

Influencia del vals centro-europeo en los ritmos Pasillo, guabina y danza característicos de la Región andina colombiana. Creación artística - recital didáctico

Erika Yuliana Quintanilla Heredia.

Laura Nathalia Gomez Gonzalez.

Carlos Andrés Corena Perea

Lic. Música

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencia Humanas

Escuela de Artes- Música

Bucaramanga

2022

Dedicatoria

Gracias a Dios por habernos permitido lograr esta importante meta en nuestras vidas.

A nuestra familia, por ser un apoyo incondicional en nuestro proceso de formación académica y profesional.

A nuestros maestros, sin su ayuda, paciencia y dedicación la realización de este proyecto no hubiera sido posible.

Agradecimientos.

Gracias a Dios por habernos permitido lograr esta importante meta en nuestras vidas.

*A nuestras familias que a pesar de todas las circunstancias han estado ahí presentes
brindándonos todo su amor y apoyo.*

*A nuestros amigos, que siempre estuvieron presentes apoyándonos incondicionalmente
en cada uno de los pasos que dábamos en nuestro proceso de formación académica.*

*A todos los profesores que aportaron algo en nuestro proceso de formación, en especial
al profesor Andrés Corena por su paciencia y dedicación en este proyecto, al maestro Jesús
Moreno, quien fue el encargado de realizar los arreglos y a Gustavo Mantilla quien fue nuestro
guía en todo el proceso de montaje del repertorio. A todos ellos ¡Gracias!*

*Por último, infinitas gracias a la Universidad Industrial de Santander, por todos los
momentos, aprendizajes y personas que puso en nuestro camino, pues cada una de ellas han
puesto un granito de arena en nuestro proceso de formación integral y profesional.*

Contenido

	Pág.
Introducción	9
1. Planteamiento del Problema.	9
1.1 Antecedentes	9
1.2 Pregunta de Investigación	11
2. Objetivos	12
2.1 Objetivo General	12
2.2 Objetivos Específicos.....	12
3. Justificación	12
4. Marco Teórico.....	13
4.1 Contexto Histórico	13
4.1.1 Vals en Europa.....	14
4.1.2 Vals en Latino América.....	16
4.1.3 Colombia.....	16
4.2 Características Interpretativas	17
4.2.1 Vals Colombiano.....	17
4.2.2 El Pasillo.....	18
4.2.3 Guabina.....	19
4.2.4 Danza	20
5. Metodología	21
5.1 Análisis Morfológico-Armónico de las Obras	22
5.1.1 Vals n 2 – Schubert. Trauerwalzer – Vals en Ab major real	22
5.1.2 Danza N.5 Schubert. (18 German dances, D.783)	24

INFLUENCIA DEL VALS CENTRO-EUROPEO EN LOS RITMOS...	5
5.1.3 Vals n. 2 – Dimitri Shostakóvich.....	25
5.1.4 Pasillito – León Cardona.....	26
5.1.5 Malvaloca – Luis A. Calvo.....	28
5.1.6 Oropel-Jorge Villamil.....	31
5.1.7 Guabina Dulce – Juan Pablo Acosta.....	32
5.2 Análisis Interpretativo.....	34
5.2.1 Vals # 2 Shubert.....	34
5.2.2 Danza # 5 Schubert.....	36
5.2.3 Vals N.2 – Shostakóvich.....	38
5.2.4 Pasillito-León Cardona.....	40
5.2.5 Malvaloca-Luis A. Calvo.....	44
5.2.6 Oropel-Jorge Villamil.....	47
5.2.7 Guabina Dulce- Juan Pablo Acosta.....	49
6. Conclusiones.....	50
Bibliografía.....	52

Tabla de Imágenes

	Pág.
Imagen 1. Partitura original del vals	24
Imagen 2. <i>Danza N.5 Schubert</i>	25
Imagen 3. <i>Imagen de la segunda sección</i>	26
Imagen 4. <i>Malvaloca – Luis A. Calvo</i>	29
Imagen 5. <i>Oropel-Jorge Villamil</i>	32
Imagen 6. <i>Guabina Dulce – Juan Pablo Acosta</i>	33
Imagen 7. <i>Acordes Cm, C7, Fm, Bb7, Eb</i>	34
Imagen 8. <i>Vals # 2 Shubert</i>	35
Imagen 9. <i>Danza # 5 Schubert</i>	37
Imagen 10. <i>Vals N.2 – Shostakóvich</i>	39
Imagen 11. <i>Pasillito-León Cardona. Tema A</i>	41
Imagen 12. <i>Pasillito-León Cardona. Tema B</i>	42
Imagen 13. <i>Pasillito-León Cardona. Tema C</i>	43
Imagen 14. <i>Malvaloca-Luis A. Calvo</i>	46
Imagen 15. <i>Oropel-Jorge Villamil</i>	48
Imagen 16. <i>Primera semifrase de la sección A</i>	49
Imagen 17. <i>Primera semifrase sección B</i>	50

Resumen

Título: Influencia del Vals Centro-Europeo en los Ritmos Pasillo, Guabina y Danza Característicos de la Región Andina Colombiana.

Autor: Laura Nathalia Gómez González y Erika Yuliana Quintanilla Heredia.

Palabras clave: Influencia, vals, ritmos, compositores.

Descripción:

Este proyecto de creación artística se enfoca en la recopilación de datos cuyo fin es dar respuesta a una pregunta problema: ¿Cuál es la influencia del vals centro-europeo en los ritmos pasillo, guabina y danza característicos de la región andina colombiana?, que será sustentado por medio de un recital didáctico en donde se pondrá en comparación obras pertenecientes a la región del centro de Europa y obras tradicionales de la música andina colombiana. En este trabajo se expondrán aspectos musicales tales como características de los ritmos anteriormente mencionados, contexto histórico, interpretación, armonía, y también se enunciarán algunos de los mayores expositores de dichas músicas. La realización de este proyecto se llevó a cabo por medio de cinco importantes fases: En la primera fase se escogió el repertorio. Durante la segunda fase se desarrollaron los arreglos de las obras a interpretar, labor a cargo del maestro Jesús Moreno. La tercera fase, y la más importante, consistió en el análisis morfológico, armónico e interpretativo de las obras. Por medio de este análisis, se logró dar respuesta a la pregunta problema. Durante la cuarta fase se hizo el montaje del repertorio. La quinta y última fase fue dedicada a la muestra final.

Abstract

Title: Influence of the Central-European Waltz on the Pasillo, Guabina and Danza Rhythms Characteristic of the Colombian Andean Region.

Author: Laura Nathalia Gómez González y Erika Yuliana Quintanilla Heredia

Key words: Influence, walzt, composers, rhythms.

Description:

This artistic creation project focuses on the collection of data whose purpose is to answer a problem question: What is the influence of the Central European waltz on the rhythms of the pasillo, guabina and danza, characteristic of the Colombian Andean region? Which will be supported by a didactic recital where works belonging to the central European region and traditional works of Colombian Andean music will be compared.

In this project, musical aspects such as characteristics of the previously mentioned rhythms, historical context, interpretation, harmony, and some of the greatest exhibitors of said music will be presented. The realization of this project was carried out through five important phases: In the first phase the repertoire was chosen. During the second phase, the arrangements of the works to be performed were developed, a task carried out by maestro Jesús Moreno. The third phase, and the most important, consisted of the morphological, harmonic and interpretive analysis of the works. Through this analysis, it was possible to answer the problem question. During the fourth phase, the assembly of the repertoire was made. The fifth and last phase was dedicated to the final presentation.

Introducción

Repasando la historia de nuestro continente americano apreciaremos como en la época de la conquista nos arrebataron nuestro estilo de vida, creencias, simbologías y demás características construidas por quienes habitaban estas tierras. Nuestra sociedad se vio obligada a cambiar su estilo de vida por otro que quienes se hacían llamar civilizados vinieron a imponer, por este motivo hoy en día en estas tierras americanas predomina el idioma español, predomina la fe católica, y en la época, incluso hasta normas de etiqueta y comportamiento europeas fueron adoptadas por nosotros. Entre tantos aspectos que han sido mencionados en esta corta introducción, hace falta uno que es el tema más importante del cual va a tratar este libro: La enorme influencia que tuvo específicamente el vals centroeuropeo en los ritmos de la música andina colombiana. Así que aquí podremos encontrar aspecto teórico-musicales de algunas obras de compositores europeos en comparación con obras representativas de algunos de los principales ritmos de la región andina colombiana

1. Planteamiento del Problema.

1.1 Antecedentes

Establecido el interés por indagar acerca de la proveniencia de los ritmos característicos de la región andina Colombiana tales como: pasillo, guabina y danza, surge la necesidad de realizar un trabajo en donde se evidencie la influencia del vals centroeuropeo como principal inspiración en los ritmos mencionados. Desde la perspectiva anterior es importante para cualquier trabajo

interpretativo conocer de primera mano los antecedentes o los ismos, que estén presentes dentro de cualquier estructura tradicional folclórica; por ello la importancia de realizar un trabajo que deleve a profundidad en este caso las características de algunos vales centro europeos realizando un parangón con algunas formas del folclore colombiano.

En concordancia con lo anterior, uno de los principales problemas al cual se enfrenta un intérprete de música tradicional colombiana es creer que los ritmos que ejecuta son netamente autóctonos por lo que es frecuente negar cualquier nexos con las tradiciones centroeuropeas. Otro problema de la interpretación de música tradicional colombiana radica en creer que las estructuras formales son enteramente propias y no se ajustan a estructuras clásicas e igualmente ocurre lo mismo con la parte armónica donde se piensa que las progresiones usadas sólo pertenecen al folclore tradicional. Finalmente, la fraseología y el carácter interpretativo deben tener una raíz pues están contenidas dentro de un lenguaje universal que es practicable y entendible por cualquier persona.

Las publicaciones, artículos, libros o métodos que tratan de este tema son:

1. Tendencias actuales de la creación académica en la música andina colombiana, semillero MusicArte. Este proyecto de investigación fue escrito por Catalina Camargo Acosta, Carlos A. Prado González, y Nicolás Aguía Betancourt bajo la dirección de Henry Roa Ordoñez, pertenecientes a la universidad Sergio Arboleda, con la intención de identificar y comprender el trabajo de los compositores que continúan gestando nuevas alternativas para la creación y evolución de la música andina colombiana.

2. Composición y producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX, Es una tesis de grado, escrita por Camilo Eduardo Martínez Ossa, bajo la batuta de Juan Sebastián Monsalve Castaño con el fin de obtener el título de Maestro

en Música de la Universidad Javeriana de Bogotá, en el año 2009. Esta tesis no solo tiene como objetivo la creación, composición y difusión de nuevos pasillos y bambucos si no, generar un gusto e interés por esta música. Para ello, fue necesario establecer el contexto y los antecedentes históricos tanto del bambuco como del pasillo. También fue necesario definir la sonoridad y los elementos que caracterizan a dichos ritmos durante la primera mitad del siglo XX, el resultado final, se vio plasmado en las seis composiciones realizadas por el mismo autor.

3. Elementos de la música folclórica como material musical en la composición: unión de la tradición y la academia en la composición contemporánea. Esta tesis de grado, fue realizada en la universidad EAFIT de Medellín por Rafael G. Rivera Mejía en el año 2016, bajo la asesoría de Gustavo Yepes. La música folclórica ha permitido desarrollar diferentes estéticas a lo largo de la historia, se han empleado diferentes elementos del folclore como material para el desarrollo de las obras sin que se pierda su esencia.

1.2 Pregunta de Investigación:

¿Cuál es la influencia del vals centro-europeo en los ritmos pasillo, guabina y danza característicos de la región andina colombiana?

2. Objetivos

2.1 Objetivo General:

Evidenciar la influencia del vals centro-europeo en los ritmos pasillo, guabina y danza característicos de la región andina Colombiana.

2.2 Objetivos Específicos:

- Recopilar información acerca de la proveniencia del vals centro-europeo, la guabina, el pasillo y la danza colombiana para así demostrar la influencia que la cultura europea tiene sobre la nuestra.
- Seleccionar repertorio académico y tradicional de compositores colombianos y europeos que resalten características específicas de la propuesta de investigación.
- Analizar musicalmente las obras seleccionadas con el fin de enriquecer la interpretación y realizar sus respectivos arreglos.
- Realizar un recital con las obras escogidas, con el fin de emitir el trabajo de los compositores y dar respuesta a la pregunta de investigación.

3. Justificación.

El propósito principal de este proyecto es hacer un recital, en donde sentemos la evidencia de la gran influencia que ha tenido el vals centro-europeo en algunos de los ritmos de la música andina colombiana, para su realización se hará una exhaustiva indagación en donde se puedan

establecer de manera concreta cuáles han sido los antecedentes de los ritmos autóctonos de nuestra región y cómo se han visto inmersos en estas formas musicales. Asimismo, el recital con finalidad didáctica será basado en los resultados obtenidos en donde se recopila repertorio de algunos de los ritmos de la música andina colombiana tales como la guabina, el pasillo, y la danza, y el vals de la región centro-europea. Es de suma importancia que como licenciados en música, siendo promotores de cultura sentemos bases de conocimiento con respecto a la proveniencia de los ritmos de la música que se escucha y se estudia en la región.

A partir de la situación descrita anteriormente este proyecto de grado aportará a los futuros músicos y comunidad en general el sentido de pertenencia por lo nuestro, entendiendo su trayectoria y evolución con el pasar de los años y como los compositores han usado estos recursos y proporcionaron esa fuerte esencia a lo que hoy conocemos como nuestra música tradicional andina colombiana.

4. Marco Teórico.

4.1 Contexto Histórico.

Remontándonos en la historia desde los orígenes de la humanidad la danza y la música han estado presentes en nuestra sociedad incluso desde antes de denominarse como ‘civilizada’. Del siglo XVI al XIX, La sociedad europea exaltó la danza hasta convertirla en una expresión imprescindible de la educación cortesana, motivo por el cual, hubo un notable aumento en las escuelas y maestros de danza mientras que el pueblo utilizaba su magnífica imaginación para organizar formas coreográficas y musicales construyendo así, una evolución de las danzas

cortesanías: minués, rigodones, contradanzas, valsés, fandangos, seguidillas y demás expresiones dancísticas y musicales que fueron ejecutadas en fiestas campesinas y en tabernas antes que en los salones teatrales formales siendo este uno de los motivos por los cuales algunas de ellas, específicamente el vals, era denominado por las mentes conservadoras de la época como una ‘‘danza inmoral’’. (Gosálvez, 2011)

4.1.1 Vals en Europa

El término vals proviene del alemán Walzen que significa girar. Estudios revelan que su origen es algo incierto pues algunos afirman que el vals nació en la región alemana de Baviera a partir de una danza popular llamada ‘‘Nachtanz’’ en el siglo XII que al igual que el vals, se bailaba dando vueltas. Por otro lado, investigaciones testifican que el antecesor de dicho ritmo es ‘‘la volta’’ o ‘‘la volte’’ que era también una danza que se ejecutaba a tres tiempos, alrededor del año 1600 en Francia. También se dice, que el vals proviene de ‘‘Los Ländler’’, danzas montañosas provenientes del sur de Alemania y Austria que solían ser ejecutadas girando lentamente a un compás de tres tiempos (al igual que el vals) por campesinos habitantes de dichas tierras. Cuando el Ländler empezó a difundirse en ciudades como Viena y algunas otras ciudades del imperio Austro-Húngaro, se transformó hasta dar origen al ‘‘Vals Vienés’’. (Social, 2016)

Es de suma importancia recalcar el hecho de que el vals y sus antecesores tuvieron un proceso difícil de aceptación social tanto así que en el año 1818, la institutriz del rey Luis Felipe de Francia afirmó que el vals perjudicaría la imagen de cualquier joven honesta que se atreviera a ejecutarlo: ‘‘Una joven dama, ligeramente vestida, se arroja en brazos de otro joven que la estrecha contra su pecho y la conquista de forma tan precipitada que no puede impedir que su corazón lata

desafortunadamente y que la cabeza empiece a darle vueltas. ¡Tal es el efecto del vals!" (Geographic, 2018)

Más adelante en el año 1833, un manual británico de los buenos modales afirmó que el vals debía ser bailado únicamente por mujeres casadas debido a que ‘era un baile inmoral para ser bailado por señoritas’ (Geographic, 2018). El aumento de la popularidad del vals Vienés se atribuye a Johann Strauss padre (14 de marzo 1804-25 de septiembre 1849) compositor austriaco que se caracteriza por su amplia composición de valeses, su obra más famosa fue la Marcha Radetzky. Johann Strauss hijo (25 de octubre 1825 – 3 de junio de 1899) al igual que su padre, fue un compositor austriaco cuya cumbre de la fama llegó después de la composición del Danubio Azul, obra que ha sido interpretada por todas las orquestas de Viena y que tuvo una capacidad de edición de más de un millón de ejemplares en el año en el que fue publicada y que hoy en día, después de 156 años de su publicación oficial sigue siendo danzada en ocasiones especiales. Por último, Josef Lanner, (Geographic, 2018) compositor vienés, (12 de abril 1801-14 de abril de 1843) fue el encargado de reformar el vals para que este pudiera ser disfrutado por la clase alta y dejara de ser un baile de taberna. (HERNANDEZ, 2019) Igualmente, Músicos que por medio de sus composiciones y su estilística llevaron a dicho ritmo a las cimas de la fama alrededor del mundo. Así como estos compositores por medio de su trabajo llevaron al vals a ser un género popular y aceptado por la sociedad hubo otros compositores como Chopin quien a través de sus 18 valeses se encargó de que el vals no solamente se viera como un géneroailable si no como una nueva forma musical que gracias a su virtuosismo se hacía difícil de bailar, por lo cual se había convertido más en un género musical para sentarse a escuchar y analizar que un baile de salón. (Louderback, 2019)

4.1.2 Vals en Latino América.

El Vals hace su irrupción en América Latina paralelamente a como lo hacía en Inglaterra, y es entre los años 1810 y 1815 que logra su mayor difusión en América el Sur. “El vals comienza a ser adaptado y apropiado por la sociedad criolla latinoamericana en medio de las censuras de la Iglesia, adquiriendo diversos ropajes y denominaciones locales.” (Vazquez, 2009) Se convierte en una de las formas musicales que mejor la representa con mayor hincapié en países como Venezuela, Perú y Chile, donde ya forma parte del folclore de cada uno de ellos.

Se desarrolla gran variedad de géneros musicales criollos de América del sur como el caso de Venezuela con el joropo, que representa totalmente los códigos sociales y estéticas del pueblo venezolano. Con una fuerte carga estética musical africana, se puede notar en el uso de síncopas progresivas sobre todo en Venezuela y Perú, que le dan un carácter netamente criollo al romper la pulsación estructurada de un 3/4 regular y monótono. En Perú surge la expresión musical criolla *la marinera* que se práctica en todas las regiones de Perú a esto se le suma el vals peruano o “vals criollo”; en argentina surge la Zamba el género lírico-coreográfico tiene su origen de la zamacueca y la chacarera. En Chile nace la cueca chilena baile nacional; en cuanto al vals, irrumpe a finales del siglo XIX y toma popularidad en los salones de la nueva aristocracia criolla. Para el siglo XX se bailaban cinco tipos del vals: vals redowa, el vals arrastrado, el vals americano, el vals francés y el vals Boston. (Vazquez, 2009)

4.1.3 Colombia.

El vals se concentra en la gran Colombia en numerosos lugares, como lo muestra el Coronel Hamilton en su obra “viajes por las provincias de Colombia ”; “es así como a mediados del siglo XIX nace en el país el denominado “valse colombiano” y la “capuchinada”, al volver el vals

centroeuropeo dio la base para el pasillo colombiano y el valse venezolano que ya eran bastantes populares en la segunda mitad del siglo XIX” (Davidson, 1970).Tiempo después se arraiga en el movimiento independentista, concediendo predominio al bambuco y el pasillo, como lo manifiestan las perspectivas complementarias de Miguel Antonio Cruz Gonzales y Martha Enna Rodríguez.

El pasillo colombiano realiza sus deseos de revolución y nación en la reciente república. Así, esta danza —junto al bambuco— conforma un símbolo musical que identifica el sentimiento colectivo moderna de la nación que descansa en los principios racionales constituidos por el programa emancipatorio de la revolución francesa, a través del proceso de innovación del waltz vienes y su cruce simultaneo hacia el vals tradicional colombiano (Davidson, 1970), brota allí la referencia a la denominación vals del país es entendida como el pasillo posterior y que en su conformación regular “como una danza distintiva nacional posee una unidad formal más rápida hacia el final, llamada «la parte valseada del pasillo»”.

4.2 Características Interpretativas

4.2.1 Vals Colombiano

El vals es un ritmo escrito a un compás de 3 / 4 que viajó desde Europa para quedarse en Colombia en donde ha sido acogido como propio.

Según (Davidson, 1970) durante la época se hablaba de dos vales: el extranjero y el colombiano; el extranjero consta de 32 compases en un movimiento vivo, mientras que el colombiano consta de 16 compases en un aire reposado. Cabe resaltar la explicación dada por Cordovez Moure en su tomo I de "Reminiscencias", quien fue citado por Davidson, 1970. En

donde dicho autor afirma que "el valse colombiano se componía de dos partes: la primera acompañada y seria y la segunda, la 'capuchinada' que convertía a los danzantes en verdaderos energúmenos o poseídos con toda extravagancia y zapateo" (Davidson, 1970). En el año 1800 la contradanza, la valenciana y el paspié fueron los ritmos populares en los bailes de salón, más adelante se implementó a ellos el vals, siendo derivado de la contradanza y de los vales europeos. Según Montallvo Pérez (2006) a partir del vals, surgieron algunos otros ritmos que hoy llamamos como "autóctonos" tales como "el Chotis, la cracoviana, los lanceros y las polcas. (Montoya, 2017, pág. 14)

4.2.2 El Pasillo

Según la UNESCO, el pasillo es un género musicalailable que nació en Ecuador durante el siglo XIX como "fusión de diversas músicas indígenas y europeas". (Rodolfo Muñoz , 2020).

Hay diferentes versiones que discuten sobre la proveniencia del nombre "pasillo" de las cuales, la más acertada es la que habla del baile en pequeños pasos, debido a que es ejecutado por un hombre y una mujer dando pasos cortos o "pasillos". (Ruiz, 2008)

Según Arévalo, 2012, quién fue citado por (Salguero, 2016) "El pasillo apareció en Colombia por los años de la Colonia hacia 1800, cuando la nueva sociedad burguesa semifudal, de chapetones y criollos acomodados buscaron la creación de un tipo de danza más acorde al ambiente cortesano". El pasillo, es un ritmo proveniente del vals europeo que fue adaptado a las condiciones de la antigua Gran Colombia con características propias tales como la utilización de instrumentos propios de la región, tales como tiple, requinto y bandola Toapanta, 2012. (Salguero, 2016).

Por medio de una investigación, Montallvo y Pérez (2006) quienes fueron citados por (Montoya, 2017), el pasillo nace de una variante del vals colombiano, cuya transformación surgió cuando “empezaron a interpretar determinadas partes del vals a un tempo más rápido” (Montoya, 2017, pág. 15)

Es de suma importancia, resaltar que dicho ritmo tiene se asemeja a los ligamentos de frase y acompañamientos armónicos de los valeses como los de Johann Strauss, que estaban escritos a un compás de 6/8, 2/2, compás binario y el típico compás ternario. (Castellanos, 2013).

4.2.3 Guabina

La guabina es uno de los tantos géneros musicales de la Región andina colombiana cuyas características varían según la zona en la que se encuentre siendo Boyacá, Cundinamarca, Tolima, Santander, Eje cafetero y algunas partes de Antioquia, los territorios en donde se promueve el estudio y la difusión de dicho género. La guabina también tiene su influencia europea así como la mayoría de los ritmos de la región andina colombiana, aunque este, se caracteriza por tener una gran influencia campesina e indígena. (MARTINEZ, 2019)

“Guabina” se le llama a un pez famoso por ser poco útil debido a que su consumo es nocivo, pero no hay registros en donde se evidencie la relación entre dicho pez y lo que se conoce como el ritmo de guabina. En Cuba, la palabra “guabina” hace referencia a una persona poco constante, poco valiente o a un hombre afeminado. (MARTINEZ, 2019) Hablando musicalmente, la guabina es un ritmo de la región andina colombiana que se caracteriza por utilizar instrumentos musicales autóctonos de la región tales como quiribillos, zambuía, alfandoque, cucharas, carraca de burro, tiple requinto y voces. (Ortiz, 2019). Es interpretado a un compás de 3/4, principalmente por formatos vocales instrumentales. (MARTINEZ, 2019)

Su forma musical en los departamentos de Santander, Boyacá y Cundinamarca, se caracteriza por ser un canto de coplas a dos voces normalmente femeninas, siendo estas acompañadas a ritmo de torbellino. Según Octavio Marulanda ‘‘La actuación vocal siempre se hace en interludio a capella. Guillermo Abadía, siendo un estudioso del género, afirma que el arrastre de la voz ‘‘es normal en la canción guabinera’’ lo que perturba a los estudiosos que denominan como ‘‘defectuosos’’ a los melismas. Dicho autor ha encontrado 18 modalidades diferentes de guabina definiendo las partes del canto así: cinco partes definidas siendo la primera de estas el preludio, que es la introducción instrumental, el grito inicial o mote, que es una frase corta que se canta a modo de llamado de atención, la copla, el estribillo y los interludios. (Marulanda, 1984)

4.2.4 Danza

La danza es un género musical perteneciente a la región andina colombiana que fue adoptado desde comienzos del siglo XIX. Este género se convirtió en una de las piezas de salón que llegaron a formar parte de la música nacionalista durante esta época. ‘‘Según Luis Enrique Aragón (2018), la danza andina colombiana tiene similitudes que se relacionan con la contradanza europea’’. (González, 2020).

La proveniencia de la danza andina, así como la del vals, es algo incierta, pues el maestro Abadía Morales (1973), quién fue citado por (Bedoya, 2016) afirma que el antecesor del ritmo de danza, es la habanera cubana, la cual surge de la contradanza alemana. Otras fuentes, afirman que existe la probabilidad de que este ritmo se haya derivado del tango francés, español o argentino, así como también existen hipótesis que la señalan como una variación lenta del vals. (Bedoya, 2016). Este reconocido ritmo, era un baile de salón tan apetecido como el pasillo fiestero

pertenecientes al folclor musical antioqueño, santandereano, cundiboyacense y caucano cuyo ritmo binario, está escrito en compases de 2/4 y 4/4. (Castaño, 2010)

5. Metodología

Nuestra investigación, tiene como fin ofrecer al público presente una experiencia intangible en la que se mostrará la relación existente del vals centroeuropeo en los tres ritmos tradicionales pertenecientes a la música andina Colombiana tales como: guabina, danza y pasillo. Para ello se interpretarán siete piezas en donde se incluyen valeses y danzas de la región centroeuropea junto con algunos temas del repertorio tradicional de la música andina colombiana, y se hará un análisis morfológico-armónico e interpretativo, que facilitará la comprensión del tema a evidenciar.

Para la realización de este proyecto y la obtención producto final, se plantearon cinco fases importantes:

Fase 1: Selección del repertorio. En esta etapa inicial se realizó la búsqueda de piezas y obras que hicieran relación con el tema a investigar teniendo en cuenta a los compositores que aportaron a la evolución y la expansión de los valeses pertenecientes al centro de europa como a los principales exponentes de los ritmos de nuestra región. Por medio de la audiopercepción fueron escogidas siete obras dentro de las cuales tres de ellas pertenecen a la región centroeuropea: el vals n. 2 de Schubert, Danza n. 5 de Schubert y el vals n 2 de Shostakóvich. Por otro lado, dentro de las obras del repertorio de la música andina colombiana se encuentra Malvaloca – Luis A. Calvo, Guabina dulce – Juan Pablo Acosta, Oropel – Jorge Villamil, y por último Pasillito-León Cardona.

Fase 2: Arreglo de las obras. Para esta fase se contó con la asesoría de un profesional capacitado para realizar los arreglos de las siete obras escogidas, teniendo en cuenta que muchos de los formatos en los cuales están escritas las obras, no están realizados para saxofón alto y clarinete.

Fase 3: Análisis morfológico-armónico e interpretativo del repertorio. Habiendo llegado a la fase tres se construyó un análisis formal en donde se encuentran datos exactos acerca del contexto de las obras, armonía y forma musical. Dentro del mismo, se encuentra también un análisis interpretativo del repertorio. Estos análisis fueron basados en las teorías de Walter Piston plasmadas en su libro llamado ‘‘Armonía’’ y Joaquín Zamacois quien escribió el libro ‘‘Formas Musicales’’.

Fase 4: Montaje del repertorio. En esta fase se realizó en montaje del repertorio para lo cual, organizamos encuentros para estudiar aspectos tales como sonido, técnicas, escalas, repertorio e interpretación. Estos encuentros se hicieron en las instalaciones de la Universidad Industrial de Santander los cuales fueron acompañados por la asesoría del director de proyecto, del profesor de la cátedra de instrumento y también se planearon clases extracurriculares con un maestro experto en cañas, cuya opinión fue también fundamental para la realización exitosa de este montaje.

Fase 5: Muestra final. Ahora se hará la muestra final del repertorio. Para ello, utilizaremos algún espacio dentro de las instalaciones de la universidad en donde estaremos reunidos con los jurados calificadores, y el director de proyecto para realizar la muestra final.

5.1 Análisis Morfológico-Armónico de las Obras

5.1.1 Vals n 2 – Schubert. Trauerwalzer – Vals en Ab major real.

Según Kathryn Lourderback (Lourderback, 2019) Franz Schubert, fue uno de los más famosos compositores vieneses del romanticismo temprano (1797-1828).

Este famoso vals de Schubert, hace parte de los 36 primeros vales compuestos entre 1816 y 1821 y fueron publicados en Viena. Dejando de un lado la historicidad que rodea este vals, nos centraremos a analizar todo lo correspondiente a la parte teórico-musical de esta pieza.

Forma: Binaria tipo Suite (característica de muchas danzas centro-europeas). Es monotemático.

Estructura: Dos frases cuadráticas, donde la primera frase contiene el tema principal en La bemol Mayor y la segunda frase es una modulación primeramente a la bemol menor y posteriormente hacia acordes cercanos a esta tonalidad, finalizando nuevamente en la tonalidad principal.

Armonía: Schubert fue un maestro de la modulación y prueba de ello, es este Vals. Iniciando en la tonalidad de La bemol Mayor se mantiene sobre una estructura predecible y característica del período de la práctica común. Sin embargo, su segunda frase resulta mucho más interesante ya que se mueve hacia su relativo menor directo, la bemol menor y posteriormente se mueve sobre enarmonías, creando una atmósfera una tanto oscura y sombría. Finaliza con el retorno a la tonalidad principal después de un proceso modulante corto. A continuación, encontraremos la frase a', sacada de la partitura original para piano de esta pieza.

Imagen 1. Partitura original del vals

5.1.2 Danza N.5 Schubert. (18 German dances, D.783)

Ahora, encontremos la Danza n 5 del mismo compositor Franz Schubert. Esta pequeña pieza es una danza germana, la cual está inspirada en el Walzer. Tiene una forma binaria simple, es decir, es un solo tema A, que se divide en dos frases A y a', dentro de las cual encontramos un tema monotemático con una ligera variación rítmica al principio de a'. La armonía de esta danza, inicia sobre dominante, después va hacia la tónica y a partir de allí empieza a moverse entre el V/III y el III hasta el final de la frase A. La segunda frase, inicia en i, III, V/III, III, luego va al III, i, III, V/III, y finaliza en tercer grado, en tercera de picardía. En la siguiente imagen podremos apreciar la partitura de la obra escrita para piano.

Imagen 2. *Danza N.5 Schubert*

5.1.3 Vals n. 2 – Dimitri Shostakóvich

Dimitri Shostakóvich es un compositor soviético nacido en San Petersburgo durante la primera mitad del siglo XX. Su trabajo abarca la mayoría de los géneros: la ópera, la comedia musical, música para cine, cuartetos para cuerda, sinfonías, entre otros. Shostakóvich tuvo que vivir una época difícil para su país y para el mundo pues estuvo presente durante la segunda guerra mundial y también durante los tiempos de opresión en su país motivo por el cual el trabajo de dicho autor se basa en los sucesos acontecidos durante este tiempo. Shostakóvich murió en el año 1975 gracias a una insuficiencia cardiaca dejando una compilación de diferentes composiciones entre ellas el vals n 2. (Miura, 2006)

Tema A esta dividido en dos frases, Las frases son de 16 compases pero la segunda frase tiene una pequeña ampliación de cuatro compases, es decir, 19 compases en total. Luego, aparece una segunda sección, este vals está escrito como se construyeron los valeses en el siglo XIX. Pues este se estructura de tal manera que se encuentran varias secciones o varios valeses compuestos.

La armonía de la obra está dentro de lo que denominamos la ‘práctica común, puesto que se mueve siempre entre los grados i, v, y iv, también se encuentra el V/III en el compás 25 y 26, en el 27 cae a III y después continúa moviéndose entre I y V. En la segunda frase podemos observar que la siguiente sección se encuentra escrita sobre III, Por último, se reexpone el tema A para terminar.

Imagen 3. Imagen de la segunda sección

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system has ten measures with the following chord symbols below the bass staff: Eb, Eb/Bb, Eb, Eb/Bb, Bb7, Bb7/F, Eb, Eb/Bb, C7, G. The second system has seven measures with the following chord symbols below the bass staff: C7 III/VI, Ab VI, Eb, Bb7, Eb, Eb/Bb, Eb. Some notes in the bass staff of the second system are marked with 'as', 'es', and 'b7'.

5.1.4 Pasillito – León Cardona.

León Cardona nació el 10 de Agosto de 1927 en Antioquia. Es un compositor, arreglista, docente y asesor musical quien ha sido reconocido múltiples veces por su trabajo musical a nivel nacional. Estudiosos de su música testifican que en su lenguaje musical se encuentran influencias del romanticismo y nacionalismo Europeo. (Burbano, 2012) León Cardona es un compositor impecable quien afirma que la ‘inspiración no existe’, que la clave para hacer buena música es tener los conocimientos musicales acerca de melodía, armonía, contrapunto, estudio de formas musicales y por último y no menos importante: ‘la disciplina’. (Burbano, 2012) Este maestro

también se caracteriza por ser un excelente intérprete. Así como afirmó Jose Revelo Burbano en su tesis de maestría: **León Cardona García : su aporte a la música de la zona andina colombiana.**

*“ Lo que más se admira de la interpretación musical de este Maestro es su originalidad y
limpia*

*ejecución, su sonido impecable y su gusto artístico depurado, que logra impactar
favorablemente*

*al público. El principio que hace que su música perdure es el equilibrio, tanto en balance
sonoro*

como interpretativo, que permite como resultado final, la perfección musical. (Burbano, 2012)

La forma musical de este pasillo es bastante común **A,B,A,C,A**. Encontramos en el tema A, una frase cuadrática de dieciséis compases que se repiten. Esta frase se divide en dos semifrases de ocho compases cada una, (A-a') en donde según podemos observar, entre las dos semifrases existe un cambio de tempo bastante notorio. En este tema, el motivo está compuesto por solamente corcheas, silencios de corcheas y negras.

El tema B, se compone de dieciséis compases también escritos a 3/4, que se dividen en dos semifrases cada una de ocho compases (B-b'), El motivo de este tema está compuesto en su mayoría por corcheas, cuando finalizamos la primera vuelta de B, el clarinete concluye con un cromatismo para retomar la frase inicial de B.

Ahora, después de haber tocado el tema A y B, hay una re-exposición del tema A, para poder continuar con el tema C.

El tema C, también está compuesto por C y c' siendo este el tema más largo pues la frase C tiene 16 compases y c', 15, para un total de 31 compases que en general contienen la misma melodía pero existe al final una pequeña variación, y se ejecuta también una cadencia de tres compases que nos permite volver a reexponer el tema A para dar fin a la obra. En este tema C, se presentan motivos diferentes a los que hemos venido trabajando en toda la obra, pues aparecen diferentes figuraciones rítmicas y melodías que no habían aparecido antes.

Después de tocar toda la frase C, seguiremos a la frase c', en donde reexponemos la primer semifrase del tema C y continuamos con la variación. Al concluir esta, reexponemos el tema A, para así terminar. Esta obra, está escrita para clarinete originalmente, por lo cual, más adelante encontraremos un poco más acerca de la armonía de la pieza.

5.1.5 Malvaloca – Luis A. Calvo

Luis Antonio Calvo (1882-1945) fue un gran compositor colombiano conocido como uno de los más importantes en el ámbito musical del país debido a la ráfaga de composiciones para piano (aproximadamente 260) que están conformadas principalmente por piezas cortas. Compuso diversidad de valeses, danzas, pasillos, canciones y bambucos pues su trabajo musical giraba en su mayoría en torno a la música andina colombiana, aunque también hay composiciones nacionalistas pertenecientes a otros países (tangos, pasodobles, etc) Luis A. Calvo tuvo distintos acontecimientos a lo largo de su vida, pues él nació en Gámbita-Santander, un pueblo en donde las oportunidades eran escasas motivo por el cual decidió trasladarse a Bogotá en donde sus inicios fueron bastante complejos debido a su estabilidad económica que después de un tiempo fueron solucionados gracias al éxito que empezó a tener como artista. Más adelante fue diagnosticado con lepra motivo por el cual vivió hasta el día de su muerte en Agua de Dios. (Ospina, 2012)

Malvaloca, es una de las danzas más famosas del maestro Luis A. Calvo, la cual tiene una estructura al rondó clásico, pues está compuesta por **A-B-A-C-A**. Encontramos el tema A que está compuesto por 24 compases que se dividen en tres semifrases cada una de ocho compases, es decir A, a', a''. Más adelante en el tema B encontramos una frase de 16 compases la cual se divide en dos semifrases de ocho compases cada una, B, b', motivo por el cual el tema B es más corto que el tema A. Después del tema B, se reexpone el tema A, con algunas variaciones para ir al tema C, que está compuesto por 16 compases que se dividen en dos semifrases de 8, C y c'. Para finalizar la obra, se reexpone el tema A nuevamente. (Martinez, 2018).

Armónicamente hablando, podemos observar que la frase A se mueve entre el V7 y IIm7(b5)/V, hasta llegar al compás 8, en donde encontramos un V7

Imagen 4. *Malvaloca – Luis A. Calvo*

Estos son los compases 13,14,15,16. La armonía perteneciente a la *frase a* se repite.

Frase a': Compas 17-24

FRASE B: Compases del 25 al 28. Se utiliza esta misma armonía de los compases 29 al 32.

FRASE b'

FRASE C: En esta frase podemos observar una modulación al relativo mayor, pues ahora la armonía se mueve sobre la tonalidad Mi Mayor.



5.1.6 Oropel-Jorge Villamil

Jorge Villamil es un compositor huilense nacido el 26 de Junio de 1929. Vivió durante los primeros años de su infancia en una finca motivo por el cual podía ver como los jornaleros pertenecientes a la clase popular cantaban canciones al ritmo de la guitarra. Habiendo nacido en una familia adinerada, tras haber culminado el bachillerato Jorge Villamil inició sus estudios de medicina y unos años después se graduó como médico especialista en ortopedia y traumatología. Tras haberse graduado recibió la noticia acerca de los quebrantos de salud de su padre, motivo por el cual en el año 1958 falleció. A partir de este suceso Jorge Villamil empezó a utilizar la música como refugio para llevar sus penas, y fue allí en donde se empezó a consolidar como compositor participando de concursos de música andina colombiana los cuales permitieron que su música gozara de una gran difusión. (Gutiérrez, 2015).

Oropel es una de las composiciones más destacadas de Jorge Villamil, de la cual se ha realizado un arreglo para hacer de ella parte de este recital. Empieza con una introducción de ocho compases cuya armonía se mueve entre los grados i, iv, v. Después de la casilla encontramos el tema A, que se compone de ocho compases y dos semifrases de cuatro compases cada una a las que llamaremos a' y a''. Este tema A se repite pero tiene una variación en la semifrase a''. Durante el tema A, la armonía se mueve entre i, iv, y en algunos compases aparece I, pues más adelante cuando llegamos al tema B, encontramos una modulación al modo mayor, este tema B también

tiene una duración de 16 compases que se dividen en dos semifrases de ocho cada una que se repiten pero con una variación en la melodía final del tema.

Imagen 5. *Oropel*-Jorge Villamil

Vals Jorge Villamil

Em E7 Am

Em B7 Em 1. B7 Em 2. B7 Em

Am Em B7

Em Am Em

B7 E

F#m B7 E

novelas a de -
cir ja - mas quizastru - do en la vi - da en co - sas de for - tu - na oen co - sas del a
- mor pompesi a pue - tas u - na vez y pierdes la par - ti - da
hoy jue - gas la ru - la - la y en sus rue - das lo - cas ga - nas o - ro - pel si apue - tas al a
mor cuantas tra - cio - nes cuan - tas tris ta - cas cuan - tos de - sen - ga - dos
prin - ti - pió de la ac - tual fi - lo so - fía

5.1.7 *Guabina Dulce* – Juan Pablo Acosta

Juan Pablo Acosta es un compositor, director, guitarrista y director musical de la agrupación Tierraadentro graduado como Maestro en Música de la Universidad de Antioquia.

Esta obra está escrita originalmente para el clarinete. Podemos observar que esta obra se divide en dos secciones, la primera está escrita para el clarinete en tonalidad de Re mayor. Esta sección a la que llamaremos A, tiene una duración de 56 compases que se dividen en dos secciones siendo la primera, a' de 24 compases y la segunda a'' de 32 compases. Los primeros cuatro compases de esta sección hacen parte de una pequeña introducción al tema que es interpretada por la guitarra, más adelante, el clarinete toca la melodía principal en una frase de 10 compases, luego,

la bandola intervendrá con una corta melodía de cuatro compases y por último, el clarinete terminará a' con una melodía de seis compases. Esta sección A no tiene melodías que se repitan, las melodías del tema están repartidas entre el clarinete y la bandola mientras que la guitarra acompaña. Al finalizar esta primera sección nos encontraremos con el tema B, en donde podremos apreciar una modulación a la tonalidad homónima es decir, re menor, la cual consta de 32 compases. Luego, para finalizar esta obra, se realizará una reexposición de la melodía del clarinete del tema A, por lo tanto, nos encontraremos nuevamente en la tonalidad de Re mayor, esta sección tendrá una duración de 27 compases.

Acerca de la armonía de esta obra, durante toda la sección a', se mueve entre C, F/A, G, en dos ocasiones antes de finalizar la frases podremos encontrar un D#dis, acorde que cumple función de novena de dominante. (tonalidad real para la guitarra). Una parte de la sección a'' está escrita sobre ii, pues allí aparecen acordes cercanos a dicha tonalidad tales como Dm7, Bb, Em, A7(b13), Dm9, Db7, Cmaj7 y Fm.

Imagen 6. *Guabina Dulce – Juan Pablo Acosta*

The image displays a musical score for guitar accompaniment, consisting of three staves. The first staff shows a sequence of chords: C, Dm7, and Bb. The second staff begins at measure 28 and includes chords Em, A7(b13), Dm9, Db7, and Cmaj7. The third staff begins at measure 35 and includes chords Fm, C, G7, C, G7, and C. Dynamics markings such as *f*, *mf*, and *f* are present throughout the score.

Después retoma nuevamente la tonalidad principal.

En la sección B encontramos la modulación a la tonalidad homónima, es decir, do menor (para el clarinete por ser transpositor re menor).

Aquí encontramos acordes cercanos a esta tonalidad menor tales como Cm, C7, Fm, Bb7, Eb. En el compás 82 se realiza una progresión de acordes para volver a la tonalidad principal:

Imagen 7. *Acordes Cm, C7, Fm, Bb7, Eb*

5.2 Análisis Interpretativo

5.2.1 Vals # 2 Schubert

Este arreglo está en tonalidad real de Mib mayor, al ser instrumentos transpositores el clarinete esta en Fa mayor y el saxofón en Do mayor. En esta obra, se está manejando un tempo de negra = 85. El saxofón es quien está llevando la voz principal mientras que el clarinete acompaña con una base armónica. Así que será el saxofón quien lidere aspectos tales como la dirección de la frase y dinámicas. Cuando hablamos de Schubert hablamos de Romanticismo, época en la cual la expresividad era la base de las artes, por lo tanto en este vals se escucharán características del estilo de esta época tales como *rubatos*, y *dinámicas*. El sonido irá creciendo

gradualmente a partir del compás 2 y al llegar al compás 7 empezaremos a decrecer para terminar la frase en piano. Para la segunda sección se utilizarán las mismas dinámicas con la única diferencia de que se va a resaltar el *climax* del compás 16 con un *forte* y así se terminará la frase. En la primera sección, el saxofón respirará antes de la última negra del compás cinco, y el clarinete tendrá un poco más de libertad, así que sus respiraciones serán en el compás de anacrusa y antes de empezar a tocar el compás 7. En la segunda sección, las tomas de aire del clarinete se realizarán en el compás de anacrusa y al final del compás 14, el saxofón, antes del último tiempo del compás 14.

Imagen 8. Vals # 2 Shubert

Tema A

The image displays two systems of musical notation for the first theme of Schubert's Waltz No. 2. The first system consists of two staves. The top staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 85$. The first measure of the top staff is circled in blue. The first two measures of the bottom staff are circled in blue. The dynamic marking *mp* is placed below the first measure of the bottom staff, and *p* is placed above the first measure of the top staff. The second system shows measures 7 through 14. A light blue box highlights the final two measures of this system, which correspond to measures 12 and 13 of the piece.

Tema a'

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Tema a'. Each system consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system shows the initial measures with a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The second system, starting at measure 13, continues the melodic development. The third system, starting at measure 16, concludes with a first and second ending for the melodic line, while the bass line provides a steady accompaniment.

5.2.2 Danza # 5 Schubert

En este arreglo el clarinete es quién lleva la melodía principal mientras el saxofón hace la voz de acompañamiento. El *matiz* correspondiente a la frase A, empieza *piano* y a medida de que transcurre la frase el clarinete va a ir creciendo gradualmente con lo que va marcando la melodía, como podemos observar en la siguiente imagen, en cada compás hay unas corcheas cuya nota se repite y a medida de que va transcurriendo la melodía la nota que se repite va ascendiendo un tono arriba y eso es lo que se expresará en la interpretación de esta frase. En el último tiempo del compás 5, se inicia la siguiente frase que será interpretada de la misma manera pues el compás 5,6 y 7

tienen características similares a las de la primera frase. En el compás 8 empezaremos a disminuir gradualmente hasta llegar al compás 9, en donde terminaremos piano para poder repetir esta primer sección de la misma manera. En la segunda vuelta la frase terminará en *mezzoforte*. Como fue mencionado anteriormente, el hecho de que Schubert sea uno de los representantes del romanticismo, hace que la expresividad sea una de las características de lo que se escuchará, por lo tanto, encontraremos *rubatos*, y las *dinámicas* que fueron mencionadas anteriormente. Con respecto a las respiraciones el clarinete tomará su primera respiración en el primer compás y la segunda antes del último tiempo del compás cinco, pues es allí donde empieza la segunda semifrase. En la segunda sección,

Imagen 9. Danza # 5 Schubert

The image displays three systems of musical notation for Schubert's Danza # 5. The first system shows the beginning of the piece in 3/4 time, marked *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A blue box highlights the first five measures. The second system continues from measure 6, marked *mf* (mezzoforte), and includes first and second endings. The third system starts at measure 11, marked *p* (piano).



5.2.3 Vals N.2 – Shostakóvich

El vals n 2 hace parte de la Suite para Orquesta de Variedades que está conformada por una recopilación de piezas de otras de sus obras realizada en el año 1965. Fue compuesto en 1955 para la película “el último escalón” y fue utilizado también en la película “eyes wide shut (1999, Stanley Kubrick). Cabe resaltar que este vals muestra mucho parecido con los valeses de la tradición vienesa tales como los de Strauss y con la música ligera que adquirió tanta fama durante el siglo XX. (Mula, 2018)

Como se puede observar en las siguientes imágenes el arreglo comienza con cuatro compases a tiempo de vals, en donde empezará en *piano* e irá *decreciendo* para que de esta manera se pueda empezar el tema principal en *mezzoforte*, la melodía la estará tocando el clarinete mientras el saxofón acompaña durante toda la obra notas del acorde a tiempo de vals, es decir, tres negras con acentuación en la primera. En el compás 19 se encontrará un *mezzopiano* que crecerá en el compás siguiente para así poder tomar la siguiente frase en *forte*, del compás 25 al 27 será ejecutado en *mezzoforte* para así poder tocar el *climax* de esta sección en un *fortísimo*. Esta primera sección se repetirá.

La segunda sección empezará el clarinete en un *mezzoforte* y el saxofón en un *piano* para que la melodía del clarinete resalte. En el compás 73 habrá un *crescendo* para llegar a un *forte* y en esta *dinámica* se mantendrá hasta el final de la frase

Imagen 10. *Vals N.2 – Shostakóvich*

Re menor para el clarinete
La menor para el saxofón

cuatro compases de introducción al vals.

$\text{♩} = 185$

Clarinete en Sib

Saxofón contralto

Primera frase del tema A

Art. Jacó Moreno

Tema A Compás 25, 26 y 27: V/III – III

C7 C7 F

Tema B compás 69, 70, 71, 72 V/III - III

5.2.4 Pasillito-León Cardona

Acerca de la obra ‘Pasillito’ como su nombre lo indica, es un ritmo de pasillo colombiano escrito en un compás de 3/4. En este arreglo realizado por el maestro Jesús Moreno observamos que el clarinete es quien lleva la melodía principal del tema que está escrito en la tonalidad de si menor. Por otro lado el saxofón, está haciendo la voz acompañante, que se encuentra en la tonalidad de fa# menor. El primer compás lo empezaremos en un piano para ir creciendo gradualmente hasta llegar a la frase a’, en donde encontraremos un aumento en la velocidad y volumen pues en esta frase la intención cambia y se mantendrá hasta el compás 14 en donde empezaremos a disminuir tanto el volumen como el tiempo, para poder retomar el tema A completo.

En este tema los puntos de respiración no van a representar un problema, pues los motivos para el clarinete están compuestos por solamente corcheas, silencios de corcheas y negras, por lo tanto, las respiraciones podrán hacerse durante los silencios de corcheas que encontramos constantemente durante toda la obra. Por otro lado, el saxofón marca la base armónica con un motivo que también se repite de corcheas, silencios de corchea y semicorcheas, así:

Imagen 11. *Pasillito-León Cardona. Tema A*

TEMA A

Arr. Jesús Moreno

Lento ♩ = 70

p

Bm Bm6 Bm(5+) Bm/D Bm6 Bm(5+) F#7/C# - F#7 - F#7(9) - F#7(9b) Bm6

6 **Inicio a'** **Allegro** ♩ = 140

Bm6/D Em6 Em7 Em6/G Em7 A7 D

12 **Lento** ♩ = 70

1. 2.

Gm7 Bm F#7 Bm7 Bm6 Bm7 F#7

18 **Lento** ♩ = 70

Bm

TEMA B

Empieza en un allegro de negra=140 lo que hará que haya un contraste entre el final de la sección A y el inicio de la sección B, los cuatro primeros compases de este tema se interpretarán *piano* pero la melodía irá creciendo hasta llegar al final de esta frase. En el compás 24 se disminuye la velocidad del tema a negra=70 pero a medida de que va transcurriendo la frase, el tempo aumentará y la melodía hará un crescendo hasta terminar esta frase. Después de ejecutar el tema B, se reexpondrá el tema A.

Imagen 12. *Pasillito-León Cardona. Tema B*

The musical score for Tema B is presented in three systems, each with a tempo marking and chord changes.

System 1: Tempo marking: **Allegro** ♩ = 140. The music consists of two staves. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the second staff contains a bass line with eighth notes. Chord changes are indicated below the staff: Em7, A7, D, and D#dim.

System 2: Tempo marking: **Lento** ♩ = 70. The music consists of two staves. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the second staff contains a bass line with eighth notes. Chord changes are indicated below the staff: Em7, A7, Gdis, D/F#, and Bm7.

System 3: Tempo marking: **molto accel.** The music consists of two staves. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the second staff contains a bass line with eighth notes. Chord changes are indicated below the staff: G#m7(b5), C#7, A#dim, C#dim, and F#7.

TEMA C

En este tema C empezaremos nuevamente en *Allegro* negra=140 en *mezzoforte* y a partir del compás 57 creceremos hasta el *forte*, la misma intención tendrá la frase siguiente. A partir del compás 64 la intensidad del sonido empezará a decrecer hasta llegar al final de esta frase.

Es importante resaltar que en el tema C, el saxofón entra a hacer melodías cortas mientras que el clarinete cumple la función de acompañante, por lo general, marcando una blanca con puntillo en una nota perteneciente a la armonía. Además, en este tema se encuentra una modulación a la tonalidad de sol mayor.

Imagen 13. Pasillito-León Cardona. Tema C

The image displays two systems of musical notation for 'Tema C'. The first system starts at measure 34 and includes a first ending bracket and a second ending bracket. The second system starts at measure 57 and includes a tempo marking 'Allegro' and a metronome marking '♩ = 140'. Chords are indicated below the staff lines, and dynamics are indicated by text above the staff.

System 1 (Measures 34-41):

- Measures 34-35: $F\#7$
- Measures 36-37: $A7$
- Measures 38-39: $Em7$ $A7$
- Measures 40-41: D $Em6$ $F\dim$ $F\#7$

System 2 (Measures 57-64):

- Measures 57-58: G Am
- Measures 59-60: $Bm7$ $Bb\dim$
- Measures 61-62: $Am7$ $D7$
- Measures 63-64: $Em7$ $D7$ $C\dim$ Bm $Bb\dim$

63

Am7(4) G Em7 A7 D9 Bm7 C#m7

69

F#6 A#dis Bm7 Am6

c''

84 Lento ♩ = 70 rit.

Am7 Am7/D D7 G

87

Am7 F#7 Bm7 G

5.2.5 Malvaloca-Luis A. Calvo.

Esta hermosa danza fue compuesta alrededor del año 1930, según Laura Galindo, la música de Luis A. Calvo era “muy popular para ser académica y muy académica para ser popular”. Centrándonos un poco más en esta obra, Malvaloca fue una obra de teatro español compuesta por dos hermanos: Serafín Álvarez Quintero y Joaquín Álvarez Quintero en el año 1912. La trama de esta obra se basa en la historia de Rosita que era una joven hermosa quien tenía una lista larga de

amantes motivo por el cual la gente le decía “Malvaloca” hasta que un día, Rosita se enamora de Leonardo y todo el mundo se opone a esta relación. (Galindo, 2021)

En este arreglo escucharemos como el saxofón es quien lleva la melodía la mayoría del tiempo, pues será este instrumento quien toque los temas A, B, y C mientras que el clarinete acompaña. Cuando llegamos a la primera reexposición de A, es el clarinete quien pasa a tocar la melodía principal. Técnicamente hablando, la voz del clarinete en esta obra es un poco compleja, pues tiene muchos saltos debido a que su función es hacer también el papel del bajo, así que muchas veces se podrá apreciar como en la voz del clarinete a veces se encontrarán saltos de más de una octava, lo cual, antes no era muy utilizado pero a partir del siglo XXI se empezó a utilizar este juego de registros en el clarinete.

En la primera exposición del tema se podrá apreciar el contraste de matices entre el clarinete y el saxofón, pues el saxofón es el que está tocando al tema principal así que el clarinete ejecutará el acompañamiento *pianísimo* y el saxofón expondrá el motivo principal de la obra en esta primera frase en *piano*. Todo el acompañamiento será interpretado en *mezzopiano* a excepción de que aparezca un *crescendo*, como sucede en los compases 19, 20, 50, 51, y en los últimos compases de la obra que terminan en *forte*. La melodía principal irá en su mayoría en un *mezzoforte*, aunque en algunos compases, tanto el clarinete como el saxofón deberán crecer el sonido, pues ambos están tocando el mismo motivo rítmico tal como sucede en los compases 11, 12, 23, 24, 43, 44, 47,48 , 55, 56, 57, 86, 89 y 90.

Las respiraciones no serán un problema en esta obra pues como podemos apreciar en ambos instrumentos se encuentran silencios de semicorchea o corchea y allí es donde se realizarán las tomas de aire con el fin de evitar que se corte la frase con una respiración indebida.

Imagen 14. *Malvaloca*-Luis A. Calvo

Malvaloca
Danza

Luis A. Calvo
Arr. Jesús Moreno

Moderato ♩ = 60

Clarinete en Sib

Saxofón contralto

Cl.

Sax. ctrl.

Cl.

Sax. ctrl.

39 **p** El clarinete tomó la melodía principal en esta reexposición de A.

45 Estos dos compases serán ejecutados con mayor intensidad, pues estamos haciendo los mismos motivos

76 **mp**

82

87 Estos compases finales serán ejecutados en fuerte.

5.2.6 *Oropel-Jorge Villamil*

El arreglo de este vals está escrito para el clarinete en fa# menor y para el saxofón en do# m. Durante toda la obra es el clarinete quien lleva la voz principal y el saxofón quien acompaña, por lo tanto en la introducción el clarinete tocará la melodía *forte* y el saxofón utilizará un *piano* para que la melodía del clarinete pueda resaltar. En esta obra se encontrarán acentos en algunas frases, pues como es una canción, las acentuaciones de la letra deben sonar también en el instrumento. La primera y la segunda frase se interpretarán en *mezzoforte*, hasta el compás 16, en donde se decrecerá hasta llegar a un *pianísimo* que creceremos para empezar la siguiente frase en *mezzoforte*. Al terminar esta sección, en los compases 26 y 27, encontraremos tres negras acentuadas y una *modulación*, estos dos compases de ejecutarán en *forte* pero en el compás siguiente, en donde inicia B, empezaremos en *mezzoforte*, pues es la dinámica que estamos utilizando para ejecutar las semifrases.

El contenido de esta obra enfatiza primordialmente en la falsedad del amor y de la gente con respecto a los temas de dinero y apariencia, prueba de ello es este fragmento de la letra

Si apuestas al amor

Cuantas traiciones,

Cuantas tristezas,

Cuantos desengaños.

Que quedan cuando el amor se aleja

Como en las noches negras

Sin lunas y sin estrellas

Amigo cuanto tienes

Cuanto vales

Principio de la actual filosofía

Amigo no arriesgues la partida

Tomemos este trago

Brindemos por la vida

Brindemos por la vida

Pues todo es Oropel

Imagen 15. Oropel-Jorge Villamil

The image displays a musical score for the piece 'Oropel' by Jorge Villamil. The score is written for Clarinet in Bb (Cl.) and Contralto Saxophone (Sax. ctrl.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into several systems:

- System 1:** Measures 1-5. The Clarinet part begins with a forte (*f*) dynamic, while the Saxophone part starts with a piano (*p*) dynamic.
- System 2:** Measures 6-11. The Clarinet part has a first ending (1.) and a second ending (2.). Dynamics include *mf*.
- System 3:** Measures 12-16. Dynamics include *mf*.
- System 4:** Measures 17-25. Dynamics include *pp* and *mf*. A blue circle highlights a modulation in measure 24. The tempo marking 'LENA 3 tempo' is present.
- System 5:** Measures 26-31. Dynamics include *mp*.
- System 6:** Measures 32-35. A blue annotation 'Modulación modo mayor' is placed above the staff. Dynamics include *mp*.

5.2.7 Guabina Dulce- Juan Pablo Acosta.

En esta guabina el saxofón será quien haga la melodía principal mientras que el clarinete acompaña a una velocidad de negra=180. Como se puede apreciar en la partitura, en la melodía principal de esta obra podemos encontrar *apoyaturas* y *acciacaturas*, cuya función será imitar los *glisandos* con los que se solían interpretar las guabinas cuando eran ejecutadas en su mayoría por voces femeninas. La primera frase se interpretará en *mezzoforte* y en el compás 24 crecerá hasta un *forte*. El clarinete en esta primera sección se mantendrá acompañando la melodía con notas de la armonía haciendo motivos de blancas y negras. Esta primera frase será interpretada en *pianísimo*.

Primera semifrase de la sección A

Imagen 16. *Primera semifrase de la sección A*

Primera semifrase sección B

En esta sección, podemos observar como los motivos del clarinete pasaron de ser blancas y negras a incluir negras y corcheas para formar así melodías acompañantes cortas. Esta sección será interpretada en *mezzoforte*

Imagen 17. *Primera semifrase sección B*

Después de esta sección se reexpondrá A para así dar final a la obra.

6. Conclusiones

La guabina, el pasillo y la danza son ritmos que en nuestra región son denominados como autóctonos pero las características teórico musicales fueron derivadas a partir del vals pues la estructura, armonía, métrica e interpretación que fueron analizadas anteriormente se han visto inmersas dentro de las características formales del vals centroeuropeo:

La métrica: Las tres obras pertenecientes a la región centroeuropea están escritas en un compás de 3/4 en donde hay una acentuación en el primer tiempo para marcar el tiempo del vals, característica que se encuentra en el vals Oropel y en Guabina dulce. Con respecto al pasillo podemos decir que la única diferencia que encontramos entre el pasillo y el vals centroeuropeo es que la acentuación de este ritmo va en el último tiempo del compás. De todo nuestro repertorio de la región andina colombiana, la danza ‘‘Malvaloca’’ ha sido la única que se sale un poco de las características del vals mencionadas anteriormente, pues esta danza está escrita a un compás de 2/4.

La armonía: La armonía de todas las obras en su totalidad tiene características de los que denominamos como ‘‘práctica común’’ que es aquél periodo de la música occidental europea

que va desde el sistema tonal hasta la creación del sistema atonal y abarca barroco, clasicismo y romanticismo.

La forma: Todos los temas se componen de una estructura de A, B, y/o C, que en general está compuesta entre 8 y 16 compases cada tema. Los únicos temas que se salen de estas características son la guabina dulce y el vals #2 de Shostakovich en donde analizamos que hay un aumento de compases en cada fragmento. Cabe resaltar que estas dos obras son las más contemporáneas de todo el repertorio escogido.

La melodía: Todas las obras en su totalidad mantienen frases de ocho compases en donde las melodías están compuestas en su melodía por intervalos cortos.

Interpretación: Con respecto a la interpretación de todas las obras, podemos concluir que la dirección de las frases son las que generalmente marcan la intensidad con la que se va a interpretar. Se utilizarán en todas las obras *dinámicas, crescendos, decrescendos y rubatos*.

Bibliografía

- Bedoya, Y. (2016). *Contemporandino*. Bogotá: Escuela de Humanidades, dpto de Música.
- Burbano, J. R. (2012). <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/1233>. En J. R. Burbano, *León Cardona García : su aporte a la música de la zona andina colombiana* (págs. 11-12). Medellín: Universidad EAFIT. Obtenido de <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/1233>.
- Castaño, L. (2010). *La música vocal andina empapada de un nuevo lenguaje"*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Castellanos, L. E. (2013). Nociones interpretativas de pasillo colombiano en la guitarra solista. En L. E. Castellanos, *Nociones interpretativas de pasillo colombiano en la guitarra solista*. (pág. 49). Bogotá.
- Davidson, H. C. (1970). *Diccionario folklórico de Colombia : música, instrumentos y danzas*. Bogotá: Banco de la República.
- Galindo, L. (03 de 05 de 2021). *YouTube*. Obtenido de La historia de Malvaloca Luis A. Calvo.: <https://www.youtube.com/watch?v=0EEQSWavdsk&t=120s>
- Geographic, N. (27 de 04 de 2018). *National Geographic*. Obtenido de National Geographic: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/vals-y-escandalo-baile-agarrado_12623
- González, D. (2020). *CICLO DE CANCIONES, ORACIONES DEL CAMINO EN GÉNEROS ANDINOS COLOMBIANOS*. Bogotá: Universidad del Bosque, Facultad de creación y comunicación.
- Gosálvez, J. C. (29 de 04 de 2011). *Exposición de la Gallarda al Vals*. Obtenido de Libros de danza en la biblioteca nacional de España siglos XVI-XIX:

[http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/FolletosExposiciones/resources/docs/FolletoExp
oGallardaVals.pdf](http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/FolletosExposiciones/resources/docs/FolletoExp
oGallardaVals.pdf)

Gutiérrez, A. (2015). *Jorge Villamil Cordobez: Poiesis de los Andes*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.

HERNANDEZ, M. (16 de 06 de 2019). *La Vanguardia*. Obtenido de Johann Strauss y la guerra del vals: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20190610/47309401949/johann-strauss-y-la-guerra-del-vals.html>

Louderback, K. (2019). *A pianists musings*. Retrieved from A pianists musings: <https://pianistmusings.com/2019/05/10/the-scandalous-history-of-the-waltz/>

MARTINEZ, C. H. (2019). GUABINA Y BAMBUCO EN DOS COMPOSICIONES PARA VIOLÍN. En C. H. MARTINEZ, *"UN ACERCAMIENTO A LOS AIRES DE LA MÚSICA TRADICIONAL ANDINA* (pág. 28). Bogotá.

Martinez, M. (2018). *Estudio Comparativo de la Armonía Presente en las Danzas para Piano de Tres Compositores Colombianos*. Bogotá.

Marulanda, O. (1984). El Folclor de Colombia. En O. Marulanda, *El Folclor de Colombia* (págs. 170-177). Bogotá: Arteestudio editores, Gladys Gonzalez A.

Miura, E. M. (2006). *El caso Shostakovich*. Obtenido de https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/54543975/El_caso_Shostakovich-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1650918104&Signature=YKTNceVpN8HhExkSsg1zUBNBzSCqVXPhcSHXeeXBpRnHG~pEg9AtC6rur2BY3xA4cGotPsAhF1YCiS54lmn-RkPbBjVp06NHweeowdOJVAE5bNB~jZiGBLQyduGoQhpfVCzwV-R

Montoya, A. J. (2017). EL RITMO DEL PASILLO COLOMBIANO: UN FACTOR MUSICAL PARA EL DESARROLLO DE PROCESOS. En A. J. Montoya, *EL RITMO DEL*

PASILLO COLOMBIANO: UN FACTOR MUSICAL PARA EL DESARROLLO DE PROCESOS (págs. 15-16). Bogotá.

Mula, A. (2018). *Cuadernos de investigación musical*. Madrid.

Ortiz, H. (8 de 08 de 2019). *Radio Nacional de Colombia, Santander*. Obtenido de Radio

Nacional : <https://www.radionacional.co/cultura/tiple-torbellino-y-guabina-se-dan-cita-en-velez-santander>

Ospina, S. (2012). Luis A. Calvo, su música y su tiempo. En S. Ospina, *Luis A. Calvo, su música y su tiempo*. Bogotá: Departamento de historia de la Universidad Nacional de Bogotá.

Rodolfo Muñoz . (2020). *UNESCO: Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity - 2021*. Obtenido de UNESCO: Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity - 2021: <https://ich.unesco.org/en/RL/01702>

Ruiz, J. L. (2008). Breve Reseña del Pasillo Coloaiablano v Aporte Compositivo. *Paideia Surcolombiana*. Obtenido de Brave Resaña del Pasillo Coloaiablano v Aporte Compositivo.

Salguero, J. S. (2016). Rasgos y diferencias estilísticas e interpretativas del pasillo Colombiano en el piano. En J. S. Salguero. Cundinamarca.

Social, I. E. (2016). *Documentación técnica del Vals Vienés*. Obtenido de <http://www.iebsformacion.com/wp-content/uploads/2016/12/IEBS-Free-VVLS-Vals-vien%C3%A9s.pdf>

Vazquez, F. D. (2009). *Repertorio musical criollo Latinoamericano, usos y prácticas en Venezuela, Perú, Argentina y Chile*. Chile: Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación.

Vals N.2

F. Schubert
Arr. Jesús Moreno

$\text{♩} = 85$

p

mp

7

13

16

1.

2.

Danza N.5

F. Schubert
Arr. Jesús Moreno

$\text{♩} = 90$

p

pp

6

1. 2.

mf

11

p

15

1. 2.

p

Vals N.2

D. Shostakovich
 Arr. Jesús Moreno

$\text{♩} = 185$

Clarinete en Sib

Saxofón contralto

10

19

28

37 To coda ϕ 1.

Detailed description of the musical score: The score is for two instruments: Clarinet in Bb and Alto Saxophone. It is in 3/4 time and Bb major. The tempo is marked as quarter note = 185. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The saxophone part has a steady eighth-note accompaniment, while the clarinet plays a melodic line with some grace notes. Dynamic markings include *p*, *mf*, *mp*, *f*, and *ff*. A 'To coda' section starts at measure 37, marked with a *p* dynamic and a first ending bracket. The score ends with a *mf* dynamic.

46

55

64

73

82

molto rit. A tempo

91

molto rit.

100 *mf* *A tempo* *f*

p

109 *molto rit.*

=170

117 *molto rit.* *A tempo* *ff* *f* *mp*

D.C. al Coda *CODA*

127

136

145 *ff* *f* *mf*

154 *ff*

The musical score consists of two systems of piano music. The first system, starting at measure 145, features a right-hand melody with eighth-note patterns and slurs, and a left-hand accompaniment of chords. Dynamics include fortissimo (*ff*), forte (*f*), and mezzo-forte (*mf*). The second system, starting at measure 154, continues the melodic and harmonic development, ending with a final chord marked *ff*. The key signature is one flat (B-flat).

Pasillito

León Cardona
Arr. Jesús Moreno

Lento ♩ = 70

p

pp

Allegro ♩ = 140

6

12 Lento ♩ = 70

18 Lento ♩ = 70 Allegro ♩ = 140

24 Lento ♩ = 70

2 **molto accel.**

29

34

40 **Lento** ♩ = 70

45 **Allegro** ♩ = 140

51 **Fine** **Allegro** ♩ = 140

57

3

63

Musical notation for measures 63-68. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with various note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

69

Musical notation for measures 69-74. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the previous system, featuring a prominent half note and a quarter note. The lower staff continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes.

75

Musical notation for measures 75-80. The system consists of two staves. The upper staff shows a melodic line with a half note and a quarter note. The lower staff continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes.

81

Musical notation for measures 81-83. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a half note and a quarter note. The lower staff continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes.

84

Lento ♩ = 70

rit.

D.S. al Fine

Musical notation for measures 84-86. The system consists of two staves. The upper staff begins with a fermata over a half note. The lower staff continues the accompaniment. The tempo marking 'Lento ♩ = 70' is placed above the first measure, and 'rit.' is placed above the second measure. The system concludes with 'D.S. al Fine'.

Malvaloca

Danza

Luis A. Calvo
Arr. Jesús Moreno

Moderato ♩ = 60

Clarinete en Sib

Saxofón contralto

pp *mp* *p*

5

Cl.

Sax. ctrl.

10

Cl.

Sax. ctrl.

16

Cl.

Sax. ctrl.

22

Cl.

Sax. ctrl.

28

Cl.

Sax. ctrl.

3

3

33

Cl.

Sax. ctrl.

3

Cl.

Sax. ctrl.

mp

45

Cl.

Sax. ctrl.

51

Cl.

Sax. ctrl.

3

57
Cl.
Sax. ctrl.

63
Cl.
Sax. ctrl.

70
Cl.
Sax. ctrl.

76
Cl.
Sax. ctrl.

82
Cl.
Sax. ctrl.

87
Cl.
Sax. ctrl.

mp

p

1. 2.

OROPEL

Jorge Villamil
Arr. Jesús Moreno

♩ = 150

Clarinete en Sib

Saxofón contralto

f

p

6

1.

2.

Cl.

Sax. ctrl.

mf

p

12

Cl.

Sax. ctrl.

mf

p

17

Cl.

Sax. ctrl.

pp

22

Cl.

Sax. ctrl.

S
molto rit. . . mf A tempo

The musical score is divided into three systems, each with a Clarinet (Cl.) and Saxophone Contralto (Sax. ctrl.) part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 26-30) starts with a 'molto rit.' tempo marking, followed by 'mf' and 'A tempo'. The second system (measures 31-36) includes a 'p' dynamic marking and an 'mp <' marking. The third system (measures 37-40) includes a 'p' dynamic marking. The saxophone part in the second system has a 'p' dynamic marking at the end.

26 Cl. Sax. ctrl. *p* *mp <*

32 Cl. Sax. ctrl. *p*

37 Cl. Sax. ctrl. *p*

41

Cl. 

Sax. ctrl. 

45

Cl. 

Sax. ctrl. 

51 *p*

Cl. 

Sax. ctrl. 

56 To Coda ³

Cl. 

Sax. ctrl. 


61


Cl. 

Sax. ctrl. 

p

67

Cl. 

Sax. ctrl. 

71

Cl.

Sax. ctrl.

2.

> D.S. al Coda rit.

♢ CODA

Guabina Dulce

Juan Pablo Acosta
 Arr. Jesús Moreno

$\text{♩} = 120$

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 120. The first system shows a piano introduction with a right-hand melody starting on a half note and a left-hand accompaniment of eighth notes. Dynamics include *pp* and *p*.

Musical notation for measures 8-14. The right-hand melody continues with quarter notes, while the left hand features eighth-note patterns with some slurs.

Musical notation for measures 15-20. Measure 19 contains a triplet of eighth notes in the left hand, indicated by a '3' above and below the notes.

Musical notation for measures 21-27. The piece includes a repeat sign at the beginning of measure 22, indicating a first ending.

Musical notation for measures 28-34. The right-hand melody features eighth-note patterns, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

2

34

1.

Detailed description: This system contains measures 34 through 39. It features a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff starts with a quarter note, followed by eighth notes and a half note. The bass staff provides accompaniment with eighth and sixteenth notes. A first ending bracket covers measures 37 and 38, ending with a double bar line.

40

2.

Detailed description: This system contains measures 40 through 46. It features a treble and bass staff. The key signature changes to one sharp (F#) in measure 45. The melody in the treble staff includes quarter and eighth notes. The bass staff continues with accompaniment. A second ending bracket covers measures 42 and 43, ending with a double bar line. The system concludes with a repeat sign and a key signature change to one flat (Bb) in measure 46.

47

Detailed description: This system contains measures 47 through 53. It features a treble and bass staff. The key signature is one flat (Bb). The melody in the treble staff consists of quarter and eighth notes. The bass staff provides accompaniment with eighth and sixteenth notes.

54

Detailed description: This system contains measures 54 through 60. It features a treble and bass staff. The key signature is one flat (Bb). The melody in the treble staff consists of quarter and eighth notes. The bass staff provides accompaniment with eighth and sixteenth notes.

61

Detailed description: This system contains measures 61 through 67. It features a treble and bass staff. The key signature is one flat (Bb). The melody in the treble staff consists of quarter and eighth notes. The bass staff provides accompaniment with eighth and sixteenth notes.

68

Detailed description: This system contains measures 68 through 74. It features a treble and bass staff. The key signature is one flat (Bb). The melody in the treble staff consists of quarter and eighth notes. The bass staff provides accompaniment with eighth and sixteenth notes.

75

81

87

94

99