

**LA VIDA EN TRES MOMENTOS: COMPOSICIÓN DE 3 PIEZAS PARA
DIFERENTES FORMATOS EN REPRESENTACIÓN DE TRES ETAPAS DE LA
VIDA HUMANA**

JASON JAIR ÁLVAREZ SÁNCHEZ

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

**LA VIDA EN TRES MOMENTOS: COMPOSICIÓN DE 3 PIEZAS PARA
DIFERENTES FORMATOS EN REPRESENTACIÓN DE TRES ETAPAS DE LA
VIDA HUMANA**

JASON JAIR ÁLVAREZ SANCHEZ

**Trabajo de Grado para optar al título de
Licenciado en Música**

**Directora
LILIANA PATRICIA AMAYA COTE
Maestra en Música, M.Sc.(c)**

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

2015

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	12
1. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO	13
2. JUSTIFICACIÓN	14
3. OBJETIVOS	15
3.1 OBJETIVO GENERAL	15
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
4. MARCO REFERENCIAL	16
4.1 MARCO CONCEPTUAL	16
4.1.1 Formas musicales	16
4.1.2 Orquestación	21
4.2 MARCO HISTÓRICO	24
4.2.1 Eurocentrismo	24
4.2.2 Jazz	25

4.2.3	Cuba	26
4.3	ANÁLISIS OBRAS REPRESENTATIVAS	27
4.3.1	Sinfonía 25 – primer movimiento	27
4.3.2	Éxtasis	29
4.3.3	Como pa' desenguayabar	29
4.4	ANTECEDENTES	30
4.4.1	Adolfo Mejía	31
4.4.2	León Cardona	31
4.4.3	Gentil Montaña	32
4.4.4	Jesús Rey Mariño	32
4.4.5	Andrés Villamil	33
5.	DISEÑO METODOLÓGICO	34
5.1	RECOPIACIÓN Y ANÁLISIS	34
5.2	COMPOSICIÓN DE LAS PIEZAS	34
5.3	PUESTA EN ESCENA	35

6.	COMPOSICIÓN DE LAS PIEZAS	36
6.1	DER ERSTE NÄCHSTE MANN	36
6.2	UN DÍA A LA VEZ	45
6.3	EL ARTE DE ENVEJECER	53
7.	CONCLUSIONES	57
	BIBLIOGRAFÍA	58

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Der erste nächste Mann	39
Figura 2. Un día a la vez	47
Figura 3. El arte de envejecer	55

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Información de la guitarra clásica	21
Tabla 2. Información del saxofón alto	22
Tabla 3. Información del bajo eléctrico	22
Tabla 4. Información del violín	23
Tabla 5. Información de la viola	23
Tabla 6. Información del violonchelo	24
Tabla 7. Análisis de la sinfonía 25 de W. A. Mozart	27
Tabla 8. Análisis del pasillo Éxtasis de L. Cardona	29
Tabla 9. Análisis del bambuco Como pa' desenguayabar de J. Muñoz	30
Tabla 10. Estructura de Der erste nächste Mann	36
Tabla 11. Estructura de Un día a la vez	45
Tabla 12. Estructura de El arte de envejecer	53

RESUMEN

TÍTULO: LA VIDA EN TRES MOMENTOS: COMPOSICIÓN DE 3 PIEZAS PARA DIFERENTES FORMATOS EN REPRESENTACIÓN DE TRES ETAPAS DE LA VIDA HUMANA*

AUTOR: JASON JAIR ÁLVAREZ SÁNCHEZ**

PALABRAS CLAVE: Composición, música colombiana, música occidental, historia, vida humana.

DESCRIPCIÓN: El presente trabajo de grado es un estudio experimental para iniciación en la composición musical, con el que se pretende crear tres piezas musicales en diferentes formatos y géneros musicales que representen las situaciones y sentimientos que en general vive una persona. Se explora con el cuarteto de cuerdas, un trío de jazz y la guitarra clásica solista para aplicar los elementos de composición aprendidos durante el pregrado, buscando enriquecer la música colombiana, continuando el camino iniciado por otros compositores colombianos y posicionar el folclor nacional en el ámbito de la música occidental.

En las piezas escritas con ritmos colombianos se aplican elementos de composición que no se utilizan tradicionalmente en esta música tales como modulaciones diferentes a la dominante e imitaciones en fuga.

Este documento se ha organizado en tres secciones: primero se expone una recopilación de elementos conceptuales de composición; segundo, se describe el proceso con el que se desarrolla el trabajo y tercero se explican las piezas escritas con su intención emocional y aplicación de conceptos.

Con este trabajo se inicia la exploración del campo de la composición musical con el objetivo a largo plazo de posicionar la música colombiana en un lugar relevante en el desarrollo de la música occidental como lo han hecho Alemania, Estados Unidos y Cuba.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes – Música. Directora: Liliana Patricia Amaya Cote.

ABSTRACT

TITLE: LA VIDA EN TRES MOMENTOS: COMPOSICIÓN DE 3 PIEZAS PARA DIFERENTES FORMATOS EN REPRESENTACIÓN DE TRES ETAPAS DE LA VIDA HUMANA*

AUTHOR: JASON JAIR ÁLVAREZ SÁNCHEZ**

KEYWORDS: Composition, Colombian music, western music, history, human life.

DESCRIPCIÓN: This work for Degree is an experimental study for initiation in musical composition, that aims to create three pieces in different instrumental formats and genres that represent the commons situations and feelings of a person in his life. Exploring with the String Quartet, a jazz trio and classical guitar to apply the elements of composition learned during the undergraduate for develop the Colombian music to continue the work initiated by Colombian composers and position the national folklore in the field of Western music.

In the pieces written with Colombian rhythms apply elements of composition that are not used traditionally in this music such as modulations different to dominant and imitation in Fugue.

This document is organized in three sections: first part describes a collection of conceptual elements of composition; second part is a description of the process with which the work is developed and third part is an explanation of the pieces written with his emotional intention and the application of concepts.

With this work begins the exploration of the field of musical composition with the long-term goal of put Colombian music in a relevant place in the development of Western music as Germany, United States and Cuba have done.

* Degree Work

** Faculty of Human Science. School of Arts and Music. Director: Liliana Patricia Amaya Cote.

INTRODUCCIÓN

¿Existe algún lugar en el mundo occidental que no reciba influencia de la música académica europea, el jazz o el montuno? ¿Hay algún compositor que haya dejado por fuera de su estudio la música de Bach, Haydn, Mozart o Beethoven? ¿Algún instrumentista ha dejado de estudiar improvisación de jazz? ¿Existe algún percusionista moderno que no quiera estudiar en Cuba? Estas preguntas llevan a pensar en ¿por qué existen sociedades que han influido tan profundamente en el desarrollo de la música occidental? En cada universidad de América Latina se tiene dentro de su programa académico el estudio del repertorio de algún compositor de Alemania, Estados Unidos o Cuba; pero muy pocos o ningún colombiano.

En este trabajo se inicia la experimentación en composición musical para continuar el proyecto de compositores como León Cardona, Adolfo Mejía, Gentil Montaña y Andrés Villamil quienes han enriquecido los ritmos colombianos y sus melodías con armonía moderna e instrumentación no tradicional. Estos compositores han creado repertorio para estudiantes de música colombianos, y tanto ellos como sus estudiantes han hecho presentaciones en escenarios importantes en todo el mundo, demostrando que la música colombiana tiene atractivo exótico que le interesa a los extranjeros.

Para lograr el objetivo principal, crear repertorio, se investiga sobre compositores, obras representativas y características de los géneros para estructurar un marco de referencia que oriente sobre el uso de conceptos musicales en la creación de piezas. Finalmente, se escribirán las piezas teniendo en cuenta la emotividad que se quiere despertar en el oyente y se terminará con la puesta en escena por parte de estudiantes de la escuela de Artes – Música de la UIS.

1. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Este trabajo de grado consiste en la composición de tres piezas instrumentales en una representación personal de tres etapas de la vida humana: una pieza en forma sonata para cuarteto de cuerdas en representación del nacimiento y primer año de vida, un bambuco para saxofón alto, guitarra y bajo eléctrico en representación de la niñez, adolescencia y vida adulta y un pasillo para guitarra en representación de la vejez.

Siguiendo el proceso metodológico de investigación se hizo el análisis de las obras más representativas de cada género, selección del formato instrumental, definición de los temas que se trataron en las obras, composición y puesta en escena. Se tomaron decisiones en cuanto a la escritura de las piezas que permitan su ejecución por parte de estudiantes de la Escuela de Artes-Música de la UIS.

Se inicia con la búsqueda de las piezas más importantes de cada género (bambuco, pasillo y forma sonata) para hacer su análisis instrumental, rítmico, melódico, armónico e histórico-social para definir las características de estilo que serán tomadas como base de las nuevas piezas. Se estudiaron los conceptos de teoría musical aplicados en las obras tomadas como referencia para entender su aplicación.

Las últimas etapas del proyecto son la composición y ejecución de las obras. Tal como dijo Giuseppe Verdi alguna vez, “La música es para conmover, no para asombrar”. En la composición y ejecución de las piezas tuvo prioridad la emotividad sobre la complejidad teórica y técnica, mostrando el aprendizaje que se tuvo en el programa de Licenciatura en música de la UIS primero como artista y luego como músico.

2. JUSTIFICACIÓN

La realización de este proyecto hace parte del pequeño aporte que un compositor como agente transformador de la cultura puede hacer en la evolución de la música, considerando importante contribuir a su conservación y crecimiento como parte de la identidad de una sociedad. Para innovar en la música deben conocerse sus etapas históricas, por lo que un compositor colombiano debe comenzar escribiendo música folclórica tradicional y del periodo de la práctica común para posteriormente presentar una propuesta nueva que enriquezca el patrimonio cultural. Se busca establecer una relación recíproca entre la música tradicional y la música académica universal en la que se enriquezca el patrimonio nacional con elementos obtenidos del análisis musical mundial y a su vez lograr que la música colombiana tome protagonismo en el ámbito de la música universal así como lo hicieron Alemania en el periodo de la práctica común y Estados Unidos y Cuba en el siglo XX.

La realización de este proyecto es un aporte al repertorio para estudiantes de música como ejemplo de que el aprendizaje de la música va más allá de lo que un profesor ofrece en el aula de clase y un aporte al público que le brinde entretenimiento por medio del recuerdo de su historia personal. Se considera que la mejor estrategia para conservar el patrimonio cultural es la creación de repertorio nuevo que estimule tanto al intérprete como al oyente en sus facultades emocionales, espirituales y físicas; y aumente su curiosidad por lenguajes nuevos que a la vez promuevan el interés del artista por ofrecer nuevas tendencias.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Proveer al repertorio musical con la creación de obras en diferentes lenguajes para promover la práctica de conjunto instrumental.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Determinar por medio del análisis musical e histórico los elementos de estilo propios del Clasicismo y el folclor colombiano.
- Componer tres piezas en representación de tres etapas de la vida humana: primer movimiento de una sinfonía clásica (nacimiento y primer año de vida), bambuco (niñez, adolescencia y vida adulta), y pasillo (vejez), teniendo en cuenta el estilo de cada género contribuyendo al enriquecimiento del patrimonio musical colombiano.
- Ejecutar las obras escritas en el formato instrumental histórico del Clasicismo y un formato no tradicional en el caso de piezas folclóricas.

4. MARCO REFERENCIAL

4.1 MARCO CONCEPTUAL

4.1.1 Formas musicales: ¿A qué se debe que una obra musical no sea sólo una acumulación de ideas, que no deje la impresión de arbitrariedad, sino que produzca la sensación de un todo compacto y congruente? Sólo la estructuración consciente convierte una serie de sonidos en manifestaciones entendibles, crea relaciones entre partes o hace que contrasten.¹ Se denomina forma al conjunto organizado de las ideas musicales de un compositor. Pueden utilizarse estructuras ya establecidas, variarlas o crear nuevas.² Para mayor comprensión de las estructuras musicales se definirán los siguientes elementos musicales:

- **Motivo:** Toda composición musical está construida sobre una o varias ideas. Estos temas constituyen las ideas principales de la obra que la hacen identificable.³ El motivo es el elemento melódico unificador de una serie de sonidos y de un ritmo que le da carácter a la pieza; o también puede presentarse como motivo armónico en forma de un determinado acorde.⁴ La técnica de la elaboración motivico-temática del clasicismo surge de desarrollar la pieza a partir de la variación del motivo: en los temas de Mozart no había mucha repercusión, la formulación compacta de Beethoven de la que se desarrolla lo siguiente en la obra, el complejo temático de Brahms que surge de la transformación constante del motivo o las melodías de Mahler que no definen uno.⁵ Tomando en cuenta estas afirmaciones, según el carácter y la representación que se quiera lograr con la pieza, se decidirá si habrá un motivo recurrente o una frase que no tenga alguno.

¹ KÜHN, Clemens. Tratado de la Forma Musical. Huelva, España: Idea Books, 2003. 17 p.

² INGRAM JAÉN, Jaime. Orientación musical. Panamá: Universal Books. 2002. 49 p.

³ Ibid., 49 p.

⁴ KÜHN. Op cit., 94 p.

⁵ KÜHN. Op cit., 95 p.

- **Frase:** Un pensamiento musical se puede expresar como una idea o frase gramatical, con comas y puntos que las estructuran llamadas cadencias y semicadencias, de carácter conclusivo y suspensivo respectivamente.⁶ Estas estructuras aparecen en la música clásica como partes de estructuras mayores, aunque son ocasionalmente independientes. Generalmente constan de ocho compases o de múltiplos de ocho. En su segmento inicial, una frase debe presentar el motivo y su continuación debe encontrar el modo de ser comprensible, una repetición inmediata es el recurso más característico de la estructura fraseológica.⁷ Basado en estas definiciones, el número de compases de la frase no va a ser definido por un múltiplo de ocho, sino por la necesidad musical de la idea: debido al carácter programático de la pieza (representar una historia), las frases van a articularse según cada sección que se represente con cambios de escenario o de emoción.

- **Sección o periodo:** Se llama así al conjunto de frases que forman un discurso. Las secciones deben ser contrastantes pero coherentes manteniendo elementos que las identifiquen como una unidad. Para la comodidad de su repetición y lectura se pueden denominar con letras mayúsculas (A, B, C, etc.) o con nombres funcionales (introducción, desarrollo, coda, etc.).⁸ Un periodo tiene dos partes: el *antecedente*, que expone dos motivos contrastantes que luego aparecen en la segunda parte, el *consecuente*. En el antecedente, la melodía va desde la tónica hasta una semicadencia de carácter abierto sobre la dominante, y en el consecuente, de carácter conclusivo, la melodía modifica uno de los motivos para volver a la tónica.⁹ Al igual que las frases, las secciones serán utilizadas para representar cambios de situaciones en las historias, especialmente en las etapas de la vida más reflexivas: adultez y vejez.

⁶ INGRAM JAÉN, Jaime. Orientación musical. Panamá: Universal Books. 2002. 49 p.

⁷ SCHÖNBERG, Arnold. Fundamentos de la composición musical. Madrid: Real musical. 2004. 33 p.

⁸ INGRAM JAÉN. Op. cit., 50 p.

⁹ KÜHN, Clemens. Tratado de la Forma Musical. Huelva, España: Idea Books, 2003. 69 p.

- **Forma binaria:** Considérese un himno o canción con tres estrofas. Estas formas surgidas del canto se han convertido en la base de la estructura de la música instrumental y a partir de esta forma sencilla se originaron las más complejas. En música vocal, el texto es una guía tanto de unidad como de variedad, mientras que en la música instrumental esta guía orienta primero al compositor y luego al auditorio. En una pieza de dos periodos, las secciones se denominan A y B, las cuales deben ser contrastantes aunque manteniendo la unidad entre sí. La tonalidad se maneja tradicionalmente en esta forma con la sección A en la tonalidad principal y la sección B en la dominante o, en modo menor, también la relativa. Es importante tener en cuenta que la sección A se repite para afianzar las ideas expuestas, B se usa para hacer variaciones e introducir nuevas ideas y se finaliza con A para hacer la cadencia final en la tonalidad principal: A – B – A.¹⁰ Esta forma musical corta es buena opción para un compositor principiante, además de permitir la exploración de la modulación a tonalidades relacionadas a la tónica diferentes a la dominante o la relativa menor. Las piezas escritas por Johann Sebastian Bach en su *Pequeño libro para Anna Magdalena* son ejemplos de forma binaria.

- **Forma rondó:** Es la forma más común utilizada en la música colombiana. Es una composición que toma su nombre del francés *rondeau*, que significa ronda. Sus secciones son unas estrofas que se alternan con un estribillo o ritornello que siempre está en la misma tonalidad y generalmente dura ocho compases. Las estrofas o secciones secundarias son contrastantes entre sí, varían de tonalidad y de motivos.¹¹ Por esto el rondó se manifiesta como una forma serial:

A – B – A – C – A – D ... A

Estribillo Estrofa 1 Estribillo Estrofa 2 Estribillo Estrofa 3 Estribillo¹²

Ejemplos de esta forma son los pasillos *La gata golosa* y *Aires de mi tierra*.

¹⁰ BAS, Julio. Tratado de la Forma Musical. Buenos Aires: Ricordi Americana. 1947. 155 p.

¹¹ Ibid., 244 p.

¹² KÜHN, Clemens. Tratado de la Forma Musical. Huelva, España: Idea Books. 2003. 196 p.

Esta estructura permite afianzar el tema principal de la obra en la mente del oyente con su repetición y al mismo tiempo evitar la monotonía con las estrofas intermedias contrastantes.

- **Forma sonata:** Se puede considerar como un perfeccionamiento de la forma A – B – A', donde A es la exposición, B el desarrollo y A' la reexposición.

a. **Exposición:** Esta sección tiene su propia forma. Sección A, que presenta un tema enérgico y emotivo en la tonalidad principal de la obra; Puente, donde se prepara la modulación para la siguiente sección; y Sección B, que presenta un tema más melódico contrastante con A en la tonalidad de la dominante.¹³ Schönberg hace énfasis en el uso de la libre articulación, la irregularidad en la longitud de los segmentos, el uso de diferentes formulaciones del motivo, repeticiones internas, etc. con el fin de darle total flexibilidad a la forma sonata.¹⁴

b. **Desarrollo:** Es una fantasía sobre los dos temas expuestos en la exposición. Los motivos o ideas pequeñas expuestas en los temas A y B son ampliados en esta sección pasándolos por varias tonalidades y demostrando la versatilidad del compositor. El desarrollo no puede significar andar a tientas por los temas, sino que se deben establecer tramas temáticas que demuestren voluntad creativa.¹⁵ Llamado también *Elaboración* por Schönberg, es una sección inestable tonalmente, técnicamente consiste en un número de segmentos que pasan por secciones contrastantes. A menudo un solo elemento de la exposición domina toda la elaboración. Los segmentos se superponen coincidiendo el final de uno con el comienzo de otro para mantener el *momentum musical*

¹³ BAS, Julio. Tratado de la Forma Musical. Buenos Aires: Ricordi Americana. 1947. 266 p.

¹⁴ SCHÖNBERG, Arnold. Fundamentos de la composición musical. Madrid: Real musical. 2004. 247 p.

¹⁵ BAS. Op. cit., 281 p.

con acordes dominantes que se destacan más que sus respectivas tónicas.

Algunos consejos:

- No abordar un motivo si no se sabe qué hacer con él.
- No abandonarlo antes de haberle dado el valor que merece.
- No retomarlo, a menos que se vaya a valorar en mayor grado.
- No elaborar sobre el mismo tono a menos que se tenga algún objetivo con esto, pero avanzar con un orden lógico en las modulaciones.
- Reservar la tonalidad de la dominante para el final de la sección.¹⁶

c. Reexposición: Tiene la misma estructura de la exposición, con la diferencia de que el tema B culmina en la tonalidad principal para concluir la pieza o dar paso a la coda.¹⁷ Podría pensarse que en ésta sección el puente no es necesario, pero por el contrario, su efecto es usualmente resaltado y a veces alargado ya que es el único pasaje que da a la región tonal que posee toda la sección y la coda.¹⁸

d. Coda: Es una sección alternativa en la tonalidad principal de la obra. Tiene carácter conclusivo y emocionante para dar paso a la siguiente pieza que en general es de tiempo lento.¹⁹ Para Schönberg los recursos recurrentes en la coda son las cadencias repetidas a la tónica, citación de temas previos, reducción de longitud y contenido de los segmentos para llegar al final.²⁰

La forma sonata es la forma más adecuada para desarrollar ideas musicales, además de ser una forma poco explorada en la música colombiana. Para la etapa

¹⁶ SCHÖNBERG, Arnold. Fundamentos de la composición musical. Madrid: Real musical. 2004. 250 p.

¹⁷ BAS, Julio. Tratado de la Forma Musical. Buenos Aires: Ricordi Americana. 1947. 290 p.

¹⁸ SCHÖNBERG. Op. cit., 255 p.

¹⁹ BAS. Op. cit., 294 p.

²⁰ SCHÖNBERG. Op. cit., 259 p.

adulta de la vida, con tantos desarrollos del individuo, sus secciones son adecuadas para retratarlos.

Ejemplos de forma sonata son *Quinta Sinfonía de Ludwig van Beethoven (primer movimiento)* y *Sonata para piano n. 16 en do mayor K. 545 de Wolfgang Amadeus Mozart*.

4.1.2 Orquestación: Cuando un compositor inicia su tarea de crear una obra, tiene dos opciones: seleccionar los instrumentos de acuerdo a su intención musical o ajustar su intención musical a la disponibilidad de instrumentistas. En ésta ocasión se considerará la segunda opción debido a las limitaciones musicales que tiene la ciudad en cuanto a grupos musicales disponibles, lugares y horarios para ensayar.

En esta sección se analizarán las características técnicas de los instrumentos disponibles para componer las piezas:

a. Guitarra clásica:

Tabla 1. Información de la guitarra clásica

Organología:	cuerda pulsada
Tesitura:	mi2 – si5
Transposición:	octava grave
Ensamblés:	Trío andino colombiano, tuna, banda de rock, mariachi, etc.

Tanto las melodías de una sola línea, como los acordes y las melodías con acompañamiento son posibles en la guitarra. Debe tenerse cuidado especial con su combinación con otros instrumentos debido a que la guitarra sin amplificación no tiene mucho volumen.²¹

²¹ ADLER, Samuel. El estudio de la Orquestación. Huelva, España: Idea Books. 2006. 101 p.

b. Saxofón alto:

Tabla 2. Información del saxofón alto

Organología:	Caña sencilla
Tesitura:	reb3 – lab5
Transposición:	Sexta mayor grave
Ensambles:	Orquesta tropical, big band, banda sinfónica, grupo de jazz.

El sonido del saxofón es bastante característico y tiende a predominar sobre otros instrumentos. Sólo músicos con cierta experiencia pueden controlar con fidelidad las dinámicas del instrumento en los pasajes solistas.²²

c. Bajo eléctrico:

Tabla 3. Información del bajo eléctrico

Organología:	Cuerda pulsada
Tesitura:	mi1 – mi4
Transposición:	Octava grave
Ensambles:	Orquesta tropical, big band, banda sinfónica, grupo de jazz, banda de rock, grupo vallenato.

El bajo eléctrico debe ser conectado a un amplificador para emitir sonido. Su función es establecer el marco armónico y durante la segunda mitad del siglo XX se ha convertido en instrumento de acompañamiento o como instrumento solista en prácticamente todos los estilos de música popular del mundo.²³

²² ADLER, Samuel. El estudio de la Orquestación. Huelva, España: Idea Books. 2006. 217 p.

²³ FRIEDLAND, Ed. Hal Leonard Bass Method. Bluemond. 2004. 144 p.

d. Violín:

Tabla 4. Información del violín

Organología:	Cuerda frotada
Tesitura:	sol3 – mi7
Transposición:	Ninguna
Ensamblés:	Orquesta sinfónica, cuarteto de cuerdas.

Cada cuerda tiene un sonido particular, por lo que la elección del compositor depende de su experiencia, además de la velocidad del pasaje, ya que en pasajes lentos tiende a notarse más la diferencia que en los rápidos. Al no tener trastes debe tenerse en cuenta para quién se escribe, ya que si es para un niño o alguien inexperto será difícil cuidar su afinación.²⁴

e. Viola:

Tabla 5. Información de la viola

Organología:	Cuerda frotada
Tesitura:	do3 – la6
Transposición:	Ninguna
Ensamblés:	Orquesta sinfónica, cuarteto de cuerdas.

Sus características son parecidas a las del violín con algunas diferencias como el arco más pesado y las cuerdas más gruesas y resistentes al arco.²⁵

²⁴ ADLER, Samuel. El estudio de la Orquestación. Huelva, España: Idea Books. 2006. 51 p.
²⁵ Ibid., 65 p.

f. Violonchelo:

Tabla 6. Información del violonchelo

Organología:	Cuerda frotada
Tesitura:	do ₂ – la ₅
Transposición:	Ninguna
Ensamblés:	Orquesta sinfónica, cuarteto de cuerdas.

Generalmente, el violonchelo se considera el instrumento de cuerda frotada de sonido más hermoso, especialmente sobre la cuerda re. El hecho de que sus intervalos estén más separados no indica que no tenga la misma versatilidad que la viola y el violín.²⁶

4.2 MARCO HISTÓRICO

En este capítulo se hizo un recorrido histórico del desarrollo de la música occidental desde el inicio del barroco a principios del siglo XVII hasta la actualidad, principios del siglo XXI, teniendo en cuenta los centros de desarrollo intelectual musical y los elementos que influyen en la obra del autor. Este recorrido se divide en tres partes: eurocentrismo y jazz.

4.2.1 Eurocentrismo: Desde el siglo XVII hasta principios del siglo XX en el desarrollo de la música occidental existió una tendencia hacia el pensamiento común entre los compositores, en la que se podía identificar con exactitud a qué estilo pertenecía cada pieza, incluso cada compositor. Este periodo de la práctica común está dividido en tres etapas contrastantes entre sí: Barroco (1600-1750), en donde las obras tenían contrapunto y polifonía muy definidas, ornamentación excesiva y apenas se empezaron a definir las formas musicales; además, los

²⁶ ADLER, Samuel. El estudio de la Orquestación. Huelva, España: Idea Books. 2006. 75 p.

ensambles estaban definidos por la disponibilidad de instrumentistas en las iglesias; Clasicismo (1750-1809), con las formas musicales ya definidas, ahora el equilibrio entre las voces con mucha más sobriedad es el ideal en la música, con contrapunto y polifonía más moderados y ensambles instrumentales fijos como el cuarteto de cuerdas y la orquesta sinfónica; y Romanticismo (1809-1860), en el cual la intención principal de una pieza musical era representar los sentimientos del compositor, para lo cual existía más libertad en la selección de los instrumentos y la forma de la pieza, Dios había dejado de ser el centro del pensamiento musical que ahora era el ser humano y comenzaba a terminarse el auge del pensamiento común.²⁷

Todas estas manifestaciones culturales tuvieron en común que el centro cultural más influyente era alemán. Desde Johann Sebastian Bach, pasando por la escuela de Mannheim, la Primera Escuela de Viena y hasta la Segunda Escuela de Viena tenían relación con la cultura alemana influyendo en la música de su época y en las manifestaciones posteriores.

4.2.2 Jazz: El jazz se originó en Estados Unidos con el encuentro de los esclavos negros con la música europea: los instrumentos, melodía y armonía son de tradición occidental mientras el ritmo, frases y algunos elementos armónicos fueron tomados de la música africana. Esta mezcla le dio identidad a la música popular de Estados Unidos al punto de llegar a ser reconocida en cualquier lugar del mundo e influyente en el desarrollo de muchos movimientos nacionalistas. El jazz es un estilo musical que busca exteriorizar la identidad del músico, ya sea mediante improvisaciones o con su forma de interpretar su instrumento.

Los aportes más significativos del jazz al desarrollo de la música occidental han sido el uso de acordes con tensiones y ritmos armónicos irregulares llevándolo a

²⁷ BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire. Historia de la Música. Mexico DF: Espasa Siglo XXI. 2001. Capítulo 3: Periodo de la práctica común.

su máxima intervención en el carácter de la pieza y al restablecimiento de las capas o planos instrumentales utilizados en el barroco: bajo, armonía y solista. Es necesario aclarar que en el barroco estas capas se denominaban bajo cifrado, ripieno y melodía; y posteriormente, hasta la aparición del jazz, se consideraban primer plano (melodía principal), plano medio (melodías en contrapunto o segundas voces) y plano de fondo (acompañamiento). En la capa del solista ocurre un fenómeno que le da identidad al estilo del jazz: el swing, es un juego rítmico en el que la melodía queda un poco atrasada respecto al pulso del bajo y la armonía, pero es un concepto que no se va a tener en cuenta para componer las piezas.²⁸

El jazz ha tenido tanta influencia en el ámbito de la música occidental que puede estudiarse como una corriente de la historia musical del siglo XX igual de importante a la música académica contemporánea y a los movimientos nacionalistas. Ha llegado a ser área de profundización en planes de estudio en conservatorios y universidades en todo el mundo y a tener un diseño curricular diferente al de instrumentistas clásicos, esto debido a la búsqueda de un sonido propio diferente a la homogeneidad que se busca en un ensamble clásico.

4.2.3 Cuba: De la misma forma en que lo logró Estados Unidos, Cuba hizo su aporte a la música occidental durante el siglo XX. El son cubano conserva la armonía de la música europea combinada con los ritmos cruzados de África (diferentes métricas superpuestas), igual que el jazz, pero con una innovación rítmica en su síncopa que lo hizo atractivo e influyente en otros géneros de música popular: el bajo y la melodía van adelantados al pulso de la armonía.²⁹

A principios del siglo XXI el son está en auge y con influencia en todos los ritmos bailables occidentales con Cuba como meta principal para quienes quieren

²⁸ SMITH, Stuart. Jazz Theory (online). 2008 (cited 7 may 2015). Available from internet: <<http://www.cs.uml.edu/~stu/JazzTheory.pdf>>.

²⁹ MAULEÓN, Rebeca. Salsa guidebook for piano and ensemble. Petaluma, Ca: Sher music. 1993.

estudiar música tropical, y escuelas en todo el mundo con profesores cubanos, especialmente en percusión. Musicalmente, la música cubana no es factor de influencia en este proyecto, pero es un motivante emocional para posicionar la música colombiana en el ámbito de la música occidental.

4.3 ANÁLISIS DE OBRAS REPRESENTATIVAS

4.3.1 Sinfonía 25 – primer movimiento

Compositor: Wolfgang Amadeus Mozart. 1773.

Tonalidad: sol menor

Compás: 4/4






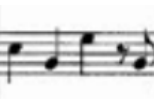


Tempo: Allegro con brio

Estructura: forma sonata

Instrumentación: 2 oboes, 2 trompas en si, 2 trompas en sol y cuerdas.

Tabla 7. Análisis de la sinfonía 25 de W. A. Mozart

SECCIÓN	COMPÁS	MOTIVO	DESCRIPCIÓN
Tema A	1- 4		Las cuerdas tocan al unísono el motivo y el oboe hace notas redondas siguiendo el mismo intervalo de las cuerdas. Los cuernos no intervienen aún.
	5-12		Los violines tocan el motivo y las violas, cellos, contrabajos y oboes lo imitan en los tiempos 3 y 4 de cada compás. Los cuernos también refuerzan con notas blancas en los mismos tiempos de cada compás.
	13-24		Los violines, violas y oboe repiten sus respectivos motivos del compás 1. Se introduce un canto en el bajo (cellos y contrabajos).
Puente	24-28		Semicadencia en Re (dominante de Sol menor).
Tema B	29-32		Modulación directa a si bemol. Los violines 1 repiten esta semifrase de dos motivos. Los bajos repiten el segundo motivo como respuesta al violín 1 mientras el violín 2 y la viola hacen acordes en trino. Los cuernos refuerzan con una variación del motivo.
	33-44		Violines 1 y 2 hacen pregunta respuesta con arpeggios en negra con trinos. Bajos, viola y cuernos repiten los mismos motivos que hacían en la

			sección anterior.
Tabla 7. Continuación			
	45-54		Los violines 1 y 2 siguen con el motivo anterior al unísono y los demás instrumentos refuerzan el arpeggio en negras compás de por medio.
	55-58		Los violines 1 hacen el motivo con el acompañamiento de los bajos en negras en staccato.
	59-62		La melodía está en el violín 1 acompañando con el bajo con negras en staccato.
	63-70		A los violines se les unen los oboes y repiten los motivos anteriores en grupos de 4 compases.
	71-72		Nuevo motivo en los violines y bajos. El oboe y el corno acompañan con blancas.
	73		Cadencia en negras en todos los instrumentos.
	74-79		Arpeggios en trino en los violines 1, acompañados con los violines 2 haciendo el motivo del compás 1 y los bajos con este motivo.
Desarrollo	80-85		El motivo se repite en el oboe y las cuerdas. Hace una progresión de acordes arpegiados para modular de si bemol a do menor.
	86-95		El motivo se hace en los violines 1. Las demás cuerdas acompañan con corchas, mientras el oboe hace redondas.
	96-107		Pasaje en re menor. Mientras los oboes llevan la melodía principal en redondas, las cuerdas acompañan con ritmo de negras.
	108-114		Juego de pregunta respuesta entre los violines 1 y 2. Es una modulación para volver a la tonalidad principal y retomar la exposición.
Reexposición	115-199		Se repiten los Temas A y B, pero con el tema B en sol menor.
Coda	200-213		Se basa en el mismo motivo de la introducción de la pieza. El ritmo armónico se hace más rápido para hacer la cadencia final más emotiva y darle paso a los siguientes movimientos de la sinfonía.

4.3.2 Éxtasis

Compositor: León Cardona. 1985.

Tonalidad: Do mayor

Compás: 3/4

Tempo: negra=140

Estructura: Rondó. Pasillo.

Instrumentación: Bandola, Tiple y Guitarra.

Tabla 8. Análisis del pasillo Éxtasis de L. Cardona

SECCIÓN	COMPÁS	MOTIVO	DESCRIPCIÓN
A	1-16		Melodía en la bandola. La guitarra y el tiple acompañan con el ritmo tradicional de pasillo colombiano.
B	17-24		La bandola hace la melodía repitiendo el motivo durante 8 compases: mientras la guitarra hace un arpeggio en corcheas y el tiple no participa.
	25-32		Melodía en la bandola. La guitarra y el tiple acompañan con ritmo tradicional.
C	33-56		La melodía está en la bandola. La guitarra y el tiple acompañan con ritmo tradicional.

4.3.3 Como pa' desenguayabar

Compositor: Jorge Olaya Muñoz

Tonalidad: re menor

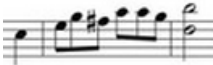

Compás: 6/8

Tempo: Bambuco 120bpm

Estructura: rondó

Instrumentación: clarinete, guitarra, tiple

Tabla 9. Análisis del bambuco Como pa' desenguayabar de J. Muñoz

SECCIÓN	COMPAS	MOTIVO	DESCRIPCIÓN
A	1-17		Melodía en el clarinete. Es el ejemplo arquetípico del uso de un motivo en la música colombiana: una semifrase que crea tensión y una semifrase que resuelve. En esta sección la armonía tiene una progresión tónica-dominante-tónica y luego un círculo de cuartas que resuelve la sección.
B	18-25		Este pasaje está en fa mayor, relativa de la tonalidad principal. La melodía sigue en el clarinete y se repite la estructura melódica de tensión-resolución.
	26-33		Melodía en el clarinete. Se repite la estructura melódica.
C	34-56		Esta sección está en si bemol mayor. El aspecto más llamativo del motivo es el cromatismo, poco común en música colombiana. Armónicamente tiene una progresión basada en los grados I-IV-V, base de la música tonal.

4.4 ANTECEDENTES

Durante el siglo XX surgieron destacados compositores en Colombia que fueron becados por parte del Gobierno Nacional para estudiar en el exterior y posteriormente volver al país para fundar conservatorios y orquestas que dirigieron hasta el final de sus vidas. Por primera vez aparecieron obras para orquesta, óperas y música de cámara escritas por colombianos pero todas con sonido europeo. Algunos de ellos fueron Guillermo Uribe Holguín, Luis Antonio Escobar, Roberto Pineda Duque y Antonio María Valencia. Sólo hasta la segunda mitad del siglo XX fue que iniciaron los compositores colombianos a estudiar los ritmos propios del país para hacerlos más complejos con nuevas mezclas de

instrumentos y nuevas técnicas de armonización. A pesar de que los compositores colombianos siempre han escrito música tradicional, fue hasta que apareció la obra de León Cardona que un compositor la tomó como eje central de su carrera. A continuación se nombran algunos compositores y su obra que dio inicio al proyecto que se quiere continuar con este trabajo de grado:

4.4.1 Adolfo Mejía: Nacido en Sincé, Sucre en 1905. Inició como cantante bajo la constancia de su padre e ingresó a la Escuela Normal de instructores. Participó en el Coro de San Pedro Claver e inició sus estudios profesionales en la Universidad de Cartagena en la facultad de filosofía y letras.

Interpretaba guitarra y piano de manera notable, pero sabía tocar todos los instrumentos y su mayor pasión era componer. Esta pasión lo llevó a ganarse una beca en la Escuela Normal Superior de Francia para estudiar pedagogía musical. En 1930 formó y dirigió la orquesta Los Calientes donde hizo varias de sus más reconocidas composiciones. En 1933 viajó a Bogotá y trabajó como bibliotecario de la Orquesta Sinfónica y volvió a Cartagena en 1940.³⁰

4.4.2 León Cardona: Antioqueño nacido en 1927. Aprendió a tocar guitarra con su madre. Luego continuó sus estudios formales en el Palacio de Bellas Artes de Medellín donde aprendió guitarra, tiple, contrabajo, armonía, contrapunto, composición y dirección de orquesta. Dirigió el coro Cantares de Colombia con el que grabó diez discos de larga duración, durante nueve años la disquera Sonolux de Medellín, la Orquesta de la Emisora Nueva Granada y la Orquesta León Cardona.

Su innovación en la música colombiana fue aplicar armonía moderna, utilizada en el jazz, además de hacer arreglos para guitarra eléctrica, algo muy raro en ese

³⁰ (cited 24 jun 2015). Available from internet: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/adolfo.htm>>. Consultado el 24 de junio de 2015.

tiempo en Colombia; lo que hizo que se le tomara en cuenta para ser jurado en los concursos más importantes de música colombiana. También tuvo muchos contradictores tradicionalistas que se oponían a la innovación que proponía Cardona argumentando que se perdía la identidad nacional.³¹

4.4.3 Gentil Montaña: Julio Gentil Albarracín Montaña es el precursor de la guitarra clásica en Colombia. Nació en Ibagué y en su carrera de más de 60 años de experiencia musical recorrió los principales escenarios y salas de concierto del mundo entero como embajador y baluarte de la música colombiana. En el año 2001 de la mano de su hijo Germán Gentil Albarracín da origen a la institución que lleva su nombre, Fundación Artística Gentil Montaña.

Contribuyó al universo de la guitarra clásica universal con 5 Suites Colombianas de 5 movimientos cada una, 14 suites para trío típico colombiano, un concierto para guitarra y orquesta, duetos, cuartetos de guitarra y saxofones y obras para quinteto de cámara.³²

4.4.4 Jesús Rey Mariño:

Nació en Pamplona en 1956. Licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá. Fue director académico de la Red de Escuelas y Bandas de Música de Medellín, director del Departamento de Música de la UIS, asesor del Ministerio de Cultura en el Programa Nacional de Coros, decano de la Facultad de Música de la UNAB.

Fue premiado en el VI Concurso Nacional de Composición Carlos Vieco Ortiz por su obra Dos Impresiones Andinas para Piano. En 1996 obtuvo una beca de

³¹ REVELO BURBANO, José. León Cardona García: Su aporte a la música de la zona andina colombiana. Tesis Maestría en Música. Medellín: Universidad EAFIT, Escuela de Ciencias y Humanidades, 2012.

³² (Cited 24 jun 2015). Avalaible from internet: <<http://www.gentilmontana.org/nuestro-fundador.html>>

creación de Colcultura para realizar su proyecto *Negros y Blancos en Blancas y Negras*.³³

4.4.5 Andrés Villamil:

Nació en Zipaquirá en 1976. Desde muy temprano inició sus estudios musicales con Gentil Montaña en la Academia Luis A. Calvo. En el 2000 ingresó a la Universidad Nacional de Colombia donde se graduó como guitarrista concertista y posteriormente viajó a Alemania para realizar estudios de posgrado en guitarra clásica con el maestro Roberto Aussel en la Hochschule für Musik Köln. Desde 1996 ha actuado en diversas salas y festivales de Europa y Latinoamérica como solista y en colaboración con grupos de cámara.

Actualmente se dedica también a la docencia universitaria, a la investigación de la música latinoamericana y dirige la Escuela Colombo Alemana de Música (ECAMUSIK).³⁴

³³ (Cited 24 jun 2015). Available from internet: <http://www.unipamplona.edu.co/unipamplona/portallG/home_1/recursos/documentos_generales/noticias/2009/noviembre/20112009/homenaje_jesus.jsp>.

³⁴ (Cited 24 jun 2015). Available from internet: <<http://www.andresvillamil.com/bio.html>>.

5. DISEÑO METODOLÓGICO

Este trabajo de grado se desarrolla en tres etapas en las cuales se aplican conocimientos aprendidos de la experiencia como músico, complementados con la indagación en teoría musical, análisis de obras representativas y las recomendaciones de profesores e instrumentistas participantes en el proyecto.

5.1 RECOPIACIÓN Y ANÁLISIS

En esta etapa se compendió información que complementara lo aprendido de la experiencia como músico del autor. Únicamente se investigó en temas musicales netamente relacionados con el área de composición debido a que cuando se concibe una obra no se piensa en qué acordes o escalas se van a utilizar sino en el mensaje que se va a transmitir con la pieza.

La información obtenida se relaciona con obras representativas de cada estilo para contextualizarla. Este análisis se hace en una tabla en la que se analizan compases con elementos relacionados entre ellos ya sea porque pertenecen a una misma frase, porque tienen un motivo en común o cualquier otra razón que los permita agrupar.

También se analizó el uso de los instrumentos de los que se dispuso tomando en cuenta las obras existentes que los utilizan, la teoría sobre ellos y las recomendaciones de los instrumentistas que participaron en la puesta en escena.

5.2 COMPOSICIÓN DE LAS PIEZAS

En esta etapa del proyecto, la información asimilada durante la investigación se tomó como un medio para representar la concepción personal que se tiene de las etapas de la vida humana que se están observando. Se debe en todo momento

darle prioridad a la música y no a la teoría, es decir, que no se debe escribir ningún pasaje pensando en aplicar la teoría a todo lugar, sino utilizarla como respaldo para escribir la idea que se quiere utilizar. También se pensará en las habilidades técnicas de los instrumentistas y en la disponibilidad de tiempo para el montaje de las piezas.

5.3 PUESTA EN ESCENA

Durante la preparación de la puesta en escena se definió junto con los intérpretes, las articulaciones y técnicas que se van a utilizar para interpretar las obras buscando de esta manera enfatizar el estilo de cada pieza. Debido a que el sistema de notación musical actual no está diseñado para escribir música colombiana, es en esta etapa que el compositor y los intérpretes buscarán la forma de reproducir la música lo más cercano posible a sus respectivos estilos y la intención del compositor.

Se planea ensayar una vez por semana durante seis sesiones de dos horas cada una.

6. COMPOSICIÓN DE LAS PIEZAS

6.1 DER ERSTE NÄCHSTE MANN (El primer próximo hombre)

Género: cuarteto de cuerda

Instrumentación: cuarteto de cuerda (2 violines, viola y violonchelo)

Estructura: forma sonata

Tabla 10. Estructura de Der erste nächste Mann

SECCIÓN	EXPOSICIÓN			DESARROLLO	REEXPOSICIÓN			CODA
	Tema A	Puente	Tema B		Tema A	Puente	Tema B	
COMPASES	1-28	29-36	37-58	59-77	78-105	106-113	114-131	132-141

6.1.1 Exposición:

a. Tema A: Escrita en re mayor, inicia con figuras de semicorcheas que representan la vibración del espermatozoide nadando hasta el óvulo que hace su aparición con un tutti que señala el momento de la concepción. En el cuarto compás, se mantiene el motivo de semicorcheas que representa la división celular cuando se forma el feto. La melodía principal primero se presenta en el violín primero y luego se reafirma en el violonchelo. En el compás 13 se presenta una frase melódica y calmada en donde la viola representa al médico dándole la noticia del embarazo a la pareja, que estalla de alegría en un tutti que repite la misma frase con más énfasis. En el compás 21 inicia un fugato que representa a los papás hablando de la situación, de las decisiones que deben tomar y termina en una frase en pizzicato en el chelo que representa que la noticia era esperada con ansias.

b. Puente: Es un pasaje en donde se modula de la tonalidad principal, re mayor, a la tonalidad de la dominante, la mayor. Representa a la pareja dándole la noticia a sus respectivos amigos y familia con sentimientos de incertidumbre y

alegría. En su ejecución deben tenerse en cuenta la actitud diferente que toman hombres y mujeres en una situación como esta.

c. Tema B: Con la tonalidad de la mayor ya afirmada, inicia con una frase tranquila con un diálogo entre la mujer (violín segundo) y su mamá (viola) a cerca de sus miedos de verse fea, enfermarse ella o el bebé, los cambios de humor, etc.; hasta que el hombre (violonchelo) hace su aparición para tranquilizarla recordándole que está con ella. A partir del compás 44 se retoma el motivo en semicorcheas que representa el crecimiento del bebé. Este pasaje debe interpretarse con atención a los cambios armónicos en representación de los cambios de estado de ánimo y con el crescendo que señala la preparación para el parto.

6.1.2 Desarrollo: Es la etapa más emotiva de la pieza, porque representa el parto, con el dolor de la madre y el apoyo del esposo que no puede hacer más que alentarla con palabras. Se retoma el motivo en semicorcheas, el motivo del fugato y el crescendo de la tensión hasta que el niño recibe la bienvenida al mundo de parte de su madre con un canto (violín en pizzicato).

6.1.3 Reexposición: Se repiten los temas de la exposición pero con otro sentido. Ya no se piensa en la incertidumbre de la gestación del bebé y los cambios de humor de la madre, sino en disfrutar el crecimiento del niño: explora su cuerpo, agarra las cosas, es inestable mientras aprende a caminar. El Tema B se presenta en la tonalidad principal, re mayor, para generar la sensación de culminación.

6.1.4 Coda: Inicia con un canon que representa la sorpresa de los adultos presentes cuando el niño intenta pronunciar su primera palabra. Se retoma la frase de la alegría cuando los padres recibieron la noticia del embarazo en la exposición, pero ahora con la alegría de escucharlo hablar por primera vez.

Se decidió escribir la obra para cuarteto de cuerda porque las características técnicas de los instrumentos de cuerda frotada permiten lograr objetivos que no son igual de alcanzables con otros ensambles; por ejemplo, figuras rápidas que representen vibración y homogeneidad del sonido entre todas las voces. Además, es un ensamble de “culto” entre los compositores de música académica recomendado para aplicar y practicar elementos de composición.

Figura 1. Der erste nächste Mann

ALLEGRO

The musical score is divided into four systems, each with four staves. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'ALLEGRO'. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *mf*, and *mp*, along with performance markings like accents and slurs. The first system shows the initial entry of the strings. The second system features a more active Violin I part. The third system includes a *mp* dynamic marking. The fourth system concludes with a *mf* dynamic marking and a final flourish in the Violin I part.

23

CRESC.

mf

p

pizz.

arco

p

31

35

f

mf

f

mf

f

mf

mf

mf

CRESC.

44

mp

mp

mp

p

49

Vln. I
Vln. II
Via.
Vc.

54

Vln. I
Vln. II
Via.
Vc.

59

Vln. I
Vln. II
Via.
Vc.

64

Vln. I
Vln. II
Via.
Vc.

CRES.

Violin I: *mf*, *p*, *CRES.*
Violin II: *mf*, *p*
Viola: *mf*, *p*, *Arco*
Violoncello: *p*, *Pizz.*, *Arco*

Violin I: *mf*, *p*, *CRES.*
Violin II: *p*
Viola: *p*
Violoncello: *p*

CRES.

Violin I: *mf*, *p*, *CRES.*
Violin II: *mf*, *p*
Viola: *p*
Violoncello: *p*, *V*

Violin I: *mf*
Violin II: *p*
Viola: *p*
Violoncello: *p*

127

Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts for measures 127-131. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The Violin I part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Violin II part plays a steady eighth-note pattern. The Viola part plays a steady eighth-note pattern. The Violoncello part plays a steady eighth-note pattern. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte).

132

Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts for measures 132-136. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The Violin I part has a *CRESC.* marking and plays a melodic line. The Violin II part plays a steady eighth-note pattern. The Viola part plays a steady eighth-note pattern. The Violoncello part plays a steady eighth-note pattern. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

137

Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts for measures 137-141. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The Violin I part plays a melodic line. The Violin II part plays a steady eighth-note pattern. The Viola part plays a steady eighth-note pattern. The Violoncello part plays a steady eighth-note pattern.

6.2 UN DÍA A LA VEZ

Género: bambuco

Instrumentación: saxofón alto, guitarra clásica y bajo eléctrico

Estructura: forma sonata

Tabla 11. Estructura de Un día a la vez

SECCION	EXPOSICION			DESARROLLO	REEXPOSICION			CODA
	Tema A	Puente	Tema B		Tema A	Puente	Tema B	
COMPAS	1-17	18-35	36-51	53-83	84-99	100-115	116-132	133-149

6.2.1 Exposición:

a. Tema A: Inicia con el saxofón como protagonista melódico. En la tonalidad principal, la mayor, se expone la alegría y entusiasmo con el que un niño, adolescente o adulto es capaz de afrontar la vida, la vitalidad con la que sueña y quiere lograr sus metas.

b. Puente: En este pasaje el protagonismo lo tienen la guitarra y el bajo. La guitarra acompaña con una variación del ritmo tradicional de bambuco, con un sonido suave y misterioso que representa la reflexión interna de un niño cuando hace una travesura que sale mal o un adolescente que siente que su vida va mal dirigida. Se prepara la modulación a la tonalidad de la dominante, mi mayor.

c. Tema B: Se recupera la emotividad de la pieza, el joven toma un nuevo respiro cuando se da cuenta que tiene tiempo y energía para retomar sus metas pero con algo más de cordura. El saxofón toma su protagonismo melódico con un cambio de carácter más tranquilo en contraste con el ímpetu del tema A.

6.2.2 Desarrollo: En esta sección se retoman las figuras rítmicas de los temas A y B para representar la vida profesional del adulto, en la que tiene que cambiar bruscamente sus ideales y métodos para ajustarse al empleo, de ahí las modulaciones directas. En el compás 68, comienza una sección de dominantes

secundarias que se resuelven en pasaje cortos con la misma estructura rítmica de pregunta respuesta entre el saxofón y el bajo que representan las angustias de la adultez temprana hasta que en el compás 81 se da cuenta que tiene personas importantes a su alrededor con quienes puede reconfortarse.

6.2.3 Reexposición: Se retoman los temas de la exposición para representar la “crisis de los 40” en la que el hombre y la mujer quieren volver a recuperar la energía de los 20. La armonía en el tema B prepara el final de la obra en la tonalidad principal.

6.2.4 Coda: Señala el orgullo con el que un adulto siente que realizó sus metas, que no guardó esfuerzo para lograrlas y que las cosas que no se pudo lograr le dejaron enseñanzas valiosas que le sirvieron para lograr las otras. Se prepara para disfrutar la última etapa de su vida en la que sabe que no tiene la misma energía de joven, pero en la que puede disfrutar todo lo que consiguió.

Se decidió escribir esta obra con tres instrumentos en cada capa de la música popular: melodía, armonía y bajo. Es un guiño a la influencia que ha tenido el jazz en el enriquecimiento de la música colombiana.

Figura 2. Un día a la vez

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Alto Sax (A. SX.), Guitar (GTR.), and Bass (BASS). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The first system (measures 1-5) features a melodic line in the Alto Sax starting with a *mf* dynamic, and a rhythmic accompaniment in the Guitar and Bass starting with a *mp* dynamic. The second system (measures 6-12) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 13-18) shows the Alto Sax playing a melodic phrase with a *pp* dynamic, while the Guitar and Bass continue their accompaniment, with the Bass also marked *p* at the end.

A. SX. 19

GTR. 19

BASS

mp

A. SX. 26

GTR. 26

BASS

p

f

A. SX. 33

GTR. 33

BASS

mf

mp

A. SX. 40

GTR. 40

BASS

A. SX. 46

GTR. 46

BASS

CRES.

A. SX. 53

GTR. 53

BASS

p

A. SX. 59

GTR. 59

BASS

A. SX. 64

GTR. 64

BASS

f

mf

A. SX. 70

GTR. 70

BASS

A. SX. 76

GTR. 76

BASS

A. SX. 82

GTR. 82

BASS

mf

mp

A. SX. 89

GTR. 89

BASS

A. SX. 96

GTR. 96

BASS

p

A. SX. 103

GTR. 103

BASS

mf

p

A. SX. 110

GTR. 110

BASS

f

mf

A. SX. 117

GTR. 117

BASS

mf

A. SX. 125

G.TR. 125

BASS

A. SX. 129

G.TR. 129

BASS

A. SX. 136

G.TR. 136

BASS

A. SX. 143

G.TR. 143

BASS

6.3 EL ARTE DE ENVEJECER

Género: pasillo

Instrumentación: guitarra clásica

Estructura: ternaria

Tabla 12. Estructura de El arte de envejecer

SECCION	A	B	A'	CODA
COMPAS	1-17	18-34	35-57	58-63

6.3.1 Sección A: Escrita en mi mayor, esta sección representa a un adulto mayor sentado en una silla mecedora recordando todo lo que vivió. Se pregunta qué logró con algunos de sus actos y qué le hizo falta hacer. La última frase, que prepara la modulación, hace alusión a la degeneración del cerebro que causa el olvido del tema del que se hablaba.

6.3.2 Sección B: Inicia con una frase en sol mayor que representa la emoción de acordarse de un momento muy feliz, luego esta misma frase se repite en mi menor, su relativa, como recuerdo de un momento muy triste y que marcó para siempre la vida; pero posteriormente, en la siguiente frase, reflexiona en que ambas situaciones dejaron enseñanzas muy valiosas que lo llevaron a un retiro muy feliz y termina con una frase en la que aconseja a los jóvenes. Esta última frase modula a mi mayor para pasar a la sección A'.

6.3.3 Sección A': Esta sección repite para enfatizar las sensaciones del inicio de la pieza, pero en la frase final no modula y representa la insistencia del viejo en vivir con intensidad.

6.3.4 Coda: Formada por dos voces superpuestas que cantan la frase inicial de la pieza cada una en una tonalidad diferente (mi y si mayor). Representa cuando llega la esposa del abuelo a sentarse a su lado.

Esta pieza se escribió para guitarra por el sentimiento especial del autor por este instrumento y su versatilidad para interpretar música colombiana como solista o como acompañante de un solista.

Figura 3. El arte de envejecer

GUITAR

This musical score is for guitar, written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves of music, with measure numbers 36, 41, 46, 51, 56, and 61 indicated at the beginning of each staff. The notation includes a mix of single notes, dyads, and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some notes are marked with a circled '2' or '1'. A dashed line above the staff for measures 56-61 indicates a continuation of the piece. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

7. CONCLUSIONES

- En el proceso de composición musical la fundamentación teórica es el medio por el cual las ideas del músico se escriben en el papel y se hacen sonar, pero nunca esta teoría debe ser el inicio o fin de la música.
- El uso de los instrumentos musicales está determinado por la experiencia del compositor para utilizar sus características técnicas y tímbricas en su obra, así como también influye su disponibilidad en el medio musical de la ciudad.
- El compositor da información en su partitura, pero el intérprete es quien decide acerca de los aspectos técnicos del instrumento y su articulación basado en la intención de la pieza.
- Existen muchas tendencias en el mundo que pueden aplicarse en el enriquecimiento de la identidad musical de una sociedad, pero se debe ser muy cuidadoso de no quitar la esencia de una expresión folclórica.
- La música colombiana tradicional, antes del trabajo de los compositores citados en la sección de antecedentes, era muy rica en melodía y ritmo, pero pobre en armonía, instrumentación, forma y textura. Por lo tanto, estos aspectos son los que se deben trabajar para volverla más compleja.

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Samuel. El estudio de la Orquestación. Huelva, España: Idea Books, 2006.

BAS, Julio. Tratado de la Forma Musical. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.

BECERRA ARCINIEGAS, María Angélica. Cuatro facetas latinoamericanas miradas desde la composición musical. Tesis Licenciada en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes-Música, 2013.

INGRAM JAÉN, Jaime. Orientación musical. Panamá: Universal Books, 2002.

KÜHN, Clemens. Tratado de la Forma Musical. Huelva, España: Idea Books, 2003.

MAULEÓN, Rebeca. Salsa guidebook for piano and ensemble. Petaluma, Ca.: Sher music, 1993.

REVELO BURBANO, José. León Cardona García: Su aporte a la música de la zona andina colombiana. Tesis Maestría en Música. Medellín: Universidad EAFIT, Escuela de Ciencias y Humanidades, 2012.

SCHÖNBERG, Arnold. Fundamentos de la composición musical. Madrid: Real musical, 2004.

SMITH, Stuart. Jazz Theory (online). 2008 (cited 7 may 2015). Available from internet: <<http://www.cs.uml.edu/~stu/JazzTheory.pdf>>.