

12 COMPOSICIONES PROGRESIVAS PARA TROMBÓN, BASADAS EN AIRES  
DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA

NÉSTOR DANIEL ARIZA BENAVIDES

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA  
BUCARAMANGA

2015

12 COMPOSICIONES PROGRESIVAS PARA TROMBÓN, BASADAS EN AIRES  
DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA

NÉSTOR DANIEL ARIZA BENAVIDES

Trabajo de grado para optar al título de  
Licenciado en Música

Director  
JORGE MORA  
Licenciado en Música

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2015

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco principalmente a mis padres y mi familia en general, quienes me han brindado todo su apoyo. El camino de la música es difícil, pero está lleno de felicidad y de gratas experiencias. Sin su ayuda, no me habría sido posible transitarlo de esta manera.

Así mismo, a todos los profesores de la Escuela de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, ya que me han proporcionado las bases necesarias para seguir creciendo como músico, docente y persona.

Al Lic. Jorge Mora, por creer en esta propuesta, por todas sus observaciones y su valiosa colaboración en este proyecto, así como por haber sido la persona que me dio a conocer todo lo enriquecedor que es interpretar un instrumento de viento como el trombón. La que ha sido una de las experiencias más gratas, grandiosas y felices de mi aprendizaje musical.

*Néstor Daniel Ariza Benavides*

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	12
1. JUSTIFICACIÓN.....	13
2. OBJETIVOS.....	14
2.1. OBJETIVO GENERAL .....	14
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	14
3. MARCO REFERENCIAL.....	15
3.1. MARCO TEÓRICO .....	15
3.1.1. Béla Bartók y sus “Escritos Sobre Música Popular”. Algunas consideraciones de Bartók sobre la música popular o folklórica:.....	17
3.2. MARCO CONCEPTUAL .....	19
3.2.1. Género Musical.....	19
3.2.2. Forma musical .....	24
3.2.3. Armonía. ....	30
3.3. CONTRAPUNTO .....	50
4. DISEÑO METODOLÓGICO.....	55
4.1. AUDICIÓN .....	55
4.2. RELACIÓN CON EL TROMBÓN.....	55
4.3. RECOLECCIÓN DE MATERIAL.....	56
4.4. RECOLECCIÓN DE MATERIAL SOBRE ASPECTOS TÉCNICOS EN EL TROMBÓN.....	57
4.5. SELECCIÓN DE LOS GÉNEROS Y FORMA .....	57
4.6. CLASIFICACIÓN POR NIVEL DE DIFICULTAD .....	58
4.7. ELECCIÓN DE TONALIDADES Y MODOS.....	58

4.8. EMPLEO DE OTROS RECURSOS .....	58
4.9. APLICACIÓN DEL RANGO DINÁMICO .....	58
5. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL REPERTORIO .....	59
5.1 PASILLO No. 1 .....	59
5.2. GUABINA No. 1 .....	59
5.3. DANZA No. 1 .....	60
5.4. GUABINA MODAL .....	61
5.5. BAMBUCO No. 1 SOMBRÍO .....	62
5.6. BAMBUCO No. 2 .....	63
5.7. GUABINA BLUES .....	64
5.8. DANZA No. 2 .....	65
5.9. PASILLO MODERNO PARA CUATRO TROMBONES .....	66
5.10. PASILLO TRAVIESO (PARA TRES TROMBONES) .....	67
5.11. BAMBUCO No. 3 .....	68
5.12. DANZA EN FUGA.....	69
6. CONCLUSIONES .....	71
BIBLIOGRAFÍA.....	72
ANEXOS .....	75

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Motivo, respuesta y mutación (Bach).....	28
Figura 2. Motivo, respuesta y mutación (Verdi).....	28
Figura 3. Los siete acordes diatónicos.....	34
Figura 4. Lista de tensiones .....	36
Figura 5. Continuación.....	36
Figura 6. Efecto del encadenamiento IIm7 – V7 – Imaj7 .....	38
Figura 7. Cadencia rota .....	39
Figura 8. La relación II-V.....	40
Figura 9. Superestructura .....	41
Figura 10. Acordes diatónicos y tensiones disponibles.....	42
Figura 11. Acordes no diatónicos y tensiones disponibles.....	42
Figura 12. Cuatríadas afectadas en la escala menor armónica.....	43
Figura 13. Cuatríadas afectadas en la escala menor melódica. ....	43
Figura 14. Cambio de modo.....	44
Figura 15. Subdominante menor procedente del modo eolio .....	45
Figura 16. Subdominante menor procedente del modo frigio. ....	45
Figura 17. Nota característica modal. ....	47

## LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Partitura de Pasillo No. 1 .....	75
ANEXO B. Partitura de Guabina No. 1 .....	76
ANEXO C. Partitura de Danza No. 1 .....	77
ANEXO D. Partitura de Guabina Modal .....	78
ANEXO E. Partitura de Bambuco No. 1 (Sombrío) .....	80
ANEXO F. Partitura de Bambuco No. 2 .....	82
ANEXO G. Partitura de Guabina Blues.....	85
ANEXO H. Partitura de Danza No. 2 .....	87
ANEXO I. Partitura de Pasillo Moderno Para 4 Trombones.....	89
ANEXO J. Partitura de Pasillo Travieso (Para 3 Trombones).....	93
ANEXO K. Partitura de Bambuco No. 3.....	96
ANEXO L. Partitura de Danza en Fuga .....	97

## RESUMEN

### **TÍTULO:**

12 COMPOSICIONES PROGRESIVAS PARA TROMBÓN, BASADAS EN AIRES DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA\*

### **AUTOR:**

Néstor Daniel Ariza Benavides \*\*

### **PALABRAS CLAVES:**

Composición, Trombón, Folklore, Música Colombiana, Música Andina Colombiana

### **DESCRIPCIÓN:**

Autores famosos y destacados defienden la idea de que el estudio y la práctica de la música folklórica son parte importante fundamental de la formación musical e integral de todo ser en diferentes niveles. Así que sus aportes fueron tomados en cuenta, para definir el enfoque folklórico, de la música elaborada para esta tesis de grado.

Teniendo en cuenta que el trombón históricamente no ha sido tradicional en los géneros musicales de la región andina colombiana, el proyecto fue una oportunidad de crear repertorio exclusivo para este instrumento en estos estilos. Así mismo, el poseer un carácter progresivo, lo convierte en un material de acceso a intérpretes de niveles novatos a profesionales. Esto le brinda cualidades pedagógicas al proyecto, ya que aparte de lo técnico, contribuye a la difusión del patrimonio cultural musical regional y a propiciar un contacto académico con el mismo en los trombonistas.

El estudio para crear estas piezas no se limita únicamente a la audición y el análisis de la música andina colombiana a través de la historia. También implica el estudio de la teoría musical académica de períodos tradicionales y contemporáneos. Algunas composiciones presentan elementos de estética propias del barroco y clasicismo, como la forma, el contrapunto, orquestación y conducción de voces. Pero la mayoría son ricas en recursos provenientes de la armonía moderna procedente de contextos del jazz, tales como progresiones armónicas con numerosos acordes de color y secuencias e intercambios modales. El uso de todos estos recursos contribuyó para enriquecer musicalmente la calidad del repertorio, y brindarle este material alternativo a la academia.

---

\* Trabajo de grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes-Música. Director: Jorge Mora

## ABSTRACT

**TITLE:**

12 PROGRESSIVE PIECES FOR TROMBONE, BASED ON GENRES FROM COLOMBIAN ANDEAN REGION\*

**AUTHOR:**

Néstor Daniel Ariza Benavides \*\*

**KEY WORDS:**

Composition, Trombone, Folklore, Colombian Music

**DESCRIPTION:**

Famous and outstanding authors defend the idea that, studying and practicing the folklor music is an important and fundamental part, not only in the musical formation, but in the formation as whole human beings in their different stages. That is why, some of these authors' contributions were important and were taken into account in order to decide the approach of the folklore music that was created in this graduation thesis.

Due to the fact that the trombone is an instrument that has not been present in the traditional Andean Colombian music through history, this project was an opportunity to create an exclusive repertoire for this specific instrument and this genre. Furthermore, the fact that it has a progressive character, makes this material to be accessible to all kinds of performers, from beginners to professional levels. All this, gives extra educational qualities to the project, because in addition to all the technical process, it will contribute to promote the regional music culture and create an academic bond with the trombonists.

In order to create all these pieces, the studies are not necessarily focused only in listening and analyzing the Andean Colombian music through history; The project implies also the study of the traditional and contemporary periods of academical music theory. Some of the compositions show aesthetics elements, that belong to the baroque and the classicism epoch, like the form, the counterpoint, the orchestration and conducting voices. But most of them, are rich in resources from modern harmony that come from jazz contexts, such as harmonic progressions with numerous color chords and sequences as well as modal interchanges. The use of these resources contributed to musically enrich the quality of the repertoire, and give this alternative material to the academy.

---

\* Bachelor thesis

\*\* School Humanities, School of Arts and Music. Director: Jorge Mora

## INTRODUCCIÓN

El trombón es un instrumento rico en posibilidades sonoras e interpretativas que vienen en desarrollo desde el renacimiento (conocido en ese entonces como sacabuche o pousane) hasta la actualidad, lo que hace que exista un amplio repertorio para este, en gran variedad de géneros y estilos tanto de música erudita sacra y secular, como en música popular o músicas del mundo. En Colombia está presente en su música académica y folklórica, especialmente de la costa norte, donde ha tenido una mayor relevancia y lugar como instrumento solista e improvisador.

La propuesta de este proyecto va enfocada hacia la música de la región andina, ya que tradicionalmente, la misma se ha desarrollado sobre instrumentos de cuerda pulsada y algún instrumento de viento madera. No tiene precedentes escribir un repertorio escrito para trombones solistas o conjuntos de trombones, a excepción de los arreglos de obras ya existentes y el papel otorgado en formato de orquestas y bandas sinfónicas.

A lo largo del documento también se podrá visualizar la intención pedagógica del proyecto, la organización progresiva de las piezas y su utilidad en contexto de interpretación y de formación. Además el material podría ser adaptado a otros instrumentos por quien lo desee o lo considere funcional o de utilidad en sus procesos.

## 1. JUSTIFICACIÓN

El proyecto de creación musical, es un aporte a la enseñanza del instrumento en Colombia y en lugares donde haya alguna intención de presentar música latinoamericana, porque constituirá una alternativa de acompañamiento a los más tradicionales y clásicos métodos y conjuntos de estudios para trombonistas. Así mismo brindará la posibilidad de acercar más la música andina colombiana a los intérpretes de este instrumento.

A corto plazo, se espera que tenga un impacto inmediato en la cátedra de trombón de la Escuela de Música de la Universidad Industrial de Santander, para la formación de los estudiantes de diferentes niveles de trombón. Lo anterior teniendo en cuenta que haya una intención de incluir la música andina colombiana en los procesos de formación instrumental e interpretativa.

Gracias a las cualidades que presenta el proyecto, podrá ser utilizado en instituciones de diferentes partes del país y de distinto tipo, pues las bases teóricas del repertorio, contienen elementos teóricos de música contemporánea (jazz, popular) y música erudita (principalmente los elementos contrapuntísticos), así como escritos para modo solista, en dueto, trío y cuarteto.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1. OBJETIVO GENERAL**

Escribir un repertorio de composiciones progresivas para trombonistas de nivel novato a nivel experto, en géneros de la región andina colombiana, que sean útiles para acompañar procesos de formación y para ser interpretados en escenarios académicos y folklóricos.

### **2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Aportar doce composiciones para trombón en ritmos andinos colombianos a la academia, que van desde niveles iniciales a nivel experto.
- Estimular el contacto con la interpretación y formas de la música de la región andina en trombonistas de diferente nivel.
- Brindar un repertorio alternativo a la academia del trombón y a la música andina colombiana contemporánea.

### 3. MARCO REFERENCIAL

#### 3.1. MARCO TEÓRICO

Para desarrollar este proyecto, se tiene en cuenta los aportes de Kodály a la enseñanza del folklore en la educación. Esto con el fin de construir una herramienta importante para preservar la cultura musical regional, y brindar a los trombonistas un repertorio alternativo en diferentes niveles de dificultad.

Según Kodály:

- *“La auténtica música folklórica debe ser la base de la expresión musical nacional en todos los niveles de la educación”<sup>1</sup>.*
- *“La música del pueblo puede levantarse por encima de la basura que amontona sobre ella a fin de emplearla para construir un arte más elevado”.*

Con el uso apropiado de este material, se conseguirá una apropiación mayor del patrimonio cultural regional, gracias a su enfoque. De esta manera se espera que se logre un aprendizaje significativo no sólo en lo que se pueda desarrollar técnicamente con el instrumento, sino también el contacto académico que se tendrá con la música tradicional de la región. Cuando se habla de aprendizaje significativo se hace referencia a la teoría del mismo nombre, propuesta por el psicólogo Ausubel.

*“El aprendizaje significativo presupone tanto que el alumno manifiesta una actitud hacia el aprendizaje significativo; es decir, una disposición para relacionar no*

---

<sup>1</sup> HOULAHAN, Mícheál and TACKA, Philip. Kodály Today: A Cognitive Approach to Elementary Music Education Inspired by the Kodály Concept. (New York: Oxford University Press. 2008. Pág. 40

*arbitraria, sino sustancialmente, el material nuevo con su estructura cognoscitiva, como que el material que aprende es potencialmente significativo para él...<sup>2</sup>.*

Teniendo en cuenta los géneros musicales del proyecto, y sus características académicas, así como la teoría de Ausubel, es posible que se genere una disposición no arbitraria, sino sustancial por parte del estudiante y el profesional hacia el repertorio, puesto que puede ser significativo para él, el hecho de encontrarse con música de su país, dentro de su ambiente académico, y con características del mismo.

En cuanto a las composiciones, en el caso de los novatos, se hace necesario guiar a los estudiantes en los procesos de aprendizaje hasta el punto en que se encuentren aptos para realizar una interpretación adecuada, y también puesta en escena. Por esta razón, el profesor debe realizar las indicaciones que considere necesarias para cada pieza del repertorio, y si es posible, acompañarlo con un instrumento armónico, o tocando otra de las líneas en caso de que haya más de un trombón. *“El aprendizaje es más eficaz cuando el aprendiz trabaja con otra persona; a través de la interacción, el aprendiz construye su conocimiento y puede progresar del desarrollo actual hacia el potencial (Bruner, 1976)<sup>3</sup>”*. La teoría del andamiaje también afirma que este aprendizaje puede ser colectivo entre iguales, y en el caso de este proyecto se en un contexto ideal para el aprendizaje colaborativo, que es el eje fundamental, para el éxito interpretativo de las obras en que participa más de un trombón.

En el caso de los profesionales, es importante que sigan atentamente las instrucciones de las partituras, que analicen los patrones rítmicos las melodías contrapuntísticas para lograr un sonido equilibrado y acoplado grupalmente.

---

<sup>2</sup> AUSUBEL, D. The Psychology of Meaningful Verbal Learning. New York: Grune & Stratton. 1963. Pág. 22.

<sup>3</sup> WOOD, D., BRUNER, J., & ROSS, G. The role of tutoring in problem solving. Journal of Child Psychology and Psychiatry and Allied Disciplines, 1976. 17, 89-100.

También se recomienda que estén muy familiarizados con la música tradicional, para dar un sentido interpretativo de acuerdo con los géneros propuestos.

**3.1.1. Béla Bartók y sus “Escritos Sobre Música Popular”.** Algunas consideraciones de Bartók sobre la música popular o folklórica:

*Alrededor de los conceptos de música popular y canto popular se ha producido una notable confusión. En general, se cree que la música popular de un país constituye un todo homogéneo y uniforme, pero en realidad las cosas nunca se dan con tales caracteres. En los hechos, la música popular está compuesta por dos géneros de material musical: la música culta popularesca (en otros términos, la música popular ciudadana) y la música popular de las aldeas (música campesina).*

*Podemos llamar música popular ciudadana, o música culta popularesca, a aquellas melodías de estructuras más bien simple, compuesta por autores diletantes pertenecientes a la clase burguesa. Esas melodías, en cambio, no son conocidas para nada en la clase campesina o, a lo sumo han penetrado en ella sólo relativamente tarde y a través de la mediación de la burguesía.*

*En cuanto a la música popular de las aldeas, la mejor definición capaz de comprender todas sus características es, sin más, la siguiente: debe considerarse como música campesina en sentido lato a todas aquellas melodías que están difundidas o que han estado difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical en los campesinos<sup>4</sup>.*

Aunque las consideraciones de Bartók están en el contexto de la Hungría de la primera mitad del siglo XX, es posible relacionarla con el pasado musical colombiano, debido a que los géneros abordados en la composición son de origen campesino, de gran influencia europea y del gusto de personas de la alta sociedad

---

<sup>4</sup> BARTÓK, Béla. Escritos Sobre Música Popular. Edición en español: Siglo XXI editores (1979). Pág. 66.

colombiana de los siglos XIX y XX. Compositores como Luis Antonio Calvo o Pedro Morales Pino, presentan en su material los rasgos procedentes de las músicas campesinas colombianas y bajo la influencia de la música del viejo continente.

#### *La importancia de la música popular*

*Generalmente se considera que la armonización de las melodías populares es, al fin de cuentas, algo fácil o por lo menos mucho más fácil que la escritura de una composición sin ayuda temática alguna. Así, suele decirse que el trabajo de armonización ofrece al compositor la ventaja de una liberación a priori de una parte del esfuerzo: justamente, el de la invención de los temas.*

*Tales ideas son completamente equivocadas. En realidad, saber tratar las melodías populares es uno de los más difíciles trabajos que existen, y sin más, podemos considerarlo idéntico al del compositor de músicas “originales”, cuando no más difícil. No debe olvidarse que la sujeción obligada a una determinada melodía, ya de por sí significa verse gravemente limitado en la propia libertad, encontrándose así de inmediato ante una dificultad no indiferente. Hay otra dificultad: La individualización del carácter específico de la melodía popular, que exige una colaboración capaz tanto de conservar su propia y típica fisionomía como de darle el debido relieve. En suma, para elaborar un canto popular no se necesita por cierto, como suele afirmarse menos inspiración que la requerida para cualquier otra composición.*

*Hay músicos cultos que sostienen como algo inactual y hasta nocivo el hecho de remontarse a la música popular. Antes de entrar en discusión con estos músicos, es necesario preguntarse si nuestra orientación se podría conciliar, y cómo se podría conciliar, con aquella otra orientación llamada atonal, o bien con la dodecafonía.*

*Digámoslo claramente: De ninguna manera.*

*¿Por qué? Porque la música popular es exclusivamente tonal y prácticamente resulta en absoluto inconcebible una música popular atonal. Por otro lado, la música atonal, dodecafónica, no puede fundarse sobre la música popular, tonal: sería sostener la cuadratura del círculo. Y ya queda fuera de dudas que justamente la actitud de muchos compositores contemporáneos que han preferido remitirse a las antiguas músicas populares no es el último de los obstáculos para el triunfo del atonalismo<sup>5</sup>.*

Siguiendo en parte esta lógica, se optó por no elaborar composiciones con técnicas atonales para el repertorio, ya que posee unas características rítmicas completamente tradicionales y la extensión de recursos armónicos y melódicos se ha tomado del desarrollo que ha habido en la música moderna y el jazz. Esto aplica para las composiciones que poseen un acompañamiento cifrado con acordes de color, porque para el repertorio a tres y cuatro voces se han implementado recursos barrocos y clásicos en su elaboración.

### **3.2. MARCO CONCEPTUAL**

Se considera fundamental en este proyecto, el manejo de los siguientes conceptos, ya que sobre ellos está construido el repertorio.

**3.2.1. Género Musical.** Conjunto de piezas que comparten características estructurales comunes en todos los niveles musicales: métrico, rítmico, armónico, melódico y formal. La manera como los elementos de la estructura musical se definen, y la evidencia práctica de muchas piezas que comparten tales características, se manifiesta en las prácticas sociales de las culturas musicales

---

<sup>5</sup> BARTÓK, Béla Escritos Sobre Música Popular. Edición en español: Siglo XXI editores. 1979. Pág. 86-87.

de las que hacen parte las músicas referidas. Un género musical es reconocido por una comunidad cultural y expresa significados simbólicos que les son propios<sup>6</sup>. Los géneros musicales andinos colombianos utilizados en el proyecto son los siguientes:

3.2.1.1 Bambuco. La estructura musical del bambuco está constituida principalmente por una serie de elementos rítmicos los cuales aportan el factor diferencial de esta y la distinguen de las demás manifestaciones musicales colombianas. Dicho elemento, al igual que sus aspectos melódico y armónico, registraron diversos cambios en el transcurso de siglo XI, debido en gran parte a circunstancias de tipo social, político y económico, enmarcado por el desarrollo particular de Bogotá y la búsqueda de elementos o factores potencialmente simbólicos que pudieran colaborar en la construcción de una identidad nacional<sup>7</sup>.

*Ritmo:* Se sabe que es un género de una dificultad en su escritura, debido a sus acentuaciones rítmicas sincopadas. Diferentes autores han optado por escribirlos en compás de 3/4, 6/8 o hacerlo a través de la polirritmia de ambos compases. En el repertorio es utilizada la polirritmia en la transcripción de manera circunstancial, según el desarrollo de cada pieza.

*Melodía:* Si aplicamos el patrón de 6/8 a las melodías de bambuco, podemos observar que la característica primordial de la estructura rítmico-melódica radica en la presencia de la sincopa producida por la unión de la última corchea del compás con la primera siguiente (*síncopa de cauda*) provocando el efecto de desplazamiento de la parte débil del compás y haciendo que funcione como una parte fuerte<sup>8</sup>:

---

<sup>6</sup> FRANCO DUQUE, Luis Fernando. Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos. *Cartilla de iniciación Musical*. Ministerio de Cultura. 2005. Pág. 7.

<sup>7</sup> GONZÁLEZ ESPINOSA, Jesús Emilio. La construcción de una identidad colombiana a través del Bambuco en el Siglo XIX. 2012. Pág. 43.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, pág. 49

Este contexto métrico es el que diferencia la melodía “*bambuquera*” de la de los otros ritmos colombianos y es la que le da ese aire tan particular. Este tipo de síncopa puede estar frecuente en secuencias de uno o dos compases, siendo ese último el más usual<sup>9</sup>.

3.2.1.2 Guabina. Es un ritmo andino colombiano, cuyos orígenes se remontan al siglo XVIII y que era muy popular entre el pueblo, especialmente entre los alfareros y canteros de la zona cundiboyacense. En sus orígenes fue muy criticado por la Iglesia Católica, debido a que su baile implicaba el acercamiento de la pareja. Las guabinas fueron parte esencial del repertorio musical en las épocas navideñas<sup>10</sup>.

*José Ignacio Perdomo Escobar, en el glosario de su obra “Historia de la música en Colombia”, clasifica la guabina en diferentes estilos por región y característica:*

*Guabina Aguadeña: Guabina Originaria de la Aguada en Santander del sur*

*Guabina Antioqueña: Canción montañera “Aire musical de la montaña... se distingue más por la armonía de su música en la que se percibe el dejo natural del montañés antioqueño que por la perfección de sus estrofas. R. Uribe.*

*Guabina Chiquinquireña: Cantar boyacense que hizo célebre el compositor Alberto Urdaneta.*

*Baile en movimiento rápido en tres cuartos, cuya melodía consta de breves períodos entrecortados que se repiten simétricamente. Cfr. Darío Mayer.*

---

<sup>9</sup> GONZÁLEZ ESPINOSA, Jesús Emilio. La construcción de una identidad colombiana a través del Bambuco en el Siglo XIX. 2012. Pág. 49

<sup>10</sup> GUÍA Todo. La Guabina. Consultado el 20 enero de 2015. Disponible en: [http://www.quiatodo.com.co/Danza/Bogota/la\\_guabina](http://www.quiatodo.com.co/Danza/Bogota/la_guabina)

*Guabina Santandereana: Aire popular al sur de Santander emparentado con el torbellino. Se distinguen variantes: La del Puente, la Veleña, la de Aguadas, acompañándolas de coplas apropiadas.*

*Guabina Tolimense: Guabina de los llanos del Tolima Grande. El maestro Alberto Castilla (1883-1837) Supo dejarla a la posteridad de manera perdurable<sup>11</sup>.*

*Ritmo: La guabina se escribe en compás de 3/4*

3.2.1.3 Pasillo. Los antecedentes históricos del Pasillo Colombiano son los mismos del vals, es decir que, de todos modos, se trata de un aire nacional, en el cual quedó plasmada la influencia europea. El vals es originario de Alemania, donde, en el siglo XVIII, los campesinos bailaban y cantaban el "Landler" que al parecer fue la primera forma musical que incorporó el compás 3x4, cuya importancia en la música de la humanidad sería enorme. Las formas valseadas serían traídas al continente Americano por los españoles y entre estas estaban por ejemplo, las "valencianas". A comienzos del siglo XIX, ya el Minué francés era una danza preferida en Santafé de Bogotá, Tunja, Popayán, Cartagena y otras ciudades colombianas<sup>12</sup>.

Básicamente existen dos tipos representativos de pasillo:<sup>13</sup>

El pasillo instrumental fiestero, que es el más característico de las fiestas populares, bailes de casorios y de garrote, retretas y corridas de toros.

El pasillo lento vocal o instrumental, es característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; es el típico de las serenatas y de las reuniones sociales de cantos y en aquellos momentos de descanso y nostalgia.

---

<sup>11</sup> PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la Música en Colombia. 1938. Pág. 266.

<sup>12</sup> Festival Nacional del Pasillo Colombiano 2006. El Festival Nacional del Pasillo Colombiano. Consultado el 20 enero de 2015. Disponible en: <http://festival-del-pasillo-colombiano.blogspot.com/>

<sup>13</sup> OCAMPO LÓPEZ, Javier. Música y folclor de Colombia. Editorial Plaza y Janes Editores Colombia s.a. 2002. Pág. 100.

Guillermo Abadía Morales menciona en su libro *La Música Folclórica Colombiana*, una tercera modalidad:

*El pasillo coreográfico*, ahora en desuso y que era una variedad del pasillo fiestero para ser bailado con coreografías grupales.

#### *El Pasillo Contemporáneo.*

En la actualidad el pasillo ha variado radicalmente y es precisamente porque desde sus orígenes mismos el aire de pasillo se afinó y sustentó en construir sobre una estructura antigua unas nuevas formas de concebir la creatividad para la música colombiana. Su esencia sigue concebida desde un ritmo ternario, pero ese viejo estilo inventado por esquemáticos que pretendía estatizar el ritmo quedó atrás hace más de 20 años, hoy el pasillo admite las letras con belleza poética, la armonía libre, inversiones, intertonaciones, acordes de onceava, treceava, disonancias, armonía cuártica. Cabe destacar a nuevos compositores pasilleros que hoy son reconocidos a través de su obra, ellos son pioneros y aunque inicialmente muchos de sus frutos fueron rechazados, su trabajo se encargó de acercarlos al gusto popular reivindicando su trabajo; entre ellos están: Héctor Fabio Torres, Fabio Alberto Ramírez, Jhon Jairo Torres de la Pava, Ancizar Castrillón Santa, Dora García, Oscar Lince, Gustavo Adolfo Réngifo, Alexander Cuesta, Doris Zapata, Ana María Naranjo, Guillermo Calderón, entre otros<sup>14</sup>.

*Ritmo:* El pasillo se escribe siempre en 3/4 y de acuerdo con su estilo o velocidad, se puede escuchar que varía levemente su célula rítmica.

3.2.1.4 Danza. “Así llamamos este aire procedente de Cuba y que es una transcripción de la antigua contradanza. La danza ha sido escrita en compás de dos tiempos y su característica rítmico-melódica en figuración de tresillo. Su movimiento animado con su ritmo en 6/8 original de la antigua contradanza es

---

<sup>14</sup> Festival Nacional del Pasillo Colombiano 2006. El Festival Nacional del Pasillo Colombiano. Consultado el 20 enero de 2015. Disponible en: <http://festival-del-pasillocolombiano.blogspot.com/>

posible que haya generado el ritmo de acompañamiento del bambuco. El crítico y compositor español Adolfo Salazar dice que la danza se mezcló en Colombia con el bambuco, no va, tal vez, del todo descaminada. Entre nosotros se aclimató fácilmente hace mucho tiempo y son muy populares las de Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo y muchos otros, escrita tanto como para instrumentos, como para canto". Zamudio<sup>15</sup>

*Ritmo:* Las células características de este género se escriben en 2/4

**3.2.2 Forma musical.** Se llama forma musical a la manera de organizar o estructurar una pieza musical, que resulta del orden elegido por el compositor para presentar los distintos temas o ideas musicales que la integran<sup>16</sup>.

Según el texto de formas musicales del blog de la Consejería de educación, cultura y deporte de Andalucía (España), para crear una forma musical los compositores utilizan dos recursos básicos: la repetición y el contraste.

*La repetición de una idea musical,* puede ser literal o presentar alguna variación con respecto a la idea original. La repetición ayuda a dar unidad a la obra musical (algunos temas pueden escucharse varias veces a la largo de una obra).

*El contraste:* para evitar que la música sea monótona, se utiliza el contraste, que es la presentación de una idea nueva que contrasta con lo ya escuchado.

Es de conocimiento de los músicos de la academia, que hay una cantidad muy elevada de formas musicales de acuerdo con cada época, país y región, pero sólo se abordará los conceptos de las tres formas musicales bajo las cuales se organizaron las composiciones del repertorio.

---

<sup>15</sup> PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la Música en Colombia. 1938. Pág. 259.

<sup>16</sup> Consejería de educación, cultura y deporte de Andalucía. La Forma Musical. 2009. Consultado el 20 enero de 2015. Disponible en: [http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/la\\_forma\\_musical.htm](http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/la_forma_musical.htm)

3.2.2.1 Forma Ternaria. El concepto de forma ternaria se aborda en el proyecto, desde lo planteado por el famoso y reconocido compositor del siglo XX, Arnold Schoenberg, en su tratado de Fundamentos de la Composición Musical:

### LA PEQUEÑA FORMA TERNARIA

(A-B-A')

*Una abrumadora proporción de las formas musicales está compuesta estructuralmente por tres partes. La tercera parte es a veces una repetición exacta (recapitulación) de la primera, pero otras es más o menos una repetición más o menos modificada. La segunda parte se organiza como un contraste.*

*Las secciones contrastantes de diversos tipos y grados se encuentran en muchas formas: Por ejemplo la pequeña forma ternaria (Formalmente llamada forma de canción (o de <<Lied>>) en tres partes; formas ternarias más largas, tales como el Minuetto o el Scherzo, la Sonata o la Sinfonía.*

*El contraste presupone coherencia. El contraste incoherente, aunque tolerado en música <<descriptiva>>, es intolerable en una forma bien organizada. Las secciones contrastantes por tanto deben utilizar el mismo proceso mediante el cual las formas del motivo se conecten formulaciones más simples<sup>17</sup>.*

3.2.2.2 Rondó.. El documento sobre Formas Musicales de la Consejería de educación, cultura y deporte de Andalucía, define también el rondó como *una forma en la que hay un tema principal que se repite y entre cada repetición hay un tema que contrasta con él: A B A B A o A B A C A... etc.*<sup>18</sup>.

Los elementos estructurales de estas formas pueden ser simples y cortos, o compuestos y largos. Hay transiciones, codettas, episodios, etc. La clasificación

---

<sup>17</sup> SCHOENBERG, Arnold (1967), Fundamentos de la Composición musical. New York. Pág. 143.

<sup>18</sup> Consejería de educación, cultura y deporte de Andalucía. La Forma Musical. 2009. Consultado el 20 enero de 2015. Disponible en: [http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/la\\_forma\\_musical.htm](http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/la_forma_musical.htm)

de la forma se basa en el número y posición de las partes, no en la longitud de la pieza<sup>19</sup>.

3.2.2.3 Fuga. La Fuga es considerada por especialistas como forma musical y por otros como procedimiento o textura, debido a la variedad que la misma puede tener y su organización y estructura ternaria. En este proyecto se tratará como forma musical, para lo que se tuvo en cuenta el aporte de Joaquín Turina en su Tratado de Composición Musical y lo visto en la cátedra de Formas Musicales I y II con el Doctor Alexander Solomeniuk, en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander. Según Turina:

*La fuga es una composición polifónica, escrita contrapuntísticamente y basada sobre un tema que le sirve de fundamento. La fuga es monotemática por principio, pues si bien existen fugas con dos o tres temas, siempre predomina uno de ellos como centro o eje de la composición.*

*El tema o motivo de la fuga consiste en una frase musical breve y precisa, que presente por ella misma un sentido completo. La armonía debe estar sobreentendida y el ritmo será tan característico, que la melodía se destaque siempre y se reconozca a través de cuantos elementos la rodeen. El motivo se ha escribir de tal forma, que no posee dificultades en su desarrollo para la aplicación de las reglas contrapuntísticas. Su tonalidad está bien determinada y su ámbito será limitado, para evitar, en lo posible, el cruce de voces.*

*El motivo está directamente imitado por la respuesta, es decir, por la entrada de la segunda voz. La respuesta se halla sometida a ciertas modificaciones, debidas a que las funciones tonales de la tónica y de la dominante están invertidas en ella. Esta inversión de las funciones tonales produce, lógicamente, desigualdad en las*

---

<sup>19</sup> SCHOENBERG, Arnold (1967), Fundamentos de la Composición musical. New York. Pág. 229.

*escalas, ya que la división de la escala diatónica en dos porciones desiguales no permite la imitación exacta.*

*Para remediar en cuanto es posible esta dificultad, hay que recurrir al procedimiento de las mutaciones. No se pueden establecer bases concretas que ordenen el mecanismo de las mutaciones. Puesto que las funciones tonales se invierten en la respuesta, bastará tener en cuenta, al hacer la mutación, que las dominantes pasan a ser tónicas y viceversa. Si el motivo, una vez hecho el cambio, carece de estabilidad melódica, no hay ninguna regla que añadir, si no es la lógica y el buen gusto del compositor. Si el motivo se desarrolla en la tónica, la respuesta se hace en la dominante, muchas veces sin mutación.<sup>20</sup>*

---

<sup>20</sup> TURINA, Joaquín. Tratado de composición musical. Volumen I. Unión Musical de Ediciones S.L. 1946. Pág. 64,65

**Figura 1.** Motivo, respuesta y mutación (Bach)

motivo

respuesta

Bach.

motivo

respuesta

mutación

Haendel.

Fuente: TURINA, Joaquín. *Tratado de composición musical*. 1946.

**Figura 2.** Motivo, respuesta y mutación (Verdi)

Cuando el motivo marcha de la tónica a la dominante, la respuesta vuelve desde la dominante a la tónica, siendo precisa entonces la mutación:

motivo

respuesta

mutación

Verdi.

Fuente: TURINA, Joaquín. *Tratado de composición musical*. 1946.

Solomeniuk afirmaba que estas respuestas “mutadas” se denominan respuestas tonales, y las que permanecían sin modificar, se denominaban “respuestas reales”. Así mismo sostenía que la Fuga presenta las siguientes características:

- Se encuentra escrita como mínimo para dos voces (no muy común), y máximo cinco voces. Normalmente se encuentran escritas para tres y cuatro voces.

- Tiene forma ternaria: Exposición – Desarrollo – Reexposición

- Siempre comienza en tónica y la segunda voz responde en dominante.

- El sujeto siempre empieza en tiempo fuerte y si el tema comienza en silencio, las demás voces deben hacerlo, porque además evita choques.

- A la continuación del sujeto (material posterior) se le llama contrasujeto

- Puede empezar en cualquier voz

- El desarrollo puede encontrarse en otra tonalidad y cuando se modula, se hace en voces extremas. Nunca en voces medias.

- Pueden haber divertimentos y estrechos. Entiéndase divertimento como una sección de transición entre dos presentaciones del tema principal y el estrecho consiste en iniciar una respuesta antes de que completar el tema, y suele encontrarse en el desarrollo.

- Al final suele aparecer una nota pedal, en un episodio sobre tónica o dominante.

### 3.2.3. Armonía.

- ✓ Armonía tradicional. La armonía estudia los acordes individualmente y en relación unos con otros. El acorde, considerado individualmente, tiene personalidad propia y se le concede un valor vertical, ya que los sonidos de que se compone se han de oír simultáneamente. En cuanto a las relaciones o enlaces entre ellos son, necesariamente, horizontales<sup>21</sup>.

Algunas de las doce composiciones presentan total o parcialmente elementos de armonía tradicional, la cual se ha estudiado a partir de los conceptos presentados por Joaquín Turina en su Tratado de Composición. A continuación, la armonía en el tratado de Turina:

#### Acordes Fundamentales

El acorde perfecto, en sus dos aspectos, mayor y menor, constituye el centro de la armonía. Está formado por una nota grave o fundamental, a la que se agregan una tercera y una quinta justa. En nuestras escalas diatónicas hay tres sonidos que adquieren mayor importancia que los demás: el 1º grado, o tónica; el 4º grado o subdominante y el 5º grado o dominante. Colocando un acorde perfecto sobre cada uno de estos grados se obtiene la base y cimientos de una tonalidad, advirtiéndose que, armónicamente hablando, la subdominante representa el 5º grado inferior y la dominante el 5º grado superior, hallándose situada la tónica en el centro.

Los grados II, III y VI del modo mayor producen acordes consonantes menores. El grado VII da como resultado un acorde formado con la sensible, más que una tercera menor y una quinta disminuida. La sensible tiene marcha obligada hacia la tónica, y por tanto, no puede doblarse por otra voz. La quinta disminuida se considera como disonancia y resuelve descendiendo. Esto hace que el acorde siguiente resulte incompleto y sin quinta.

---

<sup>21</sup> TURINA, Joaquín. Tratado de composición musical. Volumen I. Unión Musical de Ediciones S.L. 1946. Pág. 65

La escala menor armónica es la que se emplea en estos estudios. Nos da un acorde disminuido en el grado II, un nuevo acorde con quinta aumentada en el grado III, un consonante mayor en el VI y otro disminuido en la sensible.

Cuando los acordes, en vez de llevar en el bajo la nota fundamental, llevan la tercera o la quinta, se dice que están invertidos. A la primera inversión se llama acorde de sexta, y a la segunda inversión, de cuarta y sexta.

El enlace de los acordes está sujeto a las siguientes reglas:

- Las notas comunes a los dos acordes deben conservarse en la misma voz
- Las demás voces se dirigen a sus intervalos más cercanos
- Si no hay notas comunes entre dos acordes, las voces marcharán libremente, pero sin dar lugar a dos quintas o a dos octavas paralelas con otra voz
- Cuando el bajo marcha por grados conjuntos, debe adoptarse el movimiento contrario para las voces

La prohibición de quintas y octavas paralelas es tradicional, siendo innegable que las octavas dan una impresión de pobreza, y de rigidez las quintas. Por lo que se refiere a estas últimas no existe ninguna explicación científica que justifique la prohibición; al contrario, la práctica ha demostrado que el empleo de las quintas constituye un recurso muy estimable en el desarrollo de la armonía moderna.

Retardos y anticipaciones

Al prolongar una nota integrante de un acorde hasta el acorde siguiente se produce un retardo. La característica especial de los retardos está en la disonancia que resulta, como nota extraña al nuevo acorde. Esta circunstancia es, precisamente, la que presta atractivo a los retardos. Para producir un retardo hacen falta tres tiempos, o sea, preparación, retardo y resolución. La nota preparada ha de estar en tiempo débil y el retardo en tiempo fuerte, puesto que

lleva el acento. La preparación debe tener, por lo menos el mismo valor de la disonancia.

Los retardos se resuelven descendiendo un grado; también pueden resolver subiendo; pero, en este caso, marchan casi siempre a la distancia de un semitono. La nota retardada no debe doblarse, a menos que dicha nota sea la fundamental del acorde de resolución. La resolución, subiendo, podría considerarse como una contracción del retardo normal. También puede resolver subiendo los retardos de la nota sensible. Pueden intercalarse algunas notas entre el retardo y su resolución, bien sean integrantes del acorde o extrañas a él.

La anticipación se produce cuando una o varias voces se hacen oír, anticipadamente, algunas notas del acorde siguiente. En realidad la anticipación es, simplemente, un retardo a la inversa. Se coloca casi siempre en los tiempos débiles del compás, tomando una apariencia de síncope.

### Pedal

Una nota que persiste durante varios compases y sobre la cual pasan diferentes acordes extraños a ella, se denomina pedal. Esta nota persistente se coloca en el bajo, y también en voz intermedia o superior; pero la armonía tradicional no admite como pedales más que las dos notas fundamentales, tónica y dominante.

Para el empleo del pedal se observan las siguientes reglas:

- El pedal comenzará en un tiempo fuerte del compás y con un acorde que no sea extraño a él.
- No puede abandonarse ni resolverse la nota pedal, sino por medio de un acorde del cual dicha nota sea parte integrante.

Generalmente se coloca la nota pedal en el bajo, advirtiendo que, en la armonía a cuatro voces, en la parte de tenor llena las funciones de bajo mientras persiste la

nota. El pedal intermedio y el superior se emplean pocas veces, a causa de su dificultad y de las precauciones que exigen. Sobre todo, el pedal intermedio, rodeado de otras voces en movimiento, requiere un gran cuidado.

#### Notas de paso y apoyaturas

Las notas de paso llenan los intervalos que existen entre notas armónicas, es decir, que forman parte del acorde. Pueden ser diatónicas y cromáticas, y marchan por grados conjuntos, presentándose siempre en tiempo débil, pues por su índole especial no llevan acentuación.

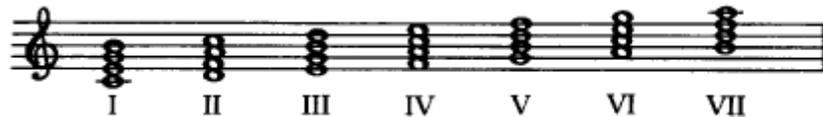
Las apoyaturas son notas extrañas al acorde y colocadas precisamente en parte fuerte y acentuada del compás. Tiene cierta apariencia de <<retardos sin preparación>>. Resuelven en la nota armónica más próxima, casi siempre bajando, aunque pueden también subir; en este aspecto último toman carácter cromático, colocándose a distancia de un semitono.

- ✓ Armonía moderna. Ya que los principios de la armonía moderna, están fundamentados en la armonía tradicional, se abordarán los conceptos que fueron necesarios en el momento de escribir muchas de las obras propuestas. Para ello el trabajo se ha basado sobre los aportes de Enric Herrera en su libro Teoría Musical y Armonía Moderna, Volumen I y II.

#### Formación de los acordes cuatrías

Sobre una escala mayor, se pueden formar siete acordes triadas, por superposición de terceras en cada grado de la escala. Al superponer una tercera más a los acordes anteriores, obtendremos los acordes de cuatro notas, cuatrías, también llamados de séptima ya que la nueva tercera añadida crea dicho intervalo con la fundamental del acorde

**Figura 3.** Los siete acordes diatónicos



*Fuente: HERRERA, Enric. Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I. 1990*

Los siete acordes diatónicos

Sobre el primer grado de la escala sale una triada mayor, con la nueva tercera superpuesta, el acorde sigue siendo mayor y esta nueva tercera crea el intervalo de séptima mayor con la fundamental. Cifrado más frecuente: Maj7, I Maj7

También se acostumbra a utilizar la sexta mayor, en lugar de la séptima. Ejemplo de cifrado: C6

Sobre el segundo grado de la escala mayor sale un acorde tríada menor, como la nueva tercera crea un intervalo de tercera menor, el cifrado usado será el de triada menor más un 7 no cruzado: Dm7, D-7, IIm7, II-7

Sobre el tercer grado sucede lo mismo que en el segundo

Sobre el cuarto grado, sucede lo mismo que en el primero

Sobre el quinto grado, el acorde de tríada es mayor y la tercera añadida crea un intervalo con la fundamental del acorde, de séptima menor. Cifrado: V7, G7

Sobre el sexto ocurre lo mismo que en el segundo y tercero

Sobre el séptimo grado el tríada es disminuido y la nueva tercera forma un intervalo de séptima menor con la fundamental del acorde. Cifrado: VII-7b5, Bm7b5, B-7b5.

Colocación y distribución de los cifrados

Los cifrados se colocan por encima del pentagrama.

Cuando hay un acorde por compás el cifrado correspondiente se coloca al principio del compás.

Con dos acordes por compás, si tienen la misma duración, el primero se coloca al principio y el segundo a mitad del compás.

Relación Melodía-Armonía nota a nota

El grado de tensión que produce un sonido musical está relacionado directamente con el concomitante que es, dentro de la armonía (sonido fundamental).

Así la nota 1 (fundamental del acorde) es una nota débil en el sentido que no añade tensión a la armonía.

La 5ta justa es después de la 1ra, la más débil. Es el 3er concomitante.

Se debe aclarar que el hecho de que una nota sea más débil o tensa no quiere decir que sea mejor ni peor, sólo dependerá del contexto y del efecto deseado para el uso de una u otra.

La tercera o séptima del acorde son notas más ricas melódicamente, el resto de notas son definitivamente ricas en tensión, ya que añaden disonancia a la armonía del momento.

En realidad cualquier nota no del acorde puede ser una tensión si se encuentra un tono por encima de un acorde de tríada y no crea tritono, ni con la tercera ni con la séptima del acorde.

Lista de tensiones

**Figura 4.** Lista de tensiones

Figure 4 displays five staves of musical notation, each representing a different C chord and its associated tensions. The notes are placed on a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb).

- Staff 1:** C(6) chord (C4, E4, G4, Bb4, C5). Tensions: T7 (F4), T9 (A4), T#11 (D#5).
- Staff 2:** C Maj 7 chord (C4, E4, G4, Bb4, C5, E5). Tensions: T7 (F4), T9 (A4), T#11 (D#5).
- Staff 3:** C-6 chord (C4, E4, G4, Bb4, C5, F4). Tensions: T7 (F4), T9 (A4), T11 (D5).
- Staff 4:** C-7 chord (C4, E4, G4, Bb4, C5, F4, Bb4). Tensions: T9 (A4), T11 (D5).
- Staff 5:** C-7 (b5) chord (C4, E4, G4, Bb4, C5, F4, Ab4). Tensions: T9 (A4), T11 (D5), Tb13 (Ab4).

Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I.* 1990

**Figura 5.** Lista de tensiones 2.

Figure 5 displays four staves of musical notation, each representing a different C7 chord and its associated tensions. The notes are placed on a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb).

- Staff 1:** C7 chord (C4, E4, G4, Bb4, C5, F4, Bb4). Tensions: Tb9 (Ab4), T9 (A4), T#9 (D#5), Sus4 (F4), T#11 (D#5), Tb13 (Ab4), T13 (Eb5).
- Staff 2:** C+7 chord (C4, E4, G4, Bb4, C5, F4, Bb4, D#5). Tensions: T9 (A4), T#11 (D#5).
- Staff 3:** C°7 chord (C4, E4, G4, Bb4, C5, F4, Bb4, Ab4). Tensions: T9 (A4), T#9 (D#5), T13 (Eb5).
- Staff 4:** C7 sus 4 chord (C4, E4, G4, Bb4, C5, F4, Bb4, F4). Tensions: T9 (A4), T13 (Eb5).

Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I.* 1990

## Análisis melódico

### Clasificación Melódica

Cada una de las notas de que se compone una melodía puede encuadrarse dentro de una de las categorías de principales o secundarias.

*Principales (sonido del acorde):* Son notas que tienen una clara dependencia vertical, o sea que están directamente relacionadas con la armonía del momento.

Son:

- Las notas del acorde
- Las notas de larga duración (negra o más)
- Las notas cortas (corcheas) seguidas de salto o silencio de al menos su valor
- Las notas cotas que resuelven a su inmediata inferior de parte fuerte a parte débil.

Las notas del acorde que no son principales deben ser tensiones.

*Secundarias (sonido no del acorde):* Son notas cortas que se mueven hacia una principal por grado conjunto.

Estas notas tienen un predominio horizontal y se les llama también “de aproximación”

### Cadenas y cadencias

- *Cadencia*

Es una sucesión armónica que nos lleva a un cierto punto de reposo.

Los enlaces entre los acordes de una progresión pueden catalogarse en cadencias y cadenas. Viene a ser como la puntuación en la lengua escrita; los tipos de cadencia determinan el tipo de reposo en la frase musical como los puntos y comas lo hacen en el lenguaje escrito.

Hay cuatro tipos de cadencias: Auténtica, rota, plagal y semicadencia.

- *Cadencias conclusivas*

La cadencia auténtica viene determinada por un reposo sobre el acorde de tónica, al que se llega desde el acorde de dominante.

La cadencia plagal viene determinada por un reposo sobre el acorde de tónica al que se llega desde el acorde de subdominante

La cadencia plagal tiene diversas variantes constituidas por todos los enlaces posibles entre acordes de subdominante que van a acordes de tónica

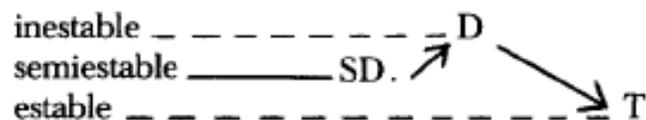
Tanto la cadencia auténtica como la plagal en el enlace IV-I son consideradas conclusivas, sobre todo cuando la melodía termina con la tónica.

La cadencia auténtica viene muy a menudo precedida por un acorde subdominante, en música tradicional el encadenamiento es IV-V-I

En jazz y en muchos estilos de música moderna este enlace viene dado por IIm7-V7 - IMaj7 ya que el movimiento entre fundamentales es más fuerte.

**Figura 6.** Efecto del encadenamiento IIm7 – V7 – IMaj7

El efecto de este encadenamiento muy frecuente, es:



Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I.* 1990

- *Cadencias suspensivas*

La *semicadencia* es un momento de reposo sobre un acorde que no es de tónica, la base básica es sobre el acorde de dominante (V7).

En música popular es muy usual el acabar la primera frase en una *semicadencia* para repetir a continuación la misma o similar frase melódica con una *cadencia auténtica*.

- *Cadencia rota*

Esta *cadencia* se produce cuando el acorde V7 no va al I, es una *cadencia auténtica* truncada en el último acorde. Las más frecuentes son en las que en acorde V7 va a parar a un acorde de tónica diferente del I.

**Figura 7.** Cadencia rota



*Fuente: HERRERA, Enric. Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I. 1990*

- *Cadenas*

Las *cadena*s son las puntuaciones de una frase armónica, las *cadena*s son la frase en sí.

Toda sucesión de acordes (*cadena*) va siendo delimitada por una serie de *cadencias*, el enlace de los acordes de una *cadena* sigue una pauta de relación entre el acorde anterior y el posterior hasta encontrar una *cadencia* determinada.

- *La relación II-V*

Esta relación es de uso muy frecuente y se oye como un patrón perfectamente identificable, la duración del acorde V7 es a menudo dividida por esta relación, tomando el II-7 la primera mitad de la duración del V7 y este la segunda mitad. Esta relación se indica con un corchete de análisis que une los dos cifrados:

**Figura 8.** La relación II-V

C Maj 7 A-7 D-7 G7 E-7 A-7 D-7 G7 C Maj 7

tónica II-V dominante tónica II-V dominante tónica

*Fuente: HERRERA, Enric. Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I. 1990*

En el ejemplo anterior la sucesión de acordes diatónicos no ha creado una cadena sino dos cadencias, una rota al pasar del segundo al tercer compás y una auténtica del cuarto al quinto.

Las cadenas se forman por la sucesión de acordes no diatónicos que tienden a uno diatónico que hará una cadencia.

Acordes no diatónicos

Son acordes que no se forman de la escala mayor y por lo tanto no son diatónicos a esta, pero se usan muy a menudo dentro de una progresión armónica diatónica.

- *El bVII y el bVIIMaj7*

Este acorde es el resultado de rebajar en un semitono la fundamental del acorde diatónico del VII grado.

- *Dominantes secundarios*

Esta fuerte tendencia a resolver de un tritono de un acorde V7 hace que cualquier acorde diatónico pueda recibir la resolución de un dominante sobre él. A estos dominantes se les llama secundarios

- *II7 relativo*

Como se ha visto anteriormente la relación II-V es una de las de mayor fuerza en una progresión armónica y cualquier dominante puede ceder la primera mitad de su ritmo armónico a su II-7 relativo.

Así cualquier dominante secundario puede estar inmediatamente precedido de su II-7 relativo; el ritmo armónico es fundamental en esta relación y el II-7 deberá ocupar una parte o compás más fuerte que el dominante secundario.

La relación escala-acorde

- *Superestructuras*

Las superestructuras representan la lógica expansión en terceras de los acordes, la relación de medida con la fundamental nos dará su función, sea tensión o nota a evitar.

**Figura 9.** Superestructura



Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I*. 1990

- *Tensiones disponibles o diatónicas*

Cada especie de acorde tiene unas tensiones disponibles al hacer las superestructuras para cada acorde, según su función tonal.

**Figura 10.** Acordes diatónicos y tensiones disponibles

<i>Acorde</i>	<i>Tensiones</i>	<i>Escala</i>	<i>Nota a evitar</i>
IMaj7	9,6(13)	Mayor (jónica)	4
II-7	9,11	Dórica	6
III-7	11	Frigia	b2,b6
IVMaj7	9, # 11,6(13)	Lidia	—
V7	9,13	Mixolidia	4
VI-7	9,11	Eolia	b6
VII-7(b5)	11,b13	Locria	b2

Fuente: *Ibíd.*, pág. 101.

- *Acordes no diatónicos*

**Figura 11.** Acordes no diatónicos y tensiones disponibles

<i>Acorde</i>	<i>Tensiones</i>	<i>Escala</i>	<i>Notas a evitar</i>
V7/II*	9,b13	mixolidia b13	4
V7/III	b9,b13	mixolidia b9,b13( # 9)	4
V7/IV	9, 13	mixolidia	4
V7/V	9, 13	mixolidia	4
V7/VI	b9,b13	mixolidia b9,b13( # 9)	4

**\*Este acorde usa frecuentemente la tensión b9 aunque no sea diatónica.**

Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I.* 1990

El modo menor

La característica que diferencia un modo mayor de un modo menor es el tercer grado de la escala, que se encuentra a una 3ra menor de la tónica en el modo menor.

- *Escala menor natural (eolia)*

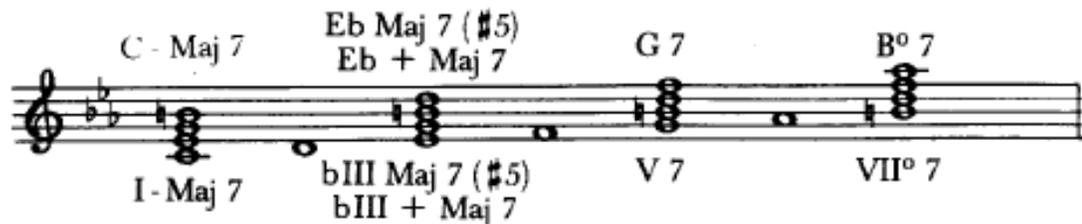
Es la escala menor relativa. Es la que se forma sobre el sexto grado de la escala mayor.

- *Escala menor armónica*

Esta escala es el resultado de elevar un semitono al séptimo grado de la escala menor natural.

Acordes afectados. Los acordes que contienen el 7mo grado son afectados en su especie. Así el bIII es un acorde mayor con la quinta aumentada, el quinto es una tríada mayor y el séptimo un disminuido.

**Figura 12.** Cuatríadas afectadas en la escala menor armónica.



Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I.* 1990

- *Escala menor melódica*

Esta escala es el resultado de elevar un semitono el sexto grado de la escala menor armónica. Los acordes son afectados en comparación con los acordes de la escala menor armónica, los acordes sobre los grados II, IV y VI.

**Figura 13.** Cuatríadas afectadas en la escala menor melódica.



Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I.* 1990

## Intercambio modal

El intercambio modal está basado en la utilización de acordes que proceden de algún modo paralelo, en el modo mayor.

En general el más frecuente intercambio modal es el procedente del Modo eolio y sobre todo del área subdominante menor de dicho modo.

### - *Cambio de modo*

Cuando se usa el intercambio modal, la modulación introtonal que se produce no es hacia otro tono, sino hacia otro modo, ya que el intercambio modal se hace desde modos paralelos, sea igual centro tonal distintas notas.

**Figura 14.** Cambio de modo



Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I*. 1990

En el ejemplo al utilizar F-, en lugar de F, este acorde nos ha implicado momentáneamente el tono de C menor.

### - *El área de subdominante menor*

Los acordes del área de subdominante menor son los de más frecuente uso como intercambio modal. Estos acordes vienen determinados por contener el grado bVI y no contener la sensible VII.

### - *Menor procedente del modo eolio*

**Figura 15.** Subdominante menor procedente del modo eolio

En este modo los acordes que contienen el grado  $b6$  son el  $II-7(b5)$ , el  $IV-7$ , el  $bVI Maj7$  y el  $bVII7$  en cuatrías.

C Eolio    D-7 (b5)                      F-7                      Ab Maj 7    Bb 7

II-7 (b5)                      IV-7                      bVI Maj 7    bVII 7

y el  $II^o$ ,  $IV -$  y  $bVI$  en triadas.

D<sup>o</sup>                      F-                      Ab

II<sup>o</sup>                      IV-                      bVI

Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I.* 1990

- Subdominante menor de otros modos

El grado que define esta área es el  $bVI$ , así pues sólo se encontrarán posibles acordes si proceden de un modo paralelo que contenga el grado mencionado.

**Figura 16.** Subdominante menor procedente del modo frigio.

Cuatrías                      bII Maj 7                      IV-7                      bVI Maj 7    bVII-7

C frigio                      Db Maj 7                      F-7                      Ab Maj 7    Bb-7

Triadas                      bII                      IV-                      bVI

Db                      F-                      Ab

El  $bII Maj7$  es el único acorde nuevo que aparece, ya que tanto el  $IV-7$  como el  $bVI Maj7$  ya aparecieron procedentes del modo Eolio, el acorde  $bVII-7$  es en realidad una inversión del  $bII Maj7$  con la 6ª añadida, dado que en todos los acordes con 7ª mayor se utiliza ésta.

$$bII6/6 = bVII-7$$

Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I.* 1990

En los otros modos no se forma ningún otro acorde del área de subdominante menor, sea porque no contiene el grado bVI dicho modo (dórico, lidio mixolidio), sea porque no parece ningún acorde nuevo en la relación a los que aparecen en los modos eolio o frigio, caso del modo locrio.

- *Otros intercambios modales*

En este grupo se incluyen acordes provenientes de modos paralelos que no contienen el grado bVI, por tanto no tienen la función de subdominante menor, pero que son usados como intercambio modal sin una función específica, siendo su uso restringido y con movimientos armónicos típicos.

Aunque algunos acordes provienen de varios modos, se cita sólo uno como fuente principal.

El acorde I-7: Proviene del modo lidio

El acorde bIIIMaj7: Proviene del modo eolio. Su uso es similar al del I-7, su coincidencia en notas es evidente y usa escala lidia.

El acorde V-7: Proviene también principalmente del modo eolio. Su uso es restringido al enlace con el IMaj7 o con el V7. Algunas veces se le puede encontrar substituyendo al V7 en una cadencia II-V-I y en general usa la escala dórica.

El acorde #VI-7(b5): Proviene del modo lidio

El acorde bVIIMaj7: Proviene del modo dórico

Los acordes analizados en este grupo son los que se usan principalmente como intercambio modal. Además del área subdominante menor, vista anteriormente.

## Armonía modal

### - *La nota característica*

Cada modo tiene una nota característica que le da el color, el carácter, y la diferencia de los demás modos. En realidad son dos notas las que tienen estas propiedades, aunque una de ella es de mayor importancia. Notas características:

**Figura 17.** Nota característica modal.

The figure displays seven musical staves, each representing a different mode. Each staff shows the scale notes and the characteristic note highlighted with an arrow. The modes are labeled 'Principal' and 'Secundaria'.

Modo	Nota Característica
Mayor	Fa
Dórico	Re
Frigio	Re
Lidio	Fa
Mixolidio	Re
Eolio	Re
Locrio	Re

Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen II*. 1990

- *La melodía*

La sencillez y el diatonicismo son sus principales características. La melodía gravita alrededor de la tónica y evita el semitono ascendente entre una de sus notas características y el grado diatónico inmediato superior, ya que esto podría estar relacionado con el movimiento VII-I de su modo mayor relativo. Las frases melódicas acostumbran a terminar sobre la tónica o el quinto grado, y con menor frecuencia sobre el tercero.

- *La armonía*

Algunos acordes utilizan escalas que llevan el mismo nombre que algún modo, pero no debe confundirse ya que una cosa es el modo dórico, por ejemplo, y otra el que un acorde II-7 o un II-7 relativo utilice la escala dórica. Muchos temas usan la armonía modal como un recurso dentro de un contexto no modal, mayor o menos, en una cadencia, una parte de la progresión, etc., aunque temas totalmente en un modo distinto a los clásicos, mayor y menor, también son posibles, aunque no frecuentes.

Los acordes formados sobre los distintos grados diatónicos a una determinada escala modal, son clasificados como “de tónica”, “cadenciales” y “a evitar”.

De tónica se considera el acorde formado sobre el 1er grado de la escala; él es el eje sobre el que deben girar los demás acordes.

- *La progresión armónica*

En el denominado “jazz modal” se pueden encontrar temas en que el sabor modal se consigue por la ausencia de la progresión armónica; la armonía consiste simplemente en diversas estructuras diatónicas sobre un pedal de tónica, en especial se usan acordes por cuartas; los temas So What, e Impressions son dos muestras de ello. El cambio de color en este tipo de temas se produce por modulación, y normalmente en el nuevo centro tonal se repite el mismo esquema

armónico y melódico. En los temas antes citados, de forma AABA, las A están en Re dórico, y las B, en Mib dórico, siendo melodía y estructuras armónicas iguales en A y en B.

- *Elección de armaduras*

Existen tres sistemas para colocar la armadura en un tema modal: El primero no usar armadura y añadir las alteraciones necesarias en cada caso. El segundo procedimiento es el de usar la armadura del modo mayor relativo, por ejemplo, dos bemoles para Re frigio. El tercer sistema es el de usar la armadura del modo mayor o menor paralelo según sea el caso.

En cualquier caso el compositor decide libremente el sistema a usar.

*Modos de la escala menor melódica*

Los siguientes modos derivados de la escala menor melódica se usan hoy día en el Jazz. Sus nombres son en la mayoría de los casos derivados de los modos de la escala mayor. Por ejemplo, el II modo recibe el nombre de dórico b2 porque se parece al modo dórico de la escala mayor con su segundo grado alterado descendientemente medio tono. En este contexto b significa alterar medio tono descendente y # o becuadro medio tono ascendente<sup>22</sup>.

*I Modo: Menor Armónica*

*II Modo: Locria (□6)*

*III Modo: Menor Armónica Mayor (#5)*

*IV Modo: Dórica (#4)*

*V Modo: Frigia (□3)*

*VI Modo: Lidia (#2)*

*VII Modo: Superlocria (□□7)<sup>23</sup>*

---

<sup>22</sup> RODRÍGUEZ ALVIRA, José. Modos de la escala menor melódica en el Jazz. Consultado el 20 enero de 2015. Disponible en: <http://www.teoria.com/es/referencia/m/modos-mm.php>

<sup>23</sup> D'ANDREA, Franco – ZANCHI, Attilio Enciclopedia Comparata Delle Scale e Degli Accordi. Collana Didattica Centro Professione Musica, NUOVA CARISH S.p.A., Milano. 1991. Pág. 15-21

Modos de la escala menor armónica

Los siguientes modos derivados de la escala menor armónica se usan hoy día en el Jazz. Sus nombres son en la mayoría de los casos derivados de los modos de la escala mayor. Por ejemplo, el II modo recibe el nombre de locrio #6 porque se parece al modo locrio de la escala mayor con su sexto grado alterado ascendentemente medio tono. En este contexto b significa alterar medio tono descendente, # o becuadro medio tono ascendente y la d indica un intervalo disminuido<sup>24</sup>.

*Modo I: Mayor armónica (□6)*

*Modo II: Dórica (□5)*

*Modo III: Frigia (□4)*

*Modo IV: Mayor Armónica (#4)*

*Modo V: Mixolidia (□2)*

*Modo VI: Lidia Aumentada (#2)*

*Modo VII: Escala Locria (□□7)<sup>25</sup>*

### 3.3. CONTRAPUNTO

El contrapunto es la marcha melódica, independiente, de una voz con relación a una o varias voces, independientes y melódicas también, según las leyes de la armonía y del enlace de acordes<sup>26</sup>. Casi la totalidad de la música compuesta en Occidente es resultado de algún proceso contrapuntístico<sup>27</sup>. Esta práctica surgió en el siglo XV alcanzando un alto grado de desarrollo en el Renacimiento y el

---

<sup>24</sup> RODRÍGUEZ ALVIRA, José. Modos de la escala menor armónica en el Jazz. Consultado el 20 enero de 2015. Disponible en: <http://www.teoria.com/es/referencia/m/modos-ma.php>

<sup>25</sup> D'ANDREA, Franco – ZANCHI, Attilio Enciclopedia Comparata Delle Scale e Degli Accordi. Collana Didattica Centro Professione Musica, NUOVA CARISH S.p.A., Milano. 1991. Pág. 22-28

<sup>26</sup> TURINA, Joaquín. Tratado de composición musical. Volumen I. Unión Musical de Ediciones S.L. 1946. Pág. 49

<sup>27</sup> PISTON, Walter: Counterpoint. Victor Gollancz, 1979, p. 7.

periodo de la práctica común, especialmente en la música del Barroco y se ha mantenido hasta nuestros días<sup>28</sup>.

Contrapunto y polifonía.

La diferencia entre polifonía y contrapunto radica en que la polifonía es el objeto tratado mediante las técnicas del contrapunto; esto es, un elemento mismo y no el conjunto de las técnicas que permiten manipularlo. El contrapunto permite hacer la música más vivaz y variada, modificando la textura de las voces debido a variabilidades en su tratamiento, como la concordancia o la discordancia entre ellas. La textura se modifica alterando el ritmo de las notas musicales, así como la direccionalidad en el movimiento de las frases, las disonancias o los acentos<sup>29</sup>.

El profesor Pedro Sarmiento, compositor de la Universidad Nacional hace una explicación breve de lo que son las Especies del Contrapunto. Considera las especies como una propuesta pedagógica que sirve para realizar contrapunto superior, inferior e invertible a dos, tres y cuatro voces.

Cada especie tiene un objetivo claro. La primera especie busca que el alumno aprenda el manejo melódico y armónico de las consonancias; la segunda que el alumno aprenda a manejar las notas de paso; la tercera que el alumno aprenda los movimientos de ornato, en la disminución, tales como la bordadura y la escapatoria; la cuarta especie, que el alumno aprenda a manejar los retardos armónicos y encadenarlos sucesivamente; y la quinta especie, que el alumno aprenda a ornamentar una línea melódica, combinando cada uno de los recursos aprendidos anteriormente<sup>30</sup>.

### *Primera Especie*

*Conocida como nota contra nota. En esta nota se utilizan básicamente consonancias, sean perfectas o imperfectas, dando prioridad en el inicio y en el*

---

<sup>28</sup> JEPPESEN, Knud: Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century. Dover, 1992 [1939]. Pág. 4.

<sup>29</sup> Ibid., Pág. 4.

<sup>30</sup> SARMIENTO, Pedro; Apuntes de la clase de contrapunto con el maestro Alberto León Gómez. Bogotá. 1999. Pág. 1.

*final del ejercicio al uso de las consonancias perfectas para dar sentido de cadencia.*

#### *Segunda Especie*

*Dos notas contra una. Se utilizan consonancias en los tiempos fuertes del compás. Para el tiempo débil, equivalente a la mitad del tiempo mayor, se prefiere el uso de disonancias, siempre y cuando sean notas de paso, cualquier salto melódico debe ser consonante melódica y armónicamente. Se prohíbe el salto de sexta mayor.*

#### *Tercera Especie*

*Cuatro notas contra una. Se conservan las notas anteriores. Se utilizan adicionalmente bordaduras, especialmente inferiores y escalas. Se evita el uso de arpeggio en la realización.*

#### *Cuarta Especie*

*Retardos. Todos los retardos deben estar preparados por un intervalo consonante en el tiempo débil del compás anterior, pueden producir una disonancia en tiempo fuerte y deben resolverse en consonancia. Cada nota resolutoria debe servir como nota preparatoria del siguiente retardo.*

#### *Quinta Especie*

*Contrapunto Florido. En esta especie se utilizan todos los recursos aprendidos anteriormente: Salto, cruce de voces, retardos, bordaduras, notas de paso y disminución. Así mismo se hace síncopa en los retardos. Las síncopas deben hacerse entre valores rítmicos iguales, por ejemplo, entre blancas o entre negras, o entre un valor rítmico mayor a uno menor, por ejemplo de blanca a negra. Si se hiciera al contrario, es decir de valor menor a mayor, tendríamos una síncopa coja. Es pertinente decir que en las especies se evita el uso de silencios en la realización, esto se debe a que el silencio anuncia el inicio de una nueva frase,*

*como se hace en el encadenamiento de las imitaciones en motetes, madrigales y fugas<sup>31</sup>.*

También en las composiciones del repertorio se utiliza derivaciones contrapuntísticas basadas en el canon, documentadas por Turina en su Tratado de Composición Musical.

*El canon está basado en el principio de la imitación exacta, la cual es continua; es decir, que el motivo está acompañado por su imitación desde que comienza hasta que termina. Una voz antecedente, es imitada por otra o varias voces, que constituyen los consecuentes. La imitación puede hacerse en todos los intervalos de la escala. No hay reglas para la entrada del consecuente; un compás medio compás, una parte o varios compases, el compositor tiene libertad absoluta para comenzar la imitación.*

*Canon Invertido o por movimiento contrario, en donde los consecuentes marchan en sentido inverso del antecedente.*

*Canon retrógrado, en el que se invierte el orden de las notas, de tal manera, que la última nota del antecedente es la primera del consecuente.*

*Canon por aumentación y por disminución, en donde los valores del consecuente crecen o disminuyen con relación al antecedente.*

*Canon por valores contrarios, cuyo principio consiste en dar valores breves en el consecuente a las notas largas del antecedente, y viceversa.*

---

<sup>31</sup> SARMIENTO, Pedro; Apuntes de la clase de contrapunto con el maestro Alberto León Gómez. Bogotá. 1999. Pág. 4-7.

*Canon circular, es decir, modulante, cuya primera voz oscila hacia otra tonalidad, en la cual entra el consecuente, estableciéndose de este modo en una cadena de modulaciones.*

*El Canon, considerado aisladamente, ofrece escaso interés; en cambio, su empleo puede ser muy útil aplicado a otras formas musicales, especialmente en la Fuga<sup>32</sup>. En el repertorio no se ha utilizado el canon como tal, pero sí las características imitativas de sus diferentes tipos, mencionadas anteriormente.*

---

<sup>32</sup> TURINA, Joaquín. Tratado de composición musical. Volumen I. Unión Musical de Ediciones S.L. 1946. Pág. 63

## 4. DISEÑO METODOLÓGICO

Como no se trata de un proyecto de investigación, para escribir el repertorio se adoptó una metodología que constó de varios pasos de consulta y elaboración:

### 4.1. AUDICIÓN

Se menciona como el primer paso, ya que es el que determina que como autor se esté familiarizado con la música que se va a escribir, y lo que directamente será la gran influencia para componer.

Con esto no se hace referencia a escuchar música específicamente para el proyecto, sino por el contrario, al hábito de escuchar y disfrutar la música desde temprana edad. Afortunadamente se contó con la fortuna de crecer en una familia de gusto variado y predilección por las músicas académicas, folklóricas colombianas (especialmente la de la región andina) y músicas latinoamericanas. Así mismo también fue posible desde estas edades, estar en contacto con diferentes músicas del mundo, en especial, el jazz y sus corrientes afines, como el blues o incluso el rock, siendo estos los primeros géneros en los que se tuvo experiencia componiendo en años anteriores.

### 4.2. RELACIÓN CON EL TROMBÓN

Como se ha mencionado en otras secciones de esta monografía, no hay una gran cantidad de repertorio exclusiva para trombón en la región andina colombiana. Esto se convertiría en el punto de partida para determinar el *¿qué hacer?*, pues ya se contaba con una predisposición a escribir en diversos estilos, por parte del proponente.

El trombón fue el Instrumento principal del ciclo del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, lo cual proporcionó el conocimiento básico de las técnicas de este instrumento, su escritura y sus características sonoras.

#### **4.3. RECOLECCIÓN DE MATERIAL.**

Se contó con numeroso material de audio principalmente de los géneros mencionados, que fue analizado también en su parte escrita. Se hizo una muy amplia audición principalmente de autores como Luis A. Calvo, Pedro Morales Pino y Germán Darío Pérez. Estos autores poseen características que agrupan recursos provenientes de las músicas tradicionales, académicas y modernas del jazz. Por ende, se convirtieron en la mayor influencia para componer en estos estilos.

También se contaba con conocimientos previos avanzados en contrapunto, armonía tradicional y armonía moderna a mayor profundidad. Todos esos conceptos fueron empleados en la composición, sin que esta perdiera su espontaneidad y su carácter. Y esto último se propició gracias a lo impartido en la cátedra Elementos de instrumentación y composición, por el licenciado Freddy Suárez, quien brindó parámetros fundamentales para el desarrollo de temas populares y puntos de partida para abordar lo académico.

Todos esos conceptos provenían de un estudio riguroso de los tratados de Joaquín Turina, Paul Hindemith, Enric Herrera, Arnold Schoenberg, y del análisis musical del jazz de los años 40 y el jazz modal.

#### **4.4. RECOLECCIÓN DE MATERIAL SOBRE ASPECTOS TÉCNICOS EN EL TROMBÓN**

También se analizó literatura relacionada con los procesos de enseñanza-aprendizaje del trombón (métodos). Para ello se tuvo en cuenta material de Peretti, Arban, Rochut (Bordogni), Ministerio de Cultura de la República de Colombia y Sigmund Hering, con el fin de que las composiciones tuvieran un carácter progresivo, y que el material pueda ser trabajado por personas de un nivel inicial a nivel avanzado o profesional. Estas estas obras pueden ser utilizadas en procesos de formación, o como repertorio alternativo para conciertos. Algunos recursos expresivos utilizados

#### **4.5. SELECCIÓN DE LOS GÉNEROS Y FORMA**

Se seleccionaron géneros muy representativos y de bastante historia en la región andina: Bambuco, por ser el género nacional por excelencia, la Guabina por ser de gran carácter histórico a nivel de Santander y de Colombia, el Pasillo por ser la adaptación criolla del vals y la danza, y por ser en género de muchas canciones populares lentas y rápidas. Y la danza por haber sido un género de característica expresividad y común en el repertorio del maestro Santandereano Luis Antonio Calvo.

La forma más usada fue la ternaria, ya que es la manera más tradicional y funcional de organizar una obra tipo canción. Bajo este parámetro está escrita gran parte del repertorio. Se usó la forma rondó en otras obras, ya que también se ha utilizado en la música colombiana y es de sencilla organización. En la última obra se da un salto considerable de complejidad al abordar la fuga, la cual posee las características y recursos barrocos.

#### **4.6. CLASIFICACIÓN POR NIVEL DE DIFICULTAD**

Las composiciones al tener un enfoque pedagógico, debían tener un orden y carácter progresivo comenzando desde nivel elemental, a nivel avanzado. Entre más adelante esté, más complejidad se ha de hallar, tanto en el ritmo, como en el registro, articulaciones o recursos de expresión.

#### **4.7. ELECCIÓN DE TONALIDADES Y MODOS**

Si algo iba a ser fijo, es que las composiciones no serían iguales a todo lo que ya hay. Y aunque la tonalidad se emplea mucho en el repertorio, se acude mucho al recurso modal para trabajar con otro tipo de sonoridades. Así mismo el color que aporta el trombón solista, o en dueto, le otorga un carácter distintivo. El recurso tonal, se encuentra principalmente en las obras de mayor enfoque tradicional, como la fuga.

#### **4.8. EMPLEO DE OTROS RECURSOS**

Para el desarrollo de los temas y sus partes contrastantes, así como la interacción entre las diferentes voces y ornamentación, se emplea el recurso del contrapunto, elaboración de motivos, canon, notas y acordes de paso, progresiones modales, intercambio modal.

#### **4.9. APLICACIÓN DEL RANGO DINÁMICO**

Se optó por aplicarla al final de cada composición, para ser utilizada de acuerdo con el carácter de cada sección o cada frase o momento que necesitara de un cambio dinámico. El rango dinámico aumenta proporcionalmente con el nivel de dificultad de cada obra.

## 5. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL REPERTORIO

### 5.1 PASILLO No. 1

El Pasillo No.1 es la primera obra del repertorio, por lo cual es la de menos dificultad dentro de las 12 elaboradas. Cubre solo 1 octava+1 tono, el intervalo de mayor distancia es de una cuarta justa, y la melodía es principalmente diatónica. Está en FA mayor, y tiene forma ternaria simple A-B-A'. Planteada para trombón solista y acompañamiento armónico de instrumento o conjunto de libre elección o disposición.

*Armonía:* La armonía de la pieza es tonal, con acordes de tensiones agregadas, dominantes secundarias y progresiones II-V-I, para reposar en diferentes grados de la tonalidad, así como intercambio modal en las cadencias. Hay intercambio tonal para en la parte B, como recurso típico de la música tradicional colombiana.

*Dinámicas:* Las dinámicas en la obra oscilan entre mezzopiano y forte, para los cuales hay una serie de cortos crescendos y decrescendos como reguladores que guían el cambio dinámico. No hay cambios dinámicos abruptos.

*Sugerencias interpretativas:* Escuchar pasillos lentos tradicionales y modernos es fundamental para contextualizar el fraseo expuesto en la obra. Así mismo, tal como está especificado al inicio de la obra (cantabile), es recomendable pensar la melodía como si se fuera a emular la voz humana con el trombón.

### 5.2. GUABINA No. 1

La Guabina No.2 también está entre las obras de menor dificultad. Aquí la extensión cubre menos de una octava, pero su registro es permanentemente más agudo que el Pasillo No. 1, lo cual exige un poco más de resistencia al

trombonista, ya que estas notas agudas suelen ser prolongadas en la obra. Está en DO menor, y tiene forma ternaria simple A-B-A'. Planteada para trombón solista y acompañamiento armónico de instrumento o conjunto de libre elección o disposición.

*Armonía:* La armonía de la pieza es tonal, con progresiones características del jazz brasileño. Hay intercambio modal para en la parte B, como recurso típico de la música tradicional colombiana, pero también se encuentra dentro del desarrollo de A y la misma B, para enriquecer sonoramente el transcurso de la obra. Al utilizar acordes con tantas tensiones como se puede observar en la partitura, se propicia el uso de cromatismos y de notas largas, que vienen a ser parte de varios acordes.

*Dinámicas:* Las dinámicas en la obra oscilan entre mezzopiano y forte, para los cuales hay una serie de cortos crescendos y decrescendos como reguladores que guían el cambio dinámico. No hay cambios dinámicos abruptos.

*Sugerencias interpretativas:* Escuchar guabinas lentas tradicionales y modernas es fundamental para contextualizar el fraseo expuesto en la obra. Así mismo, tal como está especificado al inicio de la obra (cantabile), es recomendable pensar la melodía como si se fuera a emular la voz humana con el trombón.

### **5.3. DANZA No. 1**

La Danza No.1 Incluye la semicorchea dentro de sus figuras, aunque a un tempo muy lento (Larghetto). El registro es más amplio al ocupar casi una octava y media y sube un tono más arriba que las piezas anteriores. Está en LA mayor, y tiene forma ternaria simple A-B-A'. Planteada para trombón solista y acompañamiento armónico de instrumento o conjunto de libre elección o disposición.

*Armonía:* La armonía de la pieza es tonal, con acordes de tensiones agregadas, dominantes secundarias y progresiones II-V-I, para reposar en diferentes grados de la tonalidad, así como intercambio modal en las cadencias. Hay intercambio modal para en la parte B, como recurso típico de la música tradicional colombiana.

*Dinámicas:* Las dinámicas están sólo en mezzoforte y forte, según la sección. No presenta mayor dificultad ni variedad en este aspecto. Sólo hay dos reguladores breves en la obra.

*Sugerencias interpretativas:* Escuchar danzas lentas tradicionales y modernas es fundamental para contextualizar el fraseo expuesto en la obra. Se sugiere escuchar danzas de Luis Antonio Calvo y de Trío Nueva Colombia, ya que fueron las influencias más importantes a la hora de escribir esta pieza. También hay que mantener la intención de emular la voz humana.

#### **5.4. GUABINA MODAL**

Esta es la primera obra escrita para más de un trombón dentro del repertorio. Es para dueto de trombones y acompañamiento armónico de instrumento o conjunto de libre elección o disposición. No es de gran complejidad, ya que la línea de cada trombón es cómoda en registro y ritmo. Pero entra en juego el factor del ensamble, donde se hace necesario escucharse a sí mismo, y al par. Su forma es binaria simple A-B-A y está construida sobre modos *Lidío Dominante* y *Dórico b2* que son propios de la escala menor melódica.

*Armonía:* La armonía de la pieza es modal, con acordes de tensiones agregadas, dominantes secundarias y progresiones que acentúan el carácter de los modos. En la parte B lo que se hace es modular al primer grado de la escala raíz (Do menor melódica o menor de jazz) de los dos modos, donde adquiere un carácter cadencial tonal. Se mantiene la tendencia a usar los acordes con tensiones.

*Dinámicas:* Las dinámicas están sólo en mezzopiano y forte, según sea A o B. La parte B es oscura y lenta. Es importante tocarla a bajo volumen para mantener este carácter.

*Contrapunto:* Se emplea el contrapunto por imitación en toda la obra, y el contrapunto libre sobre la imitación. Las imitaciones son elaboradas de acuerdo con la armonía propuesta, de modo que varían en interválica. Son imitaciones tonales y no reales.

*Sugerencias interpretativas:* Escuchar guabinas lentas tradicionales y modernas es fundamental para contextualizar el fraseo expuesto en la obra. Se sugiere escuchar el Trío Nueva Colombia y Germán Darío Pérez, ya que es normal escuchar este tipo de sonoridades en su música.

## **5.5. BAMBUCO No. 1 SOMBRÍO**

Primer bambuco del repertorio. Es para dueto de trombones y acompañamiento armónico de instrumento o conjunto de libre elección o disposición. No es de gran complejidad en su registro, pero rítmicamente presenta amalgamas típicas del bambuco, aunque las figuras sean sencillas. Su forma es binaria simple A-B-A, con intro y coda y está en tonalidad de Mi menor.

*Armonía:* La armonía de la pieza es tonal, con acordes de tensiones agregadas, y uso característico de sustitutos tritonales en toda la obra. Hay intercambio modal para en la parte B, como recurso típico de la música tradicional colombiana.

*Dinámicas:* Es un tema fuerte, misterioso e imponente, por lo que las dinámicas alternan entre forte y mezzoforte, excepto la coda, que se toca en mezzo piano para finalizar.

*Contrapunto:* Se emplea el contrapunto por imitación en toda la obra, contrapunto de 4ta especie y el contrapunto libre sobre estas. Las imitaciones son elaboradas de acuerdo con la armonía propuesta. Hay imitaciones momentáneas por acentuación en el transcurso de la obra.

*Sugerencias interpretativas:* Se tiene una sonoridad sombría y fuerte, por lo que debe haber una interpretación coherente con este contexto ofrecido por la armonía, dinámica y ritmo. Al mismo tiempo tiene un carácter tradicional de bambuco rápido. Se sugiere escuchar el Trío Nueva Colombia y Germán Darío Pérez, ya que es normal escuchar este tipo de sonoridades en su música.

## **5.6. BAMBUCO No. 2**

Bambuco para dueto de trombones y acompañamiento armónico de instrumento o conjunto de libre elección o disposición. En este caso su registro y rango interválico es más amplio que el anterior, y rítmicamente presenta las mismas amalgamas típicas del bambuco. A partir de este ejercicio, las composiciones comienzan a adquirir una mayor complejidad melódica y rítmica, que se recomienda para los trombonistas de nivel intermedio hacia adelante. Su forma es binaria simple A-B-A, con intro y coda y está en tonalidad de La menor.

*Armonía:* La armonía de la pieza está basada en el intercambio modal dentro de sus partes A y B, usando acordes de tensiones agregadas. Esto da lugar a un enriquecimiento melódico en la obra. Sin embargo se modula a su paralelo (La mayor) en la parte B, como recurso típico de la música tradicional colombiana.

*Dinámicas:* Es un tema fuerte, y de sonido contemporáneo. Sus dinámicas son fuerte la mayor parte del tiempo, y sólo son bajas en el intro y en el inicio de la parte B, donde hay un cambio de tempo a adagio.

*Contrapunto:* Se emplea el contrapunto por imitación en toda la obra, y contrapunto libre. Las imitaciones son elaboradas de acuerdo con la armonía propuesta, aprovechando las tensiones otorgadas en cada acorde.

*Sugerencias interpretativas:* Se tiene una sonoridad contemporánea y fuerte, por lo que debe haber una interpretación coherente con este contexto. Al mismo tiempo tiene un carácter tradicional de bambuco rápido. Se sugiere escuchar el Trío Nueva Colombia y Germán Darío Pérez, ya que es normal escuchar este tipo de sonoridades en su música.

## **5.7. GUABINA BLUES**

Guabina para dueto de trombones y acompañamiento armónico de instrumento o conjunto de libre elección o disposición. Puede considerarse la obra más exótica de todo el repertorio, debido al uso de recursos armónicos (progresiones y acordes 7ma de dominante) y melódicos (escalas pentatónicas mayores y menores, mixolidias y escalas blues y jazz) provenientes del blues. Se recomienda para los trombonistas de nivel intermedio hacia adelante. Su forma es binaria simple A-B-A, con intro y está en tonalidad de Fa mayor.

*Armonía:* La armonía de la pieza está basada en progresiones de blues tradicional. En la parte B se contrasta modulando a la tonalidad del IV grado, y allí se utiliza la progresión típica I-V, otorgando un carácter más tradicional colombiano a la obra. Esta misma sección B finaliza de manera similar a la parte A, para preparar el regreso al tema principal en sonoridad blues.

*Dinámicas:* Se desarrolla casi toda en mezzoforte, con algunos aumentos de dinámicas a forte, para acentuar ciertas frases que necesitan del cambio en su desarrollo.

*Contrapunto:* Contrapunto libre y por imitación.

*Sugerencias interpretativas:* Se recomienda seguir puntualmente las apoyaturas escritas en la partitura, ya que son claves en la interpretación contextualizada del estilo. Se recomienda escuchar blues tradicional del estilo de Louis Armstrong, y Robert Johnson. Es igualmente importante tener la intención de emular la voz humana con el trombón, ya que el carácter melódico de casi todas las frases de la obra es muy expresivo.

## **5.8. DANZA No. 2**

Danza para dueto de trombones y acompañamiento armónico de instrumento o conjunto de libre elección o disposición. Está construida principalmente sobre el IV modo de la escala menor armónica (Dórico #11). Se recomienda para los trombonistas de nivel intermedio hacia adelante. Su forma es Rondeau A-B-A-C-A, y sus centros tonales principales son Re dórico #11 y La menor.

*Armonía:* Las progresiones armónicas están diseñadas para resaltar las cualidades de los modos. En las partes B y C, se hace contraste resolviendo en A menor y tratando la melodía como si fuera un solo, en la voz superior. Los acordes usados también poseen tensiones agregadas para dar color contemporáneo a la obra.

*Dinámicas:* Las dinámicas en la obra oscilan entre mezzopiano y forte, para los cuales hay una serie de cortos crescendos y decrescendos como reguladores que guían el cambio dinámico. No hay cambios dinámicos abruptos.

*Contrapunto:* El contrapunto utilizado es principalmente libre y nota contra nota.

*Sugerencias interpretativas:* Se recomienda dar un carácter lúgubre y de suspenso a la obra, ya que sus recursos armónicos y melódicos dan lugar a esta

característica. Se recomienda escuchar danzas de Luis Antonio Calvo, Jazz Modal (Miles Davis, John Coltrane, Herbie Hancock), y Trío Nueva Colombia.

### **5.9. PASILLO MODERNO PARA CUATRO TROMBONES**

Pasillo para cuarteto de trombones. Moderno en armonía y sonoridad, y clásico y tradicional en fraseo y orquestación. Se recomienda para los trombonistas de nivel intermedio, avanzado y profesionales debido a su complejo ensamble rítmico. Su forma es Rondeau A-B-A-C-A, y su tonalidad es La menor. Se caracteriza por otorgar protagonismo y melodías a todas las voces.

*Armonía:* Aunque la melodía y la orquestación son de estilo tradicional y clásico, el sonido es moderno debido al uso de acordes con agregados y del constante uso de sustitutos tritonales con diferente color. En las partes B y C, se hace contraste resolviendo en A menor y tratando la melodía como si fuera un solo, en la voz superior. Los acordes usados también poseen tensiones agregadas para dar color contemporáneo a la obra.

*Dinámicas:* El rango dinámico es amplio y posee reguladores durante escalas, para hacerlas más notorias y conceder protagonismo en esas frases. El amplio cambio de dinámica le proporciona mayor expresividad a todas las voces de la obra.

*Contrapunto:* Se emplea el contrapunto por imitación en toda la obra, y contrapunto libre basado en la rítmica característica del pasillo. Las imitaciones son elaboradas de acuerdo con la armonía propuesta, aprovechando las tensiones otorgadas en cada acorde.

*Sugerencias interpretativas:* Hay que seguir las indicaciones de la partitura tal como aparece. Se recomienda escuchar los Equale para 4 trombones de

Beethoven, ya que su orquestación y uso de dinámicas es similar. Así mismo se recomienda escuchar jazz en formato Big Band, para familiarizarse con el sonido de acordes de color, formado por instrumentos de viento, o sólo trombones, como en caso de los grandes trombonistas de jazz J.J. Johnson y Kai Wnding. También es importante en lo posible emular la voz humana al estilo tradicional, para los fraseos.

#### **5.10. PASILLO TRAVIESO (PARA TRES TROMBONES)**

Pasillo para trío de trombones, basado en música barroca. Se recomienda para los trombonistas de nivel avanzado y profesional debido a su complejo ensamble rítmico. Su forma es Rondeau A-B-A-C-A, y está basado en diferentes modos, principalmente lidio y dórico.

*Armonía:* La acordes son siempre triádicos, con excepción de los dominantes. Las progresiones por lo general con entre I, IV y V grado, del modo que haya en curso. Así mismo se utilizan dominantes secundarias para preparar los cambios de modo. Por tal variedad tonal, es más práctico dejar la partitura sin armadura, para una mayor comodidad de lectura. Sin embargo, el uso de esta amplia variedad de elementos en su construcción, no impide la estética y fraseo en la obra es totalmente barroca bajo ritmo de pasillo.

*Dinámicas:* La obra en su mayoría está en forte. Pero en su parte C (la más contrastante) hay un cambio abrupto a mezzopiano, que posteriormente sube a mezzoforte para preparar el regreso al tema principal en forte.

*Contrapunto:* Se emplea el contrapunto por imitación en toda la obra, y contrapunto libre basado en la rítmica característica del pasillo. Se distribuye una misma melodía en las tres voces, ya que esta contiene arpeggios que abarcan un registro muy extendido. Muchas imitaciones se hacen basadas en figuras de

corchea y silencio de corchea, y se emplean recursos melódicos muy similares a los utilizados por Bach en muchas de sus obras para diferentes instrumentos.

*Sugerencias interpretativas:* Se recomienda escuchar atentamente a los otros dos pares y jamás perder la cuenta de los tiempos. Además como su nombre lo indica, esta pieza tiene un carácter travieso y pícaro casi infantil, y hay que reflejarlo en la interpretación. Es necesario escuchar música barroca, especialmente Bach (Conciertos de Brandeburgo, Clave bien temperado, Arte de la Fuga, Invenciones), para proyectar una sonoridad similar. Los conciertos de Brandeburgo, por la utilización de instrumentos de viento, y los demás por el uso del contrapunto entre las voces.

### **5.11. BAMBUCO No. 3**

Es la obra de mayor complejidad del repertorio para trombón solista y acompañamiento de libre formato. El registro es amplio, y se hace uso de escalas cromáticas en agudos en la parte A, y de notas prolongadas en la parte B, aunque en un registro más cómodo, pero a tempo de bambuco fiestero. Está escrita en Sol menor, pero es principalmente modal, y su forma es binaria simple A-B-A con coda. Se recomienda para trombonistas de nivel avanzado o profesional.

*Armonía:* La armonía está basada en el swing de los años 40, con progresiones típicas II-V que no resuelven al primero, sino que van a otro punto de la tonalidad. Los acordes son de colores agregados, pero aun así, la melodía es de carácter tradicional colombiano.

*Dinámicas:* Alternan entre forte y mezzoforte, para lo cual hay varios reguladores que preparan esos cambios.

*Sugerencias interpretativas:* Escuchar bambucos rápidos tradicionales y modernos es fundamental para contextualizar el fraseo expuesto en la obra. Se sugiere escuchar danzas de Luis Antonio Calvo, Trío Nueva Colombia y de ensambles instrumentales actuales, donde es común escuchar este tipo de sonoridades.

## **5.12. DANZA EN FUGA**

Con esta danza finaliza el repertorio. Puede considerarse la obra más compleja en cuanto a composición y ensamble, ya que se ha escrito en forma Fuga basada en el estilo barroco, principalmente de Bach, y posee sus principales características. Sujeto y respuestas (reales y tonales), exposición, desarrollo y reexposición con uso de “pedal” (ver Fuga en marco conceptual). La tonalidad es Sol menor, pero en su desarrollo hay modulaciones a tonalidades vecinas y lejanas. Las respuestas son tanto reales, como tonales y está escrita para tres trombonistas de nivel preferiblemente avanzado o profesional.

*Armonía:* La acordes son siempre triádicos, con excepción de los dominantes. Las progresiones por lo general con entre I, IV y V grado, de la tonalidad que haya en curso. Así mismo se utilizan dominantes secundarias para preparar las modulaciones. La conducción y distribución de las voces se hace siguiendo todas las reglas y estilo de la época barroca y clásica.

*Dinámicas:* La obra está en su totalidad en mezzoforte, excepto los momentos en que cada voz interpreta un sujeto o una respuesta, donde la dinámica es forte para diferenciarse del resto, que van realizando contrapunto.

*Contrapunto:* Se emplea el contrapunto por imitación en toda la obra, y contrapunto libre basado en la rítmica característica de la danza. Muchas imitaciones se hacen basadas en recursos melódicos muy similares a los utilizados por Bach en muchas de sus obras para diferentes instrumentos.

También hay abundancia de contrapunto libre y de varias especies en las voces que acompañan los sujetos y las respuestas. La obra es rica en estos recursos. Para el final se consideró apropiado incluir el recurso del pedal, por ser tan característico en el estilo de Bach, especialmente en las fugas de El Clave Bien Temperado.

Sugerencias interpretativas: Se recomienda escuchar atentamente a los otros dos pares y jamás perder la cuenta de los tiempos, así como pensar en la subdivisión. Es necesario escuchar fugas música barroca, especialmente Bach (Clave bien temperado, Arte de la Fuga, etc), para proyectar una sonoridad similar.

## 6. CONCLUSIONES

Esta experiencia ha demostrado que es posible aplicar toda una serie de elementos académicos tradicionales y modernos a la composición de música folklórica, a partir de su estudio y análisis minucioso.

Se ha demostrado que los recursos estilísticos procedentes de diferentes músicas pueden enriquecer la música andina, sin despojarla de su identidad característica.

También ha demostrado que desde la música folklórica se pueden construir aportes pedagógicos a los procesos de formación en la academia.

Con las composiciones se suman piezas a la música colombiana moderna, desde un punto de partida estructural, coherente con las técnicas actuales de composición en músicas del mundo, en especial las que se han fusionado con el jazz.

Se demuestra que se pueden aplicar técnicas de composición de alta complejidad y severa rigurosidad, a composiciones folklóricas, sin que estas pierdan su espontaneidad.

## BIBLIOGRAFÍA

ARBAN, Jean Baptiste. Complete method for trombone and euphonium. Encore Music Publishers. 2002

AUSUBEL, D. The Psychology of Meaningful Verbal Learning. New York: Grune & Stratton. 1963.

BARTÓK, Béla Escritos Sobre Música Popular. Edición en español: Siglo XXI editores. 1979.

BENNETT, Roy. Forma y Diseño. Ediciones Akal (Para lengua española). 2006.

Consejería de educación, cultura y deporte de Andalucía. La Forma Musical 2009. Consultado el 20 enero de 2015. Disponible en: [http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/la\\_forma\\_musical.htm](http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/la_forma_musical.htm)

D'ANDREA, Franco – ZANCHI, Attilio Enciclopedia Comparata Delle Scale e Degli Accordi. Collana Didattica Centro Professione Musica, NUOVA CARISH S.p.A., Milano. 1991.

Festival Nacional del Pasillo Colombiano 2006. El Festival Nacional del Pasillo Colombiano. Consultado el 20 enero de 2015. Disponible en: [http://festival\\_delpasillocolombiano.blogspot.com/](http://festival_delpasillocolombiano.blogspot.com/)

FRANCO Duque, Luis Fernando. Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos. Cartilla de iniciación Musical. Ministerio de Cultura. 2005.

GONZÁLES ESPINOSA, Jesús Emilio. La construcción de una identidad colombiana a través del Bambuco en el Siglo XIX. 2012.

GUÍA Todo. La Guabina. Consultado el 20 enero de 2015. Disponible en: [http://www.guiatodo.com.co/Danza/Bogota/la\\_guabina](http://www.guiatodo.com.co/Danza/Bogota/la_guabina)

Guía de iniciación al trombón de varas (2003). Ministerio de Cultura, República de Colombia.

HERING, Sigmund. 40 Progressive Etudes For Trombone. Carl Fischer Music Publisher. 1945

HERRERA, Enric. Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen I. Aula de Música

HERRERA, Enric. Teoría Musical y Armonía Moderna Volumen II. Aula de Música

HOULAHAN, Mícheál and TACKA, Philip. Kodály Today: A Cognitive Approach to Elementary Music Education Inspired by the Kodály Concept. (New York: Oxford University Press. 2008.

JEPPESEN, Knud 1939. Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century. Dover, 1992.

OCAMPO LÓPEZ, Javier. Música y folclor de Colombia). Editorial Plaza y Janes Editores Colombia S.A. 2002

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio Historia de la Música en Colombia. 1938.

PERETTI, Serce. Método para trombón de varas.

PISTON, Walter: Counterpoint. Victor Gollancz, 1979.

ROCHUT, Joannes. Melodious. Etudes for Trombone. 1928.

RODRÍGUEZ ALVIRA, José. Modos de la escala menor melódica en el Jazz. Consultado el 20 enero de 2015. Disponible en: <http://www.teoria.com/es/referencia/m/modos-mm.php>

RODRÍGUEZ ALVIRA, José. Modos de la escala menor armónica en el Jazz. Consultado el 20 enero de 2015. Disponible en: <http://www.teoria.com/es/referencia/m/modos-ma.php>

SARMIENTO, Pedro Apuntes de la clase de contrapunto con el maestro Alberto León Gómez. Bogotá. 1999.

SCHOENBERG, Arnold. Preliminary Exercises in Counterpoint. 1963.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos de la Composición musical. New York. 1967.

TURINA, Joaquín. Tratado de composición musical. Volumen I. Unión Musical de Ediciones S.L. 1946.

WOOD, D., BRUNER, J., & ROSS, G. The role of tutoring in problem solving. Journal of Child Psychology and Psychiatry and Allied Disciplines, 1976. 17, 89-100.

# ANEXOS

## ANEXO A. Partitura de Pasillo No. 1

### Pasillo No.1

Daniel Ariza

Intro **Adagietto**

Trombón

*sempre cantabile*  
*mp*

F maj7 A7/C# Dm9 F7 F13 Bbmaj7 D7 C7 F maj7

Tema **Andante**

10 *legato*  
*mp*

F maj7 A7/C# Dm9 Dm9 Gm7 C7 F maj7 F maj7 Bm7(b5) *f*

19 *mp* *mf* *mf*

E7 Am7 Am7 D7 C7 F maj7 F maj7 Fm7 Fm7

28 *f*

Fm7 C7 C7 Bbm7 Bbm7 Fm7 Fm7 Bbm7

36 *mp*

Fb7 A7maj7 A7maj7 Dm7 C7 F maj7 F maj7 A7/C#

44 *f*

Dm9 Dm9 Gm7 C7 F maj7 F maj7 Bm7(b5) E7 Am7 Am7

54

Db7 C7 F maj7 F maj7 Db7 C7 Bbm7 C7 F maj7

# ANEXO B. Partitura de Guabina No. 1

## Guabina No. 1

**Moderato**  
 ♩=110  
 Daniel Ariza

Trombón

*cantabile*  
*mf*

11

22

33

44

54

65

76

86

*mp*

*mf*

*f*

*f*

*mp*

Chords: Cm9, Cm9/B $\flat$ , A7sus, A7, Am7, D7(♯9), Gm7, Gm7, G7, G7, Bdim, Db9(♯11), Cm7, Cm7, Dm7(♯5), G7(♯13), Cm(maj7), Cm(maj7), Cm7, Cm7, Dm7, G7, Cmaj7, Cmaj7, Cmaj7, Cmaj7, Cmaj7, Fmaj7, Fmaj7, Cmaj7, Cmaj7, G7, G7, C7, C7, Fmaj7, Fmaj7, Fm7, Fm7, Em7, A7, D7, G9sus, C $\flat$ 6, Cmaj7, Cmaj7, Fmaj7, Fmaj7, Cmaj7, Cmaj7, G7, G7, C7, C7, Fmaj7, Fmaj7, Fm7, Fm7, Em7, A7, D7, G9sus, Cm7, Cm7, Cm9, Cm9/B $\flat$ , A7sus, A7, Am7, D7(♯9), Gm, Gm, G7, G7, Bdim, Db9(♯11), Cm7, Cm7, Dm7, G7, Cmaj7, Cmaj7, Dm7, G7, Cmaj7, Cmaj7, Dm7, G7, Cmaj7, Cmaj7, Dm7, Dm7, G7(♯13), G7(♯13), Cm7, Cm6

# ANEXO C. Partitura de Danza No. 1

## Danza No. 1

**Larghetto**  
♩ = 55

Daniel Ariza

Trombón

Chord markings: A maj13, A maj13, E9, E9, E9, E9, A maj13, A maj13, A maj13, C#m7, F#7, Bm7, Bm7, Bm7(+5), E7, A maj13, A maj13, C#m7, F#7, Bm7, Bm7, Bm7(+5), E7, A maj7, Am7, Am7, Am7, E7, E7, Fmaj7(#11), Fmaj7(#11), E7, E7, E7, E7, Cmaj7, Cmaj7, Fmaj7, Fmaj7, Cmaj7, Cmaj7, G13, G13, Cmaj7, Bm7, E7, A maj13, A maj13, A maj13, E7, E7, E7, E7, A maj13, A maj13, A maj13, C#m7, F#7, Bm7, Bm7, Bm7(+5), E7, A maj7, A maj13, E7, A maj13, A maj13, C#m7, F#7, Bm7, Bm7, Bm7(+5), E7, A maj7, A maj13.

Dynamics: *mf*, *f*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *p*.

# ANEXO D. Partitura de Guabina Modal

## Guabina Modal

**Moderato**  
♩=110

Daniel Ariza  
F

Trb 1

Trb 2

*f comodo*

*f*

8

G9 F G9 F G9 F G9 F G9

17

G9 F G9 Dm7 Dm7 G9 G9 Cm(maj7) Cm(maj7) F

27

F Dm7 Dm7 G9 G9 Cm(maj7) Cm(maj7) F F

**Andante** ♩=95

36

G9 Cm(maj7) Cm(maj7) D7(9) G7(b13) Cm(maj7) Cm(maj7) D7(9)

*pesante*  
*mp*

*mp*

Guabina Modal

45 G7(b13) Cm(maj7) Cm(maj7) D7(b9) G7(b13) Cm(maj7) Cm(maj7) D7(b9) G7(b13)

54 **Moderato** ♩=110 C7 F G9 F G9 F G9 F G9

*f comodo*

*f*

64 F G9 F G9 F G9 F G9 Dm7

73 Dm7 G9 G9 Cm(maj7) Cm(maj7) F F Dm7 Dm7

82 G9 G9 Cm(maj7) Cm(maj7) F F G9 F

# ANEXO E. Partitura de Bambuco No. 1 (Sombrío)

## Bambuco No. 1

**INTRO** **Larghetto**  $\text{♩} = 60$  Daniel Ariza

*Acordes marcados* Em Em(add9) Fmaj7(#11) Em

Trb 1 *mf*

Trb 2 *mf*

8 Em7 Em(add9) Fmaj7(#11) Em

**Bambuco**  $\text{♩} = 112$

16 Em Em Em(add9) Em(add9) Fmaj7(#11) Fmaj7(#11) Em Em E7

16 *f* 1. 2.

25 Am Am7 E7 E7 Am Am7 Bb7 Bb7 Ebmaj7

25

34 Ebmaj7 Abmaj7 Abmaj7 C#dim C#dim Bm7 E7 B7

34 1. 2.

**Bambuco no. 1**

**Adagio**  $\text{♩} = 70$

Acordes marcados

42 *mf* Emaj7 Emaj7 Emaj9 Emaj9 F7 F7 Emaj7 Emaj7 Emaj7

51 *mf* Emaj7 Emaj9 Emaj9 F9 F9 F7 F7 B7 B7 *accel.* *f*

**Bambuco**  $\text{♩} = 112$

60 *f* Em Em Em(add9) Em(add9) Fmaj7(#11) Fmaj7(#11) Em Em 1. E7 2.

69 Am Am7 E7 E7 Am Am7 B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ maj7

78 E $\flat$ maj7 A $\flat$ maj7 A $\flat$ maj7 C $\sharp$ dim C $\sharp$ dim Bm7 1. B7 2. C $\sharp$ dim C $\sharp$ dim

**Adagio**  $\text{♩} = 70$

87 *mp* B7 CODA *rit.* E7 *p*

*mp*

# ANEXO F. Partitura de Bambuco No. 2

## Bambuco No. 2

**Andante** ♩ = 90

*Acordes marcados*

Daniel Ariza

**INTRO**

Trb1

Trb2

*mf*

*mf*

**Bambuco** ♩ = 105

11

11

*f*

*f*

21

21

29

29

38

38

Bambuco No. 2

Adagio  $\text{♩} = 75$

46 F#7 F7 E7 A maj7 A maj7 Emaj9 Emaj9 A maj7

mp

mp

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 46 to 53. The top staff shows a sequence of chords: F#7, F7, E7, A maj7, A maj7, Emaj9, Emaj9, and A maj7. The music is in a 3/4 time signature. The bottom staff shows the corresponding bass line. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte).

54 A maj7 D maj9 D maj9 G maj7 G maj7 C maj7 C maj7 B m7

f

f

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 54 to 61. The top staff shows a sequence of chords: A maj7, D maj9, D maj9, G maj7, G maj7, C maj7, C maj7, and B m7. The music is in a 3/4 time signature. The bottom staff shows the corresponding bass line. Dynamics include *f* (forte).

Bambuco  $\text{♩} = 105$

62 E7 A maj7 A maj7 E7 A m7 Am7 F#m7 F#m7 F maj7

mp

f

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 62 to 70. The top staff shows a sequence of chords: E7, A maj7, A maj7, E7, A m7, Am7, F#m7, F#m7, and F maj7. The music is in a 3/4 time signature. The bottom staff shows the corresponding bass line. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte).

71 F maj7 G maj7 G maj7 D7(b9) D7(b9) G m7 G m7 E7(b9)

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 71 to 78. The top staff shows a sequence of chords: F maj7, G maj7, G maj7, D7(b9), D7(b9), G m7, G m7, and E7(b9). The music is in a 3/4 time signature. The bottom staff shows the corresponding bass line.

79 E7(b9) Am7 Am7 F#7(b9) F#7(b9) B m7 B m7 E7 E7

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 79 to 86. The top staff shows a sequence of chords: E7(b9), Am7, Am7, F#7(b9), F#7(b9), B m7, B m7, E7, and E7. The music is in a 3/4 time signature. The bottom staff shows the corresponding bass line.

88 Am7 Am7 D7 D7 G maj7 G maj7 F#7 F7 E7

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 88 to 95. The top staff shows a sequence of chords: Am7, Am7, D7, D7, G maj7, G maj7, F#7, F7, and E7. The music is in a 3/4 time signature. The bottom staff shows the corresponding bass line.

Bambuco No. 2

Acordes marcados

97 *mp*

Am7 F#m7 Fmaj7 Gmaj7

**Bambuco**

105 *f*

Gmaj7 A maj7 A maj7 A maj7 A maj7 A maj7 A maj7 A maj7

# ANEXO G. Partitura de Guabina Blues

## Guabina Blues

♩=110

Daniel Ariza

The musical score is for two Trombone parts in 3/4 time, with a tempo of 110 beats per minute. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into four systems, each with two staves. Chord symbols are placed above the top staff of each system. Dynamics are indicated by *f*, *mf*, and *p*. The first system (measures 1-8) features chords F7, Db9, C7, F7, and F7. The second system (measures 9-16) features chords F7, Bb7, Bb7, F7, F7, F7, F7, and Bb7. The third system (measures 17-23) features chords Bb7, Bb7, Bb7, F7, F7, F7, and F7. The fourth system (measures 24-32) features chords C7, C7, Bb7, Bb7, F7, F7, C7, and C7. The final system (measures 32-38) features chords Bb7maj7, Bb7maj7, Bb7maj7, Bb7maj7, and F7. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs.

Guabina Blues

39 F7 F7 F7 C7 C7 Bb7 Bb7 F7

39

47 F7 C7 C7 F7 F7 Bb7 Bb7

47 *mf* *mf*

55 F7 F7 F7 F7 Bb7 Bb7 Bb7 Bb7

55

63 F7 F7 F7 F7 C7 C7 Bb7 Bb7

63 *f* *f*

71 F7 F7 C7 C7 C7 F

71

Detailed description: The image shows a musical score for 'Guabina Blues' in bass clef with a key signature of one flat. The score is organized into six systems, each with two staves. The first staff of each system contains chords and melodic lines, while the second staff contains a more rhythmic accompaniment. Chords are labeled as F7, C7, Bb7, and F. Dynamics include *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

# ANEXO H. Partitura de Danza No. 2

## Danza No. 2

Daniel Ariza

**Larghetto**  $\text{♩} = 60$

Trb 1

Trb 2

*f* *mf*

10 *f* *mp*

19 *f* *mf*

29 *mf* *mp*

38 *f* *mf*

Danza No. 2

47 Am7 Dm7 Am7 E7 E7 Dm7 Dm7 E7 E7

47 *f* *f*

56 Dm7 Dm7 E7 E7 *acordes marcados* Dm7 E7 Am7

Detailed description: The image shows a musical score for 'Danza No. 2' in bass clef. It consists of four staves. The first two staves are measures 47-55. The first staff has chords Am7, Dm7, Am7, E7, E7, Dm7, Dm7, E7, E7. The second staff has a triplet of eighth notes and a forte (*f*) dynamic. The last two staves are measures 56-59. The third staff has chords Dm7, Dm7, E7, E7, *acordes marcados* Dm7, E7, Am7. The fourth staff continues the bass line. The score includes slurs, triplets, and dynamic markings.

# ANEXO I. Partitura de Pasillo Moderno Para 4 Trombones

## Pasillo Moderno Para Cuatro Trombones

Andante  $\text{♩} = 85$  Daniel Ariza

Trb 1 *f* *espress.* *mf*

Trb 2 *mf* *f* *espress.* *mf*

Trb 3 *mf* *f* *espress.* *mf*

Trb 4 *mf*

7 *f* *ff* *f* *ff*

7 *f* *mf* *f* *ff*

7 *f* *mf* *f*

7 *f* *mf* *f*

14 *ff* *f* *f*

14 *f* *f*

Pasillo Moderno

Musical score for Pasillo Moderno, measures 21-36. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves. The first system (measures 21-28) features a melodic line in the first staff and accompaniment in the second, third, and fourth staves. Dynamics include *f* and *mf*. The second system (measures 29-35) continues the melodic and accompaniment parts, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The third system (measures 36-36) shows a continuation of the accompaniment with *mf* dynamics. The score includes first and second endings, repeat signs, and various musical notations such as slurs and ties.

Pasillo Moderno

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes measures 43-49. The second system includes measures 50-57. The third system includes measures 58-64. The score features various dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, and *p*, along with crescendo and decrescendo hairpins. Measure numbers 43, 50, and 58 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Pasillo Moderno

Musical score for Pasillo Moderno, measures 66-73. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves. The first staff begins at measure 66 with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The second staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third and fourth staves continue the accompaniment with eighth notes, marked with *mf* and *f* dynamics respectively. The score includes first and second endings for measures 73-74, with a *rit.* (ritardando) marking above the first ending. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 74.

# ANEXO J. Partitura de Pasillo Travieso (Para 3 Trombones)

## Pasillo Travieso

Moderato  $\text{♩} = 105$

Daniel Ariza

The musical score is arranged in three systems, each with three staves for Trombone 1 (Trb 1), Trombone 2 (Trb 2), and Trombone 3 (Trb 3). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is Moderato with a quarter note equal to 105 beats per minute. The score begins with a first ending bracket. The first system includes dynamic markings of *f* (forte) for all three parts. The second system features triplet markings (3) in measures 7, 8, and 9. The third system starts at measure 13 and includes a long melodic line in Trb 1. The fourth system starts at measure 20 and continues the melodic lines for all three parts.

Pasillo Travieso

Musical score for Pasillo Travieso, measures 28-50. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of three staves each. The first system (measures 28-34) features a melodic line with a long note and a triplet. The second system (measures 35-41) includes a triplet and dynamic markings *mf* and *mp*. The third system (measures 42-50) contains a series of eighth notes and rests, with dynamic markings *mf* and *mf*.

Pasillo Travieso

Musical score for Pasillo Travieso, measures 57-78. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of three staves each. The first system (measures 57-63) features a dynamic marking of *f* at the end. The second system (measures 64-70) features a dynamic marking of *mp*. The third system (measures 71-77) features a dynamic marking of *f*. Measure 78 contains a triplet of eighth notes. The score concludes with a double bar line.

# ANEXO K. Partitura de Bambuco No. 3

## Bambuco No. 3

**Bambuco**  $\text{♩} = 105$  Daniel Ariza

Trombón

*f*

9 *f*

18 *mf*

29

40 *f*

51 *mf*

*a tempo*  $\text{♩} = 105$

62 *f*

71

80 *ff* *mp*

**Cadenza (Lento)**

*rubato*

*ff* *mp*

Chord symbols: Cm7, F13, G13, Gm7, C9, F#m7, B9, Em7, Gm7, C9, F#m7, B9, G7, Gmaj7, Gmaj9, Dmaj7, Dmaj7, Dmaj7, Dmaj7, Gmaj7, Gmaj7, Gmaj7, Gmaj7, Dmaj7, Dmaj7, Dmaj7, Dmaj7, Em7, Em7, Em7, Em7, Em7, Cmaj7, Cmaj7, Fmaj7, Fmaj7, Bbmaj7, Bbmaj7, Bm7, Bm7, Bbmaj7, Bbmaj7, Dm7, D7, D7, Bbmaj7, Dm7, Dm7(b5), G7(b13), Cm7, F13, G13, G13, Dm7, Dm7, G7, G7, Gm7, C9, F#m7, B9, Em7, Em7, Gm7, C9, F#m7, B9, G7(b9), G7(b13), Cm9.

# ANEXO L. Partitura de Danza en Fuga

## Danza en Fuga

Daniel Ariza

**Larghetto**

Trb 1

*mf*

Trb 2

Trb 3

9

*f*

17

*f*

Danza en Fuga

The image displays a musical score for a piece titled "Danza en Fuga". The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of three staves each. The first system starts at measure 24, the second at measure 29, and the third at measure 35. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the third system.

Danza en Fuga

The image shows a musical score for 'Danza en Fuga' in bass clef with a key signature of one flat. The score is organized into systems of three staves each. The first system starts at measure 47. The second system starts at measure 53. The third system starts at measure 60 and includes dynamic markings: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *Ped. mf* (pedal, mezzo-forte). The fourth system starts at measure 68 and includes the marking *rit.* (ritardando). The score concludes with a double bar line at the end of the third staff in the fourth system.