

“LA MUSICA ANDINA COLOMBIANA Y EL JAZZ EN FORMATO DE
TRIO TIPICO INSTRUMENTAL”

CARLOS EDUARDO CÁRDENAS ROSERO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA

SAN JUAN DE PASTO

2023

“LA MUSICA ANDINA COLOMBIANA Y EL JAZZ EN FORMATO DE
TRIO TIPICO INSTRUMENTAL”

CARLOS EDUARDO CARDENAS ROSERO

ASESOR:

Dr. MARIO EGAS VILLOTA

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

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA

SAN JUAN DE PASTO

2023

NOTA DE RESPONSABILIDAD

Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor. Artículo 1ro del Acuerdo No 324 de octubre 11 de 1966 emanado por el Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño

NOTA DE ACEPTACIÓN

MARIO EGAS VILLOTA

Asesor

Jurado

Jurado

Jurado

17 de febrero 2023

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primer lugar a mis padres Segundo Jesús Cardenas Patiño, María Flor Rosero Estrada y a mis hermanos Andrés Alveiro y Jesús Javier por ser ese apoyo incondicional en cada paso dado.

Agradezco a mis maestros y compañeros que me acompañaron durante toda la carrera, gracias por todo el aprendizaje compartido.

Y a la Universidad de Nariño por ser esa fuente de conocimiento en todos estos años

RESUMEN

El presente trabajo es una compilación de arreglos y composiciones propias para formato de trio instrumental típico andino colombiano, (bandola, tiple y guitarra). En el cual se pretende fusionar elementos del Jazz con ritmos tradicionales colombianos como el bambuco, pasillo, el son sureño y la guabina, dados después de un proceso de análisis de las características estructurales y estéticas de los ritmos, se destaca además el uso de técnicas tradicionales y modernas de composición, con el fin de ser una propuesta que sirva para incentivar a futuras generaciones de la región suroccidente de Colombia a interesarse por este formato que ha caído en desuso en los últimos años.

ABSTRACT

This work is a compilation of arrangements and own compositions for a typical Colombian Andean instrumental trio format (Bandola, tiple and guitar). In which it is intended to merge elements of Jazz with traditional Colombian rhythms such as bambuco, pasillo, son sureño y guabina, given after a process of analysis of the structural and aesthetic characteristics of the rhythms, the use of techniques is also highlighted. traditional and modern composition, in order to be a proposal that serves to encourage future generations of the southwestern region of Colombia to be interested in this format that has fallen into disuse in recent years.

CONTENIDO

Introducción

2 justificación

3. Objetivos

4. Marco de referencia

4.1 Marco de antecedentes

5. Marco teórico

5.1 Música andina colombiana

5.1.2 Ritmos de la Región Andina Colombiana

5.2 Trio típico instrumental andino colombiano

5.2.1 La Bandola

5.2.2 El Tiple

5.2.3 La Guitarra

5.2.4 Principales exponentes

5.2.5 Festivales

6. Jazz

6.1 Estilos

6.2 Improvisación musical

7. Composición musical

7.1 Elementos de la composición

7.1.2 Melodía

7.1.3 Armonía

8, Forma

9. Arreglo

10. Análisis musical

10.1 Coqueteos – Pasillo de Fulgencio García

10.2 “Mas que sea” – Son sureño

10.3 Guabina Azul

10.4 Ñapanguita – Bambuco de Luis E. Nieto

10.5 Senderos – Pasillo

10.6 María Flor – Bambuco

10.7 Después de todo – Guabina de German Darío P.

10.8 Grasillo – Pasillo de Luis Fernando Franco

10.9 Sandoná Miranchurito – Son sureño de Pote Mideros

Conclusiones

Bibliografía

Anexos partituras

INTRODUCCION

A lo largo del tiempo la música instrumental andina colombiana ha tenido obras musicales que han sido interpretadas en diferentes formatos musicales tales como el trio típico andino colombiano (bandola, tiple y guitarra) presentadas en distintos festivales propios de este género musical, no obstante este formato instrumental ha sido poco trabajado en la región suroccidente de Colombia esto debido a que el Departamento de Nariño se ha impregnado en mayor medida a las manifestaciones musicales del Ecuador y países latinoamericanos como Perú y Bolivia que en las músicas de la región andina Colombiana, lo que se busca es rescatar esa tradición en la región nariñense con una nueva propuesta de fusión en este formato.

Un género musical que ha aportado en la música popular de Latinoamérica en aspectos como lo armónico y melódico ha sido el Jazz, un ejemplo muy importante de esta influencia lo tenemos en los orígenes del son montuno en Cuba, su forma es sincopada por antonomasia y el origen de su estructura tiene mucha similitud con la del blues, el estribillo, la forma “llamada-respuesta” también está presente en el son, aunque con ligeras diferencias, o Brasil, su fusión con otros géneros y estilos como el jazz dio como resultado el bossa nova. Mediante la fusión de elementos y la improvisación en el formato de trio típico instrumental andino colombiano se busca nuevos recursos que aporten a las nuevas generaciones interesadas en este formato.

2.JUSTIFICACION

El formato de trio típico instrumental colombiano ha sido por años un elemento clave para la difusión de la música tradicional, en el se ha plasmado la música de varias generaciones y ha sido la representación viva de tradiciones y costumbres que han caracterizado a su población, diferenciándolo de otras culturas.

En relación con tales implicaciones, el presente trabajo hará un aporte significativo a la región Nariñense ya que en el se pretende explorar este formato mediante el uso de la fusión de elementos del jazz con ritmos tradicionales, acercando así el trio de cuerdas tradicional a la región, así como la difusión de la música andina colombiana.

Ahora si bien es cierto que ya se han utilizado los recursos de fusión de elementos del jazz con la música tradicional colombiana en distintos formatos y ensambles, estos no han sido explorados en el formato de trio de cuerdas tradicionales, sobre todo el uso de la improvisación musical.

Se beneficiará a la comunidad estudiantil y el público en general, sentando un precedente, que sirva para futuras creaciones musicales en esta área, y a la Universidad de Nariño para que en un futuro se tome en cuenta este formato típico instrumental del País en la región.

3.OBJETIVOS

3.1 Objetivo General

Desarrollar un recital creativo con arreglos y composiciones musicales en las que se utilice los elementos musicales del Jazz, tales como la improvisación, la armonía y la rítmica en ritmos tradicionales como el bambuco, el pasillo, la guabina y el son sureño en el formato de trio típico instrumental andino colombiano.

3.2 Objetivos específicos

- Realizar composiciones y arreglos a partir de ritmos tradicionales tales como el bambuco, el pasillo, el son sureño y la guabina en donde se fusionen elementos musicales del jazz
- Crear un repertorio musical para formato de trio típico instrumental colombiano que incorpore elementos de un lenguaje propio del jazz.
- Promover la Música Andina Colombiana a través del formato tradicional de cuerdas

4. Marco de referencia

4.1 Marco de Antecedentes

El presente proyecto está sustentado a partir de seis documentos, dos a nivel nacional, dos a nivel internacional y dos a nivel regional, los cuales aportan de manera directa e indirecta en la realización del recital de grado

REGIONALES

- SANTIAGO NICOLAS RUIZ CHAMORRO BIG BAND JAZZ 2020
UNIVERSIDAD DE NARIÑO

Este proyecto de grado está enfocado en la creación y arreglos de obras musicales para formato de cámara de jazz, en donde se encontrará un contexto histórico sobre su desarrollo desde su inicio en los años 20's hasta los años 80's, mediante este trabajo se pretende un desarrollo conceptual de la música ya que se plantea para conceptualizar aspectos técnicos de la composición dentro del jazz reflejándolos mediante composiciones y arreglos. La relación de este proyecto de grado con el recital de grado es que está basado en el género jazz y en su exploración mediante arreglos y composiciones, en donde se utiliza elementos del género como la improvisación y los recursos armónicos y melódicos los cuales también se utilizaran en el proyecto. Como objetivo principal se presentó un recital creativo con composiciones y arreglos en los diferentes estilos del género jazz que surgen en el siglo XX además de caracterizar los elementos estilísticos del jazz dentro de la composición y los arreglos musicales.

El estudio de la historia que se hace pertinente para comprender a profundidad la estética de los diferentes estilos del Jazz permite concluir que esta música de la

tradición y cultura de la raza negra la cual fue vehículo para la expresión de la misma durante el siglo XX en los Estados Unidos se convirtió en un lenguaje musical que enriquece la capacidad creativa del músico en aspectos como la armonía, el fraseo, el ritmo y la improvisación.

- DIEGO FERNANDO PANTOJA NASPIRAN DE NOCHES Y DE LUNAS RECITAL CREATIVO BASADO EN GÉNEROS DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA (Bambuco, Pasillo, Vals, Guabina, Sonsureño) DIRIGIDO A FORMATOS INSTRUMENTALES DE LAS ASIGNATURAS DE PRÁCTICA MUSICAL CONJUNTA E INSTRUMENTO PRINCIPAL DEL PROGRAMA DE MÚSICA DE UNIVERSIDAD DE NARIÑO 2020 UNIVERSIDAD DE NARIÑO

Este proyecto de grado está basado en la creación y difusión como medios de preservar la Música Tradicional Andina de Colombia dentro de la Universidad de Nariño y la región suroccidente de Colombia de igual forma se destaca la utilización de técnicas tradicionales y modernas de composición; así mismo se presenta por parte del compositor, propuestas novedosas en cuanto a diferentes elementos técnicos y ornamentales de la música. Este trabajo está relacionado con el recital creativo ya que toma como base ritmos de la música andina colombiana, además de que en una composición de ritmo bambuco llamado “Atardecer” utiliza un sexteto de jazz (Flauta, saxofón soprano, guitarra eléctrica, tiple, bajo, batería) y utiliza la improvisación y armonía propias del género fusionándola con el bambuco.

Cabe anotar la composición e interpretación de la obra DE NOCHES Y DE LUNAS basada en algunos géneros representativos de la Música Andina Colombiana

(bambuco, pasillo, guabina y son sureño) para formatos instrumentales de las asignaturas de Práctica Musical Conjunta e Instrumento Principal del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

En el trabajo de grado se realizó un proceso compositivo de las obras propuestas como parte de un recital creativo, mediante el cual el compositor se adentró en el estudio detallado de elementos inherentes de los géneros de la Música Tradicional Andina Colombiana; resultado de este escudriñamiento se pudo constatar la inmensa diversidad y variedad formal y estilística que surge a partir de patrones básicos establecidos.

NACIONALES

- **MATEO ALEJANDRO RAMIREZ LUNA 2019 LA GUAGUA, GUITARRA SOLA: ACERCAMIENTO AL SONSUREÑO Y AL SANJUANITO POR MEDIO DE ELEMENTOS DEL JAZZ UNIVERSIDAD EL BOSQUE**

El trabajo de grado del Maestro en música Mateo Alejandro Ramírez Luna presenta una investigación mediante un arreglo y dos composiciones en géneros tradicionales del sur de Colombia como lo son el Son sureño y el Sanjuanito que se ligan con el Carnaval de Negros y Blancos de Nariño. Además, expone una recopilación de datos tanto musicales como contextuales de dichos géneros. El arreglo y dos composiciones están elaborados para guitarra solista, para este trabajo se dispuso de elementos encontrados en el jazz como la exploración armónica y la improvisación. El proyecto busca entender y construir una base de referentes sobre la tradición musical en Nariño por medio del análisis y estudio del Sonsureño y el Sanjuanito al igual que proponer a través de la mixtura con elementos pertenecientes al jazz como la

improvisación, tímbrica y la exploración armónica. La relación de este proyecto de grado con el recital creativo está ligado en la fusión de elementos del jazz con la música tradicional de Colombia utilizando elementos como la improvisación y la exploración armónica. El objetivo principal de este trabajo de grado fue el de crear dos composiciones y un arreglo para guitarra solista, utilizando el estudio y análisis del Sonsureño y Sanjuanito fusionadas con elementos en el jazz como la improvisación y la exploración armónica. El proyecto de grado logro cumplir con la recolección de elementos formales y contextuales que giran alrededor del Sonsureño y del Sanjuanito, generando así el acercamiento a cada una de estas manifestaciones por medio de composiciones y arreglos

- CAMILO IBARRA CHAMORRO 2018 APROPIACIÓN DEL SONSUREÑO Y SANJUANITO APLICADOS EN UN CONTEXTO JAZZÍSTICO EN DOS COMPOSICIONES Y UN ARREGLO UNIVERSIDAD EL BOSQUE

En este trabajo de grado lo que se busca es mediante dos composiciones para formato banda (saxo, batería, bajo y guitarra) y un arreglo para guitarra sola dos temas tradicionales del Sonsureño y el Sanjuanito fusionándolos con un lenguaje propio de los ritmos tradicionales y el uso de la improvisación fundamental en el jazz. Con el resultado se tenía previsto realizar un contraste entre las dos composiciones, ambas trabajadas sobre el género “Sonsureño”, una más ligada hacia lo tradicional que lleva el título “Matituy” y otra más ligada a lo experimental titulada “El Derrandado” escritas para formato cuarteto. El arreglo se trabajó sobre el género “Sanjuanito”, se escogió una obra llamada “Cantares de Lina” de autor desconocido sobre la cual se realizaron

re armonizaciones, contrapuntos y variaciones sin perder el carácter principal de la pieza. La relación de este proyecto con el recital creativo está ligada en la fusión de elementos del jazz con la música tradicional colombiana utilizando elementos como la improvisación y la exploración armónica importantes en el jazz. Como finalidad se lograron realizar 2 composiciones para formato banda (saxo, batería, bajo y guitarra) y un arreglo para guitarra solista de temas tradicionales del Sonsureño y el Sanjuanito respectivamente, fusionando a partir de ellos el lenguaje propio de la música de la región en conjunto con la improvisación propia del jazz. Se desarrollo una idiomática que responde a cada estilo lograda a través de la observación y transcripción de repertorio; de modo que en las improvisaciones se presentaran patrones rítmicos y motivos melódicos correspondientes al Sonsureño y al Sanjuanito

INTERNACIONALES

- EDGARDO PASCUAL DURÁN DONOSO JAZZ FUSIÓN CHILENO EN BUSCA DE IDENTIDAD RECURSOS COMPOSICIONALES DE LA MÚSICA TRADICIONAL CHILENA EN EL JAZZ FUSIÓN MONOGRAFÍA PRESENTADA AL INSTITUTO PROFESIONAL PROJAZZ PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE COMPOSICIÓN MUSICAL CON MENCIÓN EN GUITARRA ELÉCTRICA 2017

La monografía del compositor Edgardo Pascual Durán tiene como objetivo elaborar recursos compositivos a través de elementos de la música tradicional Chilena para que después sean utilizados en el Jazz fusión. Para esto se elaboró un análisis de 10 grabaciones de piezas de música tradicional chilena y la segunda una selección de

elementos técnico-musicales propios del género aplicándolos en el jazz fusión y por último la aplicación de estos elementos en un contexto musical real describiendo los procesos técnicos utilizados. La relación que existe con el recital de grado es que investiga los distintos elementos de la música tradicional autóctona en este caso de Chile para utilizarlos en el género de jazz fusión, similar a la combinación de música tradicional colombiana y el jazz.

Elaborar recursos compositivos a partir de los elementos de la Música Tradicional Chilena, que puedan ser utilizados en el Jazz Fusión y determinar en dichas piezas, los elementos que pueden ser utilizados como recurso compositivo en el Jazz Fusión

Los resultados de esta investigación permitieron constatar que es posible elaborar recursos compositivos a partir de los elementos presentes en la Música Tradicional Chilena y que un proceso adecuado para elaborar estos recursos es el análisis técnico-musical de este género

- **RABANAL CÁCERES EL USO DE LOS RITMOS AFROCARIBEÑOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE PROPUESTAS MUSICALES DE JAZZ EN LATINOAMÉRICA (1940 – 1965) TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OPTAR EL GRADO DE BACHILLER EN MÚSICA CON ESPECIALIDAD EN EJECUCIÓN UNIVERSIDAD PERUANA DE CIENCIAS APLICADAS 2020**

Este trabajo de investigación busca darle un valor a lo que considera como las verdaderas raíces del jazz, la influencia afrocaribeña. Se basa en un análisis cultural, histórico y musical de diversos géneros musicales que serían las bases para crear el jazz,

además es muy importante el latín jazz, el cual viene a ser la fusión de ritmos afrocaribeños con el jazz, pasando también por el auge del rock hasta llegar a la salsa. Teniendo esto en cuenta, se podría decir que gran parte de la música occidental tuvo influencia afrocaribeña para el desarrollo de sus géneros musicales, tales como el jazz, el bugalú, el rock & roll, y el rock. Ya que lo afrocaribeño se ha apoyado bastante en la tradición oral, este trabajo de investigación tiene relación con recital creativo en que ambos se basan en la fusión de diferentes ritmos para lograr nuevas sonoridades

Dar a conocer los orígenes del jazz a partir de los distintos ritmos afrocaribeños y su fusión con la música que comenzaba a denominarse jazz y que sentó bases para conocer el género como se lo conoce hoy en día

La música del jazz como la conocemos hoy en día es gracias a la influencia y fusión de distintos ritmos de descendencia afro o música afrocaribeña, lo cual también fue base para crear nuevos géneros como la salsa, el rock n roll y el rock

5. MARCO TEÓRICO

5.1 MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

La música andina colombiana nace del intercambio cultural en territorios que en su momento alcanzaron un crecimiento poblacional importante, debido a una economía agraria y minera que se sustentaba en la productividad del territorio y sus tierras fértiles. Lo anterior causó un interés para los colonizadores extranjeros y los migrantes dentro del país, convirtiendo a la región andina en un punto de mezclas e intercambios de tradiciones, costumbres y creencias que darían origen a una nueva realidad cultural

Debido al gran tamaño geográfico de la zona andina colombiana que representa, la música de esta región es muy variada, ya que cada territorio tiene un toque distintivo e incluso hace variaciones en la conformación organológica de las agrupaciones que las interpretan.

5.1.2 RITMOS DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA

La región Andina cuenta con una riqueza musical muy grande en cuanto a ritmos musicales, es por esto por lo que se atribuye la configuración de estos sistemas musicales a la creación colectiva popular. A continuación, se mencionan brevemente los ritmos más representativos:

- **Bambuco:** Apareció a finales del siglo XIX se dice que el Bambuco, es el aire folclórico más típico de la zona andina colombiana. El ritmo del bambuco se basa en un compás binario con subdivisión ternaria (6/8) Acerca del origen musical de este ritmo existen

diversas hipótesis para el presente trabajo se hace referencia a lo mencionado por Minaña (citado por Abadía, 2001) “El bambuco tuvo un origen campesino en el cauca y era instrumentado con flautas y tambores de tradición indígena que se prolonga hasta la actualidad”. En el documento de Abadía Morales, se hace relación a que el bambuco es “la tonada base de la región andina” debido a que conjuga las melodías de la tradición indígena a ritmos varios. “Es a expresión musical y coreográfica más importante y representativa debido a su amplia dispersión pues es el único ritmo que abarca y se interpreta en los 13 departamentos pertenecientes a la región andina.”

- **Pasillo:** Aparece a principios del siglo XX, muy bien acogido entre los mestizos de la zona andina como una danza de libertad. En un principio el pasillo era solamente instrumental y su ejecución se realizaba con los instrumentos típicos de la zona, pero luego se expandió, apareciendo el pasillo vocal. Su ritmo se basa en un compás ternario (3/4) El pasillo apareció en Colombia como resultado de la búsqueda, por parte de la sociedad burguesa “semifeudal, de chapetones y criollos acomodados” de una danza que identificara el ambiente cortesano y que los diferenciara de los aires “Plebeyos” como el bambuco y el torbellino. Siguiendo los patrones culturales europeos. (Abadía, 2001).
- **Guabina:** Aparece desde finales del siglo XVIII, muy popular como parte de los bailes de los campesinos de la época. La guabina inicia como un género vocal con acompañamiento de instrumentos del trío típico a través de células rítmicas sencillas. Al igual que el bambuco y el pasillo, es uno de los géneros musicales ligado a los bailes de salón. Su ritmo se basa en un compás ternario (3/4)

- **Torbellino:** Utiliza la base rítmica de la guabina, pero usualmente en términos armónicos solo realiza cadencias de tónica, dominante y subdominante. Esta base es utilizada para el acompañamiento de cantos, rimas y coplas.
- **Son sureño:** Surge hacia mediados de los años 60's cuando el músico Ipialeño Tomas Burbano busco definir al departamento de Nariño como la “Tierra firme donde el trabajo es su bandera”, Fue tal la aceptación del público de Nariño con esta tonada, que poco a poco pasó de ser el nombre de una canción, a una forma de interpretar la música de esta región debido a las características técnicas y estéticas que de una u otra forma se asemejan a la búsqueda de una identidad interpretativa en la música Pastusa y Nariñense. El ritmo de Son sureño se basa en un compás binario con subdivisión ternaria (6/8)

5.2 Trio típico instrumental andino colombiano

Nace a mediados del siglo XIX con cordófonos traídos desde Asia y Europa. Este formato aparece asociado con la interpretación de géneros nacionales criollos como el pasillo y el bambuco. Es considerada la agrupación musical tradicional de mayor vigencia en la región y muy ligado al espíritu popular y a la tradición oral. El trio típico era muy común en las tertulias y fiestas familiares en los campos y ciudades del país. Este tipo de conjunto ya se menciona en 1878, y aparece asociado con la interpretación de géneros nacionales criollos como el pasillo y el bambuco (Londoño y Tobón, 2005:13)

5.2.1 LA BANDOLA



Es un instrumento cordófono híbrido que evoluciona a partir de la guitarra renacentista del siglo XVI. Pertenece a la familia de los laudes de mástil o cuello largo, con trastes y cuerdas de acero en ordenes dobles y triples pulsadas con plectro, se puede encontrar bandolas de 12 y 16 cuerdas, en los instrumentos de 12 cuerdas están conformados por 6 órdenes de 2 cuerdas cada uno y en las bandolas de 16 cuerdas sus órdenes son de 2 cuerdas en las cuerdas graves y de 3 cuerdas en los 4 órdenes restantes, su tapa armónica se asemeja a la forma de una pera .Se desempeña como el instrumento solista por excelencia dentro del trío típico colombiano. Su amplio rango, la calidad de sus registros y sus numerosos recursos técnicos la convierten en un instrumento versátil con infinitas posibilidades interpretativas. Es un instrumento cromático que se afinan por cuartas justas entre sí.

Afinación

Rango

5.2.2 El Tiple



Instrumento andino colombiano derivado de la guitarra renacentista y considerado como instrumento de emblema nacional, las primeras referencias de su existencia datan desde 1791. Este es un instrumento cromático que se escribe en clave de sol, tiene cuatro órdenes de tres cuerdas que se cuentan desde el orden más agudo, tradicionalmente pulsado por los dedos. El tiple se desarrolla en Colombia en el siglo XIX, de tener cuatro cuerdas pasa a ocho cuerdas hacia 1880 y luego a doce a partir de 1890. Actualmente el instrumento posee doce cuerdas metálicas distribuidas en cuatro

ordenes y triples. De acero las tres primeras y afinadas al unisonó. Los órdenes segundo, tercero y cuarto constan de una cuerda de acero entorchada dispuestas entre otras dos cuerdas también de acero y afinada una octava abajo con relación a las dos cuerdas laterales, es un instrumento transpositor cuya afinación más común suele ser en Si bemol. El papel principal del tiple dentro del trío típico colombiano es el acompañamiento rítmico y armónico, además, la sonoridad particular de sus rasgueos aporta el aspecto percusivo al trío

Afinación

Rango

5.2.3 La Guitarra



Es un instrumento de origen arábigo-asiático y nombre greco-romano, ha cambiado poco desde el siglo XVI, no obstante, de ella se derivan numerosos instrumentos populares hoy característicos de América Latina. En los Andes colombianos prevalece la afinación en Do, la forma más universal, aunque esto depende de las regiones y culturas donde se encuentre. Es un instrumento cromático con una alta gama de posibilidades melódicas, armónicas, rítmicas y tímbricas, ha sido adaptado a un sinnúmero de culturas y tradiciones alrededor del mundo. Como instrumento transpositor, suena una octava más grave que el sonido escrito. Su papel en el trio andino colombiano es el de acompañamiento rítmico y armónico en especial en la parte del registro grave de los bajos. Tiene seis cuerdas que se cuentan de la más aguda a la más grave.

Afinación

Registros

5.2.4 PRINCIPALES EXPONENTES

-Trío los Hermanos Hernández 1921

Nacidos en una familia de músicos, los hermanos Héctor, Gonzalo y Francisco, se abrieron paso en la industria gracias a sus tíos maternos, conocidos como Los Grillos, brindándoles formación en la interpretación de los tres instrumentos tradicionales de la música típica andina colombiana. Tienen el mérito de haber llevado este formato a la industria del entretenimiento y del cine

- Bandola: Gonzalo Hernández
- Tiple: Francisco Hernández
- Guitarra: Héctor Hernández

-Trío Morales Pino 1956

Es uno de los tríos más longevos de la historia. Son referentes históricos especialmente por el sonido majestuoso de su bandolista, Diego Estrada, y las composiciones del guitarrista Álvaro Romero.

- Bandola: Diego Estrada
- Tiple: Peregrino Galindo
- Guitarra: Álvaro Romero

-Trío Instrumental Colombiano de Medellín 1966

Dirigido por el maestro Jesús Zapata Builes, aborda un repertorio amplio que incluyó además versiones de música de tradición “clásica”.

- Bandola: Jesús Zapata
- Tiple: Elkin Pérez, Oscar Hernández, Jairo Mosquera...
- Guitarra: León Cardona, Elkin Pérez, Hernán Darío Betancur....

-Trío Joyel 1972

Con esta agrupación, dirigida por su bandolista, el maestro Luis Fernando León, empieza la modernización del sonido y el virtuosismo instrumental a unos niveles desconocidos hasta entonces.

- Bandola: Fernando León
- Tiple: Aicardo Muñoz, Arley Otálvaro, Jesús Moreno y Luis Eduardo Aguilar
- Guitarras: Fidel Álvarez, Glauco Cedeño, Reinaldo Monroy, Juvenal Cedeño.

-Trío Instrumental Ancestro 1988

Fundado en 1988, esta agrupación siempre se enfocó en ofrecer un repertorio de música andina colombiana, innovando en su trabajo con elementos tímbricos, melódicos y armónicos.

- Bandola: Carlos Guzmán
- Tiple: Fabian Guzmán
- Guitarra: Jorge Andrés Arbeláez Rendón

-Trío Palo Santo 1993

Este grupo, que surgió en Manizales, estuvo conformado por los hermanos Álex y Paulo Andrés Olarte, en la bandola y el tiple, junto con el guitarrista Raúl Fernando Madrid. Causaron gran impacto en la década de los 90, una época llena de experimentación

- Bandola: Alex Olarte
- Tiple: Paulo Olarte
- Guitarra: Raúl Fernando Madrid Sanz

-Trío instrumental Palos y Cuerdas 1995

Los hermanos Saboya han desarrollado una importante carrera con el formato instrumental más representativo de la música del interior de Colombia. Invitados frecuentemente a encuentros internacionales, han visitado importantes escenarios de Inglaterra, Países Bajos, Alemania, Rusia, Panamá, Estados Unidos, Luxemburgo, Francia, España, Argentina, Chile, Perú, Brasil, Ecuador y Venezuela.

- Bandola: Diego Saboya
- Tiple: Lucas Saboya
- Guitarra: Daniel Saboya

Tríos instrumentales en Pasto – Nariño

Si bien en el formato de trío instrumental ha sido más fuerte en el centro y norte de la región andina colombiana, en el suroccidente colombiano también han existido algunos referentes como:

-Trio Nacional 1954 1959

- Bandola: Plinio Herrera timaran
- Tiple: Pedro Pablo Bastidas
- Guitarra: Enrique Viteri – Noro Bastidas

-Trio Herrera Timaran 1981 - 1984

- Bandola: Hugo Realpe
- Tiple: Eduardo Unigarro
- Guitarra: Pedro Pablo Bastidas

Plinio Herrera Timaran y su trio 1984 - 1994

- Bandola: Plinio Herrera
- Tiple: Glauco Cedeño
- Guitarra: Eduardo Unigarro

-Trio Nuevo Amanecer 1986

Trio Nariñense de la ciudad de Pasto, formados musicalmente desde muy pequeños los hermanos Javier Andrés y Omar David junto a Bernardo conformaron el trio

- Bandola: Javier Andrés Mesa Martínez
- Tiple: Omar David Mesa Martínez
- Guitarra: Bernardo Andrés Jurado Duarte

5.2.5 FESTIVALES

- Festival Nacional de Trio Andino Colombiano Oriol Rangel – Pamplonita, Norte de Santander
- Festival Nacional de Música Andina Colombiana Mono Núñez – Ginebra, Valle del Cauca
- Festival de Música Andina y Llanera Colombiana “Hato Viejo Cotrafa” – Bello, Antioquia
- Festival Bandola – Sevilla, Valle del Cauca
- Festival Nacional del Pasillo – Aguadas, Caldas
- Concurso Nacional del Bambuco – Pereira, Risaralda

6. JAZZ

El jazz es un género musical relativamente nuevo, nace a finales del siglo XIX y se origina en las poblaciones cercanas al delta del Misisipi (EE. UU.) procede de la unión de elementos negros, euroafricanos y europeos. Etimológicamente, el término jazz proviene, según algunos autores, de la jerga de los deportistas de la costa oeste de los EE. UU. Según otros, tiene una raíz africana. También se considera un diminutivo de la palabra jazmín, por el perfume que usaban las prostitutas. La identidad musical del jazz es compleja y, por este motivo, no puede ser delimitada con facilidad. Si bien es cierto que es un producto de la cultura afroamericana, también ha estado abierto a otras influencias y tradiciones musicales. Martínez (2010) cuenta que; en los estados del sur

se mezclan las tradiciones de África occidental, Europa y Norteamérica, pasando por el Caribe, lo blanco negro y criollo. Allí se funden los ritmos africanos (predominan las sincopas e improvisaciones) con la de los habitantes de tierras norteamericanas.

6.1 Estilos

- **Jazz Blues:** Es un estilo que viene de la fusión del Blues y el Jazz. El Blues se caracteriza por la melancolía expresada en las letras de sus canciones originadas por personas afro esclavas en ese entonces y que lo hacían para desahogarse, se caracteriza por el uso de 12 compases, los cuatro primeros compases son tónica, después los cambios cada dos compases son subdominante, tónica, dominante y regresa a la tónica. En el Blues tradicional se utiliza los grados I7 IV7 V7 con séptima dominante. En el Jazz Blues mantiene los 12 compases, pero se utiliza la sustitución de acordes y la progresión ii V I para resolver en el siguiente acorde.
- **Swing:** o también conocido como swing jazz es un estilo que se origino en Estados Unidos hacia finales de 1920, en su instrumentación es frecuente ver una sección rítmica por instrumentos como el piano, contrabajo y batería, metales como trompetas y trombones, instrumentos de viento y madera como saxofones, clarinetes y en algunas ocasiones de cuerda como guitarra y violín, el "swing" se refiere a un efecto de "contratiempo", en la forma de interpretar una serie muy rápida de tresillos y notas asincopadas que se enfrentan entre sí, y libremente, pero que tratan de entrar todas ellas en una misma unidad de compás utiliza por lo general tiempos medios y rápidos, el formato que hizo famoso a este estilo fue el de la Big Band

- **Bebop:** Nace en la década de los cuarenta del siglo XX, este estilo nace de la exploración sonora y ya no estaba tan enfocado en que la gente baile como sucedía en el swing, es un estilo de mayor velocidad, los músicos de bebop empezaron a utilizar armonías mas avanzadas, algunos de sus principales referentes son Charlie Parker (saxofón alto), Dexter Gordon (saxofón tenor), (trompeta) Dizzy Gillespie.
- **Jazz Fusión:** Se conoce como fusión a la conjunción de dos o más estilos distintos para producir una forma única e identificable por separada de ellos, se podría llamar Jazz fusión cuando uno de estos estilos es el jazz, este término fue aplicado por primera vez por el productor Denis Preston a mediados de los años 1960

6.2 IMPROVISACIÓN MUSICAL

La improvisación es el arte de ejecutar música que anteriormente no ha sido escrita y que surge de una manera espontánea ateniéndose a unas directrices o no. La improvisación en la educación musical de un niño es imprescindible, desde el momento en que el niño comienza a entonar canciones, la improvisación debe formar parte de su educación como elemento imprescindible de su aprendizaje. En la educación musical nos servimos de la improvisación como un medio de expresión total para poder conectar con nuestro propio mundo interior sonoro y así desarrollar nuestras propias ideas

musicales, hecho indispensable en el desarrollo de un futuro artista, intérprete o persona. Así al reproducir o imitar uno de los grandes solos del jazz el imitador dice Berendt (1994) puede tener una técnica mejor o una superior espiritualidad, pero no puede reproducirlo. Pues una improvisación jazzística es siempre una situación musical, emocional y espiritual. Se toma entonces la improvisación musical como un medio de catarsis por el cual se depuran pensamientos sentimientos y sensaciones.

Ahora bien, cabe aclarar que la improvisación no es un elemento que nació en el jazz, es más bien un elemento que caracteriza a este género. La improvisación musical ha estado presente en la historia y en música más antigua al jazz, como en el caso de la música clásica con músicos como Johan Sebastián Bach y sus improvisaciones sobre fugas o Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven que hacían presentaciones en donde improvisaban sobre un motivo melódico.

Durante el periodo romántico, la partitura se hizo muy popular, razón por la cual la improvisación perdió algo de importancia. Esta volvió a tomar relevancia con el jazz. A principios del siglo XX, toda la música tenía melodía, ritmo y armonía. Pero, el jazz se caracterizaba por tener una cosa: improvisación.

Los jazzistas, a diferencia de otros, eran músicos sin partituras., pues sabían cómo comenzar, pero lo que venía después lo iban creando en el momento. La idea del jazz era jugar con el ritmo, ser libres y sobre todo imprevisibles.

7. Composición musical

Se podría decir que es la combinación de elementos de la misma música, en pocas palabras es la creación de una pieza musical, aunque el termino también se podría aplicar al proceso de dicha pieza musical. Para lograr una composición musical se debe tener en cuenta varios elementos como lo son el sonido con todas sus características, el ritmo, la melodía, armonía, estructuración formal, la tímbrica u orquestación. No obstante, se podría decir que cualquiera podría inventar una melodía o un ritmo, por eso dentro de la composición musical encontramos varios elementos. para entender mejor este concepto, una descripción apropiada sobre lo que es este proceso, la escribe Latham (2008) “Este es un proceso de construcción, una conjunción creativa, el desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial”

7.1 ELEMENTOS DE LA COMPOSICIÓN

7.1.1 Ritmo: Es la combinación de varias figuras que cada nota posee bajo un orden, es importante conocer que este término no es solo de la música ya que, en la danza, artes, visuales y demás artes también se presenta. El elemento básico del ritmo es la figura, un signo musical que determina la duración relativa de cada sonido, como ejemplo las figuras redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa...El ritmo es la combinación de todos los elementos, sean figuras o silencios, pero la idea previa del compositor es la que genera ese orden

7.1.2 Melodía: es la sucesión de sonidos que es percibida como uno solo, se podría decir que es la combinación de alturas y ritmo.

7.1.3 Armonía: Es una estructura sonora, es decir varias notas sonando a la vez, no necesariamente hay que utilizar un acorde o tiene que sonar de una manera determinada. Técnicamente una armonía se forma a partir de la relación existente entre las diferentes frecuencias de un tono, se produce cuando se tocan una serie de dos o de mas notas de forma simultanea

Armonía tonal: O también conocida como armonía funcional, se podría definir como un sistema armónico en el que los acordes giran alrededor de una nota central llamada tónica y se derivan de la escala mayor o menor que se originan en esa tónica

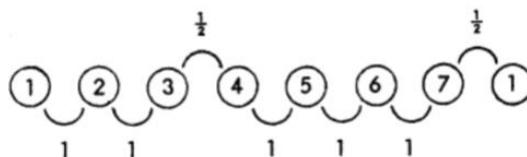
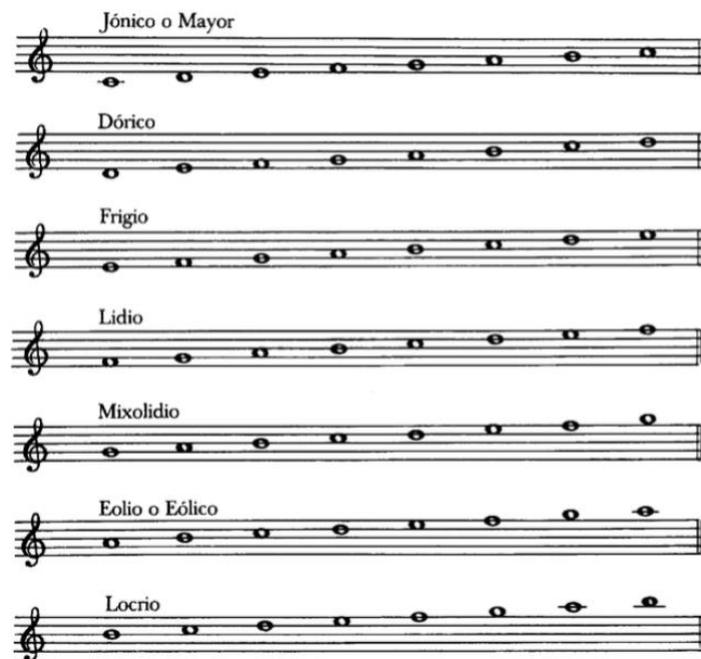


Figura Estructuración de una escala mayor por tonos y semitonos. Fuente: De la Cerda (1984) *Armonía tonal moderna*.

El principio de la escala menor es el mismo, solo que, si se tuviera en cuenta el diagrama anterior, se trasladaría al sexto grado como tonalidad conservando la misma distribución en respecto a los siguientes grados.

Armonía modal: tiene un predominio melódico bastante grande, en este si existe la sensación de tensión y relajación, pero no está tan basado en un eje que se apoye en una tónica, se tiene como base los antiguos modos griegos, estos modos nacen del resultado de enfatizar la escala mayor en un grado musical concreto de dicha escala y manteniendo su orden original. Así pues, los modos se forman al ir avanzando sobre cada uno de los grados que forman una escala musical y tomándolo como nueva tónica



Modos gregorianos. Fuente: Herrera (1990) Teoría musical y armonía moderna Vol.1

- **Cadencia:** Se conoce como cadencia a un movimiento armónico o melódico que concluye ya sea un periodo, una sección o un movimiento. Existen distintos tipos de cadencia como:
- **Cadencia autentica:** Se basa en la progresión V-I y los dos acordes que la forman se presentan en estado fundamental.
- **Cadencia plagal:** Una cadencia plagal consiste en un acorde en función de subdominante IV moviéndose hacia la tónica.
- **Semicadencia:** Cuando se da un reposo en la subdominante IV o dominante V pero no resuelve aun.
- **Cadencia Rota:** Se denomina así al encadenamiento que se genera al reemplazar la el acorde principal de la tonalidad por un acorde de Tónica secundario, después de una D o una SD.
- **Cadencia compuesta de primer Orden:** Se denomina así al encadenamiento T - S - D - T.
- **Cadencia compuesta de segundo Orden.:** Se denomina así al encadenamiento S - T6 - D - T.

8, FORMA

Es la manera de organizar o estructurar una pieza musical, que resulta del orden elegido por el compositor para presentar los distintos temas o ideas musicales que la integran. En la música andina Colombiana es muy común ver la forma A,B,A,C,A en donde se expone primero la parte A que viene a ser la estructura principal de la pieza, luego una parte B que puede estar o no en la misma tonalidad que la A, esto puede variar según el compositor, luego retomar la parte A, y en seguida una parte C que puede estar en otra tonalidad sea mayor o menor o tener otro tiempo, para finalizar con la idea principal que sería el tema A, esto no es obligatorio en todas las piezas andinas Colombianas pero si ha sido un recurso muy usado.

9. ARREGLO

Es la modificación de la composición inicial en virtud de darle variación, o bien puede ser una adaptación o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesta originalmente la música. Los elementos que se escogen para tal arreglo o modificación son escogidos debidamente según el estilo de composición sobre el que fue hecho esto implica también un análisis profundo de la pieza, Por tanto, el arreglista debe imaginar lo que el propio compositor habría escrito si el nuevo medio hubiese sido el original. Muchas veces se encuentran composiciones en las cuales la selección de instrumentos hace parte de la pieza y reproducir tales efectos sonoros es una tarea de gran ingenio.

10. Análisis Musical

10.1 Coqueteos – Pasillo de Fulgencio García

La obra Coqueteos es un pasillo de forma A, B, A, C, A se utilizó la rearmonización para su armonía, añadiendo notas agregadas y utilizando nuevos acordes de paso, además de un cambio de tempo en la parte C de Vivace a lento.

Sección	A	B	A	C	A
Compases	1-17	18 -33	1-17	36-53	1-17

Tabla 1 Estructura “Coqueteos”

Sección A: La obra tiene un inicio acéfalo, con un tiempo vivace y su motivo melódico inicia con silencio de corchea y luego en los siguientes compases todas las figuras son corcheas y terminan en una blanca, esta figuración se repite en los 12 compases primeros, la tonalidad de la primera parte está en Re menor, la melodía utilizada se basa en arpegios y escalas ascendentes y descendentes que utilizan las notas de la armonía además de notas de paso que enriquecen mas la melodía .

The image shows a musical score for three instruments: Bdl. (Bandola), Tple. (Tiple), and Gtr. (Guitar). The score is for measures 9 through 12. The key signature is one flat (Bb). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for all parts. The chord symbols above the staves are: Fm7, Bb7, Gm7, C9, Am7, D9, and Gm6. The Bdl. part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Tple. part consists of chords. The Gtr. part consists of chords and a bass line.

Compases: Compases 9 al 12

Sección B : Esta parte tiene un inicio acéfalo, la melodía la toma el tiple mientras la guitarra acompaña con arpeggios, sobresale el bajo de la guitarra puesto que se utilizó la figuración rítmica de negra con puntillo para hacer un bajo continuo mientras la bandola acompaña con arpeggios y staccato hasta el compás 26, en la parte armónica sigue en la tonalidad de Re menor y comienza un acorde de C7 dominante de Fmaj7 (III) además se utilizó el uso de dominantes secundarias como en el compás 22 y notas adheridas como 7, 9 y 13.

Musical score for measures 21-24. The score is written for three instruments: Bguitar (Bdla.), Trumpet (Tple.), and Guitar (Gtr.). The key signature is one flat (Bb). The measures are numbered 21, 22, 23, and 24. The chords above the staff are: Fmaj7 (measures 21-22), G13 (measure 22), C9 (measures 23-24), Gm7 (measure 24), and C9 (measure 24). The Bguitar part features a melodic line with eighth notes. The Trumpet part has a simpler line with quarter notes. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Coqueteos: Compases 21 al 24

A partir del compás 26 la melodía la toma la bandola mientras el tiple y la guitarra cumplen función de acompañamiento, en esta parte se desarrolla sobre la dominante y su tónica (A7-Dm)

Musical score for measures 25-28. The score is written for three instruments: Bguitar (Bdla.), Trumpet (Tple.), and Guitar (Gtr.). The key signature is one flat (Bb). The measures are numbered 25, 26, 27, and 28. The chords above the staff are: Fmaj7 (measures 25-26), Bm7 (measure 26), E7 (measure 27), A7 (measures 27-28), and A13 (measure 28). The Bguitar part features a melodic line with eighth notes. The Trumpet part has a simpler line with quarter notes. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A dynamic marking of *mf* is present in measure 26.

Coqueteos: Compases 25 al 28

Después de la parte B se hace una reexposición del tema A desde el primer compás hasta la coda que pasa a la parte C en el compás 37

Sección C: Tiene un inicio acéfalo, se realiza una modulación de tonalidad de Re menor a Re mayor, se utilizó el cambio de tempo Vivace a un tempo lento

37 **Lento** N.C. **C** D6 B7 → V7 - ii → Em7

Bdla. *mp* N.C. Mismo patrón rítmico por intervalos de tercera

Tple. *mp*

Gtr. *mp*

Coqueteos: Compás 37 al 40

La melodía la realiza la bandola y el tiple en intervalos de tercera hasta el compás 44 luego el tiple cumple un papel de acompañamiento rítmico con acordes, se utilizó también la sustitución de acordes con notas en común como (Em – G6) compas 40 y 41, (D6- F#m7) compas 44 y 45 además del uso de acordes extendidos con notas agregadas como sextas, séptimas, novenas, oncenas y trecenas. Después de hacer la repetición en la parte C se retoma el tema de la parte A modulando nuevamente a Re menor y tempo Vivace, la obra se ejecuta nuevamente las 3 partes que la conforman hasta llegar al final en el compás 54.

10.2 “Mas que sea” – Son sureño

La obra “Mas que sea” está escrita en ritmo de Son sureño, en donde se utilizaron elementos de este, como lo es su forma y su rítmica, además de rearmonizar la progresión básica que se emplea en el mismo, está escrito en la tonalidad de La menor.

Sección	Introducción	A1	A2	B	A2	Puente	Solos	A2	Final
Compases	1-8	9-16	16-24	25-40	41-48	49-57	58-73	74-81	82-84

Tabla 2 Estructura “Mas que sea”

Introducción: Esta basada en una parte ritmico-melodica muy frecuente que se da al comenzar un Son sureño en donde se utiliza arpeggios del acorde, mediante tresillos de corcheas, para esta composición se hizo una variación en la figuración rítmico-melódica, ya que se utilizó en la melodía principal la nota pedal que es un Mí, mientras las notas que la acompañan descienden por medios tonos y son novenas, séptimas y tónicas de cada acorde. La guitarra cumple un papel acompañante y utiliza en sus bajos una célula rítmica muy utilizada en el son sureño que es silencio de negra, seguido de dos negras, toda la introducción la parte de bajos de la guitarra se mantiene en la nota La cómo nota pedal mientras el tiple acompaña con acordes, en la parte armónica, se uso acordes con notas agregadas.

Score

"Mas que sea"

Son sureño Carlos Cardenas R.

Allegro

Celula ritmica frecuente en el Son sureño

Am9 C7/A Am7 Am6(maj7)

Bandola *mp* Nota pedal

Tiple *mp*

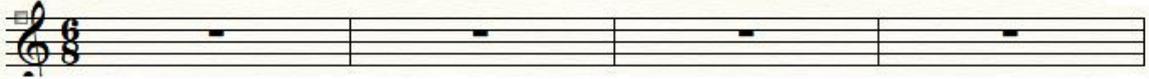
Guitar *mp* Nota pedal

Mas que sea: Compas 1 al 4

Sección A1: La melodía está escrita en la escala menor armónica de La menor, en donde se utiliza notas de los acordes que la acompañan, al comienzo se utiliza una célula rítmica de 3 corcheas que lo hacen los 3 instrumentos seguido de algunos cortes por el tiple y la guitarra, para la rearmonización se utilizaron notas adheridas como séptimas en todos los acordes y el uso de acordes comparten notas en común como Am7 y Cmaj7, su armonía está basada en una progresión muy frecuente en el son sureño (i – III – V7 – i)

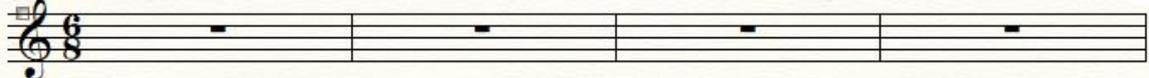
Armonia tradicional de Son sureño

Am C E7 Am



Rearmonización

Am6 Cmaj7 Am7 E7 Am7 E7



Mas que sea: [Armonía tradicional de Son sureño y rearmonización](#)

La mayoría de Son sureños están formados por melodías de preguntas y respuestas, para esta composición se empleó este recurso primero utilizando la melodía con la bandola y en seguida la respuesta melódica por el tiple mientras la bandola hace una contra melodía y la guitarra cumple función de acompañamiento tradicional de Son sureño con algunas variaciones rítmicas

Am6 Cmaj7 Am7 E7 Am7 E7

B. *mf* Contra melodia Cromatismo ascendente

T. *mf* Respuesta al primer motivo melodico

G. *mf*

Mas que sea: Compás 13 al 16

Sección A2: inicia en el compás 17 en el acorde de Cmaj7 (III), la melodía está escrita en la escala de La menor armónica y para la armonía se utilizó notas adheridas como séptimas y novenas, la guitarra acompaña la melodía con el uso de arpeggios en los acordes en los primeros compases, también se utilizó el recurso de pregunta y respuesta en la parte melódica primero por la bandola y en seguida por el tiple en el compás 22. La sección A1 y A2 se repiten para luego continuar a la sección B

Sección B: Inicia en el compás 25 en el acorde de F (Vi), en el primer compás de este acorde se tomó como recurso usar la octava del acorde, e ir descendiendo por medios tonos haciendo así que en los siguientes compases se convierta en la séptima mayor del acorde logrando así un Fmaj7 que luego se convertirá en un F7 para terminar en un F6, en esta parte la guitarra acompaña con arpeggios y bajos de tres negras por compas, un obligado muy utilizado en el Son sureño

Mas que sea: Compas 25 al 32 parte de la guitarra

Esta progresión se repite en los siguientes compases, pero la melodía sube una octava más arriba además se utiliza el acorde de G7 (V7-III) en el compás 40 para retomar la sección A2

Puente: Se utilizo como puente la parte de la introducción con la diferencia que en el compás 57 se hace unos cortes con figuración rítmica de dos corcheas, silencio, dos corcheas y silencio para entrar a la parte de los solos

Mas que sea: Compás 53 al 57

Solos: Para la parte de los solos se utilizó una armonía modal basada en Am dórico y Bbm dórico, esto en 16 compases en donde el ultimo compás es un E7 que sirve como acorde dominante para repetir la progresión de los solos, aquí se conserva el ritmo de Son sureño. En esta sección se da libertad a que cada instrumento tenga su parte de improvisación mientras los demás acompañan. Después de los solos se retoma la sección A2

Solos

58 Am7 D7

66 Bbm7 Eb7 Am7 D7 E7

Mas que sea: Sección solos Compás 58 al 72

Final: Luego de retomar la sección A2 se pasa a segunda casilla en el compás 82 en donde termina en calderón en un acorde dominante de E7 para seguir de forma rítmica de seis corcheas iguales en los tres instrumentos, pero con intervalos de sexta y tercera en cada instrumento y así terminar la obra en el acorde tónica Am6(maj7)

10.3 “Guabina Azul”

Guabina Azul es una obra inspirada en un estilo contemporáneo en la armonía del blues-jazz, sin dejar de lado el ritmo tradicional de guabina, está escrita en $\frac{3}{4}$ en un tiempo lento, lo que el compositor quiere expresar en esta obra es la sensibilidad y la melancolía.

Sección	A	B	A	C	A
Compases	1-18	19-27	28-43	44-56	57-73

Tabla 3 Estructura Guabina Azul

Sección A: Tiene un inicio acéfalo, esta sección está en la tonalidad de La mayor que es donde se expone el tema principal, el cual se repetirá 3 veces en la obra, el uso de dominantes secundarias es muy frecuente en esta parte, el tiple no solo juega un papel de acompañamiento rítmico, si no también melódico como en el compás 7 que acompaña la melodía principal con una tercera abajo al igual que el bajo de la guitarra que hace bordoneos como en el compás 5, además de los arpeggios de los distintos acordes en la obra, se utiliza como recurso el cromatismo ascendente para llegar a la nota del siguiente compás como en el compás 11 donde se utiliza las semicorcheas para llegar a la séptima del acorde de A7

9

Bdla.

F#m7

Dominante secundaria A7

Cromatismo ascendente

mf

Tpl.

Ritmo de Guabina

mf

Gtr.

mf

Guabina azul: Compás 9 al 12

Seccion B: Esta escrita en D lidio dándole una intención más dulce en donde se va desarrollando mas la obra, se puede observar el recurso de cromatismo, esta vez descendente para llegar a la nota raíz del siguiente acorde G7 en el compás 21. El tiple juega un papel rítmico, pero también melódico y de respuesta a la melodía principal, la guitarra acompaña con ritmo de guabina, pero en el compás 23-24 desempeña un papel melódico al hacer la misma melodía que la bandola, pero una octava abajo

Esta parte se repite y en la segunda casilla va a un E7 que cumple la función de Dominante para volver a la tonalidad de La mayor

Dmaj7 Cromatismo descendente *G7*

mf

mf

Arpeggio descendente

Arpeggio ascendente

mf

Guabina azul: Compas 19 al 22

La parte A se retoma igual que al comienzo hasta el compas 43 donde pasa a la parte de los solos

Solos: En cuanto a la parte C (solos) no tiene una melodía definida ya que como propósito de este recital se busca la experimentación a través de la improvisación sobre estos ritmos tradicionales. La armonía utilizada en los solos hace referencia a un blues en La mayor sin dejar de lado el ritmo tradicional de guabina en donde todos sus acordes cumplen función de dominante (I7 IV7 V7) la parte C (solos) está compuesta por 12 compases estructura muy utilizada en el blues, pero adaptado a una métrica de $\frac{3}{4}$ que no es común en este estilo ya que es en $\frac{4}{4}$. En esta parte de la obra se busca que los 3 instrumentos improvisen sobre la armonía propuesta.

Musical score for guitar solo, measures 44-55. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Solos'. The chords are: A7 (measures 44-47), D7 (measure 48), A7 (measures 49-51), E7 (measures 52-53), D7 (measure 54), A7 (measure 55), and E7 (measure 56, first ending). The first ending is marked with a '1.' and a repeat sign.

Guabina azul: Compas 44 al 55

La obra termina retomando la parte A después de la C (solos), pero con una variante en la parte final, en el compás 69 ya que hay un retardando y en el próximo compás lo que se conoce como “turnaround” un elemento muy utilizado en el blues que es una pequeña frase que se utiliza para finalizar o volver a comenzar la obra, en este caso el “turnaround” es ejecutado por tresillos y por intervalos de sexta para terminar en un acorde un medio tono por encima del original, una cadencia típica del blues también al terminar en A9 como función dominante.

Musical score for guitar solo, measures 70-74. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'rit.'. The chords are: E♭° (measure 70), A7 (measures 71-72), E7 (measure 73), A#9 (measure 74), and A9 (measure 75). The score includes triplets (3) and a first ending (1.) in the final measure.

Guabina azul: Compas 70 al 74

10.4 Ñapanguita – Bambuco de Luis E. Nieto

La obra Ñapanguita es una obra en ritmo de Bambuco en tonalidad de Mi menor en un tempo moderato, en esta se trabajó la rearmonización y el uso de otras métricas como lo es el 4/4 además de otro ritmo muy característico del jazz como lo es el swing.

Sección	Introducción	A	B	A	B	C	D	Puente	Solos	Final
Compases	1-16	17-24	18- 40	41- 48	49- 64	65- 77	78- 98	99- 106	107- 122	123- 133

Tabla estructura Ñapanguita

Introducción: La obra inicia en un compás de 4/4 en tonalidad de Mi menor, se utiliza una progresión de dieciséis compases en donde se utiliza los grados i – iV – V. Aquí se emplea la escala menor melódica de Mi menor, el uso de arpeggios de acordes mayores, menores, y el uso de la escala disminuida sobre el acorde de B7 (V7) además de emplear el recurso de pregunta respuesta en los 3 instrumentos. Esta parte finaliza en el compás 16 en el acorde de B7 (V7)

The image shows a musical score for three staves: B (Bandola), T (Tiple), and G (Guitarra). The score is in 3/4 time and features a melodic phrase in the B staff. The key signature has one sharp (F#). The melody starts with a B7 chord, moves to Em6, and returns to B7. The T and G staves provide harmonic accompaniment with chords and bass lines. Dynamic markings include *f* (forte). Two labels with arrows point to specific notes in the melody: 'Escala disminuida' points to the note G# in the second measure, and 'Escala menor melodica' points to the note A in the third measure.

Ñapanguita: Compas 13 a 16

Sección A: La melodía está escrita en la escala de Mi menor, utiliza un Si bemol como nota de paso para empezar cada frase, se utilizó el recurso de pregunta respuesta donde el tiple responde con los mismos intervalos el motivo melódico que inicia la bandola, la guitarra acompaña rítmicamente, aunque a veces también hace algunas melodías con bordoneos que hace en los bajos. Para la rearmonización se utilizaron notas adheridas como sextas, séptimas y novenas, también el enlace de $iim7(b5) - V7 - i$ para resolver

17

B

Em9

mp Primer motivo

T

mp

Respuesta con el mismo motivo

G

mp

Em7

Am6

Ñapanguita: Compas 17 al 20

Sección B: La melodía es acompañada de forma melódica por el tiple en intervalos de tercera al iniciar cada compas e inicio de frase luego realiza el acompañamiento en ritmo de bambuco, la guitarra responde a cada motivo de frase en el siguiente compás haciendo bordoneos en los bajos, se utilizaron notas adheridas como séptimas y novenas en los acordes. A partir del compás 33 la guitarra acompaña de forma melódica cada inicio de frase y es el tiple que responde al siguiente compás. Después de la sección B se retoma la sección A y de nuevo B para pasar a la sección C con un corte que realizan rítmicamente al unisono los tres instrumentos en el compás 64

The image shows a musical score for three staves: Bass (B), Tenor (T), and Guitar (G). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The score covers measures 61 to 64. Above the staves, the chords are labeled: Em9, D#o, B7, and Gmaj7. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) for measures 61-63 and *f* (forte) for measure 64. The bass staff (B) features a melodic line with eighth notes and rests. The tenor staff (T) features a similar melodic line. The guitar staff (G) features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Ñapanguita: Compas 61 al 64

Sección C: Se mantiene en la tonalidad de Mi menor y la melodía se desarrolla entre los acordes de Em y G en los primeros compases, se utilizaron notas adheridas como séptimas, novenas y oncenas. El tiple responde a cada motivo de frase con la misma para después acompañar rítmicamente con acordes, desde el compás 69 el tiple acompaña de forma melódica a la bandola por intervalos de tercera, se hizo uso de sustitución de acordes que comparten notas y cumplen la misma función (Em7 – Gmaj7, Am7 – C69, Em7 – Bm7). Esta sección se repite en el compás 76 para luego seguir a segunda casilla en el compás 77 y continuar a la siguiente sección.

Sección D: Comienza en el acorde de B7(b13) (V7) y resuelve a Em9 esto lo hace en los primeros 4 compases, aquí se utilizó la escala de Mi menor armónica para la melodía mientras el tiple y la guitarra cumplen el papel de acompañante en ritmo de bambuco, en los siguientes compases se desarrolla un motivo que es de nuevo expuesto por el tiple a forma de pregunta-

respuesta, después hay un retardando en el compás 84 sobre los acordes de Gmaj7 (III), Cmaj7(VI) y B7(V7).

Ñapanguita: Compás 84 al 88

Luego se retoma el motivo melódico a tempo en el compás 90, esta sección se repite en el compás 96 y continua a la siguiente sección en la segunda casilla compás 97 terminando en un calderón en el acorde de Em9

Puente: Se realiza un cambio de métrica a 4/4 al igual que el cambio de ritmo, ya que se pasa “Swing”. Aquí la guitarra juega un papel muy importante puesto que es la que da entrada a la siguiente sección mediante el uso de acordes y un ritmo utilizado en el Swing en la que el primer y tercer pulso lo da el bajo y luego el segundo y cuarto pulso el resto del acorde, aquí sobresalen los tiempos dos y cuatro de cada compás. Los bajos que ejecuta la guitarra van descendiendo desde la nota Mi hasta un Si, la progresión utilizada es Em – Em7- C7- B7 esto se repite tres veces para después usar los acordes de Am6 – A#dis que terminan en B7 (V7)

Ñapanguita: Compases 99 al 106

Solos: En esta parte se utilizó la progresión armónica de la introducción, consta de 16 compases y utiliza los acordes Em6 (i) Am6 (Vi) y B7(V7), aquí se utiliza el acompañamiento de Swing en donde sobresalen los pulsos dos y cuatro

Ñapanguita: Parte de los solos, compás 107 al 122

Final: Para la parte final se utilizó la escala menor armónica de Mi menor y los arpeggios de cada acorde que acompañan a la melodía, los acordes utilizados en esta progresión son Em6 – Am6 y B7. Esta parte repite para luego pasar a segunda casilla donde los tres instrumentos

realizan una escala al unísono con notas de aproximación que va desde la quinta del acorde y termina en su tónica, para finalizar en el acorde de tónica Em9(maj7).

The image shows a musical score for three staves labeled B, T, and G. The key signature has one sharp (F#). The score consists of three measures. The first measure is marked with the number 131. The second measure is marked with a '2.' and a bracket above it, indicating a second ending. The third measure is marked with the chord symbol Em9(maj7). The notes in the first two measures are: B (B4), T (B4), G (B4) in the first measure; and B (B4), T (B4), G (B4) in the second measure. The notes in the third measure are: B (B4), T (B4), G (B4) in the first measure; and B (B4), T (B4), G (B4) in the second measure. The notes in the third measure are: B (B4), T (B4), G (B4) in the first measure; and B (B4), T (B4), G (B4) in the second measure.

Ñapanguita: Compases 131 a 133

10.5 Senderos – Pasillo

Está escrita en $\frac{3}{4}$ en ritmo de Pasillo y se divide en 3 partes las cuales se repiten una vez terminada la parte C para luego pasar al final, su tonalidad es Sol menor excepto en la parte C que hace una modulación a Sol mayor, inicia con un tiempo Allegro en la parte A y B pero en la parte C y Final hay un cambio de tiempo a lento.

Sección	A	B	C	Final
Compases	1-17	18-53	54-79	80-87

Tabla 5 Estructura “Senderos”

Sección A: Inicia en tónica en el acorde de Gm7 para luego pasar a su dominante D7, aquí se alterna el ritmo con notas adheridas como lo son séptima, novena y novena bemol que descienden para llegar a un Cm9, en la parte melódica se utilizó la escala de blues de Gm (Sol, Sib, Do, Reb, Re, Fa) dando así el primer motivo melódico la cual es acompañada por cortes rítmicos que hacen a unísono la guitarra y el tiple.

En el compás cinco hay una respuesta al primer motivo melódico esta vez utilizando la escala menor de sol.

Senderos: Compases 1 al 4

En el compás 6 se utilizó la progresión armónica de $iim7(b5) V7 i$ como forma de resolver a tónica, en esta parte el tiple acompaña a unísono la melodía de la bandola, pero una octava más abajo, mientras la guitarra lo hace con arpeggios, a continuación se repite el mismo motivo melódico y armónico de los cuatro primeros compases, pero hay una variación en el siguiente compás tanto en la parte melódica y rítmica.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Tiple, the middle for the Guitarra, and the bottom for the Bandola. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into measures 13 through 17. Measure 13 starts with a $Bb6$ chord. Measure 14 has a $D7$ chord. Measure 15 has a $Cm9$ chord. Measures 16 and 17 have a $Gm7$ chord, with the first ending (1.) and second ending (2.) indicated. Annotations include: 'Variacion armonica' with a downward arrow pointing to the $Bb6$ chord; 'Variacion melodica' with an upward arrow pointing to the melodic line in measure 14; and 'Ritmo tradicional de pasillo' with a downward arrow pointing to the rhythmic pattern in measure 14. Dynamics are marked as mp (mezzo-piano) in all staves.

Senderos: Compases 13 al 17

Sección B: En esta parte la melodía la hace el tiple mientras la bandola hace una contra melodía con pequeñas respuestas, la guitarra acompaña con arpeggios, la armonía en esta parte va por cuartas desde el acorde de $Gm7$

B Gm7 Cm9 F7 Bbmaj9

Armonía por cuartas

Contra melodía

p

mp

Ebmaj7 Ab7 Gm7 D7(b9)

Sustitucion tritonal

22

Senderos: Compases 18 al 22

En el compás 26 se vuelve a repetir el mismo motivo melódico, pero con una variación en la respuesta a cada frase, ahora el motivo melódico principal lo toma la bandola mientras el tiple y la guitarra acompañan armónicamente con ritmo de pasillo.

38 Ebmaj7 Ab7 Gm7 D7(b9)

Arpeggio descendente

f Corte al unisono

Senderos: Compases 38 al 41

La sección B se repite en el compás 49 para luego pasar a segunda casilla donde se hace un retardando de la misma frase melódica y armónica para llegar a un calderón en el acorde de D7(b9) y así seguir a un tiempo lento en la parte C

rit.

50 Ebmaj7 Ab7 Gm7 D7(b9)

Senderos línea melódica de la bandola: Compases 50 al 54

Sección C: Tiene un inicio acéfalo en un tiempo lento, en esta parte la bandola y el tiple cumplen un papel melódico en una textura homofónica por intervalos de tercera mientras la guitarra acompaña rítmicamente y con arpeggios como en el compás 56, la primera frase de esta

sección va hasta el compás 62 donde termina la frase con un corte muy característico del ritmo de pasillo esto para dar inicio al segundo motivo melódico de esta sección

En esta sección se hace una modulación a la tonalidad de Sol mayor, armónicamente inicia con una progresión muy utilizada en el jazz Gmaj7 – Em7- Am7 – D7(b9) (I – Vi – ii - V7)

59

Bm7 Em7 F#m7 Am7 D7

f

f

f

Textura homofonica

Corte característico del pasillo

Senderos: Compases 59 al 62

El segundo motivo melódico inicia en el compás 63 en Do jónico en donde se usó la siguiente progresión armónica Cmaj9 – Am7 – Dm7 – G7 (I – Vi – ii – V7) misma que se utilizó en la primera frase, pero esta vez en su subdominante (C) esto hasta el compás 70 en donde se usa el acorde de D7 para retomar de nuevo el primer motivo melódico en Sol

El primer motivo se vuelve a repetir y termina en el corte característico antes visto en el compás 69 en un calderón para ir da capo y retomar la sección A, se vuelve a presentar las 3 secciones para pasar al final.

Final: inicia desde el compás 80 siguiendo en la tonalidad de Sol mayor y tiempo lento de la sección, inicia con la progresión ii V I en G y luego presenta una textura homofónica en los tres instrumentos en los acordes de Gmaj9 y F#m7, para terminar la obra se usó el sustituto tritonal de la dominante para resolver en tónica

Fine ii VI

Am7 D7 Gmaj9 Bm7 E7 F#m7

80

mf

mf

mf

Textura homofonica

Senderos: Compases 80 al 84

10.6 María Flor – Bambuco

Esta obra está escrita en ritmo de bambuco en 6/8 está basada en la forma A, B, A, C, A de las formas más utilizadas en la música andina colombiana y utiliza dos tonalidades que son Re mayor para la parte A y B y Sol mayor para la parte C

Sección	A	B	A	C	A	Final
Compases	1-24	25-40	41-56	57-73	74-95	96-104

Tabla 6: Estructura María Flor

Sección A: Inicio acéfalo, empieza la melodía sobre la progresión I, Vi, ii, V de Re mayor, repite la progresión, pero con una variación al final, aquí se utilizó ii V7 I para resolver en la subdominante (Gmaj7), el primer motivo melódico se da a partir del compás 1 al 8

A partir del compás 9 inicia el segundo motivo melódico, hay una modulación en el compás 11 por los siguientes cuatro compases a la tonalidad de Fa mayor, aquí utiliza la progresión ii V I y la sustitución tritonal de C7 es decir F#7 con nota agregada de su quinta bemol (F#7b5) para resolver en Fmaj7

El acompañamiento es de bambuco tradicional tanto en el tiple como en la guitarra, la melodía de la bandola se realiza a partir de arpeggios y notas agregadas de los acordes que la acompañan, para el desarrollo de la melodía se utilizó la escala mayor de Re y de Fa, así como el uso de arpeggios y notas agregadas

C7 → Sustituto tritonal → F#7(b5) → Resuelve → Fmaj7

A 7

The musical score consists of three staves: Bass (B), Tenor (T), and Guitar (G). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two sections, A and B. Section A (measures 11-15) features a harmonic progression: C7 → Sustituto tritonal → F#7(b5) → Resuelve → Fmaj7. The melody in the Bass staff shows a descending chromatic line (Cromatismo descendente) and arpeggiated chords (Arpeggio de Fmaj7). The Tenor staff features a bamboo rhythm (Ritmo de bambuco) and arpeggiated chords (Arpeggio de A7). The Guitar staff provides harmonic support with chords and arpeggios. The dynamics are marked 'mp'.

María Flor: Compas 11 al 15

La sección A termina en el compás 24 en un acorde dominante de A7(b13) donde hay un signo de repetición que vuelve al primer motivo melódico luego de la repetición pasa a la sección B

Sección B: Inicio acéfalo, la melodía está basada en arpeggios de la armonía que la acompaña, en esta parte la tonalidad pasa brevemente por G mayor, la armonía utiliza notas agregadas como Gmaj713 para luego pasar por un Gmaj7, aquí desciende por acordes menores es decir Gm7 y luego pasa a un Gm7(b5) sucede lo mismo con el siguiente acorde que es un F#m7 luego descienda a un F#m7(b5) para llegar a su dominante B7/F# y resolver a través de la progresión ii V (Am7 D7)

The musical score consists of three staves: Bass (B), Tenor (T), and Guitar (G). The key signature is G major (one sharp). The score is divided into five measures, numbered 26 to 30. The chords for each measure are: Gmaj7, Gm7, Gm7(b5), F#m7, and F#m7(b5). The bass part (B) features arpeggiated chords, with an upward-pointing arrow labeled 'Arpeggios' under the first measure. The tenor part (T) also features arpeggiated chords, with upward-pointing arrows under each measure. The guitar part (G) features a contramelody, with a downward-pointing arrow labeled 'Contramelodia' under the third measure. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) for measures 26-27 and *mp* (mezzo-piano) for measures 28-30.

María Flor: Compas 26 al 30

En el compás 33 se repite la misma armonía que al comenzar la parte B, pero esta vez el tiple cumple un papel más melódico y acompaña a la melodía con la misma rítmica, pero haciendo una segunda voz con intervalos de tercera, cuarta, quinta y sexta, en el compás 40 ya no resuelve en G si no en un A7(b13) que sirve de acorde dominante para resolver en Re mayor y retomar el tema de la parte A

The musical score consists of three staves: Bass (B), Tenor (T), and Guitar (G). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score starts at measure 36. The chords are: Gm7(b5) in measure 36, F#m7 in measure 37, F#m7(b5) in measure 38, B7/F# in measure 39, and A7(b13) in measure 40. Dynamics are marked as *mp* (measures 36-38) and *f* (measures 39-40). The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

María Flor: Compas 36 al 40

En el compás 41 retoma el tema A igual que al comienzo, pero con una excepción en el compás 55-56 ya que se usa un pequeño puente utilizando los acordes Bm7(b5) y E7 para modular a la tonalidad de G, la melodía la hace la bandola y el tiple por intervalos de tercera, cuarta y quinta mientras la guitarra cumple la función de acampamiento.

Sección C: Inicio acéfalo, aquí se modula a la tonalidad de Sol mayor, la melodía empieza en el acorde de Am7 siguiendo un patrón rítmico que se repite en toda esta parte. Se utiliza la progresión ii V I IV (Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7) es decir los acordes van por cuartas, en seguida se utiliza la misma progresión, pero esta vez en su relativa menor (Em) a excepción del cuarto compás donde se utiliza el acorde dominante de E7 (V7 – ii) que funciona para resolver a la progresión anterior en Sol mayor.

57 **C** Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

B *mf* Motivo melodico

T *mf* Textura homofonica

G *mf*

61 F#m7(b5) B7 Em7 E7

B *f* Mismo motivo ritmico Variacion *ff*

T *f* *ff*

G *f* *ff*

María Flor: Compas 57 al 64

El tiple y la guitarra cumplen la función de acompañamiento en esta parte, pero también una respuesta a la melodía principal. Para retomar la parte A en el compás 73 se utiliza el acorde de A7b13 que funciona como dominante para resolver y volver a la tonalidad de Re mayor

Final: La parte A del final es similar al comienzo con la excepción de que en el compás 96 utiliza los acordes de Dm7(b5) – G7 – Em7(b5) – A7 es decir sube un tono en dos compases por medio de ii V pero no resuelve si no que va al ii V I de la tonalidad para resolver en Re mayor. El tiple y la guitarra cumplen la función de acompañamiento, aunque también una función melódica junto con la melodía de la bandola. La obra termina en un Dmaj9 en el compás 109 en este caso la bandola también realiza el acorde con la tercera, quinta y novena del acorde

101

B

T

G

Dmaj9

Textura homofonica

María Flor: Compas 101 al 104

10.7 Después de todo – Guabina de German Darío P.

Es una obra escrita originalmente para piano, que se adaptó al formato de trio instrumental típico colombiano, está en ritmo de guabina en $\frac{3}{4}$ y es una obra modal, además se añadió una parte de solos donde se utilizó una nueva progresión armónica dentro de la obra.

Sección	A	B	C	Solos
Compases	1-20	21-36	37- 42	43 – 47

Tabla 7 Después de todo

Sección A: La obra inicia en un tiempo Moderato en la tonalidad de Do sostenido menor los tres primeros compases ya que el cuarto se utiliza este mismo acorde, pero ahora como dominante para modular a Fa sostenido dórico hasta el compás 9 donde retoma de nuevo a Do sostenido menor esta vez usando los grados (iim7b5 – V -III – ii -V). En cuanto la parte melódica, se utilizó el recurso de pregunta respuesta entre la bandola y el tiple en los primeros compases después acompaña a la bandola también con melodías con intervalos de tercera, mientras la guitarra acompaña con ritmo tradicional de guabina y usa figuras rítmicas como tresillos y semicorcheas en sus bajos.

Moderato

Bandola

Tiple

Guitar

mp

mp

mp

mp

C#m7 C#m9 C#m7 C#7(+9)

Contra melodia mismo motivo

Ritmo de guabina

Cromatismo descendente

Después de todo: Compases 1 al 4

Esta sección se repite y luego pasa a segunda casilla en el compás 13 modulando nuevamente a Fa sostenido dórico, aquí el tiple acompaña con arpeggios y la guitarra se mantiene en el ritmo de guabina. En el compás 17 hay una variación armónica en donde se utilizan los grados VI – III – V7 – i en la parte melódica también hay una variación donde se utiliza notas de los acordes y la escala de Do sostenido armónica, aunque su rítmica se mantiene igual

Bdl.

Tple.

Gtr.

mp

mp

mp

mp

A6 Emaj7 G#7 C#m9

Textura homofónica

Escala menor armónica de do sostenido

Después de todo: Compases 17 al 20

Sección B: La tonalidad en esta parte es Do sostenido dórico, el tiple lleva la melodía mientras la melodía hace contra melodías y la guitarra acompaña con ritmo de guabina y sus bajos van descendiendo por tonos y medios tonos hasta llegar a D#7(b9)

21

C#m9 C#m9/B C#m9/A# D#7(b9)

Bdl. *mp* Contra-melodia Unisono

Tple. *mp*

Gtr. *mp*

Después de todo: Compas 21 al 24

El primer motivo melódico va hasta el compás 26 donde el tiple hace toda la melodía, la bandola contra melodías y la guitarra acompaña con ritmo de guabina, este compás termina en el acorde de Bb7 que modula al siguiente compás a la tonalidad de Mi bemol menor.

29

Ebm9 Ebm9/Db Ebm9/C F7(b9)

Bdl. *mp* Contra-melodia Unisono

Tple. *mp*

Gtr. *mp*

Después de todo: Compas 29 al 32

En el segundo motivo melódico de la sección B se repite la misma progresión armónica que el primero pero esta vez transportada a la tonalidad de Ebm dórico, la bandola acompaña con notas largas y con tremolo hasta el compás 33 que hace la misma melodía, pero una octava por debajo, mientras la guitarra hace contra melodías y bajos como acompañamiento.

Después de todo Compas 33 al 36

Sección C: En esta parte se modula a la tonalidad de Si mayor, la melodía la hace la bandola mientras el tiple y la guitarra hace acompañamiento rítmico de guabina, aquí se utiliza los grados I, iV y IV.

Después de todo: Compas 37 al 40

En el compás 41 se retoma la tonalidad de Do sostenido menor y se va a D.C donde se tocará nuevamente las tres secciones para seguir a la parte de los solos.

Solos: Se ha tomado una progresión armónica que desciende desde el cuarto grado hasta el primero (iV – III – ii - i). Aquí se varía el ritmo de guabina, con un patrón rítmico que se repite en los tres instrumentos, en esta parte se busca la improvisación de forma libre para cada instrumento ya que no hay un número determinado de repeticiones y cada instrumento tendrá su parte para improvisar mientras los demás acompañan con el patrón rítmico.

The image shows a musical score for a 'Solos' section, measures 43-47. The score is for three instruments: B dta. (Bass), Tple. (Trumpet), and Gtr. (Guitar). The key signature is D major (two sharps). The chord progression is F#m7, Emaj7, D#m7(+5), C#m7, F#m7, Emaj7, D#m7(+5), C#m7, and C#m9. The rhythm is a guabina pattern. The score shows the first few notes of the pattern for each instrument.

Después de todo: Compases 43 al 47

10.8 Grasillo – Pasillo de Luis Fernando Franco

La obra está escrita en ritmo de pasillo en $\frac{3}{4}$, usa un tiempo vivace, consta principalmente de tres partes y está en la tonalidad de Re dórico. En el arreglo de esta obra se añadió una parte de improvisación.

Sección	A	Puente	B	C	Puente	Solos	Final
Compás	1 - 32	33 - 39	40-50	51-75	76-82	83-119	134-138

Tabla 7: Estructura Grasillo

Sección A: Inicio acéfalo, la melodía empieza con una melodía basada en la escala de Re dórico en tiempo vivace, la armonía asciende por los grados de la tonalidad (Dm7 – Em7 – Fmaj7 – G7) en el tiple y la guitarra se usa un patrón rítmico igual que acompañan la melodía.

Vivace Dm7 Em7 Fmaj7 G7(9)sus

Bandola

Tiple

Guitar

Grasillo: Compas 1 al 5

En los siguientes compases se emplea el uso de notas de paso para llegar a notas de la triada de cada acorde, se vuelve a utilizar la misma escala y armonía hasta el compás diez donde la melodía usa una secuencia rítmica durante los siguientes compases, la guitarra y el tiple acompañan con ritmo de pasillo en esta sección, y se utiliza la siguiente progresión armónica F#m7(b5) – F7 – Em7(b5) – E° para resolver en Dm9 durante los cuatro compases siguientes y Am9 – Fmaj7 en los siguientes

Grasillo: Compás 11 al 15

Esta sección se repite para después pasar al puente donde utiliza los grados III – ii – i – IV aquí se utiliza un patrón rítmico similar al de la sección A, pero aquí los acordes descienden hasta llegar a Dm7 y luego G7 mientras la melodía se basa en la escala de Re dórico. Hay una prolongación en el acorde de G7 a partir del compás 36 hasta el 39 para pasar a la sección B

Sección B: Esta sección consta de tres acordes Dm7 – Em7 – Fmaj7 (i – ii – III) los cuales duran cuatro compases cada uno, el tiple y la guitarra realizan un acompañamiento en ritmo de pasillo en toda esta parte, mientras la bandola basa la melodía en la escala de Re dórico utilizando

también notas de paso y triadas de los acordes, en algunos compases de esta sección la bandola realiza notas largas mientras el tiple realiza otra melodía con la misma secuencia rítmica en forma de respuesta.

Sección C: Esta sección la inicia la melódica el tiple mientras la guitarra y la bandola acompañan con acordes cuya figuración rítmica es blancas con puntillo ligada a otra blanca con puntillo, la progresión armónica en esta parte es Cmaj7 – G7/C – Am/C – Em7 – A7 (VII – VI – v – ii – V7) la melodía usa una secuencia rítmica de forma descendente utilizando notas de los acordes y usando notas de paso, después se repite la misma parte pero esta vez la guitarra hace la melodía en la parte baja mientras el tiple y la bandola acompañan con notas largas. A continuación, se realiza el mismo puente que se había tocado anteriormente para pasar a la parte de los solos.

Sección solos: la progresión armónica utilizada en esta parte es la misma de la sección B y C, aquí se continua en ritmo de pasillo, luego de esta sección se realiza el puente para ir a D.C hasta la coda que pasa al final.

Solos

83 Dm9 Em9

91 Fmaj7 Cmaj7 G7/C

99 Am7/C Em7 A7sus A7

107 Cmaj7 G7/C Am7/C

113 Em7 A7sus A7

Grasillo: Compás 83 al 118

Final: la obra finaliza con una variación del puente en donde repite dos veces el segundo compás para después resolver en Dm7 y terminar en un calderón en el acorde de G7(9) sus

Fine

134 Fmaj7 Em7 Fmaj7 Em7 Dm7 G7(9) sus

Grasillo: Compás 134 al 138

10.9 Sandoná Miranchurito – Son sureño de Pote Mideros

El arreglo de esta obra está basado en dos Son sureños muy conocidos en la región de Nariño, como lo son Sandoná y el Miranchurito, ambos escritos en la tonalidad de Mi menor y también el uso de una rearmonización en su armonía además de una parte intermedia de solos.

Sandoná										
Sección	Introducción	A	Puente 1	B	C	Puente 2	D	C	Puente 3	Solos
Compases	1-16	17- 32	33-40	41- 48	49- 53	54-60	61- 64	65- 67	68-78	79 - 93

Tabla 8 Estructura Sandoná

Miranchurito						
Sección	A	B	C	D	E	Final
Compases	94- 97	98-109	110-117	118- 125	126-130	131-137

Tabla 9 Estructura Miranchurito

Introducción Sandoná: Empieza con un patrón rítmico con la guitarra en donde la melodía principal se mantiene mientras los bajos hacen una escala ascendente y descendente de Mí, Fa#, Sol, Fa# y se vuelve a repetir hasta que entra el tiple con acordes y ritmo de Son sureño, luego se une la bandola con una figuración rítmica muy utilizada en los Son sureños que son

tresillos de corcheas utilizando triadas del acorde, en este arreglo en lugar de utilizar las triadas para la primera parte de la introducción se utilizó la sexta, séptima y novena de cada acorde

9

Em9 F#m7 Gmaj7 F#m7 Em9 F#m7 Em9 Em(maj7) Em9

mf *f* *f*

Sandomá Miranchurito: Compases 9 al 12

Luego de esto el tiple hace la misma figuración rítmica con tresillos de corcheas y terminan en un corte muy característico del son sureño, que también se presenta en el compás 12

Sección A: Para la rearmonización de esta parte se utilizaron acordes cuatriadas con notas adheridas como séptimas novenas y oncenas y la sustitución de acordes con notas compartidas y que cumplen la misma función

Armonía tradicional de Son sureño

Em	G	B7	Em
----	---	----	----

Rearmonización Em9	Gmaj7	F#m7(b5)	Em11
-----------------------	-------	----------	------

Armonía tradicional de Son sureño y su rearmonización

La sección A está formada por 2 melodías principales. Estas a su vez se dividen en 2 partes: la primera donde se propone una melodía tocada por la bandola y su repetición melódica la realiza el tiple, mientras la bandola hace contra melodías y la guitarra acompaña con acordes y arpeggios.

Sandoná Miranchurito: Compases 29 al 32

Después de esta sección sigue un puente que es similar a la introducción pues se utiliza la misma armonía, además de usar el mismo patrón rítmico de tresillos de corchea con arpeggios de los acordes en la primera frase y en la segunda frase lo hace de igual forma la guitarra.

Sección B: En esta parte se va a su dominante (B9) en los 3 primeros compases para resolver a Em7, aquí se cambia el ritmo de Son sureño por cortes rítmicos que lo hacen primero el tiple y la guitarra en forma de acompañamiento. La melodía la realiza la bandola utilizando la escala menor armónica de mi menor y notas de aproximación, para la segunda frase la melodía la realiza el tiple mientras la guitarra y bandola acompañan con los cortes rítmicos antes realizados.

41

B9

Em7

mf Nota de aproximación

mf

Cortes rítmicos

Escala menor armónica

Escala de Mi menor desde el quinto grado

mf

Sandomá Miranchurito: Compases 41 al 44

Sección C: La bandola y el tiple realizan la melodía por intervalos de sexta mientras la guitarra acompaña, también se realiza un corte rítmico que va con la parte del motivo melódico en el segundo compás de esta sección, en la armonía se utilizó la sustitución de acordes que cumplen la misma función tonal como lo es Em7 – Gmaj7 (i – III)

Luego de esta sección se realiza de nuevo el puente, pero con una variación en la melodía de la bandola donde se desciende de forma cromática y por intervalos de octavas desde la nota mi hasta si

Variacion melodica en el puente, se desciende de forma cromatica y por intervalos de octavas

Sandoná Miranchurito: Compas 57 al 60

Sección D: En esta sección mantiene en el sexto grado durante todo el motivo melódico, esto es muy utilizado en el Son sureño, la rearmonización se centra en el bajo de la guitarra donde se desciende por tonos y medios tonos, se utilizaron estos acordes en esta parte por que cumplen la misma función tonal (Cmaj7 – Em – Am) mientras el tiple acompaña rítmicamente a contratiempo, la melodía se basa en la escala menor armónica de mi

61

Cmaj7 Em/B Am7 Am7/G Am7/F Am7/E C⁶

mf

mf

mf

Sandoná Miranchurito: Compases 61 al 64

Luego de esta sección se repite la parte C y se sigue al puente con una variación en su último compás donde se realiza un corte en el acorde de B7 para pasar a la parte de los solos

Solos: Aquí se utilizó la progresión sobre Em (i – III – iim7b5 – V) la cual se repite dos veces, luego se toca esta misma progresión, pero en su relativa mayor es decir G (I – iii – ii – V) con una variación en la segunda repetición en el último compás donde se toca el acorde B7 para retomar Em, toda esta sección se sigue en ritmo de Son sureño.

77

i Em7 III Gmaj7 iim7b5 F#m7(b5) V B7

81

Em7 Gmaj7 F#m7(b5) B7

85

I Gmaj7 iii Bm7 ii Am7 V D7

89

Gmaj7 Bm7 Am7 B7

Sandoná Miranchurito: Compas 77 al 92

Miranchurito

Sección A: Esta parte sigue después de los solos, se mantiene en la tonalidad de Mi menor, para la rearmonización se utilizó la sustitución de acordes que comparten notas en común, en el caso del cuarto compás se hizo préstamo del tercer grado de su relativa mayor (G) sustituyendo así el acorde dominante (B7). El tiple y la guitarra acompañan con ritmo tradicional de Son sureño y la melodía se basa en la escala de Mi menor, la cual la realiza la bandola.

G6 Em7 Bm11 Em9

Sandoná Miranchurito: Compás 93 al 96

Sección B: Para esta se utilizó la progresión I – Vi – V – Vi, la melodía primero la ejecuta la bandola mientras el tiple hace una contra melodía con un patrón rítmico de corchea y negra que se repite en los cuatro primeros compases. Para la frase siguiente el tiple hace la melodía en forma de respuesta mientras la bandola acompaña con el patrón rítmico antes realizado por el tiple, la guitarra acompaña rítmicamente y al finalizar cada compás realiza una melodía con una figuración rítmica de dos tresillos de corcheas en los bajos sobre el acorde Em9

Sección C: Aquí la melodía la realiza la bandola y el tiple por intervalos de tercera mientras la guitarra acompaña en ritmo de Son sureño, la progresión armónica propuesta en esta parte es la de G6 – Bm7 – Am9 y Em9, esta parte se repite igual dos veces para pasar a la siguiente sección.

Sección D: En esta parte se va al sexto grado (Cmaj7) durante los próximos cinco compases, después se utilizó el enlace iim7b5 – V para resolver a Em7, la melodía la realiza la bandola y la guitarra responde con la misma en el siguiente compás, el tiple acompaña con ritmo de Son sureño hasta el compás 115 donde también hace la melodía pero una tercera por abajo.

110 Cmaj7

mf

mf

mf

Respuesta con la misma frase melódica

F#m7(b5) iim7b5 - V7 B7 B9 Em7

114

Textura homofónica

mf

Sandoná Miranchurito: Compás 110 al 117

Sección E: Aquí se utilizó la progresión armónica G6 – Bm7 – Am9 – Em9 para la primera frase melódica y Bm7 – Am9 – B7 – Em9, para la segunda frase melódica, la bandola y el tiple tocan la melodía por intervalos de tercera mientras la guitarra cumple la función de acompañante, esta sección se repite dos veces para luego pasar de nuevo a la segunda frase melódica en donde termina en un calderón en el acorde de Bm7 para pasar al final.

Final: Para el final se utilizó la progresión i – III- iim7b5 – V inicia con un corte de figuración rítmica de tres corcheas sobre el acorde de Em7 en el siguiente compás hay un contratiempo en el acorde de G6, luego otro corte rítmico de silencio de corchea, dos corcheas y silencio de corchea sobre el acorde de F#m7b5 para así llegar a un corte muy utilizado en el Son sureño que es silencio de corchea, dos negras y corchea sobre al acorde de B7. La melodía se realizó con base a la escala pentatónica de Mi menor los tres primeros compases, luego se utilizó la escala menor melódica para los compases restantes, la obra finaliza en el acorde Em(maj7).

CONCLUSIONES

- En el presente trabajo se realizó el proceso compositivo y de arreglos de las obras propuestas como parte de un recital creativo, mediante el cual el compositor se adentró en el estudio detallado de elementos de los diferentes estilos musicales. Además, se logró mediante las obras de composición y arreglos evidenciar la fusión de elementos del jazz con las músicas tradicionales colombianas tratadas en el formato de trio típico andino colombiano.
- Se utilizaron recursos de ambos estilos, tanto el jazz como la música andina colombiana dando como resultado una propuesta nueva para este formato
- Mostrar este formato en la región Nariñense a través de una nueva propuesta de fusión en el trio instrumental colombiano además del aporte de nuevo repertorio para este formato
- Se realizó el proceso de improvisación en algunas obras del presente trabajo dando así libertad a los tres instrumentos de explorar más en el campo armónico y melódico
- Realizar el arreglo y adaptación de la obra “Después de todo” del compositor German Darío P. escrita para piano y ahora adaptada a trio instrumental
- Se exploró más las posibilidades armónicas del son sureño mediante la composición “Mas que sea” y el arreglo “Sandoná- Miranchurito”

BIBLIOGRAFIA

Herrera (1990) Teoría musical y armonía moderna

Gil Angela Patricia Panorama histórico de la música andina colombiana en la licenciatura en música de la universidad pedagógica nacional sede el nogal

Pérez Sandoval Javier Alcides y Montalvo López Francly Lizeth. Universidad El Bosque

Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana

<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-15/articulos/improvisacin-en-el-pasillo-y-el-bambuco-de-la-regin-andina-colombiana.html>

Ruiz Chamorro Santiago Nicolas big band jazz 2020 universidad de Nariño

Londoño Eugenia y Tobón Alejandro Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1213852>

Pantoja Naspiran Diego Fernando de noches y de lunas recital creativo basado en géneros de la música andina colombiana (bambuco, pasillo, vals, guabina, son sureño) dirigido a formatos instrumentales de las asignaturas de práctica musical conjunta e instrumento principal del programa de música de universidad de Nariño 2020 universidad de Nariño

Ramírez Luna Mateo Alejandro 2019 la guagua, guitarra sola: acercamiento al son sureño y al sanjuanito por medio de elementos del jazz universidad el bosque

Ibarra chamorro Camilo 2018 apropiación del son sureño y sanjuanito aplicados en un contexto jazzístico en dos composiciones y un arreglo universidad el bosque

Pascual Donoso Edgardo jazz fusión chileno en busca de identidad recursos compositivos de la música tradicional chilena en el jazz fusión monografía presentada al instituto profesional

projazz para optar al título profesional de composición musical con mención en guitarra eléctrica 2017

De la Cerda (1984) Armonía tonal moderna.

Cáceres Rabanal el uso de los ritmos afrocaribeños para la construcción de propuestas musicales de jazz en Latinoamérica (1940 – 1965) trabajo de investigación para optar el grado de bachiller en música con especialidad en ejecución universidad peruana de ciencias aplicadas 2020

Tobón Alejandro Cuerdas andinas colombianas versiones de Jesús Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra

ANEXO PARTITURAS