

**Recital de música andina colombiana para piano sobre una recopilación de composiciones
escritas en el siglo XX**

Viviana Milena Santos Dávila

Trabajo de grado como requisito para alcanzar el título de:

Licenciada en música

Director:

Freddy Suarez Pacheco

Lic. En música

Universidad Industrial De Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes y Música

Bucaramanga

2019

Dedicatoria

Dedico este libro principalmente a mi mamá, quien ha sido mi mayor fuerza y apoyo en estos años de estudio. A mi familia por brindarme la seguridad y la confianza necesaria para seguir creciendo profesional y personalmente, y finalmente a mis amigos quienes confían y disfrutan mi trabajo.

Agradecimientos

Un agradecimiento especial al profesor Freddy Suarez por su apoyo, su credibilidad y confianza en mí, por darme las herramientas necesarias para seguir creciendo profesionalmente.

Tabla de contenido

Introducción	15
1. Generalidades.....	16
1.1 Fundamentación del problema.....	16
1.2 Pregunta problema	16
1.3 Objetivos.....	16
1.3.1 Objetivo General.....	16
1.3.4 Objetivos específicos.	17
1.4 Justificación	17
1.5 Aspectos metodológicos	18
1.6 Normatividad	19
2. Marco referencial.....	22
2.1 Marco de antecedentes.....	22
2.1.1 A nivel local.....	22
2.1.2 A Nivel nacional.	23
2.2 Marco conceptual.....	24
2.2.1 El piano.	24
2.2.2 Interpretación pianística.....	25
2.2.3 Música andina colombiana	26

RECITAL DE MUSICA ANDINA COLOMBIANA PARA PIANO	7
2.2.4 El recital	29
2.3 Marco teórico	30
3. Recital	33
3.1 Idea inicial.....	33
3.2 Selección de los compositores	33
3.2.1 Guillermo Holguín Uribe.....	33
3.2.2 Oriol Rangel.....	36
3.2.3 Luis Antonio Calvo.....	39
3.2.4 Adolfo Mejía.....	43
3.2.5 Carlos Vieco.....	45
3.2.6 Germán Darío Pérez.....	46
3.3 Selección del repertorio.	48
3.4 Montaje de las obras	49
3.4.1 Acondicionamiento físico.	49
3.4.2 Estudio de los ritmos andinos colombianos en el piano.	59
3.5 Obras.....	69
3.5.1 Elementos generales que se utilizaron para el desarrollo de las piezas.	69
3.5.2 Análisis.	70
3.5.3 Dificultades técnicas.	82
4. Conclusiones.....	88

RECITAL DE MUSICA ANDINA COLOMBIANA PARA PIANO	8
Referencias Bibliográficas	89
Apéndices.....	93

Lista de tablas

Tabla 1. Obras seleccionadas para el recital	48
Tabla 2. Estructura formal Patasd'hilo	71
Tabla 3. Estructura formal Fita chiquita.	73
Tabla 4. Estructura formal Malvaloca.	74
Tabla 5- Estructura formal Bambuco en B menor.	76
Tabla 6. Estructura formal Ancestro.	78
Tabla 7. Estructura formal Pa` Juancho	79
Tabla 8.Estructura formal Trozo en el sentimiento popular N. 11 Op 32.	81

Lista de Figuras

Figura 1. Ejercicio N.1 calentamiento de manos y muñecas	50
Figura 2.Ejercicio N.2 calentamiento de manos y muñecas	50

Figura 3. Ejercicio N.3 calentamiento de manos y muñecas	50
Figura 4.Ejercicio N.1 calentamiento de codos y hombros.	50
Figura 5. Ejercicio N.2 calentamiento de codos y hombros.	51
Fiugra 6. Ejercicio N.3 calentamiento de codos y hombros.	51
Figura 7. Ejercicio N.4 calentamiento de codos y hombros.	51
Figura 8. Ejercicio N.1 calentamiento del cuello.....	52
Figura 9. Ejercicio N.2 calentamiento del cuello.....	52
Figura 10. Ejercicio N.3 calentamiento del cuello.....	52
Figura 11. Ejercicio N.1 estiramiento de dedos.....	53
Figura 12. Estiramiento de dedos.....	53
Figura 13. Ejercicio N.1 estiramiento palmas y muñecas.....	53
Figura 14. Ejercicio N.2 estiramiento palmas y muñecas.....	54
Figura 15. Ejercicio N.3 estiramiento palmas y muñecas.....	54
Figura 16. Ejercicio N.1 estiramiento antebrazo.	54
Figura 17. Ejercicio N.2 estiramiento de antebrazo.....	55
Figura 18. Ejercicio N.1 estiramiento de brazos.....	55
Figura 19. Ejercicio N.1 estiramiento de brazos, antebrazos y muñecas.....	55
Figura 20. Ejercicio N.2 estiramiento de brazos, antebrazos y muñecas.....	56
Figura 21. Ejercicio N.1 estiramiento de hombros.	56

RECITAL DE MUSICA ANDINA COLOMBIANA PARA PIANO

	10
Figura 22. Ejercicio N.1 estiramiento de brazos y hombros.....	56
Figura 23. Ejercicio N.2 estiramiento de brazos y hombros.....	57
Figura 24. Ejercicio N.3 estiramiento de brazos y hombros.....	57
Figura 25. Ejercicio N.1 estiramiento de columna cervical.....	57
Figura 26. Ejercicio N.2 estiramiento de columna cervical.....	58
Figura 27. Ejercicio N.3 estiramiento de columna cervical.....	58
Figura 28. Ejercicio N.1 estiramiento de columna vertebral	58
Figura 29. Ejercicio N.2 estiramiento de columna vertebral.	59
Figura 30. Estructura rítmica bambuco a 6/8.....	60
Figura 31. Melodía y estructura rítmica del bambuco a 6/8.	60
Figura 32. Ejercicio N.1 melodía vs bambuco 6/8.....	61
Figura 33. Ejercicio N.2 melodía vs bambuco 6/8.....	61
Figura 34. Ejercicio N.3 melodía vs bambuco 6/8.....	62
Figura 35. Estructura rítmica bambuco $\frac{3}{4}$	62
Figura 36. Melodía y estructura rítmica del bambuco $\frac{3}{4}$	63
Figura 37. Ejercicio N.1 melodía vs bambuco $\frac{3}{4}$	63
Figura 38. Ejercicio N.2 melodía vs bambuco $\frac{3}{4}$	64
Figura 39. Estructura rítmica pasillo.....	64
Figura 40. Melodía vs estructura rítmica pasillo.	65

RECITAL DE MUSICA ANDINA COLOMBIANA PARA PIANO

	11
Figura 41. Ejercicio N.1 melodía vs pasillo.....	65
Figura 42. Ejercicio N.2 melodía vs pasillo.....	66
Figura 43. Ejercicio N.3 melodía vs pasillo.....	66
Figura 44. Ejercicio N.4 melodía vs pasillo.....	66
Figura 45. Estructura rítmica danza.	67
Figura 46. Melodía vs estructura rítmica danza.....	67
Figura 47. Ejercicio N.1 melodía vs danza.	68
Figura 48. Ejercicio N.2 melodía vs danza.	68
Figura 49. Fragmento Ancestro.	82
Figura 50. Fragmentos Pa `Juancho.....	83
Figura 51. Fragmentos Malvaloca.	84
Figura 52. Fragmento Trozo del sentimiento popular N.11.....	85
Figura 53. Fragmento Bambuco en B menor.....	85
Figura 54. Fragmento Fita chiquita.....	86
Figura 55. Fragmento Ancestro	86
Figura 56. Fragmento trozo del sentimiento popular N. 11	87

Lista de Apéndices

RECITAL DE MUSICA ANDINA COLOMBIANA PARA PIANO

	12
Apéndice A. Obra escaneada Patasdhilo.	93
Apéndice B. Obra escaneada Fita chiquita.	94
Apéndice C. Obra escaneada Bambuco en Bm.	97
Apéndice D. Obra escaneada Malvaloca	100
Apéndice E. Obra escaneada Ancestro.	103
Apéndice F. Obra escaneada Pa Juancho.....	109
Apéndice G. Obra escaneada Óp. 92 No. 5	113

RESUMEN

TÍTULO: RECITAL DE MÚSICA ANDINA COLOMBIANA PARA PIANO SOBRE UNA RECOPIACIÓN DE COMPOSICIONES ESCRITAS EN EL SIGLO XX. *

AUTOR: SANTOS DÁVILA, VIVIANA MILENA **

PALABRAS CLAVES: RECITAL, PIANO, MÚSICA COLOMBIANA, INTERPRETACIÓN.

DESCRIPCIÓN:

Este trabajo recorre uno de los periodos más significativos en la evolución de la música andina colombiana, el siglo XX, a través de un instrumento que a lo largo de la historia humana ha inspirado a grandes maestros y grandes piezas conmemorativas: el piano.

Por medio de un recital, el intérprete intenta exponer la manera en que algunos compositores del siglo XX han ido modificando e implementando nuevas técnicas en el desarrollo de la música colombiana para el piano a partir de su encuentro con la música académica; principales exponentes como Luis Antonio Calvo, Carlos Vieco, Adolfo Mejía, Germán Darío Pérez, Guillermo Holguín, etc. son algunos de los compositores que han marcado una diferencia significativa en este proceso, y a partir de su legado han generado nuevos caminos en la interpretación de la música tradicional, por lo cual son parte de la realización de este proyecto.

En el trabajo textual el autor esboza algunos conceptos expuestos dentro del recital, interpretación pianística, bambuco, pasillo, danza, géneros de la música andina colombiana son algunos de ellos; además da a conocer algunos elementos técnicos e interpretativos que son necesarios para la realización de un recital de música colombiana y la manera en que la música académica a partir de sus herramientas facilita dicho proceso.

*Trabajo de grado

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Música. Director Freddy Suarez Pacheco, Licenciado en Música.

ABSTRAC

TITLE: COLOMBIAN ANDINA MUSIC RECITAL FOR PIANO ON A COMPILATION OF COMPOSITIONS WRITTEN IN THE 20TH CENTURY. *

AUTHOR: SANTOS DÁVILA, VIVIANA MILENA **

KEYWORDS: RECITAL, PIANO, COLOMBIAN MUSIC, INTERPRETATION.

DESCRIPTION:

This work covers one of the most significant periods in the evolution of Colombian Andina music, the 20th century, through an instrument that throughout human history has inspired great masters and great commemorative pieces: the piano.

Through a recital, the interpreter tries to expose the way in which some 20th century composers have been modifying and implementing new techniques in the development of Colombian music for the piano from their encounter with academic music; main exponents such as Luis Antonio Calvo, Carlos Vieco, Adolfo Mejía, Germán Darío Pérez, Guillermo Holguín, etc. are some of the composers who have made a significant difference in this process, and from their legacy have generated new paths in the interpretation of traditional music, so they are part of the realization of this project.

In the textual work the author outlines some concepts exposed within the recital, piano interpretation, bambuco, corrido, dance, genres of Colombian Andina music are some of them, also introduces some technical and interpretative elements that are necessary for the realization of a recital of Colombian music and the way in which the academic music from their tools facilitates this process.

*Degree Project

**Faculty of Human Sciences. Bachelor of Music School. Directress: Freddy Suarez Pacheco.

Introducción

La siguiente monografía presenta el proceso aplicado para la realización del trabajo de grado: Recital de música andina colombiana para piano de compositores del siglo XX, requisito para optar por el título de Licenciada en música de la universidad Industrial de Santander.

Se ha organizado en cuatro capítulos en donde el primero expone los objetivos generales y específicos a alcanzar, contextualiza la problemática y cita la normatividad a la cual se rige el proyecto, la justificación de su realización, y aspectos metodológicos a seguir.

El segundo capítulo está basado en los marcos legales, referenciales, teóricos y conceptuales que apoyaron la realización del proyecto.

El tercer y más importante capítulo de la monografía muestran las etapas de desarrollo del recital, desde la selección de las obras, sus respectivos análisis armónicos e interpretativos, la técnica utilizada para el desarrollo de los ritmos y el montaje de las mismas. Al final se presentará las conclusiones del trabajo hecho, y la bibliografía que lo respalda.

Esperamos que este trabajo sirva de apoyo en el proceso formativo de futuros licenciados en música y como divulgación de la música folclórica.

1. Generalidades

1.1 Fundamentación del problema

Dentro de la carrera en licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander, los enfoques metodológicos están direccionados principalmente al estudio de la música académica debido a las múltiples herramientas que estas brindan en el desarrollo técnico de un instrumento musical; Tanta ha sido su importancia y divulgación que ha puesto la música folclórica en un segundo plano, los espacios que se brindan dentro del currículo impulsan muy poco la iniciativa hacia el conocimiento, profundización e interpretación de las ya mencionadas y esto ha dado lugar a que los estudiantes generen poco interés en el desarrollo y evolución de las mismas.

La música andina colombiana requiere de procesos técnicos para su interpretación los cuales se facilitarían con la implementación de las herramientas que la academia brinda, es por ello que este proyecto busca responder la siguiente pregunta:

1.2 Pregunta problema

¿Cuál sería el proceso metodológico para la realización de un recital de música andina colombiana para piano apoyándose en las herramientas técnicas e interpretativas que brinda el estudio de la música académica?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General. Interpretar 7 obras para piano de los principales compositores de la música andina colombiana para piano del siglo XX.

1.3.4 Objetivos específicos. Resalta la obra de compositores de música andina colombiana para piano por medio de un recital.

- Mostrar algunas técnicas interpretativas del piano dentro de la música andina colombiana.
- Describir el proceso metodológico que se utilizó para el montaje de las obras.

1.4 Justificación

Ya desde el principio del siglo, las críticas por la música colombiana fueron apareciendo como parte de esa necesidad de una transformación. Garay (1984) expresa: “Quienes componen bambucos son músicos mediocres y menores, y para redimir esta condición se necesita un genio poderoso capaz de acometer la labor, se necesita un Chopin que depure los aires nacionales como el gran clásico del piano depuró los aires polacos”.

Es así como podemos observar los inicios de una relación indiscutiblemente próxima a consolidarse durante el siglo XX, el piano dentro de la música andina colombiana. Es en este lapso donde podemos observar los grandes y significativos cambios que fue teniendo tanto la música popular, como la manera en que esta misma recibía y se nutría de las técnicas que de Europa se vinieron arraigando en nuestro territorio y al hablar de ello no solo nos referimos en este caso a la técnica de la ejecución del instrumento, si no, hablamos también de la mezcla entre los aires populares y la academia.

En Colombia estos maestros que han dedicado su vida a la exploración y evolución de la música colombiana en este caso en el piano, se les ha dado muy poca divulgación en el proceso académico de algunas entidades institucionales del país, como en este caso lo es la Universidad Industrial de Santander, pues la accesibilidad a los trabajos hechos por Luis A Calvo, Adolfo Mejía, Carlos Vieco, Oriol Rangel entre otros grandes exponentes, es muy poca y los trabajos que se han

realizado a la hora de mostrar la importancia de la música popular dentro del proceso académico de pianistas colombianos es escasa.

Por medio de un recital se busca resaltar y divulgar la importancia del trabajo hecho por estos maestros; a partir de la ejecución e interpretación de los aires populares, se intenta acercar al oyente a la música que nos identifica como Región Andina.

Con este proyecto se espera que los estudiantes despierten un poco más su interés por la música popular, por su estudio y exploración, en pocas palabras hacerla parte del proceso académico y el desarrollo musical.

1.5 Aspectos metodológicos

El trabajo metodológico propuesto en este proyecto para lograr los objetivos pautados está organizado de la siguiente manera:

Etapas I: Idea inicial. En esta parte del proyecto se explica de donde nace la idea de presentar un recital para piano sobre música colombiana a partir de proceso musical obtenido por el intérprete, en su formación como licenciado de música de la Universidad Industrial de Santander.

Etapas II: Selección de los compositores. Esta etapa presenta y expone la vida y obra de los compositores que fueron seleccionados para la realización de este proyecto. Ya que el proyecto tiene como objetivo un siglo específico, los compositores se escogen y presentan en una línea del tiempo para darle una continuidad al recital.

Entre los ítems o pautas que se tuvieron en cuenta para la escogencia de los compositores más representativos se encuentran:

- Aquellos que han ganado su reconocimiento gracias a la popularidad de algunas de sus composiciones y que han pasado a ser parte de la cultura del pueblo.

- El legado que han dejado a la técnica pianística dentro de los aires populares a partir de sus obras, un ejemplo de ello es el libro del maestro Guillermo Holguín: 300 trozos del sentimiento popular en el cual se puede observar un fragmento dedicado a la ejecución un tanto académica de bambucos para el piano.

Etapas III: Selección del repertorio. Para la selección de las obras se tuvo en cuenta las dificultades técnicas que estas exigían para la interpretación de los aires característicos de la región, la popularidad de las composiciones y el gusto personal del intérprete.

Etapas IV: Montaje de las obras. El montaje de las obras requiere de un trabajo personal, pues el recital es para piano solista, así que el tiempo de estudio se divide en dos secciones:

- La primera parte del estudio está enfocada en la técnica, la ejecución de los aires populares en el piano (bambuco, pasillo, danza y guabina)
- La segunda parte se enfoca en las obras, su análisis estructural, armónico, melódico, interpretativo y los elementos generales de apoyo al igual que las dificultades técnicas más sobresalientes.

Etapas V: Recital. Sustentación del proyecto en el auditorio Ágora de la facultad de ciencias humanas de la Universidad Industrial de Santander.

1.6 Normatividad

Según (Universidad Industrial de Santander, 2007). El trabajo de formación artística es una experiencia académica desarrollada por los estudiantes del área artística, que les permite demostrar sus habilidades y talentos mediante un lenguaje personal a partir del cual genera su propia obra, y la presenta al público. El trabajo asimismo implica, la responsabilidad profesional del proceso de

exhibición o socialización en relación consigo mismo, con el espacio y la sociedad mostrando, además, sus capacidades argumentativas y conceptuales frente a su obra y el contexto artístico en general.

El reglamento de pregrado de la Universidad Industrial de Santander, en el capítulo II relacionado con los deberes del estudiante, artículo 151 se muestra:

- Contribuir al uso apropiado y responsable de los medios de comunicación universitaria.
- Colaborar en el desarrollo del proceso, enseñanza-aprendizaje de la Universidad.
- Colaborar con la Universidad en el desarrollo de problemas de la comunidad universitaria.

Según (Naciones Unidas para los derechos Humanos, 1976)

Artículo 67. La educación es un derecho de la persona y un servicio público que tiene una función social; con ella se busca el acceso al conocimiento, a la ciencia, a la técnica, y a los demás bienes y valores de la cultura. La educación formará al colombiano en el respeto a los derechos humanos, a la paz y a la democracia; y en la práctica del trabajo y la recreación, para el mejoramiento cultural, científico, tecnológico y para la protección del ambiente. El Estado, la sociedad y la familia son responsables de la educación, que será obligatoria entre los cinco y los quince años de edad y que comprenderá como mínimo, un año de preescolar y nueve de educación básica. La educación será gratuita en las instituciones del Estado, sin perjuicio del cobro de derechos académicos a quienes puedan sufragarlos. Corresponde al Estado regular y ejercer la suprema inspección y vigilancia de la educación con el fin de velar por su calidad, por el cumplimiento de sus fines y por la mejor formación moral, intelectual y física de los educandos; garantizar el adecuado cubrimiento del servicio y asegurar a los menores las condiciones necesarias para su acceso y permanencia en el sistema educativo.

Según (Constitución política de Colombia , 1991)**Título II.** Derechos, garantías y deberes; Capítulo 1, Derechos fundamentales:

Artículo 27: Es estado garantiza las libertades de enseñanza, aprendizaje, investigación y cátedra.

Capítulo 2, Derechos sociales, económicos y culturales:

Artículo 67. La educación es un derecho de la persona y un servicio público que tiene una función social; con ella se busca el acceso al conocimiento, a la ciencia, a la técnica, y a los demás bienes y valores de la cultura. La educación formará al colombiano en el respeto a los derechos humanos, a la paz y a la democracia; y en la práctica del trabajo y la recreación, para el mejoramiento cultural, científico, tecnológico y para la protección del ambiente. El Estado, la sociedad y la familia son responsables de la educación, que será obligatoria entre los cinco y los quince años de edad y que comprenderá como mínimo, un año de preescolar y nueve de educación básica. La educación será gratuita en las instituciones del Estado, sin perjuicio del cobro de derechos académicos a quienes puedan sufragarlos. Corresponde al Estado regular y ejercer la suprema inspección y vigilancia de la educación con el fin de velar por su calidad, por el cumplimiento de sus fines y por la mejor formación moral, intelectual y física de los educandos; garantizar el adecuado cubrimiento del servicio y asegurar a los menores las condiciones necesarias para su acceso y permanencia en el sistema educativo. La Nación y las entidades territoriales participarán en la dirección, financiación y administración de los servicios educativos estatales, en los términos que señalen la Constitución y la ley.

Artículo 70. El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza

científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional. La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación.

Artículo 71. La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y, en general, a la cultura. El Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades.

2. Marco referencial

2.1 Marco de antecedentes

A nivel local y Nacional son numerosos los trabajos que se han realizado con base en la música tradicional y en este caso la música Andina Colombiana, desde composiciones, adaptaciones, investigaciones, metodologías, arreglos y recitales de diferentes instrumentos solistas.

2.1.1 A nivel local. “La música colombiana en la guitarra solista” Su objetivo general es promover la ejecución de la música colombiana para guitarra solista. (Rodriguez Silva, 2005)

“Recital la tuba como instrumento solista en la música colombiana”. Elabora un recorrido por la tuba, su técnica y la aplicación de esta al repertorio colombiano por medio de la adaptación de piezas musicales. Su principal objetivo es la implementación de la tuba como instrumento solista dentro de la música colombiana para incrementar el repertorio del instrumento. (Uribe Garcia, 2016)

“Recital de piezas de música colombiana adaptadas al violín como instrumento melódico principal”. Su objetivo principal fue la adaptación de seis piezas colombianas utilizando los recursos técnicos y posibilidades sonoras del violín como instrumento melódico principal. (Càceres Rivera, 2016)

2.1.2 A Nivel nacional. “La música para piano en el Huila”. Su principal objetivo es resaltar el trabajo hecho por compositores del Huila, enfocados en el piano y la música colombiana, pues según el mismo son pocos los reconocimientos que se les tiene a estos maestros y su labor. (Perdomo Sandoval, 2016)

“Recitales didácticos de música andina colombiana a través de la guitarra en colegios de la ciudad de Pereira”. Su principal objetivo fue la divulgación de la música andina en los alumnos de los grados noveno y décimo a través de la guitarra solista y un concierto didáctico el cual busca contextualizar al espectador. (Gaviria Ayala, 2009)

“Nuevas piezas colombianas para la iniciación al piano”. Su objetivo principal fue la conformación de piezas colombianas que ayuden en el proceso inicial del estudio del piano, estas piezas están basadas en los ritmos básicos del folclor y apoyado en métodos internacionales

dedicados a los primeros pasos en el instrumento, lo que busca es aportar alternativas para que la música colombiana sea parte primordial en el proceso musical del país. (Toro, 2010)

2.2 Marco conceptual

Los conceptos que se tomaron en cuenta para la contextualización del proyecto son los siguientes:

El piano (pequeña descripción), interpretación pianística, técnica, música andina colombiana y sus géneros y el recital.

2.2.1 El piano. Este instrumento ha sido fuente de inspiración desde casi tres siglos que lleva existiendo dentro del mundo musical, a continuación, se darán algunos conceptos referentes a este bello instrumento para acercar al lector al funcionamiento e interpretación del mismo.

Un piano de cola está construido actualmente en madera (roble, peral, carpino o nogal) y cuenta con alrededor de 3000 piezas para su funcionamiento; Cuenta con un mecanismo de escape y doble escape, el cual consiste en llevar al martillo nuevamente a su posición actual luego de golpear la cuerda permitiendo que el sonido rápidamente se apague una vez la tecla no esté en funcionamiento, de lo contrario la cuerda queda en libertad de vibración. Sus tres pedales cumplen diferentes funciones, el de la derecha levanta los martillos permitiendo la prolongación de la cuerda, el pedal del centro cumple la misma función, pero solo para determinadas notas del registro grave, y el de la izquierda mueve en teclado hacia la derecha, lo cual hace que el martillo solo toque dos de las tres cuerdas por nota y dando un efecto de sordina. Es uno de los instrumentos que cuenta con los mayores registros sonoros, va desde el La subcontraba, hasta el do de la quinta octava, (Bennet, 2003, p. 232)

Existen dos tipos de pianos acústicos, el **piano vertical** en el cual las cuerdas se encuentran ubicadas de forma perpendicular a las teclas y el **piano de cola** extiende sus cuerdas de forma

paralela al piano, horizontalmente y su extremo termina en forma de cola del cual recibe su nombre.

2.2.2 Interpretación pianística. Para poder entender lo que significa la interpretación pianística es necesario entender de donde proviene la interpretación musical. Orlandini Robert (2012) nos dice:

Es un proceso que se ha adaptado a la sociedad en sus últimos siglos y consiste en que un músico especializado decodifica una partitura musical y la hace audible a través de uno o más instrumentos. Sus orígenes se remontan a la edad media o el renacimiento, en donde si bien es cierto no existía como especialidad, pero, se manifestaba a partir de la actuación de obras escritas directamente por compositores. Con el paso del tiempo la necesidad de encontrar músicos que interpretaran obras no compuestas por ellos fue creciendo; muchos intérpretes incluso se tomaron la libertad de dar su propia "opinión", exagerando muchas veces su contribución, lo que dio paso a que compositores como Couperin, Beethoven y Stravinski se quejaran de estas prácticas abusivas sin ninguna justificación viable. Ya en el siglo XX, los intérpretes comenzaron a respetar más el texto musical y medir sus contribuciones.

Hoy en día se puede decir que el intérprete es insoluble a la obra musical escrita y aunque en tiempos de la guerra fría con la llegada de la música electrónica tuvo amenazas de quedar obsoleto, esto no sucedió y actualmente se puede ver la convivencia de los dos oficios sin ningún problema. Otros de sus posicionamientos también es el hecho de que en la sociedad surgió la necesidad de escuchar obras del pasado en manos de intérpretes actuales.

Según Carmona Sarmiento (2006):

- Interpretación musical; el sentido propio de los signos musicales.
- Interpretación subjetiva (la voluntad del compositor).

- Interpretación historicista, la reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época.
- Interpretación objetiva, el espíritu y finalidad de las obras.
- Interpretación libre, la voluntad del intérprete.
- Interpretación adaptativa.

Una vez explicado el término de interpretación musical y su origen podremos referirnos a la interpretación pianística, la cual incluye todos aquellos procesos y estudios que se han conformado a lo largo de la historia con el objetivo de descubrir las posibilidades sonoras del instrumento, en pocas palabras la técnica para su ejecución.

Chang (2007) menciona: “*La técnica es la habilidad de ejecutar millones de pasajes pianísticos diversos; por tanto, no es una destreza, sino un agregado de muchas habilidades*”. (p.10). De manera que la técnica pianística es la manera adecuada de estudio que permite lograr las habilidades correspondientes para la ejecución e interpretación del piano. No es necesario nacer con ciertas facultades para lograr dicho objetivo, como tener fuerza en los dedos o agilidad motriz: la capacidad de escucha, el control y equilibrio de los pensamientos, la conciencia de lo que se toca y como generar el sonido que queremos también hacen parte de este proceso.

2.2.3 Música andina colombiana. La música andina colombiana es música campesina que rompe la idiosincrasia de hombres y mujeres enjutos, para permitirse cantarle a las situaciones cotidianas de las que resulta imposible hablar o quejarse, porque ocupan la totalidad de la existencia. Es música, además, que se revitaliza día a día, pues ha recibido la fuerza de los jóvenes que la reinventan, inyectando a la tradición el sentir de una academia que vuelve a las raíces y abre paso a vanguardias y nuevas sonoridades. (Ministerio de cultura , 2007, p7).

Desde el tiempo de los conquistadores, el territorio Andino ha sido influenciado musicalmente de una manera muy notoria; danzas traídas del viejo mundo se transformaron y evolucionaron en este territorio hasta lograr una identidad cultural. Guabinas, carangas, pasillos y bambucos han pasado por la mano de músicos que con el paso del tiempo han mantenido sus raíces; no sin antes mencionar que estas también han tenido su propio proceso de transformación lo cual las mantienen vivas y apetecidas por el joven músico colombiano que se ha atrevido y explorado diferentes géneros como el jazz y variados ensambles para la integración, comprensión y mejor interpretación de sus músicas.

Se podría decir que musicalmente en el oriente se interpretan géneros como la guabina torbellino y la música de carranga y hacia el occidente el pasillo y el bambuco se hacen más fuertes. En el Tolima y el Huila le cantan al goce de estar vivos; a través de sus coplas expresan de una manera graciosa las situaciones cotidianas que los rodean y por medio de personajes que son populares entre ellos se mofan cariñosamente para darle un poco de risa a la vida que tanto les cuesta.

Entre sus géneros encontramos, en la zona sur: rajaleña, bambuco fiestero, caña, guabina, rumba criolla, danza, bambuco viejo, sanjuanero, son sureño, pasillo, huayno, y sus instrumentos: carraca, esterilla, quiribillo, marrana, maracas, tambora, guache, guitarra, bandola andina, charango, requinto, chucho, redoblante, triangulo, bombo, mates, flauta traversa, zampoña, quena, tiple; en la zona central géneros como: pasillo, torbellino, bambuco, guabina, rumba criolla, sanjuanero, bambuco caucano y danza y sus principales instrumentos son: el trío típico de música colombiana tradicional: guitarra, tiple y bandola, pero existen otros instrumentos como quiribillo, esterilla, chucho, tambora, flautas de caña y requinto.

Bambuco. Escrito tradicionalmente en compás de $\frac{3}{4}$, aunque actualmente muchos compositores lo han escrito e interpretado a $\frac{6}{8}$ debido a su facilidad de comprensión. Sus melodías se

caracterizan por tener un aire jocoso, bailable y alegre, aunque muchos bambucos son escritos originalmente en tonalidades menores suelen tener una parte en que modula a su relativa o modo mayor.

El bambuco es la representación por excelencia de la región Andina y se cree que sus orígenes son mestizos, una conjugación entre melodías de tradición indígena y ritmos muy posiblemente vascos (Chavez de Tobar , 2003, p.9). El bambuco es una expresión musical y coreográfica superior en canto a la guabina y en baile al currulao el cual abarca geográficamente muchas regiones del país. Una de sus características más relevantes es el enriquecimiento que le otorga el ritmo a la melodía en su acentuación a contratiempo (Abadía Morales , 1996, p. 36).

Pasillo. Surge durante la época de la independencia dentro de los andes neogranadinos, como una expresión danzante de la libertad obtenida durante el siglo XIX, es una adaptación del vals austriaco. Debido a su contexto alegre es un aire caracterizado por su velocidad y vertiginoso a la hora de danzarlo. Abadía Morales, La música Folklórica colombiana, (1973) nos dice:

"La denominación de "pasillo" como diminutivo de "paso" se dio justamente para indicar que la rutina plan métrica consta de pasos menudos. Así, si el "paso" corriente tiene un compás de 2/4 y una longitud de 80 centímetros, el "pasodoble" como marcha de infantería tiene un compás de 6/8 y una longitud de 68 a 70 centímetros. El "pasillo", en compás de 3/4 tiene una longitud de 25 a 35 centímetros"

Hoy en día existe el pasillo instrumental fiestero, interpretado en tempos vivos y se caracteriza por su participación en las fiestas, ferias, etc. Y el pasillo lento vocal o instrumental, el cual mantiene un tempo lento y les canta a los sentimientos, desgracias etc.

Danza. La danza andina colombiana es un ritmo poco característico y divulgado en la región, y certeza de ello podemos encontrarlo en la poca información que hay al respecto. Ritmo escrito en 4/4 o 2/4, surgió como una variación de las danzas europeas, en especial la contradanza y la habanera cubana. Debido a su carácter suele ser muy expresiva, algo lenta y romántica sin perder su toque para ser bailada lentamente.

2.2.4 El recital. Real academia española (2001) define: “del francés *recital*, 1.m lectura o recitación de composiciones literarias, 2.m concierto compuesto de varias obras ejecutadas solo por un artista y con un solo instrumento”.

La historia del recital comienza en los años 1672 aproximadamente, tiempo en el que la música erudita deja de ser exclusiva para la corte, de ahí hasta la primera presentación de concierto de un solo género hecho por el pianista Franz Liszt en el año 1839; los conciertos se presentaban en diversos formatos, duetos instrumentales, sinfonías, corales, solistas etc. y su programación era similar con una duración de 3 horas aproximadamente. Era tanta la presencia de la voz en los conciertos que se les denominó recitales.

Franz Liszt fue uno de los primeros músicos en presentar un concierto en un solo género y fue con sus composiciones; su iniciativa fue tan innovadora que cambió la perspectiva de la sociedad que la escuchaba, a estas presentaciones les llamó recitales también solo que dejó de incluir la voz en ellos. (Burkholder, 2008, p.544-546)

Hoy en día un recital se puede tratar de varios conceptos, pero por sobre todo involucra varios músicos en ellos, un pianista, un cantante, un dueto, un acompañamiento con solista, etc. Los recitales suelen llevarse en salas de menor cupo, pero también se pueden realizar en salas de concierto, pero su atmósfera siempre será más íntima que un concierto.

2.3 Marco teórico

Existen numerables escuelas que a lo largo de la historia musical y del piano han guiado su objetivo a la exploración y conocimiento de las muchas posibilidades interpretativas del instrumento. Por lo general las escuelas más comunes han nacido desde compositores muy reconocidos que han llevado la interpretación a otro nivel comparado desde su contemporaneidad. Estas han existido a lo largo de la historia basando sus procesos en estudios, métodos y obras que han permitido un mejor desempeño musical.

Algunas de las escuelas pianísticas más importantes que han existido son: la escuela Lisztiana cuyo fundador fue el pianista Frank Liszt e incluso con él surgió el nacimiento de las escuelas pianísticas, en esta misma línea del tiempo surgieron los independientes guiada por Theodor Leschetitzky, con una estética menos virtuosa y más sensible; la escuela Rusa por el maestro Anton Rubinstein; la escuela Centroeuropea creada por Artur Schnabel; la escuela norteamericana de la cual su componente más reconocido es el maestro Glenn Gould; la escuela francesa que se caracteriza por un refinamiento y detallismo y está ligada a la música impresionista de su país, surge a partir del pianista Antoine François Marmontel y algunos de sus discípulos más importantes fueron Claude Debussy, Faurè y Ravel, en la Escuela Inglesa se caracteriza Myra Hess, en la escuela italiana Arturo Benedetti y en la Escuela Polonesa Jan Ekier y su sucesor Krystian Zimerman. (Leiterslues, 2001)

Dentro del proceso técnico e interpretativo de quien desarrolló este proyecto muchas de las escuelas antes mencionadas fueron parte de su estudio aportando así múltiples elementos para la ejecución y desarrollo de la interpretación pianística.

Entrando en un análisis más detallado citaremos algunas obras y compositores junto a los elementos que se lograron desarrollar en el intérprete:

- Fugas y preludios de Johan Sebastián Bach los cuales aportaron a la interpretación de pasajes sin ayuda del pedal, matices basados en trinos, apoyaturas, glisandos, cadencias etc., desde el punto de vista compositivo el contrapunto en el piano aporta a la independencia de manos y melodías.
- Sonatas y sonatinas de Ludwig Van Beethoven quienes aportaron a la interpretación de intensidades contrastantes; de pianísimos a fortes y viceversa en pasajes muy cortos; al desarrollo de la agilidad en la digitación de octavas, novenas, decimas, etc. Melodías en terceras, sextas o cuartas.
- Estudios de Franz Liszt los cuales contienen numerosos elementos como la ejecución de matices, ligaduras, apoyaturas, glisandos, etc. La digitación de saltos en intervalos de treceavas, décimas; la ejecución de melodías por octavas, y la exploración de diferentes registros del piano, algo que en el clasicismo y barroco no se logra apreciar.
- Suites de Francis Poulenc las cuales se caracterizan por el desarrollo de diferentes modos; el salto entre los registros graves y agudos del piano, lo cual ayuda mucho en la ejecución de música colombiana quien se caracteriza por la misma exploración. El desarrollo de intensidades, volúmenes, matices y acentos.

Entre los elementos y métodos de estudio se encuentran.

1. “*Master School of Modern Piano Playing & Virtuosity*” analiza los elementos técnicos de las composiciones del siglo XX (Jonas, 1922):
 - Profundidad del toque
 - Uso de la caída Libre

- Muñeca flexible
 - Movimientos rotatorios
 - Uso del peso corporal
 - Digitación
 - Recursos musculares
2. “*El arte de tocar piano*” recopila algunos elementos que son más comunes en los métodos y analiza el estudio de: Una sola nota, Cinco dedos (ejercicios a los dedos sin cambio de posición), escalas (movimiento del dedo pulgar), arpeggios (saltos e inversiones del acorde), notas dobles, acordes con 3 o más notas a la vez, saltos, polifonía. Su metodología está ordenada de una manera sencilla en que todos los elementos se relacionan entre sí y va en un proceso de lo fácil a lo complejo. (Neuhaus 1998).
 3. “*El problema de la técnica moderna del piano*”, expone las posibilidades fisiológicas del toque, y se enfoca en algunos como: caída libre; lanzamiento, golpe, balanceo; rotación y toque por presión (Tetzels, 1870),
 4. “*Fundamentos del estudio del piano*” expone algunos de los temas tratados por los pedagogos mencionados anteriormente y profundiza sobre algunos temas no tenidos en cuenta como: la rutina de estudio; posición de los dedos; altura del banco y distancia al piano; y para el desarrollo de una obra: audición y análisis; estudio de las secciones más difíciles primeramente; estudio de segmentos; estudio de las manos separadas; la regla de la continuidad; el ataque del acorde; caída libre; estudio de acordes y relajación; grupos paralelos; aprendizaje, memorización y ejecución mental; velocidad y velocidades de estudio; cómo relajarse; mejora post-estudio; peligros de la ejecución lenta; importancia de la ejecución lenta; digitación; tempo preciso y metrónomo; ayuda de manos; resistencia y

respiración; malos hábitos; pedal de resonancia; la sordina; manos juntas; ejecución mental, entre otros... Chang (2007).

5. *El método Czerny* aplicado a la música colombiana busca utilizar las técnicas de composición de tema y variaciones como recurso para el acercamiento a la música colombiana y el conocimiento de sus patrones rítmicos característicos. Además, deja abierta la posibilidad al intérprete de utilizar recursos como la improvisación, la transposición o modulación de tonalidad, trabajándolos a partir de fragmentos populares de la música colombiana (Martinez, 2009).
6. *Manual didáctico de música colombiana, región andina* escrito por la maestra y pianista Ruth Marulanda Salazar, en el cual se hace un acercamiento a los ritmos y su ejecución en el piano, tanto solista como acompañante (Marulanda , 1989).

3. Recital

3.1 Idea inicial

La idea principal fue generada principalmente por un interés personal hacia la música colombiana y las dificultades a nivel técnico e interpretativo que esta genera dentro de la ejecución del piano.

3.2 Selección de los compositores

A continuación, se hará una breve biografía de los compositores seleccionados mostrando así su importancia dentro del desarrollo del piano en la música Andina Colombiana.

3.2.1 Guillermo Holguín Uribe. Compositor colombiano nacido el 17 de marzo de 1880, en la ciudad de Bogotá, en una familia de clase media alta y culta. Desde muy pequeño demuestra sus habilidades en la música, sobre todo en el violín. Entra en la academia nacional de música en donde

sus notas y rendimiento le otorgan su propia cátedra a los 14 años, aunque sus ideales chocan con la escuela clásica y no logra entenderse con su maestro de violín Narciso Garay quien enfoca sus estudios en métodos atrasados; esta situación hace que sus estudios no sean culminados y se retire de la academia.

Por varios años se emplea en diferentes oficios, en un banco, en una fábrica de cigarrillos, en viajes a lomo de mula etc., sin dejar a un lado la música pues de manera autodidacta trabaja en proyectos con el pianista Carlos Umaña y el chelista Antonio Figueroa. Viaja por primera vez fuera del país a Nueva York en donde sus actividades musicales fueron inciertas pero su acercamiento a la música le dio la posibilidad de apreciar compositores como Wagner y Richard Strauss.

De regreso a Colombia en 1904 la academia nacional permanecía cerrada desde la guerra de los 1000 días, así que el maestro con ayuda de algunos amigos entre ellos el pianista Honorio Alarcón reabrieron el centro educativo bajo la dirección del ya mencionado músico. El maestro Holguín se enfocó en la implementación de la cátedra de solfeo y violín además de la conformación de la orquesta institucional, a la cual escribió y dirigió. La institución comenzó su crecimiento y a petición de la misma enviaron al maestro a Paris, en donde estudió composición en La Schola Cantorum bajo la dirección del maestro Vincet D`Indy. En 1910 regresa a Bogotá en donde el movimiento musical se pronunciaba y la dirección de la academia se disputaba entre Don Jorge Prince (Hijo del fundador de la academia) y Martínez Montoya, pero el gobierno Nacional nombra a Holguín director por el decreto 2 de noviembre de 1910. (Uribe Holguín, 1941)

Como director de la institución cambia su nombre de academia por conservatorio, actualiza en reglamento basándose en conservatorios europeos, busca los mejores profesores de Bogotá, filtra

la entrada de estudiantes por medio de un concurso y crea la biblioteca Nacional en la cual trabajó 25 años en la recopilación de sus documentos.

Conformó la orquesta sinfónica bajo el nombre de “Orquesta de la sociedad de conciertos del conservatorio” y una coral con las cuales interpretó obras como “las sirenas” de Debussy, “la derrota de Senaquerib de Mussorgsky y su propio réquiem inspirado en la muerte de su esposa. Su dirección duró 25 años, viaja un año a París en donde se reencuentra con el maestro D`Indy; a su regreso en 1920 enfrenta polémicas sobre la implementación de la música popular. Sus últimos 5 años fueron marcados por numerosas crisis y finalmente el nombramiento de Gustavo Santos a la recién creada “Dirección Nacional de Bellas Artes” ayudó a hacer dificultoso su trabajo y finalmente presentó su renuncia al conservatorio y la orquesta (Duque, 2012).

Su legado musical como compositor es el más extenso en la historia de la música en Colombia, abarca géneros desde el piano, el drama lírico, sinfónica, cuartetos, etc. A continuación, un pequeño resumen de la misma.

Orquesta sinfónica. Compone 11 sinfónicas (Op. 11- 117), algunas nacionalistas como la N. 2 “Del terruño”, el poema sinfónico “Bochica” (Op. 73), “conquistadores” (Op. 108), “Ceremonia Indígena”, obra inspirada en el mundo precolombino, “Sinfoneta campesina” (Op. 83); Obras para piano y orquesta como “Villanesca” (Op. 37); Obras para solista, coro y orquesta: Réquiem (Op. 17) dedicado a la muerte de su esposa, Homenaje a Bolívar (Op. 106); Música incidental: escribió música para acompañar el poema “Anarkos” de Guillermo Valencia; Ópera – drama lírico: “Furatena” la cual sigue los pasos de Wagner, y en la cual trata la voz humana; Música de cámara: compone 7 sonatas para violín y piano, 10 cuartetos de cuerda; Canciones: se inclinada en la canción culta, 120 canciones (Op. 120) muchas siendo textos franceses emparedado con el arte de Faurè.

Piano. Finalmente, enfocados en el área pianística cabe resaltar que su obra compositiva fue muy extensa, aunque no fue un pianista virtuoso conocía muy bien la interpretación del mismo, uno de su trabajo más reconocido fue “300 trozos del sentimiento popular” en donde el maestro se dedicó a captar el espíritu de la música Colombiana, algunas variaciones para piano, variaciones folclóricas para dos pianos (Op. 81 n. 3) la cual recibió el premio en el concurso promovido por Fabricato en 1948.

Muere el 26 junio de 1971 dejando así a la historia de la música colombiana la más vasta literatura, en la cual se muestra claramente su afinidad por la música académica y la música popular, dándole a esta última, herramientas necesarias para su evolución.

3.2.2 Oriol Rangel. Nació en Pamplona el 12 de Agosto de 1916, en una familia de músicos, su padre Gerardo Rangel Mendoza era el organista de la catedral de Pamplona y fue el primer profesor del maestro Rangel en el violín, su madre Digna Rozo Contreras era la hermana del maestro José Rozo Contreras quien llegaría a ser el impulsor y guía de su carrera profesional como músico. Desde muy pequeño fui un niño retraído y silencioso quien encontró en la música su medio para expresar; Su sobrino Carlos Mauricio Rangel, también trabajó en la investigación de la vida y obra del maestro y cuenta que desde muy pequeño el maestro Oriol se vio influenciado por la música venezolana, en su mayoría pasillos, debido a que Pamplona está ubicado cerca de la frontera.

Dejó su pueblo para viajar a la capital a seguir con sus estudios musicales de una manera profesional con la ayuda de su tío. Allí amplió su visión musical al relacionarse con la zona cafetera y Antioquia. Pero la influencia más clara fue a finales del siglo XIX y principios del XX, maestros como Pedro Morales, Emilio Rugilio y Luis A Calvo marcaron los comienzos de su aventura musical.

Su música mantiene la influencia de la música académica, aunque su inspiración siempre fue la tierra, el folclor, la cultura; la combinación de estas dos disciplinas llevó la obra del maestro a un nivel más prestigioso en la sociedad, otorgando a su vez un paso a la música andina para desarrollarse en un nivel académico; espacios como grandes salones y salas de concierto fueron testigo de este hecho.

Su carrera musical empieza en su pueblo como participante de las tertulias que allí se desarrollaban, ya al partir a la ciudad enfocó su carrera hacia el piano, la composición y la dirección de orquesta. Incursionó como timba lista en la orquesta que dirigía su tío y entró al conservatorio. Desde siempre mantuvo su respeto y admiración hacia la música colombiana, tanto así que cuenta una anécdota que el maestro se rehusó a recibir su título de grado debido a que no le permitieron tocar una obra folclórica “brisas de pamplonita” del maestro Elías Mauricio Soto, ya que en esa época la música popular no era considerada en medios académicos, aunque el pensamiento cambió muchos años después, este acto fue uno de los primeros detonantes de dicha idea.

Su primera etapa fue como músico clásico y acompañó en el piano a grandes figuras líricas de Europa y América, en el teatro colón. Se incursionó en la radio y fue la voz de la Víctor como pianista, más tarde asumió la dirección de la emisora Nueva Granada. Allí creó su programa legendario “Antología musical de Colombia” y también fue músico de la radio difusora nacional y la voz Colombia. Estuvo involucrado con la emisora de Santafé y creó el espacio “Nocturnal Colombiano”, nombre que recibió también uno de sus grupos musicales más legendarios, conformado por el dueto de hermanos Jaime y Mario Martínez, los flautistas Oscar Álvarez, Gabriel Hernández y Jaime Moreno y su hermano contrabajista Otto Rangel (Moncada Esquivel , 2016).

Se asoció con músicos de la época como Gabriel Uribe, Antonio Dueñas y Miguel Uribe. Además de fundar la agrupación “Los mosqueteros de la radio” con el que participó en conciertos emitidos por la emisora y en espacios importantes como el Coffe Palace. Participó en programas de televisión como “tierra colombiana “de Eucario Bermúdez.

Carlos Rangel, su sobrino menciona que programas como el “Nocturnal Colombiano” y “Antología musical colombiana”, marcaron una época en la historia colombiana pues su popularidad se extendió por 15 años en los que su mayor objetivo era el acercamiento y difusión de la música andina colombiana a las comunidades; tanto fue su éxito que países como Venezuela y Ecuador lograron su emisión. Una de las luchas del maestro siempre fue la de lograr le prestigio que la música andina debía tener entre sus comunidades y su educación (Perilla, 2014).

Como compositor siempre fue muy espontaneo a la hora de crear una idea, pero el desarrollo de la misma para alguno de sus grupos de cámara, llevaba al maestro a horas de encierro. Sus temáticas estaban en su mayoría basadas en la vida cotidiana que lo rodeaba, por ello muchas de sus composiciones llevan nombres de personas: Fita, María Eugenia, etc. Ciro Leal menciona también su inclinación por obras descriptivas como es el caso de “Amanecer en Monserrat” donde se plasma la llegada del sol, el canto de los pájaros sobre la montaña; Fue un gran amante de su tierra, solía viajar de Bogotá a Pamplona y viceversa en una semana, parando en muchos lugares a visitar amigos, y siempre estuvo entregado a la comunidad, cuentan que muchas veces les llevaba mercado a los pobres. Como persona fue un ser muy sensible que amaba su tierra y su cultura.

En 1974 la programación y dirección de la emisora cambia y con ello los intereses musicales, el vallenato comienza su auge y acogida en la sociedad a tal punto que los programas creados por el maestro son cerrados causándole al mismo un gran dolor. Aun así siguió su labor al lado de maestros como Francisco Cristancho (orquesta colombiana) Jaime Llanos Gonzales (grupo los

maestros) y trabaja en la sinfónica Nacional de Colombia, pero su labor musical fue perdiendo importancia al igual que su salud empeoraba; se le diagnosticó diabetes y el 14 de enero de 1977 a sus 60 años de edad muere en la ciudad de Bogotá. Su último concierto fue en el auditorio Comfenalco de Bogotá junto a los hermanos Martínez, Jaime Llano Gonzales. En su epitafio yace la frase: “Adiós campesino terco que algún día te dio por querer a Colombia” (Hernandez Noreña, 2016).

Su legado como compositor dejó alrededor de 200 obras enfocadas en géneros andinos colombianos, su ritmo más trabajado fue el pasillo; a continuación, un breve repaso de su obra musical.

Orquesta. Tres piezas para orquesta (Vals, canción de cuna y Ariel Criollo o Aire colombiano). Entre sus canciones se encuentran: Luz de mis pupilas, Cafetal de mis amores, Los ojos de mi morena, Presentimiento, La canción del río; También compuso himnos y arreglos instrumentales.

Piano. Estudio de pasillo, Yolanda, El dorado, Fantasía sobre motivos colombiano para trio de cámara. (Piano, violín y violonchelo); Scherzo para violín y piano, prelude para piano, amanecer en Monserrat, ríete Gabriel (para saxofón alto); Fita chiquita, Pamplona, El Tato, Aquí y en todas partes, Alcira, La Cantaleta, A mi Colombia, El tigre, Santandercito, Rodrigo Mantilla, Caperucita Roja. (Piano solista).

Toda su obra reposa en Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, perteneciente al fondo Oriol Rangel, que fue donado por su viuda Josefita Ramírez.

3.2.3 Luis Antonio Calvo. Nace en el municipio de Gambita, Santander el 28 de agosto de 1882 en una familia de escasos recursos; sus primeros acercamientos hacia la música fueron junto a su

padre Félix Serrano, también músico, y quien tenía una inclinación hacia la producción de sonidos por medio de materiales orgánicos (hojas, ramas, chamizos, etc.)

Su lenguaje siempre se caracterizó por ser netamente tropical, hacia aires populares y nacionales, muy poca fue su influencia en exponentes Europeos; como lo menciona el músico José Manuel Cárdenas “El maestro Calvo es la voz llena de ternura de los hogares colombianos”

Debido a que el pueblo en que vivían las oportunidades de educación era escasas, su madre decide trasladarse a Tunja y allí el maestro aprende el oficio de sastrería para el cual no era muy bueno, por lo que terminó trabajando como mensajero de una tienda cuyo dueño, el señor Pedro León Gómez en sus ratos libres practicaba violín; de esta manera el maestro tuvo su primer acercamiento real hacia la ejecución de un instrumento ya que el señor Gómez, al ver su facilidad musical decidió enseñarle. “Él me dio a probar el dulce licor del arte” Mencionó el maestro al recordar a don Pedro León.

Tiempo después encaminó sus estudios al piano y violín bajo la dirección del maestro Tomás Posada, quien le enseñó generosamente; perteneció al coro de la iglesia de los franciscanos, y fue admitido como platillero en la banda de Tunja, luego pasó a la ejecución del bombo y a la plaza del bombardino. Siguió sus estudios en el piano, violín y la bandola con quien compuso sus primeras piezas, entre ellas Livia, dedicada a su mamá.

Se traslada a Bogotá en mayo de 1905, y allí lucha por una beca que otorga el entonces presidente Rafael Reyes bajo un decreto en donde beneficia a todo músico perteneciente a una banda de la ciudad. Consigue ser admitido como pistón de tercera clase en la banda del Ejército con un sueldo de 50 pesos, los cuales eran muy escasos para el sostenimiento de su familia. Estos tiempos fueron muy duros para su familia y a pesar de pertenecer a una banda, no consigue la beca por falta de referencias y recomendaciones de altos personajes. Así que decide musicalizar su pieza Livia para

la banda, se la presenta al director y esta es aceptada. La obra en su estreno tuvo gran éxito y debido a esto el director decide confiarle la instrumentación, ya con este trabajo su economía y popularidad comienzan a mejorar.

En una ocasión el maestro Rafael Vásquez Flórez se acercó a la banda a preguntar sobre el compositor de un vals que habían interpretado, cuando le mencionaron al joven músico, este se acercó a felicitarlo por la armonía del mismo y al preguntar con quien había ejercido sus estudios armónicos, el joven compositor le dijo que no conocía sobre este tema, que todo lo hacía autodidactamente. El maestro quedó asombrado del talento del joven y ofreció enseñarle clases en el conservatorio. Este evento no duró mucho ya que para ese entonces se hicieron varias reformas en la institución a cargo del maestro Holguín y el señor Rafael fue destituido de su cargo. Otras figuras como el violinista Leopoldo Carreño acogió su proceso musical y bajo la intervención del mismo el joven Calvo pudo continuar sus estudios en armonía, además de asistir a clases de violonchelo y el acercamiento a escuelas rusas, alemanas y francesas. Al poco tiempo Luis A. Calvo fue ganando prestigio entre la sociedad de músicos y artistas y composiciones como Intermezzo I, Eclipse de belleza y el famoso lejano azul eran muy populares.

La salud siempre fue parte de los problemas que acogieron al maestro, para ese entonces se le diagnosticó con lepra, noticia que devastó al artista : “El terror de los espantos tocó a mis puertas y con fieras garras arrebató la relativa tranquilidad que disfrutábamos tres seres unidos [...] Me creo impotente para narrar las escenas de dolor y de angustia que por más de quince días precedieron al fatal desastre; pero, como para todo dolor humano hay un consuelo, en esta ocasión la gentil sociedad bogotana, siempre pronta a desplegar su proverbial y cariñosa solicitud hacia sus líricos infortunados, tuvo el más hermoso gesto para mí, el cual dulcificó mi inmensa pena” (Ospina Romero, 2012), Escribió de aquellos cruciales momentos de su vida. Se le hizo un

homenaje en el Teatro Colón, como despedida, antes de ingresar como era de rigor en aquellos tiempos al lazareto de Agua de Dios.

El 12 de mayo de 1926 fue instalado en dicha institución junto con su familia. Allí tuvo buena acogida por parte de los padres salesianos que dirigían el Lazareto. Poco después llegó a su residencia un piano donado por la ciudadanía de Bogotá, En Agua de Dios, el maestro se dedicó por completo al piano.

El 18 de octubre de 1942 contrae matrimonio con doña Ana Rodríguez, a quien conoció en el Lazareto, debido a que su hermana también sufría la enfermedad; este amor se vio reflejado en algunas de las composiciones del maestro. E repetidas ocasiones salió de Agua de Dios, a dar conciertos o recibir homenajes. En 1941, en el Teatro Municipal de Bogotá, se le rindió un gran homenaje, donde se tocaron buena parte de sus melodías y se exaltó su vida de artista por parte de José Joaquín Casas. En el mismo año, Medellín lo invitó a dar un concierto, invitación que se extendió a diversos pueblos antioqueños.

El 22 de junio de 1942 recibió el homenaje de la ciudad de Tunja, la ciudad donde había pasado su niñez. Otros muchos homenajes llenaron: la vida del artista en este período dramático de su vida, como en el caso del acto con que se celebraron las bodas de plata de su inmortal Intermezzo No. 1, considerado por muchos la cumbre de su producción.

Entre su legado encontramos una biblioteca amplia y variada. Más de cincuenta piezas para piano entre intermezzos, mazurcas, marchas nupciales, nocturnos, valeses, danzas, tangos y pasillos. Himnos como el de Centavo de vanidad, Himno del Regimiento Ayacucho, Himno del Colegio Santo Tomás de Aquino entre otros. La música religiosa está representada en la obra de Calvo por tres himnos al Santísimo Sacramento, dos Trisagios a la Santísima Trinidad, uno al Sagrado Corazón, una salve a María Auxiliadora, una Ave María, cinco villancicos y algunos motetes. Su

música religiosa, está reunida en un libro editado en Italia, y recibió en nombre de arpa mística. (Duque, Luis A. Calvo: Paradigma de la musica para piano en Colombia., 2014)

Muere en Agua de Dios, Cundinamarca el 22 de abril de 1945.

3.2.4 Adolfo Mejía. Nace el 5 de octubre de 1905 en el municipio de Sincé del departamento de Sucre, aunque la mayor parte de su infancia la vivió en Cartagena, en el barrio amurallado de San Diego. Sus estudios musicales inician desde temprana edad, en el seno familiar, hijo de Adolfo Mejía Valverde y Francisca Navarro. Inició sus estudios en la escuela normal de instructores y participó en el coro de San Pedro Claver. Sus estudios profesionales los realizó en la Universidad de Cartagena, en la facultad de filosofía y letras.

Su instrumento favorito siempre fue la guitarra, pero su facilidad siempre estuvo en la ejecución del piano, ejecutó varios instrumentos e incursionó como director, compositor, arreglista y guitarrista combinando varios estilos como el jazz, la música de baile, bambucos y pasillos andinos colombianos.

En 1930 viaja a Nueva York, y vive allí por dos años, en los cuales se ve rodeado de música hispanoparlante cercana a las emisoras y estudios de grabación de la BBC, La Columbia y la Víctor. Aunque su primera influencia en el nacionalismo lo obtuvo de su profesor Jesús Bermúdez Silva, no aparta sus experiencias en New York, y al regresa a Colombia se vincula a la emisora Ecos del Tequendama, fundada con el objetivo de la difusión de la música nacional. En este tiempo compone una de sus piezas más conocidas “Cartagena”, escrita en 1930 con letra de Leónidas Otálora, y en la cual se plasma muy notoriamente la danza caribeña y que se sitúa dentro del género de bolero, uno de los más populares en la primera mitad del siglo XX, en Latinoamérica.

En su ámbito académico obtiene el premio nacional de composición Ezequiel Bernal con su obra “Pequeña Suite”, compuesta en el año 1938 y la cual contiene 3 movimientos basados en tres diferentes esquemas rítmicos y melódicos de la música tradicional. Gracias a este premio en 1939 obtiene una beca para viajar a Francia y continuar sus estudios musicales, pero debido a la segunda guerra no le es posible realizarlo. Después de una breve estancia en Francia, se devuelve para el país en un buque brasilero en donde conoce a Leopold Stokowski y viaja junto con él y la American Youth Orchestra a Nueva York nuevamente. Pasada la segunda guerra mundial en 1945 regresa a Cartagena y establece la Sociedad Musical Por-Arte, en compañía de otros artistas e intelectuales. Continúa con sus estudios musicales en lo popular y académico. En los años cincuenta es nombrado como director del Instituto musical y la banda de la Marina con la que contribuye con el himno conocido por la institución ¡Viva Colombia, soy marinero! En 1970 el maestro Mejía obtiene el premio Nacional de música y el doctorado Honoris Causa de la Universidad de Cartagena (UNC, 2011).

Deja un legado del alrededor de 80 composiciones entre obras corales, obras sinfónicas, obras para piano y violín, piano solo y canciones. Obras como “Acuarelas colombianas”, permanecen en la memoria musical colombiana por su gran inspiración nacionalista.

También su trabajo pianístico tiene un gran reconocimiento por su labor popular, y su iniciativa en la divulgación de la música colombiana, publicadas en los años 90, manejan una temática abstracta, como “luminosidad de aguas”. La mayoría de sus obras para piano fueron escritas en bambucos y pasillos, aunque también tiene influencia latinoamericana como la samba argentina (Bermudez, 2017).

Su vida y obra fue galardonada en repetidas ocasiones. La alcaldía mayor de Cartagena en el año 1988 y en el 2012 el festival Nacional El Mono Núñez.

En 1973 después de varios años de haberse radicado definitivamente en la ciudad que lo acogió y tras una trombosis cerebral y un infarto, fallece en su Cartagena.

3.2.5 Carlos Vieco. Nace en Medellín el 4 de marzo de 1904, hijo de Camilo Vieco y Teresa Ortiz. Desde muy temprana edad ingresó a la escuela de Música Santa de Cecilia en donde aprendió sobre el bajo y armonía en la dirección de profesores como Germán Posada, Jesús Arriola y Eusebio Ochoa. Sus estudios profesionales los realizó en la Universidad de Antioquia. Su primera composición fue un pasillo llamado “Echen pal morro” y su primera poesía musicalizada fue “Invierno y primavera” del poeta Carlos Villafañe, la cual fue muy popular en eventos sociales. Junto a sus hermanos Luis Eduardo, Bernardo, Gabriel, Alfonso y Roberto Vieco conformaron un grupo musical con el cual amenizaron matrimonios, fiestas y fue muy popular desde 1924.

Gran parte de su vida la dedicó a actividades artísticas y la docencia, fue profesor de solfeo en 1941-1950 en el instituto de Bellas Artes de Medellín, en la Casa de la Cultura, instituto que lo considera como uno de sus máximos fundadores, en el Instituto Central Femenino, el Instituto Jorge Robledo Ortiz, el Instituto Antioquia y el Instituto Obrero de la Universidad Boliviana.

Conformó muchas agrupaciones estudiantiles y corales como la Coral Coltabaco, la coral de Xominos, y el conjunto Tejicondor con el cual viajó en 1958 a New York como motivo de la semana Panamericana organizada por la OEA, este evento le dio la oportunidad de realizar más de 30 conciertos por EEUU fomentando la música colombiana. En ese mismo año fue instrumentista y sirvió a muchos artistas y agrupaciones conocidas en Antioquía y el país. (Rodríguez Velasquez, 2014)

En su labor musical más de tres mil obras llegaron a ser parte de su legado, pero solos unas 300 han sido interpretadas muchas de las cuales se destacan en eventos sociales o internacionalmente han pasado por medios de difusión como la emisora RCA VICTOR de New York. Entre las

comunes se encuentran: “Triste y Lejano”, al ser su primera pieza en la radio, "Invierno y Primavera, Al Calor de tu Afecto, La Frutería (que realmente se llama Honda Pena), Hacia el Calvario, Plegaria, Sed, Alma Indígena, Plegaria al Sol, Tierra Labrantía, Patasd’hilo, Lluvia de Plata, Hay que Partir, Primavera en Medellín, Estancias, Feliz Año, Cultivando Rosas, Las Noches de Agua de Dios, Sin que Tú me Hicieras Nada, Son de Campanas y En la Calle. Una de las obras que más complació al Maestro Vieco es la Zarzuela "Romance Esclavo". (Romano , 2001)

Por su ardua labor le fueron concebidos muchos premios entre los que se destacan: La orden del Clavo en categoría de Oro en 1957, La estrella de Antioquía en su grado Plata entregada por el Gobernador de Antioquía, en el aniversario de los veinticinco años de SAYCO (Sociedad de Autores y Compositores de Colombia), se homenajeó al Maestro Vieco, y en el año 1971 recibió La Cruz de Boyacá concebida por el doctor Misael Pastrana Borrero; La Medalla al Mérito del Instituto de Cultura Colombiana, el Botón cívico de Medellín, El hacha simbólica de la Alcaldía de Medellín, entre otros...

Muere en Medellín el 13 de septiembre de 1979, dejando atrás un gran legado para la música colombiana, el cual su familia ayudó a divulgar.

3.2.6 Germán Darío Pérez. “Tenemos un profundo conocimiento de la tradición, no se puede pretender innovar si no conoces las raíces de las cuales provienes”. (El tiempo, 2017)

Nace en el año 1969 en la ciudad de Bogotá, desde los 4 años empieza sus estudios en música. Ala edad de los 13 años ingresa al conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, en donde se enfoca en el estudio del piano por 14 años (1982-1996). Durante este tiempo se ve inclinado por el jazz, la música clásica y siente una especial admiración por Johan

Sebastián Bach; desde muy temprana empezó a inyectarle a sus bambucos y pasillos armonías innovadoras. Se gradúa con honores en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Academia superior de Artes de Bogotá (ASAB) como Maestro en Artes Musicales con énfasis en composición.

Su trabajo compositivo se ha caracterizado por las fuentes que le han influenciado. Desde las raíces musicales y tradicionales que le ha dejado su historia familiar hasta los elementos de estudio que adquirió en la academia y pasando por lenguajes más populares como el jazz, El maestro Germán ha logrado hacer de su obra un sello único, dando paso a la evolución de nuestra música tradicional y abriendo caminos para que futuros compositores busquen el desarrollo de la misma.

Tal ha sido el éxito de su búsqueda que su obra ha sido galardonada numerosas veces, alcanzando hoy en día alrededor de 24 premios en composición en los más importantes certámenes del género. Sus obras son interpretadas constantemente por solistas e intérpretes reconocidos y en el exterior en importantes escenarios como el Carnegie Hall de New York y El Southbank Centre de Londres. A demás la Orquesta Filarmónica de Bogotá para la grabación de su disco en celebración de sus 50 años le otorgó al maestro el arreglo de su obra ancestro, quien será grabado juntos con otros reconocidos compositores.

Ha sido el compositor más premiado de la música andina colombiana. Su trabajo lleva hasta ahora la grabación de 5 producciones: “Trío Nueva Colombia”, “El arte de la memoria”, “Pasión”, “German Darío Pérez, 5 obras de cámara” y “Mi camino, Trío Nueva Colombia, 30 años”. Junto con el Trío Nueva Colombia ha realizado conciertos a nivel internacional en países como Francia, Holanda, Suiza, Bélgica, Alemania, Italia, Argentina, Brasil y Uruguay. (Perez , s.f.)

Actualmente se desempeña como profesor de la Universidad Pedagógica Nacional y el Conservatorio Nacional de Colombia.

3.3 Selección del repertorio.

Para la selección del repertorio se tuvo en cuenta tres factores importantes:

- En primera instancia que las obras fueran de concierto, que incluyeran un grado de dificultad pianístico para un estudiante de la carrera en Música con énfasis en piano, un ejemplo de ello, melodías por terceras, por sextas, saltos en el bajo por octavas, quintas, utilización de la mayoría del registro del piano, estacatos, ligados, apoyaturas, matices, etc. Respecto a los ritmos el más estudiado fue el bambuco debido a la dificultad que este presenta en el instrumento.
- Como segunda medida se tuvo en cuenta las obras que han caracterizado el lenguaje de los compositores o han quedado en la memoria popular.
- Y como último factor se tuvo muy presente el gusto personal del intérprete, pues el acercamiento y entendimiento de una obra por su gusto ayuda en el momento de la interpretación.

Tabla 1. Obras seleccionadas para el recital

OBRA	COMPOSITOR	RITMO
1) Trozo del sentimiento popular N.11	Guillermo Holguín Uribe	Bambuco
2) Fita Chiquita	Oriol Rangel	Pasillo

3) Malvaloca	Luis A. Calvo	Danza
4) Patasd`Hilo	Carlos Vieco	Pasillo
5) Bambuco en B menor	Adolfo Mejía	Bambuco
6) Ancestro	Germán Darío Pérez	Bambuco
7) Pa` Juancho	Germán Darío Pérez	Bambuco

3.4 Montaje de las obras

El proceso que se llevó a cabo para el desarrollo del recital consistió en dos partes:

La primera parte está enfocada en el estudio y entendimiento de los ritmos a utilizar (Bambuco, pasillo y danza) en el piano.

La segunda parte se enfoca directamente en el montaje de las piezas musicales, pasando por sus respectivos análisis formales, estructurales, melódicos, armónicos e interpretativos, hasta los elementos que sirvieron de ayuda en el montaje y solución de dificultades técnicas.

3.4.1 Acondicionamiento físico. Antes de adentrarnos en los pasos que se llevaron a cabo para el montaje, se explicará algunos ejercicios físicos que se deben tener en cuenta antes de realizar cualquier actividad en el piano, con el fin de prevenir posibles lesiones.

Ejercicios de calentamiento (Rousset & Fràbegas , 2005):



Figura 1. Ejercicio N.1 calentamiento de manos y muñecas

Abrir y cerrar la mano con los dedos juntos. Diez repeticiones.

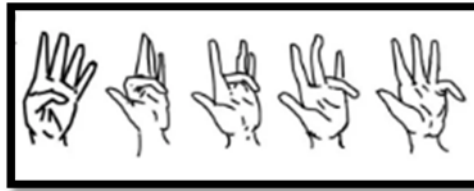


Figura 2. Ejercicio N.2 calentamiento de manos y muñecas

Subir y bajar hacia la palma de la mano cada uno de los dedos. Diez repeticiones



Figura 3. Ejercicio N.3 calentamiento de manos y muñecas

Con la mano cerrada rotar lentamente la muñeca de un lado a otro suavemente. Diez repeticiones.



Figura 4. Ejercicio N.1 calentamiento de codos y hombros.

En una posición rectar subir y bajar os antebrazos hacia el pecho. Diez repeticiones para cada brazo.



Figura 5. Ejercicio N.2 calentamiento de codos y hombros.

Rotar los hombros de manera circular. Diez repeticiones.



Figura 6. Ejercicio N.3 calentamiento de codos y hombros.

Rotar en forma circular los brazos rectos de adelante hacia atrás. Diez repeticiones por brazo.



Figura 7. Ejercicio N.4 calentamiento de codos y hombros.

Con los brazos rectos y en forma horizontal rotar en forma circular los brazos. Diez repeticiones.

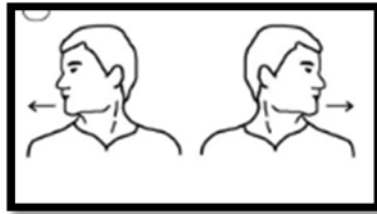


Figura 8. Ejercicio N.1 calentamiento del cuello.

Girar la cabeza guiando la mirada hacia la derecha y la izquierda, buscando encontrar la quijada con los hombros. Diez repeticiones.



Figura 9. Ejercicio N.2 calentamiento del cuello.

Mover el cuello hacia arriba y hacia abajo buscando la relajación de la quijada en la parte superior. Diez repeticiones.



Figura 10. Ejercicio N.3 calentamiento del cuello.

Rotar la cabeza de izquierda a derecha buscando juntar la oreja con el hombro. Diez repeticiones.

Ejercicios de Estiramiento (Sarda Rico, 2003), (Buitrago, 2001)

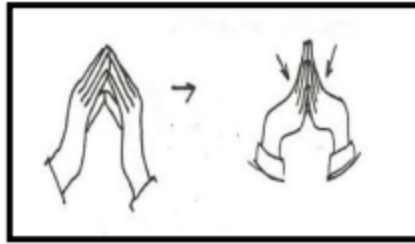


Figura 11. Ejercicio N.1 estiramiento de dedos.

Se juntan las palmas de las dos manos y juntas hacia abajo realizan el estiramiento de dedos simultáneamente.



Figura 12. Estiramiento de dedos.

Se hace el estiramiento de cada uno de los dedos con ayuda de la otra mano hacia abajo.



Figura 13. Ejercicio N.1 estiramiento palmas y muñecas.

Estiramiento de las palmas de las manos y los tendones de los brazos entrecruzando los dedos y extendiendo los brazos de manera horizontal.



Figura 14. Ejercicio N.2 estiramiento palmas y muñecas.

Juntar las palmas de las manos y los dedos de manera invertida y empujarse mutuamente para el estiramiento de muñecas y dedos.



Figura 15. Ejercicio N.3 estiramiento palmas y muñecas.

Cerrar los dedos con ayuda de la otra mano y estirar suavemente hacia abajo para el estiramiento de la parte superior de la muñeca.



Figura 16. Ejercicio N.1 estiramiento antebrazo.

Se estira completamente el brazo y con ayuda de la otra mano se estiran los dedos hacia afuera generado estiramiento en toda la parte interna del antebrazo.



Figura 17. Ejercicio N.2 estiramiento de antebrazo.

Se repite el ejercicio anterior solo que esta vez la dirección de los dedos es hacia adentro de la palma de la mano.



Figura 18. Ejercicio N.1 estiramiento de brazos.

Se flexiona uno de los brazos hacia atrás, y con ayuda de la otra mano se empuja hacia abajo desde el codo. Con ello se estiran algunos de los tendones del brazo y la espalda.



Figura 19. Ejercicio N.1 estiramiento de brazos, antebrazos y muñecas.

Sentarse en una silla con los brazos estirados completamente y la palma de las manos en el asiento con los dedos hacia atrás. Estiramiento de los ligamentos de la parte interior del todo el brazo con muñecas.

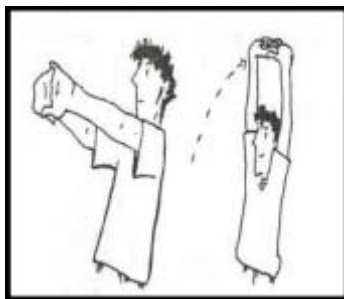


Figura 20. Ejercicio N.2 estiramiento de brazos, antebrazos y muñecas.

Entrecruzar los dedos y con las palmas de las manos hacia afuera ir desplazándose lentamente hasta encima de la cabeza.



Figura 21. Ejercicio N.1 estiramiento de hombros.

Entrecruzar los dedos en la espalda flexionando cada uno de los brazos por arriba y abajo. Se genera un estiramiento de espalda y brazos.



Figura 22. Ejercicio N.1 estiramiento de brazos y hombros.

Se estiran los brazos de manera horizontal y se entrelazan entre ellos, luego se desplazan lentamente hasta la parte superior del cuerpo.



Figura 23. Ejercicio N.2 estiramiento de brazos y hombros.

Se estira completamente el brazo y con la otra mano se coge el codo y lentamente desplaza el brazo recto hacia el pecho.



Figura 24. Ejercicio N.3 estiramiento de brazos y hombros.

Entrecruzar los brazos por detrás de la espalda, y estirarlos suavemente con el fin de estirar el pecho y la columna.

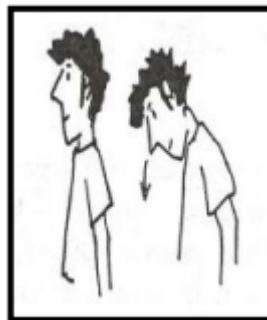


Figura 25. Ejercicio N.1 estiramiento de columna cervical.

En una posición recta llevar lentamente la cabeza hacia el esternón buscando estirar la parte posterior del cuerpo.



Figura 26. Ejercicio N.2 estiramiento de columna cervical.

En una postura recta llevar la cabeza hacia un lado cogiéndose con el brazo, al que se direcciona la cabeza, la oreja y estirando lentamente.



Figura 27. Ejercicio N.3 estiramiento de columna cervical.

Con ayuda de la mano rotar la cabeza lentamente desde la barbilla, luego hacia el otro lado turnando los brazos.

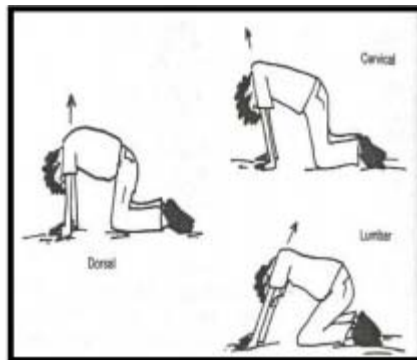


Figura 28. Ejercicio N.1 estiramiento de columna vertebral

Estiramiento bilateral a cuatro patas; con las manos alineadas a los hombros, poner las manos contra el suelo y al tiempo estirando la región dorsal hacia arriba. Si se desplaza el peso del cuerpo hacia la zona de las manos y se estira hacia arriba se trabaja más la zona cervical; si se desplaza el peso del cuerpo hacia la zona de la pelvis y se estira hacia arriba se estira más la zona lumbar.



Figura 29. Ejercicio N.2 estiramiento de columna vertebral.

Con el cuerpo sentado de manera recta y con los pies en el suelo, lentamente dejar caer el torso hacia adelante junto con la cabeza.

En cuanto a la duración de cada estiramiento es recomendable entre diez y quince minutos, tomando aire profundamente y soltándolo cuando la parte estirada es liberada.

Los ejercicios de calentamiento y estiramiento son recomendables antes de acudir a las horas de estudio. Los ejercicios de estiramiento también se aconsejan en los lapsos de descanso los cuales se sugieren cada hora y en una duración de quince minutos y por último se recomiendan una vez terminado el tiempo de estudio. Con ello se busca relajar las partes que hayan sido tensionadas durante la labor pianística.

3.4.2 Estudio de los ritmos andinos colombianos en el piano. A continuación, se mostrará los diferentes ritmos y la manera en que estos se ejecutan en el piano, para ello hay que tener en cuenta

que el instrumento tiene dos funcionalidades: como piano solista y como acompañante; debido a la clase de recital que se realizará en este proyecto, nos enfocaremos en el piano solista.

Bambuco escrito a 6/8.

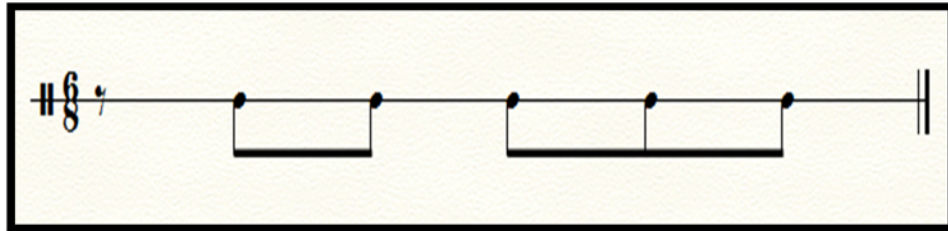


Figura 30. Estructura rítmica bambuco a 6/8.

A piano score for Bambuco in 6/8 time. The score is written on two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The word "Piano" is written between the staves. Red arrows point from the labels "Melodía" and "Patrón rítmico" to the respective staves. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The accompaniment features a rhythmic pattern of chords and rests, with the first beat of each measure being silent.

Figura 31. Melodía y estructura rítmica del bambuco a 6/8.

Como podemos observar en la ilustración 31, este patrón consta de alternar el bajo con el acorde, dejando el primer tiempo de corchea en silencio, el cual genera la síncopa que caracteriza el ritmo; el acorde escrito cumple con la función del brillo en el tiple en los tiempos 2, 4 y 6 y el bajo se acentúa en los tiempos 3 y 4.

Una de las mayores dificultades del ritmo es que la acentuación debe tratarse con independencia a la melodía, por lo cual se trató de la siguiente manera:

The image shows a musical score for a piano exercise. It is divided into two systems. The first system is labeled 'Melodía' and 'Patrón rítmico' in red. The melody is written in the treble clef, and the rhythm is written in the bass clef. The second system is labeled 'Pno.' and shows a more complex piano accompaniment. Chords are indicated below the staves: C, Dm, Em, F, G, Am, BDism, C, C.

Figura 32. Ejercicio N.1 melodía vs bambuco 6/8.

Como podemos observar en la ilustración 32 se escoge una tonalidad y cada 2 compases se cambia de grado, hasta pasar por todas las funciones; en el ejemplo anterior se puede notar que el acorde se trata en fundamental, pero en la práctica también se trabajó en primera y segunda inversión triádicamente y una tercera inversión cuando se trató cuatriádicamente. En la mano derecha se manejaron patrones similares, utilizando movimientos en grado conjunto y posteriormente saltos (terceras, cuartas, etc.)

También se trabajaron algunas variaciones del ritmo, con el fin de explorar el mayor registro posible, algunos ejemplos son:

The image shows a musical score for a piano exercise. It is a single system of piano music in 6/8 time. The melody is written in the treble clef, and the rhythm is written in the bass clef. The score is labeled 'Piano' and shows two measures of music with chords C and C.

Figura 33. Ejercicio N.2 melodía vs bambuco 6/8.

En la ilustración 33 observamos que el bajo en los dos últimos tiempos hace octava; se trabajó en otras inversiones con el fin de trabajar en un registro más amplio.



Figura 34. Ejercicio N.3 melodía vs bambuco 6/8.

En el ejemplo de la ilustración 34 notamos que el último tiempo de corchea se omite; esta es una de las variaciones que se le hace al ritmo para generar una síncopa más notoria.

Una vez analizado el ritmo desde diferentes posibilidades, junto con el profesor guía del proyecto se propuso la utilización de las líneas melódicas de las piezas que se iban a interpretar y sus respectivas armonías para el estudio del ritmo, combinando las maneras en que se estudió los acordes en la mano izquierda.

Bambuco $\frac{3}{4}$.

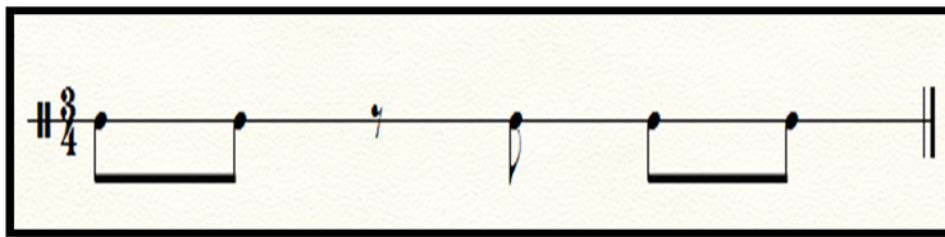


Figura 35. Estructura rítmica bambuco $\frac{3}{4}$.



Figura 36. Melodía y estructura rítmica del bambuco $\frac{3}{4}$.

El patrón rítmico a $\frac{3}{4}$ se diferencia del anterior en que el primer tiempo se acentúa con el bajo, contrario al $\frac{6}{8}$ en el cual el primer tiempo el silencio es clave para la síncopa que se genera; podemos observar que el silencio en este patrón se encuentra en la corchea del segundo tiempo lo cual sigue generando la síncopa característica del bambuco.

Para el acercamiento a este patrón se utilizó la misma técnica que muestra la ilustración 32 con el $\frac{6}{8}$, se recorre con la mano izquierda los grados armónicamente, empezando en posición fundamental y en triada, para dar paso a sus diferentes inversiones y en cuatreadas.

Con el fin de ampliar el registro, sobre todo en los saltos entre bajos y acorde, se manejaron algunas variaciones:



Figura 37. Ejercicio N.1 melodía vs bambuco $\frac{3}{4}$.

Como podemos observar en la ilustración 37 el bajo se mueve por las notas de la armonía y se amplía el salto horizontal entre el bajo y el acorde generando más registro y posibilidades de uso.



Figura 38. Ejercicio N.2 melodía vs bambuco 3/4.

Aquí se quita el brillo del tiple en la segunda corchea del primer tiempo y se convierte en bajo, esto se hace para variar las posibilidades de interpretar el ritmo, al mismo tiempo que enriquece el peso del mismo. Este salto en las dos primeras corcheas no solo se trató en octavas, también se manejó saltos de décimas y doceavas.

Al igual que con el 6/8 se manejó la melodía de las obras a interpretar con su respectiva armonía para el perfeccionamiento del ritmo.

Una de las cosas que descubrió el intérprete en el acercamiento del bambuco es que existen innumerables formas de ejecutar el ritmo, Un ejemplo de ello se encuentra en el Bambuco en B menor de Adolfo Mejía, en donde la parte del brillo, del tiple, es un trabajo que se comparte entre las dos manos.

Pasillo.

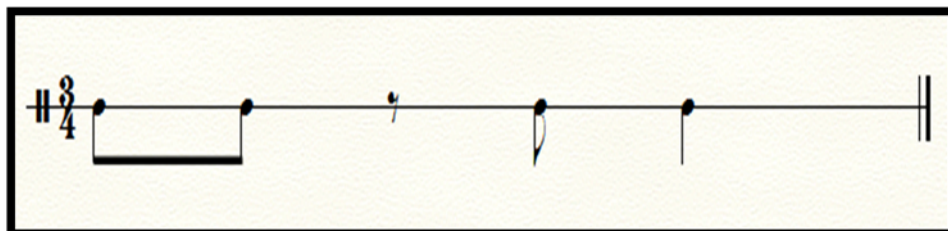


Figura 39. Estructura rítmica pasillo.

The image shows a musical score for piano in 3/4 time. The top staff is labeled 'Melodía' and the bottom staff is labeled 'Patrón rítmico'. The melody consists of quarter notes, and the rhythm features a syncopated pattern with accents on the first and third beats of each measure. The word 'Piano' is written above the first staff.

Figura 40. Melodía vs estructura rítmica pasillo.

Como podemos observar en la ilustración 41, es un ritmo escrito en 3/4, en donde la acentuación se encuentra en el primer y último tiempo. El segundo tiempo cuenta con un silencio en su primera corchea, generando una síncopa. Al igual que el bambuco, se alterna entre el bajo y el acorde, aunque cabe resaltar que aquí la función del tiple no se resalta mucho, pues este en el ensamble tradicional de música andina colombiana (guitarra, tiple y bandola), responde en el segundo tiempo primera corchea y última corchea del tercer tiempo.

Para el desarrollo de este ritmo en el piano, buscando independencia entre la melodía y el patrón con sus respectivos acentos, se trató de una mera similar que el bambuco.

The image shows a musical score for piano in 3/4 time. The top staff is labeled 'Melodía' and the bottom staff is labeled 'Patrón rítmico'. The melody consists of quarter notes, and the rhythm features a syncopated pattern with accents on the first and third beats of each measure. The chords are C, Dm, Em, F, G, Am, Bb, and C. The word 'Piano' is written above the first staff, and 'Pno.' is written above the second staff.

Figura 41. Ejercicio N.1 melodía vs pasillo

Como se muestra en la ilustración 42 se trata el ritmo en todos los grados de una tonalidad, y en la melodía se maneja un patrón melódico igual; se recuerda que esto es solo un ejemplo, en la práctica se manejó el acorde en sus diferentes inversiones y en triadas y cuatreadas.

Algunas de las variaciones que se llevaron a cabo fueron:

Figura 42. Ejercicio N.2 melodía vs pasillo.

El bajo se distribuyó en una octava de diferencia para explorar más registro y saltos, ya que este ritmo puede ser interpretado en tiempos rápidos y lentos; también se trabajó el bajo en primera y segunda inversión, al igual que el acorde y sus posibles combinaciones.

Figura 43. Ejercicio N.3 melodía vs pasillo.

Se trabajó doblando el bajo para generar más peso, esta parte es importante sobre todo en un recital de solista en donde toda la carga es generada por el mismo interprete.

Figura 44. Ejercicio N.4 melodía vs pasillo.

Otra de las variaciones consistió en combinar el acorde con el bajo, sin alterar el patrón rítmico y sus acentos. Esto ayudó en la ampliación del registro, la fuerza y la agilidad entre el salto de bajos y acordes.

Una vez explorado el ritmo y sus diferentes variaciones se implementó las melodías de las piezas del recital con sus respectivas progresiones armónicas para trabajar saltos, progresiones, acentos, ritmo y demás.

Danza.

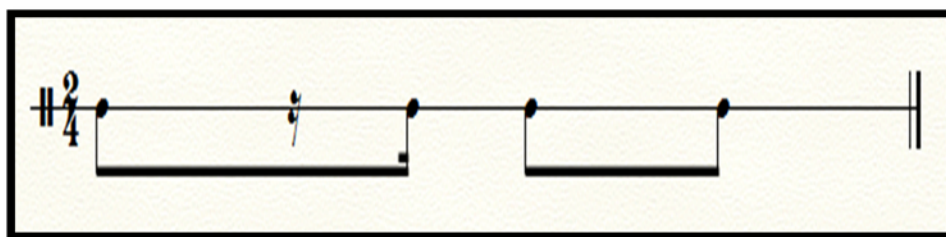


Figura 45. Estructura rítmica danza.

A musical score for piano in 2/4 time. The score is divided into two parts: 'Melodía' and 'Patrón rítmico'. The 'Melodía' part is written in the treble clef and consists of a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The 'Patrón rítmico' part is written in the bass clef and consists of a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The score is labeled 'Piano' and includes a key signature of two sharps (F# and C#).

Figura 46. Melodía vs estructura rítmica danza.

Este ritmo está escrito a 2/4 o 4/4, en donde los acentos no generan ninguna síncopa, por ende, su estudio no fue tan intenso, pues no se encontró la necesidad de ello. Se trató directamente en las piezas a interpretar utilizando algunas variaciones para su exploración dentro del instrumento, entre ellas las inversiones de los acordes, en triada y cuatreadas.

Algunas de sus variaciones fueron:



Figura 47. Ejercicio N.1 melodía vs danza.

En la ilustración 48 se puede ver como se amplió el acorde y la última semicorchea del primer tiempo se utiliza como bajo.



Figura 48. Ejercicio N.2 melodía vs danza.

En la ilustración 49 se modifica la última corchea del segundo compás, también con la intención de ampliar el registro y explorar otras posibilidades.

Aunque las variaciones son muy mínimas, el objetivo fue el acercamiento y conocimiento del patrón rítmico.

Una vez concluida la explicación sobre el estudio de los ritmos que se interpretarán en el recital, pasaremos al proceso realizado en el montaje de cada una de las obras, no sin antes mencionar que las dos partes del estudio, tanto de los ritmos como de las obras se llevaron a cabo al mismo tiempo.

3.5 Obras

3.5.1 Elementos generales que se utilizaron para el desarrollo de las piezas. Los siguientes elementos se aplicaron como primera medida en la lectura y conocimiento de la obra.

Lectura especulativa e inicial a manos simultáneas. Esto se hizo con el fin de explorar digitaciones, e ir conociendo la melodía para una pronta memorización auditiva.

Análisis armónico de la obra. Ayudó en el proceso de lectura, pues el piano al ser un instrumento armónico suele manejar más de dos notas cada tiempo; otras de las ventajas del elemento fue el conocimiento de las funciones que se presentan en la pieza y el apoyo en la parte interpretativa.

El estudio de manos silentes. Consiste en que una de las manos lleva el movimiento y la digitación normalmente pero no genera sonido con las teclas o lo hace muy ligeramente, pues el objetivo es el estudio de la mano que va tocando; se alterna las funcionalidades de las manos para lograr un estudio completo y detallado de cada parte.

Análisis global de las dificultades técnicas. Esta herramienta se utilizó con la finalidad de priorizar los fragmentos de estudio.

Canto y solfeo rezado de las obras. Ayudó en la memorización de las frases y la interpretación de las mismas; El solfeo ayudó en la respiración de la obra y la comunicación con el piano.

Estudio del peso y sonido. Ayudó en la direccionalidad e interpretación tanto de las líneas melódicas como en el desarrollo de los ritmos y sus acentos.

Metronomo. Se manejó diferentes velocidades, en la lectura, la memorización de la obra y por último en la interpretación. Se llevó a cabo un proceso más detallado en los pasajes de mayor velocidad. Semanalmente dependiendo del pasaje se manejó un patrón en el aumento de los beats.

Escucha de diferentes grabaciones. El estudio de diferentes interpretaciones hechas por músicos reconocidos ayudó a ampliar las posibilidades interpretativas.

3.5.2 Análisis. *Patasd'hilo (Carlos Vieco).* Entre las muchas composiciones del maestro, Patasd'Hilo ha sido una de las más populares y conocida en la cultura andina. El maestro se caracterizaba por plasmar en sus obras contextos en los que se rodeaba y Patasd'Hilo lleva consigo una anécdota que muestra la sencillez de su compositor. Cuenta la historia que la composición una vez terminada no tenía aun título, y un día su lustrabotas le preguntó que cuando le pondría su nombre a una de sus piezas, el señor tenía las piernas tan delgadas que le decían patas de hilo, y de allí surgió el título de la pieza.

Escrita en $\frac{3}{4}$; tonalidad principal: Em; ritmo: pasillo; forma: ternaria, tempo: vivo

Melodía. Estructurada en frases de ocho compases, se caracteriza por tener cromatismos, escalas ascendentes y descendentes en grado conjunto, arpeggios y algunas cuartas, no contiene muchos saltos de octava o sextas; gran parte de su rítmica es en corcheas lo que da un carácter alegre y movido a pesar de que su tonalidad principal es menor.

Armonía. Está estructurada en tres periodos en los cuales los dos primeros se encuentran en Em y el último en su modo mayor E, algo muy común en la música colombiana la cual suele jugar con tonalidades menores y sus modos o relativas mayores. Contiene muchas dominantes secundarias en donde juega con su cuarto grado menor, su relativa mayor, con los círculos de cuartas y una de las progresiones más comunes de la música popular II – V – I; En el tercer periodo en que modula a mayor hace mucho énfasis en la dominante y curiosamente juega con la subdominante en menor

para recordar la tonalidad original. Finalmente vuela y retoma el periodo A dejando así claro cuál es la tonalidad característica de la pieza.

Interpretación. La partitura con la que contó el intérprete no contenía señalizaciones de volúmenes, matices y dinámicas, solo la indicación del tempo: vivo. Por esta razón la interpretación fue guiada por la direccionalidad de las frases, influenciado en el carácter de sus melodías y su tempo acelerado, buscando así resaltar el pasillo rápido en la música colombiana el cual se caracteriza por su alegría y su danza. Para el periodo tres el intérprete buscó resaltar la melodía de una manera más percutida o en staccato, desarrollando así un contraste con los anteriores periodos. La escucha de interpretaciones hechas anteriormente aclaró la búsqueda de matices y dinámicas.

Tabla 2. Estructura formal Patasd'Hilo

Periodo	A	B	C
Frases	a - a 1	b - b1 - c - d	e - e1
Tonalidad	Em	Em	E
Compases	1 - 18	19 - 36	37 - 55
Forma	Ternaria: A - A - B - B - C - C - A		

Fita chiquita (Oriol Rangel) Pasillo escrito en la primera mitad del siglo XX. Su compositor Oriol Rangel era conocido por su amor a la vida, al campo y la gente sencilla del pueblo; se caracterizaba por componerle a situaciones o personas que lo rodeaban y Fita chiquita es un claro ejemplo de ello, aunque a ciencia cierta no está muy claro quien fue Fita en su vida.

Escrita en $\frac{3}{4}$ -; tonalidad principal: G; ritmo: pasillo; forma: ternaria, tempo: andante- moderato-vivo.

Melodía. Está compuesta por frases de ocho compases en su mayoría, en intervalos armónicos de terceras, cuartas y sextas. Melódicamente maneja intervalos de segundas, terceras, cuartas y algunas sextas, con un carácter lírico. Se mantiene en un registro do1- do 2 y a medida que pasa por los periodos va aumentando su velocidad buscando así en su último periodo un sonido más fiestero. La direccionalidad y color de sus melodías están muy ligadas al pasillo tradicional.

Armonía. Está compuesta en forma ternaria en donde los periodos A y B se encuentran en tonalidad de G mayor y el periodo C en tonalidad de Eb mayor; una de las cosas interesantes de esta relación es que Eb es el sexto grado del modo menor de G, esto quiere decir que, si busca relacionarlo con el modo menor, pero de una manera indirecta. En el periodo A la armonía es muy tradicional, juegos entre la tónica, la dominante y la subdominante a excepción del compás 13 en donde por un breve momento modula el cuarto grado a menor. En su segundo periodo sigue manteniendo las funciones principales, pero en la cadencia final hace una quinta secundaria para caer al tercer grado menor y finalmente terminar en la dominante la cual retoma el periodo A. Ya en el último periodo su modulación a Eb le da un color más brillante y fiestero a la pieza, juega con la tónica y la dominante y al final entrando a la cadencia retoma la tonalidad original terminando la pieza en esta.

Interpretación. El intérprete cuenta con una pieza que no señala matices, volúmenes ni dinámicas por lo que se buscó profundizar en la direccionalidad de la melodía y el apoyo de escucha de grabaciones hecha por intérpretes anteriormente. El periodo A tiene un carácter muy lírico, por lo que se buscó generar muchas acentuaciones y pequeños ritardandos al final de las frases con el fin de respirarlas. En el compás en que se hace un pequeño préstamo modal se buscò acentuar la frase aumentando la intensidad. El periodo B es una transición entre el A y C, los contrastes, por lo que se buscó mantener lírico y a la vez en las cadencias generar más percusión y staccatos. Ya para el

periodo C, la tonalidad y la direccionalidad de la pieza busca el aire fiestero por lo que la velocidad aumenta y la percusión se hace más notable en la ejecución de las frases, por último, en la cadencia final se retoma la tonalidad original por lo que se buscó en ese último pasaje una conjugación de los dos aires, se empieza lirico y poco a poco se vuelve fiestero para su final.

Tabla 3. Estructura formal Fita chiquita.

Periodo	A	B	C
Frases	a - a 1	b - b1	c - c1 - c2 - d
Tonalidad	G	G	Eb
Compases	1 - 12	13 - 34	35 - 50
Forma	Ternaria: A - A - B - B - C - C		

Malvaloca (Luis A. Calvo) Es una de las danzas más representativas del compositor, a pesar de que su obra fue numerable, entre bambucos, pasillos, danzas, himnos, etc. El 12 de mayo de 1916, el maestro Calvo llegó a Agua de Dios, un sitio destinado para los enfermos de lepra, enfermedad que se le había diagnosticado anteriormente, y por la cual entró en una profunda depresión. Como muchos exponentes musicales, el maestro plasmó la dura experiencia por la que atravesaba a partir de sus composiciones, la cual se caracterizó por contener un ambiente nostálgico, expresivo y algo esperanzador y Malvaloca es una representación de esta época.

Escrita en 2/4; tonalidad principal: C#m; ritmo: danza; forma: ternaria, tempo: moderato.

Melodía. Su melodía se caracteriza por tener un carácter expresivo y nostálgico, a pesar de que el periodo C se encuentre en tonalidad mayor. Maneja algunos pasajes con intervalos armónicos, enfatizando así en la intención de la frase. Sus movimientos melódicos comúnmente están en

terceras, cuartas, máximo hasta sextas. En un registro do1- do2, algunas veces expone la misma frase pero a una octava de distancia. Es tranquila y pausada, busca enfatizar más la expresión y direccionalidad de la frase que la virtuosidad.

Armonía. Su estructura es ternaria con una introducción que juega con la dominante y subdominante de la tonalidad principal C#m, Los periodos A y B se encuentran C#m y el tercer periodo modula al su relativa mayor E. En el primer periodo la melodía pasa por el primer grado, el quinto en dominante e incluso se manifiesta una dominante secundaria para llegar al cuarto grado menor F#m. Ya en el segundo periodo juega un poco más entre el primer grado menor y su relativa mayor, para finalmente en una cadencia quedar suspendido en la dominante y retomar nuevamente el primer periodo. En el último periodo modula a su relativa mayor y juega con la dominante, subdominante y relativa menor con el fin de recordar la tonalidad original, pero concluye finalmente en E mayor.

Interpretación. Como anteriormente se mencionó, esta obra fue compuesta por el maestro en una etapa de su vida muy difícil, por lo que es fácil notar los sentimientos de angustia y tristeza en la melodía y sobretodo en la profundidad de bajo. Al ser una danza, su rítmica es pausada y expresiva. Las dinámicas están especificadas por el compositor, ritardandos, calderones, direccionalidades melódicas, crescendos, decrescendos, acentuaciones, ligaduras, stacattos, etc. Ya en el periodo C, la melodía y la direccionalidad melódica indican un carácter un poco más esperanzador, alegre aunque sus indicaciones interpretativas son casi nulas, solo se encuentran algunas ligaduras y un calderón muy importante en la interpretación de la melodía.

Tabla 4. Estructura formal Malvaloca.

Periodo	Intro	A	B	C
Frases	a - a	a1 - a1 - a2 - a3	b - b1 - b2 - b3 - cad	c - c1
Tonalidad	C#m	C#m	C#m	E
Compases	1 - 8	9 - 24	25 - 40	41 - 58
Forma	Ternaria: Intro - A - B - A - C - C - A			

Nota: Abreviatura cad: cadencia

Bambuco en B menor (Adolfo Mejía) Es una de las muchas obras escritas para piano por el maestro Mejía y publicadas en los años 90. Su obra musical refleja las diferentes corrientes musicales con las cuales tuvo un acercamiento, desde muy joven el jazz, la música popular, la improvisación etc., fueron parte de su vida; Su labor en Colombia fue componer para diferentes ensambles en donde abarcó muchas posibilidades de interpretación de lo popular, dentro del piano tuvo una influencia impresionista y algunas influencias del folclor Argentino.

Escrita en 6/8; tonalidad principal: Bm; ritmo: bambuco; forma: binaria, tempo: moderato

Melodía. Escrita en frases de ocho compases en su mayoría, cuenta con algunos conectores y puentes y liga melodías desde la mano izquierda a la derecha, esto quiere decir que la melodía se mueve en un registro amplio, desde el o pequeño al do2. La melodía cuenta con muchos intervalos armónicos de terceras, sextas y cuartas. Fragmenta las frases para desarrollar algunos motivos específicos convirtiéndolas en frases. El bajo complementa la melodía y entre las dos manos manejan los acordes de acompañamiento y el ritmo.

Armonía. Su estructura es binaria, A y B, la primera con un centro tonal en Bm y la segunda en su relativa mayor D y en la segunda casilla en su modo mayor B. Maneja las funciones principales y algunas dominantes secundarias para ir al cuarto grado menor o a su relativa mayor. En el periodo

B, su centro tonal se inclina a la relativa mayor D, con algunas dominantes secundarias; maneja dos casillas en donde desarrolla una misma frase con variación, en la primera casilla se enfoca en la relativa mayor y la segunda casilla en el modo mayor. Finalmente hace una cadencia pasando por el círculo de quintas y termina en la dominante de la tonalidad original para retomar el periodo A.

Interpretación. A pesar de ser un bambuco, la direccionalidad de la melodía y sus indicaciones interpretativas indican calma, danza, tranquilidad, un aire más lírico, sobretodo en el periodo A, ya en el periodo B en el desarrollo de las frases finales busca más agresividad, siendo este el clímax de la obra. Entra las indicaciones interpretativas, tenemos algunos calderones, uno de los más importantes, en el primer tiempo de la obra, muchos acentos, esforzatos, ligaduras las cuales indican la separación entre la melodía, el bajo y el acompañamiento armónico. En general la pieza se maneja en mezoforte *mf* pero para el periodo B, en especial cuando modula a B mayor, se indica un doble forte *ff*, y un piano *p* inesperado antes de la cadencia final con el fin de terminar en un crescendo y en dominante para retomar nuevamente la idea principal.

Tabla 5- Estructura formal Bambuco en B menor.

Periodo	A	B
Frases	a-cnt-a1-cnt-b-cnt-b1-cad	c-pnt-b2-cnt-d-c-pnt-b2-cnt-d1-cad
Tonalidad	Bm	Bm-B
Compases	1 - 33.	34 - 70
Forma	Binaria: A - A - B - B - A	

Nota: Abreviaturas cnt: conector; pnt: puente; cad: cadencia.

Ancestro (German Darío Pérez) Ancestro es una de las obras más galardonadas del maestro Pérez, ganadora en el año 1988 a la mejor obra inédita instrumental en el festival del mono Núñez, uno

de los festivales más importantes y representativos de la región andina. Sus piezas musicales han marcado una evolución muy importante en la música andina colombiana, pues armónicamente abren paso a diferentes exploraciones y conjugaciones de géneros, como lo es el jazz, el bossa-nova, entre otros. Con sus composiciones ha inspirado nuevas ramas en la música andina e interés en jóvenes intérpretes quienes han visto en ancestro un reto grande para la ejecución del piano.

Escrita en 6/8; tonalidad principal: Dm; ritmo: bambuco; forma: ternaria, tempo: vivo- lento- vivo

Melodía. Las frases están estructuradas en general de cuatro compases, aunque la primera frase se expone en siete compases con algunos puentes y conectores entre sí. Contiene muchos saltos de octava entre motivos, lo cual la hace muy difícil para su ejecución. Melódicamente combina una variedad de intervalos, entre grados conjuntos, cuartas, sextas, séptimas y octavas. Escrita por lo general en tiempos de corchea y en tiempos más largos como negras o blancas con puntillo suele acompañarse o complementar el patrón rítmico con acordes.

Armonía. Estructurada en tres periodos A B y C, con introducción y coda. Tanto la introducción como los periodos A y B se encuentran en tonalidad de Dm y el tercer periodo y la coda en su modo mayor D. Al hablar de funciones encontramos las que tradicionalmente se utilizan en la música colombiana, tónica, subdominante, dominante, dominantes secundarias etc. Pero si hablamos de la clase de acorde, suelen ser extendidos o con agregados, novenas generalmente, séptimas, treceavas... o colores como un menor con séptima, mayor, sus4 etc. Se encuentran inversiones cuatriadicas en primera y segunda posición.

Interpretación. La partitura cuenta con indicaciones de tempo, matices, volúmenes, pero no cuenta con acentos, ligaduras, staccatos, etc. Con ayuda de grabaciones hechas por el mismo compositor es posible entender un poco la intención del mismo. La introducción es lenta y pausada, juega con acordes invertidos de la tónica menor y su quinta menor natural. Ya el periodo A y C,

son en tempo vivo, e indican más direccionalidad a las melodías rápidas, buscando un salto rítmico que se asemeje el patrón rítmico. La parte B, en el centro del desarrollo de la pieza, es lenta, pausada, buscando que el ritmo suene más profundo y menos golpeado, llevando a la melodía a exagerar su expresión con los pianos y fortes que el compositor le permite.

Tabla 6. Estructura formal Ancestro.

Periodo	Intro	A	B	C	Coda
Frases	Intro	a-b-c-a-b2-Cad	d-d1-Pnt-d2-Pnt	e-f-Pnt-e1-Pnt	coda
Tonalidad	Dm	Dm	F-Dm	D	D-Dm
Compases	1 - 8.	9 - 52.	53 - 80	81 - 114	115 - 119
Forma	Ternaria: Intro - A - B - C - A - B - C - Coda				

Nota: Abreviaturas. Cad: Cadencia; Pnt: puente

Pa`Juancho (Germán Darío Pérez). Al igual que Ancestro, Pa`Juancho fue ganadora al siguiente año en el festival mono Núñez en la categoría a mejor obra inédita. Y contiene las mismas ramas compositivas que Ancestro en cuanto a armonía, estructura melódica e influencias populares y modernas como el jazz.

Escrita en $\frac{3}{4}$; tonalidad principal: Em; ritmo: bambuco; forma: ternaria, tempo: vivo

Melodía. La melodía está estructura por motivos de tres o cuatro compases unidos por conectores y juntos van formando las frases las cuales se conectan entre sí por puentes, por ello no es concreto un sistema métrico en la estructura de las mencionadas; su movimiento melódico es amplio, entre séptimas, terceras, cuartas, octavas, novenas, décimas etc... la melodía se mueve por un registro do1 hasta un do3 en el periodo B, aunque este no termina siendo en clímax de la

pieza. Maneja arpeggios extendidos los cuales le dan esa característica que destacó las composiciones del maestro Pérez. Desarrolla alrededor de siete frases en toda la pieza.

Armonía. La pieza musical está estructurada de forma ternaria A, B y C. y cada una se desarrolla en una tonalidad diferente, pero relacionadas entre sí. El periodo A se desarrolla en Em, el periodo B modula a una tonalidad interesante, sigue siendo menor, pero es la relativa menor del modo mayor de Em, (Em, modo mayor: E; relativa menor de E: C#m). Y el periodo C, en el que se encuentra el clímax, expone la primera frase en el modo mayor de C#: C#m , a continuación retoma nuevamente C#m , pero lo expone en la relativa mayor: E, seguido a ello modula a E dórico y juega con D , y Dm y sus cercanos, para finalmente retomar a G mayor y su relativa menor y tonalidad principal del tema: Em, En cuanto a las funciones, utiliza las principales: tónica, subdominante y dominante, dominantes secundarias, sustitutos tritonales, cadencias por quintas y una progresión muy utilizada en el jazz (II- V7- I) en modo mayor y modo menor. En cuanto a la clase de acordes, disminuidos, con sexta, con séptima, novenas e inversiones se segunda y tercera.

Interpretación. La partitura con la que cuenta el intérprete a pesar de ser extraída directamente de la página del compositor no cuenta con indicaciones interpretativas, por lo que se tomó como guía las grabaciones hechas por el mismo. La pieza musical tanto armónica, melódica e interpretativamente va en aumento hasta desarrollar el clímax en su último periodo por lo que los volúmenes e intensidades fueron guiadas a partir de esta idea. En cuanto a los acentos, ligaduras y staccatos de la melodía se manejaron en relación al ritmo. Al ser un tempo siempre vivo, la obra se manejó con ese aire, percutido y alegre.

Periodo	Intro	A	B	C
Frases	Intro	a-a1-b-Cnt-b1	c-d-Cad	Pnt-e-Pnt-f-g-Cnt-a-a-b-Cnt-b1-Cad
Tonalidad	Em	Em	C#m	C#-Edor-Em-G-Em
Compases	1 - 8.	9 - 40.	41 - 58	58 - 121
Forma	Ternaria: Intro - A - A - B - B - C - A - Cadencia			

Nota: Abreviaturas. Cnt: conector; Pnt: Puente; Cad: Cadencia; Edor: Mi dórico.

Trozo del sentimiento popular N. 11, Op. 32 (Guillermo Uribe Holguín). Es parte de una recopilación de composiciones escritas por el maestro Holguín a principios del siglo XX,

Trecientos trozos del sentimiento popular, en donde explora las posibilidades técnicas del piano a partir de elementos académicos y la música andina colombiana, el trozo once está dentro de las composiciones que el maestro hizo pensando en el bambuco.

Escrita en $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$; tonalidad principal: F#m; ritmo: bambuco; forma: binaria, tempo: blanca con puntillo: 54.

Melodía. El motivo principal se expone desde la introducción, compuesta en ocho compases generalmente con conectores entre las frases. Armónicamente se acompaña con intervalos de tercera, cuarta, y sexta y acordes en primera y segunda inversión. En ocasiones desarrolla dos melodías simultáneamente, con un intervalo máximo de octava. Melódicamente se desarrolla en intervalos pequeños de segundas y terceras, con saltos máximos de sexta. Una de las características más importantes de esta pieza musical es que la melodía la comparte con las dos manos, en forma técnica, la digitación de las manos se entrecruza para lograr el objetivo plasmado por la partitura.

Armonía. A pesar de ser la pieza musical más antigua que se tocará en el recital, el maestro Holguín da un muy buen ejemplo de la exploración armónica que desde ese tiempo ya se estaba logrando, complejamente maneja funciones armonías contemporáneas y abre campo a nuevas posibilidades de composición. Aunque tonalmente pueda referirse a una tonalidad mayor, en este caso D, una vez analizada la armonía podemos comprender que su centro tonal es el tercer grado F#m, en modo griego: F#m frigio. Sus funciones no cumplen con las progresiones tradicionales, juega cromáticamente buscando similitud en los acordes pasando por muchos fuera de la tonalidad; muy pocas veces utiliza su dominante y por lo general se mantiene en tónica y su cuarto grado menor Bm. La característica principal de este tipo de progresiones es mantener las mayores notas en común entre acordes generando así pequeños cambios y tensiones que se salgan de la armonía principal y generen tensión, pero que la siga manteniendo. En algunos compases maneja doble armonía como es el caso del compás once, en donde la mano derecha está en Em y la mano izquierda en D en segunda inversión. Interactúa con otras dominantes pero muy pocas veces cae a función de tónica, por el contrario relaciona progresiones de dos acordes y juega con ellos en motivos o frases. Maneja acordes cuatriadicas entre mayores maj, menores con sexta, sus cuatro o sus dos, menores con novena etc... acordes abiertos y a menudo en segunda inversión.

Interpretación. La partitura contiene sus propias indicaciones interpretativas, ligaduras, acentos, dinámicas, volúmenes, ritardandos, calderones, reguladores etc... aunque es un bambuco, no cuenta con ese aire fiestero con el que frecuentan los bambucos, por el contrario es más lírico, melodioso y expresivo, por ello su ritmo es muy difícil de interpretar, pues encontrar un nivel entre las dos intenciones requiere de mucho estudio.

Tabla 8. Estructura formal Trozo en el sentimiento popular N. 11 Op 32.

Periodo	Intro	A	B
---------	-------	---	---

Frases	a - a1	b-a2-b1-Cnt-b2-Pnt-c-a3	d-Pnt-e-e1-f-f1-a4-Pntb-a2-Cad
Tonalidad	D	D	D
Compases	1 - 8	9 - 49	50 - 98
Forma	Binaria: A-B		

Nota: Abreviaturas. Cnt: conector; Pnt: puente; Cad: Cadencia.

3.5.3 Dificultades técnicas. Una de las dificultades de mayor importancia fue la interpretación el ritmo vs la melodía, lo cual se trató en un proceso aparte explicado anteriormente, además de ello algunas de las dificultades más relevantes fueron.

Saltos. Tanto armónica como melódicamente fueron numerables los pasajes en los que se utilizaba acordes extendidos.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 61 and the second at measure 65. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. In the first system, a red circle highlights a chord in the bass staff at measure 63. In the second system, two red circles highlight chords in the bass staff at measures 65 and 66. The chords are extended, featuring notes beyond the octave of the root.

Figura 49. Fragmento Ancestro.

Musical score fragment 13. The top staff shows a melodic line with a red circle around the first four notes. The bottom staff shows the bass line with chords: Bm7(b5), E7, Am, Am7, and D7.

Musical score fragment 31-43. The top staff has a first ending marked '1.' and a second ending marked '2.'. A red circle highlights a melodic phrase in the second ending. The bottom staff has chords: D#7, G#7, Bm6, and C#7. The text 'SOLO SEGUNDA VEZ' is written above the second ending.

Musical score fragment 67-85. The top staff has a red circle around a melodic phrase. The bottom staff has chords: C#maj7, Em7, Gmaj7/A, Dmaj7, Dm7, Bb7, and E#maj7.

Figura 50. Fragmentos Pa `Juancho

Musical score fragment by Luis A. Calvo. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics 'p'. The score includes a triplet of eighth notes in the right hand and a red circle around a bass line chord. The text 'rit.' is written above the final measure.



Figura 51. Fragmentos Malvaloca.

Para la solución de los saltos, se utilizaron elemento como la digitación, el metrónomo para ser más exactos en el proceso de adaptación, sobre todo para los pasajes en tempos altos. El conocimiento de la armonía facilitó la visualización de acordes y funciones, y como se puede observar en la ilustración 51 el compositor pide ligar la línea de bajo mientras se salta a los acordes, por lo que el estudio del pedal sostenuto fue necesario para crear este efecto.

Melodías armónicas. En varias de las piezas podemos notar el acompañamiento armónico de las líneas melódicas por terceras, sextas, cuartas y acordes invertidos; esta dificultad técnica puesta a responsabilidad de una sola mano, por lo general la derecha, requirió de su estudio aparte para distribuir la importancias sonoras.



Figura 52. Fragmento Trozo del sentimiento popular N.11



Figura 53. Fragmento Bambuco en B menor.

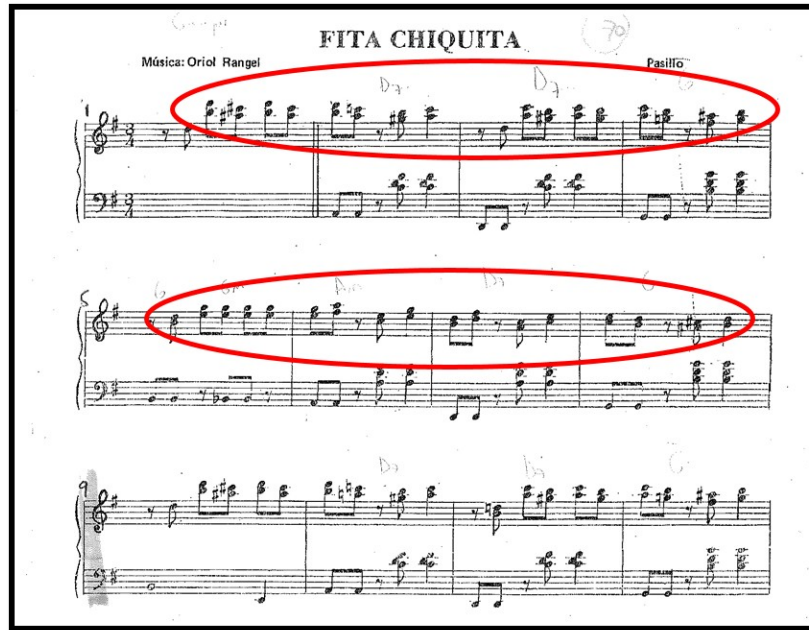


Figura 54. Fragmento Fita chiquita



Figura 55. Fragmento Ancestro

Para el manejo de esta dificultad técnica se implementó elementos como el estudio de los pesos de la mano y el estudio de escalas por terceras, sextas y cuartas las cuales ayudaron en la digitación

correcta para las frases; las manos silentes ayudaron a equilibrar mejor las distribuciones de peso y sonido de las melodías junto con la mano izquierda.

Acoplamiento de ambas manos para la ejecución de la pieza: trozo del sentimiento popular

N. 11. Esta dificultad técnica requirió de un estudio aparte ya que el compositor en numerables pasajes exige el cruce de manos en un mismo registro, repartiendo la melodía y acompañamiento en ambas manos.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of three systems of staves. Each system has a treble and bass clef staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). Three specific passages are circled in red: the first in the first system (measures 1-4), the second in the second system (measures 15-20), and the third in the third system (measures 35-40). These circled passages illustrate the technical difficulty of crossing hands in the same register.

Figura 56. Fragmento trozo del sentimiento popular N. 11

El principal elemento de ayuda en esta dificultad técnica fue el estudio de muchas digitaciones buscando la más cómoda que permitiera distribuir los pesos de las melodías y acompañamientos; a su vez el estudio del peso y sonido con ayuda del solfeo cantado ayudó a resaltar la melodía y a eliminar los quiebres que se formaban cuando pasada de una mano a otra. Y por último el estudio de las manos silentes permitió el análisis detallado de los pasajes.

Estudio en clavinovas, pianos verticales y piano de cola. Al ser tres instrumentos diseñados de manera distinta, sus posibilidades sonoras son afectadas de igual manera, es por ello que el estudio se dividió en tres secciones: para los clavinovas se dejó el estudio de las piezas a primera vista, estudios de la digitación, el análisis armónico; Para el piano vertical el estudio de pesos y velocidades y ya para el piano de cola, el de concierto, se dejó el estudio completo de la interpretación una vez realizado los demás pasos, las direccionalidades e intenciones de las frases y sus dinámicas, así como la interpretación y ejecución de los ritmos.

4. Conclusiones

- La experiencia realizada en el montaje de las obras puede concluir que para lograr un recital de música colombiana en piano, es necesario realizar un proceso de estudios que faciliten el acercamiento y superación de los ritmos colombianos en el instrumento.
- Este proyecto permitió ampliar los conceptos teóricos, armónicos y estructurales de la música colombiana del mismo modo que permitió afianzar y ampliar los elementos técnicos e interpretativos ya obtenidos en el instrumento.
- Esta clase de proyectos permiten la socialización y divulgación de la música andina colombiana a partir del legado de grandes compositores.

Referencias Bibliográficas

Abadía Morales , G. (1996). *A, B, C del follore colombiano* . Panamerica .

Abadía Morales, G. (1973). La música Folklorica colombiana. *Dirección de divulgación cultural, Universidad nacional de colombia*, 85-91.

Bennet, R. (2003). *Lexico de música*. AKAL.

Bermudez, E. (2017). Adolfo Mejía, equilibrio de la musica regional y la academia. . *Biblioteca virtual credencial historia, banco de la República*. .

Buitrago, A. (2001). Estudios Funcionales de la técnica pianística sobre seis estilos musicales. *proyecto de grado para optar por el titulo de licenciada en música de la Universidad Industrial de Santander*. Bucaramanga.

Burkholder. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.

Càceres Rivera, S. (2016). Proyecto de grado, Universidad Industrial de Santander. *Recital de piezas de musica colombiana adaptadas al violín como instrumento melodico principal*. Bucaramanga, Santander.

Carmona Sarmiento , J. (2006). *Criterios de interpretación musical: El debate sobre la reconstrucción histórica*. Maestro, Ediciones.

Chang, C. (2007). *Fundamentos del estudio del piano* . North Charleston .

Chavez de Tobar , M. (2003). Procesos de folklorización de Colombia, orígenes históricos y elementos unificadores de las culturas. *Revista de musicología XXVI*, 9.

Constitución política de Colombia . (1991). Asamblea Nacional constituyente. Bogotá.

- Duque, E. (2012). Holguín Creador del conservatorio y la sinfónica Nacional. *Revista virtual del Banco de la república*.
- Duque, E. (2014). Luis A. Calvo: Paradigma de la música para piano en Colombia. *Biblioteca virtual, banco de la república*.
- El tiempo. (2017). Germán Darío Perz: el piazola del bambuco. . *El tiempo*.
- Garay, N. (1984). Música Colombiana. *El gris*.
- Gaviria Ayala, J. (2009). Proyecto de grado, Universidad tecnológica de Pereira. *Recitales didácticos de música andina colombiana a través de la guitarra en colegios de la ciudad de Pereira*. Pereira, Risaralda.
- Hernández Noreña, S. (2016). Oriol Rangel: Una vida musical de profunda huella. *Celebra la música*.
- Jonas, A. (1922). *Master School of Modern Piano Playing & Virtuosity*. C. Fisher.
- Leiterslues. (2001). *LeitersBlues.com*. Obtenido de El piano y las distintas escuelas de interpretación : <https://leitersblues.com/el-piano-y-las-distintas-escuelas-de-interpretacion>
- Martínez, F. (2009). *Czerny aplicado a la música colombiana*. U. pedagógica Nacional.
- Marulanda, R. (1989). *Manual didáctico de música colombiana*. Fotocomposición digital. G.L.S.
- Ministerio de cultura . (marzo de 2007). www.mincultura.gov. Obtenido de Al son de la tierra, músicas tradicionales de Colombia.: <http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/migracion/DocNewsNo822DocumentoNo1048.PDF>

Moncada Esquivel , R. (2016). El maestro que enriqueció la música andina con su piano.

Ministerio de cultura.

Naciones Unidas para los derechos Humanos. (Enero de 1976). Pacto Internacional de derechos económicos, sociales y culturales. .

Neuhaus, H. (1998). *The Art of Piano Playing*. Kahn & Averill.

Orlandini Robert, L. (julio- diciembre de 2012). *Revista musical chilena*. Obtenido de La interpretación musical:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/26543/27974>

Ospina Romero, S. (2012). Luis A. Calvo, su música y su tiempo. *Trabajo de grado para optar por título de Magister en historia, Universidad Nacional*. Bogotá.

Perdomo Sandoval, W. (2016). Proyecto de grado, Universidad Eafit. *La música para piano en el Huila* . Medellín , Antioquia.

Perez , G. (s.f.). *germandarioperez*. Obtenido de reseña: <https://germandarioperez.com/resenatnc/>.

Perilla, J. (2014). Trazos de la vida y obra musical de Oril Rangel. *Señal memoria*.

Real academia española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. ESPASA. Obtenido de edición N.22.

Rodriguez Silva, H. (2005). Proyecto de grado, Universidad Industrial de Santander. *La música Colombiana en la guitarra Solista*. Bucaramanga, Santander.

Rodriguez Velasquez, G. (2014). *Vida y obra del maestro Carlos Vieco*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

Romano , A. (Agosto de 2001). *www.bancorepcultura.org*. Obtenido de biblioteca virtual del banco de la republica: <https://web.archive.org/web/20120831121842/http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaudio/compo/vieco/indice.htm>. Agosto 2001.

Rousset, J., & Fràbegas , S. (2005). *Ejercicios para mejorar el rendimiento del músico*. Editorial Paidatribo.

Sarda Rico, E. (2003). *Ejercicios para músicos*. Paidòs Ibèrica.

Tetzel , E. (1870). *Das Problem Der Modernen Klaviertechnik (Classic Reprint)*. Forgotten Books, Ediciòn 2018.

Toro, A. (2010). Proyecto de grado , Universidad Eafit. *Nuevas piezas colombianas para la iniciaciòn al piano*. . Medellín, Antioquia.

UNC, G. d. (Dirección). (2011). *Documental: "viajero a mi mismo", vida y obra del maestro Adolfo Mejía*. [Película].

Universidad Industrial de Santander. (febrero de 2007). Nuevas modalidades y reglamentaciones establecidas para trabajos de grado. *V, capítulo IX, artículos 111-135* . Bucaramanga , Santander.

Uribe Garcia, S. (2016). Proyecto de grado, Universidad Industrial de Santander. *Recital: la tuba como instrumento solista en la musica colomiana*. Bucaramanga, Santander.

Uribe Holguìn, G. (1941). *Autobiografía: la vida de un músico* . Voluntad.

Apéndices

Apéndice A. Obra escaneada Patasdhilo.

trapatasa@yahoo.com

PATASDHILLO

PASILLO
CARLOS VIECO O.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Vivo'. The score includes the following elements:

- Staff 1:** Starts with a circled 'S' and a box containing 'E7'. Chords: E7, B7(F#), E7, A7, B7.
- Staff 2:** Chords: F#7(F#), B7, E7, F#7(F#), B7, E7, B7(F#), E7, A7.
- Staff 3:** Chords: E7, B7, E7, B7, E7. Includes first and second endings.
- Staff 4:** Chords: D7, A7, D7, G, B7, F#7(F#), B7.
- Staff 5:** Chords: E7, B7(F#), E7, A7, E7.
- Staff 6:** Chords: A7, E7, B7, E7, D7, E7. Includes first and second endings.
- Staff 7:** Chords: E7, G#7, F#7, F#7, B7.
- Staff 8:** Chords: F#7, B7, E, F#7, B7, E, F#7.
- Staff 9:** Chords: A7, E, B7, E. Includes first and second endings and a 'FINE' box.

Apéndice B. Obra escaneada Fita chiquita.

Compi

FITA CHIQUITA

Música: Oriol Rangel

Pasillo

1

5

9

13

17

21

G. D₉ m₇ D₉ m₇ G.

25

C₇ m₇ F#₇ m₇ F#₇ F Bm

29

G m₇ Gm D A₇ m₇ D.

33

A₇ A

DC. y

35

E_b (110) E_b

39 *Bb* *Bb.*

43 *6*

47 *Am* *D7* *6* *Fin.*

DC. y Fin.

Apéndice C. Obra escaneada Bambuco en Bm.

958-01-09-9218

23

BAMBUCO

Bm

Adolfo Mejia

1 *mf* *D7.*

6 *G* *F#7* *Bm*

11 *D* *D7* *G* *C#7* *C#7+*

16 *F#* *(?)* *Am* *B7* *Lm* *ff* *sfz*

21 *p* *f* *A+* *D*

24

26

Em F#7 Bm C#° Bm/ol

31

F#7 Bm

1a. Fine

2a. mf Am

36

A D A A

cresc.

41

D Bm A# C#7 F#m

46

B7 Em

1a. A D A

ff



51

D, A7, D, G

sfz

56

C#9, C#9, F#7, Bm, 2a. F#7, Bm.

sfz

ff

sfz

61

F#7, B, F#7, E, F#7

sfz

66

Bm, F#7, Bm, B7, E, C#9, F#7

sfz

ff Da Capo al fine

Apéndice D. Obra escaneada Malvaloca

Malvaloca

(Dance)

Luis A. Calvo

Moderato **rit.**

Tempo

cresc.

21

Edited by Juan Rey Toloza

2

27

Musical score for measures 27-32. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth-note chords. Trills are indicated above notes in measures 28, 30, and 32. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measures 29 and 31.

33

Musical score for measures 33-38. The right hand continues with eighth-note patterns and slurs. The left hand accompaniment remains consistent. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 35.

39

Musical score for measures 39-45. Measure 39 begins with a repeat sign. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment features chords and eighth-note patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 40.

46

Musical score for measures 46-52. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) in measure 47. The left hand accompaniment consists of chords and eighth-note patterns.

53

Musical score for measures 53-58. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment features chords and eighth-note patterns. The piece concludes with a double bar line in measure 58.

59 3

Musical score for measures 59-65. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final note of measure 65.

66 1.

Musical score for measures 66-72. This system includes the first ending bracket labeled '1.' which spans measures 71 and 72. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment.

73 2.

Musical score for measures 73-78. This system includes the second ending bracket labeled '2.' which spans measures 73 and 74. A dynamic marking of *p* (piano) is placed at the beginning of measure 75. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

79 cresc.

Musical score for measures 79-84. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed at the beginning of measure 79. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords.

85

Musical score for measures 85-90. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 90.

Apéndice E. Obra escaneada Ancestro.

**ANCESTRO
(BAMBUCO)**

GERMAN DARIO PEREZ S

*MEJOR OBRA INEDITA INSTRUMENTAL
FESTIVAL MONO NUÑEZ 1.988*

lento

piano

p

5

vivo.

mp

9

13

17

21

Musical notation for measures 21-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 21 starts with a whole note chord in the treble and a half note in the bass. Measures 22-24 continue with a mix of eighth and quarter notes in the treble and chords or eighth notes in the bass.

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 25 features a whole note chord in the treble and a half note in the bass. Measures 26-28 continue with eighth and quarter notes in the treble and chords in the bass.

29

Musical notation for measures 29-32. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 29 features a whole note chord in the treble and a half note in the bass. Measures 30-32 continue with eighth and quarter notes in the treble and chords in the bass.

33

Musical notation for measures 33-36. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 33 starts with a whole note chord in the treble and a half note in the bass. Measure 36 includes the dynamic marking *pp* (pianissimo) above the treble staff.

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 37 includes the dynamic marking *p* (piano) below the treble staff. Measure 38 has a whole rest in the treble staff. Measure 40 ends with a whole note chord in the treble and a half note in the bass.

41

Musical notation for measures 41-44. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 41 features a treble staff with a whole note chord and a bass staff with a quarter note. Measures 42-44 continue with similar rhythmic patterns and chordal accompaniment.

45

Musical notation for measures 45-48. Measure 45 starts with a treble staff marked *f* (forte) and a bass staff. Measures 46-48 show more complex rhythmic figures and chordal textures in both staves.

49

Musical notation for measures 49-52. Measure 49 begins with a treble staff and a bass staff. Measures 50-52 conclude the section with sustained chords and melodic lines.

53 *lento*

p dolce.

Musical notation for measures 53-56. Measure 53 is marked *lento* and *p dolce* (piano dolce). The treble staff has a whole note chord, while the bass staff is silent. Measures 54-56 feature sustained chords in the treble and moving lines in the bass.

57

Musical notation for measures 57-60. Measure 57 starts with a treble staff and a bass staff. Measures 58-60 continue with sustained chords and melodic movement in both staves.

61

65

69

73

77

ataca súbito al vivo

p poco rit..... *ff*

81 *f* marcato

85

89 *mp*

93 *f*

97

101

105

D.S. al Coda ⊕ Coda

109

113

117

Apéndice F. Obra escaneada Pa Juancho.

110

PA' JUANCHO

GERMAN DARIO PEREZ S.

BAMBUCO

MEJOR OBRA INEDITA INSTRUMENTAL
FESTIVAL DEL BAMBUCO, NEIVA 1989

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a series of chords, including triads and dyads, with some notes beamed together. The lower staff is also in bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accidentals.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains chords labeled F#m7(b5), B7, and Em. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth notes and rests.

7

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains chords labeled Bm7(b5), E7, Am, Am7, and D7.

13

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains chords labeled Gmaj7, Cmaj7, F#m7(b5), B7, Em, and G#dim7.

19

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains chords labeled F#m7(b5) and B7. There is a circled '4' above the first note of the lower staff in the final measure.

25

Musical notation for measures 27-30. The key signature has one sharp (F#). The bass clef contains the chord Em in measure 27. The melody consists of eighth and quarter notes.

31

Musical notation for measures 31-36. The key signature has one sharp (F#). The bass clef contains chords F#m7(65) and B7. The melody features first and second endings. A section labeled "SOLO SEGUNDA VEZ" begins in measure 35 with a C#m chord. The piece concludes with a double bar line.

37

Musical notation for measures 37-42. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The bass clef contains chords D#7, G#7, Bm6, and C#7. The melody includes an 8va (octave) marking in measure 37.

43

Musical notation for measures 43-48. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The bass clef contains chords F#m7, B7, Emaj7, D#7/A#, and A6. The melody consists of eighth and quarter notes.

49

Musical notation for measures 49-54. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The bass clef contains the chord A7. The melody features first and second endings. The piece concludes with a double bar line.

55

Musical notation for measures 61-66. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. The bass clef contains chords and some eighth notes. Chord labels are C#maj7 and B7.

61

Musical notation for measures 67-72. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes. The bass clef contains chords and some eighth notes. Chord labels are C#maj7, F#m7, and Emaj7.

67

Musical notation for measures 73-78. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes. The bass clef contains chords and some eighth notes. Chord labels are Em7, Gmaj7/A, and Dmaj7.

73

Musical notation for measures 79-84. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes. The bass clef contains chords and some eighth notes. Chord labels are Dm7, Bb7, and Ebmaj7.

79

Musical notation for measures 85-90. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes. The bass clef contains chords and some eighth notes. Chord labels are Ab7, F#m7, and Ebmaj7.

85

90

Musical notation for measures 91-96. The system consists of a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef is a sequence of eighth and quarter notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

91

Musical notation for measures 97-102. The system consists of a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues. The bass clef shows a series of chords: Am7, D7, Gmaj7, Cmaj7, F#m7(b5), and B7.

97

Musical notation for measures 103-108. The system consists of a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues. The bass clef shows a series of chords: Em, G#dim7, and then rests.

103

Musical notation for measures 109-114. The system consists of a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues. The bass clef shows a series of chords: F#m7(b5), B7, Em, and then rests.

109

Musical notation for measures 115-120. The system consists of a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues. The bass clef shows a series of chords: F#m7(b5), B7, and then rests. The word "ritu." is written above the final measure.

115

Apéndice G. Obra escaneada Óp. 92 No. 5

Handwritten musical score system 1, measures 98-101. It features a treble and bass clef with various dynamics including *f*, *p*, and *pp*. The notation includes sixteenth and thirty-second notes.

Handwritten musical score system 2, measures 102-112. It continues the piece with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* and *pp*.

Handwritten musical score system 3, measures 113-116. It concludes the piece with a date stamp: "Febrero 26 1938".

11

Decidido (♩. = 54) Op. 92 No. 5

Handwritten musical score system 4, measures 10-19. It includes tempo markings *a tempo* and *a lutto*, and dynamic markings *f*, *p*, *pp*, and *rit.*. The time signature is 3/8.

Handwritten musical score system 5, measures 20-30. It continues the piece with dynamic markings *mf* and *p*.

Handwritten musical score system 1, measures 27-29. It features a treble and bass clef with complex chordal textures and melodic lines. Handwritten annotations include 'b1' above measure 27 and 'b2' above measure 29. Dynamic markings include *p* and *f*.

Handwritten musical score system 2, measures 30-32. It continues the piece with similar textures. A handwritten annotation 'rit.' is present above measure 31. Dynamic markings include *p* and *f*.

Handwritten musical score system 3, measures 33-35. It features a treble and bass clef. A handwritten annotation 'rit.' is present above measure 35. Dynamic markings include *f*.

Handwritten musical score system 4, measures 36-38. It features a treble and bass clef. A handwritten annotation 'a tempo' is present above measure 36. Dynamic markings include *p*.

Handwritten musical score system 5, measures 39-41. It features a treble and bass clef. Dynamic markings include *ff* and *f*.

Handwritten musical score system 6, measures 42-44. It features a treble and bass clef. Dynamic markings include *p* and *f*.

Handwritten musical score system 1, measures 87-92. It features a treble and bass clef staff with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *pp*, *pp*, and *p*. There are also some handwritten annotations like "Cresc." and "a2".

Handwritten musical score system 2, measures 93-98. It continues the piece with similar notation and dynamic markings like *f*, *p*, and *pp*. There are some handwritten annotations like "a2" and "Cresc.".

Margó 6 1938

12

Sim premura (♩. = 72) pp 32 N° 6

Handwritten musical score system 3, measures 99-105. It features a treble and bass clef staff with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *rit*, *mf*, and *p*. There are also some handwritten annotations like "a tempo".

Handwritten musical score system 4, measures 106-115. It continues the piece with similar notation and dynamic markings like *p* and *mf*.

Handwritten musical score system 5, measures 116-125. It features a treble and bass clef staff with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *rit*, *f*, *f*, and *p*. There are also some handwritten annotations like "a tempo".