

**CUATRO FACETAS LATINOAMERICANAS MIRADAS DESDE LA
COMPOSICIÓN MUSICAL**

MARÍA ANGÉLICA BECERRA ARCINIEGAS

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES - MÚSICA
BUCARAMANGA
2013**

**CUATRO FACETAS LATINOAMERICANAS MIRADAS DESDE LA
COMPOSICIÓN MUSICAL**

MARÍA ANGÉLICA BECERRA ARCINIEGAS

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciada en Música

**Director
RAÚL HERNÁNDO MANCIPE SÁNCHEZ
Maestro en Música – Especialidad en Teoría y Clarinete**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES - MÚSICA
BUCARAMANGA
2013**

DEDICATORIA

A MIS AMIGOS Y COLEGAS...

No es imposible hacer música con el corazón, con total conciencia de lo realizado y que sea realmente valorada.

A MIS PADRES MARTHA Y REYNALDO...

Todo el esfuerzo, lucha y paciencia siempre trae sus frutos.

Y A MI NOVIO JOSE PABLO...

Que con su inagotable pasión por la música, inspira a muchas personas a ser mejor todos los días.

AGRADECIMIENTOS

Al maestro RAÚL HERNANDO MANCIPE SÁNCHEZ, su paciencia, sus métodos de enseñanza, su mente abierta y comentarios alocados hicieron más divertido aprender y en este caso, realizar este proyecto.

Al maestro RUBÉN DARÍO GÓMEZ PRADA por sus sabios consejos y precisas enseñanzas, por su apoyo y amor por la música. Maestro, usted me inspira a seguir aprendiendo y brindar lo mejor de mí.

A la profesora ANDREA JULIANA ZAMBRANO OLARTE, quien con sus conocimientos y fundamentos, colaboró con el desarrollo de esta tesis de grado.

A la gran familia CORAL UNIVERSITARIA UIS por sus grandes aportes musicales a la experiencia de jóvenes músicos y amantes de este arte, por su ánimo y buenos deseos en la culminación de esta tesis.

A mis compañeras de amigas de la agrupación LAS COMADRES DE JOSÉ, por su paciencia, los momentos musicales tan enriquecedores compartidos y por su visión clara y apasionada de trabajar la música colombiana.

A mis padres MARTHA ARCINIEGAS MUTIS y REYNALDO BECERRA PINILLA por su paciencia y apoyo incondicional.

A mi familia de la que siempre obtuve su apoyo y buena energía en la realización de metas y labores musicales.

A mis amigos y colegas que de algún modo colaboraron voluntaria o involuntariamente en el planteamiento e ideas de la labor musical realizada.

A mi novio JOSE PABLO MANTILLA GUALDRÓN, quien estuvo acompañando y aportando constantemente en este proceso de aprendizaje.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	18
1. GENERALIDADES	19
1.1 OBJETIVO GENERAL	19
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	19
1.3 JUSTIFICACIÓN	19
1.4 ASPECTOS METODOLÓGICOS	20
2. MARCO CONCEPTUAL	22
2.1 LOS MODOS ECLESIAÍSTICOS	22
2.1.1 Los Modos	25
2.1.1.1 Modo Jónico	25
2.1.1.2 Modo Dórico	25
2.1.1.3 Modo Frigio	26
2.1.1.4 Modo Lidio	26
2.1.1.5 Modo Mixolidio	27
2.1.1.6 Modo Eólico	27
2.1.1.7 Modo Locrio	28
2.2 CONCEPTOS SOBRE EL SISTEMA TONAL	29
2.2.1 Definición de Escala	29
2.2.1.1 Escala Mayor	29
2.2.1.2 Escalas Menores	30
2.2.2 Tonalidad	32
2.2.3 Funciones Tonales	32
3. GENEROS MUSICALES	33
3.1 TANGO	33
3.1.1 Cronología	33
3.1.2 Sus Características	36

3.1.3 Organología Particular	36
3.1.4 Compositores y Autores reconocidos del Género	37
3.2 BOSSA NOVA	38
3.2.1 Sus Características	39
3.2.2 Organología Particular	39
3.2.3 Compositores y Autores reconocidos del Género	39
3.3 LATIN JAZZ CUBANO	41
3.3.1 Sus Características	42
3.3.2 Organología Particular	44
3.3.3 Compositores y Autores reconocidos del Género	46
3.4 CUMBIA	48
3.4.1 Sus Características	49
3.4.2 Organología Particular	49
3.4.3 Compositores y Autores reconocidos del Género	53
3.5 PASILLO	54
3.5.1 Tipos de pasillo	55
3.5.2 Sus Características	56
3.5.3 Organología Particular	56
3.5.4 Compositores y Autores reconocidos del Género	57
3.6 BAMBUCO	59
3.6.1 Sus Características	60
3.6.2 Organología Particular	60
3.6.3 Compositores y Autores reconocidos del Género	61
4. ANÁLISIS FORMAL DE LAS OBRAS	62
4.1 TANGONATA	62
4.1.1 Introducción	62
4.1.2 Exposición	63
4.1.2.1 Sección A	63
4.1.2.2 Tema de enlace	63
4.1.2.3 Sección B	63
4.1.2.4 Tema de conclusión	64
4.1.3 Desarrollo	64

4.1.4 Reexposición	65
4.1.5 Coda	66
4.2 SOÑAR, AMAR Y VIVIR	67
4.2.1 Introducción	67
4.2.2 Sección A	67
4.2.3 Sección A'	68
4.2.4 Sección B	69
4.2.5 Puente	69
4.2.6 Coda	70
4.3 FUSIÓN LATINA	71
4.3.1 Introducción	71
4.3.2 Parte A	71
4.3.2.1 Recopilación	72
4.3.2.2 Sección A	72
4.3.2.3 Puente A	74
4.3.2.4 Sección B	74
4.3.2.5 Puente B	75
4.3.3 Parte B	75
4.3.3.1 Solo de Clarinete	76
4.3.3.2 Solo de Saxofón	77
4.3.4 Parte A (Reexposición)	79
4.4 AL SON DE CUMBIA	80
4.4.1 Sección A ó <i>Ritornello</i>	80
4.4.2 Sección B	81
4.4.3 Sección C	82
4.4.4 Sección D	82
4.4.5 Sección E	84
4.4.6 Sección F	84
4.4.7 Sección G	85
4.4.8 Sección H	86
4.4.8.1 Coda	87
4.5 DESPUÉS DE TANTO TIEMPO	89
4.5.1 Introducción	89
4.5.2 Sección A	90
4.5.3 Sección B	91
4.5.4 Sección C	92

4.5.5 Sección D	93
4.5.6 Sección E	94
4.6 AH TÍPICO	95
4.6.1 Introducción	95
4.6.2 Sección A	96
4.6.3 Parte B	99
4.6.3.1 Sección B	99
4.6.3.2 Puente	99
4.6.4 Sección C	100
4.6.5 Sección A'	101
CONCLUSIONES DEL PROYECTO	102
BIBLIOGRAFÍA	103

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Sistema modal "Oktoechos"	22
Figura 2. Modos incluidos en tratado "Dodecachordon"	23
Figura 3. Modos mayores y menores	23
Figura 4. Acordes Modo Jónico	25
Figura 5. Acordes Modo Dórico	26
Figura 6. Acordes Modo Frigio	26
Figura 7. Acordes Modo Lidio	27
Figura 8. Acordes Modo Mixolidio	27
Figura 9. Acordes Modo Eólico	27
Figura 10. Acordes Modo Locrio	28
Figura 11. Estructura Escala Mayor	30
Figura 12. Relación de Intervalos	30
Figura 13. Triadas en Escala Mayor	30
Figura 14. Estructura Escala Menor Natural	31
Figura 15. Estructura Escala Menor Armónica	31
Figura 16. Estructura Escala Menor Melódica Ascendente	31
Figura 17. Triadas en Escala Menor Natural	31
Figura 18. Triadas en Escala Menor Armónico	32
Figura 19. Célula de Acompañamiento – Guardia Vieja	34
Figura 20. Célula de Acompañamiento – <i>Yumba</i>	35
Figura 21. Célula de Acompañamiento 3+3+2 en 4/4.	35
Figura 22. Subdivisión de 3+3+2.	35
Figura 23. Células rítmicas del Tango.	36
Figura 24. Bandoneón	36
Figura 25. Acompañamiento Bossa Nova	39
Figura 26. Cabasa	39
Figura 27. Acompañamiento del Son en 2+3	43
Figura 28. Acompañamiento del Son en 3+2	43
Figura 29. Acompañamiento de Rumba en 2+3	43
Figura 30. Acompañamiento de Rumba en 3+2	43
Figura 31. Acompañamiento de Pachanga	43
Figura 32. Acompañamiento de Merengue	43
Figura 33. Acompañamiento de Salsa en estrofas (Cascareo)	44
Figura 34. Acompañamiento de Salsa en pregones (Campaneo)	44
Figura 35. Acompañamiento de Guaguancó	44
Figura 36. Timbales	44
Figura 37. Claves	45
Figura 38. Congas	45
Figura 39. Güiro	46
Figura 40. Acompañamiento Cumbia	49
Figura 41. Tambor Llamador	49
Figura 42. Tambor Alegre	50
Figura 43. Tambora	50
Figura 44. Gaita Hembra	51

Figura 45. Gaita Macho	51
Figura 46. Maraca	52
Figura 47. Flauta o Caña de Millo	52
Figura 48. Acompañamiento Pasillo	56
Figura 49. Célula rítmica para finales de sección en el Pasillo	56
Figura 50. Tiple	56
Figura 51. Bandola	57
Figura 52. Acompañamiento Bambuco	60
Figura 53. Acompañamiento del bajo en el Bambuco	60
Figura 54. Requinto	60
Figura 55. Tangonata: Compases del 1 al 5.	62
Figura 56. Tangonata: Compases 14 al 18.	63
Figura 57. Tangonata: Compases 35 al 39.	64
Figura 58. Tangonata: Compases 73 al 77.	65
Figura 59. Tangonata: Compases 90 al 93.	65
Figura 60. Tangonata: Compases 152 al 159.	66
Figura 61. Soñar, amar y Vivir: Compases del 2 al 5.	67
Figura 62. Soñar, amar y Vivir: Compases del 13 al 16.	68
Figura 63. Soñar, amar y Vivir: Compases del 22 al 26.	68
Figura 64. Soñar, amar y Vivir: Compases del 46 al 49.	69
Figura 65. Soñar, amar y Vivir: Compases del 67 al 68.	69
Figura 66. Soñar, amar y Vivir: Compases del 73 al 77.	70
Figura 67. Fusión Cubana: Compases del 9 al 16.	71
Figura 68. Fusión Cubana: Compases del 17 al 20.	72
Figura 69. Fusión Cubana: Compases del 39 al 42.	73
Figura 70. Fusión Cubana: Compases del 42 al 44.	73
Figura 71. Fusión Cubana: Compases del 49 al 51.	73
Figura 72. Fusión Cubana: Compases del 54 al 57.	74
Figura 73. Fusión Cubana: Compases del 58 al 61.	74
Figura 74. Fusión Cubana: Compases del 66 al 70.	75
Figura 75. Fusión Cubana: Compases del 80 al 83.	75
Figura 76. Fusión Cubana: Compases del 32 al 36 – Melodía Original.	76
Figura 77. Fusión Cubana: Compases del 83 al 87 – Melodía variada.	76
Figura 78. Fusión Cubana: Compases del 83 al 87 – Sincopas.	76
Figura 79. Fusión Cubana: Compases del 91 al 94 – Intervalos.	77
Figura 80. Fusión Cubana: Compases del 100 al 104.	77
Figura 81. Fusión Cubana: Compases del 58 al 59 – Motivo base.	78
Figura 82. Fusión Cubana: Compases del 105 al 110 – Solo con motivo incluido.	78
Figura 83. Fusión Cubana: Compases del 114 al 118 – Sincopas.	78
Figura 84. Fusión Cubana: Compases del 125 al 130.	79
Figura 85. Al son de cumbia: Compases del 1 al 5.	80
Figura 86. Al son de cumbia: Compases del 5 al 10.	81
Figura 87. Al son de cumbia: Compases del 17 al 20.	81
Figura 88. Al son de cumbia: Compases del 25 al 29.	82
Figura 89. Al son de cumbia: Compases del 28 al 34.	82
Figura 90. Al son de cumbia: Compases del 37 al 40.	82
Figura 91. Al son de cumbia: Compases del 41 al 44.	82

Figura 92. Al son de cumbia: Compases del 44 al 48.	83
Figura 93. Al son de cumbia: Compases del 48 al 52.	83
Figura 94. Al son de cumbia: Compases del 61 al 65.	84
Figura 95. Al son de cumbia: Compases del 66 al 69.	84
Figura 96. Al son de cumbia: Compases del 72 al 75.	85
Figura 97. Al son de cumbia: Compases del 80 al 82.	85
Figura 98. Al son de cumbia: Compases del 82 al 85.	86
Figura 99. Al son de cumbia: Compases del 90 al 92.	86
Figura 100. Al son de cumbia: Compases del 94 al 97.	87
Figura 101. Al son de cumbia: Compases del 99 al 103.	87
Figura 102. Al son de cumbia: Compases del 102 al 108.	88
Figura 103. Después de tanto tiempo: Compases del 1 al 4.	89
Figura 104. Después de tanto tiempo: Compases del 6 al 8.	90
Figura 105. Después de tanto tiempo: Compases del 25 al 28.	90
Figura 106. Después de tanto tiempo: Compases del 38 al 39.	91
Figura 107. Después de tanto tiempo: Compases del 46 al 47.	91
Figura 108. Después de tanto tiempo: Compases del 65 al 67.	92
Figura 109. Después de tanto tiempo: Compases del 91 al 93.	93
Figura 110. Después de tanto tiempo: Compases del 107 al 112.	93
Figura 111. Después de tanto tiempo: Compases del 116 al 124.	94
Figura 112. Después de tanto tiempo: Compases del 128 al 132.	94
Figura 113. Ah Típico: Compases del 1 al 4.	95
Figura 114. Ah Típico: Compases del 7 al 8.	96
Figura 115. Ah Típico: Compases del 10 al 14.	96
Figura 116. Ah Típico: Compases del 15 al 17.	97
Figura 117. Ah Típico: Compases del 21 al 23.	97
Figura 118. Ah Típico: Compases del 31 al 34.	98
Figura 119. Ah Típico: Compases del 10 al 14 – Melodía en A	99
Figura 120. Ah Típico: Compases del 41 al 45 – Melodía en B.	99
Figura 121. Ah Típico: Compases del 42 al 45.	99
Figura 122. Ah Típico: Compases del 60 al 63.	100
Figura 123. Ah Típico: Compases del 60 al 63.	100
Figura 124. Ah Típico: Compases del 96 al 98.	101
Figura 125. Ah Típico: Compases del 122 al 125.	101

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Estructura "Tangonata"	62
Tabla 2. Estructura Bossa Nova	67
Tabla 3. Estructura Latin Jazz Cubano	71
Tabla 4. Estructura Cumbia	80
Tabla 5. Estructura Bambuco	89
Tabla 6. Estructura Pasillo	95

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Tangonata	107
Anexo B. Soñar, Amar y Vivir	114
Anexo C. Fusión Cubana	119
Anexo D. Al Son de Cumbia	129
Anexo E. Después de tanto tiempo	135
Anexo F. Ah Típico	147

RESUMEN

- TÍTULO:** CUATRO FACETAS LATINOAMERICANAS MIRADAS DESDE LA COMPOSICIÓN MUSICAL*.
- AUTOR:** María Angélica Becerra Arciniegas**.
- PALABRAS CLAVES:** Composición, Ritmos Latinoamericanos, Sistema Modal Tonal.

El proyecto *“Cuatro Facetas Latinoamericanas miradas desde la Composición Musical”*, pretende resaltar la labor musical compositiva de cuatro países latinoamericanos dentro del campo de las músicas populares, creando seis piezas musicales en formato variado (clarinete, saxofón alto, trombón, piano, bajo eléctrico y batería) clasificadas en seis ritmos propios de cada territorio así:

- Argentina Tango.
- Brasil Bossa Nova.
- Cuba Latin Jazz.
- Colombia Cumbia.
Pasillo.
Bambuco.

En el desarrollo de éste documento, requisito para optar al título de Licenciada en Música, se pondrán a disposición del individuo interesado en esta temática musical, los conceptos implementados para el proceso creativo de composición, los cuales abarcan nociones tan esenciales como las bases teóricas de los sistemas modales y tonales en los cuales gira este proyecto, las reseñas históricas de los aires musicales aquí trabajados, los datos organológicos tradicionales y particulares utilizados en cada género, entre otros. Además de esta información, se presenta el material resultante del objetivo general, adicionando los documentos de carácter analítico de cada pieza musical creada.

Se espera que el contenido de este trabajo pueda prestar ayuda a sus consultantes y genere en los sujetos involucrados en el ámbito musical, interés por la práctica de esta labor compositiva que requiere de nuevos elementos en búsqueda de nutrir la cultura musical en general.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes – Música. Director: Raúl Hernando Mancipe Sánchez.

ABSTRACT

TITLE: CUATRO FACETAS LATINOAMERICANAS MIRADAS DESDE LA COMPOSICIÓN MUSICAL*

AUTHOR: María Angélica Becerra Arciniegas**

KEYWORDS: Composition, Latin rhythms, Modal Tonal System.

The “Cuatro Facetas Latinoamericanas miradas desde la Composición Musical” project, pretends to highlight the musical composition work of four Latin American countries in the popular music field, creating six musical pieces, into a varied format (clarinet, alto saxophone, trombone, piano, electric bass and drum set) classified in six rhythms of each area as this:

- Argentina Tango.
- Brasil Bossa Nova.
- Cuba Latin Jazz.
- Colombia Cumbia.
 Pasillo.
 Bambuco.

In the developing of this document, a requirement to obtain the title of Graduate in Music, will be available for any interested person in this music theme, the concepts implemented for the creative process of composition, which cover such essential concepts as the theoretical bases of modal and tonal systems in which this project is based, the history of the musical airs worked, the organologic, particular and traditional data used in each gender, among others. Besides, the resulting material of the primary objective, adding analytical nature documents of each piece created, are presented as well.

The content recorded in this work expected to be support for their consultants and build on those involved in music, interest in the practice of compositional work which is required of new elements looking for the foment foment the general musical culture.

* Graduation Project

** Human Sciences Faculty. Arts – Music School. Director: Raúl Hernando Mancipe Sánchez.

INTRODUCCIÓN

En búsqueda de retroalimentar los conceptos aprendidos a lo largo de la carrera en Licenciatura en Música, se realiza esta tesis de grado, trabajando y entregando resultados en diversos ámbitos musicales como práctica teórica, investigación organológica y folklórica, muestras musicales, entre otros aspectos explorados.

El presente trabajo gira en torno al campo de la composición musical, tomando como bases de elaboración, la creación de seis obras construidas en carácter tonal – modal sobre géneros musicales tradicionales y representativos de Latinoamérica.

Es así como se espera que a través del proyecto “Cuatro Facetas Latinoamericanas miradas desde la Composición Musical” expuesto en este documento, se fomente la práctica consciente de las nociones tomadas en su proceso de aprendizaje musical, despertando en ellos la necesidad de crear y aportar a la sociedad con sus conocimientos y pensamientos.

1. GENERALIDADES

1.1 OBJETIVO GENERAL

Componer seis piezas musicales de carácter tonal – modal en seis géneros tradicionales y representativos de Latinoamérica.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Contribuir a la ampliación del repertorio de los géneros musicales utilizados.
- Utilizar diferentes elementos y técnicas de composición tales como modos eclesiásticos, politonalidad, entre otros; para el formato instrumental definido, basado en los géneros musicales a resaltar. (Tango, Bossa Nova, Latin Jazz Cubano, Cumbia, Pasillo y Bambuco).
- Presentar el análisis musical de cada obra compuesta como aporte para la comprensión de los elementos utilizados en la composición musical.
- Presentar un concierto público con las piezas musicales creadas en este proyecto.

1.3 JUSTIFICACIÓN

Durante el proceso de formación como Licenciado en Música, el estudiante se ve enfrentado al abordaje de diferentes conceptos, sin embargo, en la medida que el estudiante va alcanzando la madurez académica, va encontrando aspectos en los cuales su aprendizaje ha quedado incompleto o poco claro, generando la apertura de nuevos interrogantes e inquietudes académicas.

En cuanto a la composición, el licenciado en música en formación encuentra apoyo en asignaturas tales como armonía, teoría y solfeo, formas y análisis musical, contrapunto, entre otras, las cuales le permiten entender las perspectivas estructurales y teóricas del desarrollo y creación musical, pero como se mencionó anteriormente, se han generado nuevos interrogantes que deben ser resueltos de forma autónoma debido a que no existe un énfasis orientado a la formación de compositores.

Ante esta realidad, la búsqueda por rescatar y reforzar conceptos aprendidos, por descubrir herramientas, corrientes musicales, géneros, por trascender con ideas musicales, entre otras, permiten avanzar y aplicar lo aprendido en la materialización de una idea musical.

Componer, además de reflexionar y retroalimentar lo aprendido, se constituye en una nueva oportunidad de aprendizaje que se nutre del ingenio creativo y requiere con urgencia de la exteriorización y difusión de aquello que sólo se encuentra en la imaginación del autor como catalizador de sentimientos.

Por otra parte, la identidad de los pueblos se fortalece y defiende en la medida en que se conocen los diferentes aspectos que la integran, siendo la música un elemento cultural que juega un papel muy importante en la expresión y divulgación de tales aspectos. Latinoamérica es un continente musicalmente rico, cuyas expresiones culturales merecen ser preservadas y difundidas, por eso, este proyecto se orienta hacia la composición de piezas musicales que permitan el estudio de seis géneros representativos del continente (Tango, Bossa Nova, Latin Jazz Cubano, Cumbia, Pasillo y Bambuco) destacados por su variación instrumental, complejidad sonora, técnicas compositivas, entre otras; utilizadas como vehículo para la trasmisión de sentimientos de los pueblos que representa.

1.4 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Para la construcción de este proyecto de grado, se tuvo en cuenta la ejecución de los siguientes pasos:

- **Recopilación de Conceptos.** Correspondió a la búsqueda de material bibliográfico con información interesante, útil y relacionada con el objeto del proyecto.
- **Selección de Material.** Después de recopilado el material bibliográfico se procedió a la selección de la información relevante para el proyecto.
- **Trabajo Compositivo.** Previo al proceso creativo se realizó un plan de trabajo que contenía los elementos a desarrollarse en cada una de las obras con el fin de organizar eficazmente el material musical y desarrollar ordenadamente las ideas musicales.
- **Análisis de las Obras.** Posterior al proceso creativo, se sistematizó la información correspondiente al uso de los elementos musicales contenidos en las mismas.

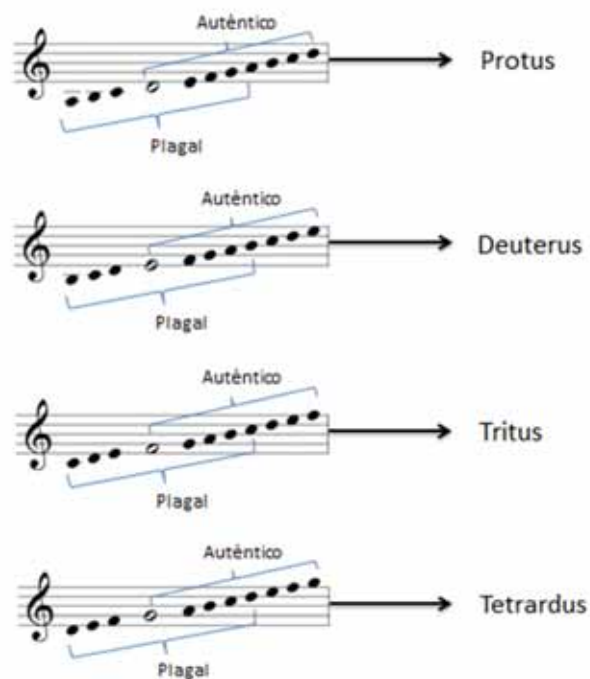
- **Socialización del proyecto.** Consistió en el montaje y posterior presentación del material compuesto. Respectivamente fue necesario convocar a músicos de la región interesados en la propuesta para que desde el trabajo individual y de ensamble se materializaran las ideas musicales plasmadas en cada una de las partituras. Posteriormente, los resultados musicales se presentaron a la comunidad en general a través de un concierto público.

2. MARCO CONCEPTUAL

2.1 LOS MODOS ECLESIASTICOS

Derivados de la tradición griega, Sarmiento¹ describe los modos eclesiásticos como escalas con disposiciones diferentes entre sus intervalos. Esta idea nace desde los primeros sistemas modales implementados en la antigüedad, donde el sistema modal "Oktoechos", base del canto gregoriano y de los modos eclesiásticos, forma ocho modos diatónicos, separados en dos agrupaciones designadas como auténticas y plagales; dichos modos fueron llamados según el sistema numérico griego: Protus, Deuterus, Tritus y Tetrardus.

Figura 1. Sistema modal "Oktoechos"



Fuente: SARMIENTO R., Pedro Alejandro. Los Modos [online]. s.f. [Citado 10 de Abril de 2012] Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/95138959/Los-Modos-pdf>. p. 3.

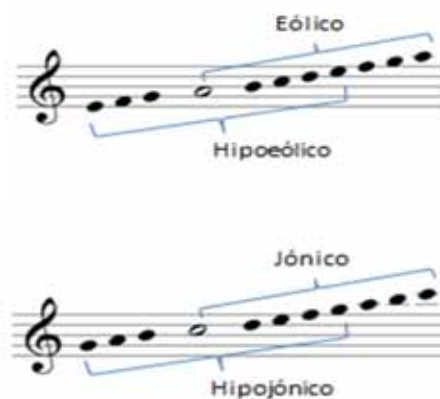
Más adelante, Herrera² menciona el cambio realizado a los nombres de los modos: éstos fueron modificados por nombres griegos, dejando a los modos auténticos denominados como dórico, frigio, lidio y mixolidio respectivamente, y a los plagales se les añadió el prefijo "hipo" en relación a su relativo auténtico: hipodórico, hipofrigio, hipolidio e hipomixolidio.

¹ SARMIENTO Rodríguez, Pedro Alejandro. Los Modos [online]. s.f. [Citado 10 de Abril de 2012] Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/95138959/Los-Modos-pdf>. Pág. 1.

² HERRERA, Enric. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II, [online]. s.f. [Citado 7 de Marzo de 2012] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/35804297/Teoria-Musical-y-Armonia-Moderna-Vol-2-Enric-Herrera>. Pág. 156.

Así pues, Sarmiento³ comenta que en el tratado “Dodecachordon” de Heinrich Loriti, conocido como Glanearus, se plantea la introducción de otros cuatro modos: jónico, eólico, hipojónico e hipoeólico. Este suceso se dio durante el siglo XVI dando como resultado a 12 modos, seis auténticos y seis plagales.

Figura 2. Modos incluidos en tratado “Dodecachordon”



Fuente: MANTILLA Gualdrón, Jose Pablo. Nueva Música Andina Colombiana - Modal. Trabajo de Grado Maestro en Música. Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga. Facultad de Música. Noviembre 2012. p. 11.

Tiempo después, estos modos plagales caen en desuso replanteando la clasificación de los seis modos faltantes. Dicha idea expone⁴, que al elaborar una superposición de intervalos de terceras sobre el primer grado y se origina un acorde mayor, se clasifica este modo como mayor; del mismo modo, si bajo este mismo proceso el acorde resultante es menor, se considera el modo como menor.

Figura 3. Modos mayores y menores



Fuente: SARMIENTO R., Pedro Alejandro. Los Modos [online]. s.f. [Citado 10 de Abril de 2012] Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/95138959/Los-Modos-pdf>. p. 5.

³ LORITI, Heinrich. Dodecachordon, citado por SARMIENTO R., Pedro Alejandro. Op. cit. Pág. 4.

⁴ SARMIENTO Rodríguez, Pedro Alejandro. Op. cit. Pág.4.

Ya que se conoce a grandes rasgos sus orígenes, se puede realizar un listado de características a tener en cuenta al poner en marcha la composición musical implementando los modos eclesiásticos actuales:

- Herrera⁵ menciona que cada modo contiene en su construcción de escala una nota característica que lo diferencia de los demás, la cual le brinda una sonoridad y carácter único.
- Los acordes implementados según la superposición de intervalos de terceras se les llaman comúnmente:
 - ✓ **Tónica** (T) Acorde construido en el primer grado.
 - ✓ **Cadencial** (C) Acordes que contengan la nota característica.
 - ✓ **A evitar** (E) Acordes disminuidos o semi disminuidos.
 - ✓ **De paso** Acordes restantes.
- A través de los conceptos plasmados por Herrera⁶, las melodías deben basarse sobre la nota característica y sobre la tónica, además su construcción preferiblemente debe ser diatónica.
- Tal como lo comenta **Mantilla**⁷, los modos pueden ser clasificados por su relación tensiva, dependiendo de la cantidad de bemoles o sostenidos aplicados a una escala modal en un centro tonal establecido. Organizando del nivel más brillante al más oscuro, los modos se catalogan de la siguiente manera:
 - ✓ Lidio Escala mayor (4ta aumentada).
 - ✓ Jónico Escala mayor.
 - ✓ Mixolidio Escala mayor (7menor).
 - ✓ Dórico Escala menor natural (6ta mayor).
 - ✓ Eólico Escala menor natural.
 - ✓ Frigio Escala menor natural (2da menor).
 - ✓ Locrio Escala menor natural (2da menor, 5ta disminuida).
- Evadir la utilización de los enlaces de resolución de tritono con el propósito de evitar la esencia de la música tonal (*).
- Al armonizar es recomendable utilizar acordes triádicos, a menos que el acorde requiera ser cuatriádico para ser cadencial.

⁵ HERRERA, Enric. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II, [online]. s.f. [Citado 7 de Marzo de 2012] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/35804297/Teoria-Musical-y-Armonia-Moderna-Vol-2-Enric-Herrera>. Pág. 162.

⁶ Ibid., Pág.164.

(*) A excepción del modo jónico ya que es el mismo modo mayor al cual se quiere evitar evocar.

⁷ PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX, Relación tensiva, citado por MANTILLA Gualdrón, Jose Pablo. Nueva Música Andina Colombiana - Modal. Trabajo de Grado Maestro en Música. Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga. Facultad de Música. 29 de Octubre de 2012. p. 19.

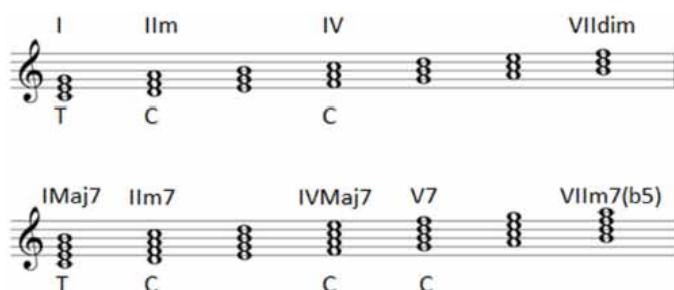
- Con respecto a la armadura, se tienen las siguientes opciones:
 - ✓ Omitir el uso de la armadura.
 - ✓ Utilizar la armadura propia del modo.
 - ✓ Si el centro tonal y/o la modalidad varían rápida y/o constantemente lo más práctico es buscar una armadura promediada; ésta puede ser deducida bien sea por el modo más utilizado en dicha sección o por indagar un modo intermedio entre las alteraciones empleadas.

2.1.1 Los Modos

Con base en las características mencionadas por **Enric Herrera**, en su libro **Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II**, y en seguimiento a las recomendaciones anteriormente descritas, se redactan las siguientes descripciones:

- 2.1.1.1 Modo Jónico.** Equivalente al modo mayor, esta base es utilizada comúnmente en la música tonal. Se requiere para construir este modo dos tetracordios jónicos (*). Es el modo más implementado en la historia de la música, debido a la gran estabilidad generada por la tónica perfecta que se crea del tritono entre los grados IV y VII, con su resolución en el III y I. Su nota característica se ubica en el IV grado.

Figura 4. Acordes Modo Jónico

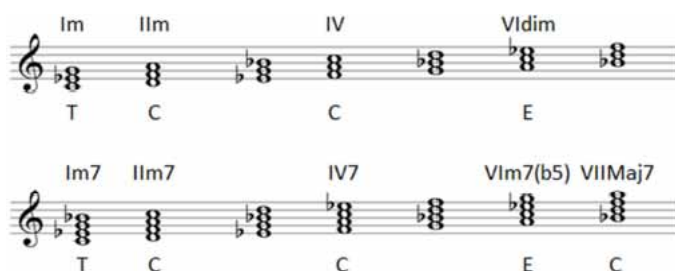


Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II*, [online]. s.f. [Citado 7 de Marzo de 2012] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/35804297/Teoria-Musical-y-Armonia-Moderna-Vol-2-Enric-Herrera>. p. 166.

- 2.1.1.2 Modo Dórico.** Se concibe como una escala menor ascendiendo medio tono el VI grado. La construcción de este modo requiere dos tetracordios dóricos, ubicando su tritono entre los grados III y VI. La nota característica a tener en cuenta se encuentra en el VI grado.

(*) La distancia entre dos tetracordios siempre será de un tono a menos que se utilice un tetracordio lidio, en tal caso la distancia entre los tetracordios será de un semitono.

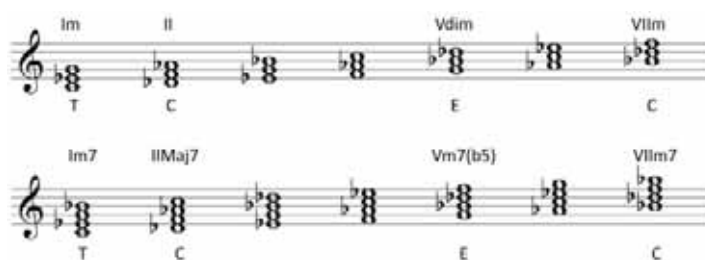
Figura 5. Acordes Modo Dórico



Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II*, [online]. s.f. [Citado 7 de Marzo de 2012] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/35804297/Teoria-Musical-y-Armonia-Moderna-Vol-2-Enric-Herrera>. p. 169.

2.1.1.3 Modo Frigio. El modo frigio se considera como una escala menor, descendiendo medio tono el II grado. Son necesarios dos tetracordios frigios para formar este modo. La nota que le brinda el carácter a este modo se encuentra en el II grado; además, el tritono se forma entre los grados II y V.

Figura 6. Acordes Modo Frigio

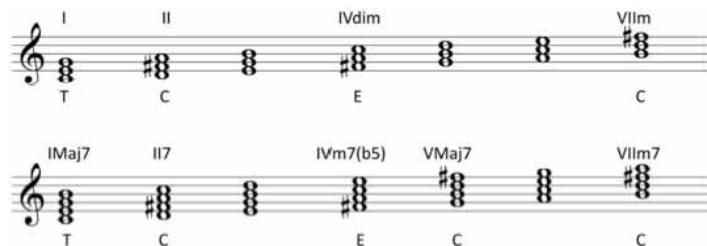


Fuente: HERRERA, Enric. *Ibid.*, p. 173

2.1.1.4 Modo Lidio. El modo lidio es una escala mayor, ascendiendo medio tono el IV grado. Para construir este modo es necesario un tetracordio lidio seguido de uno jónico, ubicando el tritono entre los grados I y IV (*), dejando la nota característica en el IV grado.

(*) Por esta razón, algunos textos como el libro “Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II” de Enric Herrera, entre otros, consideran al modo lidio como impracticable.

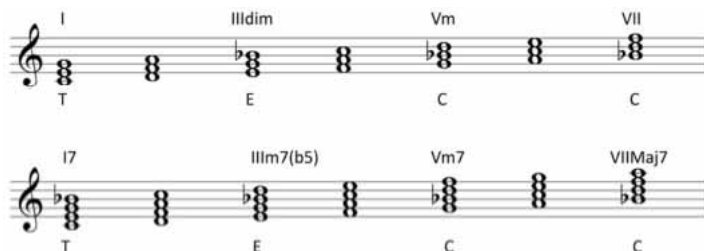
Figura 7. Acordes Modo Lidio



Fuente: HERRERA, Enric. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II, [online]. s.f. Citado 7 de Marzo de 2012] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/35804297/Teoria-Musical-y-Armonia-Moderna-Vol-2-Enric-Herrera>. p. 176.

2.1.1.5 Modo Mixolidio. Este modo es considerado como una escala mayor, descendiendo medio tono el VII grado. La construcción de este modo necesita un tetracordio jónico seguido de uno dórico, ubicando así su tritono entre grados III y VII. Su nota característica es la ubicada en el VII grado.

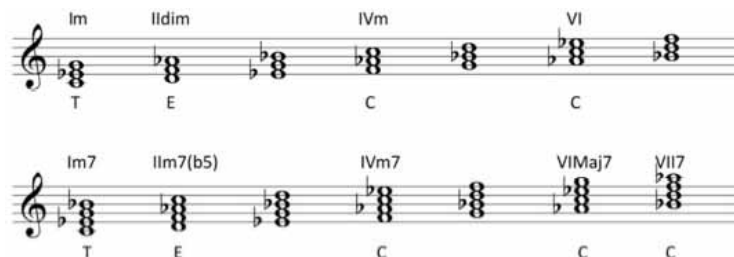
Figura 8. Acordes Modo Mixolidio



Fuente: HERRERA, Enric. Ibid., p. 180.

2.1.1.6 Modo Eólico. Se refiere al modo menor natural, o melódico descendente comúnmente utilizado en la música tonal. Para construir este modo es necesario un tetracordio dórico seguido de uno frigio. El tritono se encuentra entre los grados II y VI, dejando la nota característica del modo acomodada en el VI grado.

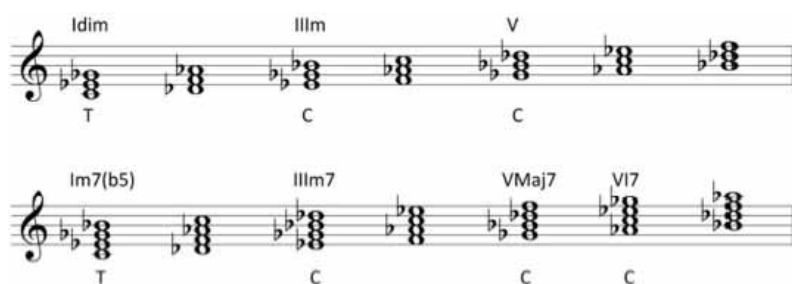
Figura 9. Acordes Modo Eólico



Fuente: HERRERA, Enric. Ibid., p. 182.

2.1.1.7 Modo Locrio. El modo locrio está formado por una escala menor, descendiendo medio tono los grados II y V, creando como acorde de tónica un acorde disminuido. En su construcción modal se requiere un tetracordio frigio seguido de uno lidio, ubicando el tritono entre los grados I y V; además la nota que le brinda el carácter a este modo se ubica en el V grado. La particularidad de este modo se vislumbra al no poseer un acorde a evitar, ya que la triada disminuida se encuentra en el primer grado y la tónica no debe ser evitada. Por ese motivo, en este modo es recomendable no usar los acordes de paso, o en caso contrario, implementarlo de manera muy cuidadosa (*).

Figura 10. Acordes Modo Locrio



Fuente: HERRERA, Enric. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II, [online]. s.f. [Citado 7 de Marzo de 2012] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/35804297/Teoria-Musical-y-Armonia-Moderna-Vol-2-Enric-Herrera>. p. 186.

(*) La mayoría de textos encuentran al modo locrio como impracticable por su acorde de tónica disminuido.

2.2 CONCEPTOS SOBRE EL SISTEMA TONAL

La historia sobre el sistema tonal que comúnmente se utiliza tanto en la música occidental como en las fusiones de la cultura musical latinoamericana, no es un invento de hace poco tiempo.

Según algunas fuentes de información⁸, este sistema, sobresaliente en la música europea entre los siglos XVI al XIX, fue considerado el sucesor de los modos antiguos, siendo material obtenido de los griegos los cuales construyeron las primeras bases formales de la música. La concepción tonal, nace desde la exposición del sistema modal, el cual otorgaba personalidades diversas a cada escala construida bajo dicho sistema (jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio) diferenciándolos por su acomodación estratégica de intervalos. Con el paso del tiempo, este sistema modal fue funcionalmente reemplazado por dos tipos de organización de escalas que hoy día se conservan: El jónico, llamado actualmente modo mayor y el eólico, modo menor natural.

Dentro del origen del modo mayor y el menor en general, hay ciertos conceptos ampliamente ligados que conllevan a la implementación de dichos modos: Tonalidad, Escala, Funciones Tonales.

2.2.1 Definición de Escala

Según Cordantonopulos⁹, la escala se define como la acomodación de notas musicales que de manera natural organiza los sonidos (*las notas do, re, mi, fa, sol, la, si*) y se encuentran direccionados de forma ascendente o descendente. Por lo general, las escalas se conforman por ocho notas, incluyendo la tónica en su siguiente octava de las cuales no pueden omitir o repetir notas en su construcción.

2.2.1.1 Escala Mayor

Partiendo desde la nota base o tónica, se construye una escala diatónica ascendente guiada por la siguiente estructura de intervalos:

⁸ Tonalidad [online]. s.f. Actualizado el 14 de Diciembre de 2012; 21:54. [Citado el 12 de Marzo de 2012]. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Tonalidad_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Tonalidad_(m%C3%BAsica)).

⁹ CONDANTONOPULOS, Vanesa. Curso completo de Teoría de la Música [online]. Diciembre, 2002. [Citado el 13 de Junio de 2012] Disponible en: <http://www.slideshare.net/jimenezpab/curso-de-teoria>. p.34.

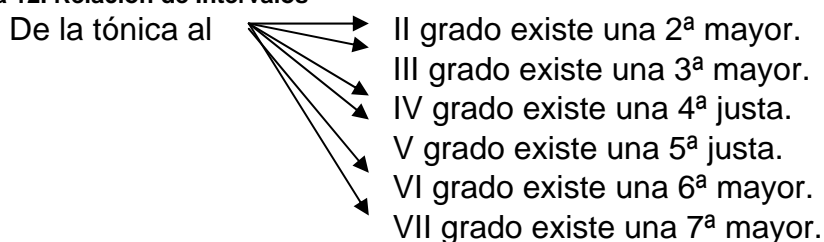
Figura 11. Estructura Escala Mayor



Fuente: La Autora del proyecto.

La relación de intervalos que se debe tener en cuenta, con respecto a la tónica sobre cada uno de los grados de la escala es:

Figura 12. Relación de Intervalos



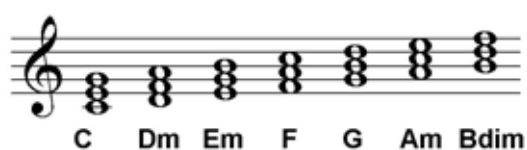
Fuente: La Autora del proyecto.

Este modo pudo conservarse por su perfecta distribución del tritono el cual se resuelve bajando el IV grado un semitono (S) y subiendo el VII otro semitono, creando así la sensible.

• Acordes Triádicos

Mediante la superposición de terceras se crean acordes en cada uno de los grados de la escala mayor. Tomando como centro tonal la nota C, los acordes que se crean son los siguientes:

Figura 13. Triadas en Escala Mayor



Fuente: La Autora del proyecto.

2.2.1.2 Escalas Menores

Existen tres principales tipos de escalas menores:

- Escala menor natural.
- Escala menor armónica.
- Escala menor melódica.

Partiendo desde la nota base o tónica, se construye una escala diatónica ascendente guiado por la siguiente estructura de intervalos:

Figura 14. Estructura Escala Menor Natural



Fuente: La Autora del proyecto.

La escala menor armónica tiene la particularidad de poseer entre el VI y VII grado una 2ª aumentada.

Figura 15. Estructura Escala Menor Armónica



Fuente: La Autora del proyecto.

La peculiaridad existente en la escala menor melódica, es que posee dos estructuras de construcción: de forma ascendente se rige por la composición descrita en la figura 16 y de forma descendente se muestra como una escala menor natural.

Figura 16. Estructura Escala Menor Melódica Ascendente

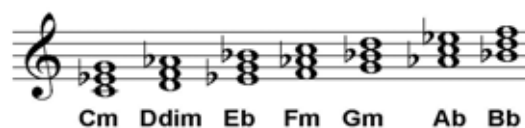


Fuente: La Autora del proyecto.

- **Acordes Triádicos**

Mediante la superposición de terceras se crean acordes en cada uno de los grados de la escala mayor. Tomando como centro tonal la nota C, los acordes que se crean son los siguientes:

Figura 17. Triadas en Escala Menor Natural



Fuente: La Autora del proyecto.

Figura 18. Triadas en Escala Menor Armónico



Fuente: La Autora del proyecto.

Ya que la escala menor melódica no posee función armónica no se deben superponer acordes.

2.2.2 Tonalidad

En las descripciones propuestas por Ibaibarriaga¹⁰, se define esta función como la programación en forma jerárquica de los grados de la escala partiendo desde la tónica, su acorde y su escala diatónica; en pocas palabras, puede definirse como “el punto de partida y elemento integrador de las bases en una pieza musical tales como temática, modulación y desarrollo formal”¹¹.

2.2.3 Funciones Toniales

Dentro de la música tonal, existen tres funciones principales de las cuales parte el desarrollo armónico de la música occidental y popular:

Esas funciones son **Tónica**, **Subdominante** y **Dominante** que corresponden al **I**, **IV** y **V** grado respectivamente.

Los grados restantes también tienen asignado un nombre de acuerdo a su ubicación en la escala:

- Al **II** grado: *Supertónica*.
- Al **III** grado: *Mediante*.
- Al **VI** grado: *Superdominante o Submediante*.
- Al **VII** grado: *Sensible* (en la escala mayor y menor armónica).
Subtónica (en la escala menor natural).

¹⁰ IBAIBARRIAGA, Iñigo. Música y Matemáticas, de Schoenberg a Xenakis [online]. s.f. [Citado el 24 de Marzo de 2012]. Disponible en: <http://www.slideshare.net/diezcanedo/musica-y-matematicas-de-schoenberg-a-xenakis>. p. 201.

¹¹ Ibid., p. 201.

3 GÉNEROS MUSICALES

3.1 TANGO

Con base en fuentes tomadas de internet¹², el tango es un género musical tradicional de Argentina y Uruguay, el cual surge de combinar las características culturales de emigrantes europeos, el desarrollo rítmico de las tonadas interpretadas en los rituales africanos con las costumbres de los nativos de la región. Una expresión musical - artística urbana y suburbana creada a partir de la mezcla de pueblos, concepciones ideológicas y experiencias vividas antes y después de la inmigración masiva de europeos, transfigura las sociedades rioplatenses del siglo XIX, dejando como resultado ideales plasmados en cada pieza musical evocando en sus tonadas, incluso sentimientos de frustración y desasosiego por el cambio inminente de su entorno social. Hoy día, la lírica de sus canciones se enfocan en gran parte a expresar la tristeza, las desilusiones amorosas vivenciadas por los habitantes de pueblo, sin pasar de largo las temáticas guiadas hacia la política y el humor.

3.1.1 Cronología

En este género, se puede observar el proceso de transformación musical que ha surgido a lo largo del desarrollo de dicho ritmo. Gracias al material investigado por **Julián N. Graciano en su texto “Cátedra de Análisis Musical”**¹³, es posible separar por épocas las diversas características exaltadas tanto en aspectos rítmicos como formas musicales implementadas.

La primera etapa presentada entre los años 1870 y 1920, es catalogada como la época de la “**Guardia Vieja**”, donde se vislumbra el origen y las raíces de toda esta concepción musical. Algunas de las características presenciadas en este periodo fueron:

- Entre los años 1870 y 1895, se descubrieron las primeras piezas musicales construidas a partir de este género, catalogándose con el subtítulo de *tangos milongas*, los cuales se identificaban por su construcción de forma binaria, en métrica de 2/4 y la presencia dominante de la siguiente célula rítmica de acompañamiento:

¹² Tango [online]. s.f. Actualizado el 17 de Enero de 2012; 15:23. [Citado el 14 de Marzo de 2012]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Tango>.

¹³ GRACIANO, Julián N. Cátedra de Análisis Musical [online]. Buenos Aires (Argentina) 2003. [Citado el 30 de Junio de 2012]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/43447955/Analisis-Musical-de-Tango>. p. 4-9.

Figura 19. Célula de Acompañamiento – Guardia Vieja



Fuente: GRACIANO, Julián N. Cátedra de Análisis Musical [online]. Buenos Aires, Argentina, 2003. [Citado el 30 de Junio de 2012]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/43447955/Analisis-Musical-de-Tango>. p. 4.

- En el año 1910 se inicia la implementación de la escritura sobre la forma ternaria.

Entre los años 1920 hasta 1955 se aprecia el apogeo de una época en el género del Tango llamada “**Guardia Nueva**”, la cual se encargó de establecer las primeras diferencias estilísticas con relación a la corriente tradicional, además de enriquecer el nivel de creación musical, interpretación y ejecución de este género musical.

Hacia el año 1924 se contemplan varios aportes importantes:

- Implementan el uso del rubato.
- Utilizan elementos de variación melódica derivados de la música del periodo clásico.
- Aplican el uso de contra melodías.
- Incluyen instrumentos de percusión en la interpretación y ejecución del género musical.
- Incorporan la implementación de dinámicas.
- Se presentan cambios de ejecución de articulaciones entre pasajes. (Ejemplo: De *legato* a *staccato*)

Mientras en la época de la Guardia Nueva se desarrollaba y enriquecía la expresión musical de todo un pueblo, años más tarde y de manera simultánea iría alcanzando reconocimiento, denominando a estos años de gloria como la “**Época del Oro**”, surgida entre los años 1940 y 1950. Algunos datos interesantes fueron:

- En el año 1943 el compositor argentino Osvaldo Pugliese (1905 - 1995) usó dentro de sus composiciones el ritmo de acompañamiento que él mismo tituló como *Yumba*, una onomatopeya con marcaciones fuertes en el primer y tercer tiempo escrito en métrica 4/4.

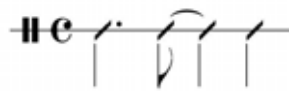
Figura 20. Célula de Acompañamiento – *Yumba*



Fuente: GRACIANO, Julián N. Cátedra de Análisis Musical [online]. Buenos Aires, Argentina, 2003. [Citado el 30 de Junio de 2012]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/43447955/Analisis-Musical-de-Tango>. p. 6.

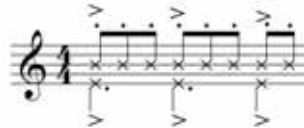
- En 1950 comienza la gran explotación de la rítmica en sincopa denominada 3+3+2, derivada del ritmo base de la música judía.

Figura 21. Célula de Acompañamiento 3+3+2 en 4/4.



Fuente: ALEM, Javier. Sobre el Acompañamiento del Tango II. [online]. Agosto, 2009. [Citado el 30 de Junio de 2012]. Disponible en: <http://www.elmusicoenforma.com/teoria/2009/08/sobre-el-acompanamiento-en-el-tango-tango-ii/>.

Figura 22. Subdivisión de 3+3+2.



Fuente: ALEM, Javier. Ibid.

- En ese mismo año, se implementan técnicas avanzadas como yuxtaposiciones armónicas y armonía cuartal en los arreglos de compositores del clasicismo.
- Se agrega la improvisación durante los últimos compases de los temas musicales en forma de *Tag* (*).

(*) Etiqueta de interpretación ubicada en la sección final de una obra en el género musical *Barbershop*. donde se enfatiza el clímax sonoro de la pieza. Uno de los cantantes interpreta una nota sostenida mientras los demás continúan con su papel acompañante rítmico.

- Entre los años 1989 y 1995 el sexteto Astor Piazzolla introduce la polirítmia y el uso de la improvisación contemporánea, utilizando técnicas compositivas como politonalidad, atonalismo y registros extremos; Gerardo Gandini (1936) continúa con dicha propuesta y aún en estos días permanece esta forma de interpretación.

3.1.2 Sus Características

- Escrito en métrica de 2/4 o 4/4.
- De construcción en forma binaria y ternaria.
- En algunas fuentes de consulta¹⁴, mencionan los formatos manejados en este género musical, abarcando desde dúos y cuartetos de guitarra hasta piano, además de sumar el contrabajo y el bandoneón dentro de dicha instrumentación.
- Las células rítmicas características del tango acorde a la evolución e implementación de las mismas y de la cual se derivan los patrones de acompañamiento son:

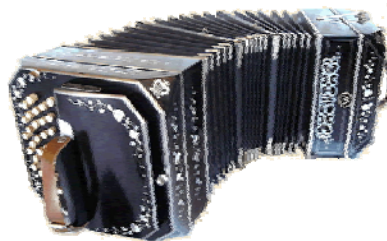
Figura 23. Células rítmicas del Tango.



Fuente: ALEM, Javier. Sobre el Acompañamiento del Tango II. [online]. Agosto, 2009. [Citado el 30 de Junio de 2012]. Disponible en: <http://www.elmusicoenforma.com/teoria/2009/08/sobre-el-acompanamiento-en-el-tango-tango-ii/>.

3.1.3 Organología Particular

Figura 24. Bandoneón



Fuente: SIRVENTE, Américo, *et al.* Instrumentos musicales nativos originarios [online]. Versión 1.2. 2011. [Citado el 20 de Diciembre de 2012]. Disponible en: <http://www.portalhuarpe.com.ar/Medhime20/Talleres/Talleres%20Rawson/SUPERIOR1/11%20foclore%20argentino/Pagina/aerofonos.html>.

¹⁴ Tango [online]. s.f. Actualizado el 17 de Enero de 2012; 15:23. [Citado el 14 de Marzo de 2012]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Tango>.

BANDONEÓN

- Instrumento de viento de lengüetas sueltas.
- De origen Alemán inventado por Heinrich Band (1821-1860).
- Funcionamiento: 71 botoneras cuádruples hechas de galatita. “Cuando se abre el fuelle cada botón oprimido genera un tono y al cerrarlo, el mismo botón emite otro tono”¹⁵.
- Instrumento popular en la interpretación de tangos en Argentina y Uruguay.

3.1.4 Compositores y Autores reconocidos del Género

- Osvaldo Pugliese
Nacido el 2 de diciembre de 1905 en Buenos Aires, Argentina - Muere el 25 de julio de 1995 en la misma ciudad.
- Osmar Maderna
Nacido el 26 de febrero de 1918 en Pehuajó (provincia de Buenos Aires, Argentina) - Muere el 28 de abril de 1951 en Lomas de Zamora (provincia de Buenos Aires, Argentina).
- Eduardo Rovira
Nacido el 30 de abril de 1925 en Lanús, Argentina - Muere el 29 de julio de 1980 en la misma ciudad.
- Carlos Gardel
Nacido el 11 de Diciembre de 1890 en Toulouse, Francia - Muere el 24 de junio de 1935 en Medellín, Colombia.
- Astor Piazzolla
Nacido el 11 de marzo de 1921 en Mar del Plata, Argentina - Muere el 4 de julio de 1992 en Buenos Aires, Argentina.

¹⁵ Bandoneón [online]. s.f. Actualizado el 10 de Enero de 2013; 11:09. [Citado el 23 de Diciembre de 2012]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Bandone%C3%B3n>

3.2 BOSSA NOVA

Originado a finales de los años cincuenta, la Bossa Nova se cataloga como un género musical forjado a partir de la música brasilera, que explorada por músicos con bases jazzísticas “procedentes de Copacabana e Ipanema”¹⁶, crean una mixtura entre estos dos géneros haciendo de esta nueva música un intercambio cultural, además de crear un ritmo más complejo, popularizando la práctica de armonías modulantes constantes, acordes con disonancias y elementos de improvisación. Siendo un subgénero del Samba, la creación de este aire recopiló varias de sus características base, además de adecuar el estilo festivo y ensordecedor a melodías más estilizadas, transportando dicho género a entornos cerrados y tranquilos.

En aquella época, este ritmo se reveló ante el mundo musical con sus primeras grabaciones de la mano de uno de los exponentes del género más reconocido en la actualidad: El cantante y guitarrista João Gilberto. Este digno representante del género, realizaba arreglos de suma complejidad armónica y poco convencionales en sus temas musicales, lo que dificultaba la interpretación vocal para los cantantes colaboradores que se unían a dichos proyectos musicales; muestra particular que hizo representativo el trabajo de este compositor y cantautor. Hoy día, este estilo de composición enmarca importantes parámetros de excelencia en el ámbito de la Bossa Nova, además de representar la esencia del género.

En diversas fuentes donde mencionan el crecimiento de la Bossa Nova¹⁷, escalando grandes expectativas y popularidad tanto en su país de origen como en otros lugares del continente americano, también se destaca la ayuda de Dorival Caymmi, cantautor de la época, quien introdujo en este género musical a dos de los representantes más destacados del Jazz; Stan Getz y Charlie Byrd, los cuales con sus altos conocimientos en este aire se fusionan con el trabajo musical de personajes como Laurindo Almeida, Antonio Carlos Jobim, entre otros, fundando un nuevo aire sincopado basándose en algunas características de los ejemplares musicales de Brasil.

Hoy día¹⁸, se puede observar el aprovechamiento de los elementos musicales tanto armónicos como melódicos introducidos del Jazz de parte de las nuevas generaciones de músicos en Brasil y Latinoamérica, haciendo uso de estas características en sus composiciones y ritmos de su región.

¹⁶ Bossa Nova [online]. s.f. Actualizado el 31 de Diciembre de 2012; 18:45. [Citado el 24 de Agosto de 2012]. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Bossa_nova.

¹⁷ Ibid.

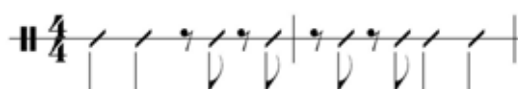
¹⁸ La Bossa Nova [online]. s.f. [Citado el 25 de Agosto de 2012]. Disponible en: <http://www.aulaactual.com/especiales/bossa01/>

3.2.1 Sus Características

Las características más importantes de la Bossa Nova son:

- Escrito en métrica 4/4.
- Interpretada en tiempo lento.
- Implementa menos instrumentos de acompañamiento, ya que dicha labor la reemplaza la percusión.
- La célula rítmica característica de la Bossa Nova de la cual se derivan los patrones de acompañamiento es:

Figura 25. Acompañamiento Bossa Nova



Fuente: LEÓN, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular. Cuadernos de Música. Bogotá (Colombia) 2001. Fundación Batuta. ISBN 958-9493-00-09 [Citado el 27 de Agosto de 2012]. p. 93.

3.2.2 Organología Particular

Figura 26. Cabasa



Fuente: Cabasa [online]. s.f. Actualizado el 30 de Agosto de 2012; 15:30. [Citado el 26 de Diciembre de 2012]. Disponible en: <http://www.danmoi.com/en/cabasa-rattle.html>

CABASA

- Instrumento de percusión de madera agitada.
- Descripción Física¹⁹: Elaborado con anillos de esferas de acero creando cadenas que rodean un cilindro grueso de madera, hueco y cerrado. Se encuentra unido a un manubrio de madera.

3.2.3 Compositores y Autores Reconocidos del Género

- João Gilberto
Nace el 10 de junio de 1931 en Juazeiro, Brasil.

¹⁹ Cabasa [online] s.f. Actualizado el 30 de Agosto de 2012; 15:30. [Citado el 26 de Diciembre de 2012]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Cabasa>

- Antonio Carlos Jobim.
Nace el 25 de enero de 1927 en Río de Janeiro, Brasil – Muere el 8 de diciembre de 1994 en Nueva York, Estados Unidos.
- Stan Getz
Nace el 2 de febrero de 1927 en Filadelfia, Estados Unidos – Muere el 6 de junio de 1991 en Malibú, Estados Unidos.
- Charlie Byrd
Nace el 16 de septiembre de 1925 en Suffolk, Estados Unidos – Muere el 2 de diciembre de 1999 en Annapolis, Estados Unidos.
- Laurindo Almeida
Nace el 2 de septiembre de 1917 en São Paulo, Brasil – Muere el 26 de julio de 1995 en Van Nuys, California, Estados Unidos.
- Vinícius de Moraes
Nace el 19 de octubre de 1913 en Río de Janeiro, Brasil – Muere el 9 de julio de 1980 en el mismo lugar.
- Dorival Caymmi
Nace el 30 de abril de 1914 en Salvador de Bahía, Brasil - Muere el 16 de agosto de 2008 en el mismo lugar.
- Caetano Veloso
Nace el 7 de agosto de 1942 en Santo Amaro de Purificação, Brasil.
- Astrud Gilberto
Nace el 29 de marzo de 1940 en Bahía, Brasil.

3.3 LATIN JAZZ CUBANO

Según diversas definiciones²⁰, nacido de la experimentación de músicos destacados en el ámbito jazzístico con ritmos afrocubanos y caribeños, el Latin Jazz se concibe como un género forjado hacia finales de la época de los 40. En comparación con el Jazz americano, el Latin Jazz utiliza la clave como base rítmica principal generando ritmos el songo, son, rumba, pachanga, guaguancó, salsa, mambo, bolero, entre otros.

Para explicar la fusión afrocubana que contribuyó al nacimiento del género musical descrito por Aguirregómezcorta²¹, hay que remontarse al año 1518, donde se dio lugar al primer desembarque de africanos al continente americano, enviados por órdenes del Fray Bartolomé de las Casas (1484 – 1566). La llegada de este colectivo humano a tierras cubanas provenientes de diversos países como Costa de Oro y Guinea, constituido hoy día como la república de Ghana, dieron origen a la mixtura cultural afrocubana que reúne aspectos de riqueza en el lenguaje hasta variedad musical; esto fue posible debido a la diversidad de tribus a las cuales hacían parte, creando un intercambio cultural que entremezclaba sus costumbres y músicas con las de sus amos.

Ya se conocen las raíces de la música afrocubana, ahora es posible enfocar de forma directa el momento en el que estas corrientes musicales se fusionaron para dar inicio al Latin Jazz.

Como dice en el artículo de Aguirregómezcorta²²: Hacia el año 1943, en las calles de New York, el saxofonista, clarinetista, trompetista, arreglista y compositor cubano Mario Bauzá se presenta con la Orquesta de Frank Grillo "Machito" en un bar de la ciudad; finalizando una de sus interpretaciones musicales, tratan de entrelazar sin mucho éxito una obra con otra para así preservar a su audiencia danzando sin interrupciones; en ese momento, con la fuerte decisión de no detener la música, Luis Orestes Varona y Julio Andino, pianista y bajista de dicha agrupación, generaron una sección improvisada, mientras el resto de la percusión y los instrumentos de viento correspondieron participaron de esta idea musical.

Siguiendo dicha historia publicada por Aguirregómezcorta²³, en su siguiente encuentro, Bauzá pide a los promotores de tal hazaña que realicen

²⁰ Jazz Latino [online]. s.f. Actualizado el 27 de Diciembre de 2012; 15:05. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Jazz_latino

²¹ AGUIRREGÓMEZCORTA G., José Antonio. Una pequeña historia del Latin Jazz [online]. s.f. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://www.analitica.com/vas/1999.12.1/hispanica/22.htm>

²² Ibid.

²³ Ibid.

nuevamente dicha improvisación presentada en aquella puesta de escena, integrando gradualmente la percusión y dictando de manera verbal a los demás músicos las indicaciones que debían realizarse en ese momento. Una nueva perspectiva unificadora y el inicio de la creación de arreglos frescos fusionados de culturas, habían hecho presencia en tal ensayo, mezclando nociones latinas e improvisación propia del Jazz. Para reforzar esta nueva iniciativa en el Jazz Latino, la orquesta de Bauzá agrega como nuevos integrantes, músicos experimentados norteamericanos quienes deseaban participar de este nuevo ritmo musical. Entre ellos, se encontraba el trombonista Eddie Bert (1922 – 2012), el trompetista Doc Cheatham (1905 – 1977) y el saxofonista Charlie Parker (1920 - 1955). Igualmente se incluyeron arreglistas asociados al género y dispuestos a participar del crecimiento de esta fusión musical entre el Jazz y los esquemas latinos.

Años después, tanto ésta agrupación como las demás de su estilo adoptan el formato instrumental clásico de Big Band propuesto por los íconos estadounidenses en el ámbito musical como Glenn Miller (1904 - 1944), Count Basie (1904 - 1984), Duke Ellington (1899 - 1974) y Jimmy Lunceford (1902 - 1947). Para adaptar dicho formato a las características del género del Latin Jazz, se reemplaza la batería por instrumentos de percusión latina tales como congas, timbales, bongoes, maracas, güiro y campana. Además, en sustitución del shuffle (*), es incorporada la sincopa latina llevada por la clave.

Músicos como Dizzie Gillespie, trompetista reconocido en el gremio musical estadounidense, se unen a la divulgación del género creando su propia orquesta, las cuales adoptan las nuevas modificaciones instrumentales descritas anteriormente. De la mano del percusionista cubano Luciano “Chano” Pozo (1915 -1948), con sus vastos conocimientos en ritmos musicales cubanos aporta a la orquesta de Gillespie mayor fuerza y sabor latino, fortaleciendo la mixtura de géneros característicos del Latin Jazz.

Hoy día, prevalecen este tipo de conjuntos musicales acogidos por músicos latinoamericanos como Paquito D’ Rivera, Arturo Sandoval, Michel Camilo, entre otros intérpretes.

3.3.1 Sus Características

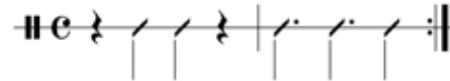
Las características presentes en este género musical son:

- Escrito en métrica de 2/2 y 4/4.
- Construido en forma libre.

(*) El “shuffle” es el ritmo básico del género musical Swing.

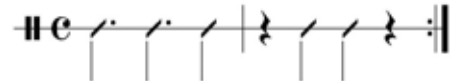
- Se implementan los instrumentos existentes en el formato de Big Band, sustituyendo la batería por elementos de percusión latina como congas, timbales, güiro y claves.
- La células rítmicas trabajadas en el latin jazz cubano de los cuales se derivan los patrones de acompañamiento son:

Figura 27. Acompañamiento del Son en 2+3



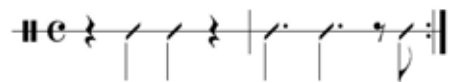
Fuente: La Autora del proyecto.

Figura 28. Acompañamiento del Son en 3+2



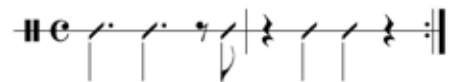
Fuente: La Autora del proyecto.

Figura 29. Acompañamiento de Rumba en 2+3



Fuente: La Autora del proyecto.

Figura 30. Acompañamiento de Rumba en 3+2



Fuente: La Autora del proyecto.

Figura 31. Acompañamiento de Pachanga



Fuente: LEÓN, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular. Cuadernos de Música. Bogotá (Colombia) Fundación Batuta. 2001. ISBN 958-9493-00-09 [Citado el 27 de Agosto de 2012]. p. 79.

Figura 32. Acompañamiento de Merengue



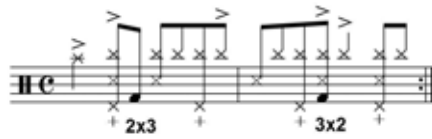
Fuente: Ibid. p.89.

Figura 33. Acompañamiento de Salsa en estrofas (Cascareo)



Fuente: Ibid. p.67.

Figura 34. Acompañamiento de Salsa en pregones (Campaneo)



Fuente: Ibid. p.69.

Figura 35. Acompañamiento de Guaguancó



Fuente: Ibid. p. 93.

3.3.2 Organología Particular

Figura 36. Timbales



Fuente: Timbales Lp 14 y 15 Karl Perazzo + Atril de cencerro Eex. [online]. 2012. [Citado el 10 de Diciembre de 2012]. Disponible en: http://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-409315621-timbales-lp-14-y-15-karl-perazzo-atril-de-cencerro-eex-_JM

TIMBALES

- Instrumento de percusión perteneciente a la familia de los membranófonos (*).
- Nacido a finales del siglo XVIII. De origen Haitiano.

(*) Instrumento musical que cuyo sonido se produce de la vibración de membrana ocasionada por golpes.

- Descripción física²⁴: Tambores en forma de cilindro cubiertos por un parche en la parte superior. Se encuentran construidos sobre un armazón de metal.
- Tocados con baquetas de madera.

Figura 37. Claves



Fuente: Claves de madera acabado barniz natural CL1-HW [online]. s.f. [Citado el 10 de Diciembre de 2012]. Disponible en: http://www.durc.com.mx/durc_nuevo/ver_mas.php?idc=405&id=9176&pagina=

CLAVES

- Instrumento de percusión perteneciente a la familia de los idiófonos.
- De origen afrocubano.
- Descripción física²⁵: Trozos elaborados en madera maciza de forma cilíndrica.
- Su sonoridad tímbrica es aguda y se tocan percutiendo los dos cuerpos entre sí. En las agrupaciones latinas, el golpe realizado con este instrumento indica el tipo de clave con el cual se rige la pieza musical.

Figura 38. Congas



Fuente: Toca - Set Congas Synergy Red [online]. s.f. [Citado el 10 de Diciembre de 2012]. Disponible en: http://www.tamtampercusion.com/percusion_latina/set_de_congas/toca/set_congas_synergy_red

CONGAS

- Instrumento de percusión membranófono.
- De origen africano con evolución en Cuba.

²⁴ Timbales en la música latina. [online]. s.f. Actualizado el 21 de Diciembre de 2012; 16:28. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Timbales_\(m%C3%BAsica_latina\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Timbales_(m%C3%BAsica_latina))

²⁵ Clave, Instrumento de Percusión [online]. s.f. Actualizado el 15 de Enero de 2013; 01:40. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Claves_\(instrumento_de_percusi%C3%B3n\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Claves_(instrumento_de_percusi%C3%B3n))

- Descripción física²⁶: Vasos fabricados de madera o fibra de vidrio en forma de barril. De cavidad hueca con aberturas tanto en la parte inferior como en la superior y en éste extremo, cubierto por una membrana de cuero o parche, tensado bajo un sistema de llaves de apriete y herrajes.
- Tocado directamente con las manos golpeando el parche.

Figura 39. Güiro



Fuente: LATIN PERCUSSION. Super Güiro LP [online]. Garfield, New Jersey (USA). 2011. [Citado el 10 de Diciembre de 2012]. Disponible en: http://www.lpmusica.com/galeria_de_productos/guiros/lp_super_guiro.html

GÜIRO

- Instrumento de percusión idiófono (*).
- Descripción física²⁷: Construido del cuello de calabazo seco en su forma tradicional; también se fabrican de madera y de fibra de vidrio. Posee sobre su superficie ranuras talladas de forma horizontal y paralela.
- Para su interpretación se sostiene sobre uno de las dos manos mientras se frota su superficie con un pequeño bastón de madera.

3.3.3 Compositores y Autores Reconocidos del Género

- Mauro Bauzá.
Nace el 28 de abril de 1911 en La Habana, Cuba – Muere el 11 de julio de 1993 en Manhattan, Estados Unidos.
- Dizzy Gillespie.
Nace el 21 de octubre de 1917 en Cheraw, Estados Unidos - Muere el 6 de enero de 1993 en Englewood, Estados Unidos.

²⁶ Conga, Instrumento Musical [online]. s.f. Actualizado el 12 de Diciembre de 2012; 06:23. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Conga_\(instrumento_musical\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Conga_(instrumento_musical))

(*) Instrumento musical que suena sin necesidad de cuerdas o membranas; suena por sí mismo.
²⁷ Güiro. [online]. s.f. Actualizado el 15 de Enero de 2013; 11:41. [Citado el 18 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCiro>

- Israel "Cachao" López.
Nace el 14 de septiembre de 1918 en Coral Gables, Cuba – Muere el 22 de marzo de 2008 en Miami, Estados Unidos.
- Chucho Valdés.
Nace el 9 de octubre de 1941 en Quivicán, Cuba.
- Tito Puente.
Nace el 20 de abril de 1923 en Nueva York, Estados Unidos – Muere el 31 de mayo del 2000 en el mismo lugar.
- Michel Camilo.
Nace el 4 de abril de 1954 en Santo Domingo, República Dominicana.
- Caetano Veloso.
Nace el 7 de agosto de 1942 en Santo Amaro (Bahía) de Purificação, Brasil.
- Paquito D' Rivera.
Nace el 4 de junio de 1948 en Marianao, Cuba.
- Arturo Sandoval.
Nace el 6 de noviembre de 1949 en Artemisa, Cuba.
- Leandro "Gato" Barbieri.
Nace el 28 de noviembre de 1932 en Rosario, Argentina.
- Luis Salinas.
Nace el 24 de junio de 1957 en Monte Grande, Buenos Aires, Argentina.

3.4 CUMBIA

Se considera a este género musical y danza tradicional folclórica colombiana como representante cultural del país, el cual como se narra en varias fuentes bibliográficas²⁸, data alrededor del siglo XVIII: su nacimiento étnico se conforma con base a la mixtura entre africanos que aportan al género la implementación de tambores y la aplicación de células rítmicas, los indígenas que brindan los instrumentos autóctonos de viento, además de las construcciones melódicas y los españoles que contribuyen en la lírica, vestimenta y coreografías.

Su ubicación y apogeo de la época se observó “entre los *Chymilas, Pocigueycas y Pocabuyes*, en los territorios donde hoy se asientan las poblaciones de Guamal, Ciénaga y El Banco”²⁹, en los departamentos de Meta y Magdalena.

Según algunas fuentes tomadas de internet³⁰, este aire cuyo origen se presenta durante la época de la colonia, surge en los asentamientos de esclavos africanos ubicados en dichas regiones, los cuales se interrelacionaban con otros prisioneros contando las experiencias de vida de sus etnias por medio de *areítos*, concebidos como bailes cantados donde se relata varias veces un testimonio y es repetido por sus oyentes, logrando que los participantes recuerden la temática del canto. Hoy día son interpretadas con el objetivo de animar y festejar tanto a sus ejecutantes como al público.

Dicho aire musical, se interpreta de forma tradicional por grupos denominados “*gaiteros, milleros y piteros*”³¹. En estas agrupaciones, acorde a lo descrito en los artículos que abordan este tema³², la base rítmica y acompañamiento se encuentra a cargo de instrumentos de percusión como el tambor llamador, el tambor alegre, la tambora y las maracas. La melodía es ejecutada por instrumentos de viento tradicionales como la gaita hembra y la flauta o caña de millo, acompañadas armónicamente por la gaita macho.

²⁸ QUIÑONEZ Cruz, Norma Isabel. Antropología de la Música Tropical, Cumbia Colombiana [online]. Septiembre, 2010. Actualizado el 25 de Noviembre de 2010; 22:17. [Citado el 20 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <https://sites.google.com/site/antropologiadelamusicatropical/cumbia-colombiana>.

²⁹ DANIELS Escritor, José G. La cumbia, Emperadora de Pocabuy [online]. El tiempo.com. Publicado el 26 de Junio de 1998. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-833405>

³⁰ QUIÑONEZ Cruz, Norma Isabel. Op. cit. Y Cumbia. [online]. s.f. Actualizado el 16 de Enero de 2013; 21:32. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Cumbia>

³¹ DANIELS Escritor, José G. Op. cit.

³² MAYA Restrepo, Luz Adriana. INISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. La cumbia. [online]. Bogotá (Colombia). MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Enero, 2013. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82906.html>

3.4.1 Sus Características

Las características más importantes de la cumbia tradicional son:

- Su métrica en 2/2 y 4/4, acentuando el contra tiempo.
- Escrita en forma binaria.
- Su interpretación con instrumentos como gaitas, tambora, tambor, alegre, tambor llamador, entre otros.
- La célula rítmica característica de la cumbia de la cual se derivan los patrones de acompañamiento es:

Figura 40. Acompañamiento Cumbia



Fuente: La Autora del proyecto.

3.4.2 Organología Particular

Figura 41. Tambor Llamador



Fuente: PEREA, Israel. XX festival nacional de bullerengue, 1 concurso nacional de pitos y tambores [online]. Publicado el 24 de Noviembre de 2008. [Citado el 21 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://israelgestioncultural.blogspot.com/2008/11/xx-festival-nacional-de-bullerengue.html>

TAMBOR LLAMADOR

- Instrumento de percusión perteneciente a la familia de los membranófonos, conocido en algunos lugares del caribe como *Yamaró*. De raíces africanas.
- Descripción física³³: Cuerpo cónico hueco hecho de madera de 30cm de alto, abierto por ambos extremos y recubierto en la parte superior con una membrana de cuero de animal, tensada a partir de un aro de bejucos y clavado con cuñas.
- Se interpreta con la yema de los dedos marcando el contra tiempo del tema musical.

³³ MAYA Restrepo, Luz Adriana. INISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Los Tambores. [online]. Bogotá (Colombia). Ministerio de Educación Nacional. Enero, 2013. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83200.html>.

Figura 42. Tambor Alegre



Fuente: Desarrollo y Contenido de los Aspectos Lógicos [online]. Publicado el 28 de Noviembre de 2010. [Citado el 21 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://didacticadelfolklor1norelys.blogspot.com/2010/11/desarrollo-y-contenido-de-los-aspectos.html>

TAMBOR ALEGRE

- Instrumento de percusión membranófono, también conocido como *Quitambre*.
- Descripción física³⁴: Elaborado de tronco de árbol, posee una forma cónica de 70cm de alto. Agujereado por ambos extremos, recubierto de cuero de animal en la parte superior y sujeto con aros de alambre, tensionados de igual forma que el tambor llamador.
- Tocado con las manos para llevar el ritmo base. También realiza repiques y variaciones rítmicas improvisadas en sus intervenciones.

Figura 43. Tambora



Fuente: Tambora Costeña [online]. 2006 - 2013. [Citado el 21 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://bogotacity.olx.com.co/tambora-costena-iid-310570461>

TAMBORA

- Instrumento de percusión membranófono.
- Descripción física³⁵: Costa de un tubo recto cilíndrico de tronco de árbol, ahuecado por los lados y acomodado de forma horizontal. Los extremos son cubiertos con piel de animal y se fijan al cuerpo del instrumento por medio de aros de alambre; los parches se tensan con cuerdas de un lado a otro.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

- Para su interpretación se utilizan dos bastones de madera que golpean dichas membranas laterales. Mantiene el “acento sonoro característico”³⁶ de los ritmos a interpretarse.

Figura 44. Gaita Hembra



Fuente: Gaita Hembra o Kuisi Bunsí [online]. 2011. [Citado el 21 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://pacoweb.net/Instrumentos/gaitahembra.htm>

GAITA HEMBRA

- Instrumento de viento perteneciente a la familia de los aerófonos.
- Este instrumento³⁷, de origen indígena surge en la Costa Caribe de Colombia.
- Descripción física³⁸: Tubos huecos y delgados hechos de madera de cedro, roble o pino, recubierto en su extremo superior por la cabeza, elaborada a base de cera de abejas con carbón vegetal y la boquilla, de plumas de pato.
- Posee cinco agujeros de los cuales se deben tapar solo cuatro. Es el instrumento encargado de la melodía.

Figura 45. Gaita Macho



Fuente: Gaita Macho o Kuisi Sigi [online]. 2011. [Citado el 21 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://pacoweb.net/Instrumentos/gaitahembra.htm>

³⁶ Cumbia. [online]. s.f. Actualizado el 16 de Enero de 2013; 21:32. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Cumbia>

³⁷ Gaita Colombiana [online]. s.f. Actualizado el 7 de Noviembre de 2012; 15:02. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Gaita_colombiana

³⁸ VILLADIEGO Álvarez, Paulo, *et al.* Gaitas Colombianas [online]. 2013. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: http://gaitazo.com/?page_id=618

GAITA MACHO

- Instrumento de viento aerófono.
- Descripción física³⁹: Construcción idéntica al instrumento anterior.
- A diferencia de la gaita hembra, éste instrumento posee solo dos orificios, con los cuales acompaña la melodía y realiza su papel armónico. Se complementa su interpretación, tocando con la mano contraria una maraca.

Figura 46. Maraca



Fuente: Vendo gaitas y tambores - Venta tambores, llamador, alegre, bombo, tambora, maracas [online]. Bogotá (Colombia). Publicado el 24 de Julio de 2012. [Citado el 21 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://bogotacity.olx.com.co/vendo-gaitas-y-tambores-venta-tambores-llamador-alegre-bombo-tambora-maracas-bogota-iid-418842449>

MARACA

- Instrumento de percusión idiófono.
- Descripción física⁴⁰: Esfera hueca hecha del fruto seco del árbol del totumo, sujeta a un mango de madera que es atravesado o adherido al instrumento. Se rellena con semillas y en otras ocasiones elementos similares a estos.

Figura 47. Flauta o Caña de Millo



Fuente: RIASCOS, Liliana y ALGARÍN, Angie. Región Atlántica. [online]. Bogotá (Colombia). Publicado el 24 de Agosto de 2011. [Citado el 21 de Noviembre de 2012]. Disponible en: http://lilianariascos.blogspot.com/2011_08_01_archive.html

FLAUTA O CAÑA DE MILLO

- Instrumento de viento o aerófono.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Maracas. [online]. s.f. Actualizado el 15 de Enero de 2013; 01:02. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Maracas>

- Descripción física⁴¹: Tubo hueco y destapado a los lados, construido de caña de carrizo, entre otras clases de madera. Posee una lengüeta cortada del mismo cuerpo del instrumento, la cual vibra al pasar el aire por dicha fisura.
- Posee cuatro orificios y se interpreta de forma transversa tapando el extremo inferior con la mano.

2.4.3 Compositores y Autores Reconocidos del Género

- Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez.
Nace el 25 de enero de 1912 en Carmen de Bolívar, Bolívar, Colombia – Muere el 23 de abril de 1994 en Bogotá, Cundinamarca, Colombia.
- Francisco “Pacho” Galán.
Nace el 3 de octubre de 1906 en Soledad, Atlántico, Colombia – Muere el 21 de julio de 1988 en Barranquilla, Atlántico, Colombia.
- José Benito Barros Palomino.
Nace el 21 de marzo de 1915 en El Banco, Magdalena, Colombia – Muere el 12 de mayo de 2007 en Santa Marta, Magdalena, Colombia.
- Los corraleros de Majagual
Creación de la agrupación en el año 1962.
- Eliseo Herrera
Nace el 14 de Junio de 1925 en Cartagena, Bolívar, Colombia.
- Lisandro Meza
Nace el 26 de septiembre de 1939 en El Piñal, Los Palmitos en Sucre, Colombia.

⁴¹ Flauta de Millo. [online]. s.f. Actualizado el 21 de Agosto de 2012; 15:26. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Flauta_de_millo

3.5 PASILLO

Según el desarrollo histórico de este género descrito por **Pérez Sandoval y Montalvo** en su libro *Pasillos, Bambucos y Guabinas: Una visión Urbana*⁴², el pasillo colombiano nace a partir de los aires musicales interpretados en los bailes de salón entre los siglos XVIII y XIX, dentro del desarrollo tanto cultural como artístico de la época, altamente influenciado por las características predominantes europeas. Diversos elementos musicales procedentes del antiguo continente llegaban a diario al país; ritmos, instrumentos y demás material musical, poco a poco fueron arraigándose en el diario vivir de la sociedad colombiana, dando mayor privilegio a las familias más adineradas y con mayores influencias tanto políticas como culturales del momento.

Cercanos al acontecimiento de la independencia nacional⁴³, alrededor del año 1800, los bailes de salón causan gran sensación en la vida social de la época durante las dos primeras décadas del siglo XIX, amenizando las celebraciones y demás eventos populares, religiosos y militares existentes. En dichos escenarios de celebración y socialización cultural, ritmos como la contradanza, el minué, entre otros, logran un amplio reconocimiento por sus suaves melodías adecuadas para resaltar la elegancia de sus danzas; para complementar los eventos, al poco tiempo surge el vals colombiano, procedente de contradanzas y variados ritmos tanto foráneos como propios escuchados en la época, el cual se caracterizaba por su interpretación en tiempos lentos y poseer formatos instrumentales muy diversos a la organología tradicional del género.

Con la llegada al territorio Colombiano de los valeses de Johann Strauss (1825 – 1899), entre los años 1843 y 1846, se impulsa de manera simultánea la creación e introducción de nuevos ritmos musicales como *polcas, cracovianas, lanceros, cuadrillas, mazurcas*, y el género del **chotiz**, etc., acogidos en menor medida que otros géneros de mayor renombre en la actualidad.

La metamorfosis sufrida por el género del vals para convertirse en pasillo se inicia desde la interpretación de este ritmo foráneo en tiempos más rápidos en algunas de sus secciones; así pues, la organización y afianzamiento del pasillo se vislumbra hacia finales del siglo XIX con la ayuda del maestro Pedro Morales Pino, quien fortaleció este ritmo musical y a muchos otros géneros reconocidos a nivel nacional como la guabina, el bambuco y la danza.

⁴² PÉREZ Sandoval, Javier Alcides y MONTALVO López, Francy Lizeth. *Pasillos, bambucos, guabinas: Una visión urbana*. 1ª ed. Colombia. Publicado por Carrera Quinta. Noviembre, 2009. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. p.17.

⁴³ *Ibid.* p.17.

Pedro Morales Pino, considerado “el padre de la música Andina Colombiana”⁴⁴, plasma sus aportes decisivos en la constitución de estos aires musicales tanto en su estructura como en su formato instrumental.

Dentro de las contribuciones realizadas por el maestro Morales Pino, descritas en el libro de **Pérez Sandoval y Montalvo**⁴⁵, se encuentran la definición de la estructura en tres secciones que hoy día es implementada no solo en la música colombiana tradicional, sino en diversos ritmos populares; el nacimiento de la estudiantina *La Lira Colombiana* en el año 1897, cuyos aportes musicales nutrieron los oídos de sus oyentes y futuros compositores, y la instauración reforzada por su agrupación del formato tradicional tiple, bandola y guitarra, con el cual basaría su labor tanto compositiva como de arreglista.

Los aportes de Morales Pino imponen organización y un carácter más profesional a la composición e interpretación musical colombiana, contrario a la reputación impuesta por la sociedad, quienes afirmaban en aquella época que la música nacional se destacaba negativamente por su concepción netamente empírica, desorganizada y su manejo de influencias bohemias.

3.5.1 Tipos de Pasillo

Según algunas definiciones⁴⁶, el pasillo posee dos enfoques:

- Por un lado se encuentra el PASILLO LENTO, el cual puede ser interpretado tanto en la modalidad vocal como instrumental, caracterizado en su gran mayoría por relatar historias y experiencias de aspecto romántico, donde la lírica se basa en ideas referentes al amor, las tristezas, decepciones, entre otros.
- En siguiente medida, se observa el PASILLO FIESTERO, interpretado en las mismas modalidades, siendo el subgénero comúnmente reconocido y ejecutado en las verbenas y celebraciones de carácter popular, los cuales se enfocan en transmitir jolgorio y alegría tanto en sus letras como en su construcción y acompañamiento instrumental.

⁴⁴ Ibid. p.17.

⁴⁵ Ibid. p.18.

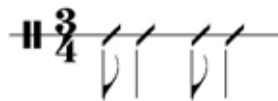
⁴⁶ Ibid. p.18.

3.5.2 Sus Características

Las características más importantes del pasillo tradicional son:

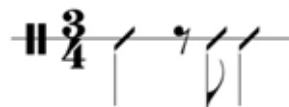
- Su métrica en $\frac{3}{4}$.
- Suele estar escrito con formas por secciones (Forma tripartita o rondó). En la mayoría de los casos cada sección se conforma de 16 compases.
- El uso de modulaciones sin previo aviso entre secciones.
- Las células rítmicas características del pasillo de las cuales se derivan los patrones de acompañamiento son:

Figura 48. Acompañamiento Pasillo



Fuente: La Autora del proyecto.

Figura 49. Célula rítmica para finales de sección en el Pasillo



Fuente: La Autora del proyecto.

3.5.3 Organología Particular

Figura 50. Tiple



Fuente: Tiple [online]. Madison Heights, Michigan (USA). s.f. [Citado el 10 de Diciembre de 2012]. Disponible en: <http://www.parchoelite.com/tiple.html>

TIPLE

- Instrumento de cuerda pulsada.
- Derivado de la Guitarra española.

- Descripción física⁴⁷: Se encuentra elaborado por una caja de resonancia hecha de madera, un mástil del mismo material y 12 cuerdas metálicas, agrupadas en órdenes de 3 cuerdas atadas al clavijero.
- Su sonoridad es brillante y se toca rasgando con los dedos o con un *plectro*.

Figura 51. Bandola



Fuente: Bandola [online]. Publicado el 2 de Agosto de 2011. [Citado el 10 de Diciembre de 2012]. Disponible en: <http://universooidomusical.blogspot.com/2011/08/bandola.html>

BANDOLA

- Instrumento de cuerda pulsada.
- Derivada de la vihuela de péñola.
- Descripción física⁴⁸: Con forma de gota, su caja de resonancia está hecha de madera. De mástil más corto que el de una guitarra, puede poseer 6 órdenes dobles de cuerdas en la versión de 12 y 4 triples más 2 órdenes dobles en la versión de 16 cuerdas.
- Su sonoridad es bastante dulce y se interpreta por medio de un *plectro* debido a su reducido espacio entre cada cuerda.

3.5.4 Compositores y Autores Reconocidos del Género

- Pedro Morales Pino.
Nace el 22 de febrero de 1863 en Cartago, Valle del Cauca, Colombia – Muere el 4 de marzo de 1926 en Bogotá, Cundinamarca, Colombia.

⁴⁷ Tiple. [online]. s.f. Actualizado el 9 de Enero de 2013; 17:36. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Tiple>

⁴⁸ Bandola. [online]. s.f. Actualizado el 14 de Noviembre de 2012; 11:53. [Citado el 10 de Diciembre de 2012]. Disponible en:

- Jose Alejandro Morales.
Nace el 19 de marzo de 1913 en El Socorro, Santander, Colombia –
Muere el 22 de septiembre de 1978 en Bogotá, Cundinamarca,
Colombia.
- John Jairo Torres de la Pava.
Nace el 31 de octubre de 1958 en Itagüí, Antioquia, Colombia.
- Luz Marina Posada.
Nace el 9 de octubre de 1974 en Medellín, Antioquia, Colombia.
- Ana María Naranjo.
Nace el 18 de noviembre de 1957 en Armenia, Quindío, Colombia.
- Gustavo Adolfo Renjifo Romero.
Nace en el año 1953 en Buga, Valle del Cauca, Colombia.
- Doris Zapata Londoño.
Nace el 22 de octubre de 1958 en Itagüí, Antioquia, Colombia.

3.6 BAMBUCO

En el libro *Pasillos, Bambucos y Guabinas: Una visión Urbana*⁴⁹, se menciona que desde las primeras décadas del siglo XX, este género ha sido considerado uno de los mayores exponentes y representantes de la cultura colombiana.

Este aire musical emerge de la región andina, la cual “comprende los departamentos de la zona montañosa colombiana, ubicada en los tres ramales de la cordillera centro y oriente de Nariño, Tolima y Huila, Cauca y Valle, Antioquia, Risaralda y Quindío, Cundinamarca, los Santanderes, centro y occidente de Boyacá”⁵⁰.

El origen exacto de este género sigue siendo un misterio: diversas fuentes y opiniones se han generado en torno a su nacimiento, viendo algunos argumentos e investigaciones que lo mencionan⁵¹ con raíces americanas, donde bambuco significa *Baile de indios*. Otras teorías apuntan sobre inicios africanos, citando que “el nombre fue adquirido de la palabra *bambuk*, nombre de un río de la región occidental africana, donde se bailaba un ritmo similar”⁵²; y por último, Escamilla⁵³, describe su origen a partir del desarrollo mestizo característico del altiplano, siendo éste, el único aire colombiano que mezcla aspectos españoles, indígenas y africanos.

Hacia comienzos del siglo XIX, en diversas fuentes de información⁵⁴, el bambuco se denomina de gran importancia en la sociedad de la época y en mayor medida a los entornos sociales campesinos, ya que por su origen humilde y rural no fue acogido ni permitido en los bailes de salón. Este rechazo impidió que el género se difundiera en todos los niveles sociales. Poco a poco el bambuco va venciendo prejuicios y ganando más espacio en la vida cultural del país.

En 1890, el maestro Pedro Morales Pino, una vez consolidada la estructura en tres secciones, define que la escritura del bambuco debe estar en compás de $\frac{3}{4}$; sin embargo, para su fácil lectura y entendimiento, se establece que este ritmo, ya que tiene una métrica binaria con subdivisión ternaria, se debe escribir en métrica de $\frac{6}{8}$.

⁴⁹ PÉREZ Sandoval, Javier Alcides y MONTALVO López, Francy Lizeth. *Pasillos, bambucos, guabinas: Una visión urbana*. 1ª ed. Colombia. Publicado por Carrera Quinta. Noviembre, 2009. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. p.15.

⁵⁰ Bambuco, Historia y Tradición. [online]. s.f. [Citado el 17 de Noviembre de 2012]. Disponible en: http://www.colombia.com/turismo/ferias_fiestas/2003/junio/festival_bambuco/bambuco_historia.asp

⁵¹ Bambuco. [online]. s.f. Actualizado el 29 de Noviembre de 2012; 00:01. [Citado el 10 de Diciembre de 2012]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Bambuco>

⁵² Bambuco, Historia y Tradición. Op. cit.

⁵³ ESCAMILLA Galindo, Alicia, *et al.* *Historia de la Música: La música en América*. Tomo 5. España. Espasa Calpe y Bordas-Her. 2001. p.1082.

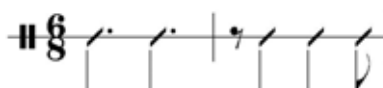
⁵⁴ PÉREZ Sandoval, Javier y MONTALVO, Francy. Op. cit. p.15.

3.6.1 Sus Características

Las características más importantes del bambuco tradicional son:

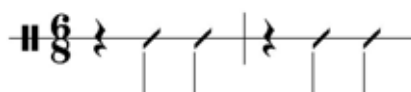
- Su métrica en $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$.
- Suele estar escrito con formas por secciones. Forma tripartita (*) o *rondó* (**).
- Su interpretación con instrumentos cordófonos. (Tiple, bandola, guitarra y requinto).
- El bajo se siente en ritmo de $\frac{3}{4}$ acentuando el segundo y cuarto tiempo.
- La célula rítmica característica del bambuco de la cual se derivan los patrones de acompañamiento es:

Figura 52. Acompañamiento Bambuco



Fuente: La Autora del proyecto.

Figura 53. Acompañamiento del bajo en el Bambuco



Fuente: La Autora del proyecto.

3.6.2 Organología Particular

Figura 54. Requinto



Fuente: Kit completo de Pre-Amplificación Activa para Ukeleles, Charangos, Cuatros, Requintos y Guitarras [online]. s.f. [Citado el 28 de Diciembre de 2012]. Disponible en: http://articulo.deremate.com.ar/MLA-121018321-microfono-activo-y-preamplificador-mandolina-y-requinto-_JM

REQUINTO

- Instrumento de cuerda pulsada.

(*) A - B - C - A - B - C

(**) A - B - A - C - A

- Derivado de la Guitarra española.
- Descripción física⁵⁵: De tamaño similar a una bandola, está conformado por una caja de resonancia hecha en madera, un mástil del mismo material y 12 cuerdas elaboradas de acero, agrupadas en 4 órdenes de 3 cuerdas atadas al clavijero.
- De registro agudo, interpretado para mayor agilidad con un plectro.

3.6.3 Compositores y Autores Reconocidos del Género

- Pedro Morales Pino.
Nace el 22 de febrero de 1863 en Cartago, Valle del Cauca, Colombia – Muere el 4 de marzo de 1926 en Bogotá, Colombia.
- Cantalicio Rojas González.
Nace el 27 de marzo de 1897 en Colombia, anteriormente perteneciente al Tolima, Colombia – Muere el 19 de noviembre de 1974 en Ibagué, Tolima.
- Luís A. Calvo.
Nace el 28 de agosto de 1882 en Gambita, Santander, Colombia – Muere el 22 de abril de 1945 en Agua de Dios, Cundinamarca, Colombia.
- Jorge Villamil Cordovez.
Nace el 6 de junio de 1929 en Bogotá, Cundinamarca, Colombia – Muere el 28 de febrero de 2010 en la misma ciudad.
- John Jairo Torres de la Pava
Nace el 31 de octubre de 1958 en Itagüí, Antioquia, Colombia.
- Luz Marina Posada.
Nace el 9 de octubre de 1974 en Medellín, Antioquia, Colombia.

⁵⁵ Requinto. [online]. s.f. Actualizado el 23 de Noviembre de 2012; 03:39. [Citado el 26 de Diciembre de 2012]. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Requinto_\(cord%C3%B3fono\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Requinto_(cord%C3%B3fono))

4. ANÁLISIS FORMAL DE LAS OBRAS

4.1 TANGONATA

Esta pieza se encuentra en ritmo de tango, en tiempo de negra 60, a excepción de la introducción y en forma *sonata*, distribuida de la siguiente manera:

Tabla 1. Estructura “Tangonata”

PARTE	INTRO	EXPOSICIÓN				D.LLO
SECCION		A	T.E (*)	B	T.C (**)	
COMPASES	1 - 7	8 - 22	23 - 31	32 - 31	62 - 68	69 - 95

RE-EXPOSICION				CODA
A	T.E.’	B’	T.C’	
96 - 110	111 - 119	120 - 149	149 - 151	152 - 159

Fuente: La Autora del proyecto.

4.1.1 Introducción. Se encuentra en métrica de 2/4 y en modo Re frigio, y a diferencia de las demás secciones de la obra, se encuentra en tiempo de negra 45. Se toma como pretexto, la época del tango “Guardia Vieja” y su ritmo característico para realizar campanas sobre los acordes cadenciales y de tónica del modo, terminando en tónica disminuida, para mostrar la cualidad del modo locrio.

Figura 55. Tangonata: Compases del 1 al 5.

Fuente: La Autora del proyecto.

(*) Tema de Enlace.

(**) Tema de Conclusión.

4.1.2 Exposición. Consta de cuatro secciones principales: A, tema de enlace, B y tema de conclusión. Esta parte utiliza la armonía tonal como base, así como las tonalidades de Re menor armónico y su relativa, Fa mayor.

4.1.2.1 Sección A. Aquí se formaliza el tiempo de negra 60, al igual que la tonalidad de Re menor armónico. Los acordes principales son Re menor y Sol menor, correspondientes a la tónica y la subdominante, expresando un carácter casi modal, con leves apariciones de la dominante (La mayor 7) y el II grado (Mi disminuido).

Figura 56 Tangonata: Compases 14 al 18

The musical score for Figure 56 shows six staves for measures 14 to 18. The instruments are Clarinete en Bb, Saxofón Alto, Trombón, Piano, Contrabajo, and Percusión. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Clarinet and Saxophone parts have melodic lines with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Bass and Percussion parts provide a steady rhythmic foundation.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.1.2.2 Tema de enlace. La función principal de esta sección es preparar el tema B, realizando una modulación hacia la siguiente tonalidad presentada en la exposición, en este caso Fa mayor. Para pasar a la sección B se realiza un enlace de II - V - I, progresión característica en el Jazz.

4.1.2.3 Sección B. Se encuentra en Fa mayor y se divide en dos segmentos no simétricos. En la primera parte las melodías se mueven de manera tranquila y suave, contrastando con la sección anterior, mientras que la armonía muestra más dominantes que la sección A, incluso exponiendo dos de sus acordes de sustitución (III y VII).

Figura 57. Tangonata: Compases 35 al 39.

Fuente: La Autora del proyecto.

En el segundo segmento, se efectúan variaciones sobre el mismo tema, junto con un acompañamiento más dinámico. Para dar fin a esta sección se utiliza un acorde de dominante (Do mayor 7) en calderón y se da paso al tema de conclusión.

4.1.2.4 Tema de conclusión. En la realización de este tema se toma el trombón como instrumento solista, el cual ejecuta una *cadenza* que marca el arpeggio de Do mayor 7, junto con algunas notas de paso. Para terminar se efectúa una sucesión de dominantes, mostrando la sustitución por tritono, preparando la llegada al acorde inicial del desarrollo (Re menor).

4.1.3 Desarrollo. Se caracteriza por ser una sección de gran libertad compositiva, donde a través de la variación rítmica y las modulaciones armónicas, se puede recopilar, transformar y desarrollar los diversos motivos presentados en la obra. Al inicio se encuentra en Re frigio, utilizando *strettos* sobre el tema principal de la sección A, mientras que la sección armónica realiza movimientos cromáticos.

Figura 58. Tangonata: Compases 73 al 77.

Fuente: La Autora del proyecto.

Para finalizar se implementa la tonalidad de Fa menor armónico, utilizando dos acordes poco comunes como dominantes. El primero de ellos tiene como nota fundamental el tritono (Si) y sobre esta se realiza un acorde disminuido, generando otro tritono dentro del acorde; el segundo, corresponde al tercer grado (La bemol mayor), esta triada es aumentada por su intervalo de quinta aumentada (Mi mayor), correspondiente a la sensible de Fa menor armónico.

Figura 59. Tangonata: Compases 90 al 93.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.1.4 Re-exposición. La sección A se repite de la misma forma a la mostrada en la exposición, al igual que el tema de enlace y la B; sin embargo estas últimas dos se efectúan en la tonalidad principal (Re menor armónico). El tema de conclusión presenta

pequeñas variaciones en la melodía y es expuesto en el piano, con la intención de enlazar la sección con la coda.

- 4.1.5 Coda.** Está basada en la introducción, implementando pequeñas variaciones en la progresión armónica, la cual afectada por un *rallentando* desemboca en un acorde de tónica disminuida. Para darle fin a la pieza, se ejecuta una nota Re en octavas y unísonos entre todos los instrumentos en dinámica *pianísimo*.

Figura 60. Tangonata: Compases 152 al 159.

The musical score for measures 152 to 159 of 'Tangonata' is presented for six instruments. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 45 (♩ = 45). The section is labeled 'Coda' and includes a 'rall.' (rallentando) instruction. The instruments and their parts are:

- Clarinete en B♭:** Remains silent throughout the section.
- Saxofón Alto:** Plays a melodic line starting in measure 152, marked *p*, with a trill (tr) in measure 154, and ending with a *pp* dynamic in measure 159.
- Trombón:** Plays a melodic line starting in measure 152, marked *p*, with a trill (tr) in measure 154, and ending with a *pp* dynamic in measure 159.
- Piano:** Provides harmonic accompaniment. The right hand starts with a *mp* dynamic in measure 152, moves to *p* in measure 154, and ends with *pp* in measure 159. The left hand plays a steady bass line.
- Bajo Eléctrico:** Plays a melodic line starting in measure 152, marked *mp*, with a 'Resaca blanda' (soft swell) in measure 154, and ending with a *pp* dynamic in measure 159.
- Batería:** Plays a rhythmic pattern starting in measure 152, marked *pp*, and ending with a *pp* dynamic in measure 159.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.2 SOÑAR, AMAR Y VIVIR

El tema musical *Soñar, amar y vivir* es una Bossa Nova, enmarcada en métrica de 4/4 y en tiempo allegro de negra 115, a excepción de la introducción. El centro tonal principal de la obra es Si bemol mayor junto con algunos breves pasajes en Fa mayor. Los modos usados son el mixolidio, el mayor y para terminar, el frigio. Su forma binaria simple se encuentra organizada de la siguiente manera:

Tabla 2. Estructura Bossa Nova

SECCION	INTRODUCCIÓN	A	A'	B	PUENTE	CODA
COMPASES	1 - 9	10 - 26	27 - 45	46 - 66	67 - 68	69 - 77

Fuente: La Autora del proyecto.

- 4.2.1 Introducción.** Con tiempo adagio de negra 75, se intercalan sus sonoridades entre Si bemol mayor y Fa mixolidio, ejecutando una melodía de carácter canción, junto con un acompañamiento suave formado de contra cantos, diferentes a la forma tradicional de seguir la bossa nova. La particularidad de esta sección permite implementar una serie de contra melodías y voces que van entrelazando el tema principal.

Figura 61. Soñar, amar y Vivir: Compases del 2 al 5.

Fuente: La Autora del proyecto.

- 4.2.2 Sección A.** Inicia en tiempo allegro, realizando una modulación a Si bemol mayor y trabajando el acompañamiento tradicional de la Bossa Nova. En esta sección se efectúan variadas modulaciones transitorias a partir de la progresión II - V - I,

utilizada en el jazz, pasando por Sol bemol mayor, La bemol mayor y terminando en la tonalidad de Re mayor.

Figura 62. Soñar, amar y Vivir: Compases del 13 al 16.

The image shows a musical score for measures 13 to 16. It features four staves: Clarinete en Bb (top), Piano (middle), Bajo Eléctrico (bottom), and Batería (bottom). The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The Clarinet part has a melodic line with some grace notes. The Piano part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Electric Bass part has a steady eighth-note pattern. The Drum part features a consistent jazz-style groove with a snare and bass drum pattern.

Fuente: La Autora del proyecto.

Más adelante, se construye una sucesión de dominantes por cuartas que desembocan en la tonalidad principal de la sección (Si bemol mayor). A su vez, efectúa una mixtura de centros melódicos con el modo eólico, utilizando su acorde cadencial de VIIb7, para enlazar con la sección A'.

Figura 63. Soñar, amar y Vivir: Compases del 22 al 26.

The image shows a musical score for measures 22 to 26. It features four staves: Clarinete en Bb (top), Piano (middle), Bajo Eléctrico (bottom), and Batería (bottom). The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The Clarinet part has a melodic line with some grace notes. The Piano part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Electric Bass part has a steady eighth-note pattern. The Drum part features a consistent jazz-style groove with a snare and bass drum pattern. Dynamics markings like 'f' and 'mf' are present throughout the score.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.2.3 Sección A'. La armonía utilizada en esta sección es igual a la expuesta en la sección A, mientras que en el conjunto melódico se ejecuta el tema a dos voces, intercalando los instrumentos en cada frase. Para finalizar la sección, se emplea la sucesión de

dominantes dos veces, creando el enlace armónico con la sección B.

4.2.4 Sección B. La melodía a cargo del bajo, se basa del tema presentado en la introducción por el clarinete; así pues, se modifica la función musical del instrumento a elemento principal, sujetando el fragmento interpretado a variaciones rítmicas leves, donde alargando el ritmo melódico, le permite una mayor claridad sonora al instrumento. La armonía utilizada es la misma presentada en la introducción.

Figura 64. Soñar, amar y Vivir: Compases del 46 al 49.

The musical score for measures 46-49 is presented in two systems. The first system is for the Piano, with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major). It features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is for the Bajo E. Octavo, with a bass clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth notes and quarter notes, and a bass line with quarter notes.

Fuente: La Autora del proyecto.

A continuación, la melodía se intercala entre los instrumentos netamente melódicos y recurre nuevamente al proceso de variación, repitiendo secuencias para poder prolongar la sección. Esta fase finaliza haciendo uso del acorde de Mi bemol mayor, quien en relación con la tonalidad del momento, es acorde cadencial de Fa mixolidio.

4.2.5 Puente. Se recurre a este fragmento cromático realizado en el piano, para dar sensación de continuidad melódica entre secciones. Construido sobre el acorde de Re mayor, adopta la función de dominante de Sol menor, el cual es el primer acorde de la siguiente parte del tema.

Figura 65. Soñar, amar y Vivir: Compases del 67 al 68.

The musical score for measures 67-68 is presented in two systems. The first system is for the Piano, with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is for the Piano, with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth notes and quarter notes, and a bass line with quarter notes.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.2.6 Coda. Consta de dos secuencias que se mueven bajo la misma progresión de Sol menor armónico; inicia en función de tónica y se mueve de forma descendente por grado conjunto. Para finalizar y desconectar la sensación de tonalidad menor, se implementa el cambio de modalidad de menor a mayor realizando la tercera de picardía, usado frecuentemente en las obras del periodo clásico.

Figura 66. Soñar, amar y Vivir: Compases del 73 al 77.

The image shows a musical score for five instruments: Clarinete en Bb, Saxofón Alto, Trombón, Piano, and Batería. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The music begins at measure 73 with a forte (f) dynamic. The Clarinet and Saxophone parts play a descending melodic line, while the Trombone and Piano provide harmonic support. The Piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The Electric Bass and Drum parts provide a steady rhythmic foundation. The score concludes at measure 77 with a mezzo-forte (mf) dynamic. A 'rall.' (rallentando) marking is present above the Clarinet staff in measure 75. The score is divided into two systems, with measures 73-75 in the first system and measures 76-77 in the second.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.3 FUSIÓN LATINA

Fusión Latina está constituida como un Latin Jazz Cubano, el cual incorpora diversos ritmos característicos de la música cubana. Se encuentra en compás de 2/2 o compás partido, a tiempo de blanca 90 y construida en forma ternaria compuesta (tres binarias simples) distribuida de la siguiente manera:

Tabla 3. Estructura Latin Jazz Cubano

PARTE	INTRO	A		B (Solos)		A	
SECCION		A	B	CLARINETE	SAXOFÓN	A	B
COMPASES	1 - 16	17 - 57	58 - 83	84 - 104	105 - 132	17 - 57	58 - 83

Fuente: La Autora del proyecto.

4.3.1 Introducción. Con un carácter de danza, se da inicio a la obra con el golpe de clave en la célula rítmica característica del son a cargo del *jam block* y la campana del platillo suspendido, los cuales hacen un llamado al resto de instrumentos indicando el tiempo de interpretación. Esta sección se encuentra en tonalidad de Do menor armónico y fue construido en base a pequeños fragmentos de la sección B; el trombón expone el motivo generador que en respuesta desarrolla un fragmento contrastante realizado en efecto eco. En unión, estos componentes se resuelven melódicamente, mostrando en conjunto el motivo B nuevamente y llegando a un *tutti*, el cual le brinda fuerza al inicio de la exposición complementado por un corte en la batería que une los dos elementos.

Figura 67. Fusión Cubana: Compases del 9 al 16.

The musical score for Figure 67 consists of six staves. From top to bottom, they are: Clarinete en Sol (Clef: G), Saxofón Alto (Clef: C), Trombón (Clef: Bb), Piano (Clef: C), Batería (Clef: C), and Percusión (Clef: C). The music is in 2/2 time and D minor. It features various dynamics such as *mf* and *f*, and includes articulation marks like accents and slurs. The percussion part shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.3.2 Parte A. Consta de cinco secciones principales: Recopilación, sección A, puente A, sección B y puente B. Esta fase implementa

armonía tanto tonal como modal, realizando dichos cambios en el interior de cada sección.

- 4.3.2.1 Recopilación.** Continuando en la tonalidad de Do menor armónico, inicia el piano interpretando un solo considerado la síntesis del tema principal expuesto en la sección A, mezclando varios motivos melódicos presentes en dicha fase. Este solo fue construido fundamentado en las melodías base de acompañamiento llamadas *montunos*, las cuales son incluidas en algunos ritmos cubanos. Esta herramienta clarifica la acentuación de tiempos fuertes, mientras que fusiona melodías alternas y elementos rítmicos característicos del género a interpretarse.

Figura 68. Fusión Cubana: Compases del 17 al 20.



Fuente: La Autora del proyecto.

Al finalizar este periodo se realiza la progresión armónica V-VII – I usando el grado sensible de la escala para resolver a la tónica. Dicho movimiento armónico se realiza para brindar mayor fuerza al inicio de la sección principal A; contribuyendo al ideal, la batería efectúa un fragmento solista para dar paso a la melodía base.

- 4.3.2.2 Sección A.** Acompañando la batería en ritmo de Guaguancó, esta sección continúa en Do menor armónico, presentando la tonada principal fragmentada entre los instrumentos melódicos construida en base a notas arpegiadas y grados conjuntos. Hacia el final del primer semiperiodo realiza dos modulaciones transitorias hacia Fa mayor y Mi bemol mayor, conducidas por el uso de los grados dominantes de cada tonalidad.

Figura 69. Fusión Cubana: Compases del 39 al 42.

Musical score for measures 39-42 of 'Fusión Cubana'. The score includes parts for Clarinete en Si, Saxofón Alto, Trombón, Bajo Eléctrico, and Batería. Chords C7, F, Bb7, and Eb are indicated above the staff.

Fuente: La Autora del proyecto.

Después de las modulaciones transitorias efectuadas, se efectúa un cambio de centro tonal y modo utilizando Mi bemol mayor como la dominante del II grado de Sol frigio, siendo ésta la tónica resultante.

Figura 70. Fusión Cubana: Compases del 42 al 44.

Musical score for measures 42-44 of 'Fusión Cubana'. The score includes parts for Clarinete en Si, Saxofón Alto, Trombón, Piano, and Bajo Eléctrico. Chords Eb, Ab, and Gm are indicated above the staff.

Fuente: La Autora del proyecto.

Antes de finalizar la sección se presenta otra modulación a Fa eólico, llegando desde sus cadenciales IV y VII.

Figura 71. Fusión Cubana: Compases del 49 al 51.

Musical score for measures 49-51 of 'Fusión Cubana'. The score includes parts for Saxofón Alto, Piano, and Bajo Eléctrico. Chords Ebm, Eb, and Fm are indicated above the staff.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.3.2.3 Puente A. Inicia en Fa eólico con la intervención del piano mostrando melodía en arpeggios en dinámica *piano* los cuales se entrelazan al segmento contrastante, realizando un corte rítmico de *tutti* en *fortissimo* y utilizando la progresión II – V – I para modular a La frigio, punto de partida de la siguiente sección.

Figura 72. Fusión Cubana: Compases del 54 al 57.

Musical score for measures 54-57 of 'Fusión Cubana'. The score includes parts for Clarinete en Sol, Saxofón Alto, Trombón, Piano, Bajo Eléctrico, and Batería. The piano part features arpeggiated chords in a piano dynamic, which then transition to a tutti fortissimo dynamic.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.3.2.4 Sección B. Se encuentra en modo de La frigio, iniciando con una antífona corta de instrumentos melódicos contra instrumentos rítmicos armónicos.

Figura 73. Fusión Cubana: Compases del 58 al 61.

Musical score for measures 58-61 of 'Fusión Cubana'. The score includes parts for Clarinete en Bb, Saxofón Alto, Trombón, Piano, Bajo Eléctrico, and Batería. The piano part features a short melodic phrase (antifona) in a mezzo-piano dynamic, which then transitions to a fortissimo dynamic.

Fuente: La Autora del proyecto.

Al terminar este segmento, se retoma la distribución melódica aleatoria de la melodía en solo o a voces a cargo de los instrumentos melódicos. El montuno realizado por piano pasa de ritmo son a salsa al igual que la célula rítmica presentada por la batería.

Figura 74. Fusión Cubana: Compases del 66 al 70.

The image shows a musical score for two instruments: Piano and Batería. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The Batería part is written on a single staff with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature, showing a complex rhythmic pattern with various note values and rests. Both parts are numbered from measure 67 to 70.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.3.2.5 Puente B. Finalizando la sección A, se implementa el acorde cadencial (IV) de La frigio como dominante del subdominante de Re menor armónico, modulando a dicha tonalidad en desarrollo de este segmento. A su vez, finalizando el puente se realiza un movimiento cromático armónico descendente desde la tónica del segmento, conduciendo nuevamente a Do menor armónico, tonalidad inicial en la parte A.

Figura 75. Fusión Cubana: Compases del 80 al 83.

The image shows a musical score for six instruments: Clarinete, Saxofón Alto, Trombón, Piano, Bajo Eléctrico, and Batería. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Each instrument has its own staff. The Clarinete, Saxofón Alto, and Trombón parts feature melodic lines with various note values and rests. The Piano part provides harmonic accompaniment. The Bajo Eléctrico part has a rhythmic line. The Batería part shows a complex rhythmic pattern. The score is numbered from measure 80 to 83, and each staff ends with a 'Fine' marking.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.3.3 Parte B. Está constituida por dos secciones solistas: Solo de clarinete y Solo de Saxofón. Los periodos anteriormente mencionados están contruidos sobre la armonía y funciones de

acompañamiento y contra melodía de la sección A y B respectivamente presentados en la exposición.

4.3.3.1 Solo de Clarinete. La sección solista inicia en tonalidad de Do menor armónico desarrollando su armonía con los mismos cambios presentados en la sección A. El elemento modificado ha sido la melodía la cual fue construida en base a notas arpegiadas, grados conjuntos y escalas cromáticas de enlace. Además de los aspectos anteriormente mencionados, el solo se mueve por todo el registro musical del instrumento, creando una curva melódica que recorre tanto las notas más graves del clarinete como su registro sobre agudo.

Comienza en ante compás de blanca realizando una escala ascendente cromática que enlaza con el motivo extraído y variado de la sección A presentado entre el saxofón y el trombón.

Figura 76. Fusión Cubana: Compases del 32 al 36 – Melodía Original.



Fuente: La Autora del proyecto.

Figura 77. Fusión Cubana: Compases del 83 al 87 – Melodía variada.



Fuente: La Autora del proyecto.

Otra de las características a resaltar en la concepción melódica de este periodo es la presencia de sincopas que desestabilizan el pulso del segmento.

Figura 78. Fusión Cubana: Compases del 83 al 87 – Sincopas.



Fuente: La Autora del proyecto.

El uso de intervallos amplios es un método melódico apto para medir el buen manejo del registro musical que tiene el instrumentista; la implementación de dicha herramienta es de uso común en la creación de solos, independientemente de su concepción planteada o improvisada.

Figura 79. Fusión Cubana: Compases del 91 al 94 – Intervallos.



Fuente: La Autora del proyecto.

Para concluir la sección solista, se realiza una escala en corcheas semi cromática descendente, se aumenta el ritmo melódico junto con una secuencia por saltos a notas del arpeggio de tresillos de corchea cromáticos que mantienen el grado de dificultad y de agilidad del instrumentista. Encadenando a la siguiente sección, el piano continúa por un lapso corto de tiempo el concepto cromático planteado.

Figura 80. Fusión Cubana: Compases del 100 al 104.



Fuente: La Autora del proyecto.

4.3.3.2 Solo de Saxofón. En modo de La frigio, se desarrolla la variación melódica de la intervención solista que al igual que el periodo del clarinete maneja la misma armonía planteada de la sección B. Conserva el mismo formato de construcción melódica de notas arpegiadas y grados conjuntos.

Figura 84. Fusión Cubana: Compases del 125 al 130.

The image shows a musical score for six instruments: Clarinete en Bb, Saxofón Alto, Trombón, Piano, Bajo Eléctrico, and Batería. The score covers measures 125 to 130. The key signature is two sharps (F# and C#). The Clarinete en Bb part is mostly silent. The Saxofón Alto part starts with a melody in measure 125, marked *mp*, and becomes more active in measure 129, marked *f*. The Trombón part is mostly silent. The Piano part provides harmonic support with chords and some melodic lines, marked *mp* and *f*. The Bajo Eléctrico part plays a steady bass line, marked *mp*. The Batería part provides a rhythmic foundation with a consistent pattern, marked *mp* and *f*.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.3.4 PARTE A. (Re exposición) Se menciona esta sección nuevamente ya que al finalizar las secciones de solistas indica el regreso al signo, interpretando las secciones A y B de forma idéntica y dando terminación a la obra con el puente de la sección B que para casos de conclusión cambia su posición a Coda.

4.4 AL SON DE CUMBIA

Esta pieza se encuentra en ritmo de Cumbia, en compás partido, en tiempo de blanca a 85 y construida en forma rondó distribuida de la siguiente manera:

Tabla 4. Estructura Cumbia

SECCIÓN	A	B	C	D	E	F	G	H
COMPASES	1 – 16	17 – 36	37 – 44	45 - 56	57 - 65	66 - 81	82 - 89	90 - 108

Fuente: La Autora del proyecto.

4.4.1 Sección A ó Ritornello. Su carácter de danza reflejado tanto en la construcción melódica de la pieza como en su acompañamiento armónico, hace que el clarinete exponga la frase principal de la obra basada en notas arpegiadas de los acordes tanto de tónica como cadenciales (II-, IV y \flat VII Maj7), manejados en el modo de Fa dórico.

A su vez, el piano acompaña con los acordes cadenciales del modo anteriormente mencionado cumpliendo el papel de base armónico hasta llegar al compás 4, en el cual se realiza un *tutti* y marca la entrada formal a la obra.

Figura 85. Al son de cumbia: Compases del 1 al 5.

Fuente: La Autora del proyecto.

Mientras se expone el tema A, éste es complementado por elementos de contra melodía armónica a cargo del piano, el cual interpreta variaciones rítmicas de la célula acompañante

del género en su intervención. La base construida a partir del motivo rítmico característico de la cumbia se traslada al bajo que salta entre las notas del arpeggio y a la batería que presenta dicho fragmento acompañante.

Figura 86. Al son de cumbia: Compases del 5 al 10.

The musical score for Figure 86 consists of three staves. The top staff is for Piano, showing a melody with chords Fm7, Gm, Bb, Eb, Fm7, and Fm7. The middle staff is for Bajo Eléctrico, showing a rhythmic line. The bottom staff is for Batería, showing a rhythmic pattern with 'mf' dynamics.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.4.2 Sección B. Esta sección permanece en el modo Fa dórico; en el primer periodo, prevalece el elemento de pregunta y respuesta entre los instrumentos melódicos, acompañado de contra melodías arpegiadas a cargo del piano, que a su vez implementa otra variación rítmica del género.

Figura 87. Al son de cumbia: Compases del 17 al 20.

The musical score for Figure 87 consists of three staves. The top staff is for Clarinete en Bb, showing a melody with a 'B' section marker. The middle staff is for Trombón, showing a rhythmic line. The bottom staff is for Piano, showing a melody with chords and dynamics f and mf.

Fuente: La Autora del proyecto.

En el segundo semiperiodo la tonada principal va a cargo del piano que toma la célula rítmica anterior, modificando su terminación de frase, mientras la batería interactúa como variante rítmica de respuesta. La batería simplifica su célula rítmica para dar mayor fuerza y precisión del tiempo.

Figura 88. Al son de cumbia: Compases del 25 al 29.

Musical score for Piano, measures 25 to 29. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano part consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef staff provides harmonic support with chords and arpeggiated patterns. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Fuente: La Autora del proyecto.

Figura 89. Al son de cumbia: Compases del 28 al 34.

Musical score for Batería (Drums), measures 28 to 34. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats. The notation uses standard drum symbols for snare, bass drum, and cymbals. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The word "Sticks" is written above the notation in the final measure.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.4.3 Sección C.

Se refiere a la primera versión variada y reducida del *ritornello*, donde se traslada la frase principal melódica al piano y con el bajo que lo acompaña con su línea de arpeggios.

Figura 90. Al son de cumbia: Compases del 37 al 40.

Musical score for Piano and Bajo Eléctrico (Electric Bass), measures 37 to 40. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats. The piano part consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The electric bass part is in the bass clef. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano).

Fuente: La Autora del proyecto.

Dicha sección finaliza de manera similar, con algunas variaciones en la voz principal interpretada por el trombón.

Figura 91. Al son de cumbia: Compases del 41 al 44.

Musical score for Trombón (Tuba), measures 41 to 44. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats. The notation is in the bass clef. Dynamics include *f* (forte).

Fuente: La Autora del proyecto.

4.4.4 Sección D.

Para esta nueva sección, se presentan cambios en la armonía: el primer periodo se presenta en el modo Fa eólico donde el clarinete comienza en anacrusa de dos corcheas, haciendo melodía a voces con el piano. En relación con el anterior modo (Fa dórico) y el manejo en este semiperiodo,

se presenta un intercambio modal (*); los dos poseen el mismo centro tonal y para hacer la modulación correspondiente desciende el VI $\frac{1}{2}$ tono.

Figura 92. Al son de cumbia: Compases del 44 al 48.

Fuente: La Autora del proyecto.

En el segundo periodo, cambia a Fa menor armónico al tocar el acorde a evitar del modo eólico, resolviendo en la progresión V - Im, común en la armonía tonal.

Figura 93. Al son de cumbia: Compases del 48 al 52.

Fuente: La Autora del proyecto.

(*) Se le llama así cuando cambian los modos mientras permanece la misma tónica.

4.4.5 Sección E. Retoma al modo Fa dórico y hace una segunda variación del *ritornello* en el segundo semiperiodo, del cual se hace cargo el clarinete. A su vez, realiza una modulación a Do menor armónico al desarrollar la progresión tonal dominante a tónica (V7 - Im).

Figura 94. Al son de cumbia: Compases del 61 al 65.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.4.6 Sección F. Inicia en tonalidad de Do menor armónico con una base armónica en redondas arpegiadas y redobles de platillos suspendidos creando un ambiente tranquilo momentáneamente mientras entra la frase de conclusión del primer semiperiodo y se reanuda el acompañamiento rítmico característico de esta cumbia a través de un corte en la batería.

Figura 95. Al son de cumbia: Compases del 66 al 69.

Fuente: La Autora del proyecto.

La segunda parte de la sección se caracteriza por el enlace de intercambio modal: de Do eólico a Do menor armónico.

Figura 96. Al son de cumbia: Compases del 72 al 75.

Fuente: La Autora del proyecto.

Al final de este segmento, se efectúa la progresión tónica – subdominante la cual sugiere pasar al dominante de Do menor armónico, sin embargo esta regla no se aplica ya que se modula a Fa dórico resolviendo dicha progresión al Vm.

Figura 97. Al son de cumbia: Compases del 80 al 82.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.4.7 Sección G. Se realiza nuevamente el material del *ritornello* con algunas variaciones en el primer semiperíodo: Se le adjudica el *rol* de melodía al bajo eléctrico quien realiza la frase principal en el registro alto del instrumento, mientras que va acompañado del *charles* en la batería. Esta célula rítmica presentada en la batería fue planteada como un imitativo del golpe de maraca, característico de la cumbia.

Figura 98. Al son de cumbia: Compases del 82 al 85.

The musical score for Figure 98 consists of two staves. The top staff is for the *Bajo Eléctrico* (Electric Bass) in bass clef, with a key signature of one flat and a common time signature. It shows a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, featuring eighth and sixteenth notes. The bottom staff is for the *Batería* (Drums) in a standard drum notation, showing a consistent rhythmic pattern of eighth notes with various accents and dynamics, including a forte (*f*) dynamic.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.4.8 Sección H. Se presenta una modulación desde Fa dórico a Sol dórico. Esta sección se presta para explorar los registros agudos de los instrumentos e implementar cortes rítmicos, factores que brindan fuerza y energía a la sección final del tema musical.

Figura 99. Al son de cumbia: Compases del 90 al 92.

The musical score for Figure 99 features five staves. From top to bottom: *Clarinete en Bb* (Clarinet in Bb) in treble clef with a key signature of one flat, showing a melodic line with a forte (*f*) dynamic; *Trombón* (Trombone) in bass clef with a key signature of one flat, also showing a melodic line with a forte (*f*) dynamic; *Piano* in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat, showing a complex accompaniment with chords and moving lines, marked with a forte (*f*) dynamic; *Bajo Eléctrico* (Electric Bass) in bass clef with a key signature of one flat, showing a melodic line with a forte (*f*) dynamic; and *Batería* (Drums) in standard drum notation, showing a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic.

Fuente: La Autora del proyecto.

Modula nuevamente efectuando el cambio desde Sol dórico a Fa mayor, tomando el acorde en común que hay entre ellos (el IV7 de Sol dórico que a su vez se concibe como el dominante de Fa mayor) para realizar dicha modulación.

Figura 100. Al son de cumbia: Compases del 94 al 97.

The musical score for measures 94-97 is arranged in four staves. The top staff is for Clarinete en Bb, the second for Trombón, the third for Piano, and the fourth for Bajo Eléctrico. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 94-97 feature a rhythmic pattern with triplets and first endings. The Clarinete en Bb and Trombón parts have a melodic line with triplets and first endings. The Piano part has a bass line with triplets and first endings. The Bajo Eléctrico part has a bass line with triplets and first endings.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.4.8.1 Coda. Esta pequeña Coda se ubica dentro de la sección anterior por su poca extensión además de compartir algunos aspectos: El ritornello sigue presente en este segmento con la diferencia que se encuentra en el modo de Sol dórico y se concibe como contra melodía, ya que las notas agudas que se presentan simultáneamente evocan un grito de gozo, aspecto que ubicaría dicha melodía a un segundo plano.

Figura 101. Al son de cumbia: Compases del 99 al 103.

The musical score for measures 99-103 is arranged in three staves. The top staff is for Clarinete en Bb, the middle for Trombón, and the bottom for Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 99-103 feature a Coda section. The Clarinete en Bb and Trombón parts have a melodic line with a Coda section. The Piano part has a bass line with a Coda section. The Piano part starts with a forte (f) dynamic.

Fuente: La Autora del proyecto.

Para finalizar se presenta un desarrollo de melodías en forma de pregunta y respuesta distribuida entre todo el formato instrumental, siendo esta intervención de poca duración (1 compás) por cada instrumento hasta finalizar en un *tutti* en dinámica *fortíssimo*, caracterizando júbilo y alegría.

Figura 102. Al son de cumbia: Compases del 102 al 108.

The musical score is arranged in five staves, each representing a different instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 102 through 108 are indicated at the beginning of each staff. The Clarinete en Bb and Trombón parts are in the upper register, while the Piano, Bajo Eléctrico, and Batería parts are in the lower register. The Piano part features a dynamic marking of *f* (forte) starting at measure 103. The Batería part includes dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 108.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.5 DESPUÉS DE TANTO TIEMPO

Después de tanto tiempo... Ése es el nombre de esta obra musical escrita en ritmo de Bambuco, en métrica de 2/4 y 6/8 respectivamente en las secciones indicadas más adelante y planteada en forma libre y distribuida de la siguiente manera:

Tabla 5. Estructura Bambuco

SECCIÓN	Introducción	A	B	C	D	E
COMPASES	1 – 30	31– 50	51 - 82	83 - 106	107 - 123	124 - 138

Fuente: La Autora del proyecto.

4.5.1 Introducción. De carácter canción, en métrica de 2/4 y tiempo de negra 70, este segmento está concebido como una mixtura modal donde se desarrollan armónicamente progresiones de Sol eólico y la construcción melódica en Sol frigio. La melodía se basa en mayor medida en enlaces por grado conjunto que notas del arpeggio, papel asignado al piano el cual se encarga de transmitir la nostalgia que esta sección posee, mientras los demás instrumentos crean dicho ambiente de tranquilidad por medio de complementos armónicos.

Figura 103. Después de tanto tiempo: Compases del 1 al 4.

The musical score for the introduction of 'Después de tanto tiempo' (measures 1-4) is presented in 2/4 time, marked 'Lento' with a tempo of 70. The score is in the key of Bb major (two flats). It features five staves: Clarinete en Bb, Saxofón Alto, Trombón, Piano, and Bajo Eléctrico. The Clarinet, Alto Saxophone, and Trombone parts play a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios, starting on G4. The Electric Bass part plays a simple bass line starting on G2. Dynamics include piano (p) for the woodwinds and mezzo-forte (mf) for the piano, and mezzo-piano (mp) for the bass.

Fuente: La Autora del proyecto.

Se presenta un cambio de modulación a Si bemol mixolidio, el cual comparte las mismas alteraciones de Sol frigio (modo utilizado en la melodía del segmento anterior).

Figura 104. Después de tanto tiempo: Compases del 6 al 8.

Musical score for measures 6 to 8, featuring four instruments: Saxofón Alto, Trombón, Piano, and Bajo Eléctrico. The score is written in 6/8 time and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The Saxofón Alto and Trombón parts feature melodic lines with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Bajo Eléctrico part features a bass line with slurs and accents.

Fuente: La Autora del proyecto.

Al final de la introducción se utiliza Fa menor 7 para modular a Sol frigio, ya que éste es un acorde que tienen en común Si bemol mixolidio y el nuevo modo.

Figura 105. Después de tanto tiempo: Compases del 25 al 28.

Musical score for measures 25 to 28, featuring four instruments: Saxofón Alto, Trombón, Piano, and Bajo Eléctrico. The score is written in 6/8 time and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The Saxofón Alto and Trombón parts feature melodic lines with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Bajo Eléctrico part features a bass line with slurs and accents.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.5.2 Sección A. Esta sección se encuentra en Sol frigio, en métrica de 6/8 y tiempo de negra con puntillo de 105. A partir de este periodo se implementa el ritmo de bambuco, tanto en la construcción melódica como en el acompañamiento rítmico de la batería que aparece al poco tiempo. En esta sección, el carácter del tema refleja dinamismo durante todo el desarrollo melódico *cantabile* presente en la obra.

En la segunda mitad del primer semiperiodo tenemos un *tutti* que sirve como acompañante al trombón, en el cual se presenta en ritmo de tres negras, el uso de acordes por grado conjunto ascendentes en ritmo armónico menor para enlazar la frase melódica; además se hace uso del V⁰, acorde a evitar en el modo frigio en el enlace anteriormente descrito.

Figura 106. Después de tanto tiempo: Compases del 38 al 39.

The musical score for measures 38 and 39 features three staves. The top staff is for Trombone, showing a melodic line with eighth notes. The middle staff is for Piano, with a treble clef and bass clef; it includes dynamic markings of *f* and *mf*, and a crescendo hairpin. The bottom staff is for Electric Bass, showing a rhythmic accompaniment with eighth notes and a *mf* dynamic marking.

Fuente: La Autora del proyecto.

En el segundo semiperiodo pasa algo similar: en ritmo de tres negras se implementan acordes por grado conjunto descendentes en ritmo armónico menor como enlace de melodías, ésta vez sin hacer uso del acorde a evitar del V.

Figura 107. Después de tanto tiempo: Compases del 46 al 47.

The musical score for measures 46 and 47 features two staves. The top staff is for Piano, with a treble clef and bass clef; it shows descending chords and includes accent (>) and breath (>) markings. The bottom staff is for Electric Bass, showing a rhythmic accompaniment with eighth notes and a *mf* dynamic marking.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.5.3 Sección B. Esta sección se encuentra en tonalidad de Mi bemol mayor. En busca de caracterizar cantos de gozo y alegría, se aplica armonía tonal trabajando sobre la progresión tónica - subdominante - dominante como acordes principales y rellenando con acordes de paso en pasajes de enlace melódico.

En relación con el periodo anterior, se ve claramente las diferencias de centros tonales y modos que poseen cada uno de ellos, sin embargo comparten las mismas alteraciones en su armadura.

Al final del primer semiperiodo se puede ver en el enlace armónico hacia la repetición melódica de la sección, la realización de una cadencia rota (V- IV) seguida de una cadencia perfecta (V- I), que permite resolver a la tónica manejada. Estas cadencias son sumamente utilizadas y comunes en la música tonal, brindando seguridad en las resoluciones armónicas.

Figura 108. Después de tanto tiempo: Compases del 65 al 67.

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Electric Bass, and Electric Bass. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Piano part is written in treble clef and consists of chords with accents. The Electric Bass part is written in bass clef and consists of a simple melodic line with accents. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The measure numbers 65, 66, and 67 are indicated at the beginning of each line.

Fuente: La Autora del proyecto.

Para la terminación de la sección se utiliza el acorde de Si disminuido siendo éste el VII de Do menor armónico, tonalidad inicial del siguiente periodo. Esta tensión armónica generada entre secciones permite pasar de un modo a otro sin la previa sensación de modalidad.

4.5.4 Sección C. La sección da comienzo con la exposición de la melodía sin acompañamiento a cargo del trombón y construida en base a dos escalas: Do menor armónico y Do dórico, mostrando por fragmentos consecutivos el intercambio modal existente. Al entrar los demás instrumentos continúa en Do dórico utilizando sus acordes cadenciales correspondientes. Para la segunda parte se implementa el tema presentado al comienzo de la sección entre el clarinete y el saxofón, efectuando modificaciones en la melodía en los finales de frase. El piano extrae partes de dicha frase para construir la contra melodía acompañante al igual que la base que toma el primer motivo y lo simplifica.

Figura 109. Después de tanto tiempo: Compases del 91 al 93.

Musical score for measures 91-93. The score includes parts for Clarinete en Bb, Saxofón Alto, Trombón, Piano, Bajo Eléctrico, and Batería. The Clarinete en Bb and Saxofón Alto parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano and Bajo Eléctrico parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Batería part is also marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score shows a complex rhythmic and melodic structure across the three measures.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.5.5 Sección D. En esta sección permanece en modo de Do dórico, presentando en su primera parte armonía estática acompañando constantemente en Do menor.

Figura 110. Después de tanto tiempo: Compases del 107 al 112.

Musical score for measures 107-112. The score includes parts for Clarinete en Bb, Saxofón Alto, Trombón, Piano, and Bajo Eléctrico. A key signature change to D minor is indicated by a 'D' in a box above the Clarinete en Bb staff at measure 107. The Clarinete en Bb part is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Saxofón Alto part is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Bajo Eléctrico part is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score shows a complex rhythmic and melodic structure across the six measures.

Fuente: La Autora del proyecto.

La segunda parte del periodo se enfoca en resaltar la implementación de la variación rítmica, agrupando los instrumentos aleatoriamente en la interacción de pregunta y respuesta creada por el cambio de roles. Para enlazar con la siguiente sección se realiza la progresión II - V - I comúnmente utilizada en el género del jazz haciendo un intercambio modal a Do eólico.

Figura 111. Después de tanto tiempo: Compases del 116 al 124.

The musical score for Figure 111 consists of six staves. From top to bottom: Clarinete en Bb (treble clef), Saxofón Alto (treble clef), Trombón (bass clef), Piano (grand staff), Bajo Eléctrico (bass clef), and Batería (percussion clef). The music begins at measure 116 and ends at measure 124. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the start of each staff. The Clarinete en Bb and Saxofón Alto parts feature melodic lines with accents and slurs. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Bajo Eléctrico and Batería parts provide a rhythmic foundation.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.5.6 Sección E. Se encuentra en Do eólico y posee el mismo material tanto melódico como armónico planteado en la segunda mitad de la sección C. Hacia la parte central del periodo se efectúa un intercambio modal a Do dórico en la primera repetición del contenido y para la parte consecuente realiza otra modulación idéntica a Do menor armónico, finalizando el tema musical con la tradicional progresión subdominante – dominante – tónica utilizada en música tonal.

Figura 112. Después de tanto tiempo: Compases del 128 al 132.

The musical score for Figure 112 consists of five staves. From top to bottom: Clarinete en Bb (treble clef), Saxofón Alto (treble clef), Trombón (bass clef), Piano (grand staff), and Bajo Eléctrico (bass clef). The music begins at measure 128 and ends at measure 132. The score includes first and second endings for all instruments. The Clarinete en Bb and Saxofón Alto parts feature melodic lines with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Bajo Eléctrico part provides a rhythmic foundation.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.6 AH TÍPICO

Esta pieza en ritmo de Pasillo, de métrica 3/4, tiempo general de negra igual a 90 y construida en forma libre, es la última pieza de este proyecto de grado, la cual se encuentra distribuida de la siguiente manera:

Tabla 6. Estructura Pasillo

SECCIÓN	Introducción	A	B	C	A'
COMPASES	1 – 9	10– 41	42 - 66	67 - 98	99 - 125

Fuente: La Autora del proyecto.

4.6.1 Introducción. De carácter canción, el inicio de esta obra es ambientada por el *ad libitum* de parte del clarinete, en modo de Sol eólico aumentando su ritmo melódico en escalas descendentes desde corcheas enmarcando un comienzo delicado, seguido de tresillos de semicorchea construidos en notas del arpeggio y notas por grado conjunto hasta el trino de medio tono en la nota Si, que concluye en fusas para enlazar al próximo calderón. Los instrumentos rítmicos armónicos acompañan al solista con notas y acordes pedales mientras se destaca dicha interpretación melódica.

Figura 113. Ah Típico: Compases del 1 al 4.

Fuente: La Autora del proyecto.

En la segunda parte de este periodo ocurre el intercambio modal a Sol menor armónico y conducen la melodía del solo por la progresión II – VI – I, para llegar a otro intercambio modal a Sol dórico en el comienzo de la sección A. Sobre la

armonía va el solista interactuando con las notas del arpeggio de forma ascendente por casi todo el registro del instrumento y en aumento del ritmo armónico, esta vez pasando por tresillos de corchea y semicorchea hasta regresar a las fusas concluyentes que cierran con fuerza esta introducción, seguido del *trino* en la nota Mi que suaviza el impulso del fragmento.

Figura 114. Ah Típico: Compases del 7 al 8.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.6.2 Sección A. Esta sección se encuentra en Sol dórico iniciando como melodía el clarinete en tiempo lento; va acompañado de dos contra cantos que en ocasiones se unen para realizar melodía a voces. Desde esta sección se usa la célula rítmica de acompañamiento del bambuco, el cual estará presente a lo largo del tema musical.

Figura 115. Ah Típico: Compases del 10 al 14.

Fuente: La Autora del proyecto.

Se presenta el primer intercambio modal de la sección, pasando a Sol eólico implementando el uso de los acordes cadenciales del modo (IV y VI), ya que se encuentra en el mismo centro tonal y prepara la segunda mitad del semiperiodo en diferente modo.

Figura 116. Ah Típico: Compases del 15 al 17.

Fuente: La Autora del proyecto.

Regresamos a Sol dórico esperando el inicio de frase para implementar los acordes cadenciales correspondiente de dicho modo (II y IV).

Figura 117. Ah Típico: Compases del 21 al 23.

Fuente: La Autora del proyecto.

Se realiza el intercambio modal hacia Sol menor armónico donde pasa a ser armonía tonal y así se pueda utilizar las progresiones comunes del grado menor. Sin embargo, por medio del dominante del dominante (V del V) utiliza un enlace armónico cromático para modular nuevamente a Sol dórico, llegando por uno de sus

acordes cadenciales y no como hemos visto en los ejemplos anteriores de llegar al acorde de tónica.

Figura 118. Ah Típico: Compases del 31 al 34.

Musical score for measures 31 to 34 of 'Ah Típico'. The score is arranged for five instruments: Clarinete en Bb, Saxofón Alto, Trombón, Piano, and Bajo Eléctrico. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a modulation from D major to G minor. The chords indicated above the staff are D7, A dim, Bb, Bm, and Cm. The dynamics are marked as mf and mp. The bass line is played by the electric bass.

Fuente: La Autora del proyecto.

Se efectúa otra modulación hacia Sol menor armónico a través de dobles dominantes. Este mismo sistema es implementado para cambiar de sección y modular a Fa mayor.

Figura. Ah Típico: Compases del 38 al 41.

Musical score for measures 38 to 41 of 'Ah Típico'. The score is arranged for five instruments: Clarinete en Bb, Saxofón Alto, Trombón, Piano, and Bajo Eléctrico. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a modulation from D major to G minor. The chords indicated above the staff are A7, D7, and Gm. The dynamics are marked as mf. The bass line is played by the electric bass.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.6.3 Parte B. Consta de dos componentes: La sección B donde se desarrolla la temática del periodo anteriormente descrito y un puente que encadena con la sección C.

4.6.3.1 Sección B. Se encuentra en Fa mayor e implementa pequeñas variaciones sonoras en la construcción melódica de la sección conservando los motivos generadores de frase.

Figura 119. Ah Típico: Compases del 10 al 14 – Melodía en A



Fuente: La Autora del proyecto.

Figura 120. Ah Típico: Compases del 41 al 45 – Melodía en B.



Fuente: La Autora del proyecto.

Se utiliza el mismo sistema de acercamiento por medio del doble dominante y el enlace armónico cromático para llegar al dominante de Fa mayor.

Figura 121. Ah Típico: Compases del 42 al 45.

Musical score for Clarinete en Bb, Trombón, and Piano, measures 42-45. The score shows harmonic progression and accompaniment. The Clarinete en Bb part is marked *mp* and includes a section labeled 'B' with chords Fmaj7, Am, Bb, Bdim, and C. The Trombón and Piano parts are also marked *mp*.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.6.3.2 Puente. Por medio de la progresión armónica VII – V – I, se modula a Re eólico, donde se efectúa sobre una base armónica con notas pedal a octavas en los instrumentos bajos, el desarrollo de la melodía.

Figura 122. Ah Típico: Compases del 60 al 63.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.6.4 Sección C. Modulada a Re mixolidio por medio de intercambio modal, esta sección presenta pocas variables melódicas con respecto a las partes anteriores. Se desarrolla bajo los cadenciales comunes del modo (V –VII) y presenta al final del primer semiperiodo, un *ad libitum* corto en tónica en la mano derecha del piano que enlaza con el siguiente segmento musical.

Figura 123. Ah Típico: Compases del 60 al 63.

Fuente: La Autora del proyecto.

La distribución melódica reparte el papel principal en su gran mayoría entre los instrumentos melódicos. En el final de la sección se presenta otro *ad libitum* corto, esta vez a cargo del saxofón alto, quien efectúa el encadenamiento a la sección de A' y realiza la modulación hacia la tónica original del periodo, Sol dórico.

Figura 124. Ah Típico: Compases del 96 al 98.

Musical score for Saxofón Alto, measures 96-98. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 96 begins with a half note G#4. Measures 97 and 98 feature a melodic line with eighth notes and triplets, all under a single slur. The notation includes several triplet markings (3) over groups of notes.

Fuente: La Autora del proyecto.

4.6.5 Sección A'. Esta sección conserva los mismos elementos armónicos de la parte A con variaciones en las melodías y contra cantos trabajados; el orden de los *roles* principales se cambia, sin embargo el acompañamiento permanece intacto.

Para finalizar la obra, se realiza la misma terminación que la sección A y en las notas largas se construye una melodía concluyente con las notas del arpeggio de tónica enlazado con el final característico del pasillo: negra, silencio de corchea, corchea y negra, elemento utilizado en los anteriores finales de sección.

Figura 125. Ah Típico: Compases del 122 al 125.

Musical score for Ah Típico, measures 122-125. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features five staves: Clarinete en Bb, Saxofón Alto, Trombón, Piano, and Batería. Measures 122-125 show a coordinated performance across these instruments. The Clarinete en Bb and Saxofón Alto play melodic lines, while the Piano provides harmonic support. The Trombón part is mostly rests. The Batería part shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific drum hits.

Fuente: La Autora del proyecto.

CONCLUSIONES

- Se realizó la creación de las 6 piezas en ritmos latinoamericanos propuestas en los objetivos del proyecto, por medio de la labor de investigación en conceptos, herramientas, armonía y demás factores presentes en la composición musical.
- Se elaboraron las debidas planeaciones de trabajo previas a las labores compositivas, considerándose de suma importancia la organización de conceptos y demás elementos presentes en la creación musical, dejando un trabajo con fundamentos comprobables y que corresponde con las ideas planteadas para cada tema musical.
- Se realizaron aportes al repertorio de los géneros manejados, representando de igual manera el arduo trabajo de aplicación y apropiación de los conceptos teóricos desarrollados.
- Se reforzaron las nociones teóricas y aplicaciones prácticas de conceptos en el ámbito de la composición musical, a lo largo de la carrera universitaria en Licenciatura en Música, abriendo nuevos caminos a la divulgación de esta herramienta de enriquecimiento musical.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADIA MORALES, Guillermo. Compendio general del folclore colombiano. 4ª ed., revisada y acotada. Bogotá (Colombia). Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular (3. ed en 1977). 1983. 547p.
- ----- . La música folclórica colombiana. Bogotá (Colombia). Universidad Nacional, Divulgación Cultural. 1973. 86p.
- ADLER, Samuel. The Study of Orchestration. 2ª Ed. New York (USA). Norton & Company. 1989. 640p.
- ARNEDO, Antonio. Colombia [CD-ROM]. Casa Disquera Adventure Music. © Copyright-Antonio Arnedo/adventure Music. 2005. (823421101923).
- CAMPOS, Carlos y GORDON, Andrew D. Ultimate Latin Piano/Keyboard Riffs. Lawndale, California (USA). A.D.G. Productions. 2003. 61p. ISBN 1-882-146-35-2.
- CARRERA QUINTA. En esencia [CD-ROM]. Casa Disquera: Carrera Quinta. © Copyright-Carrera Quinta. 2010. (884502495751).
- COPLEY, Evan. Harmony: Baroque to Contemporary. Part 2. Champaign, Illinois (USA). Stipes Publishing Company. 1991. 192 p. ISBN 0-87563-377-3.
- CUÉLLAR, Juan Antonio. Escenas Modales [online]. <http://www.youtube.com/watch?v=VVQnX5EtpxA>, <http://www.youtube.com/watch?v=77RCbygOK6E&feature=related>. 1989.
- D' RIVERA, Paquito. Funk Tango [CD-ROM]. Casa Disquera Sunny Side Records. 2007.
- ----- . Latin, Brazilian, Caribbean, Jazz & Beyond [CD-ROM]. Casa Disquer Jamey Aebersold. 2000.

- D' RIVERA, Paquito. Return to Ipanema [CD-ROM]. Casa Disquera Town Crier. 1989.
- DELAMONT, Gordon. Modern Arranging Technique. New York (USA). Kendor Music. 1965. 239p.
- GÓMEZ, Martha. Cantos de Agua Dulce [CD-ROM]. Casa Disquera Chesky Records. © Copyright-Marta Gómez. 2004. (090368028129).
- -----. Entre cada palabra [CD-ROM]. Casa Disquera Chesky Records. © Copyright-Marta Gómez. 2005. (090368030122).
- -----. Solo es Vivir [CD-ROM]. Casa Disquera Big Sur Records. © Copyright-Marta Gómez. 2003. (711517659321).
- GRACIANO, Julián N. Cátedra de Análisis Musical. Buenos Aires (Argentina). [s.n.] 2003. 78p.
- HAERLE, Dan. Jazz Piano Voicing Skills. New Albany, Indiana (USA). Jamey Aebersold Jazz. 1994. 153p.
- HERRERA, Enric. Teoría musical y armonía moderna: Vol. II. Madrid (España). Antoni Bosch. 1995. 260p.
- IBAIBARRIAGA, Iñigo. Música y Matemáticas, de Schoenberg a Xenakis. [s.l.]. [s.n.] [ca] 2010. 208p.
- JOBIM, Antonio Carlos. The man from Ipanema, CD 1, 2 y 3 [CD-ROM]. Casa Disquera: Verve Records. 1995. Nº Identificación: 314 525 880-2.
- -----. Tide [CD-ROM]. Casa Disquera A&M Records. Nº Identificación: AMLS 2003. 1970.

- LEÓN, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular. Cuadernos de Música. Bogotá (Colombia) Fundación Batuta. 2001. 107 p. ISBN 958-9493-00-09.
- MENDES, Sergio. Arara [CD-ROM]. Casa Disquera A&M Records. N° Identificación: 395 250-1. 1989.
- PARDO TOVAR, Andrés. Rítmica y melódica del folclor chocoano. Bogotá (Colombia). Centro de estudios folclóricos y musicales del Conservatorio Nacional de Música. 1961. 57p.
- PEASE, Ted. Jazz Composition Theory and Practice. Boston, Massachusetts (USA). Berklee Press. 2003. 237p. ISBN 0-87639-001-7.
- PÉREZ Sandoval, Javier Alcides y MONTALVO López, Francly Lizeth. Pasillos, bambucos, guabinas: Una visión urbana. 1ª ed. Colombia. Publicado por Carrera Quinta. Noviembre, 2009. 120p.
- PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Madrid (España). Real Musical. 1985. 291p. ISBN 84-387-0141-8.
- PIAZZOLLA, Astor. Astor Piazzolla & His Orchestra [CD-ROM]. Casa Disquera Polydor. N° Identificación: 314 511 638-2. 1994.
- -----. Cuarenta Obras Fundamentales [CD-ROM]. Casa Disquera Universal Music. 2007.
- -----Tango - Etudes pour flûte seule. Paris (France). Editions Henry Lemoine. 1987. 11p.
- -----. Historia del Tango Vol 1. La guardia Vieja [CD-ROM]. Casa Disquera Polydor. N° Identificación: 27142 LP. 1987.
- -----. Libertango [CD-ROM]. Casa Disquera Tropical Music. No. Identificación: 68,904. 1988.

- PIAZZOLLA, Astor. The Central Park Concert [CD-ROM]. Casa Disquera Chesky Records. N° Identificación: JD107. 1987.
- ----- . The Soul of Tango: Greatest Hits [CD-ROM]. Casa Disquera Sony Classical. N° Identificación: SK 63122. 2000.
- POSADA, Luz Marina. Maíz Lunar [CD-ROM]. Grabado en vivo del concierto “Gata Golosa” realizado en el Teatro Teresa Cuervo del Museo nacional. 2008.
- PRADA, João Gilberto. Getz - Gilberto Featuring Antonio Carlos Jobim [CD-ROM]. Casa Disquera Verve Records. N° Identificación: 314 589 595-2. 2002.
- PUERTO CANDELARIA. Kolombian Jazz [CD-ROM]. Casa Disquera Puerto Candelaria. Co producido con Guana Records. 2002.
- ----- . Llegó la Banda [CD-ROM]. Casa Disquera Merlin Studios Producciones y Puerto Candelaria. 2006.
- ----- . Vuelta Canela [CD-ROM]. Casa Disquera Merlin Studios Producciones. N° Identificación 015006-2. 2010.
- SARMIENTO Rodríguez, Pedro Alejandro. Los Modos. [s.l.] [s.n.] [ca] 2010. 6p.
- VALENCIA RINCÓN, Victoriano Francisco. Cartilla de Arreglos para Banda Nivel I. Bogotá (Colombia). Ministerio de Cultura. 2005. 124p.
- VARIOS ARTISTAS. The Very Best Of Latin Jazz 2 [CD-ROM]. Casa Disquera: Global Television. N° Identificación: RADCD118. 1999.
- VELOSO, Caetano. Dom de Iludir [CD-ROM]. Interprete: Emilio Santiago. Casa Disquera Albatroz. N° Identificación: 7346254. 2009.

ANEXOS – PARTITURAS

ANEXO A

Tangonata Tango

Score

María Angélica Becerra Arciniegas (1988)

Lento $\text{♩} = 45$
Introducción

The introduction features six staves: Clarinet in Bb, Alto Saxophone, Trombone, Piano, Electric Bass, and Drums. The Clarinet and Alto Saxophone parts are mostly rests, with some notes appearing later. The Trombone and Piano parts play a rhythmic pattern. The Electric Bass and Drums provide a steady accompaniment. Dynamics include *mp* and *mf*. The Drums part includes markings for *Diapeta Blanda* and *pp*.

A $\text{♩} = 60$

Section A features six staves: Clarinet in Bb, Alto Saxophone, Trombone, Piano, Electric Bass, and Drums. The Clarinet and Alto Saxophone parts play a melodic line. The Trombone part is mostly rests. The Piano, Electric Bass, and Drums parts provide a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *mp*.

* Los instrumentistas a cargo de los papeles de Bajo Eléctrico y Batería, pueden ejercer en la partitura variaciones rítmicas y/o adornos melódicos si lo creen conveniente para una mejor ejecución de la pieza musical.

2 *Tanconata*

The musical score is arranged in three systems, each containing six staves. The instruments are Clarinet in Bb (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bassoon (Bsn.), and Bass (B.).

- System 1 (Measures 16-23):** Clarinet and Saxophone play melodic lines with accents. Trombone and Bassoon provide harmonic support. Piano and Bass play a steady bass line. Dynamics are marked *mf*.
- System 2 (Measures 24-31):** Clarinet and Saxophone continue their melodic development. Trombone and Bassoon play chords and moving lines. Piano and Bass maintain the bass line. Dynamics are marked *mf*.
- System 3 (Measures 32-39):** This system is marked with a box containing the letter 'B'. Clarinet and Saxophone play softer melodic phrases. Trombone and Bassoon play chords. Piano and Bass play a bass line. Dynamics are marked *p*. A section labeled 'Resaca' is indicated at the end of the system.

Tangonata

3

The musical score for 'Tangonata' is arranged for a chamber ensemble. It consists of seven staves: Clarinet in Bb (Cl Bb), Saxophone Alto (Sax A), Trombone (Tbn), Piano (Pno), Bassoon (Bso), Bass (B.), and Snare Drum (Bat.). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (40, 49, and 58). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The piano part features complex textures with arpeggiated chords and melodic lines. The bassoon part has a prominent melodic line. The bass part provides a steady rhythmic accompaniment. The snare drum part has a consistent pattern. The score concludes with a *Cadenza* section for the Trombone, marked with a *rit.* (ritardando) and a *Cadenza* label. The final measure of the score is marked with a *mf* dynamic.

Tangonata
a tempo

4

Clarinet in Bb (Cl. Bb)
 Saxophone Alto (Sax. A.)
 Trombone (Tbn.)
 Piano (Pno.)
 Bassoon (Bso.)
 Bassoon in E (Bso. E.)
 Bass Drum (Bst.)

72

80

Tangonata

80
81
82
83
84
85
86
87
88
89

90
91
92
93
94
95
96
97
98
99

100
101
102
103
104
105
106
107
108
109

6 *Tanconata*

Clar. Bb
 Sax. A.
 Tbn.
 Pno.
 B.S.
 B.D.

112
 112
 112
 112
 112
 112

B

120
 120
 120
 120
 120
 120

128
 128
 128
 128
 128
 128

Suspira Manda

f

Tangonata

7

The musical score for 'Tangonata' is presented in a standard orchestral layout with six staves. The instruments are Clarinet in Bb (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bassoon (Bsn.), and Bass Drum (Bat.). The score is divided into three systems. The first system (measures 136-143) features a Clarinet and Saxophone melody with dynamics *mf* and *p*, and a Piano accompaniment with *mf*. The second system (measures 144-151) includes a *rit.* marking and a *Cadenza* section for the Piano. The third system (measures 152-159) is marked *Lento* with a tempo of $\text{♩} = 45$ and includes a *Coda* section with dynamics *mp*, *p*, and *pp*. A *trill* is indicated for the Clarinet in the final measure. The Bass Drum part includes the instruction *Aperto Mondo*.

ANEXO B

Soñar, amar y vivir

Bossa Nova

Score

María Angélica Becerra Arciniegas (1988)

Adagio $\text{♩} = 70$
Tercera

Clarinet en Bb
Saxofón Alto
Bajo
Piano
Bajo Eléctrico*
Batería*

Allegro $\text{♩} = 115$
Segunda

* Los instrumentistas a cargo de los papeles de Bajo Eléctrico y Batería, pueden ejercer en la partitura variaciones rítmicas y/o adornos melódicos si lo creen conveniente para una mejor ejecución de la pieza musical.

First system of the musical score. It features five staves: Clarinet in B-flat (Cl.Bb), Saxophone in A-flat (Sax.A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), and Bass (Bc.). The piano part includes a double bass line. The system contains measures 21 through 25. Dynamics include *mf* and *f*.

Second system of the musical score, marked with a square box containing the letter 'A' above the first measure. It features the same five staves as the first system. The system contains measures 26 through 30. Dynamics include *mf* and *f*.

Third system of the musical score. It features the same five staves as the previous systems. The system contains measures 31 through 35. Dynamics include *f* and *mp*.

First system of the musical score. It includes staves for Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bassoon (Bsn.), and Drum Set (Bateria). The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The bassoon part has a melodic line with slurs. The drum set part shows a steady bass drum and snare pattern.

Second system of the musical score. It includes staves for Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bassoon (Bsn.), and Drum Set (Bateria). A first ending bracket labeled 'B' spans the end of the system. The piano part continues with its rhythmic accompaniment. The bassoon part has a melodic line. The drum set part includes a section labeled 'Bateria Manda' with a dynamic marking of *mf*.

Third system of the musical score. It includes staves for Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bassoon (Bsn.), and Drum Set (Bateria). The piano part continues with its rhythmic accompaniment. The bassoon part has a melodic line. The drum set part includes a section with a dynamic marking of *mf*.

The musical score is arranged for a chamber ensemble consisting of Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone in E-flat (Sax. Eb), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Double Bass (B.C.), and Double Bass (Bm.). The score is divided into three systems, each containing six staves. The first system shows the initial entry of the instruments with various dynamics like *mf* and *p*. The second system continues the development of the themes. The third system is marked with a 'C' in a box, indicating a section change, and features a key signature change to three flats (B-flat major/C minor) and dynamic markings such as *p* and *mf*. The piano part includes complex rhythmic patterns and arpeggiated figures.

The musical score is arranged for a chamber ensemble. It consists of six staves: Clarinet in B-flat (Cl.Bb), Saxophone in E-flat (Sax.Eb), Bassoon (Fag.), Piano (Pno.), Trombone (Tbn.), and Drum set (Bateria). The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics including *mf*, *f*, *rit.*, and *mf*. The piano part includes a section labeled "Bateria Banda" with a specific drum pattern. The score concludes with a *mf* dynamic marking.

ANEXO C

Fusión Cubana Latin Jazz Cubano

Score

María Angélica Becerra Arcimiegas (1988)

Moderato $\text{♩} = 90$
Introducción

The musical score is arranged for a jazz ensemble. It begins with an introduction in 4/4 time at a moderate tempo of 90 beats per minute. The instruments listed are Clarinet in Bb, Saxophone Alto, Trombone, Piano, Electric Bass, and Drums. The Electric Bass and Drums parts are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The saxophone and trombone parts feature melodic lines with accents and slurs, marked with mezzo-piano (mp) and mezzo-forte (mf) dynamics. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios, also marked with mp and mf. The drum part features a steady rhythmic pattern with accents.

* Los instrumentistas a cargo de los papeles de Bajo Eléctrico y Batería, pueden ejercer en la partitura variaciones rítmicas y/o adornos melódicos si lo creen conveniente para una mejor ejecución de la pieza musical.

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 16 to 26, and the second system covers measures 27 to 32. The instruments are Clarinet (Cl. B), Saxophone (Sax. A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bass (B.), and Double Bass (Bat.).

System 1 (Measures 16-26):

- Cl. B:** Rests throughout.
- Sax. A:** Rests throughout.
- Tbn.:** Rests throughout.
- Pno.:** Starts at measure 16 with a *mp* dynamic. Features a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.
- B.:** Rests throughout.
- Bat.:** Starts at measure 16 with a rhythmic pattern of eighth notes.

System 2 (Measures 27-32):

- Cl. B:** Rests throughout.
- Sax. A:** Rests throughout.
- Tbn.:** Rests throughout.
- Pno.:** Continues the melodic and rhythmic patterns from the first system, with a *mf* dynamic.
- B.:** Rests throughout.
- Bat.:** Continues the rhythmic pattern, with a *p* dynamic in the first measure of the system and *mf* thereafter.

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 30 to 36, and the second system covers measures 37 to 43. The instruments are Clarinet (Cl. Bb), Saxophone (Sax. A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bass (B.), and Double Bass (Bst.).

System 1 (Measures 30-36):

- Cl. Bb:** Rests for measures 30-31, then plays a melodic line starting in measure 32.
- Sax. A:** Rests for measures 30-31, then plays a melodic line starting in measure 32.
- Tbn.:** Rests for measures 30-31, then plays a melodic line starting in measure 32.
- Pno.:** Provides harmonic accompaniment with chords and arpeggios.
- B.:** Provides a steady bass line.
- Bst.:** Provides a rhythmic accompaniment with a consistent pattern.

System 2 (Measures 37-43):

- Cl. Bb:** Continues the melodic line from the previous system.
- Sax. A:** Continues the melodic line from the previous system.
- Tbn.:** Continues the melodic line from the previous system.
- Pno.:** Remains mostly silent, with a final chord in measure 43 marked *mp*.
- B.:** Continues the steady bass line.
- Bst.:** Continues the rhythmic accompaniment.

The musical score is arranged in two systems. The first system begins at rehearsal mark 44. The instruments and their parts are:

- Cl. Bb:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Sax. A:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Tbn.:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Pno.:** Accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked *mf*.
- B.E.:** Bass line with eighth and sixteenth notes.
- Dr.:** Drum part with a consistent rhythmic pattern.

The second system begins at rehearsal mark 51. The instruments and their parts are:

- Cl. Bb:** Melodic line with eighth and sixteenth notes, marked *f*.
- Sax. A:** Melodic line with eighth and sixteenth notes, marked *f*.
- Tbn.:** Melodic line with eighth and sixteenth notes, marked *f*.
- Pno.:** Accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked *p*.
- B.E.:** Bass line with eighth and sixteenth notes, marked *f*.
- Dr.:** Drum part with a consistent rhythmic pattern.

B

The musical score is arranged in two systems, each containing six staves. The instruments are Clarinet in Bb (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Double Bass (D.B.), and Bass Drum (Bat.).

System 1 (Measures 58-65):

- Cl. Bb:** Measures 58-65. Dynamics: *mp* (measures 58-61), *mf* (measures 62-65).
- Sax. A.:** Measures 58-65. Dynamics: *mp* (measures 58-61), *mf* (measures 62-65).
- Tbn.:** Measures 58-65. Dynamics: *mp* (measures 58-61), *mf* (measures 62-65).
- Pno.:** Measures 58-65. Dynamics: *f* (measures 58-65).
- D.B.:** Measures 58-65. Dynamics: *f* (measures 58-65).
- Bat.:** Measures 58-65. Dynamics: *mp* (measures 58-61), *f* (measures 62-65).

System 2 (Measures 66-73):

- Cl. Bb:** Measures 66-73. Dynamics: *mf* (measures 66-73).
- Sax. A.:** Measures 66-73. Dynamics: *mf* (measures 66-73).
- Tbn.:** Measures 66-73. Dynamics: *mf* (measures 66-73).
- Pno.:** Measures 66-73. Dynamics: *mf* (measures 66-73).
- D.B.:** Measures 66-73. Dynamics: *mf* (measures 66-73).
- Bat.:** Measures 66-73. Dynamics: *mf* (measures 66-73).

The musical score is arranged in six staves. The first system (measures 73-79) includes:

- Cl. Bb:** Melodic line starting with a half note G4, moving to quarter notes A4, B4, C5, and ending with a half note G4. Dynamics: *p*.
- Sax. A:** Similar melodic line to the Clarinet. Dynamics: *p*.
- Tbn.:** Bass line starting with a half note G2, moving to quarter notes A2, B2, C3, and ending with a half note G2. Dynamics: *mf*.
- Pno.:** Accompanying chords and bass line. Dynamics: *p*.
- Tr. E:** Bass line starting with a half note G2, moving to quarter notes A2, B2, C3, and ending with a half note G2. Dynamics: *p*.
- Dr.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics: *p*.

The second system (measures 80-86) includes:

- Cl. Bb:** Melodic line starting with a half note G4, moving to quarter notes A4, B4, C5, and ending with a half note G4. Dynamics: *f*. A 'C' time signature change is marked at measure 80. Dynamics: *mf*.
- Sax. A:** Similar melodic line to the Clarinet. Dynamics: *f*.
- Tbn.:** Bass line starting with a half note G2, moving to quarter notes A2, B2, C3, and ending with a half note G2. Dynamics: *f*.
- Pno.:** Accompanying chords and bass line. Dynamics: *f* and *mp*.
- Tr. E:** Bass line starting with a half note G2, moving to quarter notes A2, B2, C3, and ending with a half note G2. Dynamics: *f* and *mp*.
- Dr.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics: *f* and *mp*.

The musical score is arranged in two systems, each containing six staves. The instruments are Clarinet (Cl. B), Saxophone (Sax. A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bass (B.E.), and Drums (Bat.). The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The first system covers measures 87 to 93, and the second system covers measures 94 to 100. Dynamics include *f*, *mf*, and *mp*. The piano part features complex chordal textures and arpeggios, while the bass and drums provide a steady rhythmic foundation.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Clarinet (Cl. B), Saxophone (Sax. A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bass (B.), and Drums (Bat.). The second system includes parts for Clarinet (Cl. B), Saxophone (Sax. A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bass (B.), and Drums (Bat.).

Key features of the score include:

- Clarinet (Cl. B):** Features a melodic line starting at measure 101 with a dynamic of *f*, and a second melodic line starting at measure 107 with a dynamic of *mf*. A key signature change to D major is indicated by a 'D' in a box above the staff.
- Saxophone (Sax. A):** Features a melodic line starting at measure 107 with a dynamic of *mf*.
- Piano (Pno.):** Provides harmonic accompaniment with a dynamic of *f* from measure 101 to 106, and *mp* from measure 107 to 112.
- Bass (B.):** Features a rhythmic line with a dynamic of *f* from measure 101 to 106, and *mp* from measure 107 to 112.
- Drums (Bat.):** Features a complex rhythmic pattern with a dynamic of *f* from measure 101 to 106, and *mp* from measure 107 to 112.

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 114 to 120, and the second system covers measures 121 to 127. The instruments are Clarinet in Bb (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (pno.), Double Bass (B.E.), and Conga (Cgt.).

System 1 (Measures 114-120):

- Cl. Bb:** Rests throughout.
- Sax. A.:** Melodic line starting at measure 114, marked *mp* at measure 118 and *f* at measure 120.
- Tbn.:** Rests throughout.
- pno.:** Accompanying chords and bass line, marked *mp* at measure 118 and *f* at measure 120.
- B.E.:** Bass line, marked *mp* at measure 118 and *f* at measure 120.
- Cgt.:** Conga pattern, marked *mp* at measure 118 and *f* at measure 120.

System 2 (Measures 121-127):

- Cl. Bb:** Rests throughout.
- Sax. A.:** Melodic line starting at measure 121, marked *mp* at measure 125.
- Tbn.:** Rests throughout.
- pno.:** Accompanying chords and bass line, marked *mf* at measure 121 and *mp* at measure 125.
- B.E.:** Bass line, marked *mf* at measure 121 and *mp* at measure 125.
- Cgt.:** Conga pattern, marked *mf* at measure 121 and *mp* at measure 125.

The image displays a musical score for the piece "Fusión Cubana". The score is arranged in six systems, each corresponding to a different instrument:

- Cl. B.** (Clarinet in B-flat): Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains rests for the first four measures, followed by a whole note in the fifth measure. A "D.S. al Fine" instruction is placed above the staff.
- Sax. A.** (Saxophone Alto): Treble clef, key signature of two sharps. The staff begins with a dynamic marking of *f*. It features a melodic line with eighth and quarter notes, leading to a whole note in the fifth measure. A "D.S. al Fine" instruction is placed above the staff.
- Tbn.** (Trombone): Bass clef, key signature of two sharps. The staff contains rests for all six measures. A "D.S. al Fine" instruction is placed above the staff.
- Pno.** (Piano): Grand staff (treble and bass clefs), key signature of two sharps. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands, leading to a whole note chord in the fifth measure. A "D.S. al Fine" instruction is placed above the staff.
- B.E.** (Double Bass): Bass clef, key signature of two sharps. The staff begins with a dynamic marking of *f*. It features a melodic line with eighth and quarter notes, leading to a whole note in the fifth measure. A "D.S. al Fine" instruction is placed above the staff.
- Bat.** (Drums): Percussion clef, key signature of two sharps. The staff features a complex rhythmic pattern with various note values and rests, leading to a whole note in the fifth measure. A "D.S. al Fine" instruction is placed above the staff.

Each system includes a measure number "128" at the beginning. The "D.S. al Fine" instruction appears at the end of each system, indicating the end of the section.

ANEXO D

Al son de Cumbia

Cumbia

Score

María Angélica Becerra Arciniegas (1988)

The musical score is written for a band and consists of two systems of staves. The first system includes parts for Clarinete en Bb, Trombón, Piano, Bajo Eléctrico*, and Batería*. The second system includes parts for Clarín, Tbn., Pno., B.E., and Bat. The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 85. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes various dynamics such as *f*, *mp*, *mf*, and *p*, and includes performance instructions like accents and slurs. A first ending bracket labeled 'A' is present at the beginning of the first system.

* Los instrumentistas a cargo de los papeles de Bajo Eléctrico y Batería, pueden ejercer en la partitura variaciones rítmicas y/o adornos melódicos si lo creen conveniente para una mejor ejecución de la pieza musical.

The musical score is arranged in five systems, each containing five staves. The instruments are C. B. (Clarinet B-flat), Tbn. (Tuba), Pno. (Piano), B. E. (Bass Electric), and Bat. (Bateria). The score includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), and performance markings like *Stacc.* (staccato) and *Baqueta Blanca*. The piece is in 2/4 time and features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment.

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for Clarinet in Bb (Cl. Bb), the second for Trombone (Tbn.), the third for Piano (Pno.), the fourth for Bassoon (Bso.), the fifth for Bass (B.), and the sixth for Bass Drum (Bd.). The score is divided into three systems. The first system (measures 35-46) includes a key signature change to B-flat major (marked with a 'C' in a box) and dynamic markings of *mp*, *f*, and *mf*. The second system (measures 47-59) includes a key signature change to D minor (marked with a 'D' in a box) and dynamic markings of *f* and *mf*. The third system (measures 60-69) features first and second endings for several instruments, with dynamic markings of *mf*. The piano part includes complex chordal textures and arpeggiated figures.

The musical score is arranged in six systems, each containing six staves. The instruments are Clarinet in Bb (Cl.Bb), Tuba (Tbn.), Piano (Pno.), Bassoon (Bsn.), Bass (B.), and Bass Drum (Bat.). The score is in 4/4 time and features various dynamics such as *f*, *mf*, and *mp*. A first ending bracket is present at the beginning of the first system. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

The musical score is arranged in five systems, each containing five staves. The instruments are Clarinet (Cl.º), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bass (B.E.), and Snare (Bat.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mp, mf, f). A box labeled 'G' is present above the Clarinet staff in the first system, and a box labeled 'H' is present above the Clarinet staff in the second system. The piano part features complex chordal textures with many beamed notes. The bass and snare parts provide a rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes.

Al son de Cumbia

The musical score is arranged in five systems, each with five staves. The instruments are C.B. (Corno Basso), Tbn. (Tromba), Pna. (Piano), R.E. (Ritornello), and Bat. (Bateria). The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), and a section labeled "Coda" starting at measure 99. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents. The piece concludes with a double bar line and a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

ANEXO E

Después de tanto tiempo

Bambuco

Score

María Angélica Becerra Arciniegas (1988)

Lento $\downarrow = 70$
Introducción

Clarinete en B \flat

Saxofón Alto

Trombón

Piano

Bajo Eléctrico*

Batería*

7

Cl. B \flat

Sax. A

Tbn.

Pno.

B. E.

Bat.

Bateria blanda

mp

* Los instrumentistas a cargo de los papeles de Bajo Eléctrico y Batería, pueden ejercer en la partitura variaciones rítmicas y/o adornos melódicos si lo creen conveniente para una mejor ejecución de la pieza musical.

The musical score is arranged in six staves, each with a measure number 12 or 19. The instruments are Clarinet (Cl.B), Saxophone (Sax.A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bass (B.E.), and Snare (Bat.).

- Cl.B:** Measures 12-15 show a melodic line with a *mf* dynamic. Measure 19 has a *mf* dynamic.
- Sax.A:** Measures 12-15 show a melodic line with a *mf* dynamic.
- Tbn.:** Measures 12-15 show a melodic line with a *mf* dynamic. Measure 19 has a *mf* dynamic.
- Pno.:** Measures 12-15 show chords with a *mf* dynamic. Measure 19 has a *mp* dynamic.
- B.E.:** Measures 12-15 show chords with a *mf* dynamic. Measure 19 has a *mp* dynamic.
- Bat.:** Measures 12-15 are silent. Measure 19 has a *mp* dynamic with the instruction *Baqueta blanda*.

Musical score for measures 21-25. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Double Bass (B.E.), and Bass Drum (Bat.). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 105 (♩ = 105). The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). The music features melodic lines in the woodwinds and piano, with sustained chords in the strings. A repeat sign is present at the end of measure 25.

Musical score for measures 26-30. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Double Bass (B.E.), and Bass Drum (Bat.). The dynamic markings are *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The music features a more active piano part with eighth-note patterns, while the woodwinds and strings provide harmonic support. A repeat sign is present at the end of measure 30.

Musical score for measures 37-42. The score includes parts for Clarinet in B-flat (Cl.Bb), Saxophone Alto (Sax.A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Double Bass (B.E.), and Bass Drum (Bst.).

- Measures 37-42: Clarinet and Saxophone parts start with a *p* dynamic and transition to *mf*. The Trombone part is marked *mf*. The Piano part starts with *mp* and transitions to *mf*. The Double Bass part is marked *mf*. The Bass Drum part is marked *mf*.

Musical score for measures 43-48. The score includes parts for Clarinet in B-flat (Cl.Bb), Saxophone Alto (Sax.A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Double Bass (B.E.), and Bass Drum (Bst.).

- Measures 43-48: Clarinet and Saxophone parts start with a *f* dynamic. The Saxophone part has accents (>) over notes in measures 43-44. The Trombone part is marked *f*. The Piano part is marked *f*. The Double Bass part is marked *f*. The Bass Drum part is marked *f*.

The first system of the musical score includes staves for Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Double Bass (D.B.), and Bass Drum (Bat.). The Clarinet and Saxophone parts feature melodic lines with dynamics of *mp* and *f*. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines, marked with *mp* and *mf*. The Double Bass and Bass Drum parts provide a steady rhythmic foundation, with the bass drum marked *mf*.

The second system of the musical score continues the arrangement. The Clarinet and Saxophone parts are marked with *p* (piano) and include trills. The Piano part continues with harmonic accompaniment, marked *mp*. The Double Bass part is marked *mp* and includes the instruction *Baqueta blanda* (soft mallets). The Bass Drum part continues with a steady rhythm, marked *mp*.

Musical score for measures 61-64. The score is arranged in six staves: Clarinet in B-flat (Cl.Bb), Saxophone Alto (Sax.A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bassoon (Bsn.), and Bass Drum (Bat.).

- Cl.Bb:** Measures 61-64. Dynamics: *mf* (61), *f* (62-63), *mp* (64).
- Sax.A:** Measures 61-64. Dynamics: *mf* (61), *mp* (64).
- Tbn.:** Measures 61-64. Dynamics: *f* (62-63), *mp* (64).
- Pno.:** Measures 61-64. Dynamics: *mf* (62-63), *mp* (64).
- Bsn.:** Measures 61-64. Dynamics: *mf* (62-63), *mp* (64).
- Bat.:** Measures 61-64. Dynamics: *mf* (62-63), *mp* (64).

Musical score for measures 65-68. The score is arranged in six staves: Clarinet in B-flat (Cl.Bb), Saxophone Alto (Sax.A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bassoon (Bsn.), and Bass Drum (Bat.).

- Cl.Bb:** Measures 65-68. Dynamics: *f* (65-66), *f* (67-68).
- Sax.A:** Measures 65-68. Dynamics: *f* (65-66), *f* (67-68).
- Tbn.:** Measures 65-68. Dynamics: *f* (65-66), *f* (67-68).
- Pno.:** Measures 65-68. Dynamics: *f* (65-66), *mf* (67-68).
- Bsn.:** Measures 65-68. Dynamics: *f* (65-66), *f* (67-68).
- Bat.:** Measures 65-68. Dynamics: *f* (65-66), *mf* (67-68).

The image displays a musical score for the piece "Después de tanto tiempo" on page 7. The score is arranged for a band and includes the following parts: Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bassoon (B. E.), and Bass Drum (Bat.). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 73 and the second system starting at measure 79. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score features various musical notations, including dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and articulation marks like accents and slurs. A rehearsal mark 'C' is present at the beginning of the second system. The piano part includes complex chordal textures and rhythmic patterns, while the bass drum part provides a steady, rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 85-90. The score includes staves for Clarinet in B-flat (Cl.B), Saxophone Alto (Sax.A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bassoon (R.E.), and Bass Drum (Bat.). Measures 85-90 are mostly rests for the woodwinds and strings. The piano part begins in measure 88 with a *mf* dynamic, and the bass drum part begins in measure 90 with a *f* dynamic.

Musical score for measures 91-96. The score includes staves for Clarinet in B-flat (Cl.B), Saxophone Alto (Sax.A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bassoon (R.E.), and Bass Drum (Bat.). Measures 91-96 feature active parts for all instruments. The Clarinet, Saxophone, and Trombone parts start with a *f* dynamic. The Piano part starts with a *mf* dynamic. The Bass Drum part starts with a *mf* dynamic.

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 97 to 102, and the second system covers measures 103 to 108. The instruments are Clarinet in Bb (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bassoon (Bsn.), and Drums (Bat.).

System 1 (Measures 97-102):

- Cl. Bb:** Melodic line with a *mf* dynamic.
- Sax. A.:** Melodic line with a *mf* dynamic.
- Tbn.:** Rhythmic accompaniment with a *mp* dynamic.
- Pno.:** Harmonic accompaniment with a *mp* dynamic.
- Bsn.:** Rhythmic accompaniment with a *mp* dynamic.
- Bat.:** Drum pattern with a *mp* dynamic.

System 2 (Measures 103-108):

- Cl. Bb:** Melodic line with a *mf* dynamic. A chord symbol **D** is present above measure 105.
- Sax. A.:** Melodic line with a *mf* dynamic.
- Tbn.:** Rhythmic accompaniment with a *f* dynamic.
- Pno.:** Harmonic accompaniment with a *f* dynamic in measure 105, transitioning to *mf* in measure 106.
- Bsn.:** Rhythmic accompaniment with a *f* dynamic.
- Bat.:** Drum pattern with a *f* dynamic in measure 105, transitioning to *mf* in measure 106.

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 109 to 114, and the second system covers measures 115 to 120. The instruments are: Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pho.), Bassoon (B. E.), and Bass Drum (Bat.).

System 1 (Measures 109-114):

- Cl. Bb:** Measures 109-110 have a melodic line. Measure 111 is a whole rest. Measures 112-114 are whole rests.
- Sax. A.:** Measures 109-110 are whole rests. Measures 111-114 have a melodic line starting with a *mf* dynamic.
- Tbn.:** Measures 109-110 are whole rests. Measures 111-114 have a melodic line starting with a *mf* dynamic.
- Pho.:** Measures 109-110 have a piano accompaniment. Measures 111-114 have a piano accompaniment with a *mf* dynamic.
- B. E.:** Measures 109-114 have a bass line.
- Bat.:** Measures 109-114 have a rhythmic pattern of eighth notes.

System 2 (Measures 115-120):

- Cl. Bb:** Measures 115-116 are whole rests. Measures 117-118 have a melodic line starting with a *f* dynamic. Measures 119-120 are whole rests.
- Sax. A.:** Measures 115-116 are whole rests. Measures 117-118 have a melodic line starting with a *f* dynamic. Measures 119-120 are whole rests.
- Tbn.:** Measures 115-116 are whole rests. Measures 117-118 have a melodic line starting with a *f* dynamic. Measures 119-120 are whole rests.
- Pho.:** Measures 115-116 are whole rests. Measures 117-118 have a piano accompaniment starting with a *f* dynamic. Measures 119-120 are whole rests.
- B. E.:** Measures 115-116 are whole rests. Measures 117-118 have a bass line starting with a *f* dynamic. Measures 119-120 are whole rests.
- Bat.:** Measures 115-116 have a rhythmic pattern. Measures 117-118 have a rhythmic pattern starting with a *f* dynamic. Measures 119-120 have a rhythmic pattern.

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 121 to 126, and the second system covers measures 127 to 132. The instruments are: Clarinet in Bb (Cl.Bb), Saxophone Alto (Sax.A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bassoon (B.F.), Bass (B.), and Drums (Bat.).

System 1 (Measures 121-126):

- Measures 121-124:** All instruments play a melodic line starting with a *mf* dynamic. A box containing the letter 'E' is positioned above the Clarinet staff at the beginning of measure 124.
- Measures 125-126:** The dynamics change to *f* for the Clarinet, Saxophone, and Trombone, and *mf* for the Piano and Bass.

System 2 (Measures 127-132):

- Measures 127-130:** The instruments continue with their respective parts, maintaining the *mf* dynamic.
- Measures 131-132:** A first ending bracket spans these two measures, with two endings labeled '1.' and '2.'.

The musical score is arranged in six staves. The top three staves are for woodwinds: Clarinet in Bb (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), and Trombone (Tbn.). The fourth staff is for Piano (Pno.), showing both treble and bass clefs. The fifth staff is for Bassoon (B.F.). The bottom staff is for Bass Drum (Btl.). The score begins with a first ending bracket (133) over the first four measures. The woodwinds play melodic lines with slurs and accents. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords and moving lines. The bassoon and bass drum provide harmonic and rhythmic support.

ANEXO F

Ah Típico Pasillo

Score

María Angélica Becerra Arciniegas (1988)

Introducción
Al Líbano

Clarinete en B \flat

Saxofón Alto

Trombone

Piano

Bajo Eléctrico*

Batería*

Módulo

Moderato (♩ = 90) A

a tempo

mf

mp

* Los instrumentistas a cargo de los papeles de Bajo Eléctrico y Batería, pueden ejercer en la partitura variaciones rítmicas y/o adornos melódicos si lo creen conveniente para una mejor ejecución de la pieza musical.

The musical score is arranged for a seven-piece ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Clarinete en Si bemol (Cl. Bb):** Melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Saxofón Alto (Sax. A):** Melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Trombona (Tbn.):** Melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Piano (Pno.):** Accompanying part with chords and arpeggios, dynamics *mf* and *mp*.
- Saxofón Bajo (Sax. B):** Melodic line with dynamics *mf* and *mp*.
- Bajo (B.):** Bass line with dynamics *mf* and *mp*.
- Batería (Bat.):** Drum set part with dynamics *mf* and *mp*.

The score is divided into two systems, with measures 15-22 in the first system and measures 23-30 in the second system. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

Musical score for measures 31-38. The score is arranged for six staves: Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Double Bass (D.B.), and Bass Drum (Bat.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamics. Measures 31-32 are marked *mf*. Measure 33 is marked *mp*. Measures 34-35 are marked *mf*. Measure 36 is marked *mf*. Measure 37 is marked *mf*. Measure 38 is marked *mf*. The piano part includes chords and arpeggiated figures. The double bass part has a steady eighth-note pattern. The bass drum part has a consistent eighth-note pattern.

Musical score for measures 39-46. The score is arranged for six staves: Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Double Bass (D.B.), and Bass Drum (Bat.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music continues with various rhythmic patterns and dynamics. Measure 39 is marked *mp*. Measure 40 is marked *mp*. Measure 41 is marked *mp*. Measure 42 is marked *mp*. Measure 43 is marked *mp*. Measure 44 is marked *mp*. Measure 45 is marked *mp*. Measure 46 is marked *mp*. A box labeled 'B' is present above measure 40. The piano part includes chords and arpeggiated figures. The double bass part has a steady eighth-note pattern. The bass drum part has a consistent eighth-note pattern.

Musical score for measures 45-55. The score is arranged in five staves: Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), and Bass (B.), with a separate staff for the Double Bass (Bst.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part is marked *mp* and the saxophone part is marked *mf*. The bass part is marked *mp*. The double bass part is marked *mf*. The saxophone part features a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking of *mf* at the end. The piano part features a complex harmonic texture with chords and arpeggios. The bass part features a steady eighth-note accompaniment. The double bass part features a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 56-65. The score is arranged in five staves: Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), and Bass (B.), with a separate staff for the Double Bass (Bst.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part is marked *mp* and the saxophone part is marked *mf*. The bass part is marked *mp*. The double bass part is marked *mf*. The saxophone part features a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking of *mf* at the end. The piano part features a complex harmonic texture with chords and arpeggios. The bass part features a steady eighth-note accompaniment. The double bass part features a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 64-73. The score includes parts for Clarinet in B-flat (Cl Bb), Saxophone Alto (Sax A), Trombone (Tbn), Piano (Pno), Bass (B.C.), and Bass Drum (Bat.). Measure 64 is marked with a box containing the letter 'C'. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a trill. The bass drum part includes a 'Fill' section. Dynamics include *mf* and *f*.

Musical score for measures 74-83. The score includes parts for Clarinet in B-flat (Cl Bb), Saxophone Alto (Sax A), Trombone (Tbn), Piano (Pno), Bass (B.C.), and Bass Drum (Bat.). Measure 74 is marked with a box containing the letter 'C'. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a trill. The bass drum part includes a 'Fill' section. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *mf*. Performance markings include *ritato*, *a tempo*, and *Al Látium*.

Musical score for "Alí Típico" featuring Clarinet in Bb (Cl. Bb), Saxophone Alto (Sax. A.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bass (a.B.), and Drums (Bat.). The score is divided into two systems, with measures 82-90 in the first and 91-97 in the second. Dynamics include *mf* and *mp*. A "M. Cúbano" section is marked in the saxophone part.

Moderato (♩ = 90) A'
a tempo

98 Clarinet in B-flat (Cl. Bb) *mf*

98 Saxophone (Sax. S.) *mp*

98 Trombone (Tbn.) *p*

98 Piano (Pno.) *mp*

98 Bass (B.) *mp*

98 Drums (Bt.) *mp*

107 Clarinet in B-flat (Cl. Bb) *mf*

107 Saxophone (Sax. S.) *mp*

107 Trombone (Tbn.) *mp*

107 Piano (Pno.) *mp*

107 Bass (B.) *mp*

107 Drums (Bt.) *mp*

The musical score for "Ah Típico" is arranged for a six-piece ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Cl. Bb:** Clarinet in B-flat, playing a melodic line with grace notes and slurs, marked *mf*.
- Sax. A:** Saxophone in A, playing a similar melodic line to the clarinet.
- Tbn:** Trombone, playing a melodic line with grace notes, marked *mp*.
- Pna:** Piano, providing harmonic accompaniment with chords and arpeggios.
- B.C.:** Bass, playing a rhythmic line with eighth notes and slurs.
- Bat.:** Double Bass, playing a steady eighth-note bass line.

The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mf* and *mp*. The piece concludes with a final chord in the piano and bass parts.