ANÁLISIS MUSICAL DEL PASILLO “FANTASÍA DEL ESCRIBANO” DEL COMPOSITOR TOLIMENSE JAIME ROMERO.

JUAN DAVID GUTIÉRREZ ARCINIEGAS
MAURICIO RAMÍREZ BURITICÁ



FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2017

ANÁLISIS MUSICAL DEL PASILLO “FANTASÍA DEL ESCRIBANO” DEL COMPOSITOR TOLIMENSE JAIME ROMERO.

JUAN DAVID GUTIÉRREZ ARCINIEGAS
1088020300
MAURICIO RAMÍREZ BURITICÁ
1088020897

Trabajo de Grado presentado como opción parcial para optar
al título de Licenciado (a) en Música.

Director:
MAGISTER EN MÚSICA
JOSE MANUEL GAVIRIA AYALA

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2017

AGRADECIMIENTOS

Expresamos nuestro agradecimiento en primer lugar a nuestras familias por el apoyo incondicional durante toda la carrera; a nuestro director de tesis Jose Manuel Gaviria Licenciado en Música, Especialista en Teoría de la Música, Magister en Música, quien nos ha guiado en el proceso de construcción de la tesis, y a la Administradora Industrial Diana Edith Calvo, “Dianita”, quien nos ha quitado todas las piedras en el camino durante nuestra carrera universitaria.

CRÉDITOS

Las personas que participaron en este proyecto fueron las siguientes**:**

1	**NOMBRE COMPLETO: JUAN DAVID GUTIÉRREZ**				
FUNCIÓN EN EL PROYECTO					
Autor	**x**	**Asesor**		**Director**	
INFORMACIÓN ACADÉMICA					
Estudiante de Licenciatura en música					
2	**NOMBRE COMPLETO: MAURICIO RAMÍREZ BURITICÁ**				
FUNCIÓN EN EL PROYECTO					
Autor	**X**	**Director**		**Asesor**	
INFORMACIÓN ACADÉMICA					
Estudiante de Licenciatura en música					
3	**NOMBRE COMPLETO: JOSE MANUEL GAVIRIA AYALA**				
FUNCIÓN EN EL PROYECTO					
Autor		**Director**	**X**	**Asesor**	
INFORMACIÓN ACADÉMICA					
Licenciado en música, especialista en teoría de la música, magister en música.					
4	**NOMBRE COMPLETO: DIANA EDITH CALVO CATAÑO**				
FUNCIÓN EN EL PROYECTO					
Autor		**Director**		**Asesor**	**X**
INFORMACIÓN ACADÉMICA					
Administradora Industrial **Especialista en Gerencia en Prevención y Atención de Desastres.**					

CONTENIDO

Pág.

1 ÁREA PROBLEMÁTICA 11
1.1 Contexto y situación..... 11
1.2 Aspectos o factores que intervienen. 11
1.3 Preguntas que guiarán la investigación. 12
2 OBJETIVOS 13
2.1 OBJETIVO GENERAL 13
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS..... 13
3 PROPÓSITOS 14
4 JUSTIFICACIÓN 15
5 MARCO TEÓRICO 16
5.1 ANÁLISIS MUSICAL. 16
5.2 MÚSICA FOLCLÓRICA ANDINA COLOMBIANA..... 20
5.3 ARMONÍA DEL SIGLO XX 25
5.4 ANTECEDENTES..... 27
6 METODOLOGÍA 30
6.1 TIPO DE TRABAJO 30
6.2 PROCEDIMIENTO 30
7 RESULTADOS 34
8 DISCUSIÓN DE RESULTADOS 50
9 CONCLUSIONES 51
10 RECOMENDACIONES 52

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA EN LA UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA.

ANEXO B. PARTITURA DE LA OBRA “LA FANTASÍA DEL ESCRIBANO” PARA TRÍO ANDINO COLOMBIANO INSTRUMENTAL DEL COMPOSITOR TOLIMENSE JAIME ROMERO.

ANEXO C. CATÁLOGO DE OBRAS DEL COMPOSITOR JAIME ROMERO.

ANEXO D. VERSIONES EM MP4 DE LA OBRA “LA FANTASÍA DEL ESCRIBANO”.

ANEXO E. BASE DE DATOS DEL ANÁLISIS MUSICAL.

ANEXO F. CRONOGRAMAS DE ACTIVIDADES Y ANÁLISIS FINANCIERO.

ANEXO G. GUÍA PARA EL SEGUIMIENTO DEL DESARROLLO DEL PROYECTO.

ANEXO H. BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR JAIME ROMERO.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1.Polimetría realizada en la introducción-Acorde con notas agregadas. 34
Ilustración 2.Motivo rítmico melódico – Ritmo de pasillo lento colombiano.....35
Ilustración 3.Melodía en el tiple – Intervalos de sexta – Inicio parte b 36
Ilustración 4.Acorde de dominante secundaria – Ausencia del ritmo de pasillo – Cromatismos.....36
Ilustración 5.Modulación – Pedal de dominante – Acorde con nota agregada. 38
Ilustración 6.Transición – Fin de la parte b. 38
Ilustración 7. Inicio segunda parte – ritmo de vals – Modulación. 40
Ilustración 8.Desarrollo motivo rítmico melódico – Segunda voz – Acordes de dominante secundaria.....41
Ilustración 9 Inicio parte d – Movimiento cromático. 42
Ilustración 10.Inicio parte c' – Melodía en el tiple – Acordes de dominante secundaria – Ausencia del ritmo de vals.....43
Ilustración 11.Introducción como puente – Polimetría – Acorde con notas agregadas.....44
Ilustración 12.Ritmo de pasillo – Acordes de dominante secundaria. 46
Ilustración 13.Acorde con notas agregadas – Ritmo de pasillo fiestero – Contestación a la melodía – Fin de la parte f.....47
Ilustración 14. Inicio parte f '- Melodía – Segunda voz.....48
Ilustración 15.Coda y Final de la obra – Acorde con quinta partida – Acorde con segunda sostenida – Acorde con tercera de picardía. 49

RESUMEN

El trabajo expuesto aquí, evidencia el proceso de análisis musical que se realizó en la obra “La Fantasía del Escribano” del compositor tolimense Jaime Romero. Los componentes de la música como la armonía, melodía, ritmo y estructura formal son expuestos para facilitar el entendimiento de la obra, y resaltar los elementos que suelen ser utilizados en el género del pasillo, y también los que son contrastantes respecto a los anteriores.

A partir de los autores citados en el marco teórico, se busca tener una aproximación más precisa de la forma en la que el compositor hace uso de recursos musicales, como la inclusión de la neotonalidad, para crear uno de sus pasillos más representativos.

PALABRAS CLAVES: ANÁLISIS MUSICAL, NEOTONALIDAD, PASILLO.

ABSTRACT

The work exposed here, evidences the process of musical analysis process that was realized in the work "The Fantasy of the Notary" of “Tolima’s” composer Jaime Romero. The components of music such as harmony, melody, rhythm and formal structure are exposed to facilitate the understanding of the work, and highlight the elements that are commonly used in the genre of the “Pasillo”, and also those that are contrasting with the previous ones.

From the authors mentioned in the theoretical framework, we seek to have a more precise approximation of the way in which the composer makes use of musical resources, such as the inclusion of neotonality, to create one of his most representative “pasillos”.

KEY WORDS: MUSICAL ANALYSIS, NEOTONALITY, PASILLO.

INTRODUCCIÓN

El análisis musical, es la herramienta por excelencia que permite (a los músicos, o aquellos que se ven interesados) explorar a fondo y comprender los diferentes aspectos musicales que los compositores utilizan en sus obras.

Mencionado lo anterior, el trabajo “análisis musical de la obra fantasía del escribano del compositor tolimense Jaime Romero” para trío típico andino colombiano, es un proceso de análisis musical, el cual busca no sólo definir los recursos musicales, en cuanto a la armonía, melodía, ritmo y forma, que el compositor utiliza para la composición de la misma, sino también observar los aspectos que para la música andina colombiana tradicional, se consideran poco comunes.

1 ÁREA PROBLEMÁTICA

1.1 CONTEXTO Y SITUACIÓN.

En el programa de Licenciatura en Música, Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira, en el curso Práctica de conjunto, en la línea de cuerdas típicas, tiple, guitarra y bandola (Anexo A), se presenta la oportunidad de abordar la obra “Fantasía del Escribano” (Anexo B), pasillo del compositor tolimense Jaime Romero, como parte del catálogo de sus obras (Anexo C).
“La Fantasía del Escribano” ha sido interpretada por importantes agrupaciones a nivel nacional como lo son el trío Palosanto, Plectro trío, Tríosixto, entre otros (Anexo D), sin embargo, aunque la obra forma parte del proyecto de aula de la asignatura de práctica de conjunto cuerdas típicas, no cuenta con un análisis musical, en el transcurso del año 2016 ni años anteriores.

1.1.1 Definición del problema.

La Fantasía del Escribano, obra musical del maestro Jaime Romero para el formato de trio andino colombiano (tiple, guitarra y bandola) hace parte del proyecto de aula de la asignatura Práctica de conjunto, cuerdas típicas, la cual no cuenta con un análisis musical, en el transcurso del año 2016 ni años anteriores.

1.2 ASPECTOS O FACTORES QUE INTERVIENEN.

Dentro de los aspectos que intervienen en el estudio del proceso de análisis musical de la obra “Fantasía del escribano”, se encuentran los siguientes:

1.2.1 Aspecto 1.

Se requiere identificar los aspectos armónicos que intervienen en la obra Fantasía del escribano.

1.2.2 Aspecto 2.

Se requiere identificar el desarrollo melódico que interviene en la obra Fantasía del escribano.

1.2.3 Aspecto 3.

Se requiere identificar los motivos y desarrollos rítmicos que intervienen en la obra Fantasía del escribano.

1.2.4 Aspecto 4.

Se requiere identificar los aspectos de la estructura formal de la obra Fantasía del escribano que intervienen en el tratamiento de las frases, semifrases y periodos dentro de la misma.

1.3 PREGUNTAS QUE GUIARÁN LA INVESTIGACIÓN.

A partir del análisis de los hechos y factores descritos anteriormente se plantean las siguientes preguntas:

1.3.1 Pregunta general o hipótesis de trabajo

¿Cuáles son las características de la estructura musical de la obra Fantasía del escribano, del compositor Tolimense Jaime Romero?

1.3.2 Preguntas específicas

- ¿Cuáles son los aspectos armónicos que intervienen en la obra Fantasía del escribano?
- ¿Cuáles son los desarrollos melódicos que intervienen en la obra Fantasía del escribano?
- ¿Cuáles son los motivos y desarrollos rítmicos que intervienen en la obra Fantasía del escribano?
- ¿Cuáles son los aspectos de la estructura formal de la obra Fantasía del escribano que intervienen en el tratamiento de las frases, semifrases y periodos dentro de la misma?

2 OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Enmarcar la obra Fantasía del Escribano en un contexto estilístico de música andina instrumental colombiana por medio del análisis musical integral.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- **Objetivo 1**. Indagar si el uso de la armonía y la melodía se encuentra dentro de los parámetros tradicionales del pasillo instrumental tradicional.

- **Objetivo 2.** Verificar si la estructura rítmica de la obra compete a la estructura tradicional del Pasillo andino instrumental colombiano.

- **Objetivo 3.** Determinar si la estructura formal de la obra corresponde a la estructura tradicional del género pasillo instrumental.

3 PROPÓSITOS

- Beneficiar la asignatura Estructuras musicales a partir del reconocimiento del desarrollo y la identificación de la estructura rítmica, melódica y armónica de la obra “Fantasía del escribano” del compositor tolimense Jaime Romero.

- Beneficiar a los estudiantes de la escuela de música por medio de la utilización de este proyecto como una referencia o antecedente a la hora de realizar proyectos de análisis musical.

4 JUSTIFICACIÓN

Novedad e Interés: Respecto a la comparación de este proyecto y los antecedentes, se encuentra novedoso el análisis musical de la obra fantasía del escribano ya que va aplicado al formato de trío típico andino colombiano (guitarra, tiple y bandola).

Utilidad: Éste proyecto es útil ya que compete al área de cuerdas típicas en su Práctica de conjunto por los diferentes aspectos teóricos que ofrece para la comprensión de la obra en los instrumentos de cuerda pulsada. También compete a la asignatura Estructuras musicales por el análisis musical que comporta.

Viabilidad: La obra “La Fantasía del Escribano” es una obra de acceso público ya que su compositor Jaime Romero permite que ésta sea descargada gratuita y legalmente desde su sitio web.

Factibilidad: Este proyecto es factible ya que se cuenta con todos los recursos y destrezas necesarias para su elaboración.

Pertinencia: Este proyecto es pertinente para el programa de Licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira en las áreas de Cuerdas típicas en su asignatura Práctica de conjunto (tiple, guitarra y bandola) y Estructuras musicales.

5 MARCO TEÓRICO

5.1 ANÁLISIS MUSICAL.

A través de los años los compositores nos han comunicado una gran cantidad de expresiones a través de sus obras, causando en los músicos como espectadores, intriga acerca de cómo están compuestas, cuáles son sus características y sus bases, que se pueden indagar a través de un estudio meticuloso del análisis musical de éstas.

A causa de la necesidad de dicho conocimiento, según el texto… el primer enunciado de análisis musical lo formuló el compositor alemán Joachim Burmeister (1564 – 1629), definiéndolo en estos términos:

"El análisis de una composición es la resolución de esta composición dentro de un modo particular y una especie específica de contrapunto [antiphonorum genus], distinguiendo sus períodos y afectos… El análisis consta de cinco partes: 1. Determinación del modo; 2. La especie de la tonalidad; 3. Del contrapunto; 4. Consideraciones sobre la calidad (qualitas); 5. Resolución de la composición en períodos…" [1]

Al analizar una obra no sólo es necesario tener una referencia auditiva, sino también abarcar la posibilidad de ejecutarla, puesto que puede apreciarse desde una perspectiva más amplia a la hora de buscar los componentes deseados a obtener, y así pasar de sonidos y escritura musical, a textos. De una composición pueden salir una gran cantidad de elementos que hacen del análisis un texto amplio; sin embargo, los elementos principales, y que dan una base al análisis, son la armonía, la melodía, el ritmo y la forma, y todo lo que surge a partir de los conceptos anteriormente mencionados.

En otras palabras, el diccionario akal/grove de la música define análisis musical como:

[1] GUZMAN, NARANJO, Alberto. Historia crítica de las Teorías de la Música y los Modelos de Análisis Musical. Cali 2007, Universidad del Valle (p.89).

Parte del estudio de la música cuyo objeto es la música en sí misma fuera de todo factor externo. Normalmente consiste en la resolución de una estructura musical en sus elementos constituyentes relativamente simples y en la investigación de las funciones de dichos elementos en la estructura. Parte del estudio de la música cuyo objeto es la música en sí misma fuera de todo factor externo. Normalmente consiste en la resolución de una estructura musical en sus elementos constituyentes relativamente simples y en la investigación de las funciones de dichos elementos en la estructura.[2]

Daniel Roca en su escrito investigativo divide el análisis musical en cuatro partes que son: La fase de conocimiento de la obra, que es donde escucha el audio de la obra mientras se realiza una lectura silenciosa de la obra, el análisis de la superficie musical que es *"el estudio de la partitura en sí, a los detalles revelados por la escritura, en contraposición al estudio de la síntesis o de otros aspectos que pueden estar "ocultos bajo" esta superficie. Esta fase engloba las técnicas más comúnmente asociadas al análisis tradicional…"*[3] la síntesis y la formulación de las conclusiones.

Para analizar una obra minuciosamente, se estudian los diferentes componentes que comprenden la música, los cuales pueden ser: componente armónico, componente melódico, componente rítmico, componente de la forma; dándole una perspectiva más amplia y facilidad al músico a la hora de estudiar una obra.

El componente armónico es el que describe la relación que existe entre los acordes individuales de una obra con respecto al eje tonal o escala en que se forman, además de describir su disposición, inversión, grado de la escala, y la manera de cifrar estos en el pentagrama.

Para identificar la ubicación de la armonía, o los acordes, dentro de una tonalidad, es común la utilización de cifrados de grados. Existen distintas formas de cifrar la armonía, como por ejemplo por números romanos, que es el cifrado de grados que asigna a cada acorde un puesto diferente en la tonalidad o modo. Este puesto se indica con un número romano que señala el lugar que la fundamental del acorde ocupa dentro de la escala. Es muy importante tener en cuenta que el número romano indica siempre la fundamental del acorde, esté presente o no. De esta manera, este sistema de cifrado sirve para establecer las estructuras armónicas. El sistema de cifrado con números romanos es el más ampliamente usado en la

[2] SADIE, Stanley. Diccionario Akal/Grove de la música. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2000, (p.36).
[3] ROCA ARENCIBIA, DANIEL Análisis de partituras y Análisis para la interpretación: dos modelos de trabajo, (p.10)

actualidad para el análisis armónico. Otros sistemas son, el cifrado americano, o el cifrado de funciones.

Como se describe en el diccionario Harvard de la Música un análisis armónico es:

"Estudios de los acordes o armonías que forman una composición y sus relaciones recíprocas en ese contexto. Parte importante de tal estudio es la identificación de los acordes individuales con respecto a los grados de la escala en que se forman y la disposición particular de los tonos en que consisten. El grado de la escala de la raíz de un acorde se designa usualmente con un número romano. El contenido tonal (p. ej; triada, séptima, acorde de) y la disposición particular (p. Ej. Posición de la raíz, inversión), se designan por la presencia o ausencia de uno o más números árabes, que indican los intervalos formados arriba del tono más bajo, como en un bajo continuo." [4]

La armonía funciona como acompañamiento de las melodías o como una base sobre la que se desarrollan varias melodías simultáneas. Con esto, podemos decir que melodía y armonía son términos muy relacionados entre sí, con lo que se puede considerar la melodía como un conjunto de sonidos armónicos que se suceden en el tiempo y están en relación con los acordes en los que se basa esa melodía.

Como una de las bases importantes en el discurso de una obra musical está el componente melódico, donde la melodía es protagonista de la misma, el diccionario Oxford de la música define melodía como <<resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo>>"[5] cuya función es guiar el desarrollo de los motivos plasmados en la partitura. La melodía se mueve en base a una escala, dependiendo de la tonalidad y el modo armónico en el que se encuentra la obra, o parte de ella, ya sea por movimiento diatónico, cromático e interválico, es decir, terceras, cuartas, entre otros.

*"El análisis melódico de la **estructura melódica** puede abarcar varias facetas:*

1. *en el **análisis motívico** se estudia el proceso lógico-constructivo de la melodía a partir de uno o varios motivos y en función de una serie de transformaciones motívicas, tales como adaptaciones armónicas, células, progresiones, etc. Si*

[4] RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de la Música. 1ª edición, Enero de 1984, 4ª Impresión, Mayo de 1994. México: Editorial Diana, 1994. (Pg. 25.)

[5] LATHAM, ALISON. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de cultura económica. México. 2008. (p.934).

bien es evidente que este es uno de los aspectos más estudiados en la melodía, en nuestra opinión casi siempre se olvida (pensando ahora en la música tonal) que no puede comprenderse propiamente dicha estructura sin tener en cuenta en todo momento la base armónica que lo sustenta, y que además la inclusión de la armonía como un aspecto más de la estructura motívica da una nueva dimensión de esta faceta del análisis.

2. *por otra parte, el análisis de la melodía debe incluir el estudio del **perfil melódico**, es decir, de la línea dibujada por la melodía en el tiempo*
3. *finalmente, el estudio de los fenómenos contrapuntísticos (entendiendo como tales aquellos en los que haya más de una línea melódica simultánea), con toda su casuística, forma parte también del análisis melódico."*[6]

Además del movimiento de la altura del sonido, la melodía puede usar otros recursos para desarrollar un motivo, como lo son las figuras rítmicas, las cuales definen la duración de cada sonido y permiten darle un sentido a la melodía.

Otro componente de la música es el ritmo, el cual permite analizar el orden de los tiempos y el sentido del movimiento rítmico tanto de la melodía como la armonía. Entre sus funciones principales, está la determinación de la duración de cada sonido y silencio que compone una obra musical.

"Casi toda la música occidental organiza el tiempo por medio de pulsaciones o compases que ocurren regularmente y que a su vez están arreglados en grupos recurrentes, que consisten en múltiplos de dos o tres pulsaciones…" [7]

La cantidad de pulsaciones y la organización interna de esta, son quienes determinan el tipo de compás en el cual se mueve la música de una obra. Esto es para dar regularidad y equilibrio rítmico, sin embargo, existen diversas figuraciones rítmicas que hacen que se desvíe la regularidad rítmica, haciendo pensar al intérprete que se dirige a otro tipo de compás.

Así como el ritmo ayuda a organizar la melodía y armonía de una obra de manera más específica, es necesaria una organización general, donde se defina una estructura, que permitan dar un orden a las partes, periodos, frases y así

---

[6] [6] ROCA ARENCIBIA, DANIEL Análisis de partituras y Análisis para la interpretación: dos modelos de trabajo, (p.11).

[7] RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de la Música. 1ª edición, Enero de 1984, 4ª Impresión, Mayo de 1994. México: Editorial Diana, 1994. (p. 422).

sucesivamente. El componente de la forma es aquel que reúne las características anteriormente mencionadas y permite analizarlas detalladamente. La forma se entiende como la coherencia y la lógica entre las partes de una obra, en el estudio de la música se tiende a expresar estas formas es mediante letras mayúsculas que simbolizan temas o secciones basadas en el mismo diseño, siendo ejemplos de las más típicas:

- AA'A''A''': Tema y variaciones.
- ABA: Aria.
- ABACABA: Rondo clásico.

Según Joaquín Zamacois se puede apreciar lo siguiente:

*"Una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales. Y esa organización constituye su **forma**. La forma, estructura o arquitectura – voces sinónimas (También, por extensión, se emplea el término **morfología**. Por consiguiente, morfología musical equivale a estudio de la forma musical.) – es asunto privativo del compositor: lo mismo puede crearla que adoptar una consagrada".*[8]

Por otro lado el autor Clemens Kühn define la forma musical como "*El diseño de una idea, de una parte de una pieza, de toda composición o de una serie de composiciones – presupone el acto generador de **dar forma**".*[9]

5.2 MÚSICA FOLCLÓRICA ANDINA COLOMBIANA

Cuando se trata de la música folclórica de un país, o bien una región de él, es necesario hacer claridad de la morfología y el origen propio de la palabra *folclor* o como se le conoce originalmente "*folklore".* Si bien se puede encontrar una gran variedad de opciones que tratan de definir el folclor, el autor Guillermo Abadía Morales lo plantea de la siguiente manera:

"La palabra "Folk-lore" está formada por dos voces inglesas que etimológicamente significan: "folk", lo popular (más en su contenido demológico o sociológico que en el etnológico o racial); "lore" significó en la antigua Inglaterra las canciones de cuna tradicionales, más tarde todas las canciones tradicionales y, finalmente todo lo

[8] ZAMACOIS, JOAQUÍN. Curso de formas musicales. Editorial Labor S.A. Barcelona – Madrid – Buenos aires – Rio de Janeiro- México – Montevideo. 1960. (p. 3).
[9] KÜHN, CLEMENS. Tratado de la forma musical. IDEA BOOKS, S.A. España. 2003. (p. 17).

***tradicional**; así que puede definirse como tradición popular; esta tradición estaría constituida por todos los conocimientos del pueblo, es decir, por el **saber popular**. Lo que el pueblo "cree, piensa, dice y hace".*"[10]

Al hacer referencia de la música folclórica en Colombia, es preciso tener claridad en que esta tiene sus raíces en muchas partes del mundo, ya que la música folclórica colombiana, es una mezcla entre la música traída por los españoles (heredada de los árabes), con la música indígena de nuestros antepasados, y la música negra traída por los esclavos africanos.

"En 1492 con la invasión del continente americano por parte de los españoles, la tradición musical del "Viejo Mundo" muere, para dar paso a una nueva tradición musical, la del "Nuevo Mundo", en la confluyeron todos los nuevos y viejos habitantes de estas tierras, muy poco nos dice la historia sobre la música de los antiguos pobladores de esta comarca, algo claro es que poseían una, pues no hay ningún pueblo que carezca de esta, al respecto se dice que danzaban y cantan versos o canciones con alguna medida y consonancia, a manera de villancicos o canciones religiosas, pero se desconoce que tonalidades o escalas usaban para estas, así mismo se tiene registro acerca de algunos instrumentos como caracoles, fotutos, maracas y flautas, todos estos usados generalmente para cultos religioso o rituales; sería difícil rastrear algún vestigio de estas músicas indígenas en la música popular, pues con la llegada de los españoles se prohibió el canto, como manera de apartar a los nativos de su idolatría, y como el arte musical tiene un origen religioso, al acabar con los ritos, murió la música que los acompañaba, al igual que el idioma en que eran cantados"[11]*.*

No obstante, al desaparecer la música tradicional del viejo mundo, el nuevo mundo trae consigo una gran variedad de ritmos que, a través de los años se han ido expandiendo por las distintas regiones colombianas y han sido acogidos como tradición por la población. Entre las regiones del país, se encuentra la región andina, abarcada por los departamentos que atraviesa la cordillera central, comprende una gran variedad de ritmos folclóricos con cierta similitud musical, sin embargo, su ejecución puede cambiar según la ubicación donde se interpreten.

---

[10] ABADÍA MORALES, GUILLERMO. Compendio general de folklore colombiano. 3ed. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977. Biblioteca Básica Colombiana, 24. (p. 19).

[11] HURTADO RAMÍREZ, JUAN SEBASTIÁN. Análisis musical y propuesta interpretativa de las obras "Evocación y Paisaje Criollo", para guitarra solista del compositor colombiano Clemente Díaz. Trabajo de grado Licenciado en Música. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Programa Licenciatura en Música.

Dentro de los ritmos de esta región, se encuentra el vals, que fue acogido por esta, al llegar del viejo continente. Originariamente, el vals, en alemán Walzer, que significa girar, deriva de los Lander, danzas montañesas y rústicas del sur de Alemania y de Austria. Aunque principalmente había sido popularizado entre las clases sociales bajas, la burguesía y la nobleza no aceptaron este baile sino hasta finales de siglo XVIII cuando fue incluido en sus grandes y prestigiosos salones. A la llegada de este ritmo a Colombia, fue llamado "el Straus", por el compositor de valses Johan Straus, el cual fue, en parte, inspiración para los compositores colombianos para hacer el vals, parte de sus composiciones. Al igual que en Alemania, se interpretaba, en un principio, en prestigiosos salones de principales ciudades del país, pero con el pasar del tiempo, se popularizó tanto que pasó de dichos recintos, a plazas públicas.

El pasillo, que tiene por su origen europeo gran influencia del vals, ritmo de moda entonces en los salones de la sociedad del viejo continente. El pasillo es el aire y la danza de la libertad, pues se originó como expresión de alegría en el momento de la independencia.

Sus aires junto con los de las danzas, contradanzas, cuadrillas y valses, fueron introducidos al territorio en las postrimerías de la Colonia para convertirse, después de la Independencia, en la música característica de la vida republicana. Tal como en las demás canciones de las cordilleras, el pasillo se ejecutó en voz sola de trovador o en la conjugación de las dos voces típicas, primero y segundo.

*"La **etimología.** La denominación de "pasillo" como diminutivo de "paso" se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. Así, el "paso" corriente tiene un compás de $^{2}/_{4}$ y una longitud de 80 centímetros, el "pasodoble" como marcha de infantería tiene un compás de $^{6}/_{8}$ y una longitud de 68 a 70 centímetros. El "pasillo", en compás $^{3}/_{4}$ tiene una longitud de 25 y 35 centímetros".*[12]

Al igual que el vals, el pasillo o, como se le conocía antiguamente, el "vals criollo", inicialmente era tanto interpretado por y para la aristocracia y la pequeña burguesía, pero este ritmo se popularizó y fue adoptado por el propio pueblo proletario, tanto así como para ser motivación de muchos compositores, y así ser parte de la historia del repertorio nacional.

[12] ABADÍA MORALES, GUILLERMO. Compendio general de folklore colombiano. 3ed. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977. Biblioteca Básica Colombiana, 24. (p. 188).

Para interpretar los ritmos pertenecientes a la región andina colombiana, se han utilizado diferentes ensambles dentro de los cuales, por lo general, participan la bandola, el tiple o la guitarra, instrumentos tradicionales para la región.

"Los conjuntos llamados estudiantinas integrados por bandolas (2 a 6) que llevan el canto a primo y segundo, uno o más tiples que realizan las funciones de acompañamiento armónico y una guitarra, encargada de los bajos fundamentales y también, de acuerdo con la habilidad del ejecutante de ciertos contracantos e imitaciones".[13]

"Si en los salones predominaba la ejecución al piano (y para el piano se escribió la inmensa mayoría de los pasillos signados) o las conjugaciones llamadas arpas y liras que asociaban violines y flautas al piano y a los cordófonos populares, a veces asociados al laúd, en el ambiente puramente popular no se salían de los grupos de cuerdas llamados estudiantinas".[14]

De estas estudiantinas, fueron emergiendo grupos pequeños de cámara, como lo son los tríos de cuerdas, compuestos por: Bandola, tiple y guitarra, el cual cada uno complementa el formato, haciendo melodía y acompañamiento. *"Los grupos, o tríos musicales típicos están integrados siempre por bandola, a cuyo cargo está la melodía, y que concierta con el tiple, que le da su "sabor a tienda", y la guitarra que puntea los bajos, de modo que esta, está indisolublemente ligada a los otros dos".*[15]

La bandola, nacida de dos instrumentos europeos, la bandurria y la mandolina, que ha sufrido notables modificaciones hasta llegar a ser la bandola colombiana actual, es aquella que toma el protagonismo en la mayoría de ensambles en los que participa, como en los tríos típicos andinos. Según Pardo Tovar y Bermúdez Silva:

"La bandola es, como la antigua vihuela (observemos nosotros que en Antioquia se llamó 'vihuela' a la bandola hasta hace poco tiempo), ejecutada con plectro, o como la moderna mandolina, un instrumento de cuerdas pulsadas dispuestas en órdenes. Su función no es autónoma, como que se limita a realizar la melodía".[16]

---

[13] ABADÍA MORALES, GUILLERMO. La música folklórica colombiana. Bogotá 1973. Universidad Nacional de Colombia, dirección de divulgación cultural. (p. 149)

[14] ABADÍA MORALES, GUILLERMO. Compendio general de folklore colombiano. 3ed. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977. Biblioteca Básica Colombiana, 24. (p. 189).

[15] Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia 1942-66/1969-71 "Textos Sobre Música y Folklore" Vol. 1 Instituto Colombiano de Cultura. (p. 293).

[16] ABADÍA MORALES, GUILLERMO. La música folklórica colombiana. Bogotá 1973. Universidad Nacional de Colombia, dirección de divulgación cultural. (p. 149).

El tiple, hace parte del acompañamiento de un ensamble, o bien podría interpretarse de manera solista como se efectúa en la actualidad. Su nacimiento es una adaptación colombo-venezolana de la guitarra hispano-morisca, suprimiendo la quinta y sexta cuerda de la misma, dejando a un lado los sonidos graves de la guitarra para así acoplarse a los timbres usuales del canto de bambucos, torbellinos y guabinas.

"Así las cosas, es de suponer que con seis órdenes el quinto y el sexto forzosamente habrían de ser "muy graves" como en la guitarra actual de seis órdenes simples. Pensemos, además, que hubo un antiguo "discante" de 4 órdenes simples como el cuatro llanero o el ukelele y muchos "charanguillos" populares de cuatro órdenes simples del estilo de los de nuestro Litoral Pacífico y de los "quirquinchos" del Perú y Bolivia, fabricados en caparazón de armadillo. El tiple pudo limitarse a triplicar los cuatro órdenes simples".[17]

Por último, para complementar el acompañamiento en estos formatos andinos tradicionales, como el trío típico andino, se encuentra la guitarra, la cual, al igual que el tiple, cumple función armónica, en un registro más grave, y así completando el balance de agudos medios y graves. Su origen parte de la cithara, tanto estructural como etimológicamente. No se tiene una documentación específica que sostenga el lugar o la fecha surgimiento de la guitarra, aunque se sostiene frecuentemente que fueron los árabes los que introdujeron este instrumento a España con las invasiones de los Moros. Sin embargo se habla de una hipótesis más probable y es que *"la guitarra proviene de la cítara romana, de origen greco-asirio, y que los colonizadores romanos introdujeron en la península mucho tiempo antes de la invasión musulmana".*[18]

La guitarra que se conoce actualmente, ha sufrido ciertos cambios tales como su número de cuerdas, ya que existieron guitarras de cuatro, cinco, seis y siete cuerdas, o pares de cuerdas, mientras más cuerdas tenía, más grande era la guitarra; generalmente todas las cuerdas, exceptuando la más aguda, eran dobladas al unísono.

---

[17] ABADÍA MORALES, GUILLERMO. La música folklórica colombiana. Bogotá 1973. Universidad Nacional de Colombia, dirección de divulgación cultural. (p. 145).

[18] Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia 1942-66/1969-71 "Textos Sobre Música y Folklore" Vol. 1 Instituto Colombiano de Cultura. (p. 295).

5.3 ARMONÍA DEL SIGLO XX

En el transcurso de la historia de la música, la armonía ha tenido gran evolución al ampliar su rango sonoro y al explorar nuevos colores, incluyendo notas distintas a la tríada conocida tradicionalmente y a las dominantes que abarcaban cuatro notas (la tríada más la séptima). Según el compositor ruso N. Rimsky Korsakov los acordes de tríada son denominados perfectos.

"se llama acorde perfecto al acorde compuesto por su sonido fundamental, su tercera y su quinta. Según la diversa naturaleza de esos intervalos, el acorde perfecto puede ser considerado bajo cuatro aspectos: a) Acorde perfecto mayor, b) Acorde perfecto menor, c) Acorde perfecto disminuido, d) Acorde perfecto aumentado".[19]

Actualmente es común encontrar acordes de cuatro o más notas en cualquier grado de las tonalidades. Las notas superiores a la séptima, se les conoce como notas agregadas.

Las notas agregadas son utilizadas para dar color a la armonía y comienzan a ser muy comunes con la introducción de la neotonalidad en el siglo XX. El autor Vincent Persichetti afirma lo siguiente a cerca de las notas agregadas o sonidos agregados: "El sonido o sonidos añadidos son elementos modificadores pegados al acorde, de claros poderes direccionales y, como modificaciones de color, varían la textura más que la función de la estructura básica"[20].

Hasta muy entrado el siglo XIX, resultaba inaudito que un compositor mirara al pasado para recuperar un estilo anterior, por muy originalmente que lo hiciese. La música era principalmente un arte del presente. Con el aumento de la investigación, como otro camino posible de la experimentación, y la rápida divulgación de los resultados a través de publicaciones, conciertos y sociedades musicales que promocionaban la música antigua, la nueva conciencia del pasado produjo un cambio en la percepción y la relación establecida con la música. Este hecho dio lugar en el siglo XX a una nueva mirada sobre uno de los aspectos estructurales más fuertes de la historia de la música occidental: la tonalidad. A

[19] KORSAKOV. N. Rimsky. Tratado práctico de armonía. Nueva edición corregida de la traducción efectuada por Jacobo y Miguel Ficher directamente de la 13º edición rusa ampliada por Maximilian Steinberg. Morello S.A. Artes gráficas. Santander 982 – Capital el 28 de octubre de 1997. (p. 19).
[20] PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Real musical. Editores Carlos III N. º1 – 28013 Madrid. (p. 111).

esta nueva mirada se podría denominar Neotonalidad, no como a un movimiento estético cerrado en sí mismo, sino más bien como un concepto que permitirá comprender varios otros "ismos" relacionados y hasta incluidos en esta Neotonalidad, como lo son el primitivismo, el neoclasicismo y el pandiatonismo.

Para comprender de forma más precisa, se podría observar la actividad compositiva de otros autores contemporáneos a la época en la que estaba gestando y desarrollando el atonalismo, como por ejemplo Igor Stravinsky y Paul Hindemith.

Como su nombre lo indica, este estilo hace referencia a aquellas composiciones inspiradas de una forma u otras expresiones "primitivas" folklóricas o que recibieron la influencia de la tradición folklórica. Es por ello que algunos autores lo denominan como "folklorismo" o hasta "Neofolklorismo". La autora Svetlana Skriagina afirma a cerca de Neotonalidad lo siguiente:

"Neotonalidad y Neomodalidad surgen paralelamente, convirtiéndose en técnicas alternativas en las composiciones que quisieron conservar la tradición como contrapeso a las corrientes vanguardistas. Sin embargo la tonalidad como tipo de pensamiento musical, se ha transformado en el contexto de los nuevos enfoques estéticos que caracterizaron el arte del siglo pasado… Por lo tanto, la neotonalidad tiene las siguientes características particulares:

La primera, hace referencia a la ampliación de la escala hasta doce sonidos por medio de la alteración de la escala mayor y/o menor. No obstante, neotonalidad como principio organizador también puede realizarse en otras estructuras escalísticas. Así la escala puede mantener entre siete, ocho, nueve sonidos, hasta llegar o completar doce.

La segunda característica consiste en el acorde de tónica puede ser un acorde disonante. Los otros acordes que se encuentran en el perímetro de esa tónica, adquieren alto grado de disonancia.

La complejización de las relaciones funcionales entre el centro tonal y su periferia, constituyen la tercera característica de neotonalidad.

La cuarta característica radica en el uso de cualquier tipo de armonía, es decir, acordes de variada estructura interválica (conocidos hasta ahora) y su uso en las diversas relaciones interválico – armónicas."[21]

Al igual que en muchas obras de compositores colombianos, donde resaltan el folclor de nuestro país, tiempo atrás, en Europa, compositores como Chopin, Dvorak, Liszt, entre otros, tenían en sus obras marcada la influencia del folclor de cada uno de sus países de origen. Se puede apreciar de los compositores anteriormente mencionados, las Mazurkas de Chopin, las danzas eslavas de Dvorak y las rapsodias Húngaras de Liszt.

5.4 ANTECEDENTES

5.4.1 Antecedente 1. Internacional. Colombian Folk music in an international context. Autor: Andrés Ramón, Iceland Academy of the Arts.2010.

The following dissertation offers an overview of a wide range of musical styles found within Colombia's folk music tradition. It opens by presenting the international, historical and cultural context of the evolution of South America folk music as a whole, placing particular emphasis on the tri-ethnic nature that charaterises this sub-continent's folk music expressions. The interplay of the different elements pertaining to the native Amerindian, spanish (European) and African cultures is given a particular attention.

The thesis procedes with an analysis of the geographical, historical, demographic and culturals factors that have moulded the development of the plethora of musical styles found in Colombia. A substantial although not exhaustive list of musical styles is then presented according to the geographical regions where they are produced.

For each of the geographical regions in which Colombia is divided, a selection of the most representative and widespread is then presented in order to offer a deeper analysis of their musical traits. Of the more than one hundred folk musical styles found in Colombia, fifty of them are given a particular analysis in which their instrumental, rhythmical, harmonic and on certain occasions melodic components are presented in more detail. Their

[21] SKRIAGINA, SVETLANA. Análisis armónico, Neomodalidad y Neotonalidad. Bogotá: Universidad INCCA de Colombia, facultad de ciencias pedagógicas, humanas y sociales, programa profesional de música 2011. (p. 79).

ethnic constituents, that is to say, the elements originating from the native Amerindian, Spanish and black African cultures that characterise the various musical manifestations of the country's regions, are also identified.

5.4.2 Antecedente 2. Nacional. Aplicación de elementos compositivos a partir del análisis musical de la suite No. 3 para guitarra del maestro Gentil Montaña. Autor: Nelson Enrique Ortíz Mantilla. Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en Música, 2011.

"El inicio del trabajo da a conocer los dos aspectos básicos para el análisis de una pieza musical: el estructural - formal y el morfosintáctico. Dentro de este último, se encuentran elementos musicales esenciales para la realización de obras tales como el timbre, la densidad, el ritmo, etc. Explicándolos individualmente. Así mismo, se enseñan y se desarrollan los cinco ritmos que conforman la suite No 3 del Maestro Gentil Montaña que son: el pasillo, la danza, la guabina, el bambuco y el porro. Posteriormente, se procede al análisis estructural y formal de cada movimiento de la suite haciendo algunos apartes de elementos destacados y reiterativos que el autor usa para la composición. Basado en el análisis minucioso anterior, se prosigue a desarrollar una síntesis precisa de los elementos musicales más destacados que describen y caracterizan el estilo y la manera compositiva del maestro Gentil Montaña.

Finalmente, y después de mostrar todos los elementos plasmados en toda la suite, se sugiere una serie de pasos para la realización de una pieza musical de una forma académica y pedagógica, anexando una composición de un bambuco escrito con los elementos estudiados en todo el trabajo y bajo los parámetros sugeridos anteriormente".

5.4.3 Antecedente 3. Local. Análisis musical y propuesta interpretativa de las obras "Evocación y Paisaje Criollo", para guitarra solista del compositor colombiano Clemente Díaz. Autor: Juan Sebastián Hurtado Ramírez. Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Licenciatura en Música, 2014

Este informe es el resultado de un análisis musical de las obras para guitarra solista, "Evocación y Paisaje Criollo" del compositor colombiano Clemente Díaz, en los aspectos de la forma o estructura, la armonía, el registro del proceso de ensamble y la propuesta interpretativa de ambas obras. El análisis formal se realizó con base en los postulados de Joaquín

Zamacois y Berry Wallace, y el análisis armónico, con base en los postulados de Joaquín Zamacois y Walter Piston.
Se considera también la importancia del desarrollo de la música colombiana para guitarra solista dentro del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira. Por último, este informe consigna todo un enfoque de análisis, el cual puntualiza sobre los aspectos compositivos de las obras mencionadas.

6 METODOLOGÍA

6.1 TIPO DE TRABAJO

Este trabajo se realizó bajo el enfoque cualitativo y descriptivo; porque buscó registrar y describir el proceso de análisis musical de la obra Fantasía del escribano del escritor tolimense Jaime Romero, dentro del ámbito hermenéutico en tanto las orientaciones que brinda la obra misma.

6.1.1 Número y descripción de la población. Número de partituras: 1; número de compases: 143; movimientos:1, secciones: 3.

6.1.2 Descripción del objeto de estudio. Análisis musical de la obra Fantasía del escribano del compositor tolimense Jaime Romero.

6.1.3 Descripción de la Unidad de Análisis. Unidad de análisis musical; análisis armónico, rítmico, melódico, estructural. (Anexo E)

6.1.4 Descripción de la Muestra. No aplica.

6.1.5 Técnicas e Instrumentos de recolección de la información. Cuadros de recolección de información.

6.1.6 Estrategias para la aplicación. El proyecto se realizará a partir de un cronograma de actividades y el correspondiente análisis financiero. (Anexo F).

6.1.7 Formas de sistematización. Finale (MakeMusic, Inc., a Minnesota corporation; Office de Microsoft corp.).

6.1.8 Forma de monitoreo y control. Se realizará el control de actividades por medio de una guía de seguimiento de las actividades del proyecto, supervisada por la directora y asesora del trabajo (disponible en la plataforma U.T.P)[22] (Anexo G).

6.2 PROCEDIMIENTO

El procedimiento por el cual se realizó el proyecto, consta de las siguientes fases:

[22] Documento en Word, disponible en los cursos: Proyecto de grado e Investigación educativa, alojados en: http://plataforma.utp.edu.co/

6.2.1 Fase 1. Realizar el análisis de los aspectos armónicos de la obra “Fantasía del escribano” del compositor tolimense Jaime Romero.

De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1.** Se realizó la búsqueda bibliográfica de la teoría musical, respecto a los aspectos armónicos y su análisis.

- **Actividad 2.** Se realizó la demarcación de la partitura para señalar los aspectos armónicos que evidencia la obra, cómo y dónde se muestran; de esta forma registrarlos para su posterior análisis.

- **Actividad 3.** Se estableció la tonalidad principal y las tonalidades pasajeras, los acordes, sus disposiciones y la relación que guardan dentro del desarrollo de la obra partiendo de los aspectos demarcados en la partitura y estableciendo relación con el material bibliográfico consultado.

- **Actividad 4.** Se sintetizó y analizó los aspectos armónicos obtenidos de los trabajos de demarcación y reconocimiento anteriores.

- **Actividad 5.** Se realizó el diagrama del análisis de los aspectos armónicos.

6.2.2 Fase 2. Realizar el análisis de los aspectos rítmicos de la obra “Fantasía del escribano” del compositor tolimense Jaime Romero.

De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1.** Se realizó la búsqueda bibliográfica de la teoría musical, respecto a los aspectos rítmicos y su análisis.

- **Actividad 2.** Se hizo la demarcación de la partitura para señalar los aspectos rítmicos que evidencia la obra, como y donde se muestran; de esta forma registrarlos para su posterior análisis.

- **Actividad 3.** Se estableció el tempo, la figuración, los motivos y coeficientes rítmicos de la obra partiendo de los aspectos demarcados en la partitura y estableciendo relación con el material bibliográfico consultado.

- **Actividad 4.** Se sintetizó y analizó los aspectos rítmicos obtenidos de los trabajos de demarcación y reconocimiento anteriores.

- **Actividad 5.** Se realizó el diagrama del análisis de los aspectos rítmicos.

6.2.3 Fase 3. Realizar el análisis de los aspectos melódicos de la obra "Fantasía del escribano" del compositor tolimense Jaime Romero.

De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1.** Se hizo la búsqueda bibliográfica de la teoría musical, respecto a los aspectos melódicos y su análisis.

- **Actividad 2.** Se hizo la demarcación de la partitura para señalar los aspectos melódicos que evidencia la obra, como y donde se muestran; de esta forma registrarlos para su posterior análisis.

- **Actividad 3.** Se establecieron las melodías principales y secundarias, los temas y su tratamiento dentro de la obra partiendo de los aspectos demarcados en la partitura y estableciendo relación con el material bibliográfico consultado.

- **Actividad 4.** Se sintetizaron y analizaron los aspectos melódicos obtenidos de los trabajos de demarcación y reconocimiento anteriores.

- **Actividad 5.** Se realizó el diagrama del análisis de los aspectos melódicos.

6.2.4 Fase 4. Realizar el análisis de la estructura formal de la obra "Fantasía del escribano" del compositor tolimense Jaime Romero.

De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1.** Se hizo búsqueda bibliográfica de la teoría musical, respecto a los aspectos de la estructura formal de la obra y su análisis.

- **Actividad 2.** Se realizó la demarcación de la partitura para señalar los aspectos de la estructura formal que evidencia la obra, como y donde se muestran; de esta forma registrarlos para su posterior análisis.

- **Actividad 3.** Se establecieron los incisos, las frases y las semifrases que se desarrollan dentro de la obra partiendo de los aspectos demarcados en la partitura y estableciendo relación con el material bibliográfico consultado.

- **Actividad 4.** Se sintetizaron y analizaron los aspectos de la estructura formal obtenidos de los trabajos de demarcación y reconocimiento anteriores.

- **Actividad 5.** Se realizó el diagrama del análisis de los aspectos de la estructura formal.

7 RESULTADOS

El siguiente análisis musical está dividido según la estructura formal de la obra, la cual está comprendida por una introducción, primera parte (A), segunda parte (B), tercera parte (C).

INTRODUCCIÓN

La obra expone una introducción que comprende los compases 1 al 6. Tonalidad en Sol, tempo inicial igual 90 (*Andante),* métrica de $^{6}/_{4}$. En el compás 5 aumenta el tempo igual 110 y presenta un cambio a $^{3}/_{4}$ denominado polimetría. En el compás 6 podemos apreciar un acorde de dominante el cual contiene una segunda bemol como nota agregada.

Ilustración 1.Polimetría realizada en la introducción-Acorde con notas agregadas.



PRIMERA PARTE (A)

La primera parte (A) está compuesta por 39 compases que van desde el 7 hasta el 49, con tempo igual 95 (*Moderato)* en la tonalidad de Sol. Está dividida en dos pequeñas partes (a y b).

Parte a

Comienza desde el compás 7 hasta el 24. Está compuesta por 2 periodos, cada uno de dos frases. El primer periodo, contiene dos frases de 4 compases, mientras el segundo, contiene dos frases de 5 compases. El movimiento rítmico que lleva la melodía, se presenta en toda esta parte (inicia con silencio de corchea, seguido de dos semicorcheas o una corchea, y el resto del compás con corcheas). También podemos apreciar en la misma que los instrumentos acompañantes (Tiple, guitarra), llevan el ritmo básico de pasillo lento, y en determinado momento abandonan el ritmo para acompañar la melodía con una segunda voz.

Ilustración 2.Motivo rítmico melódico – Ritmo de pasillo lento colombiano



Parte b

Comienza desde el compás 25 hasta el 45. Está compuesta por dos periodos de dos frases cada uno, una frase complementaria y una transición que conecta el final de la parte A con la parte B.

A continuación podemos apreciar el cambio de instrumento que lleva la melodía, en este caso cambió al tiple. La melodía se presenta con una segunda voz en intervalo de sexta.

Ilustración 3.Melodía en el tiple – Intervalos de sexta – Inicio parte b



Algo particular que se puede encontrar en esta sección de la primera parte es el movimiento melódico por cromatismo (movimiento ascendente o descendente por semitonos), los cuales se pueden encontrar en los compases (37, 41).

Ilustración 4.Acorde de dominante secundaria – Ausencia del ritmo de pasillo – Cromatismos.





En la siguiente ilustración (página siguiente), se puede apreciar una modulación a la tonalidad Do mayor, previa al final de la parte *b*. Se puede apreciar un pedal de dominante en la guitarra, ya que mientras el bajo hace la nota fundamental de la dominante, el resto de las notas pertenecen a la función de subdominante. A continuación se vuelve a presentar un acorde de dominante con séptima y segunda bemol agregada (presente anteriormente en la ilustración 1), dando así, fin a esta parte.

Ilustración 5.Modulación – Pedal de dominante – Acorde con nota agregada.



A continuación se aprecia una transición que el compositor utiliza como puente para conectar la parte b con la parte B.

Ilustración 6.Transición – Fin de la parte b.



SEGUNDA PARTE (B)

La segunda parte (B) está compuesta por 38 compases, que va desde el compás 50 hasta el 103, con tempo igual a *Allegro*, tonalidad de Do, donde se conserva el manejo inicial de la melodía y acompañamiento entre los tres instrumentos (Bandola melodía, Tiple y Guitarra acompañamiento).
Se marca esta parte como la segunda, puesto que contrasta con la primera, haciéndolo presente en el cambio de tonalidad (antes Sol, ahora Do), en el motivo rítmico y melódico (antes notas cortas, ahora notas largas), y en el ritmo (antes pasillo, ahora vals). Se divide en tres pequeñas partes (c, d y c').

Parte c

Empieza en el compás 50 hasta el compás 73, compuesta por tres periodos, el primero regular con dos frases de cuatro compases, el segundo irregular, la primera frase de cuatro compases, y la segunda de tres, el tercero regular con dos frases de cuatro compases.
A lo largo de la segunda parte se hace evidente el ritmo de Vals, el cual está escrito en compás de $^{3}/_{4,}$ con una figuración de tres negras, o en su defecto, silencio de negra seguido de dos negras. El acompañamiento, al igual que en la primera parte (A), es interpretado por el Tiple y la Guitarra.
Se logra apreciar una modulación a La, que inicia en el compás 57 y termina en el compás 63. Lo anterior se podrá apreciar en la ilustración en la página siguiente.

Ilustración 7. Inicio segunda parte – ritmo de vals – Modulación.



En la siguiente ilustración, se marca el desarrollo del motivo rítmico melódico, el cual dio la apertura a la parte c (ilustración 6), en este caso presenta variaciones rítmicas, y conserva la intención melódica. También presenta variación en el tiple, puesto que anteriormente interpretaba ritmo de vals, y ahora acompaña a la melodía con una segunda voz. Se presentan dobles dominantes y dominante secundaria hacia el sexto grado.

Ilustración 8.Desarrollo motivo rítmico melódico – Segunda voz – Acordes de dominante secundaria.



Parte d

Comienza en el compás 74 hasta el 88. Está compuesta por tres frases (dos regulares de 4 compases, y una irregular de 7). La característica principal de esta parte es el movimiento cromático que presenta en los tres instrumentos.

Ilustración 9 Inicio parte d – Movimiento cromático.



Parte c’

Comienza en el compás 89 y finaliza en el 103. Se compone de un periodo de dos frases regulares de 4 compases, seguido por una frase irregular de 7 compases. El inicio de c’, retoma la melodía del desarrollo que anteriormente interpretó la bandola (ilustración 7), en esta ocasión, la interpreta el tiple, que genera un cambio de color sonoro al motivo melódico. Un componente de la armonía que el compositor ha desarrollado durante estas dos primeras partes de la obra (A y B) son las dominantes secundarias. A partir del compás 93 hasta el final de la parte c’, la guitarra abandona el ritmo de vals para acompañar la melodía con arpegios.

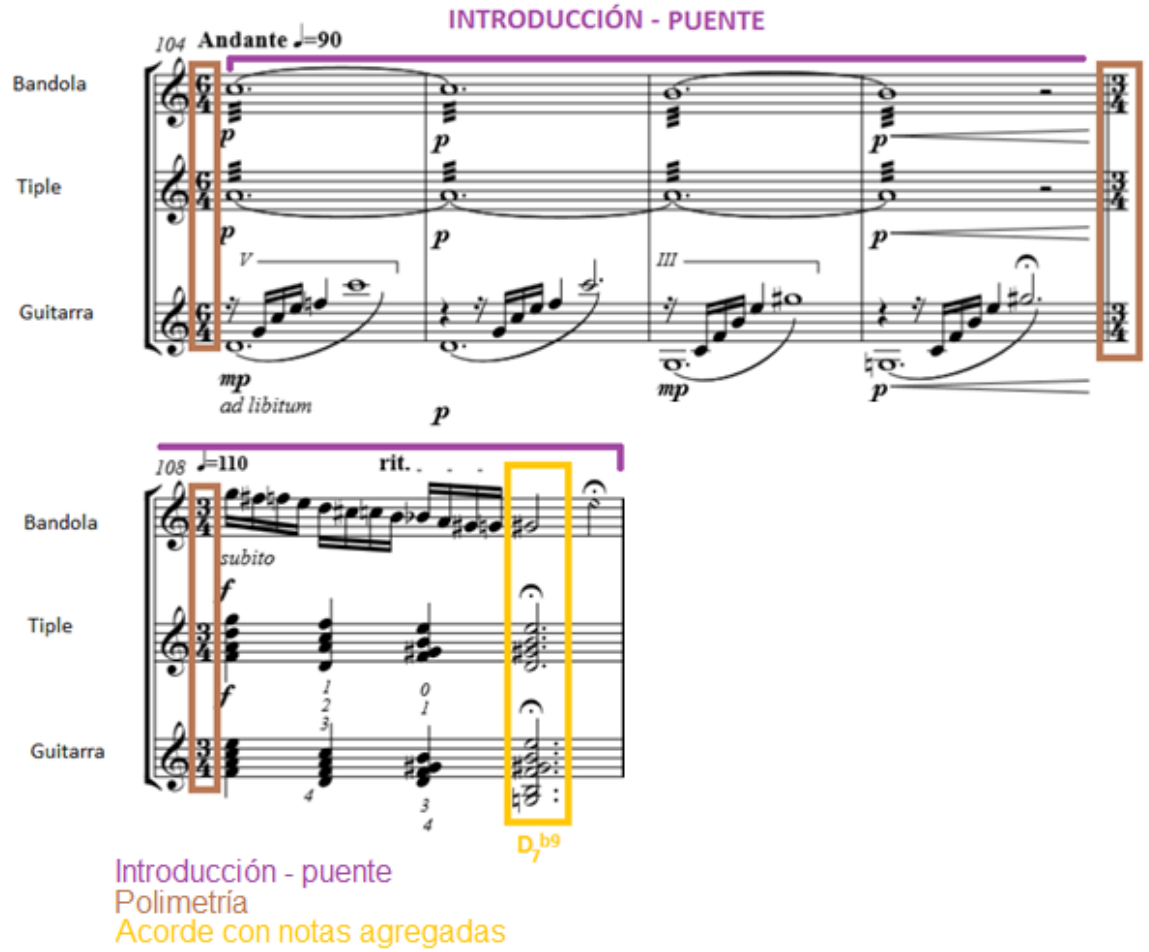
Ilustración 10.Inicio parte c’ – Melodía en el tiple – Acordes de dominante secundaria – Ausencia del ritmo de vals.



INTRODUCCIÓN COMO PUENTE

En esta parte de la obra, el compositor utiliza la introducción como un puente para conectar las partes *B* y *C,* donde se vuelven a presentar una polimetría y un acorde de dominante con segunda bemol, como en el inicio de la obra (ilustración 1); esta no lleva cambios o variaciones.

Ilustración 11.Introducción como puente – Polimetría – Acorde con notas agregadas.



TERCERA PARTE (C)

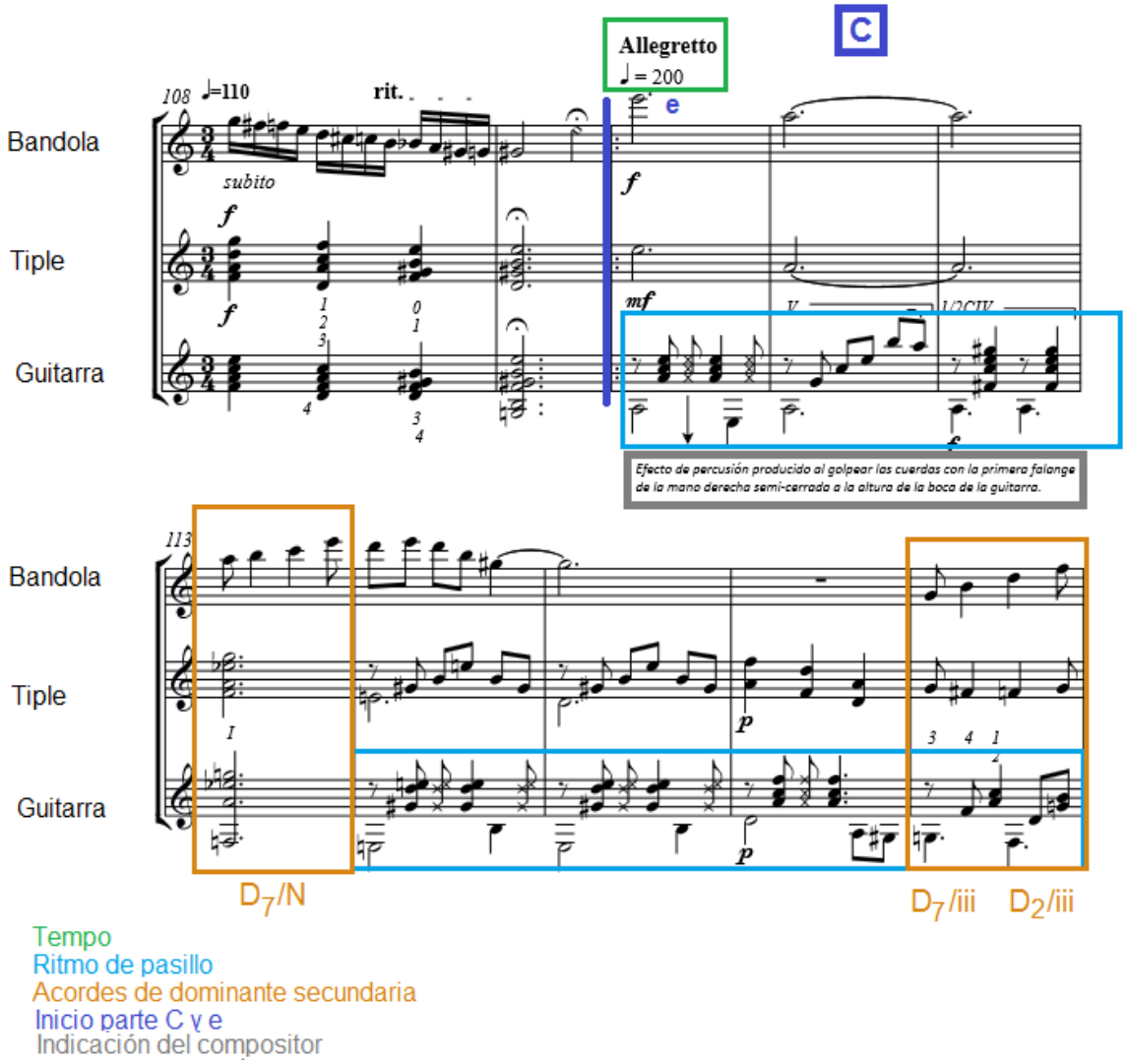
La tercera parte (C) está compuesta por 33 compases, que inicia desde el compás 110 y finaliza en el compás 143, con tempo igual a 200 *Allegretto*, tonalidad de La menor. Esta se divide en tres partes pequeñas (e, f, f') y coda. En esta parte, como en las anteriores, el compositor destaca desde el principio a la bandola interpretando la melodía. El tiple, en el inicio de esta, interpreta una segunda voz acompañando la melodía, exceptuando ciertos momentos donde interpreta ritmo de pasillo (compases 120-126, 140-142), mientras que la guitarra, conserva la función del ritmo acompañante, exceptuando los compases 125, 128-130, 137, donde interpreta una segunda voz.
Se marca esta como la tercera parte, ya que es totalmente contrastante con la anterior; desde la tonalidad, antes Do, ahora La menor, hasta el ritmo que se interpreta, antes vals, ahora pasillo.

Parte e

Comienza en el compás 110 y finaliza en el 119. Se compone de tres frases, dos de 3 compases y una de 4 compases. En esta parte, el compositor decide utilizar una vez más el ritmo de pasillo, como en la primera parte (ilustración 2). En esta ocasión el tempo se ha incrementado (antes negra igual 95, ahora negra igual 200), volviéndolo así un pasillo fiestero.

En ésta sección el compositor hace una indicación para la ejecución del ritmo de pasillo en la guitarra: "*Efecto de percusión producido al golpear las cuerdas con la primera falange de la mano derecha semi-cerrada a la altura de la boca de la guitarra"* con la cual le da variedad al ritmo de pasillo.

Ilustración 12.Ritmo de pasillo – Acordes de dominante secundaria.



Parte f

Comienza en el compás 120 y finaliza en el compás 131, compuesta por una frase con una extensión de 10 compases, seguida de una repetición reducida de 8 compases. El ritmo de pasillo fiestero se diferencia del pasillo lento, además de su aumento de velocidad, en la figuración que el tiple interpreta, puesto que en el pasillo lento, su escritura es de corchea negra, corchea negra, mientras que el pasillo fiestero está compuesto rítmicamente por seis corcheas. Un efecto rítmico característico en el acompañamiento del tiple es el aplatillado, que simula el sonido de un platillo, el compositor lo marca en la partitura a través de acentos en

la tercera y sexta corchea del ritmo acompañante. A lo largo de la obra, el compositor ha hecho uso de los acordes con notas agregadas en función de dominante, exceptuando este caso, donde se aprecia un acorde de subdominante con séptima y segunda. También se aprecia un acorde de dominante con la segunda bemol, la cuarta y la sexta.

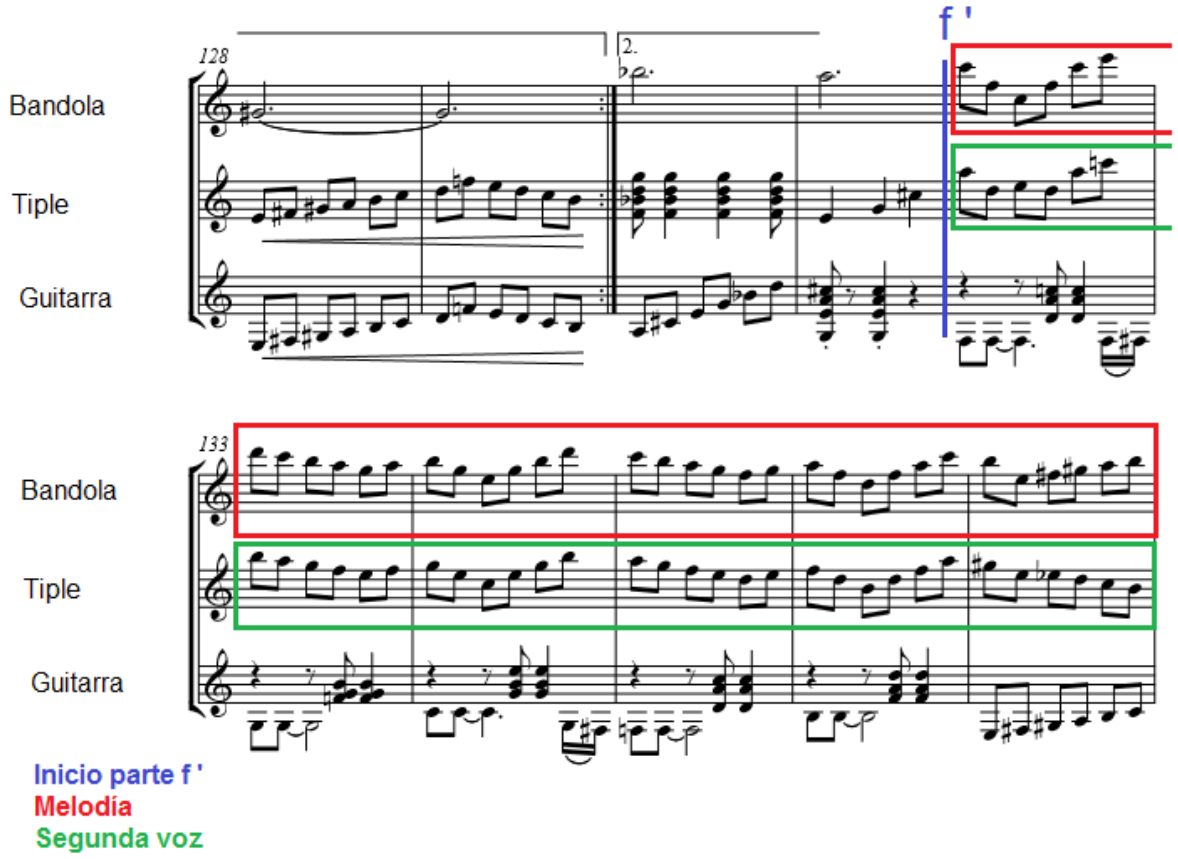
Ilustración 13.Acorde con notas agregadas – Ritmo de pasillo fiestero – Contestación a la melodía – Fin de la parte f.



Parte f’

Comienza en el compás 132 y termina en el compás 139, al igual que la parte f, está compuesta por una frase de 8 compases, donde el tiple se une a la bandola interpretando una segunda voz una tercera por debajo de la melodía.

Ilustración 14. Inicio parte f ‘- Melodía – Segunda voz.



Coda

A continuación, el compositor realiza una pequeña coda, utilizando una cadencia para finalizar la obra. En esta parte, se aprecia una dominante con quinta partida, es decir, con quinta bemol y quinta sostenida, utilizada así para dar más tensión a la función de dominante, también se observa una dominante con nota agregada (segunda aumentada). Por último, se aprecia en el último compás (143), la *Tercera de picardía,* ya que la tercera parte C se desarrolla en la tonalidad de La menor y en la resolución final, donde debería terminar en La menor, termina en La mayor.

Ilustración 15.Coda y Final de la obra – Acorde con quinta partida – Acorde con segunda sostenida – Acorde con tercera de picardía.



8 DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Teniendo en cuenta la bibliografía presentada en el marco teórico y los antecedentes consultados, se encuentra afinidad entre los conceptos investigados y los recursos utilizados por el compositor de la obra.

Aclara Nelson Enrique Ortíz Mantilla en su tesis Aplicación de elementos compositivos a partir del análisis musical de la suite No. 3 para guitarra del maestro Gentil Montaña, la importancia de abarcar un amplio y minucioso análisis dentro de los componentes musicales que suceden en cada una de las partes de una obra, seguido de una síntesis precisa de los elementos más destacados que describen y caracterizan el estilo y la manera compositiva del autor, con el fin de resaltar los componentes contrastantes de la misma.

Teniendo en cuenta lo anterior, se encontró que Jaime Romero (compositor de “La Fantasía del Escribano), dentro de la obra analizada, utilizó elementos de la música que no se encuentran comunes dentro del género pasillo andino tradicional colombiano, que la diferencia significativamente de los demás, tales como el uso de los tres instrumentos del trío típico andino para interpretar la melodía en cada uno de ellos; según el autor Guillermo Abadía Morales, en su texto “Compendio general de folklore colombiano”, hace aclaración en que el instrumento que protagoniza con la melodía es la bandola, el tiple acompaña y la guitarra complementa con los bajos exclusivamente.

Gracias al trabajo de Juan Sebastián Hurtado Ramírez Análisis musical y propuesta interpretativa de las obras "Evocación y Paisaje Criollo", para guitarra solista del compositor colombiano Clemente Díaz, se pudo tener certeza que en la música andina tradicional instrumental colombiana, los compositores acogen un pensamiento “sonorial”, el cual se vio reflejado en “La Fantasía del Escribano”, puesto que se encontró, al realizar el análisis, que aunque la obra refleje cierta afinidad con lo tradicional, en su estructura armónica y formal, se hacen evidentes componentes que difieren con la música andina tradicional instrumental, dejando así, una importancia mayor a la hora de realizar un análisis musical de una obra sin importar el género de la misma. Como referencia al pasillo andino instrumental colombiano se puede tener en cuenta este trabajo.

9 CONCLUSIONES

- La obra en su estructura formal, cuenta con una breve introducción y tres partes (A, B, C), las cuales contrastan entre sí, cumpliendo con los parámetros estructurales de los pasillos instrumentales andinos tradicionales colombianos. Sin embargo el compositor hace uso de periodos irregulares en la obra, lo cual es inusual, dentro de la música andina tradicional colombiana.

- El uso de la introducción como puente conector entre las partes B y C, es uno de los recursos utilizados por el compositor en esta obra, lo cual es poco usual dentro de la música instrumental andina colombiana.

- La inclusión de un ritmo distinto al inicial dentro de la pieza es poco común, en este caso el “Vals”, que abarca toda la segunda parte (B) y tiene gran relevancia dentro de la obra.

- Los acordes con notas agregadas, propios de la neotonalidad, y las dominantes secundarias, son utilizados para adornar la armonía y generar momentos de tensión, dando así un enriquecimiento sonoro.

- El compositor hace uso de motivos melódico rítmicos característicos, como las escalas ascendentes, descendentes e interválicas tanto diatónicas como cromáticas.

10 RECOMENDACIONES

- Se recomienda realizar un análisis musical minucioso, el cual abarque la mayor cantidad de aspectos que se puedan encontrar en las distintas obras, para así tener una perspectiva más amplia y una vista desde los ojos del compositor.
- Para tener un análisis fructífero y ordenado, es aconsejable comenzar analizando la estructura formal, seguida de la estructura armónica, por último, la estructura melódico-rítmica y otros aspectos que se consideren pertinentes a la hora de analizar una obra.
- Se recomienda también tener referencias auditivas de distintos intérpretes que ejecuten la obra a analizar.
- Las asesorías de parte de docentes y/o personas que estén capacitadas en temas que requieran conocimientos de armonía y estructuras musicales se consideran importantes para así tener una perspectiva distinta a la propia.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADÍA MORALES, GUILLERMO. Compendio general de folklore colombiano. 3ed. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977. Biblioteca Básica Colombiana, 24.
- ABADÍA MORALES, GUILLERMO. La música folklórica colombiana. Bogotá 1973. Universidad Nacional de Colombia, dirección de divulgación cultural.
- Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia 1942-66/1969-71 “Textos Sobre Música y Folklore” Vol. 1 Instituto Colombiano de Cultura.
- GUZMAN, NARANJO, Alberto. Historia crítica de las Teorías de la Música y los Modelos de Análisis Musical. Cali 2007, Universidad del Valle.
- HURTADO RAMÌREZ, JUAN SEBASTIÁN. Análisis musical y propuesta interpretativa de las obras "Evocación y Paisaje Criollo", para guitarra solista del compositor colombiano Clemente Díaz. . Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Licenciatura en Música, 2014.
- KORSAKOV. N. Rimsky. Tratado práctico de armonía. Nueva edición corregida de la traducción efectuada por Jacobo y Miguel Ficher directamente de la 13º edición rusa ampliada por Maximilian Steinberg. Morello S.A. Artes gráficas. Santander 982 – Capital el 28 de octubre de 1997
- KÜHN, CLEMENS. Tratado de la forma musical. IDEA BOOKS, S.A. España. 2003.
- ORTÍZ MANTILLA, NELSON ENRIQUE. Aplicación de elementos compositivos a partir del análisis musical de la suite No. 3 para guitarra del maestro Gentil Montaña. Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en Música, 2011.
- PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Real musical. Editores Carlos III N. º1 – 28013 Madrid.
- RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de la Música. 1ª edición, Enero de 1984, 4ª Impresión, Mayo de 1994. México: Editorial Diana, 1994.
- ROCA ARENCIBIA, DANIEL Análisis de partituras y Análisis para la interpretación: dos modelos de trabajo.
- SADIE, Stanley. Diccionario Akal/Grove de la música. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2000.

- SKRIAGINA, SVETLANA. Análisis armónico, Neomodalidad y Neotonalidad. Bogotá: Universidad INCCA de Colombia, facultad de ciencias pedagógicas, humanas y sociales, programa profesional de música 2011.
- ZAMACOIS, JOAQUÍN. Curso de formas musicales. Editorial Labor S.A. Barcelona – Madrid – Buenos aires – Rio de Janeiro- México – Montevideo. 1960.

BIBLIOGRAFÍA EN SEGUNDA LENGUA

- RAMÓN, ANDRÉS. Colombian Folk music in an international context. Iceland Academy of the Arts.2010.