

Composiciones a partir de una indagación autoetnográfica

Juán Felipe Barrera Salazar

Asesores:

Holman Álvarez,

Gustavo Adolfo Velandia Lozano

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Artes

Carrera de Estudios Musicales

Énfasis en Jazz y Músicas Populares

Bogotá, noviembre 2020

Composiciones a partir de una indagación autoetnográfica

Trabajo de grado presentado por Juan Felipe Barrera Salazar, bajo la dirección de los maestros Holman Álvarez y Gustavo Adolfo Velandia Lozano, como requisito parcial para optar al título de Maestro en Música con Énfasis en Jazz y Músicas Populares

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Artes
Carrera de Estudios Musicales
Énfasis en Jazz y Músicas Populares

Bogotá, noviembre 2020

AGRADECIMIENTOS:

A mis padres, mi madre Myriam Salazar Henao y mi padre Carlos Julio Barrera Medina por guiarme por este camino de descubrimiento y transformación personal durante toda mi vida.

A mis hermanos y hermanas por ser parte de este camino de transformación.

A mis músicos y amigos: Miguel Velázquez y Steven Muñoz por el compañerismo y apoyo en el desarrollo de este proceso.

A mi mentor Holman Álvarez por su orientación, comprensión y compromiso con mi formación personal y profesional.

Al maestro Gustavo Adolfo Velandia Lozano por sus orientaciones pertinentes y oportunas.

Tabla de contenido

1. Introducción	5
2. Contextualización	6
3. Justificación	7
4. Objetivos	7
4.1. Objetivo General	7
4.2. Objetivos Específicos	8
5. Marco Teórico y Conceptual	9
5.1. New Pathways to Piano Technique	9
5.2. Effortless Mastery	11
5.3. Flow Experience	13
5.4. The Art of Practicing	15
5.5. Músicos y su influencia	16
6. Análisis y Resultados	18
7. Composiciones	25
7.1. Un Camino más hacia la luz	25
7.2. Águilas y serpientes	28
7.3. Baku	31
7.4. Barong Ket	34
7.5. Unos minutos de introspección	36
7.6. Rangda	38
8. Conclusiones	39
9. Referencias Bibliográficas	41
10. Anexos Partituras	

1. Introducción

El proyecto consiste en una exploración artística autoetnográfica en la que expondré algunos puntos de vista y reflexiones que me planteé a lo largo de mi carrera, los cuales pude captar de manera sistemática por medio de la escritura en bitácoras, creadas por mí mismo. En estas bitácoras se plasmaron diferentes procesos, cambios y exploraciones a partir de vivencias personales.

Desde inquietudes focalizadas en problemas técnicos y metódicos, hasta la búsqueda de conceptos etéreos como la relajación, el flujo, la conciencia del sonido, la conciencia del flujo, los símbolos, entre otros, constituyen los elementos fundamentales en esta exploración y con los cuales pretendo acercarme a diferentes recursos interpretativos que considero son importantes investigar, toda vez que en mi proceso de formación, fueron herramientas de gran ayuda para orientar mi sonido y poder conectarme de manera más profunda a la composición, interpretación e improvisación.

Finalmente, pretendo direccionar los elementos que considero más representativos de esta investigación hacia la composición, en donde procuro evidenciar una apropiación de estos recursos creando seis piezas de música de mi propia autoría.

2. Contextualización

En el proceso de mi formación profesional hubo un momento de confrontación conmigo mismo en el que me daba cuenta de que ya se me había transmitido bastante conocimiento en mis clases de instrumento, pero, aun así, se me dificultaba construir con esos elementos un discurso propio, es decir, una manera de tocar sin recurrir a la imitación. Fue allí donde entendí que lo que buscaba era mucho más que adquirir cierto nivel de conocimiento sobre algún estilo; tenía la determinación de encontrar algo más: un tipo de práctica o filosofía que fuera afín a mis necesidades y que, a su vez, me diera una nueva visión hacia mi quehacer musical.

Fue en esta búsqueda que me topé con algunos autores con los que pude sentirme identificado, los cuales fueron de gran ayuda para superar estos retos. Entre ellos, destaco a Kenny Werner con su texto *Effortless Mastery*; Luigi Bonpensier con su texto *New pathways to piano technique*; Mihaly Csikszentmihalyi y su texto *Flow experience*, y Madeine Bruser con su texto *The Art of Practicing*, estos textos fueron consultados y me permitieron acercarme a los temas más representativos del presente trabajo.

3. Justificación

Espero con la investigación de mi proyecto de grado, motivar a diferentes lectores que están en busca de una identidad musical, a explorar nuevas rutas de pensamiento; compartir un testimonio de los retos que tuve que enfrentar, para que, así, como yo pude sentirme identificado con los textos que leí de otros músicos, quiénes pasaron por estas mismas dificultades, alguien se pueda sentirse identificado con mi vivencia personal y las reflexiones nacidas de esta exploración.

También espero aportar a la actividad investigativa de lectores que están en busca de nuevos pensamientos creativos exponiendo mis propias elecciones, pensamientos y actitudes.

Por último, al finalizar este proyecto, espero un crecimiento profesional que visibilice una nueva manera de crear música a partir de los recursos alcanzados en esta indagación

4. Objetivo general

El objetivo general de este trabajo es crear seis composiciones propias a partir de una indagación artística autoetnográfica en la que se evidencie la apropiación y aplicación de los diferentes materiales explorados en esta investigación, para posteriormente, ser direccionados como material básico del producto artístico correspondiente.

4.1 Objetivos específicos

- . Evidenciar de qué manera una necesidad reflexiva y meditativa puede encaminar el proceso de una investigación como lo es un proyecto de grado, a la elaboración de un producto artístico representativo.
- . Exponer algunos ejercicios, pensamientos y reflexiones que realicé a partir de una nueva manera de concebir la música encaminada a trazar, desde los recursos investigados, una nueva ruta de desarrollo hacia mi quehacer musical.
- . Conformar seis temas en los cuales se evidencie los recursos investigados en este trabajo y en los cuales se pueda justificar características propias de esta investigación.

5. Marco teórico

A continuación, se presentan los principales referentes para el lineamiento teórico de esta investigación, los cuales considero idóneos para la edificación conceptual de este trabajo.

5.1 New Pathways to Piano Technique

En el texto *New Pathways to Piano Technique (1953)*, el autor Luigi Bompensiere explora un nuevo mecanismo de enseñanza en la que utiliza herramientas asociativas como son los ‘‘símbolos’’ para crear ‘‘imágenes’’ que puedan reconfigura la manera de tocar el instrumento. En otras palabras, por medio de la asociación de imágenes, Bompensiere propone la creación de símbolos como herramienta para reconfigurar el aprendizaje musical.

Así, el autor plantea trabajar de la siguiente manera: propone llamar a V ‘‘la mente consciente’’ o el mecanismo por el cual la mente busca configurar un tipo de acción determinada y a V2 como el acto instintivo que realiza la acción, es decir, el impulso primario que determina la materialización de una acción. Dada esta distinción, el autor nombra a V como *Physico kinetics* y a V2 como *Ideokinetiks*: ‘‘He Distinguishing V (the conscious ego’s will to perform an action) from V2 (the vegetative soul, which sees to it that the body does all the hundreds of things that have to be done’’. (Bompensiere, 1953, p 8)

De esta manera, Bompensiere determina que V o lo que llamaríamos la mente analítica y reflexiva ya no es necesaria a la hora de realizar un tipo de acción con el instrumento, pues es

remplazada por el impulso de V2; en otras palabras, la acción instintiva que nos valemos para que una acción involuntaria sea realizada. Además, Bompensiere compara la respiración y otros actos involuntarios como ejemplo para entender esta nueva manera de concebir la actividad musical.

Así mismo describe V2 o *Ideokinetiks* como “la conciencia vegetativa o primaria del cuerpo” encargada de realizar todo tipo de acciones fuera del alcance de la mente; Bompensiere basa su trabajo diciendo que, si utilizamos este tipo de conciencia para tocar, hallaríamos un cambio radical en la determinación y a su vez un cambio en la agilidad y receptividad frente al instrumento.

Ideokinetic would serve to speak, as an opening wedge for an even profunder training in docility to the second and third notselves, an education of The Art of Getting out of the Way, of disecclipsing the vegetative soul and the spirit, in removing the barrires of egocentricity and permitting life to “Flow”, unrestricted, through the organism.
(Bompensiere, 1953, p13)

Sin embargo, Bompensiere no rechaza a V de la ecuación, ya que, al considerarlo como un tipo de impulso psíquico, es determinante a la hora de concebir todo el acto segundo antes que la acción sea realizada:

we have discovered, in our human phsiology, special aspects of energy which are the immediate projection of our thoughts. By thinking alone, our hands, with almost

faithfulness and without the least conscious effort, can reproduce the most elusive and complicated products of our music. (Bompensiere, 1953, p13)

Es en la acción *Physico Kinetics* en la que el autor se vale de la idea del símbolo (racimos asociativos devenida en una proyección mental imaginaria) para generar un tipo de imagen mental o una proyección del pensamiento para configurar un todo de las partes previa a la ejecución.

5.2. Effortless Mastery

El pianista Kenny Werner en su libro ‘‘Effortless Mastery’’ brinda un sin número ideas muy interesantes sobre el concepto de ‘‘trance’’, en una nueva manera de concebir la música desde una visión taoísta, muy oportuna para aquellos autores que ven en la música un reflejo de las múltiples dimensiones que pueden habitar en el ser humano.

‘‘People who meditate or do Tai Chi will recognize many of the principles in this text. Even to them, it may be a revelation to know that one can live in meditative state while playing an instrument.’’ (Werner, 1996, p 11)

El autor hace un acercamiento a las ideas de ‘‘trance’’ en la música desde una visión muy espiritual y meditativa. Él afirma que existe una especie de ‘‘Zona’’ a la cual muchos artistas afirman entrar a la hora de crear sus obras, ya sea desde un vistazo espiritual al afirmar que es un tipo de contacto con una conciencia superior, o por simplemente ser una disposición de máxima concentración hacia una actividad dada. En los dos casos, él testifica que la facilidad y el goce

que se pueden experimentar en una actividad como la música en esta “Zona” son tan satisfactorios que nace una necesidad en el artista de entrar una y otra vez a este lugar.

Asimismo, Werner afirma que es fundamental entender lo que él describe como “el control de la mente sobre la acción” para poder adentrarnos a este estado.

Este tipo de “Zona” es experimentado también por intérpretes clásicos y músicos de jazz a lo largo de la historia y Werner determina que los artistas que pueden entrar en esta zona pueden desarrollar su labor de una manera más enfocada y memorable.

“Even in European classical music and American jazz, we can witness something akin to the trance state. Artists who can enter this state are the most focused performers” (Werner, 1996, p. 37).

Werner, en una cita que pone en su texto sobre el escritor Mickey Hart (1943) en el que describe algunos conocimientos registrados sobre algunas comunidades védicas y su capacidad de adentrarse en estos estados de conciencia elevados y describe de qué manera esto ha sido determinante en el desarrollo de la música.

Many of the world's indigenous musical traditions went beyond the point of surrender into trance. Religions were based entirely on music. Mickey Hart, of “The Grateful Dead” fame, wrote a beautiful book entitled “Planet Drum, a celebration of percussion and Rhythm. Describing the shamans of West Africa and their function in society, he says that they are “professional trance travelers... A shaman typically needs three things: power

*songs to summon his spirit allies, spirit allies to guide him to the world tree, and drumm
to ride there on. (Werner, 1996, p 34)*

El autor reconoce que, para llegar a experimentar estos estados, es necesario realizar un trabajo espiritual previo. Así mismo habla de la importancia de la relajación. Werner describe un estado de relajación No como la sensación que tendríamos al sentarnos en una silla luego de realizar una actividad trabajosa, sino una “relajación enfocada,” en la que la sensación de ejercer una labor que requiera esfuerzo y persistencia se vuelva “sin esfuerzo” o “Effortless”, una sensación en la que la actividad es controlada plenamente por la concentración de la mente y los músculos responden simplemente a la necesidad del movimiento de manera orgánica. (1996)

Es increíble como Werner y Bompensier concuerdan en un punto, en el cual afirman que para poder entrar en este “Estado Meditativo” es necesario que la mente no interfiera con pensamientos vagos y a su vez afirman que el cuerpo tiene una sabiduría propia, la cual emerge en el momento en que tenemos que determinar una acción o solucionar un tipo de dificultad técnica, al entrenarse una conciencia del mismo.

5. 3. The Flow experience

Flow is a subjective state that people report when they are completely involved in something to the point of forgetting time, fatigue, and everything else but the activity itself....the defining feature of Flow is intense experiential involvement in moment to moment activity. (Csikszentmihalyi, 2014, p 276)

El autor describe la experiencia de flujo o lo que podríamos llamar el “estado de flujo” como la forma de conectarnos con diferentes actividades de alta concentración como las artes y los deportes de manera rápida y receptiva, y responder momento a momento a lo que acontece en la actividad. Como afirma el autor, “From the perspective of the individual, The Flow state is a self justifying experience: it is by definition, an end in itself.” (Csikszentmihalyi, 2014, p 243)

Es muy interesante la postura del autor sobre este impulso que nos conecta a la hora de hacer música. Desde una perspectiva metódica describe numerosas de las características de esta fuerza misteriosa. El autor proporciona varias definiciones de lo que podríamos llamar experiencia de “Flujo”. Por un lado, la describe como el estado en el que entramos al iniciar una actividad como un juego de tenis o la presentación de un evento musical satisfactorio en el cual es necesario tanto la habilidad como la concentración del practicante. Este estado se puede situar en el balance que debe existir entre un alto nivel de concentración (que no se exceda a niveles de ansiedad) y un alto nivel de relajación (que no sobrepase a convertirse en una actividad aburrida).

It feels effortless and yet it’s extremely dependent on concentration and skill. So it’s a paradoxical kind of condition where you feel that you are on a nice edge, between anxiety on the one hand and boredom on the other. You’re just operating on this fine line where you can barely do what needs to be done. (Csikszentmihalyi, 2014, p 256)

Este estado de “balance” el autor lo describe como un tipo de paradoja, en la que por un lado debe sentirse que el acto es logrado sin esfuerzo, pero al mismo tiempo con un alto nivel de concentración sin alcanzar estados de ansiedad. Así mismo, el escritor nos brinda una clave para entrar en este estado de “Flow” describiéndola como una actividad de concentración prolongada y relajación continúa encaminada a un estado de atención plena del presente. “The phenomenology of flow reflects attentional processes. Intense concentration, perhaps the defining quality of flow, is just another way of saying that attention is wholly invested in the present Exchange” (Csikszentmihalyi, 2014, p 245).

5.4. The Art of Practicing

Para brindar aún más referentes teóricos de los temas abordados anteriormente, extraje un fragmento de “The Art of Practicing” de Madeline Bruser en los que describe su método a partir de diferentes pautas encaminadas a desarrollar un conciencia más activa y prolongada hacia el instrumento.

Al igual que Csikszentmihalyi, Melanie describe en su trabajo esta misma lógica de dos fuerzas ambiguas ejerciendo fuerzas iguales entre ellas, o lo podríamos describir como la culminación de una acción realizada en determinado momento que dada su fuerza ejerce a su vez una respuesta al receptor, quien es al mismo tiempo quien ejerce la acción.

“The Art of Practicing is a step by step approach that integrates movement principles (active action) with meditative discipline (return the action) which consists of focusing on sounds, sensations, emotions, and thoughts in the present moment” (Bruser, 1997, p 3).

La sensación de expansión y goce que se puede alcanzar con la meditación puede ser asombrosa si se sabe realizar correctamente y llevar esta concepción a un entendimiento mayor hacia la música, puede generar efectos sorprendentes.

5.5. Músicos y su influencia

Existe un sinnúmero de artistas que, dada su trayectoria musical, pueden describirse como representantes de diferentes corrientes de la música improvisativa. Aquellos artistas que más influenciaron esta investigación y por los cuales más me pude identificar fueron aquellos que en su música evidenciaban un modo de expresión y de conexión fuera de los límites de una experiencia ordinaria. Con una gran admiración es que puedo referirme a pianistas como Keith Jarrett; en sus conciertos puedo visibilizar una experiencia extraordinaria que está teniendo tanto el espectador de su música como el mismo Jarrett, quien parece que le es inevitable dejar de controlar sus movimientos dada la emoción y la conexión con un estado que pocos músicos pueden experimentar con tanta vehemencia.

Los conciertos *The Last Solo, Koln Concert* y los discos *The Melody at Night with You, My Song*, fueron las interpretaciones más representativas de este gran artista que me motivaron a investigar y preguntarme ¿qué tipo de impulso pueden experimentar músicos de esta índole que los lleva a crear música tan grandiosa?

Su conexión con su cuerpo y música parece que fuera un tipo de “Shaman” místico, quien, con su música, trae sanación al espíritu de cada uno de los oyentes y una sensación de libertad y agrado que contagia hasta a la persona más doliente.

Es evidente que la influencia de Jarret en mi trabajo, fuera de intentar adentrarme en entender conceptos muy puntuales de su estilo o técnica, fue la manera en que pude visibilizar mi investigación en cómo Keith ejecuta su arte, es inspirador verlo y saber que existen músicos que pueden adentrarse en estados tan íntimos y hermosos. En esta investigación en particular, creó un impulso conmovedor a querer emprender esta búsqueda intrapersonal y retrospectiva hacia estas “Zonas” del arte, colmadas de emocionalidades y sentimientos.

Con admiración y ejemplo han de ser mencionados músicos como Kenny Werner quien, en su álbum *Melody*, evidencia un desarrollo de sus ideas expuestas en *Effortless Mastery* por medio de la música, me motivó a experimentar sus ideas y desarrollar mi enfoque artístico a la estética que propone su pensar y direccionar a la creación artística que evidencia este trabajo.

Asimismo, artistas como Philip Glass y su trabajo *Piano Works* fueron de gran influencia en la dirección anímica que quería generar en mis composiciones y me motivaron a adentrarme en un tipo de sensibilidad propia del minimalismo desde la repetición y la relajación por medio del flujo que produce la misma repetición, (además de estados de trance) que fueron herramientas determinantes a la hora de concebir las composiciones.

También bandas contemporáneas de jazz como *Mammall Hands*, *Go Go Pinguin* y *Chris Lightcap's Bigmouth* me aportaron una manera de direccionar las temáticas investigadas a propuestas de jazz contemporáneo ya preestablecidas que usé como referente estético de la propuesta artística que quería conformar en relación con mis indagaciones.

5. Análisis y resultados

Luego de ser fuertemente influenciado por estos autores, me dispuse a experimentar de diferentes maneras estas ideas de Flujo, Relajación, Conciencia, representaciones por medio de símbolos y todas las temáticas relacionadas en este trabajo.

Entre las muchas “Locuras” que se me ocurrieron, recuerdo que en una ocasión decidí, para lo que era un concurso de talentos dentro de un taller de filosofía hinduista, vestirme de “Bufón” o cierta manera que deslegitimara toda preconcepción de mí mismo.

Mientras realizaba el ejercicio pude observar en mi interior algo que dificultaba la dinámica de la actividad, era un tipo de temor vago que me impedía salir de la zona de confort, un tipo de temor a no saber que podía pasar si no hacía lo que, de antemano, sé que me funciona.

Así que decidí aventarme a la no “expectativa”. La experiencia fue asombrosa, sentí que experimenté una organicidad en mis movimientos que nunca había sentido antes y a su vez una sensación de bienestar y liberación incomparable, solo por el hecho de **decidir ser algo que nunca pensé que fuese a hacer**: un “Bufón” en este caso en particular.

En ese momento entendí, desde mi experiencia personal, aquello que me imposibilita experimentar las sensaciones más sutiles son en gran parte los pensamientos o juicios hacia mí mismo y hacia el quehacer de las cosas. Cuando por un instante pude liberarme de todo eso, fue que logré experimentar flujo de una manera más inocente y autentica, sin ningún tipo de

expectativa de lo que el instante debe representar...O tal vez por el hecho de experimentar el momento con mucha más relajación y plenitud dada por el goce intrínseco de la actividad.

No podría decir a fin de cuentas qué fue lo que experimenté, pero gracias a ello se me ocurrió la idea de intentar crear algunos ejercicios frente al piano en los cuales el objetivo principal era intentar abolir todo tipo de jerarquía musical para así poder experimentar nuevos sonidos y nuevas sensaciones resultado de estos sonidos.

Procedí a sentarme en el piano y luego entraba en un estado de relajación: simplemente me sentaba y trataba de reconocer todas las cosas que estaban pasando a mi alrededor en la manera de un observador. Después, al ya sentirme en relajación, tocaba alguna tecla del piano e intentaba imaginar que ese sonido era una "persona", es decir el sonido de la tecla representaba imaginariamente lo que siento al comunicarme con "X" persona. Posteriormente imaginaba qué pasaría si esta persona (o sea la tecla) se relaciona con otra (suenan juntas o una después de otra).

En ese instante sonaba un intervalo, pero para fines del ejercicio intentaba reconocer al intervalo como la interacción que estaban teniendo dos personas con el fin de posibilitar la interacción de ambas con otros sonidos y, evidentemente, cada vez que sumaba más sonidos se dificultaba aún más la calidad de la comunicación entre ellos. Sin embargo, justamente en esta dificultad y este temor a emitir sonidos desagradables entendí que se hallaba una gran clave para el desarrollo del ejercicio. Aquí una cita del músico Bobby McFerrin, citada por el pianista Kenny Werner en su texto *Effortless Mastery* que ilustrará el punto anterior:

“Bobby McFerrin said in a workshop that “ improvisation is the courage to move from one note to the next.” It’s that simple. Once you conquer that basic fear, when you are able to make that leap from one note to the next without thinking or preparing for it, then you are improvising. (Werner, 1996, p 56)

Al intentar sumar más “personas” o sonidos a mis ejercicios, la posibilidad de que fuera imposible construir algo por la incertidumbre del “hacia donde me va a llevar esto nuevo que voy a tocar” era enorme, pero allí entendí lo que Bobby McFerrin dice acerca de la improvisación, entendí que en cierto modo la improvisación es un acto “heroico” en la que fuese el lugar donde se estuviese parados a cada instante de la música, lo importante es el coraje de seguir adelante pase lo que pase, sin concebir notas” erróneas” ni mucho menos ideas inválidas.

Así me fue más nítido ver la improvisación como la manera en que puedo aventurarme a viajar por fantasías sonoras, en la que la historia se narra y se define momento a momento por el personaje principal de la historia y por quien la narra, quien en los dos casos soy yo mismo.

Meditación.

En el momento en que estaba experimentando estas ideas, me di cuenta de que debía redireccionar la manera en que me relacionaba con la música a la hora de tocar. Así que decidí despejar cada vez más los pensamientos que se gestan en mi mente a la hora de tocar, para

así abstraerse de los juicios que ella constantemente determina y, de esta forma, poder ser receptivo a lo que realmente pasa en el momento inmediato. Para esto decidí hacer el siguiente ejercicio que tiempo después vi que me dio resultados muy positivos y una nueva manera de relacionarme con mi mente.

El truco está en entrar en un tipo de actividad meditativa. Allan Wats en su libro *The Art of Meditation* habla sobre esta práctica y considera la realidad como ‘un gran sistema de muestreo’ en el cual podemos describir cosas y eventos de esa realidad, pero solo de manera descriptiva. Definir la realidad es inadmisible, ya que encapsularíamos todo lo que la realidad es en un ‘Concepto’ y se perderían las múltiples formas en que se puede visibilizar (1998).

Así mismo, Wats considera que la separación que existe entre cada ser humano desde su conciencia individual con el resto del cosmos no es más que la determinación creada por una idea, es decir, no existe dicha separabilidad, esta solo vive dentro de los límites de la mente. De esta manera, Wats define *El Arte de la Meditación* como el camino de entrar en contacto con la realidad inmediata y revivificar nuestra relación inquebrantable con todo el universo creado (1998).

Para ello es preciso ser internamente silencioso, es decir, entender y dejar fluir los pensamientos que llegan a la mente y solo observarlos sin dejar que estos influyan en nosotros mismos. Wats describe esta acción como callar el interminable parloteo que sucede muy profundo en nuestra mente, ya que este parloteo deviene de una acción impulsiva e inconsciente (1998).

Muy influenciado por las ideas de Wats decidí hacer el siguiente ejercicio: en un primer momento entraba en meditación ya sea sentado en una silla o sentado con las piernas cruzadas. Mientras intentaba entrar en estados meditativos era inevitable que llegaran varios pensamientos, creo que de aquí deviene la dificultad de la meditación. Sin embargo, imaginaba que toda idea que surgía mientras estaba meditando era la afirmación de lo que no era en ese instante.

En otras palabras, si estoy meditando y surge la idea de que tengo que hacer algo, esta afirmación automáticamente se vuelve la negación de lo que realmente tengo que hacer, o en otras palabras lo que no tengo que hacer en ese instante. Si por ejemplo surge una sensación de ansiedad, niego la idea diciéndome que lo que menos tengo en ese momento es ansiedad, o si por el contrario tengo mucha euforia, niego la idea, diciéndome que no tengo euforia, ni dolor, ni duda, ni fuerza ni preocupación, ni futuro ni pasado, ni niñez, ni materia y así consecutivamente.

Cada idea que surge automáticamente se vuelve en un “no eso” o un “sin eso” hasta el punto de sentir “vacío”. Es en este estado de “vacío” que pude identificar y sentir cada cosa que pasaba en el aquí y en el ahora. Al no definirme con ninguno de los pensamientos en la meditación, pude escuchar de manera ecuánime lo que realmente acontece a mi alrededor y conectarme con la vida misma en un instante.

Esto llevado a la música tiene diversas funciones porque, al no juzgar o definir un sonido, las posibilidades en que este se puede transformar son infinitas. Un sonido con un nivel de conciencia trabajado y desarrollado puede transformarse de indefinidas maneras a niveles

inimaginados de creatividad porque justamente ni la imaginación, ni los conceptos, ni cualquier tipo de actividad mental limitada pueden acoger todo el fenómeno de lo que cada sonido representa tanto por las múltiples formas en que este puede aparecer, como las variadas interpretaciones que se le puede dar al mismo tiempo.

Igualmente, para la constancia de la idea es importante resaltar que en mi caso noté que esta nueva manera de concebir el mundo y a su vez la música era muy valiosa en ciertas actividades precisas, por ejemplo, en la composición. En ciertos momentos que componía, decidía que, en lugar de empezar por una idea muy determinada de lo que quisiera que fuese mi composición (estilo, ritmo, genero, etc.), tomaba la música como un viaje en sí mismo, en el que nota tras nota se definía el carácter de la pieza y que cualquier sonido en cualquier lugar en que sea ejecutado siempre iba a ser el sonido indicado para ese momento.

Este tipo de metodología fue la que me llevó a desarrollar el concepto compositivo de este proyecto. A partir de ello empecé a desarrollar una constancia en mis horas de estudio y a componer desde la “brevedad del instante”, es decir, desde la proyección imaginaria y la realización de una idea preconcebida; asimismo, hice uso de las pautas dadas por el autor Luigi Bompensier entre la distinción de V (proyección) y V2 (realización) en donde V fuera la proyección imaginativa previa que concibe la composición en un todo para luego entrar en estos estados de meditación y flujo descritos previamente en la investigación y así intentar ejecutar toda la composición o la mayoría de ideas que devengan de ella en un solo momento de música.

Cabe aclarar que, en medio del ejercicio, decidía grabar las composiciones que más me llamaban la atención para posteriormente, en el ejercicio del escuchar, empezar a identificar estructuras o patrones que le dieran unidad a las diversas manifestaciones de sonido que pudieron trascurrir en esta exploración.

A partir de lo anterior, fui construyendo un tipo de mecanismo de autoanálisis o autoobservación de las manifestaciones artísticas que pudieron aparecer en el desarrollo de esta práctica; en el mecanismo pude identificar un impulso expresivo o sensorial que unificaba y brindaba un tipo de esencia o centro al sonido que quería desarrollar.

Más allá de poder brindar una definición concreta referente a este tipo de impulso, entendí que es un tipo de ‘tejido’: un tejido de sonidos, expresiones y formas que abarca gran parte de las manifestaciones de música que se manifiestan en mi escuchar y en el cual, en el ejercicio de componer, se correlaciona y se reconstruye como un tipo de ecosistema imaginativo a las demandas dadas en la proyección mental previa a la ejecución.

Es este proceso por el que me valgo para posibilitar un tipo hilo conductor entre las composiciones y, asimismo, brindar un tipo de centro en la dirección anímica y representativa de cada una de las piezas, sin desconocer que, para llegar a concretar el proceso previamente mencionado, lo tuve que desarrollar en extensas horas de práctica y exploración.

El resultado de esta práctica fueron las seis composiciones próximas a ser descritas, devenidas de las ideas y/o grabaciones que más me llamaron la atención y que quise desarrollar como mi producto artístico para este trabajo.

Por último, quisiera destacar que, en el desarrollo de esta exploración investigativa por medio de las composiciones, más allá de consagrar un tipo de estilo o un sonido propio ya madurado y consolidado, considero que es el punto de partida de una exploración aún más amplia y profunda de lo que podría imaginar, sin embargo, pienso que es un momento muy adecuado para abrir este tipo de senderos que deviene a una búsqueda realmente valiosa y abundante de conocimientos.

6. Composiciones

7.1 Un Camino más hacia la Luz

Temática Central. La composición número 1 se basa en una proyección imaginaria o un tipo de narración imaginativa en la que me propuse manifestar una forma de pintura o historia sonora y en la que, de manera emotiva, se narre “la travesía que tiene que advertir la vida misma para alimentarse de la luz del sol” la cual es una metáfora al camino que tenemos que atravesar todos para recibir aquel rayo de luz de libertad y goce que todos buscamos en nuestras vidas.

Esta idea del “Camino” fue determinante en el momento de concebir la composición, ya que fue compuesta en un tiempo en que me sentía abrumado por la situación del país y por la crisis de la pandemia; esta pieza fue el resultado inherente al estado anímico en ese momento, pero antes,

quise realizar un ejercicio de proyección imaginaria previamente mencionada según el método de Bompensier, que trata de concebir a la composición en un todo minutos antes de ser ejecutada y grabada y así, visibilizar en grandes rasgos el desarrollo del tema en sí. Posteriormente, procedí a transcribir todo el fenómeno musical que resultó del proceso de composición improvisativa para luego ser reconfigurado de acuerdo con las necesidades inherentes del formato de trio.

Reconfigurar este tipo de pieza fue un reto ya que, al ser concebida de inicio a final, al intentar brindar un tipo de estructura fue necesario eliminar partes de esta y acomodar las secciones del tema a la mejor manera en que tanto la expresión anímica como la función práctica del formato funcionasen conjuntamente. A continuación, se describen los elementos fundamentales de la composición 1: *Un Camino más hacia la Luz*.

Originalmente la temática de la composición 1 estuvo dividida en dos partes, en un primer momento se gesta un tipo de invención a 2 voces en el que poco a poco el movimiento de las voces crea un movimiento etéreo y liviano que representa, metafóricamente, la sutileza en que la ‘vida’ empieza a advertir sus primeros pasos. (ver figura 7. 1. 1).



Figura 7. 1. 1 Primeros Compases, Un Camino más Hacia la Luz.

Así pues, a medida que se desarrolló la composición, se fue creando la necesidad de acumular más sonoridades, así como más voces derivadas del proceso compositivo mencionado anteriormente, hasta llegar a un momento de consolidación de la pieza en la que ya se advierte un establecimiento de tiempo, métrica y emotividad que representa, metafóricamente, cuando la vida, luego de su lucha puede por fin brillar y disfrutar del goce que es vivir (ver figura 7. 1. 2).



Figura 7.1.2. Momento climático de la pieza, Un Camino Mas hacia la Luz.

En este orden de ideas, se puede describir lo que fue la idea básica de la pieza, pero en vista de las necesidades del formato de trio se agregaron nuevas secciones para generar un tipo de estructura a la canción y a su vez un mapa para la intervención de estos instrumentos en la obra, (ver figura 7. 1. 3 y 7.1.4).

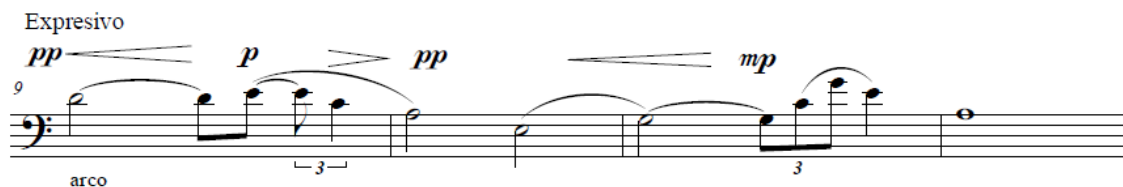


Figura No 7.1.3 primera entrada del bajo cc: 9-12

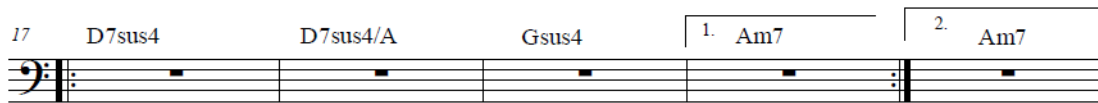


Figura No 7.1.4. Nueva sección creada para establecer sonoridad conjunta de banda

6.5. Águilas y serpientes

Temática Central. La composición número 2, así como la composición número 1 se basa en una proyección imaginaria preconcebida según el método de Bompensier, pero, a diferencia de la composición No 1, esta pieza se crea desde una perspectiva diferente.

Esta composición, en vez de haber sido concebida desde algún tipo de unidad o “continuidad narrativa”, fue trabajada desde una “preconcepción estructural”; esto quiere decir que quise basar la configuración del tema a las necesidades propias del formato de trio en vez determinar un carácter emotivo y un tipo de narrativa lineal.

En este orden de ideas procedí a hacer lo siguiente: como en la composición número 1, la actividad compositiva fue realizada desde la improvisación, grabación, transcripción y reconfiguración del tema. Sin embargo, contrario al reto de tocar la pieza de inicio a final, procedí a componer desde cada una de las partes individuales de la pieza (A, B, A, C, etc....)

A continuación, una breve descripción de las secciones mencionadas anteriormente de la composición *Águilas y Serpientes*: gracias a las influencias de la música de Philip Glass y la idea

de la repetición propia del minimalismo, asimismo como la influencia de la Banda Británica Go Go Pinguin, emergió la idea de crear la primera sección del tema con un tipo de obstinado rítmico en el piano en el que se juega entre las métricas de 4/4 y 5/4, (ver figura 7. 2. 1).



Figura No 7.2.1 Primeros compases, Águilas y serpientes

Referente musical, de la Banda Go Go Pinguin, segundo tema

<https://www.youtube.com/watch?v=UokxELNWkJ4&t=166s>

Posteriormente, el bajo y la batería acompañan la sección del piano a partir de la línea del bajo, con la característica de ser una línea en 4/4 lo que genera un desplazamiento métrico entre el piano y el bajo por diferentes puntos del compás.

Luego, se entra a una secuencia de golpes asimétricos en el registro del bajo, ajenos a los puntos más predecibles de la métrica, generando un tipo de desplazamiento rítmico y un interés de movimiento en esta sección, (ver figura 7.2.2)



Figura 7.2.2 sección B del tema. Águilas y serpientes

Después, hay una sección de solo de piano en la sonoridad de Do pentatónico, luego se crea un puente direccionado a una nueva sonoridad de la pieza, dirigido al solo de Bajo.

Figura No 7.2.3 sección de puente para el solo de Bajo

Consecutivamente, se realiza el solo de bajo en la sonoridad de Ebm pentatónico y, por último, se retoma a la sección inicial de golpes asimétricos, pero con la variante de agregar un solo de Batería como última sección de la pieza, (ver figura 7.2.3).



Figura No 7.2.3 Sección para el solo de Batería

6.6. Bakú

Temática Central. La composición No 3 está inspirada en la música para piano del Compositor Philip Glass y su Composición *Étude - No. 2*, esta pieza fue igualmente concebida por el método de Bompensier de ‘proyección imaginaria’ narrada en las composiciones número 1 y número 2.

Referente Musical, *Étude No 2* del compositor Philip Glass.

https://www.youtube.com/watch?v=8_zrVTTCaxo

En concordancia con los pasos compositivos previamente vistos de proyección, improvisación, grabación, transcripción y reconfiguración del tema, cabe destacar que en el proceso de composición nunca se usó un referente imitativo partiendo de un análisis del *Étude No 2* como referente primario para crear la composición; más bien fue una sonoridad que, al yo ya tenerla en el ‘oído’ (dada la conexión espiritual que he sentido con el compositor al escuchar su música a lo largo de mi vida) en el momento que procedí a grabar, salió de manera sorpresiva y espontánea.

Así pues, esta composición nace de la conexión con un tipo de “lugar” en mi interior, al cual pude acceder realizando diferentes ejercicios de meditación y en el que afortunadamente tuve la iniciativa de grabar, para posteriormente trabajar la composición *Bakú*. Esta composición fue germinada de manera espontánea por un impulso creativo que me invadió un día en mi práctica habitual.

Para consolidar esta pieza existieron ciertas dificultades propias a las particularidades inherentes de la sonoridad que pretendía desarrollar, las cuales serán explicadas a continuación.

Bakú se genera a partir de una figuración muy parecida al del *Étude No2*, pero a diferencia de esta, la clave que se utiliza en esta composición está generada en una métrica de 6/8 formada por los siguientes golpes: (ver figura 7.3.1).



Figura No 7.3.1 Clave composición Bakú

Así pues, de esta clave nace la siguiente figuración la cual será recurrente en gran parte de la pieza, (ver figura 7.3.2).

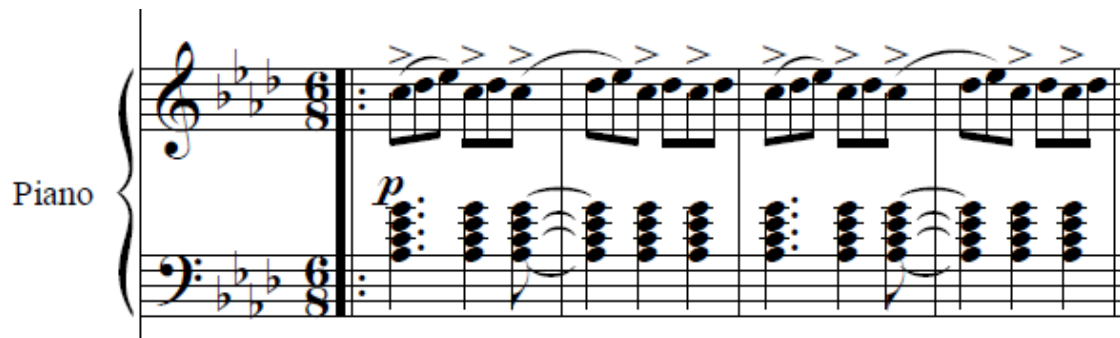


Figura No 7.3.2 Figuración Piano, Composición Bakú

Esta figuración empieza a desplazarse por diferentes acordes que fueron escogidos espontáneamente en el momento que fue concebida la composición y allí creé una melodía en flauta travesa que diera un carácter melódico a la pieza.

Posteriormente creé una sección B al tema en la métrica de 5/4 que genera un reposo a la sonoridad de figuración previamente mencionada como principal característica su espacio y brillo a un nuevo carácter de la pieza, (ver figura 7.3.3)



Figura No 7. 3.3 Sección B, Composición Bakú

Luego, hay un pequeño solo de flauta para finalmente irse desvaneciendo con la salida de cada uno de los instrumentos que intervienen en la textura.

6.7.Barong Ket

Temática central. Al igual que la Composición Bakú, la Composición Barong Ket está inspirada en una pieza ya preestablecida llamada *Ting* del contrabajista Chris Lightcap, aclarando de que este tema en particular fue tratado de manera diferente a las 3 composiciones anteriores.

Aunque en esta pieza se utilizaron recursos significativos de esta investigación, no son en su mayoría recursos devenidos del método de Bompensier. En este tema en específico quise utilizar un esquema o estructura formal de la pieza semejante al desarrollo que propone Chris Lightcap como una misma sonoridad o estilo. Las razones por las que quise adoptar esta vía de desarrollo serán explicadas a continuación.

El reto puntual al que me vi enfrentado al desarrollar este tema y el punto de conexión con el que quise unirlo a esta investigación es el concepto de flujo, pues la esencia de la composición posa en el estado de continuidad, unión con el presente inmediato y como lo menciona el autor Mihaly Csikszentmihalyi, el balance que debe existir entre un alto nivel de concentración (que no se exceda a niveles de ansiedad) y un alto nivel de relajación (que sobrepase a convertirse en una actividad aburrida), en el cual se desarrolla un tipo de sonoridad particular, algo así como un tipo de entrelazamiento melódico en el que cada una de las sonoridades propias de cada instrumento participan de manera autónoma e independiente, pero que a su vez directamente relacionado entre sí y se desarrolla un tipo de ‘‘tejido sonoro’’ creado paso a paso en un presente inmediato.

Este “Tejido Sonoro” se forma en un primer momento a partir de la intervención del bajo, el cual toca una línea compuesta en una métrica ternaria con una sensación binaria para generar una sensación de inestabilidad, pero a su vez de continuidad y movimiento, (ver figura 7.4.1).



Figura No 7.4.1 Primeros Compases, línea de Bajo.

Luego entra la batería y el piano aportando a este tejido una sonoridad de entrelazamiento melódico de manera autónoma, guiado por un clave en métrica ternaria que servirá para guiar el espacio en el que se puede acompañar esta sonoridad, (ver figura 7.4.2).



Figura No 7.4.2 Clave, acompañamiento Piano y batería.

Posteriormente, se muestra la sección de melodía del tema, creada para genera una llega y un punto de estabilidad a la pieza, y a su vez, emotividad al oyente; un tipo de carácter de festividad o conmoración.

Finalmente, se abre una sección de solos a la pieza y termina, poco a poco cada uno de los instrumentos hasta quedar solo la batería.

7.5. Unos minutos de introspección

Temática Central. La Composición Numero 5 “Unos minutos de introspección” es nacida de un proceso de composición inesperada en la cual, junto a la experimentación de diferentes ejercicios de meditación con mi instrumento, nació de manera espontánea.

Recuerdo que, en el momento de la creación de esta composición, estaba simplemente buscando nuevas sonoridades y acordes “sofisticados” por los cuales pudiese explorar y tal vez sacarles provecho. Así pues, en un momento surgió una idea musical muy profunda en mi mente, algo así como si en mi oído sonara algo, un tipo de continuidad y flujo en aquellos acordes con los que estaba experimentando, y fue en ese momento que decidí grabarme y tocar (hasta donde más pudiese) la idea etérea que se me manifestaba de la composición.

En ese momento surgieron aproximadamente 1 minuto y medio de lo que sería la composición completa pero que al momento de ser transcrita me daría los elementos necesarios para posteriormente, con los elementos aprendidos durante toda mi carrera, ser desarrollada la manifestación sonora que hoy presento.

En este minuto y medio de música pude vislumbrar las 2 partes grandes de la pieza, dividida así en una primera parte A, en la que se evidencia elementos característicos de una balada (desarrollo motivico, frases largas y espaciadas, enriquecimiento armónico, tiempo lento) que

tiempo después observé que tenía cierta característica circular, es decir, podía repetirse la sección una y otra vez y aun así seguía sonando continuamente, (ver figura 7.5.1).

The image shows the first four measures of a piano piece. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and accents, marked 'espress.' and 'mp'. It includes several triplet markings (3). The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, marked 'pp'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Figura No 7.5.1 Primeros Compases, Unos minutos de introspección

Posteriormente se entra a una nueva sección en la cual, por medio de una figuración en 6/8 se pretende continuar con esta sensación de circularidad, ya no desde los elementos melódicos de una balada, sino, desde la repetición y ordenamiento de los colores armónicos en un lineamiento o narrativa temporal, (ver figura 7.5.2).

The image shows measures 17 through 20 of a piano piece. The right hand (treble clef) has a rhythmic, repetitive melodic line in 6/8 time, marked 'a tempo' with a quarter note equal to 150. The left hand (bass clef) has a simple harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 6/8.

Figura No 7.5.2 Sección B del tema, Unos minutos de introspección.

Finalmente, se entra una sección de solo de piano con la armonía de la A y luego retoma a una B prima, en la que seguirá la figuración original del piano.

7.6. Ragda

Tema central. La Composición Número 6, es una Improvisación libre inspirada en una antigua leyenda Balí, la cual se desarrolla como muchas de las alegorías míticas de los pueblos antiguos sobre la lucha que tiene que ejercer la luz para vencer a la oscuridad. Ragda es la representación de la oscuridad que habita en los guerreros de luz, quienes deben vencer a este mal para poder cumplir su misión en la vida y brinda goce y felicidad al mundo.

Ragda es en realidad una bruja quien ínsita al caos y la violencia hasta tal punto que puede llegar a manipular a los guerreros de luz por medio de sueños y fantasías en las cuales, los hace enfrentar sus peores miedos, inseguridades y turbulencias del espíritu para así poderlos manipular y como objetivo único hacerlos quitarse la vida.

El objetivo y esencia de esta improvisación libre es hacer sentir al espectador la turbulencia que es estar dentro de un sueño de Ragda, en la que la sensación de inestabilidad, ruido, disonancia, textura sombría y demás recursos expresivos sean el mecanismo y el vehículo para transitar este tipo de travesía sonora, (ver figura 6.1).



Figura 6.1 Pintura de La Bruja Ragda, devenida de la leyenda Bali

Por medio de este tema pretendo evidenciar y expresar todos los sentimientos turbios que nacieron en esta exploración (frustración, incertidumbre, miedo, inseguridad) simbolizado así, los retos y batallas que enfrenté contra mí mismo para continuar esta búsqueda a lo largo del semestre y poder sacar este proyecto adelante.

8. Conclusiones

Es exaltante dar un vistazo atrás y observar como una necesidad de autoconocimiento puede encaminar a toparse con saberes, historias y hechos maravillosos, que como parte del saber humano pueden llegar a ser guías en la evolución y superación personal, mentiría si no dijera que la voluntad más profunda que me movió a explorar, aprender y emocionarme en el camino que

llevaba cada uno de los momentos más excitantes en la elaboración de este proyecto, fue la satisfacción de haber encontrado más de lo que en un primer momento pensaba que iba a ser el resultado final. Debo admitir que además de los múltiples aprendizajes que pude haber obtenido como parte del proceso de formación y finalización de mi carrera en la Universidad, fueron innumerables los aprendizajes nacidos de haber practicado disciplinas diferentes al común denominador de prácticas en occidente como son la meditación y el Tai Chi; de haber encontrado personas tan especiales en este camino que me brindaron conocimiento de nuestros ancestros indígenas y una experiencia inmemorable con el Yage, y los múltiples experimentos que realicé conmigo mismo en búsqueda de nuevas sensaciones, nuevas realidades y dimensiones en el ser humano desde mi sentir musical.

Después de haber recorrido este camino quedo con la grata sensación de haber comprendido muchas de las disposiciones y actitudes inconscientes en mi vida, y la sabiduría que cada uno de los retos representó para mi crecimiento personal como musico y como ser humano integro.

Igualmente, quiero resaltar que como proceso de finalización de una carrera académica, el haber iniciado este proceso y haber incorporado elementos de una filosofía oriental a mi proceso de formación profesional me ayudó a formar un carácter y actitud bastante enriquecedora a la hora de abordar este reto personal; considero que luego de este proceso tengo las herramientas para indagar y desarrollar conceptos creativos, en los que sea tan importante los aspectos teóricos, técnicos y prácticos como los aspectos de inspiración, flujo y autorreconocimiento, en los cuales, considero que se sitúa el balance y la potencia para ser creadores de cualquier producto artístico significativo.

9. Referencias bibliográficas

- . Bompensier. L. (1953), *New Pathways to Piano Technique*, Nueva York, Philosophical Library.
- . Werner. K. (1996) *Effortless Mastery*, Nueva York, Aebersold Jazz, INC.
- . Csikszentmihalyi. M. (2014) *Flow and the Foundation of Positive Psychology*, Nueva York, Springer.
- . Bruser. M. (1997) *The Art of Practicing*, Nueva York, Random House, Inc.
- . Watts. A (2017) *The Art of Meditation*, *Recuperado de* <https://www.youtube.com/watch?v=0OcHqRYZmtY&t=221s>.

Discografía

- . Go Go Pinguins (2016) *Unspeakable Word*, Man Made Object, (CD) New York, USA, Blue Note Records.
- . Chirs Lightcap Bigmouth (2010) *Ting, Deluxe*, (CD), Barcelona, España, Fresh Sound.
- . Vikingur Olafsson (2017) *Etude No2 (Philip Glass)*, Piano Works, (CD) USA, Deutsche Grammophon Records.
- . Jarret. K. (1984) *Last Solo* (Video Musical), Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fKJ3aFGYNiQ&t=2030s>
- . Keith Jarret (1997) *La Escala* (CD) Milan, Italia, ECM Records.
- . Keith Jarret (1999) *The Melody at Night whit You* (CD) New Jersey, USA, ECM Records
- . Keith Jarret (1975) *Koln Concert* (CD) Koln, Alemania, Casa ECM Records.
- . Keith Jarret (1978) *My Song* (CD) Koln, Alemania, ECM Records.
- . Kenny Werner (2015) *The Melody* (CD), Germany, Pirouet.

10. Anexos

Recital

Un Camino mas hacia la luz

Juan Felipe Barrera Salazar

5 Dm7

Expresivo
arco

9 *pp* *p* *pp* *p*

13 *pp* *p* *pp* *p*

17 D7sus4 D7sus4/A Gsus4 1. Am7 2. Am7

22 \S Dsus4 Csus4 Dm7 Esus4 Bm7b5

26 Bm7b5 A/B Am Solo piano

Entra banda

31 Dm7 Am7 Dm7 Am7 Bbmaj7 Bbmaj7 Am

2

Recital

35 Dm7 Am7 Dm7 Am7 Dm7 Am7 Bbmaj7 Am7 Bbmaj7 Am7

A single bass clef staff containing five measures, each with a whole rest.

40 Bbmaj7 F/C A7/C# Dm7

A single bass clef staff containing four measures, each with a whole rest.

f Fine

A bass clef staff starting at measure 42. It features eighth-note patterns with stems pointing up. The first two measures are marked with a chord 'A'. The next two measures are marked with a chord 'Bb'. The final measure is marked with a chord 'Am7' and contains a whole rest.

Solo 46 Dm7 Am7 Dm7 Am7 Bbmaj7 A7 Dm (A7)

A single bass clef staff containing four measures, each with a whole rest.

50

A single bass clef staff containing four measures, each with a whole rest.

D.S. al Fine

54

A single bass clef staff containing four measures, each with a whole rest.

Aguilas y Serpientes

Piano

6

6

Segunda Vez al Solo

12

Go To Measure 4

16

16

Solo Piano

On Cue

21

Cm7 Pent

21

27

27

Emaj7 Ebmaj7 Gbmaj7 Dbmaj7 Emaj7 Ebm7

On Cue

33

33 Ebm7 Emaj7 Gbmaj7 Emaj7

41

41 Bmaj6 Abmmaj7 Bbm7 F E Eb

Solo Bateria

49

49

Bakú

I X4
II X3

Juan Felipe Barrera Salazar

Abmaj7 Emaj7

9 Ebm7 Ab7 Abm7

17 Bb7Alt Ebm7 C7Alt

29 X4 Dbmaj7 Bbm7 Asus2 E6 Dbmaj7

37 Solo Flauta Abmaj7 Emaj7 On Cue

45 Ebm7 Ab7 Abm7


53 Bb7alt Ebm7 C7alt

Score

Unos Minutos de Introspeccion

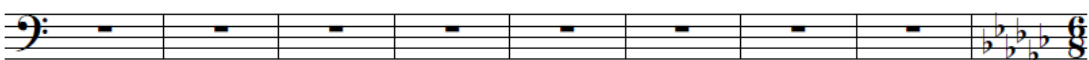
Juan Felipe Barrera Salazar

Fm7 Emaj7 Abm7 Amaj7 Gbmaj7 Emaj7 Abm7 Emaj7



9 Dbmaj7 Emaj7 Abm7 Amaj7 Gbmaj7 Emaj7 Abm7 Emaj7

B.



17 *Spirito* $\text{♩} = d.$ *accel.*

B.



25

B.



33

B.



41

B.



49

B.



57

B.



Unos minutos de introspección

65 *rit.*

a tempo ♩ = ♩

75 Solo Fm7 Emaj7 Abm7 Amaj7 Gbmaj7 Emaj7 Abm7 Emaj7

83 Dbmaj7 Emaj7 Abm7 Amaj7 Gbmaj7 Emaj7 Abm7 Emaj7

Solo *Spirito* ♩ = ♩

Bajo

91 Abm7 Bmaj7 Abm7

107 Bmaj7 Abm7 Gbmaj7 Abm7

127 Bmaj7 Abm7 Gbmaj7 Abm7 On Cue

Barong Ket

Intro Bajo

Dmaj7 Gmaj7 Fmaj7 Bbmaj7



Musical notation for the Intro Bajo section, featuring a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a double bar line and repeat dots.

Pno

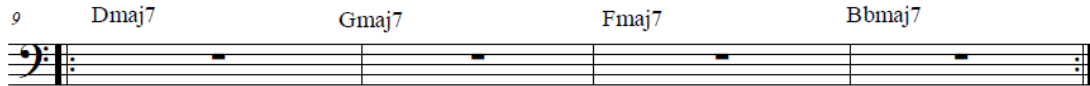
Dmaj7 Gmaj7 Fmaj7 Bbmaj7 On Cue



Musical notation for the Pno section, featuring a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes, with a final measure containing a double bar line and repeat dots.

A X4

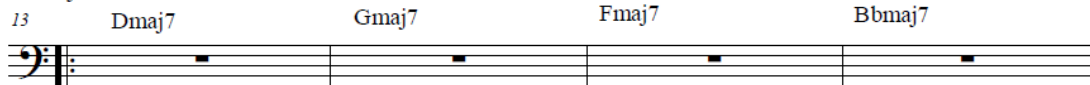
9 Dmaj7 Gmaj7 Fmaj7 Bbmaj7



Musical notation for the A X4 section, featuring a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of whole notes, with a final measure containing a double bar line and repeat dots.

Solo Bajo

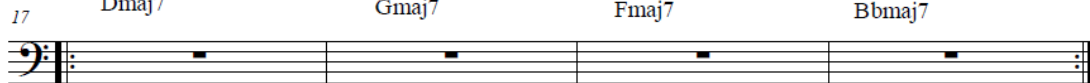
13 Dmaj7 Gmaj7 Fmaj7 Bbmaj7 On Cue



Musical notation for the Solo Bajo section, featuring a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of whole notes, with a final measure containing a double bar line and repeat dots.

A X4

17 Dmaj7 Gmaj7 Fmaj7 Bbmaj7



Musical notation for the A X4 section, featuring a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of whole notes, with a final measure containing a double bar line and repeat dots.

A"


21 Dmaj7 Gmaj7 Fmaj7 Bbmaj7



Musical notation for the A" section, featuring a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of whole notes, with a final measure containing a double bar line and repeat dots.

Solos

25 Dmaj7 Gmaj7 Fmaj7 Bbmaj7 On Cue



Musical notation for the Solos section, featuring a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of whole notes, with a final measure containing a double bar line and repeat dots.

Salida

29



Musical notation for the Salida section, featuring a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of whole notes, with a final measure containing a double bar line and repeat dots.