ARREGLOS Y ADAPTACIONES DE PIEZAS DE MÚSICA POPULAR COLOMBIANA PARA CUARTETO DE CUERDAS.

WILLIAM HARVEY TIRADO PINEDA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA ARTES- MÚSICA
BUCARAMANGA
2014

ARREGLOS Y ADAPTACIONES DE PIEZAS DE MÚSICA POPULAR COLOMBIANA PARA CUARTETO DE CUERDAS.

WILLIAM HARVEY TIRADO PINEDA

Trabajo de Grado presentado como requisito para optar el título de:
Licenciado en Música

Director: Lic. Álvaro Martín Gómez Acevedo

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA
2014

DEDICATORIA

Para empezar quiero dedicar este proyecto al hacedor de todo, el que con esa energía interior nos da las fuerzas necesarias y nos impulsa a ser creativos el cual es llamado en occidente Dios. Por supuesto a mi familia que han creído en mí y en este proyecto, que estuvieron a lo largo de todo esta etapa de vicisitudes y aprendizajes. Le dedico esto especialmente mi madre, que un día me regaló una “guitarrita” y allí empezó toda esta curiosidad por los sonidos, notas y acordes que han saciado una parte de la curiosidad pero aún queda mucho camino por descubrir.

AGRADECIMIENTOS.

Agradezco a mi familia por colaborarme en todo momento y entender las dinámicas que implica el estudio de la música.

Quiero agradecer muy especialmente a “Don Felipe” quien es la persona encargada de la logística de la escuela de Licenciatura en Música, por ser la persona tan humilde que es y la inmensa colaboración que nos hizo y le sigue haciendo a todos los estudiantes de esta escuela de manera desinteresada.

Agradezco a todos los compañeros que de una u otra forma me han colaborado en el transcurso de esta etapa, ya sea con sus opiniones, ayudas musicales o simplemente con su apoyo. A Adriana Mantilla por sus colaboraciones.

Muchas gracias a las secretarias de Licenciatura en Música especialmente a Yoly, quien nos colabora a todos los estudiantes y a su vez es una excelente persona.

Muchas gracias a la Directora de Música Patricia casas por sus intentos de mejor la oferta educativa de la escuela y como también agradezco a todos los profesores de la Licenciatura en Música que siguen aprendiendo y enseñando a todos sus estudiantes.

Agradezco a mi director de proyecto Álvaro Martín Gómez por todas sus enseñanzas y aportes.

Por ultimo pero no menos importante agradezco especialmente a los integrantes del cuarteto de cuerdas “Tucaramanga” por haber creído en este proyecto y por haber estudiado y ensayado durante varios meses estos arreglos. Los integrantes son. Javier Guerrero (violín), Andrés Motta (Violín), Rafael Barrera (viola) y el autor del proyecto (violoncello).

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 12

1. OBJETIVOS 14

1.1 OBJETIVO GENERAL. 14

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS. 14

2. JUSTIFICACIÓN 15

3. MARCO REFERENCIAL. 19

3.1 EL CUARTETO DE CUERDAS 19

3.1.1 ¿Qué es un cuarteto de cuerdas? 19

3.1.2 Historia de los orígenes del cuarteto de cuerdas. 19

4. MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA. 22

5. GENERALIDADES Y ESTRUCTURA DE UN ARREGLO 24

5.1 ¿QUÉ ES UN ARREGLO? 24

5.2 ¿POR DÓNDE SE EMPIEZA UN ARREGLO? 24

5.3 LA TONALIDAD 24

5.4 EL ESTILO. 25

5.5 EL TEMPO. 26

5.6 LA INSTRUMENTACIÓN. 27

5.7 LA FORMA. 27

6. INTRODUCCIONES, INTERLUDIOS Y FINALES 28

6.1 INTRODUCCIÓN 28

6.2 EL INTERLUDIO. 30

6.3 LOS FINALES 30

7. ADAPTACIÓN 32

8. ARREGLOS Y ADAPTACIONES 33
8.1 LA PIRAGUA 33
8.2 CARMEN DE BOLIVAR.....40
8.3 AY MI LLANURA. 47
8.4 MI BUENAVENTURA 59
8.5 PUEBLITO VIEJO......69

9. GLOSARIO 78

BIBLIOGRAFÍA.....84
ANEXOS.....85

LISTA DE ANEXOS

Anexo A. Score. la piragua. 85
Anexo B. Score. Carmen de Bolívar. 103
Anexo C. Score. Ay mi llanura. 126
Anexo D. Score. Mi buenaventura 149
Anexo E. Score. Pueblito viejo.....164

RESUMEN

TÍTULO: ARREGLOS Y ADAPTACIONES DE PIEZAS DE LA MÚSICA POPULAR COLOMBIANA PARA CUARTETO DE CUERDAS*.

AUTOR: TIRADO PINEDA, William Harvey.**

PALABRAS CLAVE: ARREGLOS, ADAPTACIONES, MÚSICA POPULAR COLOMBIANA, CUARTETO DE CUERDAS.

DESCRIPCIÓN.

La música colombiana tiene muchas vertientes entre las que se encuentra -a grandes rasgos- la música folclórica, sinfónica y popular (no debe ser confundida con el género popular) siendo esta última quizás la escuchada por la mayoría del público por ser de permanencia prolongada en la historia y el quehacer de un pueblo, pero que gracias a la masiva conectividad global de música y a quizás la falta de arreglos o publicaciones escritas de estas piezas colombianas, van quedando relegadas a un segundo plano.

El siguiente proyecto contempla una seria de argumentos y conceptos en torno a lo que es un cuarteto de cuerdas y su historia para comprender mejor las posibilidades que se tienen con estos ensambles, además de contar también con algunos conceptos e ítems a saber concernientes al arreglo y recomendaciones que se hacen de este a la hora de abordar una pieza, aportando de tal modo a convertirse en un práctico manual del cual se puede sacar mucho provecho a la hora que alguien se interese en aprender y abordar estos temas.

El aporte quizás más importante que se hace es la publicación de los arreglos para cada voz como también el score de todas las voces y la explicación de la estructura que conforma cada pieza musical para que se pueda entender el propósito de esta y sirva de guía para cualquier arreglista que empieza a desarrollar sus trabajos.

*****Trabajo de grado.
**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Director: Álvaro Martín Gómez Acevedo

SUMMARY

TITLE: ARRANGEMENTS AND ADJUSTMENTS TO PARTS OF POPULAR MUSICFOR STRING QUARTET COLOMBIAN *.

AUTHOR: TIRADO PINEDA, William Harvey **.

KEYWORDS: ARRANGEMENTS, MODIFICATIONS POPULAR MUSIC COLOMBIA, STRING QUARTET.

DESCRIPTION.

Colombian music has many aspects and among them can be mentioned -broadly speaking- folk, symphonic and popular music (not to be confused with the popular genre) the latter being perhaps the most heard by the public because of its continued presence in the history and work of a people, but because of the massive global connectivity of music and perhaps the lack of arrangements or written publications, these Colombian pieces are being relegated to the background.

The following project involves a series of arguments and concepts about what a string quartet is to better understand the possibilities we have with these ensembles. In addition, there are some concepts and items concerning the arrangements and recommendations for addressing a piece, therefore contributing to become a practical manual which can benefit a lot when someone is interested in learning and address these issues.

Perhaps the most important contribution made is publishing the arrangements for each voice as well as the score of all the voices and the explanation of the structure that makes each track so you can understand the purpose of this and provide guidance for any arranger who begins to develop their work.

* Work degree.
** Faculty of Human Sciences. School of Arts and Music. Director: Álvaro Martín Gómez Acevedo.

INTRODUCCIÓN

La música popular o la música que se ha arraigado en el sentir y trasegar de un colectivo o –a veces- de toda una generación, como también las piezas musicales de este repertorio, hace referencia a la gran cantidad de personas que la oyen o que la oyeron. Pero ¿qué pasaría si se dejara de interpretarlas? o cayeran en el olvido absoluto gracias a la falta de arreglos o grupos musicales que la interpreten.
Se ha tomado como grupo o ensamble musical al cuarteto de cuerdas clásico para el proyecto, el cual está conformado por instrumentos de la familia del violín y la viola, pero se piensa en este formato por varias razones y la primera obedece a la posibilidad armónica y melódica con la que cuentan estos instrumentos, llegando así a pensarse como una orquesta sinfónica de bolsillo (según grandes compositores) ya que el rango de tesituras y posibilidades melódica y armónicas es en buena mediad alto; pero por otro lado obedece no solo al timbre característico que dan las cuerdas frotadas sino a un factor social como es la mitificación de que estos ensambles o instrumentos son solo para tocar música clásica o académica. Con esto se quiere lograr un acercamiento no solo a los intérpretes de estos instrumentos a la música colombiana sino de un público distante a las propuestas novedosas de los formatos instrumentales en el país.
Precisamente este proyecto incentiva a la creación y ejecución de los aires populares colombianos ya que se muestran algunas pautas a la hora de abordar una pieza musical para arreglar y por ende, se tocan de otra forma, se plantea un nuevo esquema de ejecución y sobre todo de un formato instrumental diferente al tradicional. Todas estas piezas musicales del cual comprende el proyecto han sido tratadas de una manera especial al inventar, arreglar, adaptar o extender las ideas, temas y posibilidades instrumentales que justamente el arreglista desea exponer en su creación, no para vanagloriarse, pero si para enriquecer el repertorio y darle otra perspectiva y posibilidades de lo que la mayoría han escuchado de estas piezas populares.

Haciendo un contexto entre la música popular colombiana y algunos ítems a tener en cuenta a la hora de hacer arreglos, se le da la bienvenida a este viaje de aprendizaje sobre los arreglos y adaptaciones de algunos piezas populares y todas las formas que se tienen de explotar ese potencial musical que se está descubriendo y apropiando.

1. OBJETIVOS

1.1 OBJETIVO GENERAL.

Arreglar y adaptar varias piezas de la música popular colombiana para un formato de cuarteto de cuerdas, mediante la selección de algunas piezas populares de diferentes regiones de Colombia, para aportar al repertorio casi escaso que existe para este formato y con esto atraer el interés de entidades o academias musicales para su enseñanza a la vez que crea una disposición hacia un público poco familiarizado con un entorno cultural musical.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

- Crear arreglos para cuarteto de cuerdas con piezas musicales conocidas dentro del repertorio popular colombiano.
- Ofrecer un repertorio de música popular colombiana para un formato de cuarteto de cuerdas.
- Sugerir estos arreglos y adaptaciones para llegar a convertirse en un método pedagógico-musical de apoyo para la institución en la formación del educando.
- Mostrar los arreglos y adaptaciones en vivo, interpretado por un cuarteto de cuerdas.
- Sensibilizar al público en general hacia la música instrumental y grupos de cámara, por medio de piezas populares interpretados con instrumentos no tradicionales en Colombia como los que conforman un cuarteto de cuerdas.

2. JUSTIFICACIÓN

Si se analiza el concepto de Música popular tendremos distintas vertientes y todas estas concernientes a un lugar y época específica. No obstante, lo que si podemos considerar estable es el hecho que la música popular se escucha por gran parte de la población haciendo de esta-valga la redundancia- muy popular entre sus habitantes ya que se propaga en distintos lugares y es de gran aceptación entre sus oyentes.

En los anales de la música popular en Colombia se han culminado diferentes épocas del país, todas ellas enmarcadas y recordadas por algunos temas populares extranjeros o propios de la región. Esto puedo servir por un lado como "marca" histórica para delimitar algunas épocas culturales y sociales del país y por otro lado como un "sentir" y forma de pensar de un pueblo en diferentes épocas; además, no menos importante el hecho que estas formas de expresión han sido escuela para muchos que se han acercado a la música y a los instrumentos que lo acompañan.

En muchos de los casos estos aires populares han trascurrido de generación en generación por medio de la tradición oral o simplemente por imitación, pero lamentablemente no todas han tenido la misma suerte, entre otras cosas, por no hallarse de forma escrita o formal para que perpetúe la intención del compositor.

Partiendo de esta premisa se denota un problema ante la imposibilidad de reproducir toda la música que no ha sido grabada o escrita y tan solo está guardada en el imaginario colectivo de personas que pudieron escucharla en su momento, pero se aclara que sí hay otras piezas que han sido grabadas por diferentes medios pero, presenta algunos inconvenientes para su reproducción completa como lo es el caso de no encontrarse pautada en la escritura musical o

si bien lo está en el mejor de los casos, tan solo se han escrito –o arreglados- para un grupo de instrumentos muy limitado enmarcado en los tradicionales (no autóctonos) y populares para estos ritmos.

Pero se está dejando relegado para los instrumentos menos “populares “de nuestra región como lo son por decir solo un sector, el conformado por la familia de cuerdas frotadas (utilizadas en un cuarteto de cuerdas) por ser tomados solo como instrumentos sinfónicos o como dicen popularmente “para tocar música clásica”.

Si podemos hacer que esta música popular en Colombia, -que no es más que una mezcla entre varios aires en casi su totalidad foráneos- la adaptemos a nuestra región, costumbres, dialectos, épocas e instrumentos tradicionales como no tradicionales, logrando una adhesión casi innata entre la mayoría de las personas de este país y con ello propiciar la búsqueda de una marca propia Colombiana, ¿por qué no adaptar también otros instrumentos de los cuales aún no se han explorado todos sus recursos tímbricos y armónicos, adicionalmente de las posibilidades de aceptación y facilidad en la enseñanza?

Como se ha descrito anteriormente, la falta de repertorio de música popular colombiana para cuarteto de cuerdas es una lamentable realidad sin hablar de cuartetos de cuerdas que se dediquen formalmente a la ejecución de estas piezas en particular ya que actualmente los únicos cuartetos de cuerdas que se acercan a este repertorio lo hacen solo por motivos de un concurso o motivo especial y su vigencia laborar o comercial no es prolongada.

Esto puede mostrar algunos de los indicios del por qué no hay muchos grupos y cuartetos de cuerdas haciendo y propagando los diferentes aires que comprenden el vasto repertorio de música popular en Colombia.

Otra razón que aduce la elaboración de este proyecto obedece a una clara consecuencia de la anterior mencionada problemática guiada principalmente por la carencia de un público asiduo a escenarios de la cultura musical sea académica o folclórica, ya que al no haber quien interprete estas músicas de una forma "estilizada" y adaptada para otros timbres no se construirán cimientos que fortalezcan esa cultura de público que se interese en los ensambles, grupos de cámara y demás agrupaciones que propaguen tanto la riqueza de la música popular y folclórica como algunos ritmos de otros países que comparten similitudes culturales.

Hay que decir que entre algunos de los beneficios se encuentra el aporte de partituras de música popular colombiana para cuarteto de cuerdas con sus respectivos audios (susceptibles a ensambles de similar registro y conformación) que colaboran a difundir y aumentar el paupérrimo repertorio que se ha encontrado hasta ahora dedicado especialmente a las piezas de música popular para cuartetos de cuerdas; por consiguiente se puede lograr incrementar en primer lugar el interés de parte del músico para gozar e interpretar estas piezas y evolucionar en la forma de reproducirla, interiorizarla y hasta comercializarla pero, en segundo lugar con ello estimular a otros profesionales a crear música especialmente para grupos de cámara con la música de nuestro país en general como materia prima, que desemboque en la consecución de ensambles, orquestas y grupos de cámara que sientan curiosidad y afición hacia estos aires, que claramente se dará ya que estas músicas son reconocidas y apreciados para el oído del educando.

Por otro lado la persona del común, (como una forma de decir) como la gran mayoría de Colombianos que no han tenido acceso por distintas índoles a la música, sea como un público o como practicante de un instrumento, será sensibilizado por medio de las músicas populares que quizás sea algo que ya

hayan escuchado anteriormente pero servirá para poder acceder a un ambiente cultural y por ende expandir la bandeja de gustos y tendencias musicales.

Unido a esto se puede afirmar que las personas del común que no conocen los instrumentos conformados por un cuarteto de cuerdas se puedan acercar a ellos como un primer paso de curiosidad, pero también a un espectro amplio de ritmos y géneros tocados con esta clase de instrumentos y de una forma indirecta se provoca un interés hacia la música instrumental y sinfónica.

En suma, este proyecto tiene enormes beneficios prácticos, pero sobretodo necesarios para una población que necesita la cultura y la música como medio catalizador de violencia y sumado a esto la necesidad imperante de enriquecer el espíritu y el conocimiento de todo un país rico en aires musicales como lo es Colombia.

3. MARCO REFERENCIAL.

3.1 EL CUARTETO DE CUERDAS

3.1.1 ¿Qué es un cuarteto de cuerdas?. Un cuarteto de cuerda es un conjunto musical de cuatro instrumentos de cuerda, usualmente dos violines, una viola y un violonchelo, o una pieza escrita para ser interpretada para dicho grupo. El cuarteto de cuerdas es ampliamente visto como una de las formas más importantes de música de cámara, teniendo en cuenta que muchos de los compositores renombrados a partir del siglo XVIII escribieron obras para cuarteto de cuerdas.

Una composición musical para cuatro intérpretes de instrumentos de cuerda puede ser de cualquier tipo, pero tradicionalmente presentan cuatro movimientos dentro de una estructura de escala larga, similar a la de la sinfonía.1.

3.1.2 Historia de los orígenes del cuarteto de cuerdas.. Los orígenes del cuarteto de cuerda se remonta al Barroco trío sonata, en la que dos instrumentos solistas tocan con un bajo continuo que consiste en un instrumento bajo y teclado el cual el bajo hace notas pedales. Un ejemplo temprano es una sonata de cuatro partes para ensamble de cuerdas de Gregorio Allegri que podría considerarse una cadena de prototipo importante para el cuarteto. A principios del siglo 18, los compositores a menudo añadieron un tercer solista y además, esto se convirtió en común para omitir la parte del teclado, dejando que el cello apoyara la línea de bajo solo. Así, cuando Alessandro Scarlatti escribió un conjunto de seis obras titulada "Quattro Sonata per due Violini, Violetta, e Violoncello senza Cembalo", esta fue una evolución natural de la tradición existente.

Wyn Jones también sugiere otra fuente posible para el cuarteto de cuerdas, a saber, la práctica generalizada de tocar obras escritas para orquesta de cuerdas con sólo cuatro intérpretes, que cubre la parte del bajo con el violoncelo solo.2

1. http://cuarteto.dgenp.unam.mx/cuarteto.html#quees. Cuarteto de cuerdas de la escuela nacional de México.
2. http://centrodeartigo.com/articulos-educativos/article_17030.html. Revista universitaria E-Centro.

El cuarteto de cuerda saltó a la fama con la obra de Joseph Haydn. El propio descubrimiento de la forma del cuarteto de Haydn parece haber surgido esencialmente por accidente. El joven compositor estaba trabajando para el barón Carl von Joseph Edler von Frnberg algún momento alrededor de 1755-1757 a su casa de campo en Weinzierl, a unos ochenta kilómetros de Viena. El barón quería escuchar música, y los intérpretes disponibles se pasaron a ser dos violinistas, un violista y una violonchelista. El primer biógrafo Georg August Griesinger de Haydn cuenta la historia así:

La siguiente circunstancia le había llevado a probar suerte en la composición de los cuartetos. A Barón Frnberg tenía un lugar en Weinzierl, varias etapas de Viena, por lo que invitó de vez en cuando su pastor, su manager, Haydn y Albrechtsberger con el fin de tener un poco de música. Frnberg pidió a Haydn para componer algo que podría ser realizada por estos cuatro amateurs. Haydn, entonces con dieciocho años de edad, tomó esta propuesta, y así se originó el primer cuarteto que, inmediatamente apareció, recibió esta aprobación general y Haydn se animó a seguir trabajando en esta forma.

Desde los días de Haydn el cuarteto de cuerda ha sido prestigiosa y considerada una verdadera prueba de arte del compositor. Esto puede ser en parte debido a la paleta de sonido más restringido que con la música orquestal, obligando a que la música se destaque más en su propio lugar y depender de color tonal, o de la

tendencia inherente del contrapunto en la música escrita para cuatro instrumentos de la misma familia.

La composición para cuarteto floreció en la época clásica, con Mozart, Beethoven y Schubert escribieron una famosa serie de cuartetos. Una leve desaceleración en el ritmo de la composición de cuartetos se produjo en el siglo 19, aquí, los compositores escribían a menudo sólo un cuarteto, tal vez para demostrar que podían dominar plenamente este género, aunque Antonin Dvorak escribió una serie de 14 cuartetos. Con el inicio de la era moderna de la música clásica, el cuarteto volvió a la plena popularidad entre los compositores, y desempeñó un papel clave en el desarrollo con Arnold Schoenberg, Bela Bartok y Dimitri Shostakovich en especial. Después de la Segunda Guerra Mundial, algunos compositores como Pierre Boulez y Olivier Messiaen pusieron en duda la relevancia del cuarteto de cuerda y evitaron escribir para dicho formato. Sin embargo, a partir de 1960, muchos compositores han mostrado un renovado interés en el género. 3.

3. http://centrodeartigo.com/articulos-educativos/article_17030.html. Revista universitaria E-Centro.

4. MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA.

La historia de la música colombiana ha estado difuminada durante largos años inclusive aún en nuestros días es difícil hallar una congruencia entre los periodos antecesores y sus protagonistas en lo concerniente a nuestra música, la música popular colombiana.

No obstante ya a principios del siglo XIX se empieza a hablar y a cantar música popular con el ejemplo de Lino Gallardo (1770-1837) quien compuso una canción que se hizo popular y famosa cuya letra decía: “Tu nombre, Bolívar, la fama elevó sobre el de otros seres que el mundo admiró”. 1

Desde finales del siglo XIX empezaron a aparecer los primeros textos interesados en la historia musical del país. En ese año (1867) publicaron -las que son tal vez- las tres publicaciones más importantes de esa época: el trabajo de José María Vergara y Vergara (1831-1872) sobre la Historia de la Literatura en la Nueva Granada, en donde el autor exploraba, junto con la literatura poética popular, algunos aspectos relacionados con la música tradicional colombiana; el escrito de José María Samper (1828-1888) titulado El bambuco, claramente interesado en el asunto de la identidad nacional; y el Diccionario de la Música de Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte (1836-1887) que incluyó algunas entradas sobre música tradicional, teniendo en cuenta aspectos técnicos, aunque rudimentarios y básicos, de la música en general.2

En 1951 salió a la luz *Canciones y Recuerdos,* un libro del músico santandereano Jorge Áñez (1892-1952) el cual representó uno de los primeros y mejores esfuerzos por documentar la historia de la canción colombiana, y de paso crear un catálogo completo de la vida y obra de los intérpretes y compositores más representativos en la escena de la música popular en Colombia.3

Para concluir sobre algunas de nuestras raíces en la música actual y en especial la música popular, tomo como a Perdomo Escobar, que dice acerca de lo folclórico –que alude a toda la carga tradicional de lo campesino, lo negro, y lo indígena– aparece como la expresión de un pasado musical remoto y estático, y en últimas, un estado estético inferior en comparación con la música académica de herencia europea.

Al parecer, al cabo de los años no se ha avanzado lo suficiente para crear una identidad propiamente dicha, pero cada vez más se avanza hacia una compresión y apropiación de todos los ritmos folclóricos y populares de nuestro país.

1. Historia de la música en Colombia. José Ignacio Perdomo Escobar. Editorial A.B.C Bogotá 1963.
2. Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la
3. primera mitad del siglo XX:
4. De la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. (Sergio Ospina Romero) Universidad Nacional de Colombia.
5. 3.Jorge Áñez, *Canciones y recuerdos* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 1990 [1951]).

5. GENERALIDADES Y ESTRUCTURA DE UN ARREGLO

5.1 ¿QUÉ ES UN ARREGLO?

Un arreglo es una interpretación personal de un tema (melodía o canción) musical previamente compuesto. En dicha interpretación se adapta el tema, melodía y armonía, a un estilo e instrumentación, e función de los propios gustos, o de las exigencias comerciales de contratación.

5.2 ¿POR DÓNDE SE EMPIEZA UN ARREGLO?

El tema musical es la materia prima de un arreglo. Se empieza por conocerlo muy bien, se aprende su melodía principal, letra (de existir), la armonía; se toca unas cuantas veces hasta memorizarlo. Una vez llegado a este se tendrá que tomar unas decisiones antes de empezar a escribir la primera nota. Estas decisiones incluyen: el tiempo, el estilo, la instrumentación, la tonalidad y la forma del arreglo.

5.3 LA TONALIDAD

La tonalidad o sistema tonal es una organización jerárquica que determina la relación de sonidos entre sí, tomando uno de ellos como principal o base que se llama Tónica, que es el mismo que proporciona el nombre de tonalidad.

No obstante la misma tonalidad tiene varios modos.
Hablando de las recomendaciones a la hora de hacer un arreglo se decide en que tonalidad se va a trabajar. ¿Qué quiere decir esto?

Toda melodía tiene unos extremos de altura que comprenden la nota más aguda y la nota más grave. Todas las notas entre estos extremos se denominan el ámbito de una melodía o tesitura de la voz melódica.

Cuando se cambia la tonalidad se transporta la melodía. Se debe comprobar si los instrumentos que van a interpretar la melodía pueden producir la sonoridad deseada en este ámbito. Podría darse el caso que el intérprete no pudiera llegar a los extremos de la melodía. Por lo tanto se variará la tonalidad original por cuestiones de sonoridad o simplemente porque los intérpretes no pueden tocar esa melodía.

Por ejemplo, si se dijera que la melodía principal la va interpretar un cantante. En primer lugar se tiene que conocer el ámbito de notas que el cantante puede ejecutar y la sonoridad que produce en cada registro. Se compara el ámbito del cantante con el de la melodía, y si no coinciden se cambia la tonalidad y se transporta la melodía a un registro en el que el cantante la pueda ejecutar sin ningún problema.

Si el caso fuera para un coro en vez de un solo cantante, se tendría que llegar a un equilibrio en la tesitura, buscando la tonalidad más apropiada para el conjunto.

En otro caso podrían interpretar la melodía un grupo de metales con una armonización tipo en bloque. Según el tamaño y el número de instrumentos diferentes de una sección, se escogerá una tonalidad u otra.

5.4 EL ESTILO.

El estilo propiamente dicho obedece a unas características propias de un artista o la tendencia musical de la época. Esto ayuda a reconocer la obra o a su

compositor gracias a que cada obra, canción o sinfonía llevan unas melodías, armonías, formas, texturas y ritmos que definen su estilo.

En el medio musical y comercial es claro que en repetidas ocasiones se trabajará por encargo y la decisión del estilo dependerá muchas veces del contratante y no del arreglista, pero en cualquier caso, es necesario definir el estilo del arreglo antes de empezar. Dentro de los estilos más conocidos de la música popular se encuentra el pop, rock, reggae, salsa, bolero, etc., además de los extensos aires populares con que cuenta Colombia como la cumbia, salsa, vallenato, pop, currulao música andina colombiana y también las fusiones de música colombiana con otros géneros (actualmente muy populares) entre otros. Todos estos estilos mencionados son populares sin contar con los estilos de música académica.
Se recomienda para realizar un buen trabajo se conozca perfectamente las características generales de los estilos más usados, ya que el estilo determina las pautas básicas a seguir en la confección del arreglo desde el punto de vista rítmico, armónica además de su instrumentación y forma.

5.5 EL TEMPO.

El tempo o tiempo, es la velocidad a la que se interpreta una composición musical. Para contextualizar con la historia hay que decir que antes de la invención del metrónomo se empleaban determinadas palabras como andante, allegro, etc. que aportaban una idea subjetiva de la velocidad de la pieza y a la vez información sobre el carácter o la expresión que había que dar a la música. La invención del metrónomo aportó mayor precisión y dio lugar a las indicaciones metronómicas. Ahora en occidente sobre todo, se puede dar la indicación de BPM (Beats o pulsaciones por minuto).
Según el estilo que se escoja para el arreglo marcará algunas pautas generales sobre el tempo del mismo.

5.6 LA INSTRUMENTACIÓN.

La instrumentación es considerada como un estudio y a la vez práctica de arreglar o adaptar composiciones musicales para un instrumento o un conjunto de ellos. Se entiende que para la realización de esta práctica es necesario conocer muy bien las posibilidades y características de los instrumentos con los que trabajará.

El arreglo se escribe pensando en una determinada instrumentación elegida previamente pero hay que tener en cuenta que no solo se escribe para una instrumentación, sino para las personas que tocan esos instrumentos. Es de gran relevancia conocer -si se puede- los puntos fuertes y débiles del músico para poder escribir algo adecuado a su nivel.

5.7 LA FORMA.

Este término tiene muchas vertientes y definiciones pero aquí se hace referencia a la estructura del arreglo con sus diferentes temas, secciones, introducciones y finales que se hacen con el fin de conseguir el efecto deseado de un arreglo. Está forma podrá determinarse a partir del estilo, grupo musical e inclusive el lugar donde se interpretará, ya que en público implica un diálogo más directo con el oyente que conlleva a solos e introducciones más largas e inclusive a añadir variaciones del tema principal.

6. INTRODUCCIONES, INTERLUDIOS Y FINALES

Estas son unas de las secciones –entre otras cosas- donde el arreglista saca mejor provecho para mostrar lo suyo, son las partes en donde se puede crear algo diferente ya que son secciones de composición libre y no altera los temas principales y más bien los enriquece melódica y armónicamente sin dejar a tras las nuevas frases musicales que se desprenden de este.

En ocasiones los Temas carecen de una presentación adecuada o no son lo suficientemente “creativos” al parecer del oyente, por lo tanto, el arreglista añade una introducción con el fin de preparar al oyente para la exposición de vendrá a continuación.

A veces, durante la exposición de un Tema se necesitará hacer un alto o un respiro, que introduzca un área de contraste que permita reanudar la exposición del tema como si fuera la primera vez que se escucha. En los casos en el que el Tema no tenga una sección de estas características, se le puede añadir un interludio o Puente (llamado popularmente).

En otros casos el final de un tema no es lo suficientemente apropiado para lo que se espera lograr, por lo tanto se puede añadir un nuevo final con la conclusión que se espera lograr en el arreglo.

6.1 INTRODUCCIÓN

Es un área de composición libre que se puede añadir al arreglo para introducir el cuerpo principal de la composición. La mayoría de los arreglos contienen algún

tipo de introducción o presentación que prepara al oyente o lo pone en estado expectante de lo que está a punto de empezar.

¿Cómo se construye una introducción?

Hay que saber primero si se necesita de una introducción para el arreglo; podría tal vez no necesitarlo. Esto puede ser factible y no tiene ningún aspecto negativo pero tal vez en una situación en donde se encuentre una cantante en directo habría que hacerle una introducción que la ayude a sentir el tono de la canción. Existen dos tipos de introducciones contrastantes entre sí:

La introducción relevante

Esta introducción se basa en materia del tema principal como su armonía, melodía o rítmica. Este material puede ser presentado de forma exacta o variada, pero entre más exacto sea el material con el que se nutre la introducción mayor y relevante serán las pistas para el oyente.

Algunas de las ideas para construir una introducción relevante pueden ser:

- Introducir el tema central con su estrofa, sin la melodía y solo con la sección rítmica.
- Introducir un tema cantado con la estrofa, pero con la melodía interpretada con otro instrumento por ejemplo una cuerda como el cello.
- Introducir el tema repitiendo con exactitud el puente.
- Introducir el tema con solo elementos del ritmo, como hacer un patrón rítmico con el efecto de las cuerdas frotadas llamado col legno.

Introducción sorpresa.

La introducción sorpresa consiste en no tomar ningún elemente del tema musical o por lo menos muy poco y en vez de eso se compone en función de la sensación que se quiera lograr.

Algunas ideas para lograr la introducción sorpresa serian:

- Imaginar expresar con palabras la sensación que representan las palabras “escuchen lo que va a sonar”.
- Sería imaginar los momentos previos a una carrera o espectáculo emocionante.
- Podría ser una pequeña introducción con una dinámica de piano que vaya creciendo y explote en algún motivo del tema principal.
- Podría tratarse de alguna escala o arpegio disminuido que ponga al oyente en un estado expectante.

6.2 EL INTERLUDIO.

La función del interludio es hacer un alto en el camino entre la exposición del tema o temas de la pieza musical. Puede ser que haga falta o no, en inclusive que ya tenga un buen interludio la pieza a arreglar.

Algo muy importante a la hora de hacer un interludio son las siguientes 3 fórmulas.

1. Que sea un área de menor protagonismo que el tema central para no quitarle relevancia.
2. Que sea una sección que proporciones unidad a los temas.
3. Que cumpla con la función se crear contraste.

6.3 LOS FINALES

Es básicamente la conclusión de una exposición pero existes varias formas de hacerlos.

El final relevante.

Como modelo idóneo, un tema bien compuesto ya está desarrollado de tal forma que la melodía llega a un desenlace; la letra –si existe- se acaba y los acordes concluyen. En este caso el final ya se encuentra allí pero es decisión del arreglista optar si ese final es lo suficientemente conclusivo para el estilo, contexto y la forma del arreglo.

Final sorpresa.

Se sugiere este final para concluir el tema de una manera que preserve una conexión con la composición central y cause una sorpresa en el oyente, algo no esperado, pero no sería apropiado introducir una estructura brusca que se salga totalmente de contexto.

La coda.

La coda es una sección añadida que consiste en nutrir de unos compases extras al tema para conseguir una conclusión más adecuado o sólida al arreglo.

7. ADAPTACIÓN

Según el diccionario de la Real Academia de la lengua Española (RAE) significa: (Del lat. *adaptāre*).

1. tr. Acomodar, ajustar algo a otra cosa. U. t. c. prnl.
2. tr. Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original.

En el contexto musical hace referencia a la apropiación de una composición y/o arreglo musical y ajustar la voz a un instrumento o ensamble de la misma o diferentes características tímbricas y de tesitura.

8. ARREGLOS Y ADAPTACIONES

8.1 LA PIRAGUA

Compositor: José Benito Barros Palomino.

Arreglo: William Harvey Tirado Pineda.

Aire: Cumbia.

Compás: 2/2

Textura: homófona y melodía acompañada.

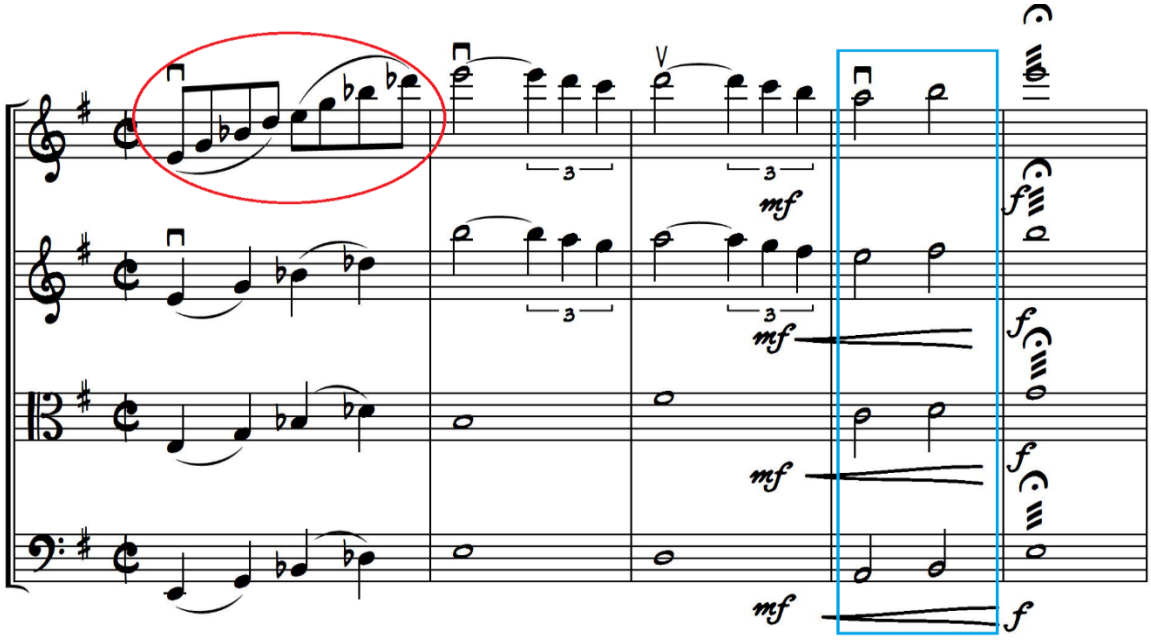
Forma: Estructura: Estrófica ternaria

Introducción/: A: / B /: A: /B/ Puente / Final/ coda/

Introducción

La obra comienza con un arpegio de Mi disminuido (E Dis) para llegar a E menor; en el compás 4 se hace cuarto y quinto grado menor para resolver en la tonalidad de Mi menor. (Ver gráfica 1)

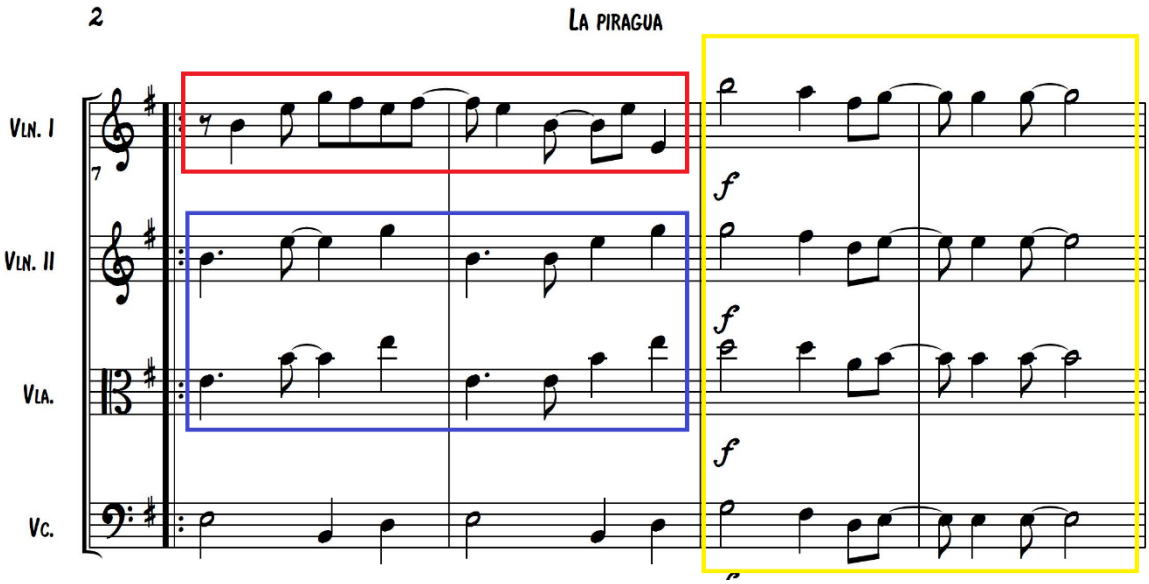
Gráfica 1.



La introducción que se hace del compás seis al doce es un collage de varias melodías, ritmos y armonías que hacían los grupos musicales en los años sesenta.

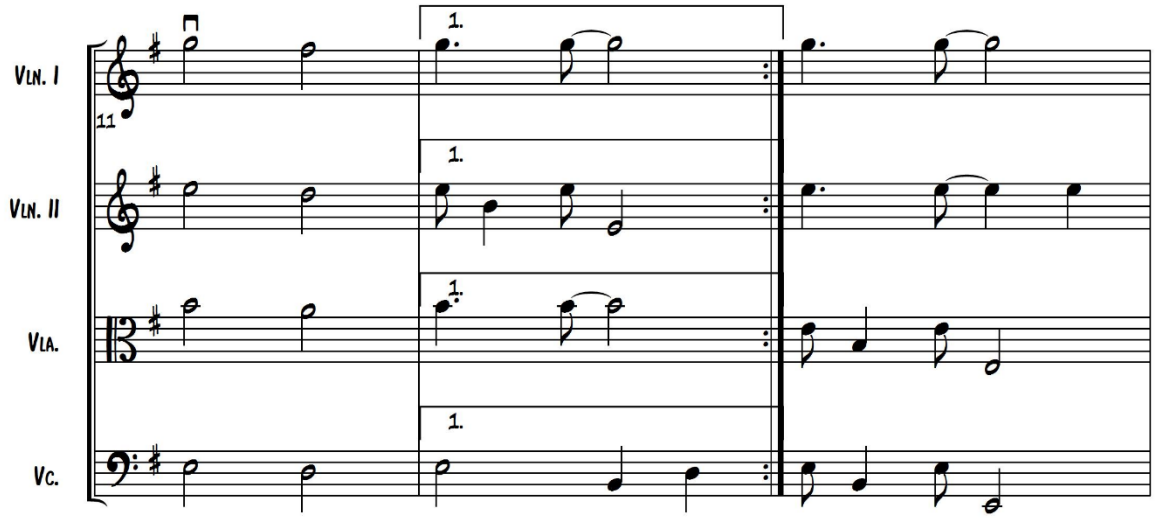
A la vez estos compases introductorios lleva al oyente a percibir un poco del tema principal pero difuminado con este collage sonoro y un contrapunto fluido entre la melodía principal del primer violín, la viola y el segundo violín, mientras el cello va haciendo un bajo básico que se hacía y se hace para la cumbia.(ver gráfica 2)

Gráfica 2.



Del compás 6 al 8 mantiene la tonalidad de mi menor; se hace un acorde de paso por el compás 9 en su tercer grado (sol mayor) y en el compás 10 donde -se toca el coro de la canción- se hace el primer grado menor y séptimo grado o subtónica, esto quiere decir: mi menor y re mayor que pertenecen a la progresión armónica del tema original. (ver gráfica 3.)

Gráfica 3.

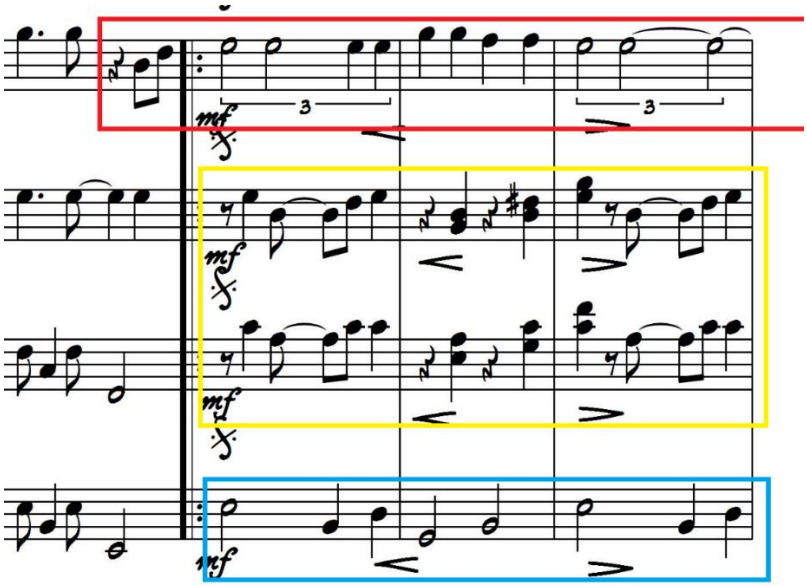


Parte A:

Comienza en el compás 17 donde la textura es de melodía acompañada, no obstante la armonía se caracteriza por ser tonal y es lo bastante fiel a la original para crear el ambiente de reconocimiento en el oyente pero llevando un acompañamiento bastante rítmico, como se muestra en la gráfica 4.

El cuadro rojo muestra la melodía principal, mientras que el cuadro amarillo se encuentra el background rítmico de respuesta y relleno de la melodía principal. Al final se ve en el cuadro azul el bajo básico que realiza el cello sobre la armonía tonal.

Gráfica 4.



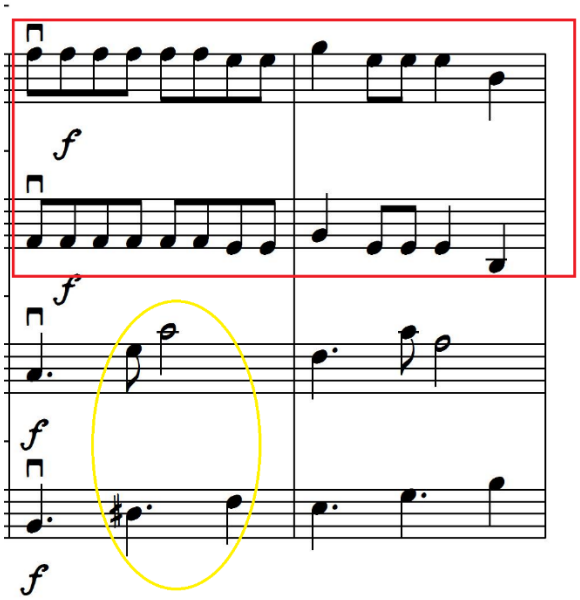
En estos compases de la primera parte del tema principal, la armonía sigue tonal y se conforma de:

Tema A. I III-V I grado. (Em, G-B, Em). Desde el compás 17 al 20. Posteriormente en la segunda semifrase se hace I, VII, III, III que van desde el compás 21 al 24, preparando de esta manera a una modulación transitoria al tercer grado mayor de la tonalidad de Em que es sol mayor (G), el cual se mantiene hasta el compás 31.

Parte B o segunda sección.

Esta frase empieza desde el compás 34 al 41 y se mantiene sobre la resolución de V-I respectivamente (B- Em) (en la canción dice: “era la piragua de Guillermo cubillos…”) para luego hacer coro, parte de la introducción y concluir con el coro (la piragua-la piragua) de los compases 42 al 52.

Lo que está dentro del cuadro rojo es la melodía principal acompañada a una distancia de octava diatónica por debajo, mientras que el bajo y la armonía se entrelazan en un contrapunto con un motivo rítmico diferente que la sección A. (óvalo amarillo)



Puente

El puente o sección media empieza en el compás 53 hasta el compás 64.

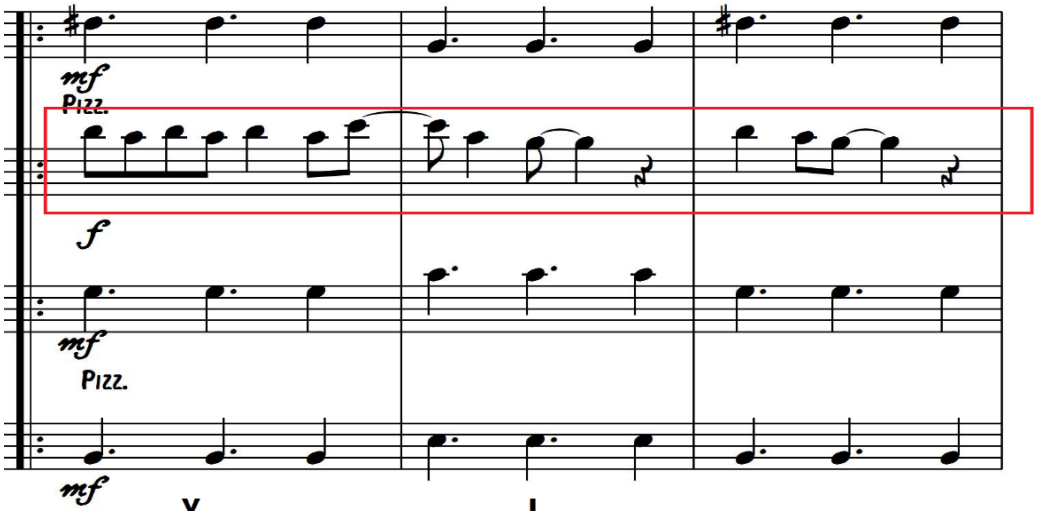
En este puente hay una melodía que la elabora el violín segundo con acompañamiento homófono en pizzicato y luego una textura polifónica entre las voces pero retomando el arco. Esta primera melodía se caracteriza por ser sencilla tratando de emular alguna melodía costera de estos aires sin perder su centro tonal ya que se hace la progresión V- I (B-Em).

La melodía principal en la segunda sección del puente pasa a hacerla el violín primero para luego retomar la voz principal el violín segundo y concluir el puente.

(Ver Gráfica 7)

Gráfica 7

En el cuadro rojo se muestra la melodía de esta sección liderada por el violín segundo, mientras la armonía ejecuta quinto y primer grado de la escala menor de E. (V-I)



Final.

El final empieza en el compás 65 pasando por la coda del compás 72 hasta su conclusión en el compás 76.

Este final empieza con el coro de la piragua con la progresión armónica I- VII, con dinámica de piano, pero empieza a ascender esta misma estructura por terceras diatónicamente hasta el V menor en dinámica forte y desciende por el efecto de glissando hasta llegar al acorde de Tónica o primer grado de la escala de E menor.

La coda.

Empieza en el compás 72 con textura de melodía acompañada liderada por el primer violín, pero el segundo violín permanece en silencio estos cuatro compases desde el 72 al compás 75, y al repetir esta sección se une la voz del segundo violín reforzando la melodía del primer violín haciendo esta misma a una distancia interválica de octava diatónica por debajo.

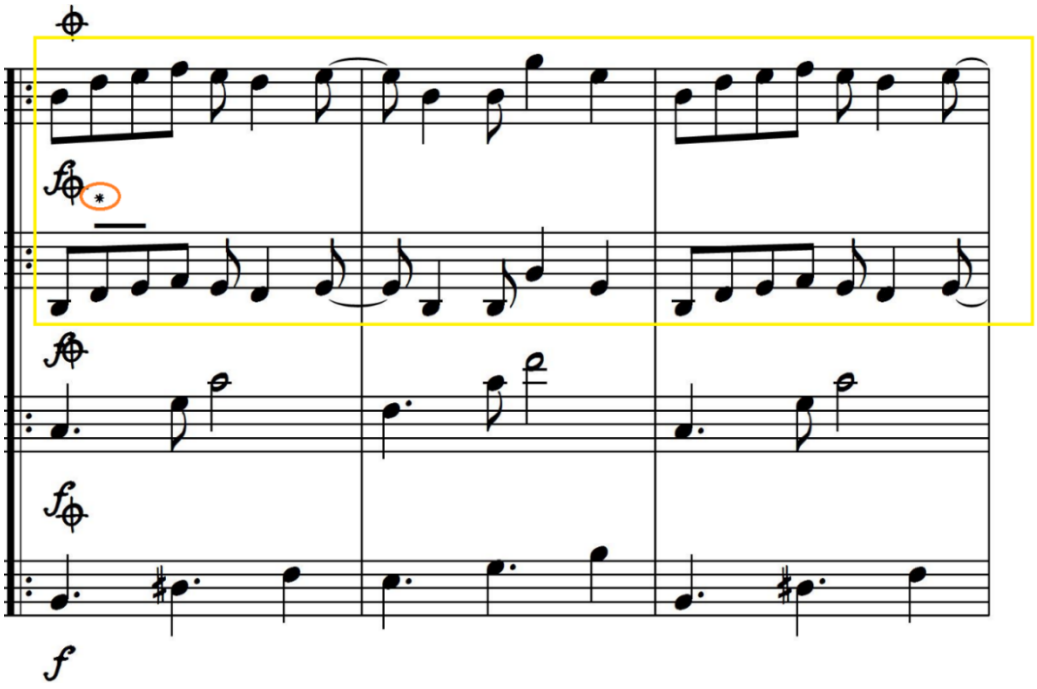
No obstante el cello y la viola continúan haciendo lo misma disposición rítmica y armónica de los compases previos llevando el V-I grado con un papel

fundamentalmente rítmico y concluyen en una textura homófona todas las voces para dar la sensación conclusiva.

(ver gráfica 8)

.

gráfica 8.



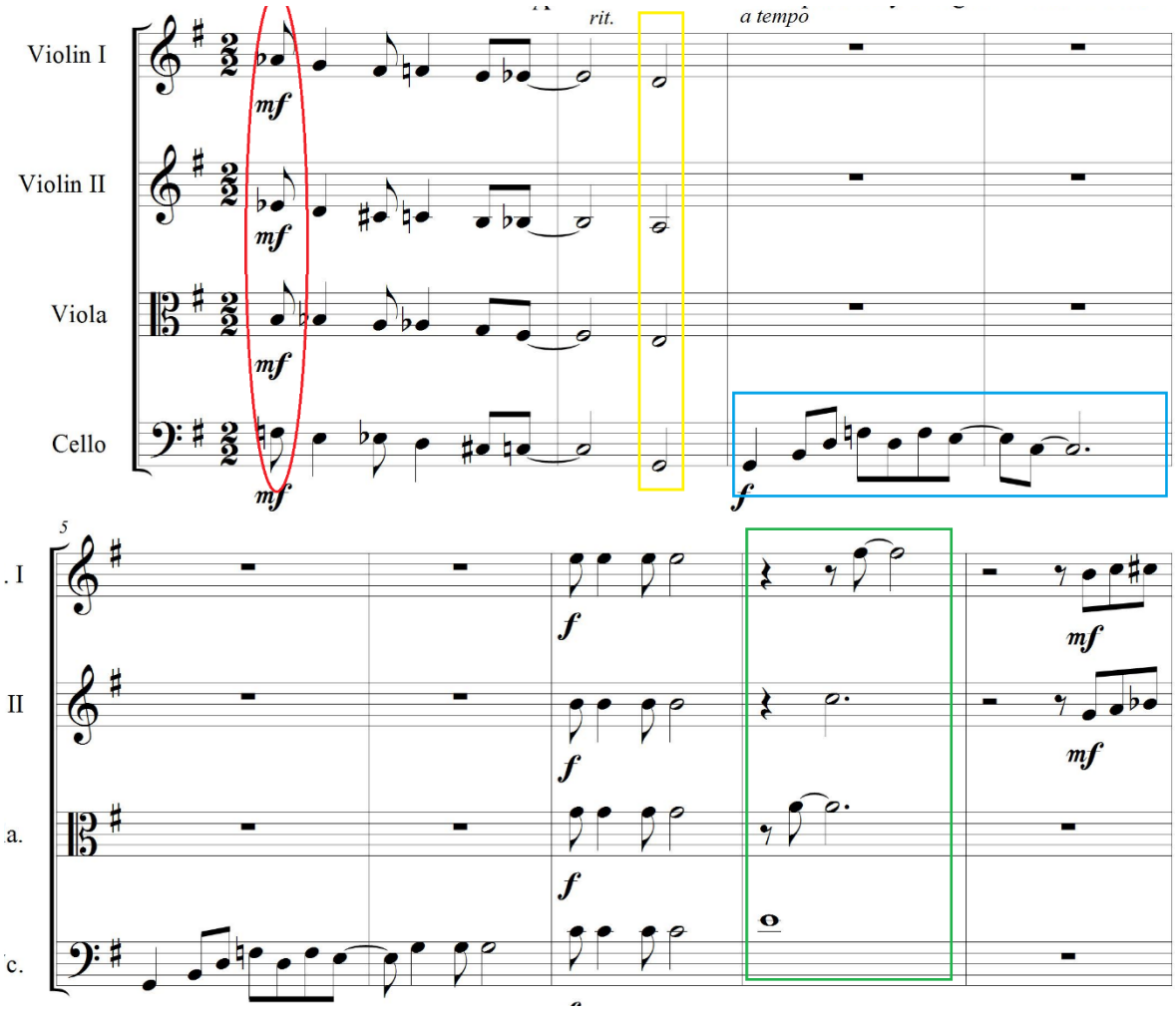
8.2 CARMEN DE BOLIVAR

Compositor: Luis Eduardo Bermúdez Acosta. (Conocido como Lucho Bermúdez).
Arreglo: Álvaro Julio Agudelo.
Adaptación y arreglo: William Harvey Tirado Pineda.
Aire: porro.
Compás: 2/2
Textura: Homófona y melodía acompañada.
Estructura: Binaria con introducción, puente y coda.
/Introducción/: A: /: B: / Puente/: A: /: B: /: B: / Puente/: B: /: B: / Coda/.

Introducción.

La introducción se hace con una textura homorrítmica (ver gráfica 1) y desciende cromáticamente en forma de síncopa empezando desde el Fm7 (5b) (fa semidisminuido) hasta el Cm7 (5b), (do semidisminuido).Prosigue este mismo do semidisminuido en el primer tiempo del siguiente compás y luego D sus4 add 9 (Re suspendido cuatro adherido nueve) en el segundo tiempo del mismo compás.
En el óvalo rojo se puede ver el Fa semidisminuido, el rectángulo amarillo muestra el acorde de Re suspendido 4 con adherido 9 y el rectángulo azul muestra el solo de cello para caer en la textura homorrítmica dando paso al rectángulo verde donde muestra un efecto arpegiado.

Gráfica 1.

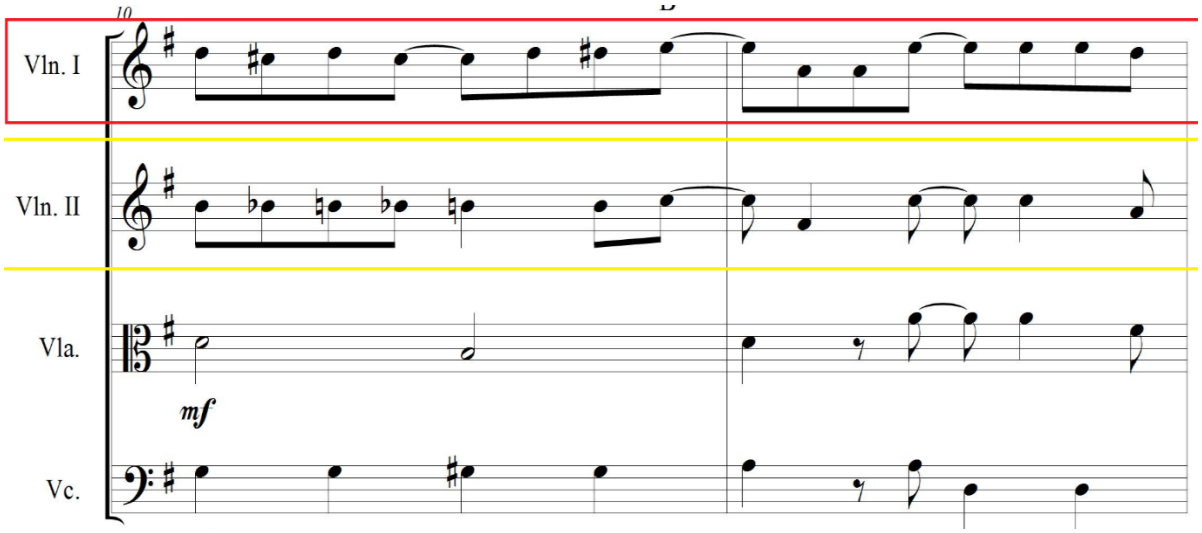


En los cuatro compases siguientes o sea del compás 3 al 6, el cello suena solo haciendo una melodía sobre la progresión de G y C (sol mayor y do mayor). Seguidamente en el compás 7 se hace un acorde homorrítmico con la armonía de C maj7 (do mayor con 7 Mayor) para luego hacer en el compás de enseguida una arpegio ascendente con todas las voces con la armonía de Am6 (La menor con sexta) (gráfica 1).

En el compás 9 empieza la introducción instrumental copiado del tema original echa por el arreglista (Álvaro Agudelo) pero en esta adaptación para cuarteto de cuerdas se modifica un poco el ritmo de esta melodía para las dos frases que hacen los violines. (Ver gráfica 2).

En el rectángulo amarillo se puede ver el ritmo original pero en respuesta a esto el primer violín que se muestra en el rectángulo rojo hace otro ritmo conservando las mismas notas de la melodía original.

Gráfica 2.



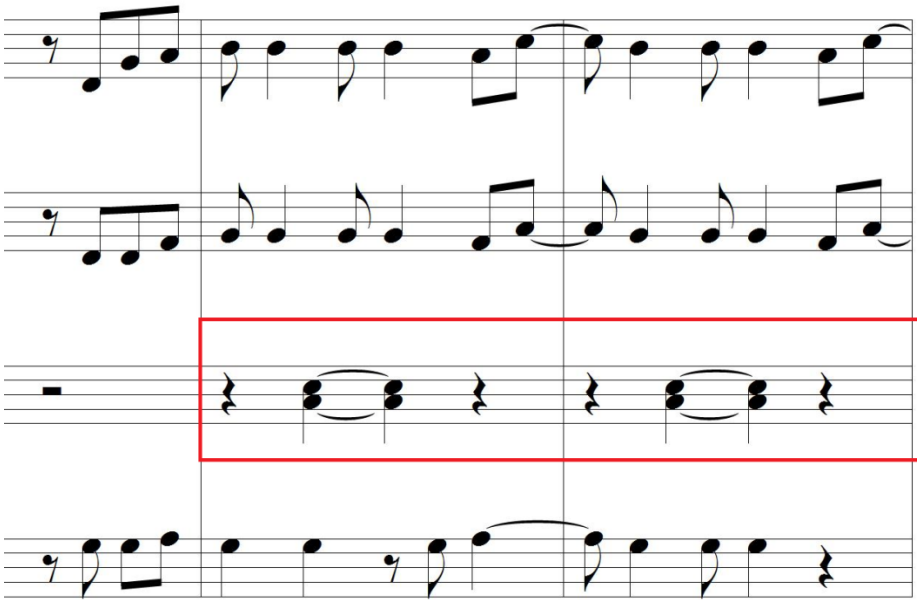
La progresión de las dos frases que hay desde el compás 9 al 17 que corresponden a la introducción del tema original, se desarrollan bajo la armonía de V7-I (D/7-G) Re Dominante y Sol mayor. La frase consta de tres compases en D7 y uno en G. Esta frase se hace dos veces dando antesala al tema A.

Tema A.

En esta partitura empieza el tema A en el segundo tiempo del compás 17 hasta el compás 45.
La primera frase del tema A se encuentra en la tonalidad de sol mayor (G) durante los tres compases siguientes pero en el compás 20 se hace el tercer grado menor (Bm) pero desciende cromáticamente dos semitonos para hacer una modulación transitoria a (Am) La menor Dórico donde se mantiene junto con su –ahora-cuarto grado (D mayor) hasta el compás 25 y vuelve a la tonalidad de G mayor. (ver gráfica 3)

El rectángulo rojo muestra la propuesta armónica y rítmica que hace la viola al inicio del tema A. compases 17 al 19.

Gráfica 3.



Se hace una segunda frase que empieza en el último tiempo del compás 25 y termina en el primer tiempo del compás 29. Todo esto se mantiene sobre Am y D

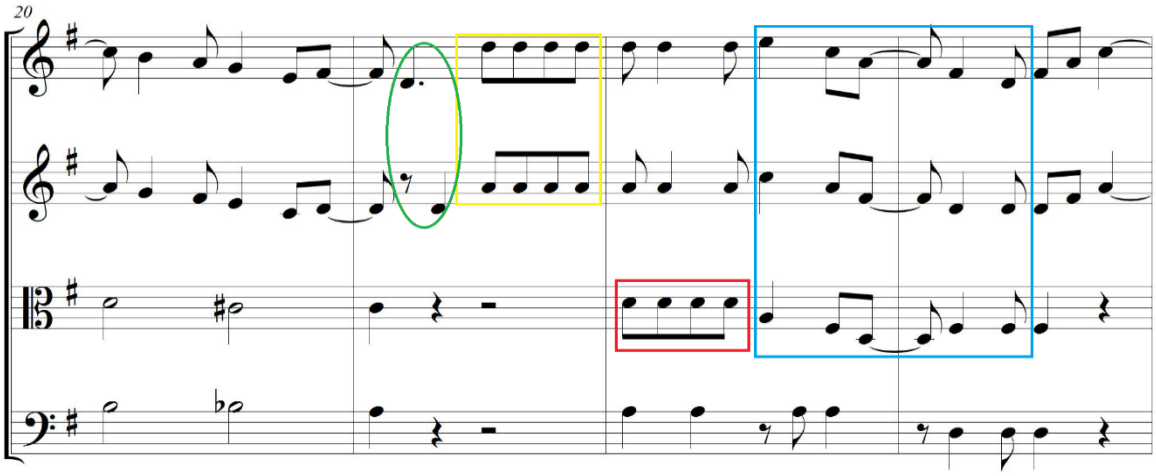
para resolver a sol mayor (G) en el compás 29 en el que se mantiene por los siguientes tres compases para seguidamente hacer V-I y volver a la tónica para comenzar la frase.

Se aclara que en los compases 18 y 19 se cambia las notas y el ritmo que tiene el arreglo (Álvaro Agudelo) para el tenor, -en esta adaptación para la viola- y se reemplazan por dobles cuerdas a destiempo que refuerzan la armonía y enriquecen el ritmo. (Ver Gráfica 3) Ocurre algo similar en el compás 22 y 23 donde se modifica la estructura rítmica de la viola que contribuye a la melodía principal gracias a que hace el mismo patrón del ritmo. (Ver Gráfica 4).

En el cuadro amarillo se puede apreciar la melodía principal y en el cuadro rojo le responde la viola haciendo este mismo patrón para luego empalmar con las mismas figuras rítmicas como se ve en el cuadro azul.

El óvalo verde muestra cómo se modificó el unísono en D (Re) por cuestiones de precisión en la afinación pero también para alterar el ritmo de negra con puntillo a sonar como dos corcheas con prolongación.

Gráfica 4.



En el segundo tiempo del compás 33 se vuelven a repetir desde la primera frase hasta la cuarta.

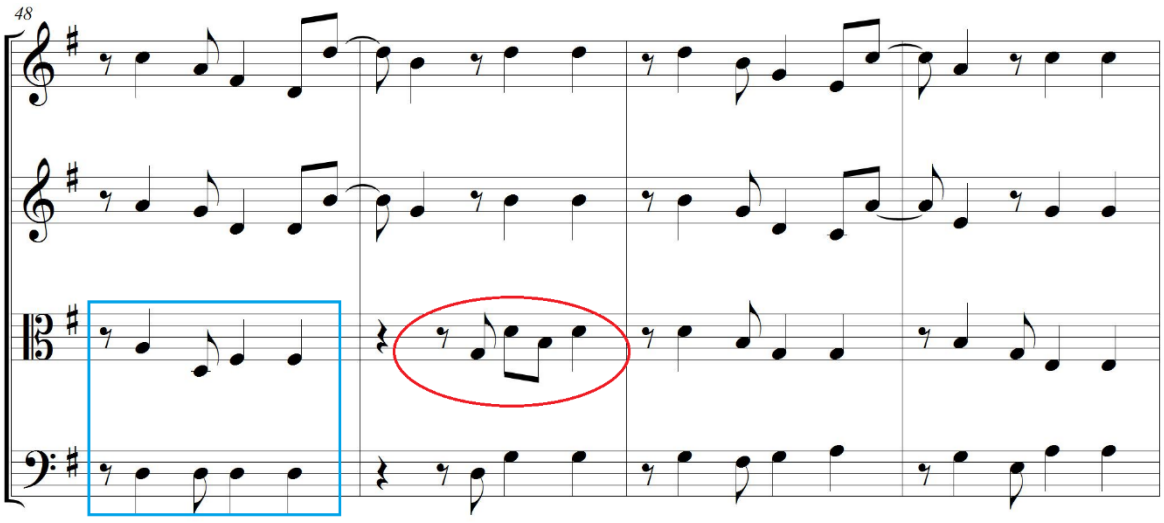
Tema B

También es considerado el coro en la canción y se encuentra desde el compás 46 al 53.

El cello y la viola en los 4 primeros compases hacen una textura homorrítmica excepto el compás 49 donde la viola hace una respuesta con los violines. Su progresión es I-IIm-V-I. Sol mayor, la menor, re mayor y sol mayor. (Ver gráfica 5)

Gráfica 5.

El cuadro azul muestra la homorrítmia entre la viola y el cello pero, el óvalo rojo muestra una contramelodía en respuesta con los violines.



Esto se vuelve a repetir exactamente para darle paso al puente.

Puente

Esta sección compre de los compases 54 al 61.La frase se construye de cuatro compases y se repite.

Toda esta sección hace parte del arreglo original, solo se le adaptó la tesitura a la viola y la progresión armónica de todas las voces es I- IIm, (G-Am) o sea Sol mayor y La menor; esto se ejecuta un acorde por compás empezando la frase en G, segundo compás en Am y se van intercalando hasta culminar la frase.

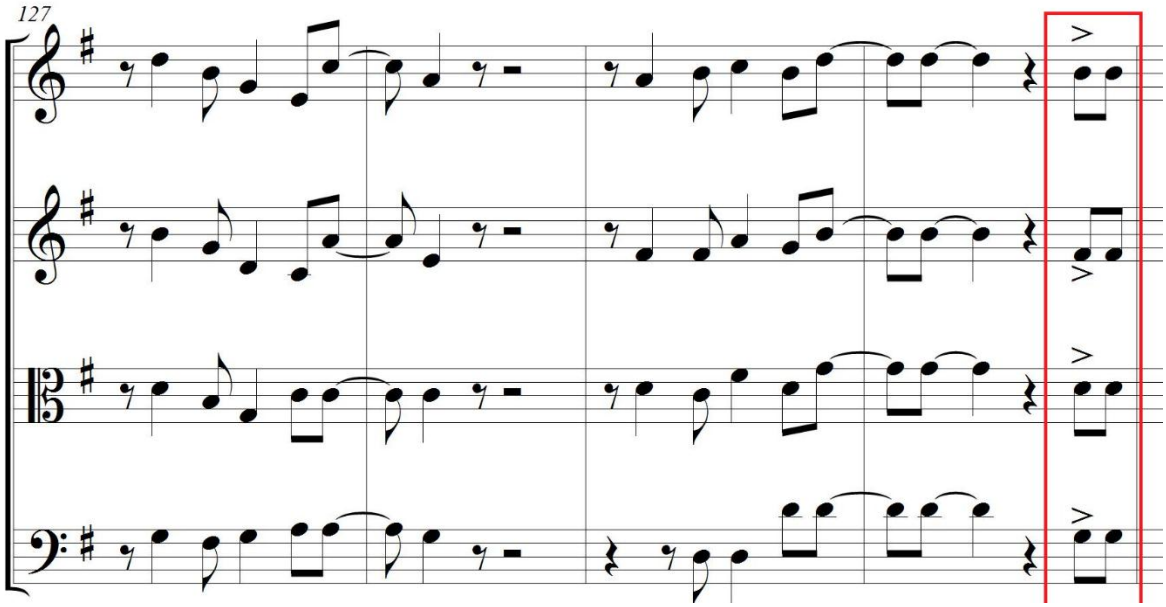
Recapitulación.

Se retoma el tema A en el último tiempo del compás 62 hasta el 78 para luego repetir. Se vuelve tocar el coro o parte B donde dicen en la canción (Tierra de placeres...) Se mueve desde el compás 91 hasta 99 y repite. Luego desde el compás 107al 110 se hace la segunda frase del coro y se repite.

Termina la frase en el compás 114 donde hay un calderón sobre sol mayor para enseguida retomar el coro pero esta vez toda la sección se repite 3 veces y no 2 como en las secciones anteriores.

Para finalizar se hace el compás 127 junto con el primer tiempo del compás 128 que pertenecen al coro pero se llega a la pequeña coda del compás 129 donde se hace una textura homófona que inicia en la V de dominante (D7 o Re Mayor con séptima menor) para resolver a la tónica mayor y finalizar con el acorde de Gmaj 7 (sol con séptima mayor). (Ver gráfica 6)

Gráfica 6.
El rectángulo rojo muestra el acorde en tónica de Sol mayor pero con su séptima mayor para crear el acorde de GMaj 7.



8.3 AY MI LLANURA.

Compositor: Arnulfo Briceño Contreras.

Arreglo: William Harvey Tirado Pineda.

Aire: Joropo.

Compás: 3/4.

Textura: Homófona, homorrítmica y melodía acompañada.

Forma: Estructura ternaria.

/Introducción/A/A'/B-B'/Puente/A/A'-B-B'/C/Coda/.

Introducción

La introducción comienza como en la canción original, haciendo el pregón de la voz principal acompañado por los instrumentos a una velocidad más lenta que el tema principal.

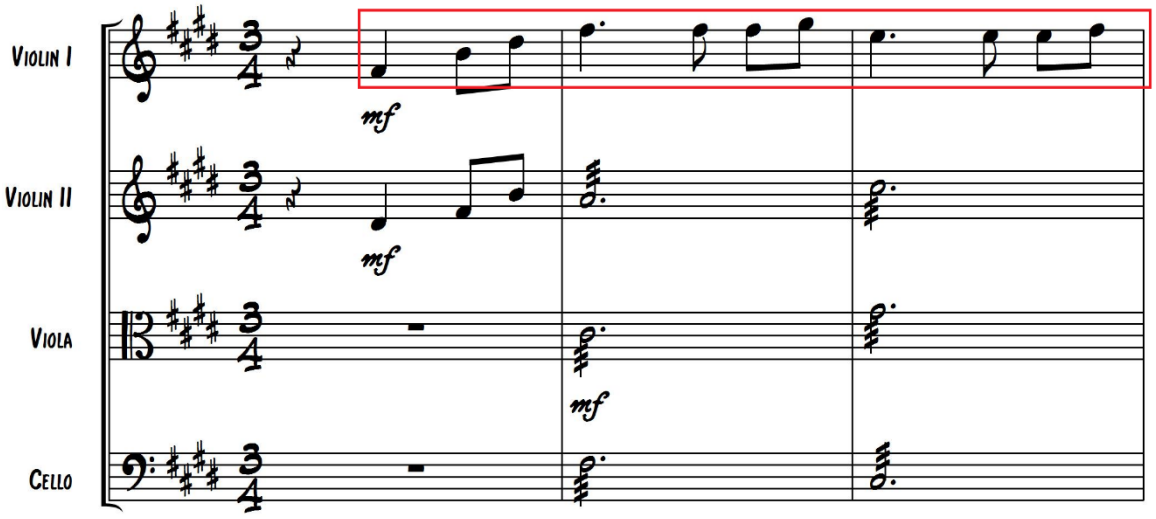
En este arreglo se hizo la sustitución de acordes cambiando la versión original de acordes que es V-IIm-I-V-IV-IIIm-V7-I (B-F#m-E-B-A-G#m-B7-E) {SI Mayor-FA sostenido menor-MI Mayor-SI Mayor-LA Mayor-SOL sostenido menor-SI Mayor con séptima menor- MI Mayor} por la nueva versión: V-IIm-VIm-IIIm-IIm-I-IIm-I (B-

F#m-C#m-G#m-F#m-E-F#m-E) {SI Mayor-FA sostenido menor-DO sostenido menor-SOL sostenido menor- FA sostenido menor-MI mayor-FA sostenido menor-MI Mayor}.

La textura de la introducción es de melodía acompañada, la cual es protagonizada por el primer violín mientras que los demás instrumentos llevan un acompañamiento armónico mediante la técnica del trémolo que también emulan los sonidos hechos por el arpa y el cuatro cuando hacen la introducción. Esto transcurre con la misma técnica hasta el compás 8. (Ver gráfica 1)

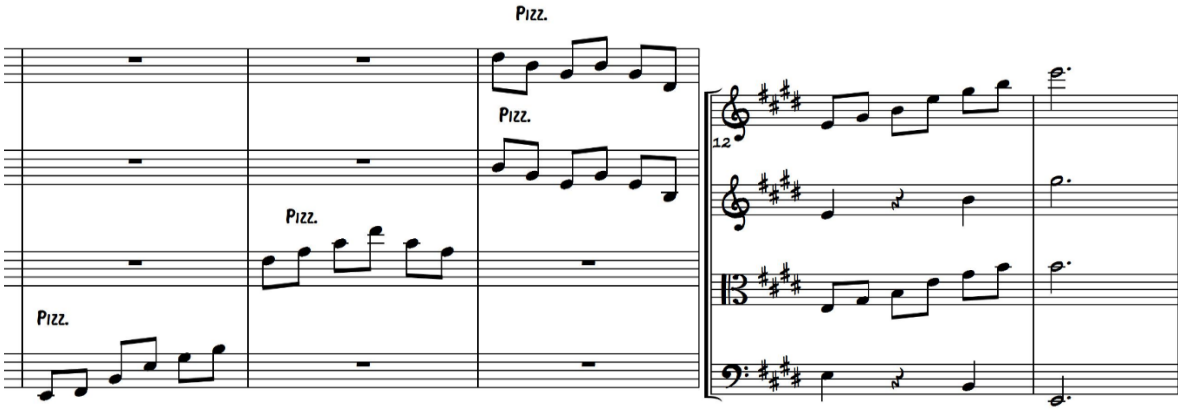
El rectángulo rojo muestra la melodía principal mientras los demás instrumentos acompañan por medio de la técnica del trémolo

Gráfica 1.



Del compás 9 al 13 se cambia la técnica por el pizzicato haciendo un arpegio ascendente y descendente sobre la armonía de E (Mi Mayor) para crear un efecto de arpa. (Ver gráfica 2).

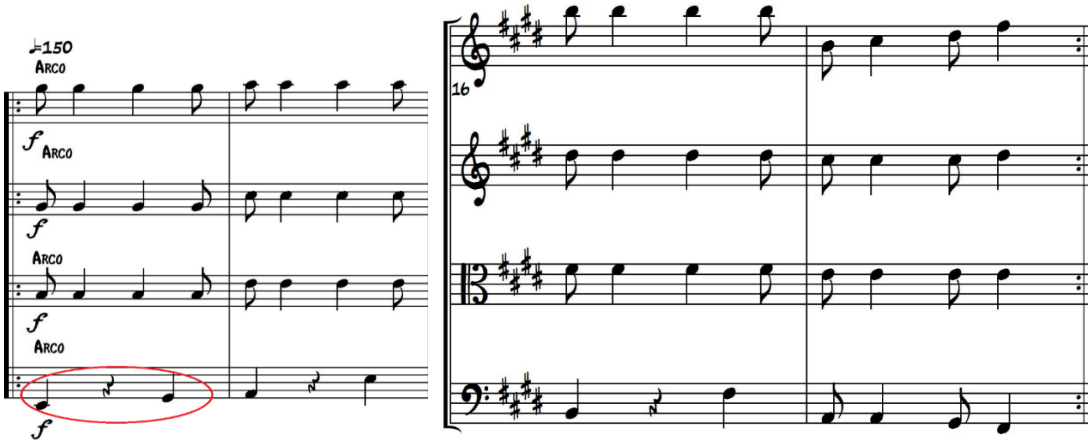
Gráfica 2. Arpegio en pizzicato sobre Mi Mayor.



A partir del compás 14 se cambia la velocidad inicial de negra a 90 BPM (Bits o pulsaciones por minuto) por la de negra a 150 BPM y además se retoma el arco que perdurará por toda la obra. Esta sección adquiere otro matiz y ritmo deferente respecto de lo que se sucedió. La textura que se maneja es homófona pero el cello ya deja ver en estos primeros cuatro compases dentro de sus figuras rítmicas algo de la estructura del bajo acompañante que se maneja en el joropo tradicional. (Ver gráfica 3).

En el óvalo rojo se puede apreciar una de las estructuras rítmicas tradicionales que adquiere el bajo en el joropo mientras se mantiene una estructura rítmica para las 3 voces superiores.

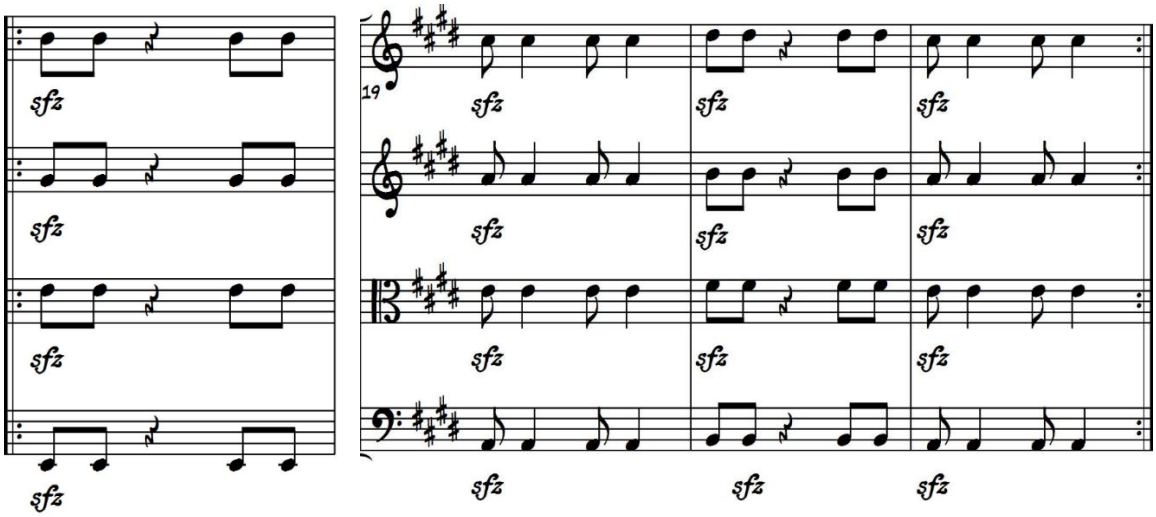
Gráfica 3.



La armonía que se maneja en esta sección es por compás y es así: E-A-B-A (Mi Mayor-La Mayor-Si Mayor-La Mayor), aunque en el último compás en La Mayor se hacen una nota de paso sobre su último tiempo para retomar al primer grado. (Ver gráfica 3).

Los 4 compases siguientes o sea, del compás 18 al 21 son de textura homorrítmica pero manteniendo la misma progresión armónica anterior. (I-IV-V-IV) (Ver gráfica 4)

Gráfica 4.

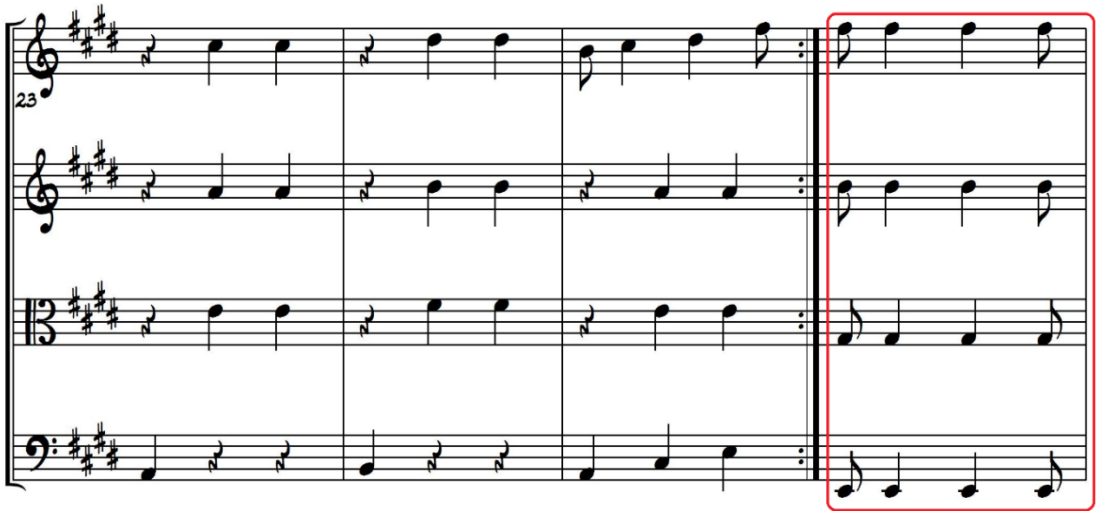


Se hace un cambio de lo que ocurre entre los compases 22 y 25 ya que se sigue manteniendo la misma progresión pero ahora el ritmo es convertido en un aire de vals ya que el compás de 3/4 lo permite. Al final la introducción se hace otro patrón rítmico diferente y concluye sobre el primer grado de la tonalidad pero con la adhesión de una novena en su armonía. (E Add 9) (Ver gráfica 5).

El cuadro rojo muestra la armonía de E add 9 (Mi Mayor adherido de novena). Se visualiza el ritmo de vals que lleva esta pequeña sección

Gráfica 5.

.



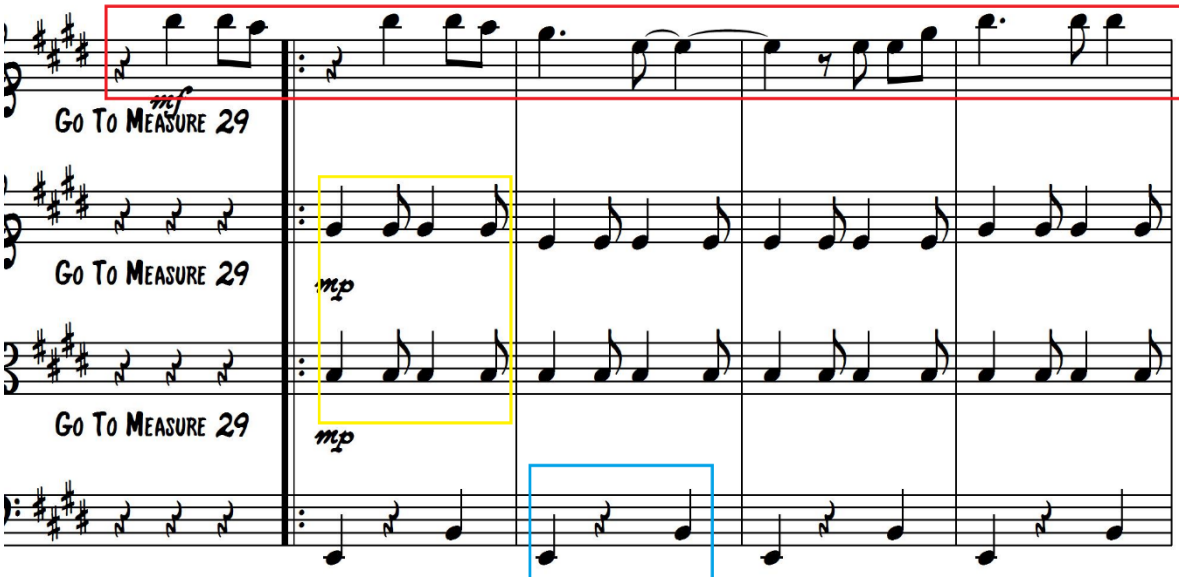
Tema A

Transcurre desde el compás 28 al 41 y se vuelve a repetir.

La progresión armónica es tomada de la versión original (cantada) y arreglada para el cuarteto de cuerdas de tal manera que no se vaya a perder la esencia de la misma y se equilibren las voces. Muestra de ello se aprecia desde el bajo que hace el cello con su patrón rítmico muy defino, también se encuentra acompañado por la viola y el segundo violín haciendo un patrón rítmico-armónico que emulan al cuatro llanero. El primer violín en esta pieza lleva la melodía principal (la melodía de la voz en la canción) en casi toda el arreglo. (Ver gráfica 6)

El rectángulo rojo vislumbra la melodía principal mientras el cuadro amarillo deja ver el acompañamiento y el bajo lo hace el cello llevando uno de los patrones rítmicos tradicionales del joropo. (ver gráfica 6)

Gráfica 6

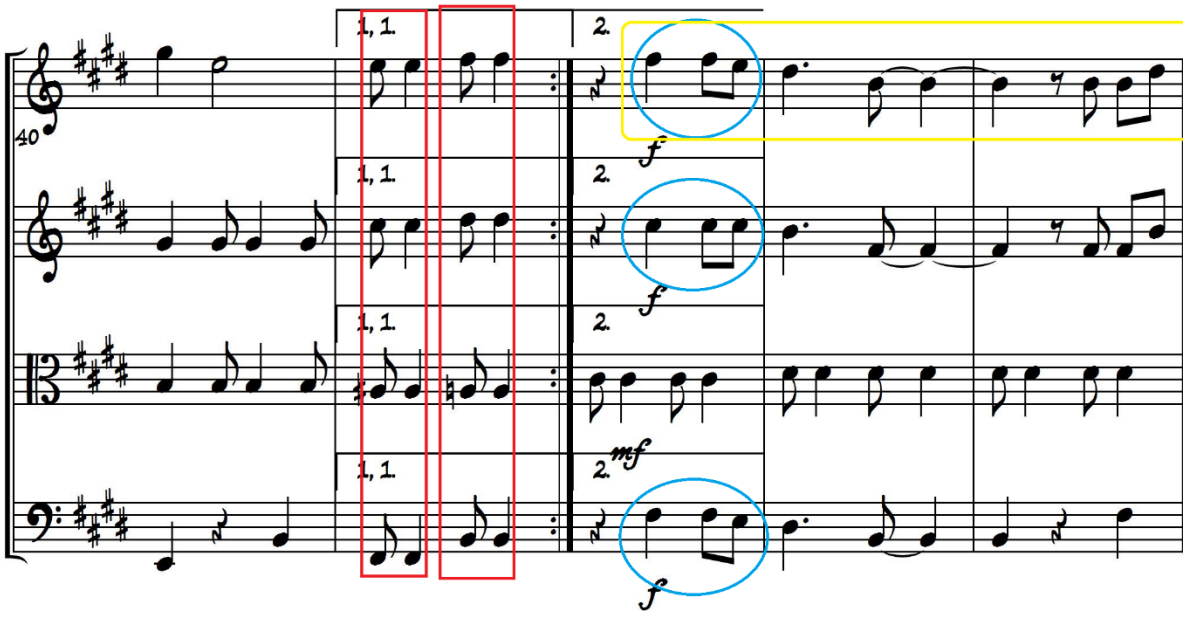


La progresión armónica de este primer periodo es de I-IV-V-IV-I (E Mayor-La Mayor-B Mayor-La Mayor-Mi Mayor).

Al final de este periodo se culmina la frase para volver a repetir todo y al llegar al mismo punto no se repite sino que se pasa de largo y se agregan acordes pero la progresión se extiende de la siguiente manera: I-IV-V-IV-IIIm-V7 Add9-I (Mi Mayor-La Mayor-Si Mayor-La mayor-Sol sostenido menor-Si Mayor con séptima menor y adherido de novena-Mi Mayor). El ultimo compás de esta sección o sea el 41 no hace parte de la melodía ni armonía original pero se hace como puente para volver a retomar el tema A y su estructura armónica es V/V (dominante secundaria del quinto grado. (Fa sostenido dominante-Si dominante) (Ver gráfica 7).

Los rectángulos rojos muestras la transición del V/V para repetir el tema A.
El rectángulo amarillo deja ver la melodía principal del coro en el tema B mientras que en los óvalos azules se aprecia el mismo motivo de la melodía y la viola sigue acompañando pero su motivo rítmico ha variado.

Gráfica 7.



Tema B.

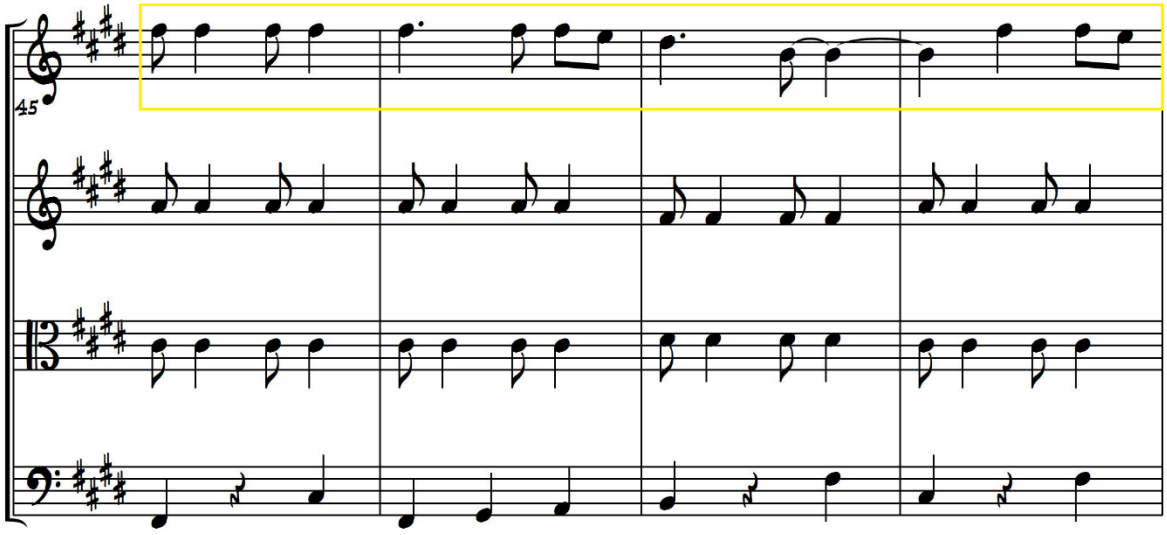
Transcurre del compás 42 al 57 y le da paso al puente entre los temas.

Esta sección comienza con el coro de la canción pero no solo la melodía principal la hace sino que el segundo violín y el cello se unen en dos compases para reforzar esta melodía mientras que la viola sigue acompañando pero su motivo rítmico cambia durante este nuevo tema. (Ver gráfica 7).

La progresión armónica es tomada de la versión original (cantada por el autor) pero esta vez su centro tonal se modula transitoriamente a la tonalidad de B (Si Mayor{quinto grado de la tonalidad del tema A}) y se mantiene por varios compases hasta retomar la anterior tonalidad de E (Mi Mayor) y su progresión obedece de la siguiente manera: V-I-V-I-V-I-V (vuelve a la tonalidad de E), I-V-IV-IIIm-V-I. (Ver Gráfica 7 y 8).

El rectángulo amarillo muestra la melodía principal del tema B.

Gráfica 8.

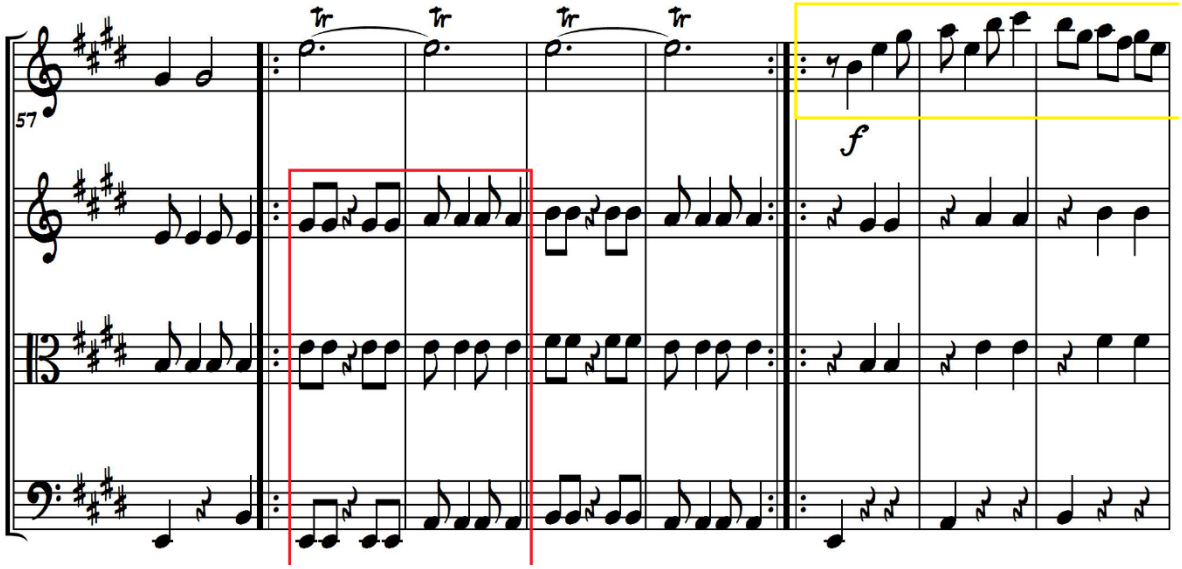


Puente.

Consta de tres secciones que abarcan desde el compás 58 hasta el 61.
La primera sección el primer violín se encuentra haciendo trinos en la nota E y la prolonga por los cuatro compases de la sección mientras las demás voces hacen una homorrítmia bajo la armonía de I-IV-V-IV (Mi Mayor-La Mayor-Si Mayor-La mayor) (ver gráfica 9).

El cuadro rojo deja ver la textura homorrítmica de la primera sección y en la segunda sección se aprecia el rectángulo amarillo con la melodía principal y unas figuras rítmicas totalmente diferentes a cualquiera de los temas pero bajo la misma armonía anterior.(ver gráfica 9)

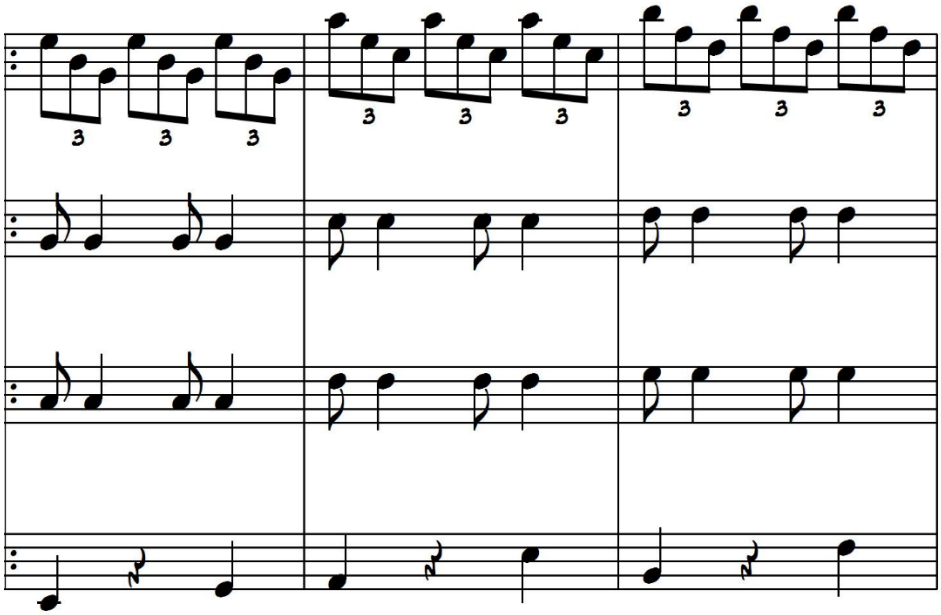
Gráfica 9.



La última sección abarca del compás 66 al 69 pero al repetir esta sección se extiende hasta el compás 71 es de un virtuosismo del primer violín ya que hace arpegios sobre la misma progresión anterior pero con las figuras de tresillos. (Ver gráfica 10).

Ultima sección del puente. Arpegios con tresillos.

Gráfica 10.



Recapitulación.

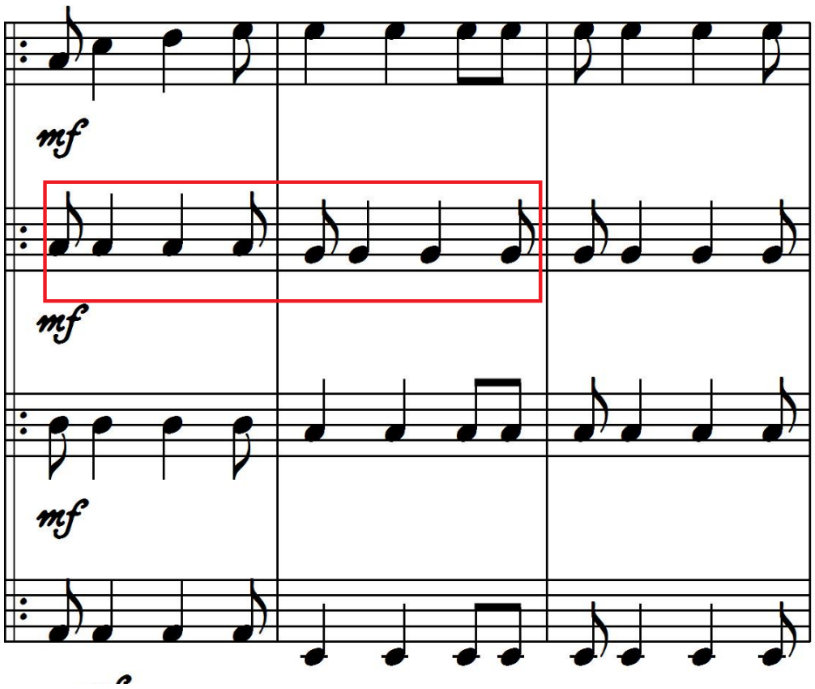
Seguidamente del puente se retoma los temas A y B que abarcan desde los compases 72 hasta el 101 para caer el tema C que prepara la coda.

Tema C

Consta de tres secciones de cuatro compases cada uno que se repiten excepto la última sección que se extiende otro compás al repetir. Todo esto se mueve desde el compás 102 hasta el 114 y su progresión armónica es igual para las tres secciones y consta de dos acordes: IV-I-I-I (La Mayor-Mi Mayor). (Ver gráfica 11).

El rectángulo rojo se muestra el patrón rítmico del según violín que es diferente en los primeros dos compases.

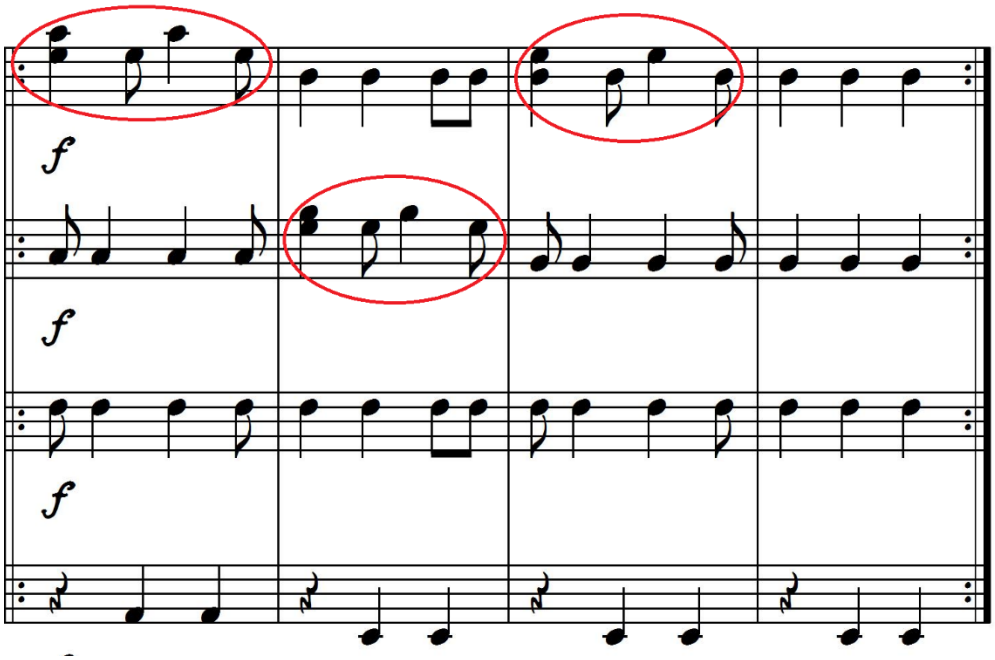
Gráfica 11.



La segunda sección que pertenecen a los compases del 106 al 109 es una pregunta y respuesta entre el primer violín y el segundo violín mientras la viola sigue haciendo el mismo patrón rítmico anterior. (Ver gráfica 12).

Pregunta y respuesta entre los violines encerrados con rojo en la segunda sección del tema C.

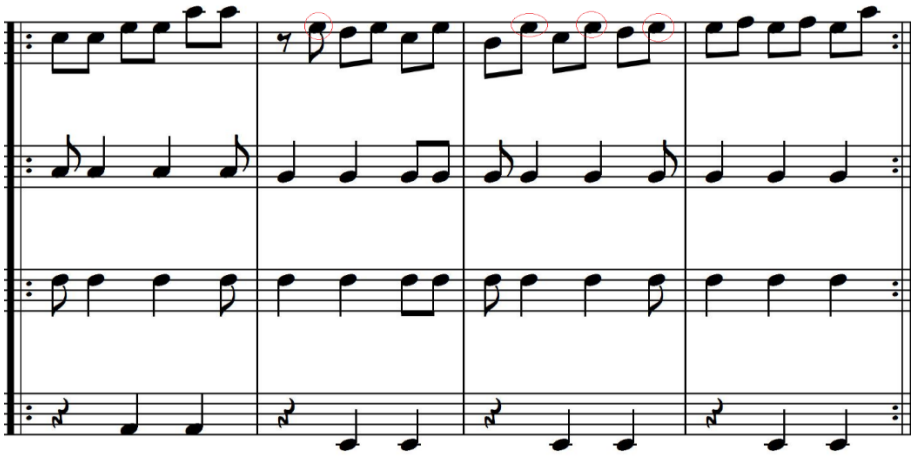
Gráfica 12.



En la última sección de cuatro compases el primer violín realiza una melodía manteniendo la nota pedal sobre la nota E (Mi) de manera ascendente y descendente. (Ver Gráfica 13).

El círculo rojo muestra la nota pedal en la cual se mantiene la melodía.

Gráfica 13.

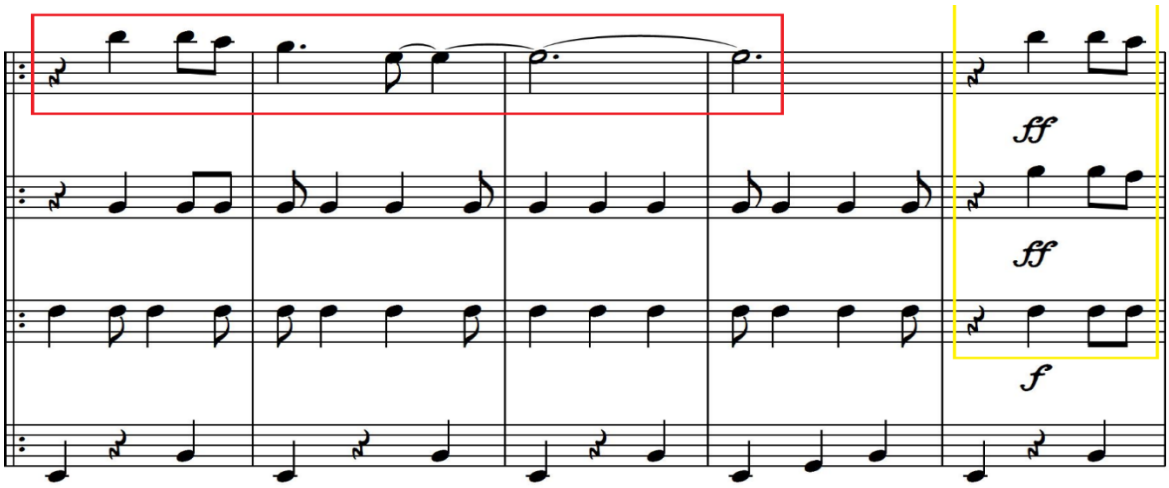


Coda.

La coda comienza en el compás 115 hasta el 123 en el que finaliza la pieza musical. Está basado en el comienzo del tema A, pero esta vez sonando conclusivo ya que la obra pronto terminará y su progresión armónica obedece a la tónica del arreglo el cual es E (Mi Mayor) pero en el penúltimo compás se hace un arpegio sobre esta misma tonalidad para concluir el arreglo. (Ver gráfica 14)

El rectángulo rojo muestra parte de la melodía principal. En el cuadro amarillo se aprecia cómo se refuerza y enfatiza en este mismo motivo de la coda.

Gráfica 14



8.4 MI BUENAVENTURA

Compositor: Patricio Romano Petronio Álvarez Quintero (conocido popularmente como Petronio Alvares).
Arreglo: William Harvey Tirado Pineda.
Aire: Currulao.
Compás: 6/8.
Textura: homofónica y polifónica.
Forma: Estructura estrófica por secciones. (Introducción /: A: / B<:a:-:b:> // Puente //: A: / B': a':-:b':>/C/Coda/.

Introducción:

Esta introducción abarca desde el comienzo hasta el compás 18.

Es bastante particular esta introducción al utilizarse muchos recursos sonoros y rítmicos con los que se puede contar en estos instrumentos, como ejemplo el pizzicato en los dos primeros compases y golpe de las tapas para emular los cununos 1 y bombos 2 (instrumentos típicos del Pacífico) e inclusive el uso fonético de la (S) que hace el violista en su papel para emular el guasá 3 con el ritmo planteado en los compases 3 y 4.

Seguidamente se retoma el arco en el compás 5 pero durante tres compases solo tocan el segundo violín y el cello haciendo una estructura rítmica que emulan los patrones hechos por la percusión del pacífico Colombiano para estos aires. Enseguida a estos compases se les une la viola haciendo otro patrón rítmico distinto, no obstante, aportando a este contrapunto de ritmos que se asemeja a los hechos por los cununos y bombos. (Ver gráfica 1)

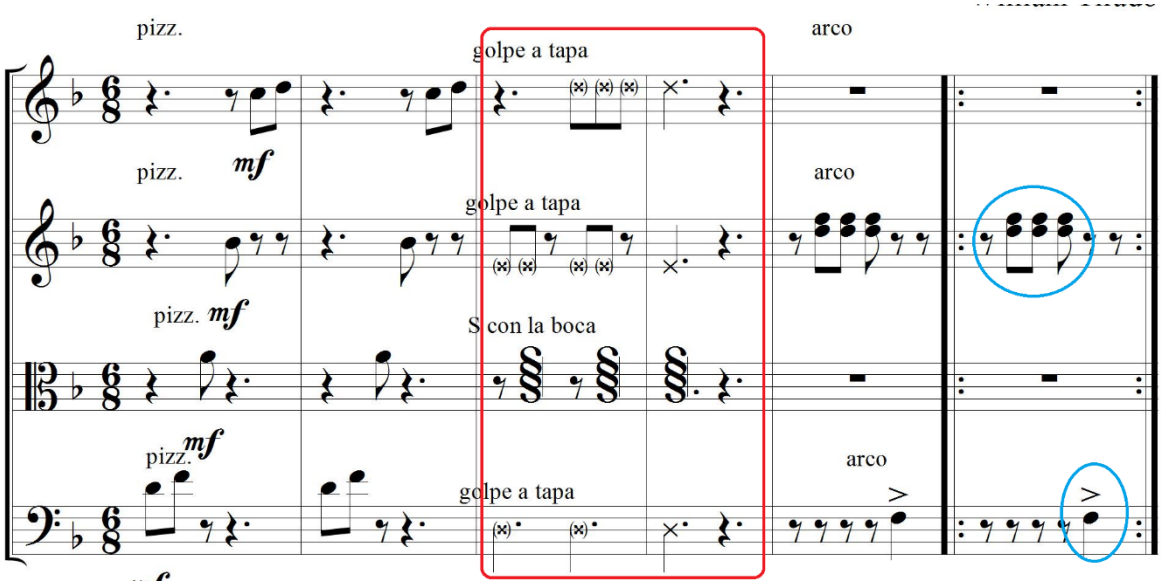
No es hasta el compás 9 donde el primer violín pasa a hacer la melodía principal haciendo un cambio de métrica de 6/8 a 2/2 solo para esta voz.

La progresión armónica de esta sección se enfatiza en el primer grado Im (Re menor eólico) (Ver gráfica 2).

1. *Es un instrumento cónico, del litoral Pacífico, de una membrana y fondo cerrado, y llamado hembra o macho de acuerdo a su tamaño, siendo el macho el más grande.*
2. *Es fabricado con madera de chimbuza, cedro o balsa macho, de una pulgada de espesor y tiene forma cilíndrica.*
3. *El guasá es un instrumento de percusión idiófono, se describe como un sonajero. Su cuerpo, de madera o metal, es rígido.*

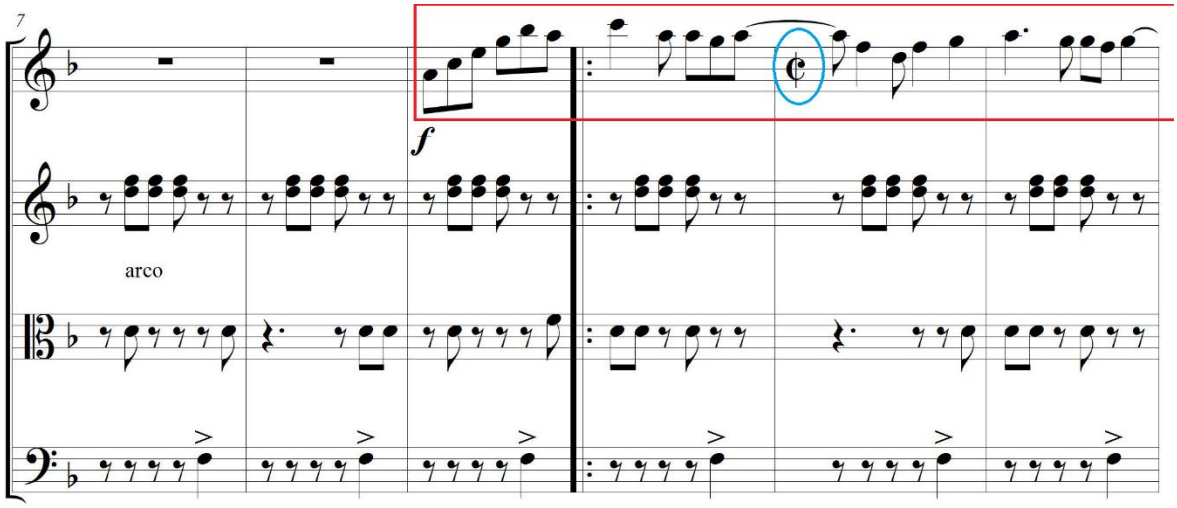
En el cuadro rojo se muestra la percusión que se le hace a las tapas de los instrumentos y el óvalo azul muestra una estructura rítmica que hace la percusión con el currulao popular.

Gráfica 1.



Dentro del rectángulo rojo se puede apreciar la melodía principal de esta introducción y el óvalo azul muestra la amalgama entre 6/8 y 2/2.

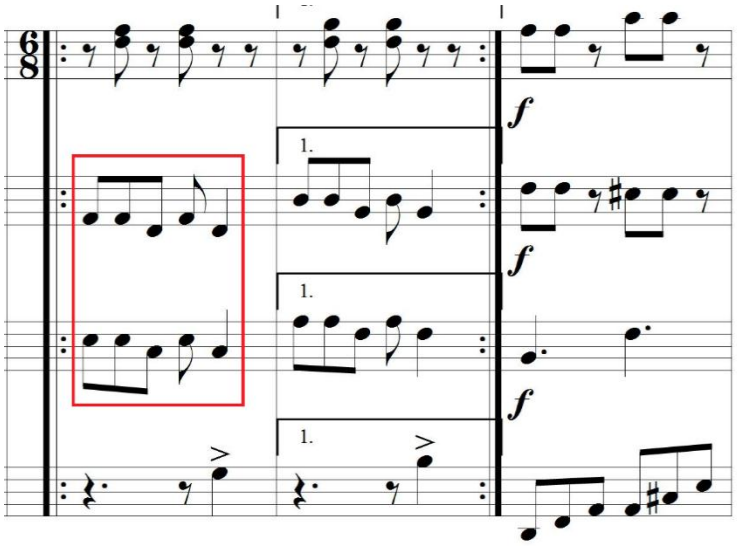
Gráfica 2.



En el compás 15 se hace el primer motivo del tema A entre el segundo violín y la viola para darle paso al final de la introducción. Los compases 15 y 16 hacen Im-IVm (re menor-sol menor) pero concluyen con Im-V-Im (re menor- A mayor-re menor) (Ver gráfica 3).

El cuadro rojo muestra el motivo rítmico inicial del tema A. En este último compás se aprecia la progresión Im-V para resolver al I y concluir la introducción.

Gráfica 3.



Tema A

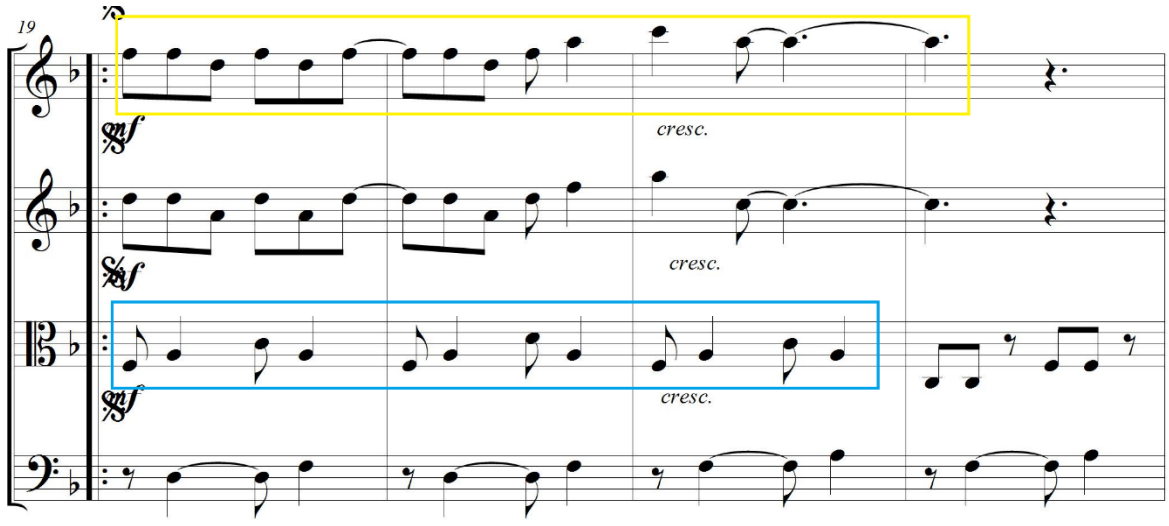
Como se escribió anteriormente cada tema es estrófico o por secciones cortas y este abarca desde el compás 19 hasta el 26 pero volviendo a repetir la misma sección sin alteración alguna.

Los violines llevan la melodía principal y la hacen a una distancia de terceras, cuartas y sextas pero generalmente a terceras mientras la viola hace una contramelodía con otro motivo rítmico distinto al principal. El violonchelo se encuentra haciendo el bajo de la armonía con un patrón rítmico base que se toca en el currulao popular.

Consta de dos frases y su progresión armónica es de Im-III-V-Im (re menor-Fa Mayor-La Mayor-re menor.) (Ver gráfica 4).

El rectángulo amarillo muestra la melodía principal del tema A y el rectángulo azul muestra la contramelodía que hace la viola.

Gráfica 4.



Tema B.

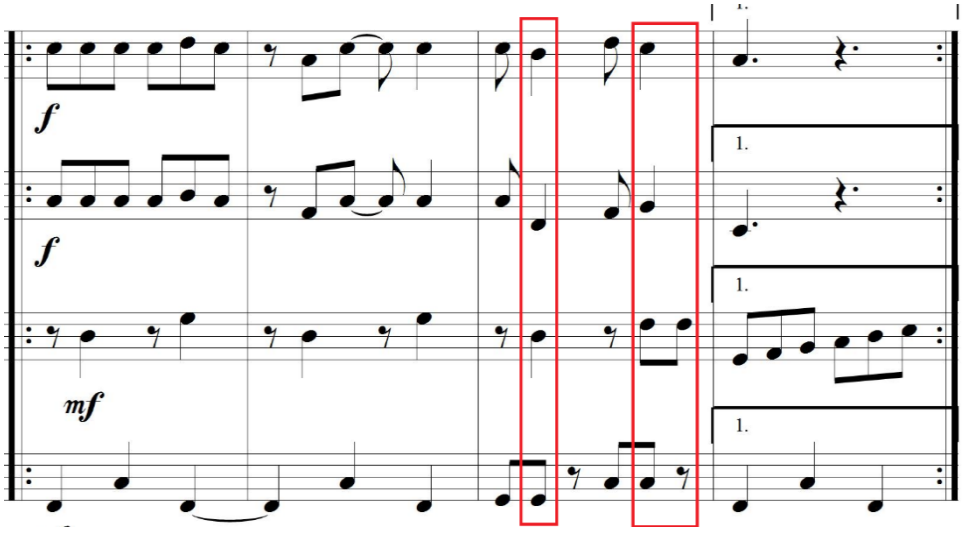
Este tema se divide en dos frases diferentes que se repiten pero que presentan una pregunta y respuesta entre ambas. Se mueven desde el compás 28 hasta el compás 37 para darle paso al puente central de la pieza.

Esta primera sección del tema B se desplaza su centro tonal hacia su relativo mayor que es Fa Mayor, el cual se mantiene dos compases y en el tercero hace su quinto grado y resuelve a la tónica F-C-F. (Fa-Do-Fa). En el mismo compás que se hace el quinto grado a la vez se hace la quinta de este para formar quinto del quinto V/V y resolver en la nueva tónica. (Ver gráfica 5.)

La segunda sección del tema B se retoma la tonalidad inicial (Dm) y su progresión se mueve en el quinto grado y el primer grado. (LA Mayor-re menor).la melodía principal es a dos voces y la lidera el primer violín mientras el segundo lo acompaña a intervalos de terceras, cuartas y sextas. El cello y la viola hacen una misma estructura rítmica pero diferentes notas que aportan armónica y rítmicamente. (Ver gráfica 6).

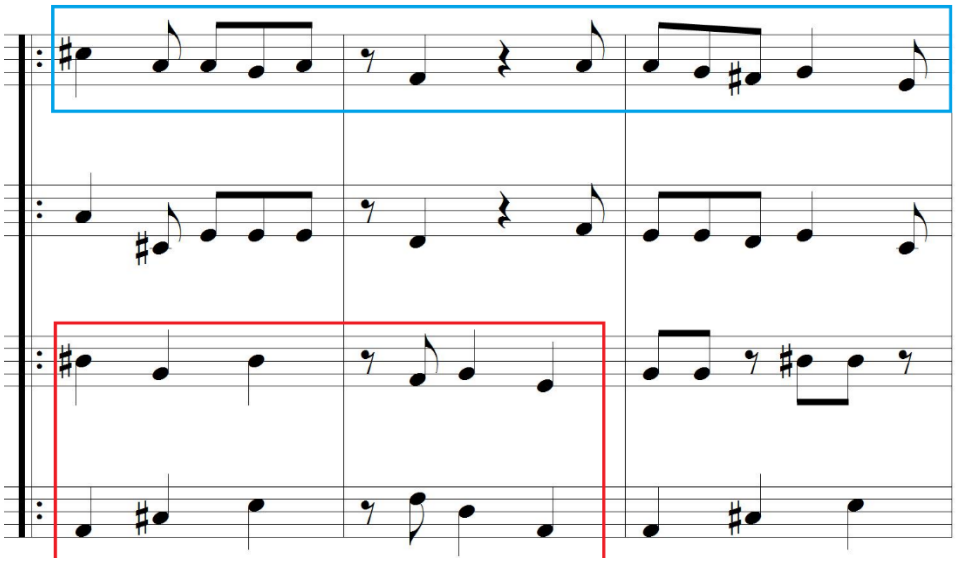
En los rectángulos rojos se ve la progresión V/V G-C que pertenece a la primera sección del tema B.

Gráfica 5.



Se puede apreciar en esta segunda sección del tema B la melodía principal en el rectángulo azul mientras se ven en el cuadro rojo el acompañamiento homófono de la viola y el cello.

Gráfica 6.



Esta sección se repite y le da pasa al puente que hará la transición de los temas que los une.

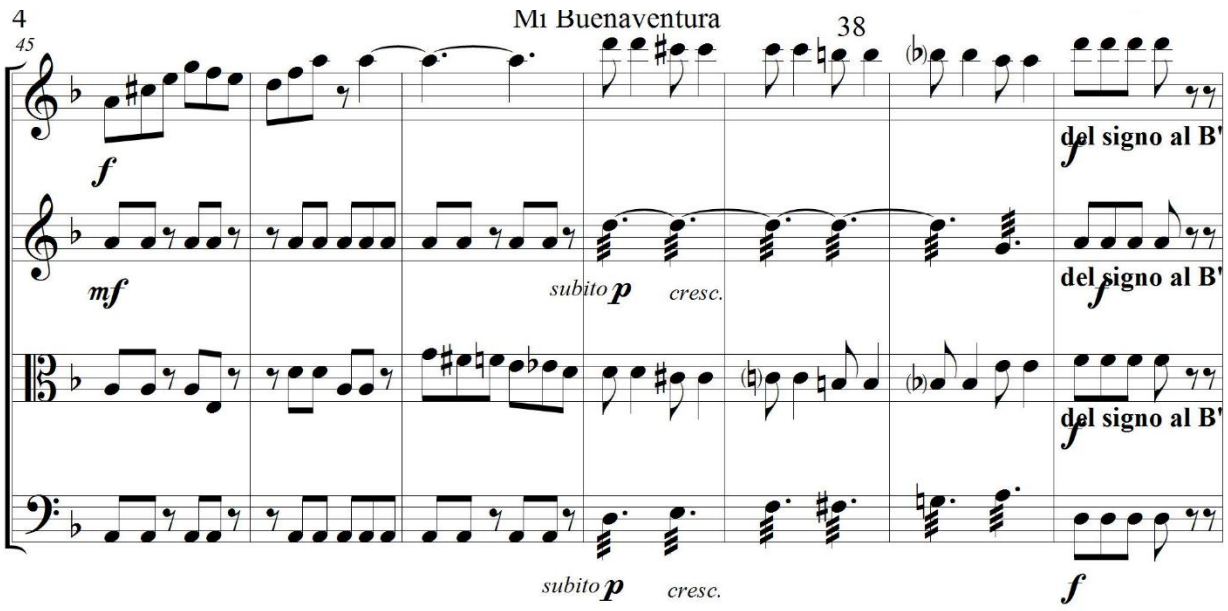
Puente.

Comprende del compás 38 al 51 y es una nueva estructura melódica en su comienzo pero se alimenta del tema B y la introducción original al finalizar este puente.

Su progresión armónica es V-I pero en los primeros 7 compases se omite el 5 grado para La Mayor quedando cifrado A omit 5. Después si se le añade el quinto y se mantiene esta progresión hasta el compás 48 donde se hace un cromatismo a partir del re que lidera el primer violín para llegar a su quinto grado y resolver nuevamente en su primer grado. (Ver gráfica 7).

Este es el final del puente. El primer violín toca parte de la introducción original mientras las otras voces acompañan con textura homorrítmica.

Grafica 7.



Recapitulación de los temas.

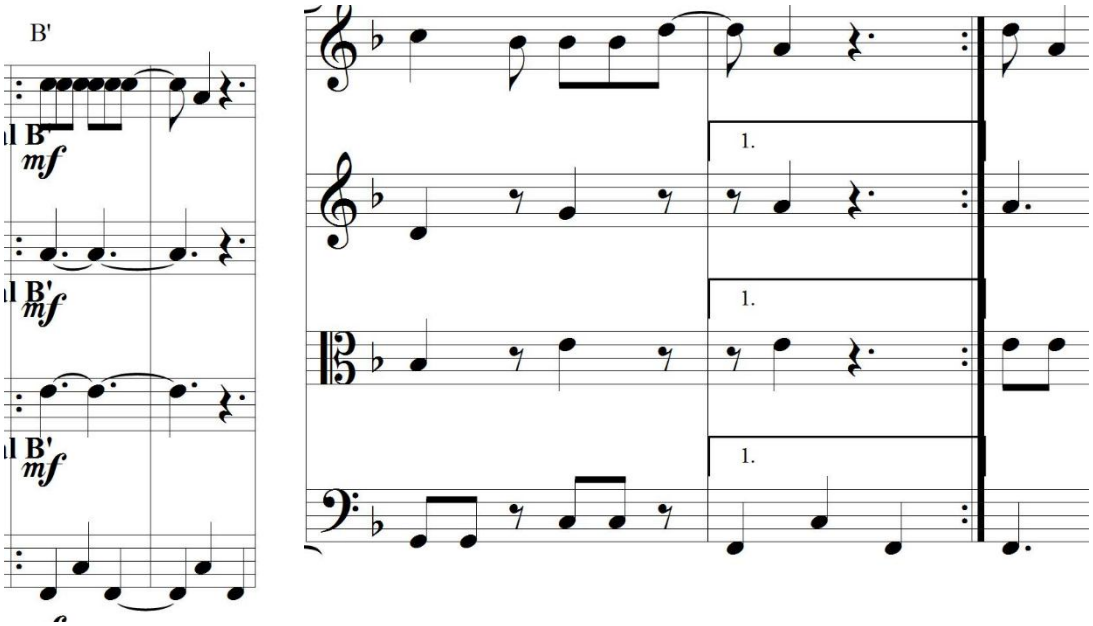
Después de hacer el puente se retoma el tema A con su misma estructura pero esto no ocurre con el tema B donde sufre algunas modificaciones es su estructura armónica y rítmica.

Tema B

Como se aprecia dentro de los compases 52 al 56, en donde se describe la primera parte del tema B' haciendo la progresión armónica FMaj7, Gadd4-CMaj7, FMaj7 que la desarrollan el segundo violín, la viola y el cello, pero este último instrumento mantiene la misma estructura rítmica y armónica que hacía en tema B. (Ver gráfica 8).

La estructura rítmica y armónica ha cambiado en la primera parte del tema B' en comparación con el tema B.

Gráfica 8.



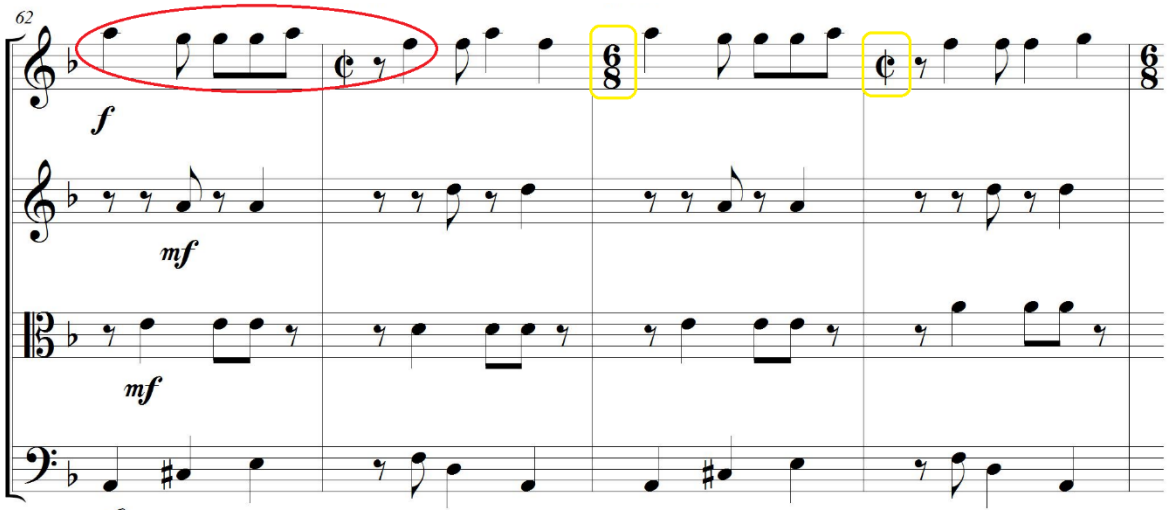
La segunda parte del tema B’ se encuentra desde el compás 57 al 61 la estructura armónica es de V-I (La Mayor-re menor) pero la melodía principal es diferente.

Tema C

El tema C comprende desde el compás 62 al 77 y se nutre entre otras cosas de esta última parte del tema B’ pero haciendo una amalgama de compases para el primer violín desarrollando esta idea con algunos patrones rítmicos diferentes hechos por el segundo violín y la viola mientras que el cello se mantiene haciendo la misma estructura rítmica y armónica que desarrollaba en los compases previos. (Ver gráfica 9).

En la parte C se aprecia en óvalo con rojo la melodía principal pero haciendo amalgama de compases como muestra los cuadros amarillos.

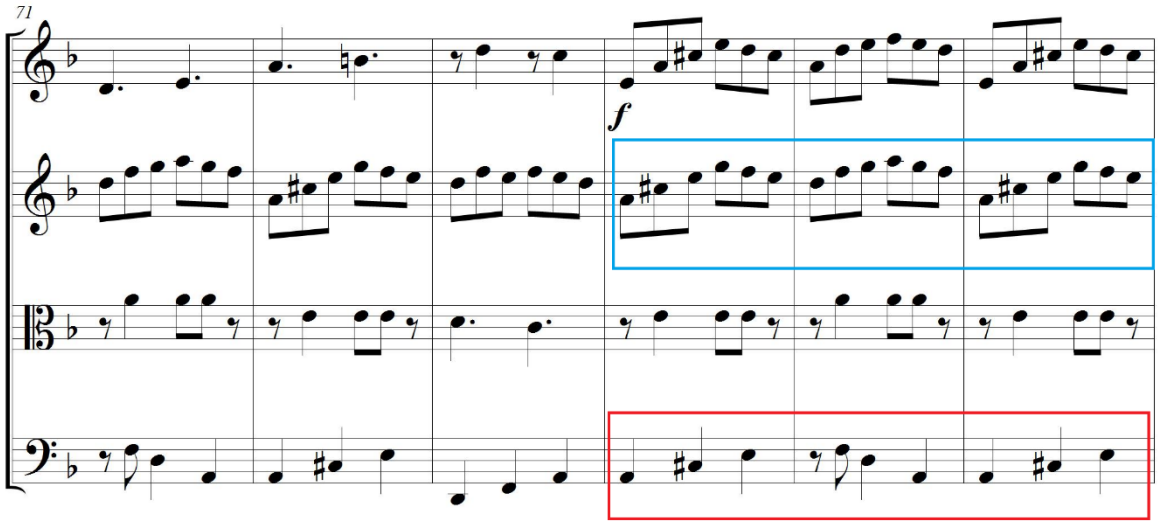
Gráfica 9.



No obstante en la segunda sección del tema se recoge parte de la introducción de la canción original mientras el cello continúa haciendo su patrón rítmico definido con progresión V-I. (Ver gráfica 10).

El rectángulo rojo deja ver el patrón rítmico del cello sobre la armonía V-I mientras en el cuadro azul se observa al segundo violín lidera la melodía principal.

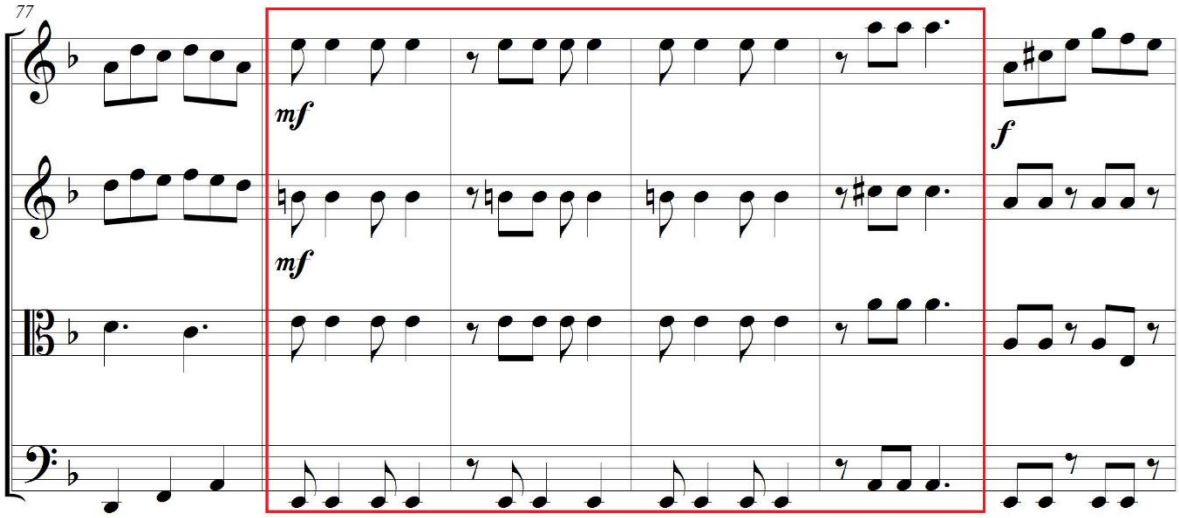
Gráfica 10.



Coda.

La coda comienza en el compás 78 y abarca hasta el final de la pieza en el compás 92. En estos primeros cuatro compases de esta parte se trabaja con una textura homorrítmica y una armonía de E omit3 –A omit5 (Mi sin la tercera y La Mayor sin la quinta). (Ver gráfica 11). Sección homorrítmica al comienzo del coda.

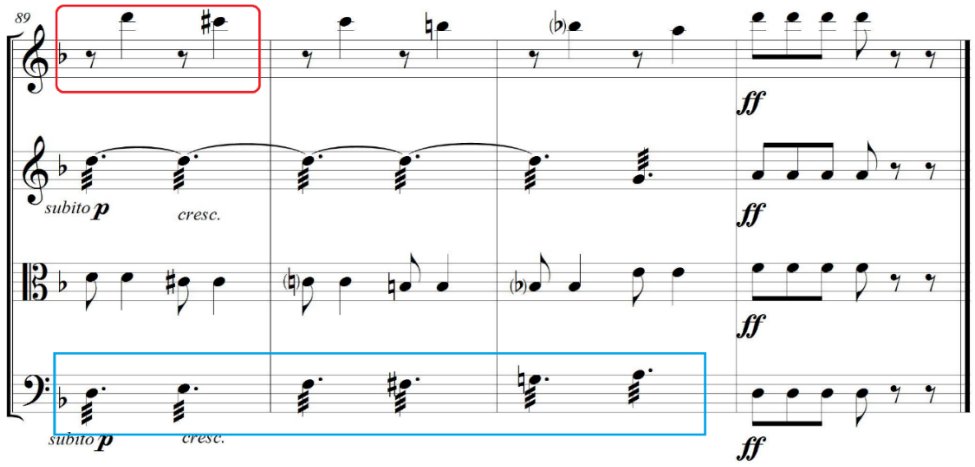
Gráfica 11.



La otra sección del coda se desarrolla con el arpegio inicial de la introducción original que se remonta a la estructura como al final del puente en el que el primer violín y la viola llevan la melodía principal mientras el segundo violín y el cello hacen un tremolo que tensiona aún más la armonía además de hacer una contramelodía por el cello para llegar a un clímax que concluye con el final. (Ver gráfica 12.).

El cuadro rojo muestra al primer violín haciendo la melodía principal mientras el cuadro azul muestra al cello haciendo una contramelodía.

Gráfica 12.



8.5 PUEBLITO VIEJO.

Compositor: José Alejandro Morales López. (José A. Morales)

Arreglo: William Harvey Tirado Pineda.

Aire: Vals.

Textura: Homófona y melodía acompañada

Forma: estructura ternaria.

/Introducción/A/Intro/A'/B/C/B'/

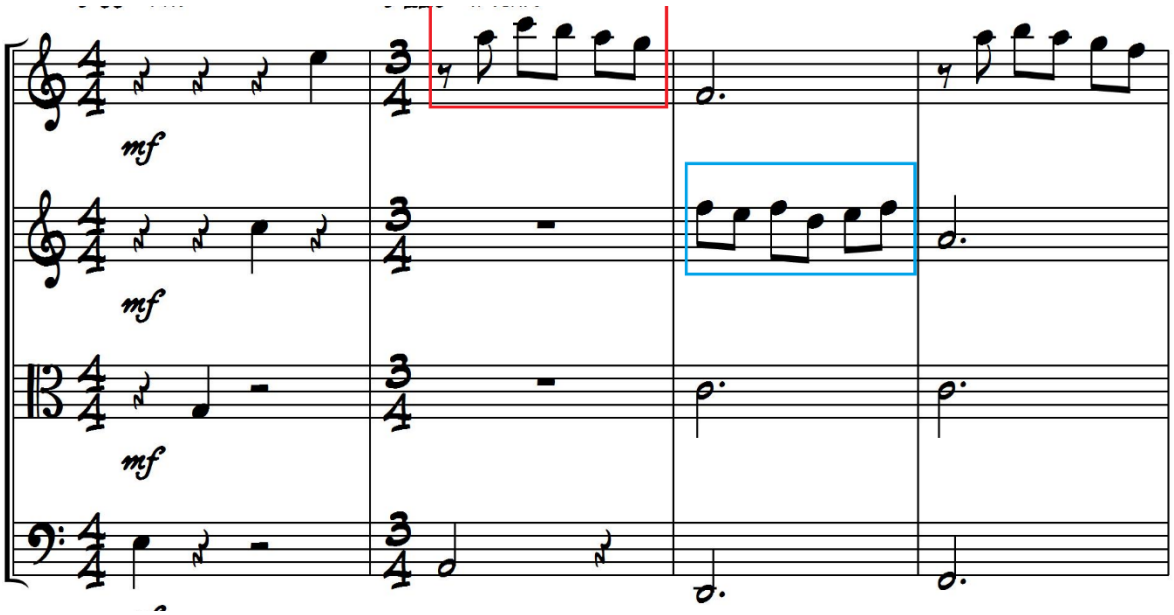
Introducción.

El primer compás está en 4/4 y se hace en el mismo el arpegio de Am7 (La menor con séptima menor) ascendentemente con todas las voces. Seguidamente comienza la introducción con la melodía tradicional de la canción original pero se hace una sustitución armónica para el acompañamiento y algunas notas se agregan como respuesta de la melodía principal. (Ver gráfica 1).

El cuadro rojo muestra la melodía principal mientras en el cuadro azul se aprecia la melodía en respuesta que le hace el segundo violín al primero.

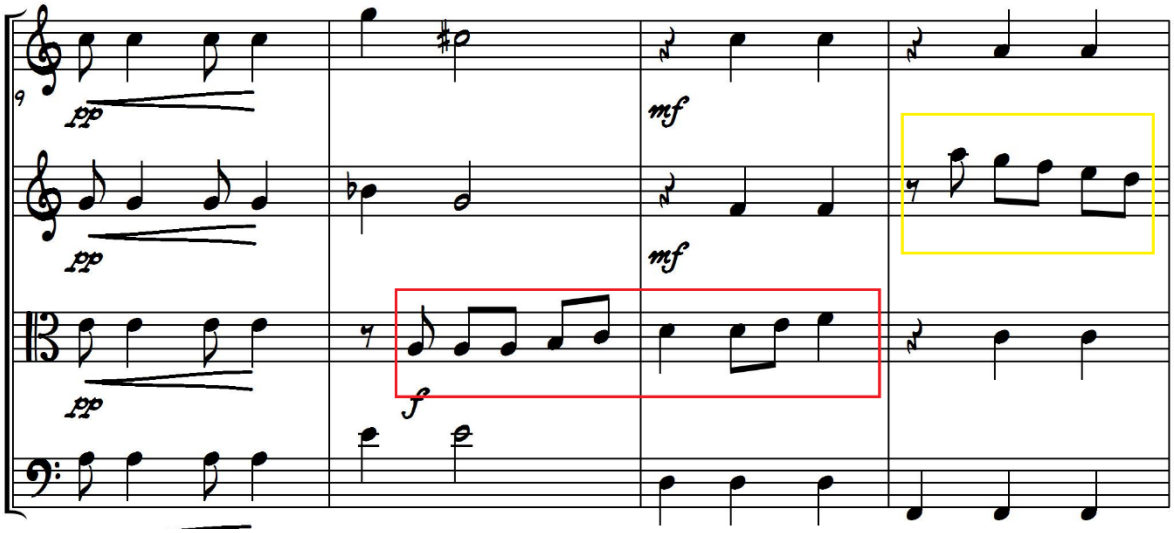
Gráfica 1.

.



En el compás 10 hay dos armonías que se empalman muy bien para resolver a un tono menor los cuales son Em(5b)-A7 (mi menor disminuido con séptima menor y La dominante) y justamente en este compás la viola retoma la melodía principal haciendo un antecedente y el segundo violín haciendo las veces de consecuente (pregunta y respuesta) (Ver gráfica 2).

Grafica 2.

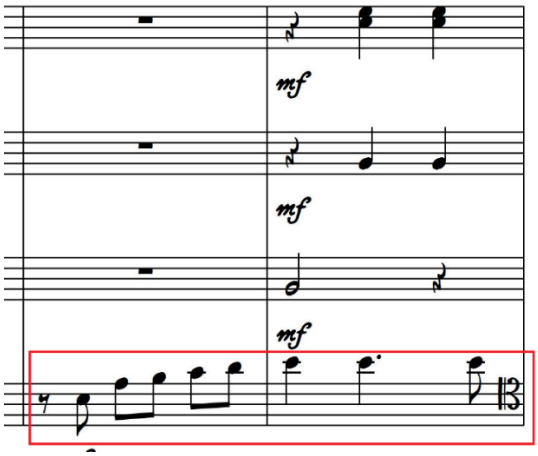


La progresión armónica de esta sección es: Am-7-Dm7-F-Am7-C-Bm7(5b)-E7-Am7-[Em(5b)-A7] —Dm7-F-Am7-C-Bm(5b)-E7-Am7.

Tema A.

La melodía principal de este tema es lo bastante fiel al tema original cantado, el cual el violonchelo protagoniza mientras las demás voces están acompañando ya sea con el ritmo típico de vals u otros patrones rítmicos ocasionales que enriquecen y varían un poco el tema. (Ver gráfica 3)

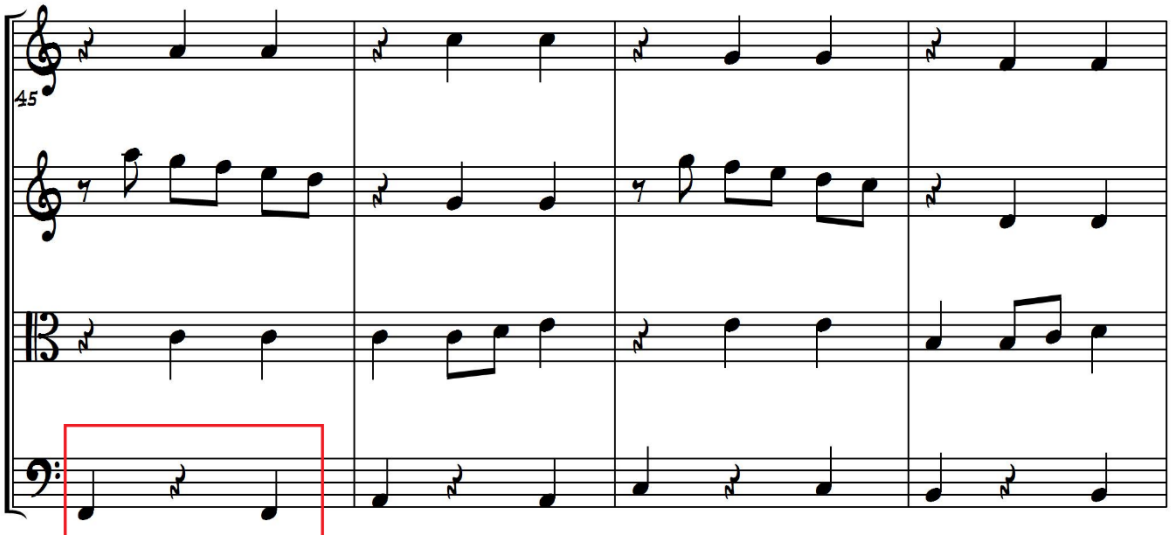
Gráfica 3.



Este tema se desarrolla desde el compás 19 hasta el 34 y su progresión armónica es la siguiente: Am7-C#dim-Dm7-Dm7-E7-G#dim7-Am7-Am7-Edim7-C#m7(5b)-Dm7-G7-C-E7-Am7.

A partir del compás 35 al 50 se vuelve a hacer la introducción pero esta vez solo modificando el ritmo de los compases 45 al 49 que hace el cello. (Ver gráfica 4).

Gráfica 4.



Tema A'.

Se recapitula el tema A entre los compases 51 y 65 pero esta vez con algunos acordes y ritmos diferentes entre los compases 64 y 65 ya que en vez de hacer C-E7-Am ahora se hace dos acordes por compás y son [Cmaj7-Fmaj7]—[Bm7(omit5)-E7]—y resuelven esta vez a Amaj7.

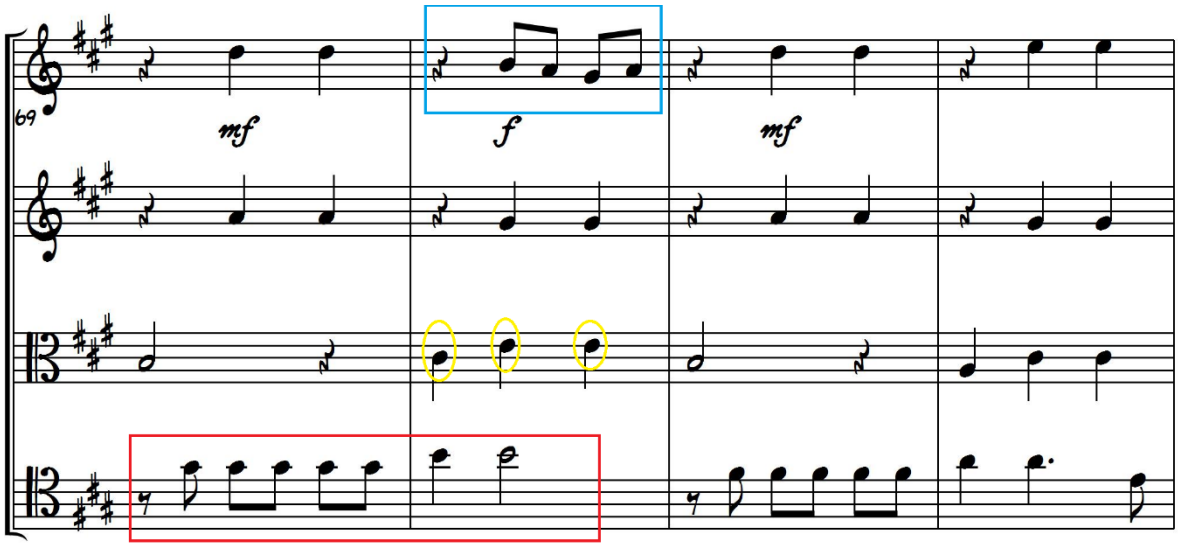
O sea que la progresión del tema A' sería: Am7-C#dim-Dm7-Dm7-E7-G#dim7-Am7-Am7-Edim7-C#m7(5b)-Dm7-G7- [Cmaj7-Fmaj7]—[Bm7(omit5)-E7]— Amaj7.

Tema B

Esta tema modula a su grado mayor (La Mayor) y comprenden desde los compases 66 al 97. La melodía principal se sigue manteniendo basado en la

original pero esta vez el primer violín va haciendo una pequeña contramelodía en las notas largas de la melodía principal. (Ver gráfica 5).

El cello lleva la melodía principal mientras la voz superior hace una respuesta. A la vez, para suplir la falta de voces armónicas, la viola hace una nota de bajo pero enseguida hace otra nota para completar el acorde.
Gráfica 5.



La progresión armónica de este tema ha sido modifica respecto a la armonía tradicional con que cuenta y se describe de la siguiente manera:

En la primera estrofa se hace esta progresión: Amaj7-Bm7-C#m7-Bm7-Amaj7-A#dim7-Bm7-Bm7-E-E-C#m7-C#m7-Bm7-E7-Amaj7.

En la segunda estrofa se toca esta progresión: Amaj7-Bm7-C#m7-Bm7-Amaj7-Edim-D-D/A-F-E7-A-A#dim7-Bm7-E7-Am7. Este último acorde menor se hace ya que la sección intermedia llamada Tema C se encuentra en Am (La menor eólico) y pasa del modo mayor para resolver en el acorde de tónica del tema siguiente.

Tema C.

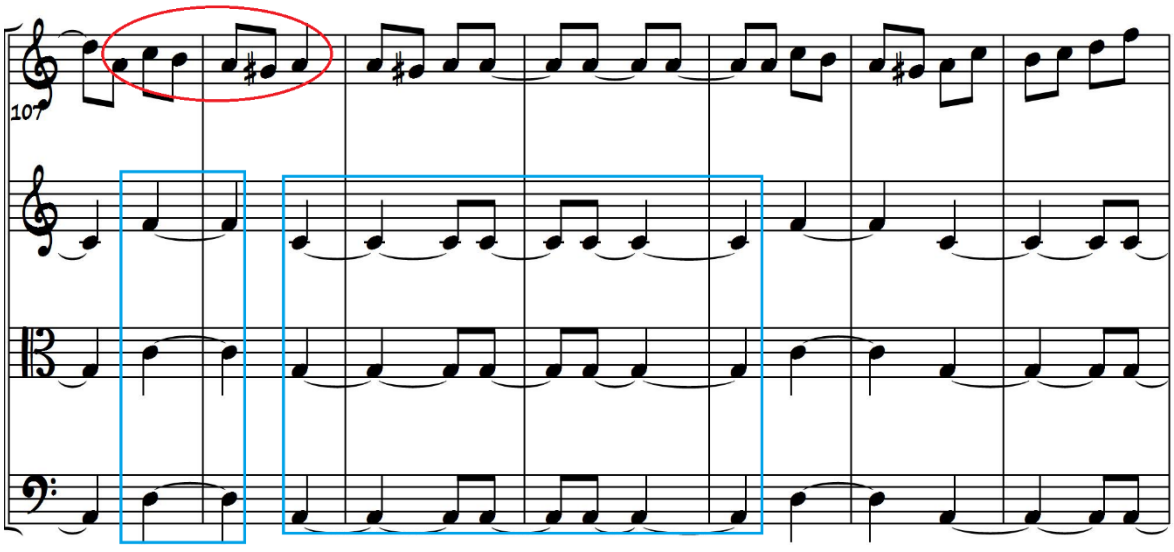
Este tema también es considera como un puente pero de dimensiones más extensas en donde su particularidad es el solo de violín pero con un compás de 2/2 y no de 3/4 como se venía tocando.

Además cambia la estructura rítmica para mostrar otra silueta de la obra pero sin perder del todo la idea del tema principal ya que se toca el motivo de la introducción pero se transforma radicalmente durante toda la sección y a su final hace evocación del tema mayor (tema B) para volver a retomar el anterior tema (Tema B). Este tema se mueve desde el compás 99 hasta el 132.

Su progresión armónica se mantiene estable con dos acordes como el I grado menor y su IV menor con séptimas menores ambos. (Ver gráfica 6).

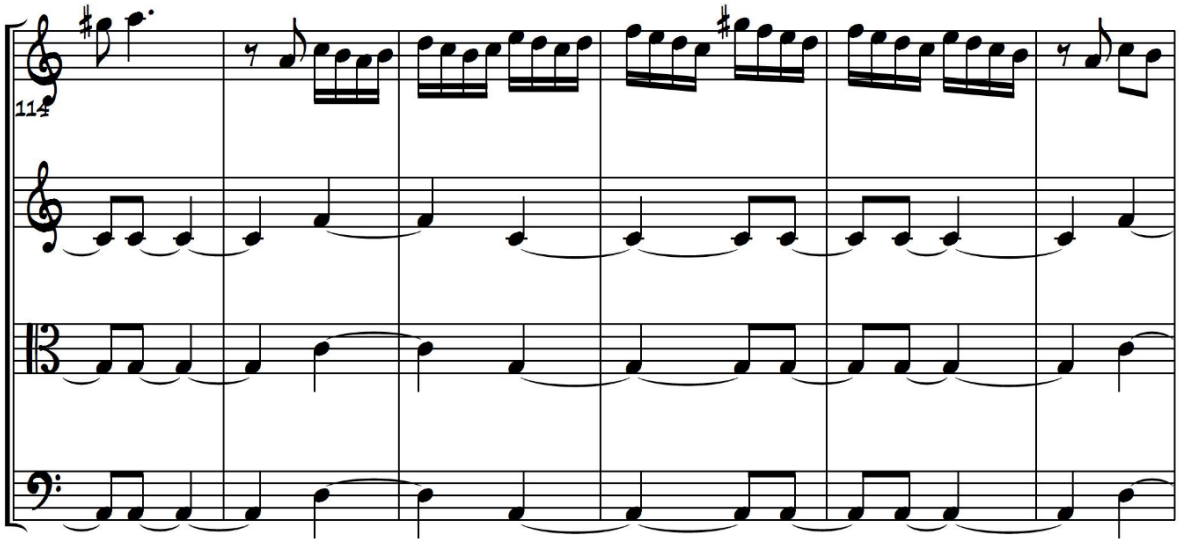
Dentro del óvalo rojo se ve el motivo inicial de la introducción mientras los demás instrumentos acompañan con textura homorrítmica como se ve en los cuadros azules.

Gráfica 6



A medida que los compases avanzan también la melodía principal pero la estructura rítmica y armónica acompañante se mantiene. (Ver gráfica 7).

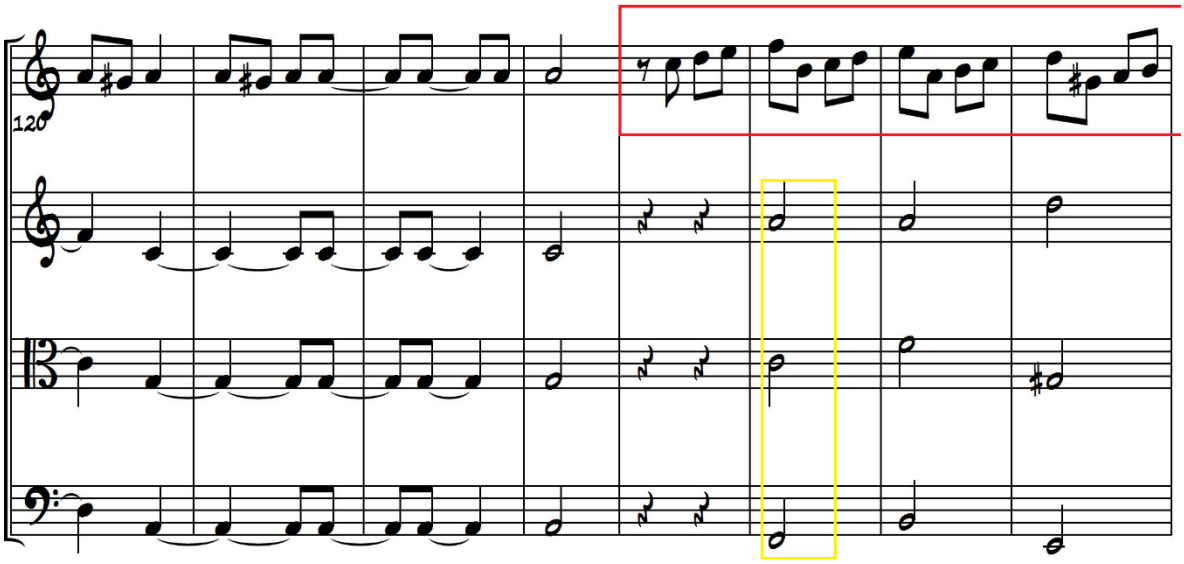
Gráfica 7.



Es a partir del compás 124 donde su estructura rítmica y en especial armónica cambia hasta culminar el tema. (Ver gráfica 8).

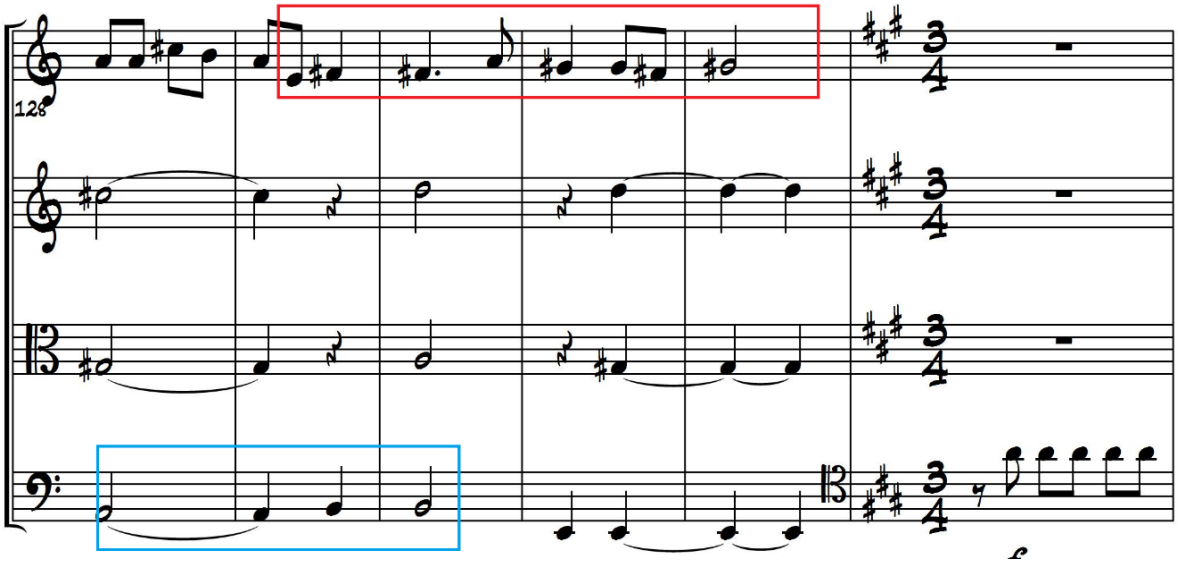
En este punto la estructura rítmica y armónica ha cambiado.

Grafica 8.



En los últimos compases de este tema se evoca parte del final del tema B (Ver gráfica 9)

Gráfica 9.

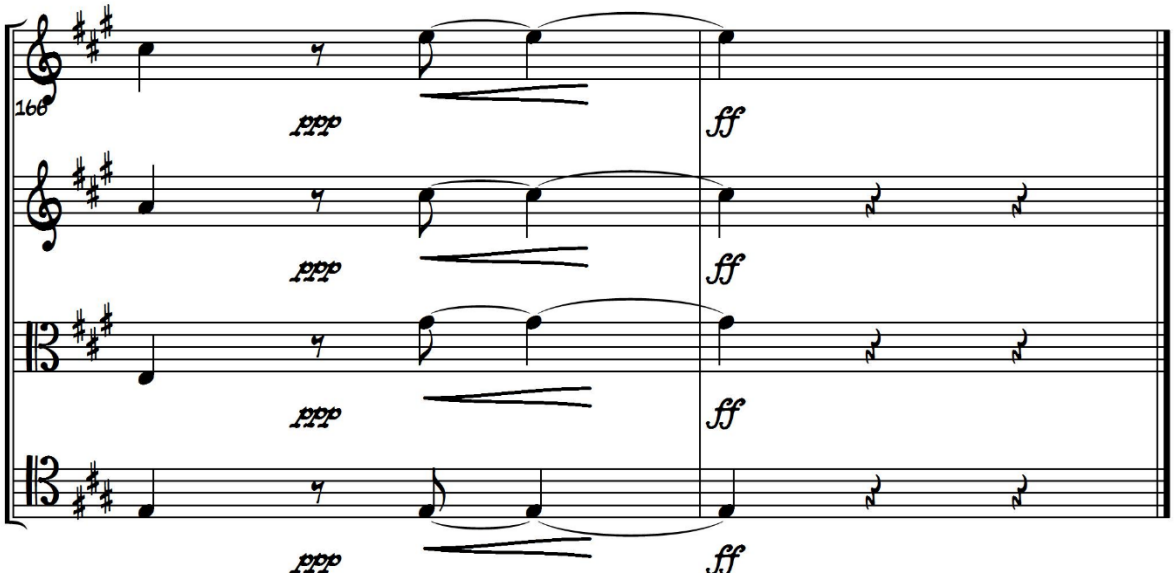


La progresión armónica es la siguiente: Dm7-Am7 hasta el compás 123 luego se hace F-Bm7(5b) (omit 3)-E7-Amaj7-Bm7-E7.

Se retoma el Tema B pero se cambia el último acorde de A#dim7 por F#7 y lo demás sigue igual excepto porque el penúltimo acorde que se hace es de A sin ninguna alteración para acabar con un regulador de crescendo en el acorde de Amaj7. (Ver gráfica 10).

Progresión de los acordes finales.

Gráfica 10.



9. GLOSARIO

A.

A. nota La.

A. (fr.): a, en, en la forma de.

Accelerando, accel.: Acelerando, dando más velocidad, aumentando el tempo

Acento: Acento, arreglo de la nota que consiste en tocarla de forma más marcada de lo habitual.

Acorde: Cuando suenan o se escriben las notas verticalmente.

Adagio: Lento.

Allegro: Rápido.

Ámbito: Rango entre la nota más aguda y la más grave de una melodía.

Arco: El arco es un objeto que permite tocar los instrumentos de cuerda frotada, está formado por un cuerpo de madera y crines sintéticas o de caballo. Quiere decir tocar con el arco, en contraposición al pizzicato (pellizcar las cuerdas) en instrumentos de cuerda frotada.

Armadura de clave: Conjunto de alteraciones que escritas al principio del pentagrama indican la tonalidad específica de una pieza musical.

Arpegio (a veces, abreviado como arp.): Forma de interpretar el acorde haciendo sonar las notas sucesivamente en vez de al unísono. En la música para piano se suele utilizar como alternativa al acorde dado en el que suele haber un intervalo alto entre las notas. Los arpegios son muy utilizados como acompañamiento.

B.

B (al., ing.): Si bemol (en alemán e islandés); si natural (en inglés).

Bajo: 1. La más grave de las voces humanas; 2. la línea inferior de una composición musical, que suele encargarse de definir y sustentar la armonía; 3. en un contexto orquestal, suele aludir al contrabajo.

Basso continuo: Bajo continuo, una parte de bajo interpretada de forma continua a lo largo de una pieza para conferirle la estructura armónica, empleada especialmente en el Barroco e interpretada siempre por el clave o el órgano, apoyado por un violonchelo o una mandolina.

Becuadro: Un símbolo (♮) que anula el efecto de una alteración anterior, como el sostenido o el bemol.

Bemol: Un símbolo (♭) que disminuye la altura de una nota en un semitono.

Binaria: Forma: forma musical en dos secciones: AB.

C

Cadenza: Una sección solista, por lo general en un concierto u otra obra similar, que se utiliza para mostrar la técnica del intérprete, a veces con considerable extensión.

Calderón, fermata: Indica que una nota o silencio debe mantenerse durante un tiempo que está a criterio del intérprete o director, un calderón al final de un movimiento o sección inicial o intermedia por lo general es moderadamente prolongado, pero un calderón al final de una sinfonía puede ser prolongado hasta dos veces la duración escrita o más para lograr un efecto dramático.

Canto: Coro, coral, canto.

Cesura, caesura (lat.): Pausa, parada; es decir, una ruptura total del sonido (a veces denominado en inglés railroad tracks, "vías de ferrocarril", debido a su aspecto).

Clave: Signo que se ubica al principio del pentagrama cuya función es indicar la altura de lo escrito en la partitura, asignando una determinada nota a una línea del pentagrama que se toma como punto de referencia para establecer el nombre del resto de las notas.

Coda: Una cola; es decir, una sección final anexa a un movimiento.

Crescendo: Creciendo; es decir, un sonido de un volumen progresivamente más alto; lo opuesto a diminuendo.

D

D. nota Re.

D.C., da capo: Desde la cabeza; es decir, desde el principio (ver capo).

D.S., dal segno: Desde el signo; es decir, desde el punto marcado mediante el signo

D.S. al fine, dal segno al fine: Desde el signo hasta el final; es decir, volver a un punto marcado mediante el signo y continuar hasta el final de la pieza.

D.S.S. al fine, dal segno al fine: Desde el doble segno hasta el final; es decir, volver a un punto marcado mediante el doble signo y continuar hasta el final de la pieza.

Diminuendo, dim.: Disminuyendo; es decir, con un volumen gradualmente decreciente, lo mismo que decrescendo.

Dinámica: Variaciones de la intensidad del sonido.

E

E. nota mi.

F

F: nota fa.

Fine: fin, final; suele aparecer en expresiones como al fine, que significa "hasta el final".

Forte, f (normalmente): fuerte.

Fortissimo, ff: muy fuerte (ver nota en pianissimo).

G

G: nota sol.

Glissando (italiano simulado, del fr.): Un deslizamiento continuo de una altura a otra (glissando verdadero), o bien una escala incidental ejecutada al moverse de una nota melódica a otra (glissando efectivo).

H

Homofonía, homofónico: Una textura musical con una voz o línea melódica acompañada por acordes; también se usa como adjetivo, homofónico

I

Intro: Sección introductoria.

L

Lento: Lentamente.

M

Métrica o metro: Patrón rítmico de tiempos fuertes y débiles de una pieza musical.

Modulación: Es el acto o proceso de cambio de una tónica o centro tonal a otro. Esto puede ir acompañado o no de un cambio en la tonalidad.

N

Natural (ing.): Ver becuadro.

O

Octava: Intervalo entre una altura musical y otra con la mitad o el doble de su frecuencia.

P

Partitur (al.): Partitura orquestal completa.

Pausa: Silencio.

Pianissimo, pp (normalmente): Muy suavemente; es decir, se toca o canta más suave que la indicación piano. Esta convención puede ampliarse, es decir, cuantas más p estén escritas, más suave quiere el compositor que el músico toque o cante. Por lo tanto, ppp (pianississimo) sería más suave que pp. Una indicación dinámica en una pieza debe ser interpretada en relación con el resto de indicaciones dinámicas de la misma pieza. Por ejemplo, pp debe tocarse tan suavemente como sea posible, pero si aparece la indicación ppp más adelante en esa pieza, pp debería ser notablemente más fuerte que ppp. Más de tres p de (ppp) o tres f de (fff) son poco frecuentes.

Piano, p (normalmente): Suavemente; es decir, se toca o canta suave

Pizzicato: Técnica de interpretación en instrumentos de cuerda frotada, que consiste en pellizcar las cuerdas con los dedos; una forma especial es el llamado pizzicato Bartók, que indica que el ejecutante debe tocar tirando de las cuerdas hacia arriba y soltándolas seguidamente, de tal manera que las cuerdas chasquean percusivamente el diapasón.

Puente, bridge (ing.): Pasaje de transición que conecta dos secciones de una composición, también se entiende como transición. Asimismo, es la parte de un instrumento sobre la que se sujetan las cuerdas y transmite las vibraciones a la caja de resonancia del instrumento.

Pulso: 1. el ritmo pronunciado de la música; 2. un solo golpe de un acento rítmico.

R

Rapido: Rápido.

Rit.: Puede ser una abreviatura del término ritardando; o bien del término ritenuto.

Ritardando, Ritard., rit.: Ralentizando; decelerando; opuesto a accelerando.

S

Segno: Signo, usualmente Dal Segno "desde el signo", indicando una vuelta al punto marcado con

Sostenido: Un símbolo (♯) que aumenta la altura de la nota en un semitono. El término también puede usarse como adjetivo para describir una situación en la que un cantante o músico está interpretando una nota en la que la afinación es un octavo o un cuarto de semitono por encima en altura.

T

Tempo: Tiempo; es decir, la velocidad total de una pieza musical.

Ternario: Que tiene tres partes. En particular, hace referencia a una forma musical de tres partes con partes representados por las letras: ABA.

Tessitura: El rango de alturas "mejor" o más cómodo, utilizado normalmente para identificar el rango vocal más destacado o común dentro de una pieza musical.

Timbre: La calidad de un sonido musical que distingue a las voces e instrumentos.

Tonalidad relativa: Tonalidades mayores y menores que comparten la misma armadura, es decir, las mismas alteraciones.

Trémolo: Agitando; es decir, una rápida repetición de la misma nota o alternancia entre dos o más notas (a menudo una octava en el piano). Los instrumentistas de cuerda ejecutan el trémolo mediante el rápido movimiento del arco mientras el brazo permanece tenso. También puede referirse (aunque incorrectamente) al vibrato, que es una ligera ondulación en la altura. El trémolo se indica mediante unas barras oblicuas cortas y anchas que atraviesan la plica de una nota o bien mediante unas barras que se ubican entre dos o más notas para un conjunto de notas (o para notas sin plica).

U

Unisono o unis (fr.): En unísono; es decir, varios intérpretes de un grupo deben tocar exactamente las mismas notas en su parte escrita, en oposición a la división de las notas simultáneas entre ellos.

V

Vibrato: Vibrando; es decir, una ligera alteración de altura en una nota que es repetida más o menos rápidamente. Este efecto se emplea para proporcionar un sonido más rico y también como un medio de expresión. Suele confundirse con el

trémolo, que hace referencia a una variación similar en el volumen de una nota; o bien a la repetición rápida de una sola nota.

Virtuoso: (Nombre o adjetivo) Interpretar con una habilidad, técnica o maestría excepcional.

BIBLIOGRAFÍA

ALCHOROURRÓN, Rodolfo, composición y arreglos de música popular, Buenos Aires, Ricordi Americana.

HERRERA, Heric. Teoría Musical y Armonía vol. 2.

HISTORIA DE LA MÚSICA EN COLOMBIA, José Ignacio Perdomo Escobar. Editorial A.B C. Bogotá 1963.

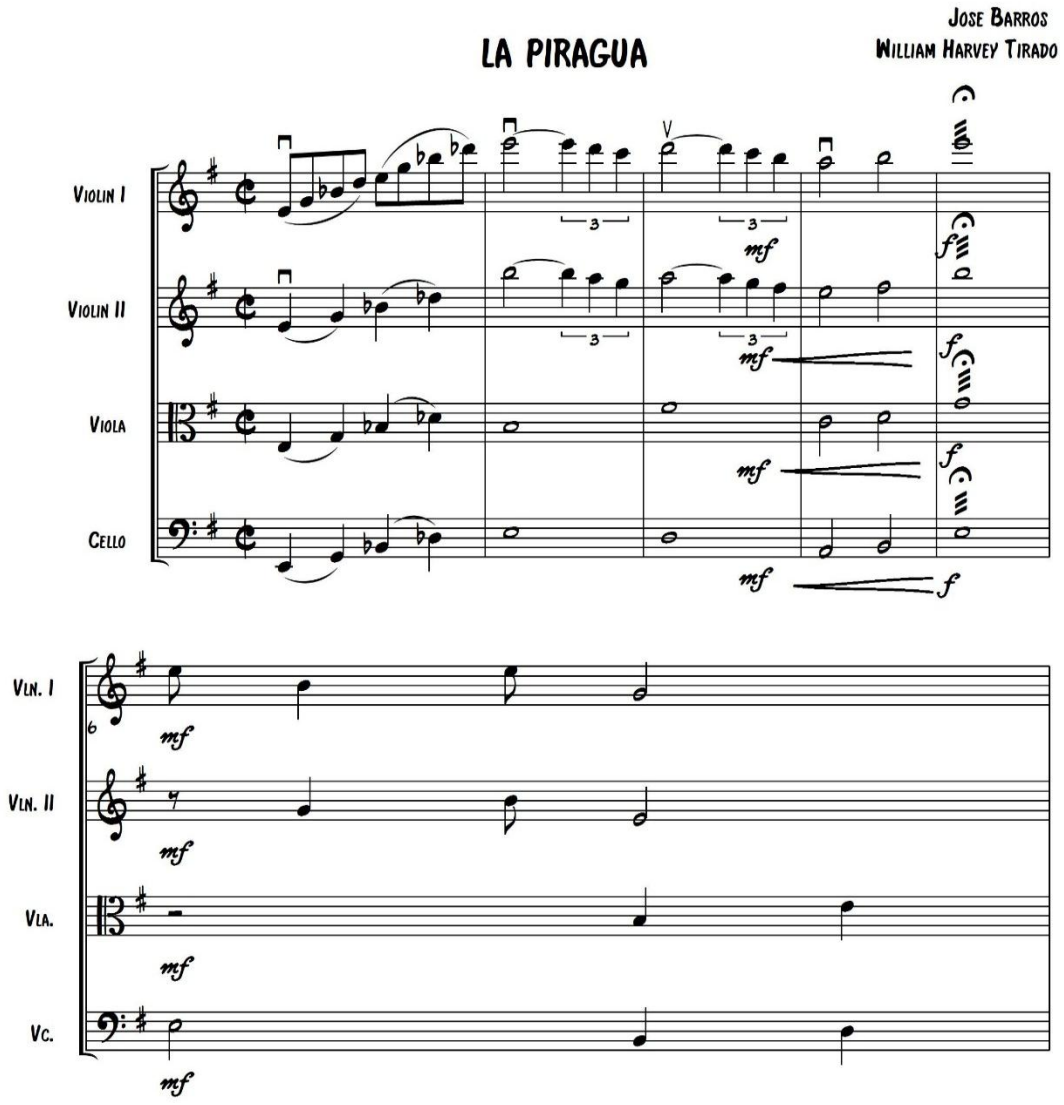
EL ARREGLO UN PLUZZE DE EXPRESIÓN MUSICAL, Thomas Lorenzo, J,M BOSCH EDITOR Barcelona.

BÉLA BARTÓK, escritos sobre música popular. Siglo XXI Editores. Mexico.

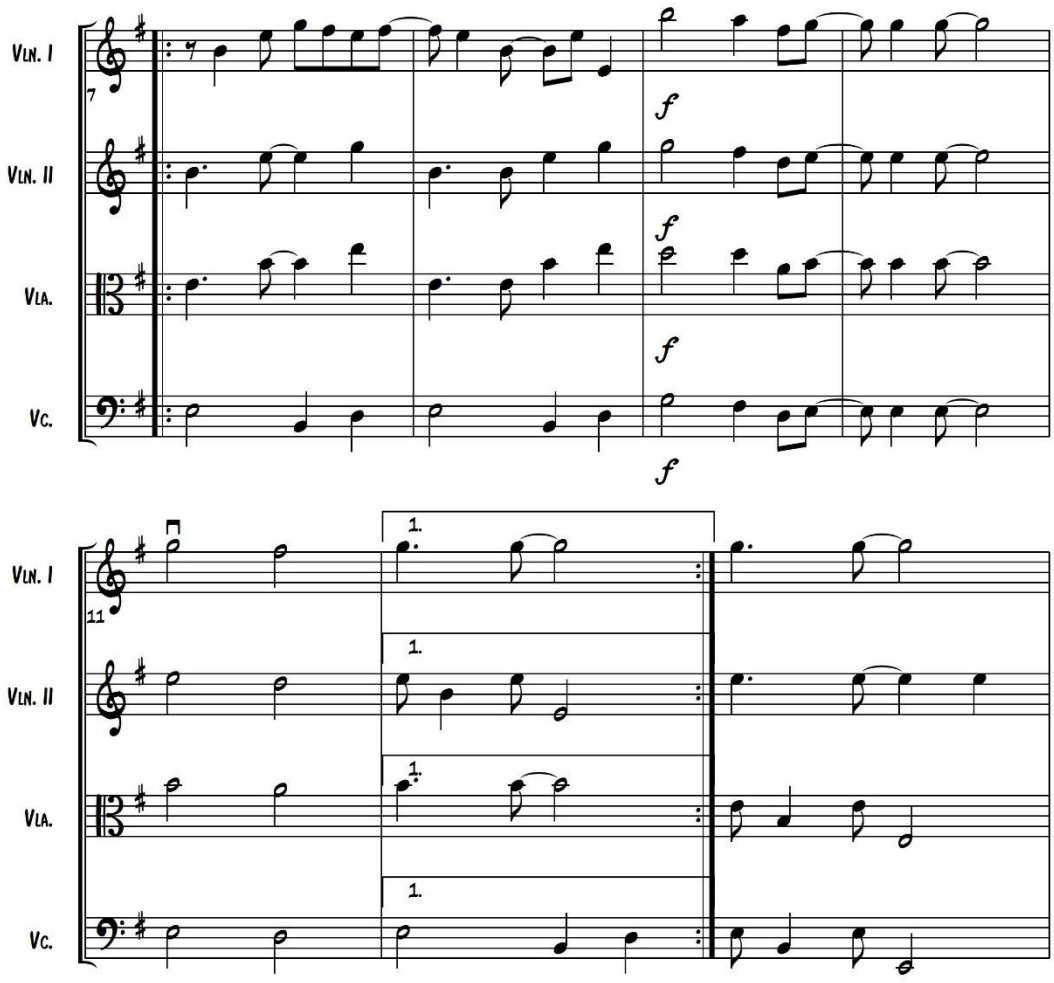
1. http://cuarteto.dgenp.unam.mx/cuarteto.html#quees. Cuarteto de cuerdas de la escuela nacional de México.
2. http://centrodeartigo.com/articulos-educativos/article_17030.html. Revista universitaria E-Centro.

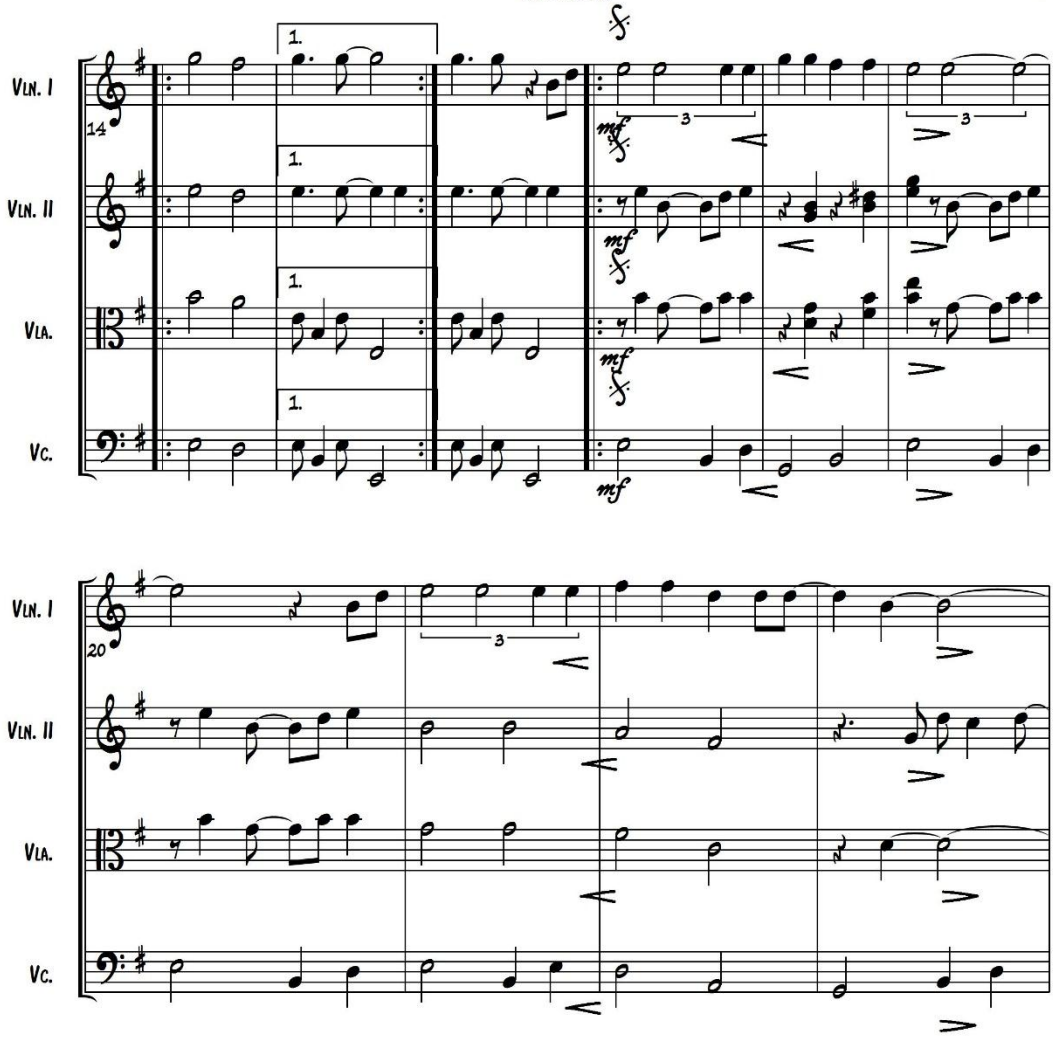
ANEXOS

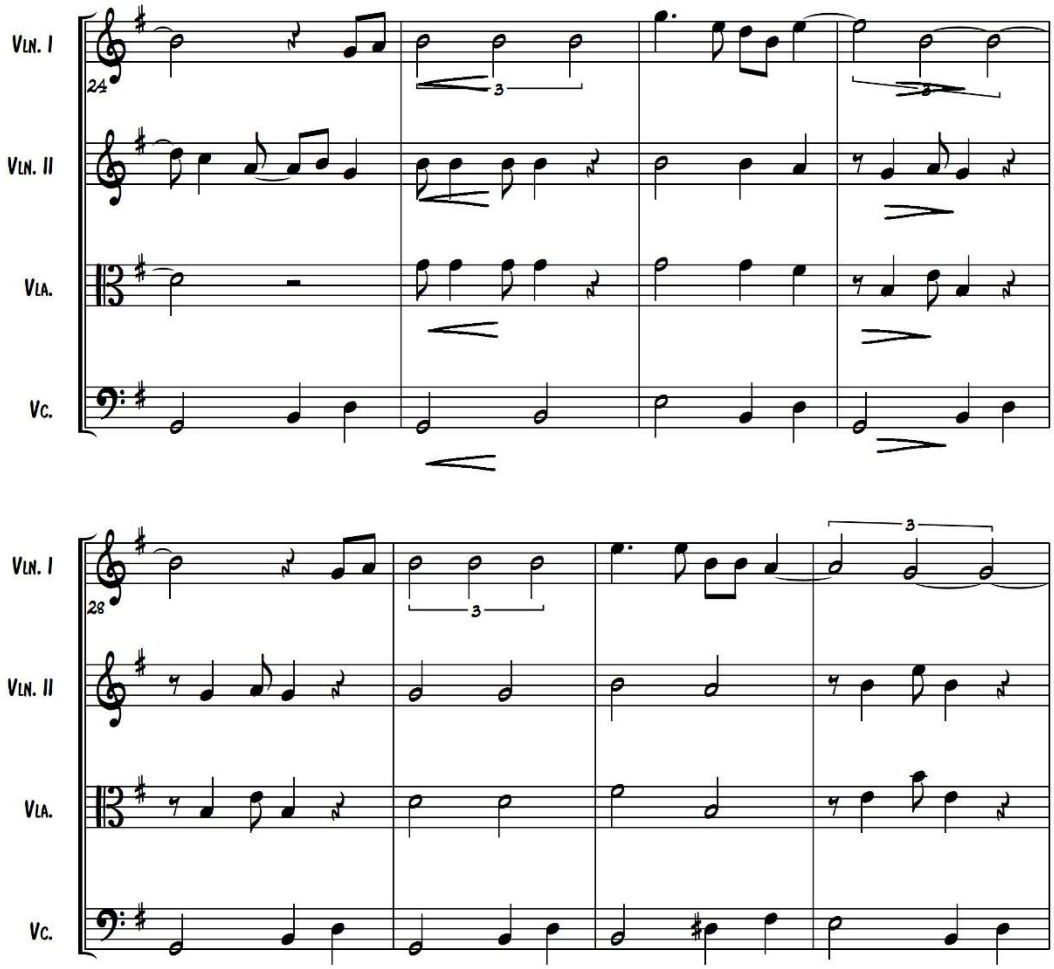
Anexo A. Score. la piragua.

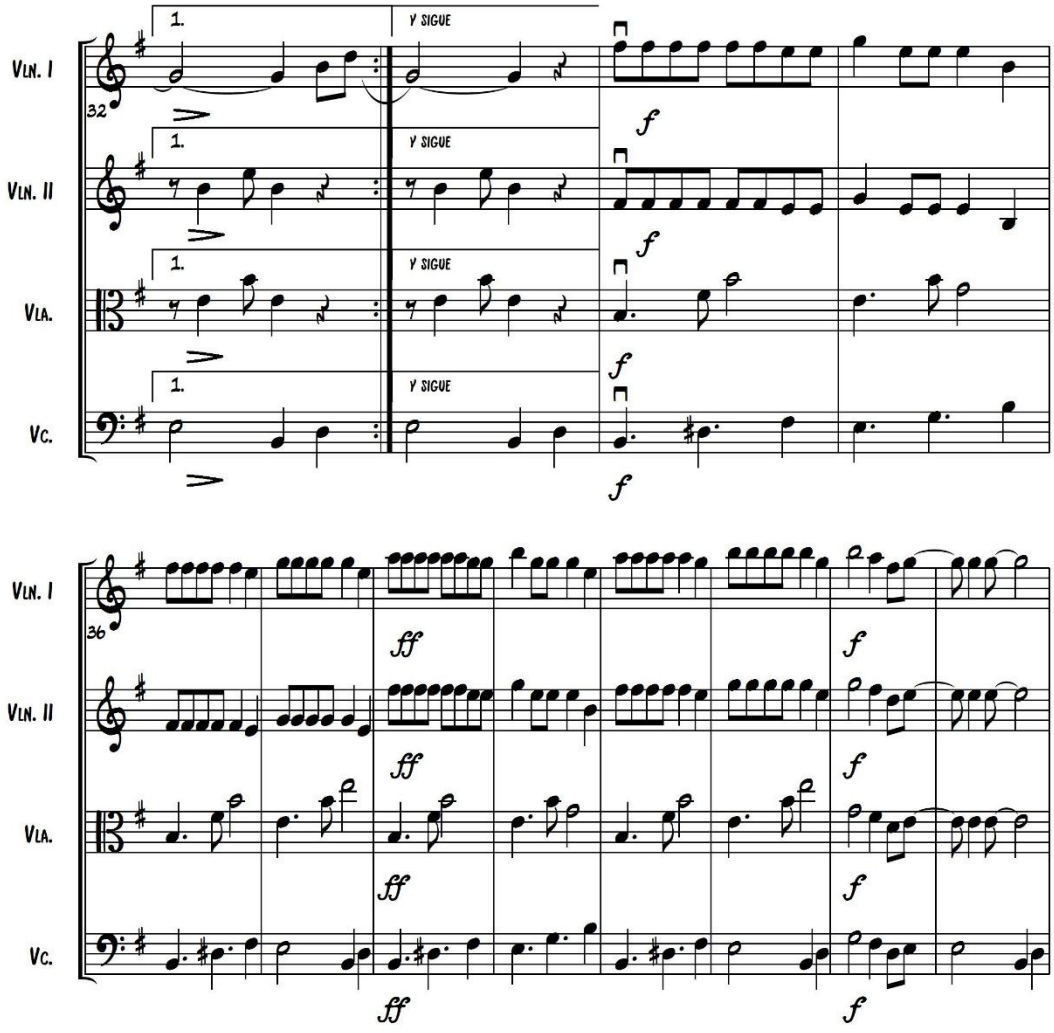


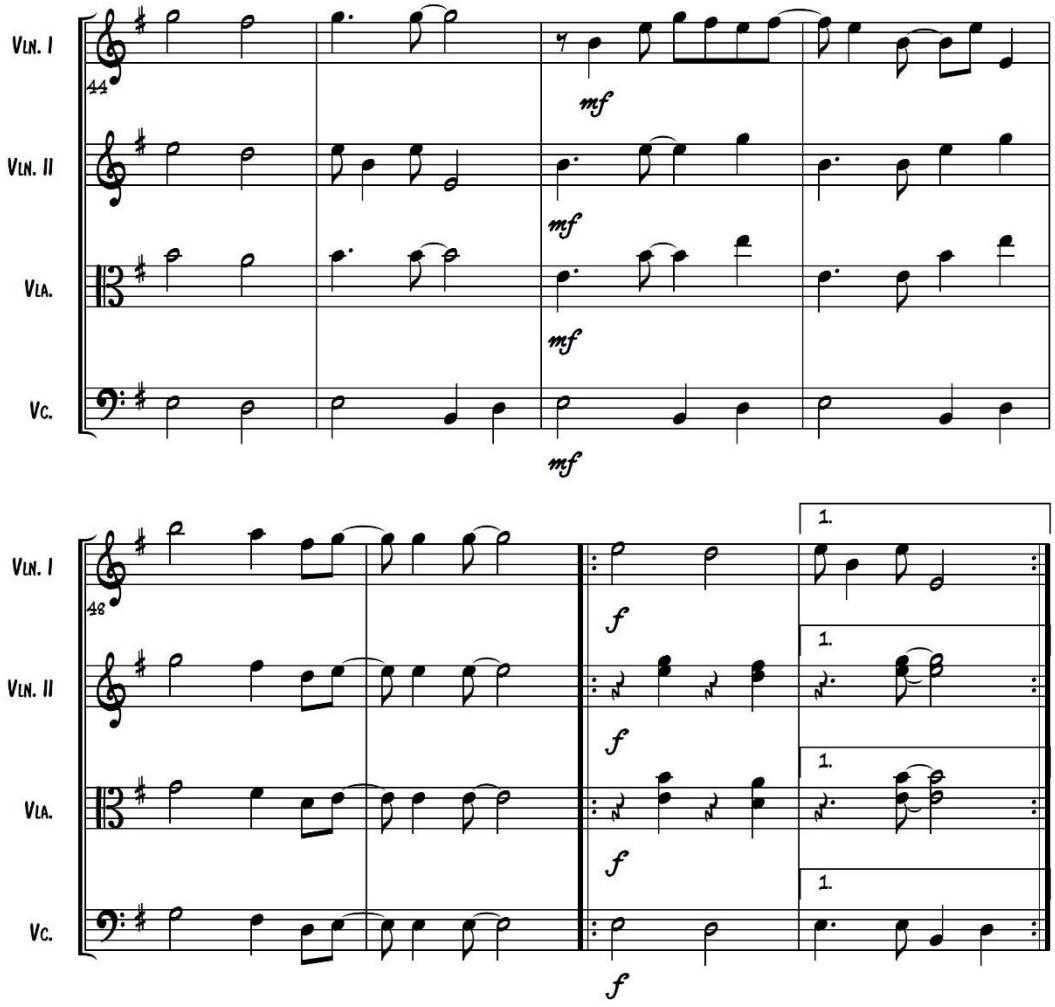
©

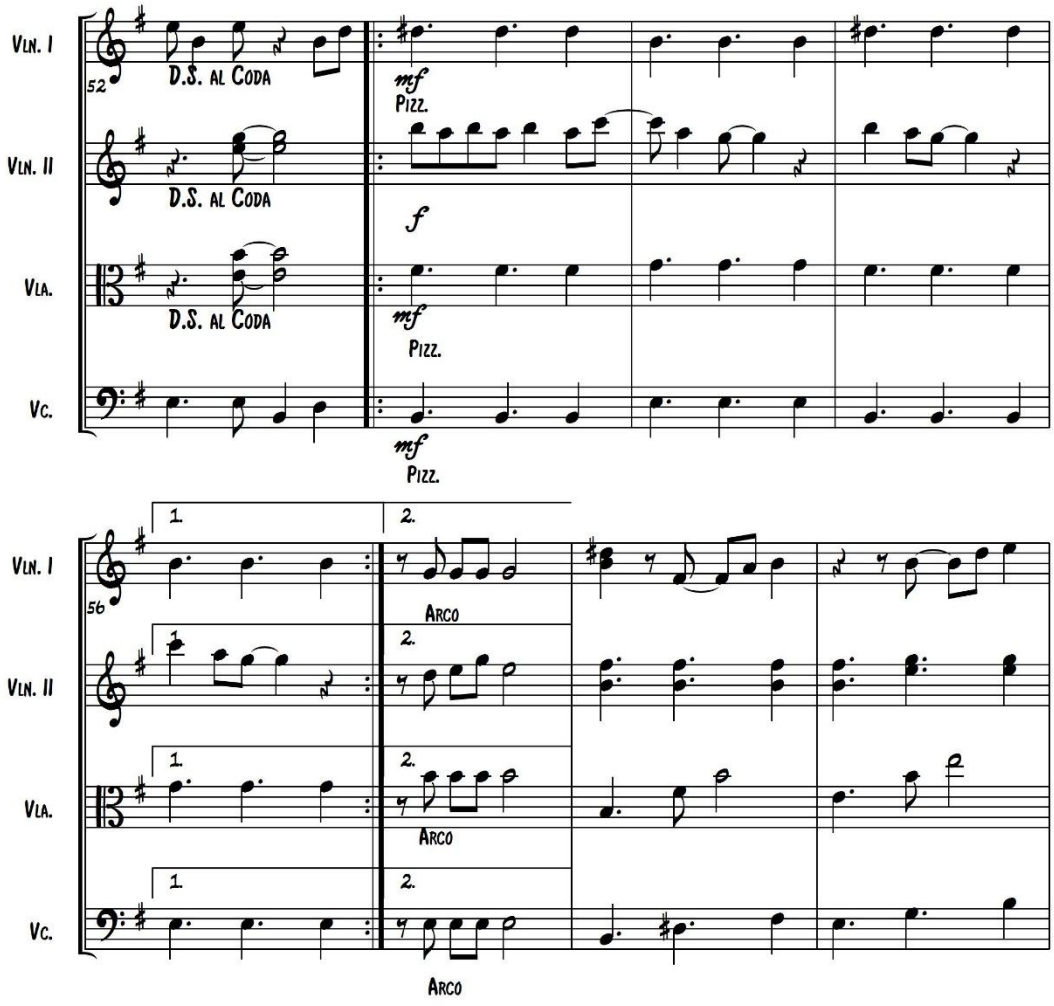

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
7
f
11
1.

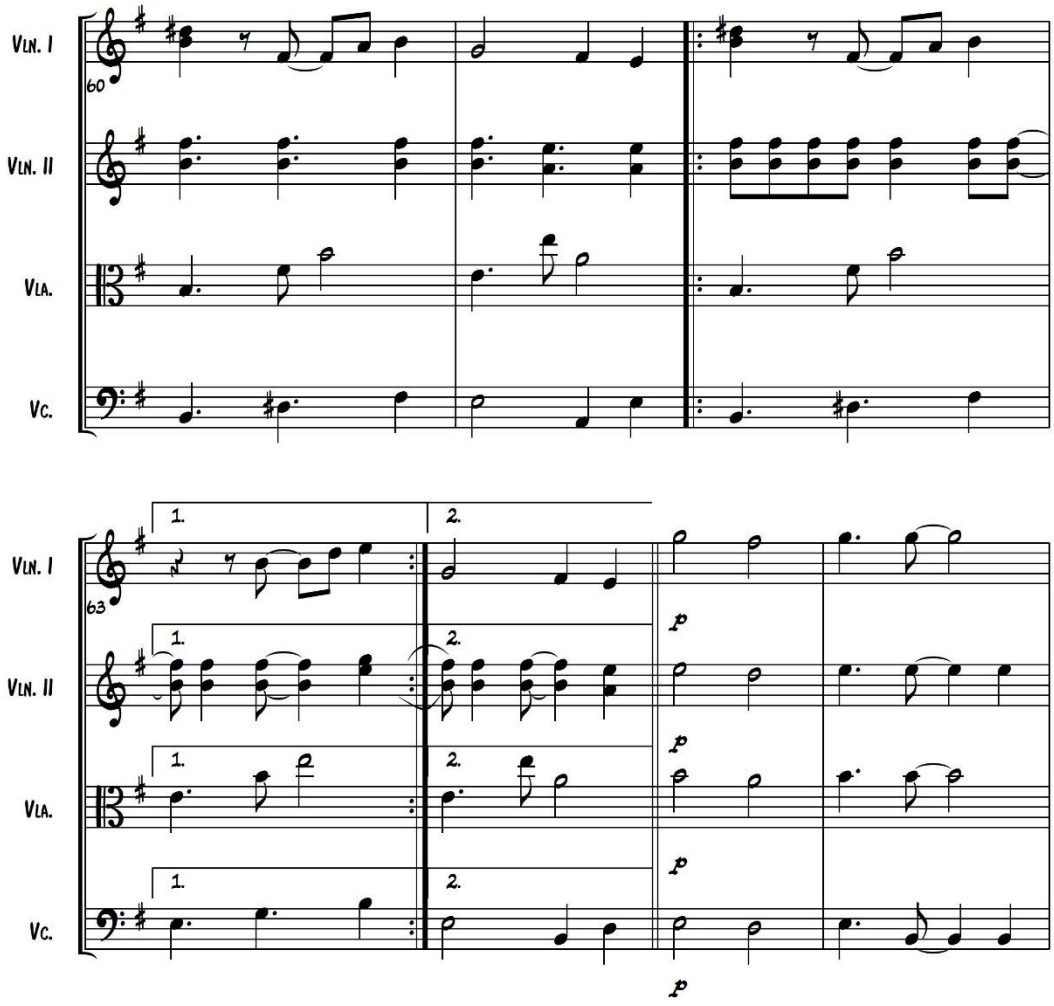

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
14
1.
mf
3
20

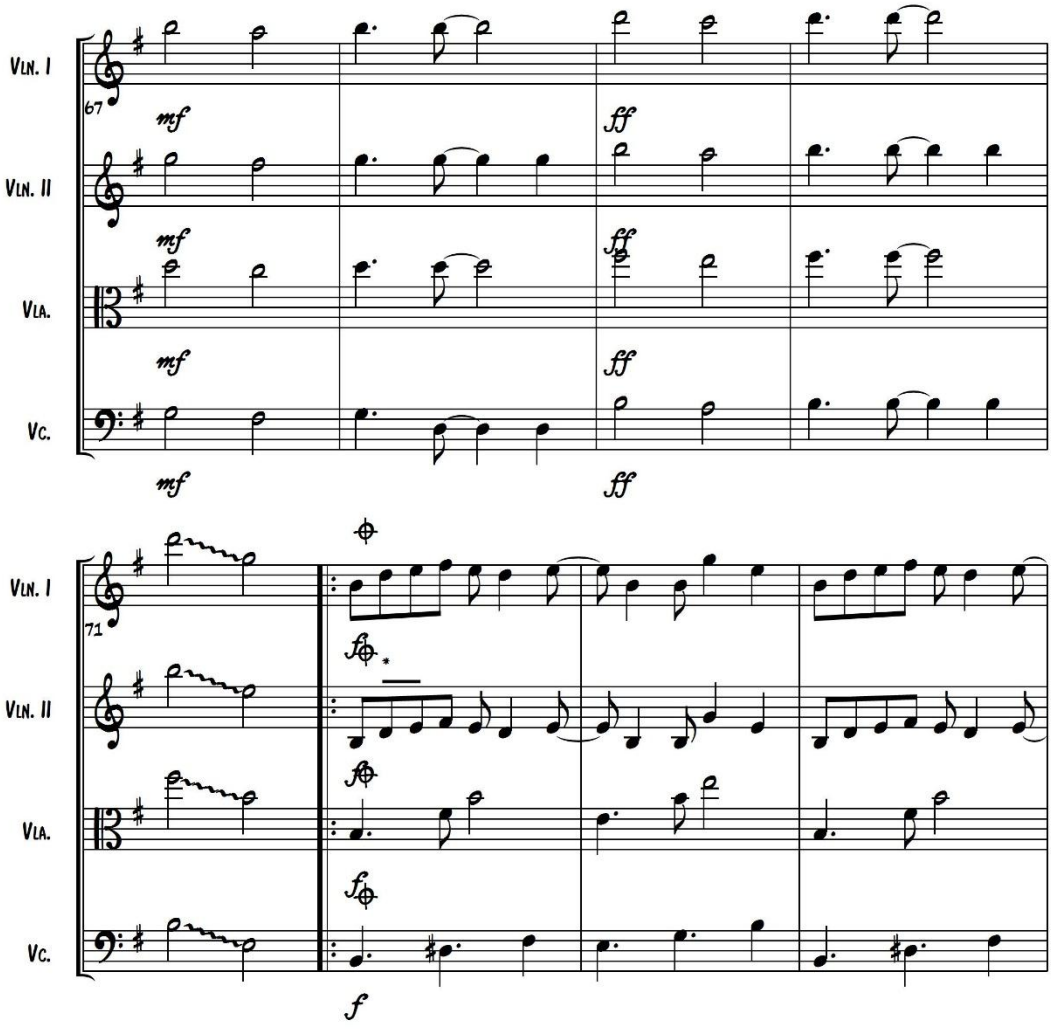

Vln. I
24
Vln. II
Vla.
Vc.
3
3
Vln. I
28
Vln. II
Vla.
Vc.
3
3


Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
1.
Y sigue
32
f
36
ff

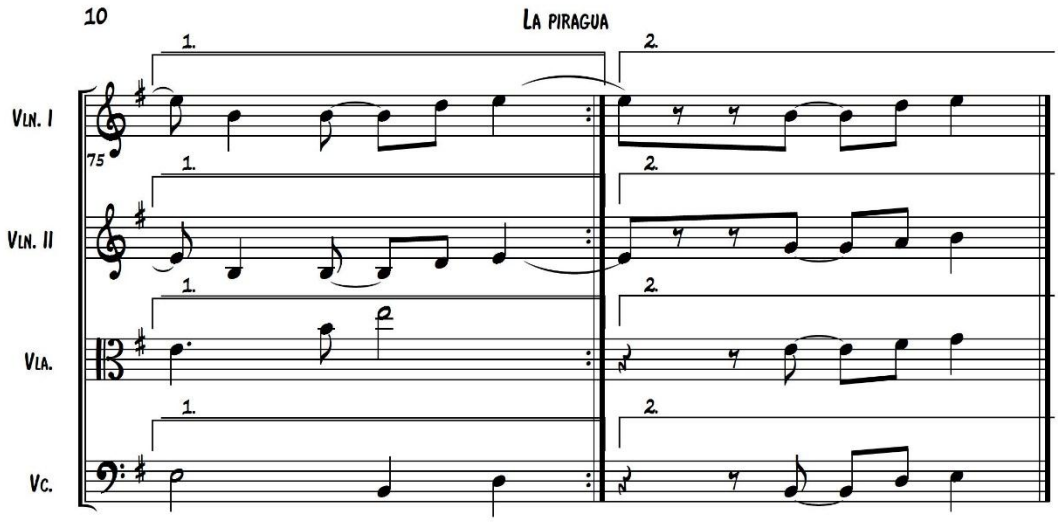

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
44
mf
48
f
1.


Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
52
D.S. al Coda
mf
Pizz.
f
56
1.
2.
Arco


Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
60
63
1.
2.
p

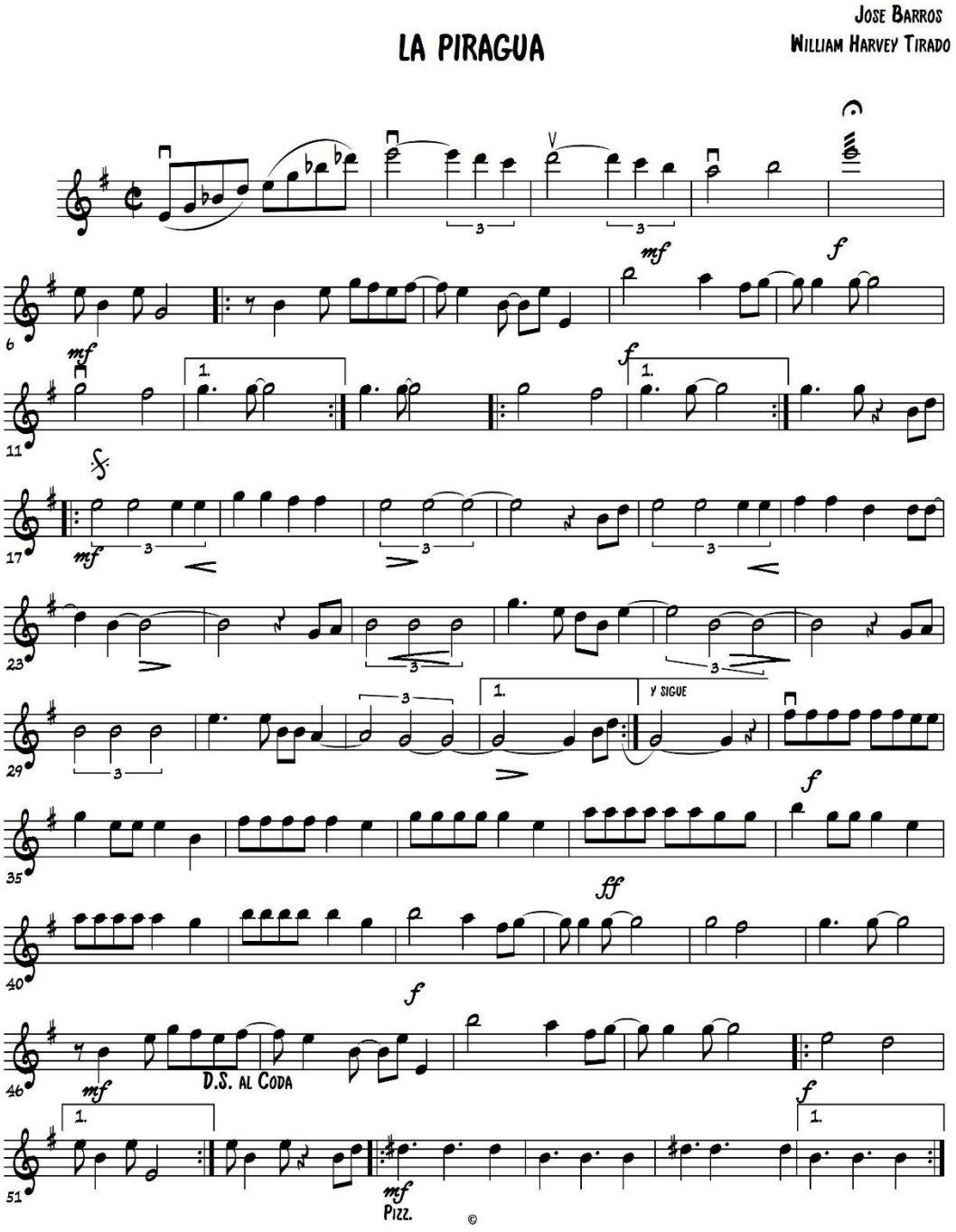


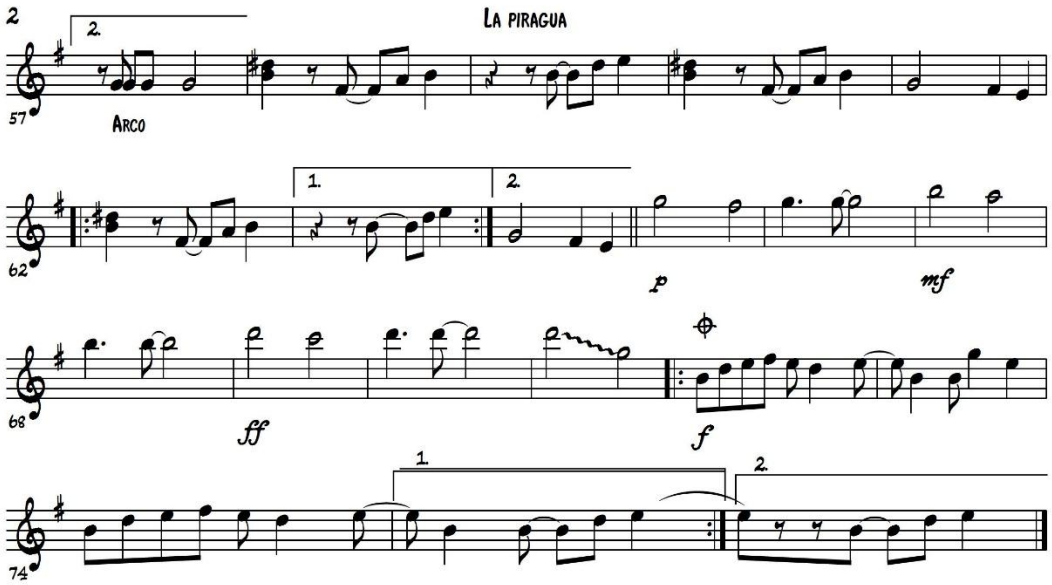
* VIOLIN 2 TOCA AL REPETIR EL PRIMER VIOLIN DESPUES DE CASILLA 1


10
La piragua
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
75
1.
2.

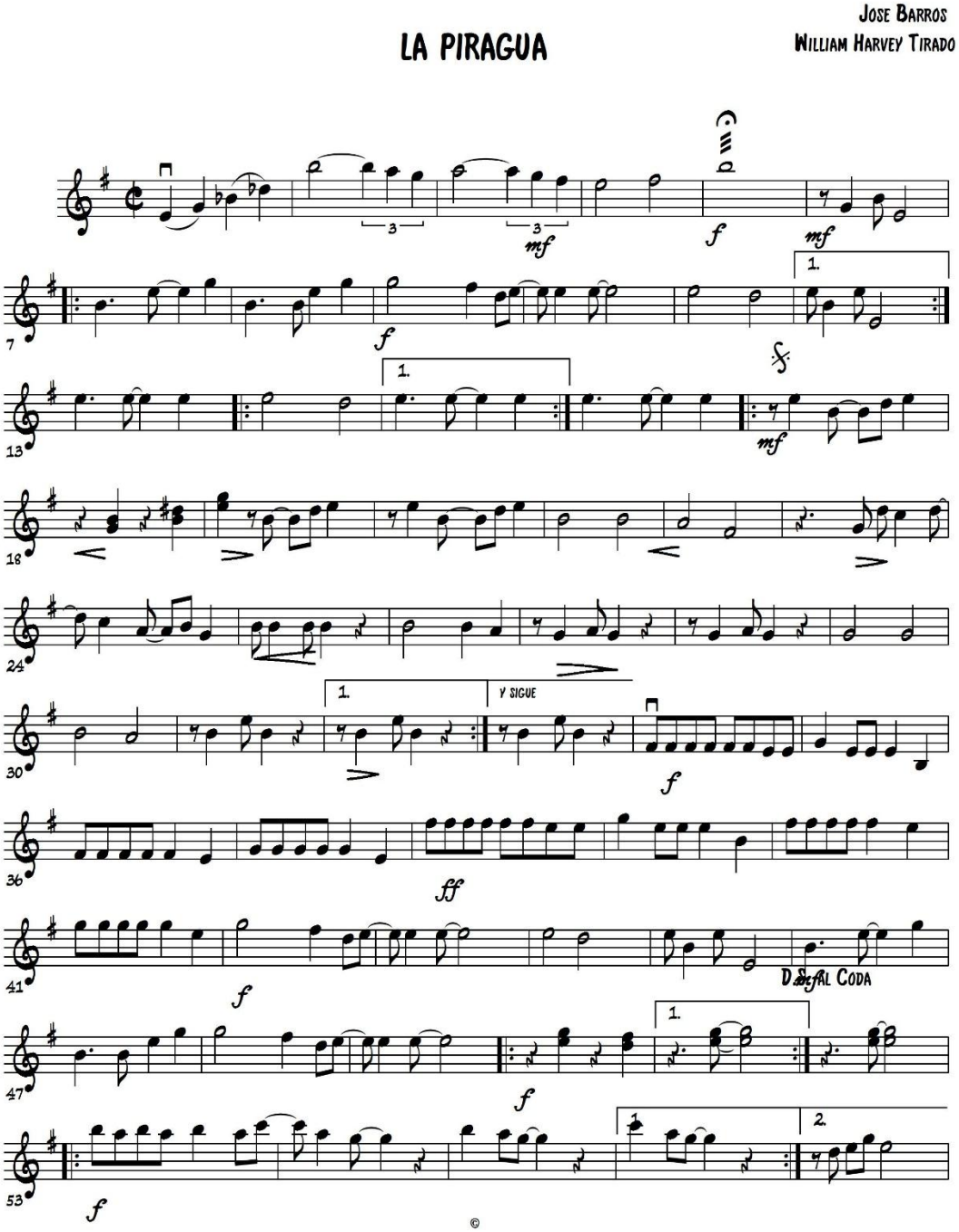
Partes Individuales.

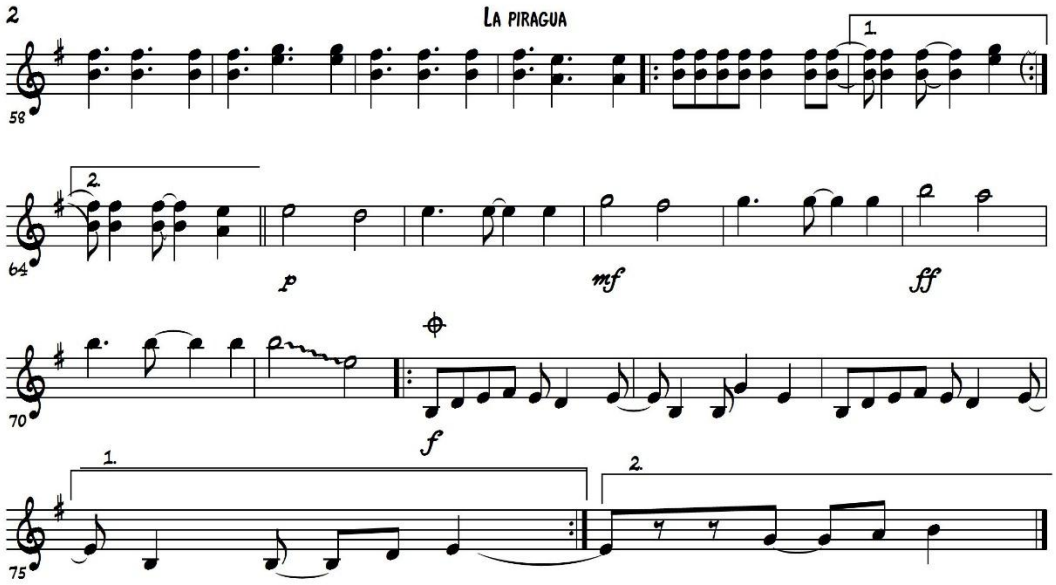
Violín I.



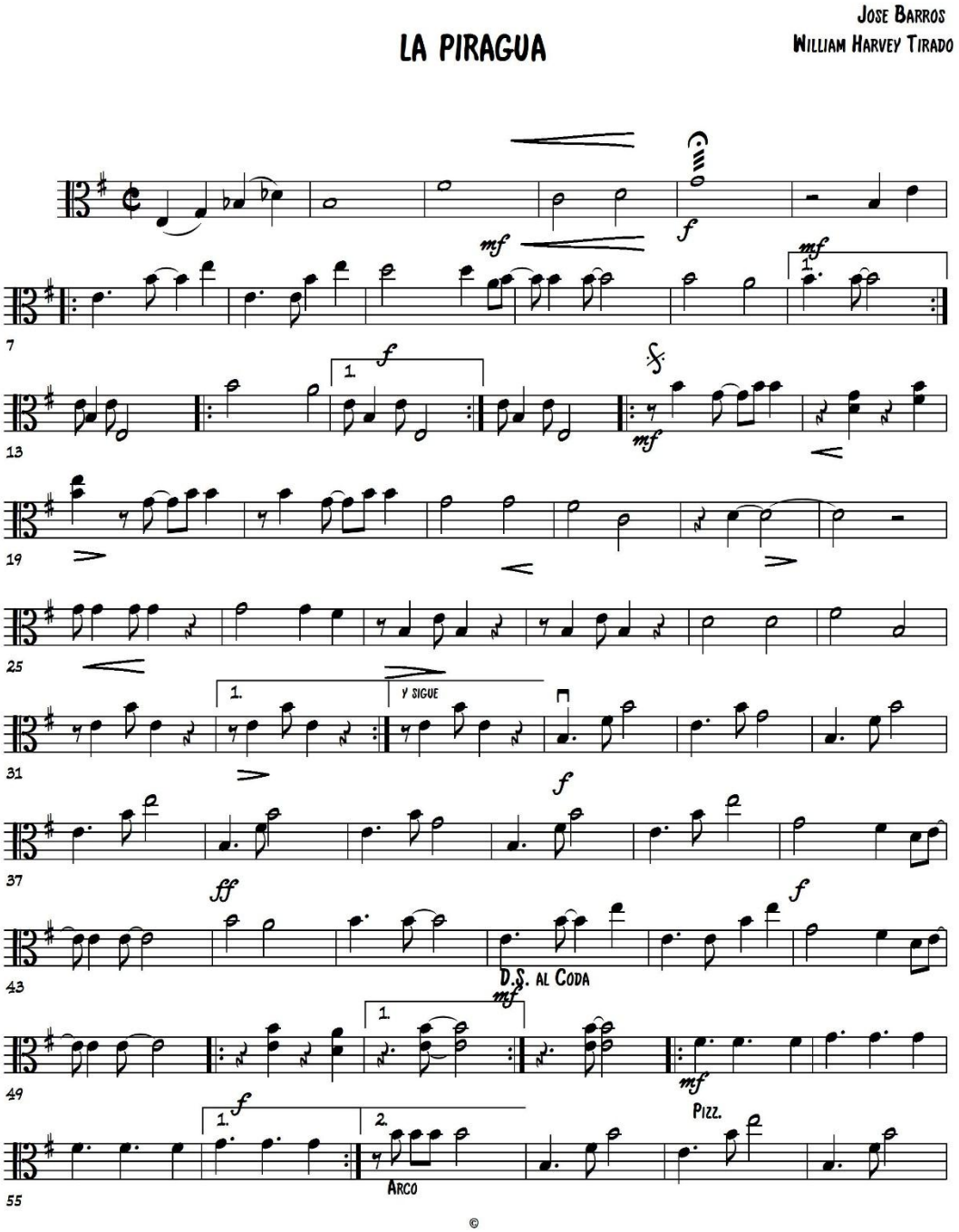

2
LA PIRAGUA
57
ARCO
62
p
mf
68
ff
f
74

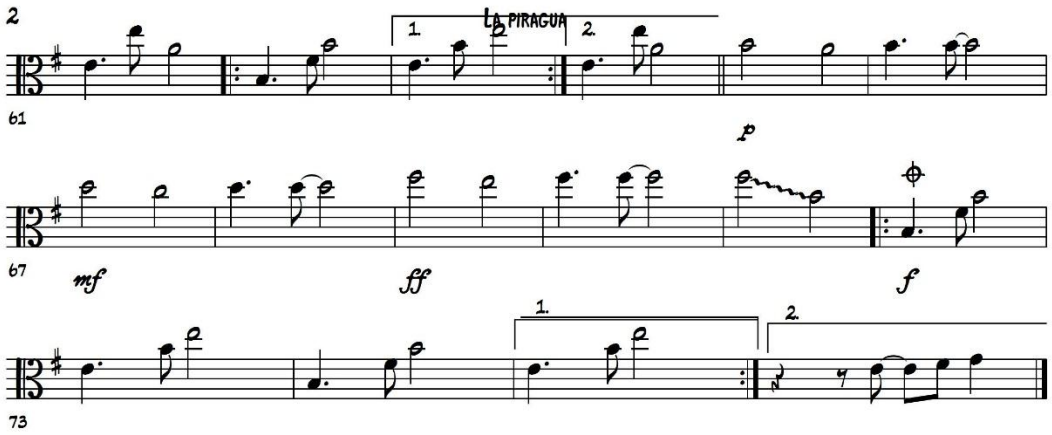
Segundo violín



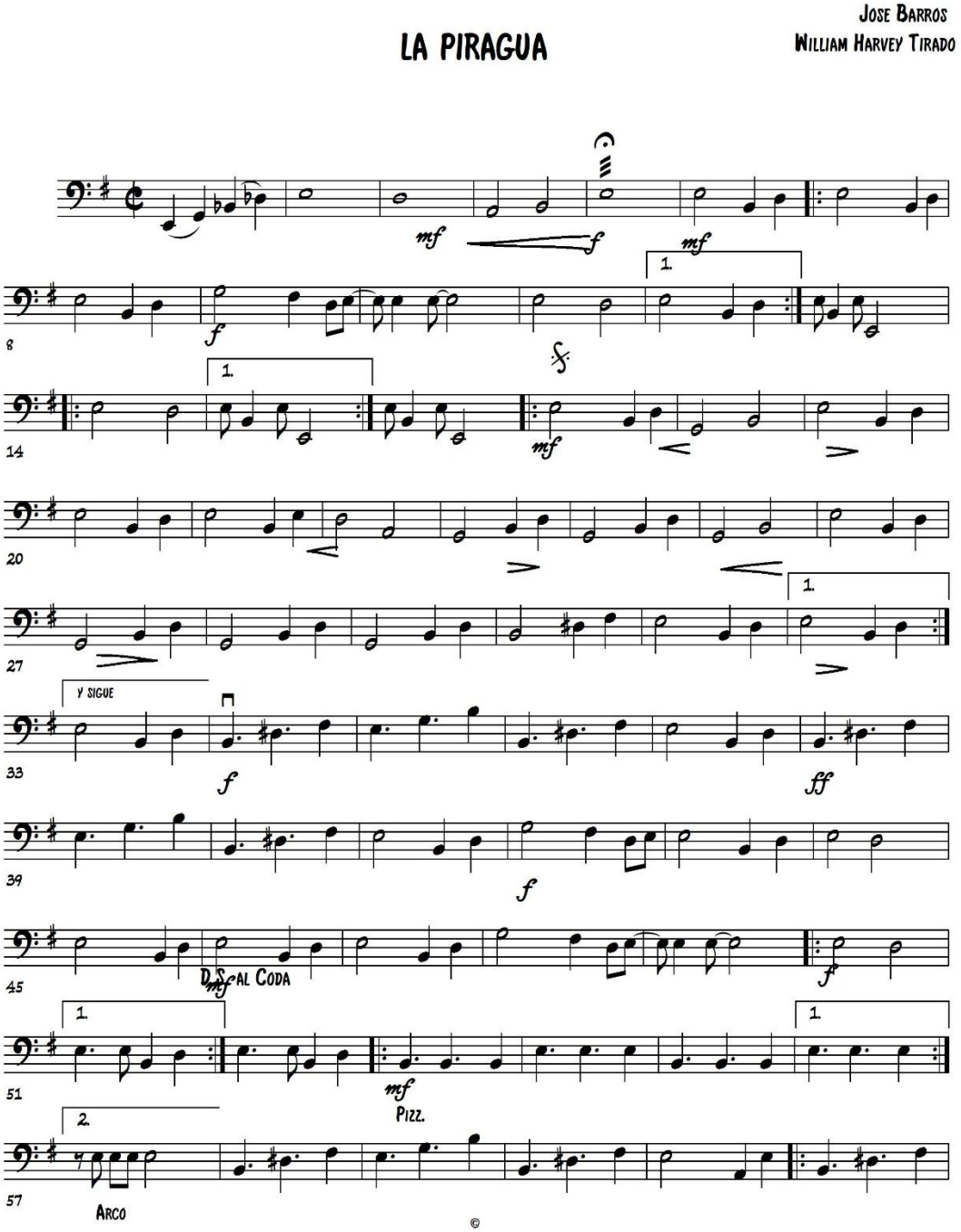

2
La piragua
58
1
2
64
p
mf
ff
70
f
1.
2.
75

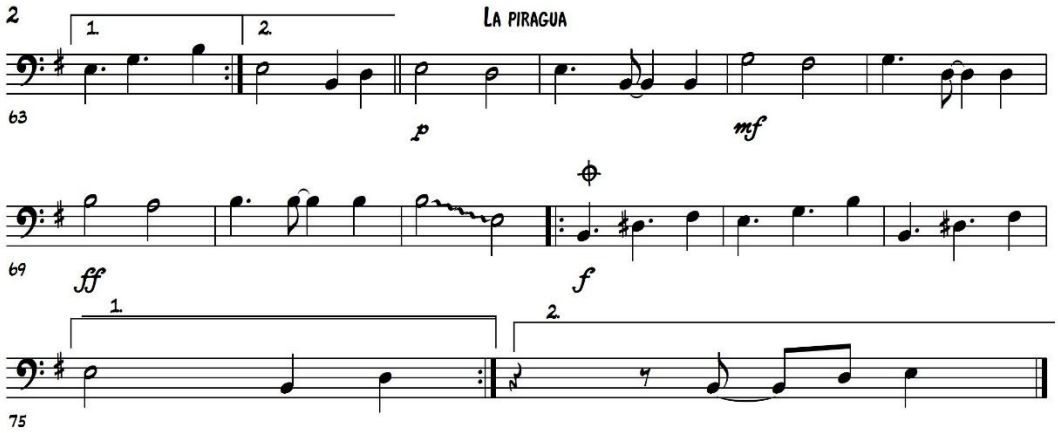
Viola


LA PIRAGUA
JOSE BARROS
WILLIAM HARVEY TIRADO
Y SIGUE
D.S. AL CODA
PIZZ.
ARCO
©

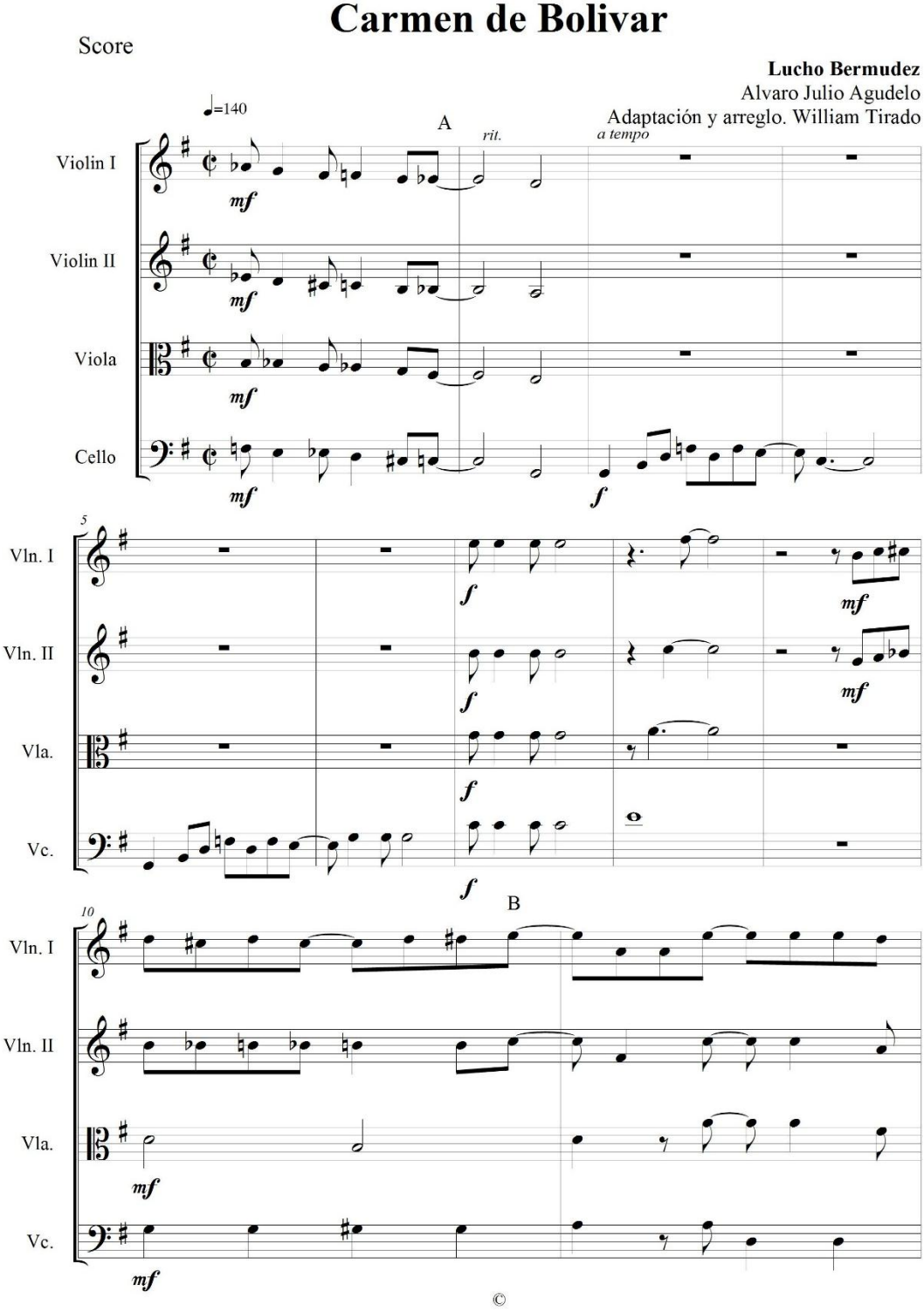

2
LA PIRAGUA
1
2.
61
p
67
mf
ff
f
1.
2.
73

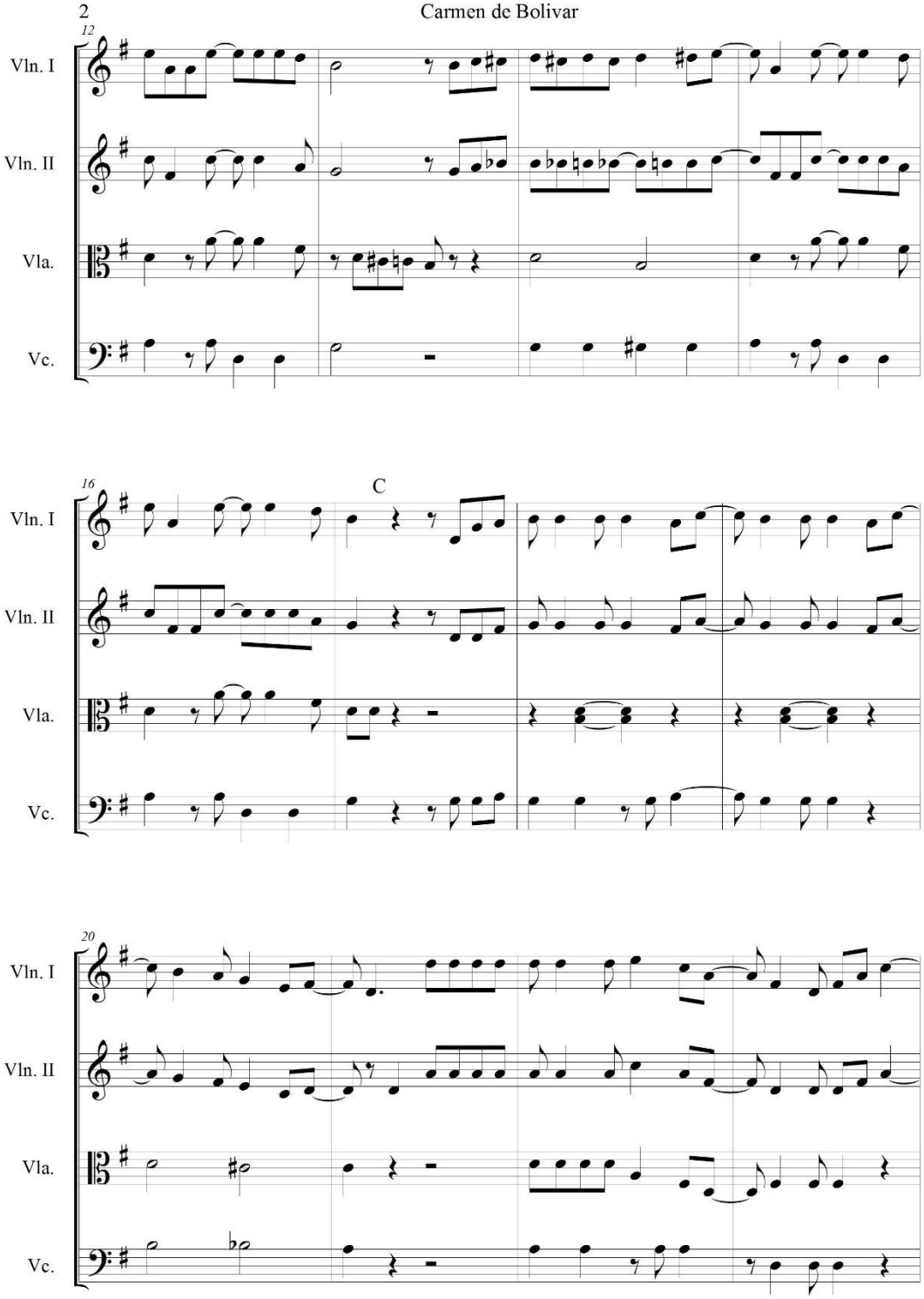
Violoncello

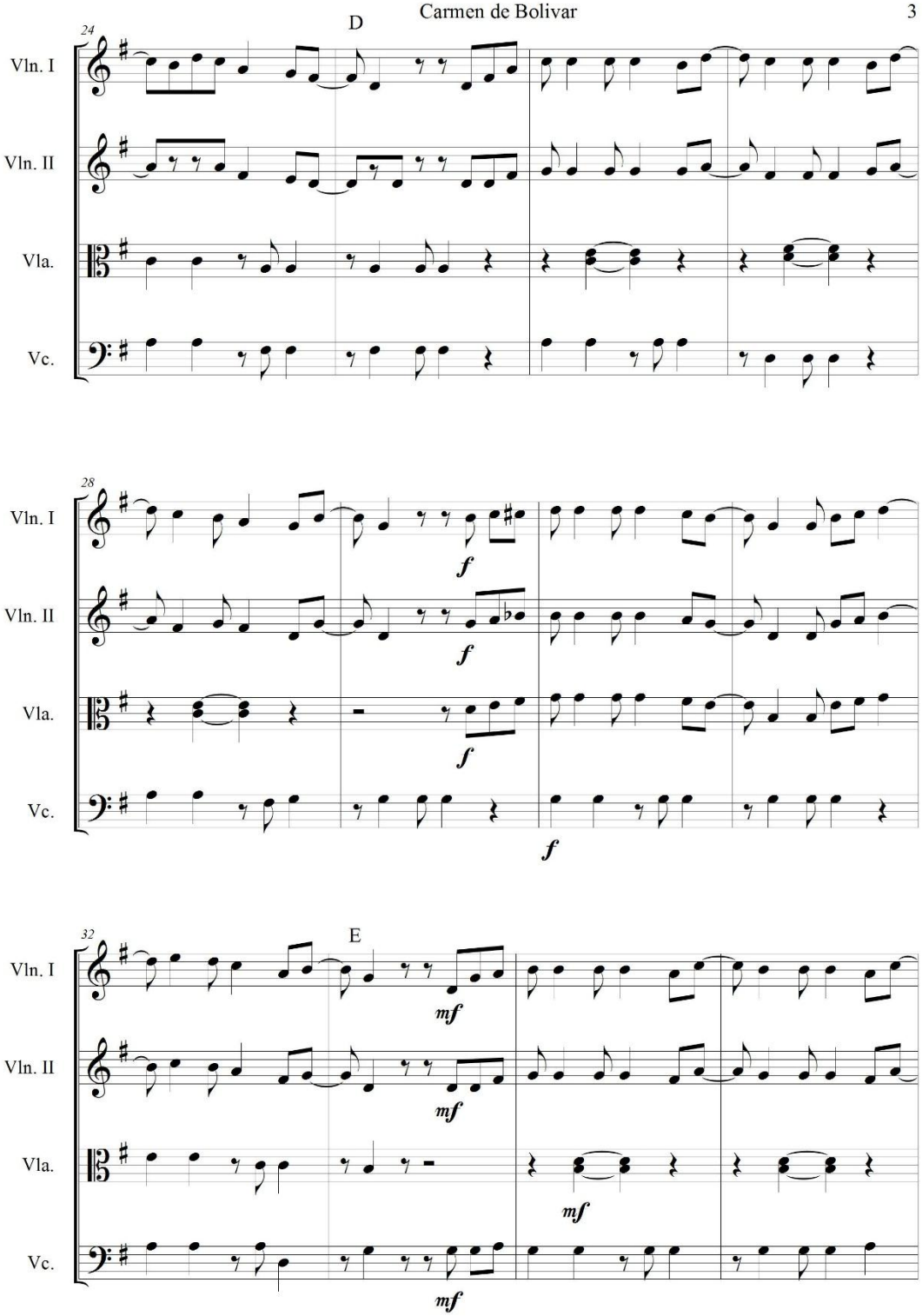


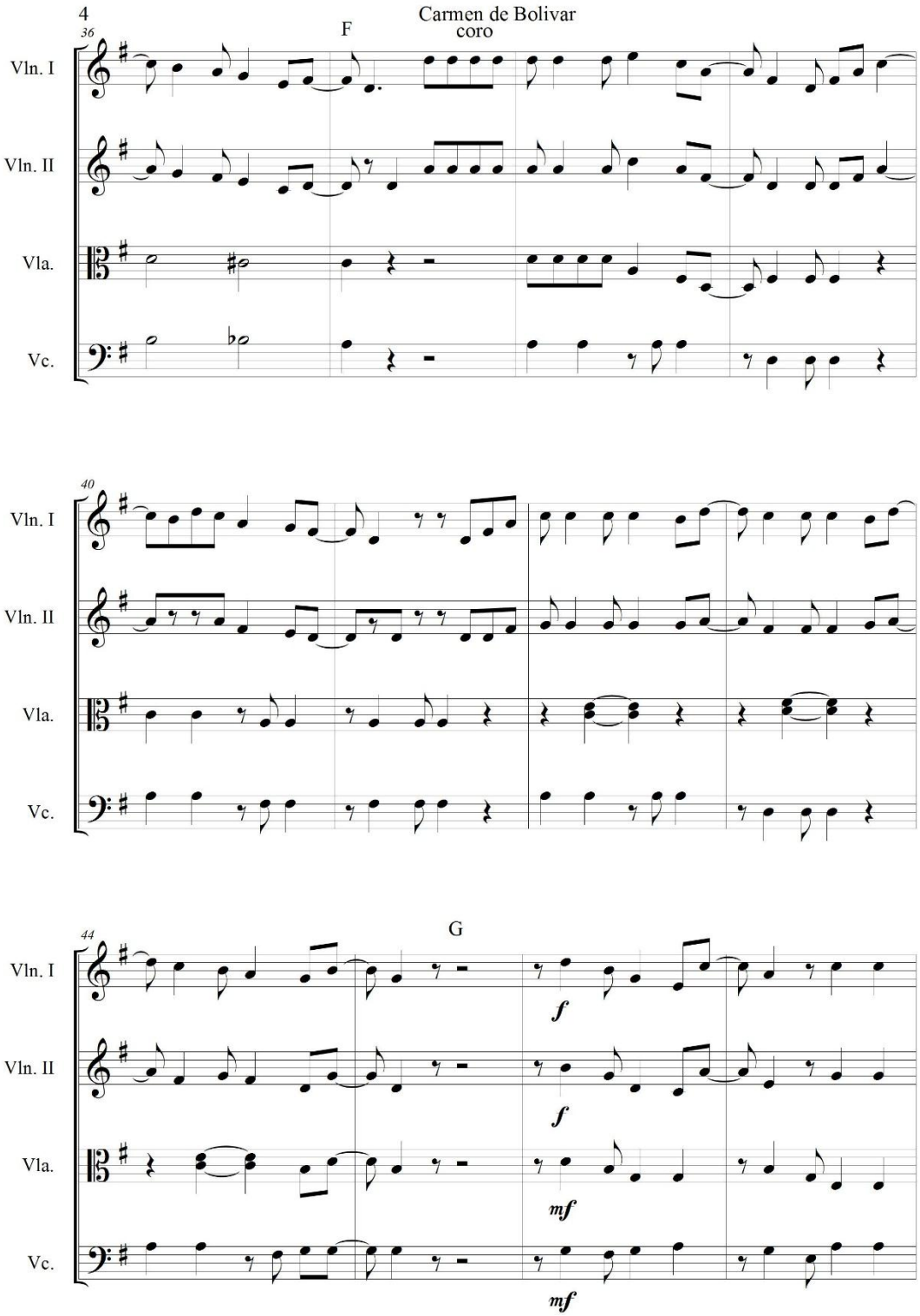

2
1
2.
La piragua
63
p
mf
69
ff
f
1
2.
75

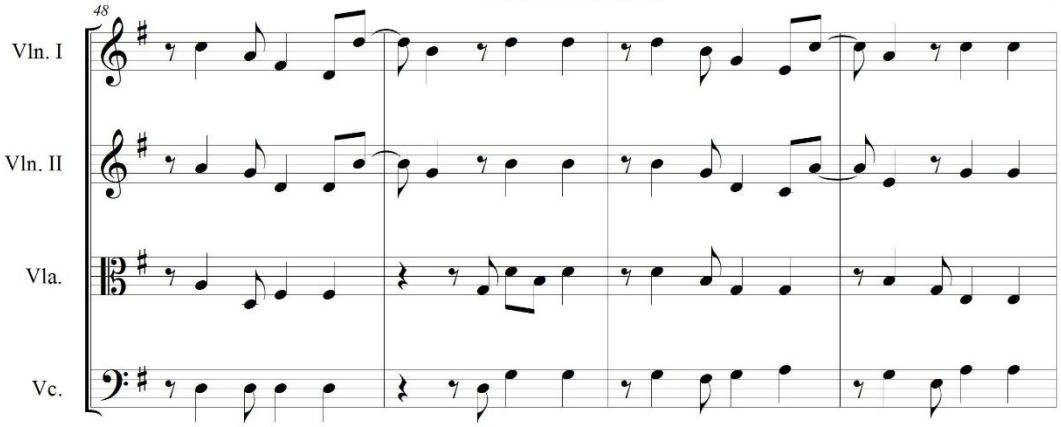
Anexo B. Score. Carmen de Bolívar.

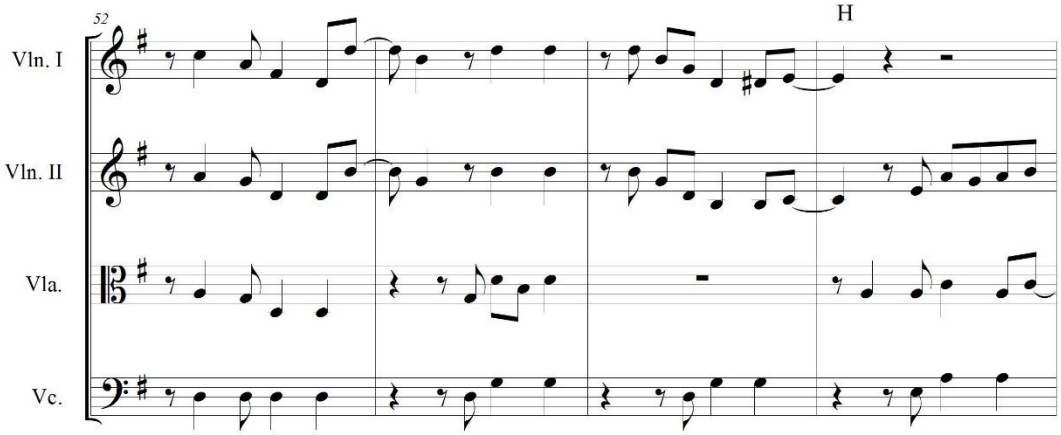


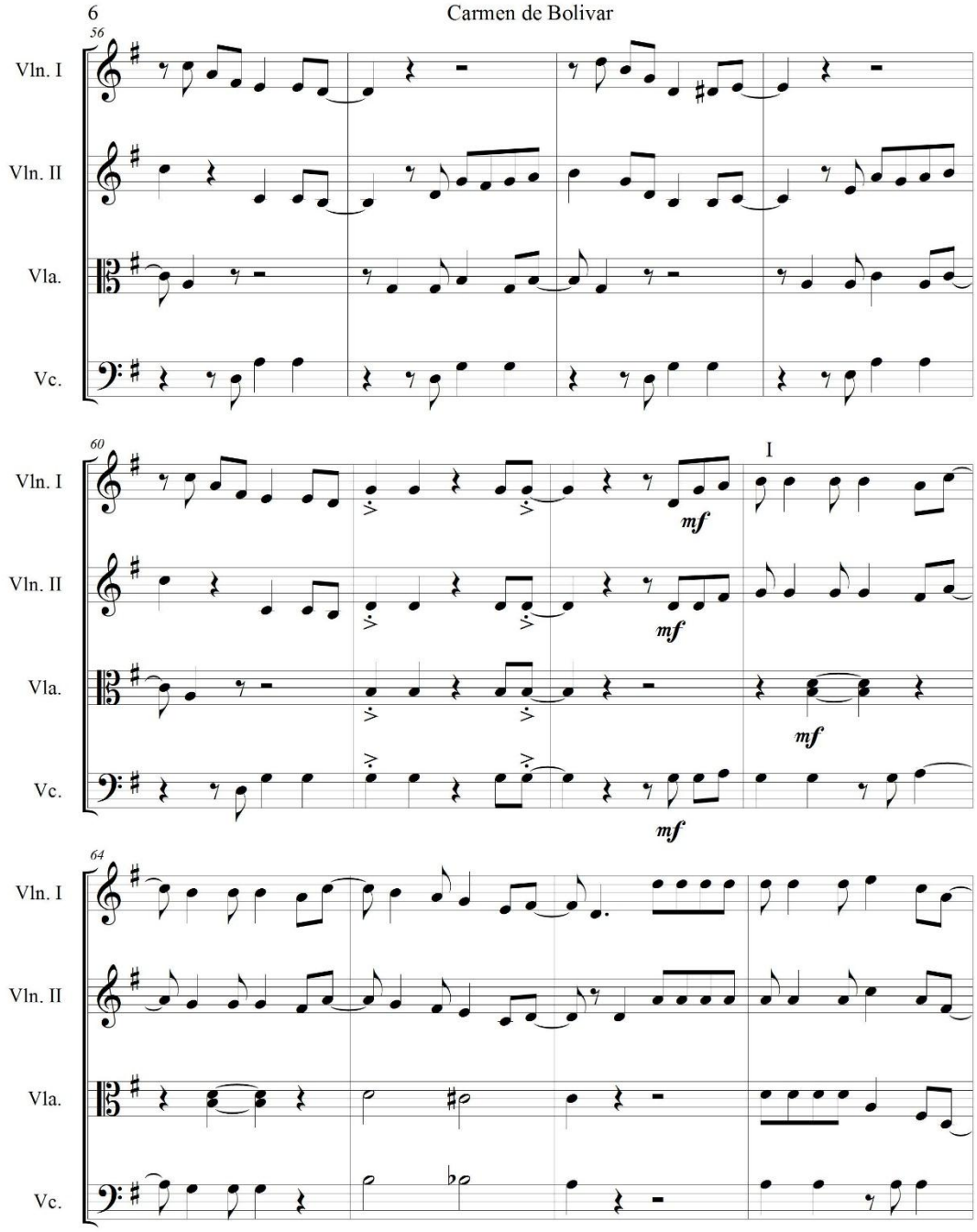

12
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
16
C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
20
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

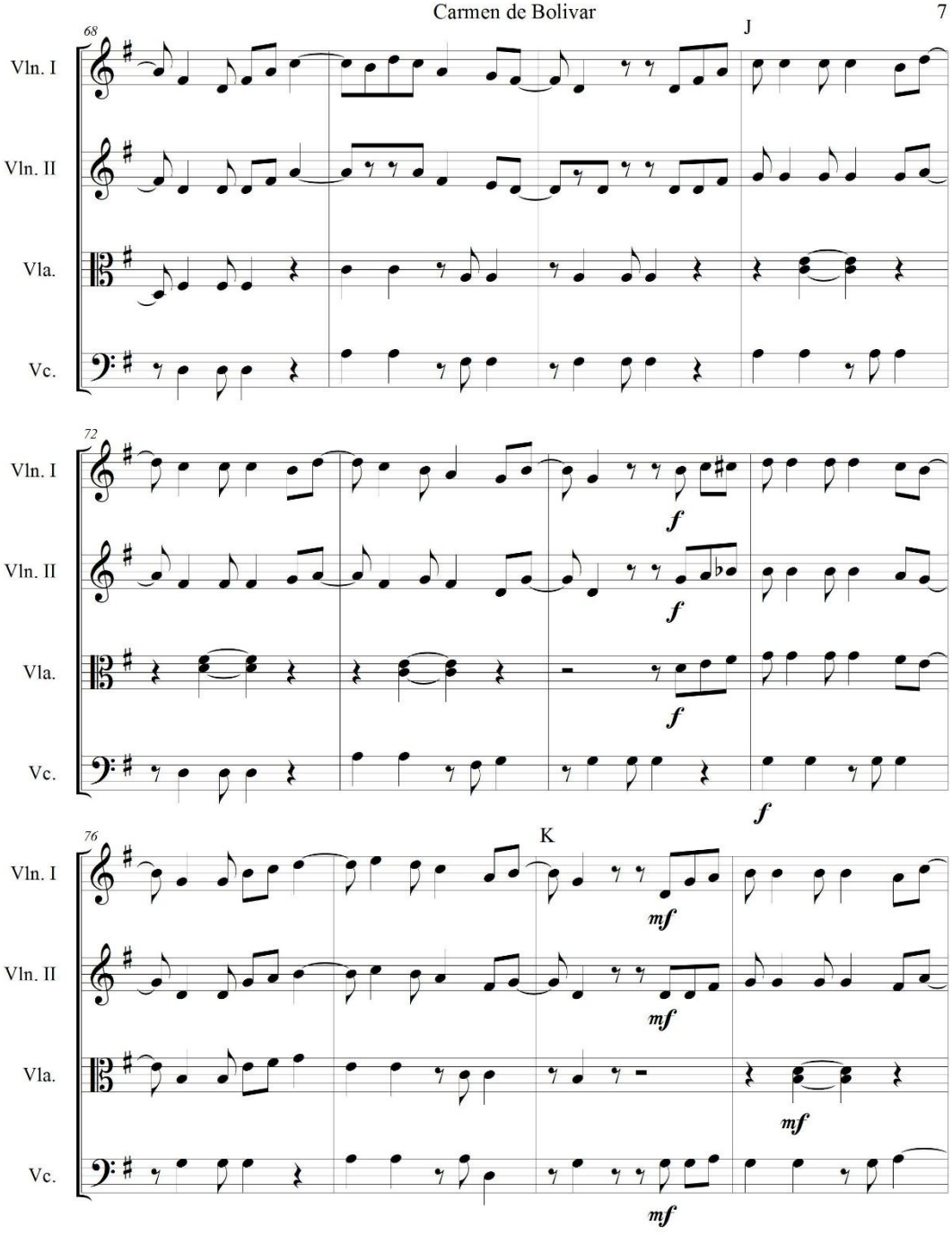

D
24
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
28
f
32
E
mf

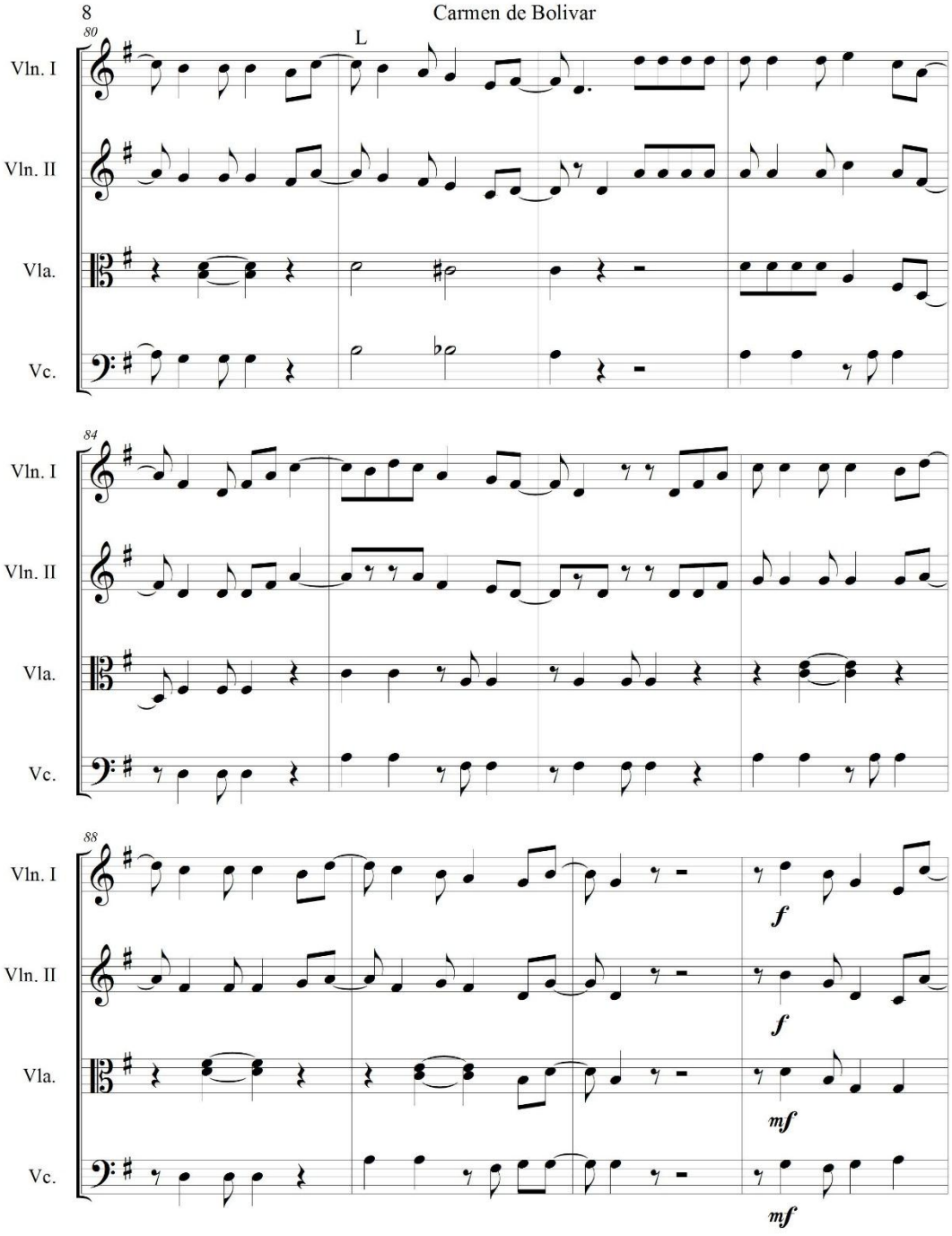

4
36
F
Carmen de Bolivar
coro
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
40
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
44
G
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
f
mf
mf

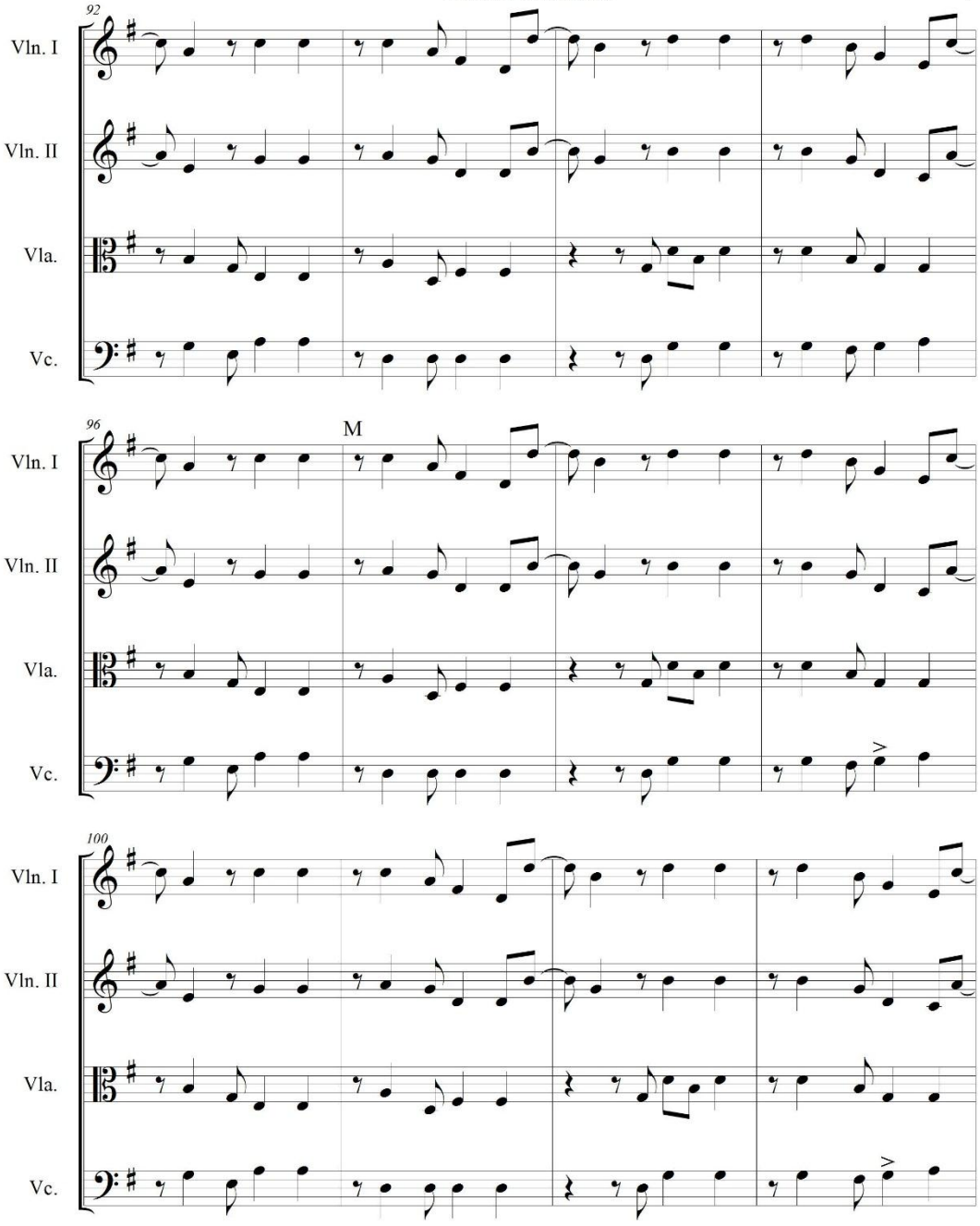

48
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

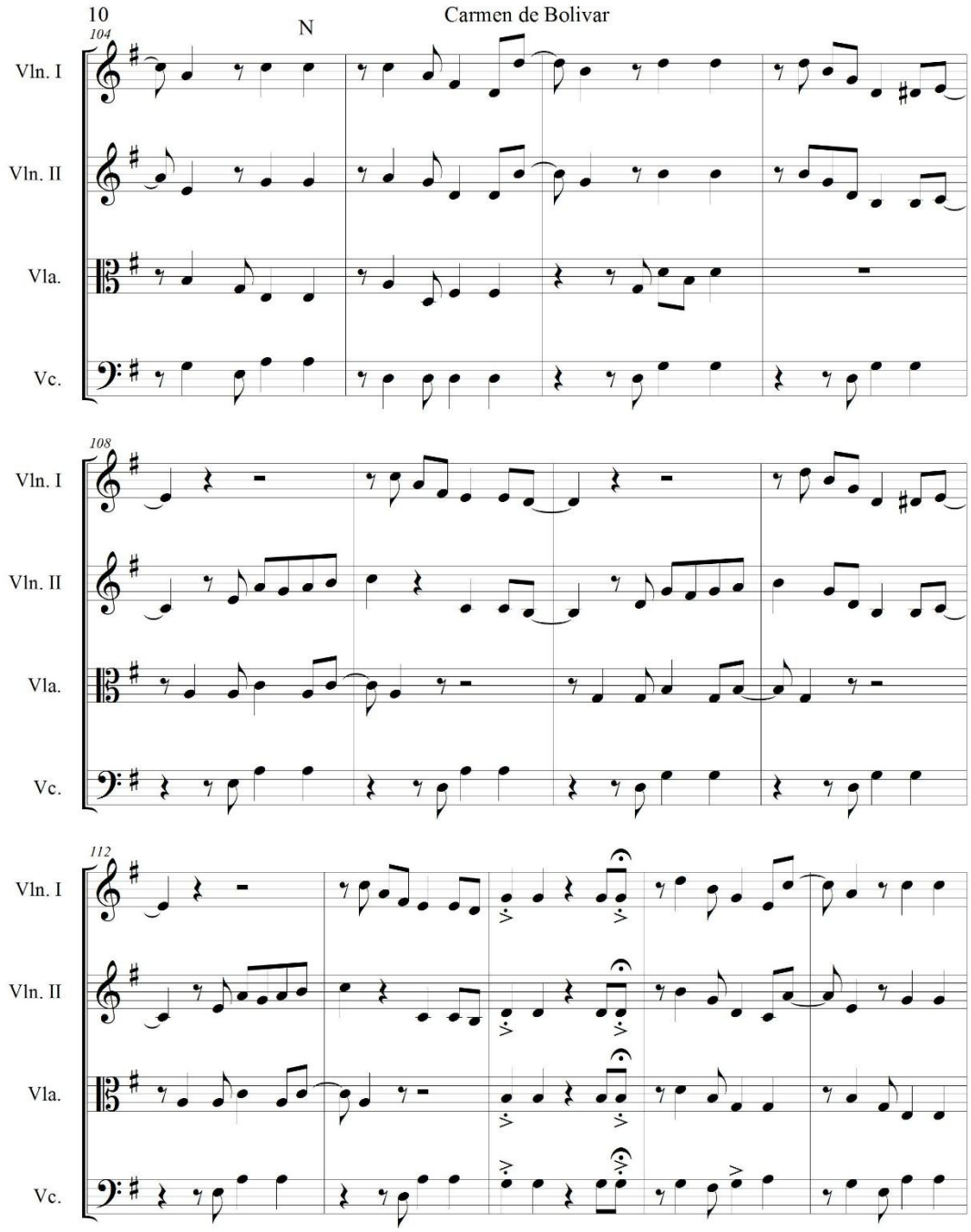

52
H
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

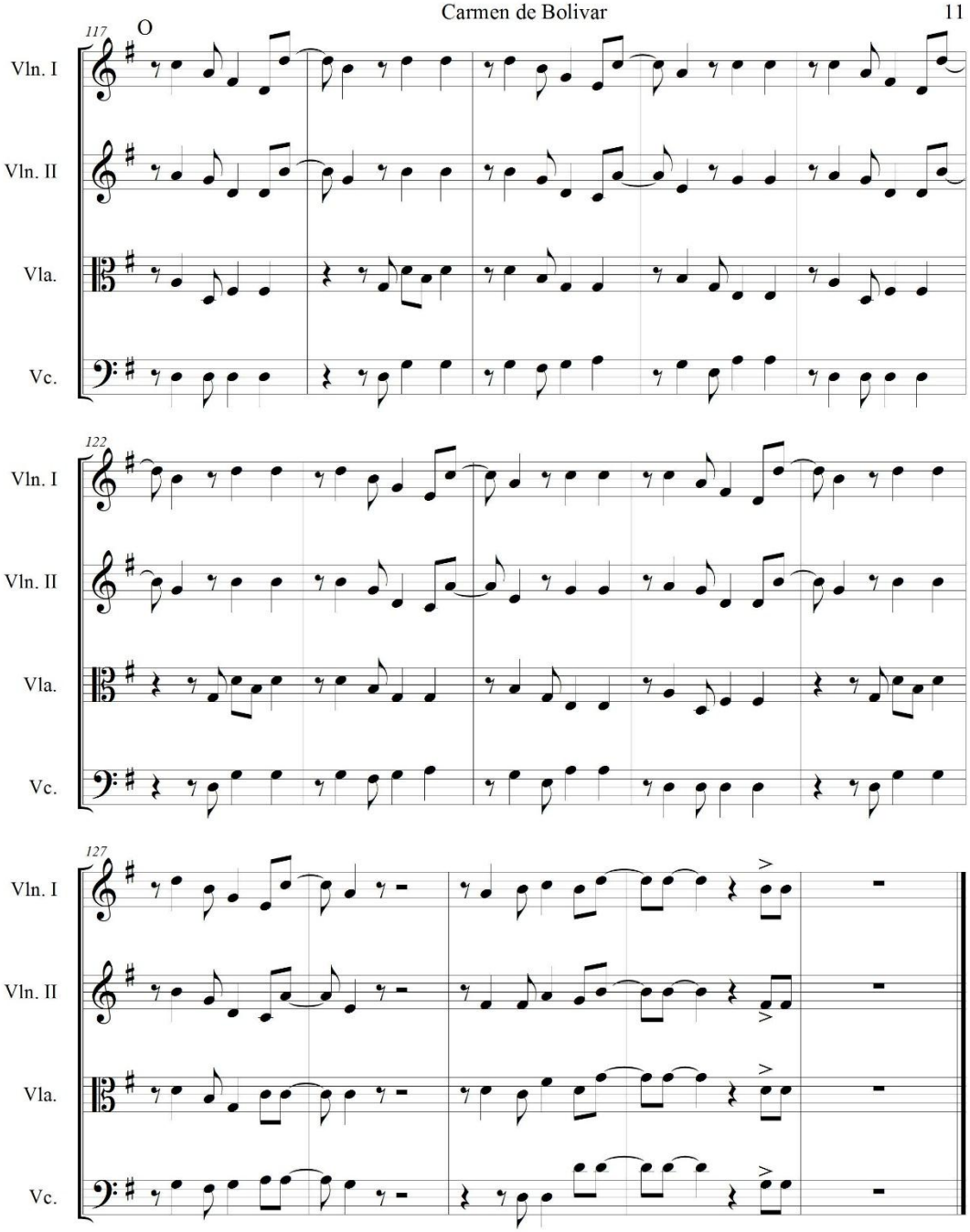

56
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
60
I
mf
64


68
J
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
72
f
76
K
mf


80
L
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
84
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
88
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
f
mf
mf

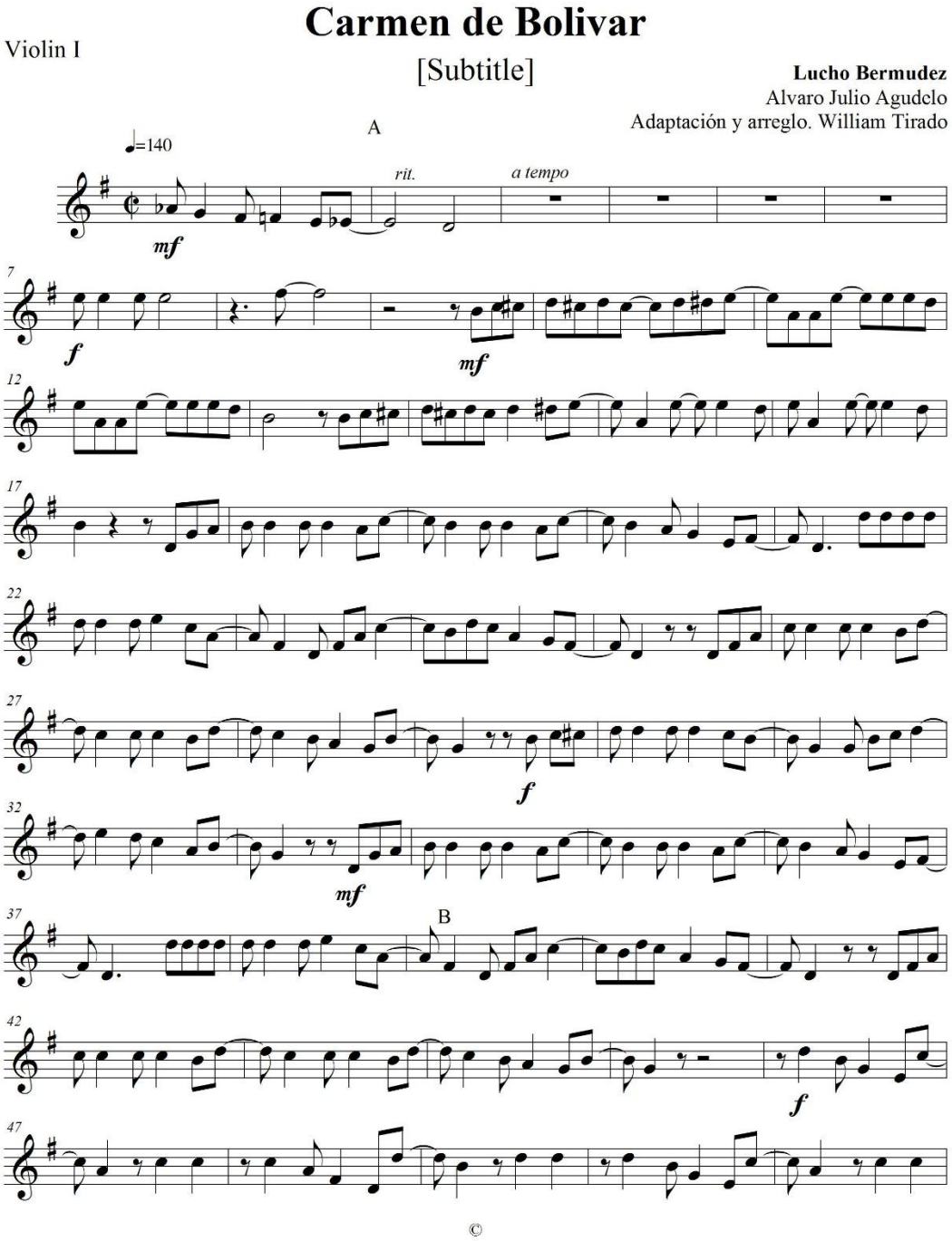

92
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
96
M
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
100
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.


10
Carmen de Bolivar
N
104
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
108
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
112
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

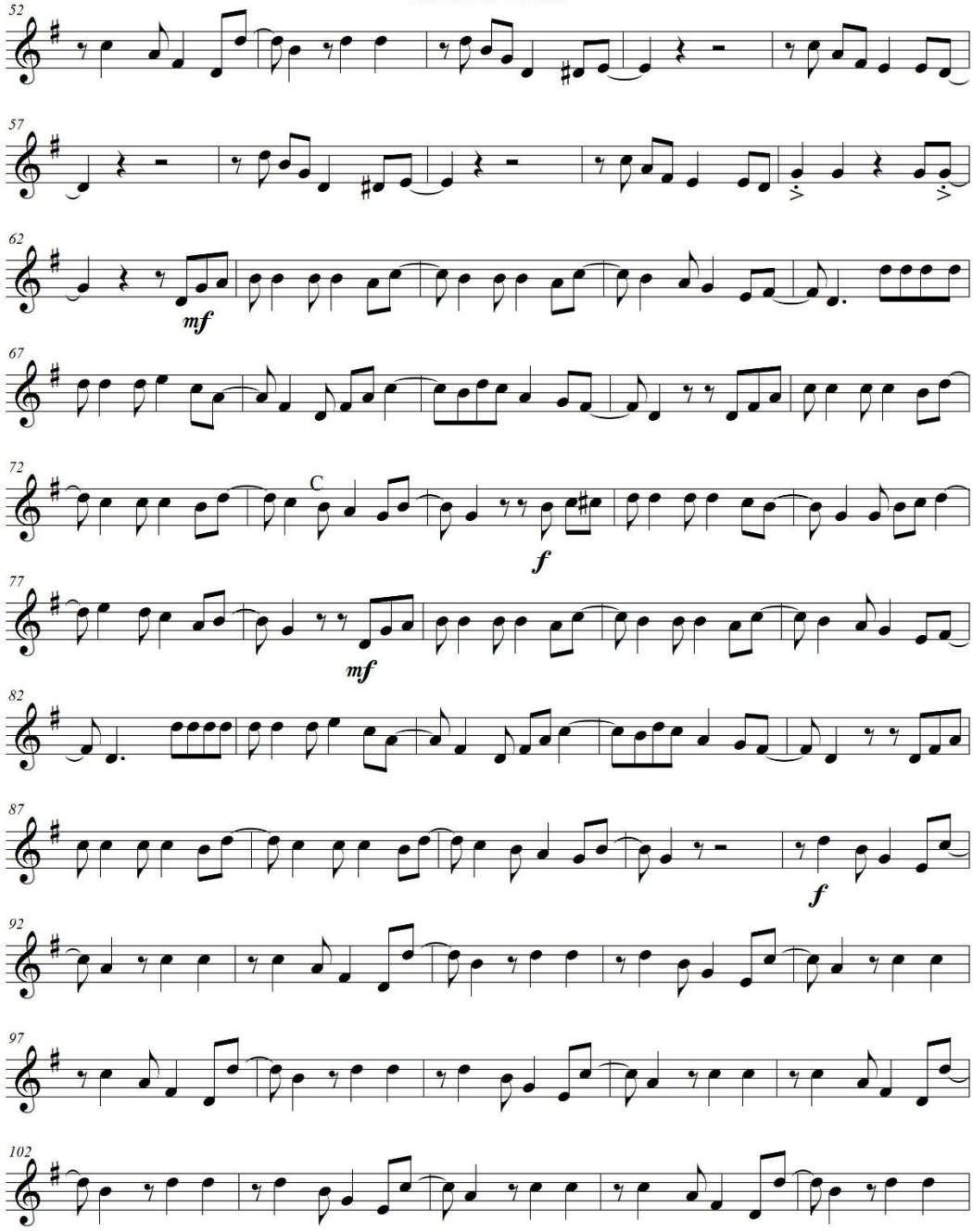

117
O
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
122
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
127
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Partes Individuales.

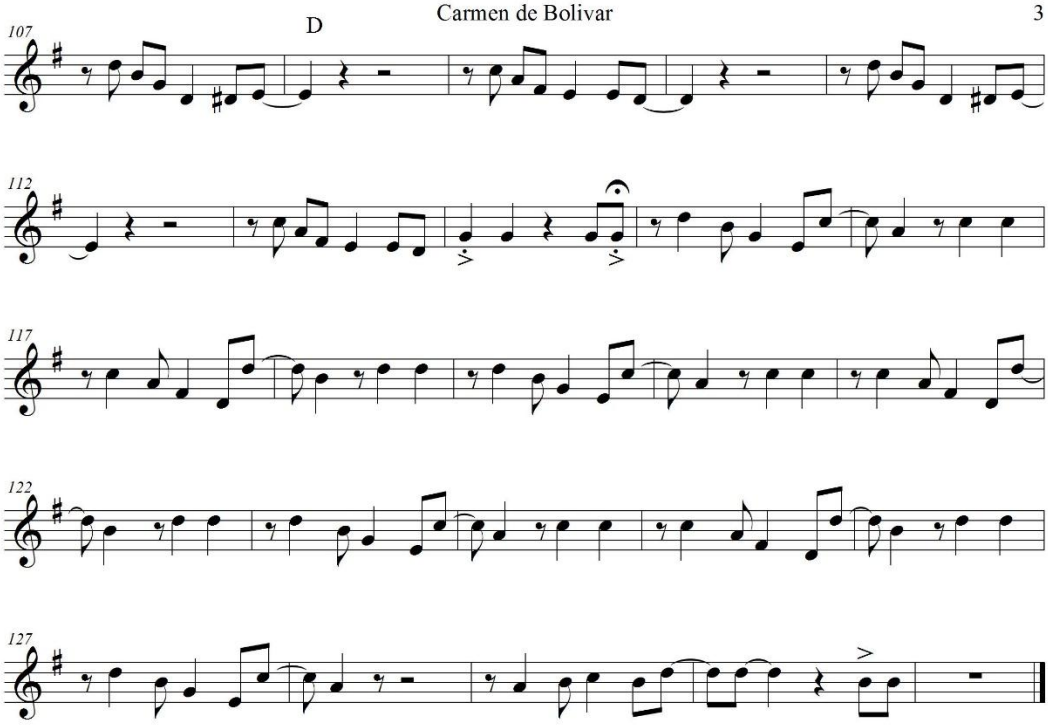
Violín I



Carmen de Bolivar

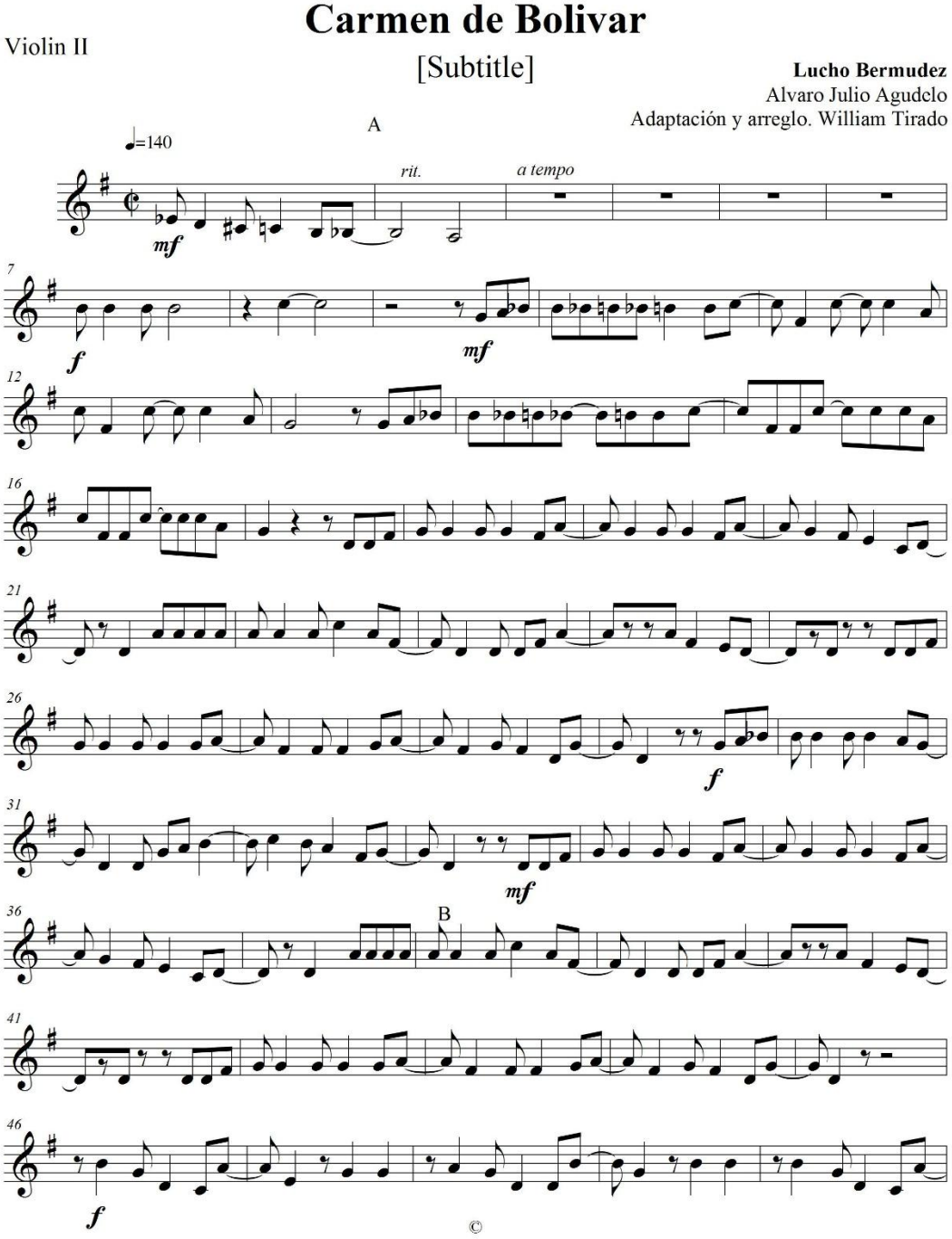


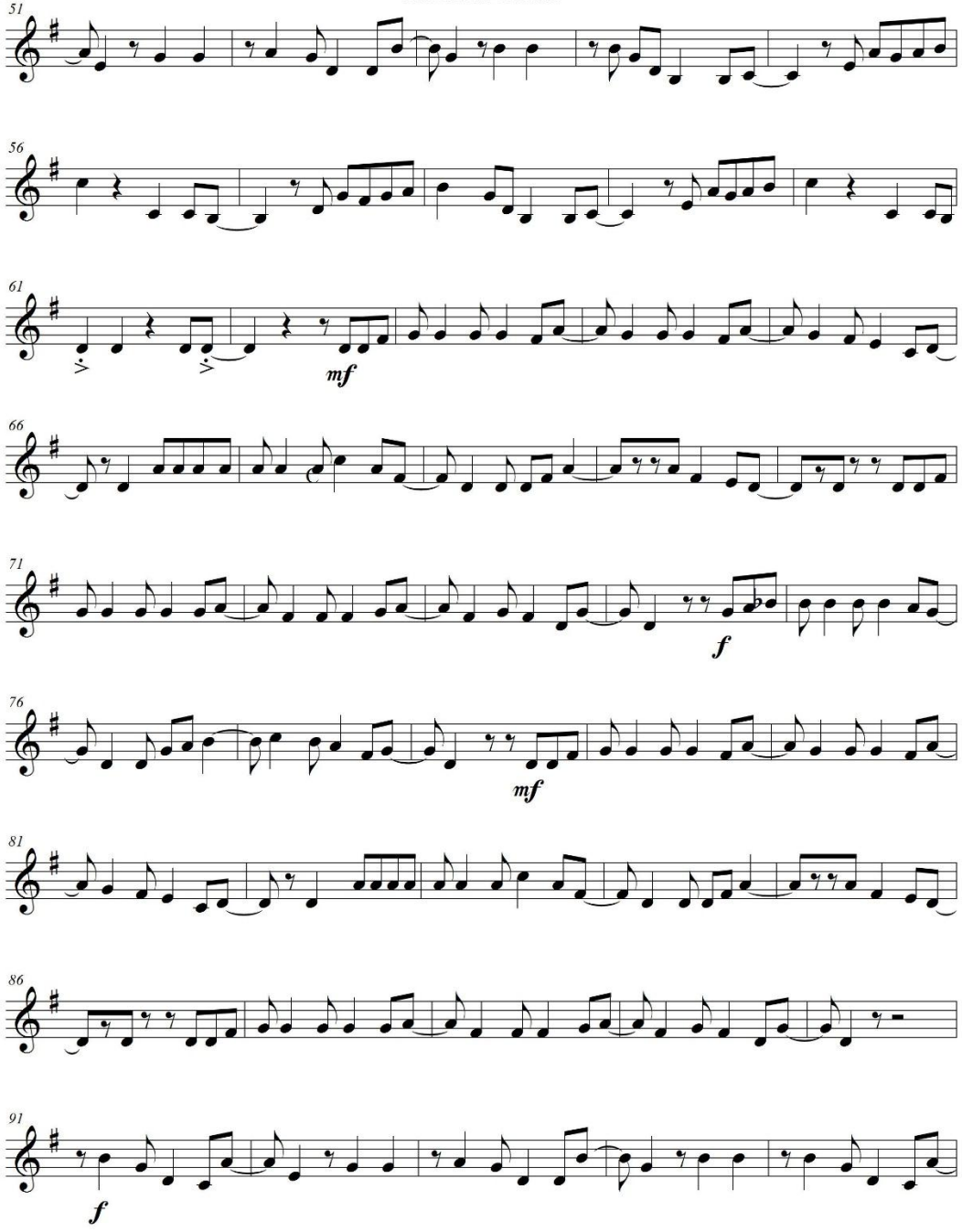
D



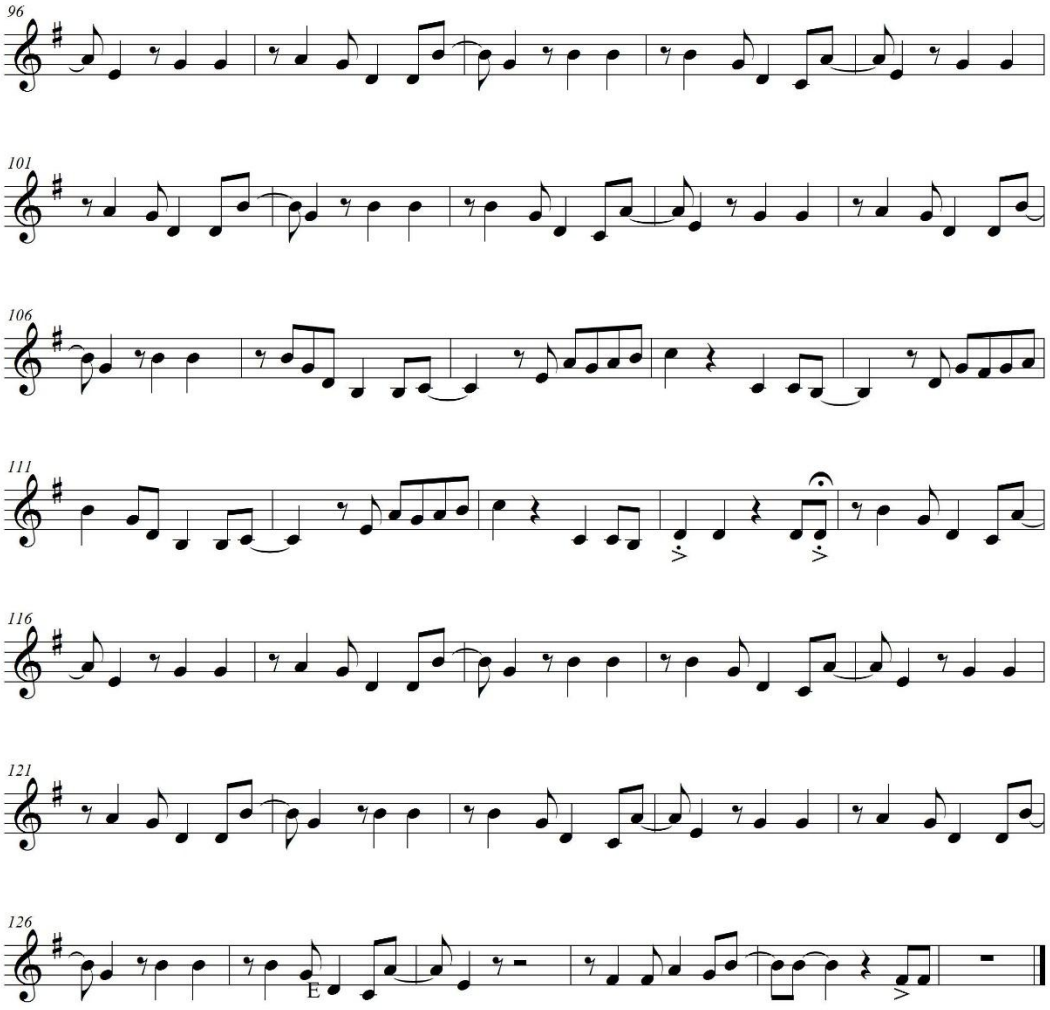
E

Violín II

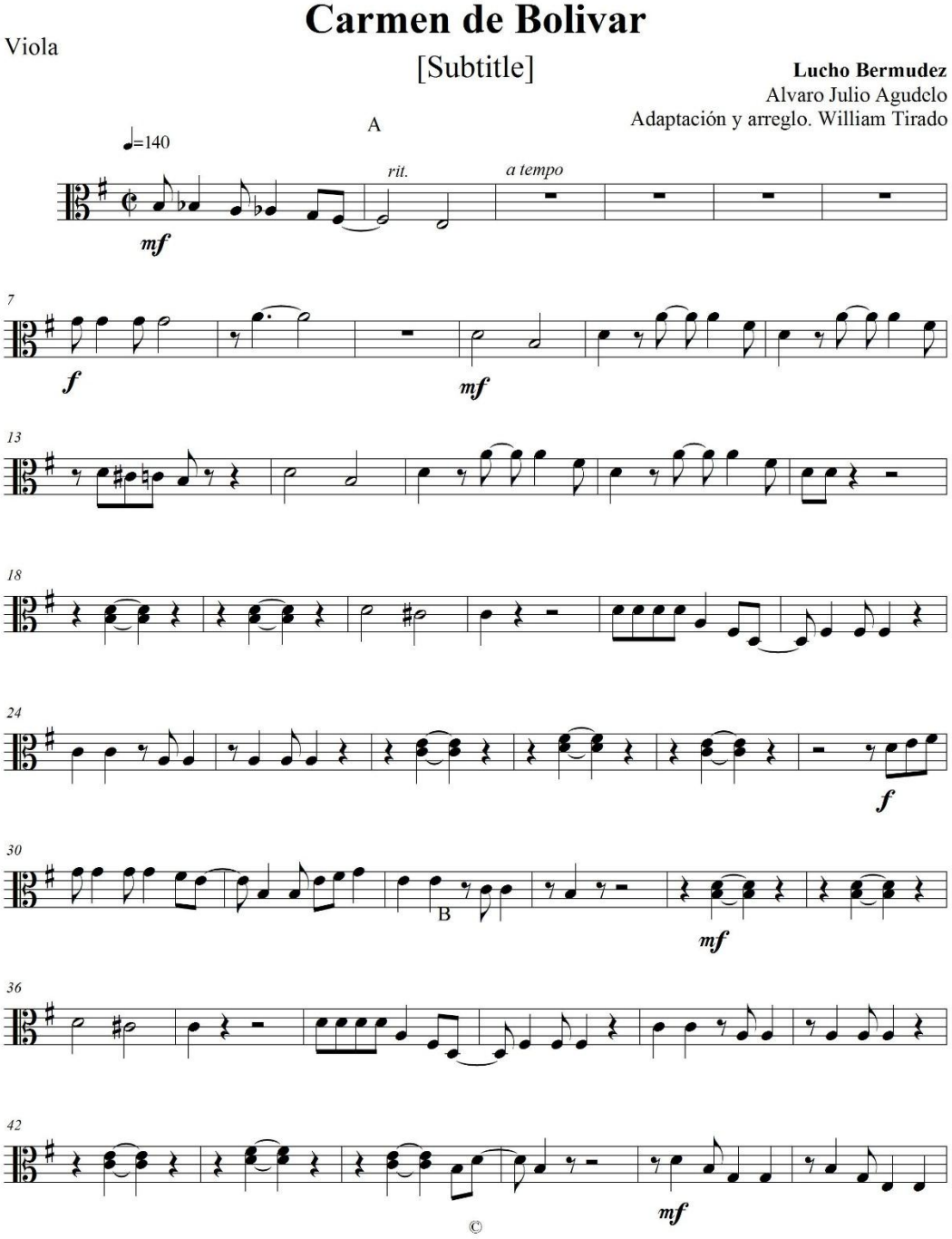

Carmen de Bolivar
Violin II
[Subtitle]
Lucho Bermudez
Alvaro Julio Agudelo
Adaptación y arreglo. William Tirado
A
♩=140
rit.
a tempo
mf
f
mf
f
mf
B
f
©

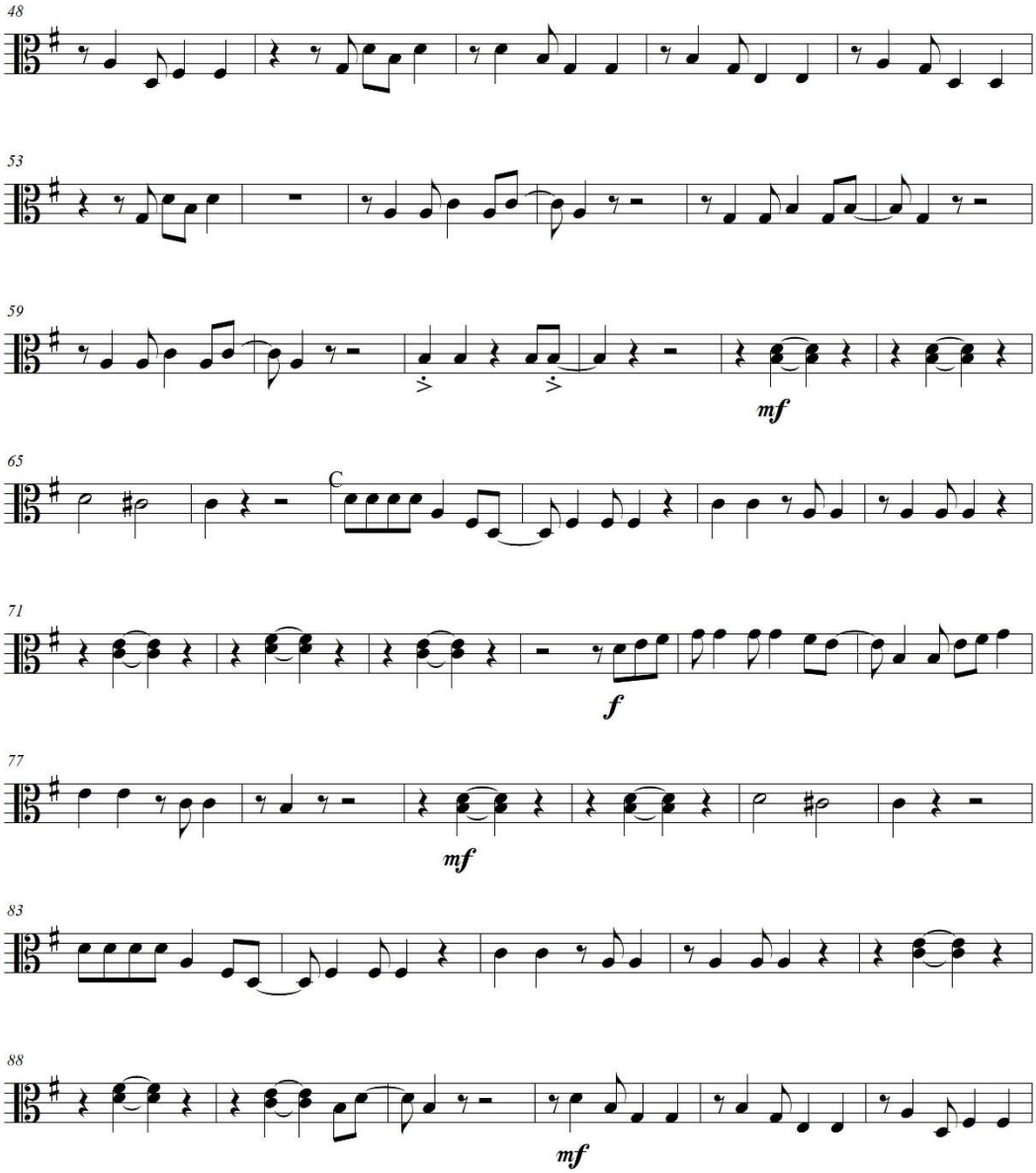

51
56
61
mf
66
71
f
76
mf
81
86
91
f

D

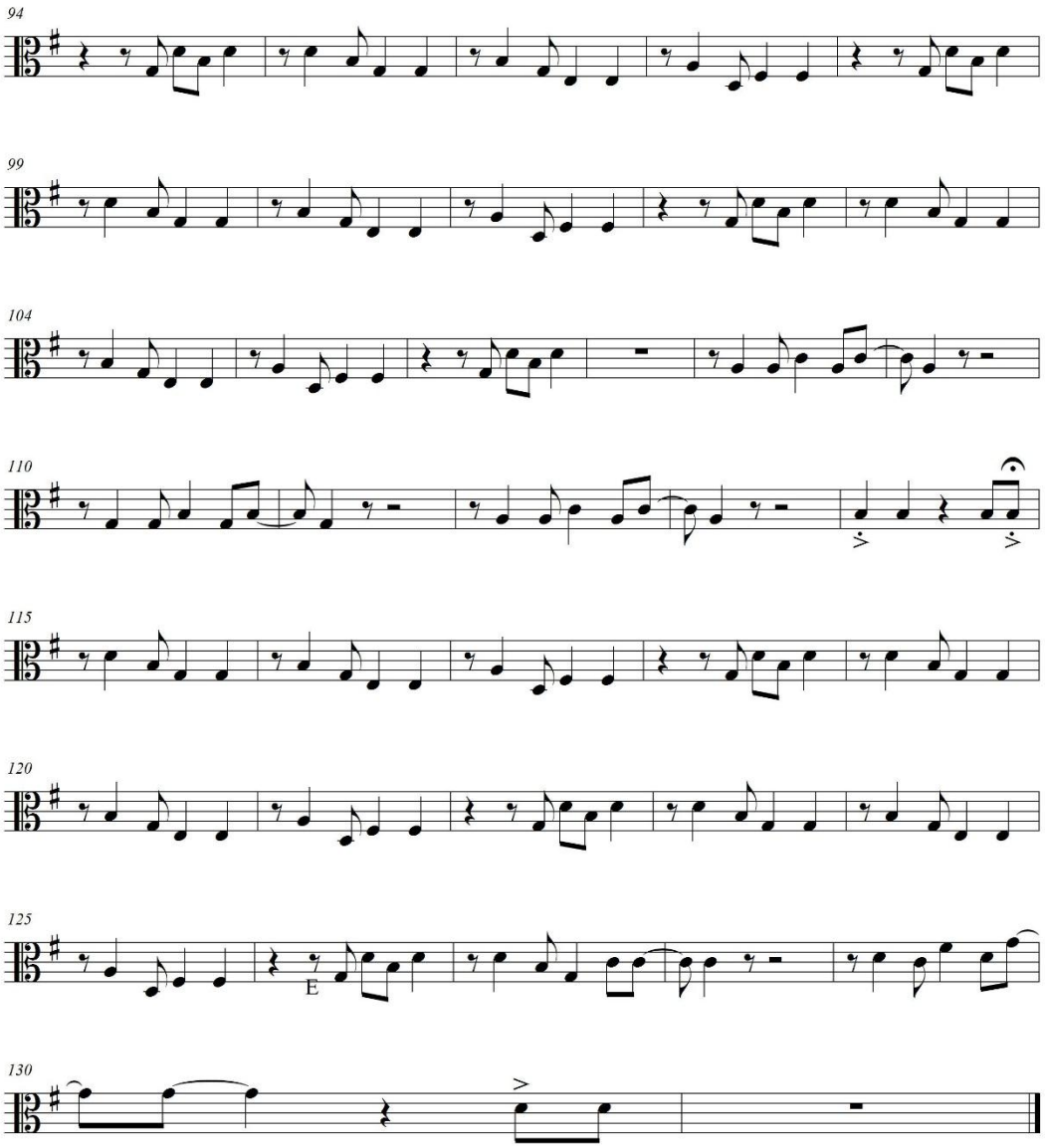


Viola

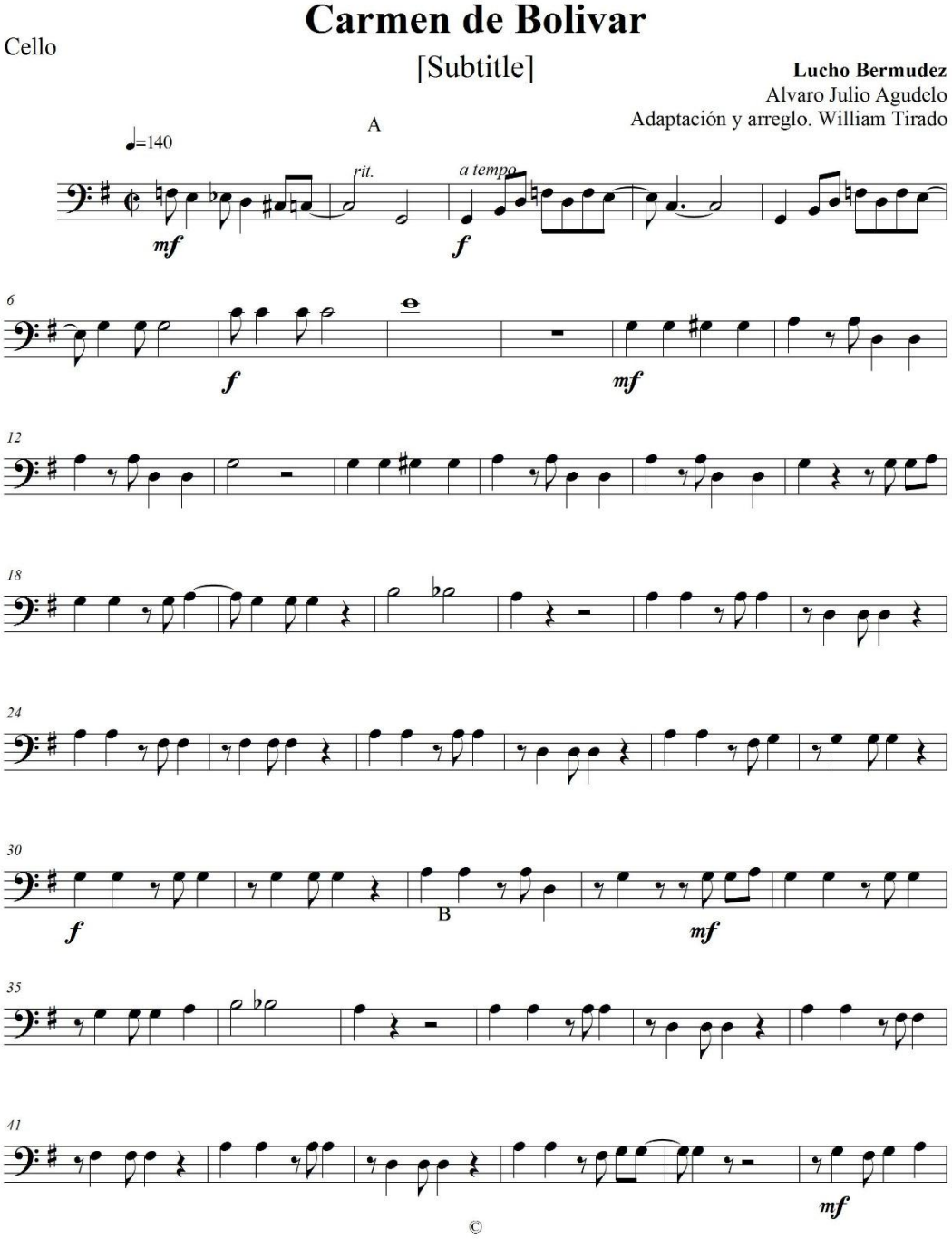

Carmen de Bolivar
Viola
[Subtitle]
Lucho Bermudez
Alvaro Julio Agudelo
Adaptación y arreglo. William Tirado
A
♩=140
rit.
a tempo
mf
7
f
mf
13
18
24
f
30
B
mf
36
42
mf
©

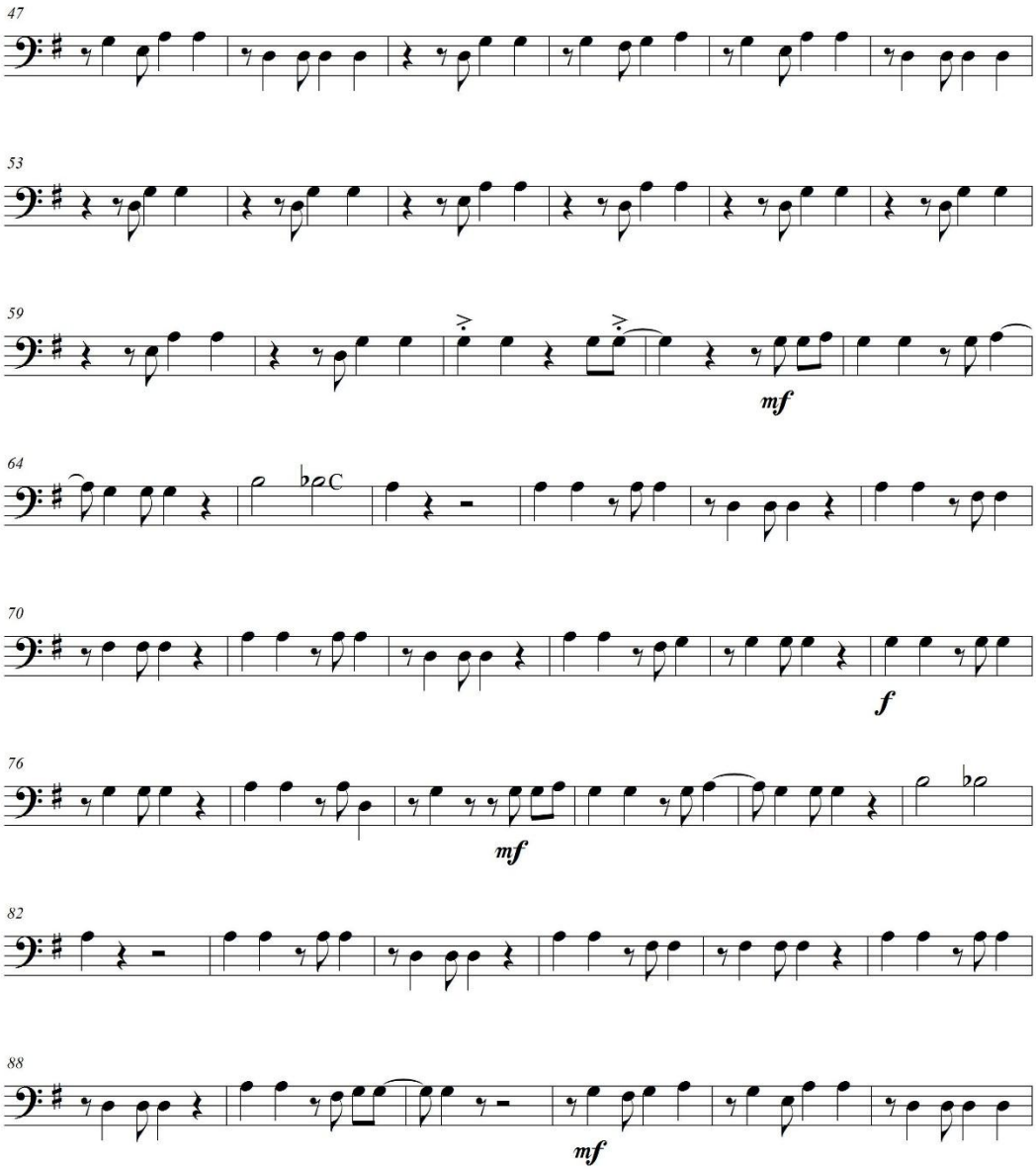

48
53
59
mf
65
C
71
f
77
mf
83
88
mf

D

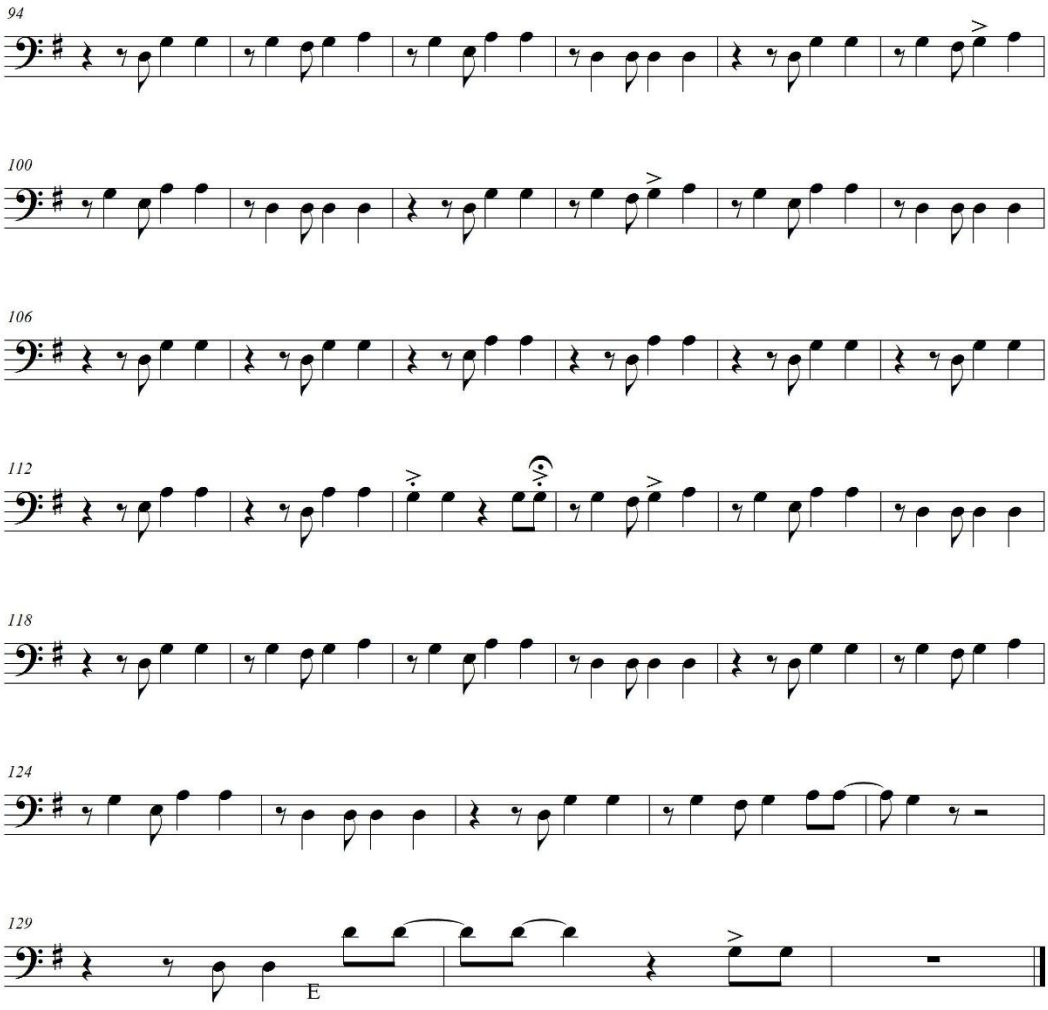


Violoncello

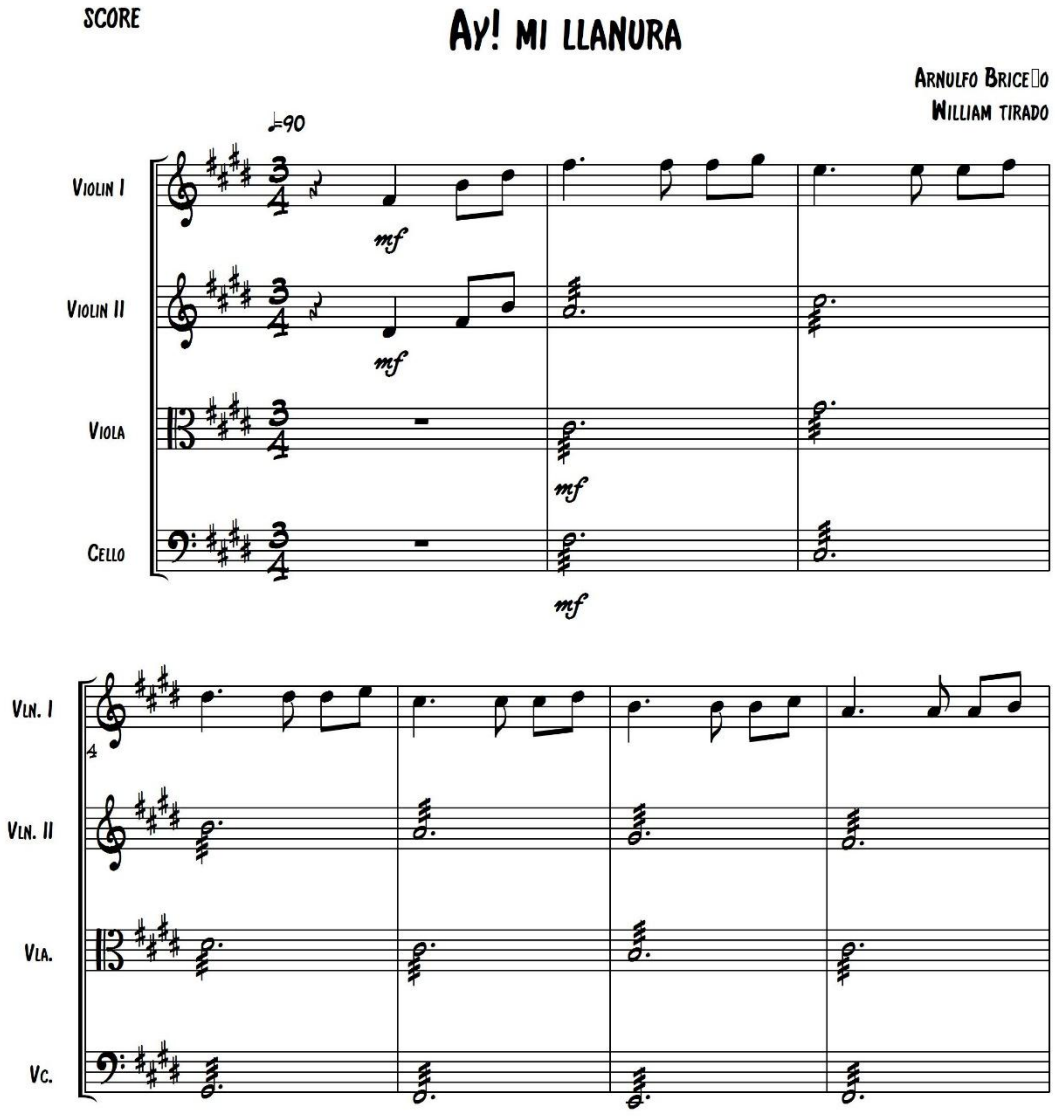



47
53
59
mf
64
C
70
f
76
mf
82
88
mf

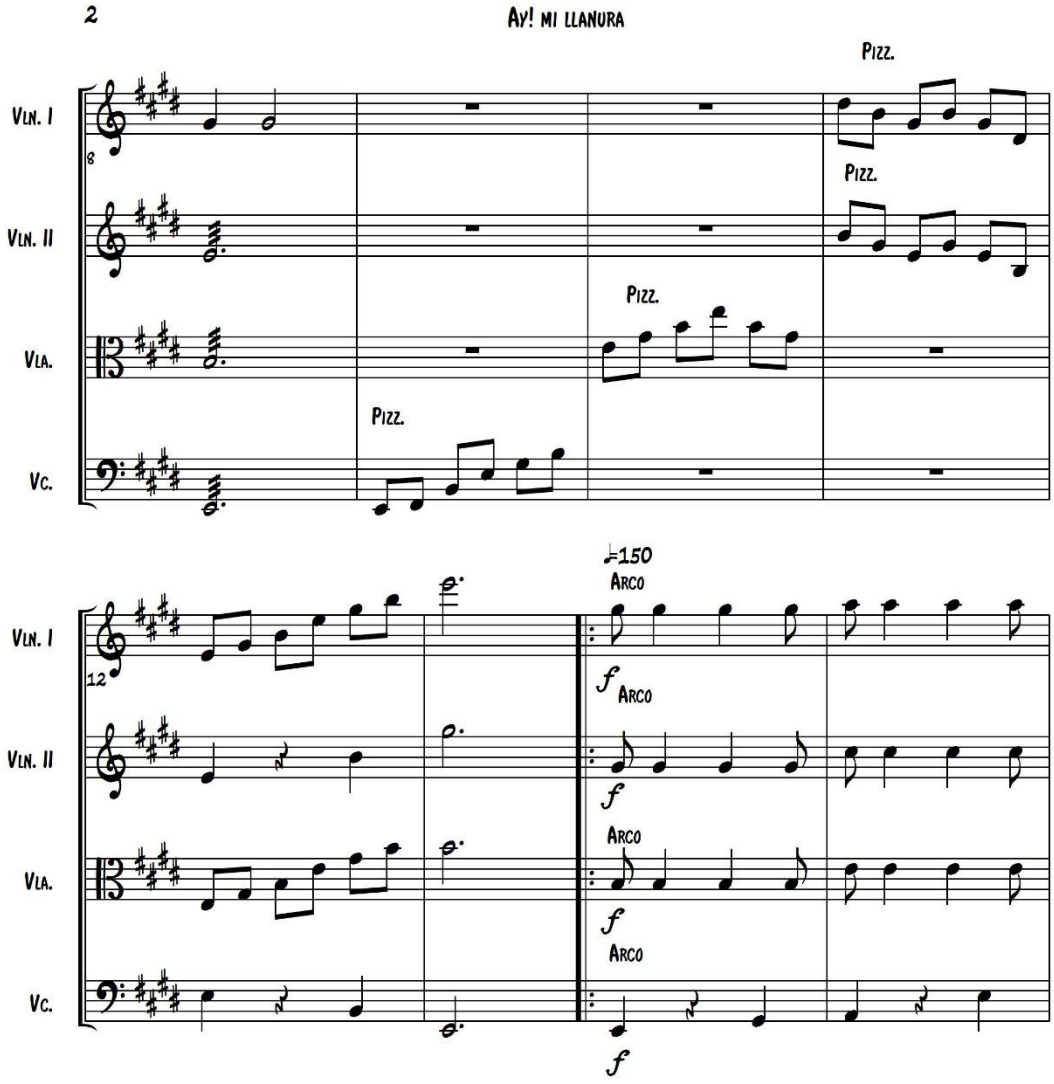
D

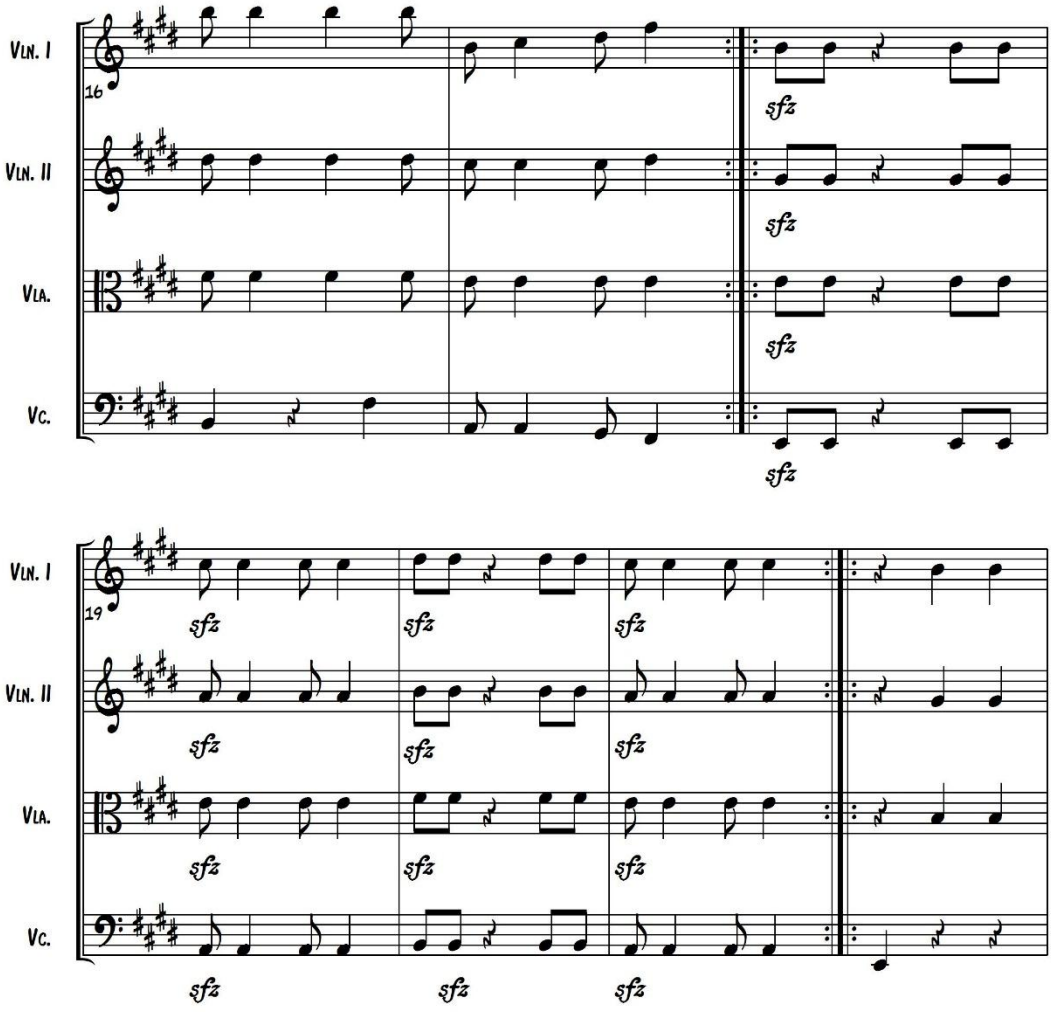


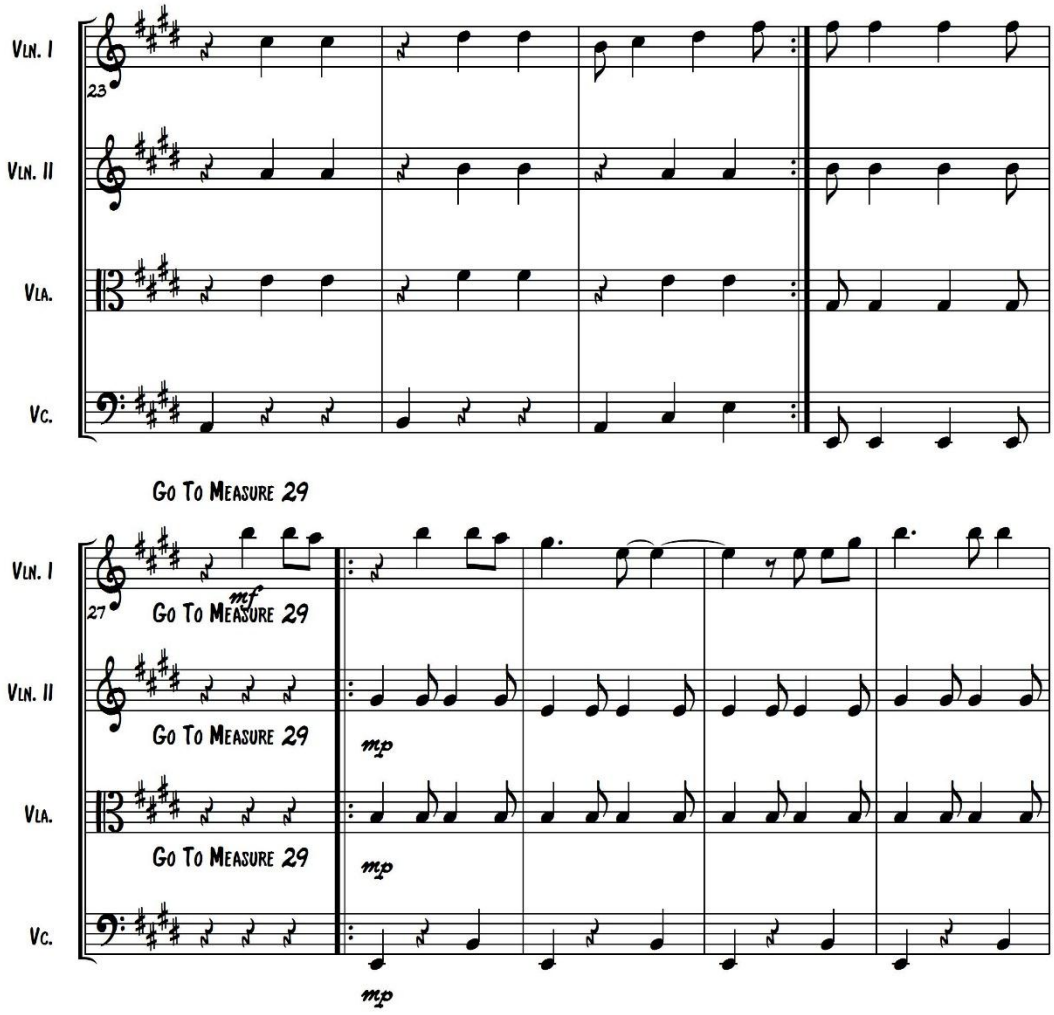
Anexo C. Score. Ay mi llanura.

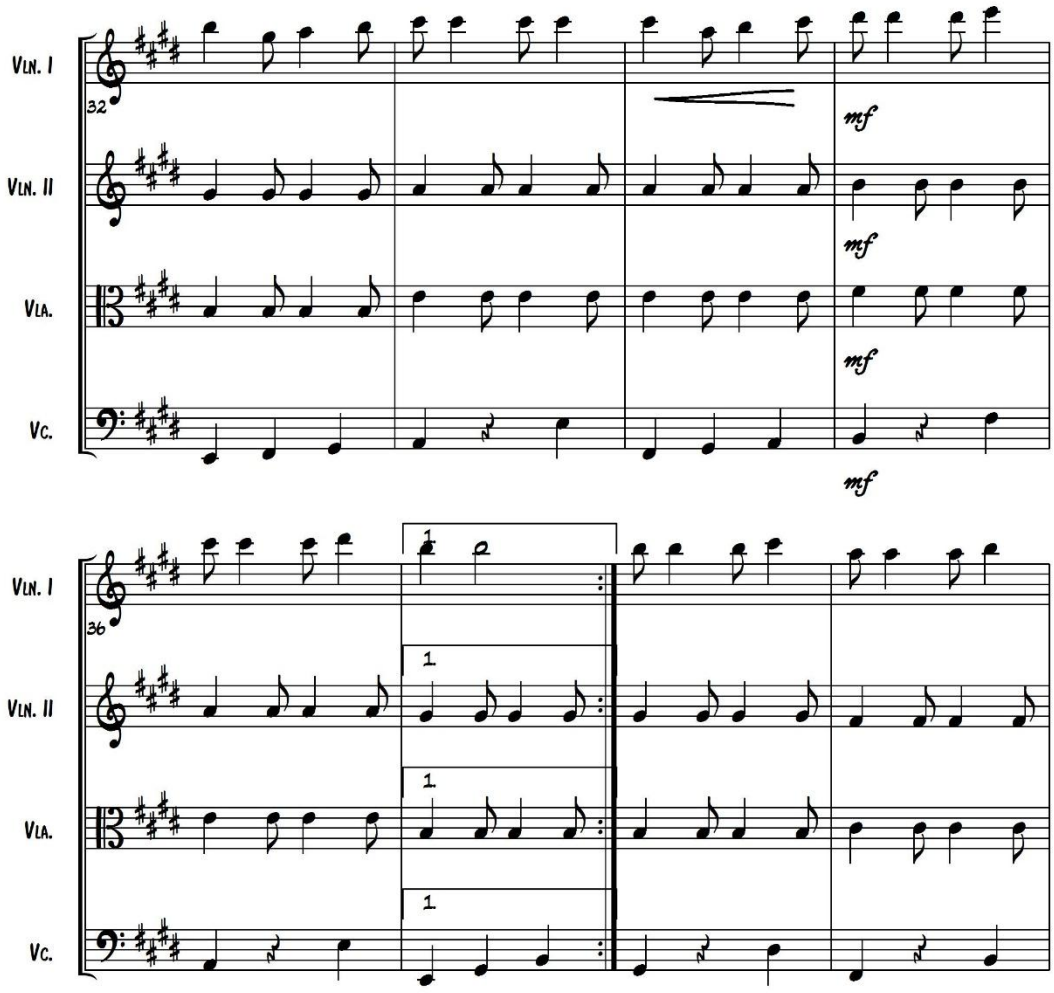


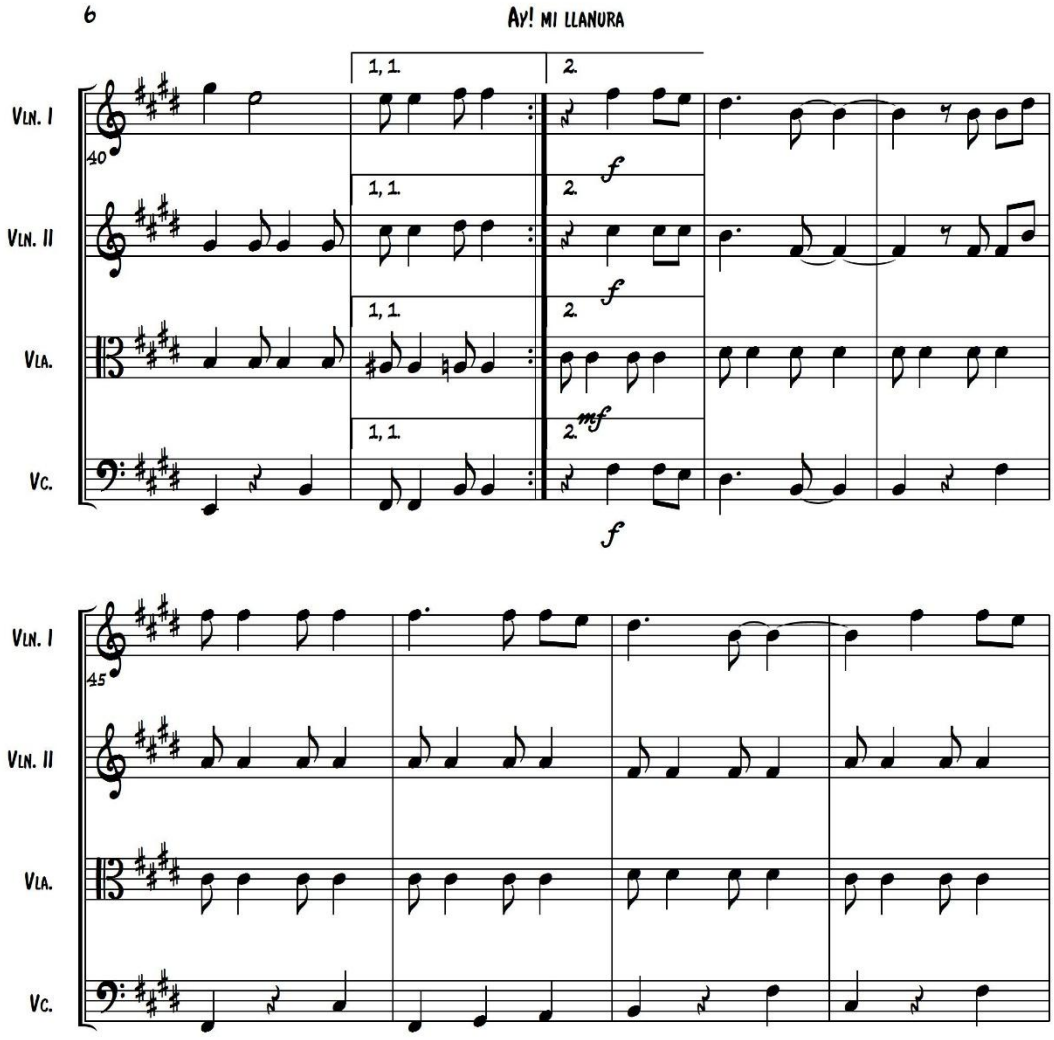
©

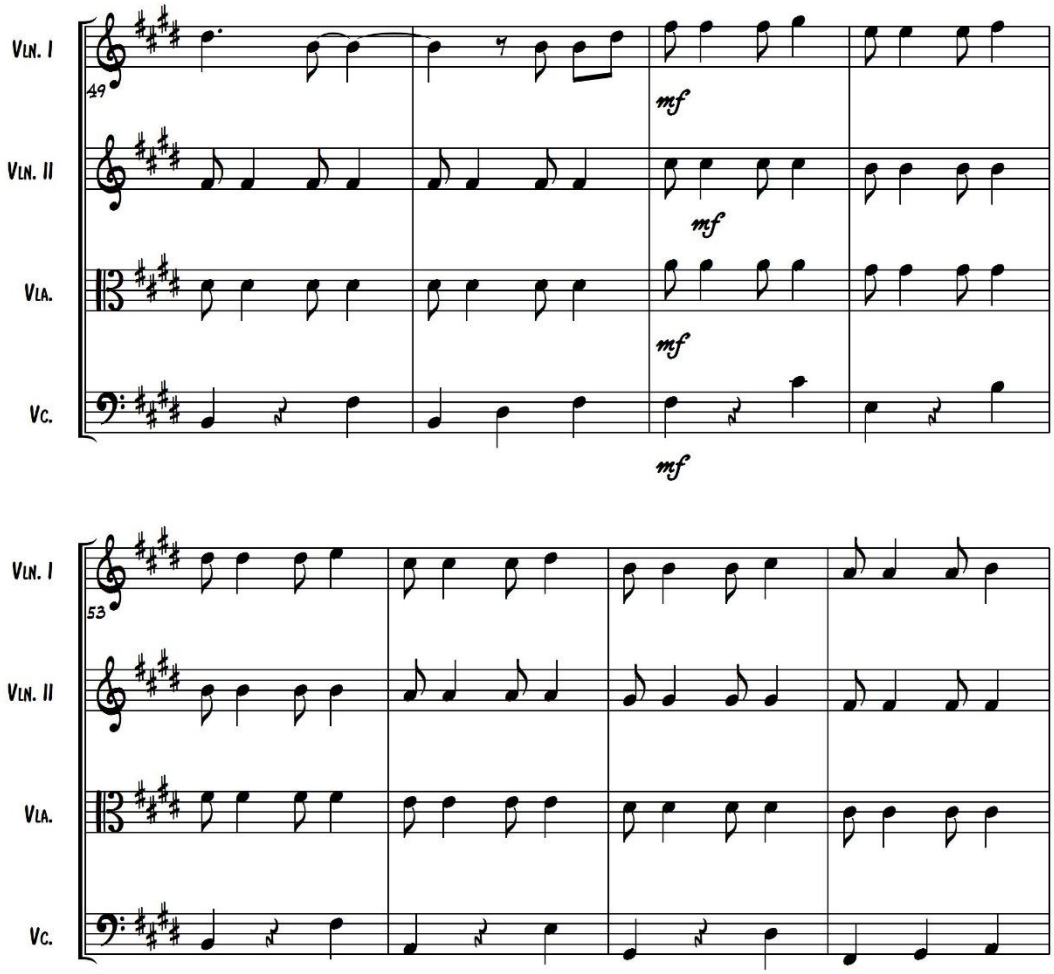

Ay! mi llanura
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Pizz.
Pizz.
Pizz.
Pizz.
8
♩=150
Arco
12
f
Arco
f
Arco
f
Arco
f

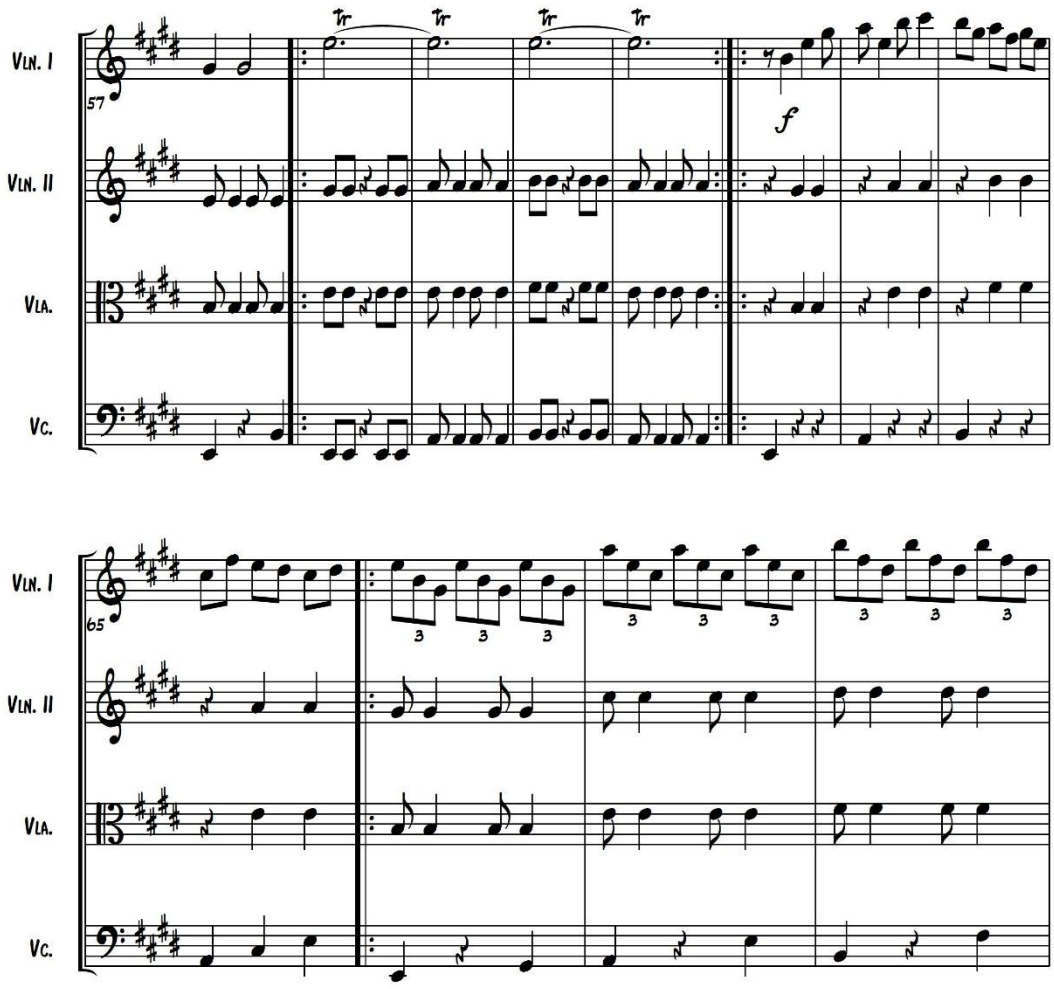

Vln. I
16
Vln. II
Vla.
Vc.
sfz
19

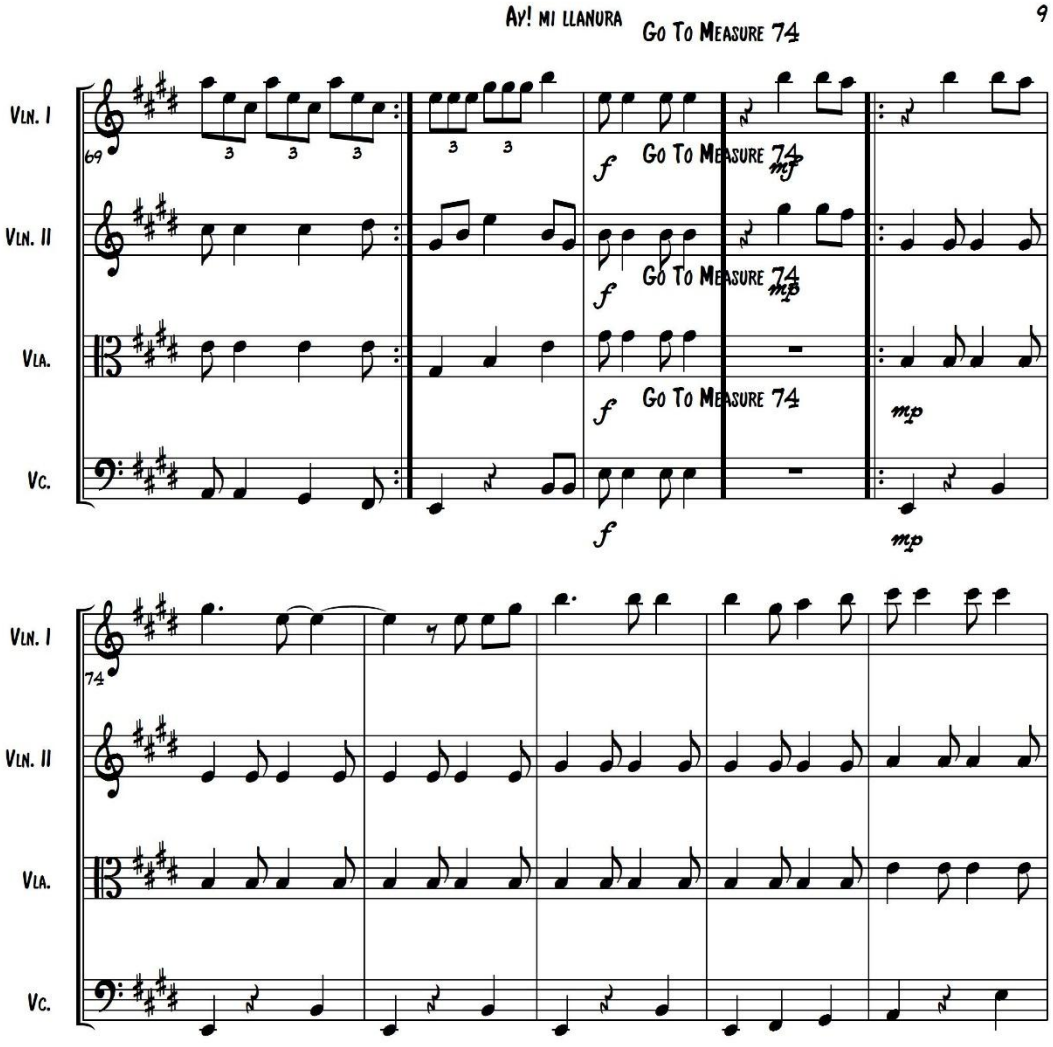

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
23
Go To Measure 29
27
mf
mp

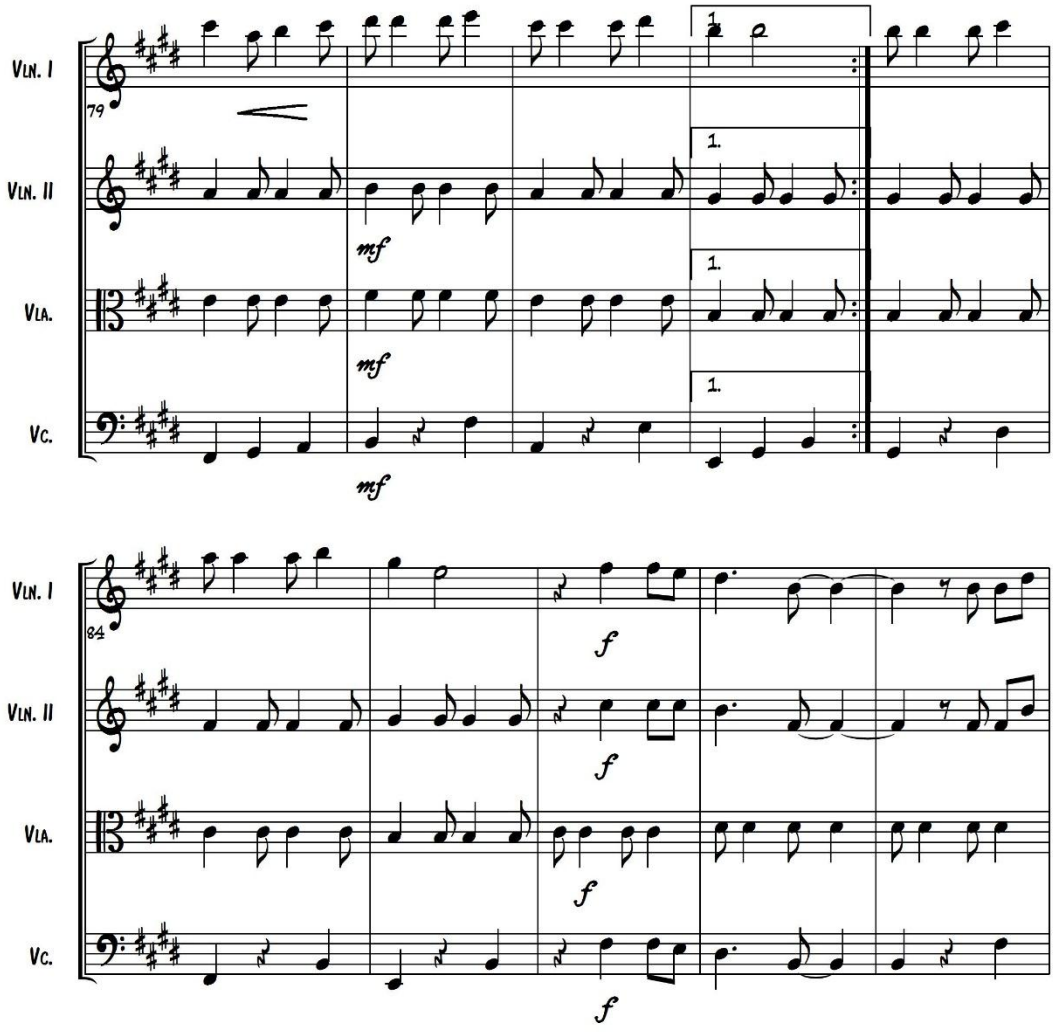

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
32
mf
mf
mf
mf
36
1
1
1
1

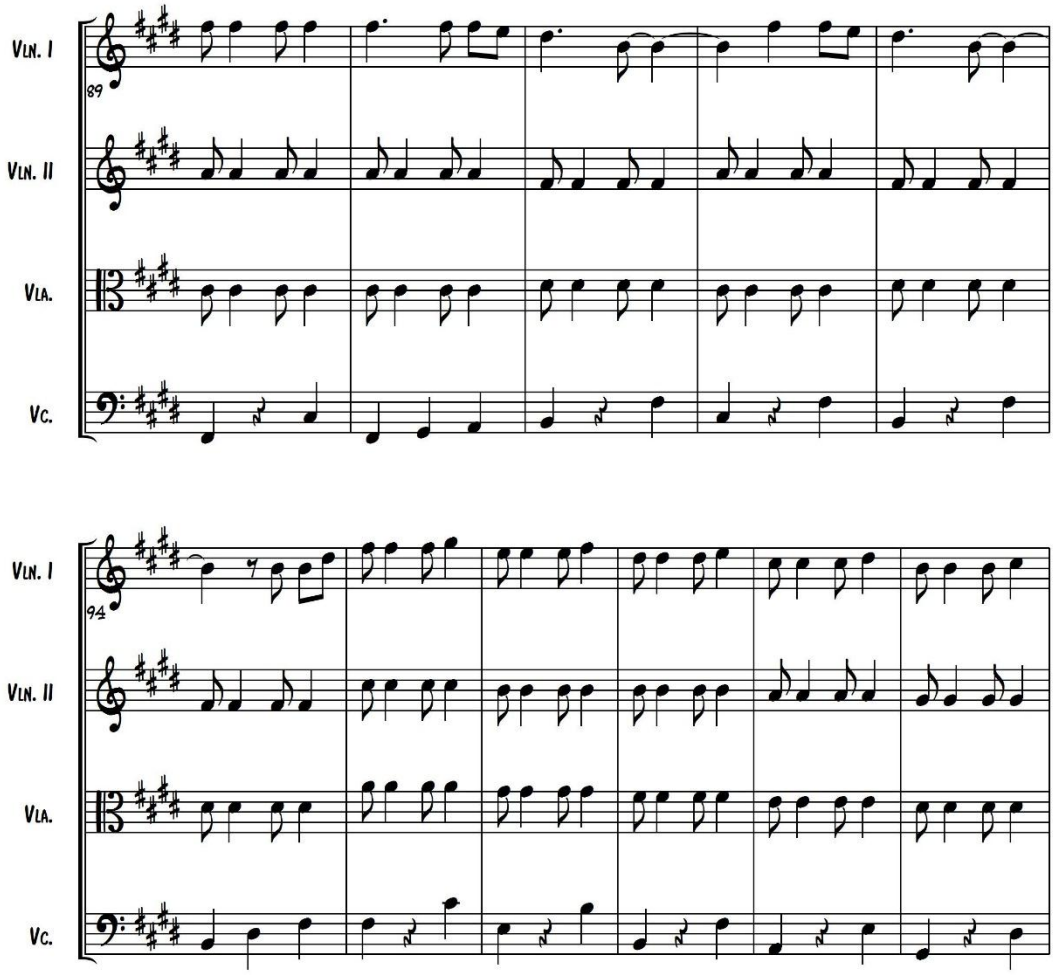

Ay! mi llanura
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
40
45
1, 1.
2.
f
mf

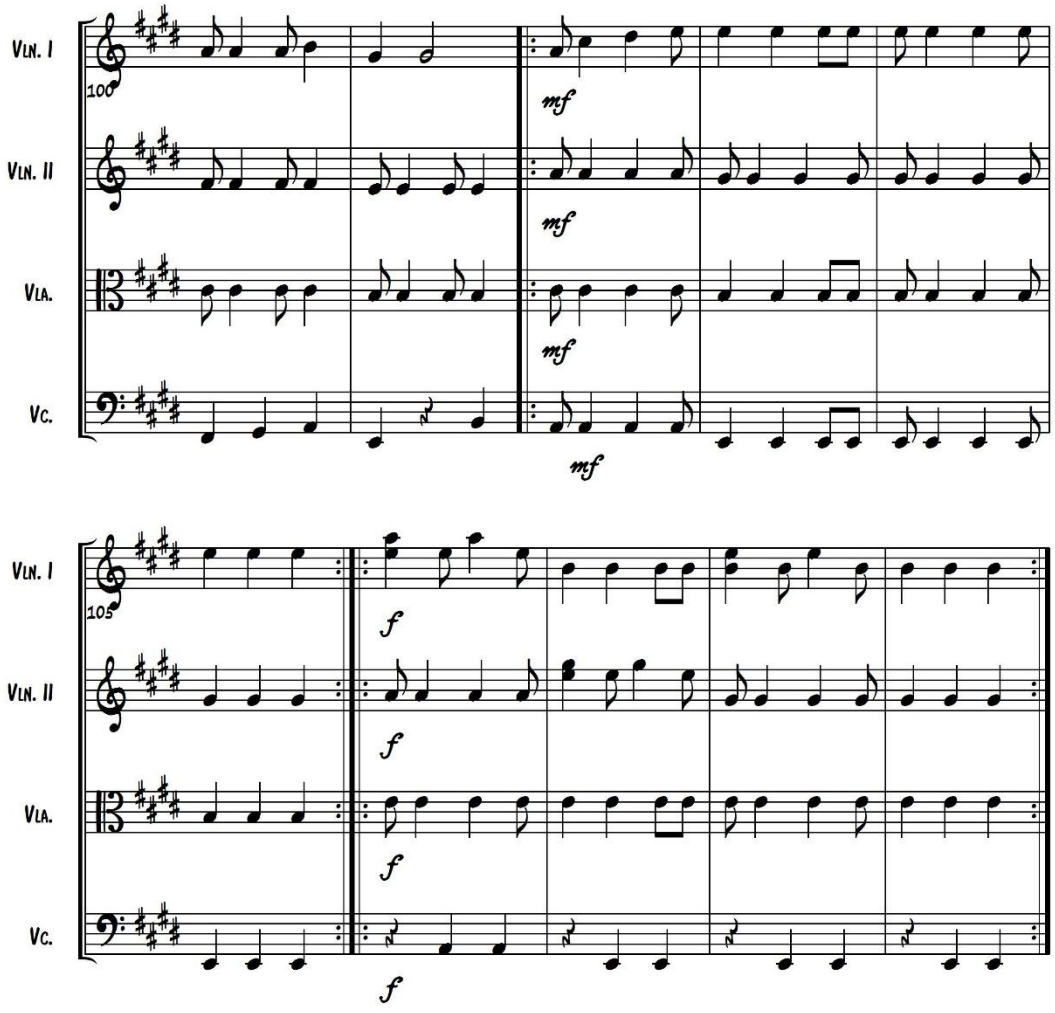

Vln. I
49
mf
Vln. II
mf
Vla.
mf
Vc.
mf
Vln. I
53
Vln. II
Vla.
Vc.

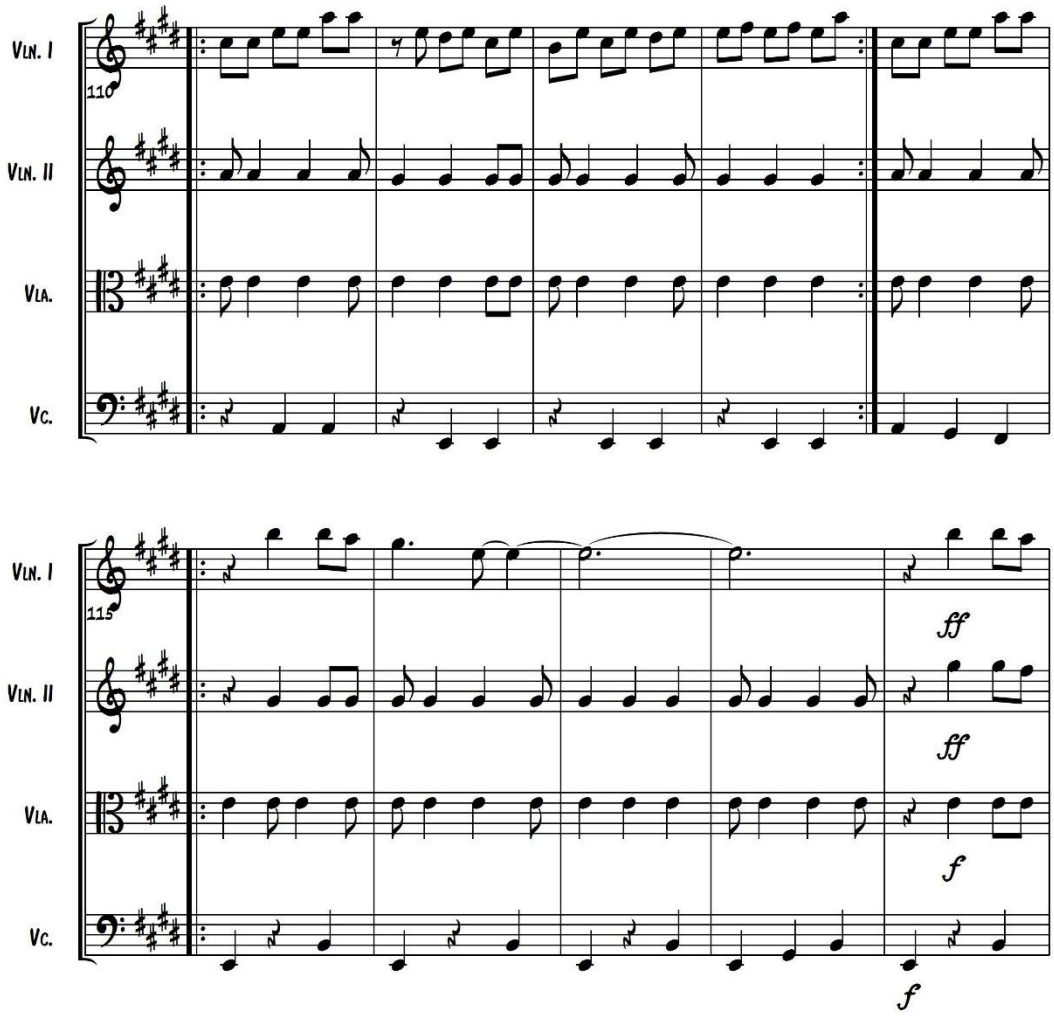

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
57
f
65

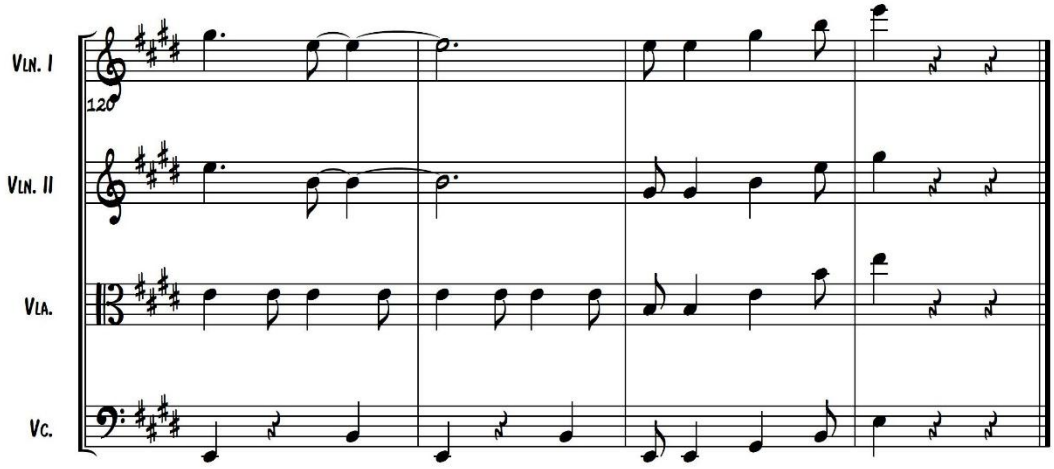

Go To Measure 74
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
69
f
mf
mp
74


Vln. I
79
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
1.
Vln. I
84
Vln. II
Vla.
Vc.
f


Vln. I
89
Vln. II
Vla.
Vc.
Vln. I
94
Vln. II
Vla.
Vc.

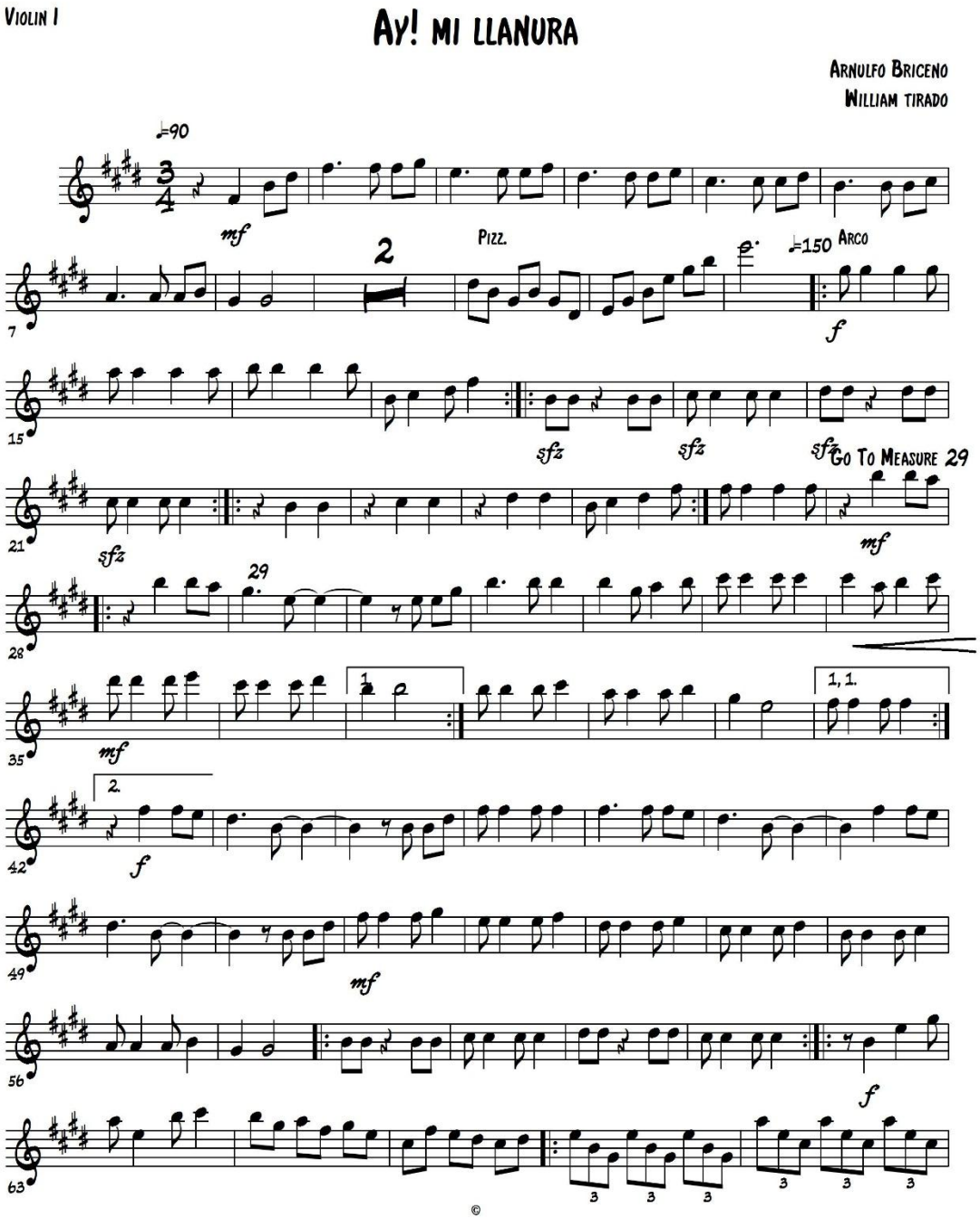

VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
100
mf
105
f

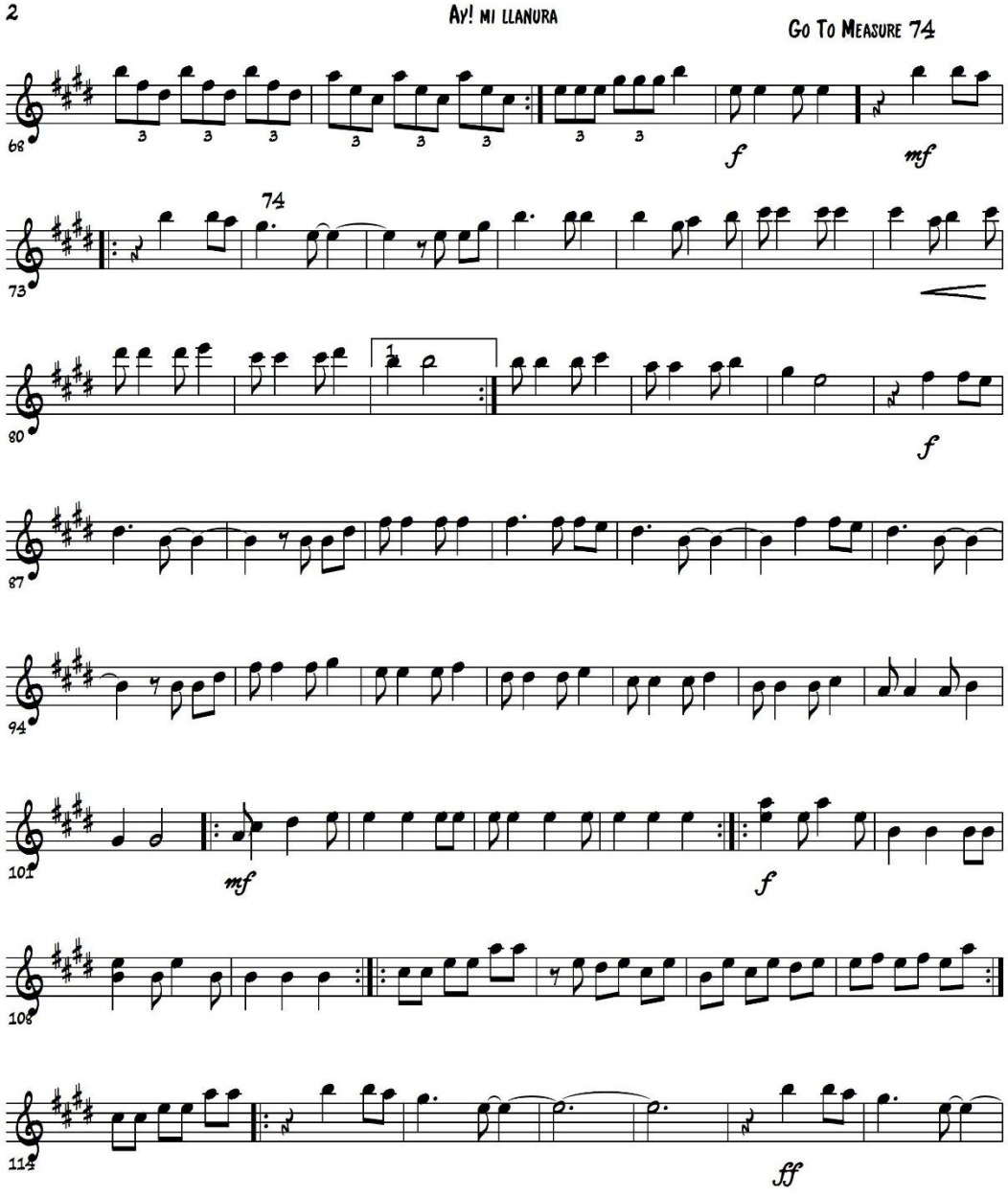

Vln. I
110
Vln. II
Vla.
Vc.
Vln. I
115
ff
Vln. II
ff
Vla.
f
Vc.
f

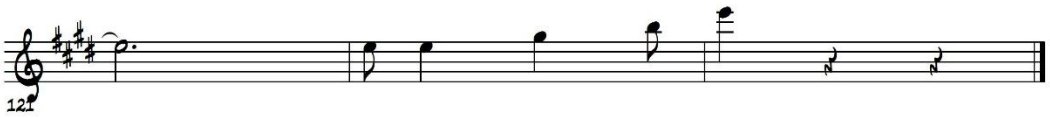

Vln. I
120
Vln. II
Vla.
Vc.

Partes Individuales.

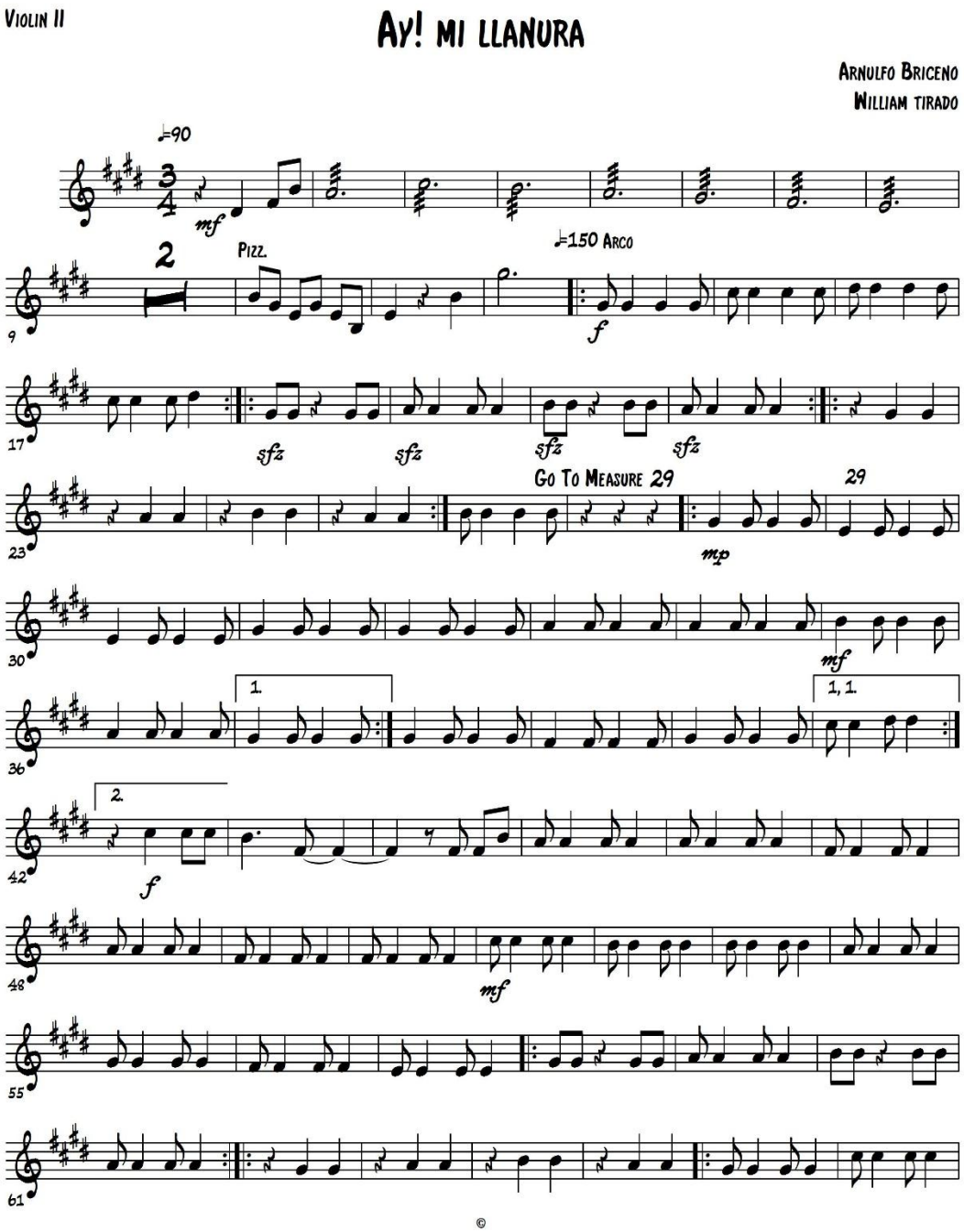
Violín I

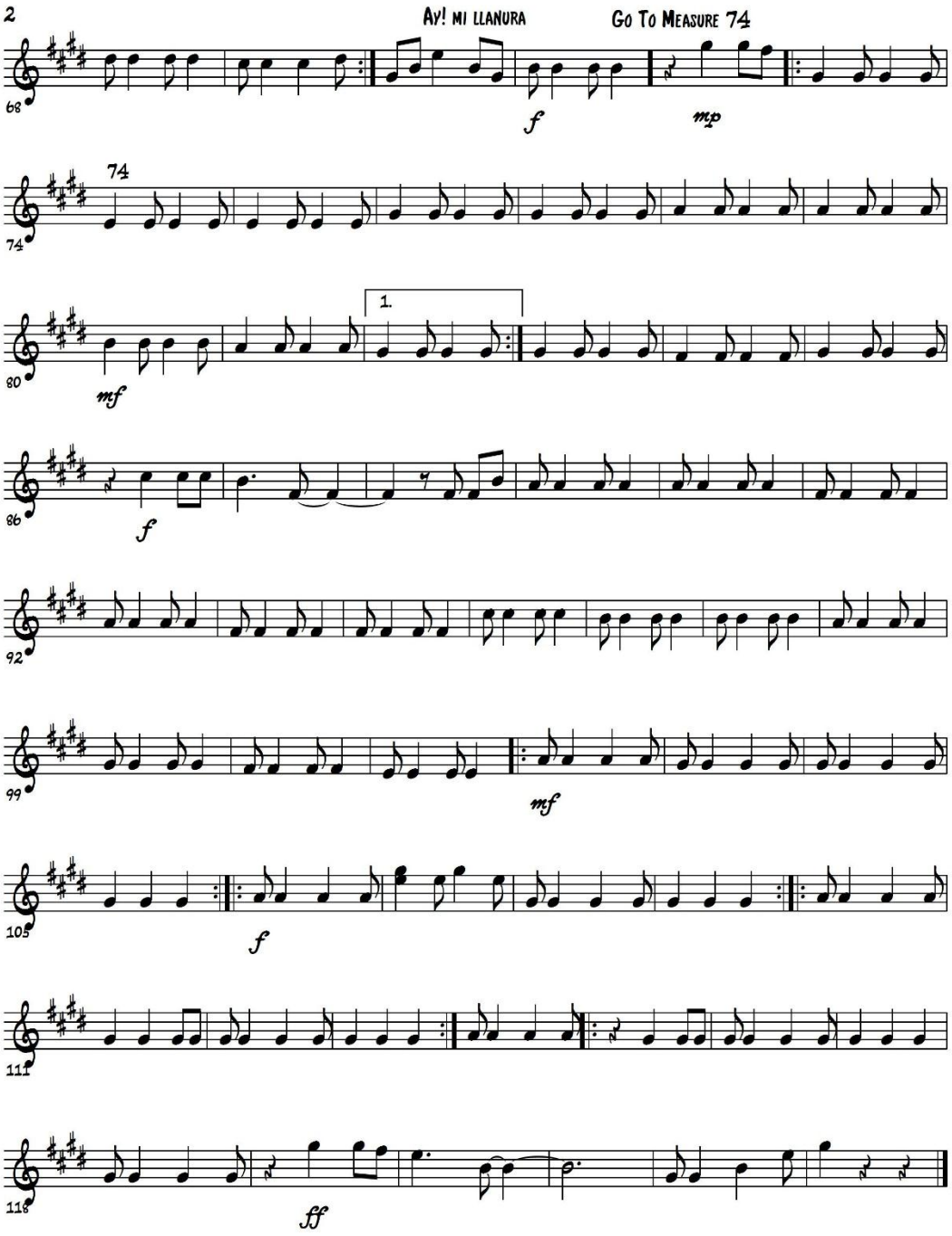



Go To Measure 74
74
f
mf
f
mf
f
ff

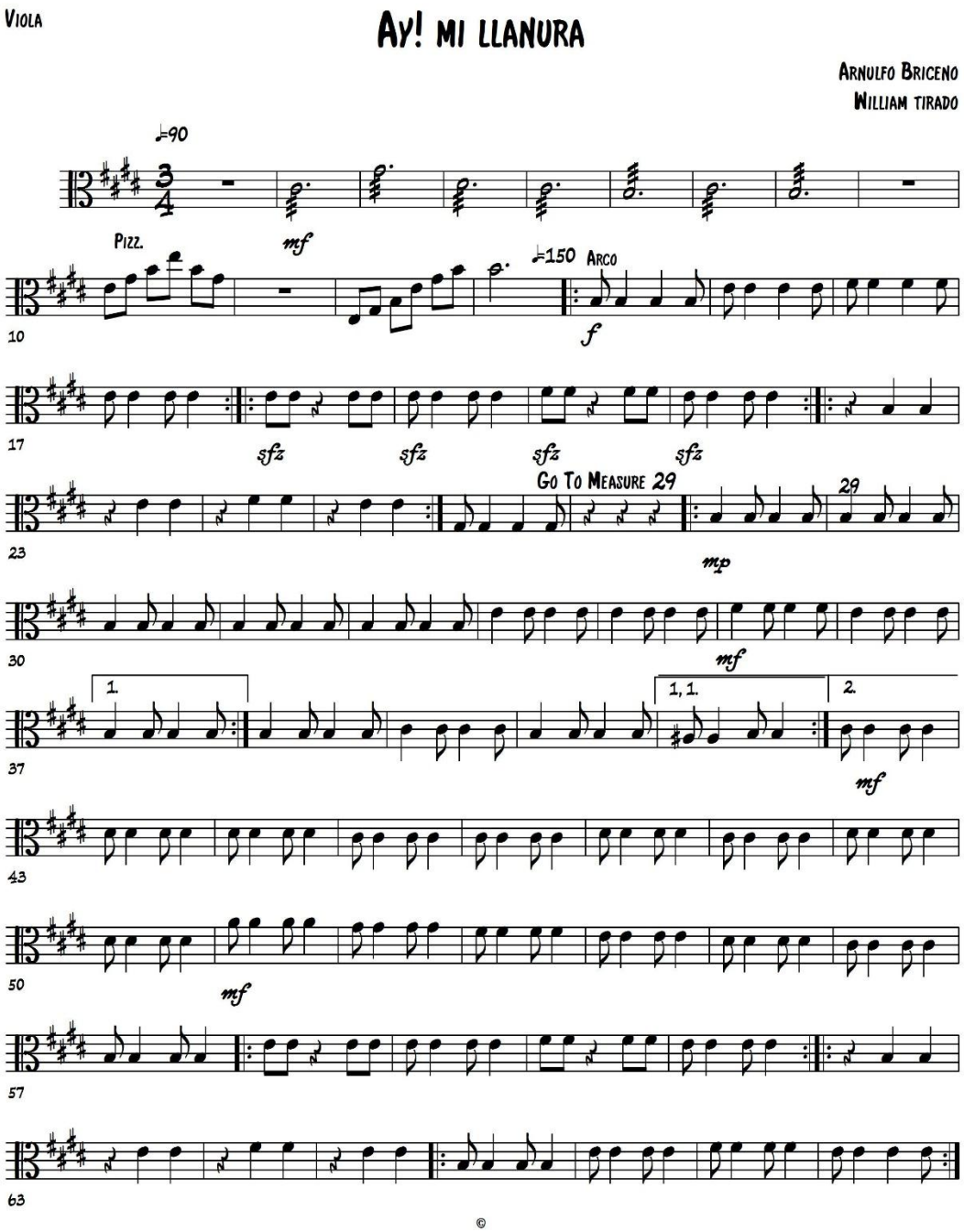

121

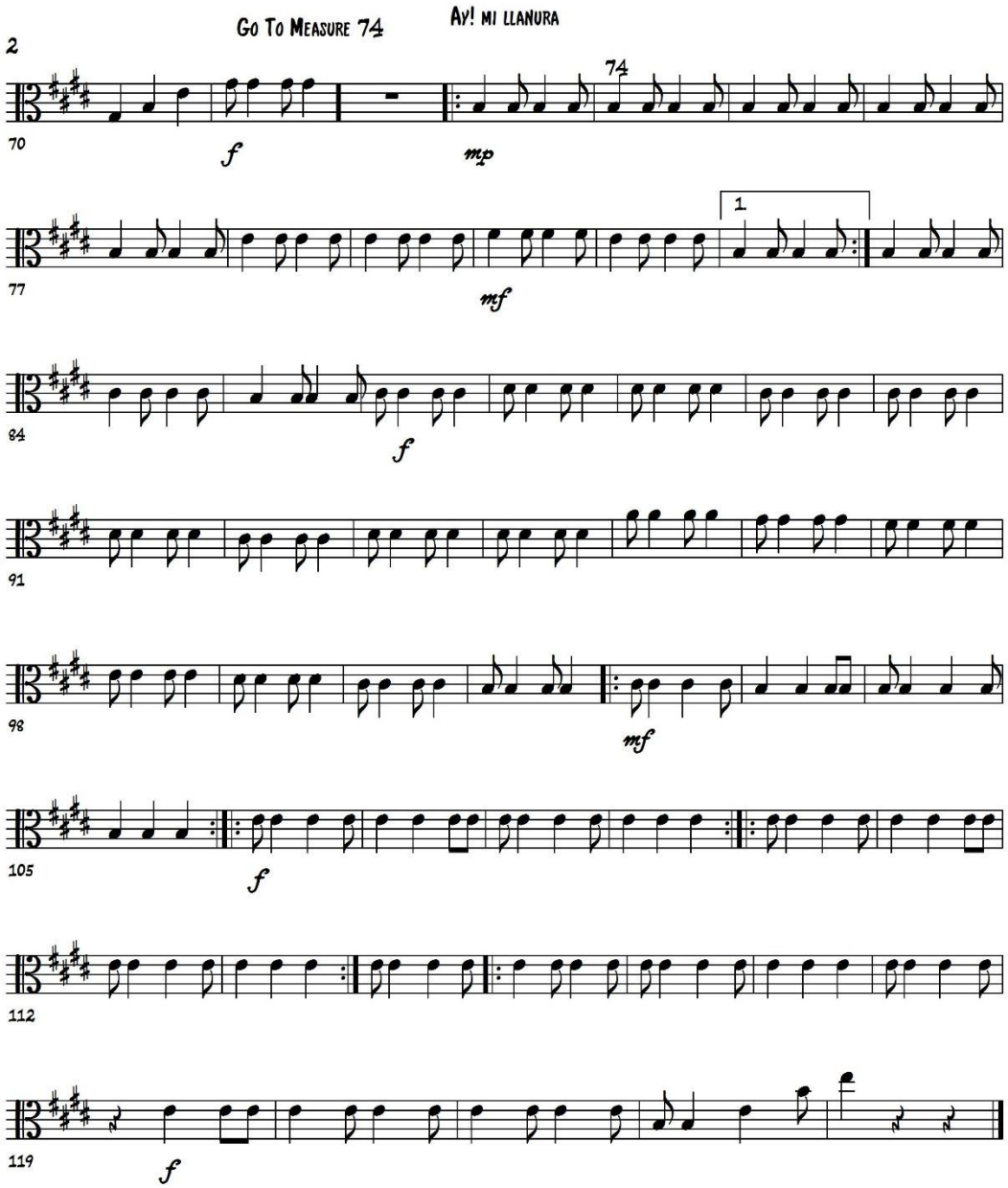
Violín II


VIOLIN II
AY! MI LLANURA
ARNULFO BRICENO
WILLIAM TIRADO
♩=90
mf
2
PIZZ.
♩=150 ARCO
f
sfz
GO TO MEASURE 29
29
mp
mf
1.
1, 1.
2.
f
mf
©

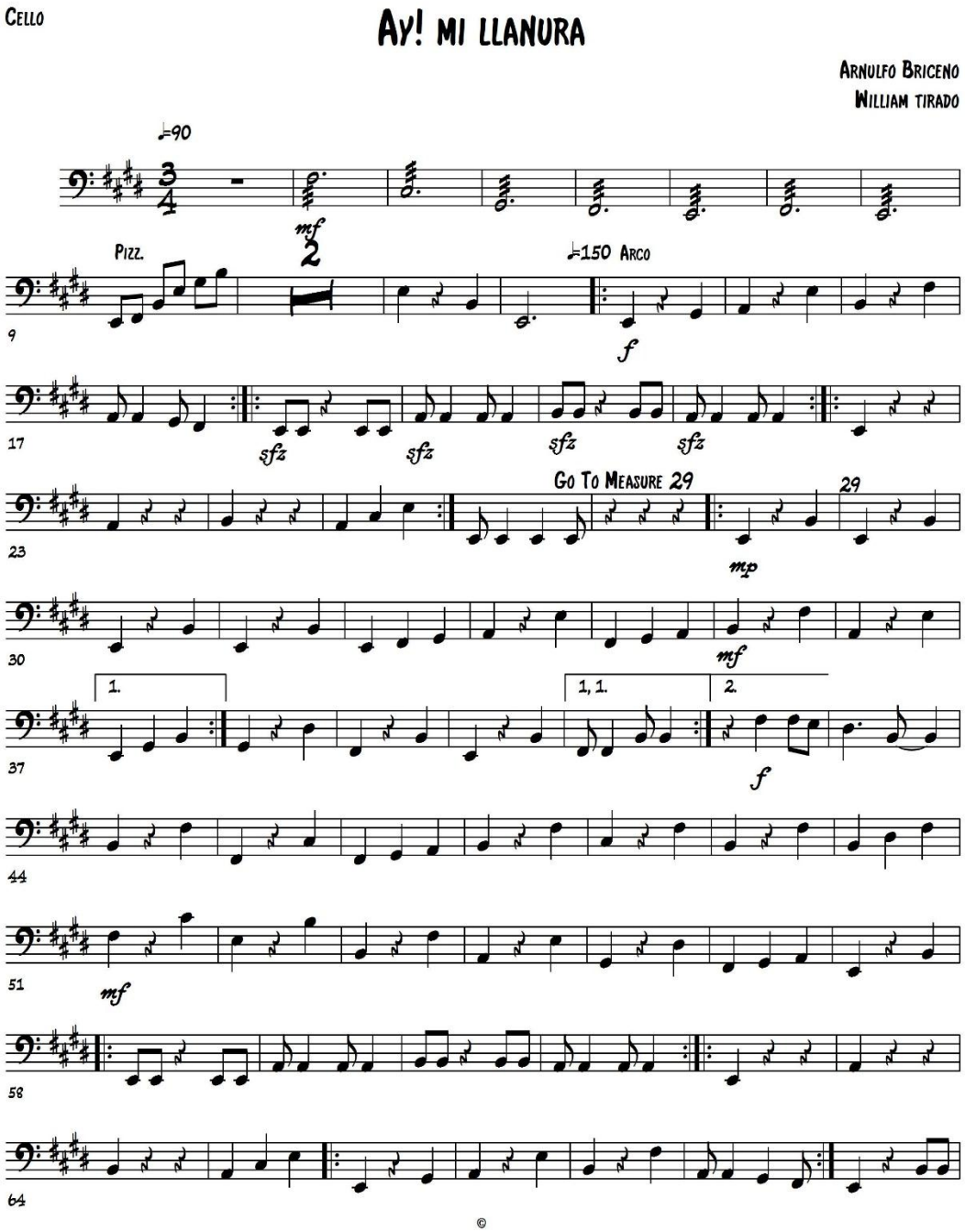

2
Ay! mi llanura
Go To Measure 74
68
f
mp
74
74
80
mf
1.
86
f
92
99
mf
105
f
111
118
ff

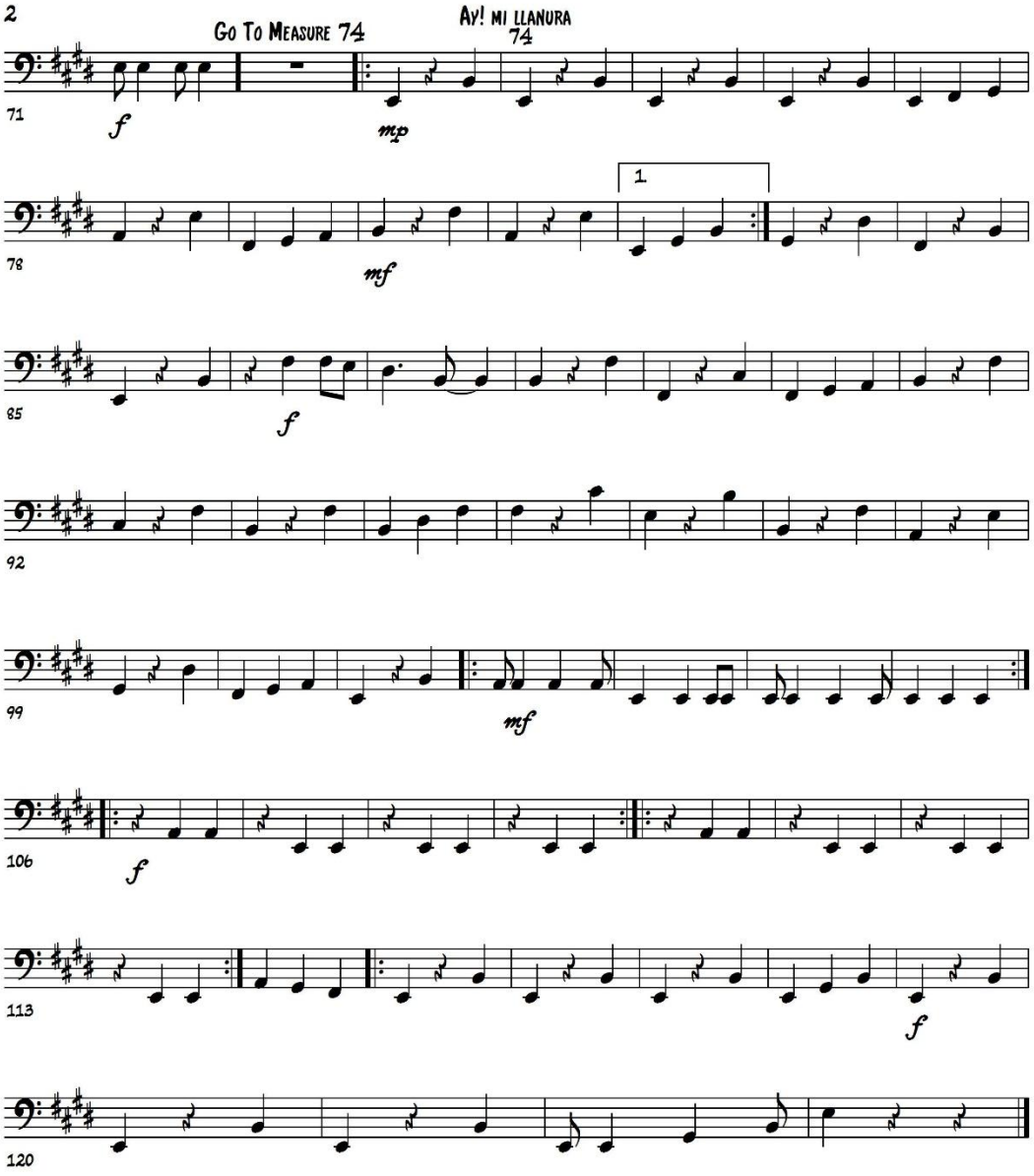
Viola


Viola
Ay! mi llanura
Arnulfo Briceno
William tirado
♩=90
mf
Pizz.
♩=150
Arco
f
sfz
sfz
sfz
sfz
Go To Measure 29
29
mp
mf
1.
1, 1.
2.
mf
mf
©

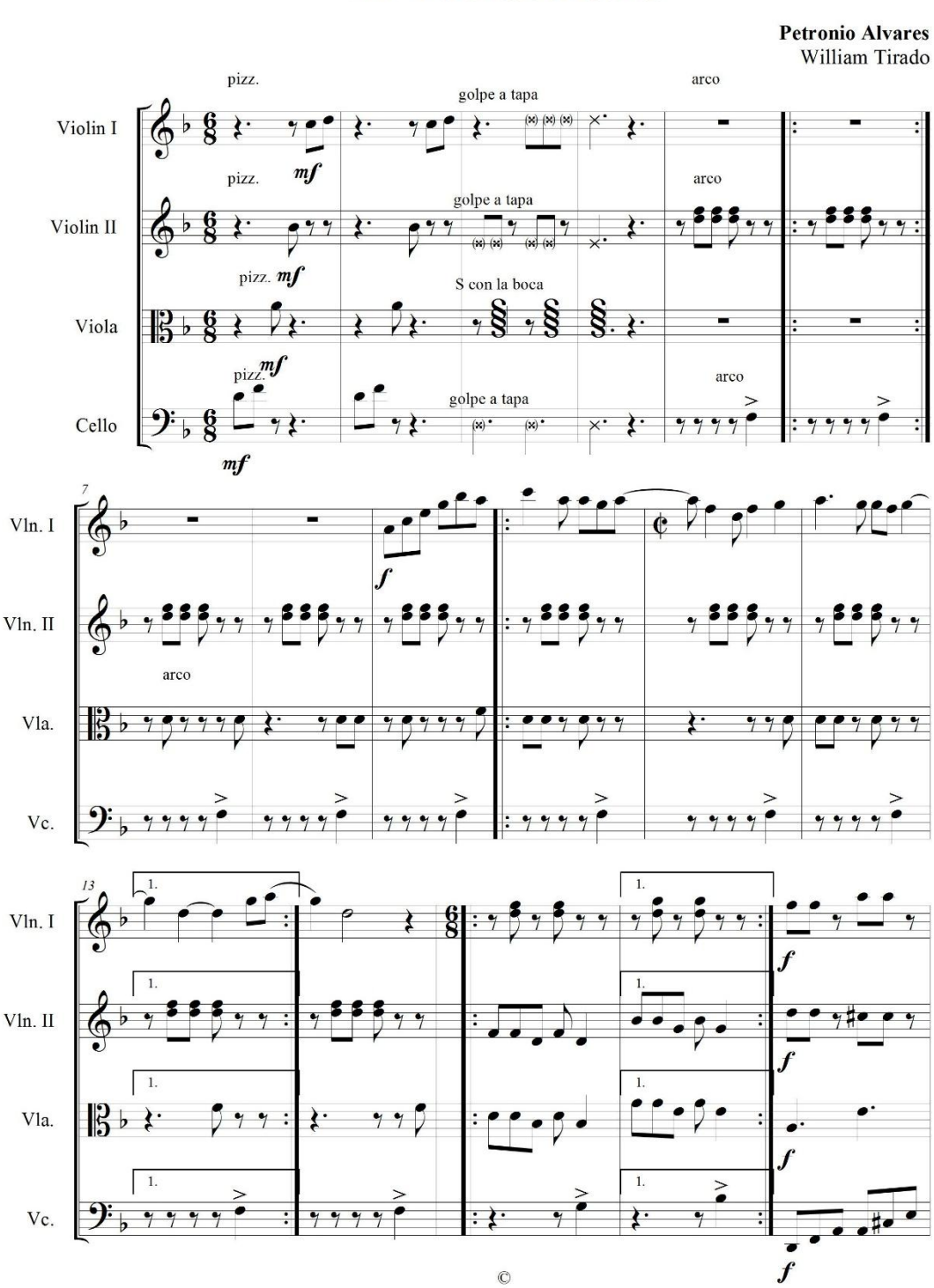

Go To Measure 74
Ay! mi llanura
2
74
70
f
mp
1
77
mf
84
f
91
98
mf
105
f
112
119
f

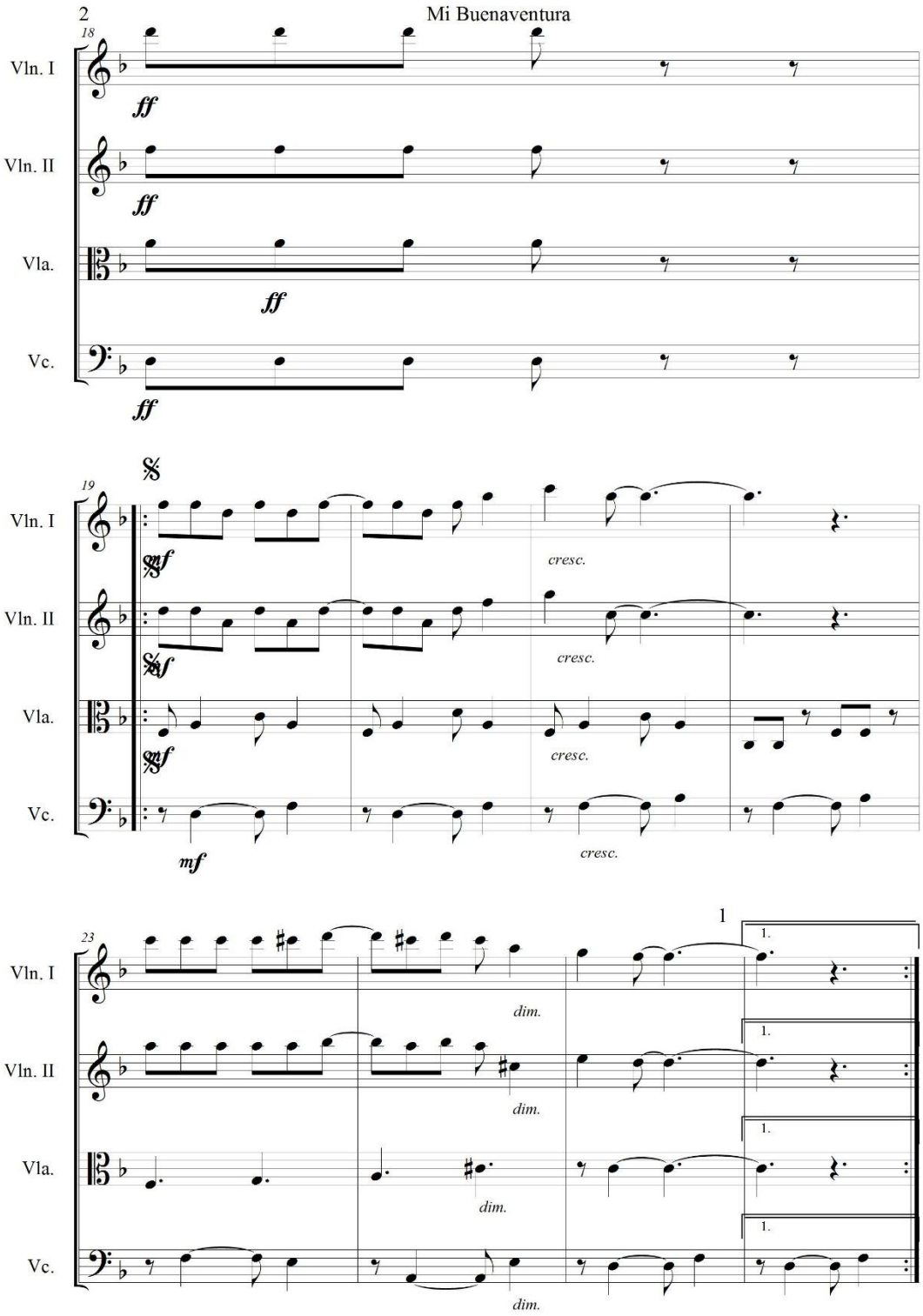
Violoncello

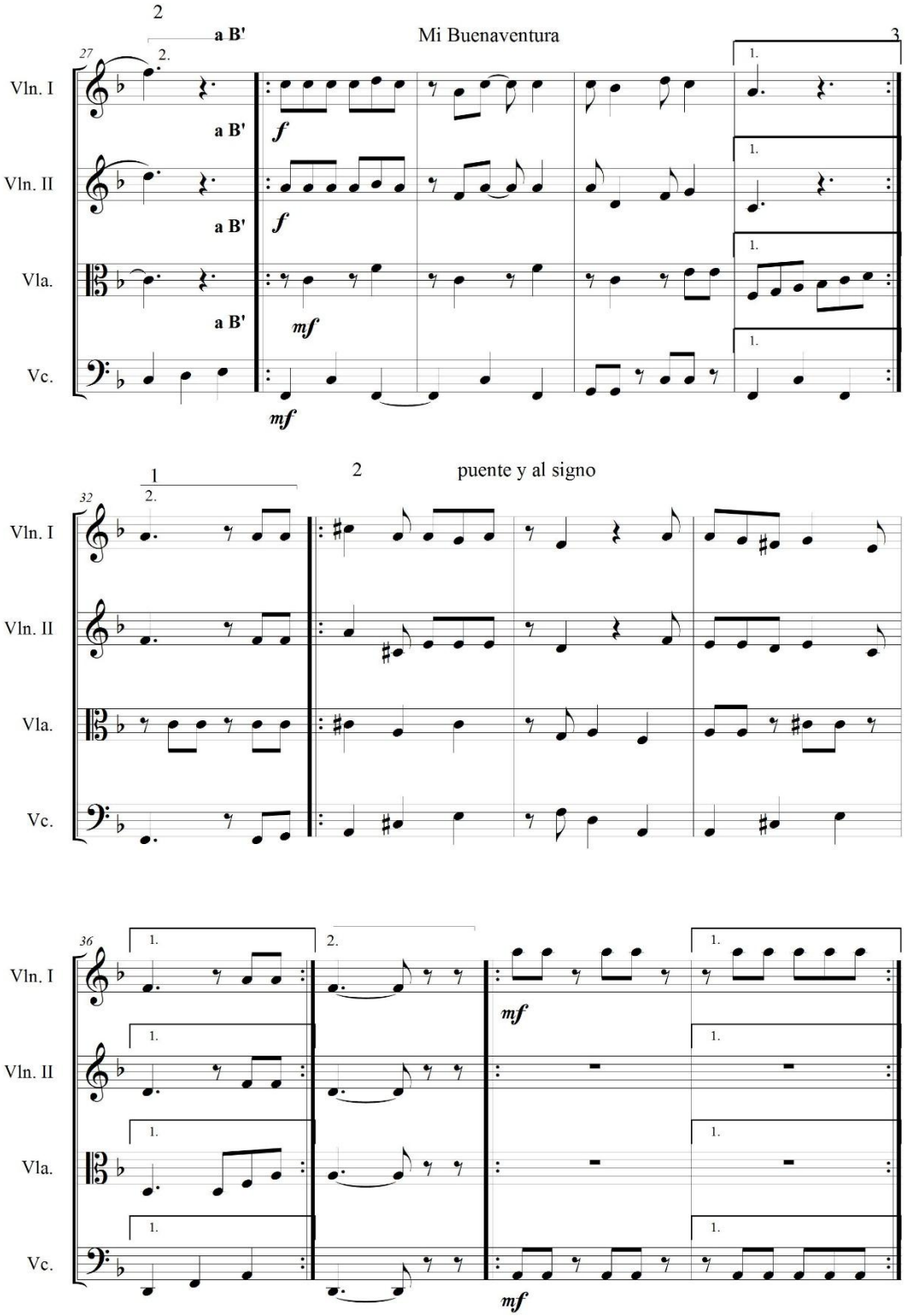


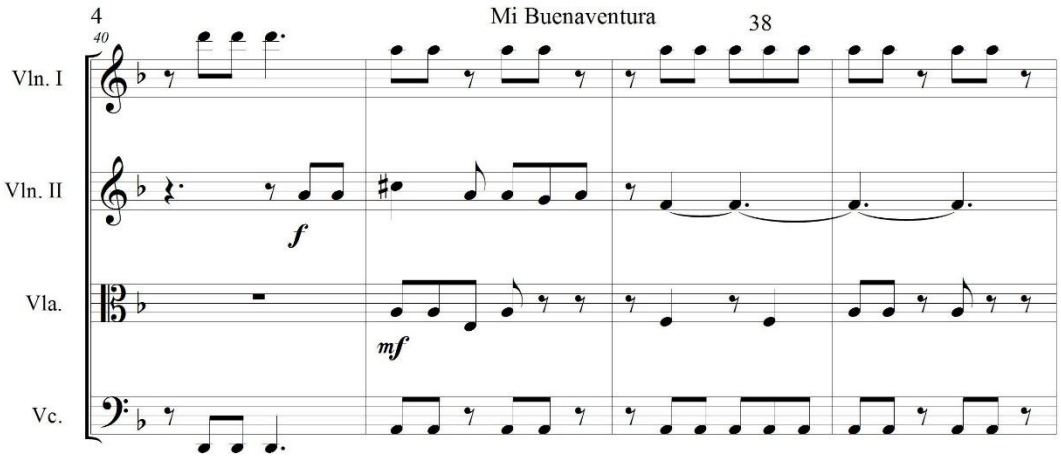

2
Go To Measure 74
Ay! mi llanura
74
71
f
mp
78
mf
1
85
f
92
99
mf
106
f
113
f
120

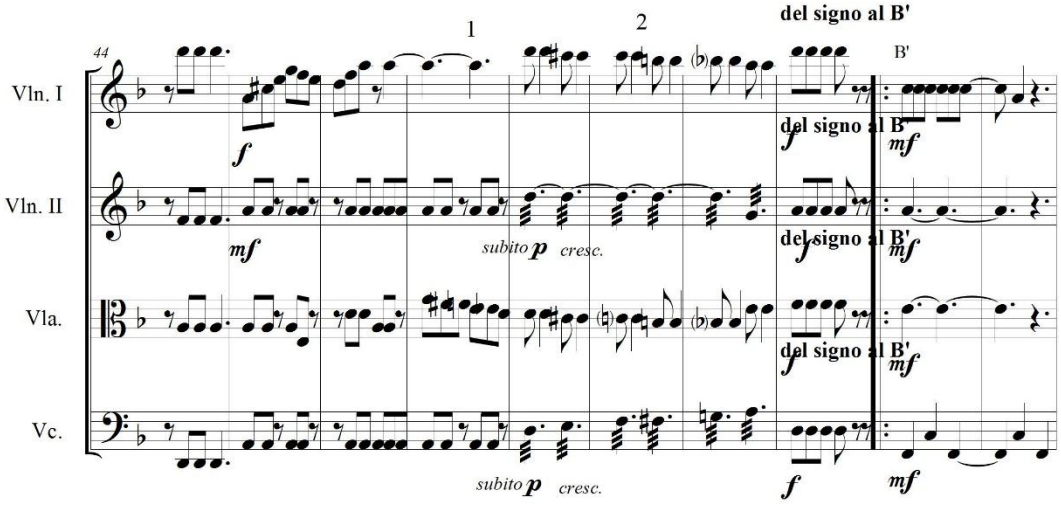
Anexo D. Score. Mi buenaventura

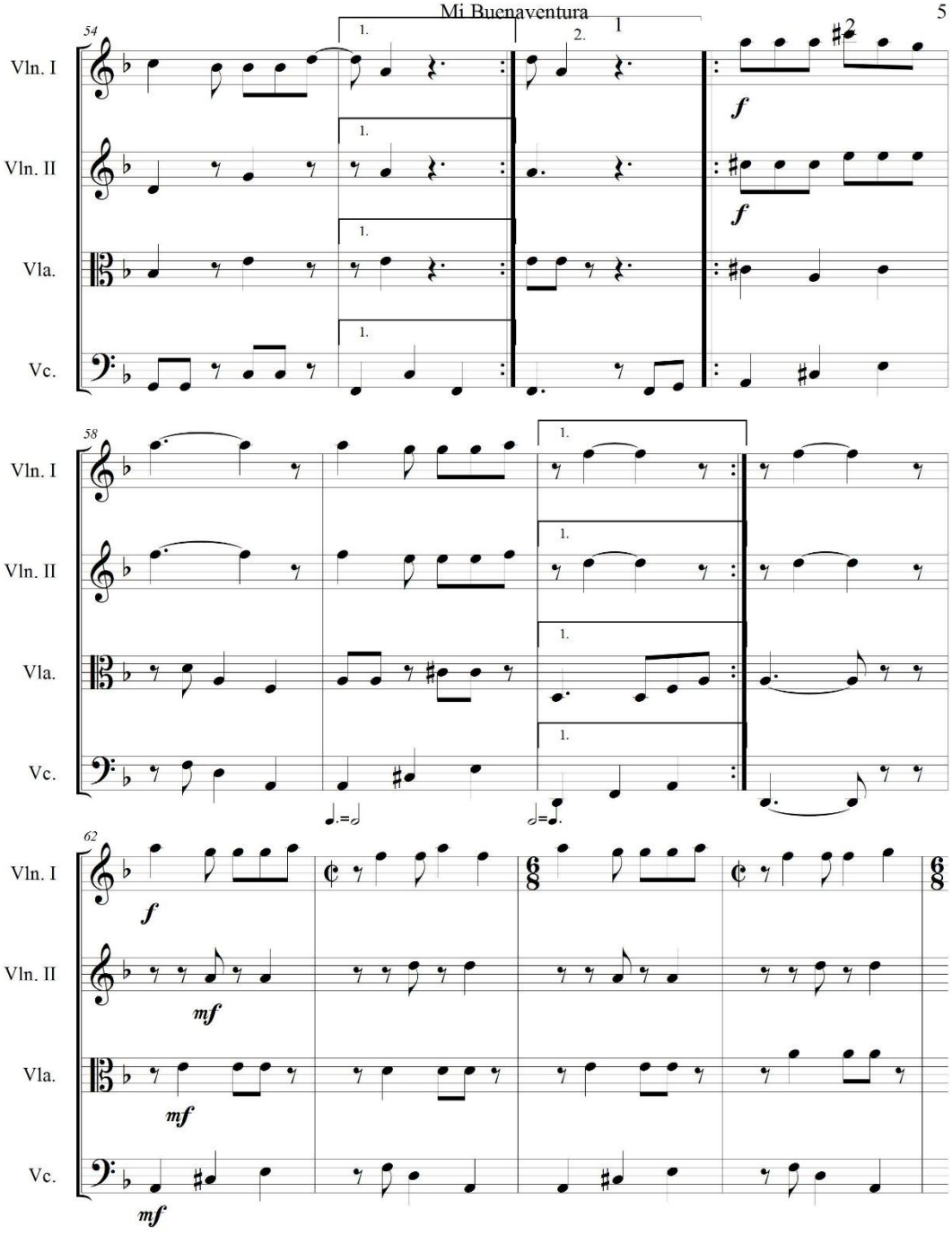


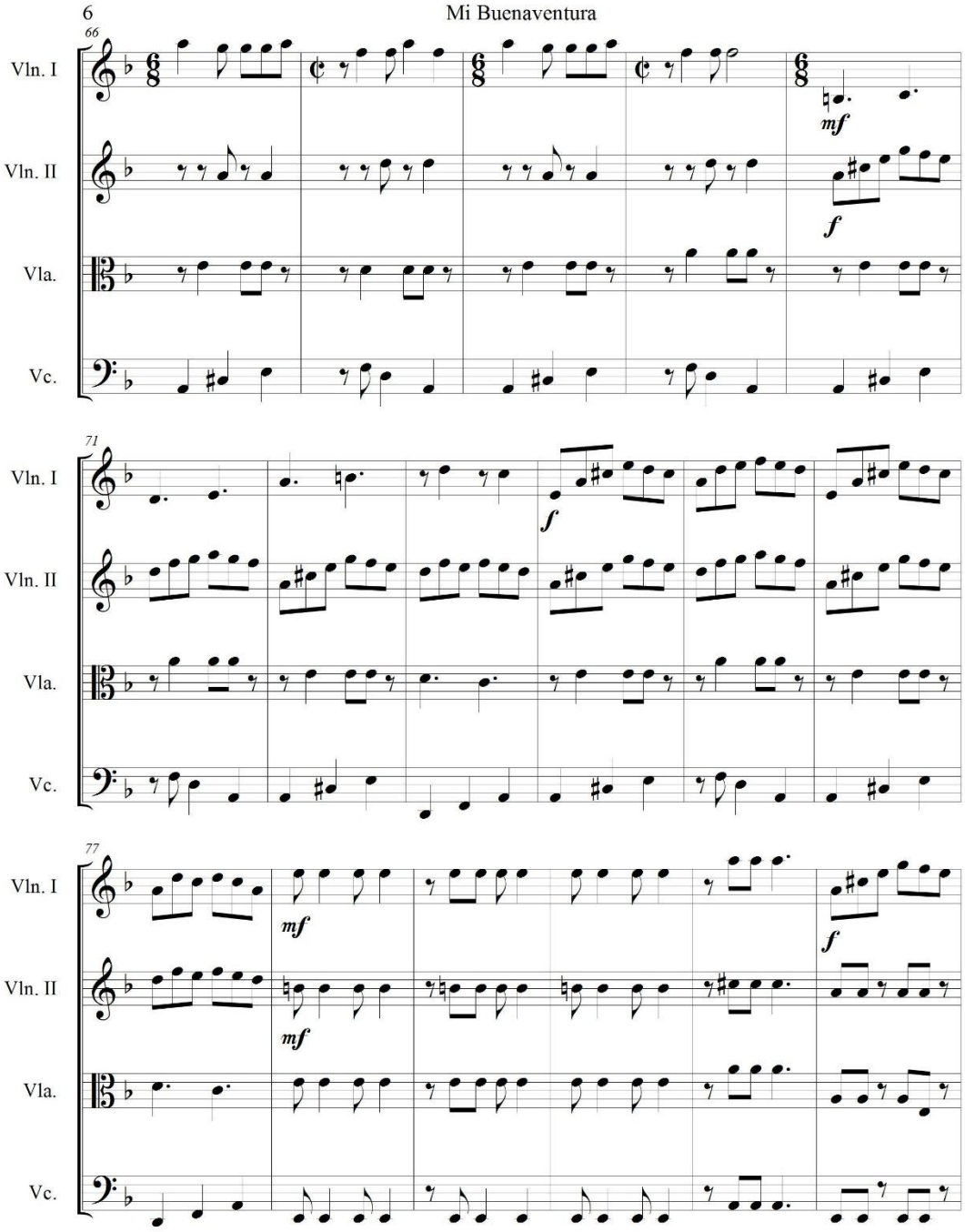

18
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
ff
19
mf
cresc.
23
1
1.
dim.

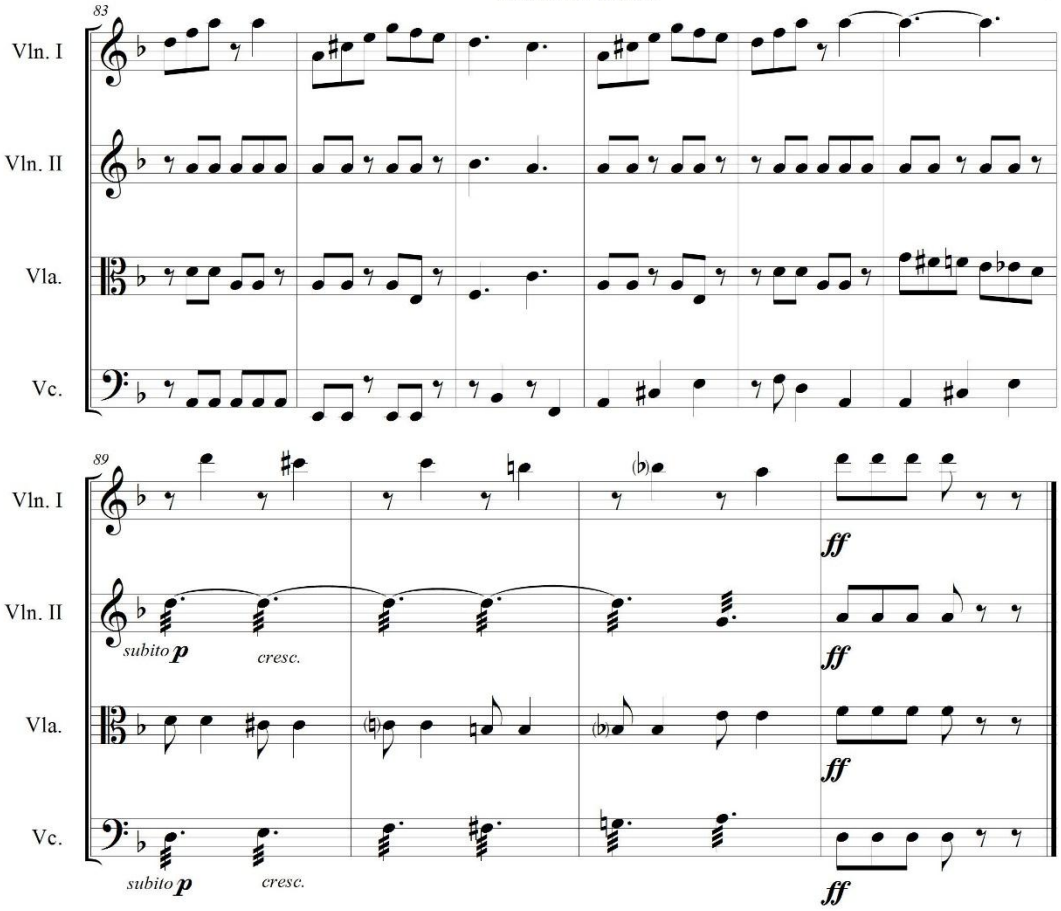

2
a B'
Mi Buenaventura
3
27
2.
1.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
a B'
f
mf
1
2
puente y al signo
32
36


4
Mi Buenaventura
38
40
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
mf


1
2
del signo al B'
B'
44
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
mf
subito p cresc.
del signo al B'

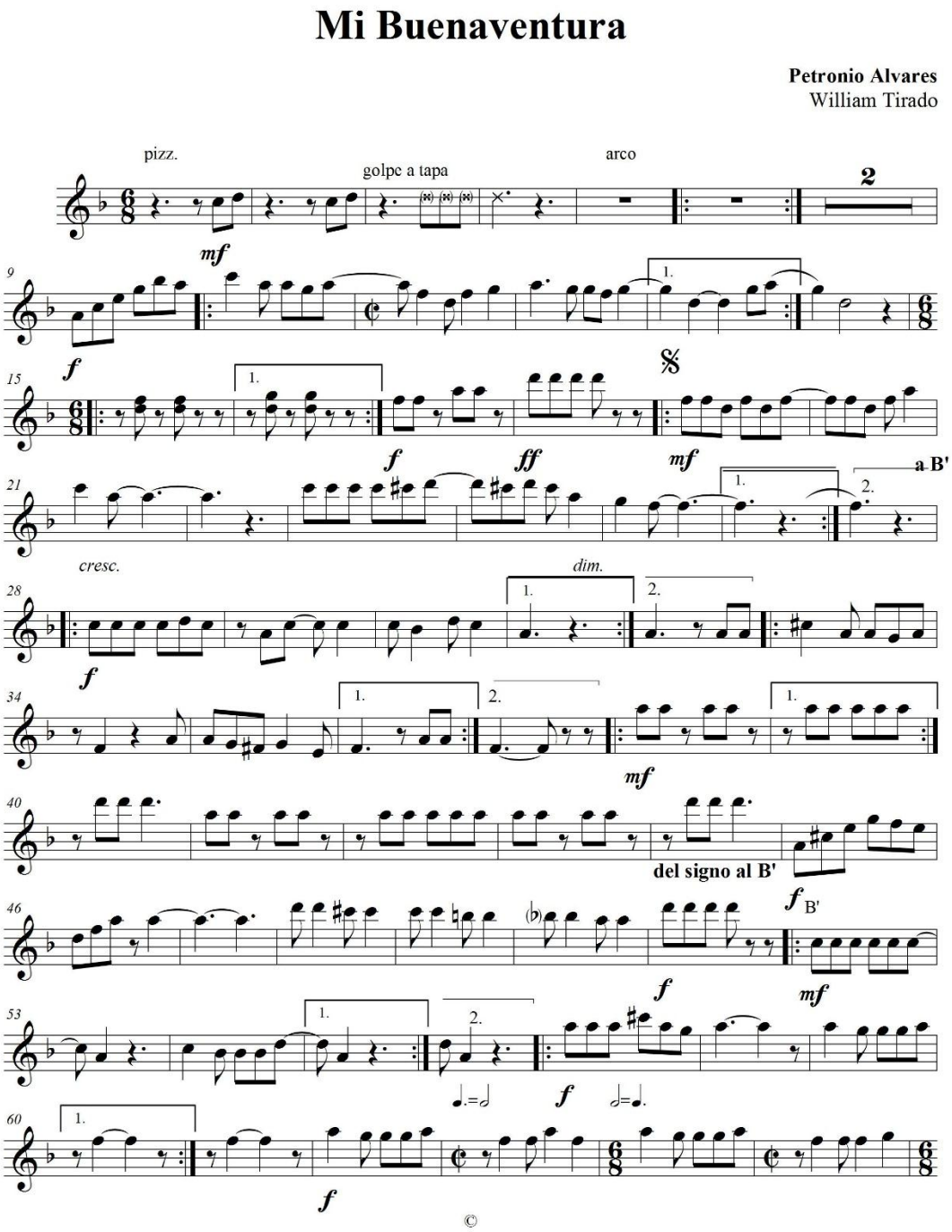

54
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
1.
2.
1
2
f
58
62
mf

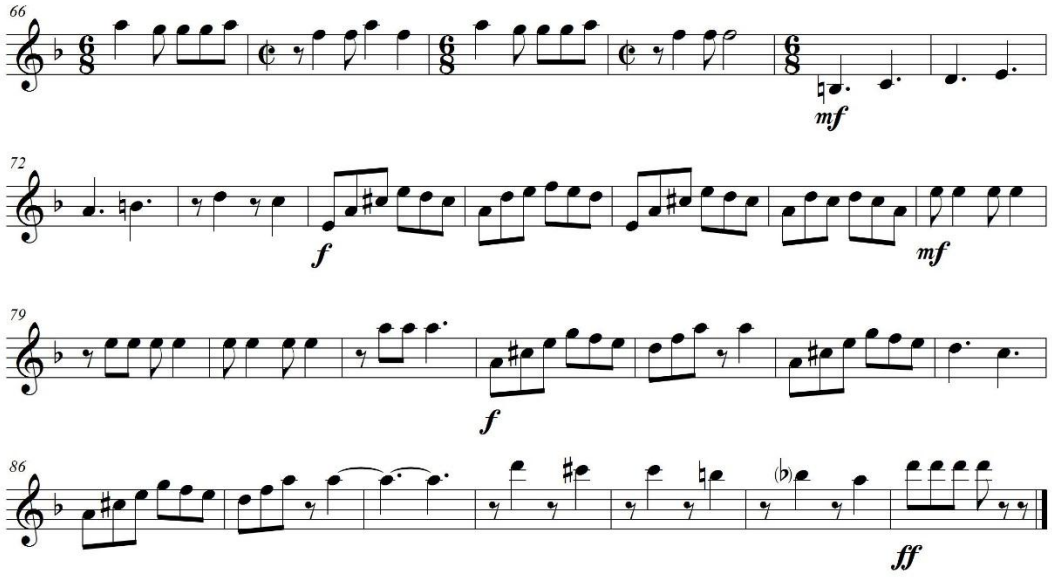

66
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
f
71
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
77
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
mf
f


83
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
89
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
subito p
cresc.
ff
subito p
cresc.
ff

9.4.4 Partes Individuales

Violín I



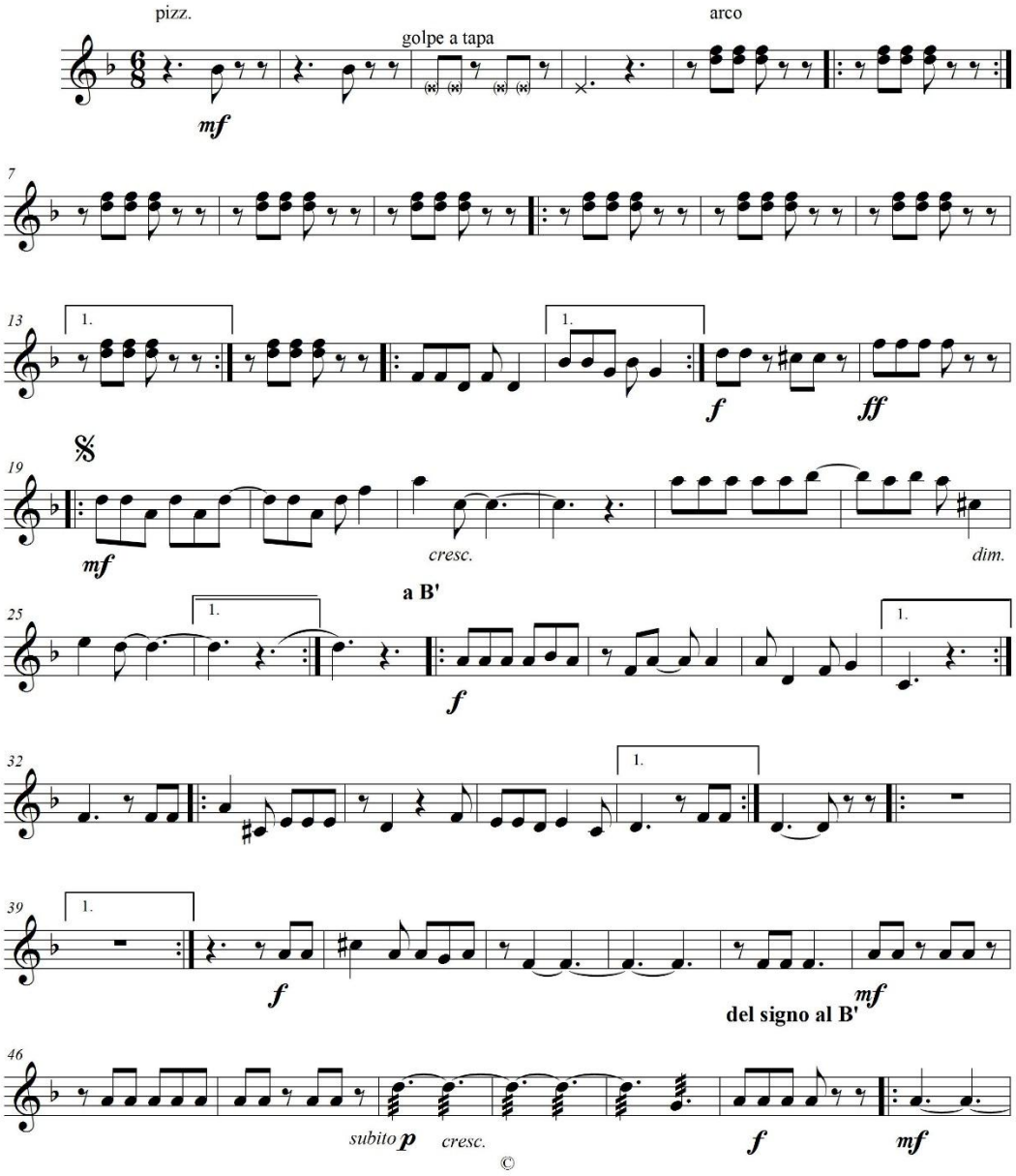


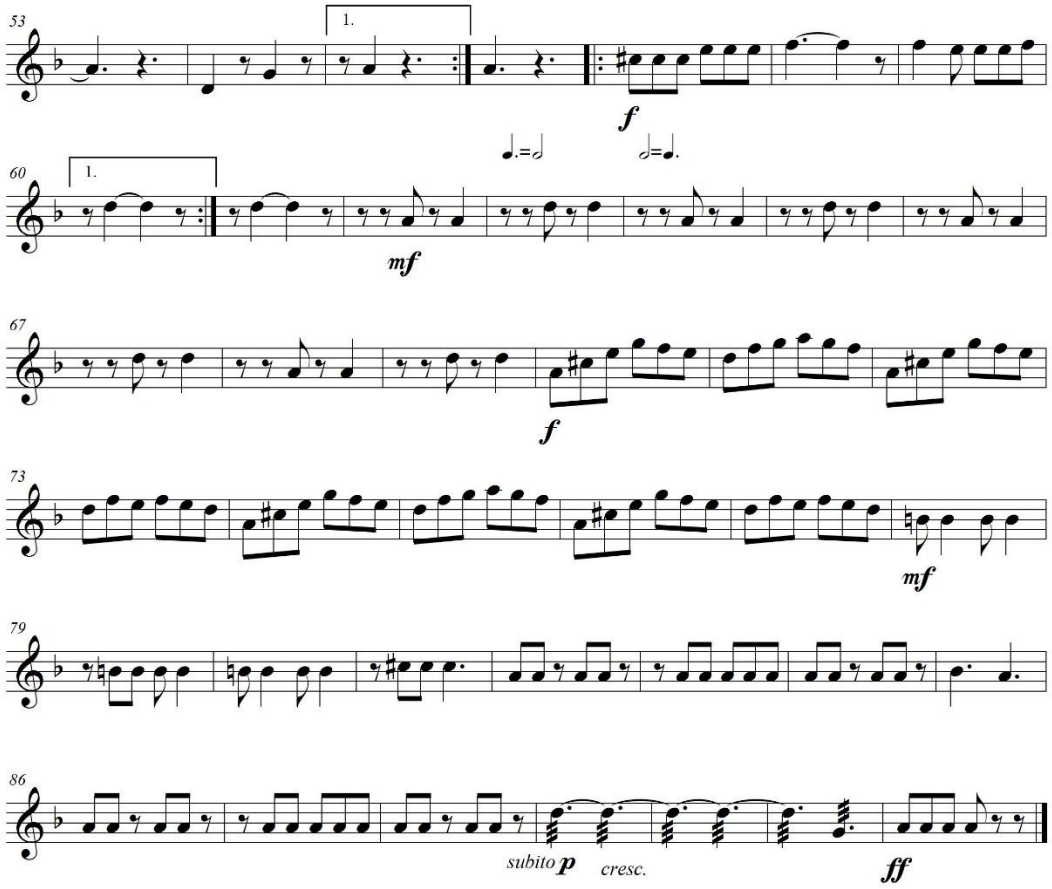
1

Violín II

Mi Buenaventura

Petronio Alvares
William Tirado



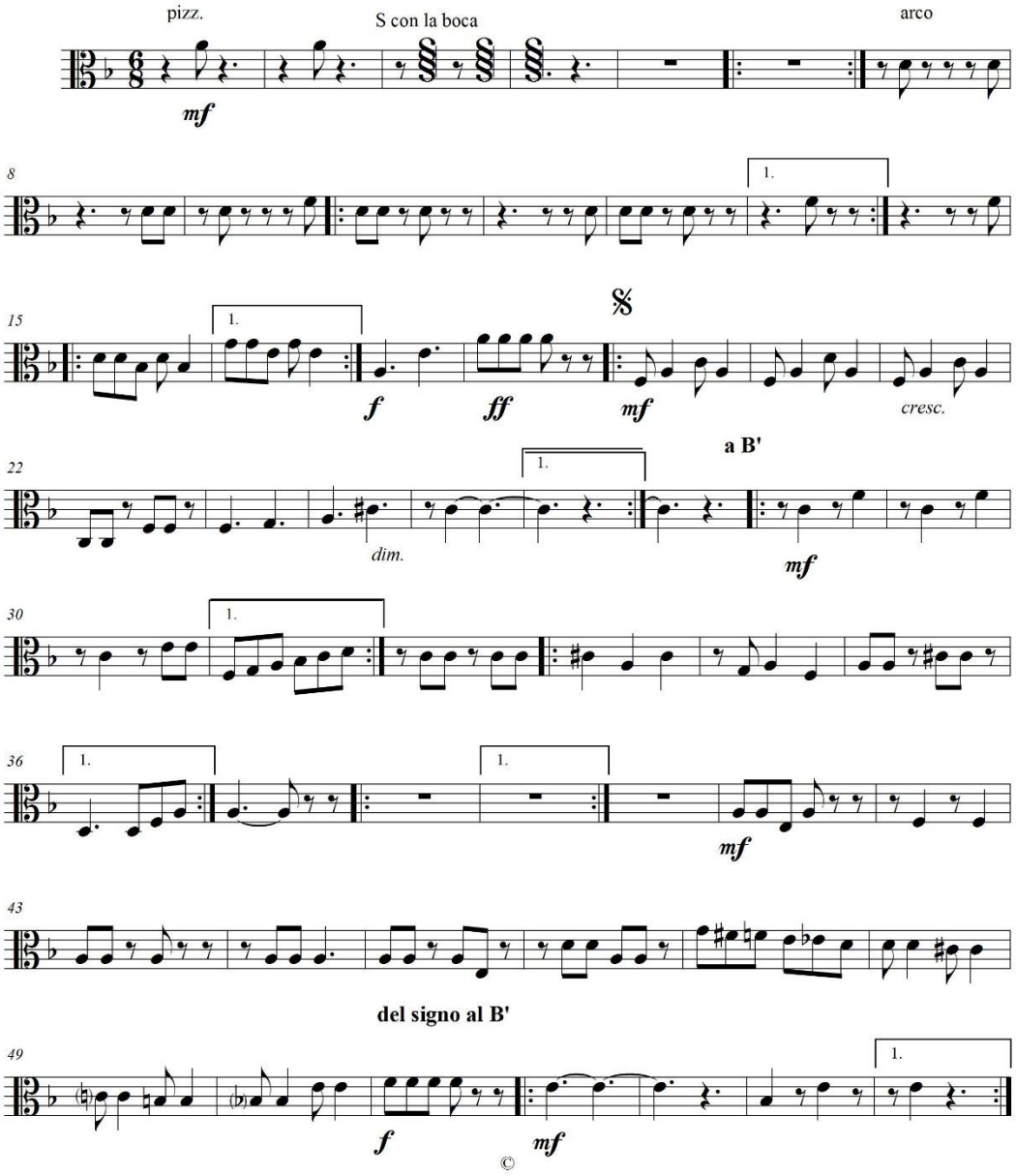


1

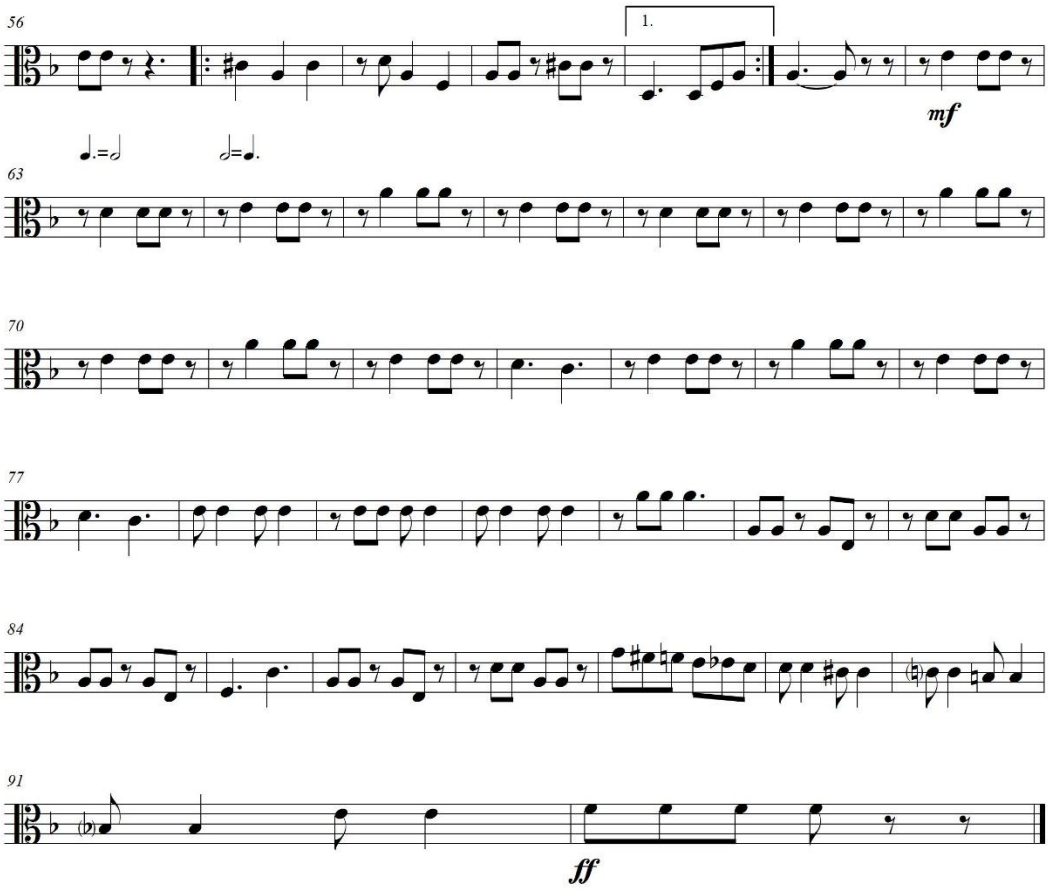
Viola

Mi Buenaventura

Petronio Alvares
William Tirado



©

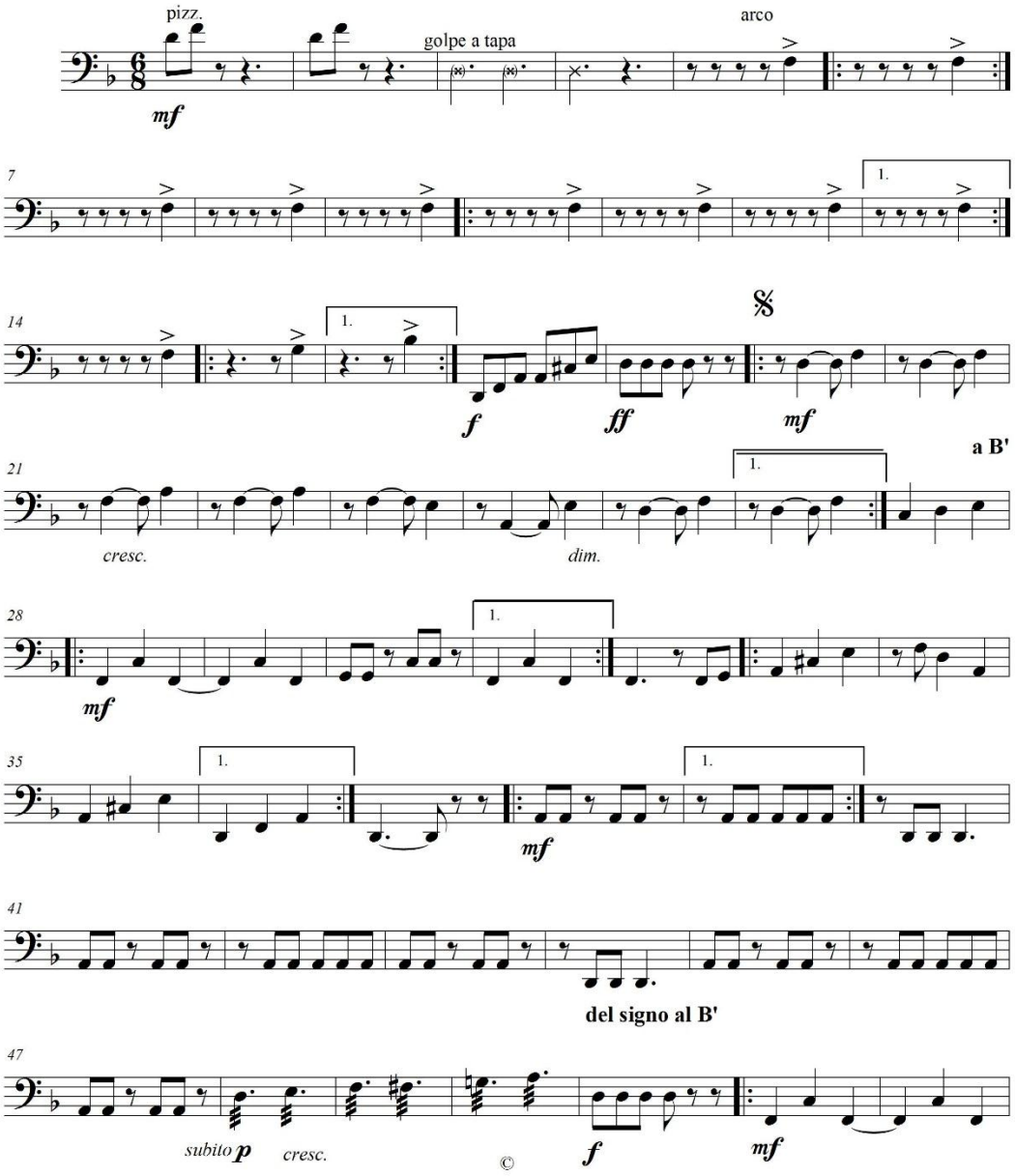


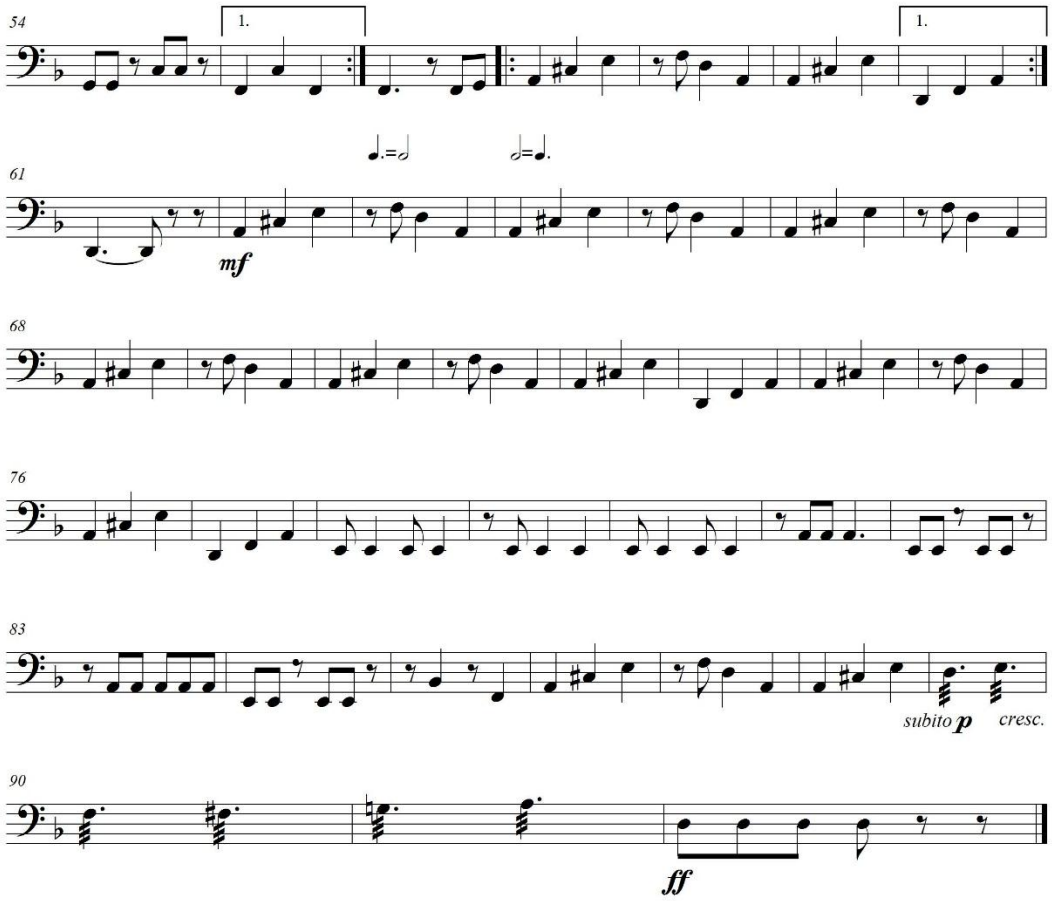
1

Violoncello

Mi Buenaventura

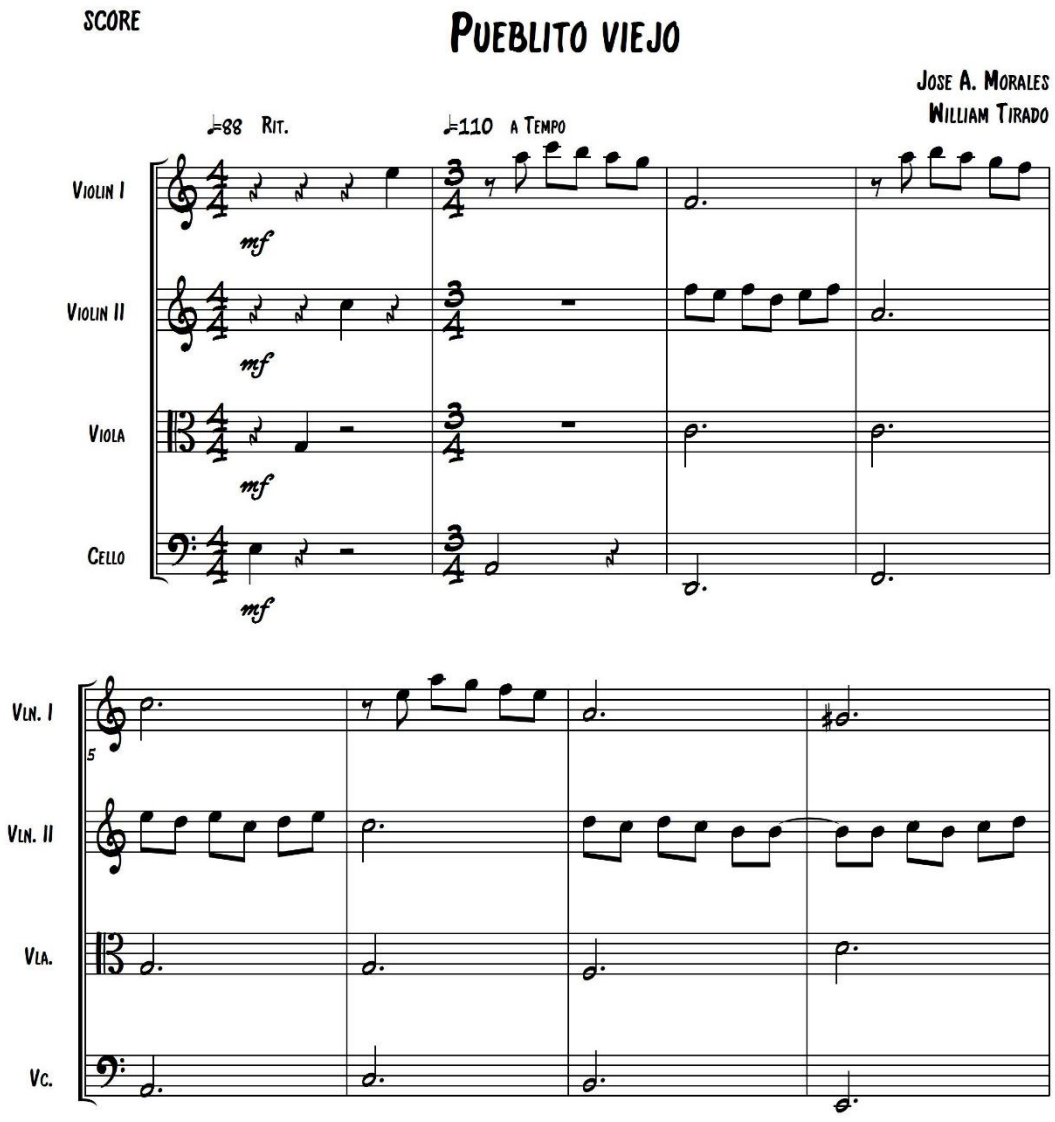
Petronio Alvares
William Tirado



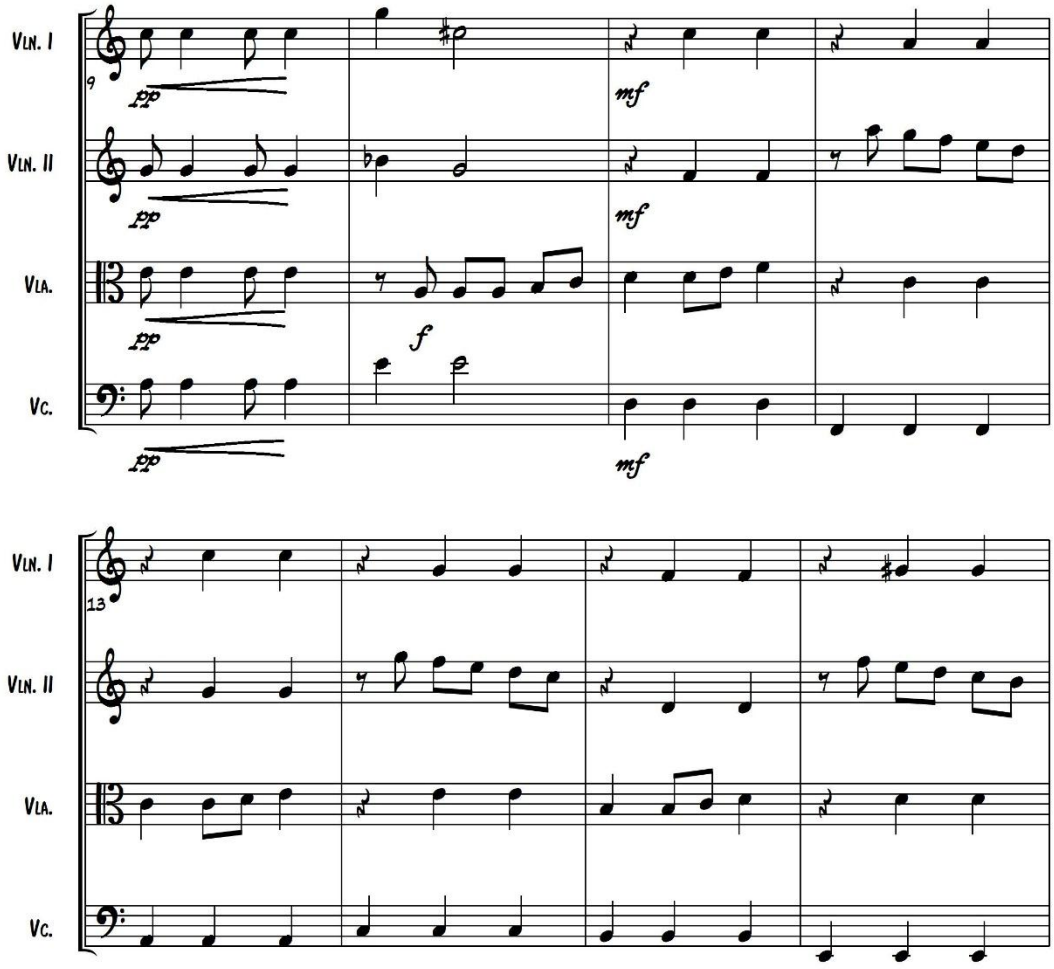


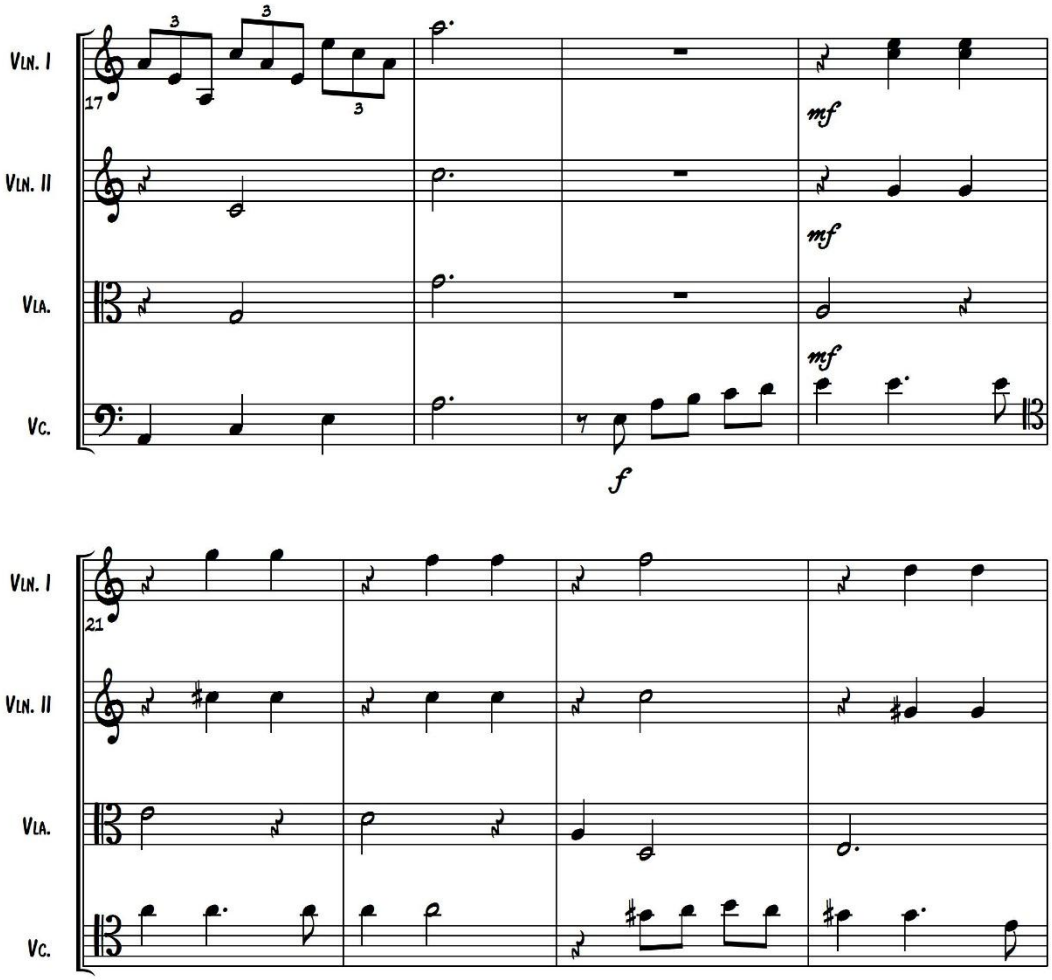
1

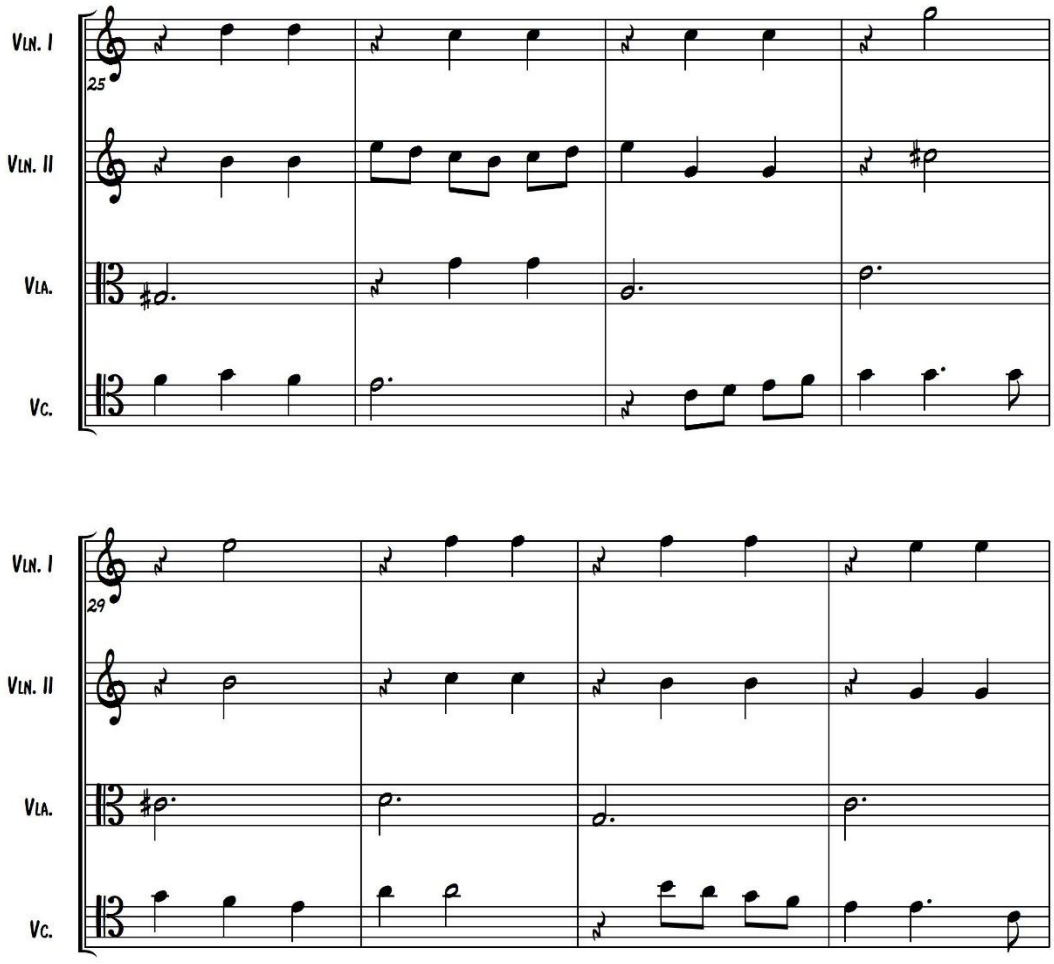
Anexo E. Score. Pueblito viejo

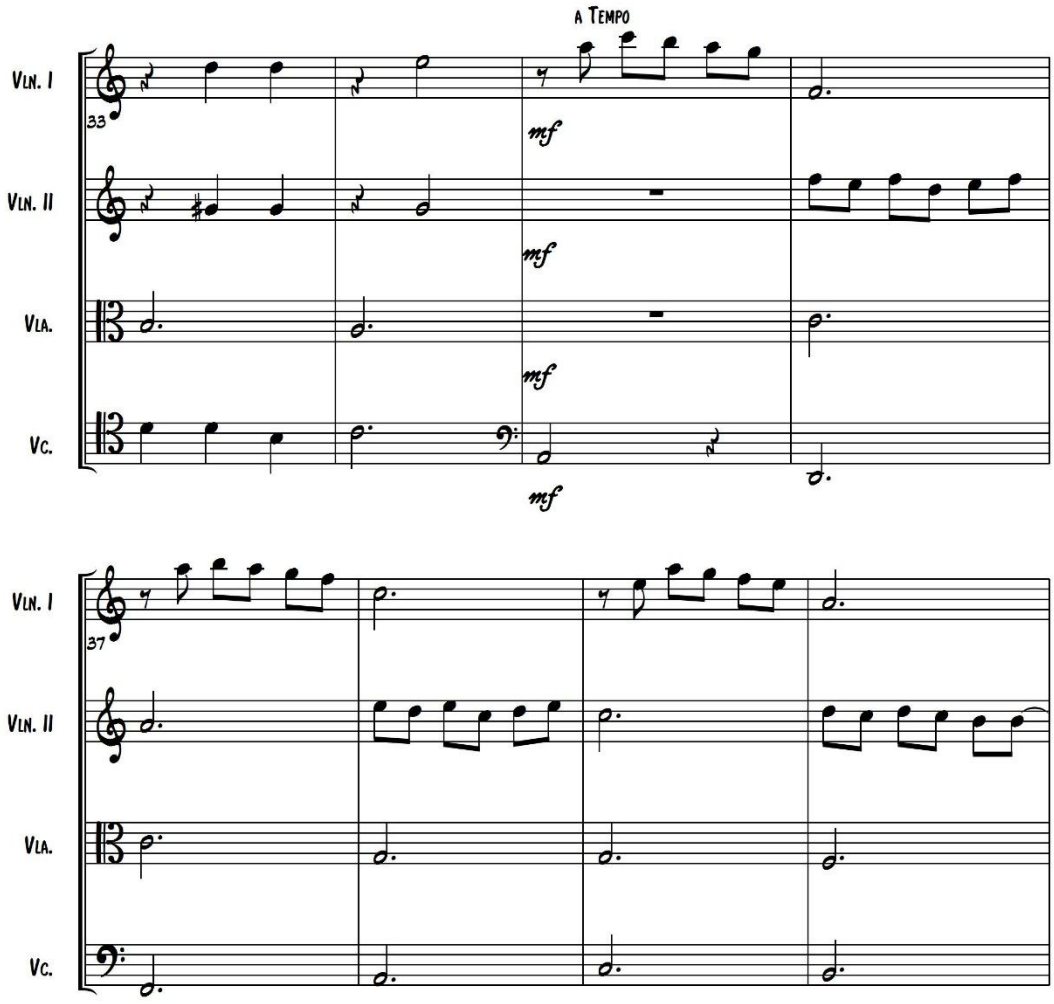


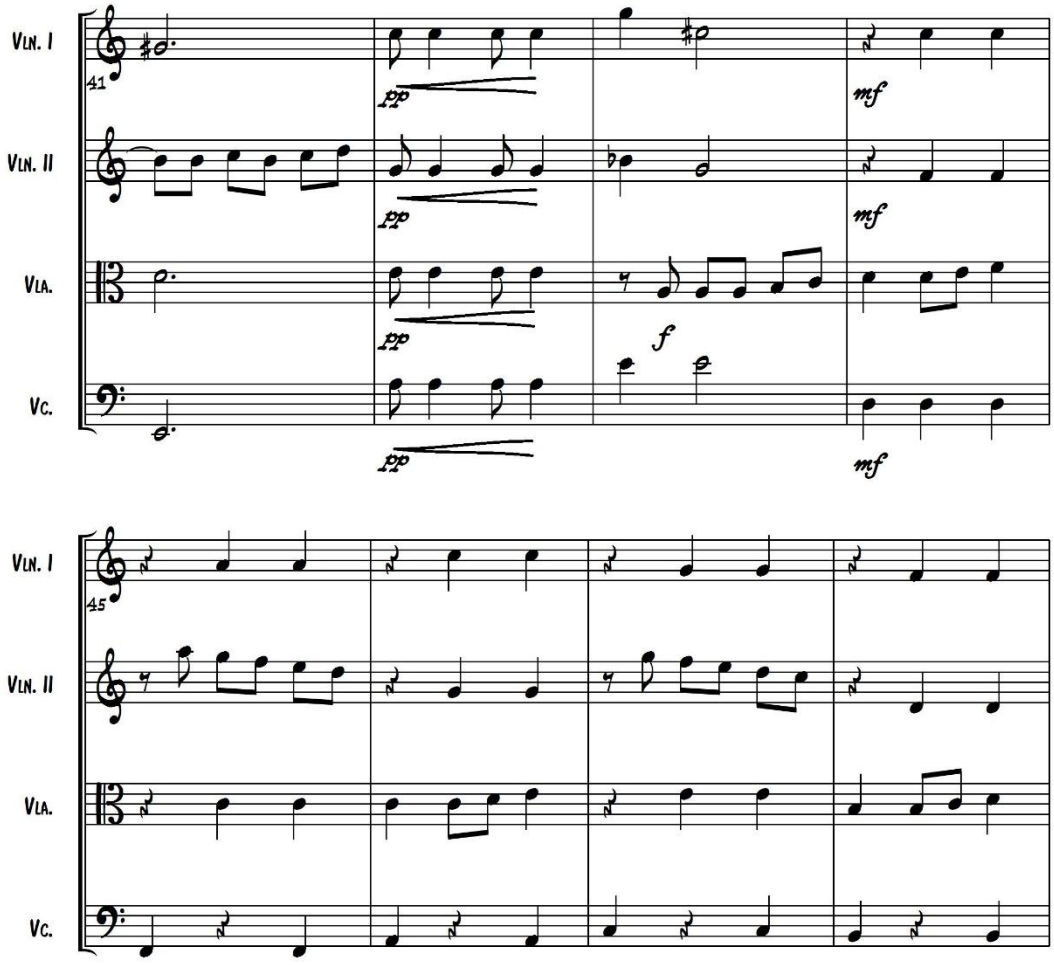
©

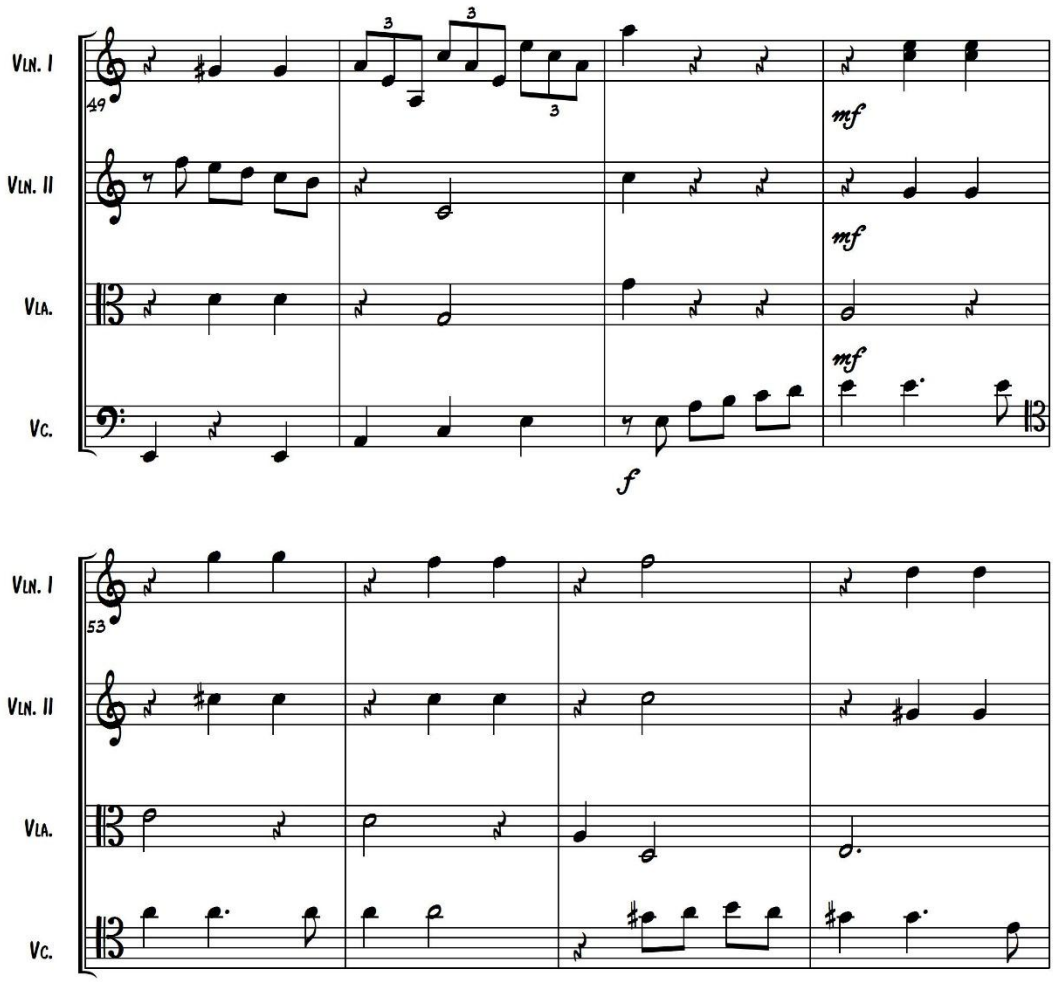

VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
9
pp
mf
f
13

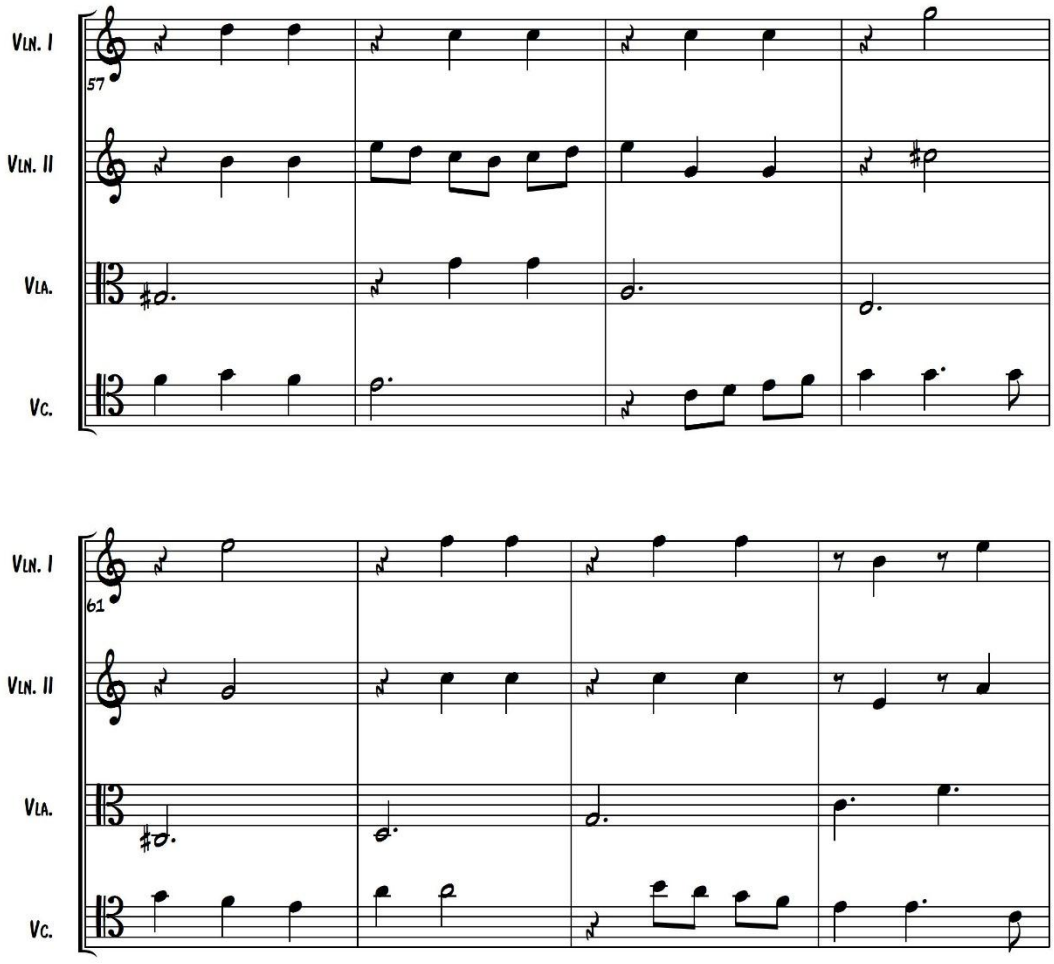

VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
17
mf
mf
mf
f
21

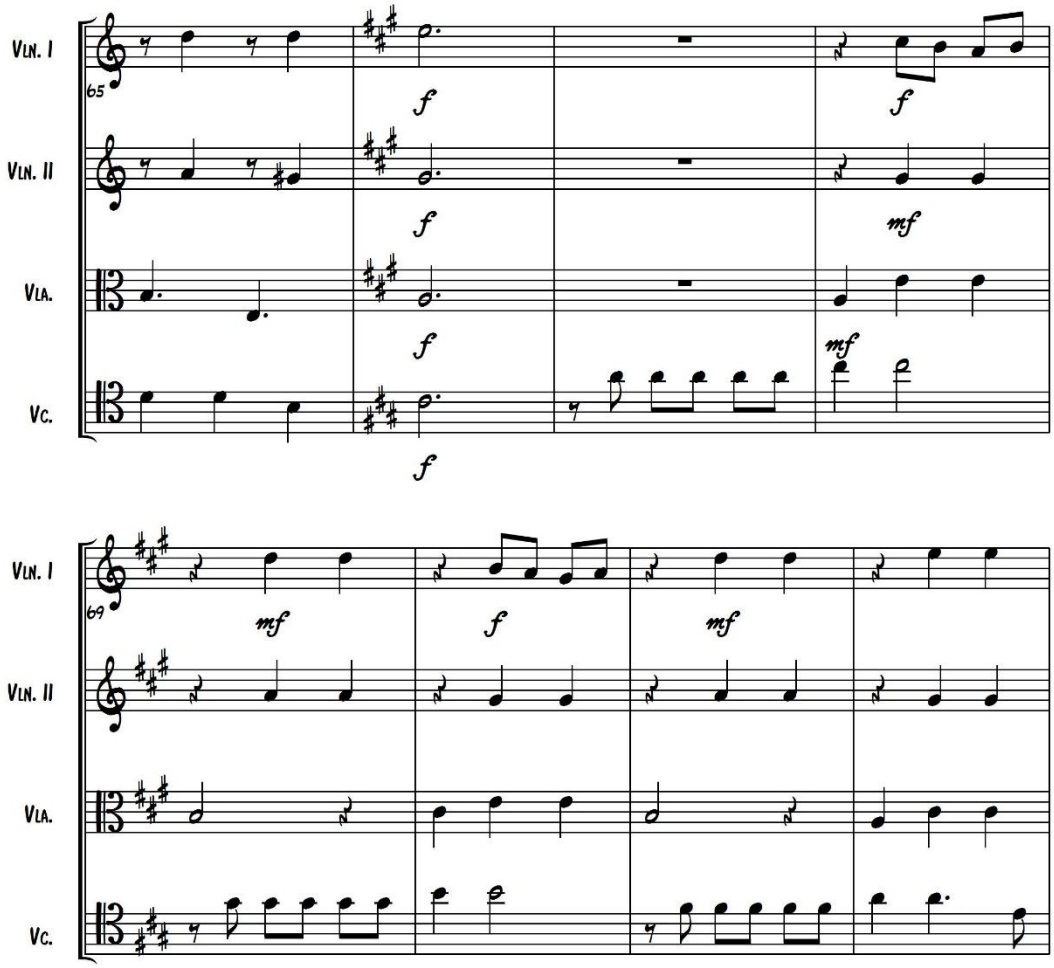

VLN. I
25
VLN. II
VLA.
VC.
VLN. I
29
VLN. II
VLA.
VC.

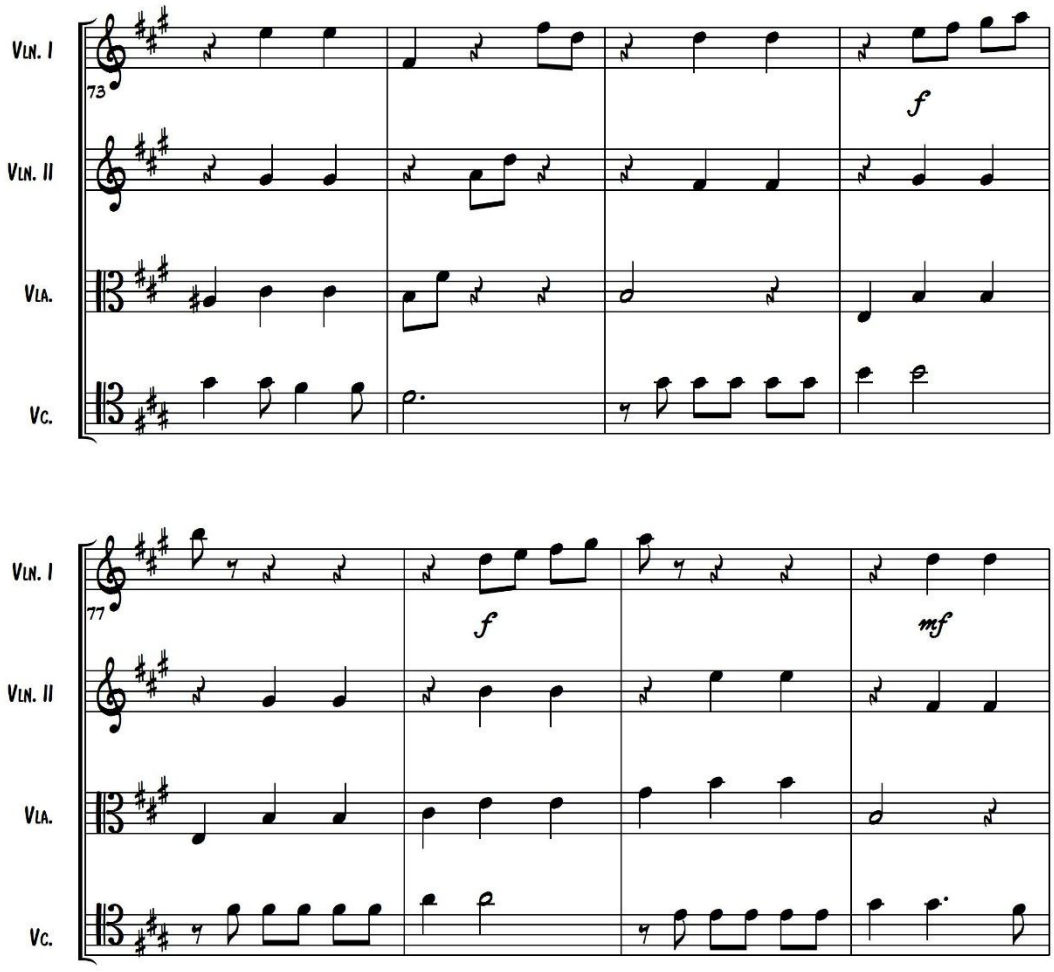

A TEMPO
VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
33
37
mf

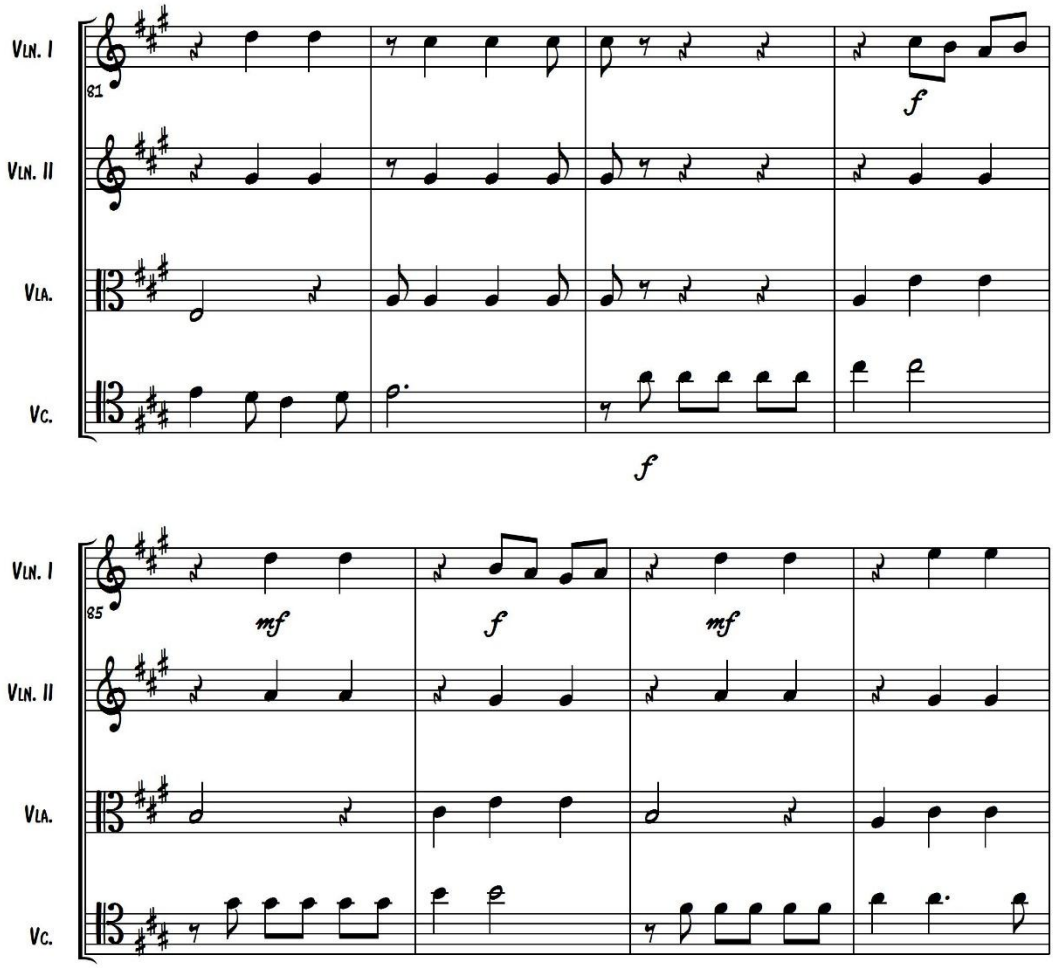

VLN. I
41
VLN. II
VLA.
VC.
pp
mf
f
45

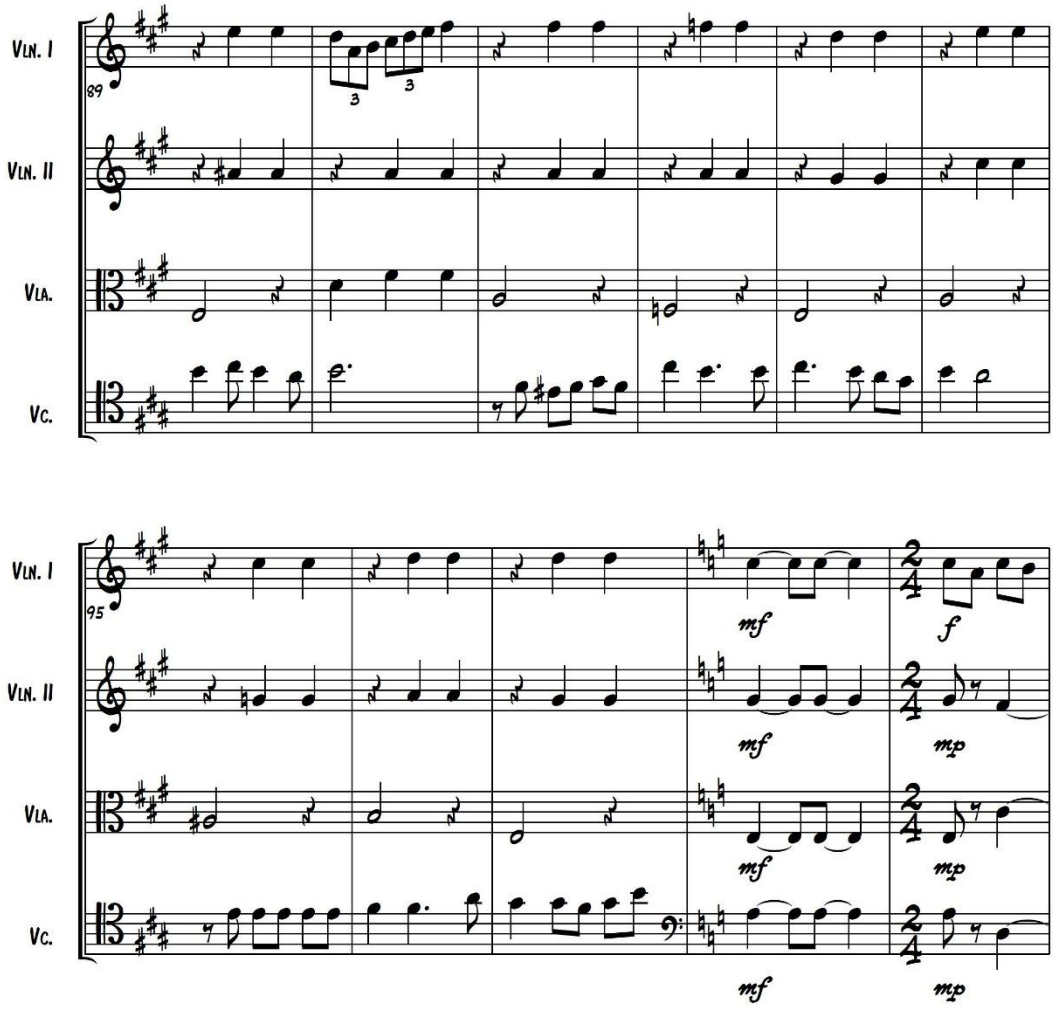

VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
49
mf
mf
mf
f
53

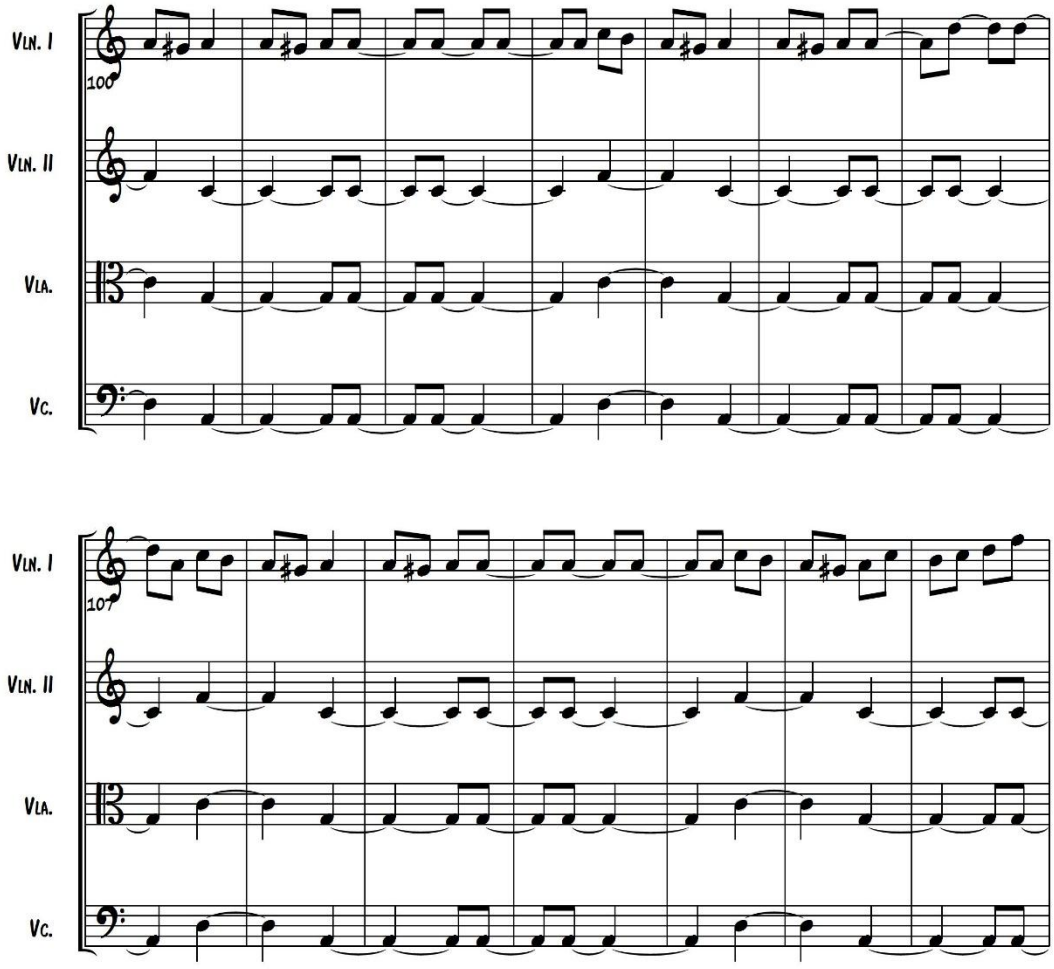

VLN. I
57
VLN. II
VLA.
VC.
VLN. I
61
VLN. II
VLA.
VC.

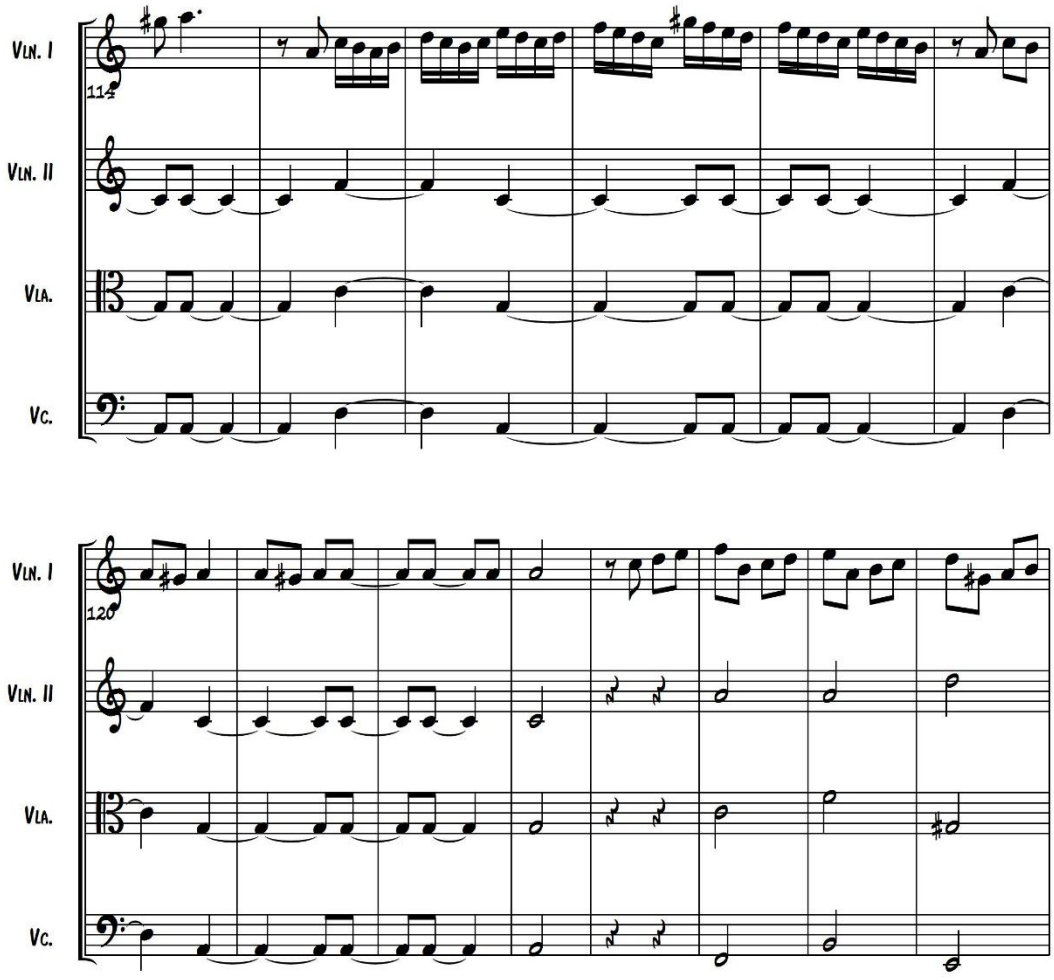

VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
65
f
mf
69

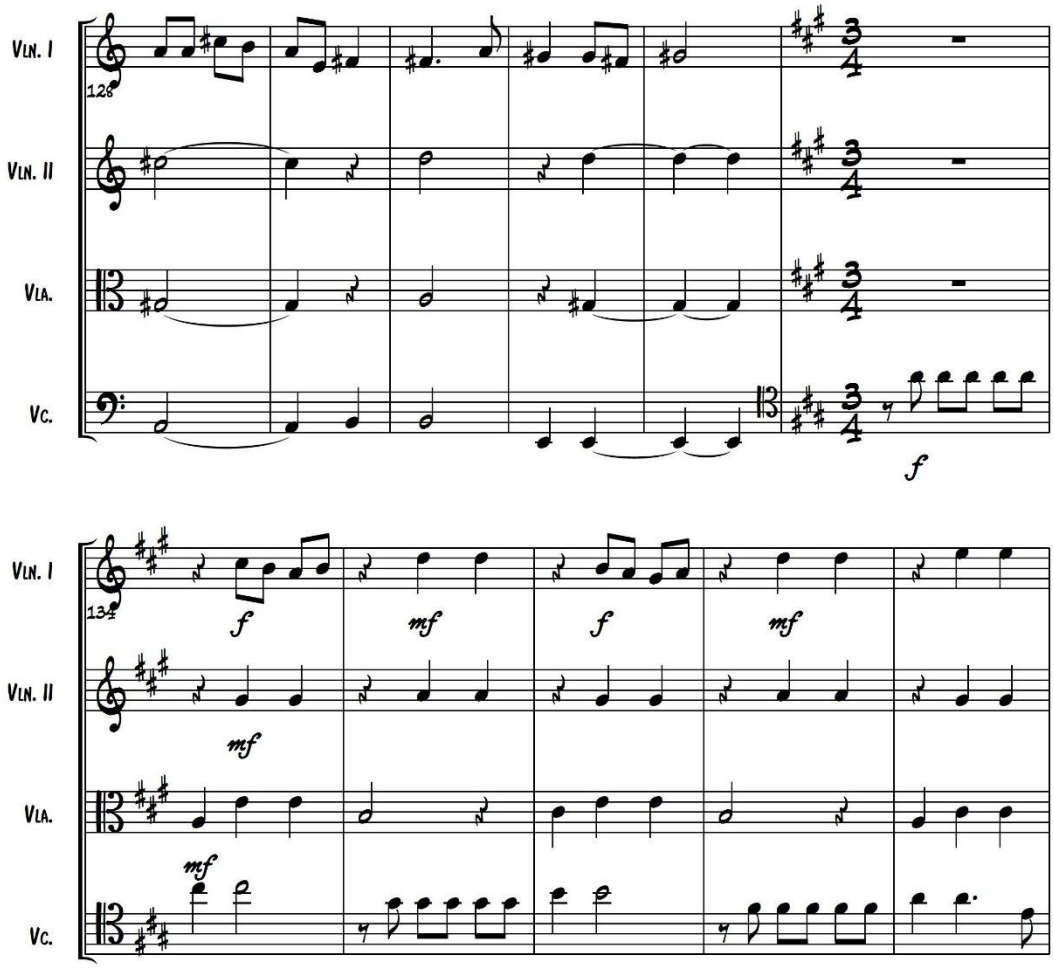

VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
73
f
77
f
mf

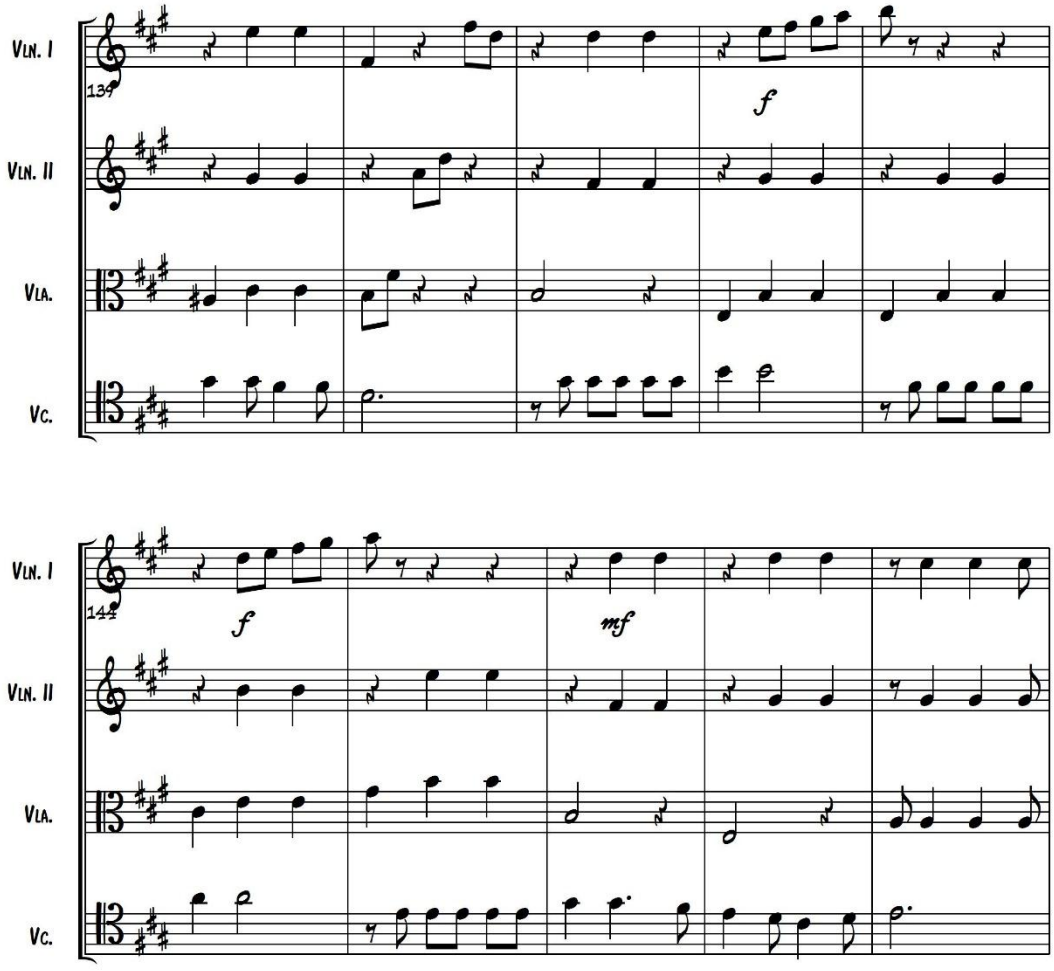

VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
81
f
f
85
mf
f
mf

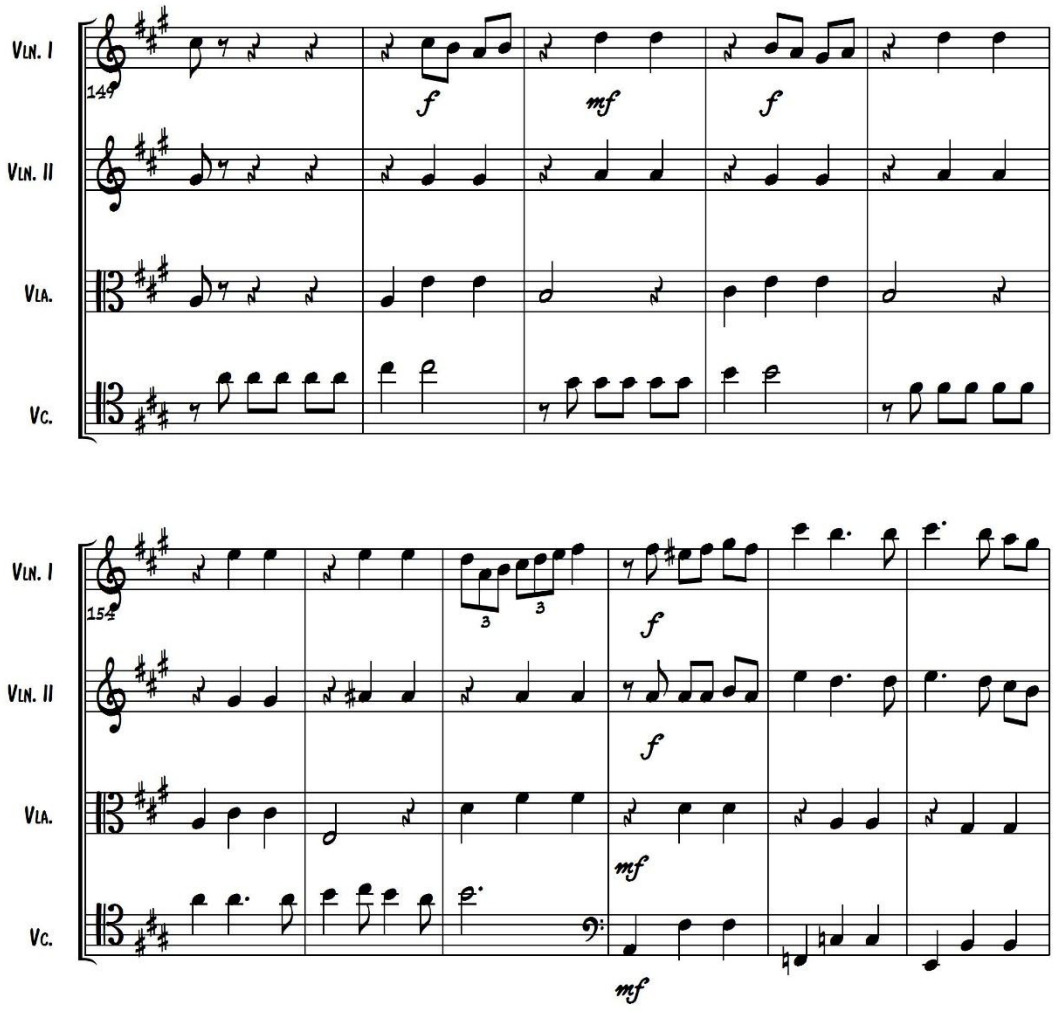

VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
89
3
3
95
mf
f
mf
mp
mf
mp
mf
mp

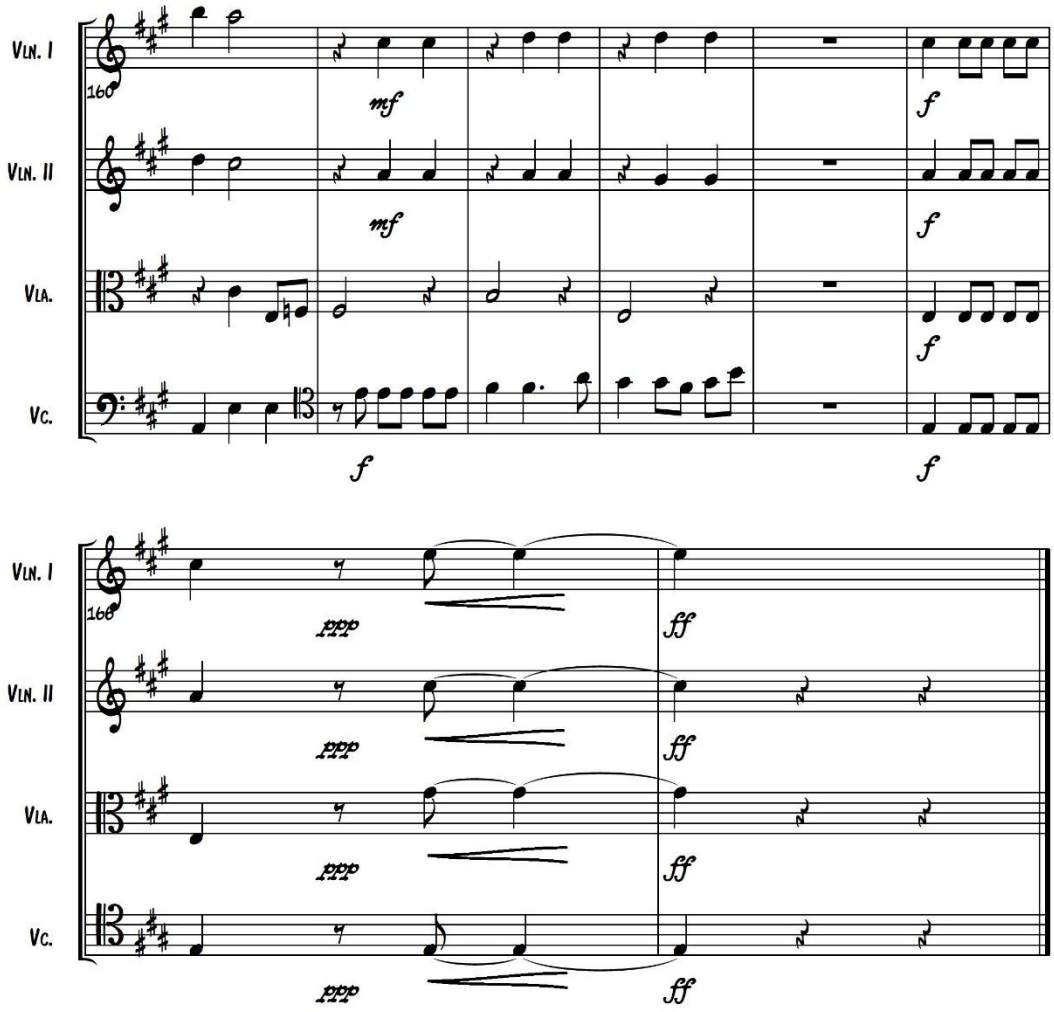

VLN. I
100
VLN. II
VLA.
VC.
VLN. I
107
VLN. II
VLA.
VC.


VLN. I
114
VLN. II
VLA.
VC.
VLN. I
120
VLN. II
VLA.
VC.


VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
128
f
134
f
mf
f
mf
mf
mf

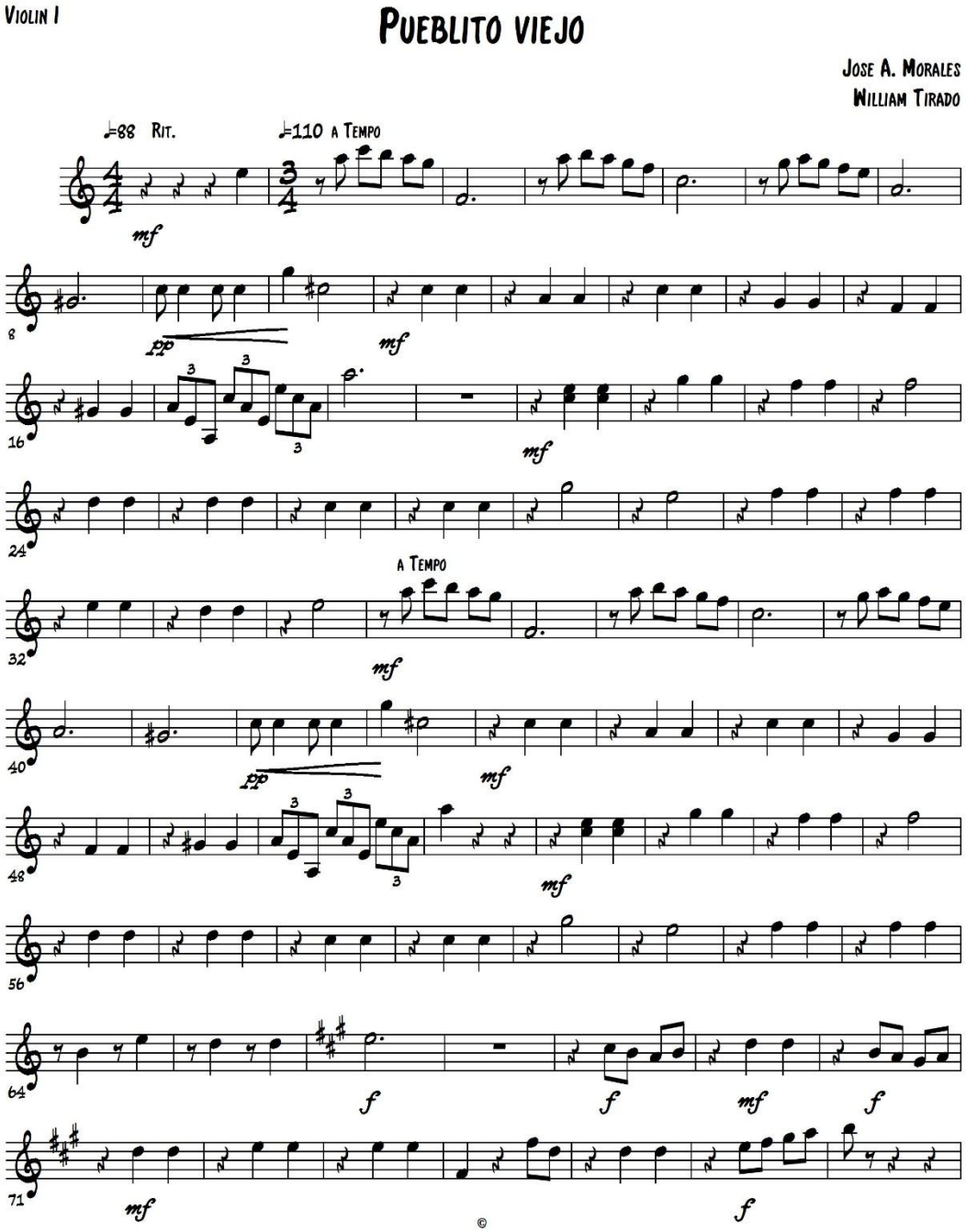

VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
134
f
VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
141
f
mf

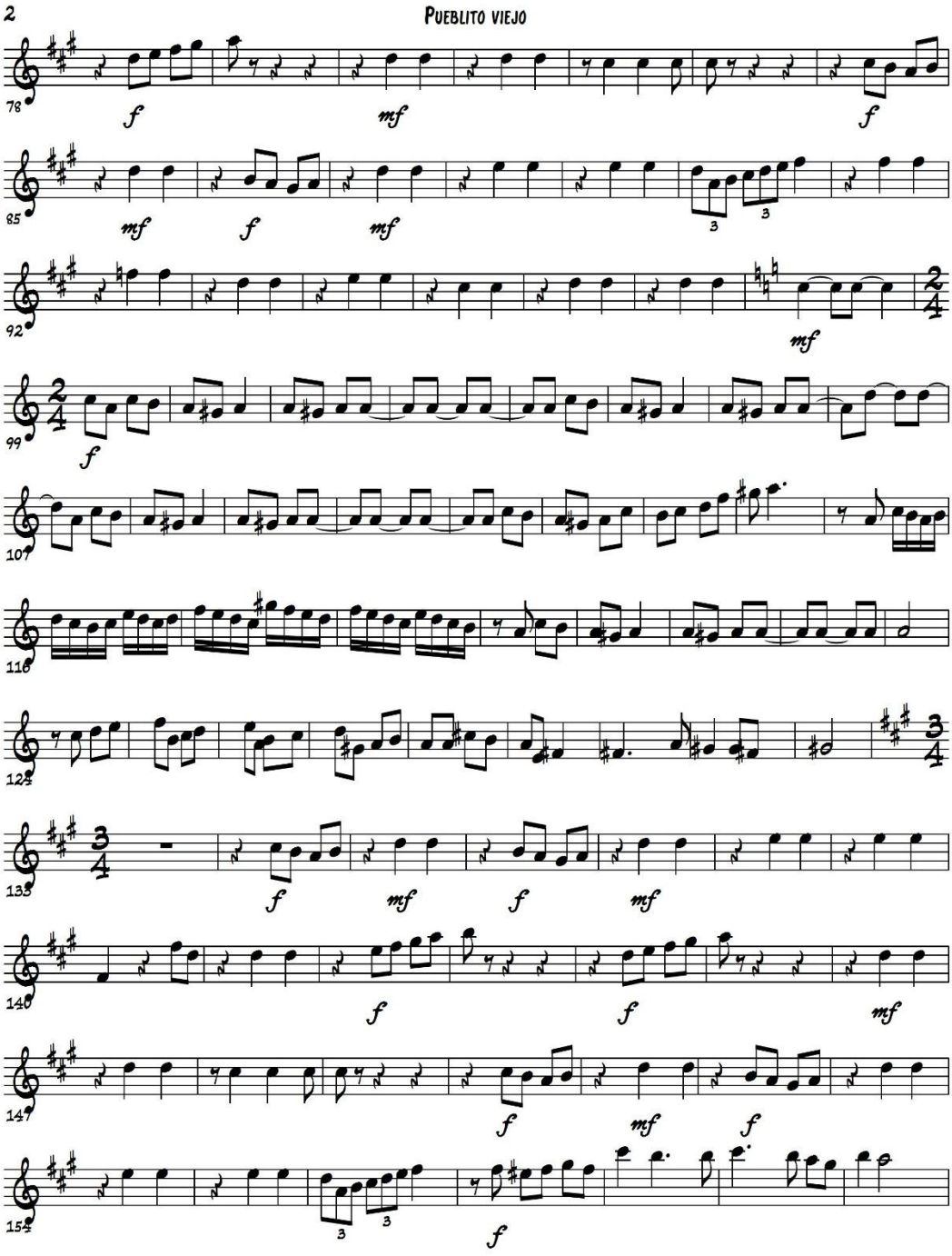

VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
149
f
mf
f
154
3
3
f
f
mf
mf

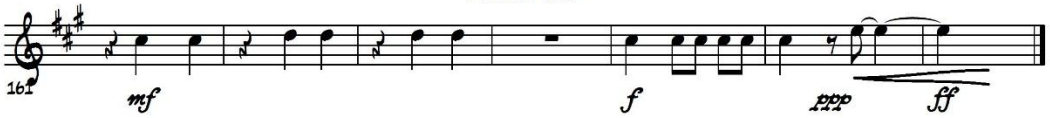

VLN. I
VLN. II
VLA.
VC.
160
mf
f
ppp
ff

Partes Individuales

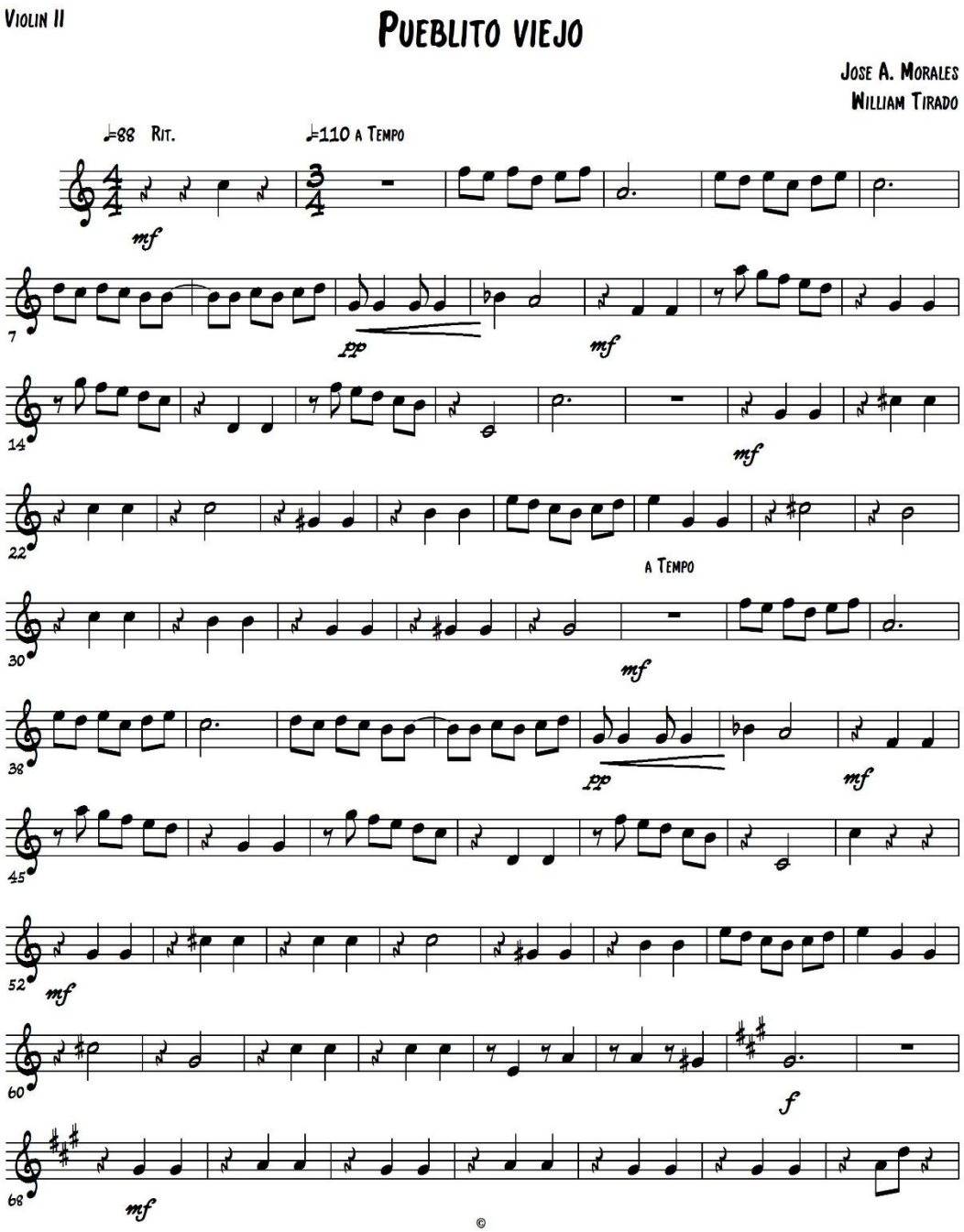
Violín I



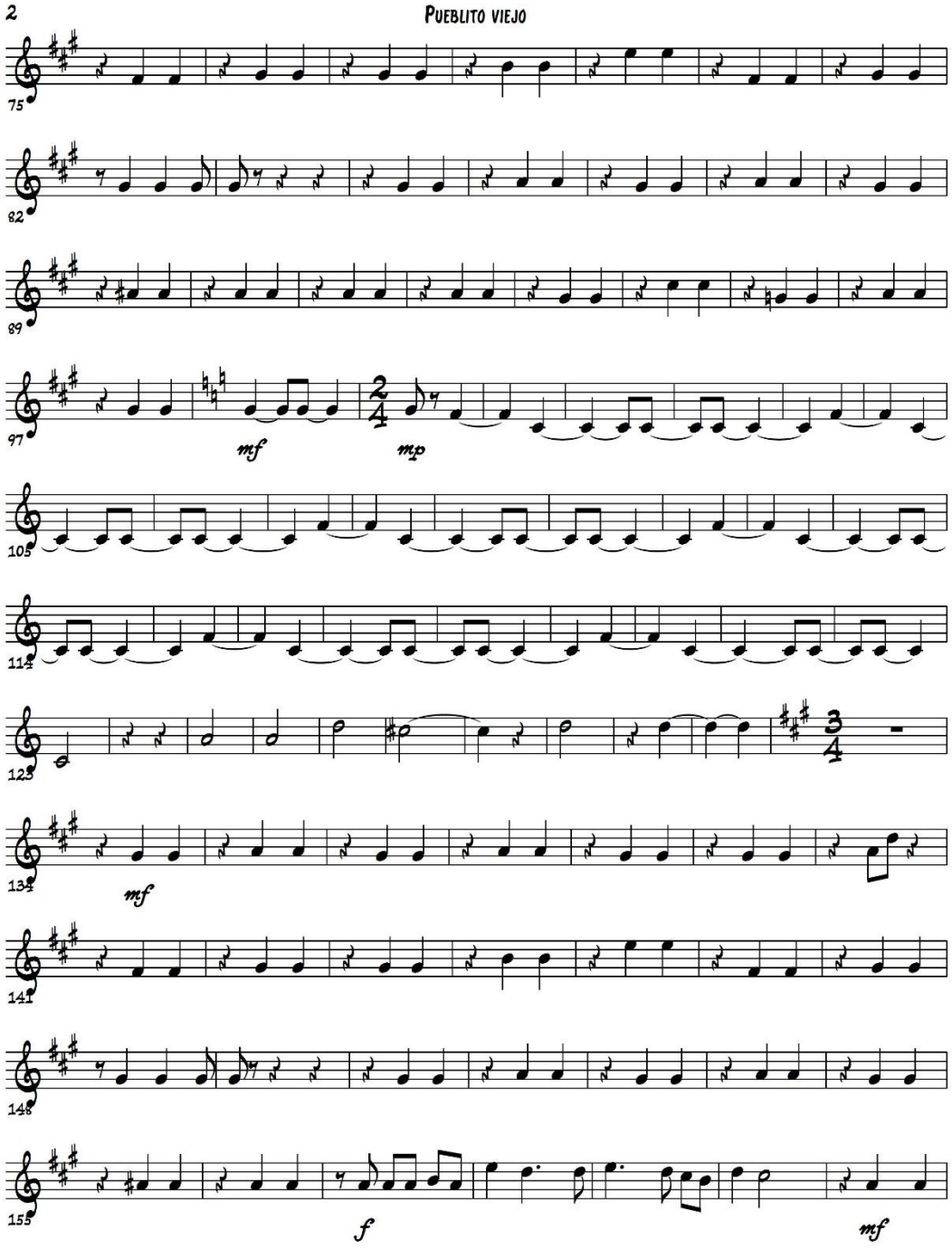

Pueblito viejo
78
85
92
99
107
116
122
133
140
147
154

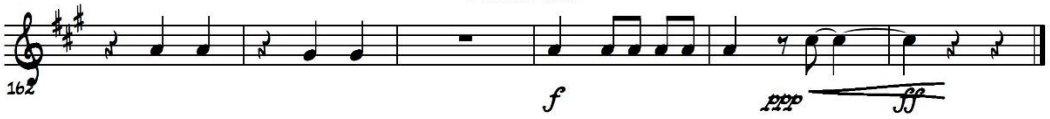

161
mf
f
ppp
ff

Violín II

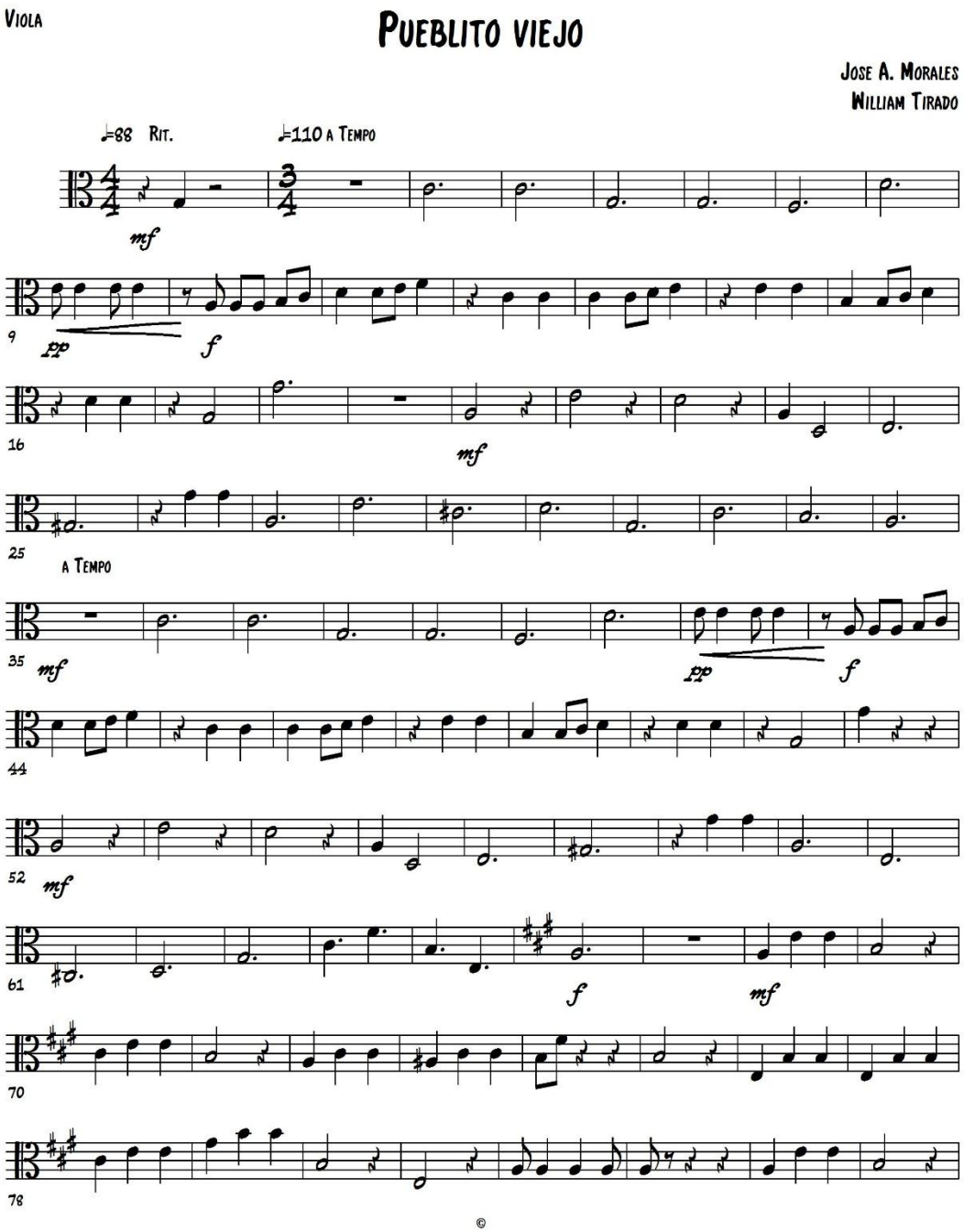

Violin II
Pueblito viejo
Jose A. Morales
William Tirado
♩=88 Rit.
♩=110 a Tempo
mf
pp
mf
mf
a Tempo
mf
pp
mf
mf
f
mf
7
14
22
30
38
45
52
60
68

©


Pueblito viejo
75
82
89
97
mf
mp
105
114
123
134
mf
141
148
155
f
mf

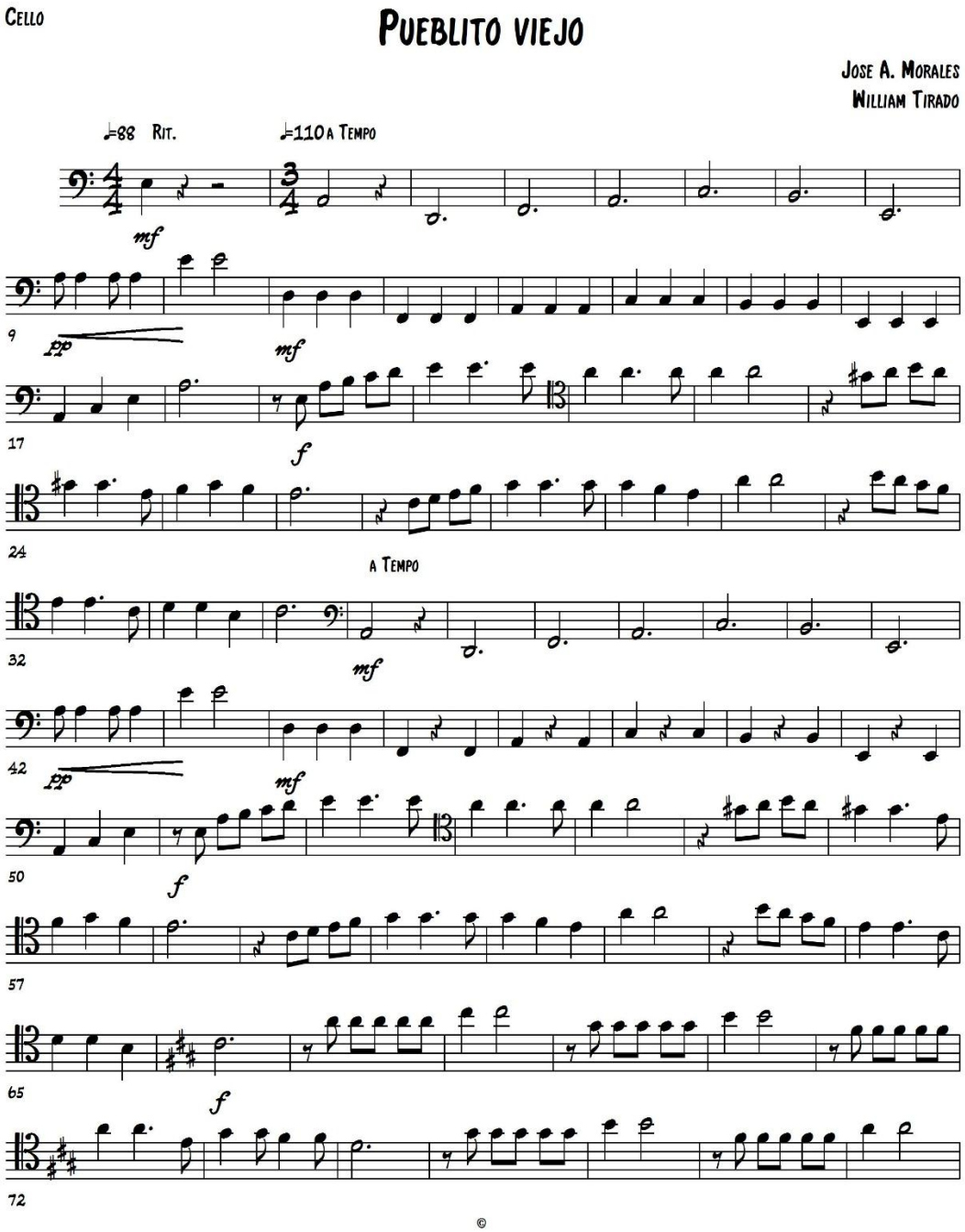

162
f
ppp
ff

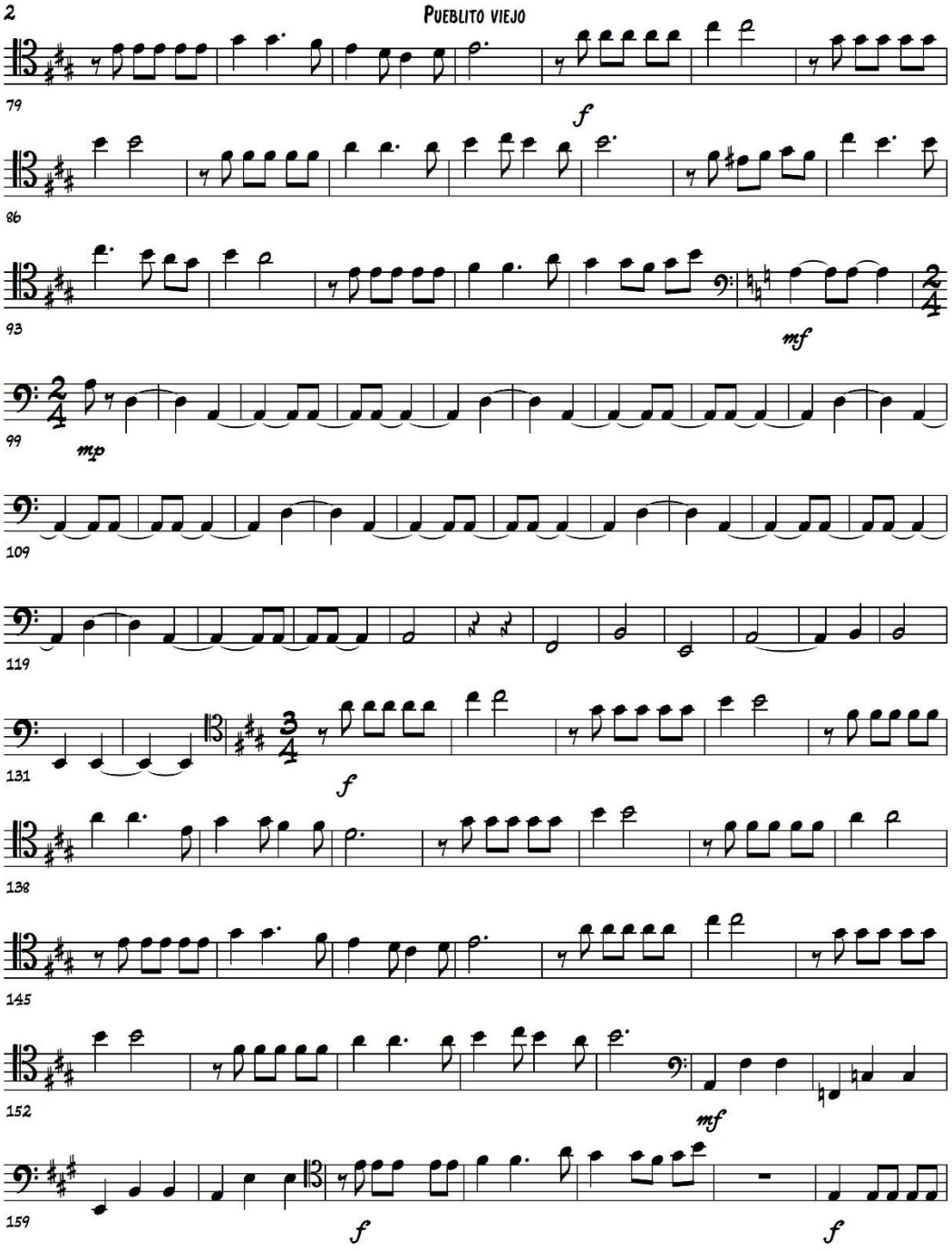
Viola

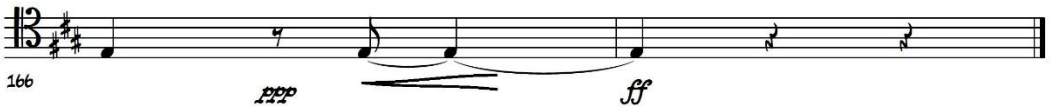

Viola
Pueblito viejo
Jose A. Morales
William Tirado
♩=88 Rit.
♩=110 a Tempo
mf
9
pp
f
16
mf
25
a Tempo
35
mf
pp
f
44
52
mf
61
f
mf
70
78
©

164
f
ppp
ff

Violoncello




2
Pueblito viejo
79
f
86
93
mf
99
mp
109
119
131
f
138
145
152
mf
159
f
f


166
ppp
ff