

**Ocho composiciones de música andina colombiana con arreglos para dueto vocal e
instrumental**

Laura Cristhina Rangel Rangel

Trabajo de grado para optar por el título de licenciada en música

Director

Liliana Patricia Amaya Cote

Maestra en música

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Bucaramanga

2018

Agradecimientos

Quiero agradecer principalmente a Dios por ser siempre la fuerza que necesito cada vez que emprendo algo nuevo, a mis padres Crisanto Rangel y Ana Rangel por ser mi más importante apoyo en el transcurso de mi carrera y la realización de este proyecto, a mis hermanos: Liliana, Cristhian y Juan Pablo por creer siempre en lo que hago y ser de mis más grandes motivaciones para salir adelante, a mi compañera, Daniela Osorio por ser mi dueto y por ayudarme incondicionalmente siendo parte fundamental en cada paso que doy. Quiero agradecer también a mi directora Liliana Amaya quien me ayudó enormemente a desarrollar este trabajo con sus conocimientos, a mis amigos y colegas que estuvieron a mi lado en este proceso especialmente a mi gran equipo musical con quienes tuve la fortuna de llevar a cabo el montaje de este trabajo: Leidy Martin, Angélica Ruiz, Juan Diego Beltrán y Jose Jesid Suarez.

Contenido

	Pág.
Introducción	16
1. Objetivos	20
1.1 Objetivo General	20
1.2 Objetivos específicos	20
2. Cuerpo del trabajo	21
2.1 Marco referencial	21
2.1.1 Duetto vocal.	21
2.1.2 Instrumentación.....	22
2.1.3 Composición y arreglos	24
2.1.4 Investigaciones empíricas.	26
2.2 Metodología	30
2.2.1 Método de investigación.....	31
2.2.1.1 Fase de creación.....	32
2.2.1.2 Fase de montaje musical.	33
2.2.1.3 Fase de publicación del material.....	34
2.3 Resultados	36
2.3.1 Descripción y análisis del repertorio.....	36

2.3.1.1	Cómo me gusta.	36
2.3.1.2	Fuera a los malos	40
2.3.1.3	Grito de tierra.....	42
2.3.1.4	Mi papá.	45
2.3.1.5	Gracias.	48
2.3.1.6	Se siente.	51
2.3.1.7	Se va.....	54
2.3.1.8	Voz de mi tiple.....	58
2.3.2	Concierto de difusión “Duetando”	60
2.3.3	Sitio web “Duetando”.	64
3.	Conclusiones	66
4.	Recomendaciones	67
	Referencias bibliográficas.....	69
	Apéndices.....	72

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1. Introducción de flauta.....	36
Figura 2. Compases 23 - 31 "Cómo me gusta\	37
Figura 3. Compases 40-48 "Cómo me gusta\	37
Figura 4. Fragmento del solo de flauta	38
Figura 5. Compases 67 - 74 "Cómo me gusta\	38
Figura 6. Final de la obra "Cómo me gusta\	39
Figura 7. Final a capella del dueto "Cómo me gusta\	40
Figura 8. Introducción "Fuera a los malos\.....	40
Figura 9. Compases 13 - 18 "Fuera a los malos\	41
Figura 10. Inicio de tema B "Fuera a los malos\.....	41
Figura 11. Puente para reexposición "Fuera a los malos\.....	42
Figura 12. Introducción "Grito de tierra\	42
Figura 13. Inicio tema A "Grito de tierra\.....	43
Figura 14. Fragmento del solo de flauta	43
Figura 15. Compases 67 - 71 "Grito de tierra\.....	44
Figura 16. Inicio de coda "Grito de tierra\.....	44
Figura 17. Introducción "Mi papá\.....	45
Figura 18. Inicio tema A "Mi papá\	46
Figura 19. Inicio tema B "Mi papá\	46

Figura 20. Fragmento del solo de flauta "Mi papá\	47
Figura 21. Inicio de la coda "Mi papá\.....	47
Figura 22. Introducción "Gracias\.....	48
Figura 23. Inicio tema A "Gracias\.....	48
Figura 24. Inicio tema B "Gracias\	49
Figura 25. Puente para reexposición de tema A "Gracias\	49
Figura 26. Variante en el tiple para tema B "Gracias\.....	50
Figura 27. Reexposición de tema B "Gracias\.....	50
Figura 28. Coda "Gracias\.....	51
Figura 29. Introducción "Se siente\.....	51
Figura 30. Inicio tema A "Se siente\.....	52
Figura 31. Puente para tema B "Se siente\.....	52
Figura 32. Inicio tema B "Se siente\.....	53
Figura 33. Compases 58 - 63 "Se siente\.....	53
Figura 34. Reexpocisión tema B "Se Siente\.....	54
Figura 35. Final "Se siente\.....	54
Figura 36. Introducción "Se va\.....	55
Figura 37. Inicio tema A "Se va\.....	55
Figura 38. Inicio tema B "Se va\.....	56
Figura 39. Puente para reexpocisión tema A y tema B "Se va\	56
Figura 40. Reexpocisión tema A "Se va\.....	57
Figura 41. Reexpocisión tema B "Se va\	57
Figura 42. Introducción "Voz de mi tiple\.....	58

Figura 43. Inicio tema A "Voz de mi tiple\.....	59
Figura 44. Puente para tema B "Voz de mi tiple\	59
Figura 45. Inicio tema C "Voz de mi tiple\.....	60
Figura 46. Afiche publicitario del concierto de difusión	61
Figura 47. Evento creado en la red social Facebook	62
Figura 48. Agrupación musical junto con el dueto vocal interpretando el concierto	62
Figura 49. Control de asistencia del concierto.....	63
Figura 50. Portada del sitio web "Duetando\	64
Figura 51. Suscriptores evidenciados en el panel de control del sitio web.....	65
Figura 52. Mensaje interno de usuario a la autora	65
Figura 53. Apartado donde se encuentra el link de SoudCloud para acceder a los audios.....	66

Lista de apéndices

	Pág.
Apéndice A. Cómo me gusta	72
Apéndice B. Fuera a los malos	79
Apéndice C. Gracias	86
Apéndice D. Grito de tierra.....	96
Apéndice E. Mi papá.....	107
Apéndice F. Se siente.....	116
Apéndice G. Se va.....	123
Apéndice H. Voz de mi tiple.....	132

Glosario

Música andina colombiana. Es el conjunto de géneros musicales de algunos departamentos que constituyen la región andina, la música de esta región es muy amplia y variada debido a su extensa cobertura geográfica, entre los ritmos más destacados se encuentra el bambuco, el pasillos, el torbellino y la guabina.

Los instrumentos tradicionales que interpretan la música andina colombiana son: la guitarra, el tiple y la bandola, en ocasiones las agrupaciones son instrumentales, como las estudiantinas, también son instrumentales y vocales, haciendo uso de los instrumentos tradicionales mencionados junto con voces que por lo general son duetos o tríos.

Pasillo. El pasillo es uno de los aires folclóricos andinos que se hicieron populares desde el siglo XIX, tiene su origen en las músicas de salón y se caracteriza por la influencia de movimientos culturales europeos (Jiménez & Montoya, 2017).

Bambuco. Ritmo musical base de la región andina de Colombia. Su típico acompañamiento se caracteriza por las notas del bajo en el segundo y tercer tiempo de un compás triple = $\frac{3}{4}$, y una pausa en el primero. Por su gran riqueza musical y difusión por todo el país, ha tenido una serie de variantes especialmente en su escritura, lográndose escribir en compás de $\frac{6}{8}$. (Tamayo, 2008). En Colombia, el formato tradicional que interpreta este ritmo se conforma por instrumentos de cuerda pulsada como la guitarra, la bandola, el requinto y el tiple.

Dueto vocal. Se implican dos ejecutantes, ya sean instrumentales o vocales, generalmente se habla de dueto para referirse a aquellas composiciones musicales que tienen dos vocalistas o cantantes y cuando se trata de dos instrumentistas, como dos violines, se habla de dúos.

Formato o Agrupación musical. La banda, el coro y la orquesta sinfónica son ejemplos de formatos o grupos musicales, cada uno con características organológicas distintas. En la región andina colombiana existen prácticas musicales tradicionales con alguna vigencia que utilizan otros formatos, como la estudiantina, la chirimía y agrupaciones mixtas vocal-instrumentales y cantos sin acompañamiento instrumental, como los cantos indígenas. (Franco, 2005).

Rearmonización. Es un sistema que consiste en cambiar o añadir acordes a una progresión armónica (Herrera, 1995) y las técnicas más conocidas son: *alterando un acorde* al cambiar o agregar una nota de la cuatriada fundamental sin cambiar la funcionalidad de este, *incrementando el número de acordes* es una forma usual de rearmonizar agregando acordes a la progresión utilizando intercambios tonales o agregando dominantes secundarias, *quitando acordes a la progresión*, puede ser una buena herramienta cuando se tiene una armonización muy “densa” y se busca bajar un poco esa densidad para una situación o formato especial y *sustituyendo acordes*, que consiste en cambiar un acorde por otro respetando la función que cumple.

Tópico musical. Correlación estable entre estructuras musicales y temas generales de la cultura. El tópico se produce cuando unos determinados materiales musicales que inicialmente se parecen a algo o indican algo, se vuelven signos convencionales (símbolos) de ese algo a través de un proceso de sedimentación histórica y cultural (Leonard, 1980).

Análisis de correspondencia múltiple (ACM). Técnica de análisis de datos para datos categóricos nominales, utilizado para detectar y representar estructuras subyacentes en un conjunto de datos.

Resumen

Título: Ocho composiciones de música andina colombiana con arreglos para dueto vocal e instrumental*

Autor: Laura Cristhina Rangel Rangel**

Palabras Clave: Dueto vocal, grupo instrumental, composición, arreglos, música andina colombiana

Descripción:

La música andina colombiana es muy amplia en su constitución y en su ejecución debido a su extensa y variada cobertura geográfica que está conformada por los departamentos de Norte de Santander, Santander, Boyacá, Cundinamarca, Tolima y el Huila (Salazar, 2010); se caracteriza por su variedad de ritmos como el bambuco, el pasillo, el torbellino, la danza y la guabina que enriquecen su cultura musical. Sus instrumentos más representativos son la guitarra, el tiple, la bandola y el requinto, debido a su amplio territorio cada una de las regiones se han encargado de encontrar un estilo propio musical que los identifique.). Partiendo de este tema importante, este proyecto pretende resaltar y promover los aires tradicionales de la música andina colombiana y motivar a jóvenes estudiantes a la presentación de nuevas propuestas dentro de la composición vocal e instrumental a partir de la composición y arreglos de ocho obras vocales para dueto. En este documento se presentan ocho arreglos para dueto vocal (mezzo soprano y contralto) y grupo instrumental (flauta, guitarra, tiple, contrabajo y cajón), los instrumentos escogidos para este proyecto no son utilizados en todas las composiciones, puesto que varía su formato según la intención de la obra. Las composiciones se basan en los dos aires andinos colombianos más representativos: bambuco y pasillo (cinco bambucos y tres pasillos), por su variedad de formato musical y mensaje favorece la diversidad de estilos en cada obra. El documento contiene las partituras y análisis formal de todas las composiciones, también contiene su proceso de creación y montaje musical, los arreglos digitalizados fueron publicados en una página web producida para que la comunidad universitaria y en general pudiera tener acceso a este material para lograr de esta forma ampliar el repertorio y la promoción de nuestra música andina colombiana

* Trabajo de grado

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Director: Liliana Patricia Amaya Cote, Maestra en música

Abstract

Title: Eight Colombian Andean music compositions with arrangements for vocal and instrumental duet*

Author: Laura Cristhina Rangel Rangel**

Keywords: Vocal duet, instrumental group, composition, arrangements, Colombian Andean music

Description:

Colombian Andean music is very broad in its constitution and in its execution due to its extensive and varied geographic coverage that is made up of the departments of Norte de Santander, Santander, Boyacá, Cundinamarca, Tolima and Huila (Salazar, 2010); It is characterized by its variety of rhythms such as the bambuco, the pasillo, the torbellino, the danza and the guabina that enrich their musical culture. Their most representative instruments are the guitar, the tiple, the bandola and the requinto, due to their wide territory each of the regions have been in charge of finding their own musical style that identifies them. Starting from this important theme, this project aims to highlight and promote the traditional airs of Colombian Andean music and motivate young students to present new proposals within the vocal and instrumental composition from the composition and arrangements of eight vocal works for duet. This document presents eight arrangements for vocal duet (mezzo soprano and contralto) and instrumental group (flute, guitar, tiple, contrabass and cajón), the instruments chosen for this project are not used in all compositions, since their format varies according to the intention of the work. The compositions are based on the two most representative Colombian Andean airs: bambuco and pasillo (five bambucos and three pasillos), for its variety of musical format and message favors the diversity of styles in each work. The document contains the scores and formal analysis of all the compositions, it also contains its process of creation and musical assembly, the digitized arrangements were published in a web page produced so that the university community and in general people could have access to this material in order to expand the repertoire and the promotion of our Colombian Andean music.

* Degree work

** Faculty of Human Sciences. Art school. Director: Lilibian Patricia Amaya Cote, Music Teacher

Introducción

Este proyecto pretende resaltar los aires tradicionales de la música andina colombiana por medio de la composición y arreglo de ocho obras inéditas para dueto. La cultura musical de Colombia se ha ido perdiendo a causa de la popularización de la música comercial, tal como lo dicen Jorge Pérez y Lina del Basto (2011) “La masificación de los medios de comunicación, la globalización de las costumbres, la deslocalización de las manifestaciones culturales, además del continuo bombardeo de las emisoras y canales de televisión con música, moda y estereotipos foráneos, que han llevado a que los ciudadanos, en especial los niños y jóvenes, poco a poco desconozcan lo propio, lo nacional, lo autóctono” (p. 35), así mismo, al indagar sobre proyectos basados en canciones para dueto vocal se encontró poca documentación de composiciones y arreglos para dueto, aunque en Colombia han existido diversos duetos de música andina como Carmen y Milva, Las Zurronas, Dueto Primavera y Trapiche Molé que han participado en distintos concursos y festivales del país sin tener un material académico de libre acceso al que se pueda acudir para conocer su trabajo vocal e instrumental, es por eso que se aspira con este proyecto ampliar el repertorio de música andina colombiana para dueto y agrupación instrumental con la composición de las ocho obras mencionadas.

El presente documento se fundamentó en tres investigaciones relacionadas directamente con la problemática de este trabajo:

Un primer trabajo revisado está basado en la música para dueto vocal se titula “Propuesta interpretativa vocal en la música andina colombiana desde la experiencia de dos cantantes reconocidas en el género” (Rodríguez, 2016), este documento identifica características musicales importantes para interpretar la música vocal andina colombiana apoyándose en la experiencia de las dos cantantes referenciadas, Niyireth Alarcón y Silvia Bibiana Ortega Ruíz, así también, la investigación plantea que existe poca documentación sobre las técnicas de interpretación y repertorio disponible de música andina colombiana vocal.

Un segundo documento titulado “Monografía del dueto Oscar y Julio con obra inédita en concurso nacional del bambuco en las versiones 2010 – 2012” (Giraldo, 2016), está basado en la descripción de la trayectoria musical del dueto mencionado, haciendo énfasis en las obras inéditas, posteriormente analizadas musicalmente, con las que participaron en el Concurso Nacional del Bambuco celebrado en la ciudad de Pereira, los principales aspectos biográficos del dueto y el proceso de ensamble de su repertorio. Giraldo manifiesta que dentro del núcleo educativo de las humanidades del programa Licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira, no se cuenta con material acerca de las obras inéditas del dueto “Óscar y Julio” en cuánto a análisis musical, repertorio o trabajos monográficos.

Un tercer trabajo titulado “Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental” (Anzula, Rodríguez, & León, 2011), es el resultado de un proyecto de investigación realizado por dichos profesores, quienes pertenecen al grupo de investigación del Departamento de Música de la Universidad de los Andes. Este trabajo expone que en los últimos años ha disminuido la conformación de nuevas propuestas de dueto vocal, también se realizó una

selección de 44 obras grabadas entre 1908 y 1997, tomando como fuentes primarias grabaciones en versión para dueto, las cuales fueron transcritas y analizadas para ser publicadas en un libro que presenta una revisión documental que establece la relación del papel histórico de los duetos con el desarrollo de la canción colombiana acompañado de un CD con las canciones recopiladas, la edición estuvo a cargo de Ediciones Uniandes, con el apoyo del Teatro de Bellas Artes de Bogotá (Anzula, Rodríguez, & León, 2011).

Desarrollando este proyecto se conseguirá motivar a la comunidad universitaria a la formación de nuevas propuestas para dueto vocal creando ocho obras que tendrán su respectivo arreglo, de esta forma se logrará también ampliar el repertorio de música andina colombiana para dueto vocal y extender de esta manera el género musical que identifica nuestra región con el propósito de fortalecer la permanencia del dueto como patrimonio musical de la cultura andina colombiana (Bermudez, 2013). Azula, Rodríguez y León (2011) plantean que el “sonotipo” más establecido en la interpretación de la canción andina colombiana es el dueto vocal, siendo la institución que más ha difundido esta música a lo largo de la historia, aunque en los últimos 10 años se ha detectado un declive en el número de exponentes de este estilo en los distintos concursos del país como el Festival del Mono Núñez, Antioquia le canta a Colombia y el Festival de duetos: Hermanos Martínez, de lo expuesto anteriormente se planteó la pregunta de investigación: ¿Cómo promover en la Universidad Industrial de Santander la formación de agrupaciones musicales con formato para dueto vocal?

Existe poco repertorio de música andina colombiana para duetos puesto que no se encuentra material de fácil acceso en internet o bibliotecas para la formación de nuevos duetos o

agrupaciones de música andina colombiana, así también, la falta de políticas de gestión cultural no ayuda a promover la permanencia del dueto como un patrimonio musical de la cultura andina colombiana. Otro aspecto significativo es la preferencia por las culturas extranjeras que afecta enormemente a la creación de nuevas propuestas de música andina colombiana para dueto y la difusión en el país, provocando que poco a poco los jóvenes conozcan menos sobre la cultura y la historia musical que nos identifica.

1. Objetivos

1.1 Objetivo General

Componer y arreglar ocho obras para dueto vocal e instrumental sobre aires tradicionales de música andina colombiana.

1.2 Objetivos específicos

- Aplicar técnicas de composición y arreglos para dueto vocal e instrumental a las ocho obras que constan este proyecto.
- Ejecutar en un concierto público las ocho obras inéditas de música andina colombiana para dueto vocal.
- Ampliar el repertorio de música andina colombiana para dueto vocal dejando a disposición y libre acceso en la web el material musical compuesto para este proyecto.

2. Cuerpo del trabajo

2.1 Marco referencial

En este segundo capítulo, se encuentran las distintas teorías e investigaciones que apoyan la idea central de este proyecto, comenzando por la revisión de literatura, donde se exponen los trabajos previos a la presente investigación, continuando con las investigaciones empíricas que aportaron positivamente la realización de este trabajo, así mismo, se encontrará en este capítulo, la presentación de las teorías y técnicas musicales utilizadas en la producción de las ocho composiciones con sus respectivos arreglos vocales e instrumentales, también las distintas posturas frente a la música vocal para explorar otras perspectivas referentes al objetivo de este proyecto.

2.1.1 Dueto vocal. Para el presente proyecto basado en la composición y arreglos de ocho obras de música andina colombiana para dueto vocal e instrumental, comenzando con el formato musical, se escogió el dueto vocal andino ya que es el formato, en el ámbito vocal, más representativo desde el siglo XIX en dicha música, así lo afirma, Bermúdez (2013), “Una de las instituciones musicales que más ha difundido la música andina colombiana (Bambucos, Pasillos, Valses, Guabinas, Torbellinos, Rajaleñas, Cañas) a través de la historia ha sido la del dueto vocal. Ésta, como su nombre lo indica, está conformada por dos voces, una haciendo melodía y la otra que hace un acompañamiento armónico” (p.54). En este trabajo, Bermúdez (2013) presenta también cuatro trabajos de duetos reconocidos: Dueto Antaño, Garzón y Collazos, Hermanos Martínez y Trapiche Molé, donde se puede apreciar en partitura la manera característica de abordar

la segunda voz en cada dueto en las obras musicales “Pueblito Viejo”, “Pescador Lucero y Rio” de Jose A. Morales y “Al calor de tu cuerpo” de Santiago Velez y Carlos Vieco, este aspecto ayudó a la presente investigación ya que fue referencia fundamental en la conformación del dueto y sus respectivas voces, así mismo, la información que se encuentra en cuanto a estilo y conformación de los duetos vocales más importantes que han influenciado la música andina para dueto vocal en Colombia.

Para la elaboración de las dos voces, se utilizó el conocimiento empírico de la autora, adquirido por la experiencia en anteriores agrupaciones vocales, también se usaron técnicas del contrapunto a dos voces como las maneras correctas de abordar los intervalos de 5^a y 8^{va}, las quintas y octavas contrarias, las terceras y sextas sucesivas, también técnicas sobre cómo evitar el cruce de voces y los saltos prohibidos, estas reglas, son expuestas por el profesor de contrapunto y fuga de la Universidad Autónoma de Chihuahua de México, Luis Carlos Anzaldúa González (2007) en su tesis doctoral, donde hace un recorrido histórico y evolutivo del contrapunto, explicando las características contrapuntísticas de los siglos XVIII al XX.

2.1.2 Instrumentación. Dentro de la instrumentación usada en este proyecto, se encuentran la guitarra y el tiple, estos dos instrumentos hacen parte del trío tradicional andino (tiple, guitarra y bandola andina), con base a esto, se reemplazó la bandola y su desempeño melódico por la flauta traversa contemporánea, la cual, no se aleja de nuestro folclor andino porque como fruto de los desplazamientos y reubicaciones dentro de la cultura musical popular, encontramos la Flauta Traversa de Caña (Ikeima, 2002) que es muy similar ya que la flauta ha tenido una evolución que ha cambiado su construcción a lo largo de los años dejando como resultado la flauta traversa

contemporánea (Prado, 2016). La flauta traversa contribuye una sonoridad diferente, aunque la música andina colombiana tiene su estructura formal específica, se puede variar en cuanto a contenido y estilo de acuerdo a los intereses del compositor (Alzate, 2015). En la instrumentación encontramos también el contrabajo porque gracias a sus características sonoras y técnicas, aporta a la música andina colombiana una base melódica, armónica y rítmica dándole cuerpo a la sonoridad, así lo afirma Cardona (2009), “Las posibilidades técnicas y sonoras del contrabajo lo convierten en un instrumento irremplazable y se acopla de manera extraordinaria en diferentes formatos y estilos musicales”. Otro instrumento que hace parte del grupo musical base de este trabajo es el cajón peruano, este instrumento de percusión es conocido por ser símbolo de la música folclórica de Perú y con el paso del tiempo se ha empezado a incluir en las agrupaciones de música andina, así lo afirma Baena (2012) “En nuestra cultura se han venido presentando procesos de inclusión del cajón, tanto en la música popular como en la música folclórica; aunque estos son ejemplos, no refieren un registro sistematizado y analítico del proceso de inclusión del cajón, han respondido más bien a ejercicios experimentales que buscan explotar el enriquecimiento sonoro brindado por el instrumento” (p.50). Con base a esto, se escogió el cajón como base rítmica por su versatilidad sonora que enriquece el acompañamiento musical teniendo en cuenta que los ritmos más interpretados por el cajón en la región andina son: bambuco, bambuco fiestero, sanjuanero, pasillo, pasillo fiestero, guabina y vals (Baena, 2012). La música andina colombiana tiene acompañamiento de percusión rústica como las cucharas de palo, las maracas, la carraca de burro, el cien pies, la esterilla y la tambora (Basto & Perez, 2015), de los instrumentos mencionados se utilizó la tambora como base rítmica en uno de los ocho temas compuestos ya que en dicho tema, se buscaba específicamente una sonoridad más tradicional del bambuco.

2.1.3 Composición y arreglos. En primera instancia, la creación del texto y la música, fue el primer paso para buscar el sonido y el motivo respectivo a cada obra inédita, posteriormente, la armonía usada para componer se basó en el principio básico de la armonía, la tonalidad, aunque existen distintas formas de manejar la armonía, como la modalidad y la atonalidad, la tonalidad ha tenido un papel importante en la música académica y popular (Sánchez, 2014)

La tonalidad según Herrera (1990), es “un conjunto de sonidos, cuyo funcionamiento está regido por un sonido principal llamado Tónica” (p. 20), así mismo, el diccionario de Oxford la define como un sistema que organiza la altura de las notas jerárquicamente, de mayor a menor importancia; regido por el discurso musical de la cultura de occidente (Latham, 2008). Partiendo de estos conceptos, la tonalidad es una estructura de siete sonidos que están organizados según su altura e importancia en la disposición, siendo la tónica, el sonido más importante que establece la tonalidad. La tonalidad le dio sentido al discurso musical apoyándose en la idea de tensión y reposo o dominante que resuelve a la tónica (Sánchez, 2014), este manejo de tensión y reposo lo presentaron distintos teóricos musicales de los cuáles Heinrich Shenker, expone que una obra tonal bien estructurada está conformada por una escala descendente compuesta y por una progresión que empieza en tónica y termina con una cadencia perfecta de dominante – tónica (Shenker, 1906).

En la historia de la evolución de la armonía musical que parte de la armonía modal, los modos se convergen en el modo mayor y el modo menor; el modo mayor se formó con los modos jónico, lidio y mixolidio y el modo menor con los modos dórico, frigio y eólico (Yepes, 2001), esta práctica fue sistematizada por el músico teórico Jean-Philippe Rameau en el siglo XVIII (Sánchez, 2014), basándose en la teoría de los armónicos, explica el carácter natural de un acorde mayor y

un acorde menor en su tratado de armonía, encontrando que un acorde puede partir de cualquier nota puesto que la tonalidad la define una serie de tres sonidos que se forman según la distribución espacial específica de los modos: mayor y menor (Latham, 2008). Los acordes construidos sobre los grados I, IV y V de la escala mayor o menor ganan más importancia jerárquica que los acordes construidos sobre los grados II, III, VI y VII ya que los acordes obedecen a las tres funciones tonales Tónica, Subdominante y Dominante, concepto expuesto por el musicólogo y pedagogo musical Hugo Riemann (1897), en su teoría que llamó “armonía funcional” del siglo XIX, estas tres funciones mencionadas, se encuentran en la totalidad de las obras inéditas realizadas para este proyecto, así como modulaciones de intercambio modal explicada por el músico y arreglista Eric Herrera (1990) en su libro de armonía moderna, aunque durante el proceso de adaptación de las composiciones al formato musical, fue necesario variar la composición inicial, así mismo, las posibilidades interpretativas ayudaron a decretar aspectos fundamentales de los arreglos, como la forma y la textura. En cuanto a la armonía inicial, se aplicó la rearmonización que se puede realizar de las siguientes formas: Alterando el acorde, incrementando el número de acordes, quitando acordes de la progresión, sustituyendo un acorde por otro (Levine, 1995). Se hizo uso de las anteriores formas de rearmonización enriqueciéndola con elementos de la armonía moderna al implementar los siete acordes que se constituyen en relación a los siete sonidos del modo mayor y del modo menor para una mayor posibilidad sonora (Herrera, 1990), es importante mencionar, que en el proceso de rearmonización de las obras inéditas también se usó el acorde disminuido como acorde de paso y sustituto del V grado ya que su función es dominante (Herrera, 1995).

Al hacer uso de los elementos de la armonía moderna y el contrapunto mencionados en la música andina colombiana, se busca beneficiar la sonoridad de las obras a presentar y así lograr

un sonido que identifique el estilo compositivo de la autora, también se busca llegar a más personas involucrando características modernas y tradicionales que presenten una nueva propuesta musical con el objetivo de promover la música que identifica nuestra región, olvidada por otras costumbres.

2.1.4 Investigaciones empíricas. “Análisis de correspondencias entre música y texto en el libro Canciones y recuerdos, de Jorge Añez: en busca del tópico de la melancolía andina en la música colombiana” (Hernández, 2012), es un artículo que se basa en la semiótica musical de las veintisiete canciones transcritas en el libro “Canciones y recuerdos” (Añez, 1951), para demostrar que el tópico musical predominante en la música andina colombiana es la melancolía desde las últimas décadas del siglo XX. Se realizó un estudio sobre la relación existente entre los elementos musicales (tonalidad, elementos melódicos, progresión armónica) con el texto de las canciones utilizando una herramienta que permite medir el grado de correlación entre diferentes variables de datos nominales, como lo es el análisis de correspondencia múltiple (ACM) con el fin de construir un índice numérico de melancolía que arroje un puntaje para cada canción organizado en una tabla de mayor a menor.

Hernández concluye que la aplicación de este modelo puede ser útil para el análisis de conjuntos de piezas más extensos para poder comparar repertorios distantes en el tiempo y verificar la convencionalidad de esta correlación, de manera que se pueda afirmar la existencia de un tópico musical.

Otro trabajo es el artículo de Santamaría (2007), “La “Nueva Música Colombiana”: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music”, se desarrolló a partir de un análisis

comparativo de dos concursos de composición de música nacional, el concurso “Fabricato” que se realizó a finales de la década del 40, y el concurso de “Nueva música colombiana” patrocinado por la empresa British American Tobacco (BAT) en 2005 con el fin de indicar que indudablemente la música colombiana suena muy diferente a principios de los cincuenta a lo que escuchamos actualmente, más allá de los ámbitos musicales y de estética, el cambio también se ve reflejado en las transformaciones culturales como los cambios políticos, económicos y sociales ocasionando un nuevo paradigma de nación y un significado alterno de lo que es pertenecer a ella, siendo esto una de las causas más influyentes en la evolución musical que se ha evidenciado en las últimas décadas.

“Dúo vocal de composiciones originales” (Añez & Añez, 2013) es un trabajo compositivo para dueto vocal donde se puede apreciar la utilización de recursos del canto jazz, el canto popular y el canto lírico que influyen la búsqueda de un estilo propio, abordando de una manera particular el trabajo a dos voces. El manejo de las voces no se reduce a la armonización de una melodía, sino que también la reitera con octavas, unísonos, repeticiones, complementando con contrapuntos, cánones, ostinatos y contramelodías; es por esa razón que este trabajo aporta de manera positiva a la presente investigación ya que lo que se busca es realizar arreglos para dueto vocal de música andina colombiana con técnicas contemporáneas de composición.

En este trabajo titulado “Proceso de composición de arreglos vocales (con o sin acompañamiento instrumental) en repertorio de música tradicional y/o popular colombiana” Otero (2009), explora nuevas formas de hacer arreglos en la música tradicional colombiana empleando recursos de la armonía jazz, haciendo un aporte en la manera de utilizar las voces con el propósito

de encontrar un sonido propio respetando el carácter de la música y conservando algunos elementos rítmicos. Este proyecto es guía fundamental en la realización de este trabajo, porque la autora explica el proceso de escritura, además de establecer pasos y sugerencias para hacer un arreglo vocal de música popular colombiana, basándose en la experiencia y el análisis de otros trabajos vocales como el de las agrupaciones secreto a voces y las comadres de José.

El siguiente proyecto se titula “Composición y producción de bambucos y pasillos basado en estilo bogotano de la primera mitad del siglo XX” (Martínez, 2009) se basa en la composición y producción de seis obras de música andina colombiana y su interés de este proyecto fue dejar un documento dónde se explican algunas teorías que hablan de los orígenes del pasillo y el bambuco, de igual manera busca desmitificar el tipo de métrica o armonía que se usaba, el formato instrumental con el cual eran interpretados. Para la composición y arreglo de las ocho obras que constan este proyecto, es esencial tener en cuenta los comienzos de la música andina colombiana para crear una propuesta respetando los elementos fundamentales de esta música como su instrumentación tradicional y su estilo musical.

Este último trabajo de Ortiz (2012) llamado “Arreglos musicales de siete canciones de música andina colombiana para dueto mixto con acompañamiento de flauta, tiple y guitarra” se realizó con la intención de proporcionar a los estudiantes de música arreglos de siete canciones de música andina colombiana para dueto mixto vocal con acompañamiento instrumental de flauta, tiple y guitarra, con el fin de motivar a las nuevas agrupaciones a presentar o realizar proyectos musicales. El estudio de este documento es importante en la realización de este proyecto, porque el ensamble

vocal e instrumental propuestos son semejantes a los que se van a desarrollar, siendo una guía fundamental en el proceso de creación para dueto y acompañamiento instrumental.

Durante la realización de este proyecto se encontraron distintos documentos e investigaciones relacionados con el mismo, documentos que apoyan la posición central de este trabajo y documentos que presentan una postura diferente.

Un primer trabajo que ofrece una perspectiva diversa sobre la música andina colombiana para dueto vocal, se titula “La música vocal andina, empapada de un nuevo lenguaje” de Laura Castaño (2010), es un proyecto de grado que pretende fusionar distintos aires andinos colombianos con la base propia del pop para presentar la música andina de una manera moderna puesto que la música vocal colombiana ha perdido público debido a la influencia de ritmos foráneos. Esta fusión une dos géneros musicales que aunque son distintos se entrelazan haciéndose cercanos creando así, una nueva propuesta de composición e interpretación para la música vocal andina en Colombia.

Un segundo trabajo titulado “la idea de la música absoluta” de Carl Dahlhaus (1999), muestra una postura diferente a la idea central del presente proyecto exponiendo el concepto de “música absoluta”, surgida en la estética musical romántica en torno a 1800 que se refiere a la música instrumental, una música liberada de textos, programas y funcionalismos. Dahlhaus dice que la música instrumental carece de concepto y de objeto, expresando pura y limpiamente el ser de la música que es capaz de crear un mundo aparte por sí mismo, es por eso, que la música absoluta es una idea fundamental en la estética musical y tiene una vital importancia en la historia interna de la música del siglo XIX.

Un tercer trabajo denominado “Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral” de Miguel Manzano (1995) explica la relación existente entre texto y música puesto que la sólo lectura de los textos no permite descubrir todos los valores estéticos de las canciones populares, que a pesar de su breve desarrollo, llegan a ser obras maestras en su género, Manzano afirma que el texto y la música en muchos casos parecen haber nacido juntos, porque no se podrían comprender o estudiar estas canciones tradicionales sólo leyendo el texto o sólo tarareando la melodía, es necesario unir estos dos aspectos, leyendo cantando, o cantando leyendo, es decir, que debe haber una lectura completa y simultánea para descubrir lo que hay en las tonadas populares.

2.2 Metodología

La finalidad de este trabajo fue ampliar el repertorio y promover la música andina colombiana especialmente la música para dueto vocal, ya que la popularidad de este género y formato musical se ha afectado por la falta de documentación disponible sobre técnicas de interpretación y repertorio musical (Rodríguez 2016), para esto, se pensaron en tres estrategias que fueron fundamentales para hacer posible el fomento, en primera estancia, se optó por crear en su totalidad las ocho obras de música andina colombiana para ampliar el repertorio, en segundo lugar, se presentaron en un concierto público dichas obras musicales para fomentar con mayor éxito el formato y estilo musical, y por último, se creó una página web para llegar a más personas aparte de la comunidad universitaria de la UIS y así, hacer más efectiva la promoción de este material musical que fue creado para que los músicos presenten nuevas propuestas de música andina colombiana.

2.2.1 Método de investigación. En la producción de este proyecto se empleó la investigación cualitativa, porque partió de la realidad y problemática que existe respecto a la poca formación de duetos vocales de música andina colombiana en la Universidad Industrial de Santander, de igual forma, el enfoque mencionado se debe a que su desarrollo se condujo en un ambiente natural centrándose en la promoción de la música andina colombiana para dueto empleando instrumentos de difusión tales como: La composición de nuevo repertorio, un concierto público para la comunidad universitaria y posterior a estos dos aspectos, la publicación del material compositivo en un sitio web para que la gente tenga acceso de forma gratuita, de esta forma los resultados parten de la promoción que fue verificada por el número de asistentes al concierto controlada por una lista y la acogida del sitio web registrado en los suscriptores. Teniendo en cuenta a lo anterior, este trabajo es un estudio descriptivo al que se le aplicó el diseño cualitativo: investigación – acción puesto que se pretende resolver un problema cotidiano e inmediato (Sampieri, Fernandez, & Baptista, 2006). Sandín (2003) plantea que la intención principal de este diseño investigativo es "propiciar el cambio social, transformar la realidad y que las personas tomen conciencia de su papel en ese proceso de transformación". La afirmación anterior se relaciona con la finalidad expuesta en la pregunta problema de este proyecto que consiste en ¿Cómo promover en la Universidad Industrial Santander la formación de agrupaciones musicales con formato para dueto vocal?

Con base a lo señalado anteriormente, la metodología se dividió en las siguientes fases:

2.2.1.1 *Fase de creación.* Esta etapa da inicio al desarrollo de este trabajo que como ya se ha mencionado, parte de la composición de ocho obras de música andina colombiana que posteriormente fueron arregladas basándose en el formato musical escogido.

- a. **Composición:** En la práctica de la composición aparecieron algunos interrogantes como: ¿Qué mensaje se quiere transmitir? ¿Qué ritmo se quiere explorar o implementar en la canción a crear? ¿Qué sonoridad se quiere conseguir? Una vez resueltos dichos interrogantes se comenzó a crear las ocho obras inéditas, para esto, se escogió el motivo rítmico, melódico y armónico partiendo de los elementos del aire seleccionado de cada obra, para establecer el tempo, la tonalidad, la progresión y el texto. Se utilizó la guitarra y la voz como elemento principal de composición junto con los conocimientos empíricos y académicos que la autora ha obtenido en el transcurso de su carrera musical.
- b. **Arreglos:** Al elaborar los arreglos de cada obra creada, escuchar otros trabajos de dueto vocal destacados y estudiar los proyectos, sirvieron como guía porque permitió proponer un estilo propio de arreglos teniendo en cuenta los saberes académicos y empíricos adquiridos, también, fue determinante la intención o mensaje a transmitir de cada canción creada ya que los arreglos debían ser adecuados en cuánto a sonoridad. La armonía básica de cada tema se buscó enriquecer empleando algunos elementos de la armonía moderna planteados en el capítulo II, en la parte vocal, se partió de la melodía ya hecha de cada canción para elaborar la segunda voz utilizando algunas técnicas del contrapunto, unísonos, cánones y contramelodías que están explicadas a detalle en el capítulo mencionado.

2.2.1.2 Fase de montaje musical. Esta fase fue fundamental porque se empezaron a trabajar las ocho composiciones arregladas con la agrupación musical completa (grupo instrumental y dueto vocal) para complementarlas con dinámicas y articulaciones logrando la sonoridad que se buscaba en cada tema, así también, para revisar el balance correcto entre los instrumentos sobre todo entre la flauta y las dos voces. Un aspecto importante en esta fase fue el rol de director que debió tomar la autora de este proyecto ya que tuvo que plantearse, cómo dirigir la agrupación musical, cómo organizar los ensayos y qué se necesita exigir para mejores resultados sonoros.

Para el montaje de las ocho obras de este proyecto se requirieron de quince ensayos organizados en cinco semanas que se cumplieron en tres etapas:

- a. Etapa de ensayos generales:** Esta etapa se llevó a cabo en los tres ensayos de la primera semana del montaje con el propósito de revisar cada tema de forma general para que los músicos conocieran parcialmente el trabajo musical.
- b. Etapa de ajustes:** Esta etapa fue la más importante del montaje y se llevó a cabo en seis ensayos organizados en dos semanas. El propósito fue que la autora propusiera las pautas necesarias para la sonoridad buscada en cada canción como dinámicas, articulaciones e interpretación para perfeccionar los elementos que constituyeron las composiciones y arreglos, otro propósito fue que los músicos tuvieran el espacio de compartir sugerencias o de manifestar inquietudes que surgieron durante el proceso.
- c. Etapa de ensayos finales:** Esta etapa sirvió para asegurar los ajustes finales de los ocho temas trabajados y fue desarrollada en seis ensayos organizados en dos semanas, en la primera semana se tocaron dos o tres temas por ensayo y en la segunda semana se tocó el concierto

completo, los músicos llevaron acompañantes al ensayo final del montaje como público y esto funcionó como preparación antes del concierto.

2.2.1.3 Fase de publicación del material. En esta fase se buscó cumplir un propósito importante del proyecto, ampliar el repertorio de música andina para dueto vocal, para lograr este objetivo se creó una página web en la plataforma Wix en donde se publicaron las ocho obras inéditas con su respectivo arreglo para que las agrupaciones musicales o los músicos en formación que deseen acceder a este repertorio puedan hacerlo de manera gratuita descargando el material digital de cada obra, así mismo, se adjuntaron adicionalmente los registros de audio de las ocho composiciones que fueron grabados por la agrupación musical a cargo.

- a) **Presentación y grabación de las obras musicales:** Se grabó el sonido en vivo de las ocho obras interpretadas, una persona estuvo encargada de registrar el audio de cada tema durante todo el concierto que duró aproximadamente una hora. El propósito de la producción de las ocho obras musicales fue en primer lugar, que los usuarios del sitio web pudieran escuchar o apreciar los arreglos musicales en vivo y con esto, lograr más atención de los visitantes y conseguir suscriptores, en segundo lugar, el registro en vivo del concierto completo donde por primera vez la autora dio a conocer su trabajo compositivo.
- b) **Creación de la página web:** Para la creación de la página web se utilizó la plataforma Wix que funciona para crear sitios web sin ningún costo. El sitio web cuenta con una página de inicio con información general del proyecto explicando el propósito de su invención, cuenta también con un menú donde se encuentran las partituras para descargar, las letras y audios de cada canción, así mismo, se encuentra la biografía de la autora junto con su información de

contacto. Un aspecto importante es el diseño del sitio web ya que está inspirado en la música y en paisajes colombianos principalmente de la cordillera de los Andes con el fin de darle una apariencia alusiva a la música andina colombiana, otro aspecto es el nombre de dicho sitio al que se denominó “Duetando” (Rangel, 2018) que es una palabra inventada para que de manera creativa quienes conozcan de la página o la visiten entiendan que está relacionada con la música para dueto. Terminado el sitio web “Duetando”, se comenzaron a adjuntar las partituras digitales, las letras y los registros de audio de las composiciones arregladas para que la comunidad en general empezara a descargar este material y suscribirse al sitio para recibir actualizaciones, también, los suscriptores o visitantes pudieron dejar sus comentarios y sugerencias que fueron enviados directamente al correo electrónico de la autora y compositora por medio de una franja que se encuentra en la misma página web que contiene un formulario corto para que el usuario proporcione sus datos y su mensaje, esta información la puede ver sólo la propietaria del sitio.

- c) **Publicación de la página web:** Terminado el diseño de la página junto con el material de descarga adjuntado se procedió a publicar en internet para que la gente pudiera comenzar a acceder y suscribirse al sitio. Las fuentes de promoción del sitio fueron principalmente redes sociales como Facebook, Twitter, Instagram, Google +, SoudCloud y Youtube. Para la difusión del sitio fue importante el servicio de publicación de la plataforma Wix ya que permitió que la página llegara a más personas.

Musical score for measures 23-31 of "Cómo me gusta". The score includes parts for Mezzo, CAlt., Fl., Tp., Gtr., and B. The lyrics are: "Có-mo me gus-ta to - ca-a-ar tu ma-no cuán-do ca - mí - no ba - jo" (Mezzo) and "Có - mo me gus - ta to - car tu ma - no ba - jo" (CAlt.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar part shows chords: Dmaj7, Em7, A7, and Bm7.

Figura 2. Compases 23 - 31 "Cómo me gusta"

El tema B se presenta en el compás 40 y va hasta el 56, la diferencia que se presenta entre el tema A y el B es marcado por el acompañamiento (entran la guitarra y la flauta) y por una pequeña modulación que tiene una progresión armónica de I-IV-IVm-I.

Musical score for measures 40-48 of "Cómo me gusta". The score includes parts for Mezzo, CAlt., Fl., Tp., Gtr., and B. The lyrics are: "Ca - da di - a es un a - je - dréz pe - ro siem - pre con - ti - go to - does sen - ci - llo y" (Mezzo) and "Ca - da di - a es un a - je - dréz pe - ro siem - pre con - ti - go to - does sen - ci - llo y" (CAlt.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar part shows chords: D7, Gmaj7, Gm7, Dmaj7, D7sus, and D7.

Figura 3. Compases 40-48 "Cómo me gusta"

Luego hay un intermedio que es realizado por la flauta y tiene un comienzo anacrúfico y es del compás 57 hasta el 72.

Figura 4. Fragmento del solo de flauta

Luego vuelve al tema A sin repetición en el compás 73 hasta 87

Figura 5. Compases 67 - 74 "Cómo me gusta"

El tema B se repite 2 veces, en la segunda repetición se presenta una ligera variación en el compás 91 de la línea melódica en ambas voces y tiene una indicación de *ad libitum* en el compás 114.

The image displays a musical score for the piece "Cómo me gusta". It consists of two systems of staves. The first system covers measures 90 to 106, and the second system covers measures 107 to 114. The vocal parts are Mezzo (Mezzo-soprano) and C. Alt. (Contralto). The instrumental parts include Flute (Fl.), Trumpet (Tp.), Guitar (Gtr.), and Bass (B.). The score includes lyrics in Spanish: "un a - je - dréz pe - ro siem - pre con - ti - go to - do esen - ci - lo y ven mi vi - da_". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Chord symbols are provided for the guitar part: Gm7, Dmaj7, D7sus, and D7. The instruction *ad lib* is placed above the vocal line in measure 114.

Figura 6. Final de la obra "Cómo me gusta"

Y la obra termina a capela en el compás 114 al 118 en donde terminan con la dominante de la canción.

Mezzo
C. Alt.
Fl.
Tp.
Gtr.
B.

con - mi - go

Figura 7. Final a capella del dueto "Cómo me gusta"

2.3.1.2 *Fuera a los malos*. Es un pasillo escrito en $\frac{3}{4}$ con un mensaje de paz, su tonalidad es de Si mayor y su forma es de canción. Tiene una introducción de 12 compases donde la flauta es la encargada de la línea melódica.

Soprano
Contralto
Flute
Tiple
Guitar
Contrabass

Emaj 7 F#m 7 Emaj 7

Emaj 7 F#m 7

pizz.

Figura 8. Introducción "Fuera a los malos"

El tema A comienza en el compás 13 al 37, este tema consta de dos partes: la primera parte siempre presenta una variación en su letra y la segunda suele mantener el mismo texto, este patrón está presente incluso en la reexposición.

13

S. La mon-ta-ña ver-deen la ven-ta-na me sa-lu-da des-dea-llá con el sol en sues-

CAlt. La mon-ta-ña ver-deen la ven-ta-na me sa-lu-da des-dea-llá con el sol en sues-

Fl. Emaj7 Bmaj7 Emaj7 Bmaj7 Emaj7 C#m7

Tpl. Emaj7 Bmaj7 Emaj7 Bmaj7 Emaj7 C#m7

Gtr. Emaj7 Bmaj7 Emaj7 Bmaj7 Emaj7 C#m7

Cb. 13

Figura 9. Compases 13 - 18 "Fuera a los malos"

El tema B comienza en el compás 29 hasta el 44 en donde se hace un corte con todos los instrumentos, en cuanto la armonía, se hizo una sustitución de los grados principales, en este caso el IV por el II m y el V por el III m.

S. Fue-ra a los ma-los queha-cen da-ñoa la gen-te fue-ra fue-ra de

CAlt. Fue-ra a los ma-los queha-cen da-ñoa la gen-te fue-ra fue-ra de

Fl. C#m7 D#m7 C#m7 Bmaj7 C#m7 D#m7

Tpl. C#m7 D#m7 C#m7 Bmaj7 C#m7 D#m7

Gtr. C#m7 D#m7 C#m7 Bmaj7 C#m7 D#m7

Cb.

Figura 10. Inicio de tema B "Fuera a los malos"

Luego hay un puente del compás 45 al 52 que al finalizar vuelve a repetir todos los temas tal y como se presentaron anteriormente.

La armonía de esta obra la lidera la segunda voz debido a su acompañamiento (que sólo es rítmico), se utilizan juegos de voces que por lo general son canones, pequeñas preguntas-respuestas y fugas. Los recursos empleados para realizar esto en dicha obra permite una división diferente de las frases y por ende se considera que toda la primera sección (que es cantada) es una sola frase, es decir, tema A.

Figura 13. Inicio tema A "Grito de tierra"

En el puente la línea melódica es realizada por la flauta y va desde el compás 55 hasta el 68.

Figura 14. Fragmento del solo de flauta

El tema B tiene inicio en el compás 69 y consta de 16 compases que se repiten 2 veces en total. Cada repetición posee pequeñas variaciones rítmicas y al igual que el tema A, solo participan el dueto de voces y la tambora.

The musical score for measures 67-71 of "Grito de tierra" features six staves. The vocal parts (Soprano and Alto) enter at measure 67 with the lyrics "Qué tie-ne que pa-sar que se". The Flute (Fl.) part begins with a rhythmic pattern of eighth notes. The Tambora (Tra.) part provides a steady accompaniment with a consistent rhythmic pattern. The Tiple (Tpl.) and Bass (B.) parts are present but have no notes in this section.

Figura 15. Compases 67 - 71 "Grito de tierra"

Para finalizar la coda empieza en el compás 132 y participa la flauta (solo), la tambora, el tiple y el bajo, es importante mencionar que en la coda se presenta una modulación a la relativa mayor retornando a la tonalidad menor en el compás 143 al 146 (final).

The musical score for the beginning of the coda (measures 132-135) features six staves. The vocal parts (Soprano and Alto) are silent. The Flute (Fl.) part begins with a melodic line. The Tambora (Tra.) part continues with its rhythmic pattern. The Tiple (Tpl.) part has a rhythmic accompaniment. The Bass (B.) part has a bass line. Chord symbols G maj7, B7, and Em7 are indicated below the Tiple staff.

Figura 16. Inicio de coda "Grito de tierra"

2.3.1.4 *Mi papá*. Es un bambuco escrito en 6/8, está en la tonalidad de Re menor armónico y su forma es de canción. Es un tema que no está basado en una experiencia personal como en los demás puesto que nace del conflicto que ha existido desde hace muchos años entre la extrema izquierda y la extrema derecha de Colombia que fue culpable que un amigo cercano a la autora perdiera a su padre en la selva cegado por una ideología que lo llevó a la muerte dejando a su familia desamparada. Tiene un comienzo a capela que se repite durante los primeros 4 compases para luego de esto dar comienzo a la flauta y la guitarra, en el compás 16 entran los demás instrumentos de esta introducción que va hasta el compás 30.

The musical score for the introduction of "Mi papá" is presented in a multi-staff format. It begins with a tempo marking of "Lento" and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two sections: the first four measures are marked "Lento" and the subsequent measures are marked "a tempo". The instruments included are Mezzo-Soprano, Contralto, Flute, Tiple, Guitar, Bass, and Cajón. The vocal parts (Mezzo-Soprano and Contralto) feature a melodic line with a "u" vowel sound. The instrumental parts (Flute, Tiple, Guitar, Bass, and Cajón) enter at measure 16, providing a rhythmic accompaniment. The guitar part is particularly prominent, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 17. Introducción "Mi papá"

El tema A comienza en el compás 31 hasta 64. En sus primeros compases se evidencia una característica particular y es que el acompañamiento lleva el pulso de 6/8 mientras que las voces están en 3/4, esto comúnmente se le conoce como un 3 contra 2.

Musical score for the beginning of theme A "Mi papá". The score includes parts for Mezzo, CAlt, Fl., Tpl., Gtr., B., and a percussion line. The lyrics are: "Ora-cias a ti un día na-ci-dan-do-lea mi vi-dau-na vi-sión que sem-". The guitar part includes chords: Dm(add9), C, B-maj7, Dm/C#, C9, and B-maj7. The bass part includes a "pizz." marking.

Figura 18. Inicio tema A "Mi papá"

El tema B comienza en el compás 65 al 81 y se puede observar que mantiene la idea del tema A que es el 3 contra 2.

Musical score for the beginning of theme B "Mi papá". The score includes parts for Mezzo, CAlt, Fl., Tpl., Gtr., B., and a percussion line. The lyrics are: "te-Quea-ques-toy con mis pro-pios sue-ños queen tu". The guitar part includes chords: A7, G°, C7, Fmaj7, C7, C#, and Dm. The bass part includes a "pizz." marking.

Figura 19. Inicio tema B "Mi papá"

Luego hay un intermedio en el compás 82 hasta el 107 en donde hay un solo de flauta para luego volver a repetir el tema B.

78

Mezzo

tú se - rás mi pa - pá

C. Alt.

tú se - rás mi pa - pá

Fl.

78

A7

Tpl.

78

A7

Gtr.

78

B.

78

Figura 20. Fragmento del solo de flauta "Mi papá"

El tema B al finalizar tiene una pequeña variante que conecta a la coda de la canción que va del compás 125 al 141 y maneja una armonía de I m - V7 - III - II° - V7 - I m.

125

Mezzo

pa

C. Alt.

pa

125

Fl.

125

Tpl.

125

Gtr.

125

B.

125

Figura 21. Inicio de la coda "Mi papá"

2.3.1.5 *Gracias*. Es un pasillo escrito en 3/4 y su tonalidad es la de Mi mayor, su forma es de canción y su texto expresa el agradecimiento hacia una persona que sin estarla esperando o buscando llega a la vida de alguien para mejorarla. Tiene un inicio tético con un solo de tiple acompañado con la guitarra durante 33 compases.

The image shows the musical notation for the introduction of the song "Gracias". It consists of two staves: Tiple (top) and Guitar (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The guitar part includes chord markings: Eadd9 and F#7sus4. The tiple part features a melodic line with various notes and rests.

Figura 22. Introducción "Gracias"

El tema A aparece de modo anacrúsico en el compás 33 hasta el 49

The image shows the musical notation for the start of theme A in "Gracias". It features four staves: Mezzo (top), CAlt. (second), Tpl. (third), and Gtr. (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Mezzo and CAlt. parts have lyrics: "Es - toy pa - ra - do fren - tea" and "Es - toy pa - ra - da fren - tea". The guitar part includes chord markings: F#m7/G#, Amaj7, Bb, F#m7(b5), B7(b9), and Emaj7. The tiple part has a melodic line with various notes and rests.

Figura 23. Inicio tema A "Gracias"

El tema B comienza en el compás 50 al 65.

Musical score for the beginning of theme B "Gracias". The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Mezzo (Soprano), CAlt. (Alto), Tpl. (Tiple), and Gtr. (Guitar). The lyrics are: "Gra - a - cias por lle - gar cuan-do me - nos te bus - ca - ba cuan-do más te ne - ce - si - ta - ba y". The guitar part includes chords: Eadd9, G#7, C#m7, Amaj7, Emaj7, D#m(b5), G#7, and C#m7.

Figura 24. Inicio tema B "Gracias"

Luego hay un puente que se presenta de manera anacrucica en el compás 65 hasta el 80 que es donde se repite el tema A.

Musical score for the bridge of theme A "Gracias". The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Mezzo (Soprano), CAlt. (Alto), Tpl. (Tiple), and Gtr. (Guitar). The lyrics are: "mee - na - mo - ré". The guitar part includes chords: B7(9), Eadd9, F#m7, Eadd9, Em7(b5)maj7, F#m7, F#m7/G#, Amaj7, Bb, and F#m7(5).

Figura 25. Puente para reexposición de tema A "Gracias"

Cuando se hace la reexposicion del tema A hay una variante finalizando el tema y se hace un pequeño solo en el tiple de manera ad libitum para darle paso al tema B.

94 y teen - con - trè Gra - a - cias por lle -

94 y tee - con - trè Gra - a - a - cias por lle -

B^b° B7 C#m7 D#° Eadd9 G#7

Figura 26. Variante en el tiple para tema B "Gracias"

En el momento en que se reexpone el tema B, finalizando en la última oración se varía con una pequeña modulación a su relativo menor.

110 tú son - rién-do-me yha - blán-do-me ya - si fue que mee - na - mo - ré ya - si fue que

110 tú son - rién-do-me yha - blán-do-me ya - si fue que mee - ma - mo - ré ya - si fue que

B7 F#m7 B7 Amaj7 Amaj7(add9) Aadd9/G# F#m7 B7(+9) C#m7 Bm7 Amaj7

Figura 27. Reexposición de tema B "Gracias"

Para finalizar repite una vez la última sección del tema B con un pequeño retardando que mantiene por medio de un calderón que lleva a la coda de la canción.

The image shows a musical score for the Coda "Gracias". It consists of three systems of staves. The top system has two staves: the upper staff is a vocal line with lyrics "mee - na - mo - ré" and the lower staff is a piano accompaniment line with lyrics "mee ma mo - ré" and a chord symbol $F\sharp m7(95)$. The bottom system has two staves: the upper staff is a piano accompaniment line and the lower staff is a guitar accompaniment line. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 6/8. The score is marked with measure numbers 118 and 119.

Figura 28. Coda "Gracias"

2.3.1.6 *Se siente*. Es un bambuco escrito en 6/8, está en la tonalidad de La mayor con un inicio tético y comienza con una introducción en donde la melodía la lleva la guitarra los primeros 12 compases y luego intercambia con el tiple hasta el compás 20, su forma es de canción y su texto consiste en lo que podría sentir o pensar un músico con discapacidad visual.

The image shows the musical score for the introduction of "Se siente". It is divided into two systems. The first system shows the Tiple (Tiple) and Guitar (Guitar) parts. The Tiple part has a melodic line in 6/8 time, and the Guitar part provides a harmonic accompaniment. The second system shows the Tiple (Tpl.) and Guitar (Gtr.) parts. The Tiple part continues the melodic line, and the Guitar part provides a harmonic accompaniment with a chord symbol $A\text{maj}7$. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 6/8. The score is marked with measure numbers 12 and 13.

Figura 29. Introducción "Se siente"

El tema A comienza en el compás 21 hasta el 38 y tiene una progresión armónica de I – I Aug – II m7 – IV m – VII m – I.

Musical score for the beginning of theme A "Se siente". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Soprano (S), Contralto (CAlt.), Tpl. (Trompeta), and Gtr. (Guitarra). The lyrics are: "Mien-tras se de-sen-vuel - ve ca - da dí - a sien - to có - mo meen-vuel - ven ___ los so - ni - dos que se te -". The guitar part includes chord markings: Amaj7, A#m6(#5), Bm7, and Dm7.

Figura 30. Inicio tema A "Se siente"

Luego hay un puente que conecta con el coro, empieza en anacrusa en el compás 38 al 48 para luego darle paso al coro que sería el tema B.

Musical score for the bridge of theme B "Se siente". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Soprano (S), Contralto (CAlt.), Tpl. (Trompeta), and Gtr. (Guitarra). The lyrics are: "a la ma - dru - ga - da quees - con - de ___ a la". The guitar part includes a chord marking: Amaj7.

Figura 31. Puente para tema B "Se siente"

El tema B comienza en el compás 49 al 62 en donde casi finalizando el tema se hace de una forma más libre para dar comienzo a un puente por medio de un stretto.

49

S Ten - go mi al - ma que me in - di - caa - dón - de ir

CAlt. Ten - go mi al - ma que me in - di - caa - dón - de ir

Tpl.

Gtr. Dmaj7 Amaj7

Figura 32. Inicio tema B "Se siente"

El puente inicia desde el compás 62 al 69, al comenzar el compás 70 es donde se vuelve a reexponer los temas principales con pequeñas variaciones al finalizar sus frases en el caso del tema A.

58

S no se pue - de ver lo que se sien - te

CAlt. no se pue - de ver lo que se sien - te

Tpl.

Gtr. Amaj7 A#dim Bm7 E7sus

Figura 33. Compases 58 - 63 "Se siente"

El tema B cuando se reexpone, repite su tema con la diferencia hace una pequeña variación al final.

Figure 34 is a musical score for the reexposition of theme B "Se Siente". It features four staves: Soprano (S), Contralto (CAlt.), Trompa (Tpl.), and Guitarra (Gtr.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Ten-go mi al-ma que me-in - di-caa-dón - de ir - ten-go mis-ma-nos y mi voz -". The instrumental parts include chords such as Dmaj7 and Amaj7.

Figura 34. Reexposición tema B "Se Siente"

Al terminar el tema B hace una coda los últimos 12 compases y termina en la dominante que resuelve a la tónica con séptima mayor.

Figure 35 is a musical score for the final section of "Se siente". It features four staves: Soprano (S), Contralto (CAlt.), Trompa (Tpl.), and Guitarra (Gtr.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "se sien - te". The instrumental parts include chords such as E7sus.

Figura 35. Final "Se siente"

2.3.1.7 *Se va*. Es un pasillo escrito en $\frac{3}{4}$, se encuentra en la tonalidad de mi menor armónica y su texto invita a reflexionar que cada cosa cumple un ciclo que se basa en comienzo y final puesto

que es un principio básico de vivir que se torna difícil de aceptar en algunas circunstancias, a lo largo del tema la autora compara y expone algunos ejemplos de la vida cotidiana enfatizando que es natural e inevitable que lo que nace muere en algún momento. La forma es de canción y tiene una introducción los primeros 8 compases hecha por la guitarra.



Figura 36. Introducción "Se va"

Su tema A se encuentra en el compás 9 al 37 y tiene un comienzo tético

The image shows a musical score for the beginning of theme A of 'Se va'. It is a multi-staff score with five staves: S (Soprano), CAIt. (Canto Alto), Tpl. (Trompa), Gtr. (Guitarra), and Cb. (Contrabajo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal staves. The guitar part is written in a style typical of Andean folk music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piece is in 3/4 time.

S
Pa - ra qué — su - frir por — lo que se - vay — no vuel - ve más — pues la vi - da es un

CAIt.
Pues la vi - da es un

Tpl.

Gtr.

Cb.

Figura 37. Inicio tema A "Se va"

El tema B comienza con una anacrusa en el compás 38 y termina en el 66.

The musical score for the beginning of Theme B "Se va" is presented in a multi-staff format. The staves are labeled S (Soprano), CAlt. (Canto Alto), Tpl. (Trompa), Gtr. (Guitarra), and Cb. (Contrabajo). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: "Se va con el sol cuán-do sees-con - de se va con el ca-mi-nan-". The guitar part includes chord markings: A7, Em7, and A7(13). The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The percussion part is indicated by a double bar line with 'x' marks.

Figura 38. Inicio tema B "Se va"

Luego hay un puente que conecta a la reexposición de los temas A y B, lo hace por medio de un stretto en el compás 66 y va hasta el compás 84.

The musical score for the bridge connecting Theme A and Theme B is presented in a multi-staff format. The staves are labeled S, CAlt., Tpl., Gtr., and Cb. The key signature is one sharp (F#). The guitar part includes chord markings: G9, Am6, B7(9), Em7, G, and Am6. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The percussion part is indicated by a double bar line with 'x' marks. The word "pizz." is written above the bass line.

Figura 39. Puente para reexposición tema A y tema B "Se va"

En el compás 85 se reexpone el tema A con diferente letra y con una pequeña variación que conecta directamente al tema B.

100

S
la ru - le - ta no se de - ten - drá por - que el tiem - po no es - pe - ra na - da

CAlt.
la ru - le - ta no se de - ten - drá por - que el tiem - po no es - pe - ra na - da

100

Tpl.
G B7

Gtr.
Em7 G Am7 B7

100

Cb.

100

Figura 40. Reexposición tema A "Se va"

El tema B se reexpone en el compás 114 de manera anacrútica y va hasta el compás 170 ya que lo repite tal cual la primera vez que aparece y para finalizar hace una pequeña coda en el compás 171 al 184.

166

S
do hue - lla na - da más a

CAlt.
do hue - lla na - da más a

166

Tpl.
B7

Gtr.

166

Cb.

166

Figura 41. Reexposición tema B "Se va"

2.3.1.8 *Voz de mi tiple*. Este bambuco está escrito en 6/8, en forma libre y en la tonalidad de sol menor armónico, este tema es el central del proyecto porque el texto trata de la preocupación que siente la autora frente a cómo se ha ido perdiendo la identidad cultural y musical en Colombia manifestando que la música más hermosa es la andina colombiana en especial el ritmo bambuco. La parte rítmica de la obra es iniciada por el cajón, el cual da la sensación (a través del 3 contra 2) de compás amalgama (6/8 y 3/4) y la parte melódica es realizada por el tiple y después por la flauta (en esta se resalta la distancia de tono y medio entre el 6° y 7° grado). Toda esta introducción abarca desde el compás 1 hasta el compás 44.

The musical score for the introduction of "Voz de mi tiple" is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Mezzo-Soprano:** A single staff with a treble clef, showing a whole rest for the duration of the introduction.
- Contralto:** A single staff with a treble clef, showing a whole rest for the duration of the introduction.
- Flute:** A single staff with a treble clef, showing a whole rest for the duration of the introduction.
- Tiple:** A single staff with a treble clef. It begins with a whole rest, followed by a Gm chord in the second measure, and then a melodic line starting in the third measure.
- Guitar:** A single staff with a treble clef. It begins with a whole rest, followed by a Gm7 chord in the second measure, and then a melodic line starting in the third measure. A "pizz." (pizzicato) marking is present under the first measure of the guitar part.
- Contrabass:** A single staff with a bass clef, showing a whole rest for the duration of the introduction.
- Cajón:** A single staff with a common time signature (C) and a 3/2 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes throughout the introduction.

Figura 42. Introducción "Voz de mi tiple"

El tema A inicia en el compás 45 y dura 16 compases. A excepción del compás 46, toda la melodía escrita va en 3 contra 2. El único instrumento que realiza el ritmo en 6/8 es el cajón.

Mezzo

CAlt.

Fl.

Tp.

Gtr.

Cb.

Ten - go mie - do queal - gún dí - a scol -

Ten - go mie - do queal - gún dí - a scol -

Es Gm7 D7

Es Gm7 D7

Figura 43. Inicio tema A "Voz de mi tiple"

Para pasar al tema B la flauta realiza un pequeño puente utilizando elementos de la introducción. El tema B inicia en el compás 87 y se diferencia del A debido al acompañamiento (tiple y guitarra) y su finalización, que a pesar de terminar igual (fa#) en este tema es utilizada para modular a su relativa directa, Sol.

Mezzo

CAlt.

Fl.

Tp.

Gtr.

Cb.

Yo no sé lo que pa - sa - rá no es - cu - char más bam - bu - cos. lo que sí pue - do con - fr -

Yo no sé lo que pa - sa - rá al no es - cu - char más bam - bu - cos. lo que sí pue - do con - fr -

Cm7 Gm7 Cm F#sus2 Cm7 Gm7

Cm7 Gm7 Cm7 F#sus2 Cm7 Gm7

Figura 44. Puente para tema B "Voz de mi tiple"

El tema C inicia con un juego de voces que suele empezar la mezzosoprano y contestar la contralto. Cada semifrase (son dos) termina con un tutti de las voces, siendo la última la extendida para poder crear un puente que conecte con la coda.

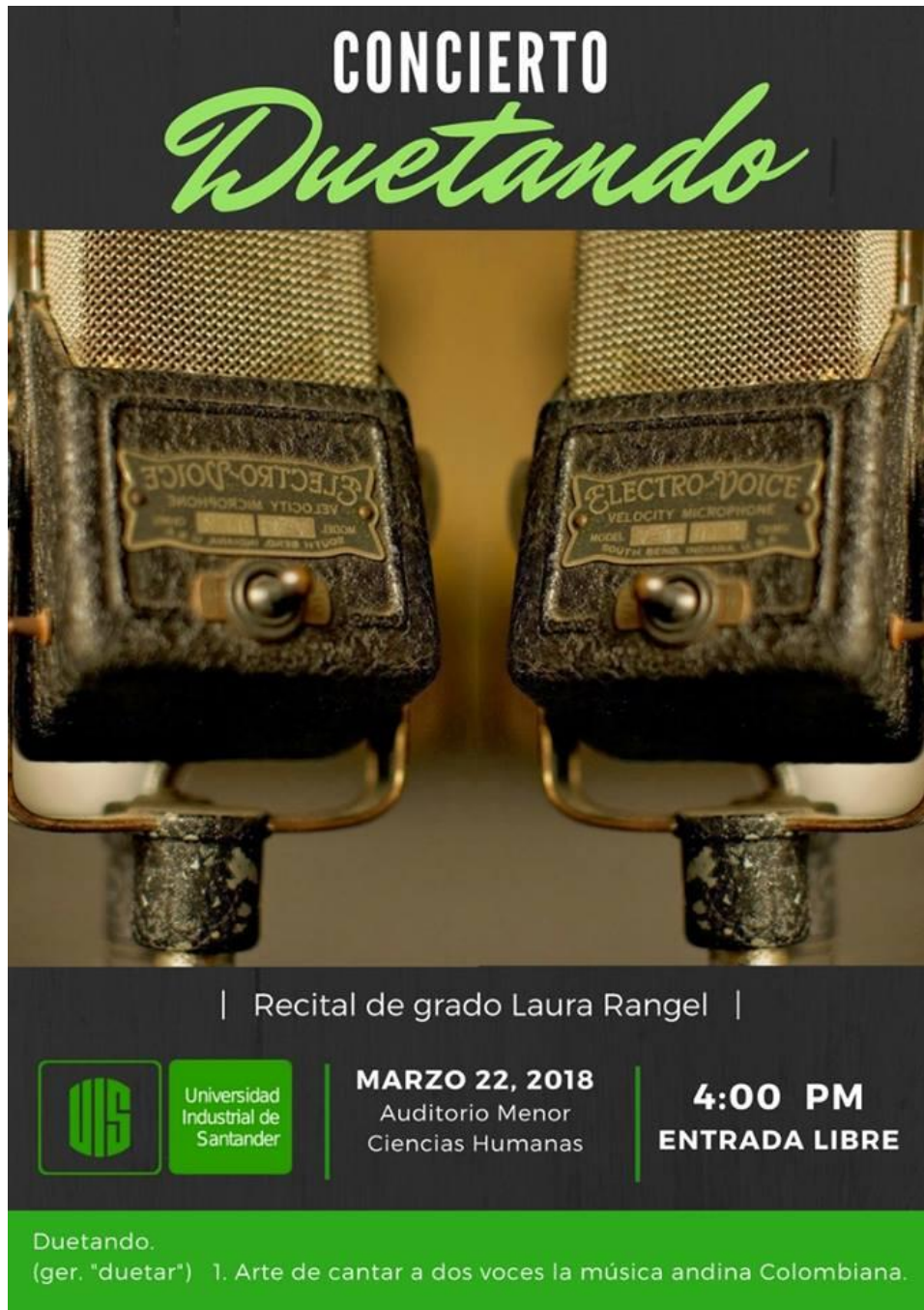
The musical score for the beginning of Theme C, "Voz de mi tiple", is presented in a multi-staff format. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score includes parts for Mezzo-soprano, Contralto, Flute, Trumpet, Guitar, and Cello/Double Bass. The lyrics are: "Sin - to tris - te - zial pen - sar que las no - tas - deun ti - ple de - jen de so - nar y que se pier -". The chord progression is Gmaj7, Bm7, C9, D7sus, D7, Am7.

Figura 45. Inicio tema C "Voz de mi tiple"

La extensión de esta segunda semifrase es utilizada para modular a la tonalidad original (sol menor) y la coda retoma elementos presentes en la introducción.


2.3.2 Concierto de difusión "Duetando". El segundo objetivo expuesto en este proyecto se trata del montaje musical de las ocho obras inéditas para ser presentadas en un concierto y para su desarrollo se realizó el recital planteado para difundir no sólo nuestra cultura musical sino el trabajo compositivo de la autora. El concierto se llevó a cabo el 22 de marzo del 2018 en el auditorio "Carmenza Landazábal" ubicado en la facultad de Ciencias Humanas a las 4:00 pm. Con dos semanas de anticipación se realizó la promoción de este concierto por medio de afiches que

fueron distribuidos por las zonas más concurridas de la UIS, también, se creó un evento en la red social Facebook donde se invitó a la comunidad universitaria y en general a participar de este concierto.



CONCIERTO
Duetando

| Recital de grado Laura Rangel |

 Universidad Industrial de Santander

MARZO 22, 2018
Auditorio Menor
Ciencias Humanas

4:00 PM
ENTRADA LIBRE

Duetando.
(ger. "duetar") 1. Arte de cantar a dos voces la música andina Colombiana.

Figura 46. Afiche publicitario del concierto de difusión



Figura 47. Evento creado en la red social Facebook

Cada persona que asistió al concierto firmó un formato de asistencia y el número total fue de 55 participantes de distintas carreras y ocupaciones, se tuvo en cuenta que la capacidad del auditorio “Carmenza Landazábal” es de 80 personas.



Figura 48. Agrupación musical junto con el dueto vocal interpretando el concierto

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
 PLANILLA DE ASISTENCIA
 RECITAL DE GRADO



Nombre	Edad	Carrera	Ocupación	Institución
Samuel Ardila	25		Comerciante	
Oskar Gonzalez	23	Lic. Música	Estudiante	UIS
Manuel Hanes Caro	21	Lic. Música	Estudiante	UIS
Diana Sastre	26	Lic. Literatura	Estudiante	UIS
Dayana Castillo	18	Lic. Música	Estudiante	UIS
Rigoberto Hernández	20	Lic. Música	Estudiante	UIS
Oscar Jader	27	Lic. Música	Estudiante	UIS
Angie Moreno	21	Microbiología	Estudiante	UIS
Liliana Arango	37	Lic. Música	Docente	UIS
Gloria Elena P.	58	Lic. de Ing. - Lit.	Docente	Normal Superior
Theresa Sica	4			
Nancy James	43			
Nancy Diaz R.	23	Ingeniería Industrial	Estudiante	UIS
Cindy Rincon	28	Lic. en Música	Egresada	UIS
José Maldonado	17		Estudiante	Las Américas
Samuel Paragel	14		Estudiante	Las Américas
PERCANTO KANORP	53		Docente	Inst. Carlos H. y familia
Jennifer Martínez	25	Psicología	Estudiante	UDI
Diana Juana Pinu B.	24	Música	Estudiante	Unad
Juan Pablo Rioser	14		Estudiante	
Luz Helena Rizo H.	21	P. Radio y Medios Aud.	Estudiante	ITAE
Nancy Malabalan M.	20	Permisos	Estudiante	UIS
Magally Macducci	56			
Martha Ruiz	57			
Noelia Solano	28			
Lucia Ruiz	88			
Augusto Ruiz	56			
German Chalata			Coordinador	PFC.
Luis Melendez	23	Derecho	Estudiante	UIS
Dora Linares	22	Lic. Música	Estudiante	UIS
Valentina Delgado	21	Lic. Música	Estudiante	UIS
José Córdova	58		Periodista	
Abel Arenas Urbina	20	Lic. Música	Estudiante	UIS
German Rivas Ponsel	46	Música	Docente	Independiente
Angela María Melo	26	Lic. en Música	Estudiante	UIS
Laura Viscaraga	24	Lic. en Música	Estudiante	UIS
Marcela Carro	27	Diseño Industrial	Docente (egresada)	
Ana Patricia	45	Música	Independiente	UIPS
Jilmar C. Ponsel F.	23	Ing. Amb.	Ingeniería	
Fredman Quintana	26			
ADRIANA QUINTERO	26	Lic. Música	Estudiante	UIS
CRISTIAN RAMOS	29		Estudiante	Corporación
Dayana Hernández	22	pedagogía	Estudiante	PFC

Figura 49. Control de asistencia del concierto

Gracias a la acogida que tuvo el concierto “Duetando” la autora mostró satisfactoriamente su trabajo compositivo y de esta forma logró el cometido que impulsó a realizarlo, la difusión de la

música andina colombiana y del formato musical utilizando el dueto vocal, también cabe resaltar que el recital tuvo muy buenos comentarios manifestados a la autora por los asistentes.

2.3.3 Sitio web “Duetando”. El último objetivo de este trabajo consiste en ampliar el repertorio de música andina colombiana para dueto, para esto se realizó el sitio web “Duetando” en donde se adjuntó todas las partituras disponibles para que la gente en general pudiera descargarlas y de esta forma lograr eficazmente el objetivo propuesto.



Figura 50. Portada del sitio web "Duetando"

La página tuvo buena acogida por la comunidad gracias a las redes sociales utilizadas como medio de promoción del sitio dejando un total de 107 suscriptores hasta el momento.

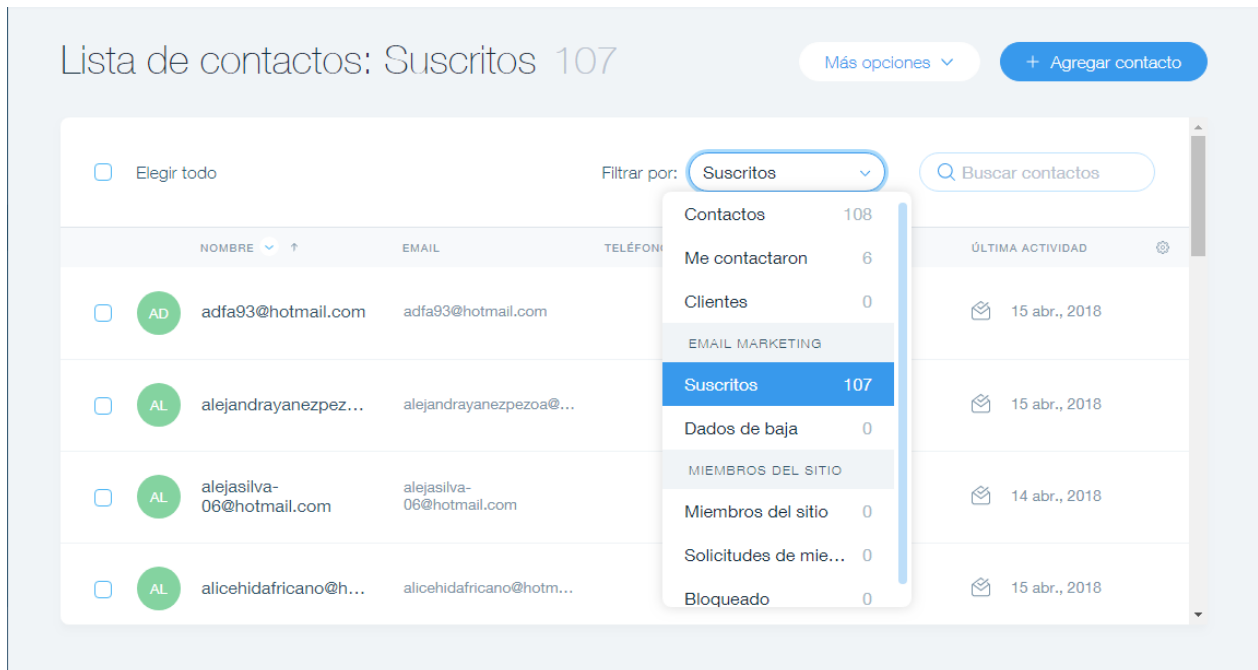


Figura 51. Suscriptores evidenciados en el panel de control del sitio web

Las personas suscritas o visitantes dejaron sus mensajes a la autora en gratitud a su trabajo, de esta forma se pudo notar que la acogida de la página web y la ampliación del repertorio fue un éxito.



Figura 52. Mensaje interno de usuario a la autora

El apoyo de amigos y familia ayudó también a la distribución del sitio web, ya que al compartir el link en sus perfiles de Facebook invitando a la gente a suscribirse fue fundamental para atraer más usuarios al sitio. Un aspecto importante en la publicación de la página web son los audios en vivo que fueron grabados en el concierto ya que al ser subidos a Soud Cloud aumentó la difusión ya que esta plataforma permite llegar a personas de distintas partes del mundo.

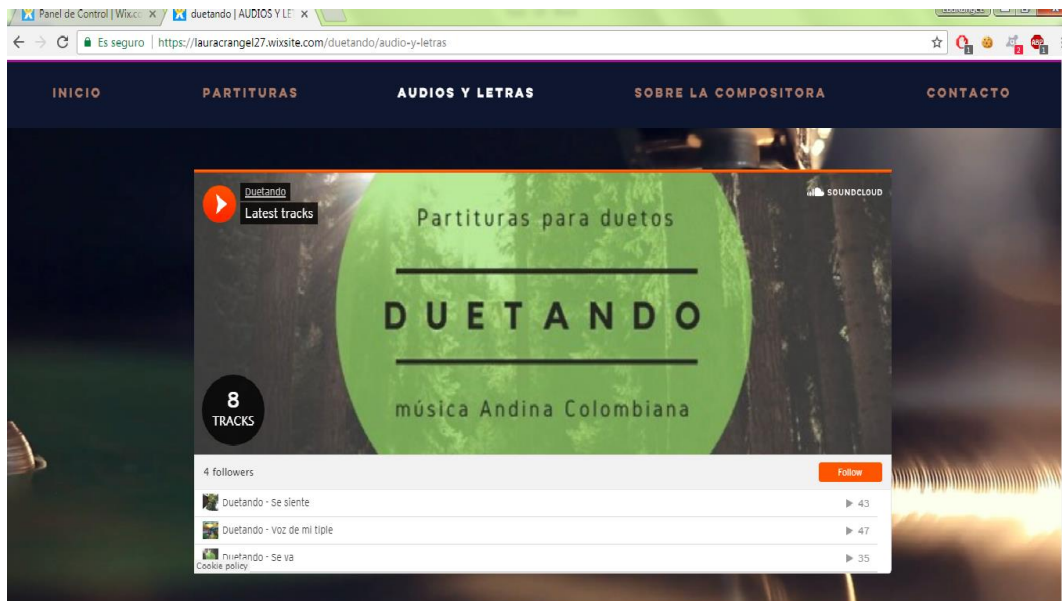


Figura 53. Apartado donde se encuentra el link de SoudCloud para acceder a los audios

3. Conclusiones

Utilizando algunas técnicas del contrapunto, la armonía moderna y conocimientos empíricos de la autora, nacen ocho composiciones de música andina colombiana con un estilo propio de creación, arreglo e interpretación musical. La inclusión de instrumentos como la flauta, el contrabajo y el cajón le permitió a la autora explorar nuevas sonoridades para enriquecer cada composición

aportándole a la música colombiana un nuevo repertorio de ocho obras inéditas para dueto vocal completamente disponibles en internet, un aspecto importante es la variación de formatos en las obras puesto que favoreció a que el concierto no se tornara monótono en cuánto a estilo y sonoridad.

Al concluir el desarrollo de este proyecto es importante resaltar que existen distintas estrategias eficaces para promover nuestra música andina colombiana, como la composición de nuevas músicas para que el repertorio se expanda, también, dejar disponible al público este material nuevo para que la ampliación se mantenga y sobre todo que se sigan creando eventos constantemente en las instituciones con la intención de acoger más oyentes y seguidores de nuestra cultura musical colombiana.

4. Recomendaciones

Se recomienda a los músicos que deseen iniciar una agrupación musical, tener en cuenta nuestro folclor andino colombiano para que se mantenga y no se pierda en medio de las costumbres foráneas que atropellan a nuestra cultura constantemente. Se recomienda también que los músicos a los que se inclinen por la composición exploren los aires andinos colombianos para seguir ampliando el repertorio y enriquecer la cultura musical con nuevas propuestas que pueden ser presentadas de distintas formas para favorecer la difusión, como conciertos o eventos relacionados con la música andina colombiana. Para la composición se recomienda específicamente tener claro los conceptos básicos de cada aire que se piensa utilizar tales como características de sonoridad y

acompañamiento para crear una nueva propuesta partiendo de lo tradicional que es la esencia de nuestro folclor andino, así mismo si se desea hacer uso de las voces junto con un instrumento melódico, es importante tener en cuenta que el timbre de dicho instrumento se acople a las voces y que su arreglo escrito respete las reglas básicas sobre el cruce de voces. Al realizar un montaje musical de un trabajo compositivo es fundamental saber escoger el cuerpo de trabajo, la puntualidad y la responsabilidad junto con el conocimiento musical son necesarios en un equipo de trabajo, así mismo, es importante la comunicación entre todos en cuánto a horario y también, si se desea dar alguna sugerencia musical al compositor. Un punto significativo es que se recomienda a la escuela de música de la UIS apoyar a los estudiantes que tengan inquietudes sobre la composición puesto que la escuela no consta sólo de instrumentistas solistas, sino también de estudiantes con proyectos de música colombiana con deseos de participar en los concursos y festivales a nivel nacional, al apoyar estas propuestas musicales se favorece la promoción de nuestro folclor andino y la creación de nuevas músicas andinas colombianas.

Referencias bibliográficas

- Alzate, A. (2015). *Nueva música instrumental andina colombiana: la identidad y sus tensiones*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Anzaldúa, L. C. (2007). *La tratadística española del contrapunto severo desde el siglo XVIII al XX*. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.
- Anzula, P., Rodríguez, M., & León, F. (2011). *Cancion andina en duetos. Transcripción y aproximación documental*. Bogotá: Universidad de los Andes, Departamento de música.
- Añez, J. (1951). *Canciones y recuerdos : conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*. Bogotá: Editorial ABC.
- Añez, J., & Añez, V. (2013). *Dúo vocal de compocisiones originales*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Baena, J. (2012). *El cajón: experiencia musical y didáctica en Risaralda*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Basto, L., & Perez, J. (2015). Formación ciudadana por medio de la música andina colombiana:. *Revista Perspectivas Educativas*, 4.
- Bermudez, E. (2013). *EL DUETO ANDINO VOCAL COLOMBIANO Elemento musical: Homofonía*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Cardona López, M. G. (2009). *El violín y el contrabajo del grupo base como práctica pedagógico-musical en el " Cuyabrito de Oro", Festival Nacional Infantil de música Andina Colombiana*. Pereira: Bachelor's thesis, Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.

- Castaño, L. (2010). *La música vocal andina, empapada de un nuevo lenguaje*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.
- Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. Idea Books.
- Franco, L. (2005). *Música Andina Occidental*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Giraldo, S. (2016). *Monografía del dueto "Oscar y Julio" con obra inédita en concurso nacional del bambuco en las versiones 2010 - 2012*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Gutiérrez, S. G. (2016). *MONOGRAFÍA DEL DUETO "ÓSCAR Y JULIO" CON OBRA INÉDITA EN CONCURSO NACIONAL DEL BAMBUCO EN LAS VERSIONES 2010-2012*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Hernández, O. (2012). Análisis de correspondencias entre música y texto en el libro Canciones y recuerdos, de Jorge Añez: en busca del tópico de la melancolía andina en la música colombiana. *El Artista*, 239-255.
- Herrera, E. (1990). *Teoría musical y armonía moderna Vol. 1*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna Vol.2*. Antoni Bosch.
- Jiménez, A., & Montoya, A. (2017). *EL RITMO DEL PASILLO COLOMBIANO: UN FACTOR MUSICAL PARA EL DESARROLLO DE PROCESOS*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José De Caldas.
- Manzano, M. (1995). Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral. *Anthropos*.
- Martínez, C. (2009). *Composición y producción de bambucos y pasillos basado en estilo bogotano de la primera mitad del siglo XX*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Ortiz, J. (2012). *Arreglos musicales de siete canciones de música andina colombiana para dueto mixto con acompañamiento de flauta, tiple y guitarra*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Otero, L. (2009). *PROCESO DE COMPOSICIÓN DE ARREGLOS VOCALES (CON O SIN ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL) EN REPERTORIO DE MÚSICA TRADICIONAL Y/O POPULAR COLOMBIANA*. Bogotá: Pontifica Universidad Javeriana.
- Pilar Azula, M. R. (2011). *Canción andina colombiana en duetos*. Bogotá: Universidad de los Andes, Departamento de música.
- Prado, P. M. (2016). *Medios y recursos expresivos de la flauta traversa en la interpretación*. Cuenca: UNIVERSIDAD DE CUENCA.
- Rangel, L. (Enero de 2018). *Duetando*. Obtenido de Duetando: <https://lauracrangel27.wixsite.com/duetando>
- Riemann, H. (1897). *Armonía y Modulación*. Editorial Labor S.A.
- Rodríguez, Y. (2016). *PROPUESTA INTERPRETATIVA VOCAL EN LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA DESDE LA EXPERIENCIA DE DOS CANTANTES RECONOCIDAD EN EL GÉNERO*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Salgar, O. H. (2012). Análisis de correspondencias entre música y texto en el libro *Canciones y recuerdos*, de Jorge Añez: en busca del tópico de la melancolía andina en la música. *El artista*, 239-255.
- Santamaría, C. (2007). La "Nueva Música Colombiana": La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. *El Artista*, 6-24.
- Tamayo, L. (2008). *EL BAMBUCO COMO EXPRESIÓN CULTURAL DE LA REGIÓN ANDINA*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.

Apéndices

Apéndice A. Cómo me gusta

Score

Cómo me gusta

Bambuco

Laura Rangel

Musical score for the instrumental introduction of 'Cómo me gusta'. The score is in 2/4 time and D major. It features six staves: Mezzo-Soprano, Contralto, Flute (labeled 'Soplo percutado'), Tiple, Guitar, and Bass. The Flute part contains the melodic line, while the other instruments provide accompaniment.

Musical score for the vocal entry of 'Cómo me gusta'. It features six staves: Mezzo, CAlt., Fl., Tp., Gtr., and B. The Mezzo and CAlt. parts contain the vocal line with lyrics: 'Co - mo me gusta mi - rar tu gos - to cuán - do des - pier - tas mién - tras'. The instrumental parts (Fl., Tp., Gtr., B.) provide accompaniment. The guitar part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking.

Cómo me gusta

3

The musical score for "Cómo me gusta" is presented in a multi-staff format. It includes the following parts and lyrics:

- Mezzo:** el so - el de hoy y de siem - pre ma - no o - or
- C. Alt.:** so - de hoy y de siem - pre ma - no o - or
- Fl.:** Chord markings: E7(9), Em7, F7, Dmaj7, D7sus
- Trp.:** Chord markings: E7(9), Em7, Dmaj7, D/E, D7sus
- Gtr.:** Chord markings: E7(9), Em7, Dmaj7, D/E, D7sus
- B.:** Bass line accompaniment.

The second system of the score includes the following parts and lyrics:

- Mezzo:** Ca - da di - a es un a - jo - driz pe - ro siem - pre con - ti - go to - dos sen - ci - llo y
- C. Alt.:** Ca - da di - a es un a - jo - driz pe - ro siem - pre con - ti - go to - dos sen - ci - llo y
- Fl.:** Chord markings: D7, Gmaj7, Gm7, Dmaj7
- Trp.:** Chord markings: D7, Gmaj7, Gm7, Dmaj7, D7sus, D7
- Gtr.:** Chord markings: D7, Gmaj7, Gm7, Dmaj7, D7sus, D7
- B.:** Bass line accompaniment.

4 Cómo me gusta

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 49-54) includes vocal lines for Mezzo and C. Alt. and instrumental parts for Flute, Trumpet, Guitar, and Bass. The second system (measures 57-62) continues the instrumental parts, with the vocal lines remaining silent.

System 1 (Measures 49-54):

- Mezzo:** *ven mi vi - da ven con mi go - o*
- C. Alt.:** *ven Mi vi - da ve con - mi - go - o*
- Fl.:** Chords: Gmaj7, F7, Dmaj7, D^F
- Trp.:** Chords: Gmaj7, Dmaj7, D^F
- Gtr.:** Chords: Gmaj7, Dmaj7, D^F
- B.:** Bass line accompaniment.

System 2 (Measures 57-62):

- Mezzo:** Silent
- C. Alt.:** Silent
- Fl.:** Chords: Em7, A7, Bm7, E7(9), Em7
- Trp.:** Chords: Em7, A7, Bm7, E7(9), Em7
- Gtr.:** Chords: Em7, A7, Bm7, E7(9), Em7
- B.:** Bass line accompaniment.

2 **Cómo me gusta**

Mezzo: yo-o si-go aún so-ñan-do con-ti-go

CAlt: si-go aún so-ñan-do

Fl.

Tp.

Gtr.

B.

Mezzo: Co-mo me gusta to-ca-a-r tu ma-no cuan-do ca-mi-no ha-jo

CAlt: Co-mo me gusta to-ca tu ma-no ha-joel

Fl. Dmaj7 Em7 A7 Bm7

Tp. Em7 A7 Bm7

Gtr. Em7 A7 Bm7

B.

Cómo me gusta

5

67

Mezzo

C. Alt.

Fl.

Trp.

Gtr.

B.

67

co - mo me gusta - la ca -

67

Mezzo

C. Alt.

Fl.

Trp.

Gtr.

B.

71

u y yo

71

tar - te al o - i - do la me - lo - di - a que re - cuer - do al - go má - g - co y yo

71

arco

pizz.

Em7

Em7

6 Cómo me gusta

The musical score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for vocal parts: Mezzo (Soprano) and CAlt. (Alto). The lyrics are written below the vocal lines. The third staff is for Flute (Fl.), the fourth for Trumpet (Tp.), the fifth for Guitar (Gtr.), and the sixth for Bass (B.). Chord markings are placed below the instrumental staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Mezzo: dis-fu - to tan-to de tuen can-to Ca - da di - a es...

CAlt.: dis - fu - to de tuen - can - to Ca - da di - a es...

Fl.: F7 Dmaj7 D7sus D7 Gmaj7

Tp.: Dmaj7 D7sus D7 Gmaj7

Gtr.: (Chordal accompaniment)

B.: (Bass line)

Mezzo: un a - je - driz pe - ro siem - pre con - ti - go to - do esen - ci - lo y ven mi vi - da...

CAlt.: un a - je - driz pe - ro siem - pre con - ti - go to - dos an - ci - lo y ven

Fl.: Gm7 Dmaj7 Gmaj7

Tp.: Gm7 Dmaj7 D7sus D7 Gmaj7

Gtr.: (Chordal accompaniment)

B.: (Bass line)

Cómo me gusta

7

Musical score for page 7 of 'Cómo me gusta'. The score includes vocal parts for Mezzo and C. Alt., and instrumental parts for Flute (Fl.), Trumpet (Tp.), Guitar (Gtr.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'ven con mi go... Ca da di a un... Mi vi da ve con mi go... Ca da di a un...'. The score includes dynamic markings such as *mf* and *af lib*. Chord symbols like F7, Dmaj7, D7, and Gmaj7 are present. The page number '7' is in the top right corner.

8

Cómo me gusta

Musical score for page 8 of 'Cómo me gusta'. The score includes vocal parts for Mezzo and C. Alt., and instrumental parts for Flute (Fl.), Trumpet (Tp.), Guitar (Gtr.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'con mi go...'. The score includes dynamic markings such as *mf*. The page number '8' is in the top left corner.

Apéndice B. Fuera a los malos

Score

Fuera a los malos

Pasillo

Laura Rangel

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Soprano, Contralto, Flute, Tiple, Guitar, and Contrabass. The second system includes Soprano (S), Contralto (CAlt.), Flute (Fl.), Tiple (Tpl.), Guitar (Gtr.), and Contrabass (Cb.).

System 1:

- Soprano:** Rests throughout.
- Contralto:** Rests throughout.
- Flute:** Melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Tiple:** Chords: Bmaj7, Emaj7, F#m7, Emaj7.
- Guitar:** Melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Includes a *pizz.* marking.
- Contrabass:** Bass line with notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

System 2:

- Soprano (S):** Rests throughout.
- Contralto (CAlt.):** Rests throughout.
- Flute (Fl.):** Melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Tiple (Tpl.):** Chords: Bmaj7, Emaj7, Bmaj7, C#m, G#m7, Emaj7, Bmaj7.
- Guitar (Gtr.):** Chords: Bmaj7, Emaj7, Bmaj7, C#m7, G#m7, Emaj7, Bmaj7.
- Contrabass (Cb.):** Bass line with notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

Fuera a los malos

2

13

S
La mon-ta - ña ver - deen la ven - ta-na me sa - lu - da des - dea - llá con el sol en sues -

CAlt.
La mon-ta - ña ver - deen la ven - ta-na me sa - lu - da des - dea - llá con el sol en sues -

Fl.
13
Emaj7 Bmaj7 Emaj7 Bmaj7 Emaj7 C#m7

Tpl.
13
Emaj7 Bmaj7 Emaj7 Bmaj7 Emaj7 C#m7

Gtr.
13

Cb.
13

19

S
pal - da Y me pa - re-ce que no hay lu - gar a la vio - len - cia que se

CAlt.
pal - da Y me pa - re-ce que no hay un lu - gar a la vio - len - cia que

Fl.
19
G#m7 G#m7 B Emaj7 Bmaj7 Emaj7 Bmaj7

Tpl.
19
G#m7 G#m7 B/F Emaj7 Bmaj7 Emaj7 Bmaj7

Gtr.
19

Cb.
19

Fuera a los malos

3

25

S
ro - hu laa - le - gri - a de mi pu - is _____ Fue - ra

CAlt.
ro - hu laa - le - gri - a de mi pu - is _____ Fue - ra

Fl.
C#m7 Gaug B maj7 D#m7(b5) F#dim C#m7

Tpl.
C#m7 Gaug B maj7 D#m7(b5) F#dim C#m7

Gtr.
C#m7 Gaug B maj7 D#m7(b5) F#dim C#m7

Cb.
C#m7 Gaug B maj7 D#m7(b5) F#dim C#m7

30

S
a los ma - los que ha - cen da - ños la gen - te bue - na fue - ra fue - ra de

CAlt.
a los ma - los que ha - cen da - ños la gen - te bue - na fue - ra fue - ra de

Fl.
D#m7 C#m7 B maj7 C#m7 D#m7

Tpl.
D#m7 C#m7 B maj7 C#m7 D#m7

Gtr.
D#m7 C#m7 B maj7 C#m7 D#m7

Cb.
D#m7 C#m7 B maj7 C#m7 D#m7

Fuera a los malos

The musical score is arranged in a system of staves. The vocal parts (Soprano, Alto, Flute) and the guitar/bass parts are written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Spanish and are placed below the vocal staves. The guitar part includes chord diagrams for various chords.

Lyrics:
 mi pa-is _____ Fue - ra a los ma - los que ha - cen da - ños la gen - te
 mi pa-is _____ Fue - ra a los ma - los que ha - cen da - ños la gen - te
 bue - na fue - ra fue - ra de mi pa-is _____
 bue - na fue - ra fue - ra de mi pa-is _____

Guitar Chords:
 C#m7 Bmaj7 F#dim C#m7 D#m7 C#m7
 C#m7 Bmaj7 F#dim C#m7 D#m7 C#m7
 Bmaj7 C#m7 D#m7 C#m7 Bmaj7

Fuera a los malos

5

The musical score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for vocal parts: Soprano (S) and Contralto (CAlt.). The third staff is for Flute (Fl.), the fourth for Trumpet (Tpl.), the fifth for Guitar (Gtr.), and the sixth for Bass (Cb.).

First System (Measures 46-51):

- Soprano (S):** Rests in all measures.
- Contralto (CAlt.):** Rests in all measures.
- Flute (Fl.):** Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes.
- Trumpet (Tpl.):** Chordal accompaniment with slash marks in measures 47-51.
- Guitar (Gtr.):** Rhythmic accompaniment with slash marks in measures 47-51.
- Bass (Cb.):** Bass line with eighth and quarter notes.
- Chords:** Emaj7, F# (measures 47-48), C#m7, G#m7, Emaj7 (measures 49-51).

Second System (Measures 52-57):

- Soprano (S):** Melodic line with lyrics: "Yo me sien - to bu - joun ár - bol de flo - res _ aes - cu - char el si - len - cio que in -".
- Contralto (CAlt.):** Melodic line with lyrics: "Yo me sien - to bujo un ár - bol aes - cu - char el si - len - cio que in -".
- Flute (Fl.):** Rests in all measures.
- Trumpet (Tpl.):** Chordal accompaniment with slash marks in all measures.
- Guitar (Gtr.):** Rhythmic accompaniment with slash marks in all measures.
- Bass (Cb.):** Bass line with eighth and quarter notes.
- Chords:** Bmaj7, Emaj7, Bmaj7, Emaj7, Bmaj7, Emaj7 (measures 52-57).

6 Fuera a los malos

System 1 (Measures 58-63):

S: va - deel lu - gar Y me pre - gún-to por - qué hay lu - gar a la vio-

CAlt.: va - deel lu - gar Y me pre - gún-to por - qué hay un lu - gar a la vio-

Fl.: C \sharp m7 G \sharp m7 G \sharp m7 B Emaj7 Bmaj7 Emaj7

Tpl.: C \sharp m7 G \sharp m7 G \sharp m7 B/F Emaj7 Bmaj7 Emaj7

Gtr.: (Chord diagrams for C \sharp m7, G \sharp m7, G \sharp m7, B/F, Emaj7, Bmaj7, Emaj7)

Cb.: (Bass line)

System 2 (Measures 64-69):

S: len - cia que se ro-ba laa - le - gri-a de mi pa - is _____ Fue - ra

CAlt.: len - cia que ro-ba laa - le - gri-a de mi pa - is _____ Fue - ra

Fl.: Bmaj7 C \sharp m7 G \sharp m7 Bmaj7 D \sharp m7(x5) F \sharp dim C \sharp m7

Tpl.: Bmaj7 C \sharp m7 G \sharp m7 Bmaj7 D \sharp m7(x5) F \sharp dim C \sharp m7

Gtr.: (Chord diagrams for Bmaj7, C \sharp m7, G \sharp m7, Bmaj7, D \sharp m7(x5), F \sharp dim, C \sharp m7)

Cb.: (Bass line)

Fuera a los malos 7

70

S
a los ma - los quecha-cen di-ñoa la gen - te bue - na fue - ra fue - ra de

CAlt.
a los ma - los quecha-cen di-ñoa la gen - te bue - na fue - ra fue - ra de

Fl.
D \sharp m7 C \sharp m7 Bmaj7 C \sharp m7 D \sharp m7

Tpl.
D \sharp m7 C \sharp m7 Bmaj7 C \sharp m7 D \sharp m7

Gtr.
D \sharp m7 C \sharp m7 Bmaj7 C \sharp m7 D \sharp m7

Cb.
70

75

S
mi pa - is. Fue - ra a los ma - los quecha-cen di-ñoa la gen - te

CAlt.
mi pa - is. Fue - ra a los ma - los quecha-cen di-ñoa la gen - te

Fl.
mi pa - is. Fue - ra a los ma - los quecha-cen di-ñoa la gen - te

C \sharp m7 Bmaj7 F \sharp dim C \sharp m7 D \sharp m7 C \sharp m7

Tpl.
C \sharp m7 Bmaj7 F \sharp dim C \sharp m7 D \sharp m7 C \sharp m7

Gtr.
C \sharp m7 Bmaj7 F \sharp dim C \sharp m7 D \sharp m7 C \sharp m7

Cb.
75

Fuera a los malos 8

80

S
bue - na fue - ra fue - ra de mi pa - is

CAlt.
bue - na fue - ra fue - ra de mi pa - is

Fl.
bue - na fue - ra fue - ra de mi pa - is

Bmaj7 C \sharp m7 G \sharp m7 B Emaj7 Bmaj7

Tpl.
Bmaj7 C \sharp m7 G \sharp m7 B/F Emaj7 Bmaj7

Gtr.
Bmaj7 C \sharp m7 G \sharp m7 B/F Emaj7 Bmaj7

Cb.
80

Apéndice C. Gracias

Score

Gracias

Laura Rangel

Laura Rangel

The musical score for 'Gracias' is presented in two systems. The first system includes parts for Mezzo-Soprano, Contralto, Tiple, and Guitar. The second system includes parts for Mezzo, CAlt., Tpl., and Gtr. The score is written in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The guitar part features chords Eadd9 and F#7sus4. The vocal parts (Mezzo-Soprano, Contralto, Mezzo, CAlt.) are currently silent, indicated by whole rests. The Tiple and Tpl. parts have melodic lines with some notes marked with an accent (>). The guitar part provides a harmonic accompaniment with sustained chords.

2
16

Gracias

Mezzo

CAlt.

Tpl.

Gtr.

Eadd9 F#m7 Eadd9 F#m7 F#m7/G#

22

Mezzo

CAlt.

Tpl.

Gtr.

Amaj7 Bb F#m7(5) B7(9) Eadd9

Gracias

3

27

Mezzo

CAlt.

Tpl.

Gtr.

G° F#m7 F#m7/G# Amaj7 Bb°

32

Mezzo

CAlt.

Tpl.

Gtr.

Es - toy pa - ra - do fren - tea ti - i con

Es - toy pa - ra - da fren - tea ti - i con

E maj7 F#m7

F#m7(x5) B 7(x9) E maj7 F#m7

4 Gracias

37

Mezzo
tan - to que de - cir y con mi al - ma - bier - ta pa - ra ti ven -

CAlt.
tan - to que de - cir y con mi al - ma - bier - ta pa - ra ti ven -

Tpl.
Am7 Amaj7 B7

Gtr.
Am7/C Amaj7 B7

42

Mezzo
goa de - cir - te que mee - na - mo - ré de ti y que lle - nas mi vi -

CAlt.
goa de - cir - te que mee - na - mo - ré de ti y que lle - e - e -

Tpl.
Amaj7

Gtr.
Eadd9 G° F#m7 F#m7/G# Amaj7

47

Mezzo
#vr con lo que me ha - ce fe - liz Gra - a - cias por lle -

CAlt.
nas con lo que me ha - ce fe - liz Gra - a - a - cias por lle -

Tpl.
Bb° B7 C#m7 Eadd9 G#7

Gtr.
Bb° B7 C#m7 Eadd9 G#7

Gracias

5

52

Mezzo
 gar cuan-do me - nos te bus - ca - ba cuan-do más te ne - ce - si - ta - ba y

CAlt.
 gar cuan-do me - nos te bus - ca - ba cuan-do más te ne - ce - si - ta - ba y

Tpl.
 C#m7 Amaj7 Emaj7 D#m(b5) G#7 C#m7

Gtr.
 C#m7 Amaj7 Emaj7 D#m(b5) G#7 C#m7

57

Mezzo
 te lla - ma - ba _____ lle - gas - te tú son - rién - do - me yha -

CAlt.
 te lla - ma - ba - a lle - gas - te tú son - rién - do - me yha -

Tpl.
 Amaj7 B9 B7sus B7

Gtr.
 Amaj7 B9 B7 Amaj7(add9)

62

Mezzo
 blán - do - me ya - si fue que mee - na - mo - ré

CAlt.
 blán - do - me ya - si fue que mee - ma - mo - ré

Tpl.
 F#m7

Gtr.
 Aadd9/G# F#m7 B7(9) Eadd9 F#m7 Eadd9

6 Gracias

Mezzo

CAlt.

67

Tpl.

Gtr. F#m7 F#m7/G# Amaj7 B° F#m7(♯5)

72

Mezzo

CAlt.

Tpl.

Gtr. B 7(♯9) Eadd9 G° F#m7 F#m7/G#

77

Mezzo

CAlt. Quie - ro te - Quie - ro te -

Tpl. E maj7

Gtr. Amaj7 B° F#m7(♯5) F#° E maj7

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Gracias'. It is arranged for Mezzo (voice), CAlt. (alto saxophone), Tpl. (trumpet), and Gtr. (guitar). The score is divided into three systems. The first system (measures 67-71) features a guitar accompaniment with chords F#m7, F#m7/G#, Amaj7, B°, and F#m7(♯5). The second system (measures 72-76) features guitar chords B 7(♯9), Eadd9, G°, F#m7, and F#m7/G#. The third system (measures 77-81) includes vocal lines for Mezzo and CAlt. with the lyrics 'Quie - ro te - Quie - ro te -'. The guitar accompaniment in this system includes chords Amaj7, B°, F#m7(♯5), F#°, and E maj7. The trumpet part has melodic lines with some rests and slurs. The alto saxophone and mezzo voice parts have rests in the first two systems and enter in the third system.

Gracias

7

82

zzo
ner - te siem - prea - qui - i pues no me veo sin ti y

Alt.
ner - te siem - prea - qui - i pues no me veo sin ti y

82

F#m7 Am7/C

Gtr.

86

zzo
e - so es her - mo - so pa - ra mi yes que me trans-for-mas-tey me i-

Alt.
e - so es her - mo - so pa - ra mi yes que me trans-for-mas-tey me i-

86

A maj7 B7sus B7 Cm7

Gtr.

A maj7 B7 Eadd9

8 Gracias

92

ZZO
lu - cio - né y teen - con - tré

Alt.
lu - cio - né y tee - con - tré é

Gtr.
Bm7 Amaj7 Bb° B7 C#m7 D#°

Gpl.
Bb° B7 C#m7

97

ZZO
Gra - a - cias por lle - gar cuan - do

Alt.
Gra - a - a - cias por lle - gar cuan - do

Gtr.
Eadd9 G#7 C#m7

Gpl.
Eadd9 G#7 C#m7

Gracias

9

103

Soprano: me - nos te bus - ca - ba cuan - do más te ne - ce - si - ta - ba y te lla - ma - ba

Alto: me - nos te bus - ca - ba cuan - do más te ne - ce - si - ta - ba y te lla - ma - ba

Tpl. Chords: A maj7, E maj7, D#(b5), G#7, C#m7, A maj7

Gtr. Chords: A maj7, E maj7, D#(b5), G#7, C#m7, A maj7

108

Soprano: lle - gas - te tú son - rién - do - me yha - blán - do - me ya -

Alto: a lle - gas - te tú son - rién - do - me yha - blán - do - me ya -

Tpl. Chords: Bb°, B7sus, B7

Gtr. Chords: Bb°, B7, A maj7(add 9), Aadd9/G#

10 Gracias

113

so: si fue que mee - na - mo - ré. ya - si fue que

Alt.: si fue que mee - ma - mo - ré. ya - si fue que

113

Tpl. F#m7 B7 Amaj7

Gtr. F#m7 B7(b9) C#m7 Bm7 Amaj7

118

so: mee - na - mo - ré

Alt.: mee - ma - mo - ré

118

Tpl. F#m7(b5)

Gtr.

Gracias 11

rit.

123

so: *rit.*

Alt.: *rit.*

123

Tpl. *rit.*

Gtr.

Apéndice D. Grito de tierra

Score

Grito de tierra

Bambuco

Laura Rangel

Soprano

Contralto

Flute

Tambora

Tiple

Bajo

S

CAlt.

Fl.

Tra.

Tpl.

B.

ses - cu - cha de le - jos un gri - to y na - die pa - re - ce dar - se cuen - ta

Sees - cu - cha de le - jos un gri - to y na - die pa - re - ce dar se cuen - ta

2 Grito de tierra

15

S

— ques - tibe - ri - da — es - ta tie - rra — que no pa - ra de llo - rar que no

CAIt.

— ques - tibe - ri - da es - ta tie - rra que no pa - ra de llo - rar — que no

Fl.

15

Tra.

15

Tpl.

B.

22

S

pa - ra de su - pli - car — ya no más no más ho - yos en mi piel — des - va - ra -

CAIt.

para de su - pli - car — ya no más no más ho - yos en mi piel — des -

Fl.

22

Tra.

22

Tpl.

B.

Grito de tierra

3

29

S. tin - do me _____ ya no más só - lo se pien - saen des-truc - ción _____ dis-fra

CAlt. va-ra-tan - do - me - e - e ya no más so - lo se pien - saen-des-truc - ción _____ dis-fra

Fl.

Tra.

Tpl.

B.

36

S. za - da de un mun - do me - jor _____ cuán-doha-bráun fi - nal o se tie-ne que que -

CAlt. za - da de un mun - do me - jor _____ cuan - doha-brá un fi-nal o se tie-ne que

Fl.

Tra.

Tpl.

B.

4 Grito de tierra

Musical score for measures 43-50. The score includes parts for Soprano (S), Alto (CAlt.), Flute (Fl.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tpt.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "brar en pe - da - zos el cie - lo pa - ra ter - mi - nar con es - ta rui - na que - brar pa - ra ter - mi - nar con es - ta rui - na".

Musical score for measures 51-58. The score includes parts for Soprano (S), Alto (CAlt.), Flute (Fl.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tpt.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "rui - na rui - na".

Grito de tierra

5

Musical score for measures 58-63. The score includes staves for Soprano (S), Alto (CAlt.), Flute (Fl.), Trombone (Tra.), Trumpet (Tpt.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part features a melodic line with grace notes and a rhythmic pattern. The Trombone part has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The vocal parts (S and CAlt.) are mostly silent, with a few notes at the end of the system.

Musical score for measures 64-69. The score includes staves for Soprano (S), Alto (CAlt.), Flute (Fl.), Trombone (Tra.), Trumpet (Tpt.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part continues with a melodic line and a rhythmic pattern. The Trombone part has a rhythmic accompaniment. The vocal parts (S and CAlt.) have the word "Qué" written below them, with a few notes at the end of the system.

6 Grito de tierra

70

S
 tie-ne que pa - sar que se par-tien dos el mun - do o qui - zà queel mar pro-fun - doum día se

CAlt.
 tie-ne que pa - sar que se par - ta en dos el mun - do _____

70

Fl.

70

Tra.

70

Tpl.

70

B.

70

S
 quie - ra ven - gar y las mu - ra - llas no se rán _____ su - fi - cien -

CAlt.
 quie - ra ven - gar _____ no se - rán _____ su - fi - cien -

70

Fl.

70

Tra.

70

Tpl.

70

B.

Grito de tierra

7

83

S
- tes _____ Qué tie-ne que pa-sar queel sol en u- na tar- de nos a-

CAIt.
- tes _____ Qué tie- ne que pa- sar queel sol en u- na tar- de nos a-

Fl.

Tra.

Tpl.

B.

90

S
lun-bee nien- tras ar- den los bos-ques sin po-der- loa-pa gar cal- ci nan- do

CAIt.
lun-bee nien- tras ar- den los bos-ques sin po-der- loa pa- gar cal- ci- nan- do

Fl.

Tra.

Tpl.

B.

8 Grito de tierra

System 1 (Measures 8-12):

Soprano (S):
 la mal - dad de la gen - te Qué tie - ne que pa -

Alto (CAlt.):
 la mal - dad de la gen - te Qué tie - ne que pa -

Flute (Fl.):
 (Rests)

Trombone (Tra.):
 (Rhythmic pattern)

Trumpet (Tpt.):
 (Rests)

Bass (B.):
 (Rests)

System 2 (Measures 13-17):

Soprano (S):
 sar que se par - ta en dos el mun - do o qui - zá que el mar pro - fun - do un día se que - ra ven - gar

Alto (CAlt.):
 sar que se par - ta en dos el mun - do que - ra ven - gar

Flute (Fl.):
 (Rests)

Trombone (Tra.):
 (Rhythmic pattern)

Trumpet (Tpt.):
 (Rests)

Bass (B.):
 (Rests)

Grito de tierra

9

116

S. y las mu - ra - llas no se rán su - fi - cien - tes

CAlt. no se - rán su - fi - cien - tes

Fl.

Tra.

Tpl.

B.

117

S. Qué tie - ne que pa - sar quel sol en u - na tar - de nos a - lúm - bre mien - tras ar -

CAlt. Qué tie - ne que pa - sar quel sol en u - na tar - de nos a - lum - bre mien - tras ar -

Fl.

Tra.

Tpl.

B.

10 Grito de tierra

123

S
- den los bos-ques sin po-der - los pa gar cal - ci nan - do la mal - dad

CAIt.
- den los bos-ques sin po-der - los pa gar cal - ci - nan - do la mal - dad

Fl.

Tra.

Tpl.

B.

130

S
de... la gen - te

CAIt.
de... la gen... te

Fl.

Tra.

Tpl.

B.

Gmaj7 B7

Grito de tierra

11

137

S
CAlt.
Fl.
Tna.
Tpt.
B.

Em7 Bm7 Cmaj7 D9sus Em7

Detailed description: This system of musical notation covers measures 137 to 143. It features six staves: Soprano (S), Alto Clarinet (CAlt.), Flute (Fl.), Trumpet (Tna.), Trumpet (Tpt.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#). The Soprano and Alto Clarinet parts are mostly rests. The Flute part has a melodic line with some grace notes. The Trumpet (Tna.) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet (Tpt.) part has rests followed by a melodic phrase. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols Em7, Bm7, Cmaj7, D9sus, and Em7 are placed below the Tna. staff.

144

S
CAlt.
Fl.
Tna.
Tpt.
B.

B7 Am7 F#m7(b5) B7

Detailed description: This system of musical notation covers measures 144 to 147. It features the same six staves as the previous system. The Soprano and Alto Clarinet parts are mostly rests. The Flute part has a melodic line. The Trumpet (Tna.) part has a rhythmic pattern. The Trumpet (Tpt.) part has chords. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols B7, Am7, F#m7(b5), and B7 are placed below the Tna. staff.

Apéndice E. Mi papá

Score

Mi Papá

Bambuco

Laura Rangel

Lento *a tempo*

This system includes staves for Mezzo-Soprano, Contralto, Flute, Tiple, Guitar, Bass, and Cajón. The vocal parts (Mezzo-Soprano and Contralto) have a vocal line with a 'u' syllable and a long horizontal line underneath. The instrumental parts (Flute, Tiple, Guitar, Bass, and Cajón) are mostly rests, with the Flute and Guitar starting to play in the second measure.

This system includes staves for Mezzo, C. Alt., Fl., Tpl., Gtr., B., and Cajón. The vocal parts (Mezzo and C. Alt.) are mostly rests. The Flute part has a melodic line starting in the second measure. The Tiple part has a rhythmic accompaniment. The Guitar part has a rhythmic accompaniment with a 'pizz.' marking. The Bass and Cajón parts are mostly rests.

2 Mi Papá

Mezzo

C. Alt.

Fl.

Tpl.

Gtr.

B.

Mezzo

C. Alt.

Fl.

Tpl.

Gtr.

B.

23

Dim7 A7

Mi Papá

3

Mezzo

Ora-cin a ti un día na - ci - dan - do - la mi vi - das - na vi - sión que sen -

CAlt.

Ora-cin a ti un día na - ci - dan - do - la mi vi - das - na vi - sión que sen -

Fl.

Dm(add9) C Bbmaj7

Tpl.

Dm/C# C9 Bbmaj7

Gtr.

pizz.

B.

Mezzo

ben - ton mi co - ra - zón y al mar - char - te me fa - lla - te y ya

CAlt.

ben - ton mi co - ra - zón y al mar - char - te me fa - lla - te y ya

Fl.

A7 Dm Dm(add9) C9

Tpl.

A7 Dm Dm/C# C9

Gtr.

B.

4 Mi Papá

Mezzo
 46 *ven* _____ *que no fun - cio - no* _____

C. Alt.
 46 *ven* _____ *que no fun - cio - no* _____

Fl.
 46 *Bbmaj7* *A7*

Tpl.
 46 *Bbmaj7* *A7*

Gtr.
 46 *Bbmaj7* *A7*

B.
 46

Mezzo
 54 *Quié - roum dhan-con - trar* _____ *te pora - hi* _____ *pa - ra pre-gun-tar - te tan - to y pa-ra de-cir -*

C. Alt.
 54 *Quié - roum dhan-con - trar* _____ *te pora - hi* _____ *pa - ra pre-gun-tar - te tan - to y pa-ra de-cir -*

Fl.
 54 *Dm* *Dm(add 9)* *C 9* *Bbmaj7*

Tpl.
 54 *Dm* *Dm/C#* *C 9* *Bbmaj7*

Gtr.
 54 *Dm* *Dm/C#* *C 9* *Bbmaj7*

B.
 54

Drums
 54

6 Mi Papá

The musical score is arranged in a system with seven staves. The vocal parts (Mezzo and C. Alt.) have lyrics: "ta se - ría mi pa - pa". The instrumental parts include Flute (Fl.), Trumpet (Tpl.), Guitar (Gtr.), Bass (B.), and a double bass line. The score is divided into two systems. The first system covers measures 79 to 85, and the second system covers measures 86 to 92. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The guitar part features a prominent rhythmic pattern of eighth notes. The bass line provides a steady accompaniment. The flute part has melodic lines with some grace notes. The trumpet part has a few notes, including a chord marked A7. The double bass line has a simple bass line with some grace notes.

Mezzo
C. Alt.
Fl.
Tpl.
Gtr.
B.
Mezzo
C. Alt.
Fl.
Tpl.
Gtr.
B.

Mi Papá

7

The musical score for "Mi Papá" is arranged for a band. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 93 to 99, and the second system covers measures 100 to 106. The instruments are: Mezzo (Vocalist), C. Alt. (Cello/Alto), Fl. (Flute), Tpl. (Trumpet), Gtr. (Guitar), B. (Bass), and a percussion line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, and dynamic markings. The vocal line (Mezzo) has lyrics "Quea - quea -" at measures 100 and 101. The guitar part includes markings for "Mute" and "Open" at measure 104. The bass part includes a "pizz." (pizzicato) marking at measure 100. The percussion line features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

8 Mi Papá

Mezzo *J108*
 toy con mi pro - pias ma - ñas quom tu nom - bre rra - lí - za - re ya pe - sar

C.Alt. *J108*
 toy con mi pro - pias ma - ñas quom tu nom - bre rra - lí - za - re ya - pe - sar

Fl. *J108*
 C7 C#7 Dm A7 Bbmaj7

Tpl. *J108*
 C7 C#7 Dm A7 Bbmaj7

Gtr. *J108*

B. *J108*

Mezzo *J116*
 — que nos — tá tu fué — ley tú se — rás mi pa —

C.Alt. *J116*
 — que nos — tá tu se — rás mi pa —

Fl. *J116*
 C9 Gm7 A7

Tpl. *J116*
 C9 Gm7 A7

Gtr. *J116*

B. *J116*

J116

Mi Papá 9

Musical score for measures 125-132. The score is for a Mezzo voice part and a band consisting of C. Alt., Fl., Tpl., Ctr., B., and Drums. The key signature has one flat (Bb). The Mezzo part has a melodic line with a slur over measures 125-128. The band parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Musical score for measures 133-140. This system continues the piece with the same instrumentation. The Mezzo part has a melodic line with a slur over measures 133-136. The band parts continue with their respective parts, including a drum pattern in the bottom staff.

10 Mi Papá

Musical score for measures 141-148. This system concludes the piece. The Mezzo part has a melodic line with a slur over measures 141-144. The band parts provide harmonic support, with the drum part showing a specific rhythmic pattern.

Apéndice F. Se siente

Score

Se Siente

Bambuco

Laura Rangel

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Soprano, Contralto, Tiple, and Guitar. The second system includes staves for Soprano (S), Contralto (CAlt.), Tiple (Tpl.), and Guitar (Gtr.).

The score is written in the key of D major (two sharps) and 6/8 time. The Soprano and Contralto parts are currently silent, indicated by whole rests. The Tiple part features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system begins with a measure number '6' above the Soprano staff. The Soprano and Contralto parts remain silent. The Tiple part continues its melodic line, and the Guitar part continues its accompaniment.

2 Se Siente

13

S

CAlt.

Tpl.

Gtr.

Amaj7

19

S

CAlt.

Tpl.

Gtr.

Mien-tras se de-sen-vuel - ve ca - da día

Mien-tras se de-sen-vuel - ve ca - da día

Gm7

Amaj7

A#m6(#5)

Se Siente 3

24

S

CAlt.

Tpl.

Gtr.

a sien - to có - mo meen-vuel - ven los so - ni - dos que se te - jen pa - ra

a sien - to có - mo meen-vuel - ven los so - ni - dos que se te - jen pa - ra

Bm7

Dm7

29

S

CAlt.

Tpl.

Gtr.

mi Mis o - jos ce - rra - das no mein-pi-de ver

mi Mis o - jos ce - rra - das no mein-pi-den ver nies - cu

Bm7

4 Se Siente

35
S. nies - cu - char mi voz pa - ra can - tar - le a la ma - dru -
CAIt. char mi voz pa - ra ca - tar - le a la ma - dru -
Tpl. Dm7 Gm7
Gtr.

40
S. ga - da quees - con - de a la no - che ba - jo su man - toa -
CAIt. ga - da quees - con - de a la no - che ba - jo su man - toa -
Tpl. Amaj7 Bm7
Gtr.

Se Siente 5

46
S. zul Ten - go mi al - ma que me in - di - caa - dón - de ir
CAIt. zul Ten - go mi al - ma que me in - di - caa - dón - de ir
Tpl. Dmaj7 Amaj7
Gtr.

52
S. ten - go mis - ma - nos y mi voz pa - ra can - tar u - na can - ción dea -
CAIt. ten - go mis - ma - nos y mi voz pa - ra can - tar u - na can - ción dea -
Tpl.
Gtr.

6 Se Siente

S
57 mor no se pue-de ver lo que se sien - te

CAlt.
57 mor no se pue-de ver lo que se sien - te

Tpl.
57 Amaj7 A#dim Bm7 E7sus

Gtr.

S
63

CAlt.
63

Tpl.
63

Gtr.
63

Se Siente 7

S
69 Mien-tras tus o - jos mi - ran el pai - sa - je yo me

CAlt.
69 Mien-tras tus o - jos mi - ran el pai - sa - je yo me

Tpl.
69

Gtr.
69

S
74 sien - toa entre-la - zar los so - ni-dos que des-cri - ben el lu - gar

CAlt.
74 sien - toa entre-la - zar los so - ni-dos que des-cri - ben el lu - gar

Tpl.
74

Gtr.
74

8 Se Siente

79 S so - ni-dos que se vuel - ven u - na me - lo - di - a -

79 CAlt. so - ni-dos que se vuel - ven u - na me - lo - di - a que —

79 Tpl. Bm7

84 S que na - ce del al - ma - a jun - toa mi gui -

84 CAlt. na - ce del al - ma - a jun - toa mi gui -

84 Tpl. Dm7 Gm7

84 Gtr.

9 Se Siente

89 S ta - rra quei - gual que yo — no ne - ce - si - ta ver — pa - ra so - nar —

89 CAlt. ta - rra quei - gual que yo — no ne - ce - si - ta ver — pa - ra so - na - a -

89 Tpl. Amaj7 Bm7

95 S Ten - go mi al - ma que — mein - di - cas - dón - de ir

95 CAlt. ar Ten - go mi al - ma que — mein - di - cas - dón - de ir

95 Tpl. Dmaj7 Amaj7

95 Gtr. Dmaj7

10 Se Siente

S
CAI.
Tpl.
Gtr.

101
106

ten-go mis-ma-nos y mi voz pa-ra can-tar u-na can-ción dea-
mor Ten-go mi al-ma que me in-di-ca-dón-de ir

Dmaj7 Amaj7

Se Siente 11

S
CAI.
Tpl.
Gtr.

112
117

ten-go mis-ma-nos y mi voz pa-ra can-tar u-na can-ción dea-
mor no se pue-de ver lo que

Amaj7 Adim Bm7 E7sus

12 Se Siente

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 123-129) shows the vocal parts (Soprano and Alto) with rests, while the Tpl. and Gtr. parts play a rhythmic accompaniment. The second system (measures 130-132) contains the lyrics. The Soprano part has the lyrics "se sien - te" and the Alto part has "sien - te". The Tpl. and Gtr. parts have a chord change to E 7sus at measure 131.

S
CAlt.
Tpl.
Gtr.

123
123
123
130
130
130

se sien - te
sien - te

E 7sus
E 7sus

Apéndice G. Se va

Score

Se va Pasillo

Laura Rangel

The musical score is written for Soprano, Contralto, and Tiple voices, and Guitarra, Contrabass, and Cajón instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal parts with lyrics: "Pa - ra qué su -". The second system shows the vocal parts with lyrics: "fir por lo que se - va no vuel - va más paus la vi - da es un min - tón" and "Paus la vi - da es un min tón". The instrumental parts are mostly rests in the first system, with the guitar part starting in the second system.

2 Se va

S
de ci - cles que em - pie - zan ya - ca - han con el d - a o u - na

CAlt.
de ci - cles que em - pie - zan ya - ca - han con el d - a o u - na

Tpl.
Ddim Fdim Em7 Am7 B7 B7

Gtr.
pizz.

Cb.
22

22

Detailed description: This is the first system of a musical score for the piece 'Se va'. It features five staves: Soprano (S), Alto (CAlt.), Tenor Piano (Tpl.), Guitar (Gtr.), and Contrabass (Cb.). The Soprano and Alto parts have lyrics in Spanish. The Tenor Piano part includes chord symbols: Ddim, Fdim, Em7, Am7, B7, and B7. The Guitar part is marked 'pizz.' (pizzicato). The Contrabass part has a measure number '22' above it. The bottom staff is a double bass line with a measure number '22' above it. The key signature has one sharp (F#).

S
se - lo - di - a lo que le - ja se va Se va con el sol cuan - do

CAlt.
se - lo - di - a lo que le - ja se va Se va con el sol cuan - do

Tpl.
Cmaj7 Ddim Em7 A7 Em7

Gtr.

Cb.
32

32

Detailed description: This is the second system of the musical score. It continues with the same five staves. The Soprano and Alto parts have lyrics. The Tenor Piano part includes chord symbols: Cmaj7, Ddim, Em7, and A7. The Guitar part has a slash through the staff, indicating it is not played. The Contrabass part has a measure number '32' above it. The bottom staff is a double bass line with a measure number '32' above it. The key signature has one sharp (F#).

Se va 3

S
CAlt.
Tpl.
Gtr.
Cb.

S
CAlt.
Tpl.
Gtr.
Cb.

4 Se va

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 4-11) includes vocal lines for Soprano (S) and Alto (CA), a Tenor Part (Tpl.), and guitar accompaniment (Gtr.) with a double bass (Cb.) and a drum set (II). The vocal lines contain the lyrics "do-lu-e-lu na-da más". The guitar part features a mix of rhythmic patterns and chords, with specific chords labeled: G, C7, B7, Em, G9, Am6, and B7(+9). The double bass part includes an "arco" (arco) instruction. The second system (measures 12-19) continues the instrumental accompaniment. The vocal lines are silent. The guitar part includes a "pizz." (pizzicato) instruction. The double bass part continues with a steady rhythmic pattern. The drum set part provides a consistent accompaniment throughout both systems.

S
do-lu-e-lu na-da más

CA.
do-lu-e-lu na-da más

Tpl.
G C7 B7 Em G9 Am6 B7(+9)

Gtr.

Cb.
arco

II

12

S

CA.

Tpl.
Em7 G Am6 B7(+9)

Gtr.
pizz.

Cb.

II

Se va

5

The musical score is arranged in five staves. The vocal line (S) and Calimba (CAL.) parts include the following lyrics:
Fa - ra qué su - frir por quien no es - tá si ya nos - tá pues hay quea - cop - tar
lo ma - lo y re - cor - dar lo que no - tá la ru - ta no se de -
lo ma - lo y re - cor - dar lo que no - tá la ru - ta no se de -
The Tiple (Tpl.) staff contains guitar chords: Em, Em/G, Ddim, B7, Em7, G.
The Contrabajo (Cb.) and a lower staff (likely double bass) provide the bass line.

6 Se va

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is for Soprano (S), the second for Alto (CAlt.), the third for Tpl., the fourth for Gtr., the fifth for Cb., and the sixth for a bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "ten-da per-que el tiem-po no es - po-ra na-da", "Se va con el sol cuan-do nos-con-ducen a va", and "Se va con el sol cuan-do nos-con-ducen a va". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Chord symbols are provided for the Tpl. and Gtr. parts: Am7, B7, Em7, A7, and A7(13).

Soprano (S):
ten-da per-que el tiem-po no es - po-ra na-da

Alto (CAlt.):
ten-da per-que el tiem-po no es - po-ra na-da

Tpl.:
Am7 B7 Em7

Gtr.:
Am7 B7 Em7

Chorus (Cb.):
Se va con el sol cuan-do nos-con-ducen a va

Soprano (S):
Se va con el sol cuan-do nos-con-ducen a va

Alto (CAlt.):
Se va con el sol cuan-do nos-con-ducen a va

Tpl.:
A7 Em7 A7 Em7 A7(13)

Gtr.:
A7 Em7 A7

Chorus (Cb.):
Se va con el sol cuan-do nos-con-ducen a va

Se va 7

The musical score is arranged in a system with six staves. The vocal parts (Soprano and Alto) have lyrics in Spanish. The guitar part includes chord diagrams and slash notation. The other instruments (Trumpet, Cello, and Percussion) have rhythmic and melodic lines. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 124 and the second at measure 134.

System 1 (Measures 124-133):

- Soprano (S):** con el ca-mi-nan - to que va al mon - to no va con lu - sia - ten - cia
- Alto (CAlt):** no va con lu - sia - ten - cia
- Guitar (Gtr):** Em7, A7(13), Em7, A7, Em7

System 2 (Measures 134-143):

- Soprano (S):** no va con el lu - ra - can de jin - do hue - la na - da más Se va
- Alto (CAlt):** no va con el lu - ra - can de jin - do hue - la na - da más Se va
- Guitar (Gtr):** A7(13), Em7, G, C7, B7, Em7, A7

8 Se va

S
144
con el sol culin-do nos-con - do se va con el ca-mi-nan-

CAlt.
144
con el sol culin-do nos-con - do se va

Tpl.
144
Em7 A7 Em7 A7 Em7

Gtr.
144

Cb.
144

S
154
- te que val mas - te se va con lu - sis - ten - cia se va con el

CAlt.
154
se va con lu - sis - ten - cia se va con el

Tpl.
154
A7 Em7 A7 Em7 A7

Gtr.
154

Cb.
154

Db.
154

Se va 9

164

S
lu - ra - can - do - jin - do has - ta na - da más

CAlt.
lu - ra - can - do - jin - do has - ta na - da más

164

Tpl.

Gtr.

164

Cb.

174

S

CAlt.

174

Tpl.
Em7 Em/D C#dim Cmaj7

Gtr.
Cmaj7

174

Cb.

174

Apéndice H. Voz de mi tiple

Score

Voz de mi tiple

Bambuco

Laura Rangel

The first system of the score includes staves for Mezzo-Soprano, Contralto, Flute, Tiple, Guitar, Contrabass, and Cajón. The Tiple and Guitar parts feature chords labeled Cm and Cm7, with a 'pizz.' marking on the guitar. The Cajón part shows a rhythmic pattern of eighth notes.

The second system includes staves for Mezzo, CAlt., Fl., Tp., Gtr., and Cb. The Tiple part continues with Cm7 chords. The Gtr. part has Cm7 chords and some rests. The Cb. part shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Voz de mi tiple

3

Mezzo

C. Alt.

Fl.

Tp.

Gtr.

Cb.

Mezzo

C. Alt.

Fl.

Tp.

Gtr.

Cb.

Ten - go mi - do que el - gón di - a mol -

Ten - go mi - do que el - gón di - a mol -

Chords: Gm7, F, Eb, D7

4 Voz de mi tiple

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is for Mezzo (Soprano), followed by C. Alt. (Alto), Fl. (Flute), Tp. (Trumpet), Gtr. (Guitar), Cb. (Cello), and a Percussion staff at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each starting at measure 49 and 57 respectively. The lyrics are written below the vocal staves. Chord markings are provided for the Flute, Trumpet, and Guitar parts.

System 1 (Measures 49-56):

- Mezzo:** vi - dal su - bor de mi tie - rra ten - go la - mor que cos - tian - bus
- C. Alt.:** vi - dal su - bor de mi tie - rra ten - go la - mo - ar quo - tran cos - tian - bus
- Fl.:** Cm7, D7, Gm7, D7
- Tp.:** Cm7, D7, Gm7, D7
- Gtr.:** (Muted guitar)
- Cb.:** (Bass line)
- Perc.:** (Percussion line)

System 2 (Measures 57-64):

- Mezzo:** bo - rran lo que nos que - da des - yer Yo no sé lo que pa - sa -
- C. Alt.:** bo - rran lo que nos que - da des - yer Yo no sé lo que pa - sa -
- Fl.:** Cm7, Am7(13), D7, Cm7, Gm7
- Tp.:** Cm7, Am7(13), D7, Cm7, Gm7
- Gtr.:** (Muted guitar)
- Cb.:** (Bass line)
- Perc.:** (Percussion line)

Voz de mi tiple

5

The musical score is arranged in a system with seven staves. The vocal parts are Mezzo and CAlt. The instrumental parts are Fl, Tp, Gtr, Cb, and a drum set. The score is divided into two systems, each starting at measure 66 and 74 respectively. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Spanish and describe a narrative of loss and hope.

Mezzo
66 rá no es - cu - char mis bam - bu - cos, lo que si pue - do con - fir -
74 mur se per - do - rá lo bo - ni - to

CAlt.
66 rá al no es - cu - char mis bam - bu - cos, lo que si pue - do con - fir -
74 mur es que se per - do - ra lo bo - ni - to

Fl.
66 Cm F#m7 Cm7 Gm7
74 Cm F#m7 Cm7 Gm7

Tp.
66 Cm7 F#m7 Cm7 Gm7
74 Cm7 F#m7 Cm7 Gm7

Gtr.
66 Cm7 F#m7 Cm7 Gm7
74 Cm7 F#m7 Cm7 Gm7

Cb.
66
74

Drum
66
74

6 **Voz de mi tiple**

The score is for a piece titled "Voz de mi tiple" and is numbered 6. It is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The score includes parts for Mezzo, C. Alt., Fl., Tp., Gtr., Cb., and a percussion line. The vocal parts (Mezzo and C. Alt.) have lyrics in Spanish. The instrumental parts include a flute, trumpet, guitar, and double bass. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 82 and the second at measure 90. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and includes a "Fauz 2" (F#) marking. The guitar part has a "Fauz 2" marking. The double bass part has a "Fauz 2" marking. The percussion part has a "Fauz 2" marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The lyrics for the vocal parts are: "Yo no sé lo que pa - sa -", "ra no es - cu - char mis bun - bu - cos lo que se pue - do con - fir -", and "ra al no es - cu - char mis bun - bu - cos lo que se pue - do con - fir -".

Mezzo

C. Alt.

Fl.

Tp.

Gtr.

Cb.

Mezzo

C. Alt.

Fl.

Tp.

Gtr.

Cb.

82

82

90

90

Yo no sé lo que pa - sa -

Yo no sé lo que pa - sa -

ra no es - cu - char mis bun - bu - cos lo que se pue - do con - fir -

ra al no es - cu - char mis bun - bu - cos lo que se pue - do con - fir -

C m7 Gm7

C m7 Gm7

C m7 Gm7

C m7 Gm7

Fauz 2

Fauz 2

Fauz 2

Fauz 2

Voz de mi tiple

7

The musical score is divided into two systems. The first system includes a Mezzo vocal line with lyrics "mar se per - de - ra lo bo - ni - to" and "Sien - to tra -", a C. Alt. vocal line with lyrics "mar es que se per - de - ra lo bo - ni - to", and instrumental parts for Flute, Trumpet, Guitar, and Cello. The second system includes a second Mezzo vocal line with lyrics "tu - ral pen - sar que las no - tas - donn ti - ple de - jen de so - nar" and "y que se pier -", and instrumental parts for Flute, Trumpet, Guitar, and Cello. Chord markings are provided for the instrumental parts.

System 1:

- Mezzo: *mf* mar se per - de - ra lo bo - ni - to. Sien - to tra -
- C. Alt.: *mf* mar es que se per - de - ra lo bo - ni - to.
- Fl.: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Tp.: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Gtr.: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Cb.: *mf*
- Mezzo 2: *mf*
- C. Alt. 2: *mf*
- Fl. 2: *mf*
- Tp. 2: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Gtr. 2: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Cb. 2: *mf*
- Mezzo 3: *mf*
- C. Alt. 3: *mf*
- Fl. 3: *mf*
- Tp. 3: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Gtr. 3: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Cb. 3: *mf*
- Mezzo 4: *mf*
- C. Alt. 4: *mf*
- Fl. 4: *mf*
- Tp. 4: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Gtr. 4: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Cb. 4: *mf*
- Mezzo 5: *mf*
- C. Alt. 5: *mf*
- Fl. 5: *mf*
- Tp. 5: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Gtr. 5: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Cb. 5: *mf*
- Mezzo 6: *mf*
- C. Alt. 6: *mf*
- Fl. 6: *mf*
- Tp. 6: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Gtr. 6: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Cb. 6: *mf*
- Mezzo 7: *mf*
- C. Alt. 7: *mf*
- Fl. 7: *mf*
- Tp. 7: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Gtr. 7: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Cb. 7: *mf*
- Mezzo 8: *mf*
- C. Alt. 8: *mf*
- Fl. 8: *mf*
- Tp. 8: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Gtr. 8: *mf* A7sus D7 Gmaj7
- Cb. 8: *mf*

System 2:

- Mezzo: *mf* tu - ral pen - sar que las no - tas - donn ti - ple de - jen de so - nar. y que se pier -
- C. Alt.: *mf*
- Fl.: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Tp.: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Gtr.: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Cb.: *mf*
- Mezzo 2: *mf*
- C. Alt. 2: *mf*
- Fl. 2: *mf*
- Tp. 2: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Gtr. 2: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Cb. 2: *mf*
- Mezzo 3: *mf*
- C. Alt. 3: *mf*
- Fl. 3: *mf*
- Tp. 3: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Gtr. 3: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Cb. 3: *mf*
- Mezzo 4: *mf*
- C. Alt. 4: *mf*
- Fl. 4: *mf*
- Tp. 4: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Gtr. 4: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Cb. 4: *mf*
- Mezzo 5: *mf*
- C. Alt. 5: *mf*
- Fl. 5: *mf*
- Tp. 5: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Gtr. 5: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Cb. 5: *mf*
- Mezzo 6: *mf*
- C. Alt. 6: *mf*
- Fl. 6: *mf*
- Tp. 6: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Gtr. 6: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Cb. 6: *mf*
- Mezzo 7: *mf*
- C. Alt. 7: *mf*
- Fl. 7: *mf*
- Tp. 7: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Gtr. 7: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Cb. 7: *mf*
- Mezzo 8: *mf*
- C. Alt. 8: *mf*
- Fl. 8: *mf*
- Tp. 8: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Gtr. 8: *mf* Bm7 C9 D7sus D7 Am7
- Cb. 8: *mf*

8 Voz de mi tiple

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and measures:

- Mezzo:** Measures 8-11 and 12-15. Lyrics: "que nos de - ja - ron sus - tros - bus - los", "da lo be - lo - que nos de - ja - ron sus - tros - bus - los", "na na u", "na na u".
- C. Alt. (C. Alto):** Measures 8-11 and 12-15.
- Fl. (Flute):** Measures 8-11 and 12-15.
- Tp. (Trumpet):** Measures 8-11 and 12-15. Includes rests and notes.
- Gtr. (Guitar):** Measures 8-11 and 12-15. Includes rests and notes.
- Cb. (C. Basso):** Measures 8-11 and 12-15.
- Double Bass:** Measures 8-11 and 12-15.

Chord Progressions:

- Measures 8-9: Bm7
- Measures 10-11: C9
- Measures 12-13: D9sus
- Measures 14-15: Am7
- Measures 12-15: Cm7

Voz de mi tiple

9

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Mezzo, C. Alt., Fl., Tp., Gtr., and Cb. The second system includes Mezzo, C. Alt., Fl., Tp., Gtr., and Cb. The percussion line is located at the bottom of the second system. The score is in 3/4 time and features a variety of instruments and vocal parts.

System 1:

- Mezzo:** *u* _____ *u* her - mo - soem - pe - zar _____ ca - da ma - ña - ra con tu can -
- C. Alt.:** *u* _____ *u* her - mo - soem - pe - zar _____
- Fl.:** *J30*
- Tp.:** *J30*
- Gtr.:** *J30*
- Cb.:** *J30*
- Chords:** Bm7, Cmaj7

System 2:

- Mezzo:** tar _____ da - sa - pa - rir - ca
- C. Alt.:** yo _____ no quie - ro que man - ca da - sa - pa - rir - ca
- Fl.:** *J30*
- Tp.:** *J30*
- Gtr.:** *J30*
- Cb.:** *J30*
- Chords:** D9sus, Am7, Bm7, C9

10 **Voz de mi tiple**

Mezzo
C. Alt.
Fl.
Tp.
Gtr.
Cb.
Perc.

147
147
147
147
147
147
147

en el si - lencio

D9sus Am7 Cm7 Gm

135
135
135
135
135
135
135

Gm Gm Gm