



Acercamiento al trabajo compositivo de Cergio Prudencio para la OEIN a partir del análisis de *La ciudad*

Sebastián Zuleta*

Resumen

Cergio Prudencio: compositor, director de orquesta, investigador y docente, fundó la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) en 1980 siendo desde entonces director titular de la misma. Lejos del concepto de compositor como diseñador de música, Prudencio crea entidades vivas cuyo desarrollo es el natural ciclo de la energía o las energías, que contienen y manifiestan su destino, y que convergen en un lugar en donde existen y dejan de existir, y en donde se relacionan, siempre en coherencia con sus diferentes identidades. El arte compositivo de Prudencio representa una eterna búsqueda que va alimentando el lenguaje indiscutiblemente nuevo que ha creado a través de la OEIN desde *La ciudad* (1980), y que reinventa con cada nueva obra. La OEIN, en sus veintiséis años de existencia, ha abarcado amplia e interrelacionadamente los espacios de creación, interpretación, difusión, investigación y docencia musical con altísimo profesionalismo, y a partir de una profunda reflexión sobre lo que cada uno de ellos significa en el contexto boliviano, alcanzando además una importante trascendencia nacional e internacional. El producto musical de la OEIN es fruto del trabajo en la interrelación de todos estos campos. Prudencio concibe *La ciudad* y exige en su interpretación absoluta fidelidad a la tradición de la música nativa altiplánica. Ella contiene prístinamente los elementos que constituyen la originalidad del lenguaje de Prudencio en todo su desarrollo. Si bien es clasificable como música “culta” contemporánea de vanguardia, es innegable que también procede de la música tradicional del altiplano boliviano, no toma elementos de ésta y los adapta a un contexto “culto” sino que escribe desde el pensamiento musical de la tradición altiplánica,

* Sebastián Zuleta es músico popular, compositor y director de orquesta. Estudió composición con Cergio Prudencio y Alberto Villalpando, y dirección de orquesta con Carlos Rosso y Ramiro Soriano en la Universidad Católica Boliviana, de donde egresó como Licenciado en Música (1999-2003). Ha integrado la OEIN (2004-2006), donde ha trabajado como director asistente, compositor residente e intérprete. Como director invitado estrenó *Ajsaraña Jiuwañaru* (Lluvia Bustos) durante la temporada de conciertos del vigésimo quinto aniversario de la OEIN (cuarto disco compacto, 2005) y dirigió *Cantos crepusculares* (C. Prudencio) en la temporada de conciertos 2006. Actualmente dirige el montaje de una composición suya comisionada por el Ensemble de Cámara de la OEIN. También trabajó como compositor residente y director invitado del Ensemble Caleidoscopio (2005). Asistió como compositor invitado (Bolivia) al Primer Encuentro de Jóvenes Compositores de América Latina y España, realizado en Bogotá, Colombia, donde leyó la ponencia: *Sobre la composición de música “culta” en el contexto latinoamericano* y dirigió el estreno de su música “*El Puente*” (2005). (S.Z.). Contacto: sebasabe@gmail.com | www.oein.com



constituyéndose en un producto mestizo que proyecta nuevas dimensiones de ambas tradiciones musicales, en materia de trabajo de alturas, tímbrica, géstica, duraciones, concepción y desarrollo del material sonoro, estructuración, etc.

Palabras Clave

música experimental; contexto boliviano; instrumentos nativos; Cergio Prudencio; producto mestizo.

Abstract

Cergio Prudencio: composer, conductor, researcher and professor, founded in 1980 the Experimental Orchestra of Native Instruments (OEIN) which he has since then directed. His compositions do not follow the concept of a musical design, but are rather lively creations of entities that follow the natural cycle of energy or of energies that reveal their target, and which converge in a place where they exist and disappear, and where they relate in coherence with other entities. The compositional art of Prudencio represents a permanent search that nurtures an indisputably new language which he has created through the OEIN starting with *The City* (1980) and which he reinvents with every new work. In its twenty six years of existence OEIN has reached a wide range of creativity, interpretation, research and diffusion with a high professional level in the national and international arena. Prudencio conceives and interprets *The City* in complete faithfulness to the tradition of native music from the Bolivian high plateau, or *Altiplano*. His music is labelled as “high” avant-garde art, and it carries the undeniable imprint of the Bolivian traditional Andean music. His creation is not an adaptation of *Altiplano* music to “High” patterns, but it rather emanates from the concepts of the traditional *Altiplano* music. The result is a hybrid or *mestizo* product that adds new dimensions to both musical traditions in such matters as elaboration of the tone of voice quality and the development of the sounding material and structure.

Key Words

experimental music; Bolivian context; native instruments; Cergio Prudencio; *mestizo* (hybrid) product

Sobre Cergio Prudencio

1. Cergio Prudencio nació en La Paz, Bolivia, en 1955. Completó estudios de dirección de orquesta y composición en la Universidad Católica Boliviana (1973-78), luego en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (1980/82/84/85/89), y en la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela (1978/1981-83). Estudió particularmente guitarra clásica (1968-72), flauta travesera (1973-77), piano (1978-82) y percusión (1978). Influyeron de manera especial



en su formación los maestros Carlos Rosso (Bolivia), Alberto Villalpando (Bolivia), Rubén Vartañán (Rusia), José Antonio Abreu (Venezuela) y Coriún Aharonián (Uruguay).

Compositor, director de orquesta, investigador y docente, Prudencio es fundador y director titular de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) desde su establecimiento en 1980. Con ella ha desarrollado una estética contemporánea de fuertes reminiscencias ancestrales, en obras como *La ciudad* (1980), *Cantos de tierra* (1990), *Cantos meridianos* (1996), *Uyariwaycheq* (1998), *Cantos crepusculares* (1999), entre otras. El trabajo de la OEIN bajo la conducción de Prudencio alcanzó proyección internacional en países como Alemania, Argentina, Australia, Brasil, Colombia, Corea, México, Suiza y Uruguay. Es el creador del Programa de Iniciación a la Música implementado sistemáticamente con la OEIN desde 2000.

Ha creado también música para formaciones instrumentales convencionales, como grupos de cámara, solos (algunas de las cuales se han editado en Alemania) y música electroacústica, con difusión en diferentes países de América y Europa. Compuso obras por encargo del Festival of Perth-Australia, del que fue compositor residente (1996), la Fundación Pro Helvetia de Suiza (1997), el Festival Donaueschinger Musiktage de Alemania (1999), el Ensemble TaG de Suiza (2001), el Teatro San Martín de Buenos Aires-Argentina (2003), y fue compositor residente en el Schloss Wiepersdorf de Alemania (2001).

En el campo audiovisual, la música de Prudencio acompaña a más de cuarenta obras de cine, teatro, video y danza, entre las que destacan *El día que murió el silencio* (premio a la Mejor Música Original en el Festival de Cine Trieste-Italia 1999) y *El Atraco*, ambas de Paolo Agazzi; *La nación clandestina* y *Para recibir el canto de los pájaros*, de Jorge Sanjinés; *Sayariy* de Mela Márquez; varias series de animación de Jesús Perez, entre otras. Prudencio realizó la musicalización para la reconstrucción del largometraje *Wara Wara* (1930/2002) de José María Velasco Maidana.

En 2005 recibió el Premio Excelencia y Aporte al Audiovisual Boliviano en el Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, y el Diploma San Pablo al Mérito Cultural de la Universidad Católica Boliviana.

Su discografía como compositor y director llega a diez títulos, incluyendo grabaciones con la OEIN, bandas sonoras y canciones. (Cergio Prudencio)

2. Lejos del concepto de compositor como diseñador de música, C. Prudencio crea entidades vivas cuyo desarrollo es el natural ciclo de la energía o las energías, que contienen y manifies-



tan su destino, y que convergen en un lugar en donde existen y dejan de existir, y en donde se relacionan, siempre en coherencia con sus diferentes identidades. El arte compositivo de C. Prudencio representa una eterna búsqueda que va alimentando el lenguaje indiscutiblemente nuevo que ha creado a través de la OEIN desde *La ciudad* (1980), y que reinventa con cada nueva obra.

Sobre la Oein

C. Prudencio fundó la OEIN en 1980, perfilando la estructura del proyecto a partir de sus necesidades expresivas y de compromiso social, y trabajando a su vez parte importante de su propio perfil en función de las necesidades de la OEIN.

Su propuesta consiste en traer al presente las ancestrales raíces culturales andinas, reconociendo sus valores, pero sobre todo asumiendo el reto de la creatividad.

Su repertorio incluye principalmente música culta de vanguardia, especialmente creada para estos instrumentos, y también antigua música tradicional de las comunidades aimaras y q'echuas de Bolivia. En ambos casos los instrumentos son tomados en su forma física original, su emisión sonora, afinación y comportamiento propios.

La música tradicional es el pilar que sostiene la técnica y la filosofía de la OEIN, mientras que la música nueva es la expresión que proyecta la identidad de nuestros tiempos⁴⁰.

La OEIN, en sus veintiséis años de existencia, ha abarcado amplia e interrelacionadamente los espacios de creación, interpretación, difusión, investigación y docencia musical con altísimo profesionalismo, y a partir de una profunda reflexión sobre lo que cada uno de ellos significa en el contexto boliviano. El producto musical de la OEIN es fruto del trabajo en la interrelación de todos ellos.

La OEIN representa la respuesta institucional más clara y práctica a los problemas más recurrentes en la producción musical boliviana: Ha creado caminos nuevos en la búsqueda de la identidad en el lenguaje musical en nuestro contexto; ha representado siempre un espacio abierto a un sinnúmero de instructores, intérpretes, compositores y directores, en su mayoría jóvenes, que han podido desarrollarse y crecer en la OEIN; en la interpretación musical, ha mantenido siempre un altísimo nivel y lo ha hecho con agrupaciones de músicos no profesio-



nales en la mayoría de los casos, para lo cual ha concebido obras que, sin resultar limitadas en ningún aspecto compositivo, se adaptan al nivel técnico de los integrantes de la orquesta, y estimulan su mejoramiento; ha instruído, a través del Programa de Iniciación a la Música (PIM) y del trabajo realizado con la orquesta titular y las orquestas juveniles, a un sinnúmero de músicos formados como multiinstrumentistas para la interpretación de la música tradicional boliviana y de la música “culta” de vanguardia; ha creado sistemas rotativos de interpretación que, junto a dichas facultades como multiinstrumentistas, facilitan el reemplazo de los integrantes en constante renovación y “...permite diferentes maneras de agrupamiento en cada obra, o inclusive en cada parte de una obra.”⁴¹; etc.

Ha interpretado obras, casi todas creadas especialmente para este ensamble, de Cergio Prudencio (Bolivia), Willy Pozadas (Bolivia), Gastón Arce (Bolivia), César Junaro (Bolivia), Lluvia Bustos (Bolivia), Alejandro Rivas (Bolivia), Tato Tabora (Brasil), Graciela Paraskevaïdis (Argentina/Uruguay), Oscar Bazán (Argentina), Fernando Cabrera (Uruguay) y Mischa Käser (Suiza).

Además ha realizado las grabaciones: “Música Contemporánea de Bolivia Vol.1” (1987), “Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos” (1991), “Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos” (1998), “Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos” (2000), “Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos /Ensamble de Cámara de la OEIN” (2004) y “Concierto 25 aniversario” (2006).

Internacionalmente la OEIN ha presentado conciertos en el festival *Neue Musik Rümlingen* (Suiza), la Musik Akademie (Basel-Suiza), la ciudad de Ingelheim (Alemania), el festival *Experimenta 97* (Buenos Aires-Argentina). En 1999 la OEIN fue invitada al festival *Donaueschinger Musiktage* (Alemania) presentando luego conciertos en las ciudades de München y Bonn. En Buenos Aires-Argentina (2001), en Río de Janeiro-Brasil (2002) y en Colombia (2003). Representaciones parciales de la OEIN han participado en el *Festival of Perth* (Australia 1996), en el festival *Piri* de aerófonos tradicionales del mundo (Seúl, Corea 1996), en Montevideo-Uruguay (2003) y en el festival *Oaxaca Instrumenta* en México (2005).

40 PRUDENCIO, Cergio, fragmento del texto del programa para la temporada de conciertos 2006.

41 PRUDENCIO, Cergio, fragmento del texto del tercer disco compacto de la OEIN.



Sobre algunos aspectos relacionados con la música nativa de la región altiplánica de Bolivia

1. El hombre 'primitivo' no concibe de manera clara la dicotomía entre materia y mente, real y lenguaje y, por consiguiente, entre 'referente' y 'signo lingüístico' y menos aún entre 'significante' y 'significado': para él, participan todos de una misma manera de un mundo diferenciado... La 'imagen fónica' tiene para él el mismo peso real que la 'idea'⁴².

Esta cita reveladora nos conduce a entender que en las culturas nativas altiplánicas, el Triángulo Semiótico de Charles Peirce constituye una unidad, donde *objeto* (o *referente*), *representante* (o *significante*) e *interpretante* (o *significado*) forman una unidad inseparable. Así, el *significante* y el *significado* son el *referente*. En coherencia con este principio, la palabra *siku* es inseparable del instrumento que representa, y el instrumento es inseparable de su emisión sonora, de su afinación, de su comportamiento, de su diseño de alturas, de su timbre, de su música, de su uso cultural en relación al calendario agrícola, etc. Contemplando además el hecho de que, al tratarse de culturas vivas, todos estos factores puedan ir transformándose constantemente.

2. La organización lingüística de los aimaras es trivalente, a diferencia del pensamiento cartesiano que es dual. Para ellos, además de la afirmación y la negación, existe una tercera opción que relativiza a las otras dos, que duda tanto de una como de otra. Además de que existen infinitos grados de relativización de una y de otra. Por lo tanto, no se trata de un pensamiento absoluto sino relativo.

El unísono es sin duda un concepto absoluto, como también lo es el sistema temperado. Se está afinado o no se está afinado. En la música nativa altiplánica no existe el unísono absoluto ni los intervalos absolutos, es decir que no existen frecuencias fijas. Al no existir frecuencias fijas, lo que se produce por el aglutinamiento de intérpretes tocando una misma posición en el instrumento, es un rango de frecuencias cercanas pero no iguales que generan una cualidad tímbrica de intenso movimiento interno. Asimismo, tampoco existe la noción de sonido puro, el sonido es siempre multifónico: una amalgama fundamental de sonido más armónicos.

3. El concepto *arca-ira* es el de la complementariedad, en el que dos forman una unidad. Viene de los verbos *irpaña* (ir por delante o guiar) y *arcaña* (ir por detrás o seguir). Para conseguir el sonido multifónico en algunos de estos instrumentos es necesario tocar muy fuerte, y de esta manera sería insostenible interpretar la música individualmente, es de ahí que deriva el principio de alternancia *arca-ira* en música. Por ejemplo, la música para *sikus* se toca por pares,



dos instrumentos (*arca* e *ira*) hacen una unidad: muchas veces *arca* posee la mitad de los tubos (alturas) e *ira* posee la otra mitad, en una repartición intercalada, de manera que la melodía es construida por la interpretación alternada de ambos.

4. *En las culturas altiplánicas el ser humano visualiza el tiempo pasado a su frente. Lo acontecido es todo lo que puede contemplar ante sí formando él mismo parte integral del cuerpo temporal. De acuerdo a este concepto, el tiempo no pasa, sino que permanece; es espacial (no lineal) y estático (no fluyente)*⁴³.

La música de estas culturas, en coherencia a esta percepción, está concebida en un estatismo temporal, donde no existe principio ni fin sino que el tiempo es circular. El pensamiento circular se expresa por la repetición indefinida de su macroestructura muchas veces tripartita, la repetición de cada sección, y sobre todo por la interpolación de elementos dentro de las secciones. Casi la totalidad de la información anterior es fruto del trabajo investigativo de C. Prudencio, a veces incluso como paráfrasis.

La Ciudad (1980)

La ciudad es la obra con la que la OEIN “inauguró su propuesta en 1980”⁴⁴. Es en coherencia a los principios anteriormente expuestos que C. Prudencio concibe esta obra y exige en su interpretación absoluta fidelidad a la tradición de la música nativa altiplánica. Ella contiene prístinamente los elementos que constituyen la originalidad del lenguaje de C. Prudencio en todo su desarrollo. Si bien es clasificable como música “cultura” contemporánea, es innegable que también procede de la música tradicional del altiplano boliviano. No toma elementos de ésta y los adapta a un contexto “culto”, sino que escribe desde el pensamiento musical de la tradición altiplánica.

42 KRISTEVA, Julia, *El lenguaje, ese desconocido, Introducción a la Lingüística*, págs.60-64, Editorial Fundamentos, Traducción de María Antorana, 1988.

43 PRUDENCIO, CERGIO, fragmento del texto del primer disco compacto de la OEIN.

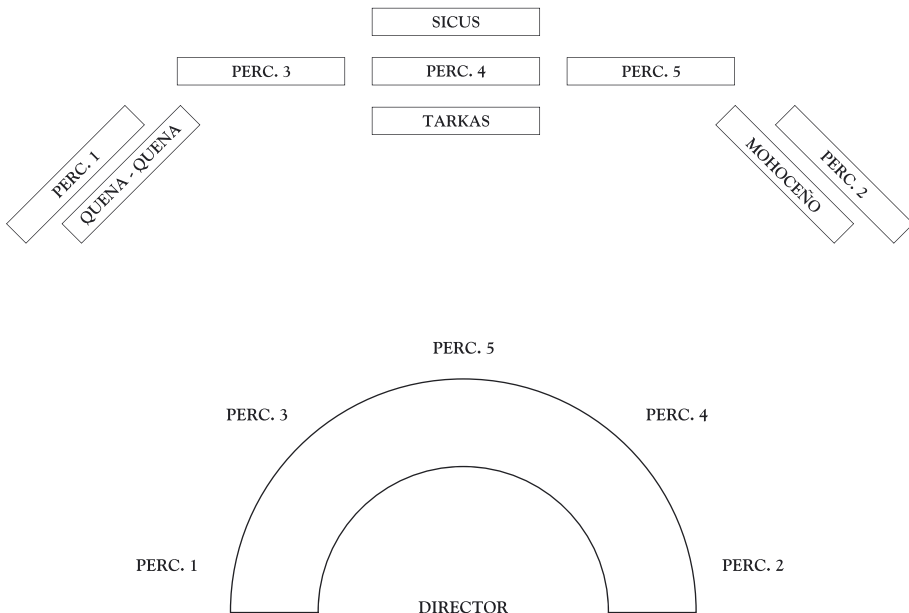
44 PRUDENCIO, CERGIO, fragmento del texto del primer disco compacto de la OEIN.



Organización de la orquesta e instrumentación

Está escrita para sikus de 11 y 12, registros *malta*, *sanqa* y *toyo* (sks 11 y 12); tropa de sikus *q'antus*, 6 registros (sks Q); *q'ena-q'enas*, 1 registro (qqq); *pinkillos koiko*, registro *ch'uli* (pks); tropa de pifanos, en tres registros (pfs); mohoceños, tropas Alonso (mhs A) y Huanaca-Amaya (mhs H), 5 registros; *tarkas*, tropa Salina, 3 registros (tks); 4 bombos *Italaki*; 1 *wankara*-bombo; 3 *wankaras* de pinkillada y 2 cajas de mohoceñada. La percusión está escrita para 5 percusionistas (Perc 1-5).

*Originalmente la obra fue concebida para una orquesta de secciones. Actualmente la OEIN la toca por comportamiento rotativo de los músicos, que alternan los instrumentos de acuerdo a las necesidades de cada parte*⁴⁵. Es por esto que la disposición espacial planteada en la partitura –que proponía diferentes ubicaciones para las secciones– se aplica parcialmente: la orquesta está dispuesta en un solo grupo donde se delimitan secciones (Fig. 1).





Para las distintas partes de la obra, la OEIN toca al unísono general; dividida en dos mitades –*arca* e *ira*– dispuestas por pares; por secciones instrumentales –*qqs*, *tk*s, *mhs*, *sks*, *pk*s, *pf*s y *perc*– con distintas distribuciones; y finalmente dividiendo cada sección por registros. La partitura especifica el número de ejecutantes para cada sección y la división interna por registros, relación basada en los principios de división de las tropas en la música nativa. Pero también contempla variabilidad en las proporciones de la instrumentación, pueden crecer o decrecer en relación al balance interno de cada sección y al balance general de la orquesta, de manera que sigan respondiendo a la lógica de balance proveniente de la música nativa.

Trabajo de alturas, tímbrica, géstica, duraciones y material

1. Todos los instrumentos deben proceder de la tradición artesanal aimara, con el objeto de incorporar a la obra la interválica original de cada instrumento solo, la que se produce entre los diferentes registros de tropa y entre las diferentes tropas... jamás se deberá acudir al sistema temperado para organizar y controlar las alturas y sus relaciones⁴⁶.

Al no pertenecer estos instrumentos a la tradición de música “cultura” europea, y tratando de encontrar una notación más afín a la concepción tradicional, C. Prudencio escribe en posiciones. Se especifica en una gráfica cuáles orificios deben ser tapados y/o cuáles destapados y eso es una posición, para la cual se determina el signo de una altura aproximada en el pentagrama. Dada la división de la tropa en registros, esta posición abstracta se traduce sonoramente en un bloque armónico compacto, diferente en cada tropa aunque casi siempre en relaciones sucesivas de quintas, cuartas y/u octavas (Fig. 2).



45 PRUDENCIO, CERGIO, fragmento del texto del primer disco compacto de la OEIN.
 46 Partitura de *La ciudad*



El segundo aspecto importante en la obra es el punto de convergencia entre tropas por una relación no perfecta de unísono entre *tarkas*, *q'ena-q'enas*, mohoceños Alonso y *sikus (ira)* de 11 y 12 por un lado, y entre pinkillos y mohoceños *Wanaca-Amaya* por otro.

A continuación está el modo *mi-sol-la-do-re* para *tarkas* y *q'ena-q'enas* en base al que se crean melodías. Y la recurrencia a las posiciones *la-si-sib-re* en mohoceños, haciendo muchas veces apoyaturas alrededor de la posición *si* (*la-si / re-si*). Las apoyaturas se dan también en otros instrumentos con otras posiciones, pero siempre en intervalos de segunda o tercera.

Otro elemento importante son las superposiciones de las tropas. La más recurrente es *mi-la-si-fa* sostenido, entre *q'ena-q'enas*, *tarkas* y mohoceños. Y la superposición *sol-la-re-mi* entre las mismas tropas, dando bloques de dos segundas superpuestas a intervalo de quinta, generando un carácter muy disonante. Finalmente, “notas” largas tocadas independientemente por cada músico o por pares, que van formando texturas que se mueven internamente dentro de rangos armónicos. En el caso de los *sikus* en los primeros 4 tubos en *arcas* e *iras* y en pífanos en las posiciones *mi-fa-sol*.

2. La propuesta tímbrica de C. Prudencio para *La ciudad* es la de reproducir fielmente el espectro tímbrico que cada tropa y su música contienen tradicionalmente, y la de adicionar el concepto de simultaneidad de posiciones en una misma tropa y simultaneidad de tropas. Respecto de la cual, podríamos pensar que proviene de la simultaneidad que se da naturalmente en las festividades, cuando varias tropas tocan al mismo tiempo. En el caso de las superposiciones (*qqs*, *tk*s y *mhs*) crea un bloque tímbrico estático; y en las texturas, en virtud de la interpretación individual, genera un constante movimiento interno de frecuencias e intensidad. Logrando así, una nueva dimensión de la cualidad tímbrica tradicional.

3. Diseño interválico, rasgos organológicos, inflexiones y modos de toque, conceptos tímbricos, de intensidad, etc. Todos ellos crean un gesto inherente a cada instrumento y su música. *La ciudad* está sostenida por la gística de los instrumentos, y su relacionamiento. El carácter de la obra es el carácter de estos gestos mostrados individualmente y superpuestos, en bloque o como textura, y gran parte de los materiales están orientados a este principio.

4. Las duraciones, tanto de cada intervención como de las secciones, están reguladas por pulsos metronómicos y/o por “necesidades de proporción y expresividad”⁴⁷ (en macro y micro) que guardan relación con la respiración de los vientistas. Existen duraciones determinadas en notación tradicional y otras no determinadas o “libres”⁴⁸ para las que la partitura da como referencia una propuesta de relación espacial de estos elementos.



En la partitura, las duraciones “libres” guardan relación espacial con el sonido sólo en el caso de las duraciones de cada altura, no así en las duraciones globales de las secciones. Se trata de una partitura funcional.

5. Para vientos:

- “Notas” (posiciones) de larga y variable duración, relacionadas a la respiración.
- 1, 2 o 3 “notas” (posiciones) de muy corta duración, acentuadas y con diferente instrumentación.
- Apoyaturas (ascendentes y descendentes) a intervalos de segunda y tercera con respecto a las “notas” largas.
- Arrastres: tocando velozmente todas las posiciones (o tubos) existentes entre dos posiciones (o tubos) no consecutivas.
- Texturas formadas por varias “notas” largas tocadas independientemente, variando las posiciones y la intensidad.
- Melodías en el modo mi-sol-la-do-re. A veces con un fuerte sentido fonético.
- Tránsito de una tropa a otra a través del unísono.

Para percusión:

- Golpes marcados, muchas veces en secuencias irregulares.
- Golpes que inician, transforman o cortan otro elemento.
- Pulsos constantes, a veces relacionados a golpes dispuestos irregularmente.
- Distintos pulsos superpuestos.

Sobre la circularidad y la estructuración

1. La percepción de temporalidad circular es lograda en la obra mediante los siguientes mecanismos compositivos:

- Secciones que giran en torno a una idea –generalmente concebida para poco o único material – que va variándose constantemente, dando vueltas sobre sí misma, y que podría continuar indefinidamente siendo lo que es (Fig.3).

47 Partitura de *La ciudad*

48 Partitura de *La ciudad*



The image shows a musical score for percussion. It consists of several staves. The top four staves show rhythmic patterns with notes and rests. The fifth staff has a dynamic marking 'p pesante' and a note with a fermata. The sixth staff is a grand staff with a piano part and a bass part. The piano part has a dynamic marking 'pp' and a fermata. The bass part has a dynamic marking 'p' and a note with a fermata. The score is marked with a box labeled 'A'.

Ej: El inicio de la obra, en toda la percusión, constituida por sucesiones de ataques (golpes *pesantes* en *P*) y pausas (silencios) sobre un pulso de corchea, que guardan una relación siempre irregular, y por tanto constantemente inesperada y a la vez repetitiva. (Fig.3)

The image shows a musical score for percussion. It consists of several staves. The top two staves show rhythmic patterns with notes and rests. The third staff has a dynamic marking 'p pesante' and a note with a fermata. The fourth staff is a grand staff with a piano part and a bass part. The piano part has a dynamic marking 'pp' and a fermata. The bass part has a dynamic marking 'p' and a note with a fermata. The score is marked with a box labeled 'A'.

Ej: Un golpe fuerte y *pesante* de bombos que es atacado periódicamente cada 5 segundos, que permanece entre cifras A y L, es decir, bastante más que la tercera parte de toda la obra (Fig.4).



Ej: En la sección entre cifras X y B´6, se interpola la posición de los golpes de la percusión, en relación a los juegos de entradas entre tropas solas y superpuestas. (Fig.5)

- Módulos que se repiten circularmente (Fig.4).

-Interpolación de elementos dentro de una sección o entre secciones, y de secciones dentro de la obra (Fig.5).

2. *La ciudad plantea una estructura de bloques sonoros que se suceden o se sobreponen; a veces en una lógica continuidad, a veces por vertiginosas irrupciones*⁴⁹.

2.1 Resumen de la estructura

- **Introducción** Sucesión de golpes y pausas a intervalos irregulares, en la percusión.

⁴⁹ PRUDENCIO, CERGIO, fragmento del texto del primer disco compacto de la OEIN.



- **1ra macrosección** entre A y E. contiene a su vez 3 secciones más pequeñas. El fundamento de esta macrosección es el de mostrar cada tropa separada, hilvanada con el “unísono”. La 1ra muestra las *tarkas*, *q’ena-q’enas* y mohoceños Alonso, pasando siempre de uno a otro por medio del “unísono”. La segunda es la textura de *sikus q’antus*. La 3ra muestra los *pinkillos* y los mohoceños *Huanaca-Amaya* presentando, al final de ésta, la primera superposición de tropas al “unísono”.

- **2da macrosección** entre E y O. Una masa sonora creada por módulos en la percusión a distintos *tempo*s, y también en bloque, haciendo un juego de complementación con bloques de *sikus* haciendo “notas” cortas y acentuadas, mas la superposición de tropas y el trabajo con módulos de interpretación independiente en los vientos. Armando y luego desarmando una textura gigante que se va deteniendo en los mohoceños y luego es trocada por la textura de los pífanos, para finalmente desintegrarse a través de la textura de los *sikus*.

- **3ra macrosección** entre O y X. Juego de relación entre “nota” larga y golpes, que finaliza en una melodía entre *tarkas* y *q’ena-q’enas*. Luego un “coral” a dos voces de mohoceños. Y finalmente todo se deshace con la textura de los *sikus*, ahora sólo en registros *sanka* y *toyo*.

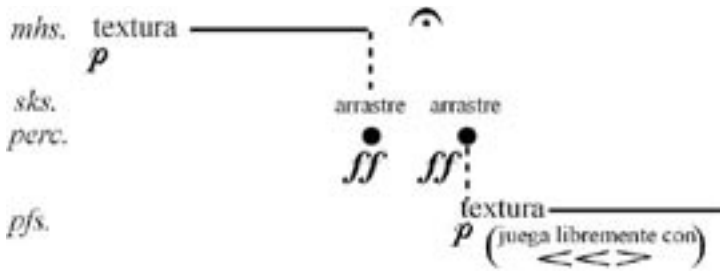
- **4ta macrosección** entre X y D’. Juego entre entradas de las tropas solas y superpuestas con golpes de la percusión. Luego un canto en los *sikus* 11 y 12 que se transforma nuevamente en la textura de los *sikus* sobre la que aparecen las percusiones haciendo líneas irregulares.

- **Coda.** Como la introducción pero variada.

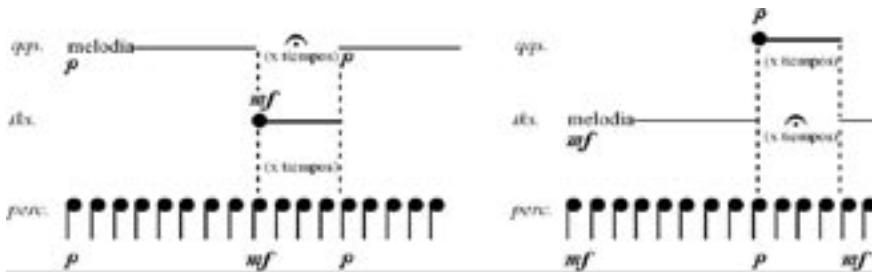
2.2 Sobre la estructuración

a. Crea masas sonoras gigantes, introduciendo y superponiendo poco a poco varios elementos que tocan y se desarrollan independientemente, pero en relación al desarrollo general de la masa, luego transformándose cada uno y de esa manera transformando progresivamente toda la masa hasta que ésta llega a un punto determinado en el que va quitando uno a uno los elementos, casi siempre progresiva y no súbitamente, hasta finalmente quedarse con un solo elemento. Un ejemplo es la 2da. macrosección de la obra (entre cifras E y L).

b. Un elemento es concebido como una entidad. Mediante algún otro elemento breve, podría ser silencio y/o un golpe, ese primer elemento se transforma en otra cosa, pero continúa siendo la misma entidad transformada (Fig. 6).



c. Estas entidades poseen un gesto. Establece una relación entre dos gestos antagónicos y a la vez complementarios. Entre cifras R y V se establece un pulso constante en P sobre el que se desarrolla una melodía, también en P, en *q'ena-q'enas*. Esta melodía es interrumpida súbitamente por las *tarkas* en un gesto totalmente antagónico: una “nota” larga en *mf* que altera la dinámica del pulso. Estas interrupciones son siempre precedidas y sucedidas en una relación de “unísono”. Luego, se invierten los papeles, las *tarkas* hacen la melodía en *mf* y las *q'ena-q'enas* interrumpen en P, pero ubicando las interrupciones en medio de la melodía, en otros lugares (Fig. 7)



d. Es recurrente en la obra de C. Prudencio el utilizar mismos materiales al comienzo y al final de la obra, aunque siempre variados. *La ciudad* es un ejemplo.

e. Reutilizar materiales, o secciones enteras, en diferentes momentos de la obra, pero con un sentido cambiado, y muchas veces variándolos o invirtiéndolos. Por ejemplo: La textura de los *sikus* que aparece cuatro veces en esta obra. La primera en cifra C, interpretada en tropa de *q'antus*, interrumpe la sección en que muestra las *tk*s, las *qq*s y los *mhs* Alonso, y la conecta con la sección en la que muestra los *pk*s y *mhs* *Huanaca-Amaya*. La segunda aparición, también en tropa de *q'antus*, en cifra N, deshace la textura de los pífanos. En W es tocada pos *sikus* de 11 y

12 en registros *sanqa* y *toyo*, y concluye la tercera macrosección. Finalmente en *C'* se conecta con el final de la melodía de *sikus* de 11 y 12 registro *malta* y la deshace.

f. Otro rasgo característico de la obra de C. Prudencio es la utilización y explotación de poco material, y muchas veces en procesos muy sencillos.



***Premios,
Homenajes,
distinciones
y entrevistas***

