

**SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE
COMPOSITORES COLOMBIANOS**

ARLEN FELIPE SILVA TORRES

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES – MÚSICA
BUCARAMANGA**

2014

**SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE
COMPOSITORES COLOMBIANOS**

ARLEN FELIPE SILVA TORRES

**Trabajo presentado como requisito para optar por el título de Licenciado en
Música**

DIRECTORA

Mg. ANDREA JULIANA ZAMBRANO OLARTE

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES – MÚSICA

BUCARAMANGA

2014

DEDICATORIA

El amor por la música ha sido la mayor herencia que me han podido inculcar desde mi niñez y la que jamás abandonaré por difícil que sean los tiempos.

Dedico este trabajo a mis padres: Ricardo Silva Bravo y Luz Stella Torres Díaz.

AGRADECIMIENTOS

A todos los han colaborado de forma activa o pasiva en la realización de este seminario de investigación, al maestro Blas Emilio Atehortúa Amaya por su interés en este proyecto y colaboración con los diferentes materiales proporcionados al igual que el maestro Victoriano Valencia Rincón por estar atento a cada una de las inquietudes generadas durante este trabajo académico.

De manera especial a la directora de este proyecto Andrea Juliana Zambrano Olarte por su dedicación y constante apoyo en este tiempo y a la maestra Iryna Sachli por sus consejos y conocimiento impartido durante mi proceso en la universidad.

Asimismo a mi amigo y compañero de carrera Carlos Andrés León Martínez por su ayuda en las diferentes situaciones vividas durante este periodo, paralelamente Carlos Andrés Domínguez Villamizar por sus innumerables ayudas y consejos en los aspectos musicales y fuera de ellos. También a los estudiantes Juan Orozco, Leonado Pinto, Luis Montesino, Rafael Rivera, Rostyn Blanco y Steven Pico por su interés en este trabajo, motivación y entrega, generando un excelente ambiente para el debate académico en cada una de las sesiones, cumpliendo con los objetivos trazados para este seminario de investigación.

Igualmente para Leidy Carrillo, Marledys Pérez y Nayarith Navarro quienes no ahorraron esfuerzos en ayudarme en el manejo de los diferentes programas, material bibliográfico y traducción de los diferentes documentos necesitados en la realización de este proyecto. Finalmente a Dios por darme el privilegio de aportar un grano de arena a la investigación y el análisis de la música colombiana.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	14
1. FUNDAMENTACIÓN	15
1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	15
1.1.1 Pregunta Problema	15
1.2. OBJETIVOS	16
1.2.1 Objetivo General	16
1.2.2 Objetivos Específicos.	16
1.3. JUSTIFICACIÓN	16
1.4. ASPECTOS METODOLÓGICOS	18
1.4.1 Tipo de estudio	18
1.4.2 Métodos y técnicas	18
1.4.3 Recursos físicos, humanos, materiales y equipos	20
2. MARCO REFERENCIAL	21
2.1. MARCO LEGAL	21
2.2. MARCO DE ANTECEDENTES	22
2.3. MARCO CONCEPTUAL	23
2.3.1 Teoría musical	23
2.3.2 Armonía y contrapunto	23
2.3.3 Formas musicales y texturas	24
2.3.4 La música académica en Colombia	26
3. EL SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN	27

4.	LAS CONCLUSIONES DEL SEMINARIO	31
4.1.	MANUEL M. PÁRRAGA	31
4.1.1	Bambuco aires nacionales neo-granadinos Op. 14	32
4.2.	LUIS A. CALVO	40
4.2.1	Intermezzo N°2 “Lejano Azul”	46
4.3.	BLAS E. ATEHORTÚA	50
4.3.1	Obertura Festiva Op 181	53
4.4.	VICTORIANO VALENCIA	63
4.4.1	Suite N°2	65
5.	CONCLUSIONES	98
6.	RECOMENDACIONES	100
	BIBLIOGRAFÍA	101
	ANEXOS	105

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Plan de sesiones	30
Tabla 2. Estructura sección A (Bambuco Aires Nacionales Neo-Granadinos Op. 14)	38
Tabla 3. Estructura sección B (Bambuco Aires Nacionales Neo - Granadinos Op. 14)	38
Tabla 4. Estructura sección C (Bambuco Aires Nacionales Neo - Granadinos Op. 14)	38
Tabla 5. Estructura sección A ¹ (Bambuco Aires Nacionales Neo - Granadinos Op. 14)	39
Tabla 6. Estructura sección C ¹ y Coda (Bambuco Aires Nacionales Neo - Granadinos Op. 14)	39
Tabla 7. Estructura del Intermezzo N°2 “Lejano Azul”	49
Tabla 8. Estructura de la sección A (Obertura Festiva Op. 181)	62
Tabla 9. Estructura de la sección B (Obertura Festiva Op. 181)	63
Tabla 10. Estructura de la sección A y Coda (Obertura Festiva Op. 181)	63
Tabla 11. Forma de la Sección B (Suite N°2 – Cantadoras)	72
Tabla 12. Estructura de la sección A (Suite N°2 – Cantadoras)	76
Tabla 13. Estructura de la sección B (Suite N°2 – Cantadoras)	77
Tabla 14. Estructura la segunda Danza (Suite N°2 – Bambuco)	82
Tabla 15. Estructura de la tercera Danza (Suite N°2 – Cumbiamba)	88
Tabla 16. Estructura de la cuarta Danza (Suite N°2 – Pregón)	97

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Luis A. Calvo	40
Figura 2. Blas E. Atehortúa	50
Figura 3. Motivo rítmico de la transición (Obertura Festiva Op. 181)	55
Figura 4. Motivo rítmico del Bombo (Obertura Festiva Op. 181)	57
Figura 5. Motivo rítmico de las cuerdas (Obertura Festiva Op. 181)	58
Figura 6. Motivo rítmico-melódico (Obertura Festiva Op. 181)	61
Figura 7. Victoriano Valencia	63
Figura 8. Motivo rítmico de los bronces (Suite N°2 – Cantadoras)	67
Figura 9. Motivo rítmico y acompañamiento (Suite N°2 – Cantadoras)	70
Figura 10. Base rítmica de la Tambora (Suite N°2 – Cumbiamba)	83
Figura 11. Ostinato y variación (Suite N°2 – Cumbiamba)	86
Figura 12. Ostinato rítmico (Suite N°2 – Pregón)	93
Figura 13. Motivo melódico y acompañamiento rítmico (Suite N°2 – Pregón)	96
Figura 14. Final de la Coda (Suite N°2 – Pregón)	97

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Protocolo Primera Sesión	106
Anexo B. Protocolo Segunda Sesión	108
Anexo C. Protocolo Tercera Sesión	111
Anexo D. Protocolo Cuarta Sesión	113
Anexo E. Protocolo Quinta Sesión	115
Anexo F. Protocolo Sexta Sesión	117
Anexo G. Protocolo Séptima Sesión	119
Anexo H. Protocolo Octava Sesión	121
Anexo I. Protocolo Novena Sesión	123
Anexo J. Protocolo Decima Sesión	125
Anexo K. Protocolo Onceava Sesión	127
Anexo L. Protocolo Doceava Sesión	129

RESUMEN

TITULO: SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS*

AUTOR: ARLEN FELIPE SILVA TORRES**

Palabras claves: Música, Seminario de investigación, Análisis, Biografías.

La música erudita en el ámbito Colombiano ha estado presente desde la época de la independencia hasta la actualidad gracias a diferentes compositores. Tales compositores han involucrado motivos rítmico-melódicos de aires colombianos en sus obras, las cuales van desde piezas para instrumentos solistas, hasta grandes obras para banda u orquesta sinfónica que han llegado a trascender a nivel nacional e internacional. De la misma manera, el estudio de la música en Colombia ha ido adquiriendo carácter más serio y profesional, sin embargo, ante la necesidad de abordar repertorio nacional, el autor del proyecto vio en el seminario de investigación, una alternativa de motivación para acercar a sus compañeros al conocimiento de esta música.

Este trabajo tuvo como objetivo primordial, generar un espacio académico de análisis y reflexión en el cual se afianzaran conceptos teóricos musicales en los participantes del seminario, siendo éste un escenario abierto para estudiantes de todos los niveles. Se desarrolló en tres fases, iniciando con la planificación que incluía la delimitación del objeto investigativo y la búsqueda de información relacionada con el objeto de estudio que soportara la estructuración del seminario, para luego proceder al diseño y ejecución de las distintas sesiones y sus respectivas relatorías.

Cada sesión contó con un relator, un correlator y un protocolante y, al iniciar cada encuentro, se leía y aprobaba el protocolo de la sesión anterior, lo cual se convirtió en el material necesario para la construcción de este informe. Se desarrollaron 12 sesiones en las cuales se estudiaron aspectos biográficos y una obra de cada uno de los cuatro compositores seleccionados.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Licenciatura en Musica. Directora: Andrea Juliana Zambrano Olarte

ABSTRACT

TITLE: THEORETICAL MUSICAL ANALYSIS SEMINAR OF COLOMBIAN COMPOSERS*

AUTHOR: ARLEN FELIPE SILVA TORRES**

Key words: Music, Research seminar, Analysis, Biographies.

The erudite music in the Colombian context, has been around since the time of independence to the present, through various composers. Such composers involved rhythmic - melodic Colombian motifs in their work, which range from pieces for solo instruments to large works for symphony orchestra or band, which have come to transcend national and international level. Similarly, the study of music in Colombia have been getting more serious and professional, however the need to address national repertoire the author attended a seminar and saw the research that motivated him to bring his companions to the knowledge of this music.

This work had as main objective, to generate an academic space for analysis and reflection where theoretical music concepts take hold of the seminar participants and that is open to students of all levels. It was developed in three phases, starting with the planning to limit the research objective and search for related information in order to support the structure of the seminar, and then proceed to the design and implementation of the various sessions and their respective rapporteurs.

Each session had a head speaker, assistant speaker and protocol leader at the start of each meeting, they read and approved the protocol of the previous session, which became necessary for the construction of this report. They developed Twelve Sessions in which they would study the biographical work of each of the four selected composers.

* Graduation Project

** Human Science Faculty. Bachelor Music. Directress: Andrea Juliana Zambrano Olarte.

INTRODUCCIÓN

La música colombiana desde la época de la independencia hasta la actualidad ha contado con una producción erudita de piezas musicales, con un nacionalismo evidente en cada una de los motivos rítmico-melódicos, que han llevado a estas piezas a trascender nivel nacional e internacional. Lo anterior ha permitido otorgar distintos reconocimientos y homenajes a los compositores aun cuando falta más divulgación de sus trabajos y su arte a nivel interno.

Estudiar, investigar, analizar y difundir la música nacional es responsabilidad de todos los actores académicos ya que esto contribuye en la preservación del patrimonio cultural musical. Estas piezas musicales cuentan con una gran variedad de elementos teóricos fundamentales en el aprendizaje, manejo y ejecución de estas obras y, su abordaje, amplían el criterio musical y capacidad de análisis de los músicos profesionales y en formación.

Este documento reúne los resultados de un proceso reflexivo a través de la metodología del seminario de investigación. Tomó como objeto investigativo cuatro de los compositores eruditos colombianos más representativos y una obra de cada uno que hubiera trascendido a escenarios internacionales, para ser analizada. Así mismo, permitió concluir que trabajos como este, transforma el pensamiento musical de los participantes, encuentran en el repertorio nacional, fuentes importantes de conocimiento.

Si la identidad musical colombiana se recupera y expone en los diferentes espacios académicos, no quedará en el olvido el trabajo de diversos compositores que han puesto su grano de arena para el crecimiento y evolución de la música en Colombia.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Durante la formación como Licenciado en Música en la Universidad Industrial de Santander se abordan las asignaturas teóricas como teoría y solfeo, armonía, contrapunto, formas musicales y seminario de audioperceptiva, entre otras, que facilitan el entendimiento de todos los aspectos y elementos propios de este arte.

También, como parte de ese proceso de formación profesional, el estudiante se ve enfrentado al abordaje y análisis de reconocidas obras universales que se constituyen en un material estándar y obligatorio, desconociendo los aportes que distintos compositores nacionales han hecho en sus obras, muchas de las cuales han trascendido en el ámbito internacional.

En el transcurso de tales asignaturas se encontraron grupos heterogéneos, es decir, estudiantes con distintos niveles de conocimiento y diferente motivación para el desarrollo de los contenidos de las mismas. Sin embargo, al finalizar el proceso de formación teórica se encuentra un pequeño grupo de estudiantes interesados en continuar profundizando, estudiando y reflexionando acerca de los elementos teóricos de la música, y con el deseo de conocer, preservar y difundir los trabajos musicales de distintos compositores colombianos.

1.1.1 Pregunta Problema. ¿Es el seminario de Investigación una estrategia eficaz para el análisis, reflexión y debate de distintos elementos teórico-musicales así como para el conocimiento y difusión del patrimonio musical nacional?

1.2. OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo General. Generar un espacio académico de análisis y reflexión sobre los aspectos teórico-musicales contenidos en obras de compositores colombianos.

1.2.2 Objetivos Específicos.

- Motivar la lectura, reflexión y análisis de distintos materiales bibliográficos y audiovisuales.
- Promover el debate, argumentación y exposición de las ideas propias sobre los aspectos teóricos encontrados en las obras sugeridas para el trabajo de las sesiones del seminario.
- Presentar mediante un informe escrito, los resultados del análisis de los elementos teóricos hallados en las obras de compositores colombianos seleccionadas para el desarrollo del seminario.

1.3. JUSTIFICACIÓN

Los programas académicos de pregrado se constituyen, en principio, en una idea o deseo que, durante el paso del tiempo y a través de la vivencia de distintas situaciones propias del quehacer universitario, se va materializando en un perfil de formación profesional. Dicho perfil está conformado por elementos técnicos propios de la disciplina y del carácter del individuo, que lo hacen competente en el desempeño de funciones y roles al interior de la sociedad. Sin embargo, el obtener un título no garantiza que el egresado se encuentre completamente formado, pues con el paso del tiempo van surgiendo nuevos conceptos y tendencias que le exigen permanecer en continuos procesos de actualización.

Cada persona es autónoma, en la manera como adquiere, procesa y transmite una información específica, y tiene plena libertad para escoger si lo hace de manera individual y autodidacta o si recorre al trabajo en equipo como estrategia para generar nuevos espacios y conocimientos.

El presente proyecto busca propiciar un escenario de análisis y reflexión denominado “Seminario”, que genere un aprendizaje activo entre sus participantes, pues se requiere de la búsqueda independiente de información en un ámbito de colaboración recíproca. Así mismo, busca potenciar el trabajo en equipo, pues requiere tomar decisiones que conlleven a un conocimiento conjunto y no a un fin personal.

Poco a poco los participantes de este trabajo pasarán de ser miembros pasivos a ser miembros activos, desarrollando las habilidades que necesitan para tener una participación exitosa, pues se requiere de la exposición de inquietudes y conocimientos que permitan el desarrollo de los contenidos propuestos; de la argumentación y generación de debate; de la elaboración de conclusiones y de la presentación de los resultados de cada sesión.

Igualmente, el seminario pretende utilizar, como medio generador de interrogantes teóricos, obras de compositores colombianos que han trascendido y se han difundido internacionalmente, pues el autor del presente proyecto ha notado durante su proceso de formación profesional, que hace falta profundizar en el análisis de tales obras, para de esta manera contribuir con la preservación y difusión del patrimonio musical colombiano. También se busca desarrollar habilidades analíticas, críticas y reflexivas que puedan lograr un desarrollo integral en los futuros profesionales.

Aun cuando este proyecto tiene un enfoque principalmente teórico, no pretende desconocer que el título que otorga el programa académico es de Licenciado en

Música, por lo que hace énfasis en la obligación que tiene el futuro licenciado, de conocer de manera profunda y completa su disciplina y los diferentes aspectos de la misma para así poder enseñarlos.

1.4. ASPECTOS METODOLÓGICOS

1.4.1 Tipo de estudio. El presente proyecto contiene elementos relacionados con diferentes tipos de estudios, y por lo que es documental, descriptivo y explicativo. Como dice Bernate¹, es documental, pues se hace necesario reunir y realizar una abstracción analítica de la información necesaria para cumplir con el objetivo principal, y requiere de la elaboración de síntesis o deducciones sobre los procedimientos lógicos mentales utilizados.

Así mismo es de tipo descriptivo o transversal, ya que ofrece la posibilidad de seleccionar las características más importantes de las temáticas a estudiar después de hacer una observación exhaustiva de las mismas. A su vez es de tipo explicativo, porque a través de este trabajo se pueden dar razones del estudio y análisis llevado con lo cual va más allá de los dos tipos de estudio anteriores, porque permite establecer relaciones entre conceptos.

1.4.2 Métodos y técnicas. Dado que el presente proyecto plantea el seminario como espacio para el análisis, la reflexión y el debate de distintos elementos teórico-musicales y, para el conocimiento y difusión del patrimonio musical nacional, se adopta y adapta la metodología del “Seminario de Investigación”², que básicamente contiene las siguientes etapas:

¹ BERNATE, Cesar Augusto. Metodología de la investigación para administración y economía. México: Pearson Education, S.A. 2006. p.115. ISBN 970-26-0645-9

² BRAVO SALINAS, Néstor H. “El Seminario Investigativo”. En: Taller de Aplicación Pedagógica para la Implementación del Sistema de Créditos Académicos, Capítulo VIII. Cuadernos Académicos No. 5. Corporación Unificada Nacional de Educación Superior – CUN. 2006.

Planificación: Comenzará con el establecimiento de los lineamientos que regirán el seminario según los alcances y resultados esperados. Teniendo en cuenta que el seminario tiene como tema principal el análisis teórico-musical de obras de compositores colombianos, se procede en esta etapa a diseñar cada una de las sesiones que lo integrarán, determinando los objetivos y la metodología a seguir en cada una de éstas, y a la búsqueda de material bibliográfico y audiovisual que coadyuven en su posterior ejecución.

La planeación de cada sesión del seminario será entregada al director del proyecto antes de su ejecución, para su respectiva revisión y aprobación. Dicha planeación comprende un documento que contiene la relatoría, los distintos materiales y recursos a utilizarse y el tipo de metodología que se implementará.

Entre los temas seleccionados para ser desarrollados en cada una de las sesiones del seminario de acuerdo con los objetivos propuestos, se encuentran los siguientes:

- ✓ Exploración de pre-saberes
- ✓ Compositores colombianos cuyas obras han trascendido en escenarios internacionales
- ✓ Análisis de obras seleccionadas.

Ejecución: Corresponde a la puesta en marcha de lo planeado en la etapa anterior, se revisa la documentación relacionada con cada sesión y se desarrolla cada encuentro conforme a lo establecido. En esta etapa es importante resaltar que los pre-saberes de los participantes juegan un papel muy importante ya que permiten determinar el nivel de profundidad en el que se puede comenzar a manejar cada concepto.

El seminario estará dividido en doce sesiones de dos horas cada una, las cuales utilizarán como método la observación, la inducción-deducción y el método analítico.

Finalización: Después de que culminan todas las sesiones del seminario, se elabora un documento final en el que se da cuenta, a manera de conclusión, de lo ocurrido en cada encuentro y los resultados obtenidos al final del proceso.

1.4.3 Recursos físicos, humanos, materiales y equipos. Los recursos físicos que se van a utilizar en el proyecto son de compromiso individual-grupal y principalmente pertenecen a la Universidad Industrial de Santander, pues se requerirá de un aula de clase para ejecutar las sesiones con el mobiliario apto (pupitres) y suficiente para los participantes.

El recurso humano estará integrado por el proponente del proyecto quien a su vez hará las veces de relator. Así mismo se contará con la participación de aproximadamente seis estudiantes con diferentes roles al interior de cada sesión.

Entre los equipos y materiales a utilizar se encuentran:

- Grabadora
- DVD
- Video Beam
- Marcadores, tablero

Estos objetos son de gran importancia al momento de ejecutar el proyecto, pues en cada una de las sesiones se realizarán audiciones musicales, que puedan facilitar la comprensión teórica de cada una de las obras a analizar, así como proyecciones de información teórica a exponer ante los participantes.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1. MARCO LEGAL

Todo proyecto, sea social, teórico, de creación, en este caso de investigación, posee unas bases jurídicas e institucionales, que regulan los derechos y deberes que tiene el estado sobre estos. La Constitución Política de Colombia de 1991, en dos de sus artículos dice: Artículo 67: “La educación es un derecho de la persona y un servicio público que tiene una función social; con ella se busca el acceso al conocimiento, a la ciencia, a la técnica, y a los demás bienes y valores de la cultura”³. Artículo 70: “El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional”⁴.

De acuerdo con estos dos artículos de La Constitución Política de 1991, la educación es un bien fundamental de todos los colombianos con un fin social, logrando el desarrollo de cada persona, sin importar raza, edad, ubicación o discapacidad.

Por otro lado, la Ley 30 de 1992 en sus primeros artículos dice: Artículo 1: “La Educación Superior es un proceso permanente que posibilita el desarrollo de las potencialidades del ser humano de una manera integral, se realiza con posterioridad a la educación media o secundaria y tiene por objeto el pleno

³ COLOMBIA. ASAMBLEA NACIONAL CONSTITUYENTE. Constitución Política de Colombia. (1991). Bogotá. D.C. Secretaria del Senado. [citado el 7 de marzo de 2013] p. 3. Disponible en internet:

http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/cp/constitucion_politica_1991_pr002.html#67

⁴ Ibíd., p. 3

desarrollo de los alumnos y su formación académica o profesional”⁵. De la misma manera, el Artículo 2 reza: “La Educación Superior es un servicio público cultural, inherente a la finalidad social del Estado”⁶.

Es importante resaltar también el Artículo 4: “La Educación Superior, sin perjuicio de los fines específicos de cada campo del saber, despertará en los educandos un espíritu reflexivo, orientado al logro de la autonomía personal, en un marco de libertad de pensamiento y de pluralismo ideológico que tenga en cuenta la universalidad de los saberes y la particularidad de las formas culturales existentes en el país. Por ello, la Educación Superior se desarrollará en un marco de libertades de enseñanza, de aprendizaje, de investigación y de cátedra”⁷.

En estos primeros artículos de la Ley 30 de 1992 se puede contemplar que la educación superior es fundamental en la formación integral del ser humano. Por esta razón el estado colombiano busca que los egresados de las diferentes áreas profesionales amplíen su conocimiento y lo pongan al servicio público teniendo como visión un fin social.

2.2. MARCO DE ANTECEDENTES

Después de consultar en la Biblioteca de la Universidad Industrial de Santander los proyectos de grado realizados por los estudiantes de Licenciatura en Música, es posible encontrar que el seminario de investigación, como modalidad de trabajo de grado es una línea que no ha sido utilizada. Con relación al análisis de obras, distintos trabajos que han optado por la presentación de recitales o conciertos han

⁵ COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPUBLICA. Ley 30 de 1992 (28 de diciembre). Por el cual se organiza el servicio publico de la Educación Superior. Bogotá D.C.: Ministerio de Educación. [citado el 7 de marzo de 2013]. P. 1. Disponible en internet:

http://www.mineduacion.gov.co/1621/articles-86437_Archivo_pdf.pdf

⁶ *Ibíd.*, p. 1.

⁷ *Ibíd.*, p. 1.

dedicado capítulos o partes de sus documentos al estudio morfológico de las obras interpretadas.

2.3. MARCO CONCEPTUAL

En el desarrollo de este seminario se necesita tener varios conceptos básicos que den herramientas a los participantes enriqueciendo el trabajo teórico-musical que se realizará. En esta parte serán abordados de diferente forma aspectos como la armonía, contrapunto, formas musicales, entre otros.

2.3.1 Teoría musical. El Diccionario de Música dice: “La teoría musical es la reunión de todos los conocimientos que resultan del estudio especulativo de los objetos de este arte, tales como la gramática, la retórica, la estética, el conocimiento de la índole de los instrumentos; como también de la acústica y de la matemática como a ciencias auxiliares”⁸.

2.3.2 Armonía y contrapunto. La armonía occidental está desde el año 1650. Desde esta época ha evolucionado poco a poco y con ciertas restricciones, pues desde mediados del siglo IX se había dado lugar a una práctica que posteriormente se denominó contrapunto. Esta práctica consistía en añadir otra voz y esto que se generaba reforzaba la melodía, generando obras “robustas” que pudieran ser interpretadas en iglesias de mayores dimensiones. Esta primera técnica contrapuntística se denominó *órganum paralelo* y se constituyeron en los primeros pasos armónicos.

En el siglo XIV los compositores consideraban consonantes los intervalos u acordes que fueran compuestos por cuartas, quintas y octavas, aunque también

⁸ FARGAS Y SOLER, Antonio. Diccionario de música, Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer. 1852. p. 204

se experimentaba u/o con acordes de terceras superpuestas al igual que con los de sextas, funciones principalmente utilizadas por compositores ingleses. “El núcleo de la teoría de Rameau es el argumento de que toda armonía tiene su base en la raíz o nota fundamental de un acorde”.⁹

Al realizar el análisis armónico de las obras seleccionadas para este seminario se deben seguir pasos básicos como determinar la tonalidad, identificar los grados, acordes y sus inversiones, además de la función armónica. También es necesario tener presente si el compositor se basó en los diferentes modos musicales así como el manejo que realiza con las disonancias.

2.3.3 Formas musicales y texturas. Cuando se habla de forma musical se hace referencia a la estructura particular de un conjunto específico de obras. El tipo de forma que escoge un compositor para realizar su obra tiene un significado particular, el cual será transmitido al momento de ser interpretada la obra. Al hablar de formas musicales, también se hace referencia a las partes o danzas que tienen su estilo y están inmersas dentro de un estándar como la Suite.

Como dice Pedro Cursa¹⁰, las distintas formas musicales se pueden agrupar atendiendo a diversos principios.

- ✓ Formas simples.
- ✓ Formas complejas.
- ✓ Formas instrumentales.
- ✓ Formas vocales.
- ✓ Formas mixtas.
- ✓ Formas libres.

⁹ GARCÍA MUÑOZ, Rubén. Armonía Musical definición e historia, [citado el 7 de marzo de 2013]. p. 9. Disponible en internet: <http://www-ma4.upc.edu/~xgracia/musmat/treballs/GarMar.armonia.pdf>

¹⁰ CURSA, Dionisio de Pedro. Los géneros. En Manual de formas musicales. España. 1993. p. 28.

La textura musical es muy importante en el análisis de obras musicales, pues determina la forma como se relacionan las voces en una pieza musical. El despliegue de la melodía y los acordes acompañantes generan cuatro tipos de textura las cuales son: monofónica, homofónica, polifónica y melodía acompañada.

Conforme lo expone Copland¹¹, la monofónica consiste en una línea melódica que puede ser interpretada por varias voces o instrumentos tocando al unísono. Esta textura es la que primero existió en la historia de la música; en la actualidad es utilizada en el Medio Oriente y otras culturas. La homofónica está basada en el uso armónico de las voces, aunque la mayoría de voces se mueven al mismo tiempo. Este tipo de textura nace como contraposición al método contrapuntístico-imitativo que se venía manejando en el Renacimiento. La polifonía se da cuando los compositores comienzan a utilizar varias melodías, que van superpuestas pero a su vez son independientes, utilizando un recurso compositivo como el contrapunto. Por último la melodía acompañada, que es la más utilizada en la historia de la música a partir del siglo XVII. Los compositores para ese entonces buscaban maneras de comunicarse con el público de manera más directa, por lo que está basada en la combinación de la melodía con las diferentes funciones armónicas que la acompañan.

El siglo XX ha sido marcado por una nueva corriente de texturas musicales, lo que se ha dado por la creciente variedad de estilos compositivos, pues cada uno de los compositores busca su estilo propio, a partir del regreso del contrapunto con el dodecafonismo y el serialismo integral. El compositor Copland¹² dice, que los compositores contemporáneos a él se han ido inclinando poco a poco por volver a la escritura polifónica.

¹¹ COPLAND, Aarón. *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. p. 104.

¹² *Ibíd.*, p. 110.

2.3.4 La música académica en Colombia. La música es una de las formas de expresión más fabulosas que tiene la humanidad, pues da la oportunidad de transmitir de una manera muy particular los diferentes sentimientos, sensaciones que en forma verbal no se sienten fáciles de transmitir.

Para comprender el desarrollo musical en Colombia es necesario tener en cuenta las condiciones sociales en las cuales se han venido formando los compositores, y la relevancia que sus obras tuvieron en nuestra nación. Los diferentes compositores del siglo XX catapultaron el nivel musical de Colombia, pues unos crearon conservatorios de música que existen en el país, otros aportaron con la creación de orquestas y bandas sinfónicas, y algunos de ellos resaltaron el nacionalismo musical, que para ese tiempo era muy débil, de hecho entre los más selectos estuvieron compositores de talla mundial e instrumentistas, muchos de ellos de piano. Unos pocos aportaron el equilibrio que debía existir entre la música regional y la música académica.

Todos estos músicos se han dado a conocer por sus aportes en las distintas ramas teórico-musicales del país; además, sus obras han trascendido a nivel internacional por su versatilidad. Melo ¹³ dice, de los más reconocidos instrumentistas en el ámbito internacional es Rafael Puyana, quien es considerado como el mayor coleccionista de la música barroca y renacentista a nivel mundial, proveniente de una familia amante de la música, quienes fundaron la primera Sociedad Musical en Bogotá. Otro de los grandes músicos que aportado todos sus conocimientos a la cátedra de composición de los diferentes claustros académicos del país, es el maestro Blas Emilio Atehortúa, “quien es considerado el (modernista clásico)”¹⁴

¹³ MELO, Jorge Orlando. Gran enciclopedia de Colombia temática: Biografías. Bogotá: Circulo de lectores, 1994, Vol. 9, p. 289.

¹⁴ SANMIGUEL, Emilio. Quien es quien en la musica clásica en Colombia. 04 de julio de 2012 [citado el 07 de marzo de 2012] p. 1. Disponible en internet: <http://www.revistacredencial.com/credencial/content/qui-n-es-qui-n-en-la-m-sica-cl-sica-en-colombia>

3. EL SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN

Para la ejecución del presente Seminario de Investigación se planificaron 12 sesiones que generaran un resultado conforme a los objetivos expuestos anteriormente. Se definió el alcance de cada una de las sesiones y el resultado que se esperaba obtener. La organización de estas sesiones obedeció a los criterios establecidos por el proponente, sobre los temas y subtemas a tratar. Tales criterios estaban principalmente orientados a estudiar compositores y obras colombianas de carácter erudito que mostraran diferentes herramientas teórico-musicales sin olvidar los motivos rítmico-melódicos colombianos.

En la búsqueda de los compositores, se propuso seleccionar cuatro compositores que tuvieran trascendencia en los 200 años de historia colombiana, comenzado con un compositor que hubiera aportado al inicio del desarrollo musical en el siglo XIX y cuyas composiciones cumplieran con criterios básicos de teoría musical, además de tener complejidad en su interpretación. Un segundo compositor, que representara la época dorada de la música colombiana cuyas obras mostraran más elementos compositivos además de tener un catálogo de obras más extenso que el anterior. El tercer compositor debía representar los últimos 50 años de la historia musical en Colombia que generara más dificultad al momento de analizar y ejecutar su música. Como cuarto y último compositor se pedía que fuera actual y que sus obras estuvieran siendo tocadas en los diferentes escenarios, además de estar activo en la cátedra de composición en alguna universidad del país o estar ofreciendo diferentes diplomados acerca de su música.

En relación con lo anterior se escogieron los siguientes cuatro compositores:

- ✓ Manuel M. Párraga (1826 – 1895).
- ✓ Luis A. Calvo (1882 – 1945).
- ✓ Blas E. Atehortúa (1943).
- ✓ Victoriano Valencia (1970).

Después de haber hecho esta selección se procedió hacer la escogencia de la obra musical que debía cumplir con lo mencionado en la justificación (tener trascendencia nacional e internacional) además de tener dificultad en su ejecución. Conforme a lo anterior se seleccionaron las siguientes piezas musicales:

- ✓ Bambuco Aires Nacionales Neo-Granadinos Op. 14 - Manuel M. Párraga.
- ✓ Intermezzo N°2 “Lejano Azul” – Luis A. Calvo.
- ✓ Obertura Festiva Op. 181 – Blas E. Atehortúa.
- ✓ Suite N°2 – Victoriano Valencia.

La primera pieza está escrita para piano con un virtuosismo en el manejo del instrumento que genera dificultad al ejecutante. Muy pocos pianistas colombianos lo han podido grabar, entre ellos están: Pablo Arévalo, Patricia Pérez de Hood, Teresita Gómez y Sebastián Sánchez. Su “edición fue realizada por Breitkopf & Härtel de Leipzig”¹⁵. Ha sido interpretada en diferentes espacios culturales nacionales como el Teatro Colon de Bogotá, Teatro Colon de Cartagena, sala de conciertos de la biblioteca Luis Ángel Arango, también en auditorios nacional e internacionales, más específicamente en recintos argentinos.

La segunda obra también fue escrita para piano, ha sido grabada por diferentes pianistas nacionales e internacionales y ha sido ejecutada como obra solista en diferentes países, además de que se han hecho diferentes adaptaciones para orquesta las cuales se han escuchado en auditorios de Inglaterra, Estados Unidos y Argentina.

¹⁵ RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. “El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” 26,26 (2012). [citado el 16 de enero de 2013] p. 20. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf>

La tercera obra fue una comisión que le hizo la orquesta sinfónica de la Universidad del Norte de Colorado, para su participación en el Festival de Orquestas Sinfónicas Universitarias de ésta ciudad de los Estados Unidos. Fue la pieza que dio inicio al certamen, además de que fue dedicada por el maestro Blas E. Atehortúa a David Mackenzie quien era el director de la orquesta. También ha sido ejecutada por las diferentes orquestas sinfónicas del país y orquestas internacionales como la Simón Bolívar de Venezuela entre otras.

La cuarta y última obra fue comisionada por la Banda Sinfónica de Sabaneta – Antioquia, para el Certamen Internacional de Bandas de música en Valencia – España. También ha sido interpretada por la Banda Sinfónica de la Universidad de Minnesota y por Bandas Sinfónicas de países como: Argentina, Alemania, Bélgica, Brasil, Canadá, Costa Rica, España, Venezuela. Esta pieza es vendida en Colombia por SCOREMUSICAL, en España por Editorial Piles y en Estados Unidos por Ludwing Masters.

Posteriormente se procedió a dividir cada tema en las 12 sesiones del seminario, (Ver tabla 1). Esta división se hizo pensando en garantizar la atención y motivación de los participantes en la investigación bibliográfica de las biografías y en el análisis de las obras. Se hizo la invitación a los estudiantes de la Escuela de Artes-Música de la UIS para ser participantes activos o pasivos dependiendo de sus expectativas y pre saberes en teoría musical. Se obtuvo la acogida de seis estudiantes, cinco de forma activa y uno de manera pasiva, cada uno de ellos de diferente nivel académico, finalizando las sesiones con cuatro estudiantes, todos con participación activa en cada una de ellas; cumpliendo así con los objetivos planteados para este Seminario de investigación.

Tabla 1. Plan de sesiones

SESIÓN	TEMA	DURACIÓN
1	Presentación del seminario	1 Hora
2	Biografía Luis A. Calvo	1 Hora
3	Análisis del intermezzo No 2 "Lejano Azul"	2 Horas
4	Biografía Manuel M. Parraga	1 Hora
5	Análisis del Bambuco Aires Nacionales Neo-Granadinos	2 Horas
6	Biografía Blas E. Atehortua	1 Hora
7	Análisis de la Obertura Festiva	2 Horas
8	Biografía Victoriano Valencia	1 Hora
9	Análisis de la primera Danza "Cantadoras" de la Suite No 2	2 Horas
10	Análisis de la segunda Danza "Bambuco" de la Suite No 2	2 Horas
11	Análisis de la tercera Danza "Cumbiamba" de la Suite No 2	2 Horas
12	Análisis de la cuarta Danza " Pregón" de la Suite No 2	2 Horas

4. LAS CONCLUSIONES DEL SEMINARIO

4.1. MANUEL M. PÁRRAGA

Las referencias biográficas sobre el pianista Manuel María Párraga (1826 - 1895) son muy pocas. Sin embargo, es destacado como uno de los más significativos compositores colombianos de mediados del siglo XIX. No hay un dato preciso sobre el lugar de su nacimiento, aunque se afirma que su familia es originaria de Venezuela y su formación musical estuvo orientada por el venezolano Nicolás Quevedo Rachadell.

Además de su labor como pianista, Manuel María Párraga es reconocido por ser el pionero en dedicar “esfuerzos en incorporar a la música cultivada los motivos, las melodías y los ritmos populares”¹⁶.

Párraga conformó el grupo de pianistas de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos fundada en 1846 por don Enrique Price. Así mismo, se sabe de su participación en la Sociedad Lírica, fundada por José Joaquín Guarín. Esta última se dedicaba al estudio de la música religiosa y a su ejecución en los más representativos templos en la ciudad de Bogotá.

Posteriormente, el 11 de noviembre de 1858, Manuel María Párraga en compañía del violinista alemán Alejandro Linding crearon la Unión Musical como un intento por reanudar las tareas anteriormente desarrolladas en la Sociedad Filarmónica.

¹⁶ UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA – SEDE MEDELLIN. El Romanticismo musical colombiano. [En línea] Citado el 22 Noviembre de 2013. Disponible en: <https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.interdis.unalmed.edu.co%2Fcurso%2FEL%2520ROMANTICISMO%2520MUSICAL%2520COLOMBIANO.pdf&ei=YIbeUpKeEJHMsQSWIILACw&usg=AFQjCNExmvhOrH6vMtW4r3dunGKmAQxag&bvm=bv.59568121,d.cWc>

4.1.1 Bambuco aires nacionales neo-granadinos Op. 14. Aun cuando esta obra no es tan conocida en el repertorio musical colombiano, es una pieza para tener en cuenta dentro del repertorio pianístico, pues es de gran exigencia técnica. Esto hace que no todos los instrumentistas la puedan o la quieran abordar. Actualmente existen distintas adaptaciones para grupos de cámara.

En este bambuco se puede observar que los primeros 11 compases cumplen con la función de “*Introducción*¹”. Esta introducción se presenta alternando el motivo rítmico melódico de la pregunta (escrito en clave de fa para ambos sistemas) con el motivo de la respuesta escrito en clave de sol, a dos octavas de diferencia en la mano derecha y tres en la mano izquierda con relación a la pregunta. Para la pregunta se sugiere la dinámica *ff* y para la respuesta *pp*. Tanto el motivo de la pregunta como el motivo de la respuesta tienen una duración de dos tiempos y se encuentran distribuidos entre el tercer tiempo de un compás y el primero del compás siguiente.

La tonalidad de este bambuco es poco usual en la música tradicional colombiana, pues *G#m* como centro tonal, genera dificultad para su ejecución. La obra está escrita en 3/8, lo que provoca que sea mucho más “ligero” que los demás bambucos, aunque el compositor da la indicación *ad lib* en el primer compás de la introducción. En el compás siete se encuentra el clímax de esta introducción, el cual se sugiere sea ejecutado con la indicación de dinámica *fff* y, a partir de allí contrastado con un *pp*, concluye con una cadencia perfecta.

Del compás 12 al 54 se encuentra la primera sección de este bambuco, la “sección A”. Comienza con la indicación *allegro capriccioso* y para una mejor comprensión del tempo sugiere $\downarrow = 76$. Dentro de esta sección se encuentra una breve introducción que termina en el primer tiempo del compás 16, la cual se nombra como “*Introducción*²”. En la segunda mitad del segundo tiempo del compás 16, comienza el primer semiperiodo “a” con un motivo parecido a la

respuesta de la *introducción*¹ y termina en el primer tiempo del compás 20. Seguidamente en el segundo tiempo de ese compás, comienza el semiperiodo “a¹” que finaliza en el primer tiempo del compás 24. Estos dos semiperiodos tienen la particularidad de que se ejecutan una octava arriba de donde han sido escritos.

En el compás 24 comienza el semiperiodo “b” con variaciones rítmico-melódicas sobre el motivo y con una indicación de dinámica “f” que contrasta con los semiperiodos anteriores. Los siguientes cuatro compases corresponden al semiperiodo “b¹”, en el que se presenta una variación melódica sobre el tercer compás de este semiperiodo con relación al tercer compás de “b” y que consiste en un manejo cromático descendente de la melodía.

Entre el compás 32 y 40 se hallan los semiperiodos “c” y “c¹” los primeros cuatro compases son el semiperiodo “c” y los cuatro restantes son el semiperiodo “c¹” con un crescendo y decrescendo en sus dos últimos compases. Los siguientes ocho compases contienen dos semiperiodos “d” y “d¹” con dos particularidades, la primera, que modula a la tonalidad B (III = I) y la otra que cambia de dinámica a *pp*. Se finaliza esta sección con los dos últimos semiperiodos “e” y “e¹” los cuales van del compás 47 al 54 y retorna a la tonalidad principal G#m (VI = I) con dinámica *f*. La forma de la *sección A* es una estructura libre por secciones con una duración de 43 compases.

La *sección B* abarca los compases 55 al 117, para un total de 64 compases. El primer periodo “f” de esta sección, tiene una duración de ocho compases y empieza con una dinámica en *pp*, seguidamente, en el compás 63, se repite exactamente igual para las dos manos, pero cambia su dinámica a *p*. Lo anterior tiene la particularidad de que su melodía se ejecuta a una octava de lo que está escrito en la partitura, logrando un mayor contraste con lo que venía presentándose en la obra. En el compás 71 hay un cambio de dinámica a *ff*

mostrando el comienzo del periodo “g” también con una duración de ocho compases. En su tercer compás, aparece súbitamente la dinámica *pp* y, a partir del compás 79, se presenta nuevamente “g” manteniendo incluso las mismas dinámicas. Posteriormente, en el compás 87 inicia el periodo “h” también con 8 compases, pero subdividido en dos semiperiodos “h” y “h¹” de cuatro compases cada uno y cuya variación se presenta en la melodía de los dos últimos compases de “h¹” frente a los dos últimos compases de “h”. También, es importante mencionar que “h” se presenta con un *crescendo*, mientras que “h¹” contrasta con un *decrescendo* y, que la melodía de todo el periodo se ejecuta en la octava superior a la que se escribió. Este periodo “h” se presenta exactamente igual a partir del compás 95.

Entre los compases 103 y 110 se presenta el periodo “g¹”, es decir, una variación de “g” en la que se muestra un desarrollo del motivo melódico sobre el relativo mayor (B) que vuelve a la tonalidad inicial (G#m) en sus últimos cuatro compases. Así mismo, se sugiere para “g¹” un regulador que crece en los primeros cuatro compases y decrece en los cuatro últimos. Seguidamente en el compás 111, se repite lo que se denominó “g¹”, pero por ejecutarse en la octava superior, se llamó “g²”. En éste, el tratamiento de la dinámica se hace contrastando el inicio con un *ff* y un *decrescendo* que llega a un *pp* que crece en los últimos cuatro compases hasta un *ff* que demarca el inicio de la siguiente sección.

A partir del compás 119 hasta el 163, se encuentra la sección C, la cual está en la tonalidad homónima de G#m, es decir, *Ab*. Esta sección cuenta con una introducción de cuatro compases, (*introduccion*³) que comienza con la indicación *ff* y que cambia a *p* inmediatamente en el siguiente compás. Los ocho compases siguientes conforman el periodo “i”, el cual se ejecuta bajo la indicación de “*pp*” y se repite exactamente igual en los ocho compases siguientes. Posteriormente, en el compás 139, inicia el periodo “j”, el cual se presenta en Fm (VI = I), bajo la indicación “*ff*” y a una octava de donde está escrito, para generar mayor contraste

con el periodo anterior. En el compás 147 vuelve a la tonalidad inicial *Ab* (I = III), pues se repite el semiperiodo “*1*” con la indicación “*pp*”. Esta sección tiene la particularidad de poseer una introducción y una “*conclusión*” cuyo motivo rítmico-melódico proviene de la “*introducción*³”, se ejecuta con la indicación “*ff*” y finaliza con una cadencia perfecta (II⁷, V⁷ y I). De esta sección C, es importante resaltar que tiene como estructura una forma ternaria simple con una duración de 45 compases.

En el compás 164 retorna a la tonalidad principal: *G#m* y comienza la sección *A*¹, la cual posee también una introducción (*introducción*⁴) con una extensión de tan sólo dos compases y medio y la indicación de dinámica “*pp*”. Los ocho compases siguientes presentan los semiperiodos “*a*²” y “*a*³” de cuatro compases cada uno, ejecutados con la indicación “*p*” y “*brillante*”. Seguidamente se repiten “*a*²” y “*a*³” bajo la indicación de dinámica “*f*”.

Entre los compases 182 y 198 se encuentra “*a*⁴” y “*a*⁵” cada uno con una duración de ocho compases, “*a*⁴” comienza con un *ff* como dinámica, a la vez que pasa momentáneamente a *B* durante los cuatro primeros compases y regresa a *G#m* a partir de su quinto compás; también sugiere para los tres últimos compases, un *pp* que contrasta con el *f* que se sugiere para “*a*⁵”, el cual se comporta armónicamente de la misma manera, es decir, los primeros cuatro compases en *B* y los últimos cuatro compases en *G#m*.

Esta sección *A*¹, tiene una estructura libre por secciones, con un total de 35 compases en los cuales desaparece el patrón rítmico del bambuco tradicional y utiliza la poliritmia de tresillo de semicorchea en la melodía por dos semicorcheas en el acompañamiento. Esta poliritmia exige virtuosismo al ejecutante y es muy común en las obras de Chopin, además de generar una atmósfera romántica.

Del compás 199 en adelante aparece las indicaciones “*marcata la melodía*” y *ff*, que da comienzo a la *sección C¹* en *Ab* como tonalidad homónima y centro tonal, continuando con la polirritmia sugerida desde la sección anterior (*A¹*). La dinámica con la que empieza resalta “*j¹*”, cuyos ocho compases se repiten exactamente igual. En el compás 215 aparece “*j¹*” que modula a *Fm* (VI = I) y se extiende hasta el 222. Entre los compases 223 y 231 se repite el “*j¹*”, cambiando de dinámica a *pp* y volviendo a *Ab* (III = I) como centro tonal. Esta sección, así como la *sección A¹*, tiene la particularidad de que su melodía debe ser ejecutada una octava arriba, haciendo notable los elementos comunes y variables que se habían ejecutado antes. La forma de esta *sección C¹* es ternaria simple con una extensión de 33 compases.

La *Coda* esta entre los compases 232 y 243 para un total de 12 compases. El primer compás se presenta con la estructura rítmico-melódica de las otras introducciones; inicia con una dinámica *ff*, en el compás 233 aparece un regulador que sugiere *crescendo* que lleva a una nueva indicación en el compás 235 “*con tutta la forza*”, que traduce “con toda fuerza igual a *fff*”¹⁷. En el siguiente compás aparece un *sf* en el tercer tiempo “dando repentina fuerza”¹⁸ a esa figura. Faltando cuatro compases la dinámica vuelve a *ff* y los dos compases que siguen tienen dos *sf*, el primero de ellos se debe tocar a una octava de donde está escrito y el segundo lleva al calderón del acorde final.

Este bambuco es de gran complejidad técnica para el intérprete. Es una pieza para sala de conciertos y no una danza como tal, pues la polirritmia exige virtuosismo al instrumentista. El compás de 3/8 sugiere mayor velocidad, cosa que no sucede con el de 3/4 o el mismo 6/8. Se debe tener en cuenta que la mayor parte de esta obra contiene figuras rítmicas de poco valor como las semicorcheas

¹⁷ INGRAN JAEN, Jaime. Orientación Musical, Panamá: Universal Books. 2002. p. 38

¹⁸ *Ibíd.*, p. 37

y las fusas a distancia de octavas y, la tonalidad contiene un gran uso de alteraciones.

La armonía que se utiliza en el 90% de este bambuco se fundamenta en la tónica y la dominante (I – V), en primera y segunda inversión, muy tradicional en este tipo de música.

La textura que utiliza va en ostinato. El desarrollo por variantes es muy similar al que realizó Bach en la mayoría de sus obras. También se puede observar que la mayoría de sus periodos y secciones son simétricos.

La duplicación a octava en las primeras ocho notas de esta pieza es fundamental en el carácter de este bambuco. En toda la obra se puede ver que la mano izquierda realiza un acompañamiento diatónico y la mano derecha, que lleva la melodía, se mueve por un cromatismo libre.

La estructura u/o forma es *ternaria contrastante* (Intro, A, B, C, A¹, C¹, Coda), el A, B, C, es muy común en el bambuco, pero este en especial realiza una reexposición por disminución, omitiendo la *sección B* en su reexposición. En la *sección C* se puede percibir una polirritmia común del romanticismo, al igual que la tonalidad y los movimientos melódicos y sus variantes por escalas, arpegios y terceras.

Tabla 2. Estructura sección A (Bambuco Aires Nacionales Neo-Granadinos Op. 14)

Macro	Intro	A										
Forma		Estructura libre por secciones										
Compases	1-11	12-54										
Número compases	11	43										
Micro		Intro 2	a	a1	b	b1	c	c1	d	d1	e	e1
Tonalidad	G#m	G#m	G#m	G#m	G#m	G#m	G#m	G#m	B	B	G#m	G#m
Compases		12-15	16-19	20-23	24-28	28-31	32-35	36-39	40-43	44-47	48-51	52-54
Número compases		4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	3

Tabla 3. Estructura sección B (Bambuco Aires Nacionales Neo - Granadinos Op. 14)

Macro	B									
Forma	Estructura libre por secciones									
Compases	55-118									
Número compases	64									
Micro	f	f	g	g	h	h1	h	h1	g1	g2
Tonalidad	G#m	G#m	G#m	G#m	G#m	G#m	G#m	G#m	B G#m	B G#m
Compases	55-62	63-70	71-78	79-86	87-90	91-94	95-98	99-102	103-110	114-118
Número compases	8	8	8	8	4	4	4	4	8	8

Tabla 4. Estructura sección C (Bambuco Aires Nacionales Neo - Granadinos Op. 14)

Macro	C					
Forma	Temaria Simple					
Compases	119-163					
Número compases	45					
Micro	Intro 3	i	i	j	i	Conclusión
Tonalidad	Ab	Ab	Ab	Fm	Ab	Ab
Compases	118-122	123-130	131-138	139-146	147-154	155-163
Número compases	4	8	8	8	8	9

Tabla 5. Estructura sección A¹ (Bambuco Aires Nacionales Neo - Granadinos Op. 14)

Macro	A1						
Forma	Estructura libre por secciones						
Compases	164-198						
Número compases	35						
Micro	Intro 4	a2	a3	a2	a3	a4	a5
Tonalidad	G#m	G#m	G#m	G#m	G#m	B G#m	B G#m
Compases	164-165	166-169	170-173	174-177	178-181	182-189	190-198
Número compases	2 1/2	4	4	4	4	8	9

Tabla 6. Estructura sección C¹ y Coda (Bambuco Aires Nacionales Neo - Granadinos Op. 14)

Macro	C1				Coda
Forma	Ternaria Simple				
Compases	199-231				232-243
Número compases	33				12
Micro	i1	i1	j1	i1	
Tonalidad	Ab	Ab	Fm	Ab	Ab
Compases	199-206	207-214	215-222	223-231	
Número compases	8	8	8	9	

4.2. LUIS A. CALVO

Figura 1. Luis A. Calvo



Fuente. Foto por Augusto Schimmer (1930). Disponible en: <http://www.otraparte.org/actividades/musica/luis-a-calvo.html>

El célebre músico colombiano Luis Antonio Calvo nació el 28 de agosto de 1882 en Gámbita, municipio del sur del departamento de Santander, y fue bautizado el 7 de septiembre del mismo año. Hijo de la fugaz relación entre Marcelita Calvo Rondón, una humilde gambiteña dedicada a la atención de su panadería y a la lavandería; y Félix Serrano, oriundo de Zapatoca, también municipio del Santander, soldado corneta del regimiento militar dedicado a reclutar jóvenes para enfrentar las guerras civiles de la época, motivo de su corta estadía en Gámbita.

Luis A. Calvo, con tan solo seis años y a pesar de las precarias condiciones de su humilde hogar, se mostró como un niño sensible ante los detalles más elementales de su entorno: “me extasiaba en la contemplación de la naturaleza”¹⁹. Además, manifestó destrezas en el manejo de diferentes instrumentos musicales

¹⁹ SERRANO GIRALDO, Orlando y MEJIA, Luis Álvaro. Luis A. Calvo Vida y obra. Bucaramanga: Dirección cultural Universidad Industrial de Santander. 2005. p. 56.

de percusión y participó como interprete en festividades del pueblo. Durante esta etapa de su vida estudió en la Escuela Urbana de su pueblo natal. Estas cualidades demuestran que Luis A. Calvo nació para ser un artista, para crear y embellecer.

Seguidamente, en el año 1891²⁰, doña Marcelita Calvo, tras notar las facultades musicales de su hijo, decidió trasladarse a vivir a Tunja, abandonando su negocio, en busca de mayores oportunidades para su hijo. En esta ciudad Luis A. Calvo, su madre y su hermana Florinda, cuatro años mayor que él, conocieron muchas necesidades y sufrimientos, pues debieron enfrentarse no solo a un nuevo modelo de vida, sino, también, a graves problemas económicos. Inicialmente, Luis A. Calvo intentó aprender sastrería, pero le restó talento para continuar en esta labor; afortunadamente, en este año conoció a Pedro José Gómez, profesor de música y comerciante, quien inicialmente lo empleó como su mensajero y luego, al advertir el interés musical del pequeño, se convirtió en su primer maestro en el arte musical y en su padre sustituto, instruyéndolo en el conocimiento de ilustres como Mozart Beethoven o Chopin: “Pedro José Gómez León, profesor de música, quien me recibió como muchacho mandadero: (con profundo respeto me descubro ante el recuerdo del citado señor quien, al darse cuenta de mi disposición para la música, se constituyó en un padre para mí, pues a la vez que me iniciaba en los divinos misterios del arte de Beethoven y Mozart, también mis desnudeces y me alimentaba)”²¹; esto significa que con tan solo nueve años Calvo se preocupó por el conocimiento de la música y se dedicó a explorarla y hacerla parte de su diario vivir aún sobre las dificultades; es decir, Luis A. Calvo hizo de las piedras en su camino una herramienta para construir su gloria.

²⁰ Nota aclaratoria: Esta fecha es tomada del libro Luis A. Calvo Vida y obra, anteriormente citado. Se hace esta aclaración teniendo en cuenta que Guillermo Amado Gracia, en su libro Vida y obra del maestro Luis A. Calvo, asegura que el acontecimiento narrado corresponde al año 1892.

²¹ SERRANO GIRALDO, Orlando y MEJIA, Luis Álvaro. Luis A. Calvo Vida y obra. Bucaramanga: Dirección cultural Universidad Industrial de Santander. 2005. 56.

En el año 1893, Luis Antonio Calvo ingresó, gracias a la colaboración de José Gómez León, a la Banda Departamental de Música de Boyacá, de la cual hizo parte durante cuatro años y donde participó, inicialmente, como platillero; luego, dada su destacada participación, ascendió a bombo; por último, interpretó el bombardino. Simultáneamente, Calvo se instruyó en la interpretación del violín y participó en conciertos de música religiosa. Además, ya en 1897 interpretaba la bandola, instrumento que utilizó en su primera composición²², una danza que tituló “Livia”.

Después de su estadía en Tunja durante 13 años, Luis A. Calvo decidió partir para Bogotá, estimulado por un decreto presidencial que promovió Becas de estudios en la Academia Nacional Musical para aquellos jóvenes talentos que pertenecieran a alguna banda musical. Así, pues, en busca de un mejor futuro, Calvo partió de casa el 11 de mayo de 1905. El 1 de junio ingresó a la Segunda Banda del Ejército como músico de tercera clase, donde recibía 50 pesos como pago, menos un descuentos del cinco por ciento que el gobierno ordenó para los empleados públicos; este dinero no era suficiente para la supervivencia de él, su madre y su hermana, quienes vivían en un pequeño cuarto. Esta situación les significó un año y medio de pesares y mortificaciones.

En 1907, Luis A. Calvo logró obtener la beca cuando decidió instrumentar su danza “Livia” y la presentó ante al director de la Banda donde él era un músico más. Esta interpretación sorprendió a todos quienes la escucharon. Desde entonces, el director de la banda, le confió la instrumentación de la música que la banda tocaba, hecho que significó para él y su familia un aliciente ante su difícil condición de vida. Ante este triunfo Luis A. Calvo expresó: “A pesar de atravesar tan crítica situación, luché por más de cuatro años, para que se me diera la beca a

²² Orlando Serrano Giraldo y Luis Álvaro Mejía, compiladores del libro *Luis A. Calvo Vida y obra*, exponen que la primera obra musical de Luis A. Calvo fue una composición a su madre que más tarde olvidó. Esta información fue tomada de la Cronología propuesta en el libro ya mencionado.

la que tenía derecho, según un decreto presidencial, la que nunca logré [...]. Por mi gran amor a la música, y como tratando de distraer mi desengaño me propuse instrumentar una de mis piezas en la banda que yo pertenecía. Luego presenté mi trabajo al músico mayor, quien le dispensó benévola acogida”²³. Con este testimonio el maestro sintetizó esa lucha incansable que libró para poder acceder a la instrucción musical y, por extensión, dar a conocer su talento.

Así pues, durante sus estudios en la Academia Luis A. Calvo se concentró en el aprendizaje de armonía, contrapunto y teoría musical con el profesor Rafael Vásquez. Fue en esta época donde conoció las tres importantes escuelas musicales, la rusa, la francesa y la alemana. Posteriormente, en 1908 ingresó como cellista en la orquesta de la Academia. Fue estudioso e intérprete del violonchelo. En 1912 se enroló en la insigne Lira Colombiana, creada y dirigida por Pedro Morales Pino, célebre compositor vallecaucano. No obstante, el piano se constituyó en su máximo espacio de expresión e inspiración, este instrumento se convirtió en su mejor lenguaje.

De esta manera, Luis A. Calvo logró posicionar su nombre con letras de oro en la música colombiana. Este destacado músico santandereano construyó arte sobre las adversidades, tal como él mismo lo expresó en sus apuntes autobiográficos:

El 23 de enero de 1910 Luis A. Calvo dio a conocer el *Intermezzo N° 1*, el cual dedicó a su madre,

*Adiós mi dulce madre
amada madre mía, amada madre mía.
La suerte abre un abismo entre nosotros
dos, entre nosotros dos madre mía.
Enfermó está mi cuerpo,
mi alma en su agonía,*

²³ SERRANO GIRALDO, Orlando y MEJIA, Luis Álvaro. Luis A. Calvo Vida y obra. Bucaramanga: Dirección cultural Universidad Industrial de Santander. 2005. p. 56.

*te da el último beso y el postrimer adiós,
y el postrimer adiós, madre mía. [...]*²⁴

En la citada estrofa Luis A. Calvo le expresó a su madre los males que empezaban a perturbar su cuerpo. Males que fueron indicios de la terrible enfermedad que más tarde llegó a opacar el éxito naciente en su vida.

En 1913 interpretó con la Orquesta de la Unión Nacional su danza “Carmiña”. Además, compuso el pasillo “Noel” y el bambuco “El Republicano”. En el año siguiente, los logros continuaron, pues los maestros Ferruccio Benincore y Helio Cabanzo se interesaron por las melodías compuestas por este compositor santandereano y registraron en una grabadora dichas composiciones para difundirlas en otros horizontes. Entre 1915 y 1916 Calvo culminó sus estudios de armonía e inició los de contrapunto. También compuso el *Intermezzo N° 2*, titulado “Lejano azul”, sin embargo, la luz resplandeciente de estos años se vio opacada cuando el 14 de marzo de 1916, a los 33 años de edad. Luis A. Calvo recibió como diagnóstico por parte del doctor Carlos Tirado Macías la existencia de Lepra en su cuerpo: “El terror de los espantos tocó a mis puertas y con fieras garras arrebató la relativa tranquilidad que disfrutábamos tres seres unidos”²⁵; esta tragedia causó el exilio del maestro en un lazareto, a donde se trasladó el 2 de mayo, después de un emotivo homenaje que se le rindió en el Teatro Colón, y donde vivió hasta su muerte, aunque obtuvo permisos para viajar algunas ciudades como Medellín, donde presentó varias de sus obras; Tunja, donde fue condecorado en ocasión de los 400 años de la ciudad; Mosquera, donde estrenó un himno suyo dedicado al padre Caicedo; Manizales, donde fue condecorado por la Sociedad de Mejoras Publicas; entre otras.

²⁴ AMADO GRACIA, Guillermo. Vida y Obra del Maestro Luis A. Calvo. Bogotá, D.C. Arfo Editores e Impresores Ltda, 2003. p. 9.

²⁵ SERRANO GIRALDO, Orlando y MEJIA, Luis Álvaro. Luis A. Calvo Vida y obra. Bucaramanga: Dirección cultural Universidad Industrial de Santander. 2005. p. 58.

Durante el periodo de crisis en la vida de Luis A. Calvo recibió el fruto de los esfuerzos que hizo en pro del arte musical, pues se le rindieron diversos homenajes que lo llenaron de alegría en medio de este período dramático, un ejemplo es en el caso del acto con que se celebraron las bodas de plata de su inmortal *Intermezzo No. 1*, considerado por muchos la cumbre de su producción. De esta manera, la estadía del maestro en el lazareto estuvo iluminada, no solo por la amabilidad de los hermanos salesianos, quienes le asignaron una casa propia para él y su familia con el propósito de garantizar la comodidad del músico, sino, también por el cariño y admiración de su público.

El 18 de junio Luis A. Calvo reapareció con un concierto en honor a María Auxiliadora que tuvo lugar en el teatro Miguel Unia, este evento fue inolvidable en tanto que constituyó el ingreso de Calvo a la familia Salesiana, pues Agua de Dios, lugar donde se exilió, era una gran casa salesiana. Durante su estadía en dicho lugar este maestro no solo conservó su título, sino que amplió su repertorio inspirado en su nuevo ambiente; allí compuso danzas, pasillos, valeses, marchas, paso dobles, himnos, tangos. Se destacó entre estos el vals dedicado a su amigo D. Manuel R. Delgado, titulado “Anhelos”, vals que le otorgó el título de “Chopin colombiano” por parte del ya mencionado amigo. En esta época Luis A. Calvo publicó su libro *Arpa mística*, impreso en Torino (Italia) en 1938, y dedicado a la Comunidad Salesiana de Colombia. La vida del maestro Luis A. Calvo transcurrió en una aparente tranquilidad hasta el 27 de agosto de 1940, fecha en la que se efectuó la muerte de doña Marcelita, su madre y compañera inagotable. Hecho que lo sumió en una honda tristeza que le exigió mucho tiempo para hallar la resignación.

En el año 1941 estrenó su obra “Escenas pintorescas de Colombia” bajo la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional. Cabe anotar que esta fue su única obra de carácter sinfónico. Seguidamente, en 1942, recibió un homenaje en Tunja,

ciudad donde vivió gran parte de su vida. Y el 18 de octubre del mismo año contrajo matrimonio en Anolaima con la señorita Ana Rodríguez, boda de la cual fue padrino fue don Humberto Correal, representante artístico del maestro.

Finalmente, el 3 de abril de 1945 el maestro Luis A. Calvo sufrió una crisis y fue trasladado al hospital Herrera Restrepo y, el 22 de abril falleció bajo el cielo de Agua de Dios, a los 63 años de edad, tras una afección renal. Sus restos fueron depositados, junto con los de su madre y su hermana, en la Cripta del santuario de Nuestra Señora del Carmen, en Bogotá. Con su muerte, este insigne músico santandereano dejó un gran vacío en la música colombiana. Luis A. Calvo no solo fue un ejemplo para el arte musical, sino que hizo del arte su vida, el arte se convirtió en unguento para sus heridas.

El legado cultural del maestro Luis A. Calvo es uno de los más representativos de la música colombiana y el más importante para el pueblo santandereano; por este motivo, la Universidad Industrial de Santander rinde un homenaje al bautizar con el nombre del ilustre maestro a su auditorio mayor: El auditorio Luis A. Calvo, el más hermoso, completo e importante recinto cultural del oriente colombiano; esto como un reconocimiento a la huella de Luis Antonio Calvo en la historia santandereana.

4.2.1 Intermezzo N°2 “Lejano Azul”. Es la primera obra importante en el repertorio musical colombiano a nivel nacional e internacional, esta obra fue dedicada por el maestro Luis A. Calvo a la señorita Carmen Sánchez Lara. El intermezzo 2° para piano es el más importante de los cuatro que escribió el maestro antes de morir, fue nombrado como “Lejano Azul” después de muchos intentos por proporcionarle un nombre adecuado.

El intermezzo comienza con un tempo “*modtto gracioso*”²⁶, en tonalidad Bbm muy común en piezas nostálgicas como este, la primera parte está compuesta por cinco compases que tienen función de introducción. En esta parte se muestra el patrón rítmico presente en toda la obra (tresillo de semicorchea y dos corcheas), empleando una dinámica *p*, haciendo un pequeño *crescendo* en los compases dos y tres, además de un ritardando en el tercer compás. En el quinto compás retoma el tempo primo, con la misma dinámica del primer compás (*p*) pero, con la indicación *marcato*.

Del compás seis al compás 13 se encuentra la primera sección a la cual se le denomina *sección A*. Ésta se subdivide en dos semiperiodos: “a” y “a¹”, cada uno con una duración de cuatro compases, pasando por centros tonales como *Fm*, *Db* como relativo de Bbm y volviendo a su tonalidad inicial *Bbm*. Es un periodo unitonal, divisible, simétrico y con repetición.

La segunda sección o *sección B*, se encuentra entre los compases 14 y 23, se sugiere la indicación *gracioso* para su ejecución. Desde el principio de esta sección se propone un *crescendo* que poco a poco va llevando a un *ff* en el compás 17. Posteriormente en el compás 19 vuelve a un *p*, pero en esta oportunidad escribe la indicación *delicadísimo* manteniendo el tempo gracioso hasta el final de esta sección. Esta sección está dividida en dos semiperiodos “b” y “a²”; el primero tiene cuatro compases, dos en *Db* y otros dos en *F* como centros tonales y el segundo, con una extensión de cinco compases y medio, retoma el tema principal (presentado en la introducción), a partir de una progresión por cuartas *Eb*, *Ab*, *Db*, *Gb*, terminando en la tonalidad principal *Bbm*. Esta sección es un periodo modulante y asimétrico.

²⁶ Es un tempo entre moderato y allegro, oscila entre 85 – 95 pulsos por minuto.

En el compás 24 comienza la *sección A¹* con una nota pedal acentuada que se repite cada dos compases generando una dinámica un poco exigente para el instrumentista, pues la nota tiene un *ff* mientras que la melodía en *p*; éste es el primer compás del semiperiodo “a³”, el cual se extiende hasta el compás 29. En el compás 26, el centro tonal pasa a su relativo mayor *Db*, manteniéndose hasta el compás 28, donde la armonía se centra sobre *F*, también se encuentra la indicación de *crescendo* en el compás 27, que lleva al clímax con una indicación de *f*. En el compás 30 comienza el semiperiodo “a²”, con el patrón rítmico base de este intermezzo, repitiendo la progresión armónica por cuartas *Eb, Ab, Db, Gb*, que se había visto en el segundo semiperiodo de la *sección B*. Finalmente, esta sección modulante (*A¹*), regresa a *Bbm* como tonalidad base en el compás 35.

La última sección *C* comprende los compases 36 a 43, con dos semiperiodos “c” y “a⁴”, el primero con una duración de tres compases y el segundo de cinco compases. Esta sección inicia con una dinámica *mf*, sugiere un *crescendo* a partir del compás 37 que finaliza con un *ff* en el compás 39 y, del compás 40 hasta el final (compás 43), indica *morendo molto rall* con la dinámica *p – pp – ppp*. Este periodo no es divisible, ni repetitivo.

Este intermezzo es elegante, con una textura polifónica por imitación y un acompañamiento muy frecuente en las obras de este compositor. Este y los otros intermezzos de Luis A. Calvo son considerados muy contemporáneos con relación a las obras que en ese momento escribía Chopin, pues contienen una dosis elevada de nostalgia y melancolía y, contrastes característicos de las obras del periodo romántico.

El diálogo entre las voces, el paso de una disonancia a otra (elipsis) y los movimientos paralelos son muy frecuentes en este intermezzo, generando una reflexión, pues la transformación de sentidos y carácter, reflejan cada una de las emociones en las cuales vivía el maestro Luis A. Calvo.

La forma de esta obra es *cuaternaria* (A, B, A¹, C), forma que no es muy conocida en el ámbito teórico-musical colombiano. Este intermezzo tiene una característica muy particular y es que la sección B tiene una cadencia perfecta, algo poco usual en formas binarias y ternarias.

Tabla 7. Estructura del Intermezzo N°2 “Lejano Azul”

Macro	Intro	A		B		A1		C	
Forma		Periodo Unitonal		Periodo Modulante		Periodo Modulante		No Divisible No repetitivo	
Compases	1-5	6-13		14-23		24-35		36-43	
Número Compases	5	8		10		12		8	
Micro		a	a1	b	a2	a3	a2	c	a4
Tonalidad	Bbm	Bbm Fm	Db Bbm	Db F	Eb AB Db Gb	Bbm Db F	Eb AB Db Gb	Bbm	Bbm
Compases		6-9	10-13	14-17	18-23	24-29	30-35	36-38	39-43
Número Compases		4	4	4	5 1/2	6 1/2	6 1/2	3	5

4.3. BLAS E. ATEHORTÚA

Figura 2. Blas E. Atehortúa



Fuente. ABREBRECHA. Caracas. 13, de marzo, 2012. Sección cultural. 1 p. Disponible en: <http://www.abrebrecha.com/articulos.php?id=200278>

Este documento biográfico fue cedido por el maestro Blas Emilio Atehortúa en febrero del 2013, al ejecutante de este proyecto cuando tuvo la oportunidad de visitarlo en su residencia de Bucaramanga.

Blas Emilio Atehortúa nació el 22 de octubre de 1943 en Santa Elena, municipio del departamento de Antioquia (Colombia). Realizó estudios musicales en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, (donde se concentró en teoría, contrapunto, composición, violín y viola) y en el Conservatorio de la Universidad Nacional en Bogotá (donde realizó su carrera de Composición y Dirección de Orquesta); después, viajó becado a Buenos Aires para cursar estudios avanzados en Composición y Orquestación en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella en 1963 - 1964 y 1966 - 1968 con importantes compositores como Alberto Ginastera (director del centro), Aarón Copland, Luigi

Dallapiccola, Ricardo Malipiero, Oliver Messiaen, Luigi Nono, Bruno Maderna, Cristóbal Halffter, Lannis Xenakis, Gerardo Gandini y Earle Brown; música electrónica con Fernando Von Reinchenbach y José Vicente Asuar; música para cine con Maurice Le Roux. Allí también asistió a seminarios de musicología con Robert Stevenson, Lauro Ayestarán, Pola Suárez Uterbey y Gilbert Chase. Entre 1968 y 1970 viajó de nuevo a Buenos Aires para revisar y reorquestar varias de sus obras bajo la guía de Alberto Ginastera. Estudió Dirección orquestal con Olav Roots y Bruno Maderna; y violín y viola con B. Harvaneck y Panagiotis Kyrkiris en Colombia y Argentina.

El célebre músico Blas Emilio Atehortúa obtuvo becas de las fundaciones Rockefeller y Di Tella, de Argentina; del Instituto de Educación Internacional Fundación-Ford, de Estados Unidos; de la Organización de Estados Americanos; de la Oficina de Educación Iberoamericana y el Ministerio de Educación y Ciencias de España; de la Universidad Nacional de Colombia; y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1992), esta última para un programa sobre composición musical en Estados Unidos.

En la misma línea, ha sido merecedor de las siguientes distinciones: Cruz oficial de la Orden del Mérito Civil, del Rey Juan Carlos de España; Medalla del Centenario del Natalicio de Belá Bartok, de Hungría; Premio a las Letras y las Artes, de la Gobernación de Antioquia; Gran Excelencia Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Santa fe de Bogotá; Ciudadano Meritorio Gobernación de Santander; Condecoración del Congreso de la República de Colombia grado Cruz de Caballero. En 1991 la Universidad Nacional de Colombia le otorgó el título de doctor "Honoris causa". En 1992 el Centro de Estudios Sefaradíes de Venezuela le hizo "Miembro honorario". En 2010 el periódico El Colombiano de Medellín le confirió la distinción "Colombiano ejemplar". En 2011 la Fundación PROARTES de Cali le concedió la condecoración "Honor al mérito" (diploma y medalla) y el Ministerio de Cultura lo declaró ganador de la convocatoria "Vida y obra".

Igualmente, Blas Emilio Atehortúa ha ganado premios de composición en varios concursos nacionales e internacionales, entre estos el primer premio del concurso de la joven Orquesta Nacional de España, con la obra “Docencia excepcional”. En 2006 el Ayuntamiento de Valladolid, España, le comisionó el Oratorio Profano, “Colón el gran navegante”, para conmemorar los 500 años de la muerte de Cristóbal Colón. Adicionalmente en su actividad creativa, ha dirigido en calidad de director invitado importantes orquestas sinfónicas en Brasil, Colombia, Bolivia, Puerto Rico, Venezuela y Perú. En Argentina dirigió estrenos de música de Cámara y en 1974 fue director interino de la Orquesta Sinfónica de Colombia. Entre 1979 y 1982 fue director asistente de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Así mismo, como pedagogo este músico colombiano ha sido invitado por varias universidades y conservatorios en Colombia y en otros países para dictar talleres, seminarios y conferencias. Entre 1989 y 1991 fue nombrado subdirector académico y profesor en el Instituto Universitario de Estudios Musicales, en Caracas (Venezuela). Fue director del conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia entre 1973 y 1979. Por el año 2000 se desempeñó como director de la escuela de artes-musica de la Universidad Industrial de Santander (UIS), también fue director de la cátedra de composición en la facultad de musica de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB).

Atehortúa fue miembro del Consejo Iberoamericano de Música de la OEA y sus obras musicales son presentadas por orquestas sinfónicas y de cámara en Europa, América Central, América del Sur, Canadá y Estados Unidos, siendo una de las más notables, el estreno mundial de su “Concierto para piano N° 2 con Sara Wolfensohn y la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington DC conducida por Mstislav Rostropovich durante los días 17, 18, 19 y 22 de septiembre de 1992.

En la actualidad, y desde 2001, es director de la Cátedra Latinoamericana de Composición en la Fundación del Estado para las Orquestas Sinfónicas Juveniles de Venezuela, FESNOJIV, hoy Fundación Musical Simón Bolívar.

4.3.1 Obertura Festiva Op 181. Esta obra fue escrita en 1994 para la Symphony Orchestra of the University of Northern Colorado at Greeley, co. Fue dedicada a Dr. David Mackenzie para entonces director de la orquesta.

En la orquestación tiene un Piccolo, dos Flautas, dos Oboes, un Corno ingles, dos Clarinetes en *Bb*, un Clarinete bajo en *Bb*, dos Fagots, cuatro Cornos en *F*, tres Trompetas en *Bb*, tres Trombones, tres Timbales. El set de percusión esta compuesto por un Xilófono, Tam-tam, Pandereta, Campanas tubulares, Platillos de choque, Redoblante, Bombo, Vibráfono y un Platillo suspendido. En las cuerdas hay un Arpa, Violines 1 y 2, Violas, Violonchelos y Contrabajos.

También existen otras tres trompetas en *Bb* las cuales están en off, con la sugerencia que dos vayan a los extremos de la orquesta (izquierda y derecha) y una en el centro, aunque da la libertad al director que las acomode a su placer. Esta obra tiene una duración de nueve minutos aproximadamente.

Del compás uno al 40 se encuentra la *sección A*, comenzando con el periodo “a” en un compás de 4/4 con la especificación *allegro vivace* “rápidamente vivo”²⁷. Los Violines empiezan con el motivo rítmico-melódico que va hasta el compás ocho con *f* en la dinámica. La Tuba, Timbales, Bombo, Violonchelo y Contrabajo realizan una negra en el primer tiempo del compás y, en el tercer tiempo del siguiente compás, esto se repite en los compases cuatro, seis, siete y ocho. El Arpa tiene las notas *D, C, B, E, F, G, A* todas con un becuadro, las cuales se ejecutan una por cada compás.

²⁷ INGRAN JAEN, Jaime. Orientación Musical, Panamá: Universal Books. 2002. p. 39

En el compás nueve los Clarinetes, Trompetas con sordina y Viola hacen el mismo motivo (rítmico-melódico) que venían realizando los Violines, con la misma dinámica (*f*) dando inicio al periodo “*a*¹”. Los Violines empiezan hacer una contra melodía que finaliza en el compás 16 y en el siguiente compás inicia el periodo “*a*²”. La melodía principal pasa a los Fagots, Violonchelo y Contrabajo, mientras que la contra melodía la hacen los Cornos hasta el compás 24 donde finaliza este periodo.

El periodo “*a*³”, empieza en el compás 25 donde la melodía pasa a las maderas (Piccolo, Flautas, Oboes y Clarinetes). Reaparece la negra en el primer tiempo y en el tercero del siguiente compás, que se repite en los compases 28, 30, 31 y 32 en la Tuba, Timbales, percusión 3, Violonchelo y Contrabajo. La Pandereta, Violines y Viola en *mp* como dinámica ejecutan una célula rítmica a base de corcheas, sin cambiar de nota.

Del compás 33 al 40 se halla el último periodo, “*a*⁴”, el cual tiene como dinámica *f*, el Corno inglés y Trompetas tienen la indicación *senza sordina* (sin sordina), los Violines, Violas y Violonchelos se unen al motivo principal que venían haciendo las maderas desde el periodo anterior. El clarinete bajo, Fagots, Cornos, Trombones, Tuba y Contrabajo ejecutan un acompañamiento en blancas y negras. Los Timbales realizan una célula rítmica de; silencio de corcha, corchea y negra en los primeros cuatro compases de este periodo “*a*⁴”, reapareciendo en los dos últimos compases. La percusión 3 ejecutan en los tiempos fuertes de cada compás, en los mismos compases en los que tocan los Timbales, el Xilófono interviene en el compás 36 y 40 con el mismo motivo rítmico-melódico de los instrumentos que llevan la melodía en este periodo. Esta sección A tiene la similitud que cada periodo dura ocho compases, bajo el centro tonal *Bb*.

Entre los compases 41 al 44 hay una *transición*, en la que los bronce (Cornos, Trompetas, Trombones y Tuba) realizan una blanca con puntillo, negra, blanca,

negra, dos negras ligadas, negra, una blanca finalizando en una redonda (Ver figura 3).

Figura 3. Motivo rítmico de la transición (Obertura Festiva Op. 181)



Fuente. ATEHORTÚA, Blas. Obertura Festiva, Op. 181. Bucaramanga. 1994. p. 16

Se forman acordes como B^{add9} , $Em^{add9-13}$, $Ab^{add9-13}$, $C^{maj7(11\#)}$, $D\#m^{(11-13\#)}$, G^{maj7} , Bb^{maj7} , $E^{maj7(9-11\#-13\#)}$. En el compás 43 está la indicación *rit* “ritardando, disminuir la velocidad”²⁸, además de un decrescendo de *f* a *p*.

El compás 45 no tiene medida de tiempo, es un compás libre, el cual tiene función de “puente”, y es aquí donde toman función las Trompetas 1, 2 y 3, las cuales están en los extremos de la orquesta, da la indicación *a piacere* y comienza la Trompeta 1 sin sordina realizando un solo que finaliza en un calderón, que a su vez da inicio a la repetición de este solo en la Trompeta 2, esta se ejecuta con

²⁸ *Ibid.*, p.40

sordina. La Trompeta 3 con la misma especificación anterior (con sordina) realiza el último solo cuando la Trompeta 2 lo ha finalizado. Los Timbales realizan en *mf* cuatro corcheas y cuatro semicorcheas finalizando en una redonda con calderón. Esto se da cuando la Trompeta 3 ha terminado. El Vibráfono, Violonchelo y Contrabajo, ejecutan en la nota *mi* un efecto (free bows), el Vibráfono comienza a realizar un crescendo a *mf* mientras que la Trompeta 3 esta haciendo el solo.

La sección *B* inicia con el periodo “*b*” y tiene una duración de ocho compases, con la indicación *lento assai* (muy despacio) en compás de 4/4. La Viola y Violonchelo realizan la melodía con un cambio de medida a 3/4 en el compás 52, en el siguiente compás vuelve a 4/4, bajo la dinámica *f*. Los Violines y Contrabajo con la indicación *pizzicato* hacen en el último tiempo del compás 46 ejecutan una negra y entre el segundo y tercer tiempo del compás 48 realizan silencio de corchea, corchea y negra bajo la dinámica *mf*.

En el siguiente compás los Violines hacen un silencio de negra, negra y cinco corcheas con la indicación *arco* y un *f* como dinámica. Entre los compases 52 y 53 los Violines y Contrabajo se unen a la línea melódica que realizan la Viola y Violonchelo. Los Clarinetes hacen silencio de negra y blanca, con un crescendo de *p* a *f*, los Fagots y Platillos chocados ejecutan una redonda en este último compás del periodo y a su vez los Timbales hacen silencio de corchea, tresillo de corchea y ocho semicorcheas, con la indicación *a piacere* (a su placer) y un *f* como dinámica.

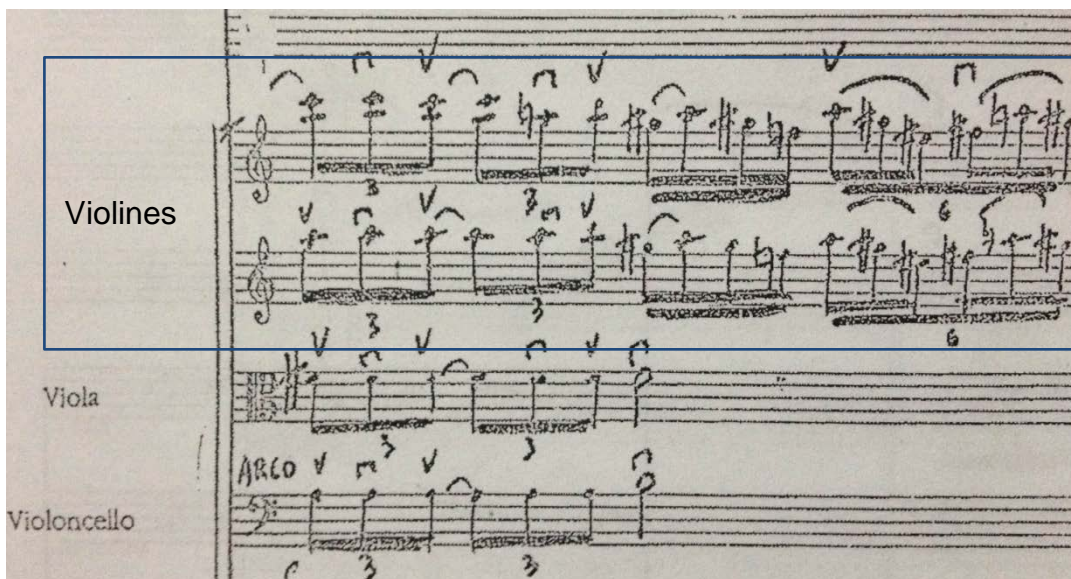
En el compás 54 hay un “*puente*”, las Flautas y Oboes junto con los Violines, hacen una redonda con calderón, el compositor especifica *div* (dividido) dando mas libertad en su ejecución, sin olvidar el crescendo de *p* a *f*.

El periodo “*c*” esta entre los compases 55 y 60, la melodía vuelve a las Violas y los Violonchelos, los Violines y el Contrabajo son los instrumentos que hacen el

se repiten en el siguiente compás. Los Violines 1 comienzan con una redonda en *f*, los Violines 2 con una blanca en los dos últimos tiempos del compás, en los siguientes compases los Violines ejecutan las mismas figuras rítmicas. En el compás 72 los Cornos tocan una redonda con la misma dinámica de los Trombones (*mf*), mientras que los Timbales, Vibráfono y Violonchelo hacen el tresillo de corchea en el tercer tiempo del compás.

En el siguiente compás los Cornos hacen una blanca en el tercer y cuarto tiempo, los Violines ejecutan dos tresillos de corchea, cuatro semicorcheas y un seisillo de semicorcheas, las Violas y Violonchelos solo hacen los tresillos de corchea y una blanca (Ver figura 5).

Figura 5. Motivo rítmico de las cuerdas (Obertura Festiva Op. 181)




Fuente. ATEHORTÚA, Blas. Obertura Festiva, Op. 181. Bucaramanga. 1994. p. 28

El compás 74 tiene tresillos de semicorcheas en las Flautas y Oboe, los Clarinetes, Trompetas (con sordina) hacen una redonda en dinámica *f*, en tanto los Violines y Plato suspendido ejecutan una redonda de *p* a *f* por medio de un crescendo. El “puente” finaliza con una redonda con calderón en los Fagots,

Trombones y Tuba con un decrescendo a *p*, mientras que los Cornos, Trompetas y Platos suspendidos ejecutan un silencio de negra y una blanca con puntillo en calderón comenzando en un *p* que tiene crescendo hasta un *f*. La Viola, Violonchelo y Contrabajo hacen una negra.

Entre los compases 76 y 82 se halla el periodo “e”, el Oboe 1 es el instrumento que lleva la melodía, los Violines hacen silencio de corchea y tres corcheas. La Viola y el Arpa ejecutan un silencio de corchea, tres negras y una corchea, los Violonchelos y Contrabajos hacen una negra al comienzo de cada compás. En el compás 78 el Arpa hace un silencio de corchea y una negra con puntillo, el siguiente compás hace dos silencios de negra y negra con puntillo. En el último compás el Corno inglés y Viola ejecutan un silencio de corchea y siete corcheas comenzando con la dinámica *p* pasando por un crescendo hasta *mf*, devolviéndose al *p* con un decrescendo, bajo la indicación poco ritardando, mientras que el Violonchelo hace una redonda en la misma dinámica anterior escrita.

Del compás 83 al 91 está el periodo “f” con la indicación *poco meno mosso*, las cuerdas (Violines, Violas, Violonchelos y Contrabajo) realizan una melodía, utilizando las dinámicas *p* en la primera nota (blanca) ligada a una corchea, con un crescendo a *f* volviendo a *p* en la última nota (negra) del primer compás. El Arpa en el compás 84 tiene la indicación de tocar un *F* becuadro, mientras que las cuerdas hacen dos blancas. Un compás adelante las cuerdas hacen un crescendo a *mf* mientras que ejecutan una negra y una blanca, en el compás 88 el Arpa debe ejecutar dos notas (*E_b* y *F*). El siguiente compás los Timbales realizan silencio de corchea, tres corcheas, cuatro semicorcheas y silencio de negra, comenzando en *mf* pasando por un crescendo a *f*, el último tiempo de este compás las cuerdas lo ejecutan en dinámica *ff*. En el compás 90 el Arpa ejecuta un *B_b* y un *E*, hay un ritardando que muestra el fin del periodo en el próximo compás, el cual tiene blanca con puntillo en calderón, y otro calderón en silencio de negra. El compás 87

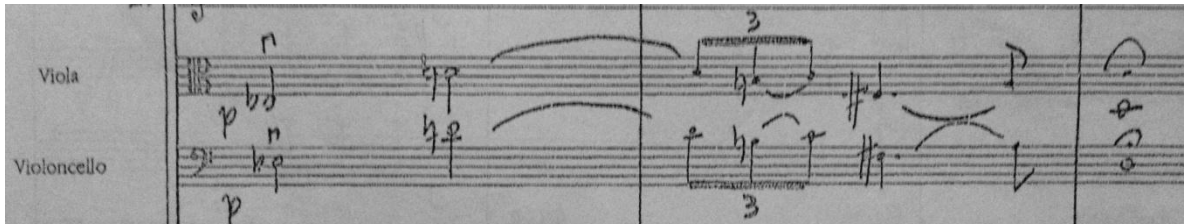
tiene un cambio de compás a 3/4, el siguiente compás cambia a 6/8, con la indicación de tempo , un compás adelante retorna a 4/4.

Entre los compases 92 y 94 se encuentra un “puente”, con la indicación *a tempo* los Timbales y Vibráfono realizan tresillos de corchea (dos corcheas y silencio de corchea) en dinámica *mp*, mientras que las cuerdas (Violines, Violas, Violonchelo y Contrabajo) hacen redondas bajo la dinámica *p*, el Arpa en dinámica *mp* ejecuta dos blancas por compás. El último compás, los Timbales y Vibráfono realizan un crescendo a un *mf* y a un *f*, las cuerdas efectúan un crescendo de *p* a *f*. La última blanca que hace el Arpa, la realiza con la dinámica *mf*.

Del compás 95 al 103 está el periodo “g”, la indicación de tempo para este periodo es *piú mosso*, los Violines 1 llevan la melodía y los Violines 2 hacen una contra melodía, utilizando *f* como dinámica. Las Violas, Violonchelos y Contrabajos ejecutan un acompañamiento en *mf* y la indicación pizzicato. Entre los compases 99 y 101 está la especificación *stringendo* (acelerando) en las líneas que realizan los Cornos y Violas, tienen un *f* como dinámica para destacarse y terminan con un ritardando. En los últimos dos compases las Flautas se unen a la melodía que hacen los Violines 1, mientras que los Oboes, Corno inglés, Clarinetes, Cornos, Violines 2, Violas, Violonchelos y Contrabajo ejecutan el acompañamiento junto con un ritardando.

La “conclusión de B” se encuentra entre los compases 104 y 106 con la indicación de tempo *meno mosso*. Las Violas y Violonchelos realizan el mismo motivo rítmico-melódico de los dos primeros compases del periodo “b”, con dinámica *p* terminando en una redonda con calderón (Ver figura 6).

Figura 6. Motivo rítmico-melódico (Obertura Festiva Op. 181)



Fuente. ATEHORTÚA, Blas. Obertura Festiva, Op. 181. Bucaramanga. 1994. p. 38

En el último compás de esta conclusión, el Bombo y Vibráfono ejecutan una redonda bajo la dinámica de *pp*, los Violines y Contrabajo hacen una negra en el tercer tiempo del compás con la indicación pizzicato y dinámica *p*, el Arpa realiza arpeggios con la misma dinámica del Bombo y Vibráfono. El compas 105 cambia la medida de compás a 3/4 y en el siguiente compás retorna a 4/4.

De esta manera termina la *sección B*, con una estructura libre por secciones, un total de 71 compases y, se ubica entre los compases 46 y 106.

Los compases 107 y 108 tienen función de “puente”, vuelven a aparecer las tres Trompetas que están por fuera de la orquesta, con la misma indicación al director (*a piacere*). Comienza con un motivo rítmico-melódico en la Trompeta 2, la cual va con sordina y en dinámica *f*. Cuando termina la intervención de la Trompeta 2 inicia la Trompeta 3 realizando una imitación a lo hecho por la Trompeta anterior, lo mismo sucede con la Trompeta 1, la cual finaliza con una redonda en calderón. Tanto el Bombo, Vibráfono y Arpa realizan el acompañamiento en estos compases, sin cambiar lo que venía haciendo desde la “conclusión de B”.

Hay una indicación *D.C., to coda*, repitiendo la *sección A* saltando del compás 41 al compás 109 donde comienza la *Coda*.

La *Coda* empieza con las Flautas, Oboes, Clarinetes y Trompetas realizando un acompañamiento en dinámica *fp* con un crescendo que va a un *f*. El Clarinete

bajo, Fagots, Trombón 3 (sin sordina) y Tuba ejecutan la melodía bajo la dinámica *f*. Los Cornos se unen a la melodía, los Trombones 1 y 2 en el segundo compás y los Timbales hacen ocho corcheas. En el siguiente compás se suman los Platillos y Bombo a los instrumentos que vienen haciendo el acompañamiento. Del compás 117 en adelante hay un *tutti*, los Violines, Violas y Violonchelos hacen figuras rítmicas de negra con puntillo y corcheas sin cambiar de nota hasta el penúltimo compás. El Contrabajo y Arpa realiza un bajo con redondas, blancas y negras, en los mismos compases. En los dos últimos compases de la *Coda* las maderas (Flautas, Oboes, Corno inglés, Clarinetes y Fagots) ejecutan un crescendo de *p súbito* a *ff*, en el último compás, todos los instrumentos tocan una corchea en *ff*, finalizando así la *Coda*, con un total de 23 compases.

La forma de esta obertura es ternaria simple con coda (A, B, A, Coda), con textura heterofónica, contrapunto entre el tema de la *sección A* y el de la *sección B*. Es una obertura de concierto con estilo italiano, es de carácter atonal con recursos contemporáneos muy evidentes en la instrumentación y el manejo de los motivos melódicos, no existen acordes o funciones armónicas, todo lo que se genera armónicamente son clústeres.

Tabla 8. Estructura de la sección A (Obertura Festiva Op. 181)

Macro	A						
Forma	Libre por secciones						
Compases	40						
Numero compases	1-40						
Micro	a	a1	a2	a3	a4	Transicion	Puente
Tonalidad	Bb	Bb	Bb	Bb	Bb	B	
Compases	8	8	8	8	8	4	1
Numero compases	1-8	9-16	17-24	25-32	33-40	41-44	45

Tabla 9. Estructura de la sección B (Obertura Festiva Op. 181)

Macro	B											
Forma	Libre por secciones											
Compases	61											
Numero compases	46-106											
Micro	b	Puente	c	Puente	d	Puente	e	f	Puente	g	Conclusión	Puente
Tonalidad	E	Baum	F	Closter	B	C	Db	A	E°	A	Dadd9b	
Compases	8	1	6	1	8	6	7	9	3	9	3	2
Numero compases	46-53	54	55-60	61	62-69	70-75	76-82	83-91	92-94	96-103	104-106	107-108

Tabla 10. Estructura de la sección A y Coda (Obertura Festiva Op. 181)

Macro	A					Coda
Forma	Libre por secciones					
Compases	40					20
Numero compases	1-40					109-128
Micro	a	a1	a2	a3	a4	
Tonalidad	Bb	Bb	Bb	Bb	Bb	Eb
Compases	8	8	8	8	8	
Numero compases	1-8	9-16	17-24	25-32	33-40	

4.4. VICTORIANO VALENCIA

Figura 7. Victoriano Valencia



Fuente. VALENCIA, Victoriano. [Consultado el 10 de Enero de 2014] Disponible en: <http://www.victorianovalencia.info/>

Esta biografía fue enviada por el compositor Victoriano Valencia en mayo del 2013 al proponente de este proyecto.

El artista de origen campesino Victoriano Valencia nació el cinco de abril de 1970, es hijo del también reconocido Guillermo Valencia Salgado (Montería, 1927 - 1990). Sus primeros estudios los realizó en la escuela de primaria San José, de Mocari; posteriormente, cursó su bachillerato en el INEM Lorenzo María Lleras, institución donde recibió el título de bachiller en el año 1986. Sus primeros maestros de música fueron Tobías Garcés y Francisco Giraldo.

Después de haber prestado el servicio militar obligatorio en Medellín, Victoriano Valencia inició estudios en el Conservatorio de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico de Barranquilla, donde conoce al famoso pianista alemán Günter Renz. Seguidamente, estudia licenciatura en música en la Universidad Pedagógica Nacional, en la ciudad de Bogotá, donde obtiene el título en el año 1995.

A final de la década de los 90, coordinó el Programa Nacional de Educación Musical, que más tarde fue Programa Nacional de Músicas Populares, programa a cargo del Ministerio de Cultura de Colombia y liderado por el maestro Alejandro Mantilla Pulido. Durante este periodo, además, asesoró el programa Nacional de Becas. Posteriormente, en el año 2013, se integró al grupo asesor en los lineamientos de trabajo de la Escuela de Música Tradicional para el eje de Pitos y Tambores. Así mismo, Victoriano Valencia ha sido asesor en varias instituciones como: Universidad del Norte, en Barranquilla; Universidad de Antioquia, en Medellín; Universidad de Caldas, en Manizales; y la Universidad Distrital de Bogotá. En la misma línea, ha sido jurado en concursos de bandas de Colombia y en certámenes de música colombiana, entre ellos el Festival Nacional del Pasillo de Aguadas, Caldas; y el Festival Hato Viejo Cotrafa, de Bello, Antioquia.

Entre 1995 y 2003 Victoriano Valencia se dedicó a diferentes ocupaciones, fue arreglista, pianista y director de la popular orquesta de Juancho Torres. Simultáneamente, realizó arreglos y composiciones a partir de ritmos de la tradición musical del Caribe colombiano y trabajó con reconocidos artistas como Yolanda Rayo y Checo Acosta. Así mismo, en el año 2001, representó a Colombia en el Festival Internacional de Viña del Mar en la categoría de Compositor y director de orquesta con la canción “Nuevo día”, de la voz de Yolanda Rayo. También realizó, junto con Érico Campos, la música para el *reality* de televisión “La isla de los famosos” en 2005.

Su trabajo ha sido premiado en diferentes ocasiones en distintos concursos nacionales, especialmente las composiciones y arreglos para banda sinfónica. Actualmente algunas de sus composiciones están siendo publicadas e interpretados en Europa, por Editorial Piles; en Norteamérica, por Masters Music y Edwin F. Kalmus & Co., Inc; en Colombia se han publicado las Cinco Piezas de Música Colombiana para Banda Infantil y Juvenil (2008), además de otras obras desarrolladas por SCORE MUSICAL Ltda, entre las que se encuentran “Bandas en concierto 2008” y “Viva la banda” (para el departamento de Antioquia y el Banco Virtual de Partituras del Ministerio de Cultura). Victoriano Valencia también ha producido libros pedagógicos en torno a la formación musical, entre ellos: Pitos y tambores, Cartilla de iniciación musical y Cartilla de arreglos para banda Nivel 1.

En la actualidad, Victoriano Valencia se desempeña como asesor musical y docente de la Red de Escuelas de Música de Medellín, dirige la revista Bandas, concentrada en el movimiento colombiano de bandas de música. Además, realiza su maestría en música en la Universidad EAFIT, en Medellín.

4.4.1 Suite N°2. Esta suite, es una pieza musical concebida por el compositor colombiano Victoriano Valencia que ha logrado trascender internacionalmente en poco tiempo. “Fue comisionada en el 2007 por la Banda Sinfónica de Sabaneta –

Antioquia como obra libre en el Certamen Internacional de Bandas de Música en la Ciudad de Valencia (España)”²⁹. Reúne cuatro danzas colombianas, como lo son: Cantadoras, Bambuco, Cumbiamba y Pregón.

El análisis de la obra se hizo a partir de su Score. La instrumentación de la suite para banda sinfónica, cuenta con: tres Flautas traversas y un Piccolo; dos Oboes, un Corno inglés y un Fagot, tres Clarinetes en *Bb* y un Clarinete bajo; un Saxofón soprano, dos Saxofones altos, un Saxofón tenor y un Saxofón barítono; cuatro Trompetas en *Bb*, cuatro Cornos en *F*, cuatro Trombones, un Eufonio T.C, un Eufonio B.C, una Tuba, un Contrabajo y, en la percusión: Timbales, Plato suspendido, Xilófono, Tom de piso, Hi-hat, Crash, Glockenspiel, Conga hi, Palmas, Platos de choque, Conga low, Redoblante y Bombo sinfónico y folclórico (tambora).

- **Cantadoras.** Esta danza inicia en compás de 12/4 con la indicación de tempo $\downarrow = 54$. Aunque este compás es un poco extraño en la música colombiana, esto no es problema con la identidad musical, pues se entiende como una variación rítmica del 6/8 por aumentación. Así mismo, a lo largo de toda la danza se presenta el uso de recursos contemporáneos.

En los primeros 14 compases de esta danza se presenta la *Introducción*¹ cuyo centro tonal es *D dórico* con la indicación *pp*. Empieza la Tuba haciendo una nota pedal (re) acentuada en el primer tercio de cada tiempo, el Redoblante con un ostinato rítmico que refuerza la Tuba, el Contrabajo acompaña con redondas ligadas, también como pedal.

²⁹SOTELO, Dario y WHITELOCK, Mark. South American Wind Band Music Project. Suite N° 2 para Banda de Victoriano Valencia. [citado el 4 de septiembre de 2013] Disponible en internet: <http://blog.lib.umn.edu/mwhitloc/markwhitlocksouthamericanwindband/suite-no-2-for-band-by-victoriano-valencia-rincon.html>

En el compás tres esta la indicación *crescendo* y *acelerando muy lentamente* y esto se da cuando se suman el Fagot, los Clarinetes 1, 2 y 3, los Cornos, los Trombones, el Eufonio con la misma dinámica (*pp*). El Fagot, los Clarinetes 2 y 3, los Eufonios tienen el mismo motivo rítmico melódico y el Clarinete 1 junto con el Eufonio T.C., varían dicho motivo cambiando el segundo tercio del tiempo por un silencio, lo cual se mantiene durante toda la introducción.

Los bronce (Cornos y Trombones) se presentan con un motivo que consta de redonda con puntillo ligada a dos blancas, la primera con puntillo, junto con una negra acentuada en el tercer tercio del último tiempo del compás. Lo anterior se presenta igual en los compases cinco, siete, ocho, nueve, 11 y 13, pero en el compás ocho, hay una pequeña variación en el último tiempo del compás (Ver figura 8).

Figura 8. Motivo rítmico de los bronce (Suite N°2 – Cantadoras)

The image shows a musical score for four brass parts: Cor. F 1-3, Cor. F 2-4, Trb. 1-2, and Trb. 3-4. The score is in 3/4 time. A blue circle labeled 'Motivo' encompasses the first four measures, showing a rhythmic pattern of a dotted half note followed by two quarter notes. A second blue circle labeled 'Variación' encompasses measures 5 through 8, where the pattern is modified in the final measure of the measure.

Fuente. VALENCIA RINCÓN, Victoriano. Suite N°2. Cantadoras. Bogotá: Scoremusical Ltda., 2007. p. 2

En cuanto a la armonía, el compás tres comienza con un $D^{add9/omit3}$, en el siguiente compás un Dm , en el compás cinco $G^{add9/omit3}/D$ y un D^{omit3} , en el compás siete Dm^9 , en el siguiente compás B°/D , en el compás nueve D^{omit3} y Dm y en los compases 11 y 13, $Asus4^{(b9/b5)}/D$ y Dm .

Entre los compases 15 y 38 se encuentra la *sección A* con un total de 24 compases. Se encuentra la indicación de tempo $\downarrow = 56$ y su estructura consiste en una forma binaria simple con repetición de instrumentos y variantes melódicas.

El primer compás es una introducción (*introducción²*) en la cual se incorporan instrumentos nuevos, como el Clarinete bajo, que hace dos negras y silencio de negra, con acento en la segunda negra por cada tiempo del compás, repitiéndose por toda la sección. Los Saxofones alto, tenor y barítono realizan un ostinato armónico con negras en cada tiempo del compás. Los Timbales ejecutan una nota pedal en *re*, con cuatro blancas con puntillo. Los demás instrumentos siguen haciendo lo mismo que venían realizando desde la "*introducción¹*" hasta el compás 38, la base armónica de este compás es $Dsus4^{(11/omit9)}$ y un Dm^{add11} .

En el compás 16 aparece el primer periodo "*a*" con la intervención del Oboe con un solo en *mp* como dinámica dando mucha mas libertad rítmica a este instrumento. La Flauta toma el solo en el compás 19 que finaliza cuando el Oboe retoma por última vez el solo en los dos últimos tiempos del compás 22 finalizando estos solos en el compás 26. La armonía en este periodo comienza con un $Dsus4$, en el siguiente compás un $G^{9/omit3}/D$ y vuelve a un $Dsus4$, en el compás 19 hay un Dm^{7add11} , en el compás 20 por primera vez se define sol como función armónica de subdominante evidenciando la característica modal de esta obra al ver G^7/D y $Dsus4$, el compás 23 tiene un $A^7sus4^{(b9/b5)}/D$ y Dm^{add11} que se repite en el compás 25, dando finalización a este periodo en el compás 26.

El compás 27 tiene la indicación de subir el tempo dos bits más $\downarrow = 58$. Las Flautas junto con las Trompetas (con sordina) realizan la misma figura que vienen haciendo los bronces (ver figura 8). El Bombo sinfónico realiza lo mismo que hace la Tuba (negra con acento y dos silencios) que se repite por el resto del compás y

hasta el final de la *sección A*. Bajo la dinámica *mp* y la armonía en $D^{add9/11/omit3}$ y Dm , a este compás se le llama “puente”.

El periodo “a¹” está entre los compases 28 y 38 para un total de 11 compases. En este periodo la melodía principal se presenta a partir de los solos de Trombón, Corno y nuevamente Trombón, que se ejecutan entre los compases 28 a 30; 31 a 34 y 35 a 38, respectivamente. La progresión armónica del periodo consiste en $D^{add11/omit3}$, $G^{add9/omit3t}/D$, $Dsus4$, Dm^{7add11} , G^9/D , $Dsus4$, $A^7sus4^{(b9/b5)}/D$, $Dsus4$, $A^7sus4^{(b9/b5)}/D$ y $Dsus4$.

La *sección B* empieza en el compás 39 y finaliza en el compás 238, para un total de 200 compases en los cuales se encuentran tres subsecciones primarias (a, b, a¹).

La primera de estas subsecciones tiene una duración de 44 compases pues se encuentra entre los compases 39 y 82 comenzando con el periodo “b” a un tempo de $\text{♩} = 180$, en compás de 3/4. Es la primera vez que se presenta un *tutti* y la dinámica cambia a un *ff*. También, incorpora indicaciones específicas para algunos instrumentos como: *Trompetas open* (sin sordina) y nuevos instrumentos en la percusión como *Tom de piso*, *Conga hi* y *Platos*.

Las Flautas, Saxofón soprano, Trompetas y Eufonios presentan en los compases 39 al 42, el siguiente motivo (Ver figura 9), contrastado con el acompañamiento que realizan los demás instrumentos (Oboe, Corno inglés, Fagot, Clarinetes, Saxofones altos, tenores y barítono, Cornos, Trombones, Tuba y Contrabajo).

Figura 9. Motivo rítmico y acompañamiento (Suite N°2 – Cantadoras)

The image shows a musical score for four saxophones: Sax. sop., Sax. alt. 1-2, Sax. ten., and Sax. bar. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The saxophones play a melody with a 'Motivo' (motif) highlighted in a blue box. The accompaniment is marked 'ff' (fortissimo) and is also highlighted in a blue box. The bass saxophone part includes 'Notas de paso' (passing notes) circled in blue.

Fuente. VALENCIA RINCÓN, Victoriano. Suite N°2. Cantadoras. Bogotá: Scoremusical Ltda., 2007. p. 11

Entre los compases 42 y 43 el Fagot, Clarinete bajo, Saxofón barítono y Tuba realizan cuatro corcheas que a manera de notas de paso, llevan al nuevo motivo rítmico que se presenta como respuesta al primero. Estas notas de paso, en el Contrabajo y la percusión se cambian por ocho semicorcheas. La armonía que se utiliza en este periodo es $Dm^{add11\#}$.

En el compás 47 inicia el periodo “ b^1 ” con cambio de compás a 12/8 con la indicación de $\text{♩} = \text{♩}$, y una variación lírica del motivo rítmico de “ b ” en las Flautas, Oboes y Fagot, mientras que los Clarinetes 1, 2 y 3, realizan arpeggios descendentes. Los Saxofones altos y tenores acompañan con un ostinato en negras y los Cornos realizan los acordes respectivos a cada compás por medio de redondas con puntillo. En la percusión, el Xilófono contrasta con una polirritmia basada en dosillos de corcheas por todo este periodo “ b^1 ”.

Por otra parte, el Saxofón soprano y el Contrabajo ejecutan una escala frigia en redondas con puntillo, entre los compases 47 y 52, generando la siguiente

progresión armónica: Bb^{add9}/Eb , $Gsus4/F$, Gm^{add9} , Bb^{maj7} , C^{add9} , volviendo al modo dórico en el compás 53 con un $Dsus4$.

El periodo “ b^2 ” comienza en el compás 55 con un cambio de compás a 6/8, la misma indicación del periodo anterior sobre el tempo ($\bullet = \bullet$) y una dinámica f . Las Flautas, Oboes, Corno inglés, Clarinetes 1, 2 y 3, Saxofón soprano, Trompetas y Cornos realizan una variación contrapuntística de “ b ”; los demás instrumentos (Fagot, Clarinete bajo, Saxofones alto, tenor y barítono, Trombones, Eufonios, Tuba y Contrabajo) realizan la melodía entre los compases 55 y 64, con una progresión armónica Dm , G^9 , Dm , G^{9maj7} hasta el compás 61 y a partir del compás 62 se presenta un intercambio modal, pues G es tomado como fundamental (IV = I), seguido de Eb^9 , $F^{9maj7/omit3}$ retornando nuevamente a G en el compás 67.

Desde el compás 63 hasta el final del periodo “ b^2 ” los Clarinetes 1, 2 y 3, junto con los Saxofones altos y tenores realizan un ostinato por arpeggios. En el compás 71 la armonía pasa a Bb^{maj7} finalizando con un C^7 (como quinto del séptimo) en los compases 73 y 74.

Posteriormente, entre los compases 75 y 82 se repite exactamente igual el periodo “ b ”. Esta “subsección a ” tiene forma binaria simple.

Del compás 83 al 90 hay un “puente” con la indicación de tempo ($\bullet = 90$), cambiando el compás a 6/8. En esta parte los Saxofones alto, tenor y barítono realizan seis corcheas formando un acorde $Dsus4$, acompañados por el Xilófono y las palmas mientras que el resto de banda tiene ocho compases en silencio.

En el compás 91 comienza la “subsección b ”, la cual finaliza en el compás 186 para un total de 96 compases. La forma de esta subsección es binaria (b y c) y cada una de estas estructuras internas tienen forma ternaria. Así es que la

“estructura b” tiene una duración de 48 compases (entre el 91 y 138) comenzando con el periodo “c” que tiene una duración de ocho compases (del 91 al 98).

Tabla 11. Forma de la Sección B (Suite N°2 – Cantadoras)

B																	
Ternaria																	
39-238																	
188																	
A				B										A1			
Binaria				Binaria										Binaria			
39-82				91-186										191-238			
44				96										48			
a				b				c						a1			
				Ternaria				Ternaria									
				91-138				139-186									
				48				48									
b	b1	b2	b	Puente	c	d	c1	e	f	Puente	e1	Puente	b3	b4	b1	b	

En el periodo “c”, que se desarrolla sobre G^9 , el Fagot, Clarinete bajo, Trombones, Tuba, Contrabajo, percusión 1, Redoblante, Bombo Sinfónico y Tambora folklórica realizan una progresión rítmica cada vez con figuras más pequeñas en sus tiempos, sobre las notas de la melodía ejecutada por los Cornos y los Eufonios. El esquema rítmico ejecutado por los Saxofones en el “puente” se mantiene durante este periodo y la dinámica parte de un *mf*.

Entre los compases 99 y 130 se encuentra el periodo “d”. Este periodo se constituye en el desarrollo de la “estructura b” e inicia con un solo de Trombón en *mf*. El Contrabajo, la Tuba y el Clarinete bajo ejecutan una nota pedal (re) mientras que los Saxofones, Cornos y Eufonios continúan haciendo lo mismo que en el periodo anterior. La base armónica es un Dm^9 y la dinámica del acompañamiento es un *mp*. En el compás 115 hasta el final del periodo, el *solo* es tomado por el Corno 1 y el ostinato rítmico-melódico que venían haciendo los Cornos, es pasado a los Trombones.

Del compás 131 al 138 se encuentra el periodo “c¹”, el cual se desarrolla sobre *Dsus4* y una dinámica *mf*. Las Flautas entran a reforzar lo que venían haciendo los Saxofones y el Oboe junto con el Corno inglés, hacen silencio de corchea y negra que se repiten en el mismo compás y por el resto de periodo. El Fagot y Clarinete bajo, presentan un ostinato diferente a los que habían sido presentados por los otros instrumentos. Los Trombones, Tuba y Eufonios hacen lo mismo que se había mostrado en el periodo “c”, mientras que los Clarinetes desarrollan un ostinato melódico sobre corcheas y semicorcheas.

Del compás 139 al 186 se encuentra la segunda estructura de esta “subsección b”, la cual se nombra como “estructura c” que a igual que la anterior, tiene forma ternaria y se compone de 48 compases. El primer periodo “e” de esta estructura abarca 16 compases y comienza en el compás 139 con un nuevo *solo* en la Trompeta 1 que utiliza la dinámica *mf* para resaltar la melodía sobre los demás instrumentos de la banda. Los Cornos y Eufonios ejecutan una frase de ocho compases que se repite exactamente igual en los siguientes ocho. Esta frase está compuesta principalmente por un esquema rítmico constituido por las figuras silencio de corchea y negra con pequeñas variaciones.

La Tuba se une al ostinato que venían realizando el Clarinete bajo y el Fagot desde los periodos anteriores. El Contrabajo sigue con la nota pedal (re) como tónica del acorde *Dm^{add11}*.

El periodo “f” comienza en el compás 155 con un motivo rítmico ya visto en los periodos anteriores (silencio de corcha y negra), que se repite en el mismo compás y cada tres compases. Este motivo se presenta en la mayoría de instrumentos exceptuando el Fagot, Clarinete bajo, Tuba, percusión 2, 3 y 4, la armonía esta sobre el acorde de *Dsus4*, adicionando la sexta cada tres compases. La percusión 2, 3 y 4 continúan haciendo lo mismo que venía haciendo desde el periodo anterior.

En los compases 157, 161 y 165 hay un cambio de compás a 2/4 que se ejecuta (♩=♩) y que sólo dura un compás. Al finalizar el periodo “f” se presenta un pequeño “puente” entre los compases 169 y 170, con indicaciones de “Growl” y “frulatto” para Saxofones y Trompetas, Cornos Trombones, Eufonios, Tuba y Contrabajo, respectivamente. Armónicamente, éste *puente* se desarrolla sobre Eb^9 que corresponde a una sustitución tritonal de la dominante principal.

El último periodo “e¹” se encuentra entre los compases 171 y 186, para un total de 16 compases. Las Flautas llevan la melodía en este periodo con una dinámica *mf*, en el compás 173 el Oboe, Corno inglés y Fagot realizan una respuesta a lo expuesto por las Flautas, con un contrapunto similar y unas variaciones rítmicas conservando la misma dinámica (*mf*). Los Clarinetes 1, 2 y 3, retoman el ostinato dejado en el compás 154, exponiéndolo hasta el compás 186. El Clarinete bajo, todos los Saxofones, Trompetas, Cornos y percusión 1, realizan un ritmo que se ha visto a lo largo de esta pieza (silencio de corchea y negra) resaltando los tiempos débiles de este tipo de compás. Los Trombones, Eufonios, Tuba, y Contrabajo hacen un ostinato de acompañamiento con una célula rítmica (negra y corchea) los cuales se repiten en la otra mitad del compás y el resto del periodo “e¹”, con pequeñas variaciones rítmicas en cuatro compases. Todo esto es interpretado bajo la dinámica *p* y sujeto al acorde de Dm^9 , dando fin a este periodo, a la “estructura c” y a la “subsección b”.

Hay un “puente” entre la “subsección b” y la “subsección a¹”, el cual tiene una duración de cuatro compases los cuales están entre el compás 187 y el 190. La característica de este “puente” es que solo toca la percusión 2, hace una base ritmítico-melódica de tres corcheas silencio de corchea y dos corcheas que se repiten en los compases restantes.

Esta última “subsección a^1 ” está ubicada entre los compases 191 y 238, teniendo un total de 48 compases, comenzando con una indicación de tiempo ($\downarrow = 128$). En el compás 191 empieza el periodo “ b^3 ” con una dinámica *f*. Las Flautas, Oboes, Corno ingles, Clarinetes 1, 2 y 3, Saxofón soprano, Trompetas y Cornos realizan una variación contrapuntística de “ b ”, los demás instrumentos (Fagot, Clarinete bajo, Saxofones alto, tenor y barítono, Trombones, Eufonios, Tuba y Contrabajo) realizan la melodía entre los compases 191 y 197, del compás 199 hasta el final del periodo “ b^3 ” los Clarinetes 1, 2 y 3, al igual que los Saxofones altos y tenores realizan un ostinato por terceras desde el compás 199 hasta el 214 y en este últimos compás realizan un *tr*.

Teniendo el acorde *Dm* entre los compases 191 y 192, pasando a un G^9 en los dos siguientes compases, volviendo a un *Dm* en el compás 195, regresando por segunda vez a G^{9maj7} en el compás 197. El compás 198 presenta un intercambio modal, pues *G* es tomado como fundamental (IV = I), el siguiente compás el acorde que se genera es un Eb^9 , después en el compás 201 el compositor utiliza un $F^{9maj7/omit3}$ y retorna a *G* en el 203. En el compás 207 la armonía pasa a Bb^{maj7} , después pasa a un C^7 (como quinto del séptimo) en el compás 209 y en el compás 211 *D* vuelve a ser el centro tonal (V = I) hasta el final de este periodo. En el compás 211, las Flautas, Oboes, Corno ingles, Saxofón soprano, Trompetas y Cornos realizan una nota pedal en *re*, otra particularidad es que la dinámica cambia a *fp* que va crescendo en los dos últimos compases.

El segundo periodo “ b^4 ” de la “subsección a^1 ” se encuentra entre los compases 215 y 222, las Flautas, Oboe, Corno ingles, Clarinetes 1, 2 y 3, Saxofón soprano, alto y tenor, Trompetas y percusión 1 realizan una base rítmica de (corchea negra, corchea negra) mientras que el Fagot, Clarinete bajo, Saxofón barítono, Cornos, Trombones, Eufonios, Tuba y Contrabajo realizan el motivo rítmico-melódico del periodo “ b^2 ” con cambios armónicos en el compás 218 a *G* y en el compás siguiente retorna a *Dm*.

Los dos últimos periodos “b¹” y “b” se repiten de manera exacta como se habían expuesto en la primera “subsección a”, el periodo “b¹” se encuentra entre los compases 223 y 230, cada uno de estos periodos dura ocho compases, el último periodo “b” comienza en el compás 231 finaliza en el compás 238, dando fin a esta “subsección a¹” que tiene forma binaria, y a la sección B la cual tiene forma ternaria.

En general la forma que tiene esta primera parte de la *Suite* es una forma binaria compuesta, donde la Sección A es binaria, y la Sección B es ternaria.

El compositor utiliza recursos modales y maneja las texturas homofónicas, heterofónicas, parafónicas a lo largo de esta primera danza.

Tabla 12. Estructura de la sección A (Suite N°2 – Cantadoras)

Seccion	Intro	A			
Forma		Binaria			
Compases	1-14	15-38			
Número Compases	14	24			
Macro					
Forma					
Compases					
Número Compases					
Estructura					
Forma					
Compases					
Número Compases					
Micro		Intro 2	a	Puente	a1
Tonalidad	D Dorico	D sus4 (9-11)	D sus4	Dm add 9-11	Dm add 11
Compases		15	16-26	27	28-38
Número Compases		1	11	1	11

Tabla 13. Estructura de la sección B (Suite N°2 – Cantadoras)

Sección	B																	
Forma	Ternaria																	
Compases	39-238																	
Número Compases	188																	
Macro	A						B						A1					
Forma	Binaria						Binaria						Binaria					
Compases	39-82						91-186						191-238					
Número Compases	44						96						48					
Estructura	a						b						c					
Forma							Ternaria						Ternaria					
Compases							91-138						139-186					
Número Compases							48						48					
Micro	b	b1	b2	b	Puente	c	d	c1	e	f	Puente	e1	Puente	b3	b4	b1	b	
Tonalidad	Dm add11#	D frigio	Dm	Dm add11#	D sus 4	G9	Dm 9	D sus 4	D add 11	D sus 4	Eb9	Dm9		Dm	Dm	D frigio	D add11#	
Compases	39-46	47-54	55-74	75-82	33-90	91-98	99-130	131-138	139-154	155-168	169-170	171-186	187-190	191-214	215-222	223-230	231-238	
Número Compases	8	8	20	8	8	8	32	8	16	14	2	16	4	24	8	8	8	

• **Bambuco.** Es una danza escrita en 6/8 comenzando con la indicación de tempo ($\downarrow = 90$) y una *introducción* de ocho compases, los Fagots hacen un pedal con dos negras, la primera en *do*, la otra en *fa* y un silencio de negra. Los Clarinetes 1, 2 y 3 realizan un silencio de negra con puntillo, corchea y negra, el Bombo y la Marrana (puerca o zambumbia) “instrumento musical folklórico colombiano de la región andina”³⁰ ejecutan un silencio de negra y dos negras por toda la *introducción*. Entre el compás siete y ocho hay un préstamo modal utilizando el acorde de *E* (subdominante de la dominante del sexto grado de *F*).

Del compás nueve al 36 se encuentra la *sección A*, iniciando con el periodo “a” en un solo del Corno inglés en ante compás, con una corchea seguido de un salto de sexta ascendente, llegando a una blanca con puntillo que va ligada a una corchea del compás siguiente, muy típico en este tipo de danzas. La dinámica es un *mf*, del compás 14 hasta el final de este periodo (compás 23) la melodía que realiza el Corno inglés está en modo *mixolidio* de *F*. Hay una indicación para el director en el

³⁰ COLOMBIA. FUNDACIÓN BAT. Instrumento Musicales. (2012). Bogotá. D.C. [citado el 6 de septiembre de 2013] p.1. Disponible en internet: <http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=578>

compás ocho, “Sax 1: toque a falta de Corno ingles”. El Redoblante y las Cucharas “instrumento idiófono de entre choque”³¹ realizan seis corcheas por compás, los Clarinetes 1, 2 y 3 hacen un acompañamiento de silencio de negra con puntillo y tres corcheas que va variando al pasar de los compases. Las Flautas se unen al acompañamiento que realizan los Clarinetes en los últimos cuatro compases de este periodo.

Entre los compases 21 y 23 se observar un “*punte*”, la Flauta realiza una célula rítmica de corchea, negra y silencio de negra con puntillo, los demás instrumentos siguen haciendo lo mismo que realizaban en el periodo “*a*”.

Del compás 24 al 36 se encuentra el periodo “*a*” donde el Corno ingles vuelve a ejecutar el solo hasta el final del periodo. Entre los compases 33 y 36 se repite el acompañamiento de las Flautas, los demás instrumentos siguen realizando lo mismo que venían haciendo desde el compás nueve. Esta sección tiene forma binaria simple con una duración de 28 compases.

La *sección B* inicia con la indicación *siempre legato* en el compás 37 y finaliza en el 60, con una totalidad de 24 compases. El periodo “*b*” inicia con un solo del Oboe 1 acompañado por el Fagot en blancas con puntillo ligadas entre ellas. Los Clarinetes 1, 2 y 3 cambian el acompañamiento por seis corcheas realizando a su vez arpeggios, el Clarinete bajo ejecuta un bajo por quintas con la célula rítmica de silencio de corchea, corchea y dos negras. Este periodo tiene una dinámica *mp* y un intercambio modal a mixolidio, en el compás 37 hay un *Cm*, dos compases adelante un *Gm*, en el compás 41 un *Bbm* y en el penúltimo compás de este periodo vuelve a tónica (*F*).

³¹ *Ibíd.*, p. 2.

Entre los compases 45 y 52 está el periodo “*b*¹”, iniciando con un solo de Flauta 1, los Oboes y Fagots hacen una contra melodía que va hasta el final del periodo, los Clarinetes siguen realizando los arpeggios que venían haciendo desde el periodo anterior. La armonía inicia con un *Cm* pasando dos compases adelante a *Gm*, en el compás 49 pasa a un *Bbm*, llegando a la tónica en el compás 51.

En los siguientes ocho compases hay un “*punte*”, el cual tiene una dinámica *mp*, los Trombones realizan la misma figura rítmico-melódica que hacían los Clarinetes en la *introducción*. El Eufonio b.c. y Contrabajo ejecutan el mismo motivo rítmico-melódico que hacían los Fagots en los primeros ocho compases de esta danza. La Tuba realiza la melodía en este “*punte*”. En el compás 59 vuelve a haber el préstamo modal utilizando el acorde de *E* (subdominante de la dominante del sexto grado de *F*) como se había visto anteriormente en la *introducción*. De esta manera termina la *sección B* con forma binaria simple.

Del compás 61 al 88 se halla la *sección A*¹ con una duración de 28 compases, iniciando el periodo “*a*²”, con el solo del Corno 1, empezando con una corchea en ante compás y un salto de sexta ascendente, llegando a una blanca con puntillo que va ligada a una corchea del compás siguiente (esto se vio en el periodo “*a*” de la *sección A*), bajo la dinámica *mf*. Los demás instrumentos siguen tocando lo que venían haciendo en la sección anterior, exceptuando la Marrana (percusión) que pasa hace silencios, pues aparece la Esterilla “conjunto de 10 a 12 tubos de caña”³² empieza a realizar seis corcheas por compás. En el compás 69 se suman el Xilófono, Trompetas (con sordina) a hacer el acompañamiento que vienen ejecutando los Trombones. Este periodo finaliza en el compás 72 con una duración de ocho compases.

³² *Ibíd.*, p. 3.

Dentro de los compases 73 y 75 se encuentra un “puente” en el cual todos los instrumentos siguen haciendo lo que venían tocando del periodo anterior, exceptuando el Corno que ejecutaba el solo.

El último periodo “a³” de esta sección, esta entre los compases 76 y 88. Los Cornos 1 y 3 realizan el solo hasta el final del periodo, las Trompetas 1 y 2 mas el Xilófono hacen corcha y negra que se repite en lo que faltan del compás, siguiendo con ocho compases en silencio retomando en los últimos cuatro compases de este periodo, realizando la misma figura rítmica que vienen haciendo los Trombones desde el compás 53. En estos últimos cuatro compases las Trompetas tienen la indicación “Open” (sin sordina). De esta manera finaliza la *sección A¹* con un centro tonal de *F*.

La *sección B¹* está entre los compases 89 y 112 para un total de 24 compases, comenzando el periodo “b²” con un tutti, teniendo la melodía en las Flautas, Oboes, Corno ingles, Fagots, Clarinetes, Saxofón soprano y barítono, Trompetas y Eufonios. Esta melodía se había visto en el periodo “b” de la *sección B*, los Saxofones altos y tenores, Cornos y Trombones realizan un ostinato con repeticiones en todo este periodo. La Tuba y el Contrabajo ejecutan un bajo por quintas con la célula rítmica silencio de corchea, corchea y dos negras en staccato. El Redoblante, Cucharas y Esterilla realizan seis corcheas por compás. La dinámica de este tutti es *mf* con un intercambio modal a mixolidio, comenzando con un *Cm*, dos compases adelante un *Gm*, el compás 93 un *Bbm* y en el penúltimo compás vuelve a tónica (*F*).

El segundo periodo “b³” va desde el compás 97 al compás 104, la mayoría de los instrumentos van en silencio, exceptuando los Fagots, Saxofón alto y tenor, los cuales realizan un acompañamiento en corcheas y movimientos de arpegios. El Saxofón soprano ejecuta la melodía de este periodo con la dinámica *mp* resaltándose entre los demás que tocan en dinámica *p*. Por último el Saxofón

barítono realiza el bajo por quintas en staccato, la armonía de este periodo esta en *Cm*, dos compases adelante un *Gm*, en el compás 101 *Bbm* y el compás 103 vuelve a *F*.

Entre los compases 105 y 112 está el periodo “*b⁴*” en el que la banda va tutti. Las Flautas, Oboes, Corno ingles, Clarinete 1, 2 y 3, realizan un acompañamiento con diferentes variantes rítmicas, mientras que los Fagots, Clarinete bajo, Saxofón soprano y barítono, Trompetas y Eufonios ejecutan la melodía en dinámica *mf*. Reaparece el ostinato por repeticiones que se había mostrado en el periodo “*b²*” en los mismos instrumentos (Saxofones altos y tenor, Cornos y Trombones), al igual el bajo por quintas que realizan la Tuba y el Contrabajo. En la percusión la Esterilla realiza seis corcheas por compás mientras que el Redoblante realiza la célula rítmica corchea negra, corchea negra. La armonía no cambia, siendo *Cm* el acorde con el que comienza el periodo, dos compases adelante *Gm*, en el compás 109 *Bbm* terminando con *F* en el compás 111. De esta manera termina la sección *B¹*, siendo una sección simétrica, ya que todos sus periodos tienen ocho compases con forma binaria contrastante.

En el compás 113 comienza la *Coda* que va hasta el compás 140, con un total de 28 compases. Empieza en tutti exceptuando el Saxofón soprano, Trompetas 1 y 2, los Eufonios, bajo la dinámica *p*. Los demás instrumentos realizan un patrón rítmico a base de corcheas, negras y silencios de corchea. Comienza en dinámica *p* que en el compás 121 la dinámica pasa a un *mp*, en el compás 129 la dinámica aumenta a un *mf*, finalizando con un *f* en el compás 137. Los Eufonios hacen un solo al unísono desde el compás 120 en dinámica *mf*, en el compás 129 pasa a *f* y en el compás 138 aumenta *ff*, de esta manera termina la segunda danza de esta Suite (Bambuco) teniendo forma binaria doble.

Tabla 14. Estructura la segunda Danza (Suite N°2 – Bambuco)

Macro	Intro	A			B			A1			B1			Coda
Forma		Binaria			Binaria			Binaria			Binaria contrastante			
Compases	1-8	9-36			37-60			61-88			89-112			113-140
Número Compases	8	28			24			28			24			28
Micro		a	Puente	a1	b	b1	Puente	a2	Puente	a3	b2	b3	b4	
Tonalidad	F	F	F	F	F mixolidio	F mixolidio	F	F	F	F	F mixolidio	F mixolidio	F mixolidio	F mixolidio
Compases		9-20	21-23	24-36	37-44	45-52	53-60	61-72	73-75	76-88	89-96	97-104	105-112	
Número Compases		12	3	13	8	8	8	12	3	13	8	8	8	

- **Cumbiamba.** Es una danza muy popular en la costa atlántica colombiana, tiene una *introducción* de un compás utilizando la sección de percusión, con instrumentos como la Tambora, Alegre, Llamador, Maracon, Esta *introducción* está en compás partido (2/2) con dinámica en *f* y la indicación de tempo $\eta = 90$.

La organología de estos instrumentos es muy importante en esta danza, la Tambora, “es un tambor cilíndrico que se emplea en el ámbito instrumental de la cumbiamba o música para el baile”³³, el Alegre “se utiliza en los conjuntos de música tradicional de la costa atlántica”³⁴, Llamador “instrumento característico del conjunto de gaitas”³⁵ y el Maracon “es un aerófono fabricado de diferentes tamaños para abarcar los diferentes ritmos”³⁶.

Del compás dos al 17 se encuentra la *sección A* en tutti (toda la banda) utilizando el mismo patrón rítmico en bloque durante toda la sección, un *f* como dinámica con el propósito de impresionar al oyente en esta primera sección. Hay un intercambio modal del segundo grado (*C dórico*) comenzando con un *Eb*^{9maj7/omit3}, en el

³³ COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Portal Educativo Colombia Aprende (2004). Instrumentos de la música tradicional, [citado el 7 de septiembre de 2013]. p.132. Disponible en internet: http://www.colombiaprende.edu.co/html/etnias/1604/articles-83197_archivo.pdf

³⁴ *Ibíd.*, p. 132.

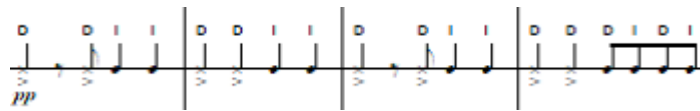
³⁵ *Ibíd.*, p. 132.

³⁶ COLOMBIA. FUNDACIÓN BAT. Instrumento Musicales. (2012). Bogotá. D.C. [citado el 6 de septiembre de 2013] p.4. Disponible en internet: <http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=578>

siguiente compás un $F^{9/omit3}$, en el compás cuatro $C^{9maj7/omit3}$, del compás seis en adelante se repite la progresión hasta el compás diez donde aparece la tónica ($Bb^{maj9/omit3}$). En el compás 12 hay un $C^{9maj7/omit3}$, los dos siguientes compases un B^{maj7} (como subdominante del quinto grado siete). Vuelve a el modo *C jónico* en el compás 15 con la progresión de $F, C, G^9, Ab^{7(11\#)}$, que termina en el compás 17. En la ultima negra del compás 16 está la especificación *sfz* “Sforzando y es dar repentinamente mas fuerza”³⁷ y en el siguiente compás hay un pequeño crescendo.

Entre los compases 18 y 21 hay un *punte* con dinámica *pp*, las Flautas realizan dos negras en los dos primeros tiempos de cada compás, mientras que los Oboes y Corno ingles ejecutan otras dos negras en los dos tiempos restantes (tercer y cuarto) de cada compás. Los Fagots realizan una célula rítmica con negras en tiempos fuertes y débiles. La Tambora realiza el ritmo base de la Cumbiamba (Ver figura 10), mientras que el Llamador ejecuta cuatro negras por compás, con acento en los tiempos débiles.

Figura 10. Base rítmica de la Tambora (Suite N°2 – Cumbiamba)



Fuente. VALENCIA RINCÓN, Victoriano. Suite N°2. Cumbiamba. Bogotá: Scoremusical Ltda., 2007. p. 3

La *sección B* se encuentra entre los compases 22 y 37, el Clarinete 1 empieza con el solo bajo la dinámica *mp*, resaltándose sobre los instrumentos que realizan el ritmo base desde el *punte*. Esta sección tiene una duración de 16 compases.

³⁷ INGRAN JAEN, Jaime. Orientación Musical, Panamá: Universal Books. 2002. p. 38

En el compás 38 comienza la *sección A*¹, donde se repite la célula rítmica expuesta en la *sección A*, pero en esta sección solo la ejecutan la Flautas, Oboes, Corno inglés y Fagots. Los Timbales y Maracaon realizan los dos últimos tiempos de cada compás en negras, el Alegre ejecuta cuatro negras por compás al igual que el Llamador, con la diferencia que el Alegre hace los acentos en los dos primeros tiempos y el Llamador en los dos últimos. El Redoblante hace seis corcheas y una negra mientras que la Tambora sigue realizando el ritmo base de la Cumbiamba (Ver figura 10). También se repite el intercambio modal del segundo grado (*C dórico*) comenzando con el $Eb^{9maj7/omit3}$, en el compás 43 un $F^{9maj7omit3}$, en el siguiente compás $C^{9maj7/omit3}$, el compás 46 aparece la tónica ($Bb^{maj9/omit3}$). En el compás 48 está el $C^{9maj7/omit3}$ y los dos siguientes compases un B^{maj7} (como subdominante del quinto grado siete). Vuelve al modo a *C jónico* en el compás 51, finalizando con la progresión de $F, C, G^9, Ab^{7(11\#)}$, entre los compases 51 al 53. Asimismo se repite la indicación de interpretación *sfz* en la última negra del penúltimo compás, además del pequeño crescendo que da fin a la *sección A*¹ con un total de 16 compases.

El siguiente *punte* se encuentra entre los compases 54 y 57 en dinámica *p*, las Flautas y Saxofón soprano realizan dos negras en los tiempos uno y dos del compás, mientras los Oboes, Corno inglés, Fagot 1, Saxofones tenor y barítono ejecutan dos negras en los tiempos tres y cuatro de cada compás. El Fagot 2, Clarinete bajo y Contrabajo realizan una célula rítmica con negras en tiempos fuertes y débiles. La Tambora sigue con el ritmo base de la Cumbiamba (Ver figura 10), mientras que el Llamador ejecuta cuatro negras por compás, con acento en los tiempos débiles, el Alegre realiza ocho corcheas por compás y el Redoblante sigue haciendo lo mismo de la *sección A*¹.

La *sección C* esta entre los compases 58 y 63, el Clarinete 1 vuelve a realizar el solo bajo la dinámica *mf*, resaltándose sobre los demás instrumentos que vienen

haciendo el acompañamiento desde el último *punteo*. Al igual que la *sección B*, esta *sección* tiene una duración de 16 compases.

El motivo rítmico-melódico que se ejecuto en la *sección A¹*, se expande a todos los instrumentos de madera en esta *sección A²* (Flautas, Oboes, Corno ingles, Fagots, Clarinetes y Saxofones). Los Timbales hacen los dos últimos tiempos de cada compás en negras, el Llamador sigue ejecutando las cuatro negras por compás con acento en las dos ultimas, el Redoblante sigue repitiendo las seis corchas y negra, mientras que la Tambora sigue tocando su base rítmica (Ver figura 10). El Alegre comienza a hacer tresillos de corchea con variantes rítmicas en el “quemao”. También se aprecia el intercambio modal del segundo grado (*C dórico*), iniciando con un $Eb^{9maj7/omit3}$, en el siguiente compás un $F^{9maj7/omit3}$, en el 76 *G/C*, del compás 78 en adelante se repite la progresión hasta el 82 donde aparece *F/Bb*. En el 84 hay un *G/C* y en los dos siguientes compases un B^{maj7} (como subdominante del quinto grado siete) y la tónica Bb^{9maj7} . Cambia al modo a *C jónico* en el compás 87 con una progresión de *F, C, G⁹, Ab^{7(11#)}*, la cual termina en el compás 89. Se repite la indicación de interpretación *sfz* en la última negra del penúltimo compás mas el pequeño crescendo que da fin a la *sección A²* para un total de 16 compases.

Entre los compases 90 y 93 hay nuevamente un *punteo* con dinámica *mp*, las Flautas, Saxofón soprano y alto realizan dos negras en el primer y segundo tiempo de cada compás, mientras que los Oboes, Corno ingles, Fagot 1, Saxofones tenor y barítono ejecutan dos negras en los tiempos tercero y cuarto de cada compás. El Fagot 2, Clarinete bajo, Contrabajo y Timbales hacen un acompañamiento rítmico en negras tanto en tiempos fuertes y débiles. Los Clarinetes 2 y 3, hacen un ostinato de negra, silencio de corchea, corchea, negra y silencio de negra (Ver figura 11), y los Cornos ejecutan el mismo ostinato con diferencia de un tiempo, comenzando con el silencio de negra, seguido de la negra, silencio de corchea, corchea y negra (Ver figura 11).

Figura 11. Ostinato y variación (Suite N°2 – Cumbiamba)



Fuente. VALENCIA RINCÓN, Victoriano. Suite N°2. Cumbiamba. Bogotá: Scoremusical Ltda., 2007. p. 12

La Tambora sigue realizando el ritmo base de la Cumbiamba (Ver figura 10), mientras el Llamador ejecuta cuatro negras por compás, con acento en los tiempos débiles, el Alegre realiza ocho corcheas por compás y el Redoblante sigue haciendo lo mismo de las secciones anteriores, el Maraon ejecuta cuatro negras por compás con la especificación que los tiempos fuertes se realizan hacia abajo.

La *sección D* tiene una duración de 16 compases y se encuentra entre los compases 94 y 109. El clarinete 1 retoma el solo manteniendo la dinámica *mf* resaltándose sobre los demás instrumentos que vienen ejecutando la célula rítmica del último *punteo*.

Esta *sección A³* se halla entre los compases 110 y 125, sumándose mas instrumentos (Trompetas, Cornos, Trombones y Contrabajo) a realizar el motivo rítmico-melódico que venían haciendo las maderas (Flautas, Oboes, Corno ingles, Fagots, Clarinetes y Saxofones) en la *sección A²*. Los Timbales siguen haciendo los dos últimos tiempos de cada compás en negras, el Llamador sigue repitiendo las cuatro negras por compás acentuando las dos ultimas negras, el Redoblante sigue con las seis corchas y una negra, la Tambora sigue ejecutando la célula rítmica que viene haciendo desde las secciones anteriores (Ver figura 10), el

Alegre repite los tresillos de corchea con sus variantes rítmicas en el “quemao”, el Maracon aparece por primera vez en estas secciones (A), repitiendo la base rítmica de la sección anterior.

Se vuelve a repetir el intercambio modal al segundo grado (*C dórico*), comenzando con un $Eb^{9maj7/omit3}$, en el siguiente compás un $F^{9maj7/omit3}$, seguido por un *G/C*, entre los compases 114 y 117 se repite la progresión, apareciendo *F/Bb* en el compás 118. En el compás 120 reaparece un *G/C* y en los dos siguientes compases un B^{maj7} (como subdominante del quinto grado siete) y la tónica Bb^{9maj7} . Vuelve a cambiar al modo a *C jónico* en el compás 123 realizando una progresión de *F, C, G⁹, Ab^{7(11#)}*, que finaliza en el compás 125, en este mismo compás cambia de dinámica a *mf* repitiendo *sfz* en la última negra del penúltimo compás mas el pequeño crescendo que da fin a la sección *A*³ con un total de 16 compases.

En el compás 126 bajo la dinámica *mf* da inicio al último *punte* que lleva a un *tutti*, en el que las Flautas, Saxofón soprano y tenor realizan dos negras en los dos primeros tiempos de cada compás, mientras los Oboes, Corno ingles, Fagot 1, Saxofones tenor y barítono, Trompetas y Trombones ejecutan dos negras en el tercer y cuarto tiempo de cada compás. El Fagot 2, Clarinete bajo, Eufonios, Tuba y Timbales siguen realizando el acompañamiento rítmico en negras tanto en tiempos fuertes y débiles, el Contrabajo hace lo mismo con la indicación *pizzicato*. Los Clarinetes 2, 3 y Cornos repiten el ostinato ya mencionado (Ver figura 11). La Tambora sigue con el ritmo base de la Cumbiamba (Ver figura 10), el Llamador sigue haciendo las cuatro negras con los acentos en los tiempos débiles de cada compás, el Alegre cambia a tocar ocho corcheas por compás, mientras que el Redoblante sigue ejecutando la célula rítmica de las secciones anteriores, el Maracon vuelve a repetir las cuatro negras con la misma especificación (tiempos fuertes se realizan hacia abajo).

Del compás 130 al 145 está la *sección E*, siendo el Clarinete 1 el solista con dinámica *f* resaltándose sobre la banda que viene haciendo el patrón rítmico del *punte*, esta sección tiene una duración de 16 compases.

La *sección A⁴* va del compás 146 al 161, teniendo 14 compases iguales a la *sección A*, con la diferencia en los dos últimos compases de esta sección (*A⁴*), pues hay un *ff* en la dinámica, además que la célula rítmica cambia a un silencio de blanca y dos negras, termina en quinto grado *Gsus4* con una indicación a el director, que la próxima pieza (*Pregón*) entra enseguida.

Tabla 15. Estructura de la tercera Danza (Suite N°2 – Cumbiamba)

Macro	Intro	A	Punte	B	A1	Punte	C	A2	Punte	D	A3	Punte	E	A4
Tonalidad	C dorico	C dorico	C jonico	C jonico	C dorico	C jonico	C jonico	C dorico	C jonico	C jonico	C dorico	C jonico	C jonico	C dorico
Compases	1	2-17	18-21	22-37	38-53	54-57	58-73	74-89	90-93	94-109	110-125	126-129	130-145	146-161
Número Compases	1	16	4	16	16	4	16	16	4	16	16	4	16	16
Forma	RONDO													

- **Pregón.** Es la última danza de esta Suite comenzando con el mismo periodo “*b*” de la primera danza (*Cantadoras*). La *sección A* va desde el compás uno hasta el compás 64, con un total de 64 compases, el primer periodo “*a*” tiene la indicación tempo $\text{♩} = 180$, bajo un compás de 3/4, comenzando en *tutti*, la dinámica es *ff*. Incorpora indicaciones específicas para algunos instrumentos como: *Trompetas open* (sin sordina) y nuevos instrumentos en la percusión como *Tom de piso*, *Conga hi* y *Platos*.

Las Flautas, Saxofón soprano, Trompetas y Eufonios presentan en los primeros cuatro compases el mismo motivo del periodo “*b*” de “*Cantadoras*” (Ver figura 6), contrastado con el acompañamiento que realizan los demás instrumentos (Oboe, Corno inglés, Fagot, Clarinetes, Saxofones altos, tenores y barítono, Cornos, Trombones, Tuba y Contrabajo).

Entre los compases cuatro y cinco el Fagot, Clarinete barítono, Saxofón bajo y Tuba realizan cuatro corcheas que a manera de notas de paso, llevan al nuevo motivo rítmico que se presenta como respuesta al primero. Estas notas de paso, en el Contrabajo y la percusión se cambian por ocho semicorcheas. La armonía que se utiliza en este periodo es $Dm^{add11\#}$.

En el compás nueve inicia el periodo “a¹” con cambio de compás a 12/8 con la indicación de $\text{♩} = \text{♪}$, y una variación lírica del motivo rítmico de “a” en las Flautas, Oboes y Fagot, mientras que los Clarinetes 1, 2 y 3, realizan arpeggios descendentes. Los Saxofones altos y tenores acompañan con un ostinato en negras y los Cornos realizan los acordes respectivos a cada compás por medio de redondas con puntillo. En la percusión, el Xilófono contrasta con una polirritmia basada en dosillos de corcheas por todo este periodo “a¹”.

Por otra parte, el Saxofón soprano y el Contrabajo ejecutan una escala frigia en redondas con puntillo, entre los compases nueve y 14, generando la siguiente progresión armónica: Bb^{add9}/Eb , $Gsus4/F$, Gm^{add9} , Bb^{maj7} , C^{add9} , volviendo al modo dórico en el compás 15 con un $Dsus4$.

En el compás 15 aparece la indicación de tempo “poco mas” $\text{♩} = 128$, también cambia a una amalgama de compás 3/4 + 6/8, este “puente” tiene una duración de 16 compases. La Flauta 1 y 2, Oboes y Fagots, realizan una blanca con puntillo ligada por tres compases, además de un decrescendo del compás 16 al 18. Los Saxofones altos, tenor y barítono, Cornos, Trombones, y Eufonios ejecutan tres negras con puntillo que cambian a seis corcheas cuando la medida de compás cambia a 6/8. La Tuba y el Contrabajo realizan negras alternadas por un silencio de negra. Los Timbales hacen silencio de negra y blanca ligada a una blanca con puntillo, mientras que las Maracas llaneras (“capachos o maracas llaneras es una

variedad de la maraca pero no esférica sino oblonga³⁸) ejecutan seis corcheas por compás con una progresión armónica de *Dm*, *C⁷*, *Dm*, *F* y *G* entre los compases 15 y 19. En el compás 21 las Flautas 1, 2 y Oboes realizan cuatro negras con puntillo mientras que la Flauta 3 y Corno inglés dos blancas con puntillo ligadas entre ellas, en la percusión 3 el Glockenspiel hace seis corcheas por compás.

Entre los compases 23 y 30 se repite lo mismo exceptuando que las Flautas, Oboes y Fagots van en silencio, las negras con puntillo son ejecutadas por los Clarinetes 1 y 2, Trompetas 1 y 2 (con sordina), mientras que las dos blancas con puntillo ligadas las hacen el Clarinete 3 y la Trompeta 3 (con sordina). Este “puente” finaliza en el compás 30 y es interpretado bajo la dinámica *p*.

En el compás 31 comienza el periodo “*b*” con el solo del Saxofón soprano con un fraseo de ocho compases, exceptuando el último que dura diez compases. La dinámica para el Saxofón soprano es *mf*, mientras que la de la percusión 3 es *mp*. Los Clarinetes y Contrabajo ejecutan dos blancas con puntillo ligadas entre ellas esto se repite por todo el periodo. Los Saxofones siguen haciendo el ostinato que venían realizando en el “puente”, las Maracas llaneras siguen ejecutando las seis corcheas por compás.

Hay un intercambio modal a *D eólico*, comenzando con *Bb*, dos compases adelante un *F*, en el compás 35 *C*, en el 37 *G*. En el compás 39 vuelve a *Bb* como inicio de la segunda frase del solo, en el 41 *F* y dos compases adelante *G*. Aparece un *Eb* en el compás 47 y en el 49 un *Bbm*, esto se repite entre los compases 51 al 54. En el último solo de este periodo hay dos crescendos y

³⁸ COLOMBIA. FUNDACIÓN BAT. Instrumento Musicales. (2012). Bogotá. D.C. [citado el 6 de septiembre de 2013] p.5. Disponible en internet: <http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=578>

decreciendo entre los compases 55 y 59, apareciendo un *Ab* y un *Gsus4* separados por un compás, esto se repiten entre los compases 59 y 64.

En los dos últimos compases de este periodo hay un crescendo en la melodía que realiza el Saxofón soprano, a su vez este crescendo es realizado por los Cornos y Trombones en el último compás. La percusión 4 y 5 en los dos últimos compases hacen tres negras en *p* (como dinámica) y seis corcheas con crescendo en el último compás. Este periodo “*b*” tiene una duración de 34 compases, el cual da fin a la *sección A* de esta danza, con una forma libre por secciones.

Del compás 65 al 206 se encuentra la *sección B* con un total de 138 compases, comenzando en el periodo “*c*”, con un solo de las Flautas que va hasta el compás 80 bajo la dinámica *mf*. Los clarinetes 1, 2 y 3 realizan un ostinato en corcheas en dinámica *mp* y la indicación de interpretación “siempre legato”, la Tuba y Contrabajo ejecutan negras con un silencio de negra entre ellas. La percusión 3 realiza una base rítmica de corchea, dos semicorcheas y cuatro corcheas, mientras que la percusión 4 hace seis corcheas por compás, la percusión 5 sigue tocando la célula rítmica que venía haciendo en la sección anterior.

En el compás 65 vuelve al modo dórico, cada compás tiene un acorde, comenzando con un Dm^7 , *C*, *Dm*, *F*, G^7 , *F*, *G*, pasando a primer grado en el compás 73. En el siguiente compás pasa a un C^6 y vuelve a *Dm* en el compás 75, es seguido por un *F* y *G* en los dos siguientes compases. Este periodo finaliza con un decreciendo en los dos últimos compases mas la intervención del Glockenspiel y el Xilófono con seis corcheas por compás en haciendo arpeggios bajo la dinámica *mf*, este periodo “*c*” tiene una duración de 16 compases.

El periodo “*c*¹” comienza en el compás 81 con un solo en las Trompetas 1 y 2, (sin sordina) ejecutando la melodía a distancia de quintas, en dinámica *mf*. Los Clarinetes siguen haciendo el ostinato del periodo anterior lo mismo hace la

percusión, los Trombones empiezan a hacer un ostinato rítmico de tres negras y seis corcheas por todo el periodo “c¹” con *mp* en su dinámica.

Se repite la progresión armónica Dm^7 , C , Dm , F , G^7 , F , G , volviendo al primer grado (Dm) en el compás 89, pasando a C^6 en el siguiente compás, vuelve a Dm en el compás 91, es seguido de un F y G en los dos siguientes compases, repitiéndose estos dos últimos acordes en los dos compases posteriores. En los últimos tres tiempos del último compás los Eufonios refuerzan la melodía que hacen los Trombones con un pequeño crescendo, este periodo tiene 16 compases finalizando en el compás 96.

Entre los compases 97 y 128 se encuentra el periodo “d” con una duración de 32 compases. Los Oboes y Cornos llevan la melodía de este periodo, tienen la indicación “*espressivo*” mientras que el Fagot 2, Tuba y Contrabajo realizan negras separadas por un silencio de negra. Los Clarinetes 1, 2 y 3 siguen ejecutando el ostinato que vienen haciendo desde el compás 65 y se les suma el Clarinete bajo. Los Saxofones y Eufonios hacen tres negras en staccato seguido de seis corcheas, el set de percusión sigue haciendo la célula rítmica que ejecutaban en el periodo anterior.

La armonía cambia de acorde cada compás, comenzando con un Dm , C^{add9} , Dm , F , G^7 , F , G , dos compases adelante vuelve a Dm , pasando C^{add13} en el siguiente compás, retorna a Dm en el compás 107, pasa a F en el siguiente compás, seguido de un G , vuelve a F en el compás 110. En el compás 112 los Trombones realizan las últimas tres corcheas del compás y retoman el ostinato que venía haciendo los Eufonios, lo mismo pasa con el Fagot 1 en el compás 113, esto pasa hasta el final del periodo.

Hay un intercambio modal a *D eólico*, comenzando con un G en el compás 111, dos compases adelante pasa a Bb , en el 115 pasa a F , en el 117 a C , dos

compases adelante se repite esta progresión, en el último compás (128) los Eufonios reaparecen con un crescendo en las ultimas tres corcheas del compás, lo mismo pasa con los Timbales y Bombo. Todo el periodo está en dinámica *mf*.

Del compás 129 hasta el compás 162 está el periodo “*d*” con la indicación “*muy expresivo*” en las Flautas, Saxofón soprano, Trompetas y Cornos, pues estos ejecutan la melodía de este periodo, los Oboes, Corno inglés, Clarinetes y percusión 4 hacen un ostinato rítmico de corcheas con la indicación “*siempre legato*”. Los Fagots, Tuba, Contrabajo, Timbales y Bombo realizan un ostinato rítmico (Ver figura 12) que se repite hasta el compás 144.

Figura 12. Ostinato rítmico (Suite N°2 – Pregón)



Fuente. VALENCIA RINCÓN, Victoriano. Suite N°2. Pregón. Bogotá: Scoremusical Ltda., 2007. p. 17

Los Trombones, Eufonios y percusión 5, siguen realizando el ostinato rítmico que venían ejecutando desde el periodo anterior, igualmente pasa con la percusión 3, todo bajo la dinámica *f*. La progresión armónica esta en *D dórico*, el primer acorde en *Dm*, un *C^{add9}* como segundo acorde, vuelve a *Dm* en el compás 131, en el compás siguiente pasa a *F*, después a *G* y vuelve a *F* en el compás 134, repite el *G* en el siguiente compás.

En la segunda frase de la melodía se repite la progresión armónica, un compás por acorde, comenzando con *Dm*, *C^{add11}*, *Dm*, *F*, *G*, *F*, *G*. En el compás 143 hay una modulación a *Cm* (VII = I). Iniciando con *Eb* en el compás 145 la tercera frase de este periodo, en el compás siguiente hay un *Bb⁷*, esto se repite entre los compases 149 y 152. Los Fagots, Saxofones altos, tenor y barítono se unen al ostinato que vienen realizando los Trombones y Eufonios en el compás 145.

Del compás 153 al 163 se halla la última frase del periodo “*d*”, comenzando con una negra en puntillo en los últimos tres tiempos del compás, en dinámica *p*, dos compases adelante hay un crescendo. La armonía de esta frase inicia con *Ab*, dos compases adelante hay un *Gsus4*, esto se repite entre los compases 157 y 162. En los últimos cuatro compases de este periodo todos los instrumentos ejecutan la célula rítmica que venían realizando los Saxofones, Trombones, Eufonios, Tuba, Contrabajo, percusión 1 y 5, exceptuando los Oboes, Corno inglés y Fagots que siguen realizando su ostinato de corcheas, esto se produce bajo dinámica *f*.

Entre los compases 163 y 182 hay un “*punte*”, en los primeros cuatro compases la melodía va en las Flautas 1 y 2, Oboe 1 y Glockenspiel en dinámica *mp*, los Clarinetes y Contrabajo realizan un acompañamiento en blancas con puntillo ligadas entre ellas, los Saxofones siguen ejecutando el ostinato del periodo anterior (tres negras en staccato y seis corcheas), con dinámica *p*, creando un colchón armónico en *Ab*. En el compás 167 hay *tutti* con el ostinato de los Saxofones, exceptuando la percusión 2 y 3 que permanecen en silencio, esto dura dos compases con un *f* como dinámica, la armonía en estos compases es *Gsus4*. En los dos compases siguientes solo tocan los Fagots, Clarinete bajo, Saxofones, Cornos, Trombón, Eufonios, Tuba, Contrabajo y percusión.

Entre los compases 171 y 174 se repiten los primeros cuatro compases de este “*punte*”, del compás 175 en adelante las Flautas 1 y 2, Oboes, Fagot 2, Contrabajo, y percusión 3 realizan blancas con puntillo ligadas, en especie de pedal. Los Clarinetes, Saxofones altos, tenor y barítono siguen ejecutando el ostinato. Estos últimos ocho compases comienzan en *pp* y un *G^{omit3}*, hay un crescendo en el siguiente compás a *p*, los Trombones se suman al ostinato, hay otro crescendo a un *mp*, los Cornos se suman y la percusión 5 y 6, sigue otro crescendo que lleva a un *mf*, se suman los Eufonios, Tuba, Timbales y Congas

llevando al último crescendo que resuelve en un *f* del próximo periodo. Este “puente” tiene una duración de 20 compases.

El último periodo “e” de esta sección *B* se encuentra entre los compases 183 y 206 en una dinámica *f*. Las Flautas, Oboes, Corno inglés, Clarinetes 1, 2 y 3, Saxofón soprano, Trompetas y Cornos realizan un acompañamiento, los demás instrumentos (Fagot, Clarinete bajo, Saxofones alto, tenor y barítono, Trombones, Eufonios, Tuba y Contrabajo) hacen la melodía, hay una progresión armónica Dm , G^9 , Dm , G^{9maj7} hasta el compás 189 y a partir del compás 190 se presenta un intercambio modal, pues *G* es tomado como fundamental ($IV = I$), seguido de Eb^9 , $F^{9maj/omit3}$ y retornando nuevamente a *G* en el compás 195.

Desde el compás 191 hasta el final del periodo “e” los Clarinetes 1, 2 y 3, junto con los Saxofones altos y tenores realizan un ostinato por arpeggios. En el compás 199 la armonía pasa a Bb^{maj7} finalizando con un C^7 (como quinto del séptimo) en los compases 201 y 202. Dos compases adelante cambia la dinámica a *fp* volviendo a *D* ($V = I$), del compás 205 hasta el final del periodo hay un crescendo, este periodo tiene un total de 24 compases dando fin a la sección *B*, con una forma libre por secciones.

La *Coda* esta entre los compases 207 y 235, comenzando en *ff*, las Flautas, Oboes, Corno inglés, Fagots, Clarinetes 1, 2 y 3, Saxofón soprano, Trompetas, Cornos y Platos realizan un motivo melódico durante tres compases (Ver figura 13), los demás instrumentos (Clarinete bajo, Saxofones altos, tenor y barítono, Trombones, Eufonios, Tuba, Contrabajo y percusión 1) ejecutan otro motivo rítmico acompañando al primer motivo.

Figura 13. Motivo melódico y acompañamiento rítmico (Suite N°2 – Pregón)

The image shows a musical score for Suite N°2 – Pregón. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is marked with a forte dynamic (ff) and features a series of notes, some of which are circled and labeled 'Notas de Paso'. The accompaniment is also marked with a forte dynamic (ff) and consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Fuente. VALENCIA RINCÓN, Victoriano. Suite N°2. Pregón. Bogotá: Scoremusical Ltda., 2007. p. 27

La percusión 3, realiza una base rítmica de corchea, dos semicorcheas y cuatro corcheas, mientras que la percusión 5, ejecuta cuatro corcheas y una negra, y la percusión 6, seis corcheas por compás. Los dos primeros compases están en F (primer grado), en el compás 209 pasa a Bb^{add11} . En el compás 210 la primera sección de instrumentos ya nombrados realizan silencio de corchea y cinco corcheas como puente a una repetición de los tres primeros compases.

Entre los compases 215 y 222 esta la segunda frase de la *Coda*, la primera sección de instrumentos (Flautas, Oboes, Corno ingles, Fagots, Saxofón soprano, Trompetas, Cornos, y Platos) realizan un motivo rítmico-melódico exceptuando los Clarinetes 1, 2 y 3 que ejecutan un ostinato de corcheas en arpeggios. Los demás instrumentos cambia su célula rítmica sin dejar la función acompañante, el acorde del compás 215 es un Db^{add13} , dos compases adelante hay un Eb^{add9} y en el compás 219 vuelve a F^{add9} . Del compás 223 al 227 repite esta progresión (Db^{add13} , Eb^{add9} y F^{add9} , con un compás intermedio entre ellos).

En el 230 aparece un *fff* en *tutti* y la misma base rítmica de seis corcheas y una negra, comienza el final de esta danza en el compás 232, cuando de halla el acorde de G^7 , las figuras rítmicas de los últimos cuatro compases de la *Coda* son: (Ver figura 14). Con una dinámica *fp* y un crescendo que pasa un quintillo y negra formando el acorde de F , la duración de esta *Coda* es de 29 compases.

Figura 14. Final de la Coda (Suite N°2 – Pregón)



Fuente. VALENCIA RINCÓN, Victoriano. Suite N°2. Pregón. Bogotá: Scoremusical Ltda., 2007. p. 30

Tabla 16. Estructura de la cuarta Danza (Suite N°2 – Pregón)

Macro	A				B						Coda
Forma	Libre por secciones				Libre por secciones						
Compases	1-64				65-206						207-235
Número compases	64				138						29
Micro	a	a1	Puente	b	c	c1	d	d1	Puente	e	
Tonalidad	Dm add11#	D frigio	D dorico	D eolico	Dm7	Dm	Dm	Dm	Cm	Dm	F
Compases	1-8	9-14	15-30	31-64	65-80	81-96	97-128	129-162	163-182	183-206	
Número compases	8	6	16	34	16	16	32	34	20	24	

5. CONCLUSIONES

La música colombiana esta dividida en dos ramas, la erudita y la popular, la primera es la que se elabora con todos los elementos teóricos musicales utilizados a nivel mundial y la segunda es la que contiene motivos rítmico-melódicos de los diferentes aires colombianos. Los compositores investigados y analizados en este seminario tienen la similitud de escribir música de alto nivel académico (erudito) con los motivos-rítmicos de las danzas o aires nacionales. La unión de estos dos elementos ha llevado la música colombiana a un nivel superior y en el que se está comenzando a generar espacios de estudio en los diferentes ámbitos académicos a nivel nacional e internacional, motivando a los estudiantes de las diferentes áreas musicales a realizar un análisis mas profundo a las composiciones de los diversos compositores nacionales fundamentados en los conocimientos teóricos aprendidos en los claustros académicos.

En la actualidad se está interpretando más música colombiana en los diferentes escenarios nacionales e internaciones (concursos, festivales, recitales). Obras de carácter erudito con gran complejidad técnica y académica nutren esos espacios, pues en Colombia el estudio de la música se hace de manera más formal hoy en día y muchos de estos compositores han pasado por la universidad y la formación postgradual.

Este trabajo permitió un espacio académico donde los participantes se motivaron por la lectura, haciendo una reflexión de los diferentes análisis llevándolos a comprender la importancia de los conceptos teóricos de la música, además de ver la calidad de los diversos compositores eruditos que ha tenido Colombia en los 200 años de independencia. También conocer opciones para realizar un análisis teórico musical que les amplia el gusto por la música erudita colombiana, llenando la perspectiva de ellos por los cuatro compositores analizados, dejando la semilla para explorar muchos más compositores de este nivel.

Asimismo se destacó el seminario de investigación como una opción de trabajo de grado, siendo una excelente herramienta para el debate, la argumentación, exposición de las ideas u/o objeciones generadas por los diferentes elementos teóricos analizados en las obras escogidas para el desarrollo de las sesiones.

6. RECOMENDACIONES

Para ser un músico integral lo primero que se debe tener en cuenta es la teoría musical, que para hacer un análisis se debe documentar de todo el contexto de la obra y el compositor.

Se debe analizar todas las obras que llegue a las manos, generando una habilidad para encontrar motivos, frases, periodos y secciones de una obra, además de analizar obras de todo tipo (barroco, clásico, romántico, etc.) pues estas obras aportan detalles que facilitan el análisis de obras colombianas. Las canciones u obras populares referencian más fácilmente un análisis armónico el cual ayudará al momento de analizar un score También se debe tener claridad al momento de abordar el análisis de un score, saber que disposición tienen los instrumentos en un score, poseer habilidad de transposición a sonido real de todos los sonidos, al igual se debe haber estudiado temas como texturas y posibilidades armónicas.

Aunque muchos de los futuros profesionales en musica no se vean como docentes de alguna área musical, las encuestas dicen lo contrario, por eso es importante familiarizarse con modalidades de investigación, seminario o taller, saber para qué sirve y cómo poderlo integrar a su labor. Pues aunque usted sea instrumentista en algún momento tendrá que explicar un tema musical, sustentar con argumentos sus ideas y para eso debe tener un palmares teórico.

Se debe continuar realizando este tipo de proyectos con mucha más profundidad en aspectos como armonía, texturas, contrapunto, formas y demás para tener profesionales capacitados en aspectos básicos de la teoría musical. La investigación es algo que muy pocos estudiantes de musica están dispuestos abordar, pero algo necesario como músicos integrales que debemos ser.

BIBLIOGRAFÍA

AMADO GRACIA, Guillermo. Vida y Obra del Maestro Luis A. Calvo. Bogotá, D.C. Arfo Editores e Impresores Ltda, 2003. 61 p.

ATEHORTÚA, Blas. Obertura Festiva, Op. 181. Bucaramanga. 1994. 47 p.

AUGUSTO ORDOÑEZ, S.J. Anotaciones sobre el seminario investigativo. Bogotá: Fundación Cultural Javeriana de Artes Gráficas, 1991. 147 p.

BERNATE, Cesar Augusto. Metodología de la investigación para administración y economía. México: Pearson Education, S,A, 2006. 115 p. ISBN 970-26-0645-9.

BRAVO SALINAS, Néstor H. “El Seminario Investigativo”. En: Taller de Aplicación Pedagógica para la Implementación del Sistema de Créditos Académicos, Capítulo VIII. Cuadernos Académicos No. 5. Corporación Unificada Nacional de Educación Superior – CUN. 2006.

CASTILLO SÁNCHEZ, Mauricio. Guía para la Formulación de Proyectos de Investigación. Bogotá, D.C., Cooperativa Editorial Magisterio, 2004. 83 p.

COLOMBIA. ASAMBLEA NACIONAL CONSTITUYENTE. Constitución Política de Colombia. (1991). Bogotá. D.C. Secretaria del Senado. [Citado el 7 de marzo de 2013] p. 3. Disponible en internet: http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/cp/constitucion_politica_1991_pr002.html#67

COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPUBLICA. Ley 30 de 1992 (28 de diciembre). Por el cual se organiza el servicio publico de la Educación Superior. Bogotá D.C.: Ministerio de Educación. [Citado el 7 de marzo de 2013]. p. 1. Disponible en internet: http://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-86437_Archivo_pdf.pdf

COLOMBIA. FUNDACIÓN BAT. Instrumento Musicales. (2012). Bogotá. D.C. [citado el 6 de septiembre de 2013] p.1. Disponible en internet: <http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=578>

COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Portal Educativo Colombia Aprende (2004). Instrumentos de la música tradicional, [citado el 7 de septiembre de 2013]. p.132. Disponible en internet: http://www.colombiaprende.edu.co/html/etnias/1604/articles-83197_archivo.pdf

COPLAND, Aarón. Cómo escuchar la música. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. 104 p.

CURSA, Dionisio de Pedro. Los géneros. En: Manual de formas musicales. España. 1993. 28 p.

FARGAS Y SOLER, Antonio. Diccionario de música, Barcelona. 1852. 204 p.

GARCÍA MUÑOZ, Rubén. Armonía Musical definición e historia, [citado el 7 de marzo de 2013]. p. 9. Disponible en internet: <http://www-ma4.upc.edu/~xgracia/musmat/treballs/GarMar.armonia.pdf>

GUZMÁN N, Alberto. Contrapunto. Cali: Universidad del Valle, 2003. 222 p.

INGRAN JAEN, Jaime. Orientación Musical, Panamá: Universal Books. 2002. p. 38

MELO, Jorge Orlando. Gran enciclopedia de Colombia temática: Biografías. Bogotá: Circulo de lectores, 1994, Vol. 9, 289 p.

PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO. Historia de la música en Colombia. Bogotá: Plaza y Janes, 1980. 5ª ed. 202 p.

RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. "El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo" [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" 26,26 (2012). 297 p.

SANMIGUEL, Emilio. Quien es quien en la musica clásica en Colombia. 04 de julio de 2012 [citado el 07 de marzo de 2012] p. 1. Disponible en internet: <http://www.revistacredencial.com/credencial/content/qui-n-es-qui-n-en-la-m-sica-cl-sica-en-colombia>

SERRANO GIRALDO, Orlando y MEJIA, Luis Álvaro. Luis A. Calvo Vida y obra. Bucaramanga: Dirección cultural Universidad Industrial de Santander. 2005. 100 p.

SOTELO, Dario y WHITELOCK, Mark. South American Wind Band Music Project. Suite N° 2 para Banda de Victoriano Valencia. [Citado el 4 de septiembre de 2013] Disponible en internet: <http://blog.lib.umn.edu/mwhitloc/markwhitlocksouthAmericanwindband/suite-no-2-for-band-by-victoriano-valencia-rincon.html>

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA – SEDE MEDELLIN. El Romanticismo musical colombiano. [En línea] Citado el 22 Noviembre de 2013. 11 p. Disponible en: <https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.interdis.unalmed.edu.co%2Fcurso%2FEL%2520ROMANTICISMO%2520MUSICAL%2520COLOMBIA%20NO.pdf&ei=YlbeUpKeEJHMsQSWIILACw&usg=AFQjCNExmvhOrH6vMtW4r3dunGKmAQxag&bvm=bv.59568121,d.cWc>

VALENCIA RINCÓN, Victoriano. Suite N°2. Cantadoras. Bogotá: Scoremusical Ltda., 2007. 37 p.

----- . Suite N°2. Bambuco. Bogotá: Scoremusical Ltda., 2007. 18 p.

----- . Suite N°2. Cumbiamba. Bogotá: Scoremusical Ltda., 2007. 20 p.

----- . Suite N°2. Pregón. Bogotá: Scoremusical Ltda., 2007. 30 p.

ANEXOS

Anexo A. Protocolo Primera Sesión

SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

PRIMERA SESIÓN

Tema: Presentación del Seminario.

Hora: 12 pm.

Duración: 1 hora.

Asistentes: Arlen Silva (Relator)

Juan Orozco (Correlator)

Leonardo Pinto (Protocolante)

Luis Montesino

Rafael Rivera

Rostyn Blanco

ORDEN DEL DÍA

1. Verificación del quórum.
2. Relatoría.
3. Correlatoría.
4. Discusión.
5. Cierre.

DESARROLLO

1. Verificación del quórum.

Se hizo revisión de los participantes y asistieron los mencionados al comienzo de este protocolo.

2. Relatoría.

La relatoría estuvo a cargo de Arlen Silva, quien presentó el "*Seminario de análisis teórico-musical de obras de compositores colombianos*".

Comenzó definiendo lo que es un seminario de investigación basado en el documento "*lineamientos para el seminario de investigación como modalidad para el desarrollo del trabajo de grado*" de la Universidad Industrial de Santander, el cual fue elaborado por vicerrectoría académica en septiembre del 2007.

Consecutivamente se expuso la pregunta problema en la que el autor del proyecto expone el porqué de este trabajo, los objetivos tanto general como específicos, del seminario. También expresó cómo se trabajaría en cada sesión y el desempeño de cada uno de los roles.

3. Correlatoría.

El correlator habló sobre las diferencias entre seminario, investigación y seminario de investigación. Incentivó a los demás participantes a que se documentaran sobre aspectos básicos de teoría y análisis musical. También señaló la importancia de conocer qué es un bambuco, un intermezzo, una obertura y una suite.

Enfatizó sobre el espacio académico y compañerismo en el que se iban a llevar las sesiones teniendo como pilar el análisis, la reflexión y el debate. Insistió en trabajar juiciosamente sobre las lecturas que se debían hacer durante el seminario.

4. Discusión.

Los participantes solicitaron claridad sobre la dinámica de trabajo en el seminario y solicitaron fuentes bibliográficas para repasar aspectos de teoría y análisis musical. Se recuerda que cada uno de los colaboradores debe documentarse sobre los temas que se vayan tratando en las sesiones, se conversa sobre los espacios donde se realizarán las siguientes sesiones y su respectivo horario.

También se habló del criterio de selección de los cuatro compositores, estando todos de acuerdo con la escogencia realizada. Para algunos participantes los compositores son conocidos pero carecen de datos biográficos, generando la necesidad de buscar tal información.

5. Cierre.

Se hace entrega del primer material musical a analizar el cual será abordado en la tercera sesión, después de haber trabajado sobre la información biográfica del compositor. Se solicitó hacer una revisión de la misma para participar activamente del análisis (correlatoría y discusión) y de la construcción de la biografía del compositor.

Dos de los colaboradores pidieron ser el correlator y protocolante de la siguiente sesión. Además se propuso invitar a otros estudiantes para que participaran del seminario.

Anexo B. Protocolo Segunda Sesión

SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

SEGUNDA SESIÓN

Tema: Biografía de Luis A. Calvo

Hora: 8 am.

Duración: 1 hora.

Asistentes: Arlen Silva (Relator)

Juan Orozco

Leonardo Pinto (Correlator)

Rafael Rivera (Protocolante)

Rostyn Blanco

Steven Pico

ORDEN DEL DÍA

1. Verificación del quórum.
2. Lectura del protocolo anterior.
3. Relatoría.
4. Correlatoría.
5. Discusión.
6. Cierre.

DESARROLLO

1. Verificación del quórum.

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes al seminario. Estuvo ausente Luis Montesino y se vinculó Steven Pico como nuevo participante.

2. Lectura del protocolo anterior.

Se dio lectura al protocolo de la sesión anterior, el cual fue aprobado por los participantes del seminario.

3. Relatoría.

La relatoría comenzó presentando el documento que había elaborado el proponente del seminario, sobre la vida de Luis A. Calvo. Este documento se basó sobre los datos

biográficos que conceden los libros *Luis A. Calvo vida y obra* de Orlando Serrano y Luis Mejía; *Vida y obra del maestro Luis A. Calvo* de Guillermo Amado. Los cuales se aproximan a lo que fue la vida del compositor.

Se hizo lectura del documento, el cual trató aspectos relacionados con las condiciones económicas en las que nació Luis A. Calvo, los viajes que realizó y su enfermedad por la cual estuvo recluso en el sanatorio de Agua de Dios. Consecutivamente se leyeron las obras más importantes y la manera en que componía expresando sus sentimientos con los diferentes ritmos colombianos junto con otros datos relevantes de la vida de este personaje. También se habló sobre la importancia del primer intermezzo, el cual fue dedicado a su señora madre.

4. Correlatoría.

El correlator aportó unos datos que había encontrado en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango, sugiriendo hablar más sobre el viaje de Luis A. Calvo a Tunja. Pidió revisar el nombre del maestro de música que tuvo Calvo en Tunja, argumentado que no coincidía con la información expuesta por el relator. También aclaró que el profesor de armonía en Bogotá fue Rafael Vázquez.

Enfatizó sobre la importancia del primer intermezzo, el cual fue grabado por la BBC de Londres y ejecutado en ciudades como París y otras por orquestas. Destacó la forma empírica en la que Luis A. Calvo componía y orquestaba en sus comienzos que le permitió tener un éxito rotundo en sus trabajos.

5. Discusión.

Los participantes solicitaron claridad sobre la vida del papá de Luis A. Calvo, a lo que el relator respondió diciendo que Calvo era un hijo de la guerra que se vivía en el país, y por este motivo no se encuentran más datos sobre su padre. A continuación se recordó que una biografía debía tener los datos más importantes, datos específicos sobre su vida que concordaran con las diferentes fuentes bibliográficas consultadas, no datos que tuvieran carácter de chisme.

Con relación al profesor de música que el Maestro tuvo en Tunja, se acogió la presentada por el relator, por haber sido tomada del libro de Guillermo Amado (segundo tiplista del conjunto Luis A. Calvo), el cual contiene información proporcionada por Humberto Correal quien era primer tiplista y representante artístico del maestro.

También se habló del matrimonio del compositor con Ana Rodríguez quien llegó a Agua de Dios porque una hermana suya también padecía la misma enfermedad del maestro. Se pidió nombrar el sitio exacto del matrimonio el cual fue en Anolaima – Cundinamarca.

6. Cierre.

Se recordó a los colaboradores trabajar sobre el análisis del Intermezzo “Lejano Azul” de Luis A. Calvo, el cual será objeto de estudio en la próxima sesión.

Los participantes sugirieron asistir a todas las sesiones y que si alguno de ellos falta más de dos sesiones, pasara a ser asistente pasivo para no interrumpir el ritmo del seminario. Se delegó la función de correlator y protocolante de la próxima sesión a dos estudiantes diferentes, cumpliendo así con la metodología del seminario.

Anexo C. Protocolo Tercera Sesión

SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

TERCERA SESIÓN

Tema: Análisis del intermezzo N° 2 “Lejano Azul” de Luis A. Calvo

Hora: 9 am.

Duración: 2 horas.

Asistentes: Arlen Silva (Relator)

Juan Orozco

Rafael Rivera (Correlator)

Rostyn Blanco (Protocolante)

Steven Pico

ORDEN DEL DÍA

1. Verificación del quórum.
2. Lectura del protocolo anterior.
3. Relatoría.
4. Correlatoría.
5. Discusión.
6. Cierre.

DESARROLLO

1. Verificación del quórum.

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes al seminario, estuvo ausente Leonardo Pinto y Luis Montesino quienes manifestaron no poder asistir a las demás sesiones.

2. Lectura del protocolo anterior.

Se dio lectura al protocolo de la sesión anterior y al documento final sobre la biografía de Luis A. Calvo, los cuales fueron aprobados por los participantes del seminario.

3. Relatoría.

La relatoría comenzó con la lectura del análisis presentando por el proponente del seminario, el cual explica la forma, analiza características de los periodos, duración de cada uno de estos y sus centros tonales.

4. Correlatoría.

El correlator pide revisar el número de compases de lo que se denomina como “introducción” pues el relator dijo que eran seis y él percibe que son cinco. Enfatiza sobre la audición de la pieza en la versión de Helvia Mendoza en la cual se puede percibir mejor las diferentes indicaciones de ejecución.

Está en desacuerdo con la forma presentada por el relator, (Intro, A, B, A¹, C) diciendo que él percibe (Intro, A, A¹, B, Coda), dejando al criterio de los demás participantes la decisión final.

5. Discusión.

Los participantes solicitaron especificar los acentos existentes al comienzo de la “sección A¹” en el documento final. También se habló lo que sucede en el periodo “a³”, pues cada vez que se repite el motivo rítmico melódico, se encuentra una tercera por encima del anterior, formando el arpeggio de Bbm (sib, re, fa), a lo que el relator dice que son centros tonales que preparan para llegar a Eb, pues se forman los acordes de Bbm, Db y F.

Asimismo pasa en la “sección C” y sus dos periodos, los asistentes proponen que el periodo “c” se tome como conclusión de esta sección y el siguiente periodo “a⁴” se le nombre como coda. El relator les dice que esto no es posible pues una sección no puede tener conclusión y coda al mismo tiempo y más aún, cuando cada uno de esos periodos tiene una duración de tres compases. Los participantes llegan a la conclusión de que la forma de este intermezzo es: Intro, A, B, A¹, C, siendo una forma cuaternaria, poco conocida en el medio musical colombiano.

6. Cierre.

Se les entrega a los colaboradores la partitura que va a ser analizada en la quinta sesión, la cual tiene como nombre Bambuco Aires Nacionales Neo-granadinos de Manuel M. Párraga. También se les recuerda que en la próxima sesión se tratará la biografía de este compositor.

Se delega la función de correlator y protocolante a dos estudiantes que no habían tenido la oportunidad de hacerlo, cumpliendo así con la metodología del seminario.

Anexo D. Protocolo Cuarta Sesión

SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

CUARTA SESIÓN

Tema: Biografía de Manuel M. Párraga.

Hora: 8 am.

Duración: 1 horas.

Asistentes: Arlen Silva (Relator)

Juan Orozco

Rafael Rivera

Rostyn Blanco (Correlator)

Steven Pico (Protocolante)

ORDEN DEL DÍA

1. Verificación del quórum.
2. Lectura del protocolo anterior.
3. Relatoría.
4. Correlatoría.
5. Discusión.
6. Cierre.

DESARROLLO

1. Verificación del quórum.

Se llamo a lista a cada uno de los asistentes al seminario.

2. Lectura del protocolo anterior.

Se dio lectura al protocolo de la sesión anterior y al documento final que contiene el análisis del Intermezzo N°2 “Lejano Azul”, los cuales fueron aprobados por los participantes del seminario.

3. Relatoría.

La relatoría comenzó con la lectura de la biografía de Manuel M. Párraga, la cual se fundamentó en la información proporcionada por el documento denominado *El romanticismo musical colombiano*.

4. Correlatoría.

El correlator dice que las referencias biográficas sobre este compositor son casi nulas, afirma que su familia es venezolana y por ende la mayoría de sus piezas musicales tienen que ver con los aires “neogranadinos”. Hizo énfasis sobre el virtuosismo que tenía Párraga al momento de ejecutar el piano y por esto conformó la Orquesta de la Sociedad de Conciertos.

5. Discusión.

Los participantes solicitaron revisar la frase “esfuerzos en incorporar a la música cultivada” pues no les parece acorde con lo que se venía tratando, a lo que el relator explicó que lo tomó tal cual está debidamente referenciado.

6. Cierre.

Se les recuerda a los colaboradores trabajar en el análisis del Bambuco Aires Nacionales Neo-Granadinos Óp.14, que será objeto de estudio de la próxima sesión.

Se delegó la función de correlator a Juan Orozco y de protocolante a Rostyn Blanco para la próxima sesión.

Anexo E. Protocolo Quinta Sesión

SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

QUINTA SESIÓN

Tema: Análisis del Bambuco Aires Nacionales Neo-Granadinos de Manuel M. Párraga

Hora: 9 am.

Duración: 2 horas.

Asistentes: Arlen Silva (Relator)
Juan Orozco (Correlator)
Rafael Rivera
Rostyn Blanco (Protocolante)
Steven Pico

ORDEN DEL DÍA

1. Verificación del quórum.
2. Lectura del protocolo anterior.
3. Relatoría.
4. Correlatoría.
5. Discusión.
6. Cierre.

DESARROLLO

1. Verificación del quórum.

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes al seminario.

2. Lectura del protocolo anterior.

Se dio lectura al protocolo de la sesión anterior y al documento final sobre la biografía de Manuel M. Párraga, los cuales fueron aprobados por los participantes del seminario.

3. Relatoría.

La relatoría inició con la lectura del análisis del Bambuco Aires Nacionales Neo-Granadinos presentando por el proponente del seminario. Fueron presentadas las tablas con el esquema formal y armónico de este Bambuco. En el análisis expone características de los periodos, duración de cada uno de éstos y sus centros tonales.

4. Correlatoría.

El correlator sugiere que en el documento final de este análisis se tenga presente la indicación *ad.lib.* (al gusto del intérprete) sobre el tempo de la introducción de esta obra. Pide realizar la audición de la pieza aunque no sea en versión para piano. También explica que quiere decir “pregunta” y “respuesta” en los motivos de los primeros compases.

5. Discusión.

Los participantes solicitaron revisar la redacción del documento que presenta el relator, pues hay una (y) que sobra y sugieren quitarla. Asimismo pasa con la letra “g” en el compás 103, la cual le falta el¹, pues debe quedar “g¹” siendo acorde con la tabla expuesta por relator. También se habla que en la forma de la *Sección A* no se escriba estructura libre sino de variación melódica, a lo que el relator dice que no es posible, pues la variación se ve en algunos periodos y no en toda la sección.

En el periodo “a⁵”, se generan diferentes puntos de vista por el nombre de este, ya que este periodo tiene el 99.9 % de las notas del periodo “a⁴”, pero el periodo “a⁵” es asimétrico (nueve compases) que marca la diferencia con el periodo “a⁴” que tiene ocho.

6. Cierre.

Se les hace entrega a los colaboradores del Score de la Obertura Festiva de Blas E. Atehortúa, la cual será trabajada en la séptima sesión, también se les recuerda que en la próxima sesión se tratará la biografía de este compositor.

Se delega la función de correlator a Rafael Rivera y protocolante a Steven Pico cumpliendo la metodología del seminario.

Anexo F. Protocolo Sexta Sesión

SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

SEXTA SESIÓN

Tema: Biografía de Blas E. Atehortúa.

Hora: 8 am.

Duración: 1 horas.

Asistentes: Arlen Silva (Relator)

Juan Orozco

Rafael Rivera (Correlator)

Rostyn Blanco

Steven Pico (Protocolante)

ORDEN DEL DÍA

1. Verificación del quórum.
2. Lectura del protocolo anterior.
3. Relatoría.
4. Correlatoría.
5. Discusión.
6. Cierre.

DESARROLLO

1. Verificación del quórum.

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes al seminario.

2. Lectura del protocolo anterior.

Se dio lectura al protocolo de la sesión anterior y al documento final que contiene el análisis del Bambuco Aires Nacionales Neo-Granadinos, los cuales fueron aprobados por los participantes del seminario.

3. Relatoría.

La relatoría comenzó con la lectura de la autobiografía de Blas E. Atehortúa, la cual fue obsequiada por el compositor al proponente del seminario en febrero del 2013 cuando tuvo la oportunidad de visitarlo en su finca campestre de la ciudad de Bucaramanga.

4. Correlatoría.

El correlator complementó la biografía con el catálogo de obras del compositor, que se pueden encontrar en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango.

5. Discusión.

Entre los participantes se comentaron las diferentes anécdotas que han vivido con el compositor, en los diferentes diplomados, visitas, entrevistas, en los que han podido participar. También se compartieron las apreciaciones que cada uno tenía del compositor, a partir de lo que se había investigado y expuesto en el seminario.

6. Cierre.

Se les recuerda a los colaboradores trabajar sobre el análisis de la Obertura Festiva, la cual se trabajará en la próxima sesión.

Se delega la función de correlator a Juan Orozco y de protocolante a Steven Pico cumpliendo así la metodología del seminario.

Anexo G. Protocolo Séptima Sesión

SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

SÉPTIMA SESIÓN

Tema: Análisis de la Obertura Festiva de Blas E. Atehortúa.

Hora: 9 am.

Duración: 2 horas.

Asistentes: Arlen Silva (Relator)
Juan Orozco (Correlator)
Rafael Rivera
Rostyn Blanco
Steven Pico (Protocolante)

ORDEN DEL DÍA

1. Verificación del quórum.
2. Lectura del protocolo anterior.
3. Relatoría.
4. Correlatoría.
5. Discusión.
6. Cierre.

DESARROLLO

1. Verificación del quórum.

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes al seminario.

2. Lectura del protocolo anterior.

Se dio lectura al protocolo de la sesión anterior, el cual contiene la autobiografía de Blas E. Atehortúa, teniendo total aprobación de los participantes del seminario.

3. Relatoría.

La relatoría inicio con la lectura del análisis hecho a la Obertura Festiva por el proponente del seminario, éste presenta las tablas con el esquema formal, también explica que en

este tipo de obras (contemporáneas) no se realiza análisis armónico, se analiza la forma, y las características o recursos de composición.

4. Correlatoría.

El correlator explica los diferentes tipos de obertura basándose en su origen francés, aclarando que después los italianos expusieron sus oberturas. Expone que la obertura era una pieza que se tocaba antes de la ópera y, no tenía nada que ver con lo que se iba a tratar en la ópera. Asimismo cuenta que Gluck realizó la reforma a la ópera, y por ende la obertura comenzó hacer una pieza de programa dejando su primera función. Además muestra la forma tradicional de la Obertura (forma sonata), teniendo dos secciones contrastantes (A, B).

5. Discusión.

Los participantes solicitaron revisar la redacción del documento que presenta el relator, sugiriendo que en el periodo “a³” se coloque el nombre de las familias de instrumentos (maderas) y no cada uno ellos (flautas, oboes, clarinetes, etc.). También anotar la dinámica del periodo “a⁴”, en el compás 41 se debe colocar (sección de bronce) en vez de cada instrumento. Se pide especificar el *f* del compás 53, asimismo corregir la nomenclatura del periodo que inicia en el compás 62, pues el relator expuso que era un periodo “e” saltándose la letra “d”. Se debe revisar la figura rítmica que hace el violonchelo en el compás 82, lo mismo pasa en el compás 85 en la sección de cuerdas. Al igual examinar la redacción de los compases 107 y 108 pues la declaración “vuelven aparecer” no es correcta, se pide cambiar por “vuelven a aparecer”. No hay claridad en que compás se salta a la *coda*, se debe aclarar que después de que se repite la *sección A* (compás 41) se salta al compás 109.

6. Cierre.

Se les hace entrega a los colaboradores del score de la Suite N°2 de Victoriano Valencia, en la cual se trabajará en la sesión novena, también se les recuerda que en la próxima sesión se tratara la biografía de este compositor.

Se delega la función de correlator a Rafael Rivera y protocolante a Rostyn Blanco cumpliendo así la metodología del seminario.

Anexo H. Protocolo Octava Sesión

SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

OCTAVA SESIÓN

Tema: Biografía de Victoriano Valencia

Hora: 8 am.

Duración: 1 horas.

Asistentes: Arlen Silva (Relator)

Juan Orozco

Rafael Rivera (Correlator)

Rostyn Blanco (Protocolante)

Steven Pico

ORDEN DEL DÍA

1. Verificación del quórum.
2. Lectura del protocolo anterior.
3. Relatoría.
4. Correlatoría.
5. Discusión.
6. Cierre.

DESARROLLO

1. Verificación del quórum.

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes al seminario.

2. Lectura del protocolo anterior.

Se dio lectura al protocolo de la sesión anterior y, al documento final que contiene el análisis de la Obertura Festiva de Blas E. Atehortúa los cuales fueron aprobados por los participantes del seminario.

3. Relatoría.

La relatoría inicio con la lectura de la autobiografía de Victoriano Valencia, la cual fue enviada al relator en mayo del 2013 cuando este se contacto con el compositor por medio de correo.

4. Correlatoría.

El correlator pregunta si está el dato de los maestros en composición de la maestría que realiza Victoriano Valencia y comenta que ha podido compartir clases de dirección de bandas con este compositor en la ciudad de Bogotá.

5. Discusión.

Los participantes preguntan porque no están incluidas las cuatro suites que este compositor ha escrito en su autobiografía, a lo que el relator responde que hará esta pregunta al compositor.

6. Cierre.

Se les recuerda a los colaboradores hacer el análisis a la primera danza (Cantadoras) de la Suite N°2, la cual se trabajará en la sesión siguiente.

Se delega la función de correlator a Rostyn Blanco y de protocolante a Juan Orozco cumpliendo así la metodología del seminario.

Anexo I. Protocolo Novena Sesión

SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

NOVENA SESIÓN

Tema: Análisis de la danza Cantadoras primera de la Suite N°2 de Victoriano Valencia.

Hora: 9 am.

Duración: 2 horas.

Asistentes: Arlen Silva (Relator)
Juan Orozco (Protocolante)
Rafael Rivera
Rostyn Blanco (Correlator)
Steven Pico

ORDEN DEL DÍA

1. Verificación del quórum.
2. Lectura del protocolo anterior.
3. Relatoría.
4. Correlatoría.
5. Discusión.
6. Cierre.

DESARROLLO

1. Verificación del quórum.

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes al seminario.

2. Lectura del protocolo anterior.

Se dio lectura al protocolo de la sesión anterior con la autobiografía de Victoriano Valencia teniendo una total aprobación de los participantes del seminario.

3. Relatoría.

La relatoría inicio con la lectura del análisis hecho a la primera danza (Cantadoras) de la Suite N°2 por el proponente del seminario, muestra la tabla que elaboro en Excel y explica que esta danza tiene una forma binaria compuesta.

4. Correlatoría.

El correlator explica lo que es una forma binaria compuesta, donde la sección A tiene dos periodos, mientras que la sección B tiene forma ternaria (a, b, a¹). Expone que “Cantadoras” es un grupo de mujeres que hacen un cántico en un funeral, más específicamente en el trayecto de la funeraria al cementerio y que es muy tradicional en la población de San Basilio de Palenque.

5. Discusión.

Los participantes solicitaron revisar la redacción del documento que presenta el relator, sugiriendo especificar el porque las Congas no se interpretan juntas. También arreglar el cifrado de los acordes, pues el relator mezcla el cifrado americano con cifrado romano (G⁹-3) sugiriéndole que utilice el cifrado americano (G^{9/omit3}). Se pide quitar la palabra “nuevamente”, refiriéndose al tempo de $\downarrow = 56$ al inicio de la sección A, pues no se había visto esa medida de tempo anteriormente. Se debe especificar la indicación del Bombo sinfónico en el compás 27. Al igual examinar la redacción al inicio de la sección B pues la declaración “se encuentra” no es correcta, se pide cambiar por “se encuentran”. No hay claridad con los dos puntos en la frase “se incorporan” pidiendo moverlos seis palabras adelante donde aparece el “como”. Asimismo se pide cambiar la palabra en inglés “Euphoniums” por “Eufonius”. Corregir la nomenclatura de los instrumentos en cada uno de ellos (Clarinete uno, dos y tres) por (Clarinete 1, 2 y 3). Se pide corregir el inicio del solo en el Corno 1, en el compás 115 pues el relator menciona que empieza en el compás 114.

6. Cierre.

Se les recuerda a los colaboradores que en la próxima sesión se hablará sobre el análisis de la segunda danza (Bambuco) de esta misma Suite N°2.

Se delega la función de correlator a Steven Pico y protocolante a Rafael Rivera cumpliendo así la metodología del seminario.

Anexo J. Protocolo Decima Sesión

SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

DECIMA SESIÓN

Tema: Análisis de la danza Bambuco segunda de la Suite N°2 de Victoriano Valencia.

Hora: 9 am.

Duración: 2 horas.

Asistentes: Arlen Silva (Relator)

Juan Orozco

Rafael Rivera (Protocolante)

Rostyn Blanco

Steven Pico (Correlator)

ORDEN DEL DÍA

1. Verificación del quórum.
2. Lectura del protocolo anterior.
3. Relatoría.
4. Correlatoría.
5. Discusión.
6. Cierre.

DESARROLLO

1. Verificación del quórum.

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes al seminario.

2. Lectura del protocolo anterior.

Se dio lectura al protocolo de la sesión anterior en la cual se hizo el análisis de la primera danza (Cantadoras) de la Suite N°2 de Victoriano Valencia generando un documento final teniendo una total aprobación de los participantes del seminario.

3. Relatoría.

La relatoría comenzó con la lectura del análisis hecho a la segunda danza (Bambuco) de la Suite N°2 por el proponente del seminario, muestra la tabla que elaboro en Excel explicando que esta danza tiene una forma binaria doble.

4. Correlatoría.

El correlator explica que la forma binaria doble es muy común en los Bambucos, habla sobre los diferentes tipos de Bambucos, siendo unos instrumentales, en canción o danza.

5. Discusión.

Los participantes solicitaron revisar la indicación del Saxofón 1 en el compás ocho y no el nueve como lo expreso el relator, también poner la expresión “siempre legato” al inicio de la Sección B. Se pide corregir el cifrado del acorde en el compás 93 siendo un “Bbm” y no un “Bb” como lo dijo el proponente del seminario.

6. Cierre.

Se les recuerda a los participantes que en la próxima sesión se tratara el análisis de la tercera danza (Cumbiamba) de esta misma Suite N°2.

Se delega la función de correlator a Rafael Rivera y protocolante Juan Orozco cumpliendo así la metodología del seminario.

Anexo K. Protocolo Onceava Sesión

SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

ONCEAVA SESIÓN

Tema: Análisis de la danza Cumbiamba tercera de la Suite N°2 de Victoriano Valencia.

Hora: 9 am.

Duración: 2 horas.

Asistentes: Arlen Silva (Relator)

Juan Orozco (Protocolante)

Rafael Rivera (Correlator)

Rostyn Blanco

Steven Pico

ORDEN DEL DÍA

1. Verificación del quórum.
2. Lectura del protocolo anterior.
3. Relatoría.
4. Correlatoría.
5. Discusión.
6. Cierre.

DESARROLLO

1. Verificación del quórum.

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes al seminario.

2. Lectura del protocolo anterior.

Se dio lectura al protocolo de la sesión anterior en la cual se hizo el análisis de la segunda danza (Bambuco) de la Suite N°2 de Victoriano Valencia generando un documento final teniendo total aprobación de los participantes del seminario.

3. Relatoría.

La relatoría comenzó con la lectura del análisis hecho a la tercera danza (Cumbiamba) de la Suite N°2 por el proponente del seminario, muestra la tabla que elaboro en Excel y explica que esta danza tiene forma rondo, muy común en este tipo de danzas.

4. Correlatoría.

El correlator expreso estar de acuerdo con la forma “rondo” presentada por el relator, además de explicar que la Cumbiamba es una variación al estilo musical “Cumbia” originado en el caribe colombiano.

5. Discusión.

El grupo sugiere hablar de la organología de los instrumentos en un solo párrafo, también solicitaron revisar la redacción de la Sección A², escribiendo “los instrumentos de madera” en vez de nombrar cada uno de éstos. Asimismo corregir la redacción del último *punte* de esta danza, además de especificar el “staccato” del Contrabajo en esta misma parte.

6. Cierre.

Se les recuerda a los participantes que en la sesión siguiente se trabajará en el análisis de la cuarta y última danza (Pregón) de esta Suite N°2.

Se delega la función de correlator a Rostyn Blanco y protocolante a Rafael Rivera cumpliendo así la metodología del seminario.

Anexo L. Protocolo Doceava Sesión

SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

DOCEAVA SESIÓN

Tema: Análisis de la danza Pregón cuarta de la Suite N°2 de Victoriano Valencia.

Hora: 9 am.

Duración: 2 horas.

Asistentes: Arlen Silva (Relator)

Juan Orozco

Rafael Rivera (Protocolante)

Rostyn Blanco (Correlator)

Steven Pico

ORDEN DEL DÍA

1. Verificación del quórum.
2. Lectura del protocolo anterior.
3. Relatoría.
4. Correlatoría.
5. Discusión.
6. Cierre.

DESARROLLO

1. Verificación del quórum.

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes al seminario.

2. Lectura del protocolo anterior.

Se dio lectura al protocolo de la sesión anterior en la que se hizo el análisis de la tercera danza (Cumbiamba) de la Suite N°2 de Victoriano Valencia generando un documento final teniendo total aprobación de los participantes del seminario.

3. Relatoría.

La relatoría inicio con la lectura del análisis hecho por el proponente del seminario a la cuarta danza (Pregón) de la Suite N°2, muestra la tabla que elaboro en Excel y en la que explica que esta danza tiene forma binaria con estructura libre por secciones.

4. Correlatoría.

El correlator explica que la palabra Pregón quiere decir exclamación, cumpliendo la función de Coda de las tres danzas anteriores, pues comienza con la misma música del periodo *b* de la primera danza (Cantadoras).

5. Discusión.

El grupo sugiere hablar de amalgama de compás de 6/8 a 3/4 y no de medida de compás 6/8 + 3/4, también se le pide al relator mejorar las imágenes en las que aclara los diferentes motivos pues salen muy pixeladas, Asimismo hablar de Glockenspiel en vez de Glock.

6. Cierre.

Los participantes agradecen la invitación a este “SEMINARIO DE ANÁLISIS TEÓRICO-MUSICAL DE OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS” y proponen seguir haciendo este tipo de proyectos, obteniendo respuestas a incógnitas que no se aclaran en las aulas, dejando aspectos fundamentales de la teoría musical al aire.