

ARREGLOS PARA CUARTETO TÍPICO COLOMBIANO

NELSON AUGUSTO BOHÓRQUEZ CASTRO

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
ESCUELA DE MÚSICA

PEREIRA

2009

ARREGLOS PARA CUARTETO TÍCO COLOMBIANO

NELSON AUGUSTO BOHÓRQUEZ CASTRO

Trabajo Presentado Como

Requisito Para Optar al Título de

Licenciado en Música

Director:

BENJAMIN CARDONA OSUNA

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA

FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES

ESCUELA DE MÚSICA

PEREIRA

2009

Nota de Aceptación

Pereira, Mayo de 2009

INDICE

INTRODUCCION	1
1. DEFINICION DEL PROYECTO	2
2. JUSTIFICACION	3
3. OBJETIVOS	7
3.1. General	7
3.2. Específicos	7
4. MARCO DE REFERENCIA	8
4.1. Antecedentes	11
4.2. Marco Teórico	12
4.2.1. Estructuras armónicas frecuentes dentro de la propuesta	13
4.2.2. Propuestas actuales en la Música Colombiana y el Cuarteto Típico Colombiano	14
5. ESTRUCTURA DE LA UNIDAD DE ANALISIS	16
6. DISEÑO METODOLOGICO	17
6.1. Elaboración de arreglos	18
6.1.1. Análisis de las obras	18
6.1.2. Elección de tonalidades	19
6.2. montaje	19
7. DESARROLLO	20
7.1. El Cuarteto Típico Colombiano	20
7.1.1. Instrumentos que lo conforman	21
7.1.1.1. El Tiple Colombiano	21
7.1.1.2. La Guitarra	23
7.1.1.3. La Bandola Andina Colombiana	25
7.2. Análisis musical de las obras	27

7.2.1.	Bunde	27
7.2.2.	El Vals del Adiós	35
7.2.3.	Aterrizando	43
7.2.4.	Canción sin Palabras	56
7.2.5.	El Alacrán	63
7.2.6.	El Cucarrón	70
7.2.7.	Ana Elisa	80
7.2.8.	Guabina Obvia	99
7.2.9.	Mi Capricho	111
7.2.10.	Angélica	121
7.2.11.	Lucy	128
7.2.12.	Festival	138
7.3.	Ritmos Utilizados en el Proyecto	143
7.3.1.	Guabina	143
7.3.2.	Bambuco	144
7.3.3.	Pasillo	147
7.3.4.	One Step	148
7.3.5.	Tango	149
7.3.6.	Polka	151
7.3.7.	Bunde	152
7.3.8.	Vals	153
7.4.	Compositores	155
8.	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	165
8.1.	Conclusiones	165
8.2.	Recomendaciones	165
9.	ANEXOS	167
9.1.	Arreglos	167
9.2.	Fotos	167
10.	PERSONAS QUE PARTICIPAN EN EL PROYECTO	168
11.	GLOSARIO	169

12. RECURSOS DISPONIBLES	172
13. CRONOGRAMA	173
14. BBLIOGRAFIA	CLXXIV

INTRODUCCION

La realización de un trabajo creativo con respecto del desarrollo de la nueva música Colombiana y hablando más concretamente del campo de los arreglos, comprende una labor de investigación estilística, de contexto, de formas musicales entre otras. Además, implica el análisis musical exhaustivo de la forma musical, el estilo armónico, el estilo melódico y las formulas rítmicas; es también necesario el conocimiento de los instrumentos musicales para los cuales se va a escribir.

Así mismo, y para dar al proyecto mayores alcances fuera de los meramente musicales, debe tenerse en cuenta el nivel de ejecución para el cual se va a escribir porque, se trata de propiciar la interacción de los estudiantes con las nuevas tendencias y de recoger las diferentes experiencias con el fin de favorecer el enriquecimiento del proceso pedagógico y artístico y, en otro sentido, de contribuir con la documentación e identificación de los procesos de creación musical en la región.

1. DEFINICION DEL PROYECTO

Dentro de la práctica de conjunto cuerdas típicas de la Escuela de Música de la Universidad Tecnológica de Pereira hay un interés en la ampliación del repertorio estudiantil y de concurso para cuarteto típico colombiano, además, hay un potencial humano y musical cuyas características pueden ser complementadas con un repertorio que ofrezca otras posibilidades técnicas y musicales.

El material del que se dispone (partituras) actualmente para este tipo de agrupación es susceptible de ser complementado con la intención de enrutar las capacidades técnico-musicales hacia un repertorio con nuevas exigencias para los semestres avanzados de la práctica de conjunto cuerdas típicas.

Con este trabajo se pretende generar un paquete de 12 arreglos que se adecúen a las capacidades y necesidades técnico-musicales de los estudiantes de los semestres avanzados de la modalidad de cuerdas típicas y que tengan además una estructura rítmico-armónica de carácter moderno que complemente el repertorio existente para el trabajo del área.

2. JUSTIFICACIÓN

Los jóvenes integrantes del énfasis de cuerdas típicas de la Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, en su afán de modernizar su repertorio con obras de compositores contemporáneos, optan por incluir en su repertorio musical piezas que están mas allá de sus capacidades técnicas en el instrumento y de su interpretación musical como grupo, haciendo que se desmotiven o incluso se hagan daño físicamente por intentar conseguir un resultado musical que aun no les ha sido presentado en su clase de práctica de conjunto o en su clase de instrumento.

Por esto se presenta como propuesta un repertorio musical para cuarteto típico colombiano que se pueda ajustar a los grupos de los niveles avanzados de la modalidad de cuerdas típicas de la Universidad Tecnológica de Pereira que tiene como objetivo principal enriquecer el repertorio musical del énfasis con obras de con un color más moderno y con nuevos retos en el instrumento y como conjunto.

Sabemos que en la cátedra de cuerdas típicas se ha trabajado desde hace ya varios años con obras del repertorio tradicional colombiano, estas obras aunque bien son un patrimonio musical, no satisfacen las ambiciones de los estudiantes que quieren tener un repertorio diferente con obras que tengan un lenguaje armónico más moderno que el de las obras que han trabajado a lo largo de su carrera.

“Dentro de la música andina Colombiana, el contrapunto, algo de variación, la expansión armónica dentro de la armonía tradicional, un poco de polifonía dentro de la textura homofónica, y mas recientemente, el empleo de amalgamas, superposiciones métricas, cambios momentáneos de compás y la gran variedad de matices agógicos son elementos que se han adherido a las ultimas propuestas interpretativas, (algunos de estos elementos sin ser adoptados formalmente¹), y que resultan muy importantes a la hora de elaborar arreglos de Música Colombiana.”

Debido a esto se muestran los jóvenes estudiantes ávidos de aumentar su repertorio con las nuevas propuestas rítmicas, armónicas, melódicas y de efectos. Teniendo esto en cuenta, la estructuración de los arreglos se diseñará con base en el desarrollo de estas nuevas tendencias de la música colombiana y en las habilidades técnicas-instrumentales y musicales que se desarrollan a través del programa.

En el contexto nacional, el cuarteto típico colombiano ha perdido adeptos por la idea generalizada de experimentar con diferentes colores y es por eso que hoy en día en los concursos nacionales de

¹ **El contrapunto**, se ha adoptado después de bien establecida la homofonía en la música Colombiana, iniciando con maestros académicos como Luis A. Calvo, y no académicos como Álvaro Romero, los cuales son piezas importantes en la elaboración de un estilo nacionalista.

La Variación es utilizada no como forma musical sino como fragmentos de las obras, brindando nuevas sonoridades; ejemplo de su utilización, son el maestro Luis Fernando León en arreglos de obras como Humorismo (versión elaborada para Nogal), y Rubén Darío Gómez Prada con Septófono y en sus arreglos para banda musical.

La Polifonía, pero las diferentes voces resultan en ocasiones muy contrapuntísticas, dejando por un momento a un lado la homofonía tan constante en la música Colombiana.

música colombiana, es común encontrarse con ensambles como el quinteto de clarinetes, el quinteto de bronce, tríos instrumentales conformados por piano, bajo eléctrico y bandola o flauta travesa, cuatro llanero y contrabajo y otras combinaciones que abren paso a diferentes texturaciones, llevando a los nuevos compositores y arreglistas a estudiar todas estas nuevas posibilidades dejando inconsciente e inintencionalmente de lado el cuarteto típico colombiano.

El Cuarteto Típico Colombiano es un formato instrumental que requiere ser considerado a igual nivel que los formatos instrumentales que han logrado una mayor popularidad en el país a través de las últimas décadas; así mismo, requiere de un estudio técnico y elaborado, que se adapte al nuevo contexto musical en el cual se desenvuelve y que brinde a los intérpretes experiencias al entrar en contacto con otros aires musicales internacionales; esto, teniendo en cuenta que además del avance técnico instrumental, se desarrolla un individuo con un conocimiento general de la música, para lo que se hace necesario vivenciar y revivir distintas épocas y formas musicales con el particular color del ensamble.

Tomando como referencia lo anterior, se realiza esta propuesta de arreglos de 12 obras musicales, con propuestas de interpretación y una exploración tímbrica, armónica y rítmica aprovechando las características de cada instrumento que integra el formato y las propias características orquestales del formato en sí. En estas obras se busca ampliar el grado de sensibilidad musical y de interpretación de los instrumentistas mediante el empleo de

nuevos colores armónicos y de combinaciones rítmicas inusuales, a la vez que se enriquece el repertorio para Cuarteto Típico Colombiano.

3. OBJETIVOS

3.1. General

Realizar 12 arreglos de obras musicales para formato de cuarteto típico colombiano que sea coherente con las habilidades musicales que se desarrollan en cada semestre de la Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira

3.2. Específicos

- Escoger el repertorio adecuado de acuerdo con las capacidades de los estudiantes de la práctica de conjunto Cuerdas Típicas.
- Escribir los arreglos con las características musicales de los estudiantes de los semestres avanzados de la practica de conjunto Cuerdas Típicas
- Realizar un análisis sistemático de cada obra, donde se sustenten los elementos musicales, técnicos e interpretativos empleados en los arreglos.
- Poner en escena el montaje realizado.

4. MARCO DE REFERENCIA

Los diferentes énfasis musicales que ofrece el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira han llevado a los estudiantes de la escuela de música a desarrollar competencias instrumentales de cada vez mejor calidad; además del desarrollo musical, el estudio de la pedagogía les permitirá a los futuros profesionales desenvolverse con destreza en su vida laboral. Estos procesos de formación, buscan contribuir al desarrollo cultural de la región a través de las diferentes actividades que desde allí se generan.

El área de cuerdas típicas ha basado sus procesos formativos a través del apoyo en la conformación de grupos que se desarrollan en horarios extra clase y en los cuales los jóvenes exploran sus instrumentos en búsqueda de un sonido característico apoyándose en la asesoría técnica de sus maestros de instrumento. El formato de cuarteto típico junto al de trío típico y la estudiantina son pues los grupos instrumentales sobre los que los estudiantes tienen más posibilidades de explorar por la riqueza armónica con la que se cuenta.

El cuarteto típico conformado por dos bandolas un tiple y una guitarra es la opción por la que más se inclinan los estudiantes porque en este formato instrumental podemos encontrar un equilibrio entre el peso armónico que tiene una estudiantina y la versatilidad de un trío. Es además uno de los mejores formatos

para el estudio de los aires musicales de la región andina colombiana.

La estimulación de la creación de nuevas propuestas musicales como la del Cuarteto 6x8 de la Universidad Tecnológica de Pereira, ha incentivado a otros estudiantes del énfasis a trabajar en pro de la formación de nuevas agrupaciones que los impulse en el ámbito académico y laboral buscando continuar con la labor cultural de sembrar valores patrióticos hacia las manifestaciones propias de la región.

La elaboración de un arreglo, es un procedimiento en el cual el arreglista debe identificarse de la manera más vivencial posible con la obra a la cual pretende hacer un aporte; igualmente, debe conocer su compositor, situándose en su contexto musical e identificar el estilo en que deseó modelar sus ideas para generar la obra, como plantea el Licenciado en Música Germán Albeiro Posada al citar al maestro Aaron Copland: *“Analizar la historia del pasado de la música en comparación con el presente”*². Además del conocimiento del compositor y su obra, es imprescindible que el arreglista tenga una comprensión amplia en el campo de la sensibilidad y la interpretación musical, al igual que en el de la técnica de los instrumentos que han de interpretarla: *“La adaptación y el arreglo, requieren de un conocimiento técnico del*

² Posada Estrada, Germán Albeiro. La Bandola Andina Colombiana, Exploración de Recursos y Posibilidades Técnicas e Interpretativas, Aplicados en 10 Obras Musicales. Universidad Tecnológica de Pereira. 2006

instrumento para el cual han de realizarse, así como de las tonalidades cuya digitación permite la producción cómoda y de calidad, de un gran número de acordes, efectos y sonoridades específicos.” asimismo en el de la armonía y la composición, pues es solo de esta forma que el arreglista tiene el criterio y la autoridad para materializar sus ideas acerca de una interpretación apropiada de la obra, dejando en cada frase musical un toque personal que defina el estilo propio, sin alterar el sentido de la misma.

El análisis musical, abordado desde la sensibilidad y la creación intelectual, es de capital importancia en el momento de estructurar un arreglo; para lograr un buen resultado, se requiere de un preconceito frente al material sonoro, elemento que Aaron Copland sugiere en su texto: *“Cómo Escuchar la Música”*, donde analizando por separado los elementos constitutivos de la música, instruye y guía al lector hacia una audición totalmente activa, y al músico arreglista, a agudizar su sentido auditivo, de tal manera que contribuya a mejorar su capacidad de análisis, logrando la comprensión sobre la utilización de los elementos de la música. El arreglista, desde un punto de vista muy personal, debe dominar el solfeo a la perfección pues el hacer una lectura solfeada de una obra ayuda a interiorizar y a sentir la intención del compositor, debe además tener múltiples experiencias auditivas o visuales de diferentes versiones, formatos y contextos de las obras que pretenda abordar y de otras que puedan aportar algo en cuanto a estilo se refiere.

4.1. Antecedentes

En la década de 1990 el compositor Héctor Fabio Torres Cardona conformaría un cuarteto típico con el ánimo de desplegar sus ideas y abstracciones de la música andina colombiana. El resultado se llamó “Ensamble”, ésta agrupación que está compuesta por cinco integrantes, se caracterizó por la fuerza de sus interpretaciones. Han sido ganadores de los festivales Hato Viejo, Cotrafa Bello – Antioquia; y Nacional del Pasillo Hermanos Hernández, aguadas-Caldas. Han dado conciertos en las más importantes salas del país como la Luís Ángel Arango, el Teatro Amira de la Rosa, Auditorios del Banco de la República del país, y Teatro Colón, entre otros. Giras internacionales en España y Estados Unidos.

Para Ensamble, Héctor Fabio Torres desarrolló una serie de composiciones que explora las sonoridades contrastantes y una gran riqueza rítmica. Quizás el punto cúspide en su exploración de este formato haya sido la obra “Concierto para Cuarteto Típico y orquesta de cuerdas”, en el cual el maestro Héctor Fabio logra la homogeneidad entre el Cuarteto típico que actúa como solista y la orquesta de cuerdas.

Esta obra junto con la actividad de varias entidades como la fundación BAT de Colombia, marcan la pauta en la transformación de las músicas tradicionales. *“La nueva música colombiana es aquella que resulta de la exploración, búsqueda, profundización e innovación de los elementos que conforman el*

patrimonio de las músicas populares, mediante una ampliación u desarrollo de su lenguaje.”³

4.2. Marco Teórico

Hacia la primera mitad del siglo XX, la cantidad de músicos que comenzaron a estudiar la teoría musical fue en aumento debido a que la academia estaba ya para esa época permeando el estilo de composición de la música andina colombiana. Los nuevos compositores estaban usando un estilo compositivo fundamentado en los conceptos estéticos, teóricos y prácticos de la escuela europea.

La creación del cuarteto típico colombiano viene del interés de semejar a los cuartetos de cuerda europeos a la vez que crea un equilibrio entre las capacidades sonoras y armónicas de la estudiantina y el protagonismo y virtuosismo del trío típico como lo dice en la tesis de grado del cuarteto 6x8 “Propuesta interpretativa de la música andina colombiana en formato de cuarteto típico colombiano.”

“Los arreglos para cuarteto típico en un principio eran muy similares a los arreglos para trío, solo que la melodía estaba armonizada a dos voces que seguían líneas paralelas; luego se fue profundizando

³ Primer Festival Nacional BAT de la nueva música Colombiana.

en las composiciones y arreglos para este formato dando paso a obras ricas en contrapunto y armonía entre la agrupación, dando una profundidad mayor y una complejidad orquestal.”⁴

4.2.1. Estructuras armónicas frecuentes dentro de la propuesta

Las estructuras armónicas utilizadas en esta propuesta de arreglos, pertenecen en su mayoría a la nueva expresión de la Música Andina Colombiana la cual toma gran parte de su discurso armónico del repertorio de acordes del jazz; por otro lado, surge un interés en las obras de un nivel más avanzado de explorar enlaces armónicos más arriesgados en la que hay una definición mas horizontal que vertical. Para la creación de colores y texturas, tuvo gran relevancia la teoría de los armónicos superiores que expone en su “*Tratado de Armonía*” Arnold Shoenberg; de esta se logra una mejor comprensión sobre la naturaleza del sonido, de los acordes y de cuales son las posiciones y estados más convenientes para tal o cual propósito.

⁴ Ceballos López, Luis Carlos; Ríos Zuluaga, Oscar David; Tovar Rivera, Juan Carlos: Propuesta interpretativa de la música andina colombiana en formato de cuarteto típico colombiano. Tesis de grado

4.2.2. Propuestas actuales en la Música Colombiana y el Cuarteto Típico Colombiano

El tratamiento que se le ha dado al cuarteto típico dentro de la nueva expresión de la música andina Colombiana, ha sido trabajado en su mayoría por el maestro Héctor Fabio Torres en su libro *Cuerdas Típicas Colombianas*, en el cual logra a partir de un estudio y una exploración de efectos, integrar aspectos de tipo orquestal, dando al formato la relevancia que con el devenir del tiempo se ha descuidado debido a la experimentación con timbres exóticos.

En la última década, la exploración tímbrica y de efectos han sido elementos constantes en los arreglos elaborados por el Maestro Luís Fernando León Rengifo, sobre todo en aquellos consignados en *“La Música Instrumental Andina Colombiana 1900 - 1950”*, donde utiliza: los armónicos, el color metálico y ocasionalmente el pizzicato; estos efectos dan vida a la interpretación de las obras y por esto son de importancia en la elaboración de los arreglos.

En lo referente a la exploración rítmica en la música Colombiana, la imagen más relevante de la actualidad, es Rubén Darío Gómez Prada quien en sus arreglos y composiciones originales para banda y con los cuales ha sido galardonado en varios concursos nacionales por su riqueza en variaciones rítmicas novedosas. Además, como arreglista y director del grupo *Septófono*, Gómez Prada, realiza variaciones rítmicas transitorias sobre las formas

musicales básicas tradicionales; asimismo, cambios de medida que brindan a las obras una sensación de ruptura de los constantes ciclos de la música nacional; es también de destacar su aporte en el contrapunto y la armonía en la música Colombiana.

Con relación al área de orquestación, son de gran trascendencia en la elaboración de arreglos para cuarteto típico los conceptos emitidos por Victoriano Valencia en: *“Manual de Elaboración de Arreglos para Banda”*, y Walter Piston en *“Orquestación”*; esto, debido a su importancia para la correcta identificación de los sujetos, contra sujetos, y armonías por medio de la utilización de los colores, en los diferentes registros de los instrumentos.

5. ESTRUCTURA DE LA UNIDAD DE ANALISIS

La unidad de análisis son explícitamente las obras elegidas para la producción de arreglos.

Obra	Compositor	Ritmo
Bunde	Emiliano Lucena	Bunde
Guabina Obvia	Rafael Aponte Carvajal	Guabina
El Vals del Adiós	Álvaro Romero	Vals
Festival	Agustín Payan	Bambuco
Aterrizando	Pedro Morales Pino	One Step
Angélica	Anónimo	Guabina – Pasillo
Canción Sin palabras	Anónimo	Bambuco
Lucy	Pedro morales Pino	Tango
Mi capricho	Pedro Morales Pino	Polka
El Alacrán	Carlos Vieco Ortiz	Pasillo
El Cucarrón	Luís Uribe Bueno	Pasillo
Ana Elisa	Pedro Morales Pino	Valses

6. DISEÑO METODOLOGICO

Como este trabajo pretende propiciar la integración de los arreglos a las agrupaciones de los semestres avanzados del énfasis de cuerdas típicas, se van a ofrecer doce arreglos coherentes con el nivel de ejecución instrumental y de interpretación musical de los jóvenes.

Para la ejecución del proyecto se han planeado las estrategias de selección de obras de acuerdo con las competencias estipuladas para cada semestre, todos los temas serán seleccionados dando prioridad a los elementos básicos que permitan la ejecución grupal de las obras musicales.

Se ha tenido en cuenta para la selección de obras la riqueza del folclor nacional, también que sean obras que hayan tenido poca divulgación para dar difusión a obras y compositores que no han sido muy divulgados en el medio, asimismo, obras que tengan variedad en los ritmos y en las tonalidades.

Después de seleccionadas las obras, se hará un análisis musical y estético de acuerdo con los datos históricos de la obra y se procederá entonces a escribir el arreglo en el formato de cuarteto típico; al final se delimitarán en el análisis estructural, los detalles técnicos que se agregaron como propuesta al arreglo.

Para la presentación final se interpretarán las doce obras y se hará la exposición de las capacidades técnicas que se requieren para la interpretación de cada obra como soporte de la coherencia con lo anteriormente estipulado.

6.1. Elaboración de arreglos

6.1.1. Análisis de las obras

Las obras a arreglar se estudiarán y analizarán desde los siguientes puntos de vista:

- A. **Armónico:** (Tonalidad, cambios modales, modulaciones pasajeras, modulaciones definitivas, alteraciones de los acordes y posibilidades de ampliación del pulso armónico)

- B. **Histórico:** (Contexto musical y social en que se desenvuelve la pieza, e interpretaciones que se hayan realizado de la misma).

- C. **Melódico:** (Rango utilizado en las melodías y contrapuntos característicos de las obras)

- D. **De instrumentación:** (Mezclas de timbres, texturas, colores y efectos que permite el estilo de las obras)

E. **Técnico:** (Búsqueda de digitaciones adecuadas para los pasajes melódicos y enlaces armónicos que lo requieran; forma de interpretar los adornos musicales y efectos)

6.1.2. Elección de tonalidades

Todas las obras se conservarán en la tonalidad que se supone como original de las partituras tomadas del archivo del conservatorio Pedro Morales Pino de Cartago y del archivo personal del señor Honorato Castrillón. Esto por la dificultad de encontrar versiones con las cuales se pueda hacer una comparación y para mantener la originalidad de las obras.

6.2. Montaje

Se entrega a cada uno de los instrumentistas participantes en el proyecto, las particellas de las obras; cada uno hará el ejercicio de primera vista, y luego recibirá por parte del proponente del proyecto de grado una asesoría individual sobre la interpretación de las mismas; después se hará un ensamble inicial, donde se ubicarán puntos de cuidado en cada uno de los instrumentistas, para ser trabajados y solucionados de manera individual; se realizará un ensamble general después de la asesoría personal, para establecer matices dinámicos y agógicos y demás cuestiones relativas al ensamble.

7. DESARROLLO

7.1. El cuarteto típico colombiano

El Cuarteto típico al igual que el trío se conforma de tiple guitarra y bandola, mas en este caso la bandola es redoblada para ejecutar segundas voces y alcanzar un nivel de orquestación mayor al del trío. Desde un punto de vista tradicionalista la función de los ejecutantes es la misma que en el trío, exigiendo igual o mayor nivel de dificultad interpretativa, sumándose a ellos una segunda voz que se mantiene tras la primera, generalmente sobre el mismo esquema rítmico a intervalos de tercera, sexta, décima y en algunas ocasiones intervalos de cuarta y quinta.

Ya, desde el punto de vista contemporáneo o de la nueva expresión⁵, el cuarteto típico se constituye como un formato instrumental de amplias posibilidades interpretativas, permitiendo el protagonismo de todos sus instrumentos, abriendo así, las puertas para la interpretación de otros repertorios. De la misma manera que el cuarteto clásico, el cuarteto típico se constituye como parte esencial en el desarrollo de la música nacional, ofreciéndole una formación ideal para la comunicación de diferentes ideas musicales entorno a la música tradicional de la región.

⁵ Se han distinguido en la actualidad dos momentos en la música colombiana: la música tradicional y la música de la nueva expresión, logrando este último una renovación tanto en el campo instrumental como en el vocal.

7.1.1. Instrumentos que lo conforman

7.1.1.1. El Tiple Colombiano

*"Lo poco que vale un tiple y lo bonito que suena...
lo mucho que cuesta un rifle y lo tan feroz que truena."*

Jorge Velosa

La primera referencia que se tiene sobre el tiple aparece en 1849 escrita por el periodista, músico y poeta José Caicedo y Rojas, *"Algunos soldados francos se habían dispersado por la población en busca de alimento y bebida y habían encontrado en cierta tienda un tiple rezagado que, a fuerza de industria, lograron arreglar, de manera que podía acompañar pasablemente, por vía de descanso de la fatiga, los alegres –o más bien tristes cantares de estos aficionados, de que no faltan en un cuerpo de tropas tres o cuatro, por lo menos."*⁶

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el tiple tenía 10 cuerdas distribuidas en cuatro órdenes de la siguiente manera: los dos órdenes extremos con dos cuerdas cada uno y los dos ordenes intermedio con tres cuerdas cada uno. Fue hasta inicios del siglo

⁶ Publicado en la hoja *"El Museo"*, Tomo 1, No. 3 Mayo 1 de 1849. También reproducido en: Caicedo Rojas, *"Apuntes de ranchería y otros escritos escogidos"*, Biblioteca de Cultura Colombiana, Bogotá, 1945, pág. 109 y SS; en *"Efraín Sánchez Cabra, Ramón Torres Méndez: pintor de la Nueva Granada. Bogotá"*, Fondo Cultural Cafetero, 1987, págs. 179-84; y en *"Documentos de Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura"*, edición a cargo Egberto Bermúdez y Jaime Cortés, Cidar, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001, Págs. 19-30.

XX aproximadamente que se comenzaron a construir tiples de 12 cuerdas con cuatro órdenes triples como lo conocemos ahora.

Una de las características que le dan al tiple su color particular es que los órdenes del segundo al cuarto tienen una cuerda entorchada que se afina una octava por debajo de las laterales, de ahí que como dice el artículo previamente citado ***Tiple y Guitarra: De las fiestas populares a la música de cámara*** “*Su respuesta tímbrica es riquísima y desborda la escritura convencional*”⁷

Grandes maestros ha dado Colombia en la ejecución del tiple, entre los cuales, del pasado y el presente, podemos citar a Pacho Hernández, Alejandro Wills, Pacho Benavides, Luís Enrique "El negro" Parra, José Luís Martínez, Orlando Serrano, David Puerta, Julio Víctor Zapata, Juan Pablo Hernández, León Darío Rojas, Gilberto Bedoya, entre muchos otros.

Dentro de la riqueza de la organología andina Colombiana existe además del tiple, un instrumento familiar denominado tiple requinto; este instrumento que se toca tradicionalmente con una cuchilla de afeitar pero que los nuevos intérpretes han preferido tocar con púa o plectro, se encarga del liderazgo melódico en diferentes conjuntos de la región Santandereana y Boyacense. Se

⁷ Londoño, María Eugenia; Tobon Alejandro; Bandola, Tiple y Guitarra: De las fiestas populares a la música de cámara; Revista Artes; No.7; Volumen 4; Enero – Junio, 2004; Pág. 46.

ha postulado también como un perfecto instrumento solista y en su nombre se celebran varios concursos en el país.

7.1.1.2. La guitarra

“Tal vez ningún otro instrumento haya sido difundido, apropiado y transformado tan intensamente en el Nuevo Mundo como la guitarra. Comunidades aborígenes, afro descendiente, mestizo, rural y urbano, así como personas letradas e iletradas de la más diversa índole y condición han hecho de ella oportunidad de comunicación y vehículo de cultura.”⁸

Ha sido durante siglos el instrumento de preferencia por su versatilidad y facilidad de ejecución, no significa esto en absoluto que sea un instrumento de baja categoría ya que en el repertorio mundial se ha también posicionado como un instrumento de concierto para el cual se han escrito grandes obras y del cual existen también grandes intérpretes.

La capacidad de interactuar en diferentes estilos, le ha dado un lugar de gran importancia en el folclor colombiano; de esto dan muestra los maestros Gentil Montaña, Clemente Díaz, Bernardo Cardona, Héctor González, Jaime Bernal, Gustavo Adolfo Niño, Elkin Pérez, entre otros, quienes han producido y continúan produciendo repertorio para guitarra solista, inspirados en los

⁸ *Ibidem.* Pág. 44

aires nacionales, estas obras han sido galardonadas en varios festivales de música andina colombiana del país por su belleza y dimensión contemporánea.

En su devenir, la guitarra tal como la conocemos en nuestros días fue factor de diversas modificaciones lo cual ha llevado a los investigadores a no tener una certeza acerca de su origen. Al respecto existen dos teorías contradictorias: una de ellas afirma que el antecesor directo de la guitarra es la ud instrumento que fue llevado a España por los moros después de la invasión en el siglo VIII. Este instrumento cuyo nombre fue una fusión errónea del artículo determinado con el pronombre convirtiendo el femenino ud en el masculino laúd.

La otra teoría dice que en 1400 a.C. Los hititas crearon una lira con una caja de resonancia con lados suaves y curvos, estas características la familiarizan con la guitarra. De acuerdo con esta teoría la guitarra española derivó del tanbur de los hititas, a la kithara de los griegos y finalmente a la cithara de los romanos la cual sería llevada a España hacia el año 400 d.C. mucho antes de la invasión morisca.

Cual fuere su antecesor, la guitarra como se afirma en párrafos anteriores, fue acogida muy rápidamente primero por el pueblo y después por los cortesanos en cuyas escuelas se desarrolló gran parte de la técnica de ejecución del instrumento.

7.1.1.3. La Bandola Andina Colombiana

Instrumento musical que pertenece a la familia de los cordófonos. Este instrumento que se toca utilizando una púa o plectro, es descendiente directo de la guitarra y el laúd de cuello largo como aseveran María Eugenia Londoño E. y Alejandro Tobon R. en su artículo **“Tiple y Guitarra: De las fiestas populares a la música de cámara”**⁹. A la vez en Colombia y Venezuela, tiene esta un pariente cercano; la Bandola Llanera que a pesar de que la técnica de interpretación son parecidas al igual que en la forma, se podría asegurar que estos dos instrumentos son completamente antagónicos. La bandola Andina Colombiana se caracteriza por ser un instrumento soprano y de un sonido muy brillante, al contrario de la bandola llanera la cual es de un sonido mas grave y mas oscuro.

La Bandola Andina Colombiana ha tenido su desarrollo técnico-musical y morfológico desde el siglo XIX cuando se usaban las bandolas de 12 cuerdas distribuidas en cinco ordenes, los dos primeros ordenes de tres cuerdas y los últimos tres ordenes de dos cuerdas y las bandolas de 14 cuerdas que tenían un quinto orden también de 2 cuerdas, el sexto orden fue agregado mas adelante por el Maestro Pedro Morales Pino con la intención de agregarle mas bajos a la bandola, quedando así con seis ordenes como la conocemos en nuestros tiempos pero con 16 cuerdas distribuidas de la siguiente manera, los primeros cuatro ordenes con tres

⁹ Londoño, María Eugenia; Tobon Alejandro; Op. Cit.; Pág. 48.

cuerdas cada uno y los dos últimos ordenes con dos cuerdas cada uno.

Para la década de 1960, el maestro Diego Estrada propuso reducir el largo del mástil para que el instrumento se pudiera afinar un tono arriba lo cual le da al instrumento un color mas brillante y hacia la aunque este cambio significara un sacrificio en los bajos. Hacia la década de 1970, el maestro Fernando León propone ampliar el mástil, volver a la bandola de 12 cuerdas pero con seis ordenes dobles y conservando la afinación del maestro Diego Estrada. Desde la década de 1990 hacia acá, el maestro Manuel Bernal en conjunto con el maestro Alberto Paredes, han estudiado y modificado diferentes aspectos del diseño como el ancho del mástil, la separación de las cuerdas, el tamaño de escala, el puente, los tamaños de la caja, la incrustación de ésta con el mástil, las medidas generales del instrumento y el tira cuerdas.

“Entre quienes han llegado a ser virtuosos de este instrumento se destacan los maestros Jesús Zapata, Fernando León y Diego Estrada. Actualmente se forman en el país generaciones jóvenes con claros talentos, como Fabián Forero, Manuel Bernal, Jairo Rincón y Javier Andrés Mesa, entre otros.”¹⁰

¹⁰ Ibidem. Pág. 48.

Los personajes que se mencionan en la cita anterior, son los pioneros del desarrollo técnico-musical de la bandola, a ellos se deben los criterios sobre la plumada, estudios escalísticos y de arpeggios en el instrumento, aportes en el diseño de la bandola. Cabe anotar que el trabajo aun no esta terminado y que es parte de este proyecto hacer un aporte a la escritura del instrumento.

7.2. Análisis musical de las obras

7.2.1. Bunde

Compositor: Emiliano Lucena

Ritmo: Bunde

Tonalidad: D - Bb

Estructura de la obra: Introducción, parte A, parte B, Coda

INTRODUCCIÓN (COMPASES 1-10)

Análisis estructural

La introducción de esta obra tiene el primer motivo rítmico de la parte A, este motivo se repite en progresión y a cada compás se va agregando un instrumento más hasta que en el compás cuatro están todos los instrumentos sonando. En el compás 5 se hace la

cadencia para abrirle paso al segundo motivo de la introducción; en la segunda parte de la introducción se toma lo que el compositor propone como melodía y se le transforma en un acompañamiento para una melodía de mayor relieve que lleva el tiple.

Análisis rítmico

El primer motivo que se presenta esta basado en la corchea con una duplicación del primer contratiempo, este motivo se repite en los cuatro primeros compases, en el compás 5 se obvia la duplicación y los instrumentos acompañantes hacen una emiola para darle firmeza a la cadencia en arpegio que traen las bandolas. En la segunda parte de la introducción, el motivo rítmico sigue siendo de corcheas pero dividiendo las seis corcheas del compás entre las dos bandolas; el tiple lleva una melodía creada de acuerdo a la forma melódica del bunde. Todo el sustento rítmico lo lleva la guitarra con una forma simplificada del acompañamiento del bunde.

Análisis armónico

La estructura armónica de la primer parte de la introducción se revela al entrar el tiple con la misma melodía con la que comienzan la bandola primera y después la bandola segunda, esta repetición melódica hace que el movimiento armónico sea de un color modal aunque con la entrada de la guitarra, el acorde se extiende hasta

la séptima menor creando un choque entre los armónicos que produce una sensación hasta cierto punto de saturación que es inmediatamente resuelta en el compás cinco. La segunda parte de la introducción lleva un enlace armónico lógico de la tonalidad y que es oculto por las sustituciones como vemos en el compás 9 (Ver figura) en el que de principio podría pensarse rompe con la lógica pero viéndolo más de cerca, es una sustitución por tritono de la dominante real.



Análisis de instrumentación

El inicio de la obra se pensó como una progresión en la que se adhieren los instrumentos para dar un sentido de crecimiento del volumen que acompaña a la ascensión de la melodía la cual al final descende para darle carácter concluyente al primer motivo y dar paso al segundo. El juego de las bandolas en la segunda parte se crea para no agregar más densidad a la melodía del tiple y que esta pudiera resaltar.

PARTE A (COMPASES 11-29)

Análisis estructural

Encontramos en esta primera parte la típica forma de pregunta y respuesta, a manera de complemento, el arreglista ha agregado dos compases después de la pregunta en la que se hace un énfasis, casi como si se estuviera repitiendo la pregunta y se agregan dos mas al final de la respuesta como si se estuviera reafirmando al repetir con una leve variación los dos primeros compases. La segunda frase (conclusiva), tiene siete compases para darle un sentido contrario al conclusivo y que en vez genere movimiento.

Análisis rítmico

En esta parte se desarrolla el motivo rítmico que se propuso en la introducción agregando la sincopa larga y el típico final de frase de este genero musical que consta de una negra seguida de una blanca, comúnmente la negra es un retardo melódico, en este caso el retardo se presenta al final de cada frase.

Análisis armónico

El movimiento armónico de esta parte consta de un enlazamiento de las regiones tonales de tónica, subdominante y dominante a

través del uso de interdominantes que abren la posibilidad de usar diferentes sustituciones y evoluciones del vínculo armónico.

Análisis de instrumentación

Para guardar el sentido tradicional de la obra, se le ha dejado la melodía principal a la bandola primera, la bandola segunda por su parte, lleva un acompañamiento con negras y hacia el final de cada semifrase se une rítmicamente con la melodía haciendo una segunda voz. Los dos compases que le siguen a la pregunta y a la respuesta en la primera frase, se colocaron en el tiple para generar un efecto de eco. En la segunda frase, la bandola segunda toma el liderazgo melódico que es acompañado con una melodía muy similar pero con un ritmo diferente en la bandola primera, tanto el tiple como la guitarra sostienen la forma del bunde en su acompañamiento.

PARTE B (COMPASES 30-50)

Análisis estructural

En la segunda semifrase de esta parte antes de producirse la modulación a Bb, se ha conservado el contrapunto que propone el compositor para mantener la originalidad de la obra, la modulación hace parte también de la propuesta del compositor, a manera de comentario, la modulación a una tonalidad tan alejada

no tiene mucho sentido para una obra que se compuso en una época en que lo normal era modular a la tonalidad homónima o a la tonalidad de la dominante (igual que una sonata), en la modulación (que se hace a manera de puente por lo que se puede apreciar) que consta de cuatro compases se hace un movimiento coral de todas las voces (Ver figura) en la que todas llevan una línea individual a excepción del ultimo compás en el que se retoma la forma de bunde para volver a modular a la tonalidad inicial. En la segunda frase se termina con el motivo expuesto en la primera.

The image shows a musical score for four instruments: Bla. 1, Bla. 2, Tp., and Gtrra. The score is written in a single system with four staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first measure is marked with a '32' above it. The dynamics are *p* (piano) for the first two measures and *mf* (mezzo-forte) for the last two measures. The first two staves (Bla. 1 and Bla. 2) show a melodic line starting on the second beat of the first measure. The third staff (Tp.) shows a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (Gtrra.) shows a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Análisis rítmico

La figura base de la parte es la corchea iniciando la melodía en el segundo tiempo, en la parte del contrapunto, la primera bandola expone el tema y la segunda bandola lo repite. En la modulación, la forma rítmica de la melodía es la misma del acompañamiento o sea, dos negras y dos corcheas. La segunda frase lleva exactamente el mismo motivo rítmico de la primera frase.

Análisis armónico

El enlazamiento armónico en esta parte está basado en las regiones tonales extendiendo un poco los acordes algunas veces hasta la novena, la modulación no tiene ninguna preparación, solamente sucede.

Análisis de instrumentación

Aprovechando las posibilidades armónicas y melódicas de la guitarra, se agregó un poco de percusión por parte de los demás instrumentos mientras la guitarra hace la melodía que está basada en acordes triada, para el tercer compás de la parte, el tiple toma la melodía, las bandolas hacen un acompañamiento con notas largas a dos voces y la guitarra vuelve a sostener la base rítmica. En la modulación como ya se dijo, todos los instrumentos llevan una línea individual. Al principio de la segunda frase se repite la percusión pero esta vez el instrumento solista es el tiple para darle variedad al arreglo y en la segunda semifrase, se repite la percusión y los instrumentos que llevan la melodía en acordes son las bandolas; al final de esta semifrase, los instrumentos vuelven a tomar sus papeles correspondientes.

CODA (COMPASES 51-69)

Análisis estructural

Esta parte esta en Bb y tiene al final una modulación a D; se hace un breve prelude en la tonalidad para reafirmarla y luego se inicia el tema de esta parte la cual retoma el esquema rítmico del motivo de la parte A en el tiple haciendo una repetición dos compases mas adelante pero ya a manera de adorno porque la melodía está en la bandola primera. En la primer semifrase de la segunda frase, se vuelve a iniciar con el tema igual que en la primera frase y se va preparando la modulación a la tonalidad inicial que se produce en la segunda semifrase.

Análisis rítmico

Como ya se ha dicho, la estructura rítmica de esta parte es igual a la estructura de la parte A

Análisis armónico

El encadenamiento armónico de esta parte se basa en las regiones tonales que se han descrito a lo largo del análisis de la obra, en estas regiones tonales el arreglista se ha tomado la libertad de usar

todos los acordes que han estado a disposición de acuerdo con la melodía y la intención.

Análisis de instrumentación

La instrumentación de esta parte de la obra inicia con una forma coral que viene desde la modulación previa al salto a la coda, esta forma se utilizó para darle relieve al estilo clásico que tiene la obra, lo que continúa en el tiple es a la vez la melodía principal y un adorno que se re expone dos compases más adelante, en la última semifrase, el tiple lleva una serie de adornos que le da fluidez a la melodía y carácter conclusivo a la obra.

7.2.2. El Vals del Adiós

Compositor: Álvaro Romero Sánchez

Ritmo: Vals

Tonalidad: A – E

Estructura de la obra: Introducción, parte A, Parte B, Coda

INTRODUCCIÓN (COMPASES 1-6)

Análisis estructural

A la introducción original de la obra que se presenta en los tres primeros compases en las bandolas, el arreglista le agregó dos compases mas a manera de variación pero esta vez en el tiple y la guitarra. En la parte de las bandolas, vemos como la bandola segunda lleva la línea melódica y un acompañamiento de pedales mientras la bandola primera, lleva el sustento armónico. De igual manera en la parte del tiple y la guitarra, el tiple lleva la línea melodía y un acompañamiento en pedal; la línea melódica se dobla en los bajos de la guitarra a la vez que en los contratiempos, la guitarra lleva una contra melodía en dirección opuesta (descendente) y el resto del sustento armónico.

Análisis rítmico

En la introducción no se propone ningún motivo para desarrollar como sucede en muchas otras obras, por el contrario se propone un preludio al tema.

Análisis armónico

A diferencia de otras obras, el compositor decidió iniciar esta obra en la dominante, quizás mostrándose un poco ya el espíritu vanguardista de los compositores que le seguirían.

Análisis de instrumentación

Se ha elegido el inicio a dueto para darle variedad a los arreglos y además para justificar los compases que se agregaron como una respuesta a la introducción que propone el compositor.

PARTE A (COMPASES #6-43)

Esta parte se divide en dos partes más pequeñas que llamaremos A¹ y A².

PARTE A¹ (COMPASES #6-22)

Análisis estructural

La línea melódica que se dibuja en la parte y en general en la obra esta casi completamente dispuesta en arpeggios.

Análisis rítmico

En esta obra el motivo rítmico dominante es de dos compases y consiste en dos grupos de corchea que inician en anacrusa y luego una nota larga que se resuelve en el siguiente compás. Las terminaciones de la frase son generalmente basadas en la corchea.

Análisis armónico

El compositor de esta obra propone un enlace armónico novedoso para su época agregando al inicio de las frases un acorde de quinta y séptima disminuidas, además de esto el resto de la armonía es tradicional y a esta se le han agregado algunas extensiones como son la séptima mayor y la novena (algunas veces menor).

Análisis de instrumentación

Para generar un efecto de estereofonía, se aprovechó que en la primer semifrase de la parte A¹ se repite el motivo y se colocó inicialmente en la bandola primera y luego en la segunda, asimismo, se integró una contra melodía en los bajos de la guitarra que producen una sensación de ligereza en la melodía. En la segunda frase de esta parte, se eligió la guitarra como instrumento melódico para crear un contraste entre los registros y así lograr que la obra no pierda su interés.

PARTE A² (COMPASES #22-43)

Análisis estructural

La primer semifrase de esta parte, inicia con la melodía exacta de la parte anterior lo cual le da la característica de unidad con la parte que ya se ha expuesto; en los compases subsiguientes, el tema alcanza como es natural otras inclinaciones temáticas con lo cual marca su diferencia de la parte anterior.

Análisis rítmico

La corchea es el fundamento rítmico de esta parte de la obra lo cual denota una coherencia temática con respecto de la parte anterior.

Análisis armónico

La parte se mueve por un terreno tonal con interdominantes, en el compás 30 y hasta el compás 33 (Ver figura) vemos como empero la armonía no se modifica sustancialmente, se esconde entre un movimiento por cuartas en los bajos de la guitarra que va doblando a distancia de octava a las bandolas, este movimiento que es a la vez armónico y melódico proporciona un color moderno a la pieza.



Análisis de instrumentación

La instrumentación de los primeros cuatro compases de esta parte está dispuesta de la misma manera que los de la parte anterior para hacer aún mas énfasis en la afinidad de las partes. En el compás 34, se resuelve el crescendo del compás 30 en un motivo agresivo, este efecto de agresividad se hace aun más fuerte con la adición de segundas en la voz inferior y repitiendo el motivo en los instrumentos graves. En los compases subsiguientes, se presenta un ostinato rítmico melódico que se repite en la bandola segunda y luego en el tiple formando un ambiente para la intervención de la guitarra con la melodía en los bajos y la posterior conclusión de la parte con acordes decisivos.

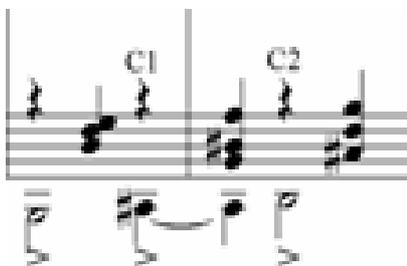
PARTE B (COMPASES 45-60)

Análisis estructural

Esta parte consta de dos frases complementarias cada una de ocho compases. La característica que más sobresale es la modulación a la tonalidad de la dominante que además va acompañada de un aumento en la velocidad y en la cual se desarrolla un segundo tema completamente diferente del que se expone en la parte A.

Análisis rítmico

A diferencia de la parte anterior, en esta parte la figura con la que se estructura el motivo es la negra con puntillo, normalmente la segunda negra con puntillo se fragmenta en corcheas, los finales de frase y semifrase se presentan con notas largas. Para agregarle un poco más de variedad a la parte, en los compases 48 y 49 se ha incluido una emiola en la guitarra.



Análisis armónico

La estructura armónica de esta parte está formada con los acordes básicos de las regiones tonales como son el I, el II o el IV y el V o VII, además de estos, el compositor se sirve de interdominantes. Algunos de los acordes han sido sustituidos para darle un aire de modernidad a la pieza, además se agregan algunas extensiones y supresiones en los acordes para el mismo fin.

Análisis de instrumentación

La melodía de toda la parte esta guiada por la bandola primera que es seguida por la bandola segunda en una voz que se construye en su mayoría con arpeggios. El tiple y la guitarra llevan ambos el soporte armónico y rítmico de la parte y a la vez tienen contra melodías ocasionales; ya en el compás 53 (Ver figura), el tiple toma una contra melodía en la que hay un claro ostinato en el primer grupo de tres corcheas y una progresión melódica en el segundo grupo, esto agrega énfasis a la estructura melódica que se divide en dos negras con puntillo.

53

Bln. 1

Bln. 2

Tp.

CODA (COMPASES 61-66)

La coda se presenta como una segunda casilla a la parte B, en esta es claro desde su primer compás el carácter definitivo al llevar la melodía hasta la nota más alta de toda la obra y además mantenerla en una figura de larga duración para luego hacer la cadencia final.

7.2.3. Aterrizando

Compositor: Pedro Morales Pino

Ritmo: One step

Tonalidad: Bb – Eb

Estructura de la obra: Introducción, parte A, parte B, Coda

INTRODUCCION (COMPASES #1-6)

Análisis estructural

El tema de la introducción presenta el motivo a desarrollar en la parte A, es a pesar de su corta longitud muy dicente en cuanto a la estructura que se va a manejar en los compases a seguir.

Análisis rítmico

El motivo rítmico de la introducción y que se desarrollara en el tema A, inicia con un anacrusa de 5 corcheas, sin embargo, aunque este es el motivo más característico, en la introducción, el motivo completo se presenta de una manera distinta. Después de haber mostrado las corcheas, siguen primero tres negras y luego una caída en arpegio que llega a un corte en los tiempos primero y tercero del compás 5.

Análisis armónico

Toda la introducción se presenta en la dominante de la tonalidad.

Análisis de instrumentación

El motivo de las corcheas que se explica en el análisis rítmico, lo lleva siempre la bandola primera por tratarse de un motivo importante en el desarrollo de la siguiente parte, los demás instrumentos llevan siempre las negras que le siguen al motivo de las corcheas.

PARTE A (COMPASES 6-31)

Esta parte se divide en dos partes más pequeñas a las que se les llamara A¹ y A².

PARTE A¹ (COMPASES 6-18)

Análisis estructural

En esta parte se desarrolla el tema expuesto en la introducción. El One step se caracteriza por ser música para bailar por lo que el esquema rítmico que presenta la parte tiene una gracia peculiar.

Análisis rítmico

Esta parte tiene dos frases de 8 compases cada una que a su vez se dividen en dos semifrases de cuatro compases cada una; en la primer semifrase, encontramos las cinco corcheas ya expuestas y se complementa con un breve corte en el primer tiempo que le agrega un toque pícaro, este motivo es igual en la siguiente semifrase pero en vez de las corcheas, hay tres negras, la primer frase termina en una nota larga que sostiene la séptima del acorde de dominante. La segunda semifrase tiene la misma forma pero esta termina sobre la tónica en una negra.

Análisis armónico

La primera frase de esta parte se desarrolla completamente sobre la tónica de la tonalidad, a esta se le agregaron extensiones hasta la novena. En oposición, la segunda frase se desarrolla en la dominante de la tonalidad a la cual también se le han agregado las extensiones hasta la novena y el bajo da la impresión de mantenerse en la tónica a manera de ostinato.

Análisis de instrumentación

Como en esta obra se encuentran muchas repeticiones de los motivos, se presta perfectamente para jugar con los diferentes colores de los que es capaz un cuarteto típico por lo que en esta parte, se inicia con un dueto entre el tiple y la guitarra a los que se les une la bandola segunda en el compás 13, al tomar la bandola segunda la línea melódica, se da el espacio para el tiple hacer una contra melodía basada en el esquema rítmico de la introducción.

PARTE A² (COMPASES 19-31)

Análisis estructural

Se re expone el motivo melódico en la octava superior y se prepara la entrada a la parte B con un breve solo de guitarra. Esta parte tiene solo una frase de 13 compases, esto se debe a que el 13° compás es la preparación de la siguiente parte por lo que diremos que la parte entera es de 12 compases.

Análisis rítmico

Los primeros cinco compases de esta parte son exactamente iguales a los primeros cinco compases de la parte A¹, pero en los compases siguientes se teje una tensión con notas largas que le dan paso al solo de guitarra; este se desarrolla con el mismo motivo de cinco corcheas seguido de unos cortes que sirven como conclusión de la primera parte y abren el paso a la siguiente.

Análisis armónico

Al igual que en la parte A¹, esta inicia en la tónica de la tonalidad y en el compase 25, enfatizado por el esquema rítmico, se desarrolla una tensión con un acorde de quinta y séptima disminuidas que se resuelve sobre el segundo grado de la

tonalidad. El solo de la guitarra se sostiene en la tónica que es a la vez la dominante para la coda.

Análisis de instrumentación

En esta parte se le da la melodía a la primera bandola y así se aprovecha la segunda bandola para hacer un contrapunto de primera especie y mientras el tiple sostiene las bases rítmicas y armónicas de esta parte, la guitarra hace un juego de desplazamiento de acentos que hacen contraste no solo con la melodía sino también con el esquema rítmico del One step. Mientras las bandolas llevan las notas largas que son la base de la tensión que se pretende crear, el tiple y la guitarra hacen complemento al arpeggiar el acorde completo en sus cuatro inversiones cambiando con cada blanca de las bandolas. El solo de guitarra fue pensado para hacer provecho de la repetición con cambios en los colores.

PARTE B (COMPASES 32-63)

Por su longitud, esta parte se divide también en dos partes más pequeñas que se llamarán B¹ y B².

PARTE B¹ (COMPASES 32-47)

Análisis estructural

En esta parte de la obra, el esquema rítmico se suaviza un poco al cambiar las corcheas de la parte A con su equivalente en negras dándole un aire de tranquilidad al motivo que se expone.

Análisis rítmico

El motivo rítmico que se presenta en esta parte de la obra es recurrente, esto significa que el motivo es creado de una partícula rítmica que se repite a si misma, la partícula esta estructurada de esta manera: una anacrusa de tres negras, seguidas de una negra mas y una blanca con puntillo que resuelve en el primer tiempo del siguiente compás para repetirse sin ningún tipo de variación (Ver figura).

The image shows a musical score for two flutes, labeled 'Bla. 1' and 'Bla. 2'. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first staff (Bla. 1) begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to mezzo-forte (*mf*). The second staff (Bla. 2) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The rhythmic motif is characterized by an anacrusis of three eighth notes, followed by a quarter note and a dotted quarter note, which resolves into the first beat of the following measure.

Análisis armónico

En esta parte se intercalan los acordes de Dominante y Tónica respectivamente con un ritmo armónico de 4 compases. En el compás 46 (Ver figura) por el contrario sucede una progresión de acordes ascendente cada uno a distancia de un tono del anterior; esto, que bien se puede considerar como un error armónico por las características del enlace, se justifica por el efecto de tensión que genera al acompañarse este de un crescendo y dejar la frase en el aire. Este efecto de tensión proporciona a la vez un puente para la repetición a seguir.

The image shows a musical score for four instruments: Bla. 1, Bla. 2, Tp, and Gtra. The score is written in a 4-measure phrase. The key signature is one flat (B-flat). The first two measures show a progression of chords in the dominant and tonic positions. The third measure shows an ascending sequence of chords, each a whole tone higher than the previous one. The fourth measure continues this ascending sequence. The score is written in a 4-measure phrase, with a crescendo marking in the third measure.

Análisis de instrumentación

El carácter gracioso de la melodía es perfecto para el juego entre las bandolas; como lo vemos en esta parte en que la bandola

primera inicia la melodía y la bandola segunda entra en el siguiente compás con una supuesta segunda voz pero que si se ve más de cerca, es una melodía independiente debido a su movimiento particular. El tiple por su parte tiene adornos que le hacen juego a las melodías de las bandolas y hace también su parte de acompañamiento para aportarle al peso armónico. La guitarra, lleva también su parte de adorno, llevando el bajo en una escala ascendente hasta resolver en la tónica, en la segunda frase del tema (compás 40) se repite el tema y se aprovecha para hacer un intercambio de melodías entre las bandolas, por consiguiente la melodía que tenía la bandola primera en el compás 32 la pasa a tener la bandola segunda en el compás 40.

PARTE B² (COMPASES 48-63)

Análisis estructural

Esta parte es una copia exacta de la melodía de la parte B¹ lo cual se aprovecha para jugar con la instrumentación de la obra.

Análisis de instrumentación

Al igual que en la parte anterior, la bandola primera toma el liderazgo melódico en la primera frase y la bandola segunda hace una copia a manera de eco de la melodía iniciando en el compás inmediatamente siguiente, lo mismo sucede en la segunda frase

pero iniciando la bandola segunda. El tiple por su parte, se aprovecha en esta repetición para hacer una contra melodía de corte jazzístico y con carácter de improvisación (Nota: si el intérprete desea improvisar en vez de tocar la melodía propuesta, bien lo puede hacer). La guitarra lleva el sustento armónico haciendo un bajo caminante con la misma armonía que se propuso en la parte B¹.

CODA (COMPASES 62-128)

La coda consta de dos grandes partes que en realidad son una puesta que son: la exposición de un tema con su desarrollo y la repetición exacta de esto en la octava superior. Aun así por los elementos de instrumentación aplicados en estas dos partes, se trabajaran como independientes diferenciándolas como Coda¹ y Coda². Cabe anotar también que esta parte esta construida sobre la subdominante de la tonalidad inicial, Eb Mayor.

CODA¹ (COMPASES 64-95)

Análisis estructural

La melodía de esta parte esta basada en los arpeggios de los acordes correspondientes.

Análisis rítmico

La estructura rítmica de esta parte esta basada en la blanca con un inicio de frase de tres negras, la terminación de la frase será siempre con redondas.

Análisis armónico

En esta parte se involucran las regiones tonales de Tónica, Subdominante y Dominante, enlazadas a través de interdominantes y usando también acordes sustitutos y con extensiones como vemos en la primera frase que tiene el enlace T7-S9-T7-D9_ii#7-D9-T (Ver figura), es de resaltar que las bandolas aunque llevan un aparente acompañamiento armónico, lo que hacen en realidad es un ostinato.

The image shows a musical score for guitar and bandola. It consists of four staves. The top two staves are for guitar, and the bottom two are for bandola. The guitar part starts with a melody in the first staff, marked *mf*. The bandola part starts with a rhythmic accompaniment in the second staff, also marked *mf*. The score is divided into two systems of two staves each. The first system has four measures, and the second system has three measures. The guitar part features a melodic line with various chords and intervals. The bandola part features a rhythmic accompaniment with chords and intervals. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Análisis de instrumentación

El tiple toma en esta parte el liderazgo melódico pasándole en el compás 69 la melodía a las bandolas y retomando el acompañamiento. La guitarra junto con las bandolas le hacen el acompañamiento con la estructura del one step. Para el compás 72 toma la melodía la guitarra en los bajos aprovechando la forma de la obra para acompañarse al mismo tiempo con los acordes propuestos, las bandolas y el tiple le hacen también el acompañamiento. (Este punto es delicado debido a que por la forma de arpeggio de la melodía, el intérprete puede confundir la melodía en los bajos con un acompañamiento armónico y no darles la importancia que tienen).

En el compás 80, retoman el liderazgo melódico las bandolas llevando la melodía principal la bandola primera y una contra melodía que desemboca en ostinato la bandola segunda; en el compás 88 se cambian de nuevo los papeles de las bandolas. El tiple y la guitarra mantienen el esquema rítmico y se aprovecha para agregarle un efecto hacia el final de la Coda¹ por medio de unos golpes sobre el puente en ambos instrumentos mientras se mantiene con la mano izquierda el acorde de Tónica con 9.



The image shows a musical score for guitar and bandolas. It consists of two systems of staves. The top system has a guitar staff and a bandola staff. The bottom system has a guitar staff and a bandola staff. The guitar part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bandola part is written in a bass clef. The score shows a sequence of chords and a melodic line. The guitar part has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the second measure of the second system. The bandola part has a dynamic marking of *ff* in the second measure of the second system. The score is divided into two systems by a vertical bar line.

CODA² (COMPASES 92-128)

Como se había ya expuesto, esta parte es una replica exacta de la anterior así que iremos de inmediato al análisis de instrumentación que es donde se generan todos los cambios.

Análisis de instrumentación

En la primera frase de esta parte que comprende los compases 69-111, la bandola primera tiene el liderazgo melódico mientras la bandola segunda le hace una contra melodía basada en negras y con el arpegio del acorde del momento. El tiple de nuevo hace una contra melodía de tipo jazzístico con un motivo parecido al del solo anterior y con la misma intención de improvisación (de igual manera el interprete puede aquí improvisar si lo desea). La guitarra se encarga de sostener la base rítmica y armónica con los mismos acorde que en la parte anterior.

La segunda frase que comprende los compases 112 hasta el final, inician con un canon entre las bandolas y una fugetta con el mismo sujeto inicial con la guitarra que se desemboca en un bajo caminante, el tiple lleva una contra melodía igualmente de tipo jazz y con carácter obligatorio. El final se evidencia desde el compás 120 con una alternación melódica entre las bandolas mientras el tiple y la guitarra preparan también el final con el retorno a la base rítmica del one step. En los tres compases que

enmarcan la conclusión de la obra, vemos el enlace armónico con acordes paralelos ii-D9paralela-T9 (Ver figura).



7.2.4. Canción Sin palabras

Compositor: Anónimo

Ritmo: Bambuco

Tonalidad: A

Estructura de la obra: Parte A, parte B, coda.

PARTE A (COMPASES #1-28)

La versión original de esta pieza que fue concebida para guitarra solista, tiene una parte A que se repite pero el arreglista decidió por razones completamente de gusto dividir la parte en dos: A¹ y A². La primera es la exposición del tema a dueto de bandolas solamente y la segunda, la repetición de la parte pero con la instrumentación completa.

PARTE A¹ (COMPASES #1-14)

Análisis estructural

La melodía está basada en arpeggios contruidos con los acordes de la tonalidad y los combina con algunas notas de paso diatónicas, apoyaturas cromáticas y otros adornos, en esta primera parte se ha tomado la bandola segunda para aprovechar toda la capacidad armónica del instrumento al sostener la base rítmica y armónica en esta parte de la obra.

Análisis rítmico

El motivo rítmico principal de esta obras esta basado en la célula rítmica propia del compás y contiene a su vez cambios rítmicos que son característicos de las obras del movimiento denominado nueva música Andina Colombiana, aun así, esta obra contiene la forma con la que se distingue el bambuco de cualquier otro aire: el ictus, esto significa la terminación de la frase con un hipo¹¹.

¹¹ “hipo” sincopa irregular situada en la parte débil del primer tiempo del compás EN EL ESPÍRITU POPULAR COLOMBIANO. Propuesta interpretativa de la música colombiana escrita para guitarra. Julián Amador Cardona Toro Medellín 2005

Análisis armónico

El movimiento armónico de esta parte consta de un enlazamiento de los acordes pertenecientes a las diferentes regiones tonales usando también interdominantes para hacer mas activo el movimiento, a algunos de estos acordes se les han agregado sus extensiones, de igual manera para darle fluidez al acompañamiento armónico que sostiene la bandola segunda.

Análisis de instrumentación

Para explorar toda la riqueza de las bandolas y para generar un ambiente de expectativa visual, se escogió hacer un dueto de bandolas en el que la bandola primera tiene el liderazgo melódico mientras que la bandola segunda toma a sus cargo todo el peso de la estructura rítmica y armónica, en el compás 11 se aprovecha la progresión que tiene la melodía para insertar una segunda voz por cuartas las cuales por su color, agregan un aire de modernidad a la obra.

PARTE A² (COMPASES #15-28)

Esta parte es la repetición de la primera pero con el formato completo. En esta ya la bandola segunda toma su papel de segunda voz y contra melodías ocasionales y el tiple y la guitarra

sostienen la base rítmica y armónica por lo tanto se obviarán los análisis estructural, rítmico y armónico.

Análisis de instrumentación

Al igual que al principio, solo la bandola primera tiene la línea melódica, por su parte la bandola segunda inicia con unos contracantos en respuesta a la frase que dejó la bandola primera, el tiple y la guitarra juegan su tan importantísimo rol de sostener la estructura rítmica y armónica, adicionalmente en los compases 22 y 24 se insertan unos cortes que son característicos de la nueva música andina colombiana, asimismo, en el compase 25 se vuelve a presentar la progresión que se trató en el compás 11 y esta vez cada progresión es atacada en los instrumentos armónicos.

PARTE B (COMPASES 29-43)

Análisis estructural

Justo en el compase 29 se encuentran el final de la parte A y el principio de la parte B superpuestos, en esta parte de la obra la instrumentación es menos densa y esta casi completamente dedicada a la guitarra debido a que la obra fue concebida para guitarra solista y el arreglo pretende guardar un tanto de la originalidad de la obra.

Análisis rítmico

Tanto las preguntas como las respuestas se inician a contratiempo con la diferencia de que las preguntas que las lleva guitarra terminan sobre el primer tiempo y las respuestas que las lleva el tiple terminan en hipo. El ataque rítmico de las bandolas y la inmediata respuesta del tiple se conciben como un contraste intencional a la suavidad de la melodía que se ve interrumpida por este golpe. Después de la cadencia de la guitarra, se encuentra la respuesta a la frase con la repetición del motivo rítmico del principio.

Análisis armónico

En cuanto al movimiento armónico, es de resaltar de nuevo la intromisión de las bandolas con un acorde completamente extraño a la tonalidad, a la intención de la melodía e incluso a la propia armonía clásica. Este acorde se concibe como una intromisión que pretende acallar el canto que llevan el tiple y la guitarra y el cual encuentra su respuesta igualmente fuerte en el tiple. La cadencia de la guitarra se desarrolla con los acordes de dominante y tónica de la tonalidad.

Análisis de instrumentación

En este momento de la obra, la densidad armónica se disminuye al llevarse la melodía entre el tiple y la guitarra a manera de conversación, la intromisión de las bandolas se concibe para crear contraste (Ver figura) ya que en su intervención llevan una armonía con una densidad de seis sonidos diferentes y muy cercanos. Como se ha dicho ya, la cadencia de la guitarra se hace con la intención de conservar parte de la originalidad de la obra que fue concebida para guitarra solista.



The image shows a musical score for guitar and tiple. It consists of four staves. The top two staves are for the guitar, and the bottom two are for the tiple. The music is in a 3/4 time signature. The guitar part features a melodic line in the upper register, while the tiple part provides a rhythmic and harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *sfz* and *rit.* (ritardando). The piece concludes with a cadence in the guitar part.

TRUENO - CODA (COMPASES 44-61)

Análisis estructural

La primera vez que se toca esta parte, se hace con intención de trueno pues hay una repetición al principio pero, cuando se repite,

se hace con intención de coda, en esta se encuentra el tema de la parte B, un puente y una segunda cadencia de la guitarra que conduce a un final sorpresa que mas adelante se explicará.

Análisis rítmico

Como se ha dicho ya, la primer frase de la coda es la repetición del tema B, los compases siguientes (la parte lenta) se pretenden como un prelude a la segunda cadencia de la guitarra.

Análisis armónico

La parte lenta no sigue un enlazamiento de acordes, lo que se trata es generar una atmósfera de suspenso a la cadencia de la guitarra a través de una melodía armonizada con cuartas justas en vez de acordes. La cadencia de la guitarra es por el contrario una modulación hacia la dominante, esta se muestra desde su principio en el compás 56 con el acorde de doble dominante de E (F#) y con el arpeggio en la guitarra del mismo; para volver al principio, la modulación se detiene en la dominante y se resuelve normalmente en la tonalidad de A, pero para ir al final, la modulación se mantiene y vemos como la obra termina en el acorde de dominante E lo cual da a entender que aunque la obra ya termino, el final es incierto.



Análisis estructural

En la parte lenta, no hace presencia la guitarra porque precisamente lo que se propone es generar expectativa para resolver en la cadencia.

7.2.5. El Alacrán

Compositor: Carlos Vieco Ortiz

Ritmo: Pasillo Fiestero

Tonalidad: Dm – D

Estructura de la obra: Parte A, parte B y Trío

PARTE A (COMPASES 1-16)

Análisis estructural

La obra inicia con una línea melódica descendente formada por una progresión compuesta por un salto de tercera ascendente, un movimiento descendente de segunda y finaliza con un movimiento descendente de cuarta (Ver figura), se ha pretendido hacer este mismo esquema en la bandola primera dos tiempos mas adelante para crear un efecto de eco. De igual manera, en la segunda

semifrase de esta parte lleva un juego en el que la melodía se la pasan las bandolas la una a la otra a cada compás. En la segunda frase, se inicia con el mismo tema guiado por la guitarra y en la segunda semifrase de esta, retoman las bandolas hasta el final de la parte.



Análisis rítmico

Como es muy común en los pasillos fiesteros, la estructura rítmica de la obra esta basada en la corchea. Es usual que se comience la obra con una anacrusa de una corchea o tres corcheas pero este inicia directamente sobre el contratiempo del primer tiempo lo cual aunque no es nada exagerado para la época, tampoco era algo muy común entre los compositores.

Análisis armónico

La parte tiene un enlazamiento armónico de Tónica y Dominante con un ritmo armónico de seis tiempos o sea, cambio de acorde cada dos compases. Para darle un poco mas de vivacidad al ritmo armónico, se han agregado interdominantes y subdominantes que complementan la obra dándole un colorido mas moderno. Se ha aprovechado también la propuesta de cromatismo del compositor para intensificar este colorido al que se hace referencia.

Análisis de instrumentación

A través de toda la obra nos daremos cuenta de que hay una intención de independencia de la bandola segunda con respecto de la primera, vemos como es la bandola segunda la que inicia con el tema melódico seguido por la bandola primera dos tiempos mas adelante generando entre si una serie de choque de segundas menores, en la segunda frase vemos como las bandolas se intercalan el liderazgo melódico cada compás iniciando la bandola primera, la idea de esta forma de escritura, es generar un efecto estereofónico y crear un ambiente para lo que viene al final de la obra.

En la segunda frase, las bandolas se mueven a unísono rítmico y de hecho en el primer compás de la segunda semifrase, a unísono melódico también pero ya en el segundo compás, se abre la bandola primera con una progresión cromática descendente que inicia en cada compás con una de las notas del acorde de tónica, primero la fundamental del acorde y de ultima la quinta del mismo. En toda la parte, además de los compases 9-10, el tiple y la guitarra llevan el sustento armónico y rítmico de la obra.

PARTE B (COMPASES 17-32)

Análisis estructural

En toda la parte B, las bandolas van a unísono rítmico, pero la bandola segunda se separa de la primera en el movimiento melódico puesto que la primera lleva una progresión que inicia en la séptima del acorde de Dominante y desciende diatónicamente cada dos compases pasando por el acorde de Tónica, volviendo a Dominante y terminando de nuevo en Tónica, la bandola segunda lleva una progresión cromática que nunca se sale del acorde de dominante. El tiple y la guitarra siguen el movimiento armónico de la bandola primera usando acordes con extensiones hasta la novena.

Análisis rítmico

En esta parte de la obra, el motivo rítmico es completamente diferente del que se expone en la parte A, incluso podría decirse que es antagónico debido a que este se estructura de la siguiente manera: inicia directamente sobre el primer tiempo del compás con dos corcheas, una negra y dos corcheas mas y termina en el siguiente compás con dos corcheas y una blanca (Ver figura), este motivo rítmico se repite durante toda la parte. Igualmente, al ser este segundo motivo más lento que el anterior, es perfecto contraste para tranquilizar el oído, dar un respiro y prepararse para lo que sigue.



Análisis armónico

La parte completa se mueve entre la Dominante y la Tónica a un ritmo armónico de seis tiempos, en esta ocasión no se han agregado mas acordes para permitir que se escuchen claramente las bandolas y su discusión melódica.

Análisis de instrumentación

Como la intención del arreglo es mostrar una disputa entre las bandolas, esta parte se deja con la instrumentación común de: Bandola primera con la melodía, Bandola segunda con la segunda voz y el tiple y la guitarra con el sustento rítmico y armónico. La disputa entre las bandolas se evidencia en la instrumentación de la primera parte y en esta segunda en la estructura melódica.

TRIO (COMPASES 34-52)

Análisis estructural

La melodía de esta parte, está pensada para demostrar virtuosismo por parte del interprete por lo que ambas bandolas tienen la misma melodía pero primero toca una y luego la otra, esto, pone fin a la disputa que traen desde el principio y se demuestra al final que ambas bandolas son o deberían ser en una agrupación capaces de desempeñar el mismo rol musical. Para esta parte también se ha dado la libertad a los acompañantes de estructurar el ritmo como mejor les parezca haciendo adornos y cortes donde lo convengan; también la bandola que no lleva la melodía en el momento tiene la opción de improvisar un acompañamiento para la melodía que desarrolla su compañero.

Análisis rítmico

De nuevo en esta parte, la formula rítmica es la corchea con la diferencia de que esta vez solo hay pausa en el final de la parte que es donde se cambian de nuevo los papeles entre las bandolas.

Análisis armónico

Para hacer un poco mas emocionante la parte, se ha elegido un enlace armónico de corte jazzístico que se ha venido utilizando en la nueva generación de Música Andina Colombiana y que ha tenido gran aceptación entre la población de nuevos músicos por su color fresco y por la exigencia que propone a los interpretes.

Análisis de instrumentación

A este punto de la obra, el formato de cuarteto se reduce a trío por un breve instante ya que lo realmente importante son la bandola en su papel protagónico de solista, la guitarra con el soporte armónico en los bajos y el tiple con el soporte rítmico en el rasgueo y además el aporte en color. El bandolista que este haciendo el acompañamiento debe cuidarse de no sobresalir puesto que acabaría con el equilibrio pensado para este momento culminante de la obra. En los dos compases del final, se unen de nuevo todos los instrumentos en unísono rítmico para concluir.

7.2.6. El Cucarrón

Compositor: Luís Uribe Bueno

Ritmo: Pasillo fiestero

Tonalidad: Dm – D

Estructura de la obra: Introducción, parte A, puente, parte B, trío, variación parte A, variación puente, variación parte B.

INTRODUCCIÓN (COMPASES 1-7)

Análisis estructural

La introducción a este arreglo esta basada en una imitación al movimiento aleatorio del cucarrón en su ir y venir, este efecto se genera a partir del crescendo y el piano súbito que llevan todos los instrumentos en su nota larga. La guitarra y el tiple describen una línea melódica cromática que complementa el efecto.

The musical score is for the introduction of 'El Cucarrón', measures 1-7. It features four staves: Bandola 1, Bandola 2, Tiple, and Guitarra*. The key signature is D minor (one flat) and the time signature is 3/4. The Bandola parts play long notes with a dynamic marking of *p* (piano) and a hairpin indicating a crescendo followed by a sudden drop to *sub p* (sub-piano). The Tiple and Guitarra* parts play a chromatic melodic line, with the Guitarra* marked 'Agil' (allegro) and the Tiple marked 'p' (piano). The score shows the instruments playing together for the first four measures, followed by a change in the Tiple and Guitarra* parts in measures 5 and 6, and a final measure 7.

Análisis armónico

Se presenta el acorde de tónica con la tercera alterada (#) primero en las bandolas y en primera inversión, luego con la guitarra que lo lleva a su estado fundamental y al final con el tiple que agrega al acorde la séptima mayor para dar una sensación de suspenso a esta parte.

Análisis rítmico

Las bandolas llevan blancas con puntillo ligadas siempre y tremoladas, esto sostiene el efecto de cucarrón que se pretende, en su entrada, la guitarra y el tiple respectivamente, tienen una blanca con puntillo seguido de tres grupos de semicorcheas, esto para dar una intención más acertada al efecto.

Análisis de instrumentación

Para esta parte, se escogieron las bandolas para hacer la nota quieta por la facilidad que tiene este instrumento de hacer el tremolo mientras mantiene los cambios súbitos de volumen, el tiple y la guitarra que se distinguen también por ser instrumentos que pueden tener melodías muy ágiles se les puso las semicorcheas además del color que se crea al estar los cuatro instrumentos juntos cada uno haciendo una nota distinta del acorde.

PARTE A (COMPASES 8-23)

Análisis estructural

La parte se divide en cuatro semifrases cada una de cuatro compases como es típico de la estructura musical de la gran mayoría de los aires andinos colombianos; las semifrases impares (1 y 3) son de pregunta y las semifrases pares (2 y 4) son de respuesta por lo que las primeras, terminan en tensión y en tiempo débil y las segundas en reposo y con retardo melódico.

Análisis rítmico.

La base rítmica de esta parte es la corchea, a estas y como parte del arreglista, se agregaron figuras de mayor duración que hacen una buena combinación para acompañar el movimiento ágil de la melodía; el tiple y la guitarra llevan el acompañamiento de pasillo fiestero común con melodías complementarias ocasionales en los bajos de la guitarra también basadas en corcheas.

Análisis armónico

En esta parte al igual que en todo el arreglo, se respetan las regiones tonales que se propuso el compositor; como complemento de parte del arreglista, se sustituyeron y agregaron algunos

acordes como por ejemplo en el compás 10 (A[°]7) que se propone como un alterno a la dominante del cuarto grado, de igual manera sucede en los compases 20 – 23 (C7-Gm-F-E[°]7-A7-Eb7-Dm), en esta sucesión de acordes, pertenecen los cuatro primeros (C7-Gm-F-E[°]7) a la región de subdominante, los siguientes dos (A7-Eb7) a la región de dominante que reposa finalmente en la región de tónica (Dm).

Análisis de instrumentación

En la primera frase hay un juego entre las bandolas donde se rotan la melodía y el acompañamiento entre ellas, con esto se pretende generar un efecto estereofónico, el tiple lleva siempre el esquema rítmico junto con la guitarra que tiene ocasionales juegos en los bajos que le dan más poder a la línea melódica

PUENTE (COMPASES 24-31)

Análisis estructural

En esta parte hay un solo en los bajos de la guitarra que es dividido en dos semifrases cada una de cuatro compases por un corte de los demás instrumentos.

Análisis rítmico

La estructura rítmica de esta parte esta basada en la negra y en la sincopa larga, en los cortes de los demás instrumentos, la versión original los lleva en el segundo y tercer tiempo, pero en esta versión y para agregar un grado mas de dificultad para el ensamble, se ha optado por adelantar el primer corte medio tiempo y el segundo en el tercer tiempo como ya estaba.

Análisis armónico

El solo de guitarra se mueve en su primer semifrase entre las regiones de subdominante y tónica y en su segunda semifrase, hace el mismo círculo pero esta vez agregando la dominante antes de ir a la tónica.

Análisis de instrumentación

En la instrumentación del puente se conserva el color original por ser una parte muy característica de la obra.

PARTE B (COMPASES 32-47)

Análisis estructural

Esta parte que se divide también en cuatro semifrases cada una de cuatro compases, tiene una repetición de tema en las semifrases impares y en las semifrases pares se presenta la cadencia natural a la tónica.

Análisis rítmico

En esta parte de nuevo se presenta la corchea como base de la estructura y con un cambio drástico en la forma del acompañamiento que en vez de llevar la forma del pasillo, el arreglista decidió hacer un juego rítmico diferente usando la emiola para este propósito.

Análisis armónico

En las semifrases impares, se presenta un enlace armónico inconvencional en la que se presentan acordes con poca relación entre si, esto porque se pretende privilegiar a la melodía por lo que cada acorde se forma con la nota que se da en el momento del acorde. Las semifrases impares por el contrario siguen el enlazamiento normal de acuerdo con la región tonal en la que se encuentran y con algunos acordes sustitutos.

Análisis de instrumentación

En la primer semifrase, encontramos a la bandola 1 junto con el tiple llevando la melodía separados por un intervalo de 5 justa, la bandola segunda y la guitarra llevan los cortes en emiola que ya se han expuesto; en la segunda semifrase las bandolas hacen la melodía y el acompañamiento con notas largas y los instrumentos acompañantes llevan la forma de pasillo sin ninguna variación. En la segunda frase, la instrumentación se invierte y en la tercer semifrase se cambian la bandola 1 y el tiple a hacer los cortes en emiola y la bandola 2 y la guitarra a hacer la melodía a intervalo de quintas; en la cuarta semifrase, se cambian también los papeles y la segunda bandola toma la melodía y la primer bandola el acompañamiento con notas largas, en esta semifrase también el tiple y la guitarra llevan el ritmo normal. Para esta parte se decidió hacer el cambio de instrumentos en las dos frases para dar variedad al colorido de la obra y no dejarlo caer en la monotonía.

TRIO (COMPASES 48-63)

Análisis estructural

Como es característico de la mayoría de los pasillos fiesteros, se presenta un trío en la tonalidad homónima mayor, esto se hace para dar un mayor carácter a la obra y porque las dos tonalidades comparten la dominante así que la modulación no requiere de grandes esfuerzos teóricos. El trío nunca se presenta con intención de final sino como una parte importante de la pieza que agregaba un color diferente antes de volver al principio. En esta parte encontramos como complementos del arreglista algunos cortes que son coherentes con la melodía.

Análisis rítmico

Al igual que en las demás partes grandes, en esta es también la corchea el fundamento rítmico de la parte, con algunos cortes que le dan relieve y sustento a la melodía.

Análisis armónico

Después de subir a la parte A, se cambia abruptamente a la tonalidad homónima mayor en el trío, estando entonces en la tonalidad de D, la obra se mueve igualmente por las regiones

tonales de subdominante, dominante y tónica; ya por parte del arreglista se agregaron diferentes acordes sustitutos para dar un color moderno a la obra como por ejemplo en los cortes del compás 54 donde encontramos uno de los acordes sustitutos (Eb7) de la dominante (A7).

Análisis de instrumentación

De nuevo se presenta en la instrumentación el juego entre las bandolas rotándose la melodía y el acompañamiento entre ellas, por el contrario en el compás 56 toma el liderazgo melódico el tiple mientras las bandolas le hacen las segunda y tercer voces de acuerdo con el acorde. La decisión de ponerle la línea melódica al tiple en este punto es por el timbre tan característico que tiene, mientras la guitarra sostiene todo el esquema rítmico del pasillo, en la última semifrase, la bandola 1 queda sola haciendo la melodía y los demás instrumentos le llevan en los hombros (por decirlo de alguna manera) con unos cortes sobre el primer y tercer tiempo del compás.

VARIACIÓN PARTE A (COMPASES 64-80)

La variación solo se hace en la línea melódica, la armonía, el ritmo y la instrumentación se conservan igual como en la parte ya expuesta.

VARIACIÓN PUENTE (COMPASES 81-88)

A manera de variación para esta parte se agrego el tiple con una melodía basada en el enlace armónico que se describe en esta parte.

Musical score for Variation Bridge (Measures 81-88). The score is written for Tuba (Tp.) and Guitar (Gtr.). The Tuba part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the Guitar part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

VARIACIÓN PARTE B

La variación de esta parte consiste en una transición rítmica que se basa en un esquema de 3 corcheas y 2 silencios también de corchea de acuerdo con el fundamento rítmico de esta parte, el acompañamiento es igualmente irregular, este va junto con la primera corchea de cada grupo de tres. Al final de las semifrases impares que son las que llevan la variación rítmica, se agrego un cambio métrico para ajustar el sentido musical de la obra.

Musical score for Variation Part B. The score is written for two Clarinets (Bla. 1 and Bla. 2), Tuba (Tp.), and Guitar (Gtr.). The Clarinet parts feature a melodic line with eighth and quarter notes, while the Tuba and Guitar parts provide a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. A circled 'B' is present above the first measure of the Clarinet 1 staff.

7.2.7. Ana Elisa

Compositor: Pedro Morales Pino

Ritmo: Vals

Tonalidad: C – F

Estructura de la obra: Introducción, No. 1 – Parte A y parte B – No. 2 – Parte A y parte B – No. 3 – Parte A y parte B – Coda

INTRODUCCION (COMPASES 1-22)

Análisis estructural

Esta parte está compuesta por tres frases dos de las cuales son de ocho compases y la última de seis compases. La melodía se dispone a manera de escala diatónica armonizada en forma de coral, las bandolas hacen un adorno como complemento a esta melodía dándole soporte a la nota larga. Esto se repite en la segunda frase pero cambiando la instrumentación; en la tercer frase encontramos una melodía creada a partir de arpeggios.

The image shows a musical score for two instruments: Tiple (Trio) and Guitarra (Guitar). The score is written in treble clef and 3/4 time. The Tiple part features a melodic line with a long note in the first measure of each phrase, supported by a coral-like accompaniment. The Guitarra part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score is divided into three phrases: the first and second phrases are 8 measures long, and the third phrase is 6 measures long. The guitar part includes chord markings C1, C2, and C3.

Análisis rítmico

La estructura rítmica de esta parte se basa en la negra con una duplicación o cuadruplicación (según sea el caso) del tiempo sobre las notas largas; la tercera frase por el contrario, basa su estructura rítmica en la corchea teniendo en oposición a las dos primeras frases una simplificación del tiempo.



Análisis armónico

Encontramos en esta parte una armonización en forma coral puesto que por cada nota de la melodía se tiene un acorde diferente, para las primeras dos frases encontramos enlaces que contienen modulaciones internas a la tonalidad relativa menor. En la tercer frase, el ritmo armónico se amplía a cada compás utilizando los acordes de tónica, subdominante y dominante.

Análisis de instrumentación

En la primer frase se toman el mando melódico el tiple y la guitarra llevando por supuesto su propio sustento armónico mientras las bandolas hacen un adorno utilizando la escala sobre las notas

largas de la melodía, en la segunda frase, se cambian los papeles, las bandolas toman la melodía y la armonía y el tiple y la guitarra hacen el adorno con la escala. La tercer frase cambia radicalmente el modelo, rítmico, melódico y de instrumentación; para esta, las bandolas llevan la melodía y el tiple y la guitarra hacen una acompañamiento con arpeggios extendidos.

No. 1 (COMPASES 23-71)

PARTE A (COMPASES 23-53)

Análisis estructural

Esta parte tiene dos frases de 16 compases cada una con semifrases compuestas por ocho compases. El movimiento melódico es muy tranquilo y no tiene saltos mas allá de la tercera; a la segunda semifrase, la precede un arpeggio que prepara la semicadencia desde los agudos de la bandola. La segundo frase tiene una variación del tema que fue expuesto por el tiple en la primera frase. La preparación de la cadencia se presenta con el acorde de tónica de la misma forma como sucedió en la semicadencia.

Análisis rítmico

La estructura rítmica principal de esta parte esta constituida por la blanca con puntillo con breves intermedios en negras cada cuatro compases. En el compás 38 se agrega un compás de 4/4 como puente para la segunda frase. En esta, se presenta una variación rítmica en la primera semifrase la cual está basada en la negra; en la segunda semifrase, se retoma la estructura inicial de blanca con puntillo.



Análisis armónico

En la primera semifrase de la primera frase, encontramos un enlace sencillo, o sea, un enlace armónico de tónica, subdominante y dominante; el movimiento del bajo sobre las tensiones agregadas a los acordes proporciona un color moderno. Ya en la segunda semifrase, se puede encontrar el uso de las interdominantes como la del segundo grado (A7) y la doble dominante (D7 y F#°7).

En la primera semifrase de la segunda frase, encontramos una breve modulación a la tonalidad homónima menor (Cm) que se rompe inmediatamente en el siguiente compás con la subdominante real para una cadencia plagal. La segunda

semifrase de esta, se presenta de la misma manera como en la primera frase.

Análisis de instrumentación

La extensión que tienen las frases en esta parte de la obra, son propicias para la combinación de varios colores y texturas instrumentales. Como se puede observar en el inicio de la parte, el tiple expone el tema principal el cual es tomado por la bandola para la frase semicadencial. En la segunda frase se debe prestar especial atención en el momento de la ejecución puesto que la melodía está puesta en un registro de la guitarra el cual se pierde fácilmente entre los armónicos superiores. Las bandolas que llevan notas largas emulando la frase anterior y el tiple que lleva el acompañamiento rítmico y armónico, deben ser muy cuidadosos para no hacer desaparecer la melodía de la guitarra.

The image shows a musical score for guitar and tiple in 3/4 time. It consists of four staves. The first three staves are for the guitar, and the fourth is for the tiple. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score is marked with a piano (*p*) dynamic. The first staff shows a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff shows a similar melodic line. The third staff shows a series of chords. The fourth staff shows a bass line with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and a quarter note B2. The score ends with a cadential melody in the first staff, which is doubled an octave in the second and third staves.

La segunda semifrase de la segunda frase lleva la melodía cadencial doblado a octavas en las bandolas proporcionándole

fuerza al motivo temático; mientras, el tiple lleva los adornos que llevara la bandola segunda atrás en el compás 31, la guitarra mantiene el sustento rítmico y armónico.

PARTE B (COMPASES 54-71)

Análisis estructural

En esta parte de la obra se presenta un segundo tema totalmente contrastante con el anterior, no solo en la forma en la que se desarrolla la melodía, sino también en la disminución casi abrupta del tempo. La melodía se expone a manera de arpeggios y las frases musicales son mas cortas que en la parte anterior; de ocho compases la primera frase y de seis compases la segunda. Otra de las características más relevantes de esta parte es el efecto que produce la bandola al tocar “*sul tasto*”¹² junto con el acompañamiento de la guitarra en pizzicato. Este efecto es contrario a la intención de legato que se propone en la parte anterior.

Análisis rítmico

En esta parte, la figura de la cual depende la estructura, es la corchea, a diferencia de la parte anterior en la que se propuso la

¹² *Sul tasto*, es una expresión italiana que significa sobre el traste, esto significa que se debe tocar sobre el entrastado del instrumento.

blanca con puntillo como forma estructural. Para suavizar el contraste entre estas partes, se eligió bajar el tempo un poco a fin de presentar un nuevo tema rítmico sin deteriorar la estructura total de la obra.

Análisis armónico

El movimiento armónico de esta parte gira entorno a las regiones tonales de tónica, subdominante y dominante en Do mayor, iniciando con el segundo grado como subdominante; este inicio permite la inclusión de una interdominante para ir a la segunda frase y para repetir la parte utilizando los acordes de C#°7 y A9 respectivamente.

Análisis de instrumentación

Se usó el motivo musical de esta parte para reducir la densidad instrumental y de este modo generar colores y texturas diferentes dentro de la obra para que esta no caiga en el desinterés por su longitud. La guitarra y la bandola primera tienen a su cargo toda la responsabilidad armónica y melódica respectivamente mientras el tiple y la bandola segunda hacen un adorno rítmico – armónico recurrente. En la segunda frase, se propone un tutti, en este, la bandola primera lleva la melodía, la bandola segunda retoma el motivo melódico de la parte A como un adorno y el tiple y la guitarra mantienen el apoyo rítmico y armónico preparando a su vez hacia los últimos compases la entrada del siguiente vals.

No. 2 (COMPASES 72-128)

PARTE A (COMPASES 72-89)

Análisis estructural

Aquí encontramos que la melodía continúa formándose a partir de los arpeggios de los acordes circundantes, además de esto, se disminuye el tempo para dar a la parte una intención de sutileza que es acompañada también por la dinámica de volumen “*sempre p*”. La parte está dividida en dos frases de ocho compases cada una; a manera de background, se utilizó la misma melodía en la bandola segunda pero doblada en tiempo, o sea, lo que en la melodía es corchea se convierte en negra y así sucesivamente con las demás figuras.

The image shows a musical score for three instruments: Bla. 1, Bla. 2, and Tp. The score is written in 3/4 time and features a dynamic marking of 'Am.' (Ad libitum) at the end. The music is in a key with one flat (F major or D minor). The first staff (Bla. 1) contains a melodic line with a slur over the first six measures and a fermata over the last two. The second staff (Bla. 2) contains a background line with a slur over the first six measures and a fermata over the last two. The third staff (Tp.) contains a bass line with a slur over the first six measures and a fermata over the last two. The score is marked with '74' at the beginning and 'Am.' at the end.

Análisis rítmico

A pesar de estar catalogada esta parte como un tema diferente dentro de la obra, mantiene el esquema rítmico que se presentó en la parte anterior basada en la corchea y con una anacrusa de tiempo y medio que se mantiene como motivo recurrente para cada compás tanto para la primera frase como para la segunda.

Análisis armónico

En esta parte se presenta un enlace armónico de subdominante, dominante y tónica respectivamente, la extensión de los acordes hasta incluso la onceava mantiene la intención colorística de modernidad que se propone para los arreglos. La segunda frase, aunque contiene el mismo enlace armónico, vemos como al romper los acordes en arpeggios se pueden agregar adornos a la armonía lo que permite que esta a su vez cante junto con la melodía.

The musical score consists of three staves: Bla. 1 (Melody), Bla. 2 (Harmony), and Gtrra. (Guitar). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two phrases by a dashed line. The second phrase includes an 'Arm.' marking above the guitar staff.

** Tocar donde se produce el primer armónico.

Análisis de instrumentación

Manteniendo el ánimo de generar texturas instrumentales variadas para el arreglo, se eligió hacer esta parte en un trío instrumental aprovechando algunas de las características más relevantes de los instrumentos acompañantes, el dueto de bandolas se mantiene siempre. En la primera frase, se utiliza un efecto muy característico del tiple llamado “brisa”¹³ el cual complementa la intención que se ha propuesto para la parte. En la segunda frase, la guitarra reemplaza el papel armónico del tiple llevando la guía armónica con pizzicato, a esto se le suma el efecto en los armónicos que lleva la bandola primera en la melodía dando una sensación de dulzura a la parte, a esta se le agrega un efecto en la bandola segunda que se produce al pulsar sobre el traste en que se produce el armónico para la nota que se este tocando.

PARTE B (COMPASES 90-128)

Análisis estructural

Retornamos a las frases extensas de 16 compases las cuales se prestan para crear melodías con muchas notas largas y así mismo jugar con diversos colores armónicos, rítmicos y de contrapunto como la imitación que se presenta en el tiple. Se divide la melodía en dos frases anacrusicas; la melodía se forma partiendo de la

¹³ Brisa. Efecto que se produce en el tiple al rozar las cuerdas con la palma de la mano en vez de con las uñas

apoyatura a la nota real, mas adelante se convierte la apoyatura en nota real dándole a la melodía mayor relieve desde la armonía.



Análisis rítmico

Nos encontramos en esta parte con una estructura rítmica recurrente de dos compases la cual combina la negra y la blanca con puntillo de la siguiente forma: anacrusa de dos negras que se resuelve en una blanca con puntillo ligada a una negra en el siguiente compás. Hacia el final de cada semifrase, la blanca con puntillo es fragmentada en tres negras. Este esquema rítmico redunda sobre toda la parte.

Análisis armónico

De nuevo se toma provecho de las frases melódicas extensas que vienen acompañadas de un ritmo armónico extenso muy propicio para la conjugación de acordes diferentes de los acostumbrados. Por ejemplo, la cadencia plagal en el final de una semifrase o la sustitución de acordes que aparece en el compás 101 región en la cual ocurre una breve modulación a la subdominante menor preparando el enlace de acordes paralelos que se resuelve en el compás 105 (Ver figura A). En la segunda frase, aparece un movimiento cromático en el bajo a partir del compás 112, este

movimiento lleva consigo una serie de modulaciones de la siguiente manera D2_S7/5/6-ii4/3/5-T4/5-DD7/5/6-ii7/5/6-T6-vii6/5-T (Ver figura B).

A. 

B. 



Análisis de instrumentación

En esta parte de la obra se vuelve al tutti llevando las bandolas la línea melódica dividida en dos voces, el tiple hace un contra canto imitativo de la melodía y la guitarra mantiene el soporte rítmico y armónico de la parte completa. En la segunda frase, vemos como en la bandola segunda se retoma de nuevo el tema principal de la parte A del primer vals recordándonos que a pesar de estar ya en un tema diferente de la obra, aun no nos hemos salido de su estructura. Hacia el final de esta parte se prepara la modulación y el traslado hacia el vals numero tres a partir de una codetta en la que se refleja una variación sobre el tema B.

No. 3 (COMPASES 129-189)

PARTE A (COMPASES 129-146)

Análisis estructural

Regresamos una vez mas a las frases de ocho compases en donde la melodía se desarrolla con pocas notas como se puede apreciar al principio de la parte; se inicia la melodía sobre la quinta del acorde, va a la nota auxiliar superior y se devuelve para iniciar el arpeggio de dominante como resolución semicadencial, la segunda semifrase lleva un movimiento cromático. La segunda frase inicia de la misma manera pero en la segunda semifrase prepara con la melodía una modulación hacia C.

Análisis rítmico

El movimiento rítmico de esta parte se presenta muy pausado con una constante anacrusa de un tiempo y su resolución en el siguiente compás con la breve excepción hacia el final de cada semifrase donde la anacrusa aumenta una corchea.

Análisis armónico

Las tres primeras semifrase de esta parte se desarrollan en las regiones tonales de tónica y dominante intercalándose una región cada semifrase permitiendo un movimiento melódico en los bajos de la guitarra; en la ultima semifrase por otro lado, se presenta la modulación hacia el quinto grado de la tonalidad a través de la doble dominante como acorde pivote.

Análisis de instrumentación

Para esta parte se ha pensado aprovechar las cualidades tímbricas de las bandolas para hacer una melodía compartida a manera de campanas en donde la bandola segunda lleva una nota pedal la cual el compositor propone como apoyatura y la bandola primera tendría entonces la nota real de la melodía, esto además de producir un efecto estereofónico, implica de los ejecutantes un alto grado de concentración y trabajo en equipo. El tiple se aprovecha en esta parte como una contra melodía de adorno y en la segunda frase como la melodía misma; la guitarra lleva el papel rítmico y armónico.



The image shows a musical score for guitar and bandolas. It consists of two staves. The top staff is for the guitar, and the bottom staff is for the bandolas. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the guitar and a rhythmic accompaniment in the bandolas. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

PARTE B (COMPASES 147-189)

Análisis estructural

El compositor propone frases de 16 compases una vez mas, esta vez con la intención de mostrar el final aun cuando todavía no se esté preparando la coda. La melodía se forma con intervalos de terceras conjuntas. A diferencia de las partes anteriores, esta tiene una tercera frase que prepara la repetición al signo. La reiteración de un motivo melódico en la primera frase es propicia para la adición de una melodía secundaria en forma de progresión. La melodía de la tercera frase se presenta como una combinación de la escala diatónica de F mayor y la escala lidia de C mayor.

Análisis rítmico

El esquema rítmico de esta parte está basado en la negra utilizando también la triplicación del tiempo, los finales de semifrase podrían interpretarse también como una emiola en la que se combinan las medidas de 3/4 y 9/4 (Ver figura A). Las dos primeras frases están estructuradas de la misma manera pero la tercera, contiene una emiola diferente de las anteriores, en esta se combinan las medidas de 3/4 y 6/4 (Ver figura B).



B.

Análisis armónico

En esta parte encontramos la particularidad de que en el bajo se crea una melodía a partir del enlace que se propone. Vemos entonces que el enlace se forma del siguiente modo en la primera semifrase T-D5/4-iv-DD9-iv2-DD5/4-D6-D9 (Ver figura A). En la segunda semifrase por otro lado se hace una combinación de escalas conducentes a acordes claves del enlace armónico lo cual produce una leve sensación de interrupción del enlace entretanto solo se presentan las dominantes respectivas del modo menor y luego del modo mayor (Ver figura B). La segunda frase se repite exactamente igual a lo ya descrito y la tercera frase propone una progresión melódica descendente en los bajos de la guitarra mientras el tiple acompaña con un enlace que prepara la modulación a C mayor.

A.



B.

Análisis de instrumentación

Inician la bandola primera con la melodía y la bandola segunda con una progresión melódica descendente; en la segunda semifrase, la bandola segunda toma el liderazgo melódico mientras la bandola primera sostiene la ultima nota de su melodía hasta el final de la frase a manera de ostinato. En la segunda frase se hace duplicación a octavas de la melodía en las dos bandolas; el tiple toma la progresión melódica que expuso la bandola segunda en la primera frase y la guitarra mantiene el esquema rítmico del vals además del soporte armónico de la pieza.

CODA (COMPASES 190-215)

Análisis estructural

La coda inicia con una variación del primer tema expuesto en el vals No. 1 y a continuación re expone en C mayor el tema B expuesto en el vals no. 3 preparándose con este último tema para la cadencia final.

Análisis rítmico

La base rítmica que propone el arreglista para el final de la obra es la negra la cual provee una continuidad métrica apta para generar la tensión rítmica necesaria para el final.

Análisis armónico

Encontramos en esta parte una insistencia del acorde de tónica, esto se aprovechó para agregar breves estructuras contrapuntísticas como el stretto en los compases 194-198 (Ver figura A) o un movimiento cromático del bajo hacia el acorde cadencial en segunda inversión y preparar la resolución en el compás 208 que se prolonga hasta el final de la obra en el compás 215 (Ver figura B).

A.

The image shows a musical score for three instruments: Bla. 2 (Flute 2), Tp. (Trumpet), and Gtrra. (Guitar). The score is written in treble clef and consists of five measures. The Gtrra. part features a chromatic descending line in the bass register, ending with a cadential chord in second inversion. The Bla. 2 and Tp. parts follow a similar rhythmic pattern with some chromatic movement.

B.

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for 'Bla. 1' (Bandola 1), the second for 'Bla. 2' (Bandola 2), the third for 'Tp.' (Trumpet), and the bottom for 'Gtrra.' (Guitar). The music is in 3/4 time. The first staff (Bla. 1) begins with a melodic line in the treble clef, marked with a 'rit.' (ritardando) and a 'p.' (piano) dynamic. The second staff (Bla. 2) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, also marked with 'rit.' and 'p.'. The third staff (Tp.) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, marked with 'rit.' and 'p.'. The fourth staff (Gtrra.) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, marked with 'rit.' and 'p.'. The score concludes with a final cadence in the first staff, marked with a 'rit.' and a 'p.' dynamic.

Análisis de instrumentación

Se opta por iniciar la coda con un solo de guitarra en cuya primera frase se expone una variación del tema A del vals No. 1 y para concluir la frase un contrapunto en stretto sobre el tiple y la bandola segunda mientras la bandola primera muestra el inicio de la siguiente frase. De aquí en adelante, la bandola primera guía la melodía hacia el final mientras el tiple y la bandola segunda hacen a dúo la progresión melódica tal como se había propuesto en la parte B del vals No. 3. La guitarra lleva toda la responsabilidad rítmica y armónica. El último fragmento de la coda mantiene la progresión en el tiple y la bandola pero ya como ostinato mientras la bandola primera tremola la cadencia agregando una nota cada dos compases junto con los bajos de la guitarra.

7.2.8. Guabina Obvia

Compositor: Rafael Aponte Carvajal

Ritmo: Guabina

Tonalidad: Dm - D

Estructura de la obra: Introducción, primer pasaje, segundo pasaje, tercer pasaje, cuarto pasaje, quinto pasaje, finale

La versión de esta obra fue concebida con la intención de introducir pequeñas partes de la obra (en vez de su totalidad) como si fueren estas obras completas e individuales.

INTRODUCCION

Análisis estructural

La parte esta dividida en cuatro semifrases complementarias que se superponen, iniciando cada una sobre la dominante y terminando en la tónica así que se genera un breve momento en el que el oído no puede reconocer la región armónica en la que se encuentra.

Análisis rítmico

Cada una de las semifrases esta formada teniendo la corchea como base principal de la estructura, al final de cada una de las semifrases encontramos una forma poco usual en la resolución rítmica de este aire: nos encontramos la combinación rítmica de negra, dos corcheas y negra de nuevo para resolver sobre el primer tiempo del siguiente compás; lo normal en este aire es que la negra se encuentre sobre el primer tiempo y la resolución se haga sobre el segundo.



The image shows a musical score for two Bundolas. The top staff is labeled 'Bundola 1' and the bottom staff is labeled 'Bundola 2'. Both staves are in 3/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The music consists of eighth notes and quarter notes, with some rests. The Bundola 1 part starts with a quarter note on G4, followed by eighth notes on A4, Bb4, and C5. The Bundola 2 part starts with a quarter note on G3, followed by eighth notes on A3, Bb3, and C4.

Análisis armónico

En el enlazamiento armónico que presenta la parte no se encuentran formulas diferentes de las tradicionales enriquecidas con movimientos del bajo sobre las tensiones del acorde tales como la séptima o incluso la novena agregadas al acorde.



The image shows a musical score for a Tiple and a Guitarra. The top staff is labeled 'Tiple' and the bottom staff is labeled 'Guitarra'. Both staves are in 3/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The Tiple part consists of chords and arpeggiated figures. The Guitarra part consists of chords and arpeggiated figures. The music is in a traditional style with a focus on harmonic movement.

Análisis de instrumentación

Por tratarse de un momento musical efímero, se ha optado por darle a todos los instrumentos un momento de protagonismo, no se han incluido contra melodías precisamente por que la duración de la parte no admite el desarrollo de un subtema.

PRIMER PASAJE – PRIMER SOLO DE BANDOLA



Análisis rítmico

Tal como sucede en la mayoría de los aires Colombianos y como se evidenciará a través de toda la obra, la base rítmica es la corchea, siendo esta desarrollada generando tensiones que en conjunto con la disposición melódica preparan las resoluciones típicas del aire con un retardo hacia el compás cuarto y sin retardo hacia el final de la parte en el compás octavo.

Análisis armónico

Para esta parte, se enlazan los acordes de tónica y dominante respectivamente y podemos encontrar momentos en los cuales una subdominante aparece pero su relevancia igual que su duración no son mayores.

Análisis de instrumentación

A manera de continuo contraste se ha adoptado el esquema de tutti y luego un solo o dueto de bandolas; en esta oportunidad, tiene la vocería la bandola primera a quien le corresponde hacerse cargo de su propio sustento rítmico, armónico y melódico, para ello se ha propuesto que el interprete tenga la libertad de agregar los elementos que considere convenientes a la melodía propuesta para lograr una intención netamente subjetiva.

SEGUNDO PASAJE – TUTTI

Análisis estructural

En esta parte se encuentra un esquema rítmico idéntico al de la introducción, este tipo de similitudes es el sinónimo del enlace del discurso musical a pesar de tratarse de partes individuales. La estructura melódica es, por otro lado, opuesta lo cual le da su carácter de individualidad y autonomía al no ser en absoluto dependiente de las partes que la preceden.

Análisis rítmico

Tenemos como inicio la misma estructura rítmica de la introducción como se explicó en el párrafo anterior, a este se le agregó además una estructura secundaria que hace su aporte contrapuntístico a manera de ostinato; este esquema secundario provee a la parte además de individualidad, una estabilidad con respecto del aire con el que se esta tratando.

The image shows a musical score for two woodwinds, labeled 'Bla. 1' and 'Bla. 2'. Both parts are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score consists of three measures. In the first measure, Bla. 1 plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. Bla. 2 plays a quarter note G3, followed by eighth notes A3 and B3, and a quarter note C4. In the second measure, Bla. 1 plays a quarter note B4, followed by eighth notes A4 and G4, and a quarter note F4. Bla. 2 plays a quarter note G3, followed by eighth notes A3 and B3, and a quarter note C4. In the third measure, Bla. 1 plays a quarter note E5, followed by eighth notes D5 and C5, and a quarter note B4. Bla. 2 plays a quarter note G3, followed by eighth notes A3 and B3, and a quarter note C4. Both parts end with a double bar line and a dynamic marking of *mf*.

Análisis armónico

Para mantener en parte la estructura tradicional de la obra, el enlace armónico no sufre modificaciones más que la sustitución de las dominantes (dominante de la tonalidad e interdominantes) a través del tritono, a los demás acordes del enlace, se les agregaron extensiones hasta la novena.

Análisis de instrumentación

Se reparte la melodía entre las bandolas y el tiple dejándole a este la melodía de la segunda semifrase de la primer frase y a la bandola segunda la primer semifrase de la segunda frase, el resto de la melodía la sostiene la bandola primera, en tanto se desarrollan las melodías, la guitarra mantiene el soporte rítmico – armónico de toda la parte junto con el tiple a excepción obviamente de su momento de melodía.

TERCER PASAJE – SEGUNDO SOLO DE BANDOLA

The image displays two staves of musical notation for a bandola solo. Both staves are labeled 'Bla. 2' and are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting on a G4 and ending on a G4. The second staff continues the melodic line, also featuring eighth and sixteenth notes, and concludes with a double bar line and repeat dots. The notation includes various chordal textures and melodic fragments typical of a bandola solo.

Análisis estructural

A diferencia de las partes anteriores que inician sobre el tiempo fuerte del compás, esta inicia en anacrusa de un tiempo y medio. La melodía esta basada en los arpeggios de los acordes de tónica y dominante respectivamente.

Análisis rítmico

Aunque tiene inicio anacrúsico, no todas las frases están diseñadas de esta manera porque en este punto en particular, se han incluido dos frases importantes, la primera con inicio anacrúsico y que termina en el compás 4 y la segunda de inicio tético y que termina en el compás 9, los siguientes compases son una breve variación complementaria de la segunda frase.

Análisis armónico

Se usan los acordes de tónica y dominante como la base armónica para esta parte para mantener la pureza con respecto de la idea del compositor.

Análisis de instrumentación

Como se menciona en párrafos anteriores, se implementa el esquema de tutti y solo o dueto para darle a la obra una variedad y contraste entre las partes.

CUARTO PASAJE – TUTTI

Análisis estructural

Como este pasaje contiene el tema idéntico de la introducción, se ha escogido hacer una variación sobre esta parte, la variación consiste en cambiar la medida de 3/4 a 6/8 y en vez de llevar un ritmo en los instrumentos armónicos, estos solo sostienen la acentuación de la medida y llevan por supuesto el sustento armónico.



Análisis rítmico

Como es lógico de la medida en la que esta escrita esta parte, es la corchea el soporte de la estructura rítmica. Los instrumentos armónicos (tiple y guitarra), llevan el pulso sobre los acentos en la primera y cuarta corcheas de cada compás.

Análisis armónico

El enlace armónico de esta parte inicia con la subdominante, este inicio en una región que por sus características es dependiente, ya sea de la tónica o de la dominante, aporta un color diferente y de buen gusto.

Análisis de instrumentación

Las bandolas como a través de toda la obra, mantienen el liderazgo melódico con la leve excepción de la última semifrase la cual es terminada por el tiple y con un agregado al final por parte de la guitarra para hacer creer al oído que el final se dio en la tonalidad relativa mayor en vez de la tonalidad original.



QUINTO PASAJE – DUETO DE BANDOLAS

The image displays a musical score for a duet of bandolas, titled "QUINTO PASAJE – DUETO DE BANDOLAS". The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems, each with two staves labeled "Bla. 1" and "Bla. 2". The first system shows the beginning of the piece, with both instruments playing. The second system shows the continuation of the piece, ending with a double bar line.

Análisis estructural

El dueto de bandolas fue pensado como complemento a los solos de bandola que han precedido y que muestran las posibilidades melódicas y armónicas que un estudiante en su etapa inicial puede entender, preparar y profundizar para un desarrollo de habilidades mas allá de las que se proponen.

Análisis rítmico

Se adopta un tema rítmico de dos compases en el que se combina un compás con seis corcheas y el siguiente con tres negras, esta

combinación ofreció la posibilidad de hacer una fugetta en la que el sujeto es seguido en stretto¹⁴ por el contra sujeto.

Análisis armónico

Este pasaje se desarrolla sobre el enlace tradicional de tónica, subdominante y dominante puesto que agregar más acordes podría resultar contraproducente ya que el contrapunto que se desea desarrollar debe manejarse con mucho cuidado.

Análisis de instrumentación

Este es el último pasaje en el cual las bandolas no llevan más acompañamiento que el que ellas mismas se proporcionan, se ha ya explicado que la razón de ser de esta forma de arreglar se debe a la explotación en primera instancia de las posibilidades del instrumentista que inicia sus estudios en este instrumento y en segunda instancia para mantener la variedad y el contraste.

¹⁴ El **stretto** aparece en episodios posteriores a la exposición y consiste en la entrada de la *respuesta* poco antes de completar el tema, superponiéndose de este modo al él.

FINALE

The musical score for the finale consists of four staves: Bla. 1, Bla. 2, Tp., and Gtra. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures. Bla. 1 plays a melodic line starting with a fortissimo (ff) dynamic, moving from a half note D4 to a quarter note E4, then a quarter note F#4, and finally a quarter note G4. Bla. 2 provides harmonic support with chords, starting with a fortissimo (ff) dynamic and moving to piano (p) in the third measure. The Trumpet (Tp.) and Guitar (Gtra.) parts provide rhythmic accompaniment with chords, also starting with a fortissimo (ff) dynamic and moving to piano (p) in the third measure. The score concludes with a fortissimo (f) dynamic in the final measure.

Análisis estructural

Se erige una melodía con características conclusivas de acuerdo con el enlace armónico propuesto.

Análisis rítmico

Como en el principio y hasta el final se sostuvo la corchea como el pilar rítmico la obra.

Análisis armónico

Se escoge un enlace típico de los grandes finales sinfónicos en el cual se utilizan los sustitutos paralelos de la subdominante (Bb7) y de la dominante (C7).

Análisis de instrumentación

Se termina con un tutti el cual ha de completar la serie de solos y tuttis que se propusieron para esta obra en particular.

7.2.9. Mi capricho

Compositor: Pedro Morales Pino

Ritmo: Polka

Tonalidad: C – F – Ab

Estructura de la obra: Introducción, parte A, parte B, parte C y parte D

INTRODUCCION (COMPASES 1-7)

Análisis estructural

En esta introducción se encuentra una pequeña pero muy importante partícula que habrá de desarrollarse en la siguiente parte, la forma melódica inicia sobre el primer tiempo con la quinta del acorde de tónica como nota real, hace una apoyatura en la nota auxiliar superior y se regresa, en el segundo compás se encuentra una escala conducente que lleva a la séptima del acorde de dominante como nota real y se repite el adorno.



Análisis rítmico

Para esta parte tenemos como matriz rítmica a la semicorchea; se aprovechan las posibilidades rítmicas que ofrece esta figura para escribir una introducción de corte contrapuntístico en la que haya un constante juego entre las bandolas. Entre los instrumentos armónicos también se presenta un contrapunto pero este con base rítmica en la corchea.

Bandola 1

Bandola 2

Análisis armónico

Toda la introducción se encuentra en la región de la dominante así que se tomó provecho para generar un enlace armónico a manera de coral en el cual la nota más aguda del enlace crea una melodía. Se utilizaron también todas las variantes de dominante de las que hay disposición como son: dominante real (Figura A), séptimo grado (Figura B), dominante paralela (Figura C) y sustitución por tritono (Figura D).



Análisis de instrumentación

Las bandolas se encargan de llevar la melodía que como se ha dicho ya, se presta para la inclusión del contrapunto como una característica de toda la obra. Entre tanto, el tiple y la guitarra hacen el acompañamiento también a manera de contrapunto, mientras la guitarra lleva los tiempos, el tiple marca los contratiempos.

PARTE A (COMPASES 8-38)

Análisis estructural

El compositor forma la melodía de esta parte con una nota pedal en la tercera del acorde de tónica y las notas que van sobre el tiempo fuerte dibujan una línea diatónica descendente (Ver figura A), de igual forma se estructura en la segunda semifrase en el compás 12 pero sobre el acorde de dominante y la nota pedal se ubica en la séptima de este (Ver figura B), en la segunda frase se repite el esquema con excepción de la segunda semifrase en la que se marca una caída en escala diatónica hacia la tónica y luego tomando el sol como nota común entre los acordes de tónica y dominante se hace la resolución para terminar la parte y repetir (Ver figura C).

A. 

B. 

C. 

Análisis rítmico

Se presenta el mismo esquema rítmico de la introducción pero con una anacrusa de semicorchea que completa la intención del compositor y esta se desarrolla a la largo de toda la parte con la

particularidad de que en la ultima semifrase se rompe este esquema en corcheas con duplicación en el penúltimo compás de esta misma.

Análisis armónico

En la primera frase, se desarrolla el tema sobre la tónica y la dominante respectivamente pero en la segunda frase se presenta una peculiaridad y es la aparición del segundo grado como subdominante la cual es aprovechada para hacer una modulación a este como si fuera un fin en vez de un medio, así que se agregan el sexto grado Bb y la dominante A7 para resolver en Dm como tónica y subdominante a la vez, el resto del enlace armónico se lleva a cabo sin mas singularidades.

Análisis de instrumentación

La primera vez se presenta la melodía en las bandolas y el acompañamiento en el tiple y la guitarra, pero, en la repetición se presenta una contra melodía, la primera frase le corresponde al tiple y la segunda por supuesto a la guitarra.

PARTE B (COMPASES 39-53)

Análisis estructural

En esta parte tenemos una frase de cuatro compases que se repite tres veces, cada una de estas a manera de variación independiente y no complementaria en ninguna forma.

Análisis rítmico

La estructura rítmica de esta parte presenta una combinación de corcheas y semicorcheas siendo ambas de primer orden y no una duplicación o simplificación del tiempo de la otra. Por el contrario, en las demás voces, se escribieron tres melodías distintas (una para cada instrumento) basadas dos de ellas, bandola 2 y tiple, en la semicorchea y la de la guitarra en la corchea a manera de *basso continuo*.

Análisis armónico

La estructura armónica de esta parte comprende los acordes de tónica y dominante. Sin embargo, el inicio presenta una característica particular que es el inicio sobre la tercera del cuarto grado mayor; tomando esta nota como grado de la tonalidad (sexto grado) nos da una sensación de tonalidad menor pero

inmediatamente la melodía se perfila hacia la fundamental del acorde para estabilizar el color en la tonalidad mayor.

Análisis de instrumentación

Todas las voces participan en esta parte con un fragmento melódico independiente más no en forma de contrapunto. Lo que se pretende aquí es crear una atmósfera congruente con el título en el que cada instrumento hace su voluntad importando solo y en mediana medida la estructura armónica.

PARTE C (COMPASES 56-71)

Análisis estructural

Nos encontramos en esta parte con dos frases de ocho compases completamente idénticas; la melodía se forma con una progresión de dos compases iniciando con un intervalo de cuarta, baja luego una quinta y sube diatónicamente una tercera para iniciar la siguiente progresión con esta última nota, la segunda semifrase se estructura con dos notas pedales (Ver figura).



Análisis rítmico

A este punto, deja de ser la semicorchea la estructura rítmica más pequeña y por tanto matriz y pasa a ser la corchea con simplificaciones de tiempo (negras con puntillo) en la primer semifrase y duplicaciones de tiempo en la segunda semifrase.

Análisis armónico

En esta parte se incluye una modulación intratonal a la dominante por medio del sexto grado (Cm9) de esta, durante casi toda la segunda semifrase se mantiene sobre el acorde de dominante (Eb9) y se resuelve en tónica solo hasta el ultimo compase de la misma.

Análisis de instrumentación

La melodía la lleva completa la guitarra mientras los demás instrumentos le hacen un acompañamiento que es únicamente de carácter textural y no estructural, en la segunda frase que como se había ya mencionado es idéntica, la melodía sigue estando completa en la guitarra y se aprovecha para rotar un doblamiento por los demás instrumentos, primero la bandola 1 (Ver figura A), luego la bandola 2 (Ver figura B) y al final el tiple (Ver figura C).



PARTE D (COMPASES #74-89)

Análisis estructural

La parte esta construida en dos frases de ocho compases anacrúsicas cada una con base en la semicorchea, la melodía esta compuesta por un modelo de dos tiempos con una respuesta también de dos tiempos, esto significa que la primer semifrase está constituida de un modelo que se repite con una respuesta diferente (Ver figuras A y B). La segunda semifrase esta construida en progresión melódica. Por el contrario la segunda semifrase de la segunda frase encontramos un ostinato melódico.

A.

B.

Análisis rítmico

El motivo rítmico de toda la parte esta formado a partir de la semicorchea con simplificación del tiempo en corcheas y negras, esto permite el contrapunto imitativo (Ver figura A) en la segunda semifrase de la primer frase. En la segunda semifrase de la segunda frase, se opta por una respuesta a contratiempo en vez de hacer imitación de nuevo (Ver figura B).

A.

Musical score for part A, showing two staves. The top staff has a melodic line with dynamics *f* and *mf*. The bottom staff has a bass line with dynamic *f*.

B.

Musical score for part B, showing four staves. The top staff has a melodic line with dynamic *f*. The bottom three staves have a complex accompaniment with dynamic *f*.

Análisis armónico

La primera frase de esta parte se mueve entre los acordes de tónica y subdominante respectivamente mientras que en la segunda frase nos encontramos con una modulación a Bb mayor que actúa como acorde de dominante paralela para la próxima modulación a C.

Análisis de instrumentación

En la primer semifrase se pasa la melodía entre las dos bandolas creando un efecto estereofónico mientras el tiple y al guitarra sostienen la base rítmica y armónica, en la segunda frase sucede lo mismo.

7.2.10. Angélica

Compositor: Anónimo

Ritmo: Guabina - Pasillo

Tonalidad: Am – A

Estructura de la obra: Introducción, parte A, parte B, trío.

INTRODUCCION (COMPASES 1-8)

Análisis estructural

La introducción esta estructurada en forma de progresión que contiene el primer motivo de lo que ha de venir en los compases subsiguientes. La estructura rítmica de la parte esta basada en la corchea haciéndola continua en una estructura melódica quebrada

que describe un patrón descendente cromático con una nota media pedal (mi) (Ver figura).



Análisis rítmico

Se constituye a la corchea como la matriz de la estructura rítmica de esta parte; haciendo una combinación rítmica de diferentes valores solo en el primer compás de la obra y manteniendo continua la corchea hasta el final de la introducción.

Análisis armónico

El enlace armónico de esta parte se presenta como resultado del movimiento melódico iniciando con tónica, pasando por la dominante, el séptimo grado de quinta disminuida del sexto grado y resolviendo sobre este como una tonalidad pasajera.

Análisis de instrumentación

Se ha designado a la guitarra como solista para iniciar esta obra porque la versión original fue escrita para guitarra y aunque la introducción no sea la original, se pretende mantener en el mayor grado posible el color original de la obra.

PARTE A (COMPASES 9-27)

Análisis estructural

La melodía de esta parte de la obra comprende dos estructuras dependientes y complementarias que se encuentran en las bandolas (Ver figura A), el tiple y la guitarra hacen su labor de acompañantes. La bandola primera tiene un esquema melódico en arpeggio el cual es completado por la bandola segunda sobre el segundo contratiempo estableciendo una sincopa que habrá de repetirse siempre que se presente este esquema melódico. Hacia el compás 17 (Ver figura B) hay una breve ruptura del esquema actual por uno de menor relevancia pero que ha sido ya introducido desde el principio de la pieza. El compás 21 retoma el esquema inicial para terminar de desarrollar la idea musical con un discurso completo por la bandola 1.

A.



B.



Análisis rítmico

Hay dos esquemas rítmicos de gran importancia en esta parte los cuales se desarrollan a lo largo de la obra los cuales tienen la siguiente descripción: la que lleva la bandola primera en esta parte, son dos corcheas una negra con puntillo y de nuevo corchea, este esquema se repite; el segundo, perteneciente a la bandola segunda en esta parte, son dos negras, la primera con puntillo y la segunda sin puntillo y se completa el compás con una corchea que coincide con la misma de la bandola primera.

Análisis armónico

El enlace armónico que se teje en esta parte no tiene ninguna característica fuera de lo normal de la tonalidad y agregándole interdominantes, el color que tiene esta parte es debida al movimiento del bajo el cual dibuja una curva casi independiente del enlazamiento armónico (Ver figura).



Análisis de instrumentación

En las bandolas se desarrolla toda la línea melódica de la parte mientras el tiple y la guitarra sostienen la estructura rítmica y

armónica, esto, de inmediato genera un contraste de color con respecto de la introducción creando un nuevo ambiente.

PARTE B (COMPASES 28-43)

Análisis estructural

En esta parte, hay un cambio radical en cuanto a la estructura, o sea, se presenta un tema secundario pero no dependiente, su movimiento melódico se desarrolla al igual que el tema anterior a manera de arpeggios en la primera frase (Ver figura) pero ya en la segunda frase, se retoma el esquema del tema A y se finaliza con este.



The image shows a musical score for two flutes, labeled 'Bla. 1' and 'Bla. 2'. The score is written in treble clef and consists of four measures. The first measure shows a melodic phrase starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure continues with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure concludes with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The notes are connected by stems, and there are accents (>) over the first notes of each measure. The rhythm is consistent across both staves, with each note being a quarter note.

Análisis rítmico

La primera frase de la parte B esta igualmente basada en la corchea con una preparación a la frase de dos negras, la segunda frase de esta parte no es más que la repetición de un esquema de primordial significación y con la misma preparación de dos negras como en la primera frase.

Análisis armónico

En esta parte se ha modulado a la relativa mayor de la tonalidad y el enlace a usar es el de tónica y dominante respectivamente en la primera frase, la segunda frase nos lleva de nuevo a la tonalidad original preparando así la repetición del tema completo desde la introducción.

Análisis de instrumentación

La primera frase de esta parte tiene un ligero cambio en cuanto a la estructura del aire de guabina al hacer la guitarra solo los acentos característicos del ritmo mientras que el tiple hace un acompañamiento de tipo meramente colorístico, es decir, el aporte del tiple a esta frase es su color característico con el tremolo en vez su papel armónico y rítmico. En las bandolas se desarrolla la melodía la cual se pasa luego al tiple y la guitarra en la segunda semifrase de esta parte, de igual manera sucede en la segunda frase en la cual se hace una exposición en las bandolas y se pasa la melodía al tiple y la guitarra en la segunda semifrase. A este punto vemos como el esquema rítmico que en un principio se desarrollo únicamente entre las bandolas toma lugar ahora entre todos los instrumentistas.

TRIO (COMPASES 44-59)

Análisis estructural

Como es característico de la mayoría de los aires tradicionales colombianos, se presenta un trío en la tonalidad homónima mayor, esto se hace para dar un mayor carácter a la obra y porque las dos tonalidades comparten la dominante así que la modulación no requiere de grandes esfuerzos teóricos. El trío nunca se presenta con intención de final sino como una parte importante de la pieza que agregaba un color diferente antes de volver al principio.

Análisis rítmico

En esta parte de la obra, nos encontramos con un nuevo tema completamente independiente cuyas características se podrían confundir con las de un pasillo pero, ha de notarse que la aunque la formula rítmica utilizada en esta parte por el compositor sea idéntica a la de un pasillo, la formula melódica no lo es.

Análisis armónico

Nos encontramos con un enlazamiento armónico que ha presentado muchas posibilidades de intervención por parte del

arreglista como es la adición de interdominantes y el movimiento diatónico en los bajos de la guitarra pasando por tensiones que presentan un color que mezcla lo clásico y moderno.

Análisis de instrumentación

Iniciamos la parte con el solo de guitarra al igual que al principio presentando lo que será el eje temático de la parte, en adelante, mas claramente en el compás 48 ha de iniciar la bandola primera con el desarrollo temático y después en el compás 52 la bandola segunda que será la encargada de llevar el liderazgo melódico hasta el final de la parte, la bandola primera le hace un acompañamiento con el arpeggio del acorde del momento mientras el tiple y la guitarra le llevan también su respectivo soporte rítmico y armónico.

7.2.11. Lucy

Compositor: Pedro Morales Pino

Ritmo: Tango

Tonalidad: Am – A

Estructura de la obra: Introducción, parte A, parte B, Trío,

INTRODUCCION (COMPASES 1-5)

Análisis estructural

En la introducción se presenta el tema principal de la primera parte de la obra primero en modo menor y luego un breve desarrollo sobre la relativa mayor para resolver sobre menor de nuevo en el compás 5 (Ver figura).

The musical score consists of four staves. The top staff is for Bandola 1, the second for Bandola 2, the third for Tiple, and the bottom for Guitarra. All staves are in 4/4 time. Bandola 1 plays a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. Bandola 2 plays a harmonic accompaniment of quarter notes. Tiple and Guitarra play chordal accompaniment with quarter notes.

Análisis rítmico

Se presenta un esquema rítmico de dos compases que inicia en el primer compás con una sincopa larga seguido de corcheas y en el segundo compás cuatro negras, este será el esquema rítmico a desarrollar en la primera parte de la obra.

Análisis armónico

Se aprovechan las características rítmicas del tango para crear una contra melodía sobre la nota aguda del enlace armónico en el cual se utilizan también las extensiones hasta incluso la onceava.



vocería el tiple y luego la guitarra hacia el final de esta, manteniendo el esquema melódico que propusieron las bandolas.

Análisis rítmico

Se desarrolla el esquema rítmico que se propuso desde la introducción y se plantea además un contrapunto que a la vez sirve como acompañamiento el cual se desarrolla a la par en el tiple y la bandola segunda; como el aire musical lo permite, hay momentos en los que se hace una breve variación del esquema rítmico propio.

Análisis armónico

A través de toda la parte se presentan cambios armónicos comunes dentro de las regiones armónicas de Tónica, Subdominante y Dominante; entre estas se presentan también interdominantes y sustituciones de acordes.

Análisis de instrumentación

Sobre la primer semifrase de esta parte se construye un dialogo entre las bandolas que produce un efecto de estereofonía (Ver figura A) y que a la vez le da un poco mas de fluidez a la melodía, ya en la segunda semifrase, la melodía la toma completa la

bandola primera y la bandola segunda en conjunto con el tiple y la guitarra tejen la tensión que ha de liberarse en el compás 13 (Ver figura B) para retomar el tempo en el compás siguiente y darle paso al tiple con la melodía y luego a la guitarra; entretanto, las bandolas mantienen un esquema de notas largas con las cuales llevan el acompañamiento.

Bandola 1

Bandola 2

A.

B.

Bla. 1

Bla. 2

Tp.

Gtra.

p *cresc.* *mp* *mf* *f*

stringendo *stringendo* *disperato* *disperato*

suspirando

PARTE B (21-37)

Análisis estructural

Nos encontramos con una parte que se desarrolla en dos frases; cada una de estas frases está a su vez dividida en dos semifrases contrastantes en donde la primera (en ambas frases) presenta una melodía de inicio cromático y final diatónico (Ver figura A), además se presenta con una señalización dinámica de piano y legato mientras que la segunda semifrase forma su melodía en el primer y tercer compás con acordes y en el segundo y cuarto compás con una progresión de apoyaturas, además, contrasta en volumen con la semifrase anterior teniendo esta un carácter agresivo y fuerte (Ver figura B).

A.



B.



Análisis rítmico

La primer y tercer semifrases presentan un esquema rítmico con muchas notas largas como blancas y negras con puntillo lo cual favorece la intención de sutileza, por el contrario, las semifrases segunda y cuarta se caracterizan por tener un diseño rítmico más cargado con negras y corcheas; esto de igual manera sostiene la intención de contraste.

Análisis armónico

Se presenta en esta parte una intención de modulación pasajera a la tonalidad relativa mayor al revelarse un enlace armónico propio de esta el cual involucra los acordes de tónica y dominante pero, en la segunda semifrase se retorna casi de inmediato a la tonalidad original, diferente ocurre en la segunda frase donde la modulación se lleva a cabo por completo utilizando acordes pivote y sustituciones de acordes.

Análisis de instrumentación

Las semifrases impares por su tranquilidad se prestaron perfectamente para la adición de una contra melodía en la que se recuerda el tema inicial sobre el tiple, las bandolas sostienen la melodía y la guitarra lleva un acompañamiento en pizzicato (Ver figura). Por otro lado, las semifrases pares, por su característica

vigorosa se prestaron para utilizar acordes con extensiones hasta la onceava, de igual manera las bandolas mantienen la melodía y el tiple y la guitarra hacen el acompañamiento.

The image shows a musical score for two instruments: Tiple (Tp.) and Guitarra (Gtra.). The Tiple part is written in a treble clef and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, interspersed with chords. The Guitarra part is also in a treble clef and consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings: *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato) for the guitar part. A dashed line indicates the pizzicato section. The music is divided into measures by vertical bar lines.

TRIO (COMPASES 44-76)

Previo al trío se presenta de nuevo la introducción, se ha escogido repetir la introducción aquí para evitar conflictos en las vueltas.

Se ha decidido también para facilitar el análisis, dividir la parte en A y B por la longitud de esta misma y por motivos de instrumentación.

A (COMPASES 44-59)

Análisis estructural

Nos encontramos aquí con la presentación del tercer tema de la obra en modo mayor como era acostumbrado por los compositores

en años anteriores. El desarrollo de la melodía se presenta con notas largas y una estructura diatónica.

Análisis rítmico

Se expone una partícula rítmica de dos compases de la siguiente manera: en el primer compás encontramos tres negras comenzando en el segundo tiempo las cuales se resuelven en una redonda en el siguiente compás; en el tercer compás de esta parte encontramos una variación de este esquema, esta variación incluye un tresillo de corcheas; esta variación se presenta también unos compases mas delante de la misma manera (Ver figura).



Análisis armónico

Dentro del enlace armónico de esta parte se encuentran diferentes estructuras entre las cuales se ha podido implementar un ritmo armónico con mayor variedad que en las partes anteriores, de igual manera se intenta mantener una línea melódica sobre la nota aguda del enlace, esto con la intención de darle mayor unidad al arreglo (Ver figura).



Análisis de instrumentación

Mientras la bandola primera hace la melodía, la bandola segunda mantiene un esquema rítmico – melódico con al forma de la milonga, esto es tolerado como variación a la obra; entretanto el tiple lleva también una contra melodía y la guitarra se limita a hacer el background rítmico y armónico.

B (COMPASES 60-76)

Esta parte conserva las mismas características rítmicas y armónicas de la anterior, la única variación que sufre esta parte se desarrolla en la instrumentación; la melodía principal que antes traía la bandola primera, pasa al dominio de la bandola segunda una octava por encima de donde fue presentada (Ver figura), el tiple y la guitarra llevan el sostén rítmico – armónico y la bandola primera combina la contra melodía que llevaba el tiple en la parte anterior con el acompañamiento en forma de milonga de al bandola segunda.



7.2.12. Festival

Compositor: Agustín Payan

Ritmo: Bambuco

Tonalidad: G - C

Estructura de la obra: Parte A, parte B y Coda

PARTE A (COMPASES 1-17)

Análisis estructural

La Tonalidad escogida por el compositor corresponde perfectamente con el propio título que le dio puesto que la tonalidad de G se caracteriza por su brillo y gracia, estructura la melodía en forma de arpeggios lo cual facilita la instrumentación, creación de segundas voces y contra cantos.

Análisis rítmico

Esta primera parte está dispuesta en dos frases de ocho compases cada una en las cuales la corchea se mantiene como constante, aun cuando hay algunas que se encuentran ligadas, el efecto visual de constancia permite incluso al intérprete sostener el

tempo de una manera mas clara que si la figuración se presentara de manera diferente (Ver figura).



Análisis armónico

Armónicamente en la primera frase se enlazan los acordes de tónica y dominante mientras que en la segunda frase que inicia en el compás 9, se agrega la subdominante e incluso una interdominante (D#°b9) que pertenece al sexto grado de la tonalidad.

Análisis de instrumentación

En aras de mantener la tradicionalidad de la pieza, se ha preferido mantener la melodía sobre la bandola primera y una segunda voz que hace contrapunto en la segunda bandola, los instrumentos armónicos (Tiple y Guitarra) mantienen el soporte rítmico – armónico de la parte.

PARTE B (COMPASES 19-34)

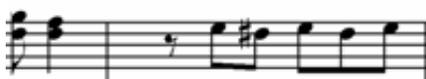
Análisis estructural

Esta parte esta compuesta también por dos frases de ocho compases cada una pero con la adición de un puente entre estas dos puesto que las frases son antagónicas y temáticamente incompatibles; mientras que la primera frase mantiene la lógica de los arpeggios con los que inicia la obra, la segunda frase expone un tema nuevo que se desarrolla en sus ocho compases de duración (Ver figura).



Análisis rítmico

En la primera frase se mantiene la corchea como constante rítmica, en el puente se propone una duplicación del tiempo aunque este es solo visual pues el momento musical esta libre a la interpretación de los ejecutantes. La segunda frase por el contrario propone un esquema de dos compases que inicia con anacrusa de tres corcheas (Ver figura).



CODA (35-44)

Análisis estructural

Se expone un tema final en la tonalidad de C el cual guarda un parentesco con la exposición inicial en cuanto a la manera de generar la melodía de los arpeggios.

Análisis rítmico

Se inicia la parte con una propuesta rítmica de negras aunque para el segundo compás se retorna a la secuencia de corcheas que se planteo desde el principio (Ver figura).



Análisis armónico

En la primer semifrase de esta parte se enlazan los acordes pertenecientes a las regiones tonales de tónica, subdominante y dominante pero en la segunda frase, se plantea la intención de

volver al inicio al presentar la dominante de la tonalidad anterior la cual funciona a la vez como doble dominante en la tonalidad de C.

Análisis de instrumentación

En esta parte se rotan la melodía entre las bandolas cada dos compases creando una conversación fluida entre ellas.

7.3. Ritmos utilizados en el proyecto

7.3.1. Guabina

El ámbito actual de este aire musical comprende los Departamentos de Santander, Boyacá, Tolima y Huila, todos de la zona andina o cordillerana. Es ello muy explicable por tratarse de un canto montañoso en que el grito, la cadencia ecoica y los calderones son eminentemente característicos como sucede en las tonadas foráneas de su estilo como podría serlo el “yodel” suizo. De la guabina debemos decir que etimológicamente es vocablo que designa un pez común en los ríos llaneros (escrita con *b* o con *v*, indistintamente), aunque se nos escapa la relación que pudiera tener el pez con la tonada. El señor Cuervo nos dice que la voz guabina equivale a “marica” y se usa en la expresión “es un guabina”.

Tampoco le vemos relación alusiva con el sustantivo dicho. Por el contrario, la guabina se distinguió en las montañas de Antioquia por ser un canto rudo y una danza licenciosa que le mereció su abolición en Antioquia.

7.3.2. Bambuco

El Bambuco es un ritmo típico colombiano heredado de los quechuas, los cuales, mientras hacían cerámica acostumbraban interpretarlo; a esta conclusión se llegó debido a que la palabra bambuco deriva etimológicamente de Wampu (canoa, balsa) y puku (vasija) dando lugar a Wampu puku (vasija en forma de canoa), pero luego tras la llegada de los españoles y dado que estos últimos no entendieron bien la pronunciación convirtieron en : Wampuku, y luego en Bambuco que es la palabra comúnmente pronunciada hoy por hoy. No obstante, existe a controversia frente a otro posible significado: según otros ku es el posesivo se. Lo que querría decir que muy posiblemente a palabra Bambuco deriva de Wampu ku o sea, que quiere decir canoeros, lo que implicaría que eran (si los había), los canoeros indígenas quechuas ó de Colombia los que inventaron el bambuco

Es, sin duda alguna, la máxima expresión del folclore andino colombiano. Son muy variadas las versiones en cuanto a su origen, siendo quizás la más generalizada la de su origen africano, sostenida inicialmente por el escritor Jorge Isaacs en su libro "La María" y luego compartida por un importante número de investigadores, folclorólogos e historiadores sobre nuestra música.

Tal versión dice que el nombre de "bambuco" fue tomado de la palabra "bambuk", nombre de un río de la región occidental africana, donde se bailaba un ritmo similar, pero de ninguna manera coincidente con el baile del bambuco colombiano que todos hemos conocido.

Existen varias hipótesis acerca de la proveniencia del bambuco. La hipótesis indígena defiende la proyección de la música chibcha, por esencia triste en el ritmo lento de los aires folclóricos del altiplano andino.

La hipótesis africana surge del maestro Guillermo Abadía que ha expuesto la tesis hoy muy aceptada sobre el nombre de la palabra "bambuco" con la cual se designa un instrumento de los negros antillanos; ellos llamaban "bambucos" a sus instrumentos carárganos, hechos en tubos de bambú.

La hipótesis española: habla sobre la posible ascendencia vasca en el ritmo del bambuco; entre ellos El Zortzico que presenta ritmos ágiles, sueltos y alegres, que sirven de soporte a una melodía de acentos quejumbrosos que forman un contraste.

Se encuentra la relación del bambuco con aires populares españoles, con adaptaciones muy propias a nuestro medio colombiano; de allí lo de folclórico. En las primeras décadas del

siglo XIX ya se menciona el "bambuco" como un aire criollo de especial autenticidad nacional.

Para el autor el bambuco viene del Currulao, deduciendo esto por la coincidencia que tienen los acentos en los distintos instrumentos, siendo la relación así:

- ◆ La melodía del bambuco suele empezar y terminar en el mismo sitio donde la tambora marca el golpe de aro o palito, además el bambuco exige ahí mismo el acento en sus frases.
- ◆ El golpe apagado del rasgueo en las cuerdas marca el mismo acento que los platos o el guasá en el Currulao.
- ◆ La guitarra o el Bajo en el Bambuco, evocan los mismos golpes del parche de la tambora en el Currulao.

La conclusión del autor es que el Bambuco debiera ser escrito en compás de 6/8 de la siguiente manera: Si un tema que está escrito en 3/4 empieza la melodía en el primer tiempo, entonces en 6/8 ha de escribirse empezando desde la 5ª corchea. La cuestión es que ésta corchea siempre debe ser acentuada en la melodía y no la primer corchea del 6/8 como se puede suponer.

7.3.3. Pasillo

El pasillo es el aire y la danza de la libertad, pues se gestó como expresión de alegría en el trance mismo en que lográbamos la independencia de España. Es el encuentro entre dos ritmos y danzas de muy opuesto origen: el torbellino de nuestros indígenas y el vals europeo. Son diversas las versiones sobre el origen del nombre de "pasillo", pero las mas repetidas coincidencias de concepto a este respecto son las que hablan de su derivación de la manera de dar pequeños pasos, o "pasillos", sus bailadores.

El pasillo es uno de los ritmos más profundamente colombianos y un símbolo de mestizaje indo-europeo que nace en el instante en que se afirmaba jubilosamente el alma nacional con las gestas de independencia.

Es un ritmo que se encuentra en casi todas las zonas geográficas del país: Desde San Andrés y Providencia, Chocó, Mómopox y toda la Zona Andina, con una gran autenticidad folclórica en cada una de ellas, lo cual se refleja en el uso de su propia organología y en sus figuras y peculiares estilos al danzarse.

Es así como el pasillo isleño se interpreta con mandolina, tináfono y carrasca de burro, el del pacífico con una típica chirimía chocoana y el andino con los diferentes instrumentos típicos de la región. En el departamento de Caldas, encontramos las siguientes modalidades de pasillo: toriao, arriao, boliao, arrebatoo, a lo

desconfiao, sarandiao, a lo acostao y marcao. En el pacífico encontramos el pasillo Fiestero, Clásico, Parche y parche, Cajoniao, Barresala, Rebolao etc.

7.3.4. One Step

Es el nombre que se dio a un baile estadounidense y que obtuvo una gran popularidad, extendiéndose por todo el mundo en la década de los años 20 del siglo XX. Es algo más enérgico que el Fox-Trot y su compás es de 2/4 como el pasodoble. Fue en realidad una variante del baile Castle Walk, que fue muy famoso en el año 1913; su popularidad apenas duró dos años. Una de sus características está en caminar de puntillas siguiendo el compás de la música. El nombre deriva de sus inventores Vernon e Irene Castle.

Un ejemplo de esta forma musical es la célebre canción española titulada *¡Si vas a París, papá!*, con letra de M. Álvarez Díaz y música de Ledesma y Oropesa, que tuvo un gran éxito por la década de 1930. Se trata de un *one-step*ailable y coreable. La imagen presenta un fragmento de dicha canción.



7.3.5. Tango

Es un estilo musical y una danza rioplatense, propia de las ciudades de Buenos Aires, Montevideo y Rosario de naturaleza netamente urbana y renombre internacional. Musicalmente tiene forma binaria (tema y estribillo) y compás de cuatro cuartos (a pesar de que se le llama «el ritmo del dos por cuatro»). Clásicamente se interpreta mediante orquesta típica o sexteto y reconoce el bandoneón como su instrumento esencial.

La coreografía, diseñada a partir del abrazo de la pareja, es sumamente sensual y compleja. Las letras están compuestas con base a un argot local llamado lunfardo y suelen expresar las

tristezas, especialmente «en las cosas del amor», que sienten los hombres y las mujeres de pueblo, circunstancia que lo emparenta en cierto modo con el blues, sin que ello obste para el tratamiento de otras temáticas, incluso humorísticas y políticas.

Si bien el tango reconoce lejanos antecedentes africanos, latinoamericanos y europeos, sus orígenes culturales se han fusionado de tal modo que resulta casi imposible reconocerlos. En esencia el tango es una expresión artística de fusión, de naturaleza netamente urbana y raíz suburbana («arrabalero»), que responde al proceso histórico concreto de la inmigración masiva, mayoritariamente europea, que reconstituyó completamente las sociedades rioplatenses, especialmente las de Buenos Aires y Montevideo, a partir de las últimas décadas del siglo XIX.

Argentina, que en 1850 contaba con 1,1 millón de habitantes, recibió 6,6 millones de inmigrantes entre 1857 y 1940. Uruguay tuvo un proceso similar. Se trata de una experiencia humana «aluvial», casi sin parangón en la historia contemporánea.

A diferencia de otras zonas del mundo, los inmigrantes que llegaron al Río de la Plata a partir de la segunda mitad del siglo XIX, superaban en cantidad a las poblaciones nativas y fueron parte de un intensivo proceso de mestizaje multicultural y multiétnico, en gran medida inducido por el Estado a través de una formidable promoción de la escuela pública laica.

El tango es hijo directo de ese intenso mestizaje. Se sabe que los primeros tangueros eran afro argentinos y afro uruguayos; que el bandoneón proviene de Alemania; que su sensualidad deriva de su origen prostibulario, donde los inmigrantes europeos que llegaban solos a buscar empleo mantenían relaciones sexuales con las nativas, mayoritariamente afro argentinas e indoamericanas denominadas «chinas». Se sabe también que el argot del tango, el lunfardo, está plagado de expresiones italianas y africanas; que su ritmo y clima nostálgico está emparentado con la habanera cubana; con el fado, con la tuna, con la jota.... y que «**tango**, milonga, malambo y candombe», son parte de una misma familia musical de raíces africanas y también de las costumbres provenientes de los gauchos que migraron a la ciudad.

Sin embargo el tango no se confunde ni deriva de ningún estilo musical en particular. Ernesto Sábato dice que por sobre todas las cosas el tango es un híbrido, una expresión original y nueva que deriva de una movilización humana gigantesca y excepcional.

7.3.6. Polka

Es una danza popular aparecida en Bohemia hacia 1830. Su forma deriva directamente del minué, con una introducción que prepara la entrada del tema y una coda que sirve de final a la obra, el formato original para tocar polka es tuba, contrabajo, clarinete y acordeón.

En compás de 2/4 y tempo rápido, se baila con pasos laterales del tipo "paso", "cierra", paso, "salto" y evoluciones rápidas, motivo por el que se hizo muy popular en Europa y América. En Argentina, Estados Unidos, México, Perú y Paraguay (donde se la llama también *purajei*) ha devenido, desde su llegada a mediados del siglo XIX, con estilos particulares, en una de las músicas folclóricas nacionales. Es la música folclórica de Nicaragua junto a la mazurca y el son Nica donde fue llevada por inmigrantes de Europa Central y España que se asentaron principalmente en la zona centro del país, música recopilada principalmente por Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina.

La versión que sobrevive en el litoral Pacífico se denomina **polka brincadita**, que es una adaptación de la original europea. Es un baile de pareja abrazada, sin ordenamiento preciso. Los bailarines se desplazan en sentido lateral, con pasos cortos, alternando un salto cada tres pasos. Los movimientos son vistosos y reflejan una gran alegría.

7.3.7. Bunde

Etimológicamente se deriva de la voz "wunde" que designa una tonada, canto y danza propios de Sierra Leona, África Occidental Inglesa. La palabra tiene dos significados: el primero "ritual de canto, música y danza que se realiza entre los negros del Litoral Pacífico para celebrar los funerales de niños", el segundo "tumulto de gentes, confusión y mezcla de personas y actividades". A causa de esto, el maestro Alberto Castilla, compositor tolimense muy

connotado, escribió una conjugación de ritmos variados (Guabina, Torbellino, Bambuco) y a esta mezcla la llamo “Bunde Tolimense”. Estrenado en el Teatro Olimpia de Bogotá el 28 de octubre de 1.928. Varios años después de dicho estreno, solamente instrumental, le adaptó la letra que todos conocemos, popularizada en las voces del inmortal dueto de Garzón y Collazos, el maestro Nicanor Velásquez Ortiz.

Este nombre ha dado lugar a una confusión general que el bunde es una música originaria del Tolima e incluso algún polígrafo escribió que “el bunde debería ser español puesto que era de Castilla”; mas adelante se creo una coreografía que, como es lógico, mezcla los pasos de la guabina, el torbellino y el bambuco. Hoy, el Bunde Tolimense esta asentado en el folklor como una tradición musical y coreográfica.¹⁵

7.3.8. Vals

Es un elegante baile musical a ritmo lento, originario del Tirol (Austria) allá por el siglo XII. El vals conquistó su rango de nobleza durante los años 1760 en Viena, y se expandió rápidamente por otros países. Algunos autores creen que el vals tuvo su origen en la *volte*, danza de baile en tres tiempos practicada durante el siglo XVI. La palabra *vals* nació en el siglo XVIII, cuando el vals se introdujo en la ópera y en el ballet.

¹⁵ Abadía Morales, Guillermo. La Música Folklórica Colombiana. Universidad Nacional de Colombia. Dirección de Divulgación Cultural. 1973. Pág. 111.

En su origen tenía un movimiento lento aunque, en la actualidad, se ha convertido en una danza de ritmo vivo y rápido. Su característica más significativa es que sus compases son de tres tiempos. Aunque, la música y la danza tradicionales comprenden, asimismo, otros valeses más complejos de 3 tiempos, llamados valeses asimétricos, en general de 5, 8 u 11 tiempos.

Frédéric Chopin, el gran compositor y pianista polaco, aportó una cantidad de excelentes valeses para piano y, entre ellos, el vals más breve denominado *Vals del Minuto*. Los Strauss también se destacaron como grandes compositores de valeses, especialmente Johann Strauss (hijo). En Latinoamérica existen diversas variantes como el vals peruano, vals venezolano, el **vals colombiano**, el vals brasileño y el vals ecuatoriano con características que difieren de país a país.

El vals, proveniente de Europa, con matices diversos en su ejecución, fue el preferido por los compositores que fueron plasmando la historia. El vals instrumental practicado por los sectores aristocráticos, fue transformado por los músicos populares, quienes los transfirieron de la orquesta de cuerdas y el piano, a la práctica del tiple y la guitarra y con textos propios. Allí se comenzó a distinguir con el nombre de "el Strauss", nombre tomado del apellido del famoso compositor de valeses Johan Strauss. Gracias a la sensibilidad artística de los músicos de la época, este aire musical se fue transformando en el "vals del país" o el "Colombiano" y mas recientemente en el "pasillo". El canto solista o en dúo, era parte fundamental de toda reunión, en casas,

solares y callejones, instancias en las que se desarrolló ésta música.

7.4. Compositores

Álvaro Romero Sánchez

Compositor, guitarrista y clarinetista nacido en Cali en 1909. Músico de profesión desde los 12 años, integrante del grupo “Los Romeros”, bajo la dirección de su padre Julio César Romero y en compañía de sus hermanos, también músicos: Alberto, Aristides y Asnoraldo.

Director e integrante del mas importante de los tríos instrumentales colombianos de siempre, el “Trío Morales Pino” en compañía de Diego Estrada y Peregrino Galindo. Posteriormente fue integrante del trío instrumental “Tres Generaciones” con sus grandes amigos Benigno “El Mono” Núñez y Gustavo Adolfo Rengifo.

Amplia es la obra de Álvaro Romero como compositor. Dentro de su extensa producción podemos mencionar, en amplia variedad de ritmos: “Humorismo”, “Constelación”, “Doña Socorro”, “Bohemio”, “Mi viejo amigo”, “María Cristina”, “Arco Iris”, “En el retiro”, “El sueño de un artista”, “Valle de mis amores”, “Flor de Romero”, “Rosanita”, “Bodas de Oro”, “Toño”, y muchísimas otras.

Muere al maestro Álvaro Romero en la ciudad de Cali el 30 de diciembre de 1999.

Carlos Vieco Ortiz

Extraordinario compositor y músico nacido en Medellín el 14 de febrero de 1900, hijo del también músico, compositor y pintor Camilo Vieco. Alumno de los maestros Eusebio Ochoa, Jesús Arriola y Gonzalo Vidal, es probablemente el compositor colombiano de más extensa y reconocida producción musical.

"Echen pal morro" fue su primera composición, hecha en el año de 1924 como referencia al hábito de los medellinenses de esa época de subir a un cerro cercano, "El volador", para orar ante una imagen del Cristo redentor colocada allí. Luego le pone música a uno de sus mayores éxitos, "Las Noches de Agua de Dios", sobre un texto del periodista León Rocha quien los envió desde ese sanatorio a Medellín para que uno de los grandes compositores del momento los musicalizara, pues querían presentar el tema, ya en forma de canción, durante un homenaje que se le rendiría a Luís A. Calvo, interno en dicho reclusorio. La idea fue propuesta y los versos fueron presentados a los maestros Gonzalo Vidal y Nicolás Molina, pero ambos declinaron la responsabilidad, no sin antes recomendar a Carlos Vieco, "ese muchacho tan entusiasta", para que lo hiciera. El éxito del tema fue sencillamente atronador cuando se estrenó la obra de Vieco con ritmo de danza.

Luego vienen otra interminable serie de títulos famosos como "Triste y Lejano", "Al calor de tu afecto", "Honda pena", "Siempre tienes fría el alma", "Invierno y Primavera", "Plegaria", "Sed", "Raza", "Es ya tarde", "Patasd'hilo", "Lluvia de plata", "Ruego", "Primavera en Medellín", "Hay que partir", "Raza", "Sin que tú me hicieras nada", "Plegaria al sol", "Estando tan ausente" y muchísimos otros más. Se dice que alcanzó a componer más de 2.000 obras, muchas de las cuales aún siguen inéditas pero afortunadamente conservadas en buena parte por sus herederos.

Era casi una obligación de escritores y poetas el buscar al maestro Vieco para que les musicalizara sus obras, y es así como a muchos, a muchísimos de ellos les musicalizó sus letras. Deben destacarse sus composiciones sobre textos de los poetas Tartarín Moreira, Santiago "El Caratejo" Vélez, Roberto Muñoz Londoño, etc. Pero con quien hizo la "llave" de mayor resonancia fue con el poeta de Anorí, Antioquia, Pablo Restrepo López, conocido literariamente con el seudónimo de León Zafir. Sobre textos de éste compuso varias de sus más famosas canciones como "Hacia el calvario", "Tierra labrantía", "Cultivando rosas", y otras más.

Recibió múltiples distinciones como "La Cruz de Boyacá", "La Estrella de Antioquia", "La Medalla al Mérito del Instituto Colombiano de Cultura" y otras más. El teatro al aire libre del Cerro Nutibara en Medellín lleva su nombre, también como un homenaje más de la Alcaldía de Medellín a su ilustre hijo y compositor.

“Funmúsica”, como homenaje a la memoria del maestro Carlos Vieco Ortiz, ha decidido que sea su nombre y su obra quienes reciban en el año 2000 el homenaje que cada año el “Festival Mono Núñez” rinde a uno de los grandes de la música colombiana, homenaje que en 1997 se rindió a Benigno Núñez, en 1998 a José Alejandro Morales y en 1999 a Efraín Orozco.

La muerte del Maestro Vieco en Medellín el 13 de septiembre de 1979 produjo hondo duelo nacional.

Pedro Morales Pino

Uno de los más grandes compositores de nuestra historia, "el padre de la música andina colombiana", nació en Cartago, Valle, el 22 de febrero de 1863.

Sus primeras lecciones de tiple las recibió del músico José Hoyos y don Ramón Antonio de la Peña fue quien le enseñó a tocar la bandurria. Además de músico de gran dimensión, Pedro Morales Pino fue también un magnífico pintor y dibujante, arte que le fluía por naturaleza y que alcanzó a perfeccionar en Bogotá en la Academia del maestro Alberto Urdaneta.

Sus estudios avanzados de música los realizó en la Academia Nacional de Música bajo la dirección de Julio "Chapín" Quevedo. Formó una escuela, un estilo de música, del cual surgieron muchos de los grandes talentos de la época, como Emilio Murillo,

Luis A. Calvo, Alejandro Wills, Jorge Añez, Fulgencio García y varios más.

Fue el creador de la "Lira Colombiana" en el año 1887 y de ella era, además de su director, su primera bandola o bandurria. La Lira se desintegró en el año 1908.

Con la "Lira" realizó una extensa gira por varias ciudades colombianas y diferentes países de Centro y Norte América, gira que lo llevó a Guatemala donde sus presentaciones merecieron los más elogiosos comentarios: "...música magistralmente concebida y magistralmente ejecutada..." En 1905 regresa a Guatemala donde "había dejado una ilusión" de nombre Paquita Llerena, virtuosa pianista de solo 17 años y perteneciente a una prestante familia de ese país, con quien contrae matrimonio y tiene cuatro hijos: Alicia, Rebeca, Raquel y Augusto.

Después de su matrimonio abandona la música y se dedica a la pintura, su segunda gran afición artística, hasta que en 1911 regresa a Colombia y reorganiza su "Lira Colombiana". Posteriormente pasa largas temporadas entre Guatemala y Colombia y adopta para su agrupación el llamativo remoquete de: "La Lira Colombiana toca bien, o no toca". Doña Paquita falleció en Bogotá el 20 de octubre de 1916.

Pedro Morales Pino fue quien introdujo a la bandola colombiana su sexto orden de Fa sostenido. Su obra como compositor es bellísima más no muy extensa y casi toda ella de tipo instrumental. Bambucos, danzas, pasillos, mazurcas, gavotas..., hacen parte de su repertorio.

En lo vocal, su eterno bambuco "Cuatro preguntas", con letra de Eduardo López, grabado en Nueva York en 1918 por el dueto "Wills y Escobar", ha merecido reconocimiento compartido por muchos conocedores como el más bello hasta hoy compuesto en Colombia.

En estado de pobreza absoluta murió en Bogotá, afectado por una cirrosis hepática, el 4 de marzo de 1926. En 1940 sus restos fueron trasladados a Cartago, su ciudad nativa.

Luis Uribe Bueno

El maestro Uribe Bueno nació en Salazar de Las Palmas, departamento de Norte de Santander el 7 de marzo de 1916. Cursó sus estudios en el Colegio Provincial de Pamplona regentado por hermanos cristianos; en el campo musical fue alumno del Padre musicólogo Lorenzo Rivera y del profesor de armonía Egisto Giovanetti. El maestro José Rozo Contreras lo aleccionó en solfeo y dictado musical.

Sus padres fueron Pedro Julio Uribe y Aminta Bueno Esparza; se casó con Fanny Cataño Jaramillo de cuya unión hubo dos hijos: Luis Guillermo y Jorge Enrique, ingenieros Electrónico y de Sistemas respectivamente. Los años de su juventud transcurrieron bajo la inquietud de la música en las ciudades de Pamplona y Cúcuta, donde se desempeñó como profesor de guitarra en la Escuela de Música, a la cual dedicó su primera composición: "El Himno de la Escuela de Música".

Con el trío "Los Norteños" (Víctor Romero, voz y tiple acompañante, Luis Lizcano, guitarra acompañante y Luis Oribe Bueno, guitarra puntera), viajó a Bogotá para actuar en la Radio Nacional por varios años; se presentó igualmente en emisoras tales como La Voz de Bogotá, Nueva Granada, Radio Cristal y La Voz de Colombia. Más tarde se integró al quinteto "Luis A. Calvo", actuando como grupo de planta en la Radio Nacional.

Cumplido el compromiso con la Orquesta de Lucho Bermúdez ingresó a la empresa de discos Sonolux, donde desarrolló en forma amplia sus conocimientos y aptitudes musicales grabando con los diferentes grupos artísticos de esta casa disquera; allí adelantó una fructífera labor por espacio de 20 años consecutivos.

Fue nombrado luego Director de Extensión Cultural, adscrito a la Secretaría de Educación del Departamento de Antioquia, trabajando 7 años ininterrumpidamente. Actualmente ocupa el

cargo de asesor artístico en la misma Dirección de Extensión Cultural del Departamento. Además colabora con el programa de Bandas Municipales y dirige igualmente el programa "La Música en Antioquia", diseñado para grabación de compositores Antioqueños.

Formó parte activa de las mejores orquestas de Bogotá y se vinculó a la agrupación musical "Orquesta de Lucho Bermúdez" ejecutando el bajo. Luego se radicó en Medellín para cumplir compromisos artísticos varios, en el año 1948. Allí tomó parte en los Concursos de Fabricato (años 48, 49, 50 Y 51), siendo ganador absoluto en las modalidades de pasillo, torbellino, joropo y bambuco, de forma sucesiva.

Aparte del Concurso de Fabricato, el maestro Uribe Bueno compuso los pasillos Salpicón y Corazonada, que a la postre resultaron ganadores en el Festival del Mono Núñez; con el bambuco denominado El Muñequero se adjudicó el primer premio en el Concurso de Cotrafa, celebrado en el año de 1992. A lo largo de su dilatada y generosa vida artística Luis Uribe Bueno llega a tener 600 composiciones entre canciones y música instrumental, razón por la cual es considerado con justicia como una de las glorias vivientes del Folclor Colombiano.

Agustín payán

Músico. Compositor y director nacido en Cartago, Valle, el 20 de octubre de 1890.

Fue su principal actividad la de director de Bandas Musicales en la región del Valle del Cauca durante muchos años. Igualmente se desempeñó como director de la orquesta que amenizaba las fiestas del prestigioso "Club Rialto" de Pereira.

El maestro Payán falleció en Cali el 24 de mayo de 1969.

Rafael Antonio aponte Carvajal

Compositor nacido en Bogotá el 7 de marzo de 1952, desde muy niño residenciado en Bucaramanga.

Como compositor tiene a su haber una serie importante de obras entre las cuales podemos citar "Leonardi", "Oscar Yesid", "El negrito", "Ivanor", "Laura Mireya", "El esfuerzo", "Piedecuesta", "Mario Andrés", "Rumberito", "Suratá bohemio", "Guabina obvia

No. 1”, y otros, varios de los cuales han tenido importantes calificaciones en diferentes concursos nacionales de composición.

Como intérprete de instrumentos de cuerda ha participado en diferentes grupos. En 1972 confirma el trío “Los Pingos” con Leonidas Ardila y Gonzalo Hernández. Posteriormente, en 1982, con Francisco Adarme, José Joaquín Gómez y Francisco Adarme S., conforma el “Cuarteto ideal” y en 1984, junto con Jesús Carrero y José Darío Martínez, el trío “Alma nacional”, ambos grupos instrumentales finalistas en el Festival Nacional Mono Núñez. Posteriormente integró el “Trío Aponte” con sus hijos Oscar Yesid y Rafael Octavio.

En 1993 logró la producción y edición del disco de larga duración titulado "La Música Colombiana de Rafael Aponte" el cual incluye obras suyas con arreglos de los maestros Jorge A. Arbeláez, Luis Fernando León y María Cristina Rivera.

Emiliano Lucena

Nació en el Espinal 12 de Julio de 1887 Murió: Espinal 7 de Junio de 1967 Bambucos: Buen humor, desengaños, Adelita, lirio blanco y chelao. Pasillos: La voz del centro, Sofía, El mocho García, Una caricia. Danzas: Tus ojos, Fibras del alma, Maribel y Coquita. Bundes: Los abogados y Mi tierra.

8. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

8.1. Conclusiones

- Importantes recursos de la técnica musical compositiva (desarrollo tímbrico, elementos contrapuntísticos, variantes, orquestación, etc.) puestos al servicio de la música tradicional colombiana enriquecen, revitalizan y repercuten directamente en la formación de sus intérpretes.
- La música andina colombiana, con trabajos como los de Fernando León Rengifo, Héctor Fabio Torres, Rubén Darío Gómez, Victoriano Valencia entre otros, tiene un desarrollo que ha roto viejos esquemas.
- Instrumentos como la Bandola y el Tiple se ven mayormente beneficiados en cuanto a su manejo técnico ya que se amplían y sistematizan elementos tanto de su notación como de su interpretación.

8.2. Recomendaciones

- Se recomienda que posteriores proyectos especifiquen y ahonden más en los subtemas y temáticas de este trabajo.
- Se recomienda que haya siempre un maestro presente durante los próximos montajes de las obras propuestas en este trabajo u otras obras que se puedan proponer.

- Se recomienda el seguimiento individual de los estudiantes por parte del profesor de instrumento para solución de dificultades técnicas que se puedan presentar.

La música folclórica colombiana a entrado de lleno al ámbito académico y por esto es necesario que aparezcan mas trabajos de cómo el aquí presentado, donde se pueda tener una referencia del los cambios que ha sufrido y que seguro seguirá sufriendo.

9. ANEXOS

9.1. Arreglos

9.2. Fotos

10. PERSONAS QUE PARTICIPAN EN EL PROYECTO

Autor

Nelson Augusto Bohórquez Castro
Estudiante Licenciatura en Música – UTP

Asesora Personal

María Teresa del niño Jesús Parra Gil
Mg. En Educación por el Arte

Bandolistas

Laura Marín (V semestre Lic. En Música - UTP)
Juan David Bedoya (V semestre Lic. En Música - UTP)
Yesid Hernández (IX semestre Lic. En Música - UTP)
Santiago Grisales (IX semestre Lic. En Música - UTP)

Tiplistas

Harold Marín (VII semestre Lic. En Música - UTP)

Guitarristas

Diego Sánchez (V semestre Lic. En Música - UTP)
Ferney Zabala (IX semestre Lic. En Música - UTP)

11. GLOSARIO

#: Anacrusa (ej. #6 – anacrusa del compas 6)

T	Acorde de Tónica
ii	Segundo Grado de la Tonalidad
III	Tercer Grado de la Tonalidad
S	Subdominante de la Tonalidad
D7	Acorde de Dominante 7 de la Tonalidad
Vi	Sexto Grado de la tonalidad
Vii	Séptimo grado de la Tonalidad
D7/	Acorde de Dominante 7 de un grado de la tonalidad. También aplica para regiones de Subdominante y Tónica.
K₄⁶	Acorde de Tónica en segunda inversión

Acorde Pivote

En una modulación ya sea permanente, o pasajera, el acorde que es común a las dos tonalidades y sirve de puente.

Background

Término empleado por Victoriano Valencia en “*Manual de Arreglos Para Banda*”, para referirse al fondo que acompaña una melodía; puede ser Rítmico, Ritmo-armónico, melódico-armónico.

Capas

Son capas, el número de voces que se suenan al mismo tiempo en el instrumento; ejemplo: en el siguiente compás se emplean dos capas:



Dominante secundaria

Se denomina dominante secundaria, a la dominante de un grado de la tonalidad; ejemplo: E7 – Am (Mi7 – La menor), su función puede ser: D7/ii (Dominante siete, para el Segundo grado de Sol mayor).

Emiola

Es la superposición de dos formas métricas ej. 6/8 sobre 3/4 ó 6/4 sobre 3/4 ó cualquier otra combinación que se pueda dar entre compases binarios o ternarios.

Inciso

Parte más pequeña de una semifrase (1 compás)

Periodo, frase, o semifrase tipo Binario o ternario negativo o positivo:

Según el tratado de la forma musical de Julio Bas, es un periodo de tipo binario, cuando este se compone de dos frases; dicho periodo es positivo si las frases que lo componen son similares.

Portamento

Cuando el dedo se dirige de un traste a otro, sin glisar.

Propuesta – Respuesta

Puede ser propuesta, la primera semifrase de una frase, y respuesta, la segunda semifrase de la misma frase; y/o puede presentarse con incisos o periodos.

Ritornello

Símbolo utilizado para la repetición de un periodo, frase o semifrase.

Scordatura

Es afinar una cuerda de un instrumento a una altura diferente a la normal; por ejemplo, ésta se emplea en Alvan, y en Pasicojo, Bandola 4, pues la 6ª cuerda debe afinarse en Mi.

Segundo Grado Relacionado

Refiere al empleo del segundo grado de una tonalidad pasajera a la cual se va a modular; Ej: ii7/G D7/G; los acordes a ejecutar serían: Am7 - D7 (La menor siete, y Re siete).

12. RECURSOS DISPONIBLES

- 4 Bandolas
- 2 Tiples
- 2 Guitarras
- Aula de Cuerdas Típicas para ensayos
- Ordenador con Finale, Microsoft Office y Pdf camp Printer
- Bibliografía disponible en la Biblioteca Luís Ángel Arango del Banco de la República
- Bibliografía disponible en la Biblioteca Jorge Roa Martínez de la Universidad Tecnológica de Pereira

13. CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

ACTIVIDAD	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO
Anteproyecto									
Selección de obras									
Elaboración de arreglos									
Montajes y presentación con estudiantes									
Proyecto									
Sustentación									

14. BIBLIOGRAFIA

- Abadía Morales, Guillermo. La Música Folklórica Colombiana. Universidad Nacional de Colombia. Dirección de Divulgación Cultural. 1973.
- Ceballos López, Luis Carlos; Ríos Zuluaga, Oscar David; Tovar Rivera, Juan Carlos: Propuesta interpretativa de la música andina colombiana en forma de cuarteto típico colombiano. Universidad Tecnológica de Pereira, 2008.
- Former, Johannes; Wilbrandt, Jürgen: Contrapunto Creativo. Barcelona: Labor, 1993
- García Gago, J: Tratado de contrapunto tonal y atonal. Barcelona: Clivis, s/f.
- Londoño, María Eugenia; Tobon Alejandro; Bandola, Tiple y Guitarra: De las fiestas populares a la música de cámara; Revista Artes; No.7; Volumen 4; Enero – Junio, 2004
- Mena Matta, Gerardo Evelio; Triana Giraldo, Cristian: Sistematización y clasificación del material escrito por compositores colombianos del centro de documentación del conservatorio Pedro Morales Pino de la ciudad de Cartago (Valle) y del fondo Honorato Castrillón Ochoa. Universidad Tecnológica de Pereira. 2008
- Hindemitt, Paul: Armonía Tradicional. Buenos Aires. Ricordi, 1958
- Piston, Walter: Armonía. Barcelona. Labor, 1991

- Piston, Walter: Contrapunto. Barcelona. Barcelona, 1992
- Posada Estrada, Germán Albeiro. La Bandola Andina Colombiana, Exploración de Recursos y Posibilidades Técnicas e Interpretativas, Aplicados en 10 Obras Musicales. Universidad Tecnológica de Pereira. 2006
- Rimsky – Korsakov, Nikolai. Tratado de armonía
- Schoenberg, Arnold: Ejercicios preliminares de contrapunto. Barcelona. Labor, 1990
- Schoenberg, Arnold: Funciones estructurales de la armonía. Barcelona. Labor. 1993