desenvuelve dentro del medio a partir del denominado “Padre de la música Contemporánea”¹ Alberto Villalpando. Nacido en La Paz-Bolivia en 1940, el músico y compositor realizó sus estudios musicales de piano y composición en el Conservatorio Nacional ‘Carlos L. Buchardo’ de Buenos Aires, Argentina, donde estudió con los maestros Jurafsky, Castro, Ginastera, García Morillo y otros. Ha sido becario del Instituto ‘Di Tella’,



XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Vitória – 2015 también de Buenos Aires. Fue uno de los músicos que trajo a Bolivia los primeros conceptos y nuevas tendencias que se desarrollaban en Europa en siglo XX.

La música boliviana de concierto en el siglo XX pasa por un proceso por el que varios sucesos dentro de Latinoamérica afectan la vida de los artistas y sus creaciones. Sin duda Villalpando es uno de ellos. El Nacionalismo se desarrollaba en los años 50 en Bolivia. Revoluciones y cambios político hicieron dentro de muchos países que compositores latino americanos vayan tras la búsqueda de lo propio nacional. Villalpando hizo esto a través de la “*geografía que suena*” (SALGUERO,2009,pag.134) y la búsqueda de la *andinidad*. El indigenismo, la mística y lo telúrico fueron cosas que afectarían la vida del compositor y a su composición, pero especialmente lo místico. Alberto Villalpando tuvo un profundo contacto con la literatura y con la vida artística en el altiplano boliviano. Su duradero casamiento con Blanca Wiethüchter (1947-2004) reconocida e importante escritora y poetisa boliviana encierra con la muerte de la misma en 2004, un año antes de la composición acá analizada. “*El sentimiento de su ausencia tras su muerte (octubre de 2004), le permite a Villalpando una “búsqueda de lo divino”*” (SALGUERO,2009, pg. 186). En una de las entrevistas con Moya el maestro dará a conocer que:

La Mística nº 9 y otra electroacústica que se llama Evocaciones nº 1, que son evocaciones por una doble nostalgia, por el amor que tengo y he tenido por Blanca y su ausencia, pero a su vez es un afianzamiento espiritual»(3 de julio de 2006) (SALGUERO,2009, pg.186)

En el siguiente trabajo llevaremos a cabo el análisis de la obra “*Mística nº 9: III movimiento*”ⁱⁱ (2005) - una pieza de sus nueve *Místicas* (1965-2005) - buscando exponer ciertas curiosidades y presentar ciertos problemas que nos darán la pauta para sumergirnos en el análisis mas detallado de la obra. Presentaremos desde la relación de la poética con la estética de la partitura hasta el desarrollo curioso y característico de la presentación del concepto de *mística* y *telurismo* en la obra de Alberto Villalpando. Así también la interrelación de la cosmovision andina como concepción dentro de la vida del compositor y como la concepción dentro de la composición musical será trabajada en este texto.

Alberto Villalpando, ha desarrollado a lo largo de su vida y carrera musical - en especial entre los años 1993-2009 - la característica de orientar sus composiciones desde la geografía de Bolivia y otros aspectos naturales y plasmarlos en sus obras. El compositor llamó esta fase de *Intimista Mística*ⁱⁱⁱ (SALGUERO,2009). Es dentro de esta fase que el compositor busca la asimilación de la geografía boliviana en su creatividad y la plasma en su música, como observaremos en la pieza que analizamos en este artículo.



de este artículo:

Mística: Actividad espiritual que aspira a conseguir la unión o el contacto del alma con la divinidad por diversos medios .

Telúrico: Del planeta Tierra o relacionado con él - aspectos físico-naturales.

Dualismo andino: La creencia dentro de la cosmovisión andina en el equilibrio existente en la dualidad bien-mal, arca-ira.etc.

Hablaremos de aspectos formales, instrumentales, poéticos y armónicos. Utilizamos aquí las herramientas de la teoría de los conjuntos para reconocer los complejos armónicos nuevos y procedimientos composicionales originales de Villalpando en esta pieza y relacionarlos con aspectos más globales de su ejercicio composicional (STRAUS,1990; SALLES,2009).

2. Análisis

La *Mística n° 9* está conformada originalmente para cuarteto de Cámara, piano y soprano. Tiene cuatro movimientos; acá analizaremos sólo el tercer. La forma del tercer movimiento es de Introducción + forma ternaria ABA. Destacase dentro de la parte A el andamento *Alegretto Scherzoso*, donde el compositor ya presentará los elementos a utilizarse a lo largo de la obra y lo que caracterizará a esta, en una manera de *exordium* retórico (*Fig.1*).

Compás	Introducción	A	B	A	Final
	1-19	20-30	30-41	42-55	56-58

Figura 1 análisis de forma

Ya desde el primer compás de la obra se puede observar dos constructos que serán muy característicos de la estructuración armónico-melódica de la pieza: la distancia intervalar de segunda menor (1, -1) - entre Mi-Mib y Sib-La en la voz superior e inferior respectivamente - y tritonos (0,6) que cierran la estructura de cuatro notas del primer compás al usar la movimentación de segundas menores en las dos voces. En los siguientes 9 compases se harán presentes el (1,-1) de forma similar y escondida tanto de forma vertical (armónica), como de forma horizontal (melódica). Aparecerá un elemento bastante interesante: *Clusters* en el piano pertenecientes a dos conjuntos 4-21 en la mano izquierda e 4-10 en la mano



derecha que en total pertenece al uso de todas las teclas blancas a partir de Re, dejando para el quinto compás el aparecimiento de Do (*Fig 2*).

The image shows a musical score for Piano in 7/4 time, measures 1 through 6. The score is annotated with several key features:

- Presencia da (1,-1)**: Located above the first measure.
- 1. -1**: Fingerings indicated above the first and second measures.
- 4-10**: A fingering annotation above the fourth measure, with an arrow pointing to a specific note.
- Tritono entre Mi y Sib y entre La y Mib (-6)-armónicamente**: A text annotation below the first measure, with lines pointing to the notes Mi and Sib in the right hand and La and Mib in the left hand.
- Clusters teclas blancas**: A keyboard diagram below the score showing the white keys from Re to Si, with the number **4-21** centered below it.
- 1. -1**: A fingering annotation above the sixth measure.

Figura 2 Mistica nº9 III: Compases 1-6

La introducción concluye en la entrada de la soprano; en ella encontraremos una estructura que nos dará la pauta para el uso de la teoría de los conjuntos y determinar que la obra no pertenece al ámbito tonal tradicional. Observando las clases de notas del trecho tendremos la aparición de las 12 notas de la escala cromática (0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11)=(12-1). Este aspecto pos-tonal puede ser determinando también por la entrada de la parte A, en que el Violín y el Cello harán su entrada con Trítonos (*Fig.3*).

(1) Estos *clusters* se pueden y se deben tocar con la base de la palma de la mano, bajando ligeramente la muñeca, desde la posición normal de la mano.

(Sol, Fa#, Fa, Mib, Re, Do#)(Si, Sib, La, Lab, Sol, Sib)
6-Z4 5-1

Serie final a lo largo de la introducción: (0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11)= (12-1)
escala cromatica

Figura 3 Mistica nº9 III: Compases 7-12

Encontraremos el intervalo 0,6 y el conjunto 6-Z4 y 5-1 también a lo largo de los compases [13-18] aun antes de la entrada de la voz. La voz aparecerá a partir del compás 20 y es aquí donde de forma interesante veremos la construcción de la melodía de la Soprano con segunda menores (1,-1) en su aparición dos veces en la parte A (compás 20 y 26) (Fig 4 y Fig 5). La primera vez de aparición esta comenzará en la nota Si, y la segunda vez comenzará en la nota Fa, lo cual nos da como resultado la aparición nuevamente del elemento 0,6 - Si y Fa. Para dar comienzo a parte B también se hará presente el 0,6 (fig 5). En B tendremos un contraste en la estética de la obra ya que el tiempo se reducirá a ("Negra=68"). Veremos más adelante que esto tendrá que ver con la poética-textual de la composición.

1 -1 1 1 -1 -1 1 1 -1 -1 1 -1

Soy tan pe - que-ño que a - pe-nas se me ve.

Figura 4 Mistica nº9 III: Compases 19-24



Figura 5 Mistica nº9 III: Compases 26-31



Figura 6 Mistica nº9 III: Compases 32-35

Los estacatos y tritonos cortos y atacados nos llevan a B, que se torna más larga en sensación debido a la aumentación de las figuras rítmicas y la aparición de estructuras de acordes con mayor duración superpuestas unas sobre otras. En estos acordes encontramos una semblanza a una cadencia V-i (el G7-Cm en fig 6), pero también observamos que estas superposiciones crean inflexiones cromáticas de semitono que desplazan los acordes tradicionales, creando un ambiente más denso armónicamente y nos trayendo la presencia del 0,6 oculta en estas superestructuras. Estas estructuras no dejan afirmar ninguna tonalidad estable, más percibimos la polarización de Do en la figuración de cadencia (Fig 6).



Esta aparición de estructuras armónicas superpuestas se hará presente y será la que caracterize la parte B y al Final de la obra. Para concluir la parte B la Soprano tendrá el protagonismo hasta el final de esta, donde en la construcción de su melodía encontraremos también la presencia del (0,6) y el movimiento de (1,-1) acompañado en estos compases por un sutil trino en el violín como adorno estético en la melodía.

2.1 Relación Poética con la estética musical

Es aquí donde nuestra investigación nos llevó a buscar como lo todo poético, estético y armónico influirá en esta obra y en su carácter expresivo: como acá se manifiesta lo elemento místico, la importancia de la poesía y como esta se relaciona con la escrita en la partitura? Los textos usados por Villalpando en esta composición tendrá que ver con su cosmovision; un compositor que en esta Etapa *Intimista Mística* (SALGUERO,2009) y se encuentra ya en la búsqueda de la asimilación de la Geografía en su creatividad en un abordaje místico y telúrico.

El poema utilizado pertenece a uno de los cuartetos de *Jalaluddin Rumi* (1207-1273) poeta místico musulmán persa (BARK,1995), de la actual Afganistán, considerado como filósofo, poeta y maestro del Sufismo. Rumi es una importante influencia para la literatura turca, urdu y persa, y desencadenante de la corriente Sufista Mevleví, que desenvuelven un ritual, llamado “sema” que es un baile con tambores y flautas. Jalaludin afirmaba que la única forma de llegar al “Ser Amado” era por medio de la poesía, la música y el baile. Creía en el amor, luz y la “unidad” el ver todo como uno solo. Era un *místico* Musulmán de su tiempo. Villalpando refuerza el sentido de la letra con la sugerencia espacial que la música propone. Observamos que la palabra “pequeño” estará relacionada con la presencia de *staccatos* y sonidos cortos en movimiento *Alegretto Scherzoso* (fig.4). Palabras como “inmenso y enorme” serán relacionadas con un movimiento más largo y en cuestión de timbre la Soprano utilizara notas sustentadas y ligadas (fig.6). Cada verso es repetido dos veces debido a que así se da la posibilidad de variación y presentación del mismo verso con variación musical. Ese es el quarteto de Rumi utilizado por Villalpando:

*Soy tan pequeño que apenas se me ve
¿Cómo puede haber en mí este amor tan inmenso?
Mírate a los ojos, son pequeños
Pero ven cosas enormes.*

Jalaluddin Rumi(1207-1273)

En la Parte B se introducirá el segundo verso del dicho poema. En su primera presentación la melodía está ligada totalmente a lo que quiere decir la frase “*este amor inmenso*”. En la segunda intervención de este verso podemos observar una disminución rítmica que no cambia la intención - permanece en contraste con los sonidos cortos del A que llega luego después. En la llegada de la Parte A, el “Pequeño” tomara el tiempo *Scherzo* y el uso del 1,-1, terminando con la relación de mostrar lo “*enorme*” con una sensación de crecimiento en la pieza, hecha por las notas largas y los acordes superpuestos (*fig 7*).



Figura 7 Mística nº9 III: compases 31-40

La relación de la mística en cuanto al nombre y la obra se hace presente en la poética, ya que los versos usados son de uno de los más grandes poetas místicos. La telúrica, y el hecho de como se describe en relación a la concepción de la geografía en esta etapa se hace presente en el significado de estos versos “*somos seres tan pequeños, en un mundo tan grande, con la capacidad de ver cosas enormes*” y se encuentra bien reflejado el plano externo (acompañamiento), tanto como la voz interna (soprano). La utilización de acompañamiento más denso - las estructuras superpuestas - crea un contraste que también tiene significado geográfico y compone la idea de 'tamaño' e de medio ambiente que involucra la melodía-sujeto - trazos del pensamiento dual de la cultura andina.

Para concluir nuestro análisis, nos ubicamos en los últimos compases donde las estructuras armónicas superpuestas, los Tritonos y (1,-1) se harán presentes en la construcción de la cadencia final. La ubicación de Do menor como acorde final apunta una importancia formal para esta estructura - ya que lo vimos antes en otra cadencia (compás 32 *fig.6*). Sin embargo, permanece el 0,6 en los acordes anteriores (compases 56 e 57). En el final



XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Vitória – 2015
Villalpando nos presenta esos dos elementos contrastantes de la poética armónica en toda la pieza, con en un *peroratio* retórico (Fig.8).

Figura 8 Mística n°9 III: compases 53-58

3. Conclusiones:

Es aquí donde nuestro objetivo retomara su curso. Pasamos por el análisis de la obra “Mística n° 9 III movimiento” usando distintos métodos, como la teoría de conjuntos. Encontramos dos estructuras intervalares importantes - el 0,6 y el 1,-1 - que se hacen presentes en toda la obra de distintas maneras, creando siempre el elemento del cromatismo, ya sea armónico o melódico. La influencia que Villalpando tomó de cada una de las vertientes que formaron parte de su vida y su carrera musical se siente en el total de su obra y en especial el tipo de lenguaje que manejará en esta etapa que lo llevará al híbrido; su música será boliviana tradicional e universal. La *Mística n°9* perteneciente a la corriente de la post-tonalidad y es una obra que no se encuentra ni el total de la atonalidad ni el completo dodecafonismo, ya que encontramos en la Parte B de la obra por ejemplo acordes con papel estructural, pero a la vez con *inflexiones cromáticas* (MOREIRA,2014) que las desfiguran creando la sonoridad modernista anhelada.

Nuestro objetivo es mostrar las interconexiones existentes dentro de un movimiento de la obra; como los aspectos académicos, espirituales-místicos, estéticos, poéticos, geográficos, sentimentales y exteriores pueden llevarse a cabo dentro de un movimiento de la obra. El hecho de que Villalpando esté ligado con la mística nos hace pensar en su manera de tomar lo andino, siendo el parte de uno de los escenarios andinos más importantes como es Bolivia dentro de Latinoamérica. Abordamos el tema de dualismo andino en la búsqueda de



determinar si existe algo de esta cosmovisión presente en la obra y nos encontramos con el hecho de que Villalpando maneja siempre dos escenarios. La dualidad está presente entre lo interno y lo externo, el personaje y el escenario, los cromatismos y las estructuras superpuestas. As mismo nos encontramos con el 'solo uno', la síntesis, como influencia del filósofo sufí *Jalaludin Rumi*. Existe un *Total*, algo que no se deja de la tradición dualista, más llega a ser una unidad con el protagonismo de todos los elementos presentados a lo largo.

Es así como este nos deja en claro que su presentación de lo andino no se trata de usar las escalas pentatónicas, sino de tener un contacto con el paisaje imponente de las montañas, los vientos que soplan en el altiplano y la gama de colores encontrados dentro del paisaje e intentar representarlos por medio de *texturas*, *densidades* construidas por colecciones armónicas diversas como semitonos, tritonos y acordes. Es esta la forma que Villalpando muestra el andinismo dentro de la escrita desta obra. No lo hace como folclorista, pero como compositor de música de concierto, poniendo toda una identidad nacional y personal buscando un lenguaje universal.

Referências:

- BARKS, Coleman. *The Essential Rumi: New Expanded Edition*. Editora HarperCollins, 1995.
- MOREIRA, Gabriel Ferrão. *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre os Choros*. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-20052014-124330/>>. Acesso em: 2015-04-18.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Unicamp, 2009.
- SALGUERO, Luis Moya. *Invenções sobre la sonoridad andina: estudio patrimonial estético musical de Alberto Villalpando*. La Paz: Agalma Ediciones, 2009.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990.

ⁱ *La Razón* (Edición Impresa) / Agustín Fernández - Compositor boliviano, Director del departamento de música de la Universidad de Newcastle, Inglaterra.

ⁱⁱ Para oír, la versión grabada por Elizaveta Vorojeikina, William Naranjo, Javier Arias y Andrés Gomez del grupo Música Nueva Latino-americana, Universidad EAFIT, Medellín-Colombia
<https://www.youtube.com/watch?v=FUKHf03iowQ>.

ⁱⁱⁱ Segundo Villalpando en entrevista a Salguero (2009) las fases son la Formativa(1960-62) , la Telurico Mistica (1963-1991) y la Intimista Mistica (1993-2009).