

**COMPOSICIÓN DE SEIS PIEZAS MUSICALES CON ELEMENTOS DE
ALGUNOS AIRES DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA PARA ENSAMBLE
INSTRUMENTAL VARIADO**

JUAN ALEJANDRO ORTIZ CASTRO

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

2015

**COMPOSICIÓN DE SEIS PIEZAS MUSICALES CON ELEMENTOS DE
ALGUNOS AIRES DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA PARA ENSAMBLE
INSTRUMENTAL VARIADO**

JUAN ALEJANDRO ORTIZ CASTRO

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

DIRECTOR

HENRY ANTONIO RODRÍGUEZ SILVA

Licenciado en Música

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES-MÚSICA

LICENCIATURA EN MÚSICA

BUCARAMANGA

2015

**“A MIS PADRES Y AMIGOS
POR CREER EN ESTE PROYECTO
Y POR SU INFINITO APOYO”**

AGRADECIMIENTOS

A mis amigos, a mi familia y en especial a mis padres por creer en mí, por su amor y por su apoyo incondicional.

A mis profesores del colegio José A. Morales por apoyarme y animarme a iniciar mis estudios profesionales en música.

A todos y cada uno de los profesores que aportaron a mi proceso durante la carrera, en especial a mi maestro de Guitarra y director de proyecto; Henry Antonio Rodríguez y mi tutor de piano y algunas materias teóricas; Freddy Leonardo Suarez.

A mis compañeros de estudios y en especial a los participantes del proyecto en la interpretación de las piezas, por su colaboración y constancia: Agustín Jácome, Fabián Vega, Héctor Quiroga, Katterin Yurley Garavito, Luís Ángel Moreno, Ramiro Perales, Sonia Cáceres y Víctor Gerena.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	16
1. OBJETIVOS	18
1.1 OBJETIVO GENERAL.....	18
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:.....	18
2. JUSTIFICACIÓN.....	19
3. MARCO CONCEPTUAL.....	20
3.1. LA COMPOSICIÓN.....	20
3.1.1. Procesos implícitos en la composición y connotaciones de la actividad compositiva en el entorno académico	21
3.1.2. Importancia del ejercicio creativo	23
3.2 LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA	25
3.2.1. La música andina colombiana en el contexto departamental	26
3.2.2. Ritmos más representativos de la Música Andina Colombiana	27
3.2.3. Compositores de música andina colombiana que han destacado a nivel nacional	27
3.2.4. Aires de la música andina colombiana que subsisten con fuerza hoy día ..	28
3.2.5. Relación de la música andina colombiana con la academia.....	29
3.2.6. Culturas musicales extranjeras aportaron a la música andina colombiana..	29
3.3. GENERALIDADES DE LOS RITMOS SELECCIONADOS	30
3.3.1. La Danza	31
3.3.2. Bambuco	33
3.3.3. El pasillo	38

3.3.4. La Guabina	41
3.3.5. Torbellino	44
3.4. ENSAMBLE INSTRUMENTAL VARIADO	48
3.4.1. Ensamble.....	48
3.4.2. Instrumental variado	50
3.4.3. Ensamblés en la música andina colombiana	50
4. METODOLOGÍA	52
4.1. CREACIÓN.....	52
4.1.1. Audición y análisis	52
4.1.2. Interpretación instrumental.....	53
4.1.3. Trabajo creativo	53
4.1.4. Sugerencias.....	54
4.2. LAS OBRAS	56
4.2.1. Juegos luminosos del amanecer.....	56
4.2.2. A paso de bambuco	59
4.2.3. Exploraciones	63
4.2.4. Guabina para soñar	68
4.2.5. Evocando memorias sonoras.....	72
4.2.6. Atardecer	74
4.3. MONTAJE:	77
4.3.1. Fases de ensayo	78
4.3.2. Recomendaciones	80
4.3.3. La puesta en escena.....	82
5. CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFÍA.....	86
ANEXOS	90

LISTA DE ILUSTRACIONES

	Pág.
Ilustración 1. Los estadios y sus elementos	22
Ilustración 2. Ritmo de danza	32
Ilustración 3. Pasillo lento en guitarra	41
Ilustración 4. Pasillo rápido	41
Ilustración 5. Pasillo canción.....	41
Ilustración 6. Primera fórmula melódico rítmica	47
Ilustración 7. Segunda fórmula melódico-rítmica	47
Ilustración 8. Tercera fórmula melódico rítmica.....	47
Ilustración 9. El Ritmo en algunos idiófonos	48
Ilustración 10 Motivo rítmico-melódico (parte A)	56
Ilustración 11 Pasillo conjunto instrumental	58
Ilustración 12 Pasillo canción.....	58
Ilustración 13 Variación I.....	58
Ilustración 14 Variación II.....	58
Ilustración 15 Detalle de la parte C	59
Ilustración 16 Motivo melódico Cl. Soprano (Parte A)	60
Ilustración 17 amalgamas	61
Ilustración 18 Melodía doblada saxo y clarinete. Compás 13 al 18.	61
Ilustración 19 Ejemplo de melodía con acompañamiento, textura homofónica de predominio melódico. Compás 26 al 29	62
Ilustración 20 bambuco moderno en la guitarra	62
Ilustración 21 Variaciones del acompañamiento	63
Ilustración 22 Variaciones del acompañamiento	63
Ilustración 23 Corte rítmico	63
Ilustración 24 Motivo Fl. (Sección A).....	64

Ilustración 25 Motivo Fl. (sección B)	64
Ilustración 26 melodía y acompañamiento compás 40 al 43	65
Ilustración 27 imitación flauta y clarinete compás 52 y 53.....	66
Ilustración 28 notas largas cl. bajo	67
Ilustración 29 variación del acompañamiento cl. bajo	67
Ilustración 30 variación del acompañamiento cl. Bajo	67
Ilustración 31 variación del acompañamiento	67
Ilustración 32 acompañamiento típico cl. Bajo	67
Ilustración 33 acompañamiento realizado por clarinetes y violín.....	67
Ilustración 34 Motivo violín (Sección A)	68
Ilustración 35 Motivo Cl. (sección B)	68
Ilustración 36 fragmento melódico I	69
Ilustración 37 Fragmento melódico II	69
Ilustración 38 Melodía a dos voces Fl. y cl. en Bb	69
Ilustración 39. Fragmento melodía del violín en la Coda.....	70
Ilustración 40 acompañamiento rítmico-melódico al unísono Flauta y violín	70
Ilustración 41 acompañamiento guitarra I	70
Ilustración 42 Acompañamiento guitarra II.....	70
Ilustración 43 Acompañamiento del cl. Soprano, violín, flauta y cl. bajo.....	71
Ilustración 44 Acompañamiento vientos.....	71
Ilustración 45 Acompañamiento guitarra.....	71
Ilustración 46 Motivo Intro.....	72
Ilustración 47 Motivo sección A.....	72
Ilustración 48 Motivo sección B.....	72
Ilustración 49 Contrapunto de la introducción	75
Ilustración 50 Bajo	75
Ilustración 51 Contramelodía saxo.....	76
Ilustración 52 Melodía duplicada bajo y glockenspiel	76
Ilustración 53. Melodía flauta	76
Ilustración 54 melodía violín	76

Ilustración 55 melodía y contramelodía clarinetes76

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Características de la danza.....	31
Tabla 2. Características del bambuco.....	33
Tabla 3. Características del pasillo	38
Tabla 4. Características de la guabina.....	41
Tabla 5. Características del torbellino	44
Tabla 6. Características de Juegos luminosos del amanecer	56
Tabla 7. Características de A paso de bambuco.....	59
Tabla 8. Características de Exploraciones.....	63
Tabla 9. Características de Guabina para soñar.....	68
Tabla 10. Características de Evocando memorias sonoras	72
Tabla 11. Características de Atardecer.....	74
Tabla 12. Horarios y orden de piezas a ensayar los lunes	78
Tabla 13 Horarios y piezas a ensayar los miércoles	79
Tabla 14 Horarios y piezas a ensayar los jueves	79

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. A paso de bambuco	90
Anexo B. Atardecer.....	97
Anexo C. Evocando memorias sonoras	110
Anexo D. Exploraciones.....	125
Anexo E. Guabina para soñar.....	131
Anexo F. Juegos luminosos.....	135

RESUMEN

TITULO: COMPOSICIÓN DE SEIS PIEZAS MUSICALES CON ELEMENTOS DE ALGUNOS AIRES DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA PARA ENSAMBLE INSTRUMENTAL VARIADO*

AUTOR: Ortiz Castro Juan Alejandro **

PALABRAS CLAVES: Composición. Ensemble, Música Andina colombiana

DESCRIPCION

El presente proyecto es una propuesta de creación musical que busca hacer un aporte al repertorio existente en el ámbito de la música andina colombiana. En el mismo se ilustrará el proceso de creación de seis piezas musicales indicando algunos pasos y estrategias útiles para abordar la composición, entre las cuales se destacan, la audición, análisis e interpretación de temas relacionados con dichos estilos musicales. Igualmente se hará énfasis en el montaje de las piezas que implica la convocatoria de músicos, la planificación y realización de ensayos. Asimismo, se propondrán algunas sugerencias para quienes estén interesados en trabajar con propuestas similares.

Las composiciones se basarán en los siguientes aires de la música andina colombiana: pasillo, bambuco, danza, guabina y torbellino, en las mismas se buscará evidenciar algunos de los elementos distintivos como ritmo, melodía armonía y forma, mediante los recursos que ofrece el sistema tonal. Las piezas resultantes no representarán una visión exclusivamente tradicional o moderna del folclore, sino que integrarán diferentes miradas frente al mismo. Por otro lado, cada uno de los ritmos señalados será descrito en sus generalidades a manera de contextualización sobre la realidad sonora que se abordará.

Finalmente, entre otros aspectos metodológicos, el proyecto dedica una sección a la descripción de las composiciones, que incluye los scores y partes, esto con el fin de aproximar el lector a la obra enfatizando en los aspectos relevantes o singulares en las piezas.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música. Director: Rodríguez Silva Henry Antonio

ABSTRACT

TITLE: COMPOSITION OF SIX MUSICAL PIECES WITH ELEMENTS OF SOME RHYTHM OF MUSIC COLOMBIAN ANDEAN FOR INSTRUMENTAL ASSEMBLY MIXED*

AUTHOR: Ortiz Castro Juan Alejandro **

KEYWORDS: Composition, Assembly, Music Andean Colombian

This project is a proposal of musical creation that seeks to contribute to existing repertoire in the field of the Colombian Andean music, in the same the process of creating six tracks will be illustrated indicating some steps and strategies to address the composition, among which stands out for example, audition, analysis and interpretation of music framed in the same style. Will also focus on assembling the pieces that involves the convening of musicians, planning and testing, also some suggestions will be proposed for those interested in working with similar proposals in the field of composition assembly is proposed.

The compositions are based on the following air of Colombian Andean music: pasillo, bambuco, danza, guabina and torbellino, the same compositions will seek evidence by the resources offered by the tonal system, some of the distinctive elements such as rhythm, melody, harmony and form. The resulting pieces do not represent a purely traditional or modern folklore vision but integrate different looks against it. Furthermore, each of the indicated rhythms will be described in its generalities way contextualization of the sound reality to be addressed.

Finally, among other methodological aspects, the project devotes a section to the description of the compositions, including the scores and parts, this in order to bring the reader to the work emphasizing relevant or unique aspects in parts.

* Work degree

** Faculty of Humanities. School of Arts-Music. Director: Henry Silva Rodriguez Antonio

INTRODUCCIÓN

La carrera de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander contempla varios campos donde la actividad del estudiante resulta innovadora e impacta significativamente en el contexto musical. Aunque muchos músicos que optan por el título se enfocan en la realización de conciertos de grado o conciertos didácticos, en proyectos investigativos o en proyectos de orden pedagógico; la creación artística para tesis de grado¹ es una opción válida y actual en cuanto permite que el músico explore su creatividad, aplique conocimientos adquiridos en las diversas asignaturas teóricas durante la carrera y, finalmente, desarrolle su sensibilidad² e imaginación; aspectos todos que aportan al desarrollo integral del músico.

La orientación del proyecto hacia el folclor—específicamente a los aires ya mencionados con anterioridad—obedece a tres razones; primero, algunos de esos aires son representativos de la riqueza musical andina y en concreto la del departamento de Santander donde han recibido un gran impulso gracias a compositores como Luís A Calvo y José A. Morales; segundo, cada uno de los aires presenta elementos melódicos y sobre todo rítmicos que son muy particulares, lo que los hace especialmente susceptibles de estudio, apropiación y posterior uso en la labor compositiva, tercero y último; cuando el niño en su contexto familiar tuvo contacto con algunos ritmos folclóricos, esa relación de cercanía con los mismos, puede generar un posterior interés académico en las

¹ Acuerdo 240 de 2008. El consejo académico de la universidad industrial de Santander. Consultada el 15 de octubre de 2014. Disponible en http://www.uis.edu.co/webUIS/es/trabajosdegrado/documentos/AC_ACAD_240_2008.pdf (Pág. 3)

² Orientaciones pedagógicas para la educación artística en básica y media (pág. 27) “se puede definir la competencia denominada sensibilidad como un conjunto de disposiciones biológicas, cognitivas y relacionales, que permiten la recepción y el procesamiento de la información presente en un hecho. estético”.

expresiones artísticas tradicionales. Éste último motivo fue decisivo a la hora de escoger ritmos de la música andina, pues se relaciona con las vivencias y formación personal del autor.

Por otro lado, el aporte que se puede hacer desde la academia a las expresiones folclóricas, tiene que ver con la posibilidad de ayudar a preservar y visibilizar la riqueza sonora del país a través de la creación y la interpretación. En ese sentido, resultan pertinentes propuestas con el mismo enfoque, donde el músico descubre, contempla, estudia sus raíces y pone a disposición de sus inquietudes, el saber académico. Precisamente en este tipo de trabajo investigativo y compositivo han destacado en las últimas décadas músicos como Gentil Montaña, Germán Darío Pérez, Elkin Pérez Álvarez y Rubén Darío Gómez entre muchos otros.

La iniciativa de la escritura para formatos instrumentales variados busca la exploración de nuevas sonoridades, posibilidades tímbricas que afirmen o evoquen un elemento tradicional o que al contrario, vayan más allá revelando también la singularidad del autor en el uso del lenguaje musical. Estos formatos conservan en algunos casos instrumentos que tradicionalmente han estado presentes en la música andina como el tiple, incluyen otros, que actualmente tienen poca participación como el glockenspiel o la marimba y finalmente combina instrumentos que se han utilizado en algunas agrupaciones más actuales; como la flauta, el clarinete, el saxofón el violín o el bajo, buscando con ellos un color particular.

1. OBJETIVOS

1.1 OBJETIVO GENERAL

Componer seis piezas musicales con elementos de algunos aires de la música andina Colombiana para ensamble instrumental variado.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Describir la metodología de la composición y el montaje de las piezas, señalando los pasos más representativos y los conocimientos aplicados.
- Realizar el montaje de las obras con músicos de la escuela de artes-música UIS.
- Invitar a la reflexión de la importancia del ejercicio creativo.
- Enfatizar en el valor y actualidad que tienen los aires folclóricos para la creación musical.
- Promover el acercamiento a la música folclórica como parte de la formación del estudiante de licenciatura en música.
- Resaltar la importancia de la formación de ensambles variados.
- Proporcionar nuevo repertorio para los formatos instrumentales propuestos

2. JUSTIFICACIÓN

En el proceso de formación profesional de la Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, algunas asignaturas como armonía, formas musicales, contrapunto y especialmente la asignatura de elementos instrumentos y composición, aportan un conjunto de conocimientos y herramientas que no sólo complementan y nutren el estudio de un instrumento o la labor de enseñanza de los mismos conocimientos por parte del docente egresado, sino que posibilitan que el músico desarrolle sus habilidades e ideas creativas y las aplique en la composición desde una perspectiva teórica o integrada con saberes empíricos. En ese sentido, este proyecto busca ilustrar mediante la composición de seis piezas musicales, una manera de utilizar los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera. Vale la pena señalar que la idea de trabajar sobre los ritmos folclóricos, obedece a la necesidad del autor de aplicar sus conocimientos en relación con la música que debido a su respectivo contexto de origen, puede sentir e interpretar con especial propiedad.

3. MARCO CONCEPTUAL.

3.1. LA COMPOSICIÓN

La composición musical es un proceso donde el autor plasma ideas que pueden surgir de la interacción del conocimiento empírico, el conocimiento teórico y la interpretación instrumental, o puede desarrollarse mayoritariamente sobre el conocimiento teórico, por ejemplo los compositores serialistas de mediados del siglo XX dieron capital importancia a dichos procedimientos estructurados. En la composición se tratan, desarrollan y organizan diversos elementos como; la melodía, el ritmo, la armonía, la forma, el timbre, la textura y el contrapunto, los cuales se presentan en mayor o menor proporción de acuerdo al estilo, la subjetividad del compositor y al resultado sonoro que este requiera.

Históricamente la composición en la música Occidental se ha desarrollado a través de distintas técnicas y lenguajes entre los que destacan el sistema tonal, el modalismo, las escalas exóticas, el atonalismo, el serialismo, la poli-tonalidad entre otras. En el presente proyecto se empleará el sistema tonal, lenguaje con el cual el autor está más familiarizado. Aunque en el transcurso de las composiciones se presentan algunos fragmentos con elementos modales.

El presente trabajo no pretende abarcar o agotar el concepto de composición, pues esa no es la finalidad del proyecto, sin embargo sí se requiere ilustrar y contrastar algunos puntos de vista, para definir dicho concepto, contextualizarlo acorde con la experiencia personal respecto al ejercicio creativo y finalmente proponer al lector una aproximación al concepto de composición apoyado en algunos autores. En ese sentido, se indagará en dos cuestionamientos que ayudarán a entender mejor el ejercicio creativo: ¿Qué procesos metodológicos

están implícitos en la composición? Y ¿Qué connotaciones tiene la actividad compositiva en el entorno académico?

3.1.1. Procesos implícitos en la composición y connotaciones de la actividad compositiva en el entorno académico Diversas aproximaciones al concepto de composición sugieren que éste precisa de algunos pasos; no ocurre simplemente en el momento cuando el músico escribe unos símbolos en el pentagrama, sino que parte desde procesos que inician en su cerebro. En ese sentido en Representación del Conocimiento para la Composición Musical³ se propone una noción donde se entiende la composición como “un proceso algo más complejo que la simple asociación de elementos”⁴ pues como señala seguidamente, la composición “Comprende una serie de fases y subprocesos que suceden en la abstracción del compositor, tales como la concepción, la abstracción, la implementación, el análisis, la corrección” lo anterior sugiere que salvo situaciones de genialidad, se precisa de un método en el cual irán implícitas las estrategias propias del creador para materializar sus ideas.

Para profundizar en el mismo sentido y coincidiendo con el anterior aporte, Patricio Federico Calatayud en su tesis titulada La intención en la composición musical⁵ dedica un aparte al concepto de composición, el cual para el autor implica cuatro estadios. Los estadios vienen a ser pasos que el compositor vivencia con plena conciencia de los mismos o sin ella y que de acuerdo con Calatayud “no son consecuentes u ordenados”⁶.

³Representación del Conocimiento para la Composición Musical Departamento de Lenguajes y Sistemas Informáticos, UNED. Consultada el 15 de octubre de 2014. Disponible En: http://cmr.soc.plymouth.ac.uk/publications/alvaro_capeiav07.pdf (pág. 1)

⁴ Ibíd. (pág. 1)

⁵La intención en la composición musical. Universidad Nacional Autónoma de México. Consultada el 15 de octubre de 2014. Disponible En <http://www.intentism.com/documents/La%20intencion%20en%20la%20composicion%20musical.pdf> (pag.15)

⁶Ibíd. (pág. 16)

El primer estadio está relacionado con la inspiración “Un tipo de sentimiento emocional que ocupa el intelecto para que el creador emprenda el proyecto y cree⁷” El segundo estadio es descrito como “un período intermedio donde lo inmaterial toma forma, para de esta manera, llegar a convertirse en obra de arte ante el prójimo, es decir, se vuelve tangible y dispone de las herramientas para interactuar con su entorno social” En un tercer estadio “el creador se dedica a la interpretación y finales consideraciones sobre la obra”. Y del mismo señala Calatayud que es un estadio estético, el cuarto estadio es el socio-económico está relacionado con la necesidad del compositor de “poner en circulación su obra dentro de los *mercados culturales* consolidando así, su presencia en el entorno social que lo cobija” sin duda este último estadio es un factor que pese a su trascendencia, generalmente ha sido obviado. Resulta necesario resaltar la relación existente entre el primer estadio de Calatayud con el contexto o realidad para la cual se compone, pues existen diversas razones que pueden impulsar la labor creativa y por ende dicho sentimiento emocional varía de acuerdo a esto, así; no es lo mismo componer por una necesidad económica urgente, que componer para una clase de iniciación musical en una escuela o para un concurso de envergadura nacional. El mismo autor propone un esquema donde se puede observar los estadios y sus elementos.

Ilustración 1. Los estadios y sus elementos

1º estadio	2º estadio	3º estadio	4º estadio
Intención	Plasmar ideas	Tiempo y espacio	Venta
Motivación	Bocetos	Lógica y estética	Social
Inspiración	Expulsar	Forma	Recorte, curaduría

Fuente: La intención en la composición musical

Finalmente para complementar la perspectiva ofrecida hasta aquí por Calatayud vale la pena citar algunas palabras del compositor chileno Gabriel Brncic que en

⁷ Ibíd. (15)

una entrevista con la Revista Musical Chilena, destaca que la labor creativa también es una actividad científica. “El compositor es el artista que indaga al infinito acerca de las múltiples escenas musicales y sonoras, e indagar es un privilegio que comparten igualmente el artista y el científico contemporáneo: ambos están en el camino de la investigación”⁸. Esta reflexión es muy importante pues es común que la música no sea tomada realmente en serio como conocimiento que es, pues para muchos solo es un asunto emotivo donde pareciera que no intervienen los procesos de pensamiento presentes en otras disciplinas. Dicha percepción a veces es sostenida también por los mismos músicos.

Ante el panorama ilustrado anteriormente es posible pensar que los compositores generalmente no se apegan a un procedimiento exclusivo; al contrario constantemente están indagando nuevas posibilidades, pues el tipo de resultado, muchas veces es el reflejo del camino que se transita en la creación musical. Se puede concluir al respecto que la composición resulta de la combinación de la sensibilidad artística con el método y el enfoque científico.

3.1.2. Importancia del ejercicio creativo La composición con frecuencia se considera como un asunto reservado a profesionales especializados en la materia; los compositores; todo esto parece confirmarse con el gran número de tratados, métodos y todo tipo de estudios referentes al tema. Esto de alguna manera, ha contribuido a que muchos eviten o teman ejercitar la creación musical. Sin embargo, se puede decir que esta actividad es mucho más asequible de lo que pareciera, al respecto resulta esclarecedor lo siguiente sobre las ideas musicales: “la idea misma puede venir en varias formas. Puede venir como una melodía, exactamente como una simple línea melódica que uno canturrea para sí. O puede venirle al compositor como una melodía con acompañamiento. Puede que a veces

⁸ Gabriel Brncic. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio. Revista Musical Chilena. Consultada el 17 de octubre de 2014. Disponible En: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902005020400003&script=sci_arttext

el compositor ni llegue a oír una melodía; quizá simplemente conciba una figura de acompañamiento a la que más tarde probablemente añada una melodía.”⁹ De lo anterior se desprende que independientemente del conocimiento especializado, cualquier músico puede tener ideas musicales, las cuales, se organizan o desarrollan de diversas formas; precisamente, la composición como conocimiento académico es una de esas formas y puede decirse, que ha constituido más que nada la sistematización y teorización sobre un acto que en sus inicios fue inherente al ser humano en sus aspectos cotidiano y ritual.

Hacer algo nuevo implica experimentar, errar, sentir y trascender las limitaciones que muchas veces plantea la academia. En esa medida, todo músico puede plantearse alguna dinámica exploratoria para expresar y revelar su singularidad. Complementando lo anteriormente expuesto, se quiere señalar algunos aspectos que pueden ser iniciados o potenciados en el estudiante de música a través de la creación.

- El estudiante que hace conciencia y explora habilidades que tiene y le son desconocidas, por ejemplo; sensibilidad melódica, rítmica, armónica o auditiva; entra en una etapa de conocimiento de sí, que necesariamente se refleja en un crecimiento profesional.
- El estudiante desarrolla o amplía su sentido estético que tiene que ver entre otras cosas con la capacidad de discernir entre varias opciones y escoger la que proporcione equilibrio, la que exprese belleza, la que represente un determinado estado de ánimo o la que revele más del diálogo que se gesta entre mente y espíritu.
- El estudiante aplica un sentido crítico que le permite examinar el trabajo con ojo escrupuloso, detectar fallas o incoherencias y proceder a mejorar.

⁹Copland Aaron. Cómo escuchar la música (pág. 26)

3.2 LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

El término de Música Andina se acuñó para referirse a las músicas propias de la región andina la cual está integrada por los siguientes departamentos: Santander del Sur, Norte de Santander, Boyacá, Cundinamarca, Antioquía, Huila, Caldas, Nariño, Quindío, Risaralda, Valle del Cauca y Tolima. Las expresiones sonoras en esta amplia región son el resultado del encuentro e interacción de las culturas, indígena, africana y española que se mezclaron y habitaron dicho territorio donde es notoria la presencia de una mayoría mestiza. Sus músicas fueron forjándose en estrecha relación con el territorio, la agricultura, las vivencias, las creencias, la danza y la historia; de ahí que muchas canciones tratan la temática del amor, las labores del campo, los paisajes, los hechos históricos y las festividades religiosas o de otra índole, sin embargo la opinión que generalmente ha circulado, se limita a considerar con el término de música andina sólo algunos ritmos como el bambuco, el pasillo y la guabina lo que ha ido en detrimento de otras expresiones como por ejemplo la carranga o el torbellino que de este modo se invisibilizan o se reducen a un contexto sociocultural o geográfico muy limitados. Si se consultan los estudios existentes sobre la variedad de ritmos que conviven en la región Andina, queda claro que persisten muchos vacíos en la investigación pues el acercamiento de la academia a las músicas tradicionales se ha enfocado mayoritariamente en la creación e interpretación.

De acuerdo con Matilde Chaves de Tobar en Colombia se identifican cinco zonas folklóricas que fueron establecidas desde 1938; la región Caribe, Región Pacífica, los Llanos Orientales, la Región Insular y la región andina.¹⁰ En la década del 70 siguiendo esta línea Abadía Morales en su Compendio general del folklore colombiano presenta los ritmos pertenecientes a cada una de las regiones y posteriormente en el año 2004 desde el ministerio de cultura se elaboró una

¹⁰ Procesos de folklorización en Colombia orígenes históricos y elementos unificadores de las culturas. Revista de Musicología, XXVI, 2 (2003) Consultada el 21 de octubre de 2014. Disponible En: <http://campus.usal.es/~investigacionemusicales/docs/influencia.pdf> (pág. 6)

clasificación más específica organizada desde el concepto de ejes de música tradicional; lo anterior permitió por ejemplo subdividir la música andina en cuatro ejes¹¹ de acuerdo con la ubicación geográfica así: eje de músicas andinas del centro oriente con músicas de torbellino, guabina, carranga, bambuco, pasillo y otros. El eje de músicas andinas del centro occidente con músicas de bambuco, pasillo, shotís, rumba y otros. Eje de músicas andinas del centro sur con músicas de san juanero, caña, rajaleña, bambuco y otros. Eje de músicas andinas del sur occidente con músicas de sanjuanito, pasillo, tincu, huayno y otros.

3.2.1. La música andina colombiana en el contexto departamental En el departamento de Santander se destaca el aporte de insignes compositores entre los cuales hay ejemplos de músicos académicos y populares que han destacado a nivel nacional y han enriquecido el cancionero popular; entre otros cabe mencionar a Luis A. Calvo, Gustavo Gómez Ardila, Lelio Olarte, Pedro Nel Martínez, y José A. Morales. Entre los concursos que sobresalen a nivel departamental, destacan el Festivalito Ruitoqueño (Floridablanca) Concurso Nacional del Tiple “Pedro Nel Martínez” (Charalá) Festival Nacional de Duetos “Hermanos Martínez” (Floridablanca) Concurso de la canción inédita “José A. Morales” (El Socorro) Festival de Música Colombiana Andina y Sacra (San Gil) Festival Luís A. Calvo Música Andina Colombiana (Bucaramanga) y el festival nacional de la guabina y el tiple (Vélez).

Algunos de los ritmos con más acogida a nivel departamental son: la guabina, el bambuco, el pasillo, el torbellino y la tambora¹² sin embargo esta es una visión ideal que no tiene en cuenta los efectos de la globalización que ha traído como

¹¹Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos. Plan Nacional de Música para la Convivencia. Ministerio de Cultura República de Colombia. Consultada el 21 de octubre de 2014 En <http://www.territoriosonoro.org/trovayparranda/documentos/cartillaandina.pdf> (pág. 4)

¹²Ritmos Santander. Sistema Nacional de Información Cultural. Consultada 21 de octubre de 2014. Disponible En: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDe p=68&COLTEM=222>

consecuencia entre otras cosas, la alta proliferación en el interior del país de ritmos como el reggaetón, el vallenato y ritmos extranjeros en detrimento de los aires de la región, que han caído en el olvido para la mayoría de la población - sobre todo entre los jóvenes- pues la difusión de los primeros en los medios masivos de comunicación, es con creces mayor que las músicas tradicionales. Un caso distinto y excepcional en la región es el de la música carranguera muy cultivada y en auge por su especial acogida en los medios de comunicación regionales, en las fiestas de muchos municipios y en las áreas rurales, además de contar con eventos dedicados a su difusión como El Guane de Oro.

3.2.2. Ritmos más representativos de la Música Andina Colombiana Siguiendo el criterio de Bernardo Cardona en sus Estudios característicos¹³ para la selección de los ritmos por su representatividad, donde él menciona los siguientes: bambuco, bambuco fiestero, pasillo fiestero, pasillo canción, guabina, danza, vals, bunde, torbellino y fox-trot, el presente trabajo propone algunos de dichos aires de la región Andina, teniendo en cuenta su presencia destacada en los distintos ejes de la Música Andina Colombiana. Si bien la música carranguera no se menciona en dicha monografía ni se va a utilizar como referencia en el presente proyecto; se puede afirmar que es uno de los aires más vigentes de la música andina y que más hondo ha calado en los contextos populares. Finalmente se debe aclarar que la razón principal por la que no se toma en consideración un mayor número de ritmos en el proyecto, se debe a las limitaciones de tiempo para estudiar, componer y ensamblar un número superior de obras.

3.2.3. Compositores de música andina colombiana que han destacado a nivel nacional Algunos compositores de piezas instrumentales y/o líricas que han destacado en el panorama nacional son: Luís Antonio Calvo (Santander 1882-

¹³ Estudios Característicos. Universidad de Antioquia Facultad de Artes Especialización en Artes Medellín 2007. Consultada el 22 de octubre de 2014. Disponible En <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/02/Estudios-Characterísticos-Para-Guitarra-Monografía.pdf> (pág. 16)

1945) Pedro Morales Pino (Valle del Cauca 1863-1926) José A Morales (Santander 1913-1978) Elkin Pérez Álvarez (Antioquia 1942-2007) León Cardona (Antioquia 1927) Jaime Romero (Tolima 1966) Gentil Montaña (Tolima 1942-2011), Fulgencio García (Tolima 1880-1945) Adolfo Mejía (Sucre 1905-1973) Alberto Urdaneta (Cundinamarca 1895-1953) Jorge Villamil (Huila 1929-2010) Carlos Vieco Ortiz (Antioquia 1900-1979) Alberto Castilla (Cundinamarca 1878-1937) Germán Darío Pérez (Cundinamarca) Luís Uribe bueno (Norte de Santander 1917-2000) Rafael Antonio aponte Carvajal (Bogotá 1952). Cabe aclarar que la lista resultaría muy extensa y que entre los nombres propuestos no existe un ánimo de categorización; la razón que sustenta las menciones y omisiones radica en que muchos compositores han pasado por un completo anonimato o aun no figuran en ningún tipo de archivo, por lo cual solo se mencionan algunos nombres que consiguieron destacarse y trascender en el tiempo; no se pretende agotar el tema o ahondar en él sino proponer una idea muy general para invitar con ello a indagaciones más profundas. Cabe decir que al respecto es bastante exigua la existencia de documentos en internet e incluso en las bibliotecas; a propósito de tantos nombres que han aportado a la música andina colombiana, muchos de los cuales son totalmente desconocidos.

3.2.4. Aires de la música andina colombiana que subsisten con fuerza hoy día En las últimas décadas ha habido esfuerzos muy valiosos de muchos músicos, docentes y compositores por revitalizar el folclore, este fenómeno sin embargo se ha concentrado en unos departamentos más que en otros y específicamente en las ciudades más grandes, lo que se ha debido en parte, al papel que han jugado las academias allí presentes y las últimas generaciones de músicos, que se han visto atraídos hacia sus raíces. Lo cierto es que en la actualidad los ritmos andinos colombianos se han quedado más en el contexto de los festivales y las tertulias y generalmente no son conocidos por la mayoría de la población; sobre todo de las nuevas generaciones. Este proceso en el que se van perdiendo las expresiones folklóricas se ha visto impulsado por un cambio en las “prioridades de la industria

musical”¹⁴ además de la aparición de nuevas tecnologías de las comunicaciones y del fenómeno del desplazamiento campesino a las grandes urbes.¹⁵

En medio de la crisis de las músicas tradicionales y los efectos de la globalización, algunos ritmos han conseguido sobrevivir y adaptarse en contextos cada vez más urbanos, de ellos sin duda, el bambuco el pasillo y la carranga son los más vigentes.

3.2.5. Relación de la música andina colombiana con la academia La música folklórica pasó de ser rechazada desde la naciente academia en el siglo XIX a convertirse luego en poderosa referencia para los músicos de la primera mitad del siglo XX este cambio se gestó con la influencia del nacionalismo en la música pues a finales del siglo XIX y principios del XX los gobiernos y las clases dominantes determinaron los elementos y símbolos de identidad nacional y entre ellos una expresión sonora. Fue así como poco a poco se dio la apertura de la academia a algunas muestras folclóricas y como se seleccionaron algunos de los ritmos como los más representativos, por ejemplo el bambuco que fue convertido en un símbolo nacional. Aunque hoy en día sigue existiendo en conservatorios y escuelas de música, alguna preferencia hacia la tradición clásica europea, a la par se ha forjado una creciente inclinación hacia lo propio, gracias a muchos docentes y el interés de los estudiantes.

3.2.6. Culturas musicales extranjeras aportaron a la música andina colombiana La música andina colombiana al igual que ocurrió en el resto del continente, no se puede entender sin ese proceso de mestizaje, de encuentro de culturas por ende de diversas expresiones musicales. En el caso particular, en los aires de la región andina se encuentran en alguna proporción los rasgos

¹⁴Nación identidad y autenticidad. Festival de Música Andina Colombiana “Mono Núñez”, más de tres décadas de historia. Universidad Nacional de Colombia Sede, Bogotá. Consultada el 30 de octubre de 2014. Disponible En: <http://www.bdigital.unal.edu.co/4883/1/nelsonalexiscayergiraldo.2010.parte1.pdf> (pág. 26)

¹⁵Ibíd. (pág. 26)

indígenas, africanos y españoles.¹⁶ Sin embargo es notorio que en el interior del país como en la región andina la influencia menos fuerte fue la de las culturas africanas que se concentraron más en otras regiones como el Pacífico o el Atlántico.

Es importante señalar en un plano más reciente la notoria influencia que han ejercido estilos como el bossa y el jazz dentro de las propuestas musicales recientes gestadas principalmente al interior de conservatorios y escuelas de música, todo esto ha sido una manera de oxigenar actualizar y hacer más atractiva la música andina colombiana entre los jóvenes.

De acuerdo con las cartillas de iniciación musical y con Abadía Morales, en Santander del sur se ha cultivado los diferentes ritmos propuestos en el marco de este proyecto. Sin embargo se debe aclarar que éste asunto del origen geográfico no fue un criterio para la actual selección, como si lo fue el arraigo e importancia que han tenido en la región mencionada.

3.3. GENERALIDADES DE LOS RITMOS SELECCIONADOS

Entre la variedad de ritmos existentes, se escogieron cinco que son representativos del acervo musical de la región Andina; bambuco, pasillo, guabina, danza y torbellino. Se determinó pertinente dedicar dos composiciones al bambuco, por un lado debido a su connotación de ritmo nacional, por otro la relación más fuerte del autor con el mismo y sobre todo porque cuenta con un interés recurrente entre los compositores de la actualidad.

¹⁶Procesos de folklorización en Colombia orígenes históricos y elementos unificadores de las culturas. Revista de Musicología, XXVI, 2 (2003) Consultada el 21 de octubre de 2014. Disponible En: <http://campus.usal.es/~investigacionemusicales/docs/influencia.pdf> pág. 8

A continuación se hará un breve recorrido por algunas de las características más notorias de cada uno de los ritmos mencionados. Cada ritmo será presentado con algunos datos sobre origen, una pequeña definición y seguidamente se explicará brevemente aspectos como la armonía, la melodía, el tempo, la forma el ritmo y la instrumentación, finalmente se propondrán algunas grabaciones musicales de referencia.

3.3.1. La Danza

Tabla 1. Características de la danza

Ritmo	Compás	Tempo	Algunos ejemplos	Instrumentación	Forma
Danza	2/4 o 4/4	Lento, larghetto o adagio	Bucarelia (José A Morales) Malva Loca (Luís A Calvo) Livia (Luís A Calvo) Adiós A Bogotá (Luís A Calvo) Los Cisnes (Ramón Carrasco) Negrita (Luís Dueñas Perilla)	-Trío típico -Cuarteto típico -Piano -Estudiantina -Dueto guitarra y tiple	Binaria o Ternaria

De acuerdo con el libro guitarra colombiana¹⁷ de Andrés Villamil, la danza presenta un grado de parentesco con la habanera y el danzón propios de Cuba. Entre los compositores que cultivaron este ritmo y aportaron insignes creaciones al limitado repertorio de la danza, se cuenta entre otros con: Luís A Calvo, Gentil Montaña, Elkin Pérez Álvarez, Carlos Alberto Rozo, Carlos Vieco Ortiz, José A Morales y Luís Dueñas Perilla. Es de señalar que la mayoría de las composiciones existentes en este aire son de carácter instrumental. Ritmos como la danza no cuentan entre el público con la misma aceptación y difusión que el bambuco y el pasillo y por consiguiente existe un número menor de composiciones en este género que además no son tan conocidas.

¹⁷ Villamil Andrés, Guitarra Colombiana pág. 28

Sobre las características de la danza; Bernardo Cardona en sus estudios característicos¹⁸, señala que la identidad de la danza no reside tanto en la melodía o en su armonía; sino en la rítmica constante del acompañamiento. Por esta razón ofrece la oportunidad de explorar nuevas sonoridades sobre dicha base.

- Compás: aunque existen partituras donde la danza figura escrita en compás de 4/4 como algunas composiciones de Jaime Romero, por ejemplo El bosque de las orquídeas; la escritura más característica se realiza en 2/4
- Célula Rítmica: a continuación se presenta un ejemplo del acompañamiento de la danza. En instrumentos armónicos como el piano, la guitarra o el tiple se encontrarán escrituras similares. Exceptuando las situaciones puntuales donde aparecen cortes o variaciones rítmicas; las piezas siempre tienen dicha base rítmica.

Ilustración 2. Ritmo de danza



- Armonía: de acuerdo con Bernardo Cardona en Estudios Característicos¹⁹ la armonía en la danza no es el factor distintivo ya que lo más importante es la presencia del acompañamiento. En el repertorio existente se pueden observar gran cantidad de ejemplos donde la estructura armónica de la danza es muy sencilla y tradicional, como los siguientes dos ejemplos: Bucarelia, tema que

¹⁸Estudios Característicos. Universidad de Antioquia Facultad de Artes Especialización en Artes Medellín 2007. Consultada el 22 de octubre de 2014. Disponible En: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/02/Estudios-Characterísticos-Para-Guitarra-Monografía.pdf>

¹⁹ Estudios Característicos. Universidad de Antioquia Facultad de Artes Especialización en Artes Medellín 2007. Consultada el 22 de octubre de 2014. Disponible En: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/02/Estudios-Characterísticos-Para-Guitarra-Monografía.pdf>

presenta tres secciones dos de las cuales se desarrollan en una misma tonalidad y la tercera sección que modula hacia el área tonal de cuarto grado. La canción Negrita que en sus dos secciones se presenta en la misma tonalidad.

- Forma: En general los temas instrumentales presentan una forma ternaria (A B C) las canciones forma binaria (A B) y se utilizan las casillas de repetición para cada sección en los temas instrumentales al igual que en otros aires folclóricos como el bambuco y el pasillo.
- Instrumentación: El uso del formato típico de cuerdas tiple, bandola y guitarra(trío típico) ha sido recurrente en toda la música andina colombiana y por consiguiente en la danza. Sin embargo, el piano también se ha utilizado con frecuencia por ejemplo en las danzas de Luis A Calvo, también el cuarteto típico y el dueto de guitarra y tiple, con que se interpretan éste y otros aires. Otros formatos más actuales son la estudiantina (guitarras, bandolas y tiple) o instrumento solista acompañado por piano.

3.3.2. Bambuco

Tabla 2. Características del bambuco

Ritmo	Compás	Tempo	Algunos ejemplos	Instrumentación	Forma
bambuco	6/8 o 3/4	Variado	Bochica (Francisco Cristancho) Guatavita (Francisco C.) Brisas del pamplonita (Elías Mauricio Soto) Ancestro (Germán Darío Pérez) Como pa' desenguayabar(Jorge Olaya Muñoz) Palo negro (Eleuterio Sánchez) Bambuco (Gentil Montaña) El corazón de la caña (José A.) María Antonia (José A. M.) Bambuquísimo (León Cardona)	-Trío típico -Cuarteto típico -Banda -Ensamblés variados -Trío de piano, contrabajo y tiple	Binario Ternario

El ritmo de bambuco es de los ritmos folclóricos colombianos más mentados, esto se debe entre otras cosas, a que constituye un emblema nacional²⁰ y de acuerdo con el artículo de Martha Enna Rodríguez Melo, El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo²¹ en el siglo XIX se quiso establecer un ritmo que simbolizara la cultura de la nación y se pudiera acomodar dentro de los cánones heredados de la música europea. Este proceso que fue impulsado por las fuerzas gobernantes, implicó entre otras cosas que el bambuco se maquillara con rasgos extraños; como el estilo de danza que bajo la idea del símbolo nacional, se transformó notoriamente en un acto estilizado y muy influenciado por el concepto de danza traído de Europa.²²Sobre sus orígenes se ha discutido mucho sin que surja un acuerdo definitivo, Por un lado se dice que algunos rasgos de las melodías se pueden identificar con las culturas indígenas originarias, por otro, se ha afirmado, que su ritmo tiene un supuesto origen africano y otros han señalado la influencia de las músicas traídas de España. Esto último resulta muy probable teniendo en cuenta el mestizaje tan profundo que se dio entre estas culturas, el grado de imposición al que fueron sometidos los pueblos aborígenes, además de que los instrumentos de cuerda que arraigaron en la región andina, fueron traídos del país Ibérico. Se puede concluir entonces que el bambuco fue producto del encuentro de esas tres culturas que le dieron su sonoridad característica²³. En medio de las dificultades para dilucidar tantas incertidumbres, un dato que poco a poco se ha venido aclarando es que su origen

²⁰Del bambuco a los bambucos. Academia Superior de Artes de Bogotá. Consultada el 30 de octubre de 2014. Disponible En: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ManuelBernal.pdf> (pág. 1)

²¹El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” Año XXVI, N° 26, 2012. Consultada el 30 de octubre de 2014 <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf>

²²El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” Año XXVI, N° 26, 2012. Consultada el 30 de octubre de 2014 <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf> (pág. 317)

²³Música, cultura y pensamiento. Revista de investigación de la facultad de educación y artes del Conservatorio del Tolima. Vol. 1N°1. Consultada el 30 de octubre de 2014. Disponible En http://www.academia.edu/3659805/Revista_M%C3%BAsica_Cultura_y_pensamiento_Vol_1 (pág. 117)

geográfico puede señalar hacia el sur de Colombia, específicamente; departamentos de Cauca y Nariño²⁴.

- Ritmo: se quiere empezar con la siguiente reflexión: “No hay una mejor forma de concebir la música en una partitura. Simplemente hay unas formas más adecuadas y funcionales que otras, a la hora de plasmar una idea musical en la partitura”²⁵El bambuco contiene una interacción continua de fórmulas en compases binarios compuestos y ternarios simples, los cuales frecuentemente se alternan formando una hemiolia es decir que están superpuestos en la melodía y el acompañamiento funcionando simultáneamente.²⁶ Las melodías suelen estar escritas en 6/8 salvo algunas partes que pueden aparecer a ¾ especialmente el acompañamiento o bajos, lo cual proporciona riqueza polirrítmica y un constante impulso de ir hacia adelante. Se debe aclarar que aunque existan estos elementos polirrítmicos lo más común en la actualidad es que se escriba en compás de 6/8. Al igual que se debate sobre su origen, existe una fuerte y amplia discusión sobre la manera más adecuada de escribirlo sin que se logre un acuerdo al respecto. Lo que se discute es la utilización de las medidas ¾ o 6/8 y la consecuente ubicación de los acentos. Ante este debate se sugiere el trabajo Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia de Sergio A. Sánchez Suárez, donde hace reflexiones como esta: “La partitura es una aproximación de la música. Esto es visible sobre todo en las músicas tradicionales y populares. Es el intérprete quién por medio de la práctica e

²⁴ *La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX (pág.56)*

²⁵ Música, cultura y pensamiento. Revista de investigación de la facultad de educación y artes del Conservatorio del Tolima. Vol. 1Nº1. Consultada el 30 de octubre de 2014. Disponible En http://www.academia.edu/3659805/Revista_M%C3%BAsica_Cultura_y_pensamiento_Vol_1 (pág. 120)

²⁶ *La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX (pág. 36)*

- investigación sonora complementa la interpretación²⁷ en el presente trabajo esta última apreciación se tomará como guía ya que de alguna manera le resta importancia a un debate que prácticamente es innecesario pues finalmente se está hablando de tendencias²⁸ como en el caso de la preferencia de la escritura en $\frac{3}{4}$ que proviene de la influencia de la tradición musical europea. Para tener un acercamiento más detallado con el problema, teniendo en cuenta la complejidad de la discusión y que no compete a la finalidad misma del proyecto, se sugiere la lectura del documento citado anteriormente y del Estudio sobre la escritura del bambuco de Elkin Pérez.
- Estructuras Ritmicomelódicas: normalmente escrita con figuraciones propias de la medida 6/8, la melodía del bambuco tiene una particularidad que la diferencia de otros ritmos andinos; es el uso de la sincopa de cauda, la cual consiste en que la última corchea del compás va ligada con la primera corchea del compás siguiente.

De acuerdo con Jesús Emilio Gonzales²⁹ una característica muy importante a señalar en la forma del bambuco es la estructuración de frases de cuatro compases cada una, más adelante el autor destaca también la riqueza de la melodía en cuanto al uso de diferentes tipos de efectos tales como retardos, apoyaturas y anticipaciones.

- Armonía: el bambuco al igual que muchos otros ritmos folclóricos, sólo utilizaba una armonía sencilla, característica de su vertiente más tradicional, más tarde, el bambuco académico empezaría a incluir una serie de elementos que enriquecen la armonía tales como la sustitución de acordes y la modulación,

²⁷Música, cultura y pensamiento. Revista de investigación de la facultad de educación y artes del Conservatorio del Tolima. Vol. 1Nº1. Consultada el 30 de octubre de 2014. Disponible En http://www.academia.edu/3659805/Revista_M%C3%BAsica_Cultura_y_pensamiento_Vol_1 (pág. 120)

²⁸ Ibíd. (pág. 122)

²⁹*La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX* (pág. 41)

proceso que alcanzó su más alto desarrollo estilístico con la influencia del jazz y el bossa nova.³⁰ En general como ha sucedido con otros estilos de música folclórica, la inclusión paulatina de armonías más complejas, no implica más que la natural evolución de un lenguaje musical siempre y cuando, ciertos patrones rítmicos esenciales o elementos propios de los fraseos sigan siendo la columna vertebral de todo.

- Forma: generalmente el bambuco puede presentar una forma ternaria (A B C) tanto en los temas instrumentales o en las canciones, también es común encontrar temas con intro y coda. Sin embargo también existen ejemplos de composiciones con forma binaria esto ocurre sobre todo en canciones, por ejemplo (María Antonia de José A. Morales)
- Tempo: teniendo en cuenta la variedad de interpretaciones -incluso de un mismo tema- el tempo del bambuco puede ser muy variado, yendo desde tempos muy calmados (andante) en los temas cantados hasta tempos rápidos (presto) propicios para interpretaciones instrumentales muy exigentes y de carácter festivo. En este sentido, cabe destacar que a veces se suele clasificar el bambuco en dos grandes subgéneros: fiestero y canción.
- Instrumentación: el trío tradicional de guitarra tiple y bandola es uno de los formatos más reconocidos en la interpretación del bambuco, sin embargo sobre todo en sus inicios el número de instrumentos era mayor y con especial presencia de instrumentos de percusión³¹ como el chucho, la tambora, la pandereta, la carraca, las cucharas entre otros. Actualmente su instrumentación se ha diversificado enormemente, por un lado están los

³⁰Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad. Congreso nacional de sociología. Consultada el 4 de noviembre de 2014. Disponible En http://www.icesi.edu.co/congreso_sociologia/images/ponencias/13-Areiza-Garcia-%20Bambucos%20tradicion%20y%20modernidad.pdf (pág. 15)

³¹*La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX (pág. 39)*

formatos de banda para los que han escrito compositores como Rubén Darío Gómez, o ensambles de cuerdas a las que se ha reforzado con bajo, piano y vientos; cuarteto típico; quinteto de bronce, quinteto de clarinetes, tríos de: piano contrabajo y tiple; cuatro, flauta traversa y contrabajo; piano, bajo y bandola etc.

3.3.3. El pasillo

Tabla 3. Características del pasillo

Ritmo	Compás	Tempo	Ejemplos de pasillos	Instrumentación	Forma
pasillo	3/4	variado	Vino tinto (Fulgencio García) La gata golosa (Fulgencio G.) Patatas d` hilo (Carlos Vieco) Pasillo suite núm. 5 para trío (Gentil Montaña) Hurí (anónimo) Candita (Adolfo Mejía) Lejos del hogar (Jaime Romero) Constelación (Álvaro Romero) Espumas (Jorge Villamil) Jorge Humberto (Manuel Bernal)	-Trío típico -Cuarteto típico -Banda -Ensamblés variados -Trío de piano, contrabajo y tiple	ternaria

Al igual que la gran mayoría de ritmos folclóricos, el pasillo tiene una estrecha relación con el baile, en este caso incluso el nombre del género, podría inspirarse precisamente en ese carácterailable ya que la palabra pasillo puede referirse a los pasos pequeños o “pasillos” que realizan los danzantes.³² Su origen a diferencia del bambuco no ha sido difícil de rastrear ni ha causado controversia, ya que se desprende del popular vals traído de Europa el cual ha sido cultivado con algunas variantes a nivel del continente americano por ejemplo en países como Venezuela, Panamá y Ecuador donde respectivamente reciben el nombre de

³²Danza-Caldas. Sistema Nacional de Información Cultural. Consultada 21 de octubre de 2014. Disponible En: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDe p=17&COLTEM=221>

pasillo ecuatoriano, panameño Etc. En la actualidad se pueden distinguir dos tipos de pasillo; el pasillo fiestero (de tempo rápido y generalmente instrumental) y el pasillo lento³³ (cantado o instrumental, más romántico, melancólico, para formatos más variados) Finalmente es importante señalar que junto al Bambuco, el pasillo destaca también por su actualidad ya que los músicos hoy día gustan de interpretarlo y siguen aportando nuevas composiciones al amplio repertorio de este género. Como muestra de la vigencia de dicho ritmo en Colombia existe por ejemplo el Festival Nacional del Pasillo que se realiza en la ciudad de Aguadas, Caldas.

- Compás: La escritura del pasillo se realiza en compás de $\frac{3}{4}$ esta característica es un rasgo heredado del vals.
- Tempo: Al igual que en el bambuco, no resulta posible hablar de un tempo característico ya que en el repertorio figuran desde el pasillo canción más pausado o tranquilo, hasta el pasillo fiestero mucho más rápido y generalmente escrito con un alto grado de dificultad para su interpretación.
- Forma: La forma del pasillo es tripartita esto debido principalmente al característico intercambio modal con el que cuenta y a la presencia de una modulación. Los compositores generalmente han buscado probar dentro de esta estructura, con diferentes combinaciones como por ejemplo A-B-C, A-B-C-A-B-C, A-B-A-C al igual que el bambuco se encuentra gran número de temas instrumentales y canciones con dicha forma tripartita.
- Instrumentación: Entre otros formatos cabe destacar los siguientes: banda; trío de piano, contrabajo y tiple, trío típico, cuarteto típico, agrupaciones con

³³ Composición y producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo xx. Pontificia universidad javeriana facultad de artes departamento de música bogotá d.c 2009. Consultada el 4 de noviembre de 2014. Disponible En: <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis124.pdf> (Pág. 24)

cuerdas y percusión; ensambles más amplios que incluyen vientos como vientos madera, percusión, cuerdas pulsadas y piano. En conclusión, en la actualidad se comparten instrumentaciones idénticas en el bambuco en el pasillo y en la guabina.

- Armonía: En el plano tradicional, la armonía al igual que muchos aires, es muy sencilla contando básicamente con un característico cambio de modo ya sea de mayor a menor o viceversa (modo paralelo) generalmente el pasillo incluye una modulación que suele ir hacia la tonalidad relativa. En la actualidad en la música colombiana ha tenido auge el uso de lenguajes más modernos influenciados especialmente por el bossa y el jazz, por ende, con el pasillo también se ha incursionado en ideas novedosas, pero lo fundamental que es el ritmo, se ha conservado a través del tiempo.
- Ritmo: En relación con la melodía se puede señalar que existen dos aspectos muy importantes, el primero es la típica presencia de la estructura negra con puntillo corchea y negra en el final de las frases, en ocasiones también pueden aparecer cortes rítmicos de los que se destaca el de dos negras con puntillo. Por otro lado en muchas ocasiones la melodía suele iniciar con ante compás o en la segunda corchea del compás. Sin embargo el pasillo puede variar ya que como se constata en el libro Guitarra Colombiana de Andrés Villamil, hay seis variantes de este ritmo³⁴, Esto se nota especialmente en el acompañamiento: pasillo lento, pasillo rápido, conjunto instrumental, pasillo canción, pasillo balada o canción y pasillo con movimiento del bajo.

³⁴Villamil Andrés. Guitarra Colombiana. (Pág. 14)

Ilustración 3. Pasillo lento en guitarra

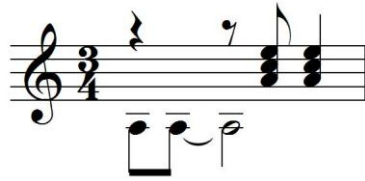


Ilustración 4. Pasillo rápido



Ilustración 5. Pasillo canción



3.3.4. La Guabina

Tabla 4. Características de la guabina

Ritmo	Compás	Tempo	Ejemplos de guabinas	Instrumentación	Forma
Guabina	3/4	Moderato o allegro	Bunde tolimense** Paisaje boyacense Guabina chiquinquireña Guabina huilense Las lavanderas Guabina viajera Los guadales	-dueto tiple y guitarra -tiple y requinto, acompañados o no por idiófonos -trío típico -cuarteto típico -orquesta -Ensamblés variados	Binaria ternaria

Como los ritmos mencionados anteriormente, la guabina está muy ligada con la danza. Hoy día es un aire representativo de la música andina colombiana, muy utilizada en los grupos culturales de danza sobre todo en contextos educativos. Su

origen también está ligado al vals y es producto del mestizaje de los pueblos indígenas con los españoles³⁵ por ello adquirió rasgos de las dos culturas. En la actualidad si bien existe un considerable número de composiciones en este ritmo, su producción es mucho más limitada que el pasillo y el bambuco. Liliana Uribe Angarita³⁶ señala que en la provincia de Vélez existe una relación estrecha entre la guabina y el torbellino, los cuales van intercalados así: torbellino y tonada. Primero hay una parte instrumental con los característicos punteos en el requinto y luego viene la tonada que es el canto a Capella de la copla.

Es necesario aclarar que el presente proyecto se basará en el ritmo de guabina canción pues este estilo es el que ha trascendido más y del que existen más registros sonoros, porque la versión más tradicional con parte instrumental y parte de cantores es prácticamente desconocida. Lo que se quiere principalmente en este caso es retomar los elementos rítmicos en la creación musical. Son pocas referencias a la expresión guabina canción, sin embargo en la revista Música cultura y pensamiento Vol. I del Conservatorio del Tolima³⁷, se puede verificar que el término efectivamente existe y se utiliza para referirse a un estilo dentro del aire de guabina.

La guabina ha tenido presencia en departamentos como Antioquia, Huila, Cundinamarca, Santander, Boyacá y Tolima.

³⁵Danza-Caldas. Sistema Nacional de Información Cultural. Consultada 21 de octubre de 2014. Disponible

En:<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=17&COLTEM=221>

³⁶La música de torbellino en la provincia de Vélez – Santander. Universidad Paris8 –Vincennes-Saint Denia UFR, Artes, Filosofía, Estética Departamento de Música. Consultada el 5 de noviembre de 2014. Disponible En: <http://cultural.uis.edu.co/files/libro%20maestros%20torbellino.pdf> (pág. 97)

³⁷Música, cultura y pensamiento. Revista de investigación de la facultad de educación y artes del Conservatorio del Tolima. Vol. 1Nº1. Consultada el 30 de octubre de 2014. Disponible En http://www.academia.edu/3659805/Revista_M%C3%BAsica_Cultura_y_pensamiento_Vol_1 (pág. 133)

** El bunde se incluye en esta lista pues guarda gran similitud con la guabina, Bernardo Cardona por ejemplo en sus Estudios Característicos escribe un estudio de guabina, en el cual utiliza rasgos de ambos ritmos.

- Compás: la guabina se escribe en compás de $\frac{3}{4}$
- Tempo: de acuerdo con diversos ejemplos de grabaciones, la guabina tiene un tempo moderado. Precisamente el tempo es una de las características que más la diferencian del torbellino el cual es más rápido.
- Forma: la guabina puede tener dos o tres partes, generalmente las canciones tienen forma bipartita y los temas instrumentales forma tripartita. Las guabinas tradicionales mencionadas por Liliana Uribe Angarita en su investigación también tienen una forma bipartita.
- Instrumentación: en las interpretaciones cantadas o canciones populares destaca el dueto de tiple y guitarra; tiples y requinto acompañados o no por varios idiófonos como la carraca, las esterillas y las maracas entre otros; trío típico; cuarteto típico y actualmente orquesta y ensambles variados.
- Armonía: la guabina tradicional y específicamente cuando se interpreta junto al torbellino suele presentar una armonía I IV V sin embargo en canciones o temas instrumentales fuera de dicho contexto, suelen presentarse progresiones más complejas y entre sus ejemplos más elaborados se encuentran temas como La guabina viajera de Gentil Montaña que presenta una serie de modulaciones que otorgan de gran variedad a la composición sin que por esto se pierda su esencia pues el ritmo sigue conservándose en la misma.
- Ritmo: la célula rítmica de la guabina presenta algunas variantes entre las que destaca la siguiente

en cualquier caso, no son los intérpretes tradicionales. El material grabado de éstos últimos es casi nulo, son agrupaciones que generalmente amenizan las celebraciones de sus pueblos o veredas, y que no cuentan con difusión más allá de esos contextos.³⁹ Por todo lo anterior es evidente el desconocimiento que se ve aumentado por la ausencia casi total de investigaciones.

Este género musical de la provincia de Vélez, nunca ha sido objeto de trabajo musicológico. Los pocos especialistas que han hecho referencia a esta música en sus obras, lo han hecho de manera sucinta y a veces, incompleta⁴⁰.

El torbellino se caracteriza porque en su contexto tradicional siempre necesita mínimo de dos músicos para ser interpretado siendo el requinto el instrumento melódico, el tiple el instrumento acompañante y adicionalmente pueden o no aparecer instrumentos idiófonos. Los instrumentos exceptuando el requinto, realizan un obstinati a lo largo de las piezas destacando de estos el tiple ya que es el que indica la característica estructura armónica I IV V que se mantiene también a lo largo de la pieza. Los instrumentos idiófonos realizan rítmicas unas de carácter binario otras de carácter ternario y finalmente la línea melódica del requinto combina ambas posibilidades a lo largo de la pieza.

Finalmente para los interesados en profundizar en el estudio del torbellino se sugiere la consulta del proyecto de maestría de Liliana Uribe, La música de torbellino en la provincia de Vélez – Santander⁴¹

- Compás: El torbellino se escribe en compás de 3/4

³⁹La música de torbellino en la provincia de Vélez – Santander. Universidad Paris8 –Vincennes-Saint Denia UFR, Artes, Filosofía, Estética Departamento de Música. Consultada el 5 de noviembre de 2014. Disponible En <http://cultural.uis.edu.co/files/libro%20maestros%20torbellino.pdf> (pág.15)

⁴⁰ Ibíd. (pág. 14)

⁴¹La música de torbellino en la provincia de Vélez – Santander. Universidad Paris8 –Vincennes-Saint Denia UFR, Artes, Filosofía, Estética Departamento de Música. Consultada el 5 de noviembre de 2014. Disponible En <http://cultural.uis.edu.co/files/libro%20maestros%20torbellino.pdf> (pág.15)

- Forma: debido a la poca documentación existente se sugiere la investigación de Liliana Uribe Angarita en la cual se destaca que la estructura de un torbellino se basa en variaciones melódico-rítmicas de un tema.⁴² Primero la introducción se presenta como un ciclo armónico mediante rasgueos y luego aparecen el tema y sus variaciones combinados de distintas formas.
- Armonía: uno de los aspectos más característicos de este aire es la utilización sin variaciones de una progresión (I, IV, V)⁴³ estos grados se presentan distribuidos en relación al ritmo armónico, donde el primer grado corresponde a los dos tiempos del compás, el cuarto grado corresponde al tercer tiempo del compás y el quinto grado dominante corresponde a la totalidad del segundo compás.
- Instrumentación: el torbellino se interpreta tradicionalmente con cordófonos: un tiple como instrumento rítmico y armónico y un requinto como instrumento melódico⁴⁴. Adicionalmente se suelen incluir algunos idiófonos tales como; quiribillos, guache, esterillas y la carraca entre otros.⁴⁵
- Ritmo: el primer rasgo del torbellino es que la mayoría de los instrumentos ejecutan ritmos constantes (obstinatos) distribuidos por secciones a lo largo del tema. En el caso del instrumento armónico -el tiple- éste ejecuta un acompañamiento rasgueado en toda la pieza. Los siguientes ejemplos han sido tomados de La música de torbellino en la provincia de Vélez – Santander⁴⁶

⁴²Ibíd. pág. 80

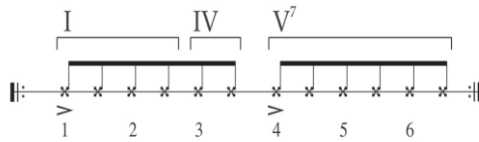
⁴³Ibíd. (pág. 48)

⁴⁴Ibíd. (pág. 48)

⁴⁵ Ibíd. (página 54)

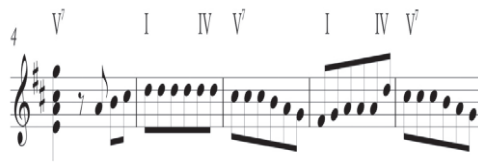
⁴⁶La música de torbellino en la provincia de Vélez – Santander. Universidad Paris8 –Vincennes-Saint Denia UFR, Artes, Filosofía, Estética Departamento de Música. Consultada el 5 de noviembre de 2014. Disponible En <http://cultural.uis.edu.co/files/libro%20maestros%20torbellino.pdf>. pág. 64

Ilustración 7. Ciclo de acompañamiento Tiple



Fuente: La música de torbellino en la provincia de Vélez – Santander

Ilustración 6. Primera fórmula melódico rítmica



Fuente: La música de torbellino en la provincia de Vélez – Santander

Ilustración 7. Segunda fórmula melódico-rítmica



Fuente: La música de torbellino en la provincia de Vélez – Santander

Ilustración 8. Tercera fórmula melódico rítmica



Fuente: La música de torbellino en la provincia de Vélez – Santander

Ilustración 9. El Ritmo en algunos idiófonos

The illustration shows three musical staves, each representing a different idiophone: Esterilla, Quiribillos, and Alfandoque. Each staff is divided into two sections: 'Ostinato' and 'Cadence'. Above the staves, there are brackets and numbers indicating the structure of the rhythms. For Esterilla and Quiribillos, the Ostinato section is marked with '1', '2', and '3' above three measures, and the Cadence section is marked with '1', '2', '3', and '1' above four measures. For Alfandoque, the Ostinato section is marked with '1' and '2' above two measures, and the Cadence section is marked with '1', '2', '3', and '1' above four measures. The notation uses 'x' for strikes and 'v' for vibrations.

Fuente: La música de torbellino en la provincia de Vélez – Santander

3.4. ENSAMBLE INSTRUMENTAL VARIADO

3.4.1. Ensamble. De acuerdo con las definiciones de diccionario no hay una acepción que relacione directamente dicho término con la música, por ejemplo, de acuerdo con la Real Academia se alude el término como verbo infinitivo; ensamblar⁴⁷ éste refiriéndose a unir, juntar por ejemplo piezas de madera. Ante la aparente ambigüedad terminológica, resulta pertinente citar a Luís Zumbado Retana⁴⁸ que en su trabajo Orquesta de Guitarras de la Universidad de Costa Rica, arroja luces alrededor de la definición y diferenciación del concepto de orquesta y el de ensamble. En el mentado trabajo el autor se remite entre otras fuentes al Diccionario de la Música Labor⁴⁹ allí destaca una de las acepciones que utilizan como sinónimo de ensamble; la palabra conjunto, el cual se define como:

⁴⁷Diccionario de la lengua española. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=ensamble>

⁴⁸Orquesta de guitarras de la universidad de costa rica: a propósito del 30 aniversario de su fundación. Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica XXXVI. Consultada el 15 de noviembre de 2014. Disponible En<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/1261/1324>

⁴⁹Ibíd. (pág. 260)

“obras de conjunto, las compuestas para varios instrumentos, especialmente para el piano junto con instrumentos de cuerda o de viento”⁵⁰

Es interesante señalar que en el contexto de la escuela de artes-música en la Universidad Industrial de Santander, se ofrece una asignatura –Práctica coral e instrumental- para fomentar el espacio de práctica en conjunto para cada instrumento, por ejemplo; cuerdas frotadas, guitarras, percusión entre otros. La finalidad de dicha asignatura es enseñar y fomentar en el educando el trabajo grupal, el desarrollo de la habilidad de escucharse y escuchar al otro. Sin embargo una situación más amplia que el mundo laboral también plantea con frecuencia, se relaciona con el ensamble de diferentes instrumentos que puede llegar a incluir elementos de todas las familias instrumentales en un solo conjunto. Sería muy provechoso que se gestionara más este tipo de espacios en el ámbito académico, precisamente, el aporte principal del presente proyecto apunta en esa dirección; proponer unas piezas que integren instrumentos tradicionales y no tradicionales, asimismo, que sean llamativas para que los músicos las utilicen como repertorio de sus prácticas y se interesen por crear a su vez nuevo material. Adrian Camilo Ramírez Méndez en su artículo Suite Op. 18: Una aproximación a los ritmos andinos desde la armonía moderna⁵¹, explica en el resumen de su trabajo, cómo la ausencia de composiciones para formatos no tradicionales ha ido despertando paulatinamente el interés de los músicos jóvenes en dichas combinaciones no convencionales. El mentado trabajo del mismo autor precisamente está dedicado a una obra en forma de suite, en la que él utiliza corno, violín y piano como instrumentación de 5 danzas pertenecientes a la música andina colombiana.

⁵⁰Ibíd. (pág. 260)

⁵¹Música, cultura y pensamiento. Revista de investigación de la facultad de educación y artes del Conservatorio del Tolima. Vol. 1Nº1. Consultada el 30 de octubre de 2014. Disponible En http://www.academia.edu/3659805/Revista_M%C3%BAsica_Cultura_y_pensamiento_Vol_1 (pág.131)

3.4.2. Instrumental variado. Aunque dicha expresión no aparezca definida específicamente en otros textos, se ha querido adaptar este término para referir concretamente al uso de instrumentos de diferentes familias en las composiciones.

3.4.3. Ensamblés en la música andina colombiana. “Estudiar música popular es estudiar para tocar con otro, es desarrollar la capacidad de trabajar en equipo, de crear o recrear en conjunto una pieza musical”⁵² la anterior cita señala uno de los aspectos constituyentes de la música folclórica; compartir con otros músicos la hace más vigente pues su esencia radica en la interpretación grupal, basta pensar en el aire de torbellino en el que varios músicos se reúnen, tocan e improvisan su música y sus coplas, acompañados por cordófonos, idiófonos y cantaores, o en los demás aires folclóricos que tradicionalmente también forman o formaron parte de situaciones de encuentro y celebración en una familia o una comunidad.

Históricamente la Música Andina Colombiana se desarrolló inicialmente con los formatos típicos de cuerdas con o sin percusión siendo de ello herederos el trío (guitarra, tiple y bandola) o el cuarteto típico (guitarra, tiple y dos bandolas) otros ejemplos incluyen además de las cuerdas pulsadas algunos idiófonos tales como el chucho, la carraca, las esterillas, la tambora entre otros. Además de estos formatos más conocidos también se sabe de la presencia e importancia que tuvieron conjuntos como los vientos en el desarrollo del bambuco⁵³ y posteriormente también se desarrollaron las estudiantinas que incluían un número

⁵²Música popular y concepto de ensamble en el marco de una escuela de música. Algunas reflexiones sobre el trabajo de campo. XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2006. Consultada el 15 de noviembre de 2014. Disponible En <http://www.aacademica.com/000-039/9.pdf> (pág. 381)

⁵³Música, cultura y pensamiento. Revista de investigación de la facultad de educación y artes del Conservatorio del Tolima. Vol. 1Nº1. Consultada el 30 de octubre de 2014. Disponible En http://www.academia.edu/3659805/Revista_M%C3%BAsica_Cultura_y_pensamiento_Vol_1 (pág. 117)

importante de instrumentos de cuerda entre tiples, bandolas, guitarras y contrabajo⁵⁴

Actualmente siguen siendo vigentes los formatos mencionados, pero también; se ha escrito música para formato de banda sinfónica o ensambles variados.

⁵⁴“Propuesta interpretativa de la música andina colombiana en formato de cuarteto típico colombiano” Universidad Tecnológica de Pereira Facultad de Bellas Artes y Humanidades Escuela de Música Pereira 2008. Consultada el 15 de noviembre de 2014. Disponible En: <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/11059/1612/1/78138861R586.pdf> (pág.17)

4. METODOLOGÍA

4.1. CREACIÓN

“la obra de todo artista, es por supuesto, una expresión de sí mismo, pero ninguna tan directa como la del músico creador”⁵⁵

El ejercicio creativo musical se ha practicado de diversas formas y se sistematizó con la evolución de la música occidental alcanzando un alto grado de perfeccionamiento motivado por el desarrollo de la teoría musical, la notación musical, la evolución de los instrumentos y los factores históricos que influyen en el devenir de las artes.

El presente proyecto integra la teoría y saber empírico, orientados a la producción de seis piezas de carácter folclórico. En términos generales la creación siguió un curso similar en cada una de las piezas, aunque en ocasiones se alteró el orden de los pasos proyectados. Dichos pasos a saber fueron; audición y análisis, interpretación instrumental y trabajo creativo.

4.1.1. Audición y análisis. Esta primera etapa consistió en la búsqueda y selección al azar de algunas composiciones musicales de los aires propuestos en el proyecto y la consiguiente audición que permitió identificar algunos elementos característicos. El análisis posterior de las piezas proporcionó el conocimiento y apropiación de los diferentes aires, pues con éste ejercicio se definió el ritmo, la forma y la melodía en un plano teórico. Con lo anterior se obtuvo una contextualización, una visión más amplia y gran número de recursos e ideas para

⁵⁵Copland Aaron. Cómo escuchar la música. Pág. 197

elaborar las propias creaciones, el ejercicio de análisis también fue apoyado con la revisión de algunas partituras, libros y proyectos.

4.1.2. Interpretación instrumental. La interpretación con la guitarra de algunos de los temas analizados contribuyó en gran medida a la apropiación de los tipos básicos de acompañamiento y elementos rítmicos, melódicos y armónicos recurrentes. Este trabajo de interiorización es muy útil pues le da al músico elementos para aprender a pensar y organizar sus ideas musicales. Una ventaja aquí, fue que con anterioridad a la tesis, ya existía el previo conocimiento y ejecución de algunas canciones en estos ritmos.

4.1.3. Trabajo creativo. El trabajo compositivo consistió en tres sub fases: planeación o elaboración de esquemas, construcción de ideas armónicas y melódicas con la guitarra o el canto; y finalmente la composición apoyado en el software Finale.

- Planeación o elaboración de esquemas

Frente a la tarea de crear, un paso necesario es establecer los parámetros básicos de lo que se quiere, para ello aquí se respondió a unos interrogantes sencillos como: ¿cuál ritmo se quiere explorar e implementar en la composición? ¿Cómo o en qué forma se pueden estructurar las ideas? ¿Qué tipo de textura o qué sonoridad se quiere conseguir? ¿Con qué instrumentación se imagina la composición?

- Construcción de ideas

Consiste en la creación de motivos rítmicos, melódicos y armónicos; o frases y progresiones, que se idean tomando como punto de partida las características del aire seleccionado y que ayudarán a definir aspectos tales como el tempo, la tonalidad, las progresiones y un bosquejo de la melodía. Esta fase se llevó a cabo

mediante el uso de la guitarra y del canto. Finalmente se registró como audio o se apuntó como archivo en el software de Finale para un posterior desarrollo.

- Composición

El trabajo compositivo consiste en el pleno desarrollo del material inicial mediante el uso de recursos teóricos y el conocimiento del estilo, así; una melodía puede ser tratada con procedimientos contrapuntísticos como la imitación o desde texturas mixtas como la polifónica y homofónica de predominio melódico; la estructura armónica a su vez se puede formular en los términos de la armonía funcional; el ritmo, se puede variar previo conocimiento; la instrumentación, se puede pensar en relación con la textura que se desee y con los recursos sonoros de los instrumentos escogidos.

4.1.4. Sugerencias: Sin duda uno de los campos más ricos y complejos de la música es la composición, pues ésta implica necesariamente un mínimo conocimiento de los instrumentos y de variados contenidos teóricos pero además, implica sensibilidad y creatividad. Sin embargo más allá de todas las falencias y aspectos susceptibles de mejora y perfeccionamiento; se proponen algunas sugerencias que pueden servir para producir nuevos materiales en un tiempo razonable.

- Escoger un estilo que se conozca bien y en el cual el músico se sienta a gusto. Si se quiere componer un bambuco pero nunca antes ha interpretado dicho ritmo o se ha escuchado muy poco las grabaciones existentes, es recomendable entonces mucha audición y empaparse del mismo, de no hacerlo, las composiciones resultantes serán totalmente ajenas y distintas a un bambuco. El gusto por supuesto es un factor muy importante, si bien el músico por cuestiones laborales accede por ejemplo a escribir arreglos sobre géneros que no necesariamente son de su especial agrado; cuando se trata de una creación, se debe evitar esa situación pues entre más se disfruta lo que se hace mejor fluye la música.

- Tener claro el objetivo y el contexto para el que se proponen las composiciones.

No es lo mismo hacer una composición para la clase con los niños de preescolar, que escribir algo para enviarlo a un concurso nacional de música colombiana. En eso van implícitas las situaciones de objetivo y contexto, por ejemplo si se va a trabajar con niños, se hace énfasis en un lenguaje sencillo apropiado para ellos y el objetivo puede limitarse solo a cantar en el aula como saludo diario o como motivación en el desarrollo de una clase únicamente.

- no limitarse por los conocimientos que no se tengan claros; poner al servicio de la creación lo que si se tenga claro.

Aunque existen estudios especializados en composición en conservatorios y universidades, esto no debe ser un factor limitante para un estudiante de pregrado a la hora de crear algo nuevo, pues con los conocimientos adquiridos ahí, ya debe existir un criterio básico al respecto.

- organizar o estructurar las ideas

Componer no es inventar cosas nuevas en toda la extensión de la partitura; es saber organizar y desarrollar un material limitado por ejemplo un motivo melódico, de tal manera que la pieza resultante posea coherencia y en su conjunto genere interés en el oyente.

- no menospreciar las ideas propias

Es importante valorar las ideas que se tienen pues la calidad musical del resultado radica en cómo se desarrollan, en lo que expresan y no en la complejidad de las mismas o comparaciones de inferioridad respecto al trabajo de otras personas.

4.2. LAS OBRAS

Este aparte del proyecto está destinado a la presentación y descripción muy general de cada una de las piezas en lo concerniente a la estructura y contenido y sobre este último se enfatizará en aspectos notorios o singulares que destaquen en las partituras.

4.2.1. Juegos luminosos del amanecer

Tabla 6. Características de Juegos luminosos del amanecer

Ritmo	pasillo						
Instrumentación	Flauta, clarinete soprano, tiple y guitarra						
Tempo	Allegro 125 ppm						
Forma	Ternaria	A	B	A1	C	A	coda
Armonía	tonalidad	E	G#m	E	A	E	E

Ilustración 10 Motivo rítmico-melódico (parte A)



CARACTERÍSTICAS

- Forma: ésta composición presenta una forma ternaria, sin embargo la sección A en su segunda aparición presenta algunas variaciones con elementos melódicos distintos a la primera, por lo cual se ha optado por nombrarla como A1. En concreto, la estructura es la siguiente: A B A1 C A coda.
- Armonía: Cada sección se presenta en una tonalidad diferente: E, G#m, E, A, E en la sección B hay un paso al sustituto de mi mayor y la tercera sección se desarrolla en la región tonal de cuarto grado que en ese contexto adquiere

función de tónica. Es de apuntar que las melodías que se crearon sobre dicha armonía, presentan en algunos fragmentos un color modal. Por ejemplo, en la sección A se presenta una estructura melódica y armónica correspondiente a una escala mixolidia, por esto; el quinto grado aparece en modo menor.

- Aspectos Llamativos: la sección A presenta una modulación directa entre la tonalidad de C#m y Dm que le da un toque de sorpresa auditiva y variedad a la pieza de tal manera que el material melódico sube medio tono y se expone casi idéntico; la sorpresa reside en el cambio armónico. Luego en la sección A1 se vuelve a presentar la parte A pero esta vez presenta un contrapunto imitativo entre la flauta y el clarinete. Hay que aclarar que en general la obra presenta éste y otros recursos contrapuntísticos en todo su conjunto.

La sección C en su inicio tiene un fragmento en el que la guitarra interpreta una sección de tratamiento de dos voces en simultáneo cuyo estilo de escritura se puede encontrar muy a menudo en partituras para guitarra solista de autores como Gentil Montaña, Jaime Romero o Silvio Martínez.

- Melodía: la melodía presenta las formas características del pasillo y utiliza diversas combinaciones de las figuras musicales presentes en el compás de $\frac{3}{4}$ se destaca en la sección C un pequeño pasaje en el que el clarinete utiliza un registro grave cuya sonoridad genera una atmosfera distinta y contrastante con el resto de la pieza.
- Ritmo: el ritmo se caracteriza por tener dos de las formas más típicas de acompañamiento de pasillo que en este caso lo realiza la guitarra (conjunto instrumental y pasillo canción) que el libro Guitarra Colombiana de Andrés Villamil ayuda a diferenciar. Sin embargo, en la sección C se presentan algunas variaciones del acompañamiento que sugieren rasgos menos tradicionales y que recuerdan brevemente el ritmo de guabina:

Acompañamiento y variaciones en la guitarra

Ilustración 11 Pasillo conjunto instrumental

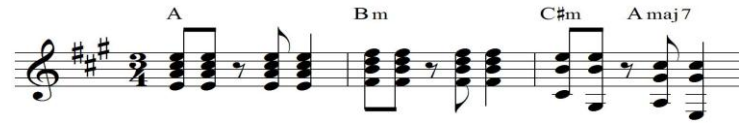


Ilustración 12 Pasillo canción



Ilustración 13 Variación I



Ilustración 14 Variación II

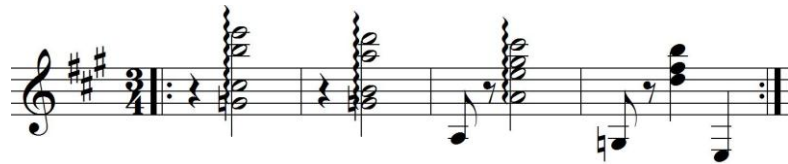


Ilustración 15 Detalle de la parte C



- Instrumentación: este pasillo está escrito para flauta travesa, clarinete soprano, guitarra y tiple. Los instrumentos de viento tendrán un papel melódico, la guitarra tendrá un rol mixto y el tiple será predominantemente acompañante. Con dichos instrumentos se busca una textura polifónica y homofónica de predominio melódico. El tiple básicamente aporta su timbre para reafirmar la relación de identidad con los ritmos folclóricos, los instrumentos de viento se relacionan aquí mediante un diálogo; no mediante contraste.

4.2.2. A paso de bambuco

Tabla 7. Características de A paso de bambuco

Ritmo	bambuco					
Instrumentación	Flauta, clarinete soprano, clarinete bajo, saxofón alto, guitarra, bajo eléctrico y tiple.					
Tempo	Presto 170 ppm					
Forma y armonía	Ternaria	A	B	A	C	coda
	tonalidad	Em	E	Em	Em	Em

Ilustración 16 Motivo melódico Cl. Soprano (Parte A)



CARACTERÍSTICAS:

- Forma: al igual que en los bambucos instrumentales tradicionales, se trata de una forma ternaria. Las secciones se enumeran así: A, B, A, C y Coda
- Armonía: las sección A se presenta en tonalidad de mi menor (Em); la sección B se desarrolla en mi mayor (E) lo que indica que se ha pasado al modo paralelo; la sección C presenta de nuevo la tonalidad de mi menor, pero esta vez la armonía es más móvil y finalmente la coda se desarrolla en mi mayor aunque en el último compás todo termina sorpresivamente sobre do mayor (C)
- Aspectos llamativos: al final de la sección B se presenta una amalgama entre 6 y 3 octavos, particularidad que se sale un poco de los cánones y dota a la pieza de un lenguaje que refleja la visión particular del autor. En este bambuco se buscó por un lado, destacar una textura polifónica en la que se intercalen dos pequeños grupos instrumentales duplicando la melodía o haciendo contramelodías; la sonoridad obtenida permite que tanto melodía como acompañamiento destaquen por su fuerza. En general el instrumento melódico que suele conducir la melodía es el clarinete soprano. Sin embargo A paso de bambuco fue pensado principalmente para destacar un sonido de conjunto y no el rol que en particular tenga algún instrumento.

Ilustración 17 amalgamas

The musical score for Illustración 17 consists of four staves. The first three staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The fourth staff is in bass clef with the same key signature. The score is divided into three measures. The first measure has a dynamic marking of *ff*. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *ff*. The notation includes various rhythmic values, rests, and accents.

- Melodía: como ocurre generalmente en las frases de 4 compases en el bambuco, esta composición conserva en su mayoría dicha estructura, sin embargo en la sección B no se presenta esa característica. A lo largo de la pieza, la melodía se presenta de dos formas; una sola voz con acompañamiento y una melodía doblada en varios instrumentos. Dicha melodía se trata además del contrapunto imitativo con variaciones, combinando secciones de instrumentos, lo cual corresponde a la textura polifónica y homofónica de predominio melódico.

Ilustración 18 Melodía doblada saxo y clarinete. Compás 13 al 18.

The musical score for Illustración 18 consists of two staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into four measures. The first measure has a dynamic marking of *f*. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Ilustración 19 Ejemplo de melodía con acompañamiento, textura homofónica de predominio melódico. Compás 26 al 29

The musical score for Illustración 19 consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The melody in the upper voice starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The accompaniment in the lower voice features a rhythmic pattern of quarter and eighth notes. The chords G#ø, F#m7, and B9 are indicated above the lower voice staff.

- Instrumentación: escrito para flauta, saxofón alto, clarinete soprano, clarinete bajo, bajo eléctrico, guitarra y tiple. La idea de utilizar este formato responde a la búsqueda de una textura polifónica donde los timbres variados contribuyan a reforzar el modo en que se desarrolla la armonía.
- Ritmo y acompañamiento: el bajo, el tiple y la guitarra, realizan el acompañamiento. El bajo marca generalmente la figuración característica de silencio de negra y dos negras pero además presenta varios cortes. La guitarra presenta una forma de acompañamiento muy conocida entre los guitarristas, conocida como bambuco moderno de acuerdo con el libro Guitarra Colombiana de Villamil.

Algunos ejemplos del acompañamiento:

Ilustración 20 bambuco moderno en la guitarra

The musical score for Illustración 20 shows a guitar accompaniment pattern in treble clef, 6/8 time signature, with a key signature of one sharp (F#). The pattern consists of a series of chords and notes, including a quarter rest, followed by eighth and quarter notes.

Ilustración 21 Variaciones del acompañamiento



Ilustración 22 Variaciones del acompañamiento



Ilustración 23 Corte rítmico



4.2.3. Exploraciones

Tabla 8. Características de Exploraciones

Ritmo	bambuco					
Instrumentación	2 flautas, clarinete soprano, clarinete bajo, guitarra, glockenspiel y maracas					
Tempo	Allegro 150 ppm					
Forma y armonía	Ternaria	Intro	A	B	C	coda
	tonalidad	C	G	D	Dm	C

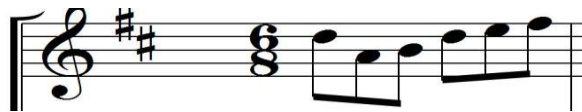
Ilustración 27 Motivo guitarra en la intro.



Ilustración 24 Motivo FI. (Sección A)



Ilustración 25 Motivo FI. (sección B)



CARACTERÍSTICAS:

- Forma: La pieza presenta la siguiente estructura: Introducción, A, B, C y coda
- Armonía: la sección de introducción se presenta en do mayor (C) la sección A se desarrolla en sol mayor (G) la sección B se presenta en re mayor (D) y la sección C se desarrolla en re menor (Dm)
- Aspectos Llamativos: una de las razones por las que toma el nombre de exploraciones, se relaciona con el hecho de que cada sección incluida la introducción se desarrolla en tonalidades diferentes así que en la pieza se exploran varias posibilidades armónicas. En la segunda casilla de la sección B se presenta un pequeño pasaje (compás 62 al 69) que resalta por la estructura rítmico melódica y armónica donde se intercala un acompañamiento en bloque y una respuesta melódica de flauta y glockenspiel, dicho pasaje se presenta con una modulación no preparada para generar más contraste.
- Melodía: la melodía recibe un tratamiento que combina el uso de contramelodías, contrapunto imitativo, melodía con acompañamiento y armonía en bloque. Cuenta con una riqueza rítmica notoria y en su transcurso sugiere momentos sonoros muy diferentes.

Ilustración 30 ejemplo de variedad rítmico-melódica compás 84



Ilustración 31 armonía en bloque compás 47



Ilustración 26 melodía y acompañamiento compás 40 al 43



Ilustración 27 imitación flauta y clarinete compás 52 y 53



- Instrumentación: escrito para flauta, violín, clarinete soprano, clarinete bajo, guitarra y glockenspiel. Se optó por dicha instrumentación para enfatizar en el papel de los vientos madera; estos realizan melodía, contramelodía y acompañamiento reforzados en algunos casos por la guitarra. Finalmente la elección del glockenspiel busca colorear la melodía en algunos puntos, dándole una sonoridad brillante y sorprender al oyente ya que no es común que dicho instrumento se utilice en formatos similares en la música andina colombiana.
- Ritmo y acompañamiento: el clarinete bajo en toda la pieza ejecuta las secuencias rítmicas de acompañamiento más típicas, de silencio de negra y dos negras o tres negras y realiza algunas variaciones y notas largas para apoyar la armonía, en la sección B la guitarra también refuerza el acompañamiento, en lo demás se limita a algunos acordes y arpeggios. Es interesante señalar como en la introducción y en la sección A, el clarinete bajo y el clarinete soprano junto al violín, van ejecutando la estructura rítmica más típica del bambuco.

Ilustración 28 notas largas cl. bajo

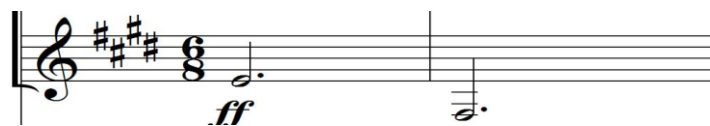


Ilustración 29 variación del acompañamiento cl. bajo



Ilustración 30 variación del acompañamiento cl. Bajo



Ilustración 31 variación del acompañamiento



Ilustración 32 acompañamiento típico cl. Bajo

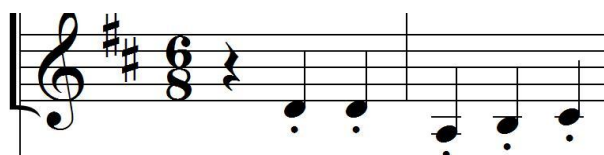


Ilustración 33 acompañamiento realizado por clarinetes y violín



4.2.4. Guabina para soñar

Tabla 9. Características de Guabina para soñar

Ritmo	Guabina				
Instrumentación	Violín, flauta, clarinete soprano, clarinete bajo y guitarra				
Tempo	Moderato 100 ppm				
Forma y armonía	Binaria	Intro	A	B	coda
	tonalida d	A	A	E	A

Ilustración 34 Motivo violín (Sección A)



Ilustración 35 Motivo Cl. (sección B)



CARACTERÍSTICAS:

- Forma: la pieza presenta la siguiente forma: introducción sección A sección B y coda. Con dicha forma se quiere recordar la estructura binaria de la guabina canción.
- Armonía: la introducción y la sección A se presentan en la mayor (A), la sección B presenta la tonalidad de Mi mayor (E) y la coda regresa a la mayor.
- Aspectos llamativos: la pieza desarrolla algunos elementos muy interesantes el primero de los cuales se presenta en la introducción donde la guitarra tiene una exigencia técnica notoria dibujando una pequeña melodía con adornos junto

con un acompañamiento de bajos y los instrumentos de viento completan el conjunto armónico. La sección A expuesta en la mayor ofrece una progresión armónica que dota de un aire de dulzura y misterio a la pieza (A G7 Cm Bm E7 A) por su parte la sección B ofrece una sonoridad con más movimiento con una progresión armónica ascendente que insinúa plenitud creciente, donde flauta y clarinete soprano ejecutan a dúo parte de la melodía y luego con un acompañamiento rítmico-melódico a la octava se van presentando clarinete bajo, violín y flauta. Finalmente en la coda se presentan elementos musicales idénticos a la introducción pero ahora el violín ejecuta una rápida melodía que enriquece y dota de especial movimiento y decisión a dicho pasaje final.

- Melodía: la melodía se presenta con el violín en la sección A y con la flauta y el clarinete soprano en la sección B. en general salvo algunas sincopas; el discurso melódico se acomoda a los elementos rítmico-melódicos tradicionales presentes en la guabina canción.

Ilustración 36 fragmento melódico I



Ilustración 37 Fragmento melódico II



Ilustración 38 Melodía a dos voces Fl. y cl. en Bb



Ilustración 39. Fragmento melodía del violín en la Coda



Ilustración 40 acompañamiento rítmico-melódico al unísono Flauta y violín



- Instrumentación: en busca de un predominio melódico y de una sonoridad tranquila se optó por utilizar los siguientes instrumentos: violín, clarinete soprano, flauta, clarinete bajo y guitarra. Los vientos y la guitarra en la introducción y sección A establecen un fondo armónico que ayuda a fortalecer el sentido melódico que lleva el violín. En la sección B esta función melódica pasa a la flauta y sobre todo al clarinete para generar un cambio de timbre que sin embargo conserva el mismo carácter delicado de la obra.
- Ritmo y acompañamiento: en la pieza todos los instrumentos en alguna proporción tendrán un rol de acompañamiento rítmico:

Ilustración 41 acompañamiento guitarra I



Ilustración 42 Acompañamiento guitarra II



Ilustración 43 Acompañamiento del cl. Soprano, violín, flauta y cl. bajo

Ilustración 44 Acompañamiento vientos

Ilustración 45 Acompañamiento guitarra

4.2.5. Evocando memorias sonoras

Tabla 10. Características de Evocando memorias sonoras

Ritmo	Torbellino				
Instrumentación	Marimba, flauta, clarinete soprano, clarinete bajo, saxofón alto y guitarra				
Tempo	Presto, Allegro y Presto 170, 120 y 170				
Forma y armonía	Binaria	Intro	A	B	Coda
	tonalidad	D	D	G	D

Ilustración 46 Motivo Intro.



Ilustración 47 Motivo sección A



Ilustración 48 Motivo sección B



CARACTERÍSTICAS:

- Forma: esta pieza presenta una forma binaria: los primeros compases los ocupa una introducción, la sección A es extensa en relación con la sección B y al final se presenta una coda a manera de variación de la introducción.

- Armonía: tratando de conservar la sencillez de la estructura armónica se tomó la progresión típica de este aire, se sustituyó el cuarto grado por el segundo y todos los acordes se adornaron con notas agregadas:

Progresión típica I IV V grados (D G A)

Progresión propuesta I6 II m9 V9 V7 (D6 Em9 A9 A7) La anterior estructura subyace en toda la sección A, por su parte en la sección B el material se desarrolla sobre una progresión no característica del torbellino; su contenido insiste en la secuencia de dos grados (G A G.) finalmente la sección A prima regresa a la armonía del inicio y luego modula por algunos compases a la región tonal de cuarto grado (G).

- Aspectos llamativos: aunque el sonido de la pieza resulta bastante tradicional; la armonía con sus variaciones, el cambio de tempo y una pequeña modulación; dotan al tema de un sonido novedoso, a lo anterior contribuye el hecho de que el instrumento melódico sea la marimba, un instrumento no tradicional en la música andina colombiana pero que se adapta muy bien al estilo alegre y fluido del torbellino.
- Melodía: en búsqueda de un sonido que evocara claramente el aire de torbellino, se optó por una línea rítmico-melódica sencilla apegada a los elementos proporcionados por los ejemplos de algunas grabaciones existentes.
- Instrumentación: en el torbellino se buscó una sonoridad que afirmase la sencillez que lo caracteriza de este modo toda la sección A se presenta con un nivel mínimo de densidad para favorecer el papel de la melodía. Sin embargo en la sección B esto cambia pues se quiere un contraste y que de algún modo se evoque lo cantable de la copla o tonada. Los instrumentos utilizados son: marimba, flauta, clarinete bajo, clarinete soprano, saxo alto, requinto y guitarra.

- Ritmo y acompañamiento: en la sección A, la base rítmico-melódica del torbellino se combina e intercala entre la guitarra, el requinto y el conjunto de clarinete bajo, clarinete soprano y saxo alto por otro lado. En la sección B los instrumentos acompañantes excepto la guitarra que no se usa; pasan a tener un papel melódico más activo.

4.2.6. Atardecer

Tabla 11. Características de Atardecer

Ritmo	Danza				
Instrumentación	Violín, flauta, clarinete soprano, clarinete bajo, saxofón alto, vibra slap, glockenspiel, bajo eléctrico y tiple				
Tempo	Larghetto 60 ppm				
Forma y armonía	ternaria	Intro	A	B	C
	tonalidad	Bm	Bm	B	G#m

CARACTERÍSTICAS

- Forma: presenta una forma ternaria así: Introducción, A, B y C.
Cabe resaltar que la introducción se extiende por 16 compases al igual que las otras secciones, diferenciándose solo en que no presenta casillas ni signos de repetición.
- Armonía: en la pieza se optó por utilizar una estructura armónica bastante tradicional, sin embargo en la sección C se presenta la siguiente progresión: (G#m D# F# A#m E A D E) que de algún modo sirve como medio de contraste armónico
- Aspectos Llamativos: la sección de introducción presenta un fragmento contrapuntístico imitativo muy expresivo como preámbulo al motivo de la sección A. Todas las secciones se desarrollan sobre una variedad de

elementos rítmico melódicos, no todos tan tradicionales, sin embargo, en la mayor parte de la pieza subyace la célula rítmica de acompañamiento o alguna pequeña variación de la misma.

Ilustración 49 Contrapunto de la introducción



Ejemplos del acompañamiento:

Ilustración 50 Bajo



Violín



- Melodía: la melodía principal presenta una escritura similar a las danzas instrumentales, se desarrolla pasando por distintos instrumentos que la van intercalando con algunos acompañamientos.

Ilustración 51 Contramelodía saxo



Ilustración 52 Melodía duplicada bajo y glockenspiel



Ilustración 53. Melodía flauta



Ilustración 54 melodía violín



Ilustración 55 melodía y contramelodía clarinetes



- Ritmo: las estructuras rítmicas se distribuyen e intercalan entre los instrumentos, adicionalmente, suelen presentarse hasta tres estructuras rítmicas complementarias

- Instrumentación: violín, flauta, clarinetes bajo y soprano, saxofón alto, bajo eléctrico, tiple, glockenspiel y vibra slap. Sobre la instrumentación es importante aclarar que aunque la danza es la pieza donde se usaron más instrumentos, no se buscó con ello más densidad sonora; sino más riqueza tímbrica.

4.3. MONTAJE:

De algún modo el reto del montaje de las piezas superó las dificultades puramente musicales, pues implicó la planeación de ensayos y hacer coincidir en un horario la totalidad de los nueve músicos participantes. Como algunos músicos sólo tenían que tocar en 2 o tres piezas, se determinó inicialmente realizar tres ensayos semanales con dos piezas por ensayo, acomodando los mismos con el tiempo disponible de los músicos. Adicionalmente se planearon ensayos parciales para revisar con más detenimiento detalles y dudas que pudieran surgir. Sin embargo, no fue posible sostener por mucho tiempo dicha dinámica por dos razones; la primera fue que los clarinetistas y uno de los flautistas debían estar en todos los ensayos por el número de temas que les correspondió, esto los afectaba seriamente porque sumaba varias horas de ensayos, la segunda fue que al ser fin de año los ensayos coincidieron con fechas de parciales, presentaciones musicales y oportunidades de trabajos temporales. Debido a las anteriores dificultades fue necesario replantear la metodología proyectando sólo un ensayo semanal para todas las piezas y aplazando dicha actividad hasta el reinicio de clases a mediados del mes de enero.

En el marco del proyecto, el montaje de las piezas se convirtió en una fuente de constantes aprendizajes ya que la interacción con los instrumentistas permitió aprender generalidades de los instrumentos, de su interpretación y recursos sonoros de los mismos, lo que en últimas se refleja en una comprensión más

profunda a través del reconocimiento auditivo de los timbres lo anterior acompañado por la orientación de los músicos que se convierten así en una fuente viva de conocimiento.

Un aspecto muy interesante de esta experiencia y que resultó de importancia capital para el autor de la tesis fue el adoptar una posición de liderazgo o dirección, esto también se torna en un aprendizaje valioso pues además de dominar su instrumento principal, debe saber organizar y dirigir ensayos, motivar a los integrantes, exigir, gestionar espacios etc.

En el plano exclusivamente práctico el ensayo permitió la revisión de dinámicas y articulaciones para darle más coherencia a las piezas y para equilibrar balances dinámicos por ejemplo entre el saxo y la flauta.

4.3.1. Fases de ensayo Teniendo en cuenta las limitaciones de tiempo se procedió a diseñar un cronograma de ensayos intensivos ordenado por fases. En total once ensayos

Tabla 12. Horarios y orden de piezas a ensayar los lunes

ENSAYOS LUNES		
HORA	OBRAS	INTEGRANTES
1.2	Juegos luminosos del amanecer	Ramiro, Fabián, Víctor y Juan
	A paso de bambuco	Katterin, Fabián, Ramiro, Luís Ángel, Agustín, Víctor y Juan
2-3	Evocando memorias sonoras	Luís Ángel, Katterin, Fabián, Ramiro, Héctor, Víctor y Juan
	atardecer	Todos
3-4	Exploraciones	Ramiro, Sonia, Katterin, Fabián, Héctor y Juan
	Guabina para soñar	Sonia, Ramiro, Fabián, Katterin y Juan

Tabla 13 Horarios y piezas a ensayar los miércoles

ENSAYOS MIÉRCOLES		
HORA	OBRAS	INTEGRANTES
8-9	Exploraciones	Ramiro, Sonia, Katterin, Fabián, Héctor y Juan
9-10	Guabina para soñar	Sonia, Ramiro, Fabián, Katterin y Juan
	Juegos luminosos del amanecer	Ramiro, Fabián, Víctor y Juan
10-11	A paso de bambuco	Katterin, Fabián, Ramiro, Luís Ángel, Agustín, Víctor y Juan

Tabla 14 Horarios y piezas a ensayar los jueves

ENSAYOS JUEVES			
3-4 PM	INTEGRANTES	5-6 PM	INTEGRANTES
Juegos luminosos del amanecer	Ramiro, Fabián, Víctor y Juan	Evocando memorias sonoras	Luís Ángel, Katterin, Fabián, Ramiro, Héctor, Víctor y Juan
A paso de bambuco	Katterin, Fabián, Luís Ángel, Ramiro, Agustín, Víctor y Juan	Danza	Todos

Fase de ensayo básico

En los primeros dos ensayos, se quiere obtener una interpretación plana de los seis temas con el fin de que el autor se forme una primera impresión de las obras interpretadas con instrumentos reales, adicionalmente, esto le deberá servir para realizar una serie de primeros ajustes para aplicar en la siguiente fase.

Fase de ajustes

Esta fase proyectada para tres ensayos incluye la aplicación de los primeros ajustes propuestos por el autor, luego de esto, los músicos deberán comunicar al autor las dudas, claridades o sugerencias sobre la escritura de las partes. Por su

lado el autor desarrollará una nueva serie de apuntes entre otros, los aspectos de articulación y dinámica. Dicho material se organizará para resolverse en la tercera fase.

Fase de ensayos finales

Esta fase de cinco ensayos, está proyectada para asegurar cada una de las piezas con sus ajustes finales y el ensayo final se realizará con público a manera de preparación o “fogueo” para la sustentación.

4.3.2. Recomendaciones Los proyectos que involucran un trabajo de montaje y puesta en escena, en medio de sus singularidades enfrentan al autor a generalidades y dificultades similares; en ese sentido, se propone aquí una pequeña lista de sugerencias que no pretende ser exhaustiva, sino servir de muestra y ejemplo. Seguramente es susceptible de mejoras y puede extenderse con nuevas apreciaciones.

Planeación cuidadosa de los ensayos

Quizá es este uno de los puntos más importantes pues favorece un mejor aprovechamiento del tiempo, evita la pérdida de interés de los músicos y asegura a su vez su permanencia. Aquí están implícitos aspectos variados como: consulta de los horarios disponibles de los músicos, creación de cronograma, comunicación pertinente de horarios y posibles modificaciones, delimitación de los elementos a trabajar por ensayo etc.

Adelantarse a las posibles dificultades

Con esto se hace referencia a la previsión del autor, con el planteamiento de posibles escenarios en los ensayos y análisis de los posibles vacíos de las composiciones o las posibles dudas y complicaciones interpretativas que surjan; lo anterior permite evitar el riesgo de detener el ensayo por algún error sensible que pudo tratarse con antelación.

Gestión de espacios y materiales necesarios con suficiente antelación

En las instalaciones de la Escuela de Artes-Música UIS con frecuencia se realizan actividades alternas a las clases, que corresponden por ejemplo a ensayos, estudio de instrumentistas u otros eventos casuales como presentaciones musicales. Dicha situación exige que el interesado esté enterado de la disponibilidad de espacios y materiales con suficiente antelación y así mismo procure separarlos, adicionalmente, deberá proveer atriles, sillas, plantas de sonido y otros elementos al menos con media hora de anterioridad para evitar retrasos por factores diferentes al estrictamente musical.

Comunicación frecuente con los músicos

En la actualidad se cuenta con gran variedad de tecnologías y servicios del internet que permiten un contacto rápido y oportuno. En ese sentido se sugiere aprovechar lo mejor posible, opciones como las redes sociales, el correo electrónico y el celular entre otros. Las redes sociales por ejemplo ofrecen la posibilidad de creación de grupos cerrados o un chat para varias personas, esta opción es muy interesante cuando se trabaja con un número considerable de músicos, ya que de ese modo se pueden comunicar informaciones en un solo mensaje, asegurar así un mayor alcance y además se pueden cargar y enviar archivos correspondientes a cronogramas, partituras y audios.

Propiciar ambiente de honestidad mutua entre autor y músicos

La importancia de generar dicho ambiente se refleja en que cualquier dificultad que surja será puesta en conocimiento del autor de manera cordial y profesional. Lo antes dicho resulta muy importante pues en trabajos que involucran la presencia de varias personas es normal que puedan surgir diferencias o que alguna persona se le presente un impase que la obligue a retirarse etc.

Tener a la mano en los ensayos material como score y partes

Aunque parece nimia, esta sugerencia no se debe ignorar pues con frecuencia se presentan situaciones donde algún músico olvida o pierde sus partes y esto no puede convertirse en un factor que frene el proceso de ensamble.

Tener en cuenta aportes de los músicos

En la etapa creativa el autor puede pasar por alto detalles que afectan o imposibilitan la interpretación de determinado pasaje en un instrumento, la idea es que en ese caso el autor consulte al músico y tome nota de las fallas detectadas para aplicar correcciones.

4.3.3. La puesta en escena En el arte una buena parte de la razón de crear está en la posibilidad de dar a conocer los resultados o muestras correspondientes ante la comunidad no sólo académica sino la ciudadanía en general. El presente proyecto se concibe con dicha perspectiva, pero sólo limitada a un escenario académico. Esta puesta en escena requiere igualmente algunas dinámicas que merece la pena apuntar.

Orden de las piezas

Debido a que el número de instrumentos varía entre pieza y pieza, se decidió empezar por la obra de menor número de instrumentos y seguir ese orden: Juegos luminosos del amanecer, Guabina para soñar, Evocando memorias sonoras, Exploraciones, A paso de bambuco y Atardecer

Logística

Se resumirá en algunos puntos los factores que se tendrán en cuenta para hacer posible la presentación:

- Gestionar personal para logística, dicho personal se encargará del manejo de atriles, ubicación de micrófonos, manejo del sonido, ubicación de las sillas, cambio de diapositivas de presentación y grabación de audio.
- Préstamo de los instrumentos por parte de la escuela de Artes-Música
- Gestionar el préstamo de sonido

5. CONCLUSIONES

Más allá de un resultado exclusivamente musical, el presente proyecto significó, el encuentro con variadas realidades; el descubrimiento o fortalecimiento de habilidades propias; el cuestionamiento constante y la reflexión. Se quiere proponer aquí a manera de conclusión, algunos aspectos que ilustran los aciertos y fallas que se presentaron.

- Comparando la proyección del cronograma inicial y los resultados finales, se puede concluir que en general se cumplió con las metas establecidas, sin embargo dos factores se extendieron más allá de lo previsto; el primero fue el ensayo, ya que coincidió con las festividades decembrinas y por esta razón los músicos no tenían suficiente disponibilidad, los ensayos se aplazaron para enero. El otro factor fue la composición de la danza que se prolongó en parte debido a que no existía un conocimiento o apropiación previa de dicho ritmo y esto exigió más tiempo de pruebas, análisis e interpretaciones.
- El tiempo para la ejecución del proyecto fue una limitante pues la consulta audición y apropiación requieren un acercamiento más profundo que supera con creces los límites de tiempo establecidos para una tesis.
- Existe muy poco material bibliográfico -materiales en físico como libros- en cambio, se encontró más variedad de archivos digitales que materiales en la biblioteca de la universidad. Por otro lado los archivos fonográficos con frecuencia son exiguos o de mala calidad en internet y el acceso a otro tipo de archivos o fuentes también suele ser precario.

- La gestión de los músicos ofreció algunos inconvenientes puesto que todos los estudiantes tienen como prioridad las obligaciones académicas y laborales.
- La existencia de abundantes archivos y material de acceso libre en el internet, especialmente de proyectos de grado o maestría, algunas investigaciones, artículos y entrevistas en revistas digitales especializadas; favoreció la consulta de fuentes fiables para referencias.
- El previo conocimiento y en algunos casos la interpretación de dichos aires en la guitarra, facilitó el acercamiento analítico a los mismos.
- La mediana desenvolvura en el manejo software de Finale permitió ponerlo al servicio de las pruebas iniciales y de la composición final.
- Reconocimiento de las habilidades creativas como parte integral de la formación académica
- La contextualización de variados conocimientos musicales en función de la composición musical

BIBLIOGRAFÍA

Acuerdo 240 de 2008. El consejo académico de la universidad industrial de Santander. Consultada el 15 de octubre de 2014. Disponible en: http://www.uis.edu.co/webUIS/es/trabajosdegrado/documentos/AC_ACAD_240_2008.pdf

Composición y producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo xx. Pontificia universidad javeriana facultad de artes departamento de música bogotá d.c 2009. Consultada el 4 de noviembre de 2014. Disponible En: <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis124.pdf>

COPLAND Aaron. Cómo escuchar la música, Editorial Retina, Breviarios Fondo de Cultura Económica. 2ª reimpresión. Bogotá 1994

Danza-Caldas. Sistema Nacional de Información Cultural. Consultada 21 de octubre de 2014. Disponible En: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=17&COLTEM=221>

Del bambuco a los bambucos. Academia Superior de Artes de Bogotá. Consultada el 30 de octubre de 2014. Disponible En: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ManuelBernal.pdf>

El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” Año XXVI, N° 26, 2012. Consultada el 30 de octubre de 2014 <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf>

Estudios Característicos. Universidad de Antioquia Facultad de Artes Especialización en Artes Medellín 2007. Consultada el 22 de octubre de 2014. Disponible En: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/02/Estudios-Characterísticos-Para-Guitarra-Monografía.pdf>

Gabriel Brncic. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio. Revista Musical Chilena. Consultada el 17 de octubre de 2014. Disponible En: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902005020400003&script=sci_arttext

GEROU Tom y LUSK Linda. Diccionario esencial de la notación musical. Ediciones Robinbook, s. 1., España 2004

GONZALEZ Espinosa Jesús Emilio. La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX. Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía y letras, Departamento de arte. Bellaterra 2006

HERRERA Enric. Teoría musical y armonía moderna Vol. 1 Antoni Bosch Editor

HOWARD John. Aprendiendo a componer, Akal/Entorno creativo. 1ª edición Madrid 2000

La intención en la composición musical. Universidad Nacional Autónoma de México. Consultada el 15 de octubre de 2014. Disponible En:<http://www.intentism.com/documents/La%20intencion%20en%20la%20composicion%20musical.pdf>

La música de torbellino en la provincia de Vélez – Santander. Universidad Paris8 – Vincennes-Saint Denia UFR, Artes, Filosofía, Estética Departamento de Música. Consultada el 5 de noviembre de 2014. Disponible En:

<http://cultural.uis.edu.co/files/libro%20maestros%20torbellino.pdf>.<http://lema.Re.es/drae/?val=ensamble>

LEÓN Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular, Fundación Batuta, Ministerio de cultura

Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad. Congreso nacional de sociología. Consultada el 4 de noviembre de 2014. Disponible En: http://www.icesi.edu.co/congreso_sociologia/images/ponencias/13-Areiza-Garcia-%20Bambucos%20tradicion%20y%20modernidad.pdf

Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos. Plan Nacional de Música para la Convivencia. Ministerio de Cultura República de Colombia. Consultada el 21 de octubre de 2014. En:<http://www.territoriosonoro.org/trovayparranda/documentos/cartillaandina.pdf>

Música popular y concepto de ensamble en el marco de una escuela de música. Algunas reflexiones sobre el trabajo de campo. XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2006. Consultada el 15 de noviembre de 2014. Disponible En: <http://www.aacademica.com/000-039/9.pdf>

Música, cultura y pensamiento. Revista de investigación de la facultad de educación y artes del Conservatorio del Tolima. Vol. 1Nº1. Consultada el 30 de octubre de 2014. Disponible En:http://www.academia.edu/3659805/Revista_M%C3%BAsica_Cultura_y_pensamiento_Vol_1

Nación identidad y autenticidad. Festival de Música Andina Colombiana “Mono Núñez”, más de tres décadas de historia. Universidad Nacional de Colombia Sede,

Bogotá. Consultada el 30 de octubre de 2014. Disponible En:<http://www.bdigital.unal.edu.co/4883/1/nelsonalexiscayergiraldo.2010.parte1>

Orquesta de guitarras de la universidad de costa rica: a propósito del 30 aniversario de su fundación. Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica XXXVI. Consultada el 15 de noviembre de 2014. Disponible En: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/1261/1324>

Procesos de folklorización en Colombia orígenes históricos y elementos unificadores de las culturas. Revista de Musicología, XXVI, 2 (2003) Consultada el 21 de octubre de 2014. Disponible En: <http://campus.usal.es/~investigacionesmusicales/docs/influencia.pdf>

Propuesta interpretativa de la música andina colombiana en formato de cuarteto típico colombiano” Universidad Tecnológica de Pereira Facultad de Bellas Artes y Humanidades Escuela de Música Pereira 2008. Consultada el 15 de noviembre de 2014. Disponible En: <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/11059/1612/1/78138861R586.pdf>

Representación del Conocimiento para la Composición Musical Departamento de Lenguajes y Sistemas Informáticos, UNED. Consultada el 15 de octubre de 2014. Disponible en: http://cmr.soc.plymouth.ac.uk/publications/alvaro_ capeia v07.pdf

VILLAMIL Andrés. Guitarra Colombiana explorando la música colombiana a través de la guitarra, (Sic) Editorial Ltda. 1ª edición. Bogotá 2013

ANEXOS

Anexo A. A paso de bambuco

Score

A paso de bambuco

Compositor: Juan Alejandro Ortiz

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute, Alto Sax, Clarinet in Bb, Bass Clarinet, Guitar, Electric Bass, and Tiple. The second system includes parts for Flute (Fl.), Alto Sax (A. Sax.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Tiple. The score is written in 3/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). Chord symbols such as Am, Em, A, and Bm are present throughout the score.

A paso de bambuco

Musical score for the first system of 'A paso de bambuco'. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Tiple. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The guitar part includes chord markings: A, Am, D, Em, A, and Bm7. The Tiple part includes chord markings: A, Am, Bm, Em, and A.

Musical score for the second system of 'A paso de bambuco'. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Tiple. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The guitar part includes chord markings: G7, Fm7, B9, B9, Eb7, and C7. The Tiple part includes chord markings: Eb7, C7, and Bm7.

A paso de bambuco

3

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Bass Clarinet (B. Cl.), Baritone Clarinet (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Tiple. The second system continues with the same instruments. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system features a melody in the Flute and Tiple, with accompaniment from the other instruments. The second system features a more rhythmic and melodic passage, with dynamic markings such as *ff* and *mf*. Chord symbols are provided for the guitar and bass parts, including Bmaj7, Cbm7, Dmaj7, Amaj7, B7, and Am.

A paso de bambuco

This musical score is for the piece "A paso de bambuco" and consists of two systems of staves. The instruments included are Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Tiple. The score is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system begins with a dynamic marking of *mf ff* and a *f* dynamic marking. The second system begins with a *mf* dynamic marking and a *f* dynamic marking. The guitar part includes chord diagrams for Am, Em, A, and Bm7. The bass and tiple parts include chord diagrams for Bm7, Em, A, and Am. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

A paso de bambuco

5

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Bass Clarinet (B. Cl.), Baritone Clarinet (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Tuba. The second system continues with the same instruments. The score is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The guitar part includes a variety of chords such as Em, A, Am, D, Bm7, and G. The bass part features a steady rhythmic pattern. The flute and saxophone parts have melodic lines with some dynamics markings like *f* and *ff*. The tuba part provides a low-frequency accompaniment with chords like A, Am, Cm, F, Am7, Bm7, and G.

A paso de bambuco

The musical score is arranged in two systems, each containing six staves. The instruments are Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet (B. Cl.), Guitar (Gtr.), and Tiple. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The guitar part features specific chords: Am, E, Bb, G, Bb, E in the first system, and Bb, G, Bb, Am, Bb7, C, Bb7, Am, Bb, Am, Ab7 in the second system. The Tiple part also includes chord notations: Am, Bb, G, Cm, F, Am7 in the first system, and Am, Bb7, C, Bb7, Am, Bb, Am, Ab7 in the second system.

A paso de bambuco

7

The musical score for 'A paso de bambuco' on page 7 features six staves. The instruments are Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), B♭ Clarinet (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Euphonium (E.B.), and Tuba. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Flute part begins with a *rit.* marking. The saxophone and clarinet parts play a melodic line with slurs. The guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and a steady eighth-note pattern. The euphonium and tuba parts play a bass line with chords. A *ff* dynamic marking is present at the end of the piece.

Anexo B. Atardecer

Score

Atardecer Aire de Danza

Compositor: Juan Alejandro Ortiz Castro
Arranger

The musical score is for the piece "Atardecer" (Aire de Danza) by Juan Alejandro Ortiz Castro, arranged by the same composer. The score is written for a full band and includes the following instruments and parts:

- Violin:** Part 1, starting with a *mf* dynamic.
- Flauta:** Part 1, starting with a *mf* dynamic.
- Clarinete en Bb:** Part 1, starting with a *mf* dynamic.
- Clarinete bajo:** Part 1, starting with a *mf* dynamic.
- Saxofón alto:** Part 1, starting with a *mf* dynamic.
- Glockenspiel:** Part 1, starting with a *mf* dynamic.
- Bajo eléctrico:** Part 1, starting with a *mf* dynamic. Chords Bm are indicated above the staff.
- Tiple:** Part 1, starting with a *mf* dynamic.
- VibraSlap:** Part 1, starting with a *mf* dynamic.

The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The music is marked *mf* (mezzo-forte) throughout. The arrangement includes various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument, with the electric bass and triple providing harmonic support.

15

Vln. *mp*

Fl. *subito p* *mp* *mp*

B♭ Cl. *subito p* *mp*

B. Cl. *subito p* *mp*

A. Sx. *subito p* *mp*

15

Glk. *mp*

15

E.B. *subito p* *mp*

Mdn.

15

V. Slp.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Vln.:** Violin part, starting with a melodic line in the first measure.
- Fl.:** Flute part, featuring a melodic line with dynamic markings: *subito p*, *mf*, *p*, and *mf*.
- B♭ Cl.:** Bass Clarinet part, mirroring the flute's melodic line with dynamic markings: *subito p*, *mf*, *p*, and *mf*.
- B. Cl.:** Baritone Clarinet part, mirroring the flute's melodic line with dynamic markings: *subito p*, *mf*, *p*, and *mf*.
- A. Sax.:** Alto Saxophone part, mirroring the flute's melodic line with dynamic markings: *subito p*, *mf*, *mp*, and *mf*.
- Glk.:** Glockenspiel part, which is silent throughout the score.
- E.B.:** Euphonium part, featuring a melodic line in the first measure.
- Mdn.:** Mellophone part, which is silent throughout the score.
- V. Slp.:** Trombone part, featuring a melodic line in the first measure.

15

Vln. *mp*

Fl. *subito p* *mp* *mp*

B♭ Cl. *subito p* *mp*

B. Cl. *subito p* *mp*

A. Sx. *subito p* *mp*

15

Glk. *mp*

15

E.B. *subito p* *mp*

Mdn.

15

V. Slp.

The musical score is for the piece "Atardecer" and is page 4. It features the following instruments and parts:

- Vln. (Violin):** Starts at measure 21 with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a dynamic of *f* (forte). The dynamics change to *mp* (mezzo-piano) in the final measure.
- Fl. (Flute):** Plays a melodic line starting at measure 21 with a dynamic of *f*.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Plays a melodic line starting at measure 21 with a dynamic of *f*, changing to *mp* in the final measure.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Plays a melodic line starting at measure 21 with a dynamic of *f*, changing to *mp* in the final measure.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Plays a melodic line starting at measure 21 with a dynamic of *f*, changing to *mp* in the final measure.
- Glk. (Glockenspiel):** Remains silent throughout the page.
- E. B. (Euphonium):** Plays a melodic line starting at measure 21 with a dynamic of *f*.
- Mdn. (Mandolin):** Remains silent until measure 24, where it plays chords with a dynamic of *mp*. Chords are labeled *Bm* and *E m6*.
- V. Slp. (Vibraphone):** Plays a single note at measure 21 with a dynamic of *f*.

The musical score for 'Atardecer' page 5 consists of nine staves. The instruments are Violin (Vln.), Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Baritone Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Glockenspiel (Glk.), Electric Bass (E. B.), Mellophone (Mdn.), and Trombone (V. Slp.). The score begins at measure 27. The Violin part features a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The Flute part has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The Bass Clarinet part has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The Baritone Clarinet part has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The Alto Saxophone part has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The Glockenspiel part has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The Electric Bass part has a bass line with chord symbols *Em*, *Bm*, *Gm*, and *D*, and dynamics *p* and *pp*. The Trombone part has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The score includes first and second endings for several instruments.

The musical score is for the piece "Atardecer" and consists of nine staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 34. The instruments and their parts are as follows:

- Vln. (Violin):** Starts with a whole rest in measure 34, then plays a melodic line in measures 35-36.
- Fl. (Flute):** Plays a melodic line starting in measure 34, marked *mf*.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Plays a melodic line starting in measure 35, marked *mp*.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Remains silent throughout the page.
- A. Sax. (Alto Saxophone):** Plays a rhythmic accompaniment starting in measure 34, marked *mp*. It includes a triplet in measure 35.
- Glk. (Glockenspiel):** Plays a melodic line starting in measure 34, marked *mp*.
- E.B. (Euphonium):** Plays a melodic line starting in measure 34, marked *mp*.
- Mdn. (Mandolin):** Plays chords in measures 35-36, with specific voicings labeled 'A' and 'D' in measure 36.
- V. Slp. (Vibraphone):** Remains silent throughout the page.

The musical score is arranged in a system of nine staves. The instruments and their parts are as follows:

- Vln. (Violin):** Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Starts at measure 40 with a dynamic of *f* (forte).
- Fl. (Flute):** Treble clef, key signature of three sharps. Enters at measure 41 with a dynamic of *f*.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Treble clef, key signature of three flats (B♭, E♭, A♭). Enters at measure 41 with a dynamic of *f*.
- B Cl. (B Clarinet):** Treble clef, key signature of three flats. Enters at measure 41 with a dynamic of *f*.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Treble clef, key signature of three flats. Enters at measure 41 with a dynamic of *f*.
- Glk. (Glockenspiel):** Treble clef, key signature of three sharps. Starts at measure 40 with a dynamic of *f*.
- E. B. (Euphonium):** Bass clef, key signature of three sharps. Starts at measure 40 with a dynamic of *f*.
- Mdn. (Mandolin):** Treble clef, key signature of three sharps. Starts at measure 40 with a dynamic of *f*. Chord symbols are provided below the staff: F# (measures 40-41), B (measures 42-43), B (measures 44-45), C#m (measures 46-47), F# (measures 48-49), and G#m (measures 50-51).
- V. Slp. (Violoncello):** Bass clef, key signature of three sharps. Starts at measure 40 with a dynamic of *f*.

The musical score for 'Atardecer' consists of nine staves. The instruments and their parts are as follows:

- Vln. (Violin):** Starts at measure 46 with a dynamic marking of *f*. It features a first ending and a second ending.
- Fl. (Flute):** Enters at measure 46 with a dynamic marking of *ff*. It also has a first ending and a second ending.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Plays a rhythmic accompaniment starting at measure 46 with a dynamic marking of *ff*.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Remains silent until the second ending, where it plays a melodic line with a dynamic marking of *mp*.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Remains silent throughout the entire piece.
- Glk. (Glockenspiel):** Remains silent throughout the entire piece.
- E. B. (Euphonium):** Starts at measure 46 with a dynamic marking of *ff*. It has a first ending and a second ending.
- Mdn. (Mandolin):** Provides harmonic support with chords labeled A, D, E#, and B. It has a dynamic marking of *ff*.
- V. Slp. (Violoncello):** Starts at measure 46 with a dynamic marking of *ff*. It has a first ending and a second ending.

51 *arco*
Vln. *f* *mp* *ff*
Fl. *f* *ff*
B. Cl. *ff*
B. Cl. *f* *mp* *ff*
A. Sx. *f*
Glk. *f*
E. B. *f* *mp* *ff*
Mdn. *f* G2m D# F# E
V. Slp. 51

56

Vln. *pizz.*
p *mf*

Fl. *mf* *p*

B♭ Cl. *mf* *p* *mf*

B. Cl. *mf* *p* *mf*

A. Sx.

Glk. *mf* *p*

E.B. *mf* *p*

Mdn. A D E G#m D# *mf* *p* *mf*

V. Slp.

Detailed description: This page of a musical score for 'Atardecer' contains measures 56 through 60. The score is arranged for a full orchestra. The Violin I part (Vln.) begins with a pizzicato (pizz.) instruction and features a melodic line with dynamics ranging from piano (p) to mezzo-forte (mf). The Flute (Fl.) and Clarinet parts (B♭ Cl. and B. Cl.) have melodic lines with dynamics from mf to p. The Bassoon (A. Sx.) is silent. The Glockenspiel (Glk.) provides harmonic support with chords and dynamics from mf to p. The Euphonium (E.B.) and Trombone (Mdn.) parts play chords, with the Trombone part including chord symbols: A, D, E, G#m, and D#. The Violoncello (V. Slp.) is silent. The score includes various articulations such as slurs and accents, and dynamic markings like crescendos and decrescendos.

The musical score for 'Atardecer' is arranged for a chamber ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Vln. (Violin):** Part 1, starting at measure 61. It features a first ending bracket over the final two measures.
- Fl. (Flute):** Part 1, starting at measure 61. It includes trills and triplets, with a forte (*ff*) dynamic marking.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Part 1, starting at measure 61. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with a forte (*ff*) dynamic.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Part 2, starting at measure 61. It features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic marking.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Part 1, starting at measure 61. It features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic marking.
- Glk. (Glockenspiel):** Part 1, starting at measure 61. It features a first ending bracket over the final two measures.
- E. B. (Euphonium):** Part 1, starting at measure 61. It features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic marking.
- Mdn. (Mandolin):** Part 1, starting at measure 61. It features a rhythmic accompaniment with chords, marked with a forte (*ff*) dynamic. Chord symbols F# and A#m are indicated.
- T. Slp. (Trombone):** Part 1, starting at measure 61. It features a first ending bracket over the final two measures.

The musical score is for the piece "Atardecer" and is page 12. It features the following instruments and parts:

- Vln. (Violin):** Part 1, starting at measure 66. It is mostly silent, with a second ending marked "2." at the end of the page.
- Fl. (Flute):** Part 1, starting at measure 66. It begins with a *mf* dynamic, then moves to *ff* for a triplet of eighth notes, and returns to *mf* at the end.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Part 1, starting at measure 66. It begins with a *mf* dynamic, then moves to *ff* for a triplet of eighth notes, and returns to *mf* at the end.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Part 1, starting at measure 66. It plays a few notes in the first measure and then remains silent.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Part 1, starting at measure 66. It plays a few notes in the first measure and then remains silent.
- Glk. (Glockenspiel):** Part 1, starting at measure 66. It is mostly silent, with a second ending marked "2." at the end of the page.
- E.B. (Euphonium):** Part 1, starting at measure 66. It plays a few notes in the first measure and then remains silent.
- Mdn. (Mandolin):** Part 1, starting at measure 66. It begins with a *ff* dynamic, playing chords and a melodic line. Chords are labeled "E", "E", "A", and "D". It returns to *mf* at the end.
- T. Slp. (Trombone):** Part 1, starting at measure 66. It is mostly silent, with a second ending marked "2." at the end of the page.

Anexo C. Evocando memorias sonoras

Score

Evocando memorias sonoras

Aire de torbellino Compositor: Juan Alejandro Ortiz

The musical score is for the piece "Evocando memorias sonoras" by Juan Alejandro Ortiz, titled "Aire de torbellino". It is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The score includes parts for Marimba, Flute, Alto Sax, Clarinet in Bb, Bass Clarinet, Guitar, and Tiple. The Marimba, Flute, Alto Sax, and Clarinet in Bb parts begin with a dynamic marking of *f* (forte) in the final measure. The Bass Clarinet part also begins with *f* in the final measure. The Guitar part is indicated by a treble clef and a 3/4 time signature, with a series of chords and fingerings (V) written below the staff. The Tiple part is indicated by a treble clef and a 3/4 time signature, with a series of chords and fingerings (V) written below the staff. The chords for the Guitar and Tiple are D, G, A7, D, G, A7, D.

Mrb.

Fl.

A. Sx.

B♭ Cl.

B. Cl.

Gtr.

Tiple

Nylon

nylon

Em9

Em

D6

mf

Evocando memorias sonoras

Mrb.

Fl.

A. Sx.

B. Cl.

B. Cl.

Gtr.

Tiple

mf

mf

mf

mf

D6

13

3

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "Evocando memorias sonoras". The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are for: Mrb. (Maracas), Fl. (Flute), A. Sx. (Alto Saxophone), B. Cl. (Bass Clarinet), B. Cl. (Bass Clarinet), Gtr. (Guitar), and Tiple (Trio). The key signature is D major (two sharps). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score begins at measure 13. The Mrb. part has a melodic line with a triplet of eighth notes at the end. The Fl. part has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The A. Sx. part has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The B. Cl. parts have melodic lines with dynamic markings of *mf*. The Gtr. part has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The Tiple part has a bass line with a dynamic marking of *mf*. There are some markings like "D6" and "mf" in the Tiple part. The page number 112 is at the bottom.

Evocando memorias sonoras

5

Mrb.

Fl.

A. Sax.

B. Cl.

B. Cl.

Gtr.

Tiple

Em A7

Mrb.

Fl.

A. Sax.

B \flat Cl.

B. Cl.

Gtr.

Tiple

31

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

43

Mrb.

Fl.

A. Sax.

B \flat Cl.

B. Cl.

Gtr.

Tiple

ff

ff

ff

ff

Evocando memorias sonoras

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

9

Mrb.

Fl.

A. Sx.

B \flat Cl.

B. Cl.

Gtr.

Tiple

mp

mp

mp

mp

Mrb.

Fl.

A. Sx.

B. Cl.

B. Cl.

Gtr.

Tiple

mf

mf

mf

mf

mf

mf

60

Mrb.

Fl.

A. Sax.

B. Cl.

B. Cl.

Gtr.

Tiple

12 Evocando memorias 10 horas

Mrb.

Fl.

A. Sax.

B♭ Cl.

B. Cl.

Gtr.

Tiple

1.

ff *f*

ff *f*

ff *f*

ff *f*

ff *f*

ff *f*

ff *f*

ff *f*

Evocando memorias sonoras

13

Mrb.

Fl.

A. Sx.

B \flat Cl.

B. Cl.

Gtr.

Tiple

mf

mf

mf

mf

mf

mf

G C D G C

14 Evocando memorias sonoras *rit.*

Mrb.

Fl.

A. Sx.

B. Cl.

B. Cl.

Gtr.

Tiple

mp

f

mp

f

mp

f

mp

f

f

D

D

D6

Em7

Em

A7

82

Mrb.

82

Fl.

Sax.

Cl.

Cl.

Gtr.

Tiple

D6 Em7 Em A7 D A D

Anexo D. Exploraciones

Score

Exploraciones

Bambuco

Compositor: Juan Alejandro Ortiz

The first system of the score includes parts for Flauta, Violin, Clarinete en Bb, Clarinete bajo, Guitarra, Glockenspiel, and Maracas. The Flauta part begins with a *mf* dynamic, followed by a *pizz.* section, and ends with a *f* dynamic. The Violin part also starts with *mf* and ends with *f*. The Clarinete en Bb part starts with *mf* and ends with *f*. The Clarinete bajo part starts with *mf* and ends with *f*. The Guitarra part starts with *mf* and ends with *f*. The Glockenspiel part starts with *mf* and ends with *f*. The Maracas part is marked with a *f* dynamic.

The second system of the score includes parts for FL, Vln., Bb. CL., B. CL., Gtr., Gbk., and Mrs. The FL part starts with *mf*, has an *arco* section with *ff* and *mf* dynamics, and ends with *pizz.*. The Vln. part starts with *mf*, has an *arco* section with *ff* and *mf* dynamics, and ends with *mf*. The Bb. CL. part starts with *mf* and ends with *mf*. The B. CL. part starts with *mf* and ends with *mf*. The Gtr. part starts with *mf* and ends with *mf*. The Gbk. part starts with *mf* and ends with *mf*. The Mrs. part is marked with a *f* dynamic.

Musical score for 'Exploraciones' featuring Flute (Fl.), Violin (Vln.), B♭ Clarinet (B. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Glockenspiel (Glk.), and Mridangam (Mrcs.).

The score is divided into two systems. The first system covers measures 19 to 27, and the second system covers measures 28 to 35. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 19-27):

- Flute (Fl.):** Measures 19-21 are rests. Measures 22-27 feature a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, with a dynamic marking of *f*.
- Violin (Vln.):** Measures 19-21 feature a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measures 22-27 continue this pattern with a dynamic marking of *f*.
- B♭ Clarinet (B. Cl.):** Measures 19-21 feature a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measures 22-27 continue this pattern with a dynamic marking of *f*.
- Bass Clarinet (B. Cl.):** Measures 19-21 feature a rhythmic pattern of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measures 22-27 continue this pattern with a dynamic marking of *f*.
- Guitar (Gtr.):** Measures 19-21 are rests. Measures 22-27 feature a sustained chord with a dynamic marking of *f*.
- Glockenspiel (Glk.):** Measures 19-21 feature a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measures 22-27 feature a sustained chord with a dynamic marking of *f*.
- Mridangam (Mrcs.):** Measures 19-27 are rests.

System 2 (Measures 28-35):

- Flute (Fl.):** Measures 28-31 feature a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, with a dynamic marking of *mf*. Measures 32-35 feature a melodic line starting with a half note E5, followed by quarter notes F5, G5, and A5, with a dynamic marking of *f*. A *arco* marking is present above the staff.
- Violin (Vln.):** Measures 28-31 feature a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a dynamic marking of *mf*. Measures 32-35 continue this pattern with a dynamic marking of *f*.
- B♭ Clarinet (B. Cl.):** Measures 28-31 feature a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, with a dynamic marking of *mf*. Measures 32-35 continue this pattern with a dynamic marking of *f*.
- Bass Clarinet (B. Cl.):** Measures 28-31 feature a rhythmic pattern of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, with a dynamic marking of *mf*. Measures 32-35 continue this pattern with a dynamic marking of *f*.
- Guitar (Gtr.):** Measures 28-31 feature a sustained chord with a dynamic marking of *mf*. Measures 32-35 feature a sustained chord with a dynamic marking of *f*.
- Glockenspiel (Glk.):** Measures 28-31 feature a sustained chord with a dynamic marking of *mf*. Measures 32-35 feature a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a dynamic marking of *f*.
- Mridangam (Mrcs.):** Measures 28-35 are rests.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 37 to 44, and the second system covers measures 45 to 52. The instruments are arranged vertically as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 37-44 show a melodic line with dynamics *ff*, *fff*, *mf*, and *f*. Measures 45-52 continue the melodic line with dynamics *mf* and *ff*.
- Violin (Vln.):** Measures 37-44 show a melodic line with dynamics *ff*, *fff*, *mf*, and *f*. Measures 45-52 show a melodic line with dynamics *mf* and *ff*.
- Bass Clarinet (B. Cl.):** Measures 37-44 show a melodic line with dynamics *ff*, *fff*, *mf*, and *f*. Measures 45-52 show a melodic line with dynamics *mf* and *ff*.
- Clarinet (Cl.):** Measures 37-44 show a melodic line with dynamics *ff*, *fff*, *mf*, and *f*. Measures 45-52 show a melodic line with dynamics *mf* and *ff*.
- Guitar (Gtr.):** Measures 37-44 show a melodic line with dynamics *ff*, *fff*, *mf*, and *f*. Measures 45-52 show a melodic line with dynamics *ff* and *ff*.
- Glockenspiel (Glk.):** Measures 37-44 show a melodic line with dynamics *ff*, *fff*, *mf*, and *f*. Measures 45-52 show a melodic line with dynamics *ff*.
- Mridangam (Mrcs.):** Measures 37-44 show a melodic line with dynamics *ff*, *fff*, *mf*, and *f*. Measures 45-52 show a melodic line with dynamics *ff*.

Exploraciones

Musical score for 'Exploraciones' featuring the following instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Glockenspiel (Glk.), and Maracas (Mrcs.). The score is divided into two systems, with measures 59-61 and 62-64. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, *mp*, and *f*. A first ending bracket with a '2' is present in the Flute part at measure 60. The Maracas part consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 60. The first system (measures 60-69) features a Flute part with dynamics *mp* and *pizz.*, a Violin part with *mp*, B♭ Clarinet and Bass Clarinet parts with *mp*, a Guitar part with *mp*, and a Mridangam part. The second system (measures 70-79) features a Flute part with *f_{arco}* and *mf*, a Violin part with *f* and *mf*, B♭ Clarinet and Bass Clarinet parts, a Guitar part, and a Mridangam part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for measures 66-88. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin (Vln.), B♭ Clarinet (B. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Double Bass (Gbk.), and Mics. The Flute and Violin parts feature a melodic line with a first ending bracket and a second ending bracket. The B♭ Clarinet and Bass Clarinet parts have a rhythmic accompaniment. The Guitar and Double Bass parts have a complex rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *mp*. Measure numbers 66, 72, 78, and 84 are indicated.

Musical score for measures 89-101. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin (Vln.), B♭ Clarinet (B. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Guitar (Gtr.), Double Bass (Gbk.), and Mics. The Flute part has a melodic line with dynamics *mp*, *pizz.*, and *mf*. The Violin part has a rhythmic accompaniment with dynamics *mp*. The B♭ Clarinet and Bass Clarinet parts have a rhythmic accompaniment with dynamics *f*, *ff*, and *mp*. The Guitar and Double Bass parts have a complex rhythmic pattern with dynamics *f*, *ff*, and *mp*. Measure numbers 89, 95, and 101 are indicated.

Anexo E. Guabina para soñar

Score

Guabina para soñar

Aire de guabina

Compositor: Juan Alejandro Ortiz

The musical score is written for a chamber ensemble. It begins with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The first system includes staves for Violin, Flute, Clarinet in Bb, Bass Clarinet, and Nylon Guitar. The Violin part starts with a rest followed by a melody marked *mf*. The Flute, Clarinet in Bb, and Bass Clarinet parts enter with a melody marked *mp*. The Nylon Guitar provides a rhythmic accompaniment marked *mf*. The second system, starting at measure 5, includes staves for Violin (Vln.), Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), another Bass Clarinet (B. Cl.), and Guitar (Gtr.). The Violin part has a rest. The Flute, both Bass Clarinet parts, and Guitar parts enter with a melody marked *f*. The score concludes with a double bar line.

The musical score is arranged in a system of five staves. The instruments are Violin (Vln.), Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Guitar (Gtr.). The score is divided into three systems of measures. The first system (measures 15-21) features a strong dynamic of *f* (forte). The second system (measures 22-28) features a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The third system (measures 29-35) also features a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as rests, notes, and slurs. There are first and second endings marked with '1' and '2' at the end of the piece. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

The musical score is arranged in systems of five staves each, corresponding to the instruments: Violin (Vln.), Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Guitar (Gtr.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, with measures 34-39, 40-46, and 47-52. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). Articulations such as *pizz.* (pizzicato) and *acc.* (accents) are used. The guitar part features a rhythmic accompaniment with chords and melodic lines. The woodwind parts have various melodic and harmonic contributions. The violin part has a melodic line with some rests. The score concludes with first and second endings for the violin part.

The musical score is arranged in five systems, each containing five staves. The instruments are Violin (Vln.), Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Guitar (Gtr.). The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The first system (measures 53-58) features dynamic markings of *mf* and *f*, with the word "arco" appearing above the violin and guitar staves. The second system (measures 59-64) features dynamic markings of *mp* and *f*. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Anexo F. Juegos luminosos

Score

Juegos luminosos del amanecer

Aire del pasillo

Compositor: Juan Alejandro Ortiz

The musical score is arranged for four instruments: Flauta (Flute), Clarinete en Bb (Bb Clarinet), Guitarra (Guitar), and Tiple (Tiple). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 12, and the second system covers measures 13 through 24. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The guitar part includes a 'Nylon' marking at the beginning. Chord symbols are provided for the guitar throughout the score. Dynamics include *mf* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

System 1 (Measures 1-12):

- Flauta:** Melodic line with slurs and accents.
- Clarinete en Bb:** Melodic line with slurs and accents.
- Guitarra:** Chordal accompaniment with chords: E9, E7, E7, A, Bm7, E7, E7.
- Tiple:** Chordal accompaniment with chords: E9, E7, E7, A, Bm7, E7, E7.

System 2 (Measures 13-24):

- Flauta:** Melodic line with slurs and accents.
- Clarinete en Bb:** Melodic line with slurs and accents.
- Guitarra:** Chordal accompaniment with chords: A, Bm7, Cm7, Amaj7, Bm7, F#m, E, Cm7, Amaj7, Bm7, F#m, Dm7, Bbmaj7.
- Tiple:** Chordal accompaniment with chords: A, Bm7, Cm7, Amaj7, Bm7, F#m, E, Cm7, Amaj7, Bm7, F#m, Dm7, Bbmaj7.

System 3 (Measures 25-36):

- Flauta:** Melodic line with slurs and accents.
- Clarinete en Bb:** Melodic line with slurs and accents.
- Guitarra:** Chordal accompaniment with chords: Cm7, Gm, F, Dm7, Amaj7, F6, Cm7, Amaj7, B7, E, D#G.
- Tiple:** Chordal accompaniment with chords: Cm7, Gm, F, Dm7, Amaj7, F6, Cm7, Amaj7, B7, E, D#G.

22

Fl.

Cl. Bb

Guitarra

Tiple

29

Fl.

Cl. Bb

Guitarra

Tiple

Chords: Gbm, C#, F#, B, Gbm, C#, F#

Dynamic: *mf*

Chords: B, E9, E7, E7, A

Dynamic: *f*, *ff*, *ff*

35

Fl.

Cl. Bb

Guitarra

Tiple

Chords: Bm7, E7, E7, A, Bm7, Cbm7, Amaj7, Bm7, Fbm, E, Cbm7, Amaj7

Juegos luminosos del amanecer

3

The musical score is arranged in four systems, each containing four staves: Flute (FL), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Guitar, and Tiple. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Measures 43-52):
- **FL:** Starts with a melodic line, dynamic *mp*, then *f*.
- **Cl. Bb:** Accompaniment with dynamic *mp*.
- **Guitar:** Chords with dynamic *mp*. Chords listed: Bm7, F#m, E, C#m7, A#m7, Bm7, F#m, E, C#m7, A#m7, Bm7, F#m, E, C#m7, A#m7.
- **Tiple:** Accompaniment with dynamic *mp*.

System 2 (Measures 53-58):
- **FL:** Melodic line with dynamics *ff*, *mf*, and *mp*.
- **Cl. Bb:** Accompaniment with dynamics *ff*, *mf*, and *mp*.
- **Guitar:** Chords with dynamics *ff*, *mf*, and *mp*. Chords listed: Bm7, F#m, E, C#m7, A#m7, Bm7, D, E, E7(9), G.
- **Tiple:** Accompaniment with dynamics *ff*, *mf*, and *mp*.

System 3 (Measures 59-64):
- **FL:** Melodic line with dynamics *mp*, *mp*, *mp*, and *p*.
- **Cl. Bb:** Accompaniment with dynamics *mp*, *mp*, *mp*, and *p*.
- **Guitar:** Chords with dynamics *mp*, *mp*, *mp*, and *p*. Chords listed: A, C#, G, P, C#, G(a d d9).
- **Tiple:** Accompaniment with dynamics *mp*, *mp*, *mp*, and *p*.

System 4 (Measures 65-70):
- **FL:** Melodic line with dynamics *mf*, *p*, *mf*, and *tr*.
- **Cl. Bb:** Accompaniment with dynamics *mf*, *p*, *mf*, and *tr*.
- **Guitar:** Chords with dynamics *mf*, *p*, *mf*, and *tr*. Chords listed: A#m7, G#m7, A, G9.
- **Tiple:** Accompaniment with dynamics *mf*, *p*, *mf*, and *tr*.

4 ritmo Armónico Juegos luminosos del amanecer

74

Fl.

Cl. Bb

Guitarra

Tiple

74

Amaj7 G(a d d9) E9 E7 E7 A B7

87

Fl.

Cl. Bb

Guitarra

Tiple

87

E7 E7 A Bm7 Cm7 Amaj7 Bm7 Fm E Cm7 Amaj7 Bb7 Fm E

99

Fl.

Cl. Bb

Guitarra

Tiple

99

Dm7 Bmaj7 Cm7 Gm F Dm7 Bmaj7 Cm E7

105

Fl.

Cl. Bb

Guitarra

Tiple

105

E7 E7 E7 E9 E