ARREGLO Y ADAPTACIÓN DE 6 OBRAS DEL MAESTRO CRISANTO RANGEL PARA ENSAMBLE DE CELLOS DENTRO DEL CONTEXTO DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA.

LAURA CAMILA USCÁTEGUI JIMÉNEZ

JHOAN SEBASTIAN CARRILLO OLARTE

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

LICENCIATURA EN MÚSICA

BUCARAMANGA

2018

ARREGLO Y ADAPTACIÓN DE 6 OBRAS DEL MAESTRO CRISANTO RANGEL PARA ENSAMBLE DE CELLOS DENTRO DEL CONTEXTO DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA.

LAURA CAMILA USCÁTEGUI JIMÉNEZ

JHOAN SEBASTIAN CARRILLO OLARTE

Proyecto de grado para optar por el título de:

LICENCIADO EN MÚSICA

Director(a):

Álvaro Martín Gómez Acevedo

Maestro en Música

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

LICENCIATURA EN MÚSICA

BUCARAMANGA

2018

AGRADECIMIENTOS

A Dios por darnos un don maravilloso cómo es el de la música.

A nuestro maestro quien fue nuestro guía en el aprendizaje de este hermoso instrumento y nos enseñó el trabajo de ensamble.

A nuestros amigos por toda la ayuda y apoyo en todo este proceso de aprendizaje.

A los integrantes del ensamble por toda la colaboración y compromiso con el proyecto de grado.

A nuestras familias por el apoyo a lo largo de nuestra carrera.

CONTENIDO

pág.

INTRODUCCIÓN 15

1. JUSTIFICACIÓN 16

2. OBJETIVOS 17
2.1. OBJETIVO GENERAL 17
2.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS 17

3. MARCO TEÓRICO 18
3.1. VIOLONCELLO 18
3.1.1. PARTES DEL VIOLONCELLO 19
3.1.2. CARACTERÍSTICAS: 21
3.2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN 22
3.3 LA MÚSICA DE CÁMARA 24
3.4 ARREGLOS Y ADAPTACIONES 26
3.5 FOLCLORE COLOMBIANO 27
3.5.1 REGIÓN ANDINA 28
3.5.1.1 EL BAMBUCO 31
3.5.1.2 EL PASILLO 33
3.5.1.3 LA DANZA 35
3.6 BIOGRAFÍA DEL AUTOR 38

4. METODOLOGÍA 40
4.1 SELECCIÓN DEL COMPOSITOR 40
4.2 SELECCIÓN DE LOS TEMAS DEL COMPOSITOR 40

4.3 TRANSCRIPCIÓN DE LAS OBRAS 41
4.4 ARREGLOS Y ADAPTACIONES DE LOS TEMAS 41
4.4.1 EN OTRORA 42
4.4.2 LAURA 45
4.4.3 PRESAGIO 48
4.4.4 EL TRAPICHE DE DON JOSÉ 50
4.4.5 PRINCESA INMACULADA 54
4.4.6 QUÉ PASARÁ 56
4.5 SELECCIÓN DE LOS INTEGRANTES DEL ENSAMBLE 59
4.6 ESTUDIO INDIVIDUAL DE LAS OBRAS 60
4.7 ENSAYOS GENERALES 60
4.8 RECITAL 60

5. CONCLUSIONES 61

BIBLIOGRAFÍA 63

ANEXOS 65

LISTA DE FIGURAS

pág.

Figura 1.Las diferentes medidas del cello.....18

Figura 2.Evolución del arco.....23

Figura 3.Mapa físico de Colombia.....28

Figura 4.Mapa político de la Región Andina.....2**¡Error! Marcador no definido.**

Figura 5.Patrón rítmico del pasillo.....33

LISTA DE TABLAS

pág.

Tabla1.Temas seleccionados.....40

LISTA DE ANEXOS

pág.

ANEXO A.Partitura de en otrora.....64

ANEXO B.Partitura de Laura.....76

ANEXO C.Partitura de Presagio.....85

ANEXO D.Partitura de Princesa inmaculada.....92

ANEXO E.Paritura de El trapiche de Don José.....98

ANEXO F.Partitura de Que pasará.....110

.

RESUMEN

TÍTULO: ARREGLO Y ADAPTACIÓN DE 6 OBRAS DEL MAESTRO CRISANTO RANGEL PARA ENSAMBLE DE CELLOS DENTRO DEL CONTEXTO DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA*

AUTORES: JHOAN SEBASTIAN CARRILLO OLARTE

LAURA CAMILA USCÁTEGUI JIMÉNEZ**

PALABRAS CLAVES: MÚSICA COLOMBIANA, CELLO, ARREGLOS, ADAPTACIONES, ENSAMBLE, BAMBUCO, PASILLO, DANZA.

DESCRIPCIÓN:

En este proyecto se realizaron seis arreglos y adaptaciones de piezas de música colombiana para un ensamble de cellos del compositor Crisanto Rangel para promover el folclore desde un formato académico. Para su realización se tuvieron en cuenta las posibilidades tímbricas, registros y las posibilidades técnicas del instrumento. Por medio de la música de cámara se buscarán el mejoramiento técnico e interpretativo así como también la atención sonora necesaria para la realización de la práctica en conjunto.

Se tomó como principal referente la música andina colombiana y algunos de sus ritmos más representativos como lo son: Bambuco, pasillo y danza. En estos arreglos y adaptaciones se buscará que por medio del ensamble se puedan mantener las similitudes tímbricas y patrones rítmicos de los instrumentos característicos de estas músicas. También pretende ayudar en cierta medida a la divulgación de estos géneros y resaltar el patrimonio cultural que han sido un poco desplazados y olvidados por diferentes circunstancias en nuestra cotidianeidad.

Por último, se realizará un recital en el cual se mostrarán los seis arreglos y adaptaciones con el fin de mostrar el proceso que se tuvo con el ensamble de cellos y se explicarán ciertos aspectos importantes del proyecto de una manera puntual.

* Trabajo de Grado

** Facultad de ciencias humanas. Escuela de artes música. Director: Álvaro Martin Gómez Acevedo. Maestro en música

ABSTRACT

TITLE: ARRANGEMENT AND ADAPTATION OF SIX WORKS BY MAESTRO CRISANTO RANGEL FOR CELLO ENSEMBLE WITHIN AN ANDEAN COLOMBIAN MUSIC CONTEXT*.

AUTHORS: JHOAN SEBASTIAN CARRILLO OLARTE

LAURA CAMILA USCÁTEGUI JIMÉNEZ**

KEYWORDS: COLOMBIAN MUSIC, CELLO, ARRANGEMENTS, ADAPTATIONS, ENSEMBLE, BAMBUCO, PASILLO, DANZA.

DESCRIPTION:

Six arrangements and adaptations of Colombian music pieces for cello ensemble by composer Crisanto Rangel were made for this project, with the purpose of promoting folklore through an academic format. For its execution, timbral possibilities, register and technical possibilities of the instrument were taken into account. Technical and interpretative improvement are intended to be achieved through chamber music, as well as the attention to sound necessary for group practice.

The main reference considered was the Andean Colombian music and some of its most representative rhythms like bambuco, pasillo and danza. With these arrangements, it is intended to keep timbral similarities and rhythmic patterns performed by the typical instruments for this kind of music through the ensemble. It's also intended to help somehow to divulge these styles and showcase their cultural heritage, both of which have been largely forgotten because of different everydayness circumstances.

Finally, a recital in which the six arrangements and adaptations will be performed is planned with the purpose of showing the processes with the cello ensemble, and some of the project's most important aspects will be explained in detail as well.

* Project of grade

** Faculty of Humanities. School of Arts and Music. Director: Álvaro Martin Gómez Acevedo, master of music.

INTRODUCCIÓN

Este proyecto busca por medio de un ensamble rescatar y resaltar el folclore andino colombiano, seleccionando así un compositor que no cuenta con un gran reconocimiento a nivel nacional pero que aun así se ha destacado en diferentes escenarios que le han otorgado cierto prestigio como compositor de estas músicas.

Por esto, se han seleccionado 6 temas del compositor Crisanto Rangel para realizar los debidos arreglos y adaptaciones necesarios en el formato que se utilizará en este proyecto. Los cuales pretenden desarrollar nuevas habilidades en la práctica en conjunto, ya que a pesar de que existe la práctica orquestal, no se cuenta con una materia dentro del pensum que permita la participación en un grupo de cámara.

La música de cámara aporta beneficios de trabajo en equipo porque requiere una participación activa de cada integrante desde lo individual hasta lo colectivo; la concentración ya que permite realizar labores de una manera más eficiente evitando distracciones innecesarias, el desarrollo técnico individual puesto que cada voz cuenta con una importancia no solo en el papel solita sino también en el acompañamiento debido a que el instrumentista se enfrenta a retos a la hora de interpretar su papel dentro de la obra, el desarrollo auditivo dado que la percepción sonora y tímbrica del instrumentista con respecto a los otros hace que la atención no este centrada individualmente sino colectivamente, etc.

Se escogió un ensamble de chelos, ya que este instrumento en este formato cuenta con una amplia posibilidad con respecto al registro, las posibilidades sonoras y tímbricas pues su versatilidad permite realizar diferentes combinaciones a la hora de componer para dicho formato.

1. JUSTIFICACIÓN

Ya que existen pocos espacios para realizar una práctica en conjunto de grupos de cámara en la escuela de Artes Música UIS, la finalidad de este proyecto, es realizar diferentes arreglos y adaptaciones de música colombiana para un ensamble de cellos.

Uno de los factores que se tuvo en cuenta para seleccionar este repertorio es la poca difusión de la música colombiana en el ámbito académico de la escuela de música y la falta de conocimiento acerca de los actuales compositores del folclore colombiano.

Por esto, y por medio de los arreglos y adaptaciones para el ensamble, se quiere resaltar el trabajo compositivo del maestro Crisanto Rangel que a pesar de no contar con un reconocimiento a nivel nacional, ha adquirido diversos logros en distintos escenarios a lo largo de su trayectoria, ganando así prestigio como compositor de la música de la región andina colombiana, dicho esto por medio de diferentes piezas musicales de este compositor, se busca el mejoramiento técnico individual en cada uno de los participantes de dicho ensamble, utilizando la música tradicional como herramienta de aprendizaje para reforzar los conocimientos adquiridos en la cátedra del instrumento, creando nuevas opciones de espacios para la práctica de grupos en conjunto y así concientizar a los estudiantes de la importancia que tienen las músicas tradicionales de la región andina colombiana.

OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL:

Realizar arreglos y adaptaciones de 6 temas del folclore andino colombiano del compositor Crisanto Rangel para un ensamble de cellos.

2.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS:

- Adaptar las líneas melódicas de las obras del maestro Crisanto Rangel al ensamble de cellos.
- Realizar arreglos aplicando los conocimientos adquiridos en el transcurso de la carrera de licenciatura en música.
- Dar a conocer la obra del maestro Crisanto Rangel.
- Generar consciencia en los estudiantes hacia las músicas tradicionales de la región andina colombiana
- Fomentar la importancia de la práctica de música de cámara (practica en conjunto).

3. MARCO TEÓRICO

3.1. VIOLONCELLO

Clasificación: Cordófono

El violoncello es un instrumento musical perteneciente a la familia de las cuerdas frotadas, debido a que la emisión de su sonido se produce por la fricción del arco con las cuerdas. Este instrumento cuenta con características similares a las del violín. Por ello se dice que es perteneciente a esta familia pero cuenta con características específicas que a su vez lo diferencian, entre ellas su rango sonoro que le permite ejecutar acompañamientos de bajo, también melodías como solista y su gran posibilidad técnica y virtuosa gracias a la evolución que ha tenido a través del tiempo, su timbre que le da una característica similar a la del tenor en la voz humana haciéndolo importante en diferentes formatos de música de cámara, ya sean: tríos, cuartetos, quintetos, etc., como también en el formato orquestal.

La medida estándar del violoncello es 4/4 (27.4 pulgadas del puente a la cejilla), pero ya que se aprende a edades muy tempranas para facilitar su aprendizaje se puede variar la medida del instrumento que puede ser: ¼, ¾ y 7/8. La medida de 7/8 particularmente en algunos casos se utiliza para instrumentistas de edades ya adultas que cuentan con las manos más pequeñas de la medida habitual que les dificulta la ejecución de un instrumento con la medida estándar.

Figura No 1. Las diferentes medidas del Cello

Fuente: Tamaños de los cellos. El rincón del cello. (Abril, 2015). (Recuperado en 15 diciembre 2017). Disponible en: http://elrincondelcello.blogspot.com.co/2015/04/tamanos-de-cellos.html

La edad recomendada para el aprendizaje de este instrumento oscila entre 6 a 10 años de edad por el desarrollo muscular y cerebral que se presentan en estas edades.

3.1.1. PARTES DEL VIOLONCELLO

1. **Voluta:** Parte superior en forma de caracol.
2. **Clavijero:** Lugar en donde están ubicadas las clavijas
3. **Clavijas:** Encargadas de generar tensión en las cuerdas para así modificar la afinación.
4. **Cejilla del diapasón:** Pequeña pieza de ébano encargada de separar las cuerdas la una de otra.
5. **Diapasón:** Pieza de madera sobre la cual se digita.
6. **Cuerdas:** De metal o de tripa cuya función al vibrar es generar sonidos.
7. **Mástil:** Parte de madera que sostiene el diapasón.
8. **Talón**
9. **Taco angular superior/inferior:** Refuerza la estructura interna del instrumento.
10. **Tapa posterior o fondo:** Forma parte del cuerpo del instrumento.
11. **Efes:** Ranuras donde se proyecta el sonido.
12. **Aros:** Piezas de madera que permiten la transmisión del sonido entre la tapa inferior y superior.
13. **Puente:** Pieza de madera que transmite las vibraciones a la caja de resonancia.
14. **Alma:** Es una pieza con forma cilíndrica que atraviesa todo el cuerpo del instrumento transmitiendo las vibraciones del sonido. Soporta el peso de la presión de las cuerdas tensadas.
15. **Barra armónica:** Pieza de madera delgada y larga que se encuentra pegada a la tapa superior.
16. **Cordal:** Sostiene las cuerdas y los microafinadores.
17. **Cuerda de cordal:** Mantiene el cordal asegurado.
18. **Microafinador:** Facilita la precisión de la afinación.
19. **Pica:** Vara de metal con punta que ayuda a fijar el violoncello al piso.
20. **Tornillo:** Fija y regula la pica.

21. **Arco:** Vara flexible de madera de curva suave, de 71 cm. Históricamente los arcos eran construidos de madera de Pernambuco, pero debido a la gran demanda de este tipo de madera actualmente está en peligro de extinción y su uso está regulado por un tratado internacional. Por ende se buscaron diferentes cualidades en otras maderas y materiales sintéticos que brinden dureza y flexibilidad a los arcos actualmente, por ejemplo la fibra de vidrio y carbono, entre otros. El arco está sujeto con una cinta de crines de caballo de un lado al otro. Las cerdas se pueden ajustar por medio de un tornillo colocado en un extremo para alcanzar la tensión necesaria al tocar. El encerdado se unta de resina para generar fricción con las cuerdas.

3.1.2. CARACTERÍSTICAS:

Existen cualidades características que identifican a cada instrumento tales como: su timbre, su registro, su ejecución, su afinación, etc. Por ello, se nombrarán características que identifican al violoncello.

- **Afinación:** Este instrumento esta afinado a intervalos de quinta justa, partiendo desde su nota más grave que es el DO y ascendentemente SOL, RE y LA.
- **Tesitura:** El violoncello cuenta con un registro de cuatro octavas y media desde su nota más grave que es el DO de la cuarta cuerda al aire, y se pueden alcanzar rangos más agudos utilizando armónicos.
- **Timbre:** Posee una característica tímbrica dinámica. En su registro grave tiene una cualidad sonora profunda y penetrante. Su registro medio carece de proyección a diferencia de su registro agudo que sí posee gran proyección y su sonoridad es más brillante en los registros más agudos.

- **Posición al ejecutar:** A la hora de ejecutar el instrumento, el ejecutante debe estar sentado para que el violoncello descanse contra el pecho. La mano derecha es la encargada de sujetar el arco mientras la mano izquierda digita sobre el diapasón.

3.2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN:

Existieron grandes constructores de violines a lo largo de la historia. Uno de ellos fue Andrea Amati, quien en la mitad del siglo XVI fue el encargado de fabricar las primeras versiones que del violoncello se conocen. Este instrumento hace parte de la familia del violín debido a la búsqueda de equilibrio en estos instrumentos que llevó a dichos fabricantes a crear las primeras versiones del violoncello, aunque se dice que este instrumento desciende de la familia de la viola da braccio que se ejecutaba apoyándola entre el brazo y el pecho pero de un tamaño muy inferior al del violoncello.

Antonio Stradivarius tiene un papel muy importante en la historia porque es a quien se le atribuye una mejora en el instrumento con respecto a proporciones y tamaño a partir de 1710. En la época barroca, se comenzó a incluir el violoncello al darle el papel del bajo continuo al igual que la viola da gamba para luego ir ganando un papel más importante. A medida que la orquesta evolucionó, ganó prestigio y se estableció como parte fundamental en dicho formato.

En la mitad del siglo XVIII su manera de ejecución se estandariza al tocar sentado y con el instrumento entre las piernas. A partir del siglo XIX se estandarizó el uso

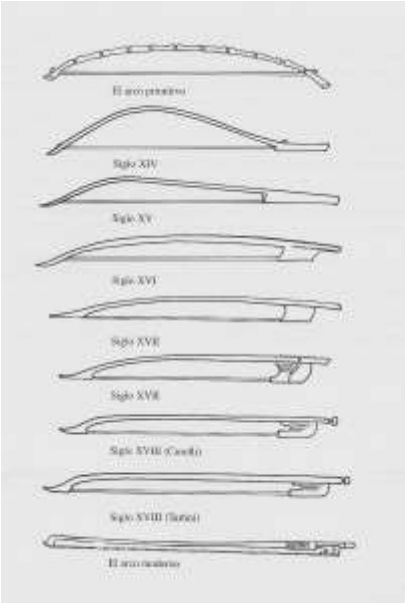
de la pica con el fin de mantener el instrumento sobre el suelo y darle más comodidad y seguridad al instrumentista a la hora de ejecutarlo.

Una manera de tocar el violoncello es con la ayuda de un arco, que ha tenido ciertos cambios a través de la historia hasta llegar a la forma que tiene actualmente[1]. En sus inicios el arco se construía por medio de una vara o palo curvado (convexa)[2] y que en sus extremos estaba sujetado a crines. Estas primeras versiones provienen de Asia y datan del año 5000 a.C, hechos de bambú y crines de seda.

En el siglo XVIII el luthier francés François Tourte por petición del violinista Italiano Giovanni Battista Viotti hizo unas modificaciones al arco, buscando una mayor proyección sonora, mejor estabilidad y control del arco. Para ello probó diferentes tipos de madera que le permitieran responder a las necesidades que él tenía, y es por esto que a Viotti se le atribuye el cambio de la curva convexa a cóncavo[3] que es la curva que tiene el arco moderno.

Figura No 2. Evolución del arco

[1] Ver figura 2
[2] Convexo: Curvado hacia afuera como el exterior de un cuenco.
[3] Cóncavo: Curvado hacia adentro como el interior de un cuenco.



Fuente: Orígenes y evolución del arco de los instrumentos de cuerda. Planeta Viola. (Febrero, 2016). (Recuperado en 17 diciembre 2017) Disponible en: https://planetaviola.com/2016/02/14/origenes-y-evolucion-del-arco-de-los-instrumentos-de-cuerda/

3.3 LA MÚSICA DE CÁMARA:

La música de cámara es un formato conformado por un número reducido de personas. Posee una cualidad tímbrica y sonora propia de dicho formato dado que cada participante cumple un papel fundamental a la hora de interpretar su parte, ya que el nivel técnico e interpretativo es muy alto y por ello cada uno debe ser capaz de estar en la condición de afrontar los problemas técnicos que se presenten en la obra.

Para la maestra rusa Elena Bashkírova “La música de cámara es necesaria para el alma. Incluso es el alma de la música. Este es un género creado para que el público no solamente escuche de manera atenta los sonidos de las

composiciones, sino para que poco a poco se integre a la orquesta a medida que avanza la interpretación”[4].

La práctica en conjuntos de cámara es utilizada como una base de aprendizaje en donde se adquieren habilidades, conceptos, interpretación y la profundidad que ayudan a la ejecución ya se como solista o músicos de orquesta. Esta última idea de profundidad se da como una posibilidad de desarrollo de conceptos más minuciosos que en otros formatos. Existen diferentes tipos de formatos que podemos llamar grupos de cámara que pueden ser:

[4] RICO, Susana. (2017). La música de cámara es necesaria para el alma. [En línea]. *Arcadia (*Recuperado en 5 enero 2018). Disponible en: http://www.revistaarcadia.com/musica/articulo/concierto-orquesta-filarmonica-bogota-y-elena-bashkirova/66161 .

- Dúo
- Trio
- Cuarteto
- Quinteto
- Octeto
- Orquesta de cámara
- Ensamble

En este proyecto de grado se utilizará el ensamble de cellos como formato de grupo de cámara.

3.4 ARREGLOS Y ADAPTACIONES

Según Teresa Cascudo “El arreglo, por así decir, en términos estrictos, entendido como traducción (Übertragen), que designa la modificación de la imagen sonora de una pieza musical consecuencia de su adaptación a un nuevo instrumento. Un arreglo puede ser igualmente el resultado de una simplificación de la partitura original, manteniendo la instrumentación original”[5]. Se puede entender el arreglo como adecuación de las ideas presentes en una obra musical, por causa de diferentes factores que crean la necesidad de modificarla, ya sea: La instrumentación, el grado de dificultad y agregar ideas propias sin perder la intensión del compositor.

La adaptación es la transcripción de una obra musical a un formato diferente para el cual se quiere escribir, manteniendo de una manera rigurosa no solo el sentido musical de la obra sino también la distribución sonora del formato original y al que se piensa adaptar.

[5] CASCUDO, Teresa. El arreglo como obra musical. En Fundación Juan March. Madrid (2010). (Recuperado en 8 enero 2018).

No se puede decir que exista una manera correcta de cómo realizar arreglos y adaptaciones pero se pueden tener en cuenta ciertas pautas a la hora de abordar una obra que se quiera utilizar para modificar, que pueden ser:

- Buscar el repertorio con el cual se va a trabajar
- Determinar el formato para el cual se piensa escribir
- Conocer el nivel instrumental del formato al cual se va escribir
- Conocer los registros y posibilidades técnicas de los instrumentos
- Conocer las diferentes melodías, progresiones armónicas y modulaciones que se puedan presentar a lo largo de la obra
- Saber distribuir los acordes adecuadamente dependiendo del formato en el cual se está trabajando
- Tener en cuenta el balance sonoro con respecto a la melodía y el acompañamiento

3.5 FOLCLORE COLOMBIANO

Colombia cuenta con una amplia variedad de tradiciones y festejos que hacen característico a este país, como lo son: Festival de Barranquilla, festival de blancos y negros, la feria de las flores, la feria de la caña, etc. El resultado de la tradición cultural colombiana es dado por el desarrollo congruente de las tres principales manifestaciones raciales que son: Los indígenas, los españoles y los africanos. Cada una de ellas aportó ciertas características propias de su raza, lo que permitió crear una identidad cultural[6].

[6] (APARICIO, Luisa). Folclor tradicional Colombiano: Música, danza, tejidos, gastronomía. (sin fecha). Colombia. (p.7). (Recuperado en 8 enero 2018)

En la música colombiana se puede observar la influencia de estas tres culturas. Perdomo dice: “Los indígenas aportaron la lírica y la melancolía innata en ellos, los esclavos de África, sus cantos dolientes, sus cadencias sincopadas y vivas, el sentido frenético del ritmo; los españoles en cuya sangre bullía la mezcla de tres levaduras, trajo consigo la chispeante alegría de la música hispana, la refinada molicie de los hijos del desierto y la musicalidad del pueblo de Israel”.[7]

Se pueden evidenciar las características que Perdomo describía en las diferentes regiones del territorio colombiano. Estas particularidades son más pronunciadas dependiendo del lugar geográfico en el que nos encontremos, por ejemplo en las regiones del Caribe y del Pacifico se siente la influencia de la música africana mucho más pronunciada que en la región andina, ya que sus ritmos e instrumentos son muy característicos de dicho continente.

Este proyecto se direcciona con base en los aires musicales representativos de una de las regiones más importante de este país: La región andina.

3.5.1 REGIÓN ANDINA

La región andina colombiana es una de las más importantes de Colombia debido a su ubicación, ya que está en todo el centro de este país y su nombre lo recibe por la cordillera que posee que es la de los Andes y está dividida en tres partes: La

[7] PERDOMO, Jorge. I. Historia de la música en Colombia. Quinta edición ilustrada. Bogotá: Plaza & Janes, editores - Colombia Ltda. 1980. (p.213).

cordillera occidental, central y oriental. Se extiende desde la frontera con el Ecuador hasta las llanuras del Caribe y desde la vertiente exterior de la cordillera oriental hasta la vertiente exterior de la cordillera occidental**;** específicamente limita al norte con la región Caribe, al noreste con Venezuela, al este con Orinoquía, al sureste con Amazonia, al sur con Ecuador y al oeste con la región del Pacífico[8].

Figura 3. Mapa físico de Colombia

Fuente: Mapa físico de Colombia. Mapas del mundo. (Diciembre, 2013). (Recupero en 10 enero 2018). Disponible en: https://espanol.mapsofworld.com/continentes/mapa-de-sur-america/colombia/mapa-fisico-de-colombia.html.

[8] COCUPO. Tierra Colombiana. (2017). [En línea]. (Recuperado en 10 enero 2018). Disponible en: https://tierracolombiana.org/region-andina-colombia/

Los departamentos que conforman esta región son: Antioquía, Arauca, Boyacá, Caldas, Casanare, Cauca, Caquetá, César, Cundinamarca, Chocó, Huila, Nariño, Norte de Santander, Quindío, Risaralda, Santander, Valle del Cauca y Putumayo.

Figura 4: Mapa político de la Región andina.

Fuente: COCUPO. Región andina Colombiana. En: Tierra Colombiana. (Octubre, 2017). (Recuperado en 12 enero 2018). Disponible en: https://tierracolombiana.org/region-andina-colombia/

Existen diversos aspectos que caracterizan una región que pueden ser: la flora y la fauna, la gastronomía, la danza, la música y otras tradiciones folclóricas. Uno de los aspectos en los cuales se destaca la región andina a nivel mundial es la música, a causa de la complejidad a la hora de interpretarla debido a las acentuaciones que posee y sus desplazamientos de ellas, la gran mayoría de los aires musicales posee una dificultad técnica que obliga al intérprete a tener buen dominio de su instrumento.

Los aires más importantes que predominan en esta región son: Bambuco, Torbellino, Guabina, Pasillo, el bunde y la danza. En este proyecto están presentes los siguientes aires:

3.5.1.1 EL BAMBUCO

De todos los aires musicales que posee la región andina, el bambuco es por excelencia el más representativo a nivel mundial, ya que es el referente con respecto a nuestra cultura y además cuenta con cierta popularidad de querer ser interpretado en comparación a los diferentes ritmos propios de Colombia. Como dice Martínez "El bambuco para muchos historiadores, poetas y músicos ha sido, de los aires nacionales, el más famoso, original y bello símbolo de la gran nacionalidad de nuestro pueblo pues es un pedazo de Colombia hecho música"[9].

Basados en la teoría que plantea Perdomo acerca de cómo surgieron las músicas colombianas, en su libro "Historia de la música en Colombia" él afirma que "el bambuco – aire mestizo – es el resultante musical del acoplamiento de las tres razas progenitoras que al fundirse en nuestro territorio alumbraron el nuevo ritmo"[10]. Esto se puede evidenciar debido a la evolución que han tenido en los últimos años estas músicas. Preguntémonos ¿cómo hubiese sido el resultado de la música colombiana si esta función no se hubiera dado en estas tres razas?, tal vez no se tendría una respuesta a ciencia cierta acerca de esta pregunta, pero si bien es cierto, otras serían sus características y carecería de cierta complejidad interpretativa.

[9] MARTINEZ OSSA, Camilo. (2009). Composición y producción de bambucos y pasillos basados en estilo musical Bogotano de la primera mitad del siglo XX. (Tesis de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
[10] PERDOMO. Op. cit., p. 214.

Algunos de los compositores más destacados son: Jorge Villamil, Gentil Montaña y Luis Enrique Aragón.

Patrón rítmico: Por lo general encontramos que el bambuco está escrito con dos métricas diferentes 3/4 y 6/8, y se puede escribir de cualquiera de las dos formas. Más que la métrica, lo importante es saber dónde van ubicados los acentos y cambios armónicos.

Melodía: La melodía depende del formato en el que este ejecutando la obra. En el caso de una melodía vocal, los recursos compositivos que se utilizan son melodías que usualmente no excedan el rango de octava y el uso constante de los grados conjuntos. Cuando la melodía es instrumental por lo general se mueve de un instrumento a otro y se hacen segundas voces a la melodía principal por medio de terceras y sextas principalmente.

Armonía: Generalmente el sentido armónico es dado por la utilización del modo mayor y del modo menor de la tonalidad en la que está escrita la obra. También la tendencia de utilizar dominantes secundarias para resolver, además de la sucesión de dominantes secundarias que comúnmente se conoce como círculo de quintas para hacer una modulación transitoria y usualmente la progresión armónica que se maneja en la tonalidad menor es ii – V7 – Im y en tonalidad mayor seria IIm – V7 – I.

Forma: Los bambucos pueden tener una forma en su mayoría ternaria o algunas veces binaria es decir: A – B – A o A – B – C y A – B o A – A1, etc.

Instrumentación: El formato del bambuco tradicional es conformado por guitarra, tiple y bandola, pero conforme se ha ido desarrollando esta música la curiosidad hacia otros nuevos sonidos y timbres ha aparecido y nuevos formatos han surgido, provocando una ampliación instrumental del bambuco. Sin embargo se mantienen las raíces hacia los primeros formatos instrumentales en los que se interpretaban.

3.5.1.2 EL PASILLO

Entre los aires más destacados de la música andina está el pasillo que a diferencia del bambuco su historia tiene un pasado mucho más simple. Cabe recalcar lo que anteriormente se ha venido exponiendo a medida que se presentan los diferentes aires regionales y es el hecho de lo determinante que han sido las influencias externas a nuestras culturas. Martínez afirma que "el pasillo nació como una variante del vals europeo aunque con un ritmo más rápido al que se le dio el nombre de capuchinada, vals nacional rápido, vals apresurado, vals redondo bogotano, varsoviana, entre otros"[11], esta afirmación se debe a ciertas similitudes del pasillo con el vals europeo.

En su artículo "Música nacional: el pasillo colombiano" Rodríguez Melo afirma que al pasillo "lo reconocemos como un género europeo, fundacional de lo colombiano, que se arraigó sin mestizajes, el pasillo no es el resultado de una hibridación sino una reinterpretación"[12] esto se debe a que realmente no se utilizó otro tipo de género musical para crear el pasillo, por el contrario se adecuo el vals europeo a

[11] MARTINEZ OSSA, Camilo. (2009). Composición y producción de bambucos y pasillos basados en estilo musical Bogotano de la primera mitad del siglo XX. (Tesis de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
[12] RODRIGUEZ MELO, Martha. (2016). Música nacional: el pasillo colombiano. 10.13140/RG.2.1.2215.9765. (p. 3).

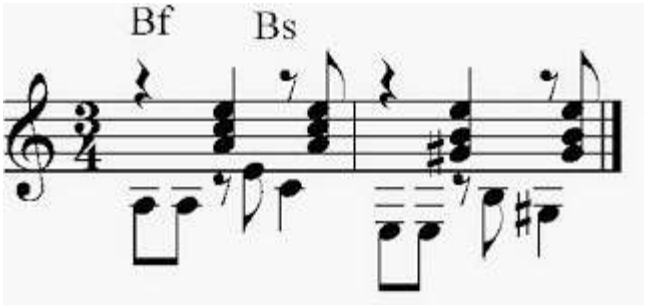
los formatos instrumentales de la época del folclor colombiano lo que permitió nuevas sonoridades.

Existen dos tipos de pasillos: el pasillo fiestero instrumental y el pasillo lento vocal. La diferencia que hay entre uno y otro tiene que ver con el lugar en el que se está interpretando. En el caso del pasillo fiestero se toca en los pueblos para las diferentes festividades, como su nombre lo indica tiende a ser animado y ágil, y por el contrario, el pasillo lento se caracteriza por una interpretación más calmada con un carácter más melancólico.

Algunos de los compositores más destacados son: Fulgencio García, Pedro Morales Pino, Jorge Añez y Francisco Cristancho.

Patrón rítmico: Está escrito en un compás de ¾.

Figura No 5: Patrón rítmico pasillo.



Fuente: La música tradicional de la sierra ecuatoriana. En: La guitarra de cuenca. (Agosto 2008). [En línea]. Disponible en: http://laguitarradecuenca.blogspot.com.co/2008/08/la-musica-tradicional-de-la-sierra.html

Melodía: Cuenta con características similares a la del bambuco pero la diferencia es que sus finales de frases la gran mayoría de las veces es de una negra con puntillo con corchea y seguido de otra negra. Otra de las características que están más presentes es que sus inicios de frase comienzan en ante compas.

Armonía: Los pasillos pueden estar escritos en tonalidades mayores o menores y en el momento en el que se desarrolla el tema puede modular a tonalidades cercanas o lejanas.

Forma: Su estructura es ternaria, es decir: A – B – A1 o A – B – C, etc.

Instrumentación: En el caso del pasillo fiestero es interpretado por las bandas de pueblos y el pasillo lento vocal puede estar acompañado de piano, cuerdas o cuerdas pulsadas donde la melodía se va intercalando de un instrumento a otro.

3.5.1.3 LA DANZA

La danza es un aire musical que posee un carácter tranquilo y se acostumbra a interpretar en tempos lentos. Algunos compositores como Luis A. calvo, Diógenes Chávez, Gentil Montaña y Álvaro Romero se interesaron en la realización de obras para este género, siendo así referentes importantes en lo que a la danza respecta.

Es de observar que los diferentes aires de la región andina comparten muchas cualidades con respecto a su escritura, su métrica, sus acentos, acompañamientos, etc. Se podría decir que una de las diferencias notorias en cada una de ellas es el tempo en que se interpretan. Perdomo enuncia que "podemos situar la danza procedente de Cuba y transformación de la antigua contradanza"[13].

Patrón rítmico

Está escrito en un compás de 2/4 o 4/4.

Melodía

Es común la utilización del tresillo como herramienta rítmico – melódica, y la utilización de grados conjuntos y movimientos melódicos que sean acordes con la armonía con la que se está trabajando.

[13] PERDOMO. Op. Cit., p. 221.

Armonía

Al igual que en el bambuco, realiza progresiones armónicas de I – V7 o II m – V7 – I en el caso de las tonalidades mayores y Im – V7 o ii – V7 – Im en las tonalidades menores, esto se utiliza más que todo para moverse dentro de los grados de la tonalidad.

Forma

En su gran mayoría su estructura es binaria, como por ejemplo: A – A1 o A – B.

Instrumentación

Se ejecuta con formato de cuerdas pulsadas tradicional de la región andina (guitarra, tiple y bandola).

3.6 BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Crisanto Rangel Ascanio nace el 22 de septiembre de 1964 en el municipio de Ocaña. Sus inicios musicales fueron a una edad muy temprana, debido a que contaba con una tradición musical heredada de su familia que le permitió experimentar con los diferentes géneros musicales típicos colombianos como el vallenato, la música andina, la música campesina, etc. Sus primeros acercamientos fueron hacia la música vallenata debido a que comenzó el aprendizaje instrumental del acordeón, ya que un día llegó a su casa este instrumento por casualidad. Conformó agrupaciones vallenatas que le permitieron obtener el primero, segundo y tercer puesto en el festival vallenato en la ciudad de Valledupar en la época.

Al pasar de los años se fue alejando de la música vallenata para darle paso a un interés en la música andina. Esto lo llevó a aprender nuevos instrumentos como lo son la guitarra y el tiple, ya que su padre siempre le delegaba el rol del acompañamiento con el tiple y él se encargaba de las líneas melódicas. Hacia el año 2000 conformó una agrupación llamada “Armonía Tres” desempeñando la voz del tiple por la preferencia que le tiene a este instrumento. Con esta agrupación ha participado en diferentes eventos y/o concursos a nivel nacional en los cuales siempre logra clasificar y además en algunas ocasiones ocupar los primeros lugares.

Como compositor realizó sus primeras obras a la edad de 11 años aunque de manera intermitente. Muchas de sus composiciones fueron conocidas mucho tiempo después con la ayuda de su agrupación. Su proceso compositivo se basa

en la creación de las letras, melodías y armonías para luego con la ayuda de sus compañeros realizar los arreglos de estas obras a su etapa final.

Ha participado en: El concurso nacional del bambuco Luis Carlos González en Pereira quedando entre los cuatro mejores grupos mixtos, el festival del bambuco en Neiva, clasificaron 6 años consecutivos en el concurso nacional de la canción inédita en el Socorro, ocuparon el primer puesto en el concurso de la canción inédita organizada por la universidad Francisco de Paula Santander en Ocaña en el 2006 y 2008 con una de sus composiciones llamada “Que Pasará”, en la cual los jurados eran los hermanos Martínez.

Actualmente sigue desempeñando su papel con la agrupación “Armonía Tres”, además de seguir con su proceso compositivo y participación de diferentes actividades musicales[14].

[14] Información proporcionada por el compositor.

4. METODOLOGÍA

4.1 SELECCIÓN DEL COMPOSITOR

Por medio de una de las integrantes del ensamble que va a participar en este proyecto surgió la idea de utilizar las obras compuestas por el padre de ella, además de resaltar el trabajo compositivo y los logros alcanzados y la importancia de mantener nuestro folclore musical de nuestra región andina colombiana.

4.2 SELECCIÓN DE LOS TEMAS DEL COMPOSITOR

Los temas que se trabajaron en este proyecto de grado fueron seleccionados a preferencia del compositor, resaltando sus composiciones más destacadas, para esto se seleccionaron 6 de sus obras sobre las cuales se realizaran los arreglos y adaptaciones respectivas para el formato pensado.

Tabla No 1. Temas seleccionados.

TEMAS SELECCIONADOS			
TEMA	COMPOSITOR	VOCES	RITMO
En otrora	Crisanto Rangel	5 cellos	Bambuco
Laura	Crisanto Rangel	4 cellos	Bambuco
Presagio	Crisanto Rangel	4 cellos	Danza
Princesa Inmaculada	Crisanto Rangel	4 cellos	Pasillo
El trapiche de Don José	Crisanto Rangel	5 cellos	Bambuco/Pasillo
Que Pasará	Crisanto Rangel	4 cellos	Bambuco

4.3 TRANSCRIPCIÓN DE LAS OBRAS

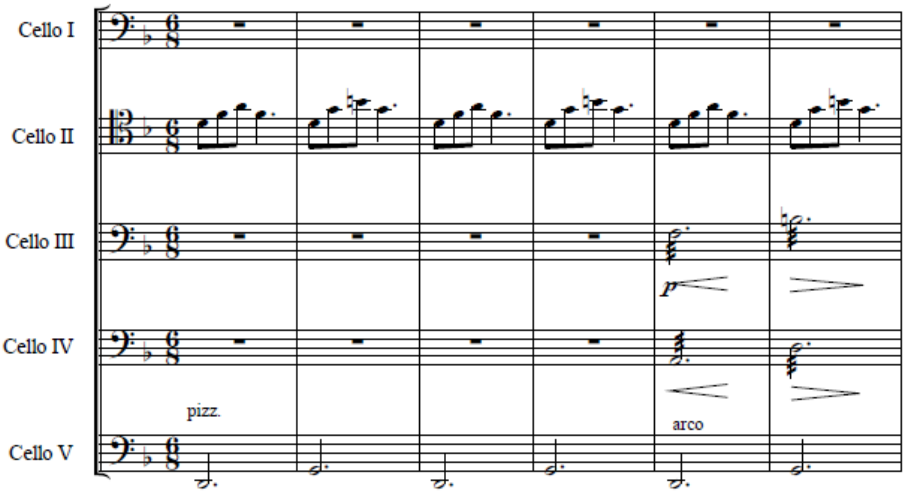
En este punto es importante resaltar el hecho de que no existía material escrito de ninguna de las obras. Por ende, se realizaron las transcripciones del material auditivo que nos facilitó el compositor para la realización de los arreglos y adaptaciones. Los pasos que se realizaron para dicho proceso fueron respetar las líneas melódicas y tener en cuenta la armonía propuesta del lenguaje compositor.

4.4 ARREGLOS Y ADAPTACIONES DE LOS TEMAS

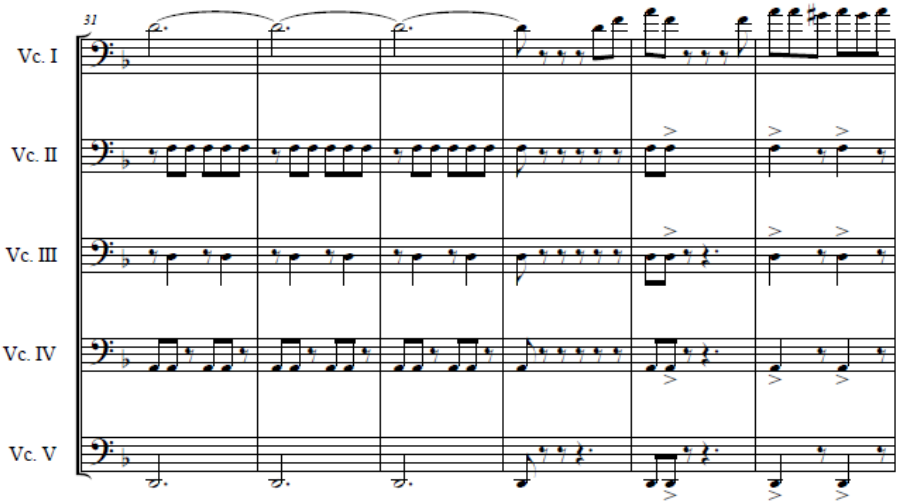
En esta parte se tuvo en cuenta el formato y el nivel de cada uno de los integrantes con los que se van a trabajar para tener coherencia en el momento en que se realizaron los arreglos y adaptaciones y la distribución de las voces.

4.4.1 EN OTRORA

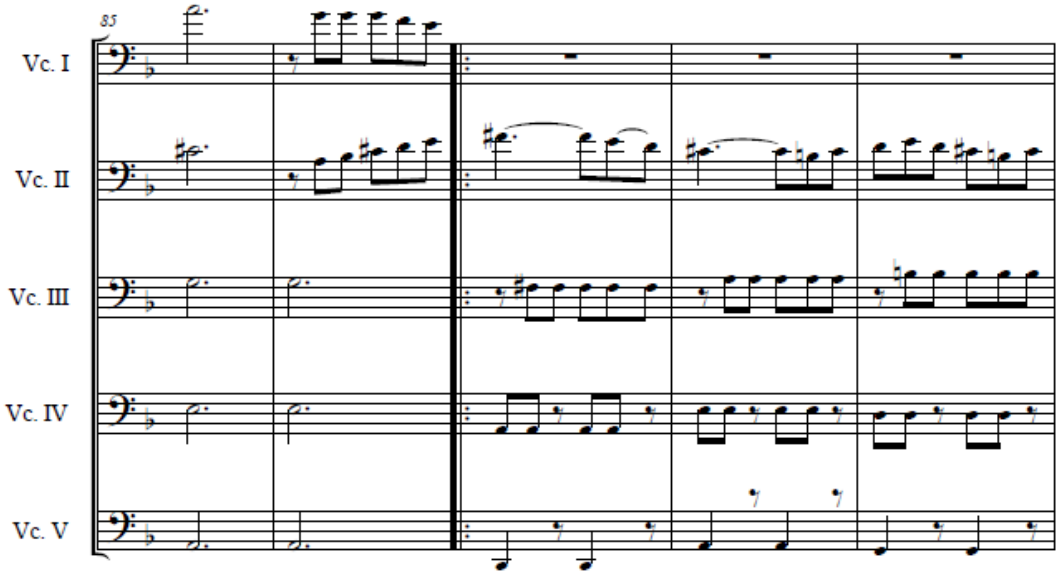
Es un bambuco escrito en un compás de 6/8 y está en la tonalidad Re menor armónica, cuenta con una introducción bastante extensa ya que va desde el compás 1 hasta el 34.

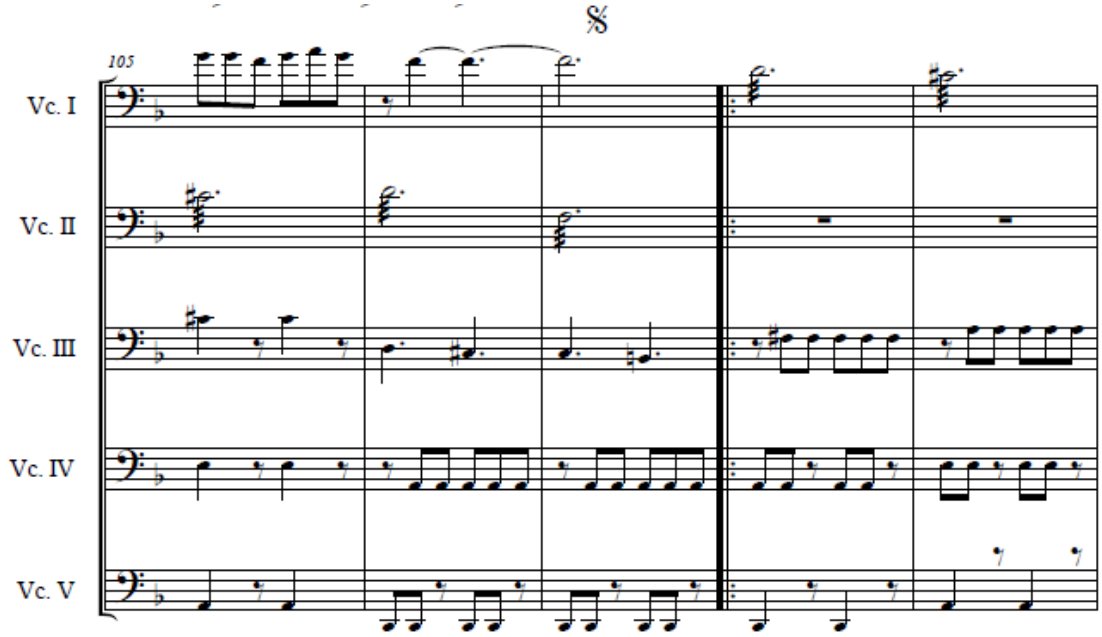


El tema principal tiene un comienzo anacrúsico en el compás 35.

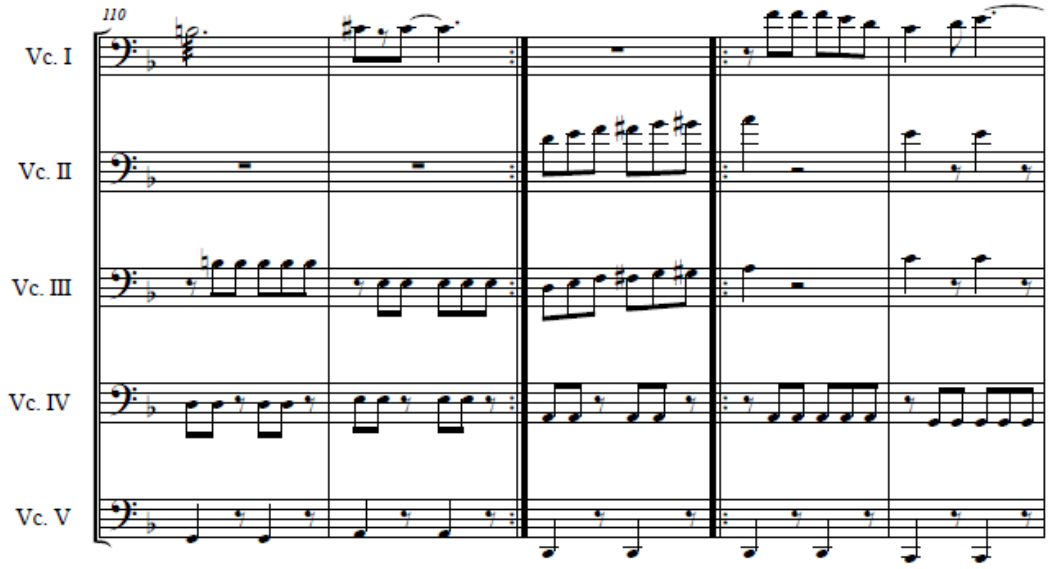


Está escrito en la tonalidad de Re menor armónico y hace una pequeña modulación a su modo paralelo, es decir, Re mayor en el compás 87 hasta el 90 y 108 hasta el 111.

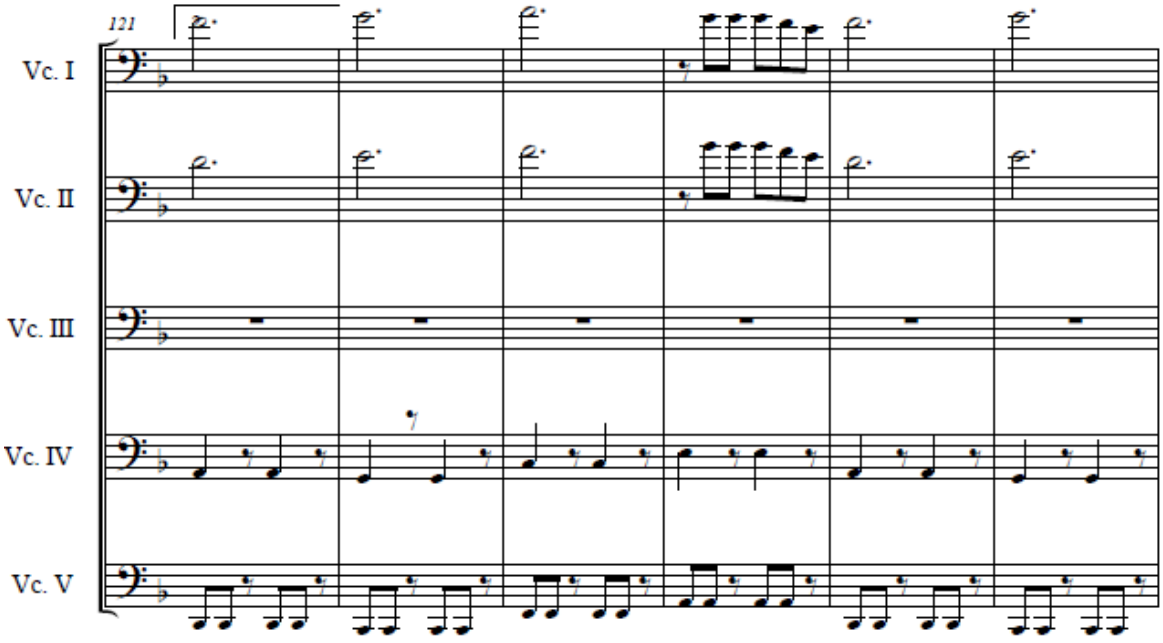




Al terminar estas pequeñas modulaciones vuelve a su tonalidad original.

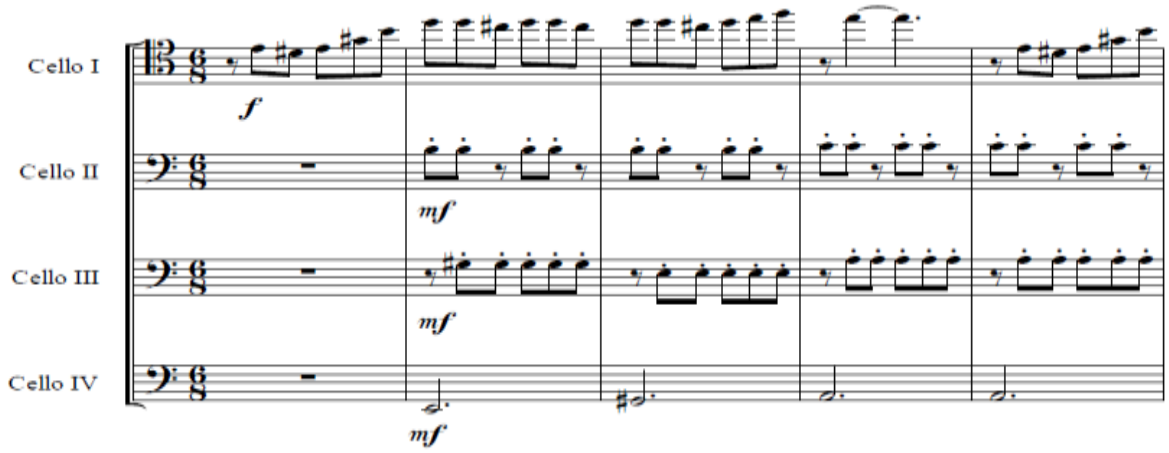


En el compás 121 al 129 es la coda con la cual finaliza la canción.

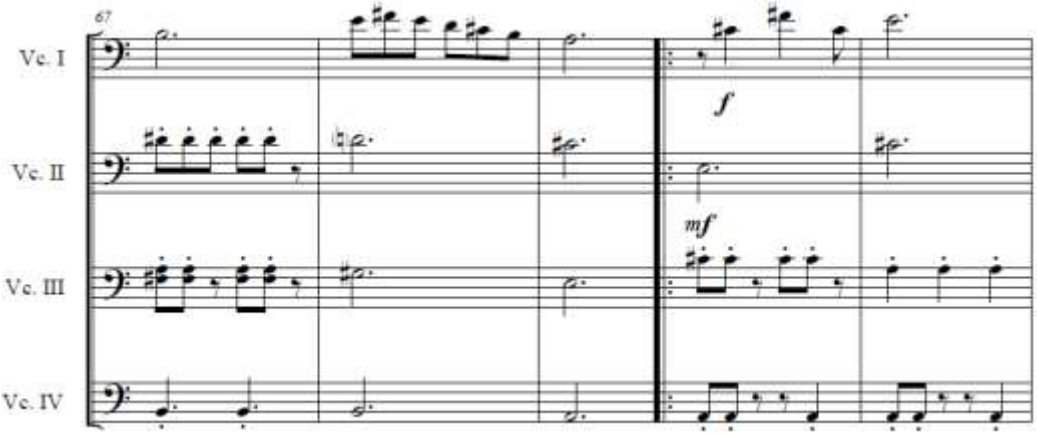


4.4.2 LAURA

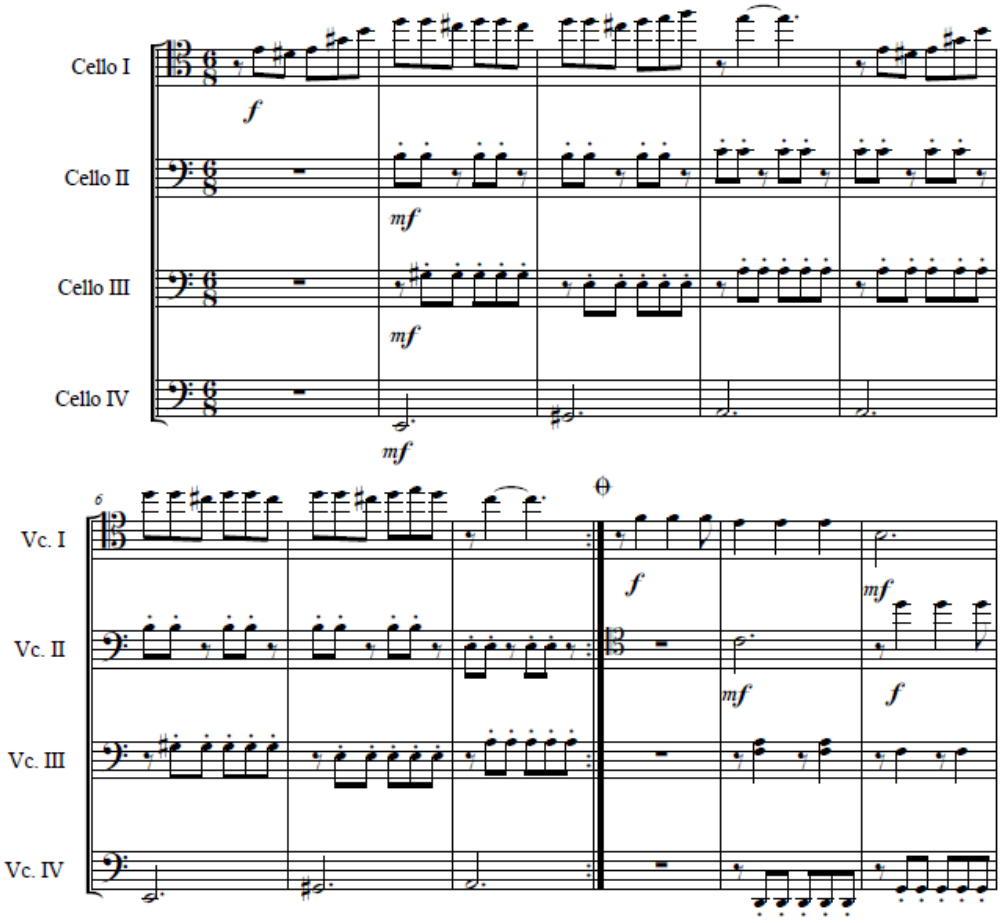
Es una obra instrumental en aire de bambuco escrito en 6/8, su comienzo es acéfalico y empieza con el tema principal expuesto sin introducción que va del compás 1 – 68, su tonalidad es La menor armónica.



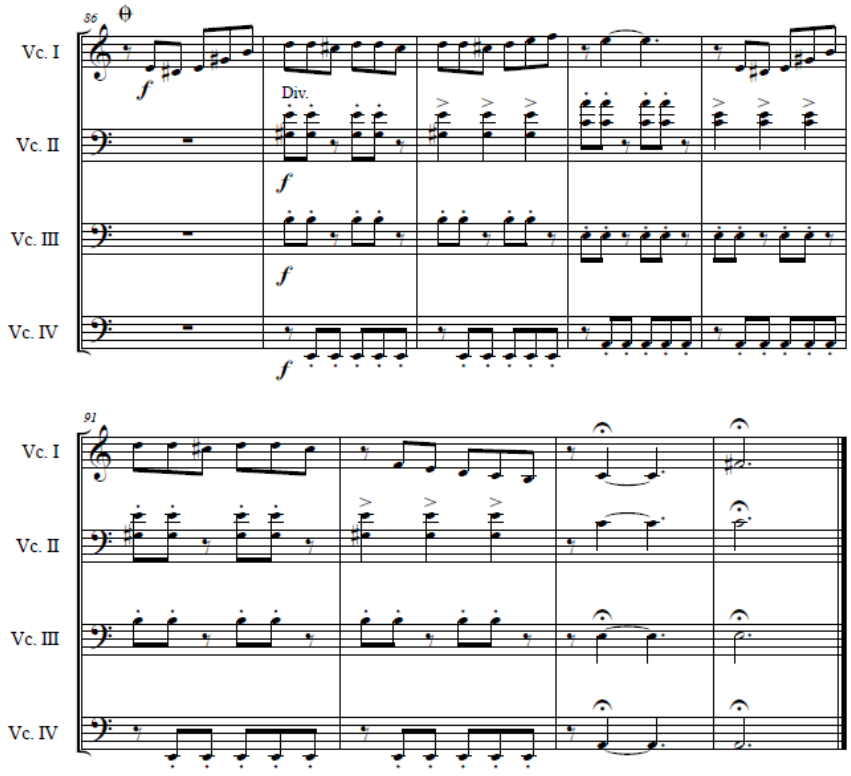
Luego hay un desarrollo del tema principal en el compás 70 – 85 y hay una modulación a La mayor.



Hay una reexposición del tema principal que dura los primeros 8 compases y luego salta a la coda.

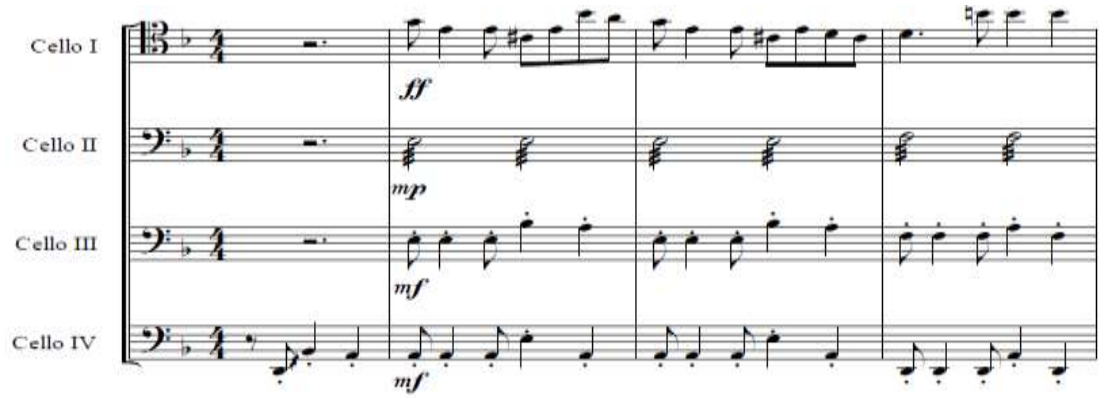


En el compás 86 – 94 se presenta la coda y finaliza la obra con Am 6.

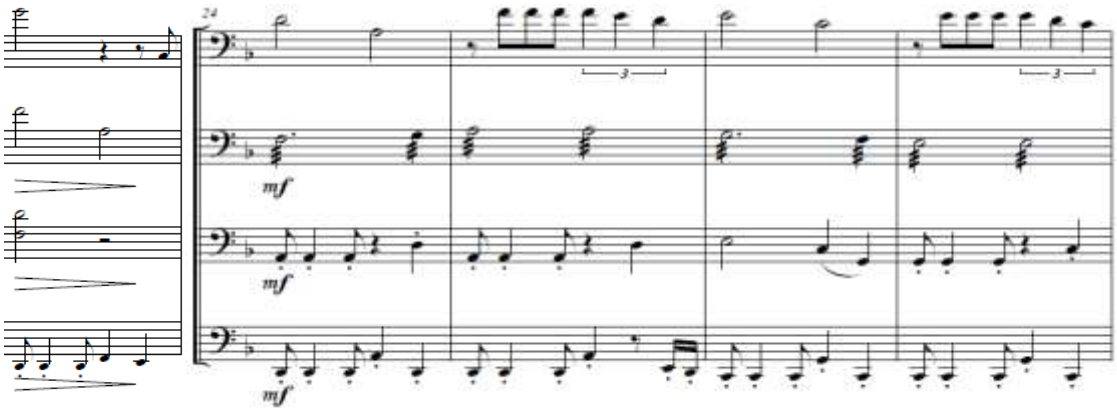


4.4.3 PRESAGIO

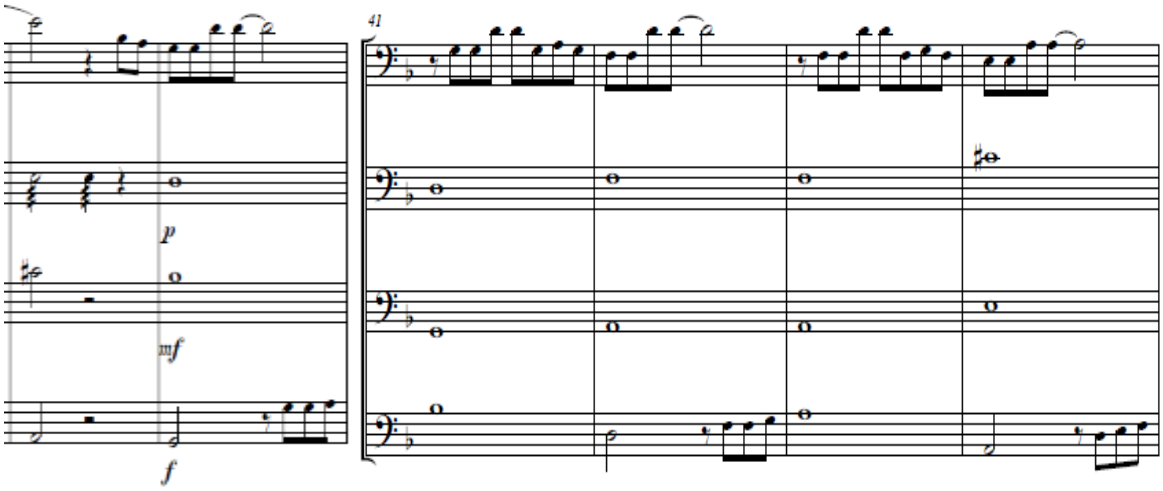
Es una danza escrita en 4/4 y su tonalidad es de Re menor armónica, tiene una introducción que va del compás 1 – 23 y su inicio es acefalico.



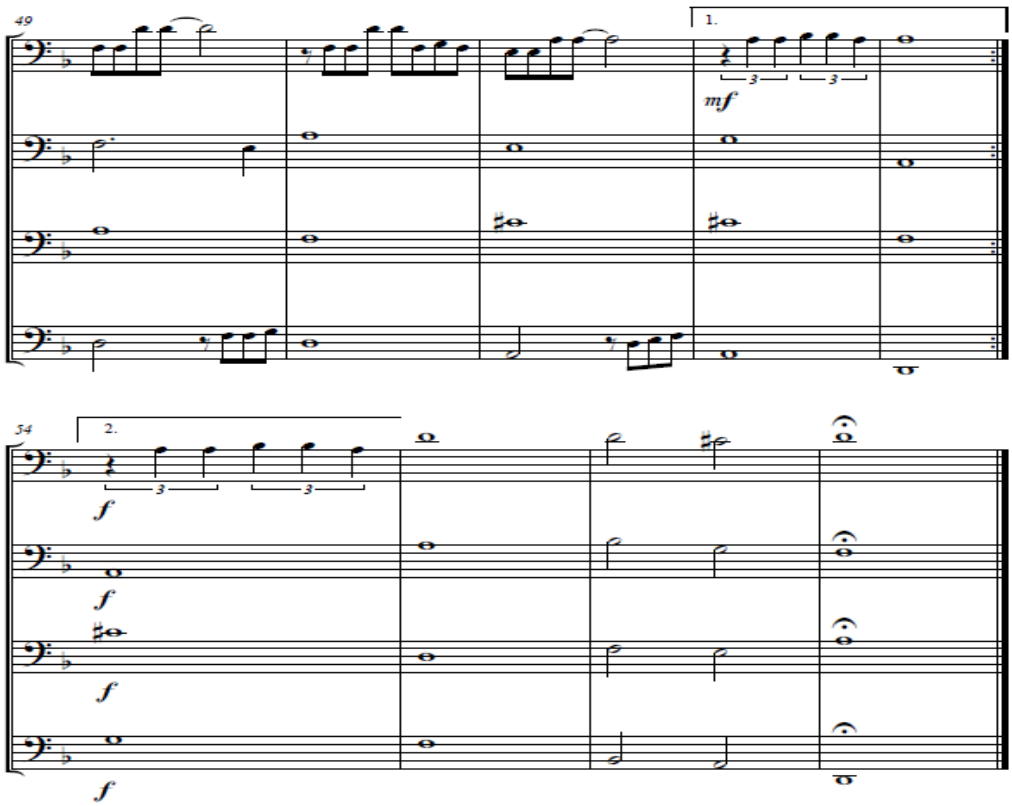
Su tema principal comienza en el compás 24 – 39 y tiene un comienzo anacrúsico.



Hay un desarrollo del tema principal de manera anacrúsica en el compás 40 – 53 en donde luego se hace una repetición al compás 9 hasta el final de la obra.

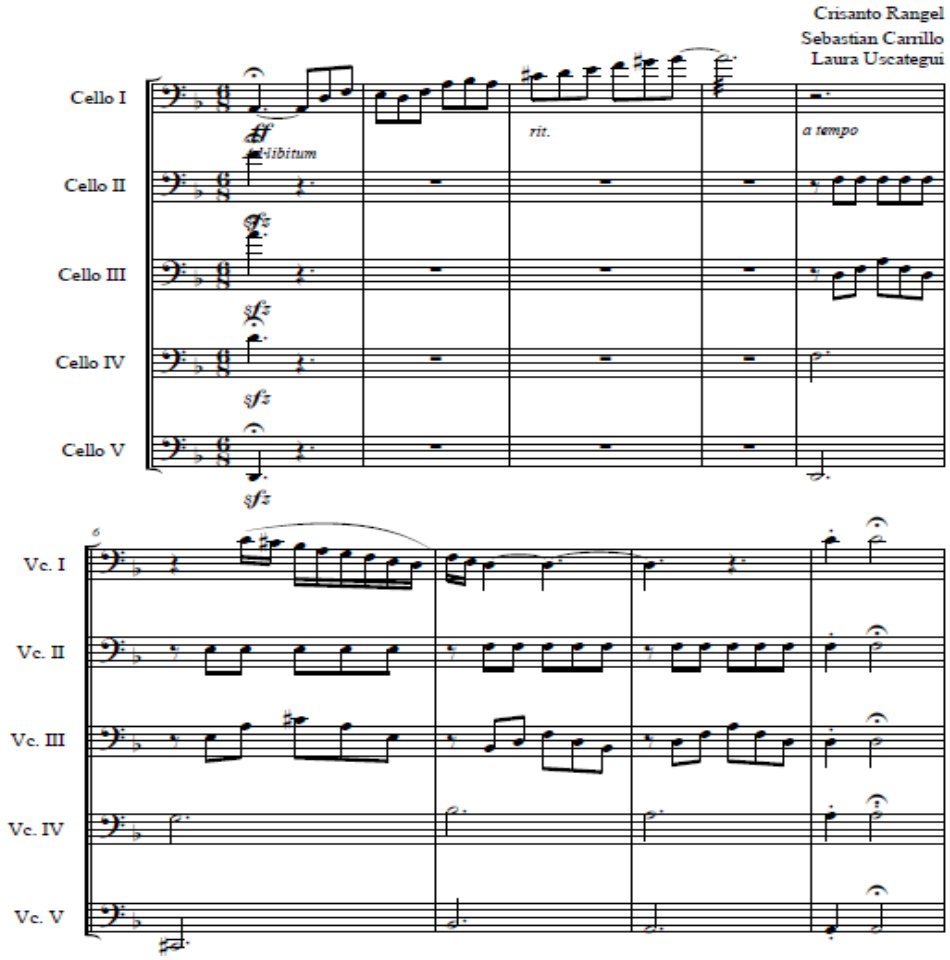


En la repetición hay una variación que conduce a una pequeña coda para finalizar la obra.

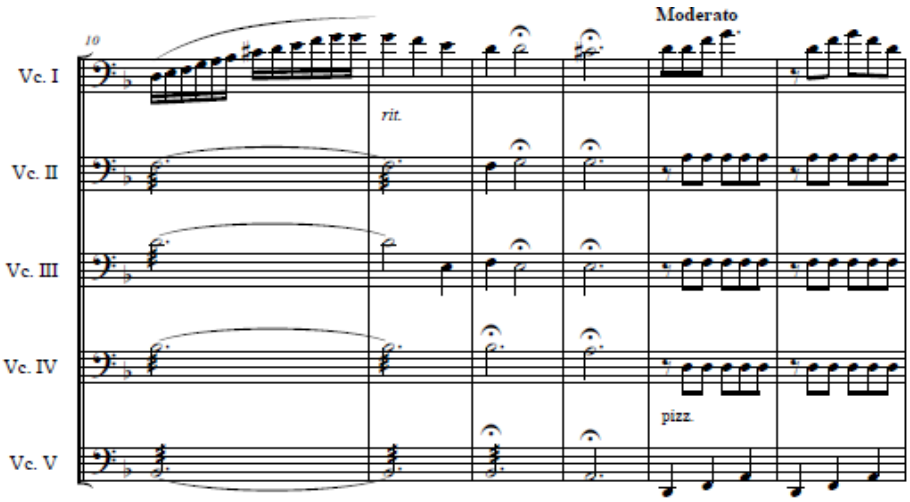


4.4.4 EL TRAPICHE DE DON JOSÉ

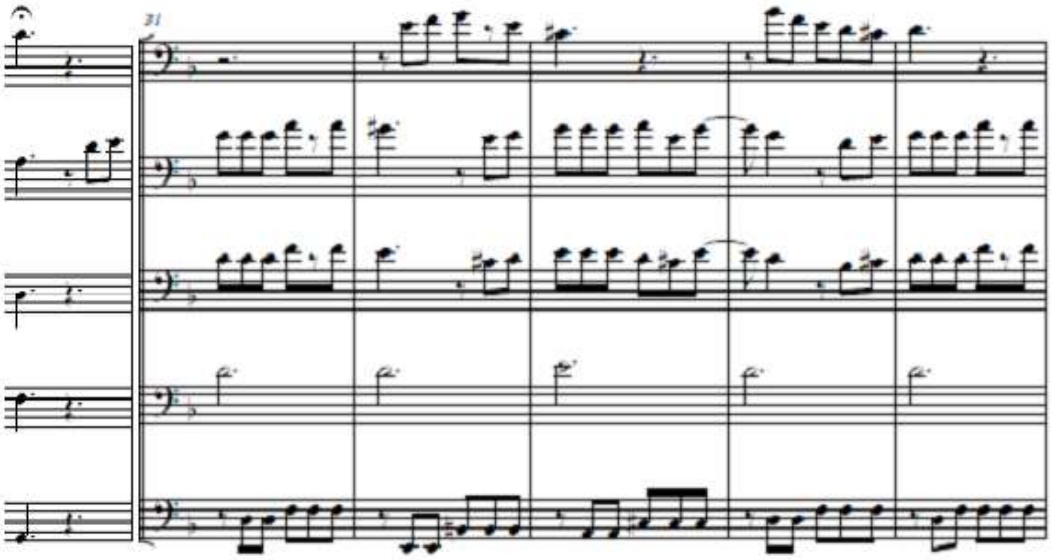
Es un bambuco que está escrito en 6/8 y está en la tonalidad de Re menor armónica, tiene una cadenza los primeros 13 compases que hace la primera voz *ad libitum* y está acompañada por las demás voces para darle un inicio a la introducción de la obra.



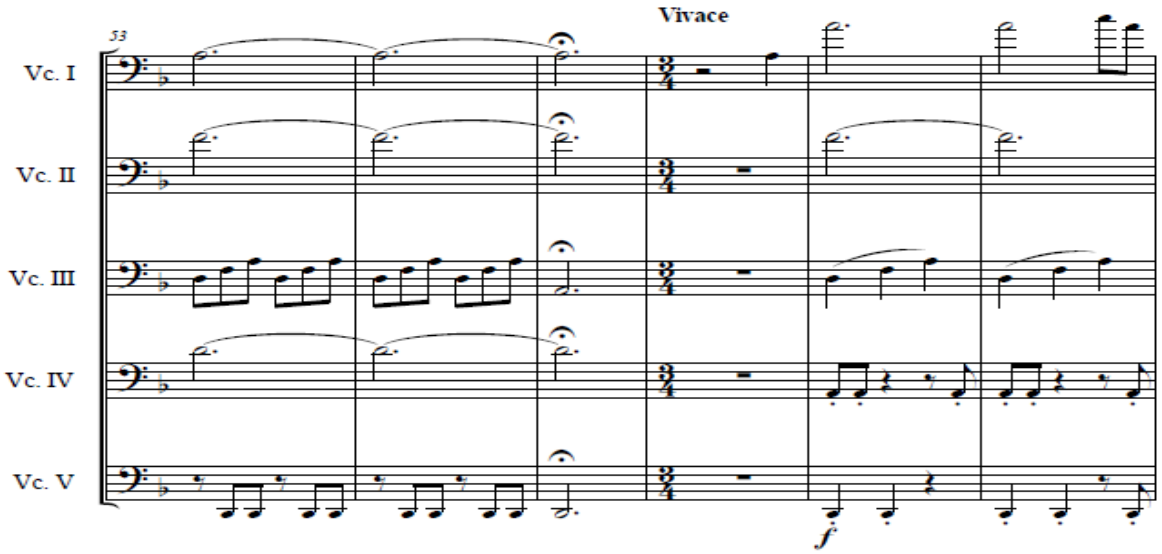
Tiene una introducción desde el compás 14 al 30 en el cual hay una indicación de un cambio en el tiempo.



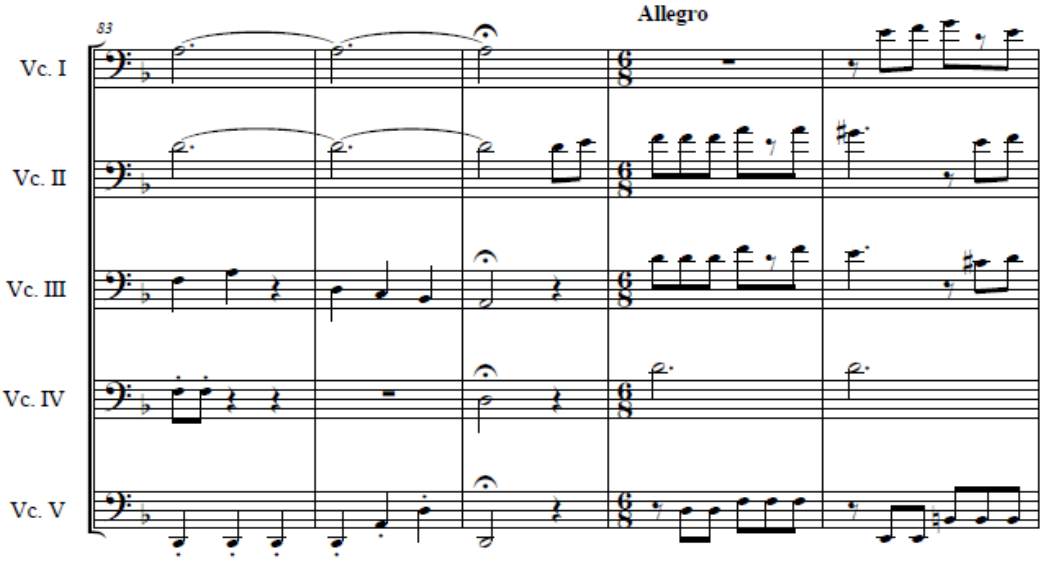
Hay una exposición del tema principal que tiene un comienzo anacrúsico en el compás 31.



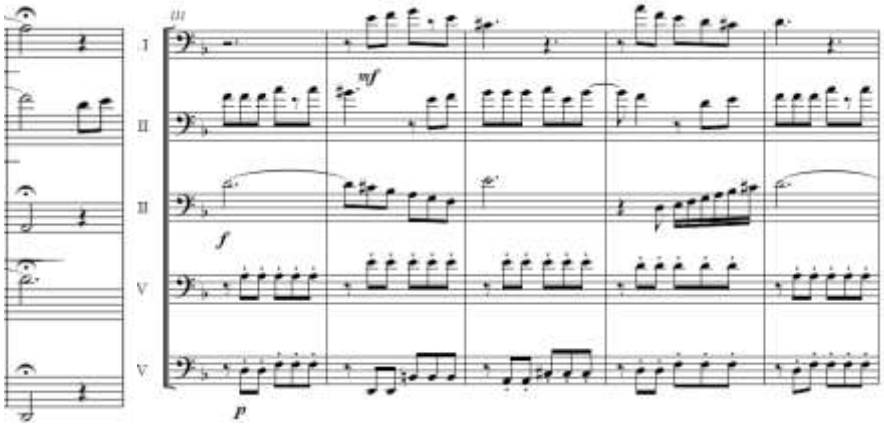
En el compás 57 se desarrolla el tema y tiene un comienzo anacrúsico. Se puede observar que hay un cambio en la métrica de 6/8 a un 3/4 y se hace una indicación de cambio en el tempo de un allegro a un vivace.



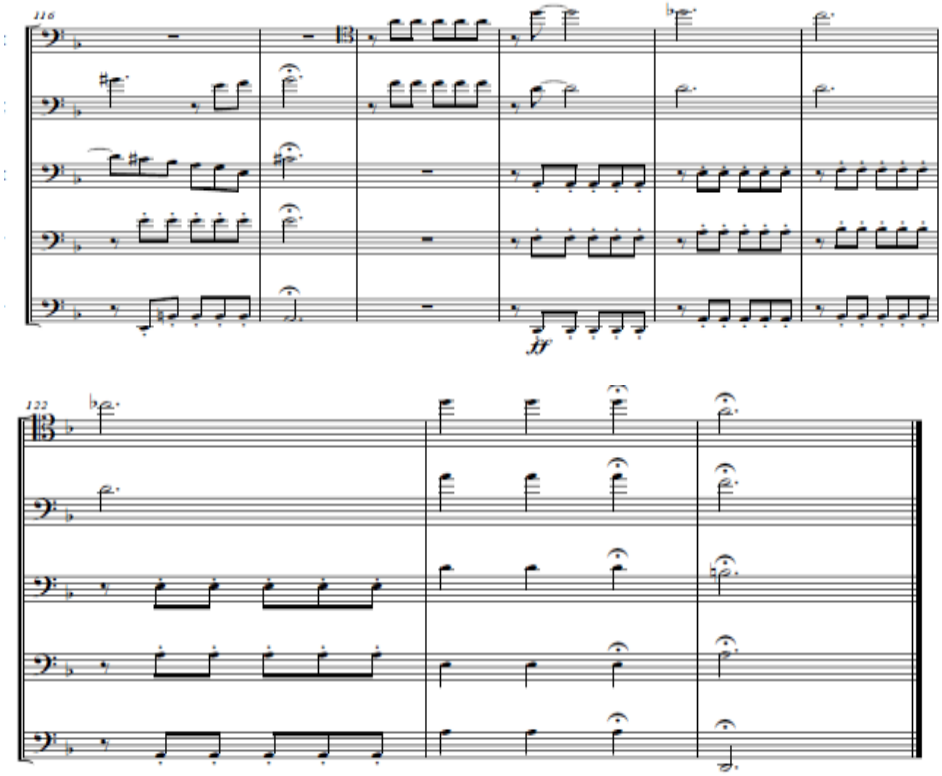
Se reexpone el tema principal de manera anacrúsica en el compás 86.



En el compás 111 - 117 hay un puente que toma la idea del tema principal que conecta a la coda de la obra.

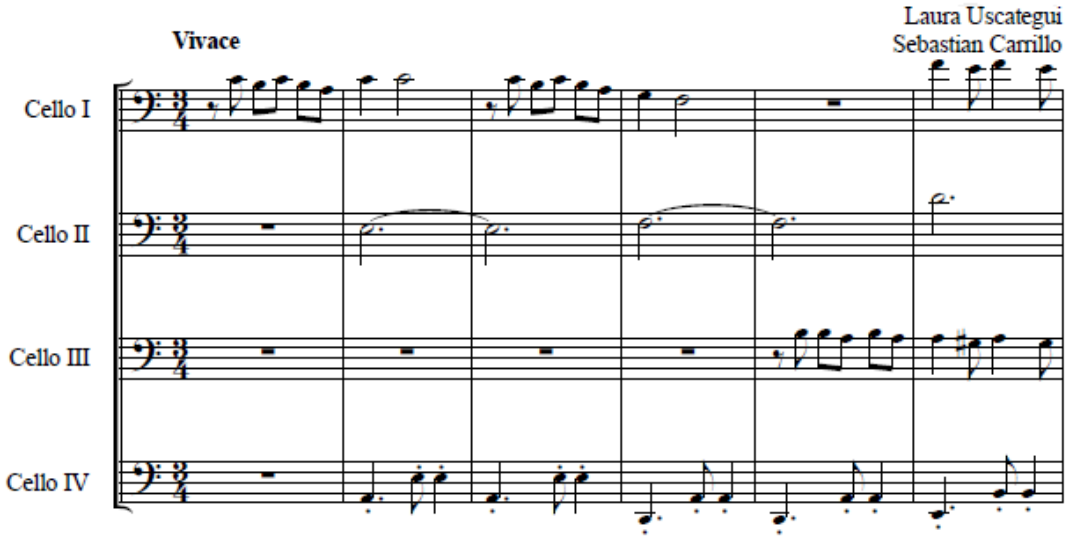


A partir del compás 118 - 124 comienza la coda de la obra y finaliza con un acorde de Dm 6.



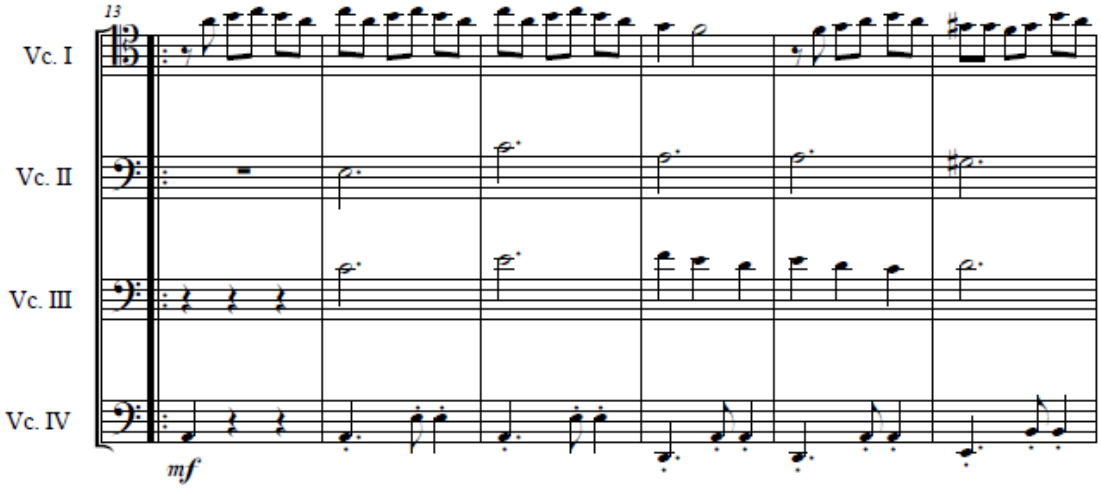
4.4.5 PRINCESA INMACULADA

Es un pasillo escrito en la métrica de 3/4 y está en la tonalidad de La menor armónica, tiene una introducción con un comienzo acefálico del compás 1 al 12.

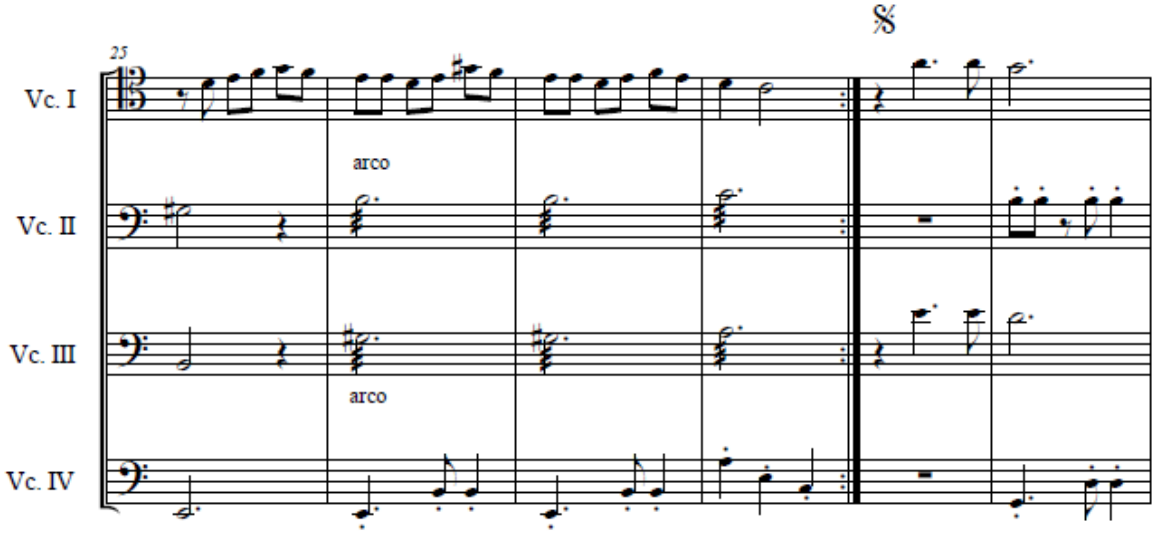


En esta canción se presentan 3 diferentes temas, en donde al final hay una repetición desde el segundo tema hasta el último sin ningún tipo de cambio o modificación y resuelve al finalizar el tercer tema con un último acorde en la tónica.

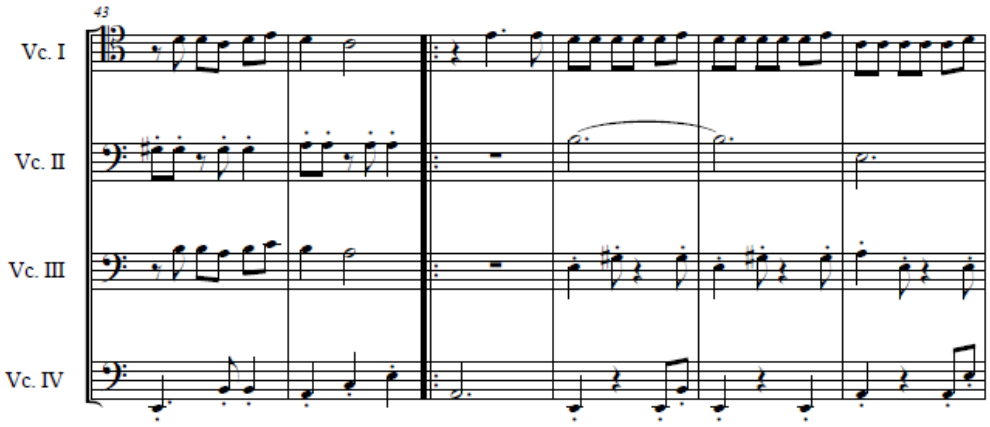
El primer tema se presenta en el compás 13 hasta el compás 28.



El segundo tema lo podemos observar desde el compás 29 hasta el 44.

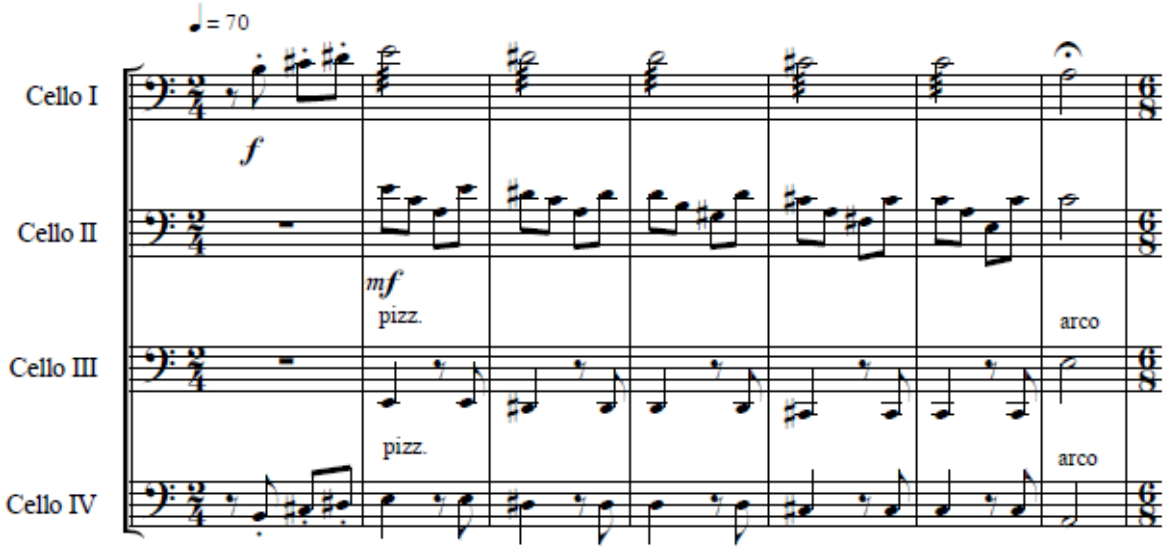


El tercer tema comienza en el compás 45 hasta el final de la obra.

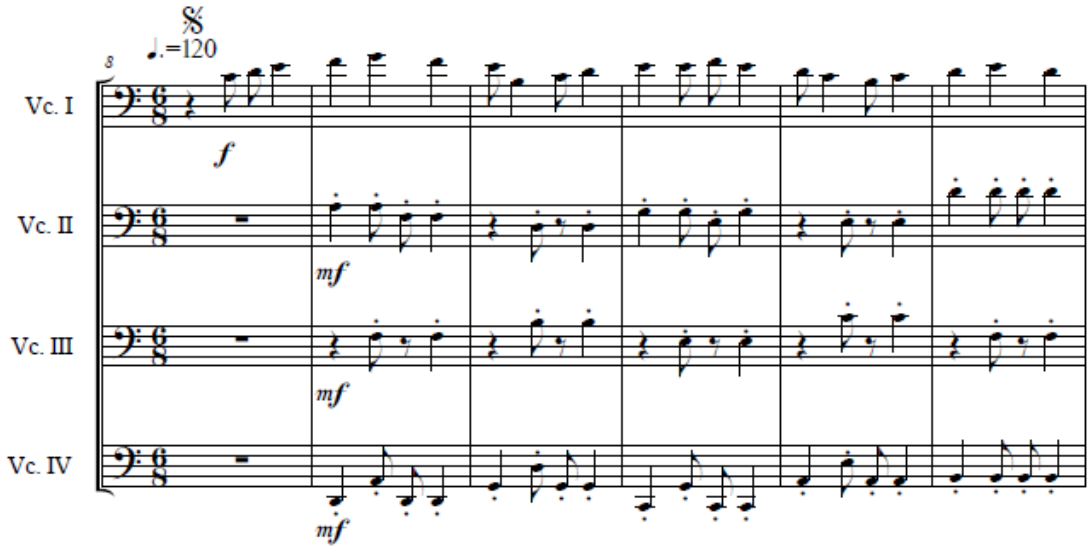


4.4.6 QUÉ PASARÁ

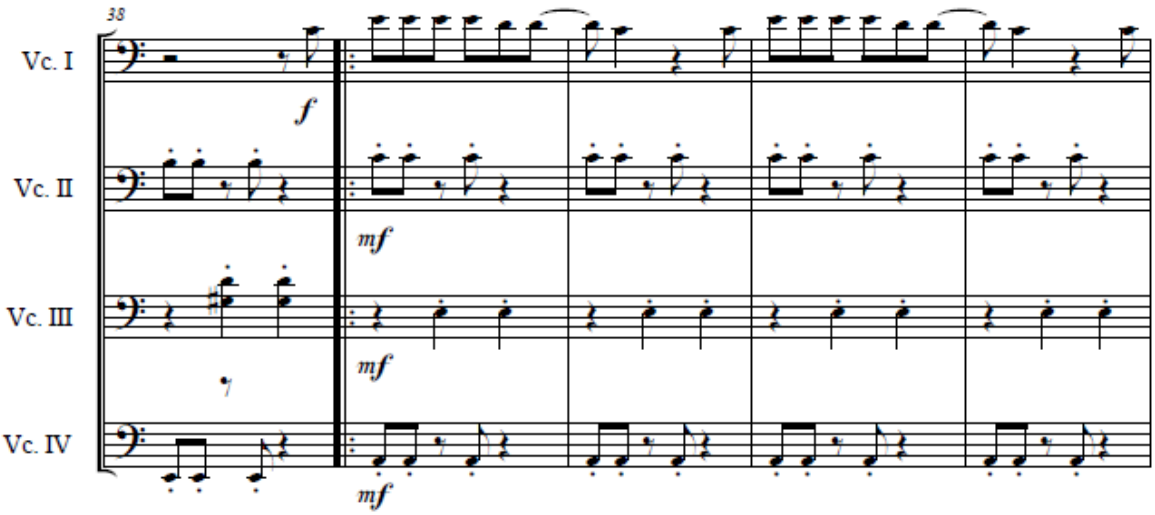
Es un bambuco escrito en 6/8 y su tonalidad es La menor armónica, tiene un comienzo acefálico y en los primeros 7 compases hace una secuencia de acordes en la métrica de 2/4 para darle inicio a la introducción de la obra en donde hay un cambio métrico a 6/8.



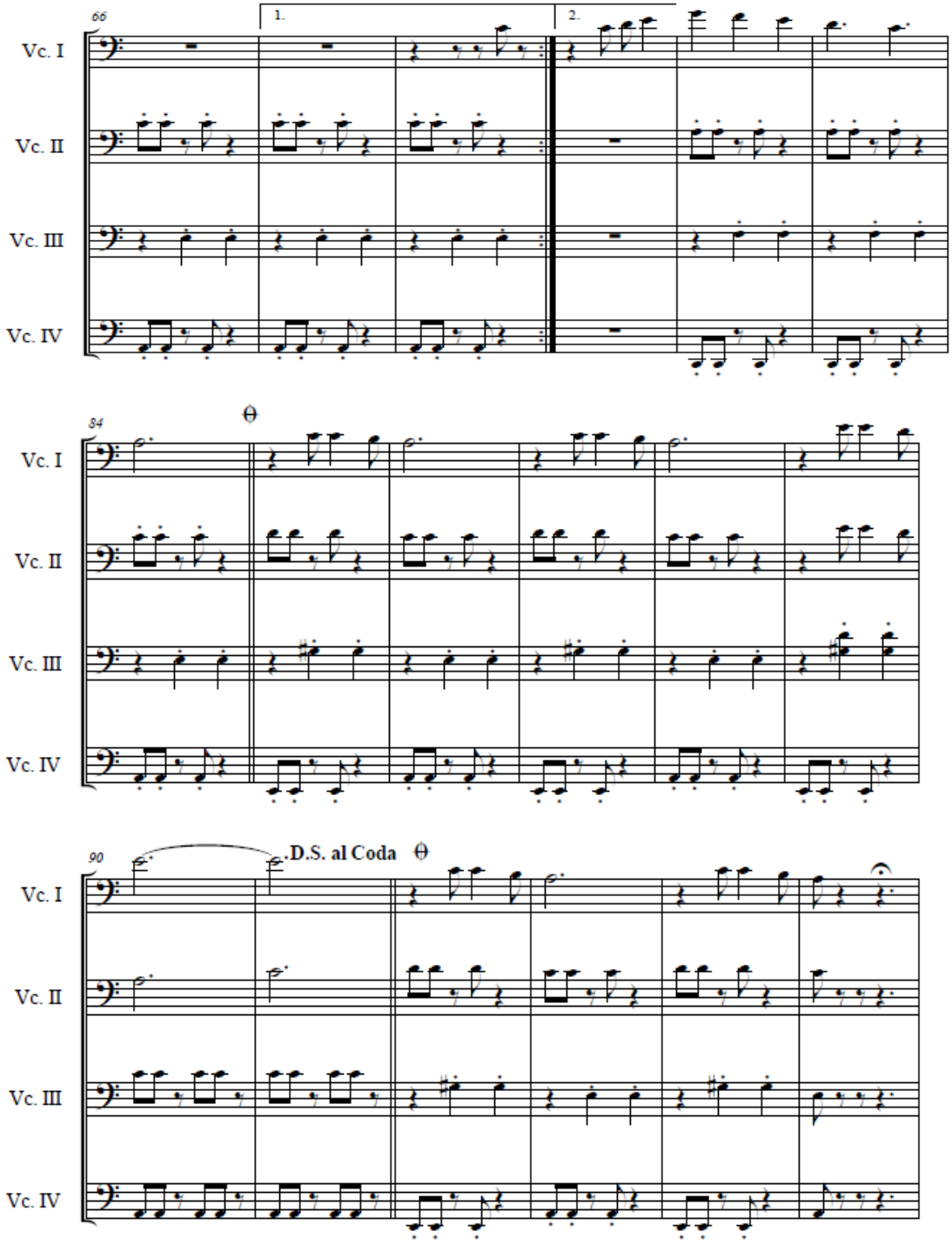
La introducción tiene un comienzo acefálico y va del compás 8 – 38.



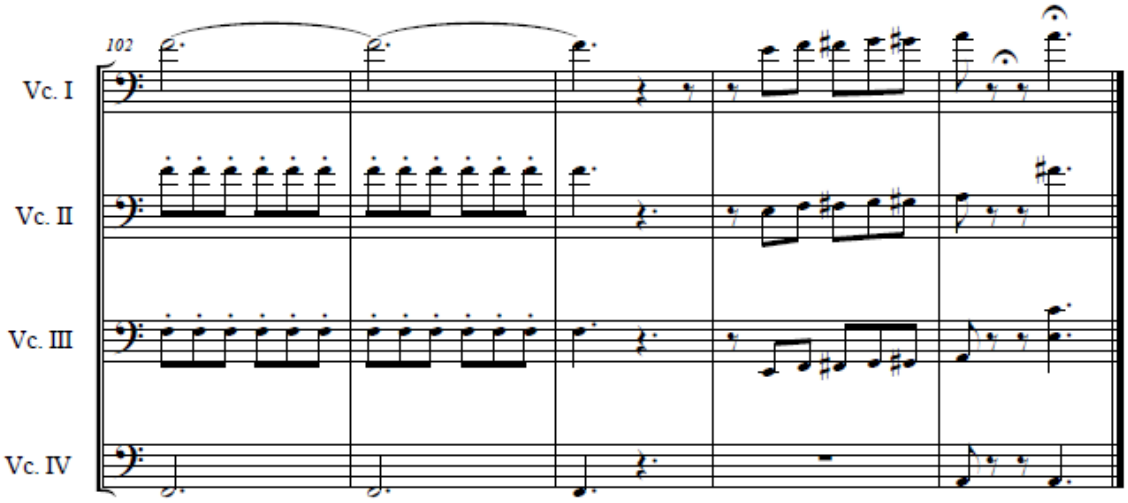
Su tema principal tiene un comienzo anacrúsico en el compás 39 – 68.



Tiene un desarrollo del tema principal en el compás 69 – 91 en donde posteriormente hace una repetición de toda la obra desde el compás 8 para luego saltar del compás 84 a la coda.



Su coda va del compás 92 – 106 en donde finaliza con un acorde de Am 6.



4.5 SELECCIÓN DE LOS INTEGRANTES DEL ENSAMBLE

Se hizo un análisis de las personas que actualmente están en la cátedra de Violoncello en la universidad industrial de Santander y se tuvieron en cuenta ciertas características necesarias para la interpretación de las obras, ya sean como el dominio instrumental, el desempeño en los formatos de música de cámara y las diferentes posibilidades técnicas pensadas para ejecución de los arreglos. En el momento en que se pensaron las personas para dicha realización del ensamble todos eran pertenecientes a la cátedra de violoncello pero actualmente 2 de los participantes han culminado sus estudios del instrumento.

4.6 ESTUDIO INDIVIDUAL DE LAS OBRAS

Se distribuyeron las partes correspondientes a cada uno de los integrantes con el fin de un estudio acerca de las digitaciones de los diferentes pasajes y la comodidad de cada uno, lo cual se hace con la finalidad de un conocimiento previo de las obras antes de ensamblarlas.

4.7 ENSAYOS GENERALES

Se realizaron varios ensayos para aclarar y ensamblar las diferentes obras y dejar claro la intención del autor en cada uno de los temas que se ejecutaran.

4.8 RECITAL

Se mostrarán los puntos anteriormente explicados por medio de un recital en el cual se ejecutarán las obras del compositor.

5. CONCLUSIONES

Desde un principio se plantearon diferentes metas u objetivos generados por la curiosidad hacia la música colombiana y que a medida que se iba desarrollando el proyecto no solo ayudó a potencializar las habilidades ya adquiridas previamente en lo aprendido estos años en la carrera sino que también llevó a la indagación en diferentes temáticas en lo que al proyecto se refiere.

Basado en lo dicho anteriormente se puede concluir que:

- Se evidencia la importancia de la práctica en conjunto como un medio de progreso individual y colectivo en la parte auditiva e interpretativa del instrumento.
- Se debe tener un interés hacia la indagación del aprendizaje de nuevos géneros musicales que enriquecen el aprendizaje instrumental.
- Se recomienda contar con un repertorio instrumental diverso que permita el desenvolvimiento en los diferentes escenarios musicales que se puedan llegar a presentar a lo largo de la trayectoria profesional.
- Los arreglos y adaptaciones como ejercicios permiten al fortalecimiento de los conocimientos compositivos y permiten tener otras percepciones de lo que se pueda llegar a realizar con la experimentación en diferentes formatos y músicas.
- Las raíces culturales en lo que a música se refiere permiten no solo la adquisición de una identidad cultural sino que además ayudan a fomentar y a preservar tradiciones generacionales.

- Los medios de comunicación han generado un sesgo en la difusión en la música tradicional debido a la falta de divulgación de información de los diferentes eventos acerca de esta música.
- Existen diferentes personas que independientemente de no contar con un gran reconocimiento, se preocupan por preservar el folclore, ya sea por medio de composiciones musicales y la participación de diferentes concursos que se hacen a nivel nacional.

BIBLIOGRAFÍA

APARICIO, Luisa. Folclor tradicional Colombiano: Música, danza, tejidos, gastronomía. (Sin fecha). Colombia. (Recuperado en 8 enero 2018).

CASCUDO, Teresa. El arreglo como obra musical. En Fundación Juan March. Madrid (2010). (Recuperado en 8 enero 2018).

CHORDÁ, Sara. Desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Todocello.com. [En línea], 21 de mayo de 2017. (Recuperado en 17 diciembre 2017). Disponible en: http://todocello.com/desde-siglo-xviii-siglo-xx/

MARTINEZ OSSA, Camilo. Composición y producción de bambucos y pasillos basados en estilo musical Bogotano de la primera mitad del siglo XX. Maestro en música. Bogotá DC.: Pontificia Universidad Javeriana. 2009

PERDOMO, Jorge. I. Historia de la música en Colombia. Quinta edición ilustrada. Bogotá: Plaza & Janes, editores - Colombia Ltda. 1980.

PINTO, Jordi. Instrumentos: medidas, tamaños y proporciones. Docenotas.com. [En línea], 01 de abril de 2008. (Recuperado en 20 de diciembre 2017). Disponible en: https://www.docenotas.com/3042/instrumentos-medidas-tamanos-y-proporciones/

PRIETO, Sonia. Enfoque didáctico sobre el origen y evolución del violonchelo y sus principales intérpretes femeninas. Licenciada en música Bucaramanga.: Universidad Industrial de Santander. 2005.

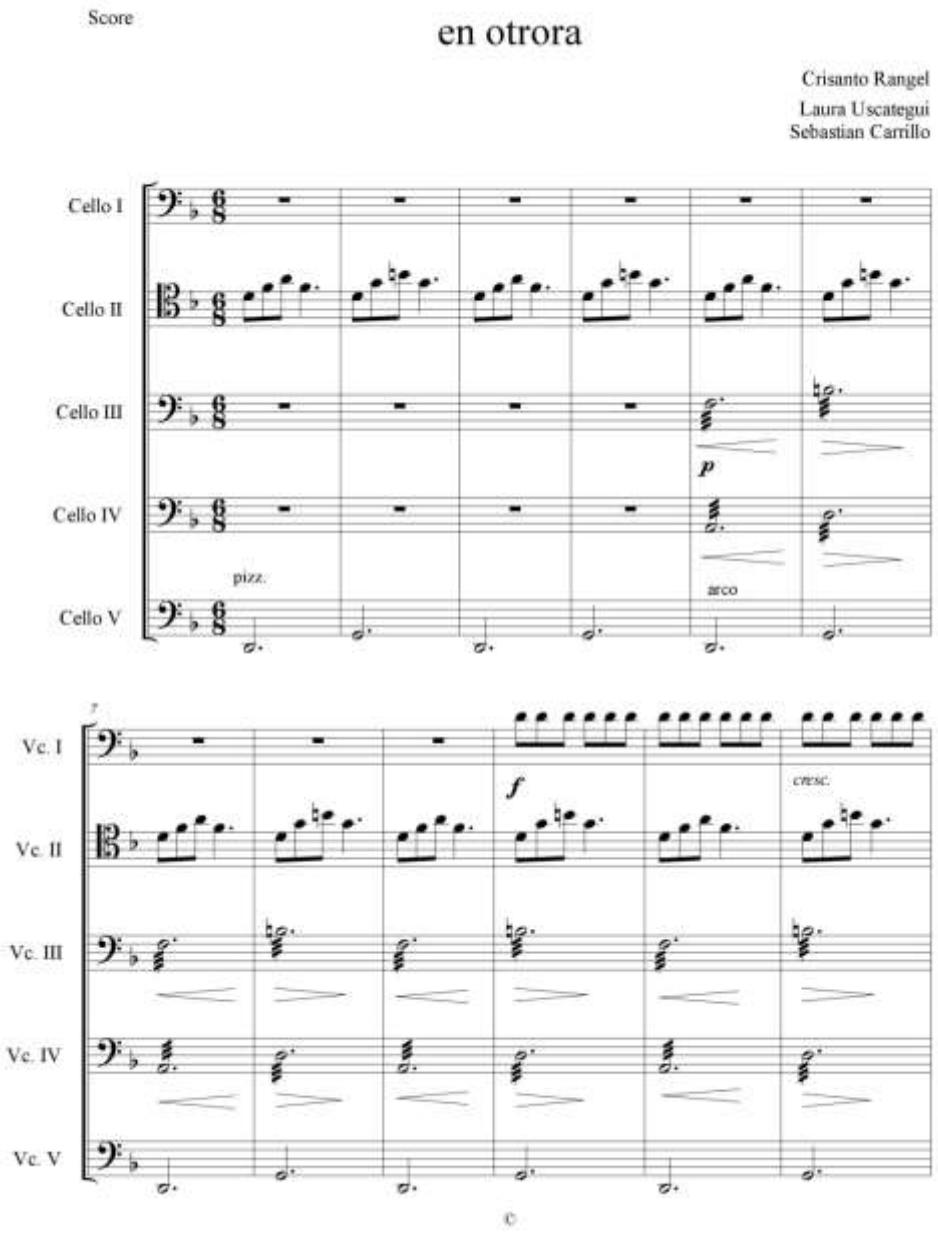
RICO, Susana. La música de cámara es necesaria para el alma. *Arcadia.* [En línea], 20 de octubre de 2017. *(*Recuperado en 5 enero 2018*).* Disponible en:

http://www.revistaarcadia.com/musica/articulo/concierto-orquesta-filarmonica-bogota-y-elena-bashkirova/66161.

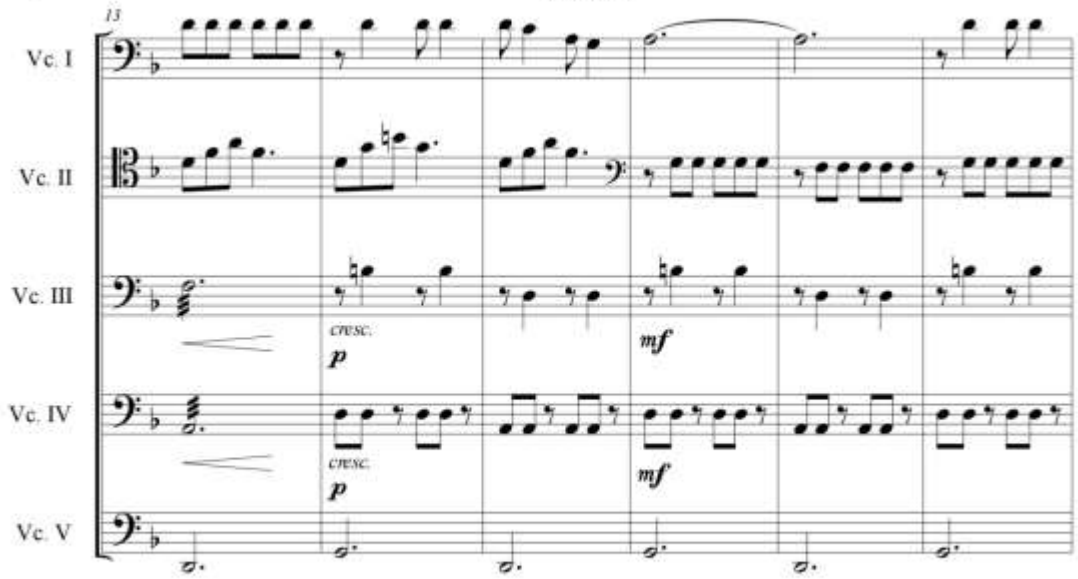
RODRIGUEZ MELO, Martha. (2016). Música nacional: el pasillo colombiano. 10.13140/RG.2.1.2215.9765. (p. 3).

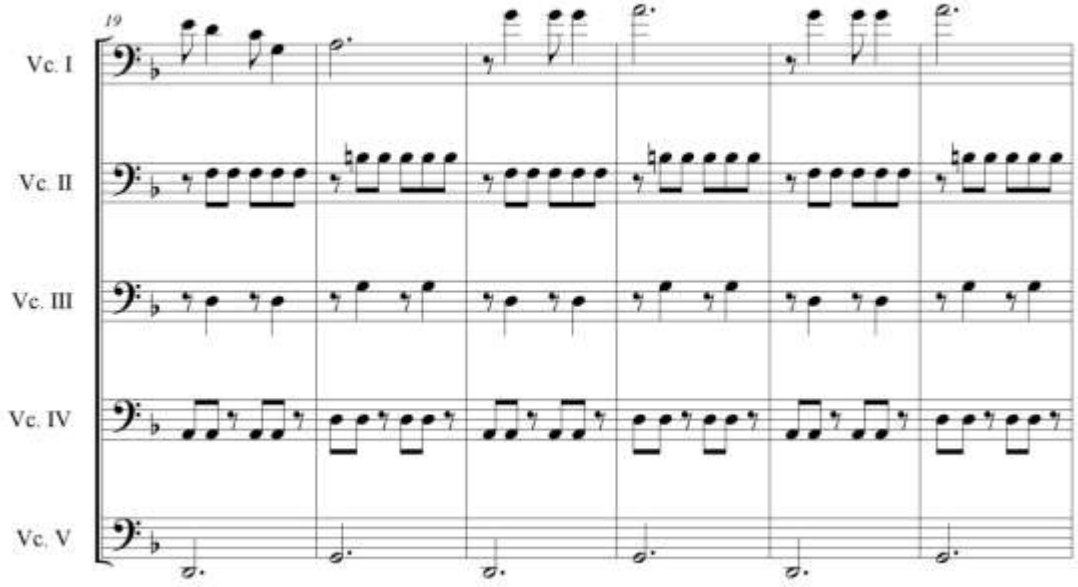
ANEXOS

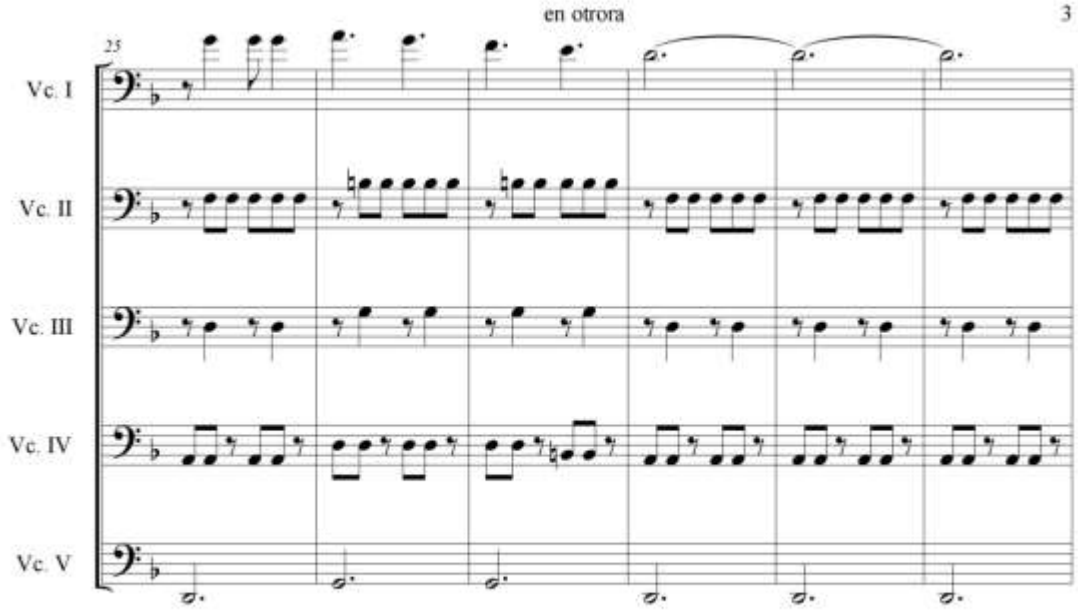
ANEXO A. Partitura de en otrora

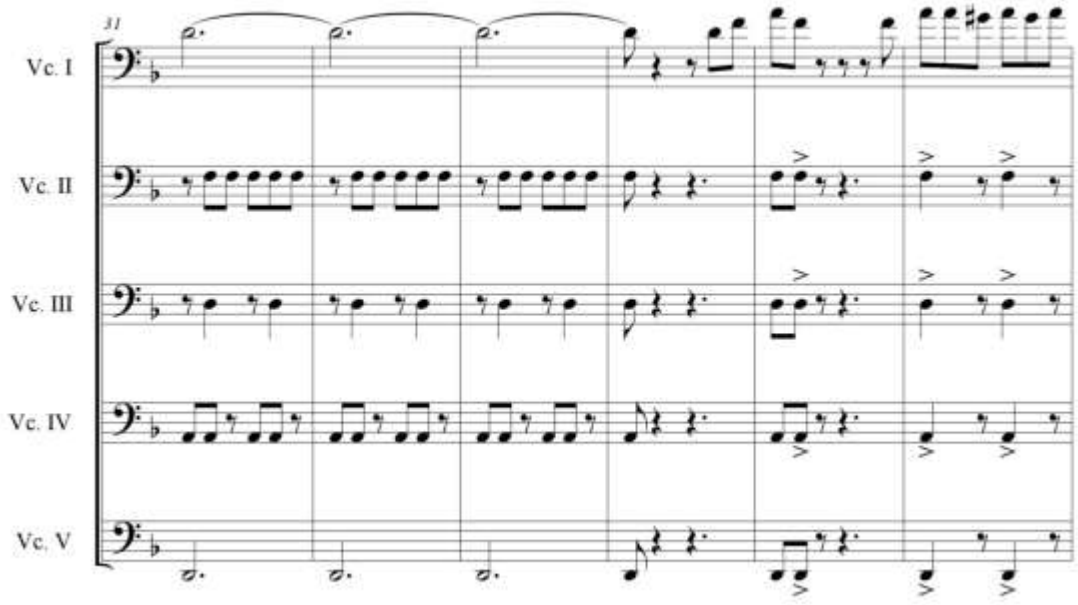


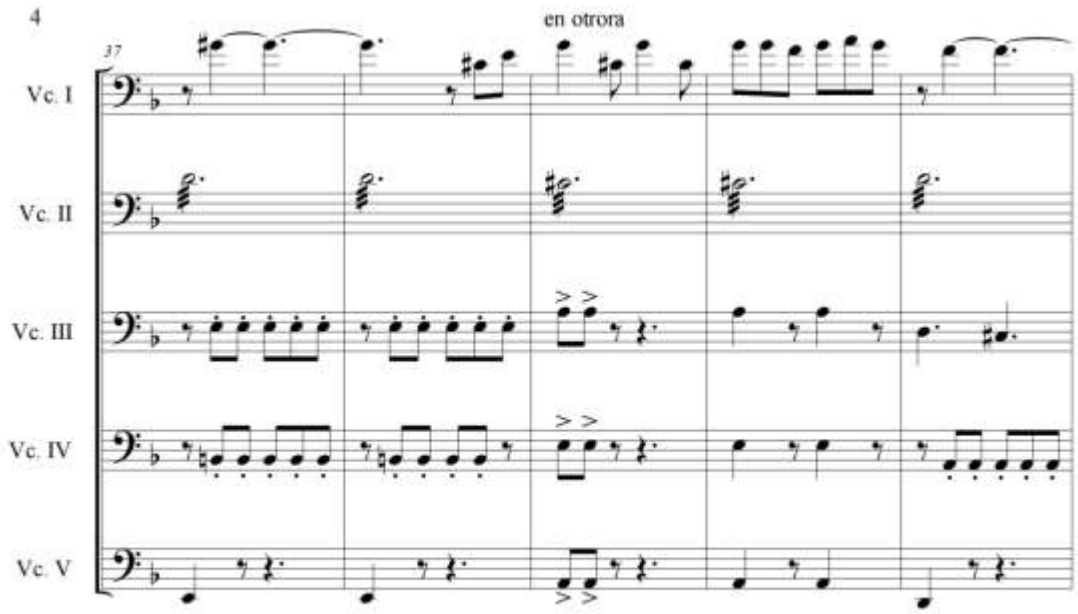
en otrora

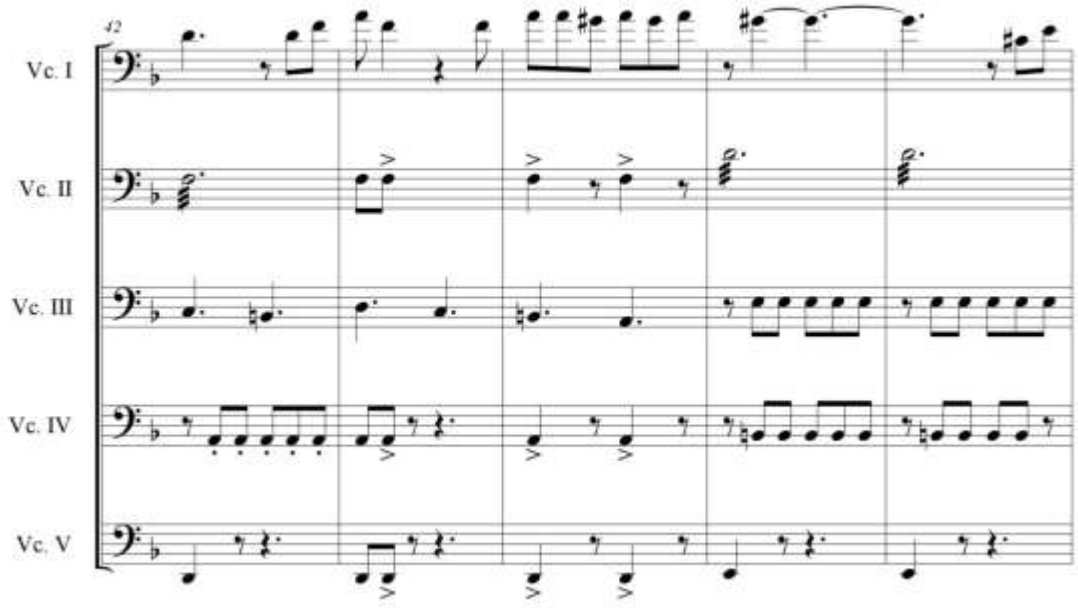

13
Vc. I
Vc. II
Vc. III
CRESC.
p
mf
Vc. IV
CRESC.
p
mf
Vc. V

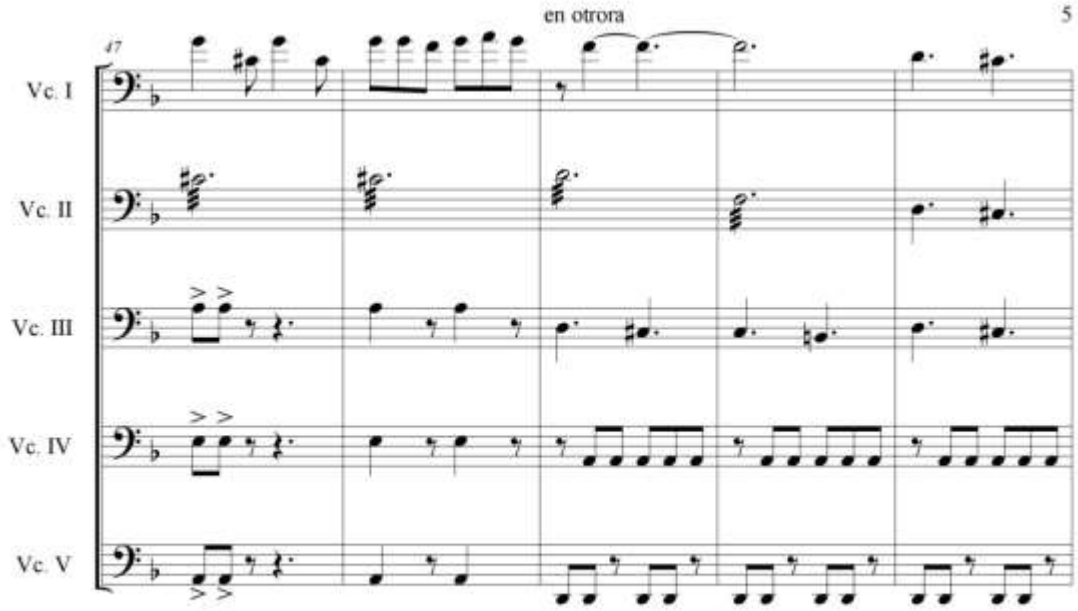

19
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

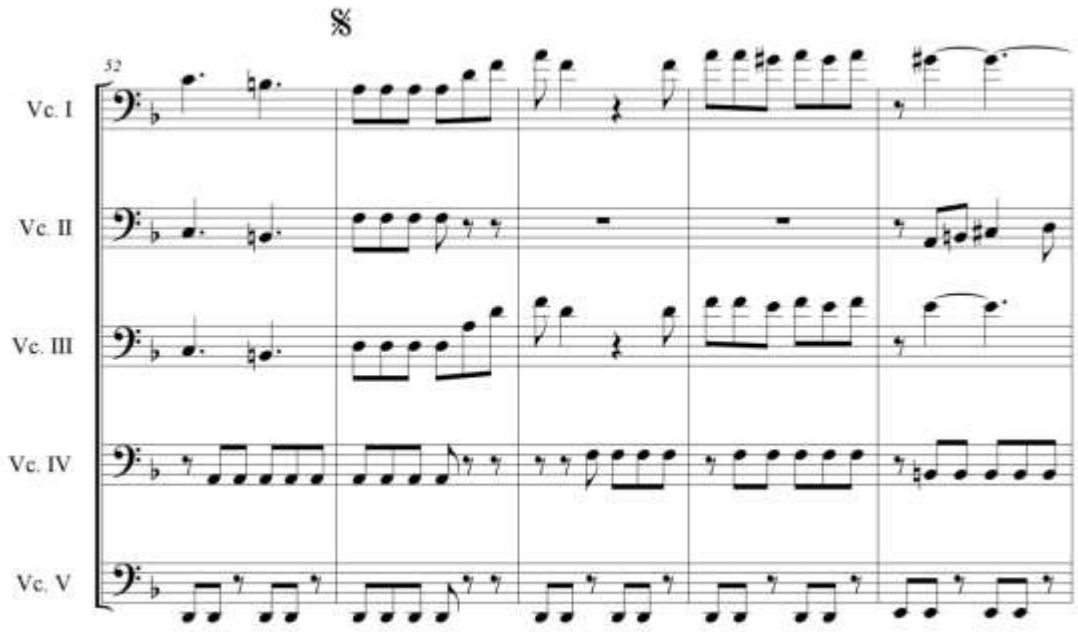

25
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

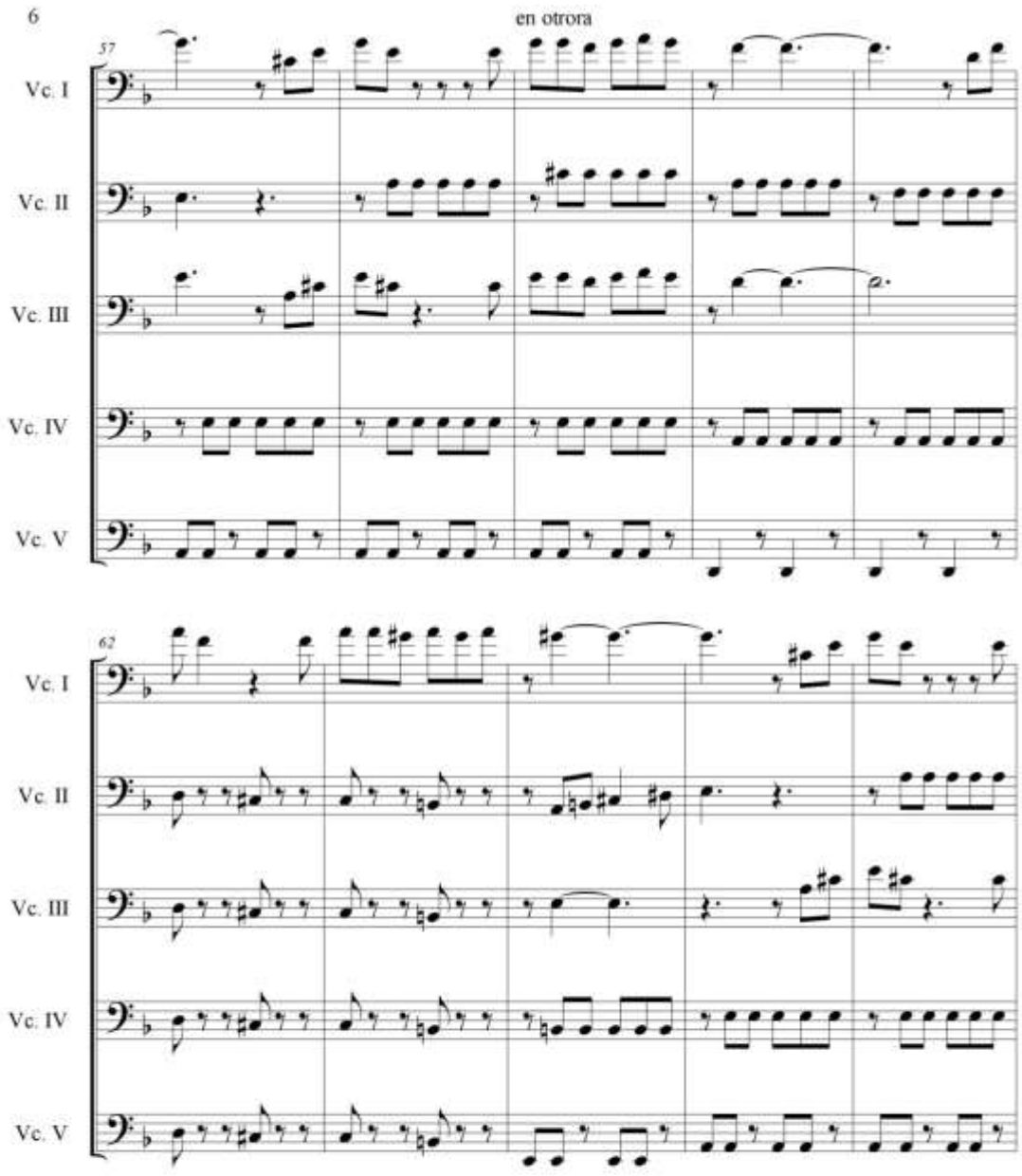

31
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

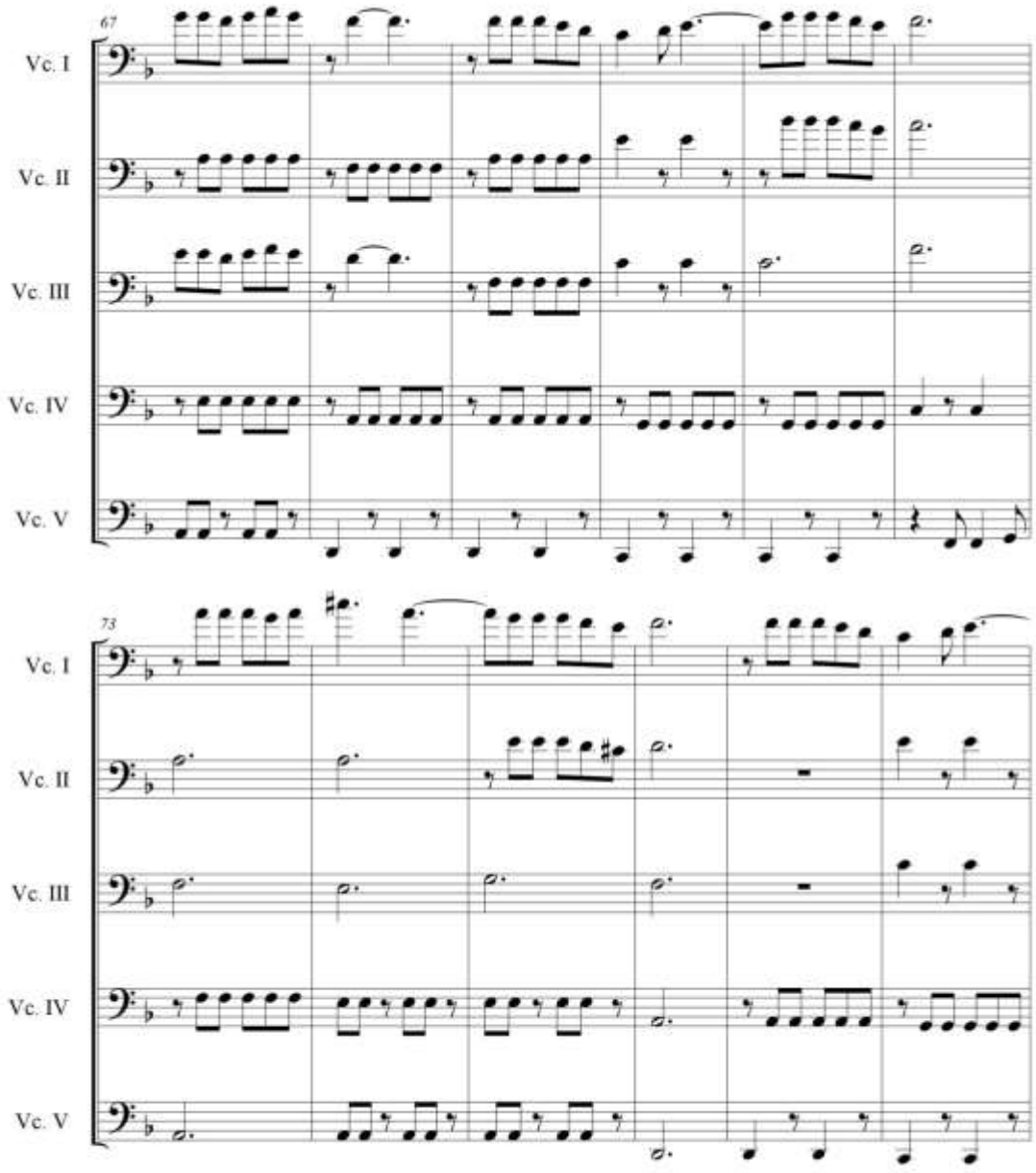

4
en otrora
37
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

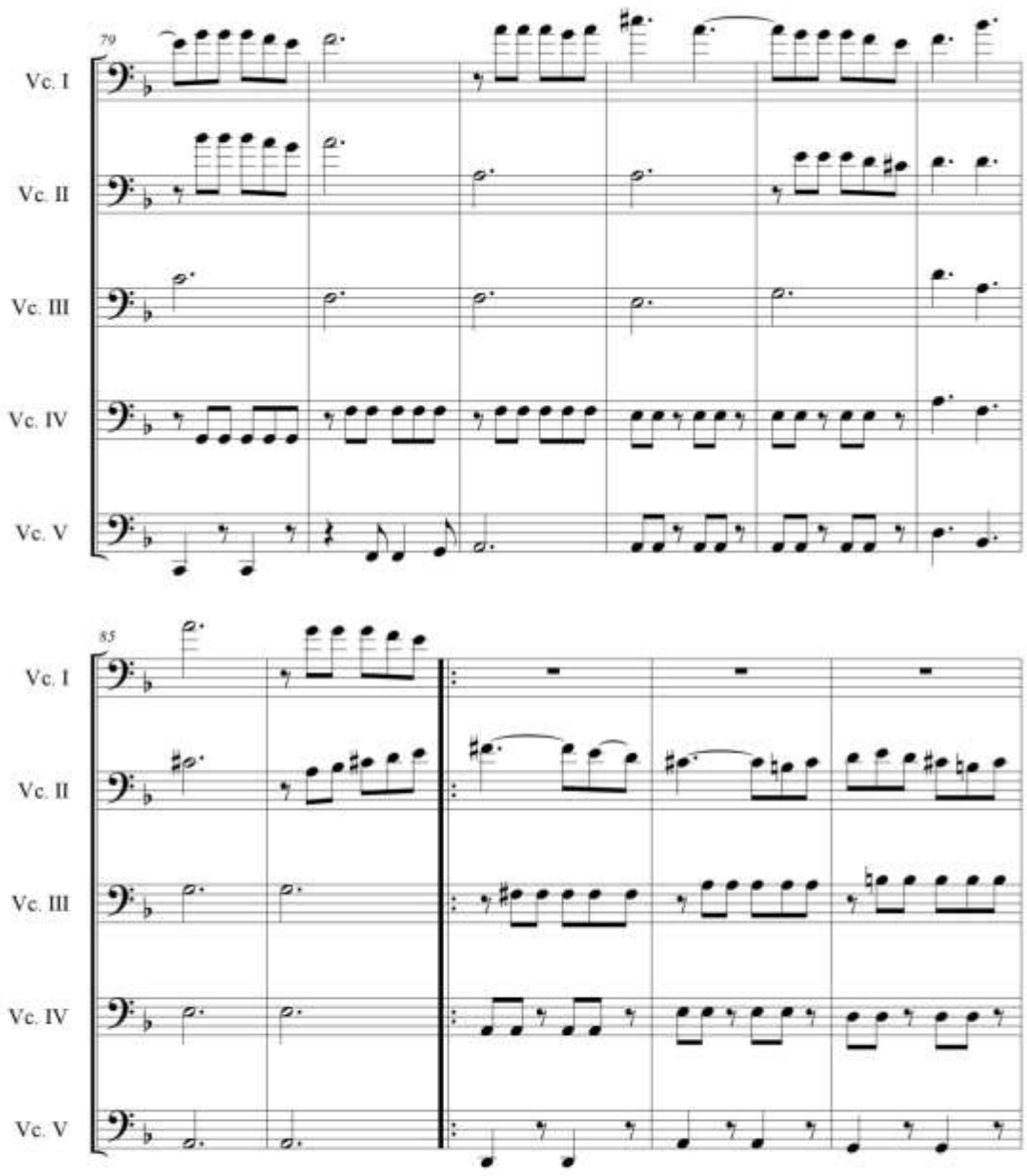

42
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

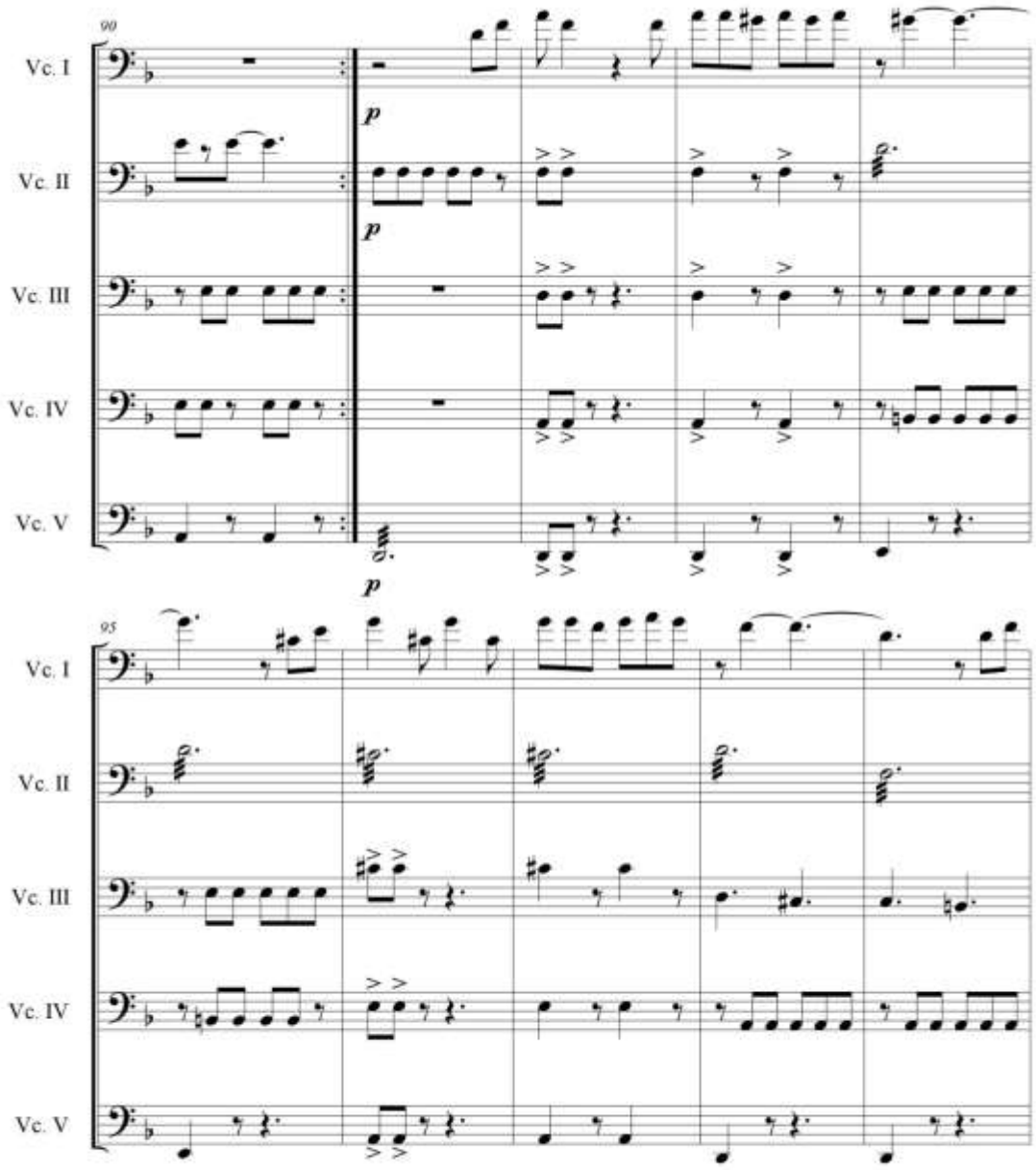

47
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

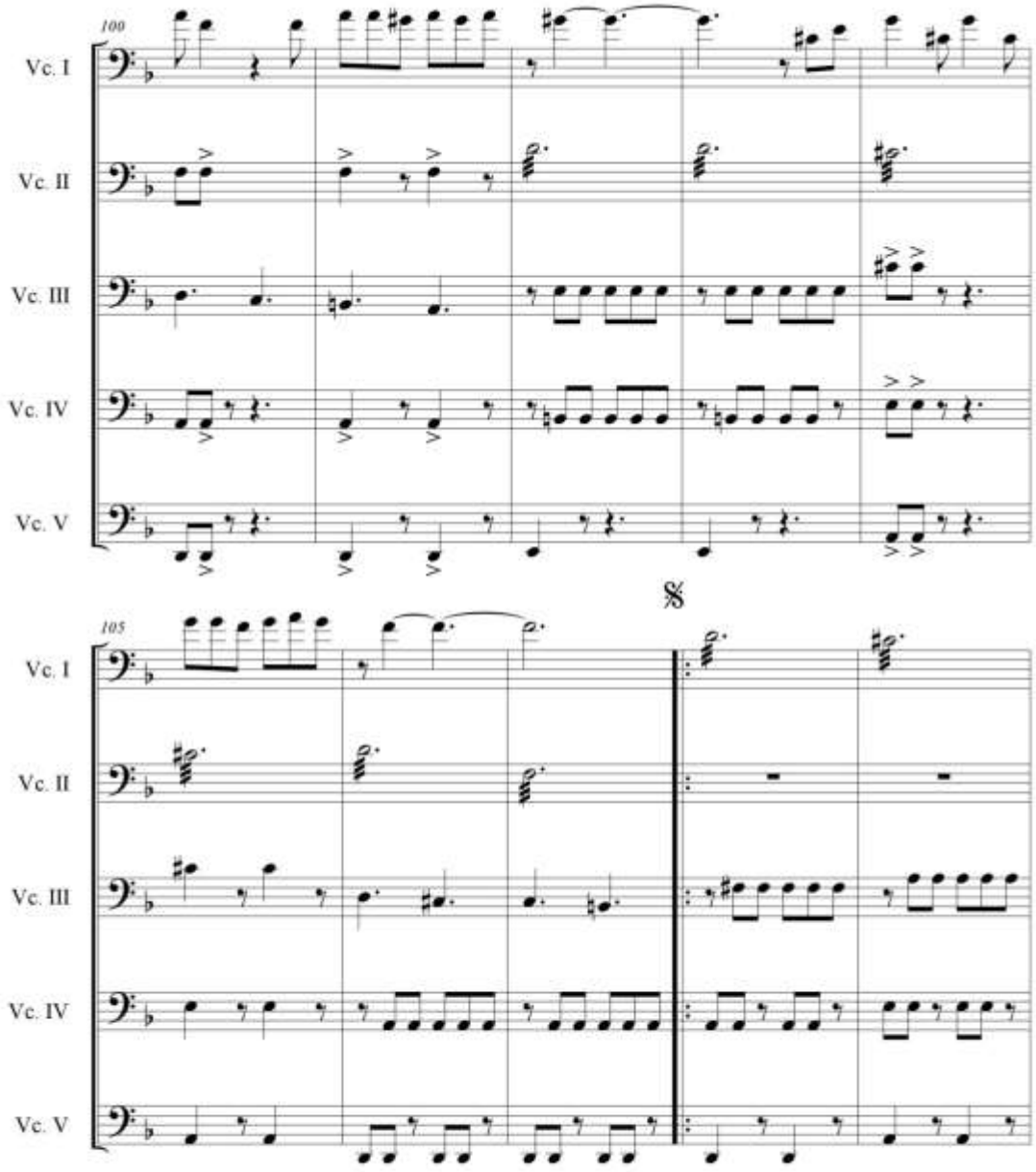

52
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

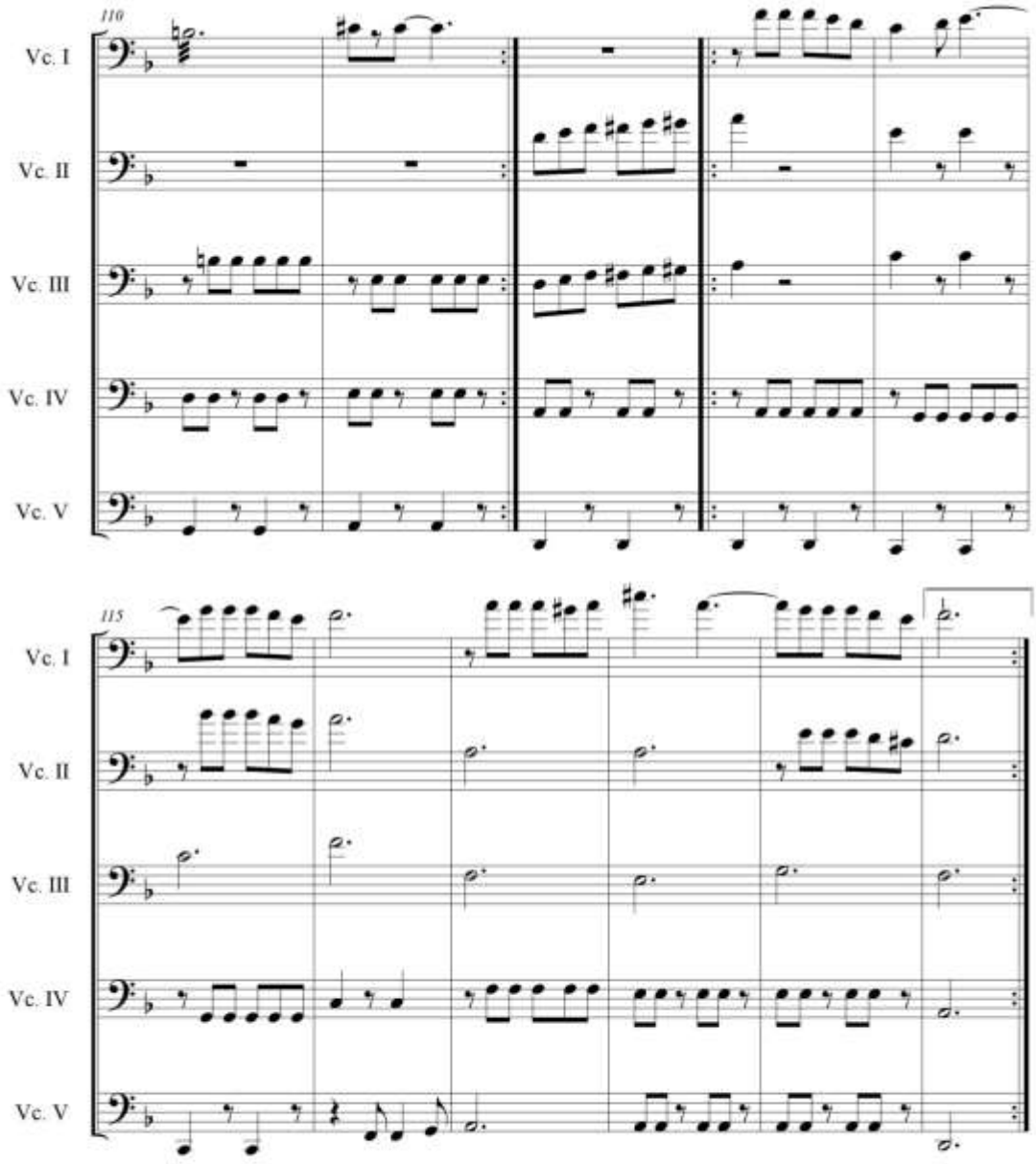

6
en otrora
57
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
62
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

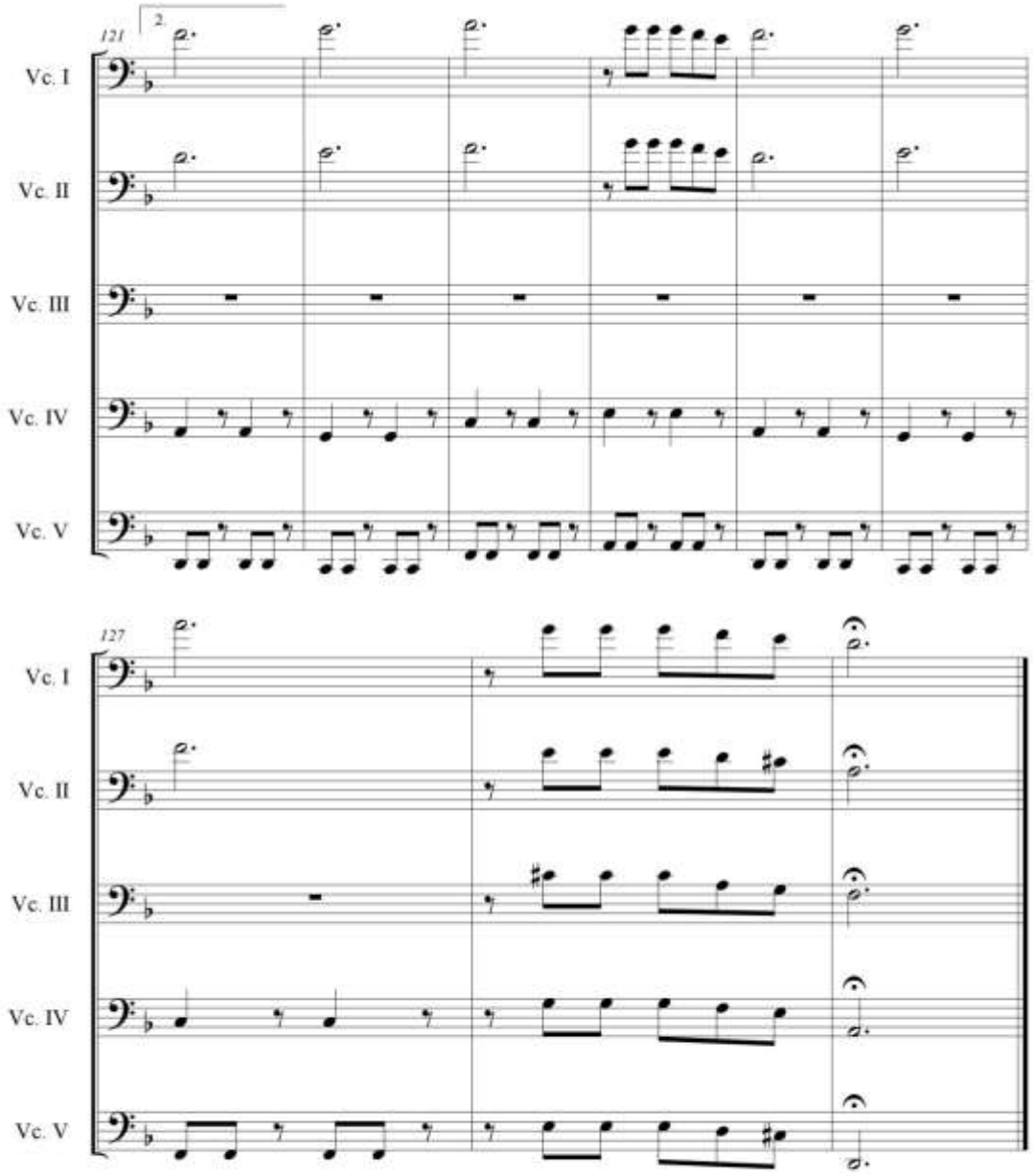

67
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
73
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V


79
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
85
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

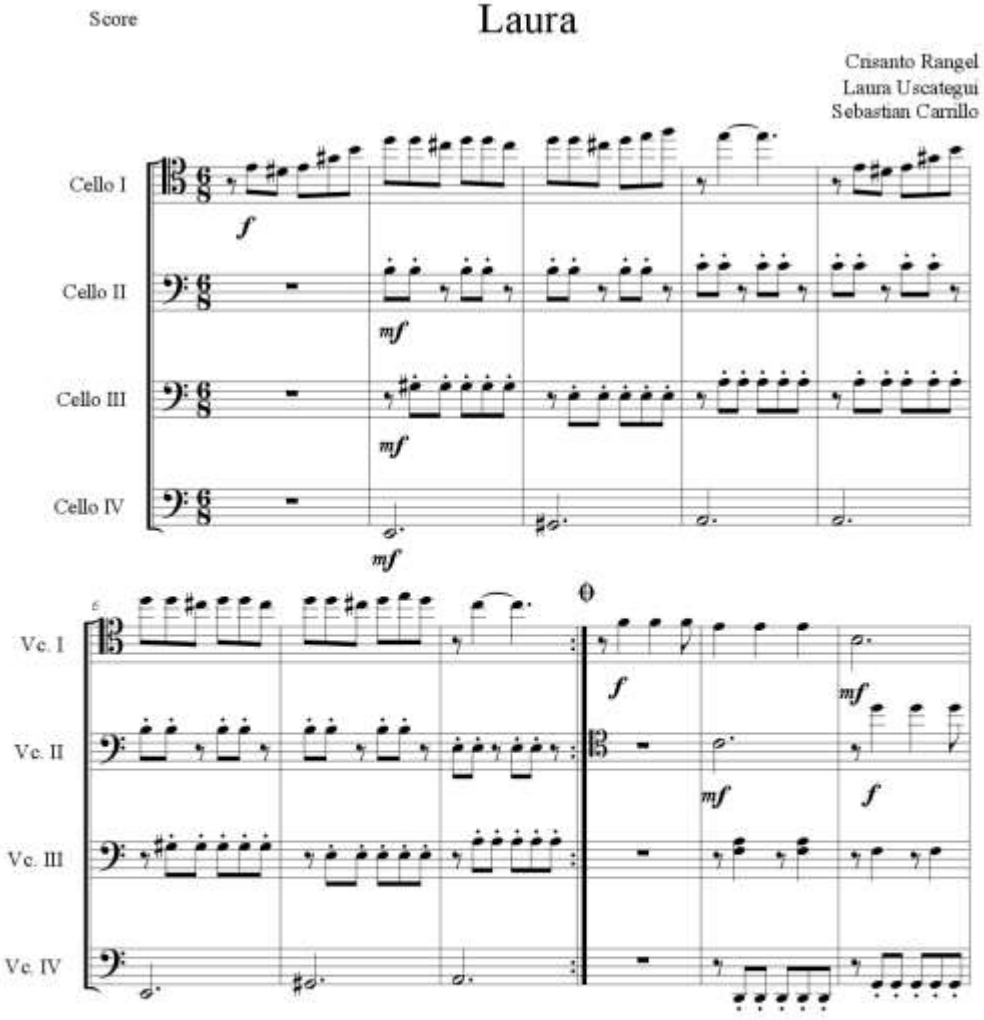

90
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
p
p
p
95
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V


100
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
105
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

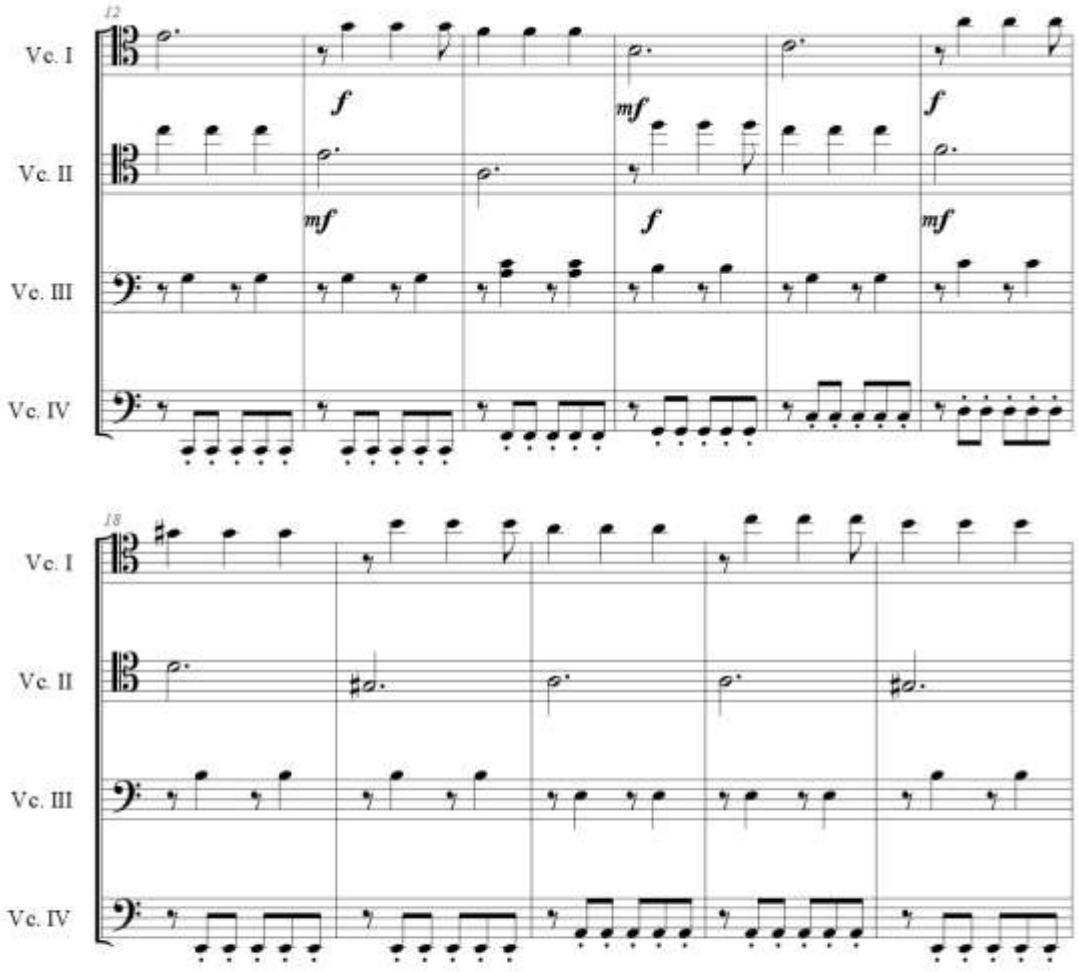

110
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
115
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

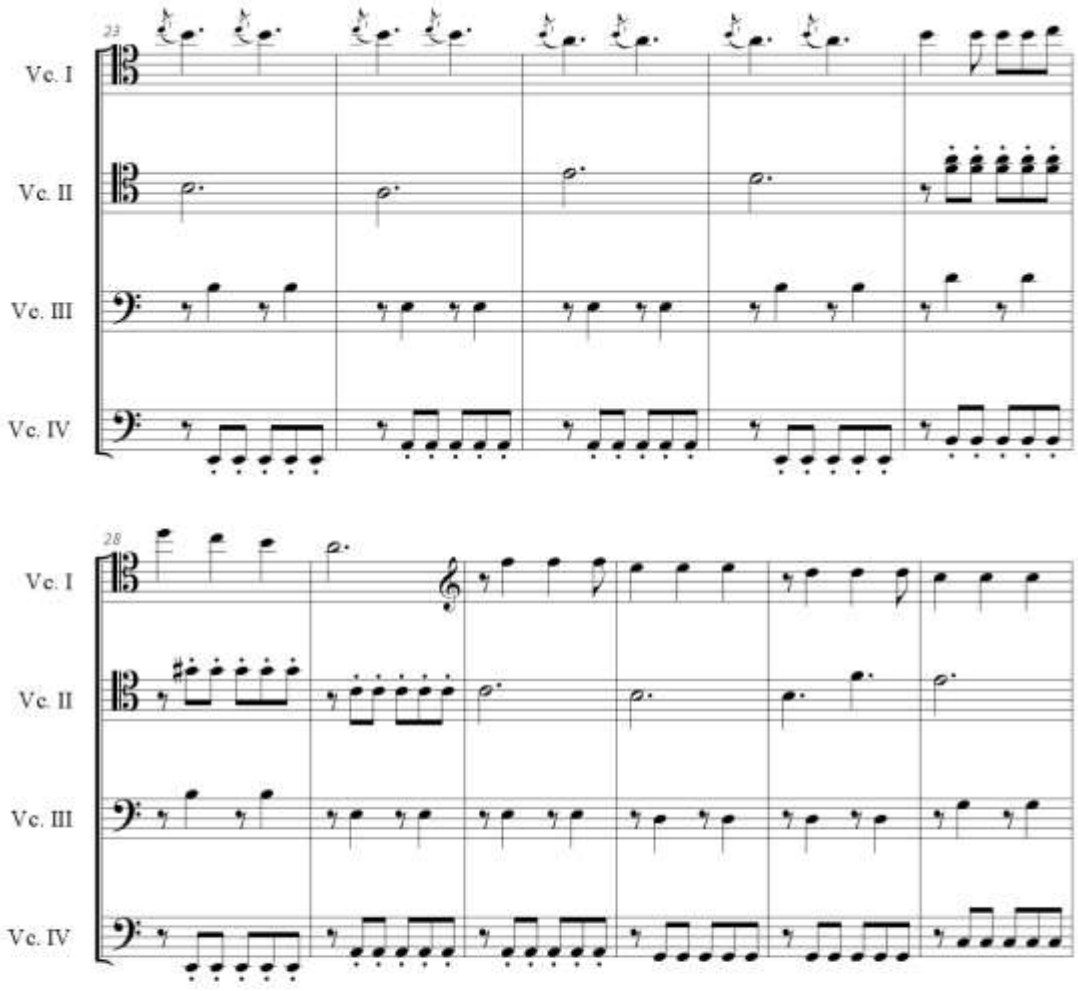

121
2
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
127
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

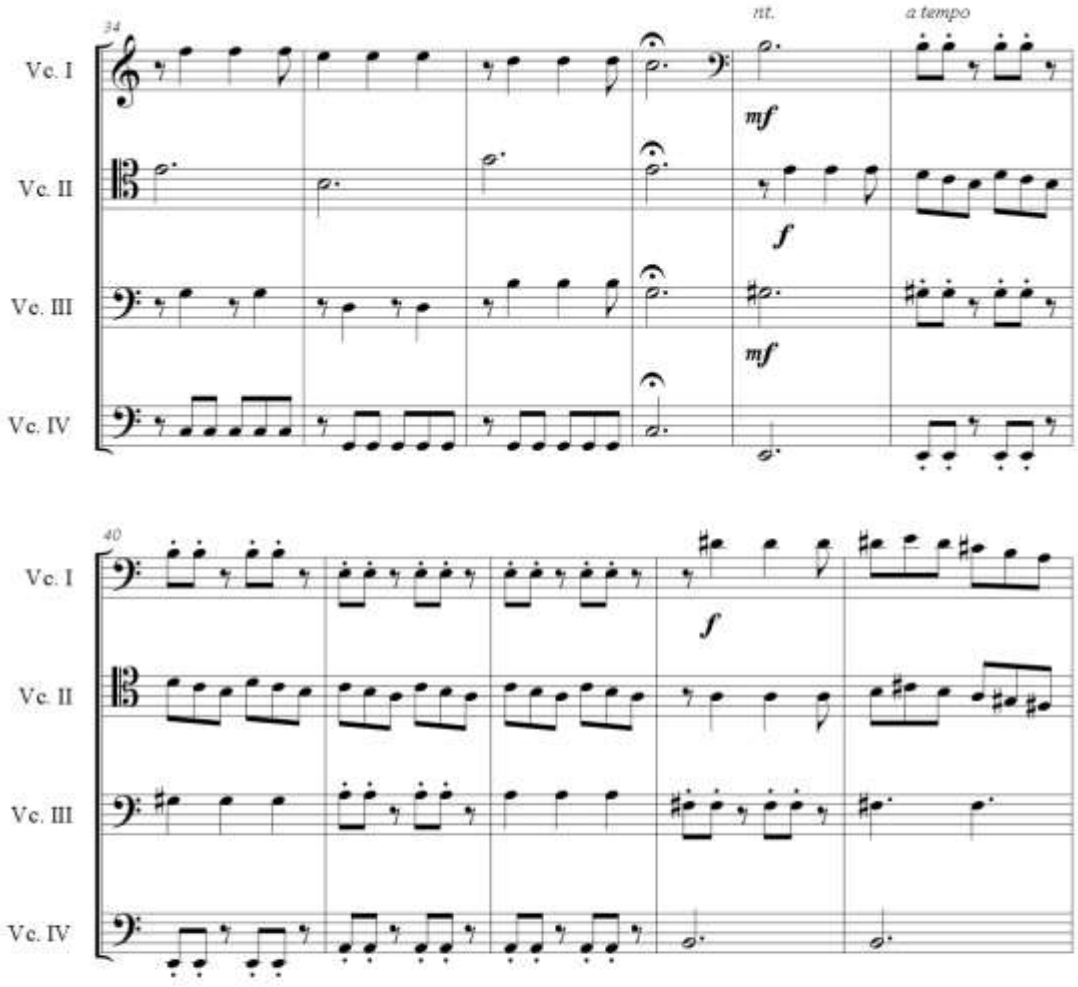
ANEXO B. LAURA

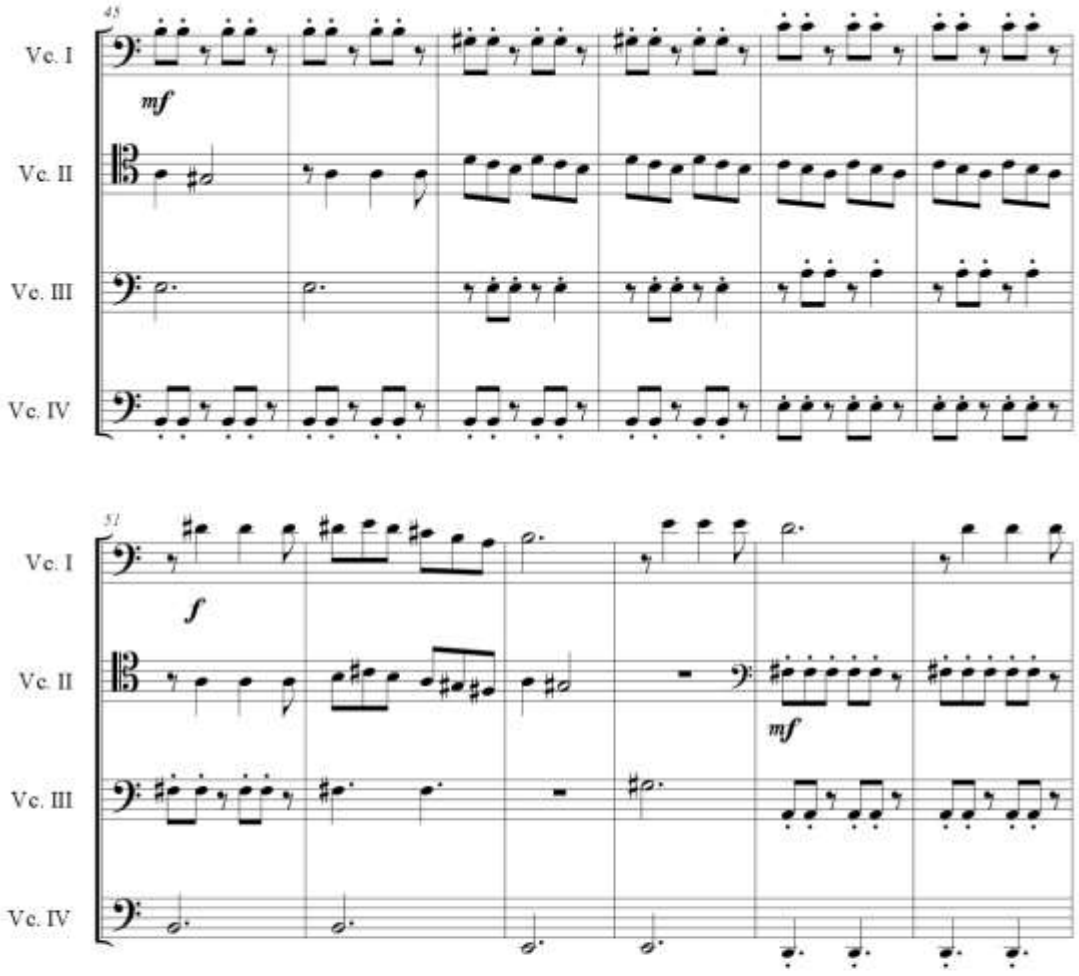


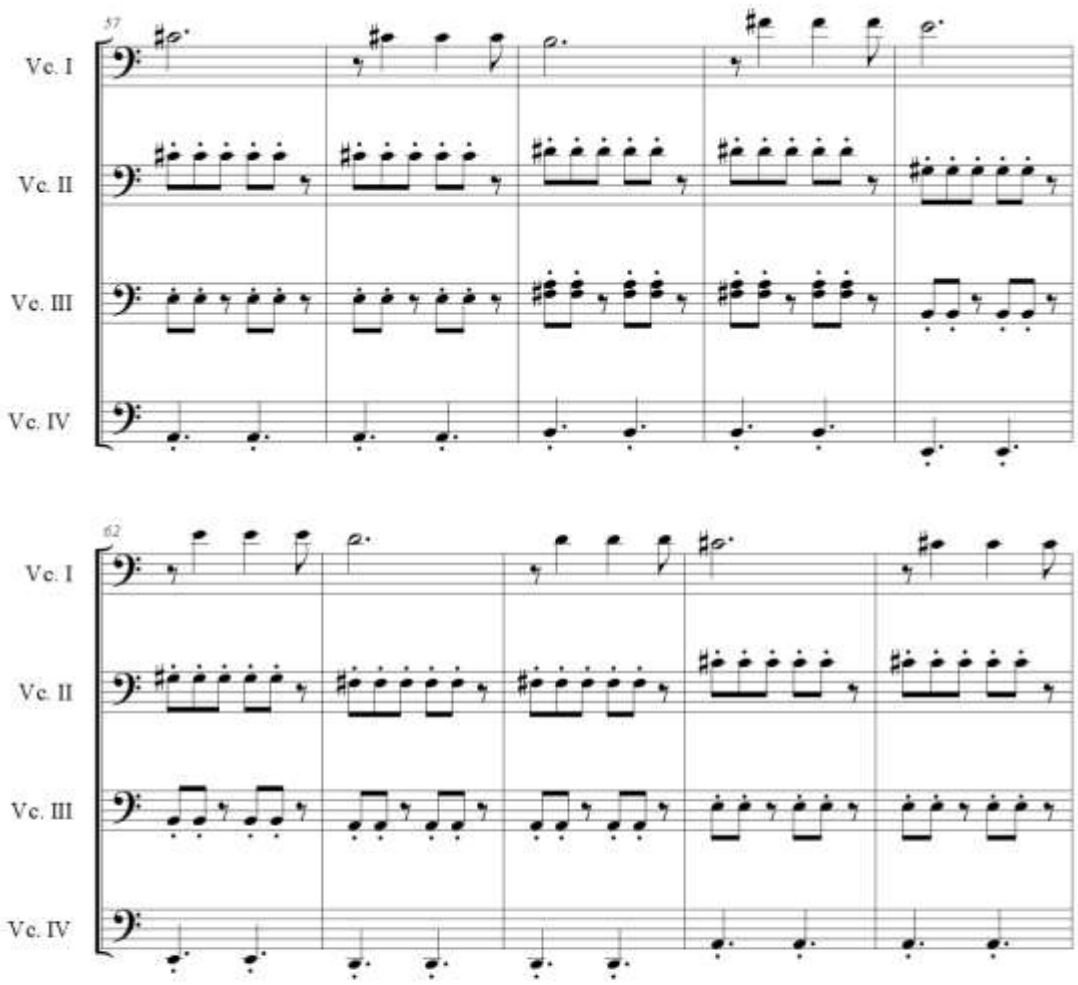
©

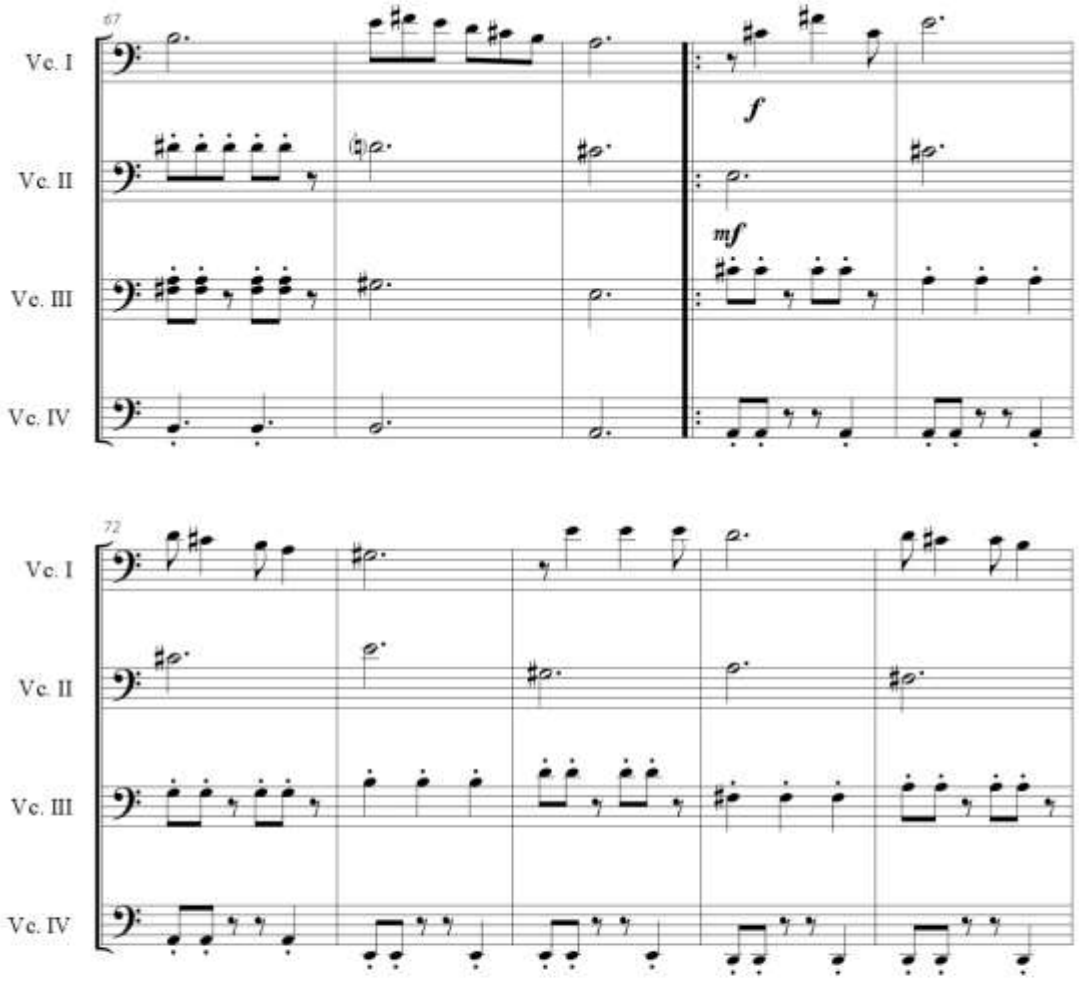

12
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
f
mf
f
mf
f
mf
18
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV

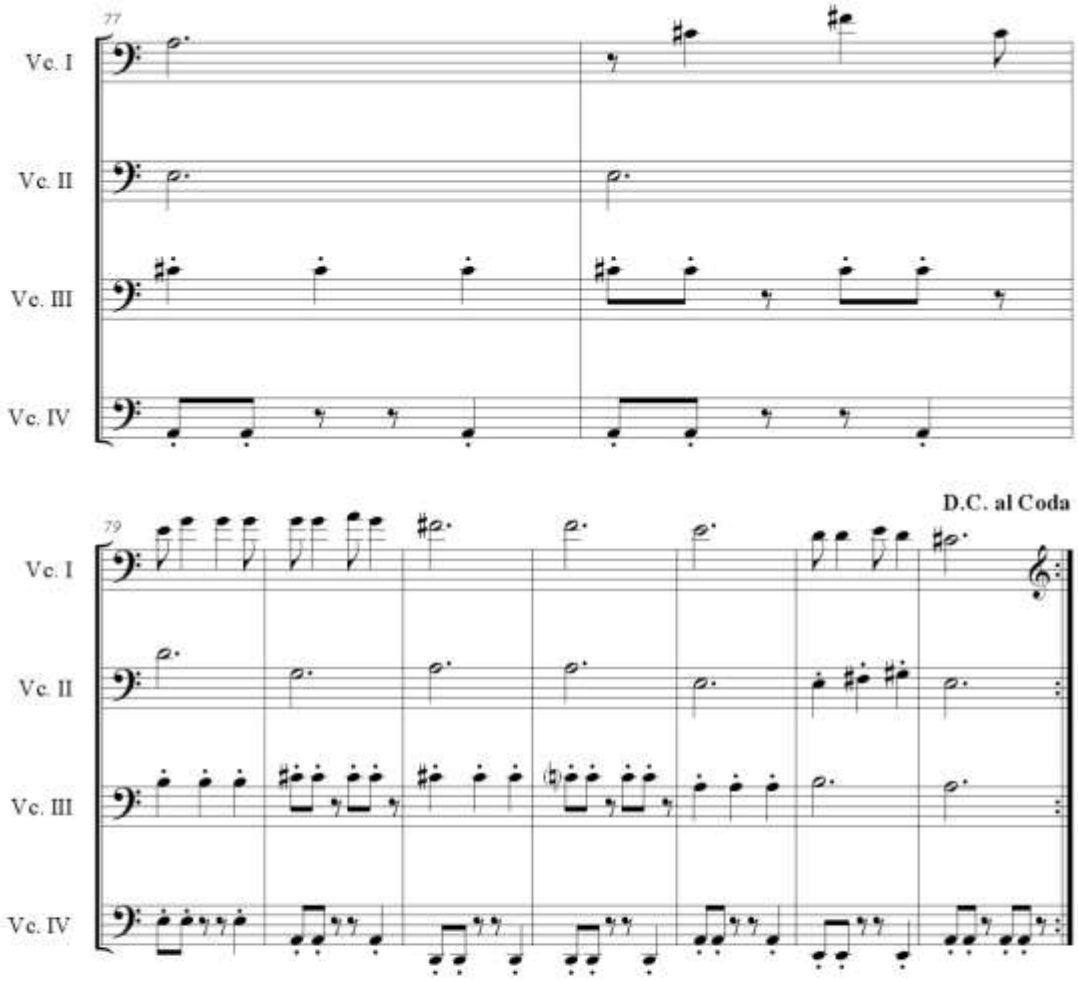

23
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
28
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV

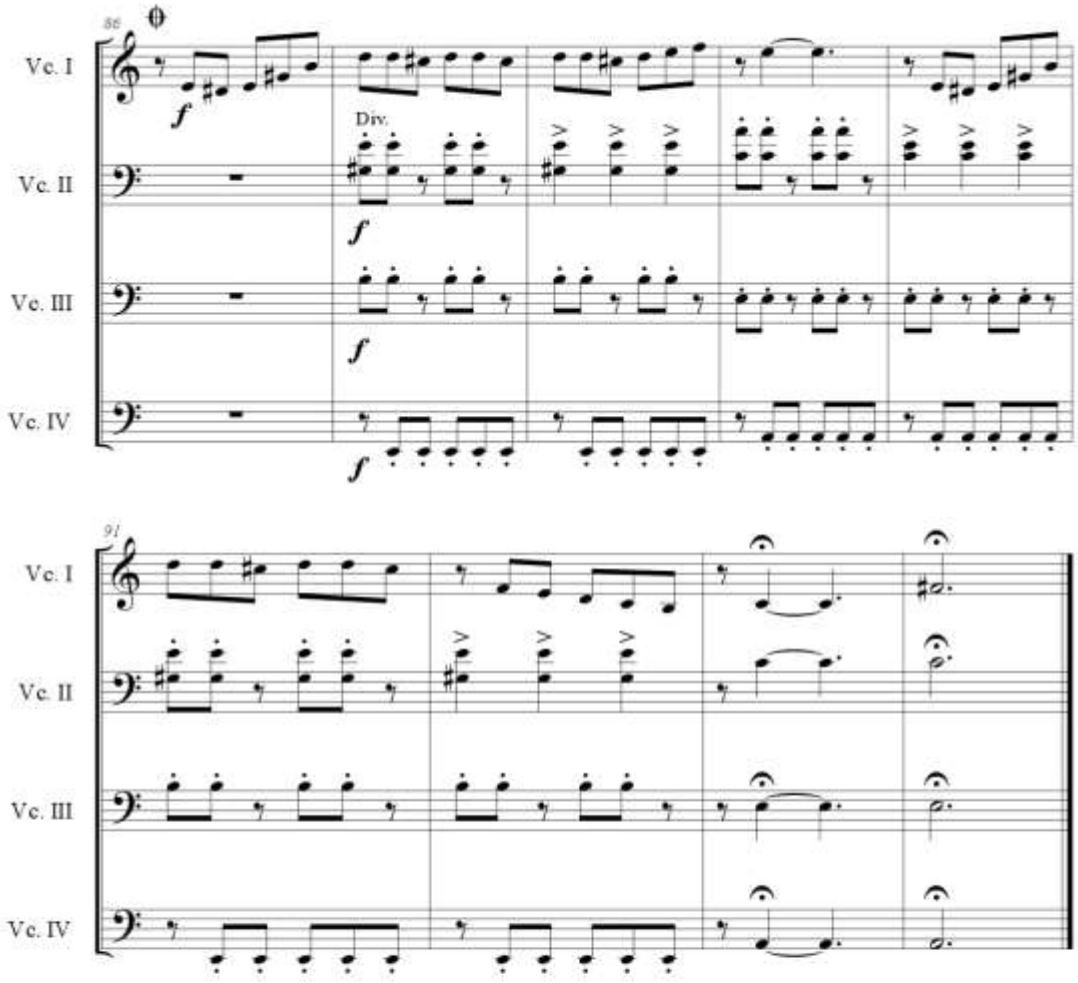

34
rit.
a tempo
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
mf
f
mf
40
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
f


45
Vc. I
mf
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
51
Vc. I
f
Vc. II
mf
Vc. III
Vc. IV

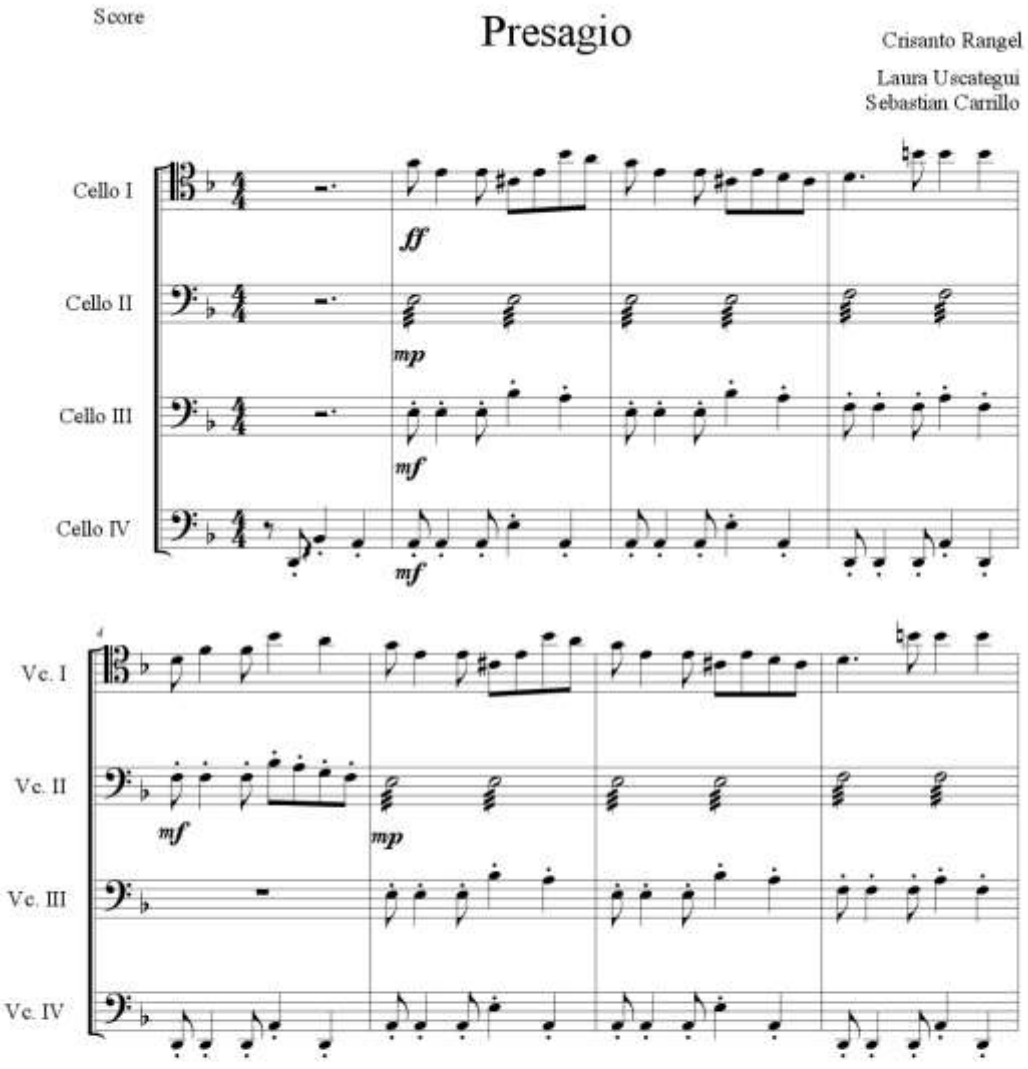

57
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
62
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV

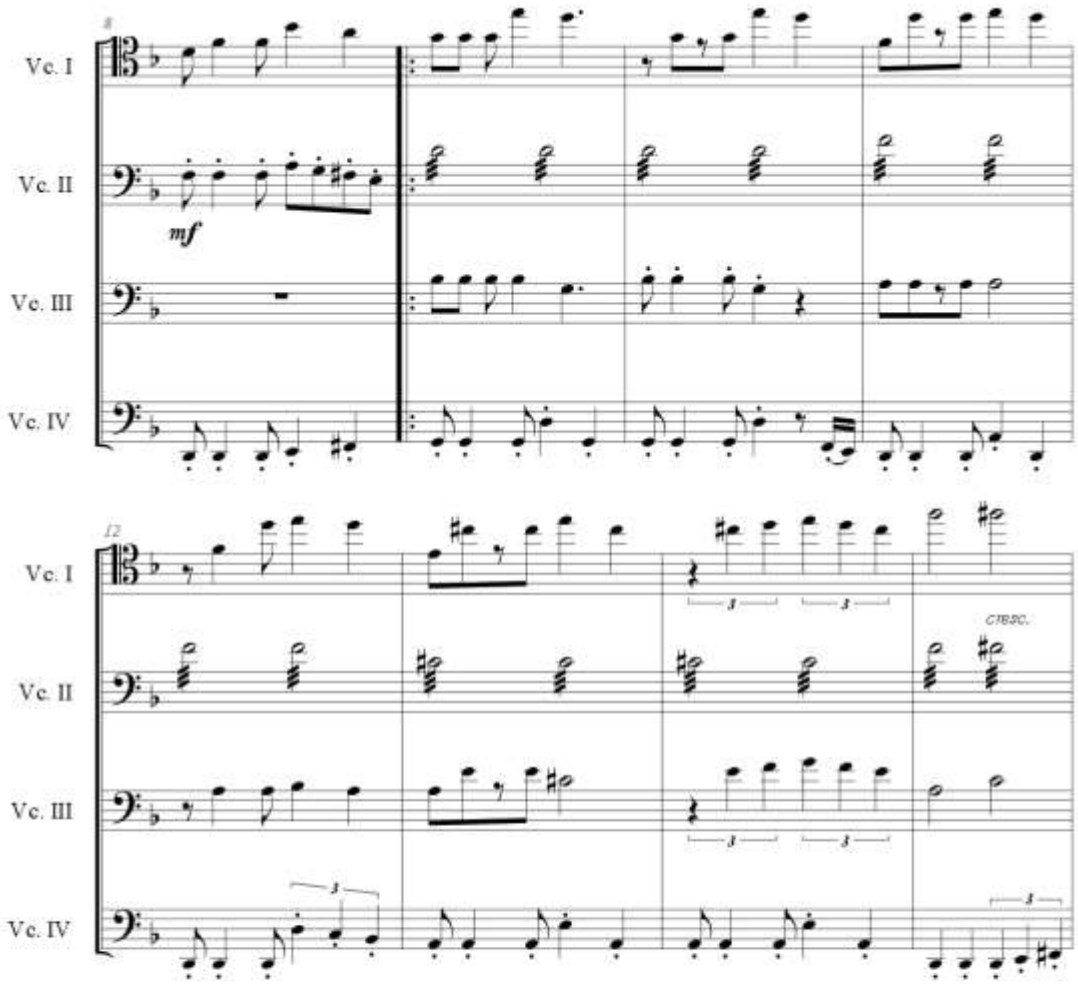

67
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
f
mf
72
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV

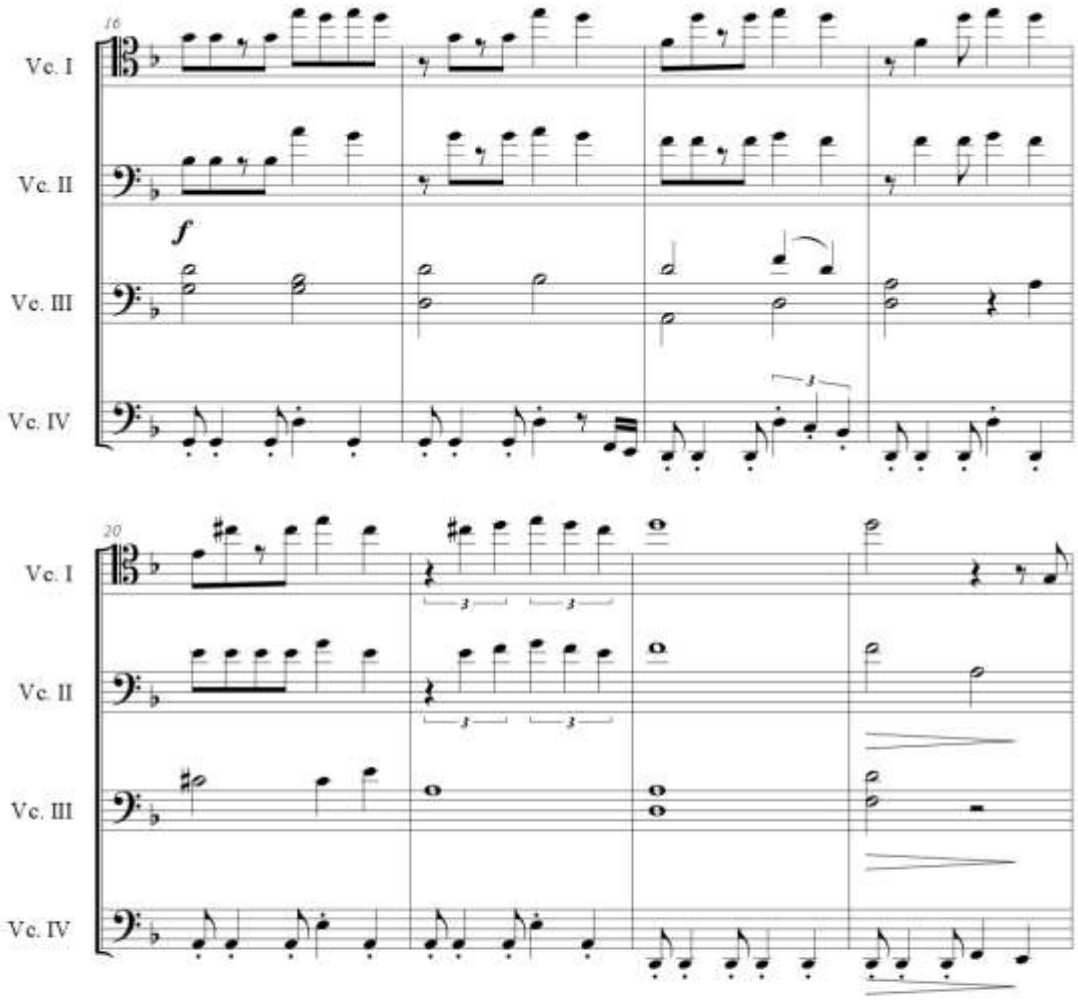

77
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
D.C. al Coda
79
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV

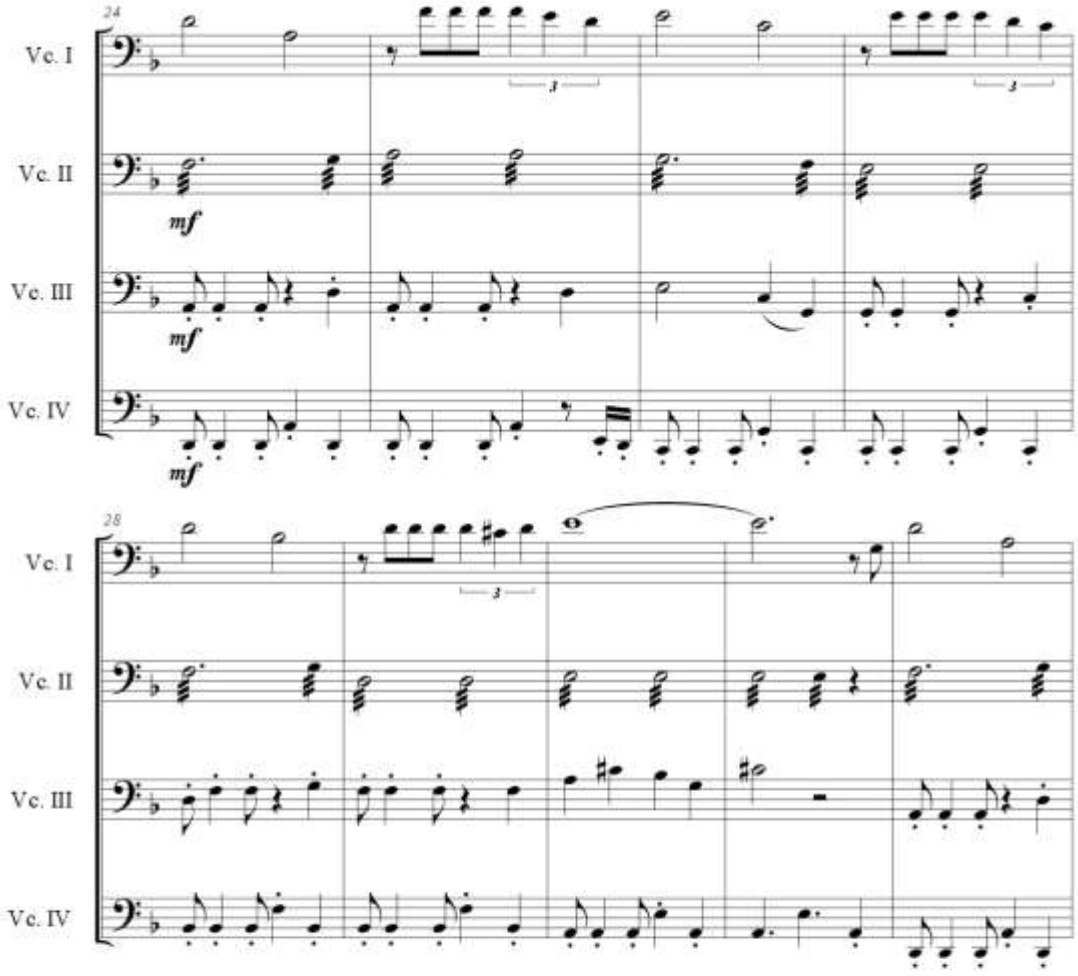

86
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
f
Div.
91

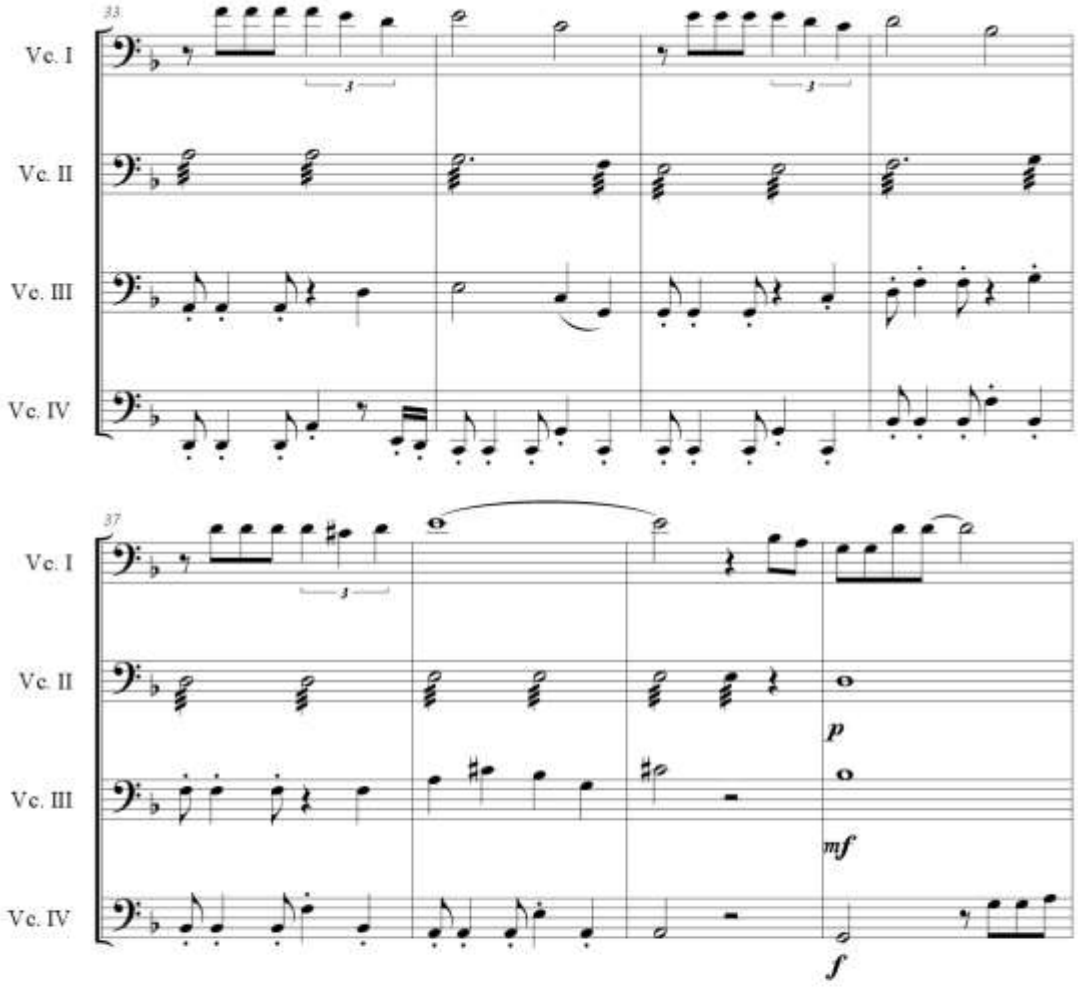
ANEXO C. PRESAGIO

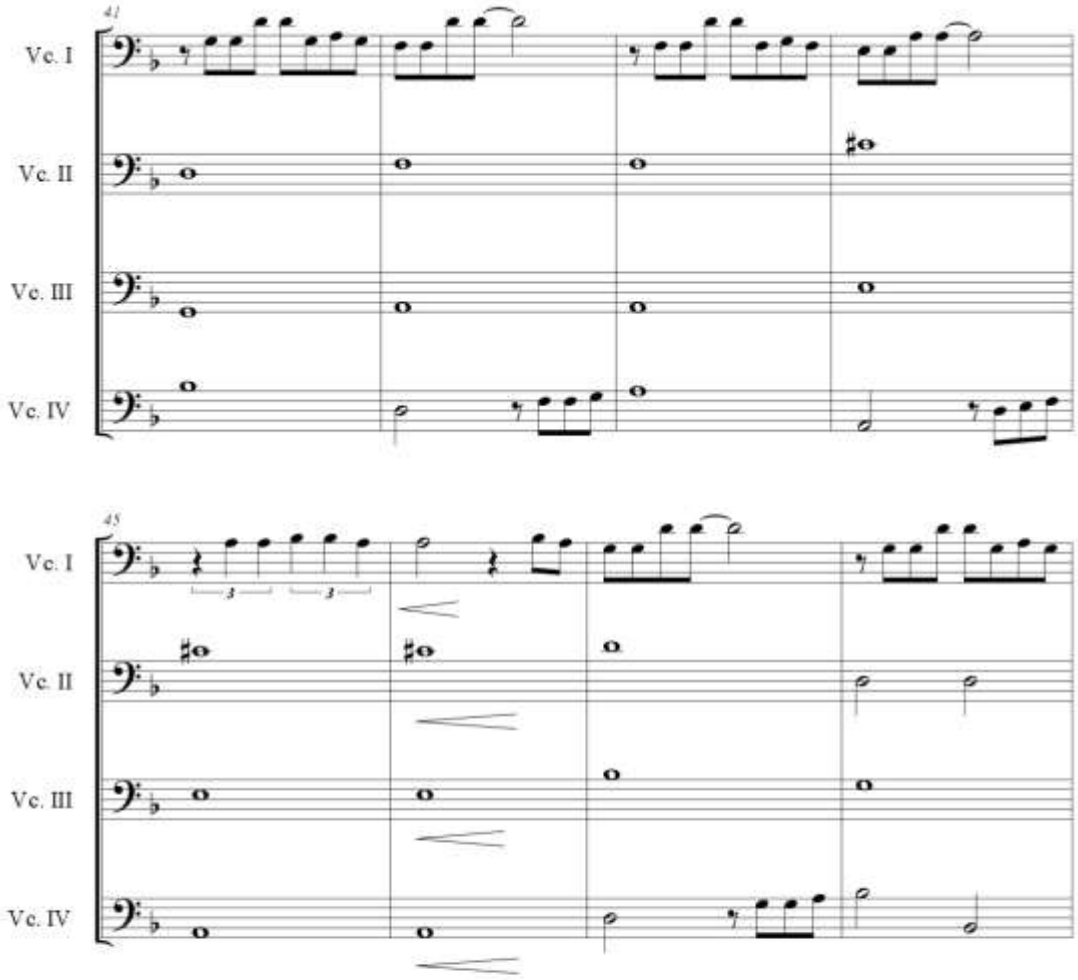


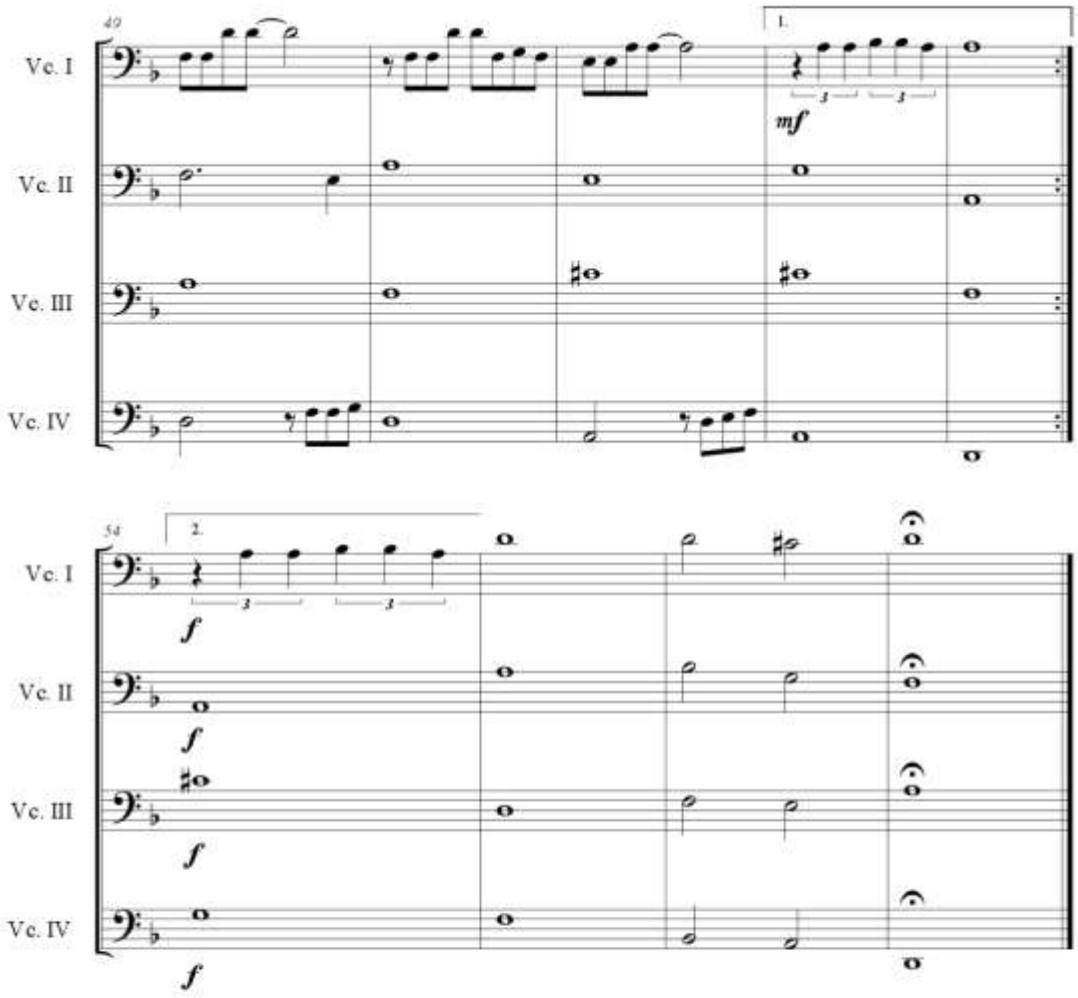

Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
mf
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
CRESC.


16
Vc. I
Vc. II
f
Vc. III
Vc. IV
20
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV

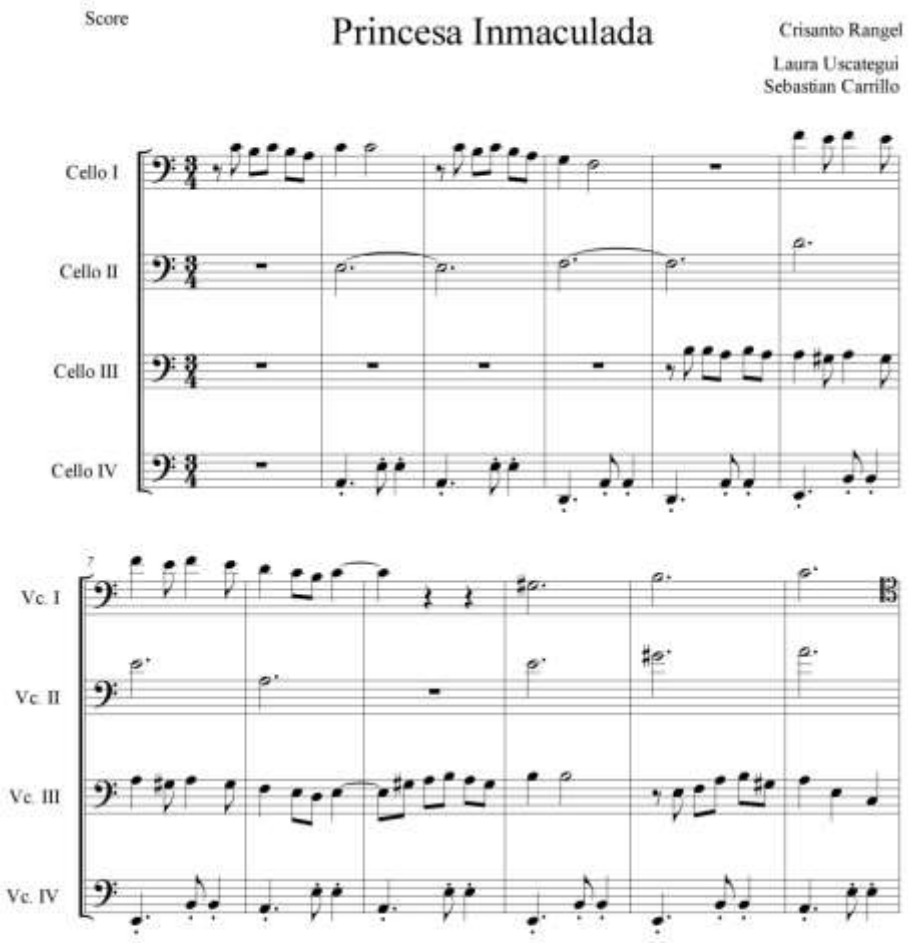

24
Vc. I
Vc. II
mf
Vc. III
mf
Vc. IV
mf
28
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV


33
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
37
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
p
mf
f

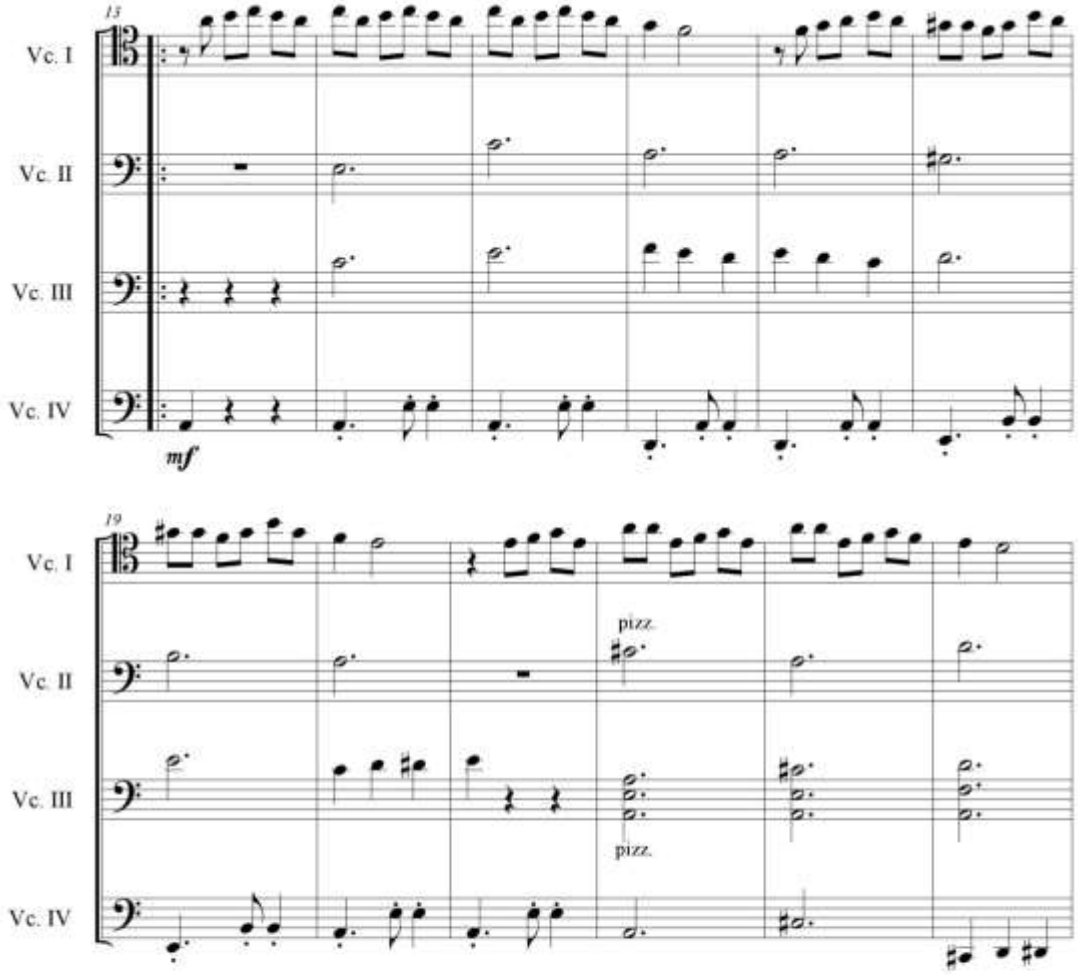

41
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
45
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV

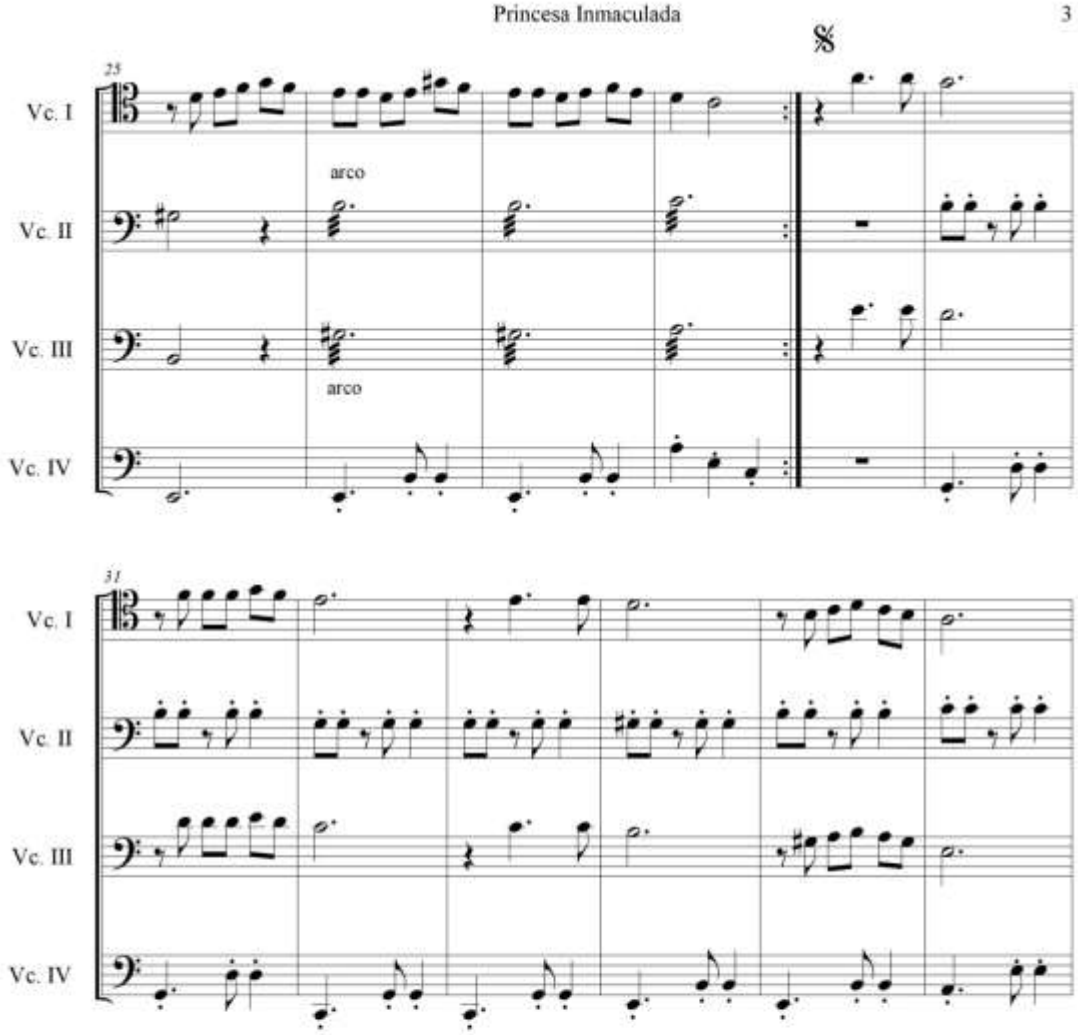

49
1.
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
mf
54
2.
f

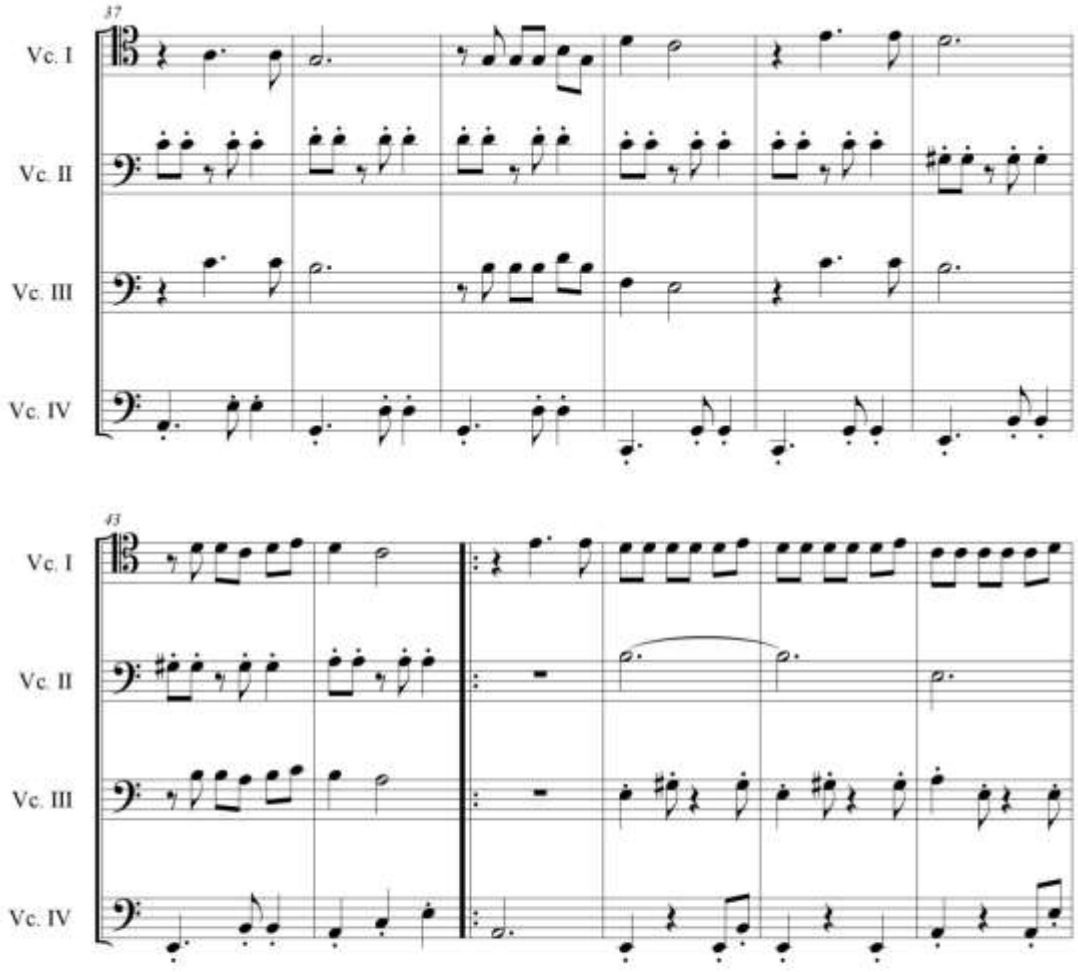
ANEXO D. PRINCESA INMACULADA

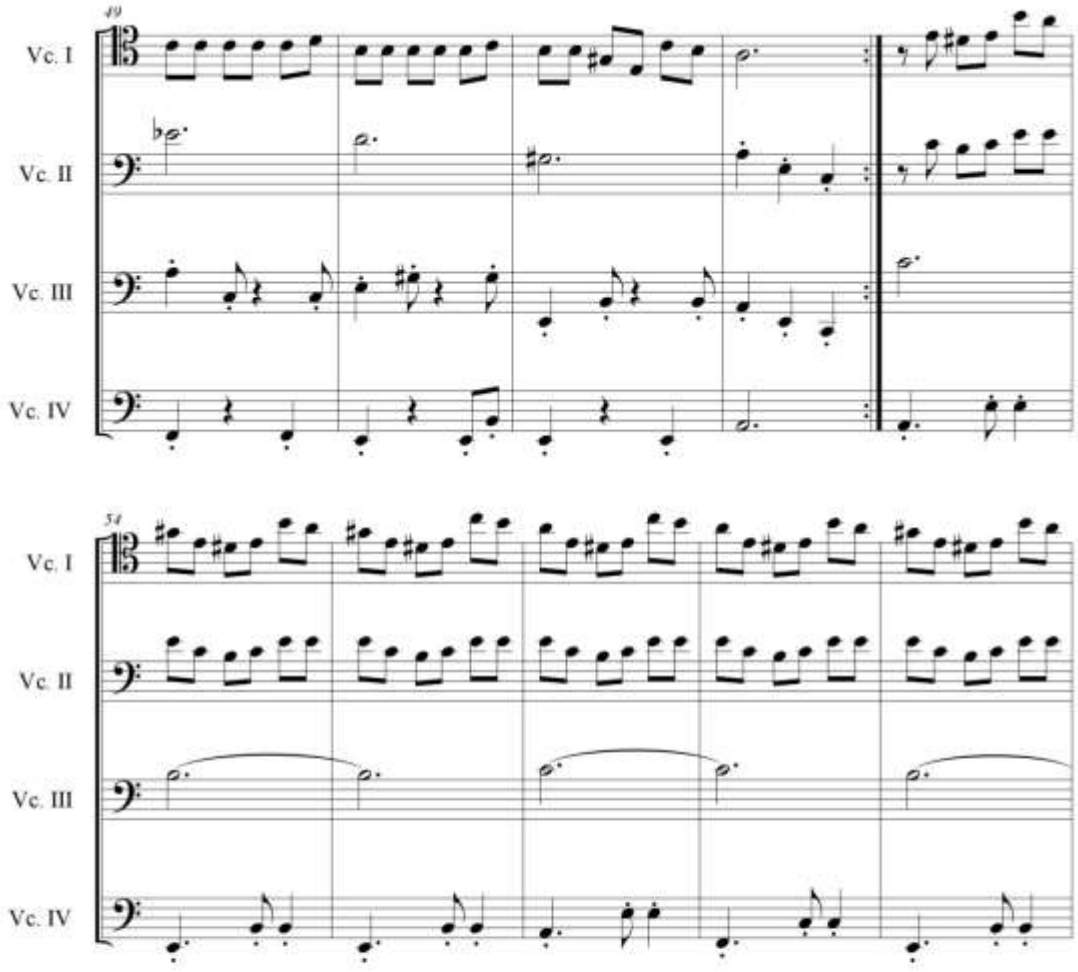


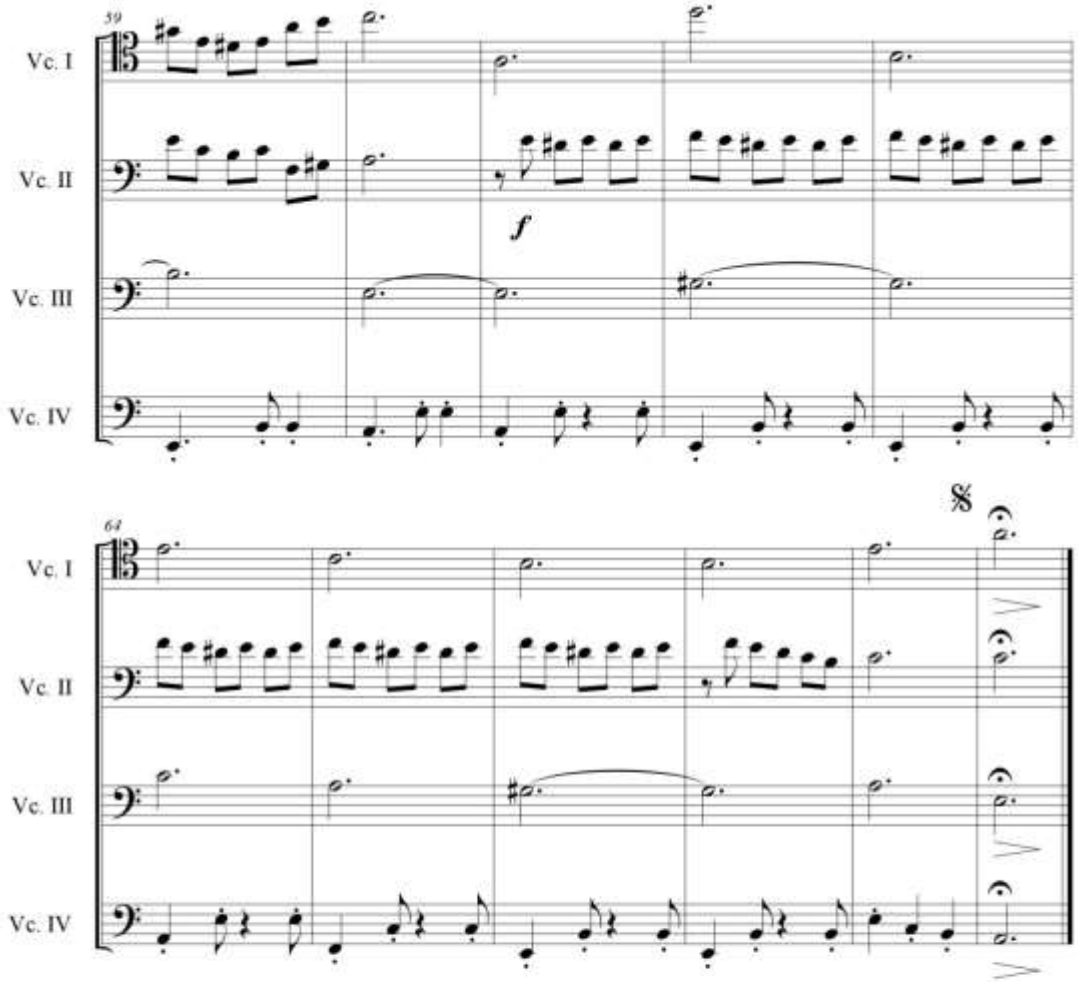
©


13
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
mf
19
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
pizz.
pizz.

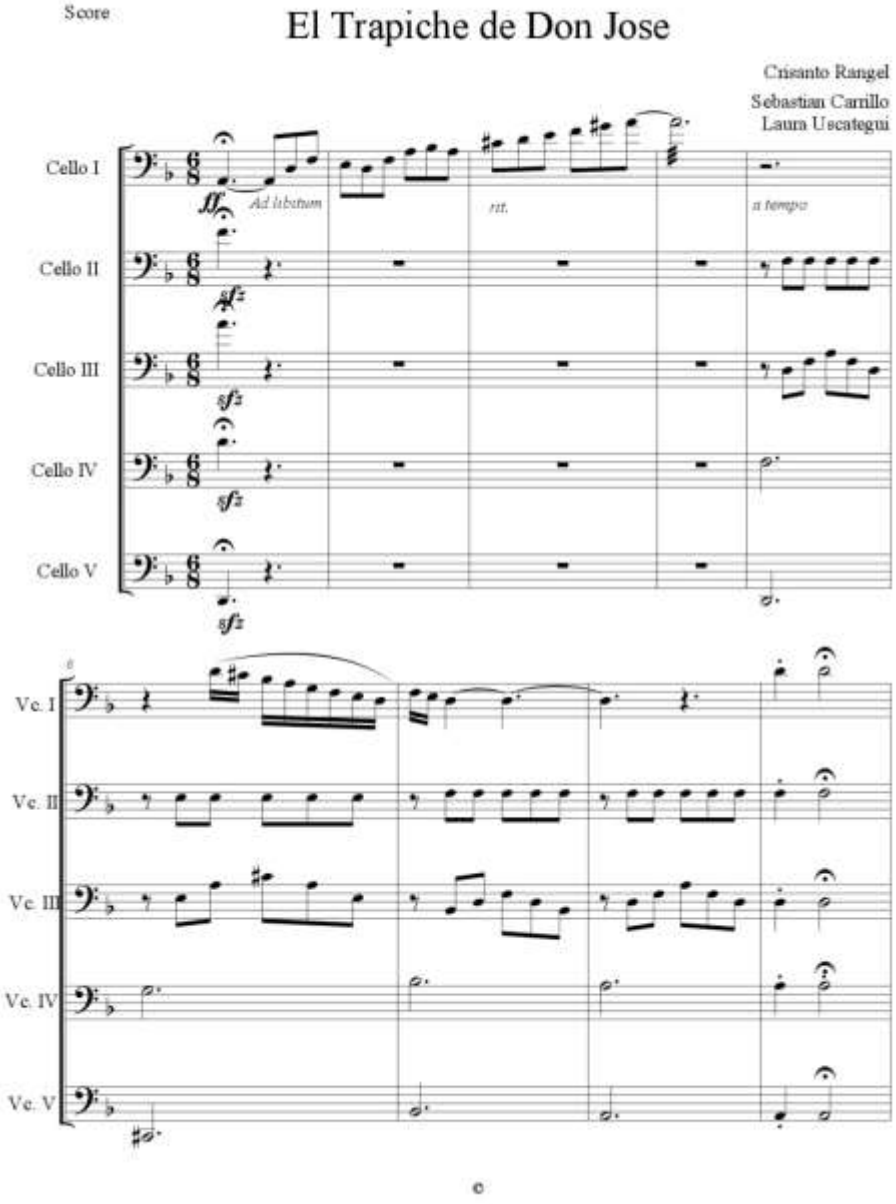

25
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
arco
arco
31
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV


37
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
43
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV

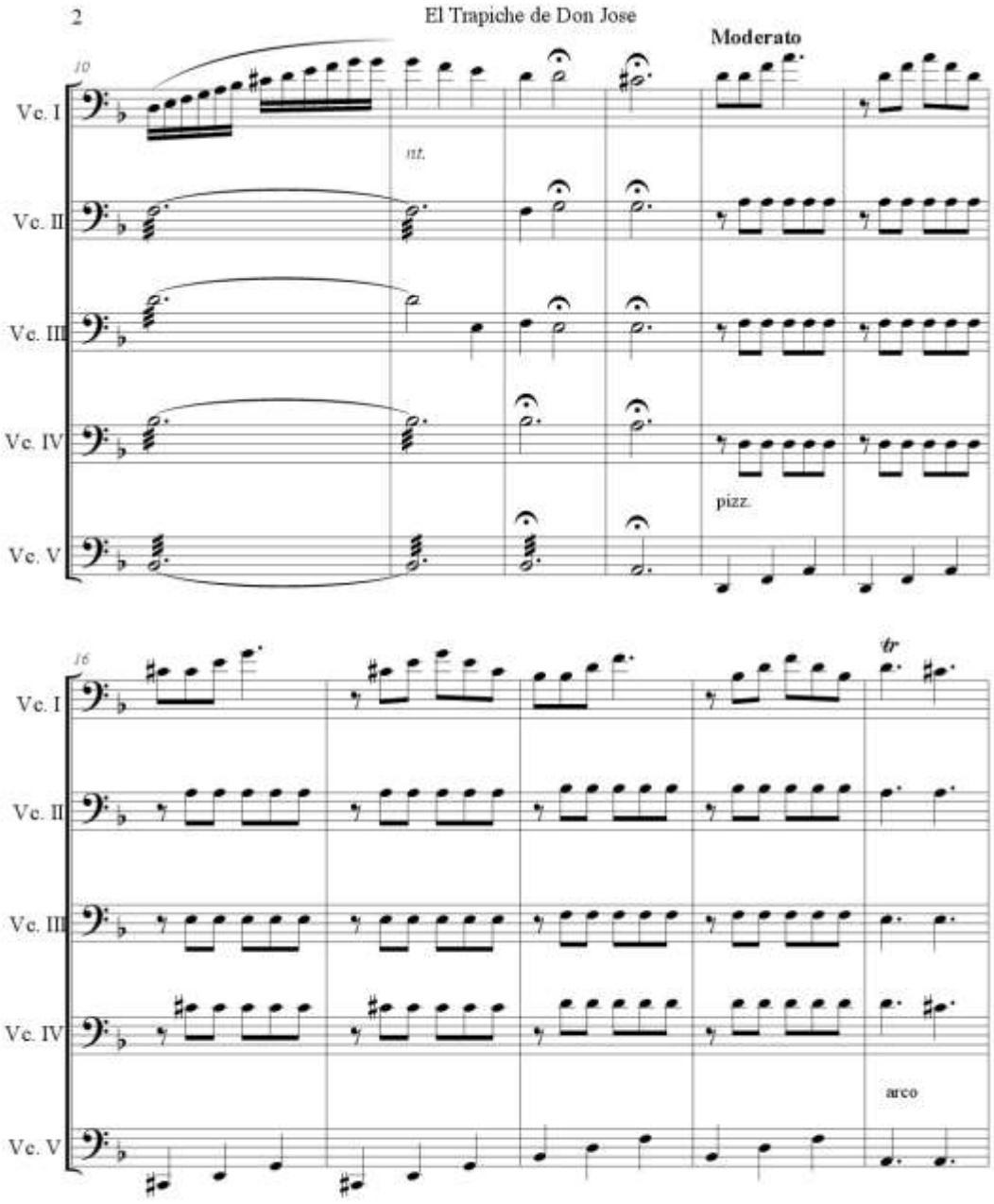

49
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
54
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV

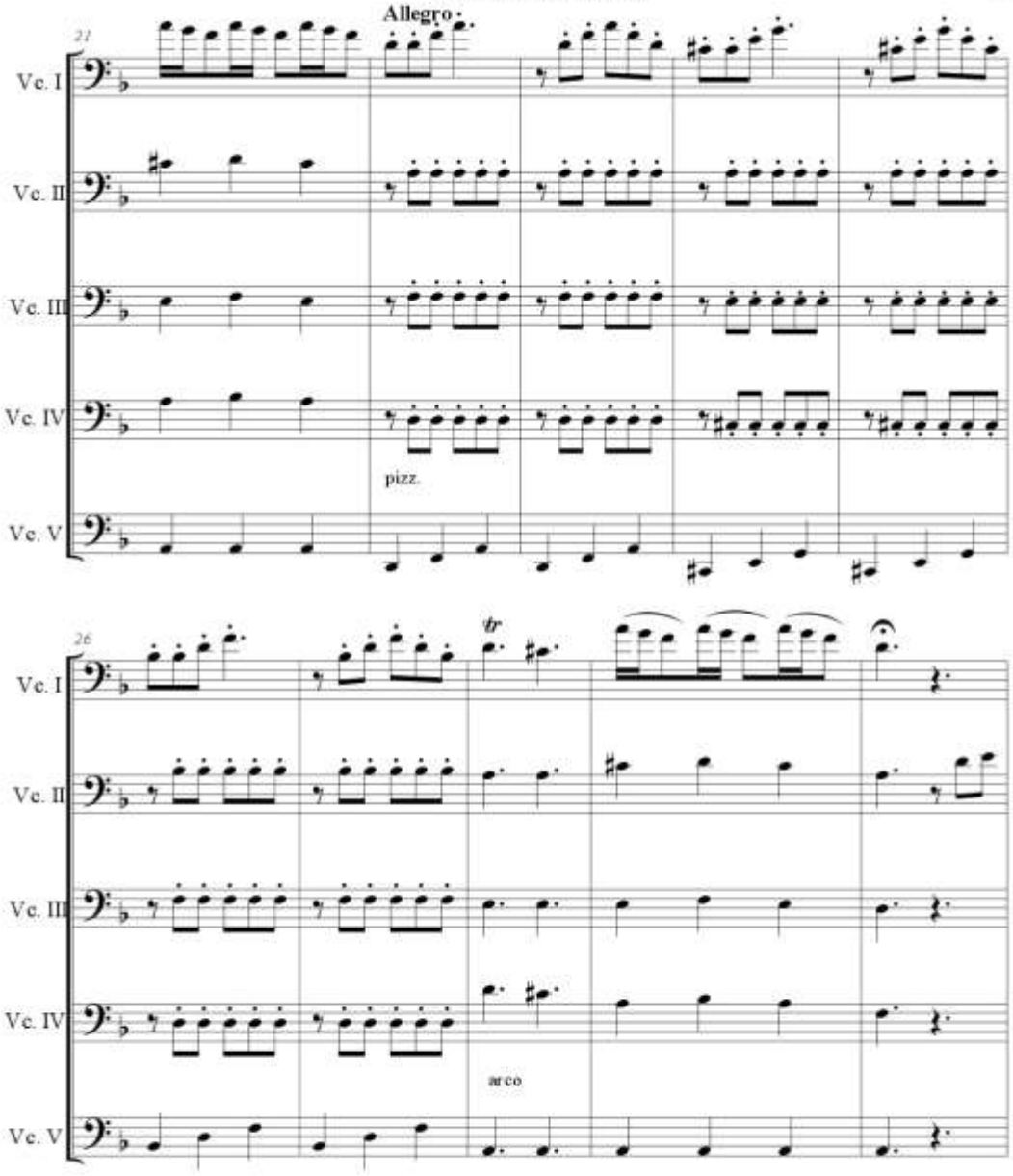

59
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
f
64
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV

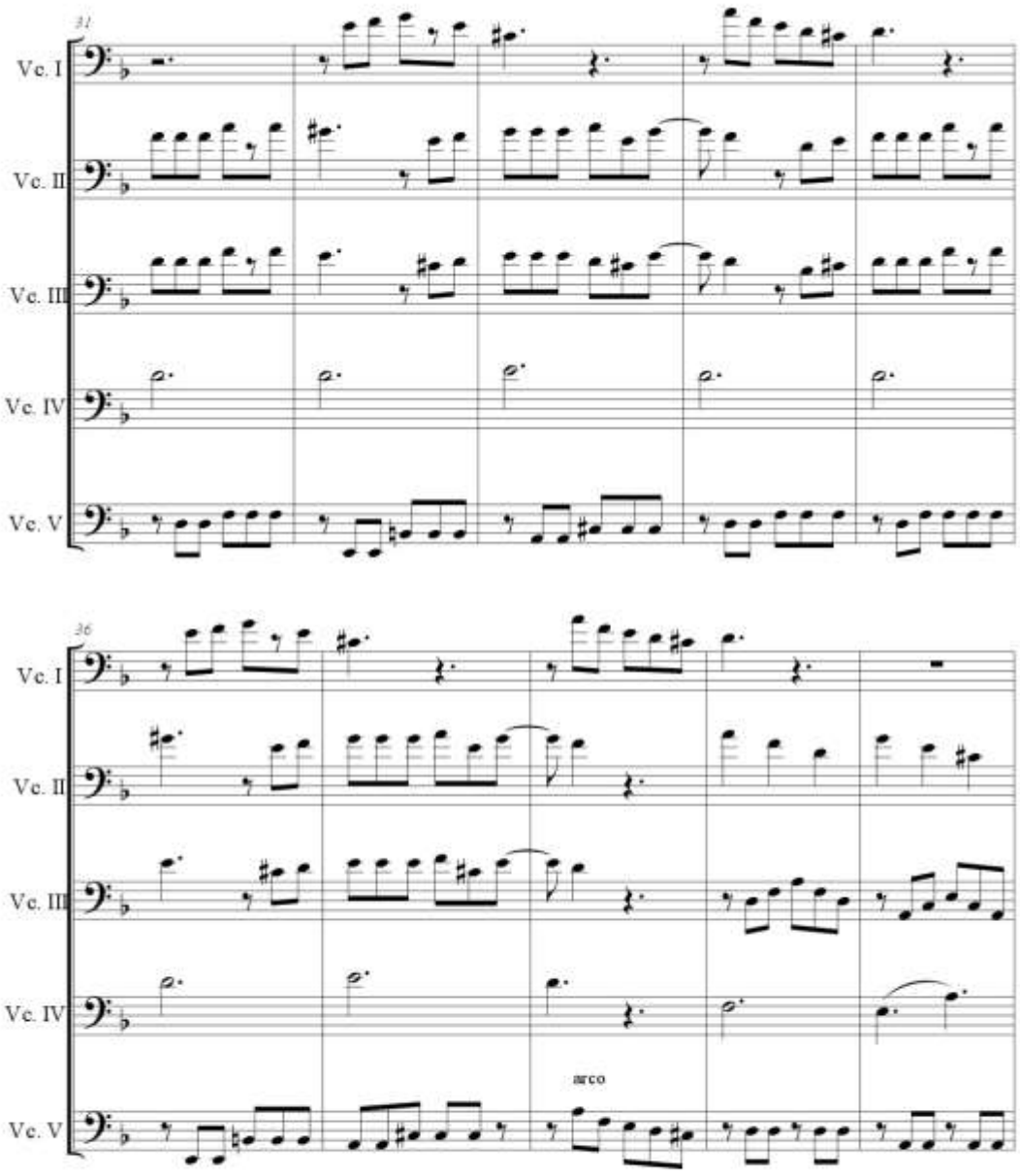
ANEXO E. EL TRAPICHE DE DON JOSÉ

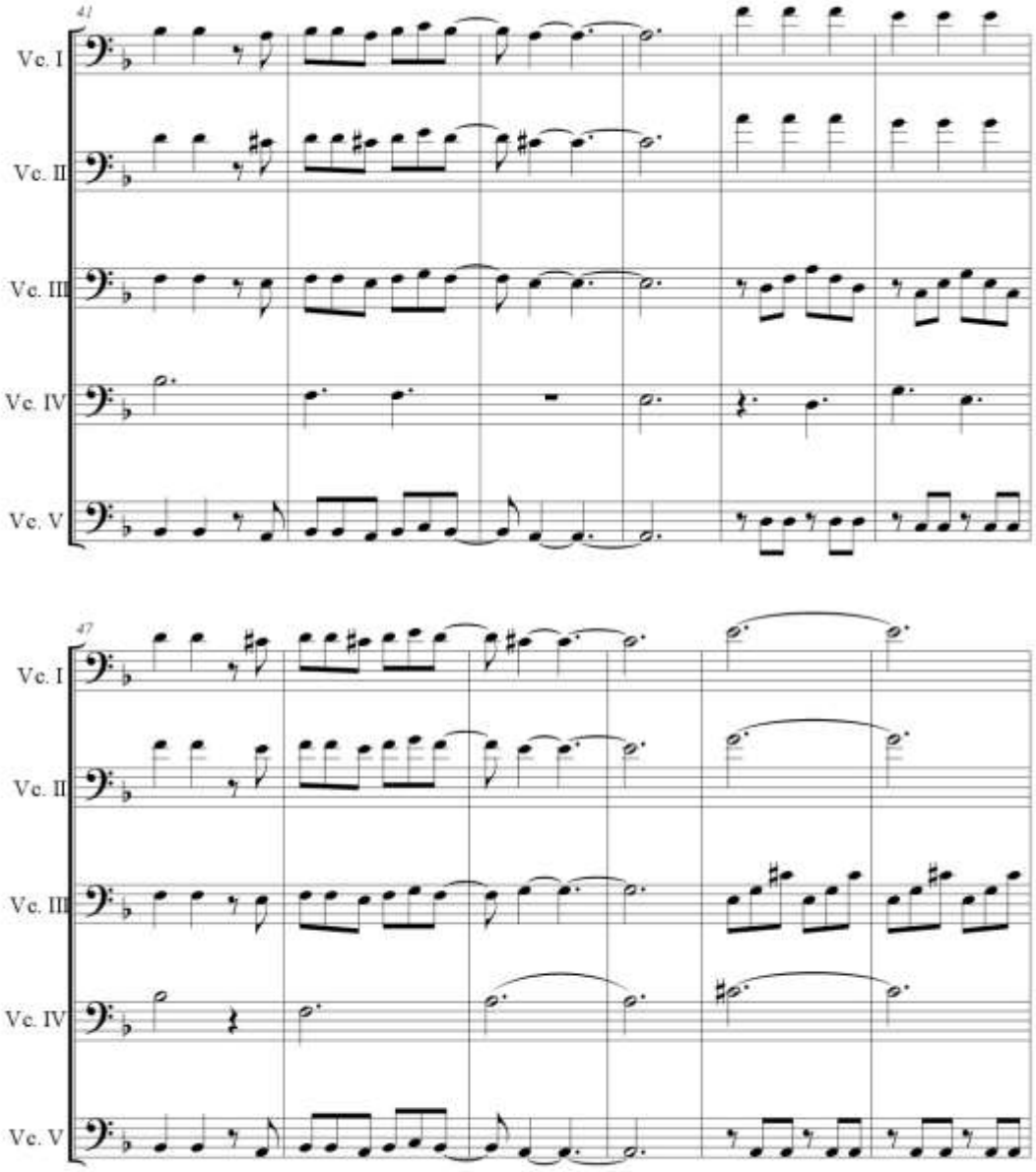


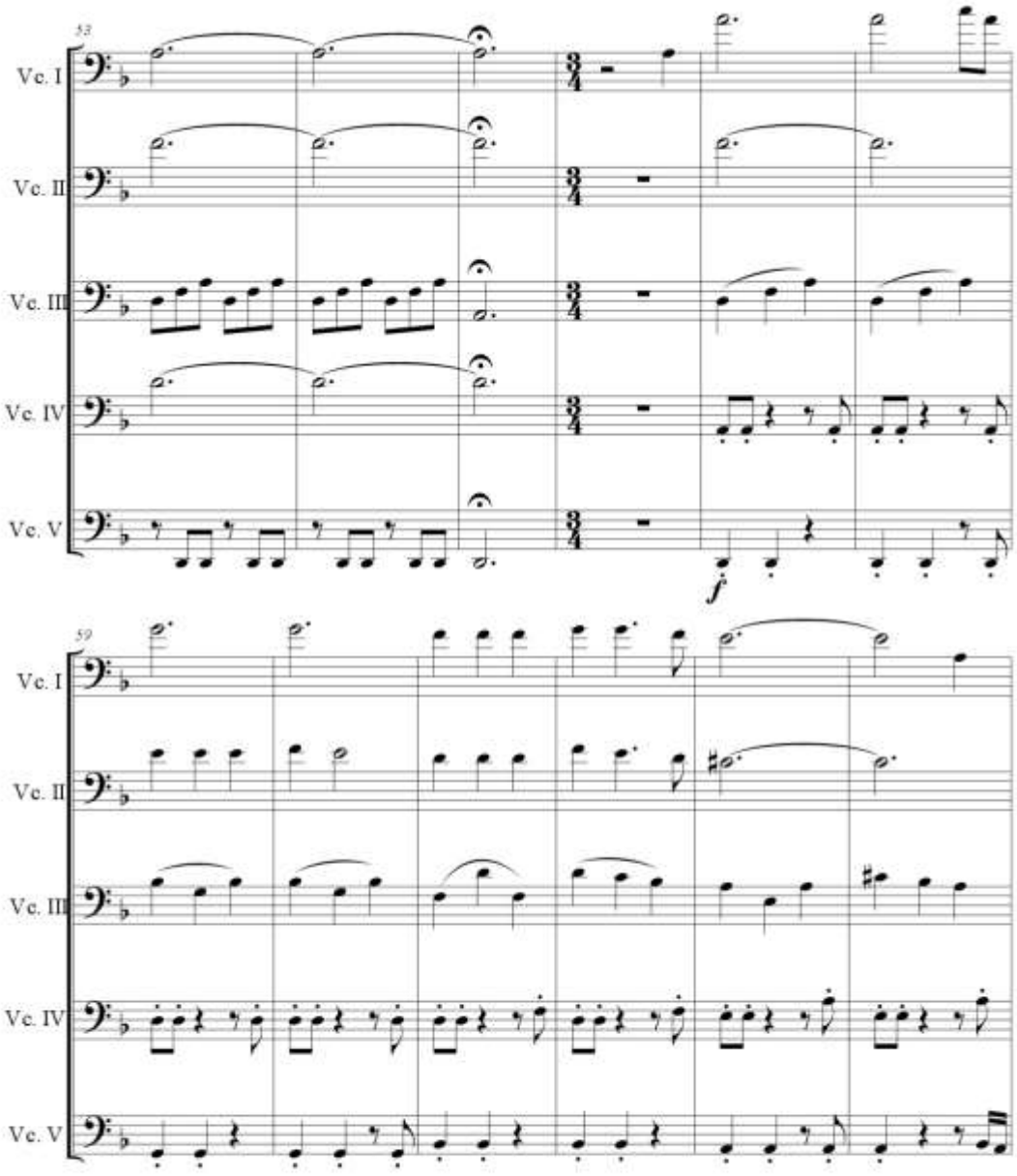
El Trapiche de Don Jose

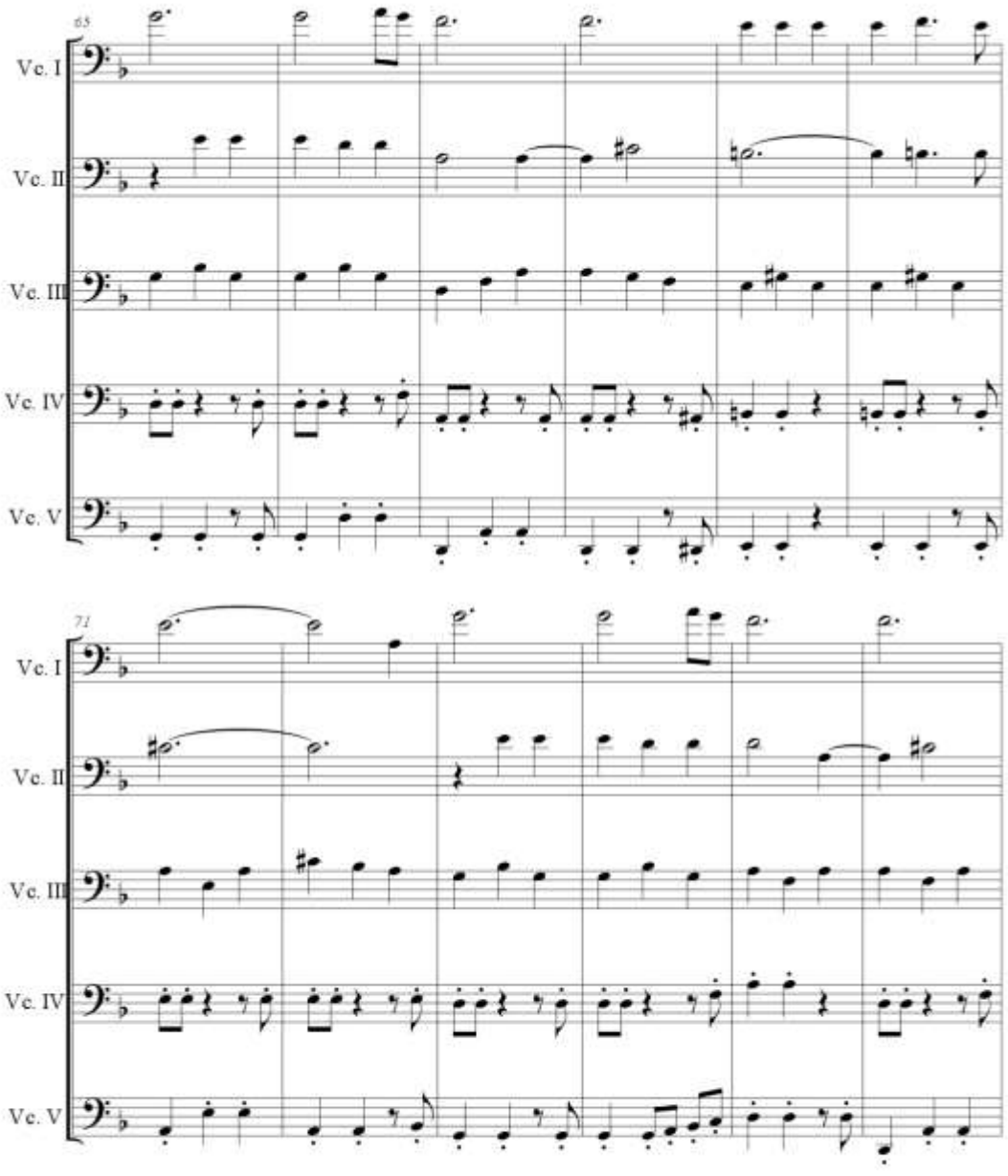


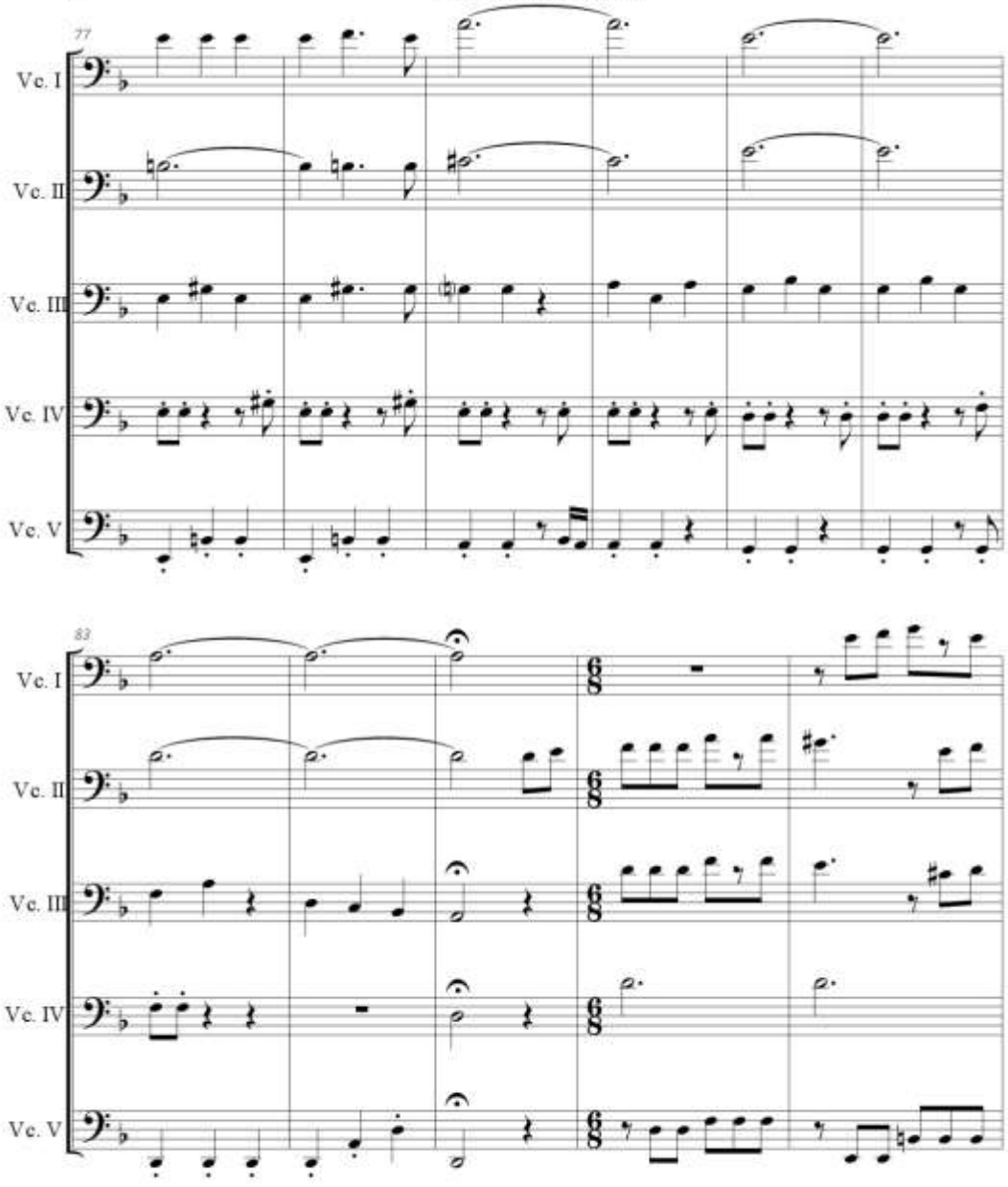

Allegro
21
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
pizz.
Vc. V
26
tr
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
arco
Vc. V

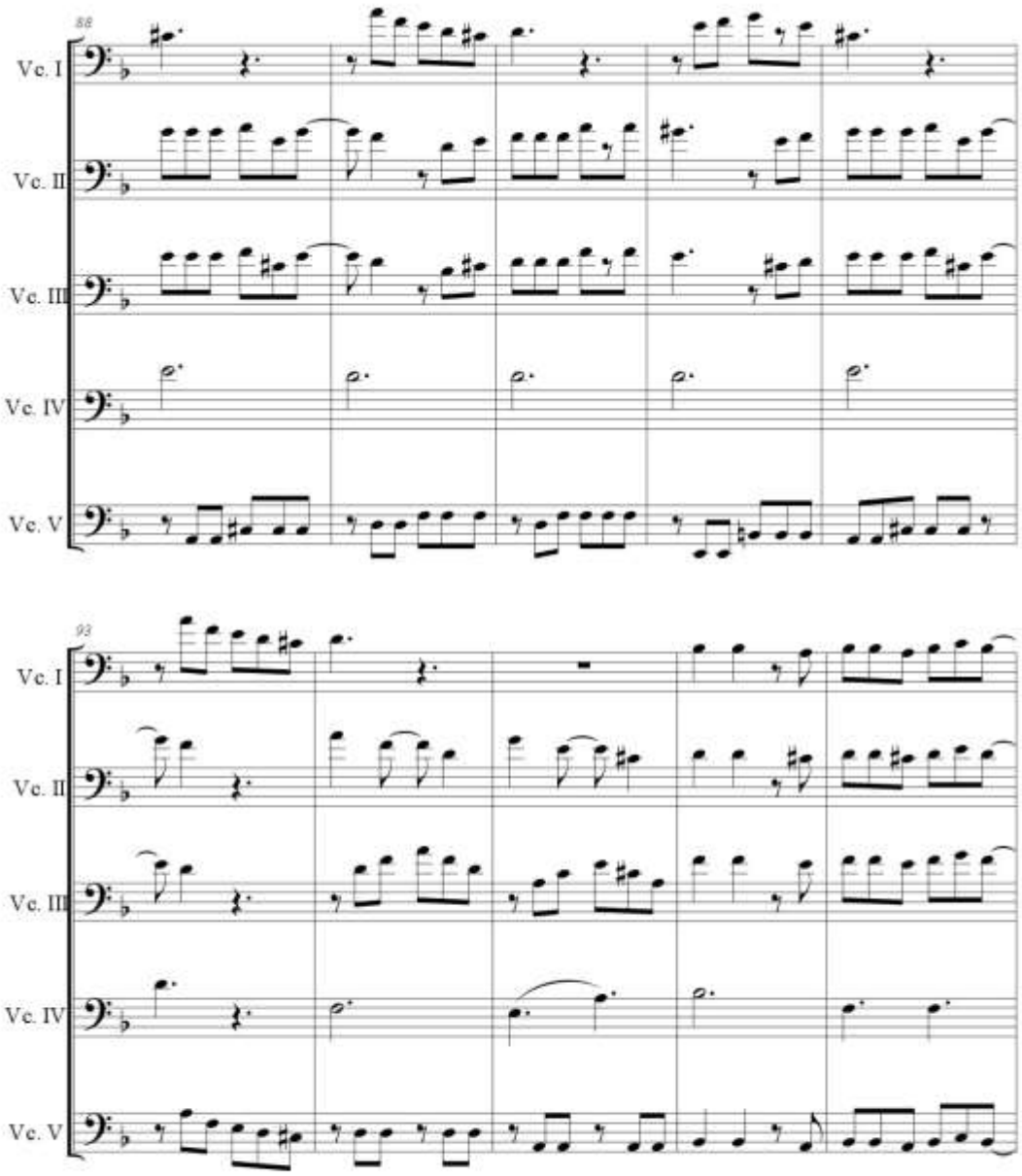

31
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
36
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
arco
Vc. V

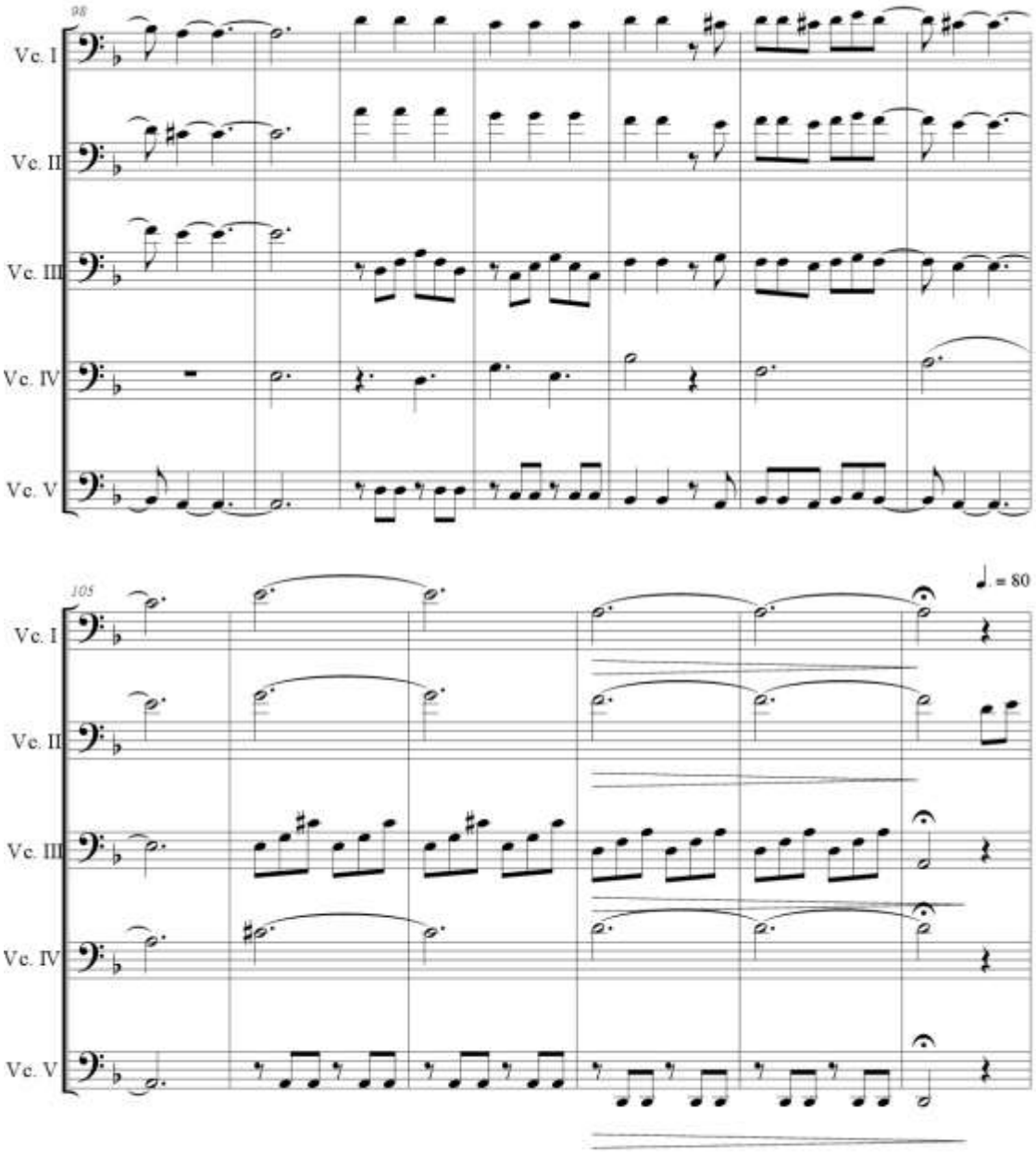

41
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
47
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

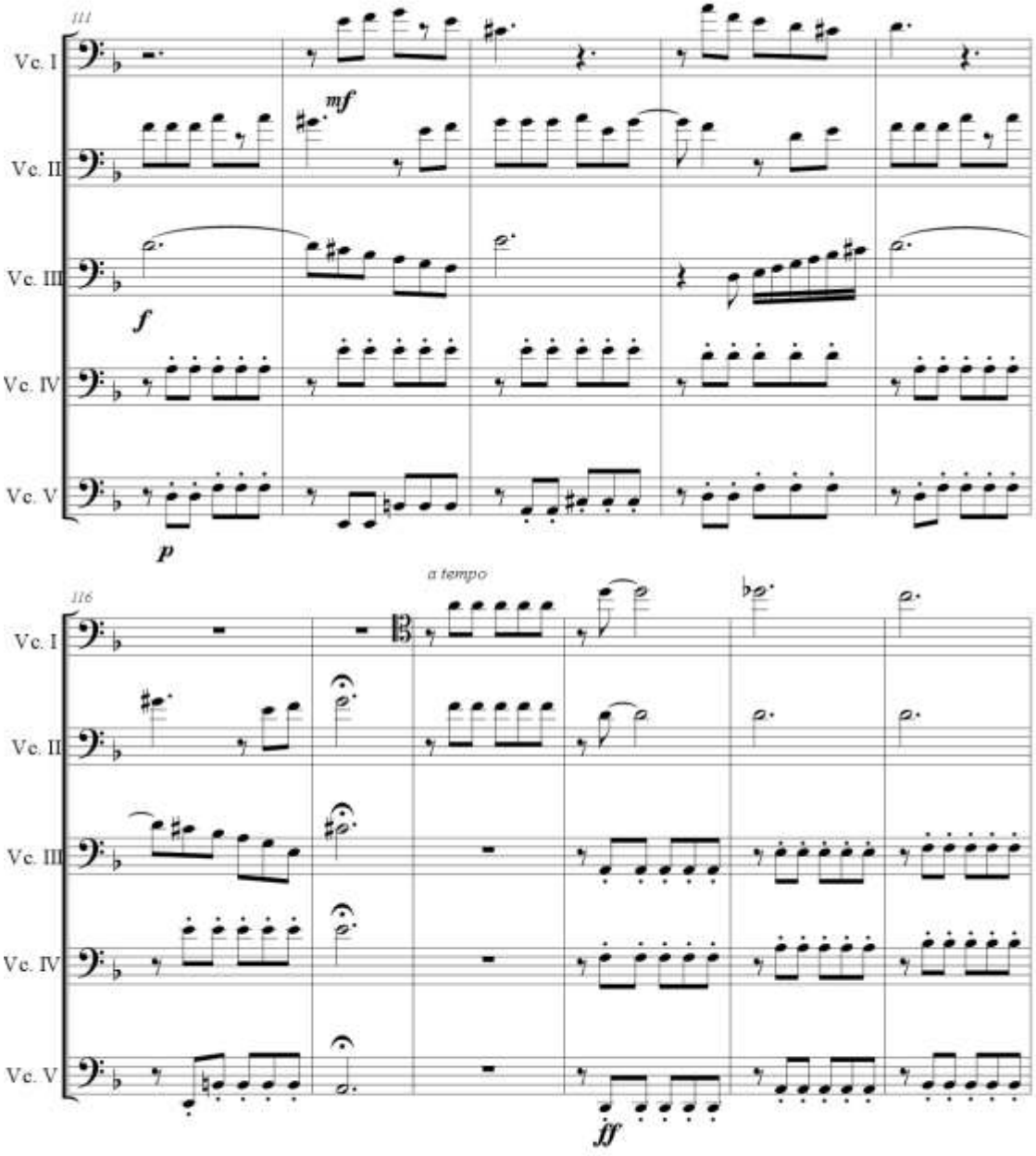

53
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
f
59
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

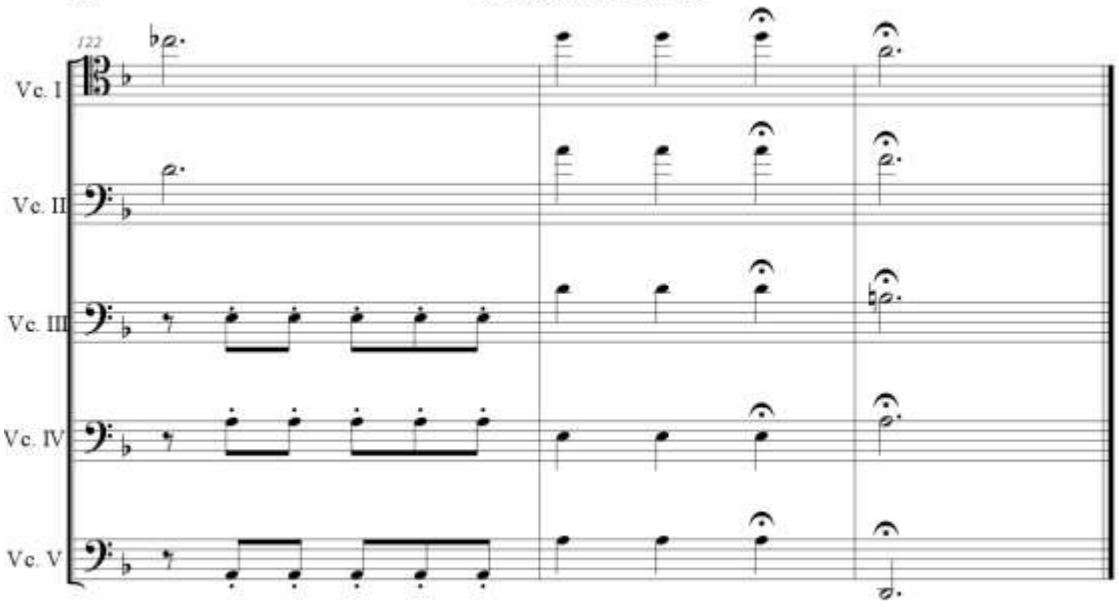

65
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
71
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V


77
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
83
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

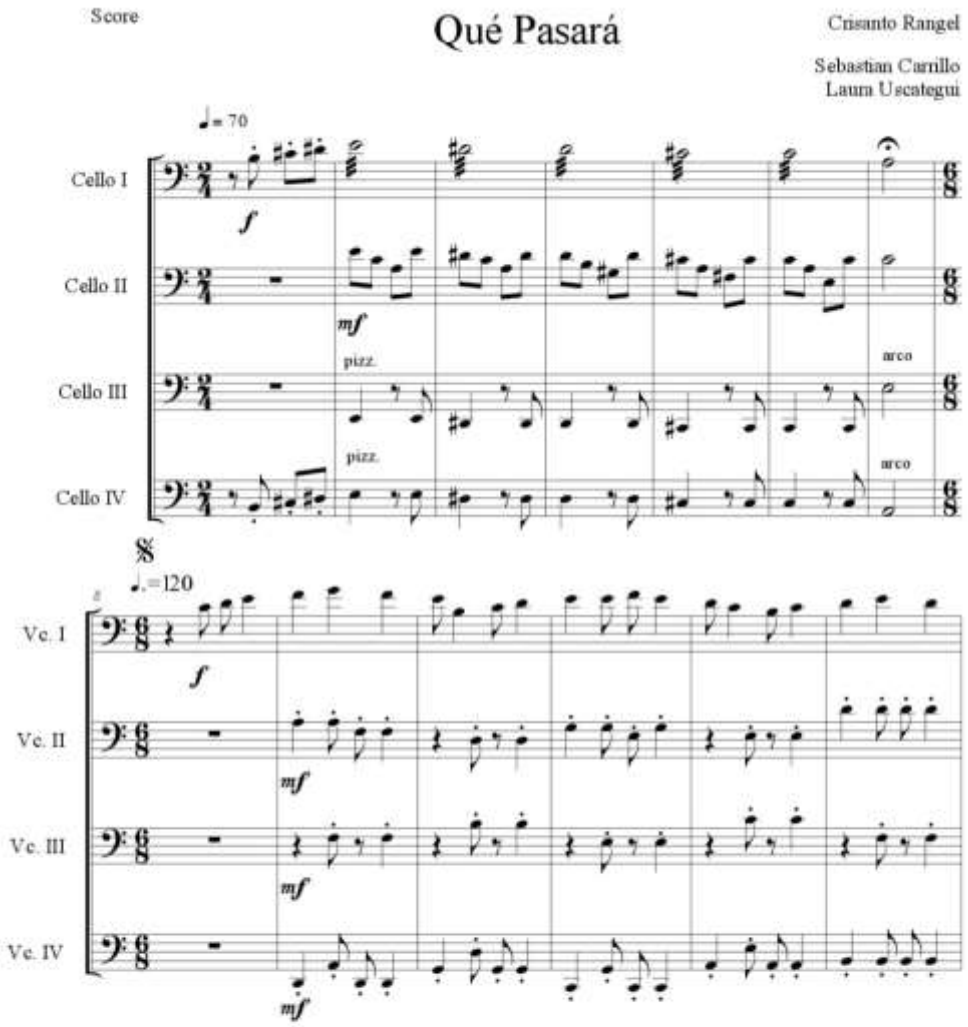

88
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
93
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

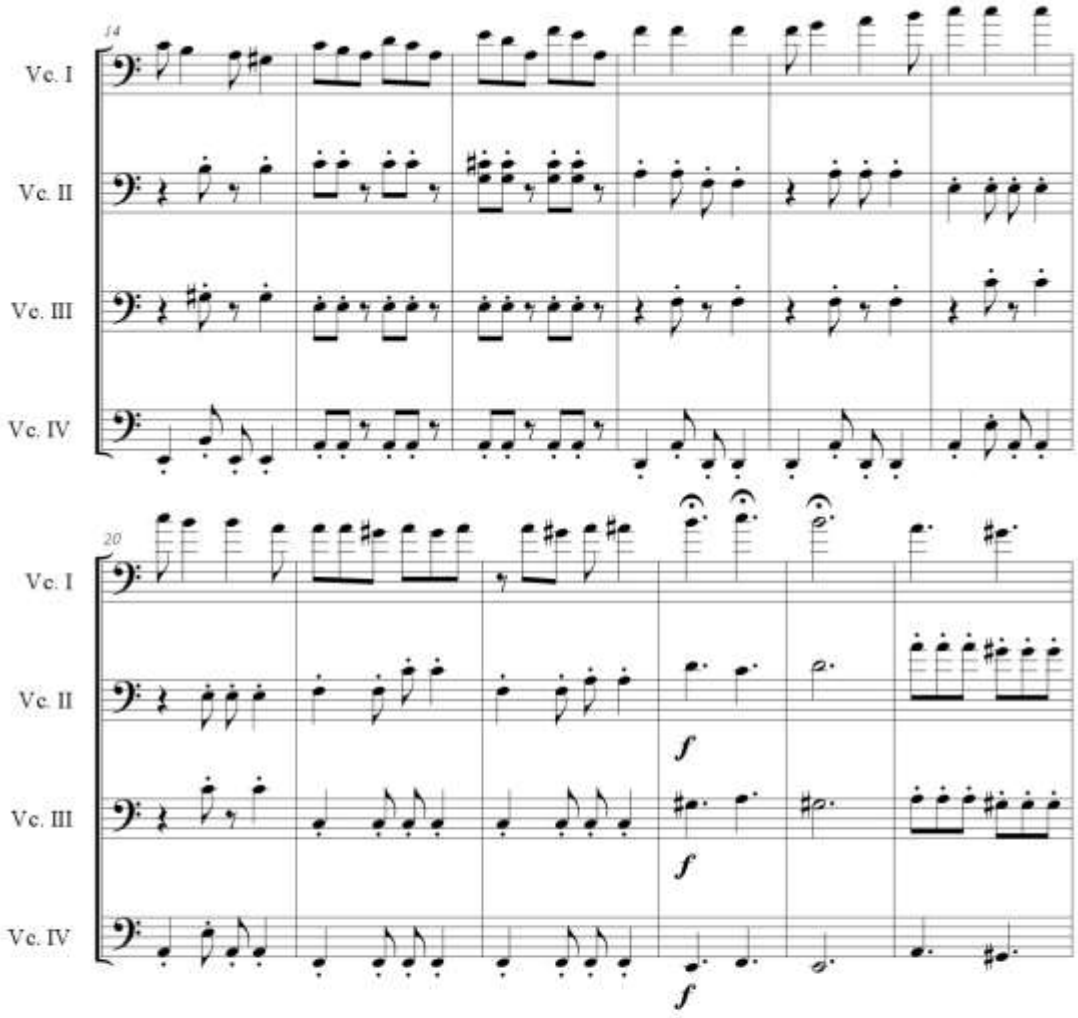

98
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
105
♩ = 80
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

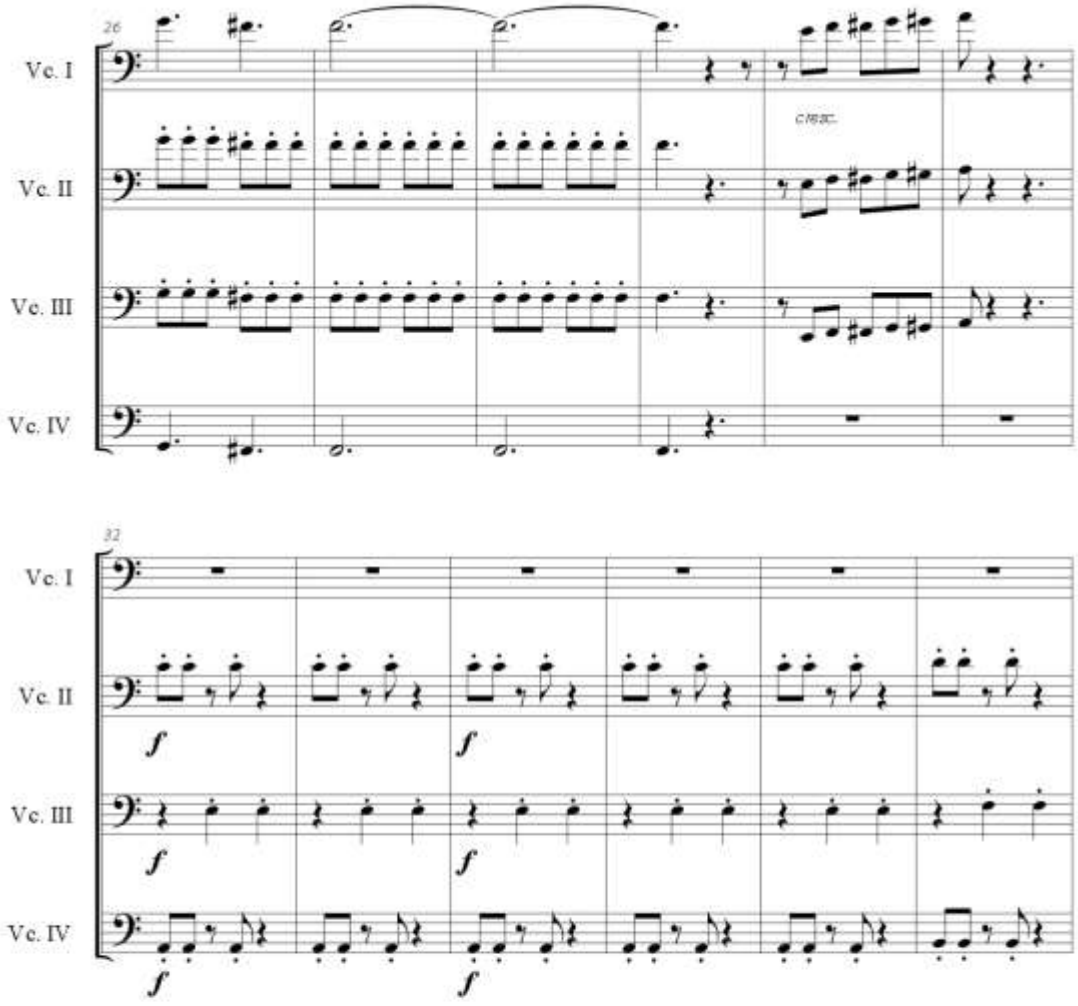

111
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V
mf
f
p
116
a tempo
ff

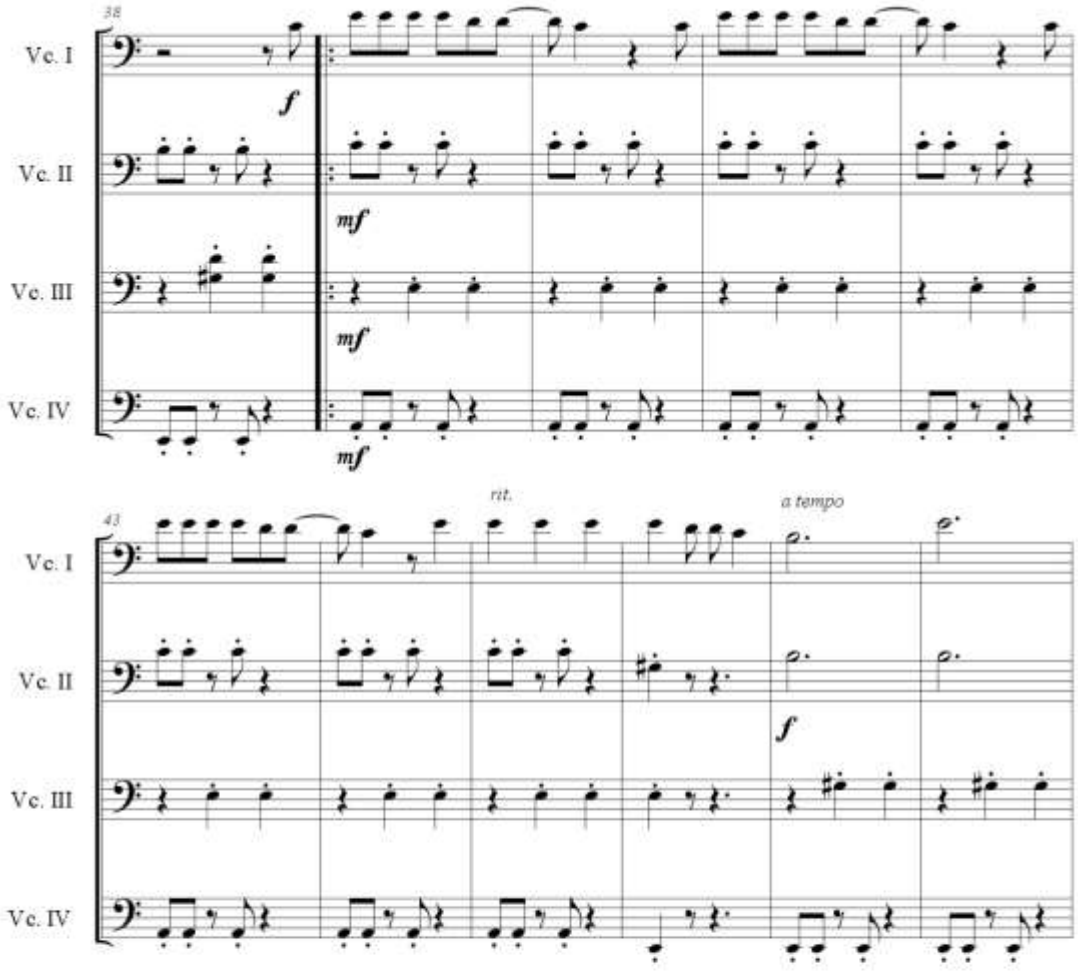

122
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
Vc. V

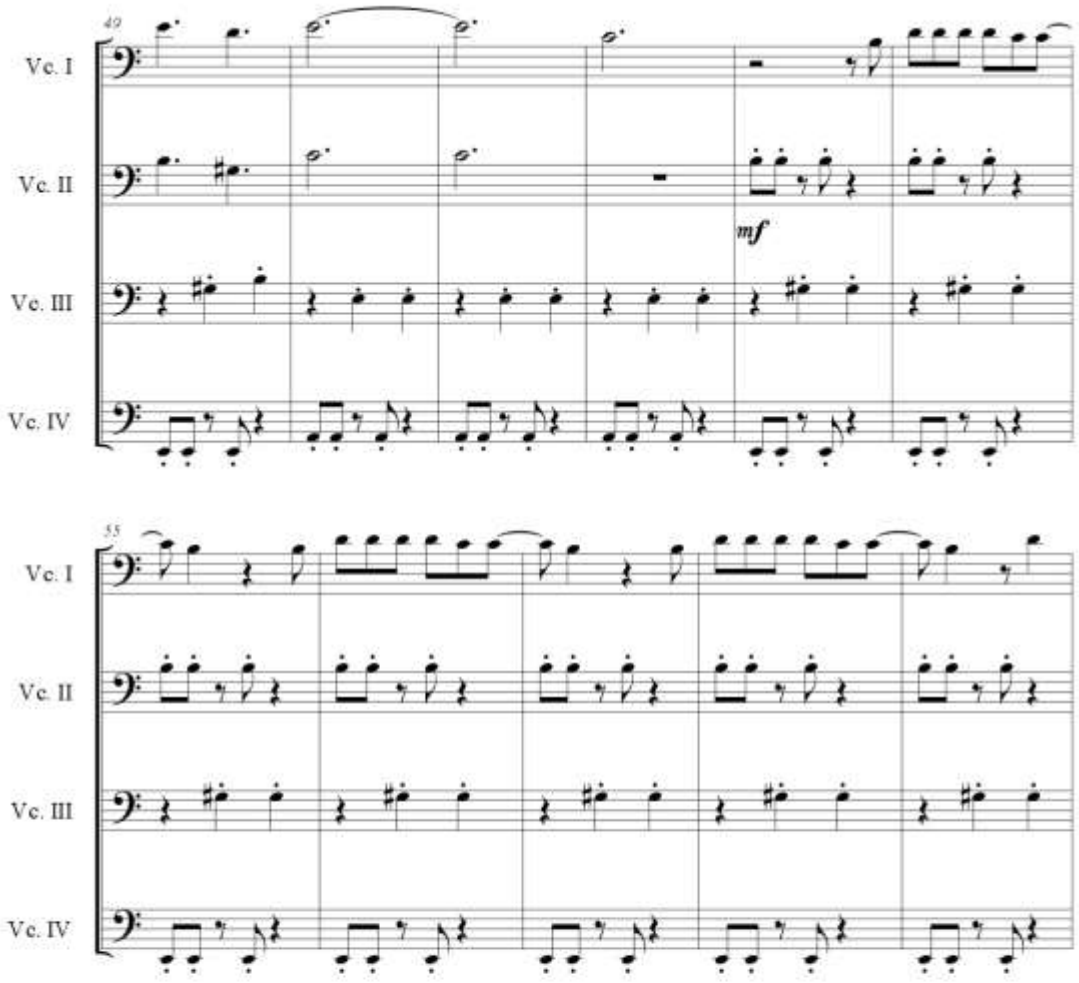
ANEXO F. QUE PASARÁ

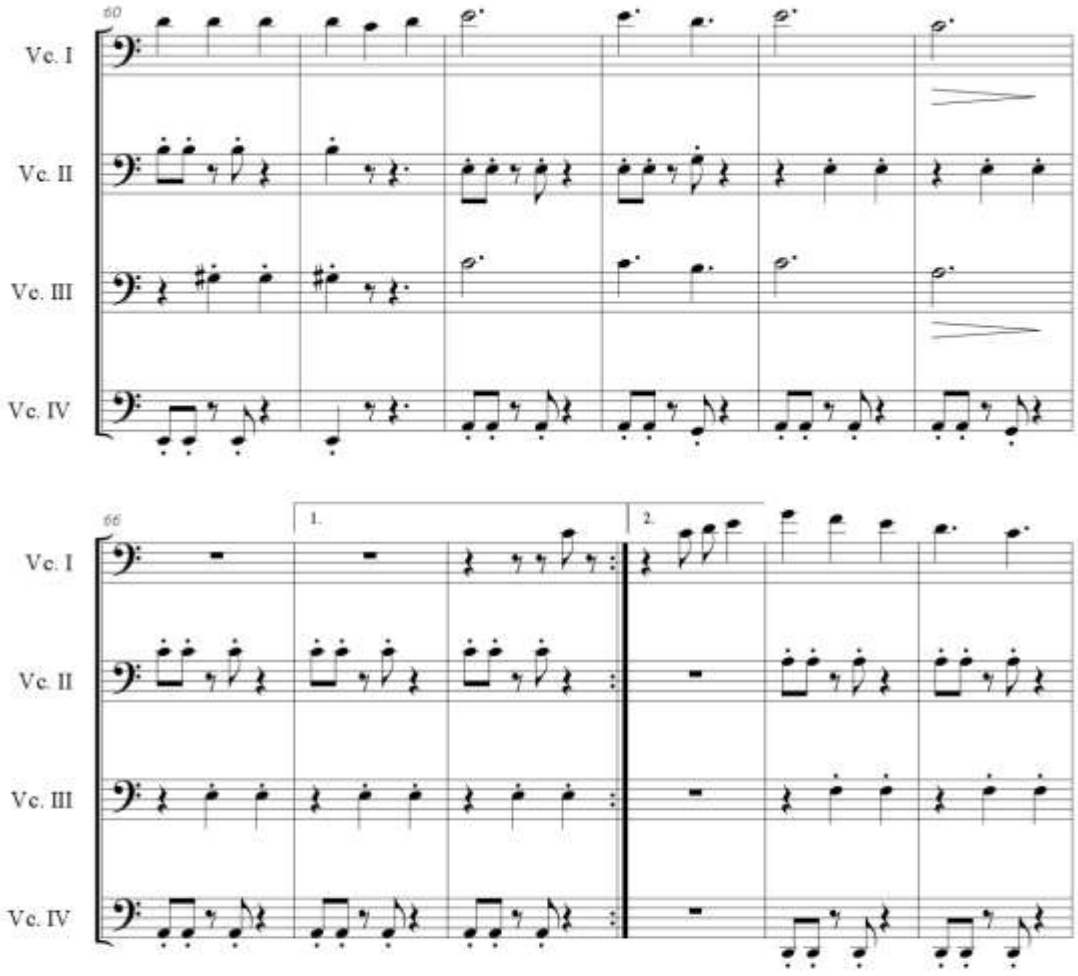


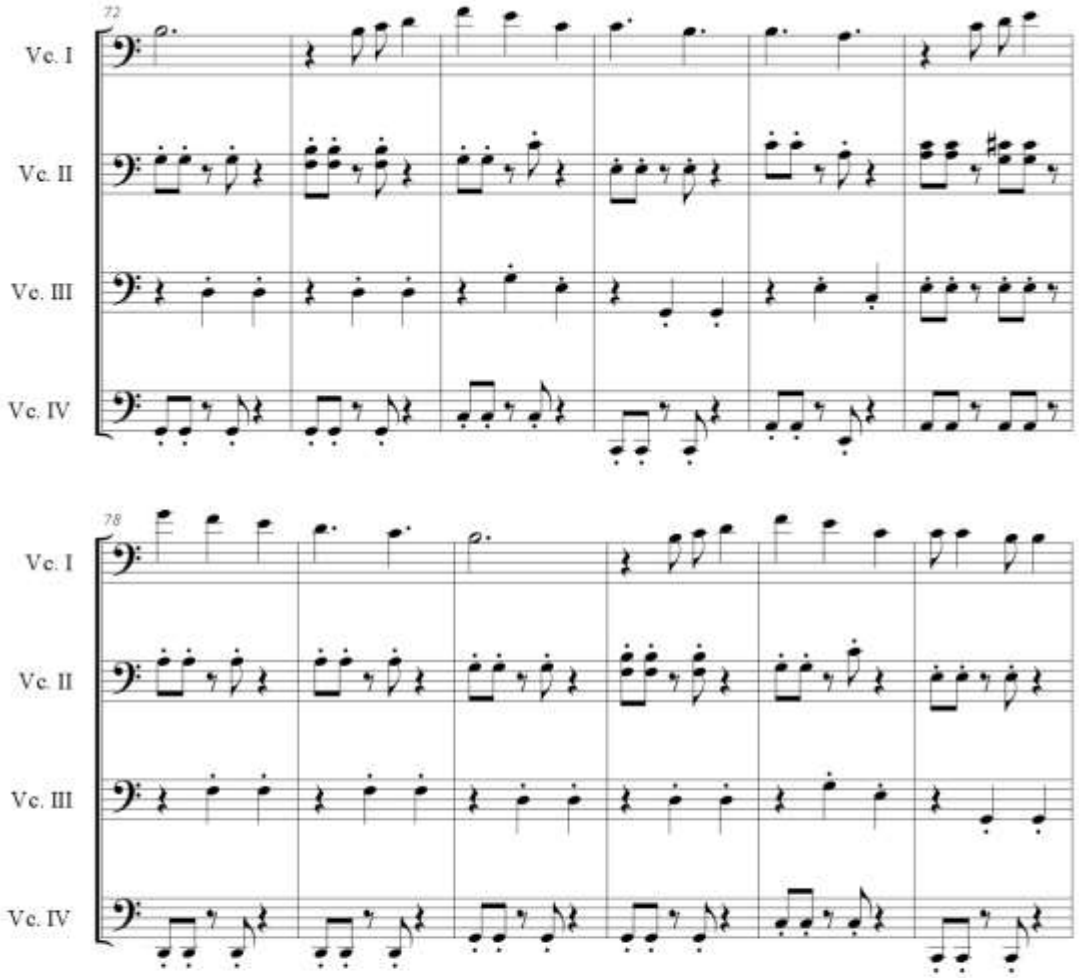

14
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
20
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
f
f
f

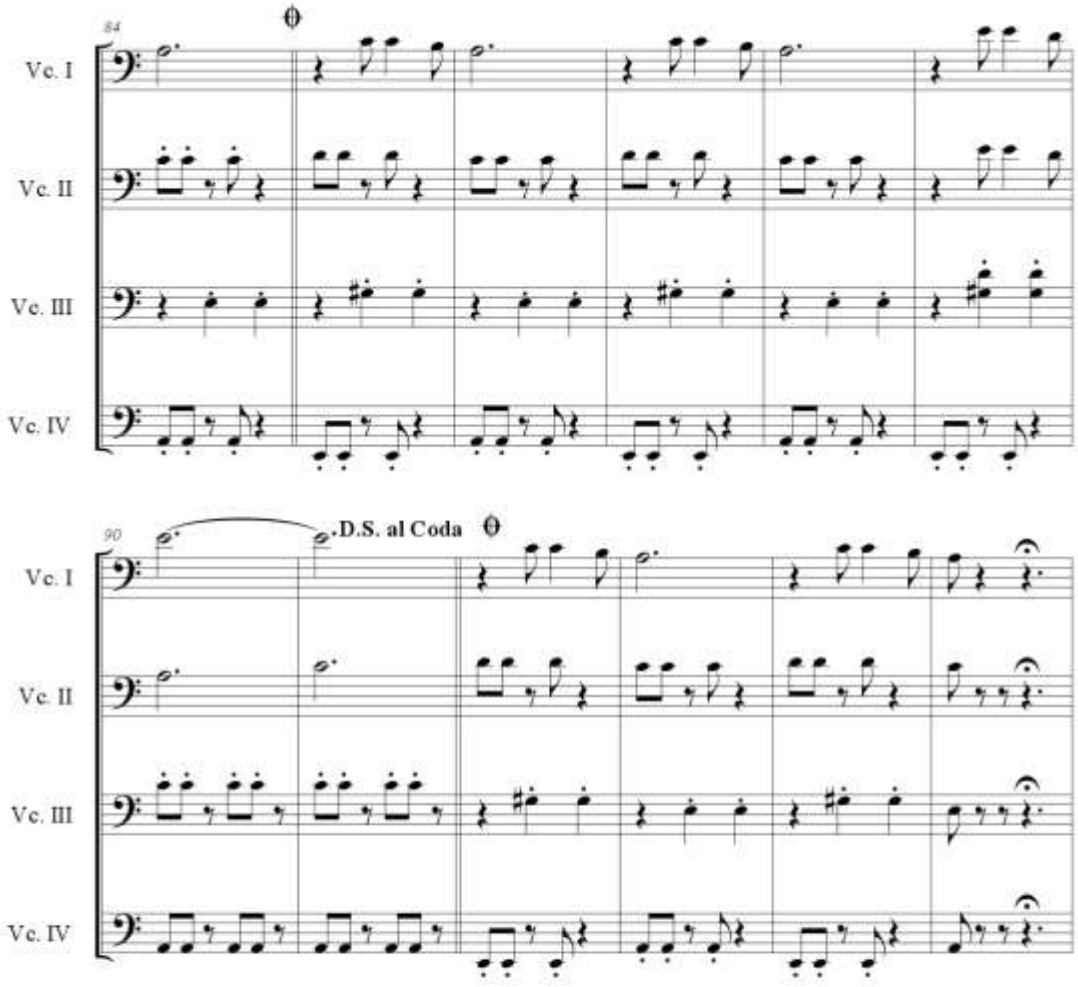

26
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
CRESC.
32
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
f
f
f
f
f
f

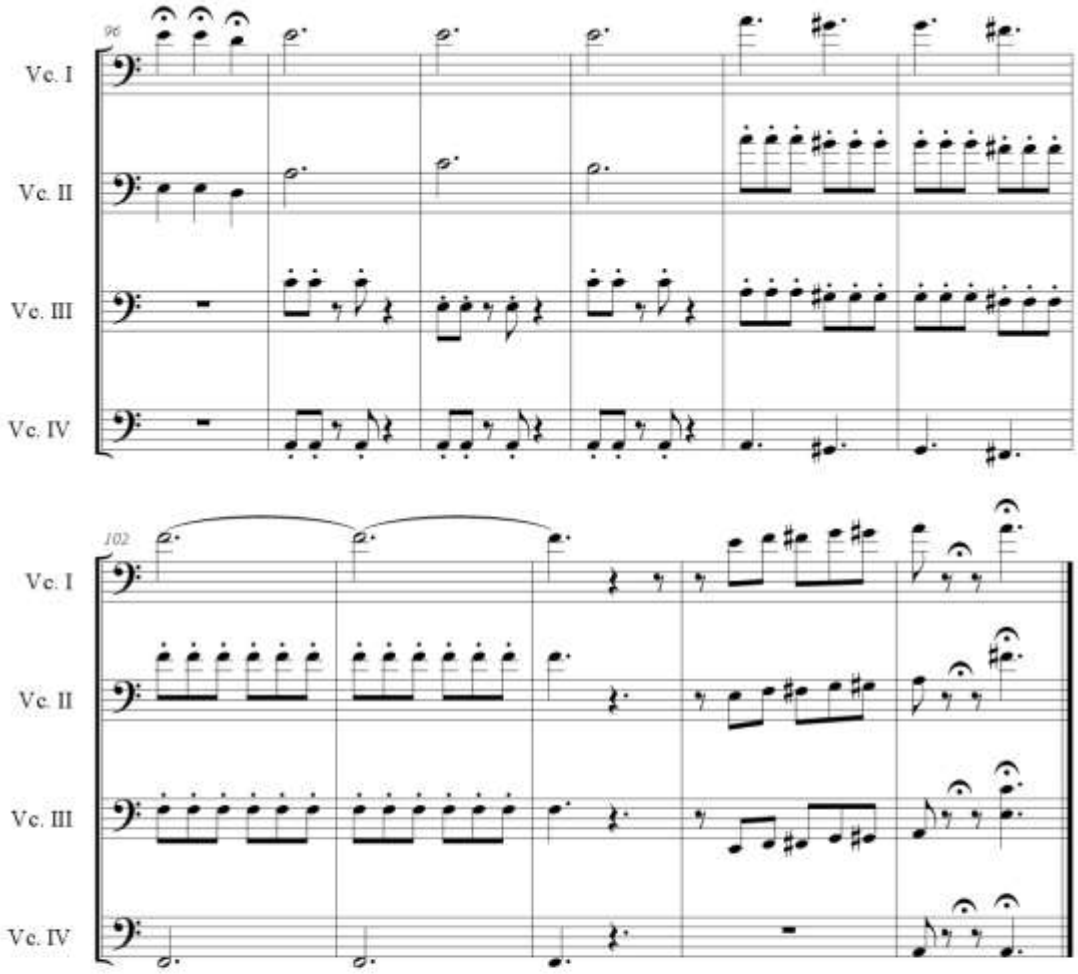

38
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
f
mf
mf
mf
43
rit.
a tempo
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
f


49
Vc. I
Vc. II
mf
Vc. III
Vc. IV
55
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV


60
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
66
1.
2.
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV


72
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
78
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV


84
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
90
D.S. al Coda
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV


96
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV
102
Vc. I
Vc. II
Vc. III
Vc. IV