

**Arreglo de cinco temas en ritmo de bambuco para un proceso pedagógico de ensamble
con un cuarteto de cuerdas.**

Andrés Mauricio Lizarazo Tolosa

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

Directora

Johanna Patricia García Arias

Magíster en Pedagogía

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes Música

Bucaramanga

2018

Dedicatoria

A todos aquellos que aman la música y quieren hacer de ella su vida.

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a mis padres, quienes creyeron en mí desde el primer momento en el cual decidí estudiar música y siempre me dieron su apoyo durante toda la carrera, además de procurar darme lo mejor en todo momento.

A mis hermanos, que, si bien aún no ha llegado la hora de decidir qué camino tomar en cuanto a su vida profesional, han acogido la música como parte de su vida, por su apoyo y amor fraternal infinito.

A mis abuelos y mi tía, quienes me han apoyado en todo sentido, y han acompañado en mis últimos años en la Universidad, compartiendo caídas y aciertos y brindándome todo su cariño y comprensión.

A todos aquellos que formaron parte de este proceso; docentes, amigos y compañeros, con quienes pude compartir de esta profesión tan bonita y de los cuales pude aprender infinidad de cosas, que se, serán de suma utilidad en mi vida profesional.

Contenido

	Pág.
Introducción	18
1. Pregunta Problema	20
2. Justificación	22
3. Objetivos	24
3.1 Objetivo general	24
3.2 Objetivos específicos	24
4. Estado del arte	25
4.1 Arreglos y adaptaciones de piezas de música popular Colombiana para cuarteto de cuerdas	25
4.2 Arreglos o adaptaciones de Música latinoamericana para cuarteto de cuerdas, evidenciado en nuestra experiencia interpretativa	26
4.3 Compositores Javerianos IV: Música para cuerdas	26
4.4 Cuarteto de cuerdas Manolov	27
4.5 Cuarteto de cuerdas frotada Q – Arte	28
4.6 Música de Cámara de la Universidad Autónoma de México	29
4.7 Recopilación de Música escrita para cuarteto de cuerdas en Guatemala durante el siglo XX – Fase II	30
5. Marco teórico	30

5.1 El Bambuco.....	30
5.1.1 Tipos de bambuco	33
5.1.2 El ritmo	34
5.1.3 La melodía	36
5.1.4 La armonía	37
5.1.5 Instrumentos Típicos del bambuco	37
5.2 El cuarteto de cuerdas	40
5.2.1 Los instrumentos del cuarteto de cuerdas	41
5.2.2 El violín.....	43
5.2.3 La viola	48
5.2.4 El violonchelo	50
5.2.5 El arco en los instrumentos de cuerda frotada	54
5.2.6 Golpes de arco y otras técnicas características	56
5.3 Arreglos Musicales.	66
5.3.1 La melodía	67
5.3.2 Armonía, armonización y re armonización.....	67
5.3.3 Elementos interpretativos en la partitura	70
6. Marco Metodológico.....	76
6.1 Recolección de información acerca del bambuco y los recursos técnicos de los instrumentos del cuarteto de cuerdas.....	76
6.2 Selección de los cinco temas en ritmo de bambuco.....	77
6.3 Pequeña reseña biográfica de los autores, Análisis y Características musicales de los temas en ritmo de bambuco	78

6.3.1 Lisandro Varela.....	78
6.3.2 Francisco Cristancho.....	80
6.3.3 Álvaro Romero.....	82
6.3.4 León Cardona.....	85
6.3.5 German Darío Pérez y el Trio Nueva Colombia.....	87
6.4 Realización de los arreglos	90
6.4.1 Generalidades y niveles de dificultad	91
6.4.2 Primer Nivel - José Morales.	92
6.4.3 Segundo Nivel – Janet.	97
6.4.4 Tercer nivel – Flor de Romero.....	101
6.4.5 Cuarto nivel – Optimista.....	106
6.4.6 Quinto nivel – Ancestro.....	110
6.5 Proceso de ensamble.....	116
7. Conclusiones.....	117
8. Recomendaciones	118
Referencias bibliográficas.....	119
Apéndices.....	122

Lista de Figuras

	Pág.
<i>Figura 1.</i> Compás 6/8.	34
<i>Figura 2.</i> Compás 3/4.	35
<i>Figura 3.</i> Compás 6/8.	35
<i>Figura 4.</i> Compás 3/4.	35
<i>Figura 5.</i> Compás 6/8.	35
<i>Figura 6.</i> Compás 3/4.	36
<i>Figura 7.</i> El tiple. Adaptado de www.evolucionhistoricadeltriple.blogspot.com.co	38
<i>Figura 8.</i> La bandola. Adaptado de www.pinterest.es	39
<i>Figura 9.</i> La guitarra. Adaptado de www.el-atril.com	39
<i>Figura 10.</i> Partes del violín. Adaptado de https://elatril.com	44
<i>Figura 11.</i> Mentonera. Adaptado de http://miki-montes.blogspot.com.co	45
<i>Figura 12.</i> Micro afinador. Adaptado de https://www.taringa.net	45
<i>Figura 13.</i> Almohadilla. Adaptado de https://www.violinesdeluthier.com	45
<i>Figura 14.</i> Postura y agarre del violín. Adaptado de Método Suzuki	46
<i>Figura 15.</i> Altura de las cuerdas del violín sin digitar. Adaptado de Adler (2006).	47
<i>Figura 16.</i> Registro del violín. Adaptado de Adler (2006).....	47

<i>Figura 17.</i> Digitación en el violín hasta la quinta posición. Adaptado de https://musicaparatodos.website	48
<i>Figura 18.</i> Altura de las cuerdas de la viola sin digitar. Adaptado de Adler (2006).....	49
<i>Figura 19.</i> Registro de la viola. Adaptado de Adler (2006).	49
<i>Figura 20.</i> Digitación de la Viola. Adaptado de https://www.ebay.com	50
<i>Figura 21.</i> Partes del violonchelo. Adaptado de http://auladechelo.blogspot.com	51
<i>Figura 22.</i> Posición de agarre del violonchelo. Adaptado de Segura (2016), p. 25.	52
<i>Figura 23.</i> Notas de cada cuerda del chelo sin digitar. Adaptado de Adler (2006).....	53
<i>Figura 24.</i> Registro del violonchelo. Adaptado de Adler (2006).	53
<i>Figura 25.</i> Digitación en el violonchelo. Adaptado de https://commons.wikimedia.org	54
<i>Figura 26.</i> El arco. Adaptado de http://fiddler-parra.blogspot.com.co	56
<i>Figura 27.</i> Arco abajo y arco arriba.....	56
<i>Figura 28.</i> Non legato.....	57
<i>Figura 29.</i> Legatto.	57
<i>Figura 30.</i> Portato.	58
<i>Figura 31.</i> Staccato separado.....	59
<i>Figura 32.</i> Staccato ligado.....	59
<i>Figura 33.</i> Martelé.....	59
<i>Figura 34.</i> Spiccato.....	60
<i>Figura 35.</i> Ricochet.	61
<i>Figura 36.</i> Trino.....	62
<i>Figura 37.</i> Tremolo.....	62

<i>Figura 38.</i> Ejemplo de armónicos naturales en un violín. Adaptado de https://www.deviolines.com	65
<i>Figura 39.</i> Ejemplo de cadencia armónica con acordes de Fa mayor. Adaptado de http://www3.northern.edu	68
<i>Figura 40.</i> Ejemplo de Armonización de una melodía. Adaptado de http://aulaactual.es	69
<i>Figura 41.</i> Sustitución armónica de un acorde de I por un acorde de VI.	69
<i>Figura 42.</i> Sustitución tritonal de un acorde de dominante por su tritono.	70
<i>Figura 43.</i> Préstamo modal del cuarto grado del modo menor de Do.....	70
<i>Figura 44.</i> Apoyatura.....	72
<i>Figura 45.</i> Acciacatura. Adaptado de https://www.ecured.cu	73
<i>Figura 46.</i> Mordente.	73
<i>Figura 47.</i> Grupeto.	73
<i>Figura 48.</i> Calderón.....	74
<i>Figura 49.</i> Acento.....	74
<i>Figura 50.</i> Respiración.	75
<i>Figura 51.</i> Barras de repetición. Adaptado de https://despertarmusical.blogspot.com.co	75
<i>Figura 52.</i> Sección A: Violín I melodía principal y Violín II segunda voz.	93
<i>Figura 53.</i> Sección B: Violín II melodía principal y Violín I segunda voz.....	93
<i>Figura 54.</i> Sección C: Violín I melodía principal y Violín II segunda voz.....	93
<i>Figura 55.</i> Sección A: Viola como soporte armónico y apoyo al violonchelo.....	94
<i>Figura 56.</i> Sección B: Viola realizando segunda voz.....	94
<i>Figura 57.</i> Sección C: Viola imitando al tiple.....	94
<i>Figura 58.</i> Violonchelo acompañando rítmicamente a la melodía.	94

<i>Figura 59.</i> Violonchelo realizando el ritmo típico del bajo.....	95
<i>Figura 60.</i> Sección A: Violín I lleva la melodía.....	97
<i>Figura 61.</i> Sección B: Violín II lleva la melodía y el violín I la segunda voz.	97
<i>Figura 62.</i> Sección C: Viola interpretando la melodía.	97
<i>Figura 63.</i> Sección B: Viola imitando al tiple.....	98
<i>Figura 64.</i> Sección A: Violonchelo realizando el papel del bajo.	98
<i>Figura 65.</i> Sección B: Violonchelo haciendo segunda voz.....	98
<i>Figura 66.</i> Sección A: violín I exponiendo el tema.....	102
<i>Figura 67.</i> Sección A: Violín II segunda voz.	102
<i>Figura 68.</i> Sección A: Viola realizando el papel del tiple.....	102
<i>Figura 69.</i> Sección A: Chelo realizando el bajo.....	102
<i>Figura 70.</i> Sección B: Violines realizando el papel de bajo.....	103
<i>Figura 71.</i> Sección B: Chelo realizando la melodía.	103
<i>Figura 72.</i> Sección C: Violín segundo (arriba) realizando imitación del tiple.....	103
<i>Figura 73.</i> Sección A: Violín I exponiendo el tema.	106
<i>Figura 74.</i> Sección A: Violín II realizando el contrapunto que conduce a la respuesta melódica.	106
<i>Figura 75.</i> Sección A: Viola como soporte armónico y Chelo realizando el bajo.	106
<i>Figura 76.</i> Sección B: Violín primero llevando la melodía.....	107
<i>Figura 77.</i> Sección B: Chelo realizando respuestas y segunda voz.	107
<i>Figura 78.</i> Sección B: Violín II como el tiple y viola de soporte armónico.....	107
<i>Figura 79.</i> Sección C: Chelo llevando melodía y luego realizando respuesta.	108
<i>Figura 80.</i> Sección A: Violín I exponiendo el tema.	111

<i>Figura 81.</i> Sección B: Melodía a cargo de la viola.	111
<i>Figura 82.</i> Sección A: Viola imitando al tiple.....	111
<i>Figura 83.</i> Sección A: Violín II realizando segunda voz.	111
<i>Figura 84.</i> Sección C: Ecos rítmicos del violín II.	112
<i>Figura 85.</i> Sección A: Violonchelo acompañando rítmicamente la melodía y realizando el bajo.	112
<i>Figura 86.</i> Sección B: Violonchelo haciendo segunda voz.....	112
<i>Figura 87.</i> Introducción: Armonía en bloque.	113
<i>Figura 88.</i> Coda: Armonía en bloque.	113

Lista de tablas

	Pág.
Tabla 1. <i>Análisis Formal del bambuco Janet.</i>	80
Tabla 2. <i>Análisis formal del bambuco José Morales.</i>	82
Tabla 3. <i>Análisis formal del bambuco Flor de romero.</i>	84
Tabla 4. <i>Análisis formal del bambuco Optimista.</i>	87
Tabla 5. <i>Análisis formal del bambuco Ancestro.</i>	90
Tabla 6. <i>Creación de niveles de dificultad de los arreglos.</i>	92
Tabla 7. <i>Primer nivel de dificultad.</i>	96
Tabla 8. <i>Segundo nivel de dificultad.</i>	100
Tabla 9. <i>Nivel tres de dificultad.</i>	105
Tabla 10. <i>Nivel cuatro de dificultad.</i>	110
Tabla 11. <i>Quinto nivel de dificultad.</i>	115
Tabla 12. <i>Ensayos para el montaje de las obras.</i>	116

Lista de Apéndices

	Pág.
Apéndice A. Partitura José Morales.....	122
Apéndice B. Partitura Janeth.....	127
Apéndice C. Partitura Flor de Romero	133
Apéndice D. Partitura Optimista.....	136
Apéndice E. Partitura Ancestro.....	146

Resumen

Título: Arreglo de cinco temas en ritmo de bambuco para un proceso pedagógico de Ensamble con un cuarteto de cuerdas.*

Autor: Andrés Mauricio Lizarazo Tolosa.**

Palabras Clave: Cuarteto, cuerdas, bambuco, arreglo, ensamble.

Descripción:

La música de cámara ha sido por siglos una forma de expresión de ideas musicales; uno de sus formatos más trabajados por compositores y arreglistas ha sido el cuarteto de cuerdas, conformado por dos violines, una viola y un violonchelo. Ahora bien, es importante resaltar que, en la música folklórica colombiana y específicamente, en el bambuco, poco se ha explotado este formato instrumental, casi limitándose a la utilización de los ensambles tradicionales, como los tríos de cuerda, conformados por la bandola, el tiple y la guitarra. Sin embargo, se han realizado arreglos, en menor medida, para bandas, orquesta de cuerdas y orquesta sinfónica.

En este orden de ideas, ha sido recientemente, que compositores, arreglistas y estudiantes, quienes se han interesado en llevar a cabo este tipo de proyectos y han trabajado los aires colombianos con distintos formatos a los tradicionales, comenzando a aportar en cuestiones de recursos técnicos, estilísticos e interpretativos de la música típica de Colombia. De lo anterior, surge la necesidad de continuar enriqueciendo el crecimiento musical del instrumentista por medio de nuestra música, es así que nace este proyecto llamado: Arreglo de cinco temas en ritmo de bambuco para la realización de un ensamble pedagógico con un cuarteto de cuerdas.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas Escuela de Artes Música. Directora: Johanna Patricia García Arias, Magíster en Pedagogía

Abstract

Title: Arrangement of five songs in bambuco rhythm for the realization of a pedagogical ensemble with a string quartet.*

Author: Andrés Mauricio Lizarazo Tolosa.**

Keywords: Quartet, strings, bambuco, arrangement, ensemble.

Description:

Chamber music has been for centuries a form of expression of musical ideas; one of its formats most worked by composers and arrangers has been the string quartet, made up of two violins, a viola and a cello. Now, it is important to note that, in Colombian folk music and specifically, in bambuco, little has been exploited in this instrumental format, almost limited to the use of traditional ensembles, such as string trios, formed by the bandola, the tiple and the guitar. However, arrangements have been made, to a lesser extent, for bands, string orchestra and symphony orchestra.

In this order of ideas, it has been recently, that composers, arrangers and students, who have been interested in carrying out this type of projects and have worked the Colombian airs with different formats to the traditional, beginning to contribute in questions of technical resources, stylistic and interpretative of the typical music of Colombia. From the above, there is a need to continue enriching the musical growth of the instrumentalist through our music, this is how this project was born: Arrangement of five songs in bambuco rhythm for the realization of a pedagogical ensemble with a string quartet.

* Degree work

** Faculty of Human Sciences School of Arts Music. Director: Johanna Patricia García Arias, Master in Pedagogy

Introducción

En el presente proyecto se describirá el proceso pedagógico que se llevó a cabo para la realización de una muestra musical con un cuarteto de cuerdas de cinco temas en ritmo de bambuco; dicho proceso comprende la elaboración de cinco arreglos de este aire típico y folklórico del territorio Colombiano, teniendo en cuenta elementos de la armonía moderna, como acordes cuatriádicos y notas añadidas, además, de diferentes recursos técnicos que pueden ejecutarse en los instrumentos de cuerdas pertenecientes al grupo de cámara mencionado, que son, el violín, la viola y el violonchelo.

Un proceso pedagógico de ensamble puede realizarse con piezas compuestas específicamente para este formato; sin embargo, la utilización de la música folklórica, es una herramienta, que primero, aporta en cuestiones de cultura e identidad al músico y segundo, le da un papel protagónico dentro de la música académica, no solo para difundirla, sino permite ampliar el repertorio para los estudiantes de música; en este caso incluyendo el bambuco a formatos de cámara, como el cuarteto de cuerdas.

Paso a paso se podrá vislumbrar, la selección de los temas, la realización de los arreglos, el diseño del método pedagógico de ensamble, la descripción del estudio tanto individual como el grupal a la hora de los ensayos y las conclusiones del trabajo realizado. También se especificarán las características del bambuco, los recursos técnicos de cada instrumento utilizado para el ensamble, además, de recomendaciones que le permitirán al músico tener una mirada amplia al abordar este tipo de proyectos. Se pretende que el instrumentista enriquezca su proceso de formación al compartir con otros colegas esta experiencia; y a quienes les interese el tema de los

arreglos, encuentren en este proyecto una inspiración y además estrategias para la realización de los mismos.

1. Pregunta Problema

La práctica instrumental, tanto de manera individual, como grupal, son el eje principal del quehacer del músico instrumentista. Durante el proceso de aprendizaje de cualquier instrumento, incluyendo al violín, a la viola y al violonchelo, se tienen en cuenta elementos técnicos básicos, como la cantidad de arco necesaria para ejecutar una nota dependiendo de la duración rítmica que esta posea, las posiciones de la mano derecha por medio de escalas, el acercamiento a los golpes de arco, las dinámicas, las articulaciones y su correcta ejecución. Después de tener este primer acercamiento con el instrumento, se empiezan a trabajar cuestiones interpretativas; como la exploración tímbrica y sonora, la dirección de las frases, la consecuencia y conexión de las mismas con otras ideas musicales presentes en la obra, y el carácter de la misma, la intención y las características interpretativas, según el periodo histórico o la corriente musical a la que pertenezca, entre otros, hacen parte de los elementos que va adquiriendo el instrumentista a medida que va avanzando en su estudio personal.

Para la práctica de cada uno de estos elementos, existen diferentes métodos, pequeñas y grandes composiciones, que van variando consecutivamente su dificultad, a las cuales el instrumentista se enfrenta de manera progresiva, desde lo más sencillo hasta lo más complejo. Las diferentes obras del repertorio universal, pueden presentar un carácter individual, donde el músico cumple el papel de solista y expone diferentes recursos de su instrumento, también puede ser un solista y tener un acompañamiento, tanto de un grupo pequeño, como también de uno grande de instrumentistas, o, simplemente puede desempeñar un papel dentro de un formato de cámara o una gran orquesta,

donde diferentes secciones de instrumentos van teniendo protagonismo; dentro de los pequeños formatos de cámara se encuentra el cuarteto de cuerdas.

La mayor influencia musical para este tipo de formatos de cámara (el cuarteto de cuerdas), ha sido la música académica proveniente de Europa, la cual, a través de los siglos, con sus diferentes expositores, ha alcanzado una gran fama y prestigio en los diferentes escenarios y entre los grandes instrumentistas del mundo. Muchos de estos estilos musicales, luego del descubrimiento de América, se fusionaron con los ritmos nativos, dando paso a nuevos aires, que caracterizan a cada país y a cada región del nuevo continente, como el bambuco en nuestro territorio. Ha sido a partir del siglo XIX y XX dónde dichos aires típicos han sido incluidos en formatos académicos.

Hay mucho de nuestro folklor aún por rescatar, por explorar, no solamente como conocimiento, como prueba de su existencia, sino también como una herramienta de aprendizaje y estudio para el músico, donde tenga un papel tan importante, como lo ha tenido la música académica europea. Es entonces donde surge la pregunta, ¿Cómo la música típica colombiana puede enriquecer en la labor pedagógica que atañe los procesos del instrumentista? De forma más específica, tomando como referente en este caso uno de sus ritmos más representativos, el bambuco y teniendo en cuenta los diferentes recursos técnicos, ¿Cómo puede el bambuco, siendo un aire típico de Colombia, contribuir de forma pedagógica al estudio técnico del instrumentista a través de la conformación de un cuarteto de cuerdas?

2. Justificación

En el ámbito musical es importante que el instrumentista enriquezca su quehacer como músico, por medio de la creación de espacios de práctica grupal. Dentro de este espacio se desarrolla la habilidad de interpretación en conjunto, donde los recursos técnicos de cada instrumento y su correcta ejecución, además del entendimiento de cada una de las especificaciones de la partitura y el contexto de la obra, son el eje central para la realización de un trabajo de ensamble.

Diferentes formatos instrumentales se han formado a través del tiempo, desde las grandes orquestas sinfónicas, hasta los duetos y los solistas, según convenga el compositor o el arreglista. En este caso particular, un cuarteto de cuerdas frotadas, conformado por dos violines, una viola y un violonchelo, será el formato a utilizar, haciendo provecho del conocimiento adquirido, en primera instancia del violín como instrumentos principales y en segunda instancia de la viola y el violonchelo, debido a la estrecha relación con este tipo de instrumentos durante la carrera, a través de grupos como la orquesta de cuerdas.

Un elemento esencial dentro del proceso de ensamble con el cuarteto de cuerdas frotadas, es la definición de un repertorio a trabajar. Es aquí donde la música folklórica entra a jugar un papel vital, puesto que mantener en contacto al músico con su cultura hace parte de la formación integral de éste, entender la música por medio de los aires típicos colombianos se convierte entonces en una estrategia, donde el instrumentista puede aplicar sus habilidades por medio de algo que de por sí, hace parte de él. El bambuco es entonces el aire escogido, por ser un ritmo autóctono de nuestro país y la región Andina, además por su fuerte contenido histórico y su papel en la construcción de una identidad nacional.

La realización de cinco arreglos de temas folklóricos en ritmo bambuco, es la herramienta pedagógica por medio de la cual se realizará el proceso de ensamble. Como se mencionó anteriormente, estos arreglos se realizarán para cuarteto de cuerdas frotadas. Los arreglos, contendrán elementos de la armonía moderna, por ejemplo, la utilización de notas agregadas a la triada y las sustituciones tritonales, además expondrán los recursos técnicos y tímbricos de los instrumentos, como propuestas de digitaciones y golpes de arco, teniendo en cuenta los conocimientos adquiridos en las cátedras de armonía, contrapunto, elementos de composición e instrumento principal. Por último tendrán un contenido de dinámicas, reguladores y cambios de tempo que respeten la intención característica de este aire. Por medio de estos elementos descritos que contendrá cada uno de los arreglos, se pretende que los instrumentistas, logren ejecutar correctamente cada uno de los pasajes, para que el ensamble suene rítmicamente compacto, sonoramente afinado, con un buen balance entre las voces, además de darle un sentido musical por medio de la interpretación a cada una de los temas.

3. Objetivos

3.1 Objetivo general

Elaborar cinco arreglos de bambucos para cuarteto de cuerdas, teniendo en cuenta los recursos técnicos de dichos instrumentos y utilizando elementos de la armonía moderna, para la realización de un proceso pedagógico de ensamble.

3.2 Objetivos específicos

- Realizar arreglos de cinco temas de bambucos para el desarrollo pedagógico de un cuarteto de cuerdas.
- Motivar al estudio de la música folklórica colombiana dentro de un grupo de ensamble tomando el bambuco como aire de referencia.
- Desarrollar estrategias pedagógicas para el ensamble del repertorio con el cuarteto de cuerdas.
- Realizar una muestra musical donde se evidencie el producto final del proceso de ensamble con el cuarteto de cuerdas.

4. Estado del arte

Diferentes trabajos se han realizado con cuartetos de cuerda, a nivel universitario y también profesional, no solamente de música académica, sino también de música folklórica. Dichos trabajos comprenden adaptaciones, arreglos, composiciones y trabajos discográficos para el formato de grupo de cámara ya mencionado, para su posterior montaje y ensamble. A continuación, encontraremos los siguientes proyectos a nivel local, nacional e internacional:

4.1 Arreglos y adaptaciones de piezas de música popular colombiana para cuarteto de cuerdas

Este es un proyecto de grado realizado en la Universidad Industrial de Santander por el estudiante William Harvey Tirado Pineda, estudiante de Licenciatura en Música, en el año 2014. Como el título lo menciona, este trabajo se gestó a partir de la idea de realizar arreglos y adaptaciones de distintas piezas de música popular colombiana para un cuarteto de cuerdas, las canciones escogidas fueron: La piragua, Carmen de Bolívar, Ay mi llanura, Mi buenaventura y Pueblito viejo. El fin último de este trabajo era la sensibilización del público, enfatizando en salvar el folklor de nuestro país, también proponer un repertorio para este formato de grupo de cámara como iniciativa de inclusión del mismo dentro del estudio académico en la carrera de Licenciatura en Música y por último una muestra donde se evidenciará la calidad de los arreglos y el montaje de las piezas. (Pineda, 2014).

4.2 Arreglos o adaptaciones de Música latinoamericana para cuarteto de cuerdas, evidenciado en nuestra experiencia interpretativa

Este es un proyecto de grado también realizado en la Universidad Industrial de Santander por los estudiantes Edward Andrés Pinto Ortiz y Fredy Armando Romero Navarro, estudiantes de Licenciatura en Música, en el año 2015. En el desarrollo del trabajo se evidencia el análisis de piezas musicales de cuatro países latinoamericanos como lo son Argentina, Brasil, Colombia y Cuba, de los cuales se escogieron respectivamente aires como el Tango, Bossa Nova, Pasillo y el Danzón. La intención principal era realizar arreglos o adaptaciones de canciones de estos aires para cuarteto de cuerdas frotadas, donde se aportarían soluciones a los problemas específicos que presentase cada intérprete a la hora de montar las obras y además utilizar el trabajo realizado como un recopilatorio que se pudiera utilizar de guía de apoyo para los estudiantes de la Licenciatura en Música. (Pinto Ortiz & Romero Navarro, 2015)

4.3 Compositores Javerianos IV: Música para cuerdas

Este es un trabajo discográfico lanzado en la Universidad Javeriana de Bogotá del cual quedo registro en un artículo escrito por Natalia Castellanos Camacho. Fue un trabajo colaborativo de la facultad de artes de la universidad, estudiantes y profesores del énfasis de Ingeniería de Sonido de la carrera de estudios musicales, dirigidos por Marcela Zorro en el año 2009. El trabajo discográfico incluye cuatro obras para cuarteto de cuerda de los maestros: Carolina Noguera, Juan Antonio Cuellar, Diego Vega y José Ignacio Hernández. Las piezas que fueron interpretadas por el cuarteto de cuerdas colombiano Manolov, respectivamente fueron: Quattuor Verba, de temática

religiosa, Paisajes y retratos, una obra que desarrolla aires colombianos del caribe y también del interior del país como el bambuco, Cuarteto de Cuerdas y MEDLEY para cuarteto de cuerdas. (Castellanos Camacho, 2010)

4.4 Cuarteto de cuerdas Manolov

Según Morales (s.f) es un cuarteto de cuerdas frotadas profesional conformado en el año 2002, su nombre hace homenaje a la memoria del director búlgaro Dimitr Manolov e integrado por los músicos e intérpretes: Los bogotanos, Angélica Gámez (Violinista), Miguel Ángel Guevara (Violinista), el tunjano Ricardo Hernández (Violista) y el búlgaro Mintcho Badev (Violonchelista). Algunas piezas del repertorio que han desarrollado a lo largo de su carrera es el siguiente:

Propuesta 1

- Joseph Haydn: Cuarteto de cuerdas Op. 20 No. 3 en Sol menor (20')
- W. A. Mozart: Divertimento en Re mayor (15')
- Ludwig van Beethoven: Cuarteto de cuerdas Op. 18 No. 1 en Fa mayor (25')

Propuesta 2

- Ludwig van Beethoven: Cuarteto de cuerdas Op. 18 No. 2 en Sol mayor (25')
- Joaquín Turina: La oración del torero (8')
- Little Richard: Directly From my Heart to You (arr. Mintcho Badev) (6')
- Frank Zappa: Uncle Meat (arr. Mintcho Badev) (2')
- Sting: Walking on the Moon (arr. Mintcho Badev) (5')

- Jimi Hendrix: Foxy Lady (arr. Mintcho Badev) (3')
- Jimi Hendrix: Red House (arr. Mintcho Badev) (3')

Propuesta 3

- Ludwig van Beethoven: Cuarteto de cuerdas Op. 18 No. 4 en Do menor (25')
- Giacomo Puccini: Crisantemi (7')
- Astor Piazzola: Libertango (arr. Leonardo Guevara) (3')
- André Gagnon: Tango (5')
- Vittorio Monti: Czardas (arr. Jorge Valencia) (5')

4.5 Cuarteto de cuerdas frotada Q – Arte

Según la biografía en línea de la página oficial del grupo (2016) es un cuarteto de cuerdas conformado por los músicos: Juan Carlos Higueta Estrada de Medellín (Violín), Liz Ángel García Castro de Bogotá (Violín), Sandra L. Arango Calderón de Ibagué (Viola) y Diego García Castro de Bogotá (Violonchelo). Se conformó en el año 2010 y se ha interesado en el conocimiento y la difusión de la música latinoamericana escrita para cuarteto de cuerdas y su trabajo se centra en la obra de compositores colombianos contemporáneos, dentro de su repertorio, estas son algunas de sus obras:

Acosta, Rodolfo

- “Circulo de tierra roja” para guitarra y cuarteto
- Cuarteto de cuerdas No. 1

Atehortúa, Blas Emilio

- Cuarteto de cuerdas No. 1 Op. 7
- Cuarteto de cuerdas No. 4 Op. 87
- Cuarteto de cuerdas No. 5 Op. 198
- Cuarteto de cuerdas No. 6 Op. 250
- “Divertimento a siete” para cuerdas Op. 138
- Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas Op. 247

4.6 Música de Cámara de la Universidad Autónoma de México

En la Universidad Autónoma de México en la carrera de Licenciatura en Música (s.f) dentro del programa se encuentra la asignatura Música de cámara, la cual es de carácter obligatorio durante los ocho semestres de duración de la carrera. La asignatura aborda la práctica instrumental desde los diferentes grupos de cámara, incluyendo el cuarteto de cuerdas. Se trabajan elementos como el análisis de obras, técnicas de entrenamiento de la coordinación y la precisión, técnicas para el entrenamiento de la afinación, técnica y repertorio para el desarrollo de criterios estilísticos, contexto histórico – social y cultura de las obras de cámara del repertorio, lectura a primera vista de las obras seleccionadas, compromisos para la interpretación colectiva y manejo escénico.

4.7 Recopilación de Música escrita para cuarteto de cuerdas en Guatemala durante el siglo XX – Fase II

Es un proyecto de investigación realizado por los licenciados Paulo Alvarado y Alex Salazar en la Escuela Superior de arte – USAC avalada por la unidad académica Cuarteto contemporáneo de Guatemala. El proyecto fue empezado en el año 2012 y presentado el 9 de enero de 2013, cuyo objetivo fue la publicación de fuentes primordiales de consulta y uso práctico del conocimiento de la literatura musical guatemalteca del siglo XX para cuarteto de cuerdas, con el fin de proveer herramientas teóricas y prácticas a docentes, estudiantes y músicos profesionales, además de publicar la grabación profesional de ejemplos de la música guatemalteca para cuarteto de cuerdas. (Alvarado & Salazar, 2012)

5. Marco teórico

5.1 El Bambuco

El bambuco es un aire musical y danzario, típico de la región Andina colombiana, considerado un emblema nacional por su fuerte contenido histórico. Es el producto de la fusión de tres razas, la negra, la española y la indígena; según José Ignacio Perdomo Escobar (1980) en su libro, *Historia de la música en Colombia*, el bambuco es “*copla y tonada, gesto y movimiento, patrimonio común y común denominador de la raza colombiana, pedazo de la patria hecho música*” (p.214).

Para empezar, existen tres teorías que abarcan el origen de este aire nacional. La primera la sustenta Pedro María Ibáñez (1989) en *Crónicas de Bogotá*, en el tomo I, diciendo “*La música del bambuco, de origen africano, traída por los esclavos del Bambuk. A nuestras costas, llegó a Santafé en los tiempos de la colonización*” (p.255). Argumenta que el bambuco deriva directamente de los ritmos africanos, mezclados con la música indígena, cabe resaltar que esta teoría particularmente, es bastante dudosa. Camilo Eduardo Martínez Ossa (2009) en su proyecto, *Composición y producción de bambucos y pasillos basados en el estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo xx*, citando a Añez (1970), explica:

Si examinamos esta teoría con detenimiento, llegamos a la conclusión de que no fue el resultado de una investigación seria, sino que fue una apreciación errónea de Jorge Isaacs en su libro “*María*” y tomada por algunos escritores que la llevaron a la categoría de verdad absoluta sin prever la enorme repercusión que tendrían estas palabras en la historia nacional de Colombia. (p.18).

La segunda teoría es del ya mencionado autor José Ignacio Perdomo (1980), quien enuncia que el bambuco es producto de la fusión de las tres razas que convergieron en nuestro territorio en la época de la colonización, la raza negra proveniente del África, los colonizadores españoles y los indígenas, según Manuel Bernal Martínez (s.f), los bambucos rurales más antiguos de los que se tienen referencia, es de la cultura NASA. Esto da cuenta, que este aire en cuestión existía antes de la época de la independencia y fue dándose a conocer en las zonas rurales, para después llegar a las bandas militares de los ejércitos independentistas, quienes, según las fuentes históricas mencionadas, tocaban al son de clarinetes y cornetas, bambucos, tonadas que les llenaban de fuerza y coraje para enfrentar las batallas.

La tercera teoría y quizá la de más sustento, por su contenido y fuentes investigativas, es la de Carlos Miñana Blasco (1997), quien, en su libro, *Los caminos del bambuco en el siglo XIX*, afirma que el bambuco es un fenómeno de inicios del siglo XIX, que se extendió debido a las batallas de la campaña libertadora, apareciendo en el gran Cauca hasta bajar al sur, incluso llegando hasta Perú. Sobre esto, en el mismo libro, Miñana (1997), dice que el primer documento en el que se menciona el bambuco, es en una carta del general Francisco de Paula Santander, que escribe desde Bogotá el 6 de diciembre de 1819, al general París en Popayán; (como se citó en Miñana 1997). Con humor dice:

Refrescate en el Puracé, bañate en el río Blanco, paseate por el Ejido, visita las monjas de la Encarnación, tómale el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila una y otra vez el bambuco, no olvides en los convites el muchuyaco. (p. 8).

Esta teoría, como podemos ver, también conecta al bambuco con la música militar, las bandas de guerra, en contraposición a los ritmos netamente españoles como la contradanza, que era tan popular en dichas épocas, tocaban bambucos, que era la combinación perfecta, un aire que, sin ser exclusivo de negros e indígenas, tampoco era originario de los blancos, una mezcla interracial perfecta para suscitar el frenesí de los soldados por la patria. A partir de la independencia, el bambuco se desprende del ámbito militar y rural, para empezar a difundirse, ser más conocido en otros contextos sociales, como la música de salón. Esta transformación empieza, primero con los instrumentos que interpretan el bambuco, las bandas marciales, las flautas y los tambores y segundo, la forma de transmisión, que era netamente por tradición oral. Según Bernal (s.f), se empezó a escribir para piano y algunos instrumentos de cuerdas pulsada, específicamente la

bandola, el tiple y la guitarra, además de adoptar formas bi y tripartitas de estructura periódica. Además, Bernal (s.f), deja en claro:

Por otra parte, es oportuno dejar constancia también de la iniciación de una tradición popular urbana y suburbana, constituida por músicos aficionados en su mayoría, con nula formación académica o, en algunos casos, la irregular formación que podía recibirse en el país, fundamentalmente en la Academia Nacional de música que estaba situada en Bogotá. (p.3)

Podemos apreciar entonces, una aceptación del bambuco por parte de las diferentes clases sociales de nuestro país y también, la iniciación de la academia musical en Colombia, trayendo hasta nuestros días sus melodías. Con la entrada del bambuco a la música de salón y su continua transformación en manos de la academia; comenzó a ser a ser un aire predilecto para distintos compositores a través de los años, algunos afamados que podemos nombrar son, Pedro Morales Pino, Guillermo Uribe Holguín, Luis A. Calvo, Adolfo Mejía, Oriol Rangel, León Cardona García y German Darío Pérez, entre otros.

5.1.1 Tipos de bambuco. Con el transcurso del tiempo, se pueden vislumbrar varias clases de bambuco, el lírico, el característico y el anónimo. Como dice Perdomo (1980) el bambuco lírico, llamado también santafereño o neogranadino, puede ser cantado o no. Cuando se canta, sus letras tienen un gran contenido sentimental, influenciado por el romanticismo de la época. El característico, es el meramente instrumental, tocado por estudiantinas, que son grupos conformados por los tres instrumentos de cuerda pulsada preferidos para interpretarle, la bandola, el tiple y la guitarra. Y por último el anónimo, como su nombre bien lo dice, es una composición de bambuco en la cual se desconoce su autor, muy probablemente proceda de los campamentos

militares o las zonas rurales, por lo tanto, son canciones cargadas de folklor y sentimiento nostálgico por lo que ya se ha ido.

5.1.2 El ritmo. Siendo ya expuestas algunas generalidades históricas del bambuco, en donde se expone su importancia cultural, es de carácter de estudio las características musicales que atañen a este aire típico colombiano, estamos hablando del ritmo, la melodía y la armonía de éste. En cuanto concierne al ritmo, Miñana (1997) (como se citó en Bernal, s.f) dice que es un aire bimétrico debido a que puede concebirse en compases de 6/8 y 3/4, además de sus sincopas caudales en la melodía, en la última corchea del compás y la primera del siguiente; es característico de los bambucos escritos a 3/4 que se acentúe el tercer pulso. Las dos formas mencionadas de escribir el bambuco, son tema principal en un debate sin fin, sobre cuál es mejor a la hora de escribir la música y por ende, después interpretarla. A continuación, observaremos un paralelo rítmico de la melodía, el acompañamiento y el bajo en los dos tipos de compases.

Ritmo melódico.



Figura 1. Compás 6/8.



Figura 2. Compás 3/4.

Ritmo del acompañamiento. (Tomado de Bernal s.f)



Figura 3. Compás 6/8.



Figura 4. Compás 3/4.

Ritmo del bajo. (Tomado de Bernal s.f)



Figura 5. Compás 6/8

5.1.4 La armonía. Es el mismo Perdomo (1980) quien define la armonía en el bambuco: Ésta consiste en modulaciones a tonos relativos. Esta característica ha tenido la tendencia, en algunas composiciones, a adquirir mayor importancia por las modulaciones permanentes a las tonalidades vecinas a la principal, determinando una especie de agitación de la armonía; esto sin afectar en nada las características melódicas. Se adivina aquí la loable preocupación de estos compositores buscando la variedad armónica para rehuir la monotonía. (p. 215).

Lo anterior explica, que la armonía del bambuco, buscando movimiento, en algunas ocasiones no se resigna solamente a modular dentro de los acordes de la tonalidad, en cambio, modula a tonalidades vecinas, un ejemplo de esto, puede ser en el bambuco Flor de romero del compositor Álvaro Romero, bambuco que está compuesto en la tonalidad de Em, y en la parte C, modula a E, esté último siendo lo que se conoce como homónimo mayor.

Según lo anterior, la armonía también puede ser una clave importante para determinar la estructura del bambuco, que según Bernal (s.f) puede ser bi o tripartito, refiriéndose a que, dentro de la misma composición, hay dos o tres secciones diferentes, de manera respectiva. Volviendo al ejemplo de Flor de romero, donde claramente se puede distinguir la sección C de las anteriores por la modulación ya mencionada, también, debido al discurso armónico y melódico puede diferenciarse la sección A, de la sección B, puesto que, si bien ambas se mantienen en Em, en la sección B hay muchas modulaciones transitorias hacia la tonalidad de G.

5.1.5 Instrumentos Típicos del bambuco. El bambuco en sus inicios, era interpretado con instrumentos de viento, como la flauta o los instrumentos pertenecientes a las bandas militares, como el flautín, el oboe y el clarinete. Además, eran acompañados por instrumentos de percusión como la carrasca y la tambora, como se menciona en el artículo, *Rítmica del bambuco en Popayán*, escrito como síntesis de los estudios realizados por Miñana (1987). Con la integración del aire en

la música de salón (Bernal, s.f), el bambuco empieza a ser interpretado por instrumentos de cuerdas pulsadas, como la bandola, el tiple y la guitarra; a estos formatos se les conoce con el nombre de estudiantinas (Perdomo, 1980). Es por eso que actualmente es la estudiantina, el grupo típico para la interpretación del aire, generalmente podremos apreciar, a la bandola llevando la melodía, al tiple haciendo el papel del acompañamiento y a la guitarra desempeñando el papel del bajo.

Véase primero el tiple, *“instrumento nacional por excelencia, afín de la guitarra y con su misma forma. Produce voces semejantes a las de la viola o el clavicémbalo”*. (Perdomo, 1980, p.215). En este instrumento podemos apreciar cuatro órdenes de cuerdas que tocadas al aire dan los sonidos: Re, Sol, Si y Mi respectivamente, siendo Re el más grave y Mi el más agudo. *“Cada uno de estos producido por tres cuerdas de acero. Con diferencia de la prima, las otras van provistas en el centro de una cuerda llamada requintilla que se temple una octava abajo”*. (Perdomo, Historia de la música en Colombia, 1980, pág. 215) Con la mano derecha se ejecutan los rasgueos y con la mano izquierda se pulsan las cuerdas para producir el sonido de las diferentes notas.



Figura 7. El tiple. Adaptado de www.evolucionhistoricadeltiple.blogspot.com.co

La bandola, es el instrumento melódico, *“sus voces son agudas y consta de cinco ordenes de cuerdas, correspondientes a los siguientes sonidos, producidos lo mismo que en el tiple por tres cuerdas metálicas templadas al unísono: Sol, Re, La, Mi y Si”*. (Perdomo, Historia de la música en Colombia, 1980, pág. 216). Al igual que el tiple, la mano derecha realiza los rasgueos, aquí

particularmente, sosteniendo una pua o plectro, elemento con el cual también suelen realizarse trémolos en los sonidos largos, siendo este un elemento interpretativo típico del bambuco en este instrumento.



Figura 8. La bandola. Adaptado de www.pinterest.es

Por otro lado, la guitarra, instrumento encargado de desempeñar el papel del bajo en la estudiantina, consta de seis cuerdas, las cuales, según su función, pueden agruparse en dos. El primero grupo, son las tres cuerdas agudas, llamadas melódicas, las cuales, desde la más aguda, al sonido grave, producen los sonidos: Mi, Si y Sol. El segundo grupo, son las tres cuerdas graves, llamadas bajos, las cuales, desde su sonido más agudo, al más grave, producen los sonidos: Re, La y Mi. Por tanto, está dotada, no solamente para realizar los bajos, sino también, para realizar algunos acompañamientos, punteos y rasgueos durante la pieza tocada.



Figura 9. La guitarra. Adaptado de www.el-atril.com

5.2 El cuarteto de cuerdas

¿Fue el sonido del segundo violín afinándose en la antesala? Aquí llegan cuatro siluetas oscuras que levantan instrumentos y se sientan frente a los blancos recuadros, bajo el foco luminoso, apoyan las puntas de sus arcos en el atril, los levantan con un movimiento simultáneo, los balancean ligeramente y miran al músico del otro lado el primer violín, que cuenta uno, dos, tres... (Fragmento del Cuarteto de cuerdas de Virginia Woolf).

El cuarteto de cuerdas, nace de la música de cámara, entiéndase a este último concepto para “referirse a la música de pequeños conjuntos o instrumentos solos, escrita para interpretarse bajo circunstancias caseras, en un salón o en una pequeña estancia con audiencia limitada”, como se define en el artículo, Al encuentro con la música (Universidad de Murcia, s.f, p.1). Este formato de cuerdas, por tanto hace parte de la música de cámara, puesto que está conformado por dos violines (violín primero y violín segundo respectivamente), una viola y un violonchelo; tiene influencias del periodo barroco, donde se solían agrupar, instrumentos de viento madera como el clarinete y la flauta con un trío de cuerda (U.M, s.f, p.4), pero es ya entrados en el clasicismo, donde nace, “casi justamente a la mitad del siglo XVIII” como se especifica en el ciclo, La evolución del cuarteto de cuerda (Fundación Juan March, 1980, párr.1). A partir de la segunda mitad del siglo, con compositores del clásico como Joseph Haydn (1732 – 1809) y Luigi Boccherini (1743 – 1805), el cuarteto de cuerda comienza a tener un auge de importancia, inclusive las composiciones de Haydn, se han perpetuado a través de los siglos, llegando hasta nuestros días (Fundación Juan March., 1980) (párr.1).

El desarrollo compositivo para el cuarteto de cuerdas se dio con compositores como Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), fue considerado un genio desde su infancia y a pesar de su corta vida, tuvo una gran producción musical, veinte años componiendo, nos dejan la cantidad de 23

cuartetos de cuerda, entre tantas obras de diferentes caracteres que escribió (F. Juan March, 1980, párr.3). Sería con Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) que el cuarteto de cuerdas alcanzaría su cúspide, con sus composiciones llenas de “tensión y distención” (U.M, s.f, p.4). Para el siglo XIX el formato tendría un declive, perdiendo la supremacía que le había dejado el clasicismo, debido a la profundización en la música sinfónica y los tríos con piano, sin embargo, siguen aportando a este estilo, compositores de la línea tradicional alemana, entre ellos mencionamos a Schubert (1797 – 1828), Schumann (1810 – 1856) y Brahms (1833 – 1897) (U.M, s.f, p.4).

El resurgir se produce en el siglo XX. Debussy y Ravel con un solo cuarteto cada uno, pero sobre todo Bartok con 6 y Shostakovich con 14 son los máximos exponentes. En la zona Eslava, quizá por la enorme tradición de cuerdas, destacan los importantes cuartetos de Dvorak (especialmente el llamado -americano-), Smetana (Mi vida) y Janacek y en Rusia los de Borodín. (U.M, s.f, p.4).

Así, durante los siglos XVIII, XIX y XX, pasando por diferentes contextos sociales en la historia de la humanidad, contando las dos primeras guerras mundiales en la primera mitad del XX, el cuarteto de cuerdas ha sido una forma de expresión de grandes compositores, quienes aprovechan la riqueza sonora de estos instrumentos de cuerda y sus posibilidades técnicas para nutrir sus ideas y transmitir las al público.

5.2.1 Los instrumentos del cuarteto de cuerdas. Como se hizo mención anteriormente, el cuarteto de cuerdas está conformado por dos violines, una viola y un violonchelo. Estos instrumentos pertenecen a la clasificación de instrumentos de cuerda frotada; las características generales que los agrupan, son sus cuatro cuerdas afinadas por quintas justas, y la producción de

su sonido al ser frotadas por un arco, estas, además, de ciertas cualidades físicas y por supuesto, su origen y evolución, aspectos que detallaremos más adelante.

Cada uno de los instrumentos cumple un papel específico dentro del formato, cabe resaltar que dicho papel, no es camisa de fuerza, sino más bien una manera de contextualizar un poco el funcionamiento general del cuarteto. Así, según Paloma Valeva (s.f) en su artículo online, *Todo sobre el cuarteto de cuerda*, el violín primero, cumple el rol de la melodía y rara vez tiene un papel acompañante, tiene la mayoría de las veces, que ejecutar las notas más agudas y la mayor cantidad de notas durante la obra, factores que contribuyen a que sea la voz de más presencia, además del virtuosismo del instrumentista. El violín segundo, desempeña un papel muy versátil, puede llevar la contra - melodía, en algunas ocasiones tocar la melodía y alternar discursos con los demás instrumentos del cuarteto, funcionando como instrumento acompañante o de soporte armónico. La viola, que durante muchos años estuvo relegado a ser instrumento de acompañamiento, actualmente se ha liberado y cumple un papel tan importante como el de los violines, siendo tanto un instrumento acompañante, como también un instrumento melódico y a veces desempeñar el papel de solista también, dándole un papel protagónico dentro del cuarteto; el primero en otorgarle un papel protagónico a la viola, según Adler (s.f), en su libro “*el estudio de la orquestación*”, fue Berlioz, dentro del formato sinfónico. Y, por último, el bajo, el violonchelo, tiene la función de darle estabilidad y cuerpo al cuarteto, durante algunos pasajes puede ejecutar melodías, dándole un toque sutil de fuerza a la tonada. (Valeva, s.f)

Como se dijo anteriormente, cada uno de estos roles no son camisa de fuerza, de manera observable, cada uno de los instrumentos si bien cumple un rol determinado, estos roles pueden cambiar según la intención del compositor, los exponentes más virtuosos lograron un equilibrio importante entre las voces, creando la sensación de que los cuatro instrumentos conversan entre

sí, así, instrumentos como el violonchelo han logrado también papeles protagónicos, desplegando toda su sonoridad durante la ejecución de las piezas escritas para cuarteto de cuerdas.

5.2.2 El violín. El violín es el instrumento con el registro soprano de la familia de los instrumentos de cuerda frotada. Se empezaron a fabricar violines desde el siglo XVI, sin embargo, su proliferación y prestigio, aparece este instrumento propiamente dicho en el siglo XVII y a través del tiempo va sufriendo diferentes modificaciones en cuanto a su ergonomía, para facilitar aspectos importantes, como su agarre, dándole más comodidad al intérprete. (Música Barroca, s.f) Los mejores violines, son trabajos realizados por Lutieres muy finos, utilizando la madera del arce y el abeto para su construcción; marcas prestigiadas de violines, cuyos nombres fueron tomados de los apellidos de sus constructores, son: Amati, Guarneri y Stradivarius. (Música Barroca, s.f)

5.2.2.1 Partes del violín.

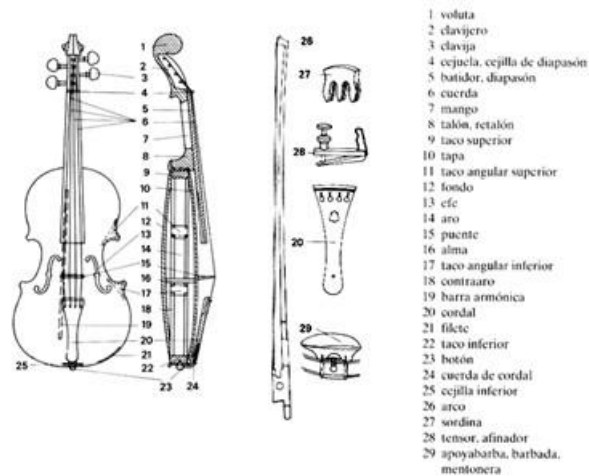


Figura 10. Partes del violín. Adaptado de <https://elatril.com>

Algunas de las implementaciones modernas aplicadas al violín, son, el uso de la mentonera, ubicada en la parte inferior del instrumento, donde se apoya la quijada, los micros afinadores, utensilios, que se ubican en el tira cuerdas o cordal, en los cuales se engancha uno de los extremos de la cuerda, con el fin de que, cuando se gire el micro afinador, se temple en menores medidas la cuerda y por tanto sea más precisa la afinación y la almohadilla, que permite apoyar la parte inferior del violín en el hombro, dejando el instrumento un poco más alto, a la altura del mentón. Es usual que algunos instrumentistas prescindan de la utilización de alguna de estas adiciones al violín, por gusto personal o por cuestiones de respeto a los primeros modelos de construcción del instrumento.



Figura 11. Mentonera. Adaptado de Miki Montes. (1 de diciembre de 2014). Disponible en: <http://miki-montes.blogspot.com.co>



Figura 12. Micro afinador. Adaptado de Taringa. (sf). Disponible en: <https://www.taringa.net>



Figura 13. Almohadilla. Adaptado de Violines, Violas y Cellos. (sf). Disponible en: <https://www.violinesdeluthier.com>

5.2.2.2 Postura y agarre.



Figura 14. Postura y agarre del violín. Adaptado de Método Suzuki

La manera correcta de tomar el violín, es, apoyándolo sobre el hombro izquierdo y sujetándolo con el lado izquierdo del mentón, el brazo y la mano izquierda van sosteniéndolo, por debajo del mástil. (Adler, 2006) La mano derecha sostiene el arco, y en conjunto, el violín debe ser sostenido en diagonal, además por cuestiones de relajación, el brazo izquierdo es un apoyo no se debe ejercer fuerza con él, la presión debe ser hecha entre la quijada y el hombro, sin subir este último, debe reposar en su posición natural.

5.2.2.3 La afinación, el registro y la digitación. El violín está afinado por quintas, así, las notas que da cada una de sus cuerdas frotadas sin digitar, desde la más aguda a la más grave, respectivamente son: *Mí, La, Re y Sol*. La música para violín está escrita en clave de Sol; a continuación, apreciaremos las notas que da cada una de las cuerdas del violín sin digitar en el pentagrama. (Adler, 2006)



Figura 15. Altura de las cuerdas del violín sin digitar. Adaptado de Adler, Samuel. (2006). El estudio de la orquestación. Barcelona, España: Editorial, Idea Books S.A

El registro orquestal práctico del violín (exceptuando los armónicos) comprende del Sol 3 al Mi 7, pero en el repertorio para solista o de cámara es posible llegar hasta el Si 7 o incluso más arriba. Debe tenerse en cuenta que el registro muy agudo en cualquier instrumento de cuerda es difícil de controlar, y solo se ha usado profusamente en los últimos ciento cincuenta años. (Adler, 2006, pág. 52)



Figura 16. Registro del violín. Adaptado de Adler, Samuel. (2006). El estudio de la orquestación. Barcelona, España: Editorial, Idea Books S.A

En cuanto a la digitación, se utilizan los dedos de la mano izquierda, el índice siendo el dedo número uno, el dedo medio el dedo número dos, el dedo anular es el número tres y el dedo meñique es el número cuatro. El índice será el dedo de referencia para avanzar por el diapasón en cada una de las posiciones que deben ejecutarse de manera técnica en el violín para acceder a los registros más agudos de cada cuerda. Se debe tener en cuenta que, al avanzar por el diapasón, la distancia entre los dedos se va haciendo cada vez más angosta, lo que va dificultando su ejecución. (Adler, 2006, pág. 52)

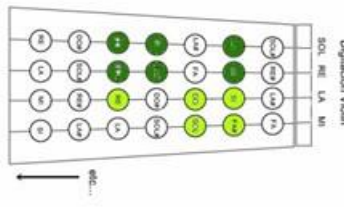


Figura 17. Digitación en el violín hasta la quinta posición. Adaptado de Música para todos. (sf). Lucho Gatica, El Chileno Que Revolucionó El Bolero Y Se Convirtió En Leyenda. Disponible en: <https://musicaparatodos.website>

5.2.3 La viola. Es un instrumento en forma y técnica muy similar al violín. Una de las diferencias más notables entre ambos es el tamaño, mientras un violín para adulto, puede medir sesenta centímetros de longitud y diecinueve centímetros de ancho, la viola presenta dimensiones más grandes, una viola para adultos puede llegar a medir, en longitud sesenta y ocho centímetros y de ancho veintitrés centímetros. (La sordina Laudería, sf) La cuestión del tamaño del instrumento, dice Adler (2006), influye drásticamente en la dificultad técnica del instrumento, puesto que al ser de dimensiones más grandes, el instrumentista debe estirar más los dedos de la mano, puesto que las notas están a mayor distancia entre ellas en lo que respecta a las distancias del violín, sin embargo, as partes de la viola (ver imagen), la posición y el agarre de la viola (ver imagen), y en general, la técnica de ejecución del instrumento, es igual que en el violín.

5.2.3.1 La afinación, el registro y la digitación. Al igual que en los otros instrumentos del cuarteto de cuerdas, la viola es afinada por quintas; su sonoridad opaca y potente, en parte es influenciada por sus cuerdas, quitando la cuerda más aguda del violín (*Mi*) y añadiendo como cuerda más grave la cuerda *Do*, las cuerdas de la viola, frotadas sin digitar producen los siguientes sonidos, desde el más agudo, hasta el más grave: *La, Re, Sol, Do*. La música para viola, está escrita

en clave de Do en tercera línea; a continuación, apreciaremos en el pentagrama las notas que producen las cuerdas de la viola al ser frotadas sin digitar. (Adler, 2006)



Figura 18. Altura de las cuerdas de la viola sin digitar. Adaptado de Adler, Samuel. (2006). El estudio de la orquestación. Barcelona, España: Editorial, Idea Books S.A.

El registro de la viola, el alto de la familia de cuerdas frotada, va del *Do* 2, a un *La* 6, como se puede ver a continuación.

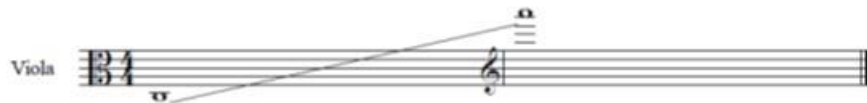


Figura 19. Registro de la viola. Adaptado de Adler, Samuel. (2006). El estudio de la orquestación. Barcelona, España: Editorial, Idea Books S.A.

La digitación en la viola, se ejecuta de la misma manera que en el violín, utilizando el dedo índice como referencia para subir en las distintas posiciones, la diferencia radica, como se dijo anteriormente, en las distancias entre cada nota. Al igual que en el violín se utilizan los dedos de la mano izquierda, siendo el índice el dedo uno, el dedo medio el dos, el dedo anular el tres y el meñique el número cuatro.

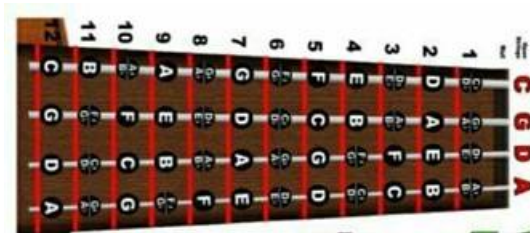


Figura 20. Digitación de la Viola. Adaptado de ebay. (sf). Disponible en: <https://www.ebay.com>

5.2.4 El violonchelo. El violonchelo es el tenor de la familia de cuerdas frotadas, sin embargo, en un cuarteto de cuerdas, hace las veces de bajo. Al igual que el violín y la viola, se usa la madera del arce y el abeto para su fabricación, sus dimensiones alcanzan los 121 centímetros de largo y cuarenta y cinco centímetros de ancho. (La sordina Laudería, sf). Su aparición en la historia, se da alrededor de 1560, después del violín; si la competencia del violín, fue el laúd (instrumento de cuerda pulsada), la competencia del violonchelo fue por muchos años, la viola da gamba. Unas de las primeras obras para violonchelo solista, fueron escritas en Italia alrededor de mil seiscientos ochenta y nueve, por Domenico Gabrielli y Jacchini y fue con Beethoven que este instrumento alcanzó un gran prestigio dentro del ambiente académico. (El atril, s.f.)

5.2.4.1 Partes del Violonchelo.

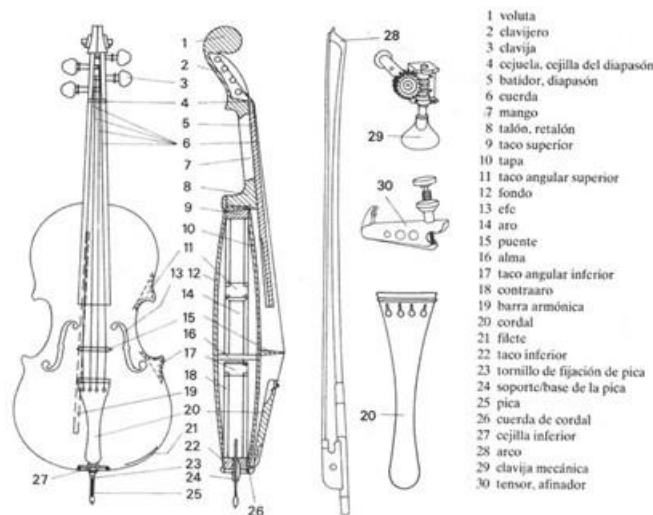


Figura 21. Partes del violonchelo. Adaptado de <http://auladechelo.blogspot.com>

Por ser un instrumento de la familia del violín, comparte muchas características, las más notorias, son, el número de cuerdas, la forma del instrumento, la utilización del puente para darle elevación a las cuerdas sobre el diapasón, el tira cuerdas en la parte inferior para el enganche inferior de las cuerdas, en la parte superior, el clavijero y las clavijas que permiten tensar o destensar las cuerdas para afinarlas. También puede adaptarse a él, los micro afinadores y no posee mentonera, ya que la posición y el agarre del violonchelo difiere bastante del violín y la viola; debido a esto nos encontramos con un elemento llamado plica, el cual permite apoyar el violonchelo (como se verá más adelante) al piso y además graduar la altura a la que el instrumentista sienta comodidad para tocarlo.

5.2.4.1 Postura y agarre. Según Luz Emilia Segura Lozano (2016), en su proyecto *Cartilla para la iniciación del violonchelo utilizando la voz cantada y melodías de música popular tradicional infantil como elemento de apoyo pedagógico*:

Hay que enderezar el tronco de manera que la columna alcance su posición natural. Al sentarse las piernas deben estar ligeramente separadas (puede ser la misma distancia de los hombros) a un ángulo de cuarenta y cinco grados y debe sentirse los isquiones, es recomendable utilizar una silla apropiada a la estatura (en este caso se utilizan varios butacos para conseguir la altura deseada), de tal manera que permita apoyar cómodamente los brazos sobre las piernas. El instrumento debe ubicarse en medio de las dos piernas teniendo en cuenta tres puntos de apoyo: primero el puntal, segundo la pierna izquierda (zona lateral interna de la rodilla) y tercero el pecho (en el caso de las niñas buscar un punto adecuado para que no sienta ninguna incomodidad en el busto). El brazo del instrumento (diapasón) debe estar ubicado en medio del oído izquierdo y el hombro, permitiendo que la cabeza pueda girar derecha/izquierda con libertad. (p. 25, 26).



Figura 22. Posición de agarre del violonchelo. Adaptado de Segura Lozano, Luz Emilia. (2016). *Cartilla para la iniciación del violonchelo utilizando la voz cantada y melodías de música popular tradicional infantil como elemento de apoyo pedagógico* Bogotá, Universidad Francisco José de Caldas. p. 25.

5.2.4.2 La afinación, el registro y la digitación. El violonchelo consta de cuatro cuerdas afinadas por quintas, que sin digitar producen (al igual que la viola, pero una octava más abajo) los sonidos: *La*, *Re*, *Sol* y *Do*, siendo *La*, la cuerda más aguda y *Do*, la cuerda más grave. La música

para violonchelo se escribe en clave de Fa; a continuación, apreciaremos las notas producidas por cada cuerda del instrumento en el pentagrama. (Adler, 2006)



Figura 23. Notas de cada cuerda del chelo sin digitar. Adaptado de Adler, Samuel. (2006). El estudio de la orquestación. Barcelona, España: Editorial, Idea Books S.A.

El registro del violonchelo, es uno de los más ricos, potentes y amplios de los instrumentos de cuerda frotada, caracterizado por sus potentes bajos y melódicos y dulces agudos, el violonchelo abarca de un *Do* uno, hasta un *Do* cuatro, incluso alcanzando quizá media octava más allá de este último. Debido a su amplio registro, pueden utilizarse también para su escritura, las claves de *Do* en cuarta línea y la de *Sol*.



Figura 24. Registro del violonchelo. Adaptado de Adler, Samuel. (2006). El estudio de la orquestación. Barcelona, España: Editorial, Idea Books S.A.

El instrumentista, al asumir una posición vertical del instrumento, desliza su brazo izquierdo de arriba hacia abajo para digitar el violonchelo; en las primeras posiciones, utiliza como guía el dedo índice, sin embargo, en las posiciones más altas, utiliza el pulgar, puesto que la profundidad del instrumento, le impide apoyar este dedo en la parte inferior, al llegar a la parte del diapasón que se encuentra sobre el cuerpo del instrumento. Las distancias de las notas en el violonchelo son mucho

más grandes que incluso en la viola, mientras en este último y el violín, por ejemplo, entre el dedo índice y el medio se puede conseguir una distancia de semi tono o de tono, según la separación de los dedos, en el violonchelo, para conseguir la distancia de tono, se necesita digitar con el índice primero y luego con el anular. A continuación, veremos las notas y digitaciones en el diapason del instrumento, numeraremos los dedos de igual forma que se hizo con los otros dos instrumentos de la familia y las posiciones, hasta la quinta, se consiguen como se dijo anteriormente deslizando el brazo izquierdo, con el dedo índice como guía hasta la nota correspondiente en el diapason.

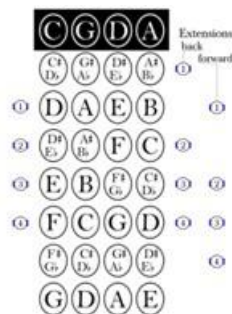


Figura 25. Digitación en el violonchelo. Adaptado de <https://commons.wikimedia.org>

5.2.5 El arco en los instrumentos de cuerda frotada. El arco es un accesorio que se utiliza para producir el sonido en los instrumentos de cuerda frotada, el violín, la viola, el violonchelo y el contrabajo. Desde el siglo XVIII, cuando François Tourte definió el modelo estándar (Paloma Valeva, s.f, partes del arco de violín. Recuperado de <https://palomavaleva.com>), se siguen fabricando de la misma manera, resaltando que precedida dicha fecha, sufrieron diferentes evoluciones en cuanto a su forma. Por las demandas técnicas del instrumento a través de la historia, así, el arco del violín, por ejemplo, en la época barroca presentaba una forma cóncava y se agarraba un poco más arriba del talón.

Las partes que conforman el arco son, la cabeza, la placa, la mecha o cerdas, la vara, la montura o entorchado, el cuero, el anillo, el talón y el botón. La cabeza encierra en la extremidad superior a las cerdas; la placa es una parte tallada específicamente para la cabeza del arco y permite cubrir el punto donde entran las cerdas; las cerdas, son la parte del arco que frota el violín y están hechas en su mayoría con crin de caballo y para favorecer su fricción debe frotarse con brea, comúnmente llamada pes; la vara, que es fabricada normalmente con madera de Pernambuco, en la actualidad tiene una forma convexa y debe ser flexible, debido a la tensión y distensión que se le aplican a las cerdas; la montura, se encuentra al lado del cuero y cumple la función de equilibrio; el cuero es un accesorio que procura la comodidad del instrumentista y además protege a la vara del sudor; el anillo esta adjunto al talón, las cerdas pasan por allí y sirve como soporte y acabado; el talón está fabricado de ébano, allí bajo la acción del botón, se tensan las cerdas y además sirve de punto de agarre para el instrumentista; y por último el botón, es la parte mecánica del arco, que al girarlo, permite la tensionar o destensar las cuerdas, fue una de las adiciones de Tourte al arco. (Valeva, Partes del arco del violín., s.f)

El arco en los instrumentos del cuarteto de cuerdas, varía sus dimensiones según el instrumento que se interprete, siendo el arco de la viola el de mayor longitud, midiendo setenta y cinco centímetros, seguido del arco de violín que alcanza los setenta y dos centímetros igual que el del violonchelo. Otra diferencia es el peso del arco, siendo más pesado el del chelista, seguido por el del violista y por último el del violinista que es el arco más ligero. (El arco, s.f.)



Figura 26. El arco. Adaptado de Fiddler Parra. (23 de enero de 2012). Hitler se entera de que cierran Megaupload. Disponible en: <http://fiddler-parra.blogspot.com.co>

5.2.6 Golpes de arco y otras técnicas características. El golpe de arco o arcada, como nos muestra Adler (2006), en su libro sobre la orquestación, es la forma como se ataca la cuerda con el arco, acto que se realiza entre el puente y el diapasón del instrumento, y dependiendo de la forma de este ataque, el instrumento logra evidenciar diferentes sonoridades. Es pertinente empezar recordando, que el arco puede frotarse sobre la cuerda en dos sentidos, hacia arriba, lo que se denomina arcada arriba, comenzando desde la punta y terminando en el talón; y hacia abajo, lo que se denomina arcada abajo, comenzando del talón y terminando en la punta del arco.



Figura 27. Arco abajo y arco arriba.

Las arcadas son centro de discusión entre los músicos experimentados, directores, concertinos e instrumentistas, puesto que, según el estilo de la obra, la intención, la dinámica o el tempo del pasaje a interpretar, puede ser más cómoda o útil una arcada en específico; estos debates han llevado a la propuesta de nuevas arcadas sobre las diferentes obras del repertorio universal, para que la arcada utilizada logre ser efectiva y dar el efecto esperado. (Adler, 2006)

Así mismo, con estos dos tipos de arcada, tenemos dos posibilidades según la indicación del compositor o arreglista, el *non legato* y el *legatto*. El *non legato* (sin ligar), “cada sonido se interpreta cambiando la dirección de la arcada. Independientemente de que el pasaje sea lento o rápido.” (Adler, 2006, pág. 17) Por otro lado, el *legatto* (ligado) es, “todas las notas dentro de la ligadura se ejecutan en una arcada: es decir, que todas se ejecutan mientras el arco se desplaza en una dirección.” (Adler, 2006, pág. 18)



Figura 28. Non legato.



Figura 29. Legatto.

Además de estas posibilidades mencionadas anteriormente, con el arco se pueden generar diferentes efectos, estos dependerán de dos maneras de hacer que el arco entre en contacto con la cuerda, que en Adler (2006) se mencionan como, “arcadas en las que el arco permanece en la cuerda y arcadas en las que el arco se hace rebotar en la cuerda”. (p.21).

5.2.6.1 Arcadas con el arco sobre la cuerda.

5.2.6.1.1 *Detaché*. Palabra francesa cuyo significado es “suelto”, es el uso básico del arco, donde cada sonido es interpretado en una arcada diferente, en este golpe (ver figura 27), el sonido

no debe ser acentuado, a menos que la partitura lo indique y según la dinámica, se recomienda: Para el piano, ejecutarse en la parte superior, de la mitad a la punta; para el mezzo forte, tocar de la media baja a la media alta; y en el forte, tocar de talón a punta, utilizando la mayor cantidad de arco posible. (Adler, 2006, pág. 21)

5.2.6.1.2 *Portato*. Esta arcada requiere el uso del *legatto*, tocando las notas dentro de la ligadura en una sola arcada, pero separándolas ligeramente. Este golpe se indica en la partitura con una raya horizontal debajo o encima de cada nota y con una ligadura. Es muy utilizada en pasajes de acompañamiento y de mucha expresión. (Adler, 2006, pág. 23)



Figura 30. Portato.

5.2.6.1.3 *Staccato*. La palabra staccato es de origen italiano y significa destacar o separar. En este golpe, cada nota se toca en el tiempo correspondiente que está escrita, pero solo suena la mitad de su duración total, creando el efecto de separación y por ende destacando cada nota. El staccato se indica con un punto encima o debajo de cada nota y este puede ser tocado de dos formas, tanto en arcadas distintas (*non legatto*) y varias notas en una sola arcada (*legatto*). (Adler, 2006, pág. 23)



Figura 31. Staccato separado.



Figura 32. Staccato ligado.

5.2.6.1.4 *Martelé*. El *Martelé*, de origen alemán que significa martillar, es un golpe de arco, fuerte, seco, pesado y separado, donde el arco no deja la cuerda, bien articulado da la sensación de un esforzando en cada ejecución. Este golpe se puede efectuar en cualquier parte del arco, del centro a la punta, o del centro al talón, siendo más efectiva su ejecución del centro a la punta. Cada golpe debe ser separado, comenzando con un acento fuerte impulsando el arco hacia uno de los extremos, la arcada debe dar un sonido limpio y parejo. El *Martelé* se simboliza con un punto debajo o encima cada nota y debajo del punto un símbolo de acento, o simplemente un triángulo alargado debajo o encima de cada nota. (Adler, 2006, pág. 25)



Figura 33. Martelé.

5.2.6.2 *Arcadas del arco rebotando sobre la cuerda.*

5.2.6.2.1 *Spiccato*. El Spiccato es un golpe de arco, donde el mismo rebota sobre la cuerda, se origina del staccato y al igual que este, es un golpe corto. Hay tres maneras técnicas de ejecutar este golpe de arco: Spiccato deliberado, donde hay un gran esfuerzo por parte del instrumentista para ejecutarlo, se reduce la presión en la mano derecha y la muñeca deja caer el arco en su parte central sobre la cuerda, realizando un movimiento semicircular, esta manera de ejecutarlo responde a pasajes de tempo lento; el Spiccato espontáneo, donde no se necesita un esfuerzo grande para ejecutarlo, simplemente el movimiento corto y de arriba hacia debajo de la mano derecha, de manera semicircular también y en tempos rápidos, permite que el arco, cuya naturaleza es rebotar, empiece a hacerlo de manera espontánea, como bien lo indica su nombre; y por último el Spiccato ligado, donde se crea el efecto de rebote en el arco, el golpe es corto y se ejecutan las notas en una sola arcada, la cantidad de notas ejecutadas de este modo lo indica la ligadura. Se denota igual que el staccato, colocando un punto encima o debajo de la nota, especificando que debe tocarse como Spiccato. (Adler, 2006, pág. 26)



Figura 34. Spiccato.

5.2.6.2.2 *Ricochet*. Palabra de origen francés que significa rebotar, es un golpe de arco, donde este se arroja sobre la cuerda para que rebote, comúnmente del centro a la punta, tocando varias notas en esa misma arcada, también puede realizarse arco arriba, sin embargo, es menos popular

su utilización. Generalmente se recomienda en pasajes orquestales o de conjunto, colocar al instrumentista a ejecutar solamente entre tres o cuatro notas por arcada, aun cuando la persona pueda ejecutar más, por cuestiones de ensamble. (Adler, 2006, pág. 27)



Figura 35. Ricochet.

5.2.6.2.3 Sautille. Es un golpe de arco afín con el Spiccato espontaneo, donde hay más flexibilidad en su ejecución y el rebote es totalmente natural, los pasajes tocados con ésta técnica son de gran velocidad. (Los golpes de arco, s.f)

5.2.6.2.4 Arpeggiando. Es un tipo de Spiccato relacionado con el Ricochet, ejecutando arpeggios en tres o cuatro tiempos, si se ejecuta a un tempo moderado el arco no rebotara y se mantendrá sobre las cuerdas, sin embargo, a un tempo rápido, el arco rebotara de manera espontánea sobre las cuerdas. Este golpe de arco es muy utilizado en el repertorio solista o en grupos de cámara. (Adler, 2006, pág. 28)

5.2.6.3 Otros efectos con el arco.

5.2.6.3.1 Trinos. El trino es un efecto que se consigue, tocando la nota inminente en la partitura con todo el arco y digitando la nota siguiente o anterior a esta y soltándola, con el dedo adyacente; realizando esta acción de forma intercalada y consecutiva en el tiempo de duración de la nota real.

El efecto es mucho más rico si se realiza con la nota real ya digitada, al ejecutarse en cuerdas al aire no es tan eficaz por la calidad del sonido. (Adler, 2006, pág. 28)

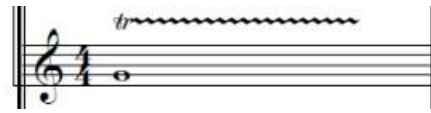


Figura 36. Trino.

5.2.6.3.2 *Tremolo*. Este efecto se consigue tocando una sola nota repetida con la mayor frecuencia posible durante su duración total, moviendo el arco de arriba hacia abajo, con movimientos cortos y ágiles, recomendablemente en la punta del arco. También se puede utilizar el tremolo ligado, donde se ejecuta de igual manera, pero se hace sonar también la nota superior a una distancia de segunda, similar al trino. (Adler, 2006, pág. 29)



Figura 37. Tremolo.

5.2.6.3.3 *Sul trasto*. Es un efecto dulce, tratando de imitar sonoridades suaves como la de la flauta, se consigue pasando el arco sobre las cuerdas, donde termina el diapasón. Se pueden encontrar otros términos en la partitura, como aflautado, donde se debe tocar cerca al diapasón y no sobre este. (Adler, 2006, pág. 31)

5.2.6.3.4 *Sul ponticello*. Es un efecto que se consigue al pasar el arco sumamente cerca del puente o incluso casi sobre él, dándole un timbre misterioso y vítreo, puesto que realza los armónicos superiores de las notas. (Adler, 2006, pág. 32)

5.2.6.3.5 *Col legno*. Es un efecto que se consigue al voltear el arco y en vez de conseguir el sonido con las cerdas, se consigue con la madera. Las dos técnicas que se pueden aplicar son: *Col legno tratto*, donde se pasa el arco como se haría en el detache normalmente, pero con el leño, dándole una sonoridad fantasmagórica; y el *Col legno battuto*, donde se hace se golpean las cuerdas, dejando caer el arco por el lado del leño sobre ellas, dándole una sonoridad percutida al instrumento. (Adler, 2006, pág. 32)

5.2.6.4 *Efectos sin arco.*

5.2.6.4.1 *Pizzicato*. Se puede lograr darle una sonoridad diferente al instrumento, si en vez de frotar las cuerdas con el arco, estas son pulsadas, a este efecto se le llama *pizzicato*. Él violinista y él violista, apoyan el dedo pulgar en el borde del diapasón, y pulsa la cuerda con el dedo índice, mientras los otros dedos sostienen el arco (en el caso de los chelistas y contrabajistas no es necesario el apoyo del pulgar), esto, para pasajes donde se debe retomar rápidamente el uso del arco, o donde se pasa de tocar con arco a tocar con *pizzicato* y no hay tiempo suficiente para soltarlo. En obras donde los pasajes en *pizzicato* son largos y están precedidos o sucedidos de varios tiempos en silencio, el instrumentista puede dejar el arco a un lado. Las características del instrumento influirán en la potencia del sonido y en la duración de la nota, por tanto, instrumentos grandes como el violonchelo, conseguirán una gran notoriedad al utilizar esta técnica y facilidad

para hacer durar las notas el tiempo correspondiente, en el caso del violín, se necesitará más esfuerzo para conseguir que suene un forte y la nota se extienda y es de larga duración. También pueden efectuarse acordes con pizzicato, en este caso, el dedo índice pasa sobre dos o más cuerdas, en un movimiento rápido, tratando de que suenen al tiempo. Para su notación es necesario que el compositor o arreglista especifique en la partitura que debe tocarse en pizzicato, colocando la palabra o en muchos casos la abreviación *pizz.* (Adler, 2006, págs. 33, 37)

5.2.6.4.2 Pizzicato con la mano izquierda. Suele notarse con una cruz encima de la nota, allí el instrumentista deberá ejecutar esta nota pulsándola con el dedo meñique de la mano izquierda. Por lo general esta técnica suele utilizarse en el repertorio solista o de grupos de cámara y en cuerdas al aire, sin embargo, en algunos casos aparece en notas digitadas, entonces el instrumentista, presiona la cuerda con el dedo conveniente y pulsa la cuerda con el meñique. (Adler, 2006, pág. 35)

5.2.6.4.3 Pizzicato Bartók. Se asocia a las técnicas del siglo XX, específicamente a las obras compuestas por Bela Bartók, donde el pizzicato se ejecuta con la mano izquierda, donde la uña del dedo jala la cuerda bruscamente. (Adler, 2006, pág. 36)

5.2.6.5 Otros efectos

5.2.6.5.1 Scordatura y Armónicos. En los instrumentos de cuerda en general, pero sin irnos del enfoque, los de cuerda frotada, pueden alterar directamente el sonido de las cuerdas, ya sea con la Scordatura o ya sea por armónicos. La Scordatura consiste en el cambio de la afinación estándar

de una o varias de las cuerdas, para ejecutar un pasaje según las indicaciones del compositor en la partitura, la Scordatura puede presentarse para ampliar el registro del instrumento, sobre todo en el registro grave, para alcanzar notas que no corresponden al registro normal, o darle un color diferente a un pasaje por medio de la sonoridad específica de una de las cuerdas, al bajarle o subirle la afinación. Podemos encontrar ejemplos de Scordatura en obras como la consagración de la primavera de Stravinski, donde se le pide a los violonchelos que bajen la afinación de la cuerda La a un Sol, para poder ejecutar el acorde del final o en danza macabra de Camile Saint Saens, donde se le pide a los violines bajar medio tono a la cuerda Mi. (Adler, 2006, págs. 40, 41)

Por otro lado, los armónicos es un efecto que se consigue al tocar suavemente una cuerda en puntos específicos llamados nodos, rozándola con los dedos de la mano izquierda sutilmente y pasando el arco. Los armónicos pueden ser de dos clases, naturales y artificiales. Los naturales se ejecutan tocando la cuerda al aire y los artificiales digitando una nota y rozando la cuerda una cuarta arriba mientras se pasa el arco. Se denotan en la partitura con un (*) en la partitura. (Adler, 2006, pág. 41)

Figura 38. Ejemplo de armónicos naturales en un violín. Adaptado de <https://www.deviolines.com>

5.3 Arreglos Musicales.

El arreglo musical es un acto creativo, puede considerarse por tanto una rama de la composición, puesto que interviene la reestructuración y creación de nuevos elementos de una pieza musical ya compuesta. Según el Magister Ricardo Javier Mansilla (s.f), en su ensayo “*El arreglo*”, “*defino como arreglo toda transformación creativa de una obra musical que conlleva modificaciones y aportes sustanciales en su factura y que altera su estructura en los diversos aspectos musicales pudiendo o no cambiar de orgánico - medio vocal/instrumental -.*” (Mansilla, sf). Las modificaciones que puede presentar un arreglo, pueden darse en diferentes niveles, armónico, contrapuntístico y de orquestación, y conserva elementos como la forma y la melodía.

Difiere de otras técnicas creativas musicales, como la composición, la transcripción y la adaptación. Las diferencias son evidentemente notables, la composición representa un acto creativo, que da origen a un argumento musical, sin elementos previos, más que los conocimientos de la forma, la armonía, el contrapunto y los elementos de orquestación, que son bases para cualquier investigación y análisis dentro del campo musical. La transcripción es, “*la copia de una obra musical*” (Mansilla, sf), cambiando elementos básicos, por ejemplo, pasar de una partitura a una tablatura, o simplemente transportar la partitura de una tonalidad a otra (muy presente en transcripciones a instrumentos transpositores). La adaptación consiste en conservar los elementos tanto armónicos, como melódicos de una obra musical y dárselos a diferentes formatos instrumentales, cuidando bien de otorgarle a cada instrumento un papel que respete las características de la obra original. (Mansilla, sf)

Como se refirió anteriormente, el arreglo supone la modificación de una obra musical, en otras palabras, tiene ya un punto de partida, y es la idea musical ya compuesta. Esta idea musical está

ligada a ciertos parámetros teóricos-musicales, como es la forma, la armonía, el contrapunto y la orquestación o instrumentación, además obedece a elementos interpretativos, indicados en la partitura, como reguladores, dinámicas, adornos, recursos técnicos de los instrumentos que interpretan la obra, algunos ya mencionados anteriormente. Por tanto, un arreglo, aun modificando elementos y retroalimentando la obra con procesos creativos, conservara dichos parámetros.

5.3.1 La melodía. La melodía, es la esencia de la música, uno de sus principales elementos, es el centro de atracción del oyente. Como la define Daniel (2008) en su artículo, *Elementos de la música*, la melodía es, “una serie de sonidos de distinta altura y duración que expresan una idea musical.” En un tema, una obra, una canción, la melodía generalmente presenta un antecedente y un consecuente, estructurándose así las frases. Sin embargo, en la música no se varía constantemente de célula melódica, sino que, los motivos van repitiéndose durante la pieza, dándole un sentido y atrayendo al oyente. (Borrero Morales, 2008) Es de la estructuración de la melodía, desde el motivo hasta la formación de las frases y de la estructuración de frases, y de su respectiva armonización, que se van construyendo las grandes obras de la historia universal, y de donde parten los análisis musicales.

5.3.2 Armonía, armonización y re armonización. La armonía se entiende como la estructuración y ordenación de la música, de varios tonos y alturas simultáneamente, como dice Gabriel Pareyón (2006), en su diccionario de la música mexicana, “tiene fundamentos lógicos y filosóficos, sus principios surgieron de la práctica musical a partir de la combinación de las voces en los esquemas modal, primero, y tonal, más tarde”. En diferentes tratados de armonía, como el de Zamacois, Walter Piston, entre otros, podemos evidenciar su estudio, partiendo de los intervalos

consonantes y disonantes, la conformación de triadas mayores y menores, cuatriadas y acordes con notas agregadas, funciones tonales, conducción de voces, cadencias, etc. Otros autores como Heinrich Schenker, desglosan la armonía desde el motivo rítmico melódico, y propone reducciones que contribuyen al estudio de la música desde lo micro hacia lo macro, contribuyendo incluso a la acción compositiva, dándole una mirada más filosófica y analítica desde la dimensión comunicativa. Otro tipo de lenguajes armónicos, son los que describen el análisis musical desde el siglo XX, donde nos encontramos con el sistema atonal, los sistemas cuartales, de poli acordes, utilización de tonalidades lejanas como Bartók, y múltiples técnicas más, donde la idea de la música por la música y la necesidad de hallar nuevas sonoridades se hace más importante cada vez, uno de los tratados que desglosan la armonía de este modo es el de Vincent Persichetti.

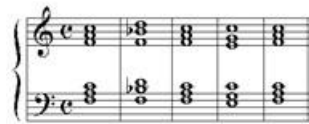


Figura 39. Ejemplo de cadencia armónica con acordes de Fa mayor. Adaptado de Northern.

Disponible en: <http://www3.northern.edu>

Una vez claro con el concepto de armonía, podemos referirnos a la armonización, como lo dice (Mansilla, sf), es, “*Construir una estructura armónica sobre una melodía dada*”. El acto de armonizar implica tener un discurso melódico, el cual tiene un centro tonal, que, según el interés del compositor o arreglista, se escogen los acordes que den el color conveniente a la melodía, teniendo en cuenta las notas que conformen el discurso, y los tipos de cadencia que este proponga. De esto, también menciona (Mansilla, sf), “*La creatividad del armonizador podrá ser mayor o menor según la riqueza de los acordes y la manera de emplearlos*”.

AMAZING GRACE

The image shows a musical score for 'Amazing Grace' in 2/4 time. It consists of two systems, each with a piano (Pno) staff and a bass (Bajo) staff. The piano staff contains a melody with chord symbols: C, C, F, C, C, C, C, G. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords corresponding to the piano staff.

Figura 40. Ejemplo de Armonización de una melodía. Adaptado de Aulaactual. Disponible en: <http://aulaactual.es>

Y en cuanto a la re armonización, es un proceso donde, con el fin de darle más color a la obra, o simplemente buscar diferentes sonoridades, se busca la utilización de acordes que replacen al utilizado ya en la obra, sin que pierda la función tonal de acuerdo a diferentes técnicas, como lo son la sustitución armónica, la sustitución tritonal y los prestamos modales. Se entiende por sustitución armónica, el cambio de un acorde con función de tónica, subdominante o dominante, por otro que cumpla la misma función y compartan notas entre sí, a la sustitución tritonal se le entiende como el cambio de un acorde de dominante por su tritono y el préstamo modal, es la utilización de un acorde del modo relativo (modo menor o mayor dependiendo de la tonalidad) o de la tonalidad homónima (la misma tonalidad en modo mayor o menor respectivamente).

The image shows a piano score with a sequence of chords: I, IV, I, IV, VI, V, I. The VI chord is highlighted in yellow. The score is in 4/4 time and shows the piano (Piano) staff with the chords written as block chords.

Figura 41. Sustitución armónica de un acorde de I por un acorde de VI.

Piano

I VbV I IV VI V I

Figura 42. Sustitución tritonal de un acorde de dominante por su tritono.

Piano

I VbV I IV IV 3b I V I

Figura 43. Préstamo modal del cuarto grado del modo menor de Do.

5.3.3 Elementos interpretativos en la partitura. A parte de la melodía, la armonía y los estilos contrapuntísticos que se puedan generar entre las voces, la música presenta diferentes elementos interpretativos, que ayudan a darle carácter, e identidad a las obras. Entramos a hablar aquí de las dinámicas, los adornos, las articulaciones (esto último fue mencionado en el capítulo -) y algunas indicaciones de tempo. Las dinámicas, nos permiten definir el carácter de la melodía y su acompañamiento, si este debe ser suave o fuerte, para captar la atención de quien escucha, los adornos le dan variedad a la melodía y permiten colorearla y las articulaciones nos permiten darle un sentido de identidad y técnico a lo que se está tocando, y las marcas de tempo nos ayudan a distinguir, que tan rápido o lento debe interpretarse la pieza.

5.3.3.1 Las dinámicas. Existen diferentes signos que representan que tan fuerte o suave debe tocarse un pasaje específico o incluso a veces secciones completas dentro de una obra. A continuación, se verá su signo y su significado:

- *Pianíssimo (pp)*: Significa que debe tocarse muy suave.
- *Piano (p)*: Significa que debe tocarse suave.
- *Mezzopiano (mp)*: Significa que debe tocarse medianamente suave.
- *Mezzoforte (mf)*: Significa que debe tocarse medianamente fuerte.
- *Forte (f)*: Significa que debe tocarse fuerte.
- *Fortissimo (ff)*: Significa que debe tocarse muy fuerte.

La dinámica también puede cambiar gradualmente:

- *Cresc (<)*: Simbolizado con el signo de “mayor que”, el crescendo quiere decir que se va tocando cada vez más fuerte.
- *Decresc, dim (>)*: Simbolizado con el signo de “menor que”, el decrescendo o disminuyendo, significa que se va tocando cada vez más suave.
- *Sotto voce*: A media voz.
- *Mezza voce*: A media voz.
- *Forte-piano (fp)*: Significa fuerte y de repente piano.
- *Piano-forte (pf)*: Significa piano y de repente fuerte.
- *Sforzando (sf)*: Significa que se toca muy fuerte y cortante.

5.3.3.2 Adornos u ornamentos. El adorno, es un sonido o grupos de sonido que no forman parte de la estructura melódica, pero sin embargo nos permiten darle más expresión. Algunos adornos son:

5.3.3.2.1 Apoyatura. Nota de apoyo que precede por grados conjuntos a la nota real y se representa por notas más pequeñas a las convencionales, ligada a la nota real adyacente. Si la nota real es divisible en mitades, la apoyatura representa la mitad del valor de la nota, por tanto, si, por ejemplo, nos encontramos con una apoyatura ligada a una negra como nota real se tocará la apoyatura como corchea y la negra como otra corchea. Si la nota real es divisible en tercios, entonces la apoyatura tomará dos tercios de su valor, por ejemplo, si nos encontramos con una apoyatura sucedida por una negra con puntillo, la apoyatura deberá durar una negra.

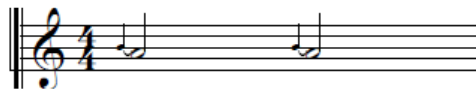


Figura 44. Apoyatura.

5.3.3.2.2 Acciacatura. Ejecución rápida de una nota colocada a una segunda ascendente o descendente de la nota real, la cual toma un cuarto de su valor si se trata de figuras divisibles en mitades, o un tercio si se trata de figuras divisibles en tercios. Se representa por una corchea o una semicorchea, cuya plica está atravesada por una pequeña línea.



Figura 45. Acciacatura. Adaptado de Ecured. Disponible en: <https://www.ecured.cu>

5.3.3.2.3 *Mordente*. Ejecución rápida y alternada de una nota real, con una nota a distancia de tono o semitono. Se representa por notas de formato más pequeño al convencional y ligada a la nota real. En la siguiente imagen veremos su símbolo y manera de tocarse:



Figura 46. Mordente.

5.3.3.2.4 *Grupeto*. Adorno que rodea la nota real por grados conjuntos a distancia de segunda, donde se tocan, la nota real y las notas adyacentes, superior o inferior. Si el grupeto debe tocarse empezando por la nota adyacente superior, se simboliza con una “s” acostada, y si debe tocarse, empezando por la nota adyacente inferior, se simboliza con una “s”. A continuación, veremos un ejemplo gráfico:



Figura 47. Grupeto.

5.3.3.3 Marcas de tempo. Las marcas de tempo nos permiten identificar la velocidad a la que se deberá tocar la obra, ya sea de manera rápida y ágil o lenta y expresiva. El orden de los tempos, del más lento al más rápido es: Grave, Lento, Largo, Adagio, Moderato, Andante, Allegro, Vivo, Presto, Vivacissimo y Prestissimo, El tempo dentro de la obra también puede acelerarse (acelerando) o volverse más lento (retardando).

5.3.3.4 Otras articulaciones e indicaciones en la partitura. A parte de las articulaciones que ya se habían expuesto en el capítulo dedicado a los instrumentos de cuerda frotada y sus recursos técnicos, en la partitura podemos enfrentarnos a las siguientes indicaciones de articulación:

5.3.3.4.1 Calderón. Símbolo que se ubica encima o debajo de una nota que debe alargarse a voluntad del intérprete, del primer atril o del director.



Figura 48. Calderón.

5.3.3.4.2 Acento. Indica que la nota debe ser atacada más fuerte que las demás.



Figura 49. Acento.

5.3.3.4.3 *Respiración*: Símbolo que indica una pequeña pausa entre una nota y otra, ya sea para retomar el arco, realizar otra articulación como el pizzicato o simplemente parte del fraseo. Se simboliza con una comilla.



Figura 50. Respiración.

Otras indicaciones en la partitura, aparte de las articulaciones son:

5.3.3.4.4 *Barras de repetición*. Indican que la sección que está dentro de las barras debe repetirse.



Figura 51. Barras de repetición. Adaptado de <https://despertarmusical.blogspot.com.co>

5.3.3.4.5 *DC al fine*: Indica que se debe tocar desde el inicio de la obra hasta donde se haya indicado el final de ésta.

5.3.3.4.6 %: Indica que se debe repetir lo que está escrito en el compás anterior.

5.3.3.4.7 *Signo y coda*: Símbolos que se remiten, al encontrarse con uno de ellos, el intérprete debe saltar a la parte de la partitura donde se encuentre un símbolo igual.

6. Marco Metodológico

El presente proyecto se desarrolló en cinco etapas, las cuales están descritas a continuación:

6.1 Recolección de información acerca del bambuco y los recursos técnicos de los instrumentos del cuarteto de cuerdas

Se pretendió hacer una recolección de información acerca del bambuco y los instrumentos del cuarteto de cuerdas, con la intención de profundizar en temas de prioridad como lo son: la conceptualización y breve historia del bambuco como género musical folklórico, la célula rítmica del aire típico, las variaciones que esta presenta en las diferentes composiciones musicales, además de las dos posibilidades de escritura, en 3/4 y 6/8; la melodía y su acompañamiento típico, el comportamiento de la armonía a través de la pieza, lo que derivan en la comprensión de su estructura formal; y por último la comprensión del rol de cada instrumento del cuarteto de cuerdas y los recursos técnicos con los que cuenta para la interpretación de una pieza musical (ver los capítulos: Bambuco y el Cuarteto de cuerdas).

Lo anterior tuvo el fin de exponer al bambuco y al cuarteto de cuerdas, desde lo social y lo musical, permitiendo así vislumbrar su importancia dentro del folklor y obtener las bases teóricas

para la elaboración y adaptaciones de cinco temas en ritmo de bambuco para la realización de un ensamble pedagógico con un cuarteto de cuerdas, logrando enriquecer así los procesos creativos musicales. También se consideró pertinente la aclaración de los conceptos: arreglo, melodía, ritmo, armonía, forma musical, y el conocimiento de los instrumentos típicos con los que se interpreta el bambuco y sus roles para el posterior análisis de los temas seleccionados para el proyecto.

6.2 Selección de los cinco temas en ritmo de bambuco

Una vez sentadas las bases teóricas que permitirían la realización de los arreglos, se procedió a la selección de los cinco temas en ritmo de bambuco. Primero se escuchó diferentes composiciones académicas y folklóricas del aire en cuestión, empezando con temas culturalmente conocidos como campesina santandereana del compositor José A. Morales, el barcino de Jorge Villamil, el republicano de Luis A. Calvo, entre otros. Cada una de las obras escuchadas permitieron aplicar a modo de práctica los procesos de análisis armónico y formal con el fin de aplicar lo aprendido con la recolección de información y observar los diferentes roles instrumentales, como el bajo, el acompañamiento y la melodía ejecutadas por la guitarra, el tiple y la bandola.

Una vez realizada ésta práctica con la escucha de diferentes temas en ritmo de bambuco, se procedió a elegir entre todos, cinco piezas musicales teniendo en cuenta los siguientes aspectos: La dificultad técnica en el instrumento que permitiría el bambuco a la hora de realizar el arreglo, organizando así los cinco temas en diferentes niveles de estudio, siendo el primero el más básico y el quinto el de más dificultad. La clase de bambuco, eligiendo cinco piezas de tipo característico (meramente instrumental), para tener conocimiento de la intención de la pieza y mantenerla a la hora de la realizar los arreglos. Y por último, el gusto del autor del proyecto.

Los cinco temas elegidos fueron, Janet de Lisandro Varela, José Morales de Francisco Cristancho, Flor de Romero de Álvaro Romero, El optimista de León Cardona y Ancestro de German Darío Pérez.

6.3 Pequeña reseña biográfica de los autores, Análisis y Características musicales de los temas en ritmo de bambuco

En el presente capítulo se encontrará una pequeña reseña biográfica de cada uno de los compositores de las obras elegidas y a continuación el análisis formal y estético de los bambucos:

6.3.1 Lisandro Varela. Como se menciona en el libro de Compositores colombianos:

Hijo de José Trino Varela y Juana Josefa Molina, nació en la población vallecaucana de Bolívar el 11 de agosto de 1913. Su primer maestro de música fue Joaquín Arias Cardoso; también hicieron parte de su formación artística el profesor Álvaro Romero, Lubín Bazuera, Plinio Mendoza Jerónimo Velasco y finalmente Bernardo Cubillos. Formó parte de importantes y notables conjuntos de cuerda: las estudiantinas de Álvaro Romero y Jerónimo Velasco. Fue director de la estudiantina Melodías de Colombia.

Lisandro Varela es un compositor de renombre. Fue el autor de los pasillos: Helechos, Mary, Año, Aural, Piñatosa; de bambucos como: Janet, El chape, Tu recuerdo, Ojos divinos, Ribereño. Tiene varios valsos: Carmen, Enelia; y también cuenta con los pasodobles titulados Alma Zarzalena y Susana. (Zapata, 1962, p.270).

Trabajó en el municipio de su nacimiento, en Cali y en Bogotá. Realizó viajes a Europa con sus conjuntos musicales y como profesor, y además participó en grabaciones discográficas. Finalmente murió el 8 de diciembre del año 1978. (Aponte Candela, 2005)

6.3.1.1 Janet (Bambuco). Janeth es un bambuco instrumental compuesto en la tonalidad de Re mayor y originalmente para formato típico (bandola, tiple y guitarra). Tiene forma tripartita, dividiéndose así en tres secciones, A, B y C respectivamente. En cuanto al análisis formal, la sección A gira en torno a la tonalidad principal, abarca desde el compás número uno hasta el compás diecisiete, donde se encuentra la primera casilla y la barra de repetición para volver al inicio de la sección. Se estructura en dos frases de ocho compases cada una y a su vez estas se dividen en dos semi-frases de cuatro compases.

La sección B empieza en el compás veinte, justo después de la segunda casilla de la A, en esta parte del bambuco continuamos en tonalidad de Re mayor y abarca desde el compás ya mencionado hasta el compás treinta y cinco, al igual que la A, está estructurada en dos frases de ocho compases, las cuales se dividen en dos semi-frases de cuatro compases cada una. La primera casilla y la barra de repetición se encuentran en el compás treinta y seis e indican que se repite nuevamente la sección completa, saltando a la segunda casilla al finalizar en el compás treinta y siete.

A partir del compás treinta y ocho hay un cambio de tonalidad a Bb mayor, dando paso a la sección C, la más extensa de la composición, abarcando la anacrusa de negra del compás ya mencionado hasta el compás ochenta y uno donde finaliza con la segunda casilla y se da la indicación de *da capo al signo y fine*. Aquí, tanto la armonía en función de la nueva tonalidad, como la melodía, contrastan notablemente con la primera sección; está conformada por dos periodos, el primero abarca desde el compás treinta y nueve hasta el cincuenta y cuatro, y se divide en tres frases de ocho compases cada una. El segundo periodo abarca del compás cincuenta y cinco, hasta el ochenta y uno, aquí encontramos dos frases de ocho compases cada una. A partir

del ochenta y uno, volvemos a la sección A, donde en la segunda repetición tenemos el final en el compás diecinueve.

Tabla 1.

Análisis Formal del bambuco Janet.

Janet – Lisandro Varela

	A	B	C
Tonalidad	D	D	Bb
Compás	1-19	20-37	38-81

Hablando un poco del carácter de este bambuco, La sección A y B son ligeras, con dos melodías contrastantes, sin embargo, ambas muy amables, poniendo al oyente en un contexto alegre y fiestero, invitándolo al baile, características típicas de los primeros bambucos que se originaron en el campo. Por otra parte, la sección C es más romántica, da la sensación de lentitud por sus figuras rítmicas largas y se presta más para un desfogue interpretativo intenso por parte del instrumentista. Las repeticiones que se presentan luego de la finalización de cada idea musical presente en la obra, permiten una rápida familiarización con la obra, permitiéndole a quien disfrute de ella, distinguir fácilmente los contrastes que presenta Janeth.

6.3.2 Francisco Cristancho. Como se menciona en el proyecto “*The traditional Bambuco in nineteenth and twentieth century Colombian composition:*

Nació en el año de 1905 y falleció en el año de 1977. Fue un importante compositor colombiano de música folklórica. En 1922 se convirtió en un miembro de la estudiantina Morales Pino, el cual realizo

su trabajo en España, Europa central y Ámsterdam. En 1937 regresó a Colombia; ya en Bogotá conformó dos orquestas: la Universal y la Sudamérica; fue también el director de lo que se llamó el grupo Francisco Crisancho, además de miembro de la orquesta sinfónica nacional. En 1947, Crisancho viajó a Caracas, Trinidad, Belén del Pará y San Luis de Marañón (Brasil) y regresó a Colombia nuevamente en 1952. En 1957 se instaló en Boyacá para ser el director de la banda departamental de Tunja por nueve años. Su influencia en la música han persistido incluso después de su muerte. (Martina, 1993)

6.3.2.1 José Morales (Bambuco). José Morales es un bambuco instrumental compuesto en la tonalidad de Re mayor y originalmente para formato típico (bandola, tiple y guitarra). Tiene forma tripartita, dividiéndose así en tres secciones, A, B y C respectivamente. En cuanto al análisis formal, la sección A gira en torno a la tonalidad principal, abarca desde el compás número uno hasta el compás dieciséis, donde se encuentra la barra de repetición y la primera casilla para volver empezar. Está estructurada en dos frases de ocho compases cada una y a su vez se dividen en dos semi-frases de cuatro compases.

La sección B empieza en el compás diecinueve con anacrusa, justo después de la segunda casilla de la A, en esta parte del bambuco continuamos en tonalidad de Re mayor y abarca desde el compás ya mencionado hasta el compás treinta y cuatro, al igual que la A, está estructurada en dos frases de ocho compases, las primeras se dividen en dos semi-frases de cuatro compases. La primera casilla y la barra de repetición se encuentran en el compás treinta y cinco e indican que se repite nuevamente la sección completa, saltando a la segunda casilla al finalizar en el compás treinta y seis.

A partir del compás treinta y siete hay un cambio de tonalidad a Re menor, dando paso a la sección C, abarcando la anacrusa del compás treinta y seis hasta el compás cincuenta y cinco donde finaliza con la segunda casilla y se da la indicación de *da capo al fine*. Aquí, tanto la armonía en función de la nueva tonalidad, como la melodía, contrastan notablemente con la primera sección;

está conformada dos frases, la primera abarca desde el compás treinta y siete hasta el cuarenta y ocho, y se divide en tres semi-frases de cuatro compases cada una. La segunda frase abarca del compás cuarenta y nueve, hasta el cincuenta y cuatro, solo cuatro compases, dándole conclusión a la sección. A partir del cincuenta y cuatro, se repite todo el tema nuevamente.

Tabla 2.

Análisis formal del bambuco José Morales.

José Morales – Francisco Cristancho			
	A	B	C
Tonalidad	D	D	Bb
Compás	1-18	19-35	36-55

José morales en su sección A y B, tiene un carácter muy parecido a Janeth, melodías muy amables y alegres, dándole un carácter fiestero y de baile. La sección C sigue siendo ligera,ailable, sin embargo, contrasta con la primera sección primero por la tonalidad, segundo por que propone en ciertos compases un conteo rítmico de 3/4 y tercero por el carácter misterioso de la melodía. Una vez más las repeticiones durante la pieza permiten al oyente identificar rápidamente las líneas melódicas y sentir los contrastes entre las dos secciones.

6.3.3 Álvaro Romero. Como indica el libro Compositores colombianos:

Nació el 23 de Abril de 1909. A los doce años ya formaba parte de las agrupaciones que dirigió su padre. En 1930 perteneció a la Lira granada que tuvo Julio Galeano. Se hizo acreedor de diversos premios en diversos concursos. Cuenta con más de trecientas composiciones entre las que se distinguen unos cincuenta pasillos y más de veinte bambucos. (Zapata, 1962, pág. 266)

Álvaro Romero fue un gran guitarrista, profesor y compositor de tres mil obras de pequeño formato, abarcando géneros como: pasillo, bambuco, himnos, tango, polkas, danzas, guabinas, entre otros. Fue formador e integrante de diferentes conjuntos musicales como: Ecos de Colombia y el Trio Morales Pino, con este último se realizaron más de doscientas cuarenta y cinco grabaciones, de las cuales, cuarenta y nueve fueron de Romero. Entre sus obras se destacan; el estilista y humorista y muere en el año 1999. (Martina, 2005, Casas, 2014).

6.3.3.1 Flor de Romero (Bambuco). Flor de Romero es un bambuco instrumental compuesto para trío de cuerda tradicional (guitarra, tiple y bandola). La tonalidad de esta pieza es Mi menor y está dividida en tres secciones, A, B y C respectivamente, dándole una forma tripartita. La sección A empieza con la tonalidad principal, abarca del compás número uno hasta el compás dieciséis donde hay una barra de repetición y una primera casilla; se divide en dos frases ambas de ocho compases, y estas a su vez se dividen en dos semi-frases, cada una de cuatro compases. En el compás diecisiete se encuentran una segunda casilla que no varía en absoluto al final del compás dieciséis, sino que da continuidad a la siguiente sección.

A partir del compás dieciocho con anacrusa empieza la sección B, la cual tiene como centro tonal al relativo mayor de Mi menor, el cual sería Sol mayor. Ésta parte abarca desde el compás dieciocho hasta el compás treinta y tres, donde nos encontramos con una barra de repetición que nos conduce al inicio de la sección y una primera casilla. Está conformada al igual que la primera sección por dos frases de ocho compases cada una y estas a su vez se dividen en dos semi-frases de cuatro compases cada una. En el compás treinta y cuatro se encuentra una segunda casilla, donde se varía el final de la sección, enlazando la frase con la sección A nuevamente, la partitura

de la indicación de *da capo al signo* y *coda*, estando el signo en el compás número uno, repitiendo toda la primera sección.

Para dar paso a la tercera sección del bambuco, en el compás quince, donde está el símbolo de la *coda*, se salta al compás treinta y siete, proponiendo el mismo final para la sección A, pero dando paso a la C, la cual está en tonalidad de Mi mayor y abarca desde el compás treinta y ocho con anacrusa hasta el compás sesenta y nueve, donde se encuentra una barra de repetición y la primera casilla. Está conformada por dos frases de ocho compases cada una, siendo el séptimo compas la conclusión de la idea musical y el octavo un puente para conectar con la siguiente línea melódica, a su vez cada frase se divide en dos semi-frases, la primera de tres compases y la segunda de cuatro compases. En el compás setenta se encuentran la segunda casilla, la cual propone un final conclusivo para la sección y la pieza al mismo tiempo.

Tabla 3.

Análisis formal del bambuco Flor de romero.

Flor De Romero – Alvaro Romero			
	A	B	C
Tonalidad	Em	G	E
Compás	1-17	18-34	38-70

Flor de romero es un bambuco de muchos contrastes, puesto que lo conforman tres secciones con diferentes ideas melódicas y armónicas, la sección A está escrita en Mi menor, la sección B en Sol mayor y por último la sección C en Mi mayor, siendo este último el homónimo mayor de la tonalidad principal. La sección A si bien es bastante ligera, por su tonalidad menor nos sugiere una melodía bastante nostálgica, combinada con incertidumbre por su esquema de pregunta y

respuesta en cada semi-frase. La sección B dista bastante de la sección A, siendo más alegre y bailable, también cada semi-frase sugiere un juego de pregunta y respuesta, dándonos al final de la segunda repetición, una suspensión con una nota larga que nos conduce nuevamente a la melancolía de la primera sección. Por último, al repetir una vez más la sección A y encontrarse con la coda que conduce a la sección C, cambio que rompe completamente con la melancolía y transporta al oyente a una atmósfera alegre y romántica, que se repite y le da una conclusión muy amena al bambuco.

6.3.4 León Cardona. Como indica el libro de Compositores colombianos:

Hijo de Abel Cardona Santa y Cecilia García Castaño, nació en Yolombo el 10 de agosto de 1927. En el Instituto de Bellas Artes de Medellín siguió estudios de solfeo, armonía y flauta. Como guitarrista se formó primero al lado de la madre y luego con algunos profesores. Como pianista no tuvo maestro, ha sido el fruto de sus esfuerzos. Se dedicó a la guitarra eléctrica, con ella actuó en Medellín y Bogotá en programas de importancia y en los más aristocráticos centros sociales de estas dos capitales. Fue director de la orquesta de la Emisora Nueva Granada.

Entre sus composiciones encontramos: Pasillos como Número uno, Media Sangre y Ensueño. El bambuco Numero uno, el bolero Siempre estarás en mí, y el merengue Quiéreme por favor. Se ha dedicado a la orquestación y dirigió la Editorial de música Rhyma. (Zapata, 1962)

6.3.4.1 Optimista (Bambuco). Optimista es un bambuco instrumental compuesto para trio tradicional de guitarra tiple y bandola, está escrito en tonalidad de Mi mayor y consta de tres secciones, A, B y C respectivamente, las cuales le dan una forma tripartita. Las repeticiones de este bambuco no son como la de los anteriores analizados, los cuales presentaban los siguientes

esquemas: A-A-B-B-C-C-A para el caso de Janeth, A-A-B-B-C-C para José Morales y A-A-B-B-A-C-C para Flor de Romero; sino que este presenta el esquema: A-A-B-B-A-C-C-A- Coda.

Para empezar, la sección A se encuentra escrita en la tonalidad principal que es Mi mayor, empieza en el compás uno hasta el compás treinta y cuatro; expone el tema que se escuchara repetidas veces durante la pieza en dos periodos musicales, el primero abarca del compás uno hasta el dieciséis, dividiéndose en dos frases, una de doce compases y la siguiente de cinco compases. El segundo periodo comprende los compases diecisiete hasta el treinta y tres, dividiendo las frases igual que en el primer periodo, una de doce compases y otra de cinco. El compás treinta y cuatro y treinta y cinco pertenecen a la primera casilla, donde se encuentra la barra de repetición y funcionan como puente de enlace para volver al tema principal al principio de la sección.

A la sección B le precede el compás treinta y seis que es el enlace de la primera sección con la nueva. Aquí la tonalidad cambia a Do mayor, empieza en el compás treinta y siete y va hasta el compás sesenta y siete, dividiéndose en tres frases, la primera y la segunda de doce compases y la ultima de siete. En el compás sesenta y ocho y sesenta y nueve se encuentra la barra de repetición y la primera casilla para volver al inicio de esta misma sección, la cual, al saltar en el final a la segunda casilla, que comprende los compases setenta y setenta y uno, los cuales funcionan como puente para regresar a la sección A, pero ésta vez lo hace directamente al segundo periodo que empieza en el compás diecisiete.

Una vez repetida la sección A, se salta del compás dieciséis al setenta y tres, donde se encuentra el enlace con la sección C. En esta tercera parte de la obra vuelve a cambiar la tonalidad, ahora está escrita en Mi menor, relativo menor de la tonalidad principal. Abarca desde el compás setenta y cuatro, hasta el compás ciento cuatro y consta de tres frases, la primera de ocho compases, la segunda de doce compases y la tercera de once compases; en el compás ciento cinco se encuentra

la primera casilla y la barra de repetición para ir al inicio de la sección. Para finalizar el bambuco, en el compás ciento seis, donde está la segunda casilla y también se halla el enlace que conecta la sección C con la A, para repetir y en el compás quince saltar a la *Coda*, donde termina la obra.

Tabla 4.

Análisis formal del bambuco Optimista.

Optimista – León Cardona

Sección	A	B	C	CODA
Sub - sección	A1	A2		
Tonalidad	E	C	Em	E
Compás	1-35	36-73	74-105	110-111

Si bien flor de romero es un bambuco cuyas secciones contrastan, *Optimista* resalta aún más en este aspecto, aparte de los cambios de tonalidad en cada una de sus secciones, también se presenta la variedad de duración en compases de sus frases, además la sección B armónicamente se mueve por dominantes secundarias, está en Do mayor, sin embargo, por el movimiento de acordes que se presenta nos encontramos con varias alteraciones accidentales en las notas que conforman su melodía. También se puede apreciar en muchos pasajes el cambio de motivo rítmico, por ejemplo, la frase que termina en el compás noventa y tres respecto al motivo de la frase que empieza en el compás noventa y cuatro, en la sección C; en general el carácter del bambuco es romántico, tornándose juguetón en la B y misterioso en la C.

6.3.5 German Darío Pérez y el Trio Nueva Colombia. Como se dice en la reseña biográfica en el sitio web oficial del compositor:

Comenzó estudios de piano a los 4 años. Posteriormente ingresó al Conservatorio de Música Universidad Nacional de Colombia, en donde cursó estudios de piano entre los años 1982 y 1996. Se graduó 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.

La combinación de su ancestro familiar arraigado a las tradiciones musicales colombianas, y sus estudios académicos, lo llevaron a la búsqueda de un nuevo lenguaje musical, con una gran riqueza rítmica, tímbrica y armónica, en el cual se entrelazan elementos de las tradiciones musicales colombianas, con elementos de la música académica y del jazz dando como resultado un estilo propio que abrió el camino hacia nuevas perspectivas en la Música colombiana de la región andina.

Su obra compositiva ha sido ampliamente galardonada, alcanzando a la fecha 24 premios en composición en los más importantes certámenes del género. Es uno de los iniciadores de la principal renovación de la música colombiana de la región andina en los últimos 30 años. Sus composiciones son interpretadas permanentemente por solistas y ensambles en Colombia y en el exterior, algunas en escenarios tan prestigiosos como el Carnegie Hall de New York y el Southbank Centre de Londres. Recientemente la Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB) le comisionó la realización del arreglo de su obra “Ancestro”, escogida junto con obras de otros reconocidos compositores, para el disco de celebración de los 50 años de la orquesta. Su obra lo ha convertido en un referente ineludible en la historia musical de Colombia.

Cuenta con 5 producciones discográficas: “Trío Nueva Colombia”, “El arte de la memoria”, “Pasión”, “Germán Darío Pérez S., 5 obras de cámara” y “Mi Camino, Trío Nueva Colombia, 30 años”, además de innumerables colaboraciones para músicos colombianos y latinoamericanos. Ha realizado conciertos y giras como solista y con el Trío Nueva Colombia en más de 15 países, dentro de los que se destacan Francia, Holanda, Suiza, Bélgica, Alemania, Italia, Argentina, Brasil, Uruguay, Bolivia, etc., países en los que su obra compositiva y sus cualidades interpretativas han sido ampliamente valoradas. Actualmente se desempeña como profesor de la Universidad Pedagógica Nacional y del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. (Pérez, sf)

6.3.5.1 Ancestro (Bambuco). Ancestro es un bambuco originalmente compuesto para piano en la tonalidad de Re menor, consta de tres secciones, A, B y C respectivamente, haciendo a esta pieza una obra tripartita, cuyo esquema es: Introducción-A-B-B-C-C-A-B-B-C-C- Coda. Empieza con una introducción desde el compás uno hasta el compás ocho donde da paso al *Allegro*, siendo este la sección A, la cual abarca desde el compás nueve hasta el cincuenta y dos. La primera parte del bambuco durante cuatro compases hace una réplica de la introducción, la sección se divide después en dos frases largas, cada una de diecisiete compases, enlazadas por un pequeño puente de seis compases.

A partir del compás cincuenta y tres empieza la parte B que es un *Adagio* en Fa mayor, el cual abarca desde el compás ya nombrado hasta el setenta y seis, dividido en tres frases, la primera y la segunda de ocho compases y la tercera de siete. En el compás setenta y siete encontramos la primera barra de repetición y la primera casilla, indicando que se vuelve a tocar todo el *Adagio*, al finalizar, se salta a la segunda casilla en el compás setenta y ocho, dando paso a la siguiente sección.

La parte C es un vivace que empieza en el compás ochenta y uno con anacrusa, la barra de repetición y la primera casilla se encuentran en el compás noventa y seis, indicando que se vuelve a iniciar la C, al tocarse por segunda vez, se salta a la segunda casilla en el compás noventa y siete y termina en el ciento tres, donde está la indicación *directo al signo y coda*. Esta sección está dividida en dos frases de ocho compases cada una, después de la segunda casilla se encuentra un puente de cuatro compases que conecta con la sección A, tocando toda la obra con repeticiones hasta el signo de *coda*, donde debe saltarse al final, terminando la obra en el compás ciento catorce donde está la indicación de *fine*.

Tabla 5.

Análisis formal del bambuco Ancestro.

Ancestro – German Darío Perez

	Intro	A	B	C	CODA
Tonalidad	Dm	Dm	F	D	D
Compás	1-8	9-53	54-81	82-110	111-119

Ancestro es un bambuco que mezcla los elementos folklóricos del aire y muchos elementos académicos, donde se sale del tradicional uso de dominantes secundarias y hace modulaciones momentáneas, además de utiliza acordes con agregados, ya sea séptimas, sextas, novenas y acordes suspendidos. La pieza musical contraste por la diferencia de tonalidad y cambios de tempo en cada una de las secciones, con un andante como introducción, un allegro en la A, un adagio en la B y un vivace en la C, haciendo de esta pieza de ágil interpretación e innova añadiendo un pequeño mambo con una variación de la célula rítmica del bambuco al principio del allegro durante cuatro compases.

6.4 Realización de los arreglos

En el presente capítulo se encontrará el proceso que se llevó a cabo para la realización de los arreglos, describiendo los niveles de dificultad de cada uno, la distribución de las voces y la armonización:

6.4.1 Generalidades y niveles de dificultad. Los cinco temas en ritmo de bambuco que fueron utilizados para la realización de los arreglos presentan algunas similitudes, como la métrica puesto que están escritos en compás de 6/8; también en su forma, debido a que todos son tripartitos, que como se expuso anteriormente, quiere decir que presentan tres partes contrastantes, A, B y C respectivamente. Partiendo de dichos elementos, se procedió a trabajar desde la parte estética musical con el fin de categorizar en diferentes niveles de dificultad cada uno de los bambucos, teniendo en cuenta factores como: tempo de la obra, cambios de tempo, armadura y su repercusión en la digitación en el instrumento, golpes de arco, articulaciones y dinámicas, así, los temas progresivamente mostrarían más recursos interpretativos, a los cuales los instrumentistas debían atender significativamente.

Como se mencionó anteriormente, dos de los ítems que se tuvieron en consideración para la realización de los arreglos y se entrará ahora en más detalle, fueron: golpes de arco, articulaciones, tempo y dinámicas. Los golpes de arco y otros efectos del arco sobre la cuerda que se adaptaron en los arreglos son: detache, portato, martelle, staccato, spiccato, ligaduras, tremolo y pizzicato; las articulaciones utilizadas son: el calderón y el acento; y finalmente las dinámicas presentes en los arreglos son: piano, mezzopiano, Mezzoforte, forte, sforzando, crecs, decrecs y fortepiano. También se utilizó la especificación de tempo para cada uno de los temas.

Anteriormente se habló de la categorización de los cinco arreglos por niveles de dificultad; a continuación, se muestra una tabla con la esquematización de los arreglos y su contenido:

Tabla 6.

Creación de niveles de dificultad de los arreglos.

Nivel	Bambucos	Tempo (en negra con puntillo)	Dinámicas	articulaciones	Golpes de arco y otros efectos
1	José Morales	100	P, mp, mf, f, crecs y decrecs.	Calderón, esforzando, fortepiano y acento.	Detache, portato, ligaduras, staccato y Martelé.
2	Janet	Sección A y B = 110. Sección C = 100.	Mf, f, crecs y decrecs.	Calderón.	Detache, ligaduras, Martelé, pizzicato y Tenuto.
3	Flor De Romero	115	P, mp, mf, f, crecs y decrecs.	Acento.	Detache, ligaduras, staccato, tremolo y spiccato.
4	Optimista	115	P, mp, mf, f, crecs y decrecs.	Esforzando y acento.	Detache, ligaduras, staccato, pizzicato y spiccato.
5	Ancestro	Intro = 70. Sección A = 130. B = 90. C = 130.	P, mp, mf, f, crecs y decrecs.	Calderón y acento.	Detache, Martelé, ligaduras, staccato, spiccato, portato, Tenuto, pizzicato, Acciacatura y tremolo.

6.4.2 Primer Nivel - José Morales.

6.4.2.1 Adaptación de la melodía y rol instrumental. José Morales está compuesto en la tonalidad de Re mayor, su melodía es alegre en sus dos primeras secciones y de carácter fuerte y

melancólico en su última sección como se mencionaba en el análisis de este bambuco en capítulos anteriores. En este bambuco los violines son quienes tienen el rol de interpretar la parte melódica, el primer violín es quien se encarga de ella en las secciones A y C, mientras que el segundo violín realiza la segunda voz. En la sección B este rol no cambia a excepción de una frase completa donde el violín primero cede la melodía principal al violín segundo.



The image shows a musical score for Section A. It consists of two staves: Violin I (top) and Violin II (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The score begins with a box labeled 'A' above the first measure. Violin I plays a melodic line with various dynamics including *mf* and *ff*. Violin II provides a harmonic accompaniment, also with dynamics like *mf* and *ff*.

Figura 52. Sección A: Violín I melodía principal y Violín II segunda voz.



The image shows a musical score for Section B. It consists of two staves: Violin I (top) and Violin II (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The score begins with a box labeled 'B' above the first measure. Violin II plays the main melody, while Violin I provides a harmonic accompaniment. The dynamics are marked as *mf* and *ff*.

Figura 53. Sección B: Violín II melodía principal y Violín I segunda voz.



The image shows a musical score for Section C. It consists of two staves: Violin I (top) and Violin II (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The score begins with a box labeled 'C' above the first measure. Violin I plays the main melody, while Violin II provides a harmonic accompaniment. The dynamics are marked as *f* and *ff*.

Figura 54. Sección C: Violín I melodía principal y Violín II segunda voz.

En cuanto a la viola, este instrumento juega el rol de soporte armónico y apoyo al bajo en la mayoría del tema; en la sección B realiza una segunda voz durante algunos compases y en la sección C su papel es imitar al tiple por medio de una base rítmica en corcheas.



Figura 55. Sección A: Viola como soporte armónico y apoyo al violonchelo.



Figura 56. Sección B: Viola realizando segunda voz.



Figura 57. Sección C: Viola imitando al tiple.

El violonchelo cumple durante todo el arreglo el papel del bajo, dando la base armónica y la inversión de los acordes, rítmicamente acompaña el motivo melódico en algunas partes, mientras que en otras lleva el ritmo típico que realiza el bajo en el bambuco.



Figura 58. Violonchelo acompañando rítmicamente a la melodía.



Figura 59. Violonchelo realizando el ritmo típico del bajo.

6.4.2.2 Armonía y re armonización. Sección A: durante la primera frase no se presenta ningún cambio en la armonía, sin embargo, en la segunda frase se aprovecha las alteraciones accidentales de la melodía para hacer algunas sustituciones de acordes. En el compás once la armonía sugiere un D7 para resolver a G en el compás doce, en el arreglo, durante el primer tiempo del compás once se sustituyó el acorde sugerido por Am, el segundo tiempo se dejó en D7 y resuelve finalmente a G. En el compás trece se sugiere un acorde de A7, el cual es cambiado por un acorde de C#m7 (b5), esto con el fin de ir a D en el compás catorce.

Sección B: durante esta parte del bambuco se presentan varias sustituciones en el arreglo, empezando en el compás diecinueve donde se sugiere un A7, aquí se aprovecha el movimiento melódico para realizar una función IV-V-I, dejando el primer tiempo del compás en G, el segundo tiempo en A7 para resolver al siguiente compás en D. En el compás veintitrés donde se sugiere un F#m, se realiza una re armonización por cuartas, en el compás veinticuatro donde se sugiere un B7, se cambia por F#m, el resto de la frase hasta el compás veintisiete conserva la armonía sugerida. En el compás veintiocho se añade un acorde de F#m, en el siguiente compás F#m7 (b5), en el compás treinta donde debería ir B7, se utiliza B6 y el resto de la frase conserva la armonía original.

Sección C: La última parte del bambuco se mueve dentro de la tonalidad de Dm, utilizando acordes como Em7 (b5), A7, usando así constantemente la función IV – V – I. En esta sección se conserva la armonía original.

6.4.2.3 Propósito de estudio: José Morales es un bambuco de tempo *allegro*, cuyo arreglo se realizó con el fin de tener un primer encuentro con la métrica a 6/8 e interiorizar el ritmo del bambuco, aplicando golpes de arco sobre la cuerda y articulaciones que ayudan a mimetizar la intención con la que debe ser interpretado este aire folklórico, por ejemplo el arreglo en general hace uso del staccato, el cual acorta las figuras dándole un sentido juguetón, picaresco y bailable y los calderones, que determinan los cortes y pausas típicas que se presentan en este aire musical. A continuación, se explicará de manera detallada los elementos técnicos que le dieron vida al arreglo de José Morales en el siguiente cuadro:

Tabla 7.

Primer nivel de dificultad.

José Morales – Primer Nivel			
Elementos Técnicos	Sección A	Sección B	Sección C
Golpes de arco	Portato	Detache	Detache
	Ligadura	Staccato	Staccato
			Martelé
Articulaciones	Calderón		Calderón
	Acento	Calderón	Acento
	Esforzando	Fortepiano	
	Fortepiano		
Dinámicas y reguladores	Mezzopiano	Piano	Piano
	Mezzoforte	Mezzopiano	Forte
	Crescendo	Mezzoforte	Crescendo
	Decrescendo	Crescendo	Decrescendo
	Ritenuito	Decrescendo	
Tonalidad	D	D	Dm
Digitación	Hasta cuarta posición	Hasta tercera posición	Hasta quinta posición

6.4.3 Segundo Nivel – Janet.

6.4.3.1 Adaptación de la melodía y rol instrumental. Janet está escrito en tonalidad de Re mayor, sus melodías son alegres y juguetonas en las secciones A y B, mientras que en la sección C se crea un contraste, puesto que es más sentida y de carácter romántico. En este bambuco, los violines y la viola se intercambian la melodía y el rol de soporte armónico. En la sección A y B, el primer violín es quien realiza la pregunta y el segundo violín responde. En la sección C, la viola hace la exposición del tema y van compartiendo el discurso periódicamente con los dos violines.



Figura 60. Sección A: Violín I lleva la melodía.



Figura 61. Sección B: Violín II lleva la melodía y el violín I la segunda voz.



Figura 62. Sección C: Viola interpretando la melodía.

Así mismo, el rol de soporte armónico es intercambiado, por ejemplo, en la imagen anterior donde se mostraba al primer violín llevando la melodía, el segundo violín está siendo el soporte armónico. La viola por otra parte, realiza la imitación del tiple, aportando riqueza rítmica al ensamble.



Figura 63. Sección B: Viola imitando al tiple.

El violonchelo tiene más protagonismo en Janet, aunque realiza en la mayoría del tema el rol del bajo, también realiza segundas voces en algunos momentos.



Figura 64. Sección A: Violonchelo realizando el papel del bajo.



Figura 65. Sección B: Violonchelo haciendo segunda voz.

6.4.3.2 Armonía y re armonización. Sección A: La armonía original del tema se mantiene, exceptuando por el compás siete donde se sugiere un acorde de A, sin embargo, en el arreglo la armonía en dicho compás se efectúa en Em, realizando notas de paso para dar soporte a la melodía, dichas notas las ejecuta en violín primero y la viola.

Sección B: La armonía original se mantiene exceptuando por el compás veintidós, donde se sugiere un A7 y en el arreglo fue utilizado un A9 y en el compás treinta y tres, donde la armonía propone Em7 para realizar la función II – V – I, sin embargo, en el arreglo dicho compás fue escrito en A7 para que el violín I tuviera comodidad para digitar las dobles cuerdas y mantener su rol de tiple en dicho momento.

Sección C: Esta parte del bambuco se caracteriza por conservar la armonía original de la pieza y se nutre de ella, de su búsqueda constante de la función II - V - I para la implementación de notas de paso con la secuencia de notas agregadas del acorde, así, se hallarán novenas, onceavas y treceavas coloreando la sonoridad. Como excepción al anterior planteamiento, el compás cuarenta y dos, el cuarenta y cuatro el setenta y uno y el setenta y tres, cambian sutilmente los acordes planteados inicialmente; en el primer compás mencionado el arreglo durante todo el compás hace F7, en el cuarenta y cuatro pasa de ser un G7 a un Gmaj7 y en los dos últimos compases mencionados, los acordes originales eran disminuidos y son cambiados por un acorde mayor de Eb en el caso del setenta y uno, y por un acorde Dm en el setenta y tres.

6.4.3.3 Propósito de estudio. Como se mencionaba en el capítulo del análisis de los cinco temas en ritmo de bambuco, Janet está escrito para sonar alegre y juguetón. Con el arreglo de esta pieza de Lisandro Varela se pretende aplicar los conceptos trabajados con José Morales, así, se encontrarán los golpes de arco, articulaciones y demás elementos técnicos aplicados en dicho bambuco. Los elementos nuevos que hacen parte del estudio de Janet son el pizzicato, una técnica en la cual el instrumentista no hace uso del arco, sino que pulsa la cuerda con el dedo índice de la mano derecha y la continua rotación de la melodía y los diferentes roles de acompañamiento y bajo, además en su sección C hay un cambio de tempo, puesto que dicha parte es mucho más interpretativa y de carácter romántico, la nueva indicación de tempo permite que la melodía sea mucho más sentida. Los anteriores elementos requieren una total coordinación entre los instrumentistas, puesto que el sentido y el carácter debe ser uno solo independientemente de quien lleve el discurso melódico; también el pizzicato debe tener una buena proyección de sonido y estar muy compacto rítmicamente, que las notas pulsadas suenen parejas, evitando el efecto “aguacero” donde se encuentran desfasados los músicos en el tempo, por falta de precisión.

Tabla 8.

Segundo nivel de dificultad.

Janet – Segundo Nivel

Elementos Técnicos	Sección A	Sección B	Sección C
Golpes de arco		Detache	
	Detache	Ligadura	Detache
	Martelé	Staccato	Tenuto
		Martelé	Pizzicato
Articulaciones	Calderón		

Tabla 8. *Continuación*

Janet – Segundo Nivel			
Elementos Técnicos	Sección A	Sección B	Sección C
	Mezzoforte		
Dinámicas y reguladores	Forte	Forte	Mezzoforte
	Crescendo	Mezzoforte	Forte
	Decrescendo		Crescendo
	Ritenuito		
Tonalidad	D	D	Bb
Digitación	Primera posición	Primera posición	Hasta quinta posición

6.4.4 Tercer nivel – Flor de Romero.

6.4.4.1 Adaptación de la melodía y rol instrumental. Flor de romero es un bambuco escrito en Em, este se caracteriza por que las cuatro voces tienen rol melódico, es el primer arreglo donde el violonchelo participa en el discurso. En la sección A, en las dos primeras frases son los violines primero y segundo quienes llevan la melodía respectivamente, mientras la viola realiza su papel ya conocido imitando el tiple y el violonchelo el del bajo; en el compás nueve y diez toma la voz el violonchelo y la viola le realiza un pequeño contrapunto, rol que se intercambia durante los compases once y doce. Para finalizar la sección vuelve al discurso melódico el violín uno mientras el segundo hace la segunda voz y la viola apoya al violonchelo rítmicamente.



Figura 66. Sección A: violín I exponiendo el tema.



Figura 67. Sección A: Violín II segunda voz.



Figura 68. Sección A: Viola realizando el papel del tiple.



Figura 69. Sección A: Chelo realizando el bajo.

La dinámica de las voces en la sección B es el mismo de la primera parte, esta vez con los violines realizando acompañamiento y bajo mientras el violonchelo lleva la melodía.



Figura 70. Sección B: Violines realizando el papel de bajo.



Figura 71. Sección B: Chelo realizando la melodía.

Finalmente, la sección C no rompe con el esquema, sin embargo, podemos apreciar aquí al violín segundo remplazando a la viola en la imitación del tiple, mientras esta lleva la melodía.



Figura 72. Sección C: Violín segundo (arriba) realizando imitación del tiple.

6.4.4.2 Armonía y re armonización. Sección A: La armonía en la mayoría de los casos empieza con el acorde de tónica y Flor de Romero no es la excepción en el tema original, sin embargo, en el arreglo se rompe este esquema empezando con el acorde de V7, dándole un color diferente y aprovechando el cromatismo melódico tan característico de esta primera parte. Dicha sustitución, más la del compás cinco, remplazando un acorde de Am por uno de F#7 para ir a B7 en el compás seis, son los únicos presentes en esta sección.

Sección B: En el compás dieciocho la partitura original no sugiere ningún acorde, la melodía juzgando por el cambio de tonalidad a G podría sugerir un acorde de V grado, sin embargo, en el arreglo se hace un préstamo tonal y se empieza esta sección con un acorde de E aprovechando la nota de G# que hace la melodía. En el compás veintisiete se agregan al acorde de C una novena, quedando un acorde de Cadd9; en el resto de la sección se mantiene la armonía original.

Sección C: Esta parte final del bambuco no presenta ningún cambio armónico con respecto a la propuesta original, está escrita en tonalidad de E y se caracteriza por la utilización de acordes con sexta y la sustitución tritonal, haciendo uso de acordes como Am7 y D7 para respetar la función típica de II – V – I.

6.4.4.3 Propósito de estudio. Este bambuco presenta un gran contraste, si bien la parte A es misteriosa, la parte B es alegre y juguetona y la parte C muy romántica. Como propuesta de estudio se implementa en la sección B el spiccato para enfatizar en la intención juguetona que tiene. En la sección C se hace uso del tremolo, para crear una atmosfera tranquila y resaltar naturalmente la melodía romántica que el bambuco expone en esta parte. Se ubica en el nivel tres de complejidad puesto que el spiccato es un golpe de arco que se ejecuta haciendo rebotar el arco sobre la cuerda, por lo que el instrumentista debe tener sumo control del arco para que las frases se escuchen bien articuladas y cuidar que todas las voces suenen compactas, de la misma manera como se hizo con el pizzicato en Janet. También hay mayor cantidad de reguladores, puesto que las melodías de este bambuco son bien expresivas; en la sección A, en el clímax melódico irrumpen con forte y luego buscan el reposo en la calma del Mezzoforte, mientras que en la sección B y C inician con un piano y van creando contraste subiendo la intensidad con cada frase. El instrumentista tiene que estar

pendiente entonces del control de un golpe de arco que se hará natural con la velocidad del bambuco, la consciencia de su rol en el ensamble puesto que este va siendo intercambiado durante toda la pieza y por tanto la compensación de la proyección de sonido, permitiendo al discurso melódico resaltar sobre todo cuando lo están exponiendo la viola y el violonchelo.

Tabla 9.

Nivel tres de dificultad.

Flor De Romero – Tercer Nivel			
Elementos Técnicos	Sección A	Sección B	Sección C
		Detache	Detache
Golpes de arco	Detache	Tenuto	Tremolo
	Staccato	Spiccato	Spiccato
		Ligadura	Ligadura
Articulaciones		Calderón	Acento
	Mezzopiano	Piano	Piano
Dinámicas y reguladores	Mezzoforte	Mezzopiano	Mezzoforte
	Forte	Mezzoforte	Forte
	Crescendo	Crescendo	Crescendo
	Decrescendo	Decrescendo	Decrescendo
Tonalidad	Em	G	E
Digitación	Hasta tercera posición	Hasta cuarta posición	Medias posiciones

6.4.5 Cuarto nivel – Optimista.

6.4.5.1 Adaptación de la melodía y rol instrumental. Optimista conserva el juego rotativo de las voces que se presentaba en flor de romero. En la sección A se puede presenciar a los dos violines llevando la melodía, mientras una viola y un violonchelo llevan el bajo y el soporte armónico con figuras bastante tranquilas. Al final de esta sección la viola irrumpe llevándose el protagonismo en la última frase, llevándose consigo la responsabilidad del clímax.



Figura 73. Sección A: Violín I exponiendo el tema.



Figura 74. Sección A: Violín II realizando el contrapunto que conduce a la respuesta melódica.

Figura 75. Sección A: Viola como soporte armónico y Chelo realizando el bajo.

En la sección B se evidencia un violín primero y un chelo bastante activos, donde el violín primero lleva la melodía mientras que el chelo realiza algunas respuestas y el contrapunto de la segunda voz, en esta parte el violín segundo y la viola van realizando el soporte armónico y el rol del tiple.



Figura 76. Sección B: Violín primero llevando la melodía.



Figura 77. Sección B: Chelo realizando respuestas y segunda voz.



Figura 78. Sección B: Violín II como el tiple y viola de soporte armónico.

En la sección C vuelven a rotarse todos los roles, puesto que los cuatro instrumentos llevan la melodía respectivamente y se conserva la intención de la sección B, donde uno de los cuatro cuando no está a cargo del discurso principal, realiza pequeñas respuestas.



Figura 79. Sección C: Chelo llevando melodía y luego realizando respuesta.

6.4.5.2 Armonía y re armonización. Sección A: En el compás dieciocho se cambia un acorde de B7 (#5) por un acorde de B7, en el compás veintinueve se cambia un acorde de G#m7 por un G#m sus4. Esta parte del bambuco tiene muchas notas de paso, sobre todo en las voces que están realizando el contrapunto que desenlaza finalmente en la melodía, y en las notas largas de la viola y el chelo para encadenar con la armonía del siguiente compás y encajando con las notas extrañas de la melodía.

Sección B: Debido a las alteraciones accidentales en la melodía, esta sección presenta muchas notas de paso que soportan armónicamente dichas notas extrañas en la voz principal, además esta sección constantemente realiza dominantes secundarias, dando la sensación de varios centros tonales, sin embargo, al final de la sección se resalta con el último acorde que la tonalidad es C. En el camino se encuentran algunas sustituciones y cambios de acordes; en el compás cincuenta y seis se sustituye un Ebm7 (b5) por un A7 para caer a Dm7 en el siguiente compás; en el compás cincuenta y nueve se utiliza un Em7 y en el sesenta un Am7; en el sesenta y dos se reemplaza un Bb9 por un Bm7 (b5). La cadencia final es respetada resolviendo finalmente en C.

Sección C: La última parte del bambuco no es la excepción a las notas de paso y las alteraciones accidentales, aquí se re afirma el recurso de las dominantes secundarias que hacen de esta pieza un collage de colores armónicos y riqueza melódica. Al final de la sección se reemplaza el puente

con el que se conecta para repetir, utilizando el descenso cromático que une la sección B con el principio de la C. Se realizaron cambios armónicos en los compases: setenta y cinco en el primer tiempo, colocando un B7 para resolver a Em7 en el segundo tiempo, en el compás ochenta donde se cambia un Gmaj7 por un G, en el noventa donde se agrega una novena al acorde quedando este como un D9, en el segundo tiempo del noventa y dos, colocando un Em y anticipando la armonía del siguiente compás y en el noventa y ocho la armonía se conserva, sin embargo se realiza un descenso cromático en negras con puntillo por parte de la viola.

6.4.5.3 Propósito de estudio. Optimista de entrada brinda de que hablar por la tonalidad en que está escrito, los encadenamientos armónicos y por tanto las alteraciones accidentales. Fue compuesto en E y esto implica para el instrumentista de cuerda frotada hacer cambios a media posición y además una ubicación más abierta de los dedos de la mano derecha sobre el diapasón, haciendo de este bambuco un estudio perfecto para trabajar afinación y no solo individual, sino en conjunto también. Presenta contrapuntos más elaborados, así que aquí el músico se enfrenta no solo a la responsabilidad de conducir bien el discurso melódico, sino de pasar bien de su rol anterior a la frase principal como tal. En cuanto a recursos técnicos optimista hace un uso, aunque a simple vista muy simple de todo lo trabajado en los temas anteriores, bastante elaborado en cuanto al tema interpretativo, puesto que cada golpe de arco, cada articulación, cada dinámica es consecuente con la intención del bambuco. La sección A combina el estudio de las ligaduras con el staccato; la sección B combina el estudio del pizzicato con el detache y el spiccato, obligando al intérprete a maniobrar los cambios de arco que debe efectuar para lograr cada golpe correctamente; finalmente la sección C vuelve a trabajar ligaduras, acentos y cambios súbitos de dinámica.

Tabla 10.

Nivel cuatro de dificultad.

Optimista – Cuarto Nivel			
Elementos Técnicos	Sección A	Sección B	Sección C
Golpes de arco	Detache	Detache	Detache
	Staccato	Pizzicato	staccato
	Ligadura	Spiccato	Ligadura
Articulaciones	Esforzando		Acento
	Mezzopiano	Mezzopiano	
Dinámicas y reguladores	Mezzoforte	Mezzoforte	Mezzoforte
	Forte	Forte	Forte
	Crescendo	Crescendo	Crescendo
	Decrescendo	Decrescendo	Decrescendo
Tonalidad	E	C	Em
Digitación	Hasta sexta posición	Hasta tercera posición	Hasta tercera posición

6.4.6 Quinto nivel – Ancestro.

6.4.6.1 Adaptación de la melodía y rol instrumental. Ancestro de German Darío Pérez es un bambuco donde no hay mucha rotación melódica, se puede resumir en que los responsables del discurso son el primer violín durante toda la sección A, la viola durante toda la sección B y en la sección C comparten la melodía, siendo predominante la participación del violín primero; también se puede apreciar a la viola realizando la imitación del tiple por momentos durante la pieza y como apoyo del violonchelo.



Figura 80. Sección A: Violín I exponiendo el tema.



Figura 81. Sección B: Melodía a cargo de la viola.



Figura 82. Sección A: Viola imitando al tiple.

En cuanto al papel del violín segundo, este constantemente realiza ecos y segunda voz con respecto a la melodía, es el puente entre la melodía y el soporte armónico del arreglo.



Figura 83. Sección A: Violín II realizando segunda voz.



Figura 84. Sección C: Ecos rítmicos del violín II.

El violonchelo por su parte, acompaña rítmicamente durante el arreglo a la melodía, realiza el papel del bajo y durante la sección B hace la segunda voz de la melodía que lleva la viola.



Figura 85. Sección A: Violonchelo acompañando rítmicamente la melodía y realizando el bajo.



Figura 86. Sección B: Violonchelo haciendo segunda voz.

Este arreglo también contiene secciones con armonía en bloque, la introducción y la coda, donde todos los instrumentos tienen el mismo ritmo y sus voces se encadenan para mantener el equilibrio entre acordes.

The musical score for Figure 87 shows the introduction of 'Armonía en bloque' for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 8/8 time and features block chords with dynamics markings like 'p' and 'pp'.

Figura 87. Introducción: Armonía en bloque.

The musical score for Figure 88 shows the coda of 'Armonía en bloque' for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 8/8 time and features block chords with dynamics markings like 'p' and 'pp'.

Figura 88. Coda: Armonía en bloque.

6.4.6.2 Armonía y re armonización. Introducción y Sección A: Está escrita en bloque y el pasaje lo constituyen dos acordes, uno de Dm9 y el siguiente conformado por cuartas distribuidas entre las cuatro voces. Se mueve alrededor de la tonalidad principal que es Dm, respeta la armonía original y se basa en la distribución de las voces que fueron escritas para el acompañamiento en piano, salvo algunos compases que son: el quince se agrega una novena al acorde de Dm, quedando Dm9, simplificando el dieciséis puesto que es un Dm maj7, quedando Dm solamente, en el diecisiete y dieciocho sustituyendo un acorde de Gm por Bb, en el veinticuatro haciendo un intercambio modal de Dm por D, veintinueve y treinta quedan con acordes de Bb y en el treinta

tres, justo antes de terminar la exposición del tema una vez más se hace un intercambio modal, dejando un acorde de D. Al repetir el tema principal, se hace la misma sustitución de acordes. El movimiento de la melodía y su utilización de notas de paso, hacen que la armonía se enriquezca por naturaleza y permite jugar con el contrapunto de cada una de las voces, las cuales realizan movimientos de compensación permitiendo que el ensamble suene equilibrado.

Sección B: En esta parte del bambuco se trabajó el contrapunto a tres voces basado en los acordes originales de la partitura para piano, se rescató las notas principales de cada acorde, siendo estas la tónica, la tercera y la quinta y en algunos compases se trabajó contrapunto por terceras y sextas, ofreciendo una sonoridad diferente y mucho más interpretativa.

Sección C y coda: En esta última sección del bambuco no se encuentra ningún cambio a los acordes originales de la partitura, se intercambian las voces y las disposiciones de los acordes por cuestiones de altura y equilibrio de los instrumentos. En la coda se implementan las dobles cuerdas para los dos violines y la viola, con el fin de preservar la sonoridad que propone la partitura.

6.4.6.3 Propósito de estudio. Ancestro es el bambuco escogido para trabajar en el quinto nivel de dificultad del ensamble, el arreglo propone cambios de tempo, manejo de dinámicas, todos los golpes de arco y articulaciones presentes en los cuatro temas anteriores, más la implementación de las dobles cuerdas y la Acciacatura en la sección B. La sección A es un presto y la C es un vivace, ambas con un carácter muy vivo y juguetón, siendo la primera dueña de un sentido más romántico que la segunda. En general el bambuco presenta un juego rítmico muy interesante, expuesto desde el inicio de la sección A, donde los ritmos de 6/8 en el violín primero y la viola se combinan con

el 3/4 que proponen el violín dos y el violonchelo, creando un sentido rítmico en común que debe ser percibido por el oyente, un ritmo en forma de pregunta respuesta. Este juego se ve presente en todo el bambuco, por lo tanto, el instrumentista debe realizar una gran labor de escucha con respecto a sus demás compañeros y además ejecutar cada una de las indicaciones de la partitura a un tempo amablemente ligero.

Tabla 11.

Quinto nivel de dificultad.

Ancestro – Quinto Nivel

Elementos Técnicos	Introducción Y Sección A	Sección B	Sección C Y Coda
Golpes de arco	Detache, Martelé, Portato, Staccato y Ligadura	Detache, Pizzicato, Acciacatura, tremolo.	Detache, Spiccato, Doble cuerda.
Articulaciones	Acento y Calderón.		Acento
Dinámicas y reguladores	Mezzopiano Mezzoforte Forte Crescendo Decrescendo	Mezzopiano Mezzoforte Crescendo Decrescendo	Mezzoforte Forte Crescendo Decrescendo
Tonalidad	Dm	F	D
Digitación	Hasta tercera posición	Primera posición	Hasta tercera posición

6.5 Proceso de ensamble

El proceso de montaje de las obras constó de doce ensayos los cuales estuvieron distribuidos de la siguiente manera:

Tabla 12.

Ensayos para el montaje de las obras.

Numero de Ensayo	Bambuco	Enfoque del estudio en ensamble.
1	Los cinco arreglos.	Primera lectura en ensamble, para dar las primeras indicaciones.
2	José Morales y Janet.	
3	Flor de Romero y Optimista.	Ensamble rítmico e identificación de roles instrumentales.
4	Ancestro.	
5	José morales, Janet.	
6	Flor de romero y Optimista.	Elementos interpretativos, proyección de sonido y equilibrio sonoro del ensamble.
7	Ancestro.	
8	José Morales, Janet y Flor de romero.	Montaje y practica de los bambucos
9	Optimista y Ancestro.	
10	Los cinco arreglos	Preparación para la puesta en escena.

7. Conclusiones

El presente proyecto trabajó la idea de realizar una serie de arreglos de un aire folklórico colombiano, el bambuco, para cuarteto de cuerdas, utilizando elementos de la armonía moderna e implementando diferentes recursos técnicos de dichos instrumentos, con el fin de demostrar que existen diferentes alternativas pedagógicas para abordar el estudio del músico desde el ámbito interpretativo en conjunto, propiciando un espacio de contacto del mismo con sus raíces y aportando desde el aspecto cultural a su proceso de práctica y aprendizaje.

Por lo anteriormente mencionado se concluye:

- El bambuco, puede y debe hacer parte del proceso formativo del músico, desde el ámbito instrumental, pedagógico y creativo, permitiéndole explorar nuevas alternativas y herramientas para el estudio personal y en conjunto.
- El bambuco es una herramienta que bien, permite al instrumentista facilitar sus procesos de práctica y aprendizaje, partiendo del hecho de que es un factor cultural con el que se ha tenido contacto desde la infancia.
- El estudio de los aires folklóricos permite, no solo crear alternativas pedagógicas para el instrumentista; también propicia un espacio de desarrollo y evolución musical para nuestro folklor.
- El bambuco puede representar un reto para el instrumentista, aportando técnica e interpretativamente elementos que enriquezcan su experiencia musical.

8. Recomendaciones

A continuación, se expondrán una serie de recomendaciones a tener en cuenta para la realización de este tipo de proyectos:

- Es necesario la realización de un plan de trabajo que permita organizar desde la generalidad y la especificidad cada uno de los pasos para la realización de los arreglos y el montaje, es decir, un plan macro donde se determine temporalmente cuanto tomará la realización de los dos procesos mencionados anteriormente, y un plan micro, donde se defina que se quiere hacer y cómo se va a realizar.

- A la hora de la realización de los arreglos, se recomienda seguir los siguientes pasos: 1. Realizar un estudio formal y estésico de la obra que permita conocerla y dominarla desde lo rítmico, armónico e interpretativo. 2. Tener claridad de los elementos que se quieren trabajar en el arreglo. 3. Tener conocimiento de los instrumentos para los cuales se hará la adaptación. 4. Nutrirse del conocimiento de una persona que conozca del tema. 5. Una vez realizado el arreglo, escuchar cómo suena con instrumentos reales para realizar las correcciones pertinentes.

- A la hora de la realización del ensamble es necesario tener un plan de trabajo para que durante el ensayo se puedan detectar las fallas y los problemas y encontrar estrategias para darles solución; también es importante contar con mínimo tres meses de anticipación para la realización de los ensayos.

- Conocer detalladamente los arreglos y los instrumentos del ensamble, para ser certero con las indicaciones que se dan en los ensayos.

Referencias bibliográficas

- Adler, Samuel. (2006). El estudio de la orquestación. Barcelona, España: Editorial, Idea Books S.A.
- Alvarado, Paulo, Salazar, Alex (2012). Recopilación de Música escrita para cuarteto de cuerdas en Guatemala durante el siglo XX – Fase II (tesis de posgrado). Guatemala. Escuela Superior de Arte USAC.
- Aponte Candela, Esperanza. (2005). Vida y obra musical de cuatro compositores del norte del Valle del Cauca (tesis de pregrado). Santiago de Cali, Universidad del Valle.
- Aula senior Universidad de Murcia. (s.f). La música de cámara. Recuperado de https://www.um.es/aulademayores/docs-msweb/tema_4._la_musica_de_camara.pdf.
- Bernal Martínez, Manuel. (s.f). Del bambuco a los bambucos. Bogotá, Academia Superior de Artes. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/195869844/Del-Bambuco-a-Los-Bambucos>
- Borrero Morales, Francisco Daniel. (2008). Los elementos de la música, (13) 1988 – 647, Revista Innovación y experiencias.
- Castellanos Camacho, Natalia (2010). Reseña de compositores Javerianos IV: Música para cuarteto de cuerdas: Manolov, Marcela Zorro y Camilo Noguera. Colombia, Bogotá, Universidad Pontificia Javeriana.
- Dddream, Fly (2016). Biografías, Repertorio. Cuarteto Q – Arte. Recuperado de <http://cuartetoqarte.com/index.html>.

El violín historia, que es, quien lo invento tipos y otras cosas más. (s.f). Historia del violín.

Recuperado de <https://musica-barroca.com/violin/>

El violonchelo. Recuperado de <https://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Cello.htm>

Fundación Juan March. (1980). La evolución del cuarteto de cuerda. Ciclo de conciertos.

Recuperado de <https://www.march.es/musica/detalle.aspx?p5=1752>

Ibáñez, Pedro. (1989). Crónicas de Bogotá. Colombia: Editorial, Academia de historia de Bogotá/ tercer mundo, I (478).

La sordina Laudería. Tallas y medidas de instrumentos. Recuperado de <https://www.lasordinalauderia.com.mx/%C6%92-servicios-de-lauderia/talla-medida-instrumentos/>

Los Golpes de arco. (s.f). Recuperado de <https://www.deviolines.com/los-golpes-de-arco/>

Mansilla, Ricardo. El arreglo. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/214638079/Material-de-estudio-El-Arreglo>.

Martina, Aileen. (1993). The traditional bambuco in nineteenth and twentieth-century Colombian composition (tesis de maestría). Texas, Universidad del Norte de Texas.

Martínez Ossa, Camilo Eduardo. (2009). Composición y producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX (tesis pregrado). Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

Miñana Blasco, Carlos. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. A contratiempo, (9).

Morales, Alexander (s.f). Cuarteto de cuerdas. Cuarteto Manolov. Recuperado <https://cuartetomanolov.es.tl/#>

- Pareyón, Gabriel. (2006). Diccionario enciclopédico de música en México. México: Universidad Panamericana (1) 968-5557-79-9.
- Perdomo, José. (1980). Historia de la música en Colombia. Bogotá, Colombia: Editorial, Plaza & Janes.
- Pinto Ortiz, Edward Andrés, Romero Navarro, Fredy Armando (2015). Arreglos o adaptaciones de música latinoamericana para cuarteto de cuerdas, evidenciado en nuestra experiencia interpretativa (tesis de grado). Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander.
- Programa de asignatura, Música de Cámara, Semestre IV. Licenciatura en Música Instrumentista, Universidad Autónoma de México.
- Segura Lozano, Luz Emilia. (2016). Cartilla para la iniciación del violonchelo utilizando la voz cantada y melodías de música popular tradicional infantil como elemento de apoyo pedagógico (tesis de pregrado). Bogotá, Universidad Francisco José de Caldas.
- Suzuki, Shinichi. (1978). Método Suzuki, Violín. Miami, Florida: Editorial, Warner Bros, Publication Inc. (I) 0-87487-144-1.
- Tirado Pineda, William Harvey (2014). Arreglos y adaptaciones de música popular colombiana para cuarteto de cuerdas (tesis de grado). Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander.
- Valeva, Paloma. (s.f). Partes del arco del violín. Recuperado de <https://palomavaleva.com/es/partes-del-arco-de-violin/>
- Valeva, Paloma. (s.f). Todo sobre el cuarteto de cuerdas. Recuperado de <https://palomavaleva.com/es/todo-sobre-el-cuarteto-de-cuerdas/>
- Wikipedia. (s.f). El arco. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Arco_\(música\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Arco_(música)).
- Woolf, Virginia. (1927). El cuarteto de cuerdas. Editorial Book Classic. (2015).
- Zapata, Heriberto. (1962). Compositores colombianos. Medellín: Editorial Carpel.

Apéndices

Apéndice A. Partitura José Morales

Score

José Morales

Bambuco

Francisco Cristancho
Andrés Mauricio Lizarazo Tolosa

A

Violin I

Violin II

Viola

Cello

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

2

José Morales

12

Vln. I *fp mp* *rit.* *a tempo* *f* *rit.*

Vln. II *fp mp*

Vla. *fp mp*

Vc. *fp mp*

18

Vln. I *mf* *mp*

Vln. II *mp* *p* *mf*

Vla. *mp* *p* *mf*

Vc. *mp* *p* *mp*

Detailed description: This is a musical score for a string quartet. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 12 to 17, and the second system covers measures 18 to 22. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes various dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Performance instructions include *rit.* (ritardando) and *a tempo*. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' above the staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs.

José Morales

3

24

rit.
fp mp
fp mp
mp

30

mf
mf
mf

1. 2.

4 José Morales

36 **C**

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* *p* *f*

Vc. *f*

42 *rit.*

José Morales

5

Musical score for measures 48-53, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings *fp* and *mf*, and a *tempo* marking. A first ending bracket is present at the end of the section.

Musical score for measures 54-55, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings *f* and *>*. The section concludes with the instruction "D.S. al Fine" and "Fine".

Apéndice B. Partitura Janeth

Score

JANETH

Bambuco

Lizandro Varela
Andrés Mauricio Lizarazo Tolosa

A

The score is written for a string ensemble in 6/8 time with a key signature of two sharps (D major). It consists of two systems of staves. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Dynamics range from *mf* to *f*. A *rit.* (ritardando) instruction is placed above the Vln. I staff in the second system. A box labeled 'A' is positioned above the first measure of the Violin I staff in the first system.

2 JANETH 

15 B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

JANETH

3

Musical score for measures 29-35. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 29 is marked with a first ending bracket. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords in the strings.

Musical score for measures 36-42. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature changes to one flat (F major). A tempo marking of $\text{♩} = 140$ and a common time signature 'C' are present. A second ending bracket spans measures 36-37. The music includes dynamic markings such as *f* and *pizz.* (pizzicato). The Vln. I part has a *f* marking and a *pizz.* marking. The Vln. II part has a *f* marking. The Vla. part has a *f* marking. The Vc. part has a *f* marking and a *pizz.* marking.

4 JANETH

The musical score for 'JANETH' is divided into two systems. The first system starts at measure 43 and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Violin I begins with an *arco* marking and a forte (*f*) dynamic. Violin II and Cello also play *pizz.* (pizzicato) with a forte (*f*) dynamic. The Viola part features a melodic line with a long note in the second measure. The second system starts at measure 50. Violin I continues with *pizz.* and *mf* dynamics. Violin II plays *mf* *pizz.* and then switches to *arco* *mf*. The Viola and Cello parts continue with *mf* dynamics. The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

JANETH

5

57

Vln. I arco *mf*

Vln. II pizz. *f*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Detailed description: This system of music covers measures 57 through 63. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Violin I part is marked 'arco' and 'mf', playing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part is marked 'pizz.' and 'f', playing a rhythmic accompaniment of dotted eighth notes. The Viola part is marked 'mf' and plays a melodic line with eighth notes. The Violoncello part is marked 'mf' and plays a rhythmic accompaniment of dotted eighth notes. There are dynamic markings 'mf' and 'f' throughout the system.

64

Vln. I arco

Vln. II pizz.

Vla.

Vc.

Detailed description: This system of music covers measures 64 through 70. It features the same four staves as the previous system. The Violin I part is marked 'arco' and plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part is marked 'pizz.' and plays a rhythmic accompaniment of dotted eighth notes. The Viola part plays a melodic line with eighth notes. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment of dotted eighth notes. There are dynamic markings 'mf' and 'f' throughout the system.

6 JANETH

71

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* arco

arco

rit. $\text{♩} = 2$

D.C. al Fine

78

Vln. I

Vln. II arco

Vla. arco

Vc. arco

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'JANETH'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 71-77) includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Vln. I starts with a forte (*f*) dynamic, while the other instruments start with mezzo-forte (*mf*). The Vc. part includes an 'arco' instruction. A section symbol (§) is placed at the end of measure 77. The second system (measures 78-81) begins with a first ending bracket and a 'rit.' (ritardando) marking with a '2' below it. The Vln. I part has a 'D.C. al Fine' instruction. The Vln. II, Vla., and Vc. parts all have 'arco' instructions. The score concludes with a double bar line at the end of measure 81.

Apéndice C. Partitura Flor de Romero

Score

FLOR DE ROMERO

Bambuco

Alvaro Romero
Andrés Mauricio Lizarazo Tolosa

The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It is in the key of D major and 6/8 time. The piece begins with a repeat sign. The first system shows the Violin I part starting with a forte (*f*) dynamic, while the other instruments enter with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues the development of the theme, with dynamics ranging from *f* to *mf*. The third system features a first ending marked with a '1.' and a second ending marked with a '2.' and the word 'arco' above it. The dynamics in this section are mostly mezzo-piano (*mp*).

24 FLOR DE ROMERO

Musical score for 'FLOR DE ROMERO' in 2/4 time. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a *p* dynamic. The Cello part features a *mf* dynamic in the first system. The Viola part has a *mf* dynamic in the second system. The Violin II part has a *mp* dynamic in the second system. The Violin I part has a *pp* dynamic in the third system. The Cello part has a *mp* dynamic in the third system.

32 arco 1. 2. rit. D.C. al Signo arco

Musical score for measures 32-40. The section is marked 'D.C. al Signo' and includes a 'rit.' (ritardando) section. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#). The Violin I part starts with a *f* dynamic. The Violin II part has a *f* dynamic. The Viola part has a *p* dynamic. The Cello part has a *p* dynamic. The section ends with a *f* dynamic. The word 'arco' is written above the Violin I and Viola staves.

40

Musical score for measures 40-48. The key signature remains three sharps (F#, C#, G#). The Violin I part has a *p* dynamic. The Violin II part has a *p* dynamic. The Viola part has a *p* dynamic. The Cello part has a *f* dynamic. The section ends with a *mf* dynamic. The word 'arco' is written above the Violin I and Viola staves.

FLOR DE ROMERO 3

Musical score for measures 45-55. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 45 starts with a dynamic of *mf*. Measure 46 has a dynamic of *f*. Measure 47 has a dynamic of *mp*. Measure 48 has a dynamic of *mp*. Measure 49 has a dynamic of *f*. Measure 50 has a dynamic of *mp*. Measure 51 has a dynamic of *mp*. Measure 52 has a dynamic of *mp*. Measure 53 has a dynamic of *mp*. Measure 54 has a dynamic of *mp*. Measure 55 has a dynamic of *p*. The Vln. I part has a dynamic of *f* in measure 49. The Vln. II part has a dynamic of *mp* in measure 49. The Vla. part has a dynamic of *mp* in measure 49. The Vc. part has a dynamic of *p* in measure 55.

Musical score for measures 56-63. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 56 starts with a dynamic of *f*. Measure 57 has a dynamic of *mf*. Measure 58 has a dynamic of *mf*. Measure 59 has a dynamic of *mf*. Measure 60 has a dynamic of *mf*. Measure 61 has a dynamic of *mf*. Measure 62 has a dynamic of *mf*. Measure 63 has a dynamic of *mf*. The Vln. I part has a dynamic of *f* in measure 56. The Vln. II part has a dynamic of *mf* in measure 57. The Vla. part has a dynamic of *mf* in measure 57. The Vc. part has a dynamic of *mf* in measure 57.

Musical score for measures 64-71. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 64 starts with a dynamic of *f*. Measure 65 has a dynamic of *f*. Measure 66 has a dynamic of *f*. Measure 67 has a dynamic of *f*. Measure 68 has a dynamic of *f*. Measure 69 has a dynamic of *f*. Measure 70 has a dynamic of *f*. Measure 71 has a dynamic of *f*. The Vln. I part has a dynamic of *f* in measure 64. The Vln. II part has a dynamic of *f* in measure 64. The Vla. part has a dynamic of *f* in measure 64. The Vc. part has a dynamic of *f* in measure 64. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 69.

Apéndice D. Partitura Optimista

Score

OPTIMISTA

Bambuco

León Cardona
Andrés Mauricio Lizarazo Tolosa

Allegro (♩ = c. 165) A

The score is written for a string quartet and includes two systems of staves. The first system consists of Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system consists of Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked Allegro with a quarter note equal to approximately 165 beats per minute. A rehearsal mark 'A' is placed at the beginning of the first system. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system ends with a double bar line and repeat dots. The second system begins with a measure rest and continues with the same rhythmic patterns.

2

OPTIMISTA

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 11 to 15, and the second system covers measures 16 to 20. The instrumentation includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score features various dynamic markings: *sfz* (sforzando) and *f* (forte) in the first system, and *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) in the second system. The music is characterized by rhythmic patterns typical of bambuco, with frequent eighth and sixteenth notes.

OPTIMISTA

3

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

f

Detailed description: This system contains measures 22 through 26. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 22 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. The Vln. I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vln. II part has a similar melodic line. The Vla. part has a bass line with eighth notes. The Vc. part has a bass line with quarter notes. Dynamics include a forte (*f*) marking in measure 24.

27

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 27 through 31. It features the same four staves as the previous system. Measure 27 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. The Vln. I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vln. II part has a similar melodic line. The Vla. part has a bass line with eighth notes. The Vc. part has a bass line with quarter notes. Dynamics include a forte (*f*) marking in measure 29.

OPTIMISTA

5

The musical score is divided into two systems. The first system, starting at measure 43, features four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. All instruments play with a forte (*f*) dynamic. The second system, starting at measure 49, also features four staves. Vln. I, Vln. II, and Vla. are marked with *f* arco. Vln. I and Vln. II have a dynamic change to *mf* pizz. and *p* pizz. respectively. Vc. starts with *f*, changes to *p*, and then returns to *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

6 OPTIMISTA

55

Musical score for measures 55-60. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 6/8. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The Vln. I part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vln. II part plays a rhythmic accompaniment. The Vla. part provides a steady bass line. The Vc. part plays a rhythmic pattern with some chromaticism.

61

Musical score for measures 61-66. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat. The time signature is 6/8. The music is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Vln. I part continues the melodic line. The Vln. II part has some rests. The Vla. part is marked *mf arco* and includes a *pizz.* (pizzicato) instruction. The Vc. part is marked *mf* and includes a *bb* (double flat) marking.

OPTIMISTA

7

67 1. pizz. 2. arco arco D.C. al signo

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

73 C

mp *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

8 OPTIMISTA

79

Musical score for measures 79-83. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#). The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) for all instruments. The Vln. I part starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The Vln. II part starts with a half note B3, followed by eighth notes C4, D4, and E4. The Vla. part starts with a half note G2, followed by eighth notes A2, B2, and C3. The Vc. part starts with a half note G1, followed by eighth notes A1, B1, and C2. The music concludes at measure 83 with a final chord.

84

Musical score for measures 84-88. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#). The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for all instruments. The Vln. I part starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The Vln. II part starts with a half note B3, followed by eighth notes C4, D4, and E4. The Vla. part starts with a half note G2, followed by eighth notes A2, B2, and C3. The Vc. part starts with a half note G1, followed by eighth notes A1, B1, and C2. The music concludes at measure 88 with a final chord.

OPTIMISTA

9

Musical score for measures 89-94, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings *f* and *p*, and accents (>). The Vln. I and Vln. II parts have a crescendo leading to *f* at measure 90, followed by a decrescendo to *p* at measure 94. The Vla. and Vc. parts also show a similar dynamic contour.

Musical score for measures 95-99, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings *mf* and accents (>). The Vln. I and Vln. II parts have a crescendo leading to *mf* at measure 99. The Vla. and Vc. parts also show a similar dynamic contour.

10

OPTIMISTA

Musical score for measures 101-105 of 'OPTIMISTA'. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measures 101-105 are marked with a forte (*f*) dynamic. A first ending bracket spans measures 103-105. The Vln. I part has a first ending bracket with a '1.' marking above it. The Vln. II part has a first ending bracket with a '1.' marking above it. The Vla. part has a first ending bracket with a '1.' marking above it. The Vc. part has a first ending bracket with a '1.' marking above it.

Musical score for measures 106-110 of 'OPTIMISTA'. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature changes to two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. Measures 106-110 are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A second ending bracket spans measures 107-109. The Vln. I part has a second ending bracket with a '2.' marking above it. The Vln. II part has a second ending bracket with a '2.' marking above it. The Vla. part has a second ending bracket with a '2.' marking above it. The Vc. part has a second ending bracket with a '2.' marking above it. The score concludes with a CODA section starting at measure 110, marked 'D.S. al Fine'. The CODA section consists of four measures for each instrument.

Apéndice E. Partitura Ancestro

Score

ANCESTRO

Bambuco

Germán Dario Perez

Andrés Mauricio Lizarazo Tolosa

Moderato ♩ = 90

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 90 beats per minute. The dynamics are marked 'p' (piano). The score consists of six measures. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Cello parts play a harmonic accompaniment of chords. The second system continues the same musical material, with a fermata over the final measure of the Cello part.

2 ANCESTRO

presto ♩ = 168

Vln. I *p* *cresc.*

Vln. II *p* *cresc.*

Vla. *p* *cresc.*

Vc. *p* *cresc.*

A

Vln. I *f* *cresc.* *f*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

ANCESTRO

3

17

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). Measure 17 starts with a half note B-flat in Vln. I and Vln. II, and a half note B-flat in Vla. and Vc. Measure 18 has a whole note B-flat in Vln. I and Vln. II, and a half note B-flat in Vla. and Vc. Measure 19 has a quarter note G in Vln. I and Vln. II, and a half note G in Vla. and Vc. Measure 20 has a quarter note F in Vln. I and Vln. II, and a half note F in Vla. and Vc. There are dynamic markings of *mf* in the first two measures.

21

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mf

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. It features the same four staves as the previous system. Measure 21 has a quarter note G in Vln. I and Vln. II, and a half note G in Vla. and Vc. Measure 22 has a quarter note F in Vln. I and Vln. II, and a half note F in Vla. and Vc. Measure 23 has a quarter note E in Vln. I and Vln. II, and a half note E in Vla. and Vc. Measure 24 has a quarter note D in Vln. I and Vln. II, and a half note D in Vla. and Vc. There are dynamic markings of *mf* in the first two measures.

4 ANCESTRO

Musical score for measures 25-28 of 'ANCESTRO'. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measures 25 and 26 are marked with a forte (*f*) dynamic. The Vln. I part features a melodic line with a slur and an accent (>) in measure 27. The Vln. II part has a similar melodic line. The Vla. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vc. part provides a bass line with eighth notes.

Musical score for measures 29-32 of 'ANCESTRO'. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measures 29 and 30 are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Vln. I part has a melodic line with a slur. The Vln. II part has a melodic line with a slur. The Vla. part has a melodic line with a slur. The Vc. part has a melodic line with a slur. The dynamic *mp* is repeated for each instrument part.

ANCESTRO

5

The image displays a musical score for the piece "ANCESTRO". It consists of two systems of staves, each with four parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The first system covers measures 33 to 36. In measure 33, Vln. I has a melodic line starting with a sharp sign, while Vln. II, Vla., and Vc. provide harmonic support. Dynamic markings include *mf* for Vln. I and *f* for Vln. II, Vla., and Vc. in the later measures of the system. The second system covers measures 37 to 40. Vln. I has a more active melodic line, while Vln. II, Vla., and Vc. continue with their respective parts. A consistent *f* dynamic is used for Vln. II, Vla., and Vc. throughout this system.

6 ANCESTRO

The image displays a musical score for the piece 'ANCESTRO', which is the sixth movement of a five-theme arrangement in Bambuco rhythm. The score is divided into two systems, each with four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

The first system begins at measure 41. The Vln. I staff starts with a whole rest, followed by a half note G4. The Vln. II staff has a half note Bb3. The Vla. staff has a half note Bb3. The Vc. staff has a half note Bb3. A crescendo hairpin spans from measure 42 to 44, leading to a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at the start of measure 45.

The second system begins at measure 45. The Vln. I staff has a half note Bb3, followed by a quarter note G4, and then a quarter note F#4. The Vln. II staff has a quarter note Bb3, followed by a quarter note G4, and then a quarter note F#4. The Vla. staff has a half note Bb3. The Vc. staff has a half note Bb3. A crescendo hairpin spans from measure 45 to 47, leading to a dynamic marking of *f* (forte) at the start of measure 48.

ANCESTRO

7

49 *rit.*

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

53 **Moderato** ♩ = 90 **B**

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mp

8 ANCESTRO

57

Musical score for measures 57-60 of 'ANCESTRO'. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It features four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Vln. I is silent. Vln. II enters in measure 58 with a melodic line. Vla. and Vc. play a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp* and *mf*.

61

Musical score for measures 61-64 of 'ANCESTRO'. The score continues with the same instrumentation. Vln. II is marked *arco* starting in measure 62. Vln. I remains silent. Vla. and Vc. continue their accompaniment. Dynamics include *mf*.

ANCESTRO

9

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

arco

Detailed description: This system contains measures 65 through 68. The Vln. I part is mostly silent, with a 'pizz.' marking at the start and an 'arco' marking at the end. The Vln. II part plays a rhythmic eighth-note pattern. The Vla. and Vc. parts play a similar eighth-note pattern with some melodic variation.

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

Detailed description: This system contains measures 69 through 72. The Vln. I part has a few notes, including a sharp sign. The Vln. II part has a melodic line with a slur. The Vla. and Vc. parts have a melodic line with a slur. A dynamic marking of *f* (forte) is present in all parts.

10 ANCESTRO

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 73 to 76. In measure 73, Vln. I plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, marked *mf*. Vln. II, Vla., and Vc. are silent. In measure 74, all instruments play a whole note chord consisting of G3, B3, D4, and F4, marked *dim*. In measure 75, Vln. I plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, marked *1.*. Vln. II, Vla., and Vc. are silent. In measure 76, all instruments play a whole note chord consisting of G3, B3, D4, and F4, marked *dim*. The second system covers measures 77 to 80. In measure 77, Vln. I and Vln. II are silent. Vla. plays a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3, marked *mp*. Vc. is silent. In measure 78, Vln. I and Vln. II are silent. Vla. and Vc. play a whole note chord consisting of G3, B3, D4, and F4, marked *dim*. In measure 79, Vln. I plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vln. II plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vla. and Vc. play a whole note chord consisting of G3, B3, D4, and F4, marked *dim*. In measure 80, Vln. I plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vln. II plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vla. and Vc. play a whole note chord consisting of G3, B3, D4, and F4, marked *dim*.

presto ♩ = 168 ANCESTRO 11

C
Ligero

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

12

ANCESTRO

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 89 through 92. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Vln. I staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The Vln. II staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vla. staff has an alto clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The Vc. staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are dynamic markings like *mf* and *f* throughout the system.

93

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 93 through 96. It features the same four staves as the previous system: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Vln. I staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The Vln. II staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vla. staff has an alto clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The Vc. staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are dynamic markings like *mf* and *f* throughout the system.

ANCESTRO

13

The image displays a musical score for the piece "ANCESTRO". It consists of two systems of four staves each, for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system begins at measure 97, and the second system begins at measure 101. All parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, with some crescendo and decrescendo hairpins. The Vln. I part features a melodic line with some grace notes and slurs. The Vln. II part provides a rhythmic accompaniment. The Vla. and Vc. parts play a consistent eighth-note pattern, with the Vc. part having a more active bass line.

14

ANCESTRO

105

Musical score for measures 105-108. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking is *f* (forte). The Vln. I part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Vln. II part starts with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The Vla. part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Vc. part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The music concludes with a whole note chord of G4, B4, and C5.

109

Musical score for measures 109-112. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking is *f* (forte). The Vln. I part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Vln. II part starts with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The Vla. part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Vc. part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The music concludes with a whole note chord of G4, B4, and C5. A section symbol (§) is placed above the Vln. I staff at the end of measure 112. The word "arco" is written below the Vla. and Vc. staves in measure 112.

ANCESTRO

15

113

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

f

Detailed description: This system contains measures 113 through 116. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 113 shows a dynamic marking of *f* (forte) for all instruments. The Violin I part has a crescendo hairpin. The Viola and Cello parts have a decrescendo hairpin. The Violin II part has a decrescendo hairpin. The system ends with a double bar line.

117

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 117 through 120. It features the same four staves as the previous system. Measure 117 has a dynamic marking of *f* (forte). The Violin I part has a decrescendo hairpin. The Violin II part has a decrescendo hairpin. The Viola part has a decrescendo hairpin. The Cello part has a decrescendo hairpin. The system ends with a double bar line.