

**LA COMPOSICIÓN MUSICAL ORIENTADA A DIVERSOS
FORMATOS INSTRUMENTALES**

JOHN WILLIAM ENRIQUEZ NARVAEZ

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO**

2022

**LA COMPOSICIÓN MUSICAL ORIENTADA A DIVERSOS
FORMATOS INSTRUMENTALES**

JOHN WILLIAM ENRIQUEZ NARVAEZ

**Proyecto de recital creativo, presentado como requisito para optar al título de
Licenciatura en Música**

ASESOR:

MG. ARNOLD ADRIAN CARVAJAL MARTINEZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

SAN JUAN DE PASTO

2022

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 del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación

Asesor

Jurado

Jurado

Agradecimientos

En primer lugar, agradecer a Dios por darme la vida y la fortaleza cada día para culminar con esta meta, a mi familia, mi madre, Bertha Leonor Narváez, por brindarme un hogar donde vivir y crecer personalmente, gracias a mi asesor Mg. Arnold Adrián Carvajal Martínez por su disposición, colaboración para llevar a cabo este proyecto; gracias a la universidad de Nariño que por medio de sus docentes me formaron en aspectos musicales y personales, al docente Jimmy Jaramillo por ser la primer persona que me acerco a este bello instrumento, la trompeta.

Un agradecimiento especial a mi maestro de trompeta, Eduardo Rafael “Lalo” Maya por ser la persona que me enseñó y confió en mí en momentos de extremada dificultad, a Wilmer López por sus enseñanzas y por compartirme la dedicación, el amor y la entrega que hay que tener para crecer siempre en el instrumento, y por último gracias a los músicos que forman parte de este recital, ya que sin su disposición este sueño no sería realidad.

Dedicatoria

Este trabajo está dedicado especialmente a la memoria de mi maestro de trompeta Eduardo “Lalo” Maya; es un homenaje a su persona; en motivo de agradecimiento por ser un guía en mi acercamiento hacia la música, y más importante aún por mostrar un camino para la vida.

Resumen

Este trabajo es una recopilación de obras propias compuestas para varios formatos instrumentales, la finalidad es aplicar los conocimientos adquiridos a lo largo de mi formación académica en el programa de licenciatura en música de la universidad de nariño, resaltando la composición con forma libre, con ritmos folclóricos colombianos, ritmos pertenecientes a otras culturas y ritmos libres; además es una invitación a las generaciones futuras para que se motiven a componer y mostrar por medio de su trabajo el legado de artistas que ofrece el departamento de Nariño.

En el trascurso del trabajo se presenta un breve acercamiento a la teoría y técnica utilizada para lograr cada composición desde términos pequeños hasta lograr la culminación de una pieza para un formato musical determinado por el autor, se abordan conceptos de los ritmos musicales utilizados en este proyecto. Finalmente, se presenta un compendio de obras creado a partir de vivencias, influencias musicales, combinadas con la inspiración del autor, las cuales son analizadas desde los aspectos estético y estructural.

Las obras que se encuentran son: entre amigos (bambuco), sentimientos (bolero- son montuno) bambuco 1, porro nuevo, atmosfera (ritmo libre), arrullo (bambuco) misterios (ritmo libre) y el arreglo de “to you with love”.

Abstract

This work is a compilation of my own works composed for various instrumental formats, the purpose is to apply the knowledge acquired throughout my academic training in the music degree program of the university of nariño, highlighting the composition with free form, with rhythms colombian folk, rhythms belonging to other cultures and free rhythms; it is also an invitation to future generations to be motivated to compose and show through their work the legacy of artists offered by the department of Nariño.

In the course of the work, a brief approach to the theory and technique used to achieve each composition is presented from small terms to the culmination of a piece for a musical format determined by the author, concepts of the musical rhythms used in this project are addressed . Finally, a compendium of works created from experiences, musical influences, combined with the inspiration of the author, which are analyzed from the aesthetic and structural aspects, is presented.

The works that are found are: between friends (bambuco), feelings (bolero- son montuno) bambuco 1, new joint, atmosphere (free rhythm), lullaby (bambuco) mysteries (free rhythm) and the arrangement of "to you with love"

Contenido

	pág.
Introducción	20
1. La composición musical orientada a diversos formatos instrumentales	21
1.1 Objetivos	21
1.1.1 Objetivo general	21
1.1.2 Objetivos específicos.....	21
2. Justificación.....	22
3. Marco de referencia.....	23
3.1 Marco de antecedentes	23
3.2 Antecedentes internacionales	23
3.3 Antecedentes Nacionales.....	24
3.4 Antecedentes regionales	25
3.5 Marco teórico conceptual	26
3.5.1 Técnicas de composición	29
3.5.1.1 Técnica de pedal.....	29
3.5.1.2 Técnica de Ostinato.....	30
3.5.1.3 Técnica de Estructuras constantes o Superposición.....	31
3.5.1.4 Legato.....	32
3.5.1.5 Nuevos conceptos armónicos.....	33
3.5.2 Composición original, adaptación, transcripción y arreglo musical	33
3.5.3 Melodía.....	35
3.5.4 Armonía.....	38
3.5.5 Tonalismo.....	41

3.5.6	Modulación.....	44
3.5.7	Cuartalismo	46
3.5.8	Poliarmonia	47
3.5.9	Modalismo.....	48
3.5.10	Armonía de puntos cardinales	50
3.5.10.1	Escala pentafónica.....	52
3.5.10.2	Escala exafónica.....	52
3.5.11	Ritmo musical	53
3.5.12	Esquemas rítmicos trabajados en el repertorio de este recital.....	54
3.5.13	Bambuco.....	54
3.5.13.1	El Porro.	56
3.5.13.2	Bolero.....	59
3.5.13.3	El aporte del bolero a la música colombiana.....	60
3.5.13.4	Montuno.	61
3.5.14	Forma libre de composición musical	62
3.5.15	Técnicas generales de escritura musical.....	63
3.5.15.1	Densidad, peso y amplitud.	64
3.5.16	Orquestación e instrumentación musical.....	65
3.5.16.1	Planos orquestales.	65
3.5.17	Marco conceptual	70
3.5.17.1	Melancólico.....	71
3.5.17.2	Lento.....	71
3.5.17.3	Background.	71
3.5.17.4	Pizzicato.	74

3.5.17.5 Motivo.....	75
3.5.17.6 Anacrusa.....	76
3.5.17.7 Tético.....	76
3.5.17.8 Acéfalo.....	77
3.5.17.9 Secuencia armónica.....	77
3.5.17.10 Variación.....	77
3.5.17.11 Puente.....	77
3.5.17.12 Frase.....	78
3.5.17.13 Trino.....	78
3.5.17.14 Bordadura.....	79
3.5.17.15 Síncopa.....	79
3.5.17.16 Expresivo.....	79
3.5.17.17 Intervalo.....	80
3.6 Enfoque compositivo recital de grado.....	82
3.7 Análisis estético estructural de las obras.....	83
3.7.1 Entre amigos.....	83
3.8 Análisis estructural de la obra “Entre amigos”.....	87
3.8.1 Bolero “Sentimientos”.....	87
3.9 Análisis estructural de la obra “sentimientos”. Tonalidad axial Cm.....	93
3.9.1 Bambuco 1.....	93
3.10 Análisis estructural “bambuco 1” tonalidad axial C.....	97
3.10.1 To you with love.....	97
3.11 Análisis estructural del arreglo “To you with love” de Esteban Batallan. Tonalidad axial Am.....	102

3.11.1 Porro nuevo	103
3.12 Análisis estructural “Porro nuevo” tonalidad axial F.....	107
3.12.1 Atmósfera.....	108
3.13 Análisis formal “atmosfera” tonalidad axial C	113
3.13.1 Arrullo	114
3.14 Análisis estructural “Arrullo” tonalidad axial C	123
3.14.1 Misterios.....	123
3.15 Análisis estructural “Misterios” tonalidad axial Ab.....	132
4. Conclusiones	133
5. Recomendaciones.....	135
Referencias	136
Anexos.....	139

Lista de ilustraciones

	pág.
Ilustración 1. Ejemplo pedal. Línea de trombones en “baquía” fuente: recital sur-real de fantasías y aires colombianos	30
Ilustración 2. Ejemplo de Ostinato “despertar o india” laguna (2017) fuente: sur real de fantasías y aires colombianos	31
Ilustración 3. Ejemplo Legato. Sección acompañamiento armónico “entre amigos”. Fuente: el presente documento	32
Ilustración 4. Ejemplo cromatismo. Sección base armónica “sentimientos” fuente: el presente documento	33
Ilustración 5. estructura de una escala mayor por tonos y semitonos, fuente: de la cerda (1984) armonía tonal moderna. (Pg. 14)	41
Ilustración 6. escala mayor natural. Fuente: https://luiseduardolopez.es/la-tonalidad/	42
Ilustración 7. Modulación por ciclo de quintas fuente composición integral Mauro de María	45
Ilustración 8. modos gregorianos fuente: Herrera (1990), teoría musical y armonía moderna vol. 1 (pg.34)	49
Ilustración 9. Sistema de puntos cardinales. Imagen tomada del libro Composición integral de Mauro De María	51
Ilustración 10. Enlaces de polos de diferentes grupos de acordes de puntos cardinales	52
Ilustración 11. Escala pentatónica. Fuente diccionario Oxford de la música p. 532	52
Ilustración 12. escala exafónica o de tonos enteros fuente diccionario Oxford de la música.	52
Ilustración 13. compas binario y terciario y compuesto. Fuente: Laguna (2017) Sur Real de Fantasías y Aires Colombianos.	54
Ilustración 14. Base bambuco andino. Valencia (2005) cartilla para banda nivel 1, Min cultura .	56

Ilustración 15. Ritmos básicos secciones porro palitiao. Fuente: Cartilla de iniciación musical, pitos y tambores min cultura (2004, p.41 y p.46)	58
Ilustración 16. background armónico fuente. Libro de arreglos para banda. Autor victoriano valencia.....	72
Ilustración 17.. Background ritmo-armónico. Fuente. Libro de arreglos para banda. Autor victoriano valencia.	73
Ilustración 18. Ejemplo Background rítmico percusivo. Fuente. Libro de arreglos para banda. Autor victoriano valencia.	73
Ilustración 19. Ejemplo Background melódico. Fuente. Libro de arreglos para banda. Autor victoriano valencia.	74
Ilustración 20. Motivo. Fuente: http://educ-arte.net/motivo-semifrase-frase-2/	76
Ilustración 21. Ejemplo anacrusa. Fuente. Diccionario Oxford de la música (pg.75)	76
Ilustración 22. motivo tético. Fuente. lectura musical.	77
Ilustración 23. motivo acéfalo. Fuente. lectura musical.....	77
Ilustración 24. Frase. Fuente: http://educ-arte.net/motivo-semifrase-frase-2/	78
Ilustración 25. Ejemplo trino. Fuente. Diccionario Oxford de la música.	78
<i>Ilustración 26. Ejemplo bordadura. fuente. www.teoria.com /bordadura.....</i>	<i>79</i>
Ilustración 27. Ejemplo sincopa. Fuente. Cordantonopulos.....	79
Ilustración 28. intervalos. Fuente. Diccionario Oxford de la música (pg.787)	81
Ilustración 29. Sección introducción obra "entre amigos". fuente: el presente documento	83
Ilustración 30. Sección A. obra "entre amigos". fuente: el presente documento	84
Ilustración 31. Sección B. obra "entre amigos". fuente: el presente documento	84
Ilustración 32 complemento Sección B. obra "entre amigos". fuente: el presente documento.....	85
Ilustración 33. Sección C. obra "entre amigos". fuente: el presente documento	85

Ilustración 34. Sección D. obra "entre amigos". fuente: el presente documento	86
Ilustración 35. Sección E. obra "entre amigos". fuente: el presente documento.....	87
Ilustración 36. Análisis estructural. obra "Entre amigos".	87
Ilustración 37. Sección introducción. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento	88
Ilustración 38. Sección A. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento.....	89
Ilustración 39. Sección B. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento.....	89
Ilustración 40. variación de la Sección B. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento ..	90
Ilustración 41. Sección C1. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento.....	91
Ilustración 42. Sección C2. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento.....	91
Ilustración 43. Sección C3. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento.....	92
Ilustración 44. coda. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento.....	92
Ilustración 45. Análisis estructural. obra. "sentimientos"	93
Ilustración 46. Sección introducción. obra "bambuco 1". fuente. el presente documento.....	94
Ilustración 47. Sección A. obra "bambuco 1". fuente. el presente documento	94
Ilustración 48. Sección B. obra "bambuco 1". fuente. el presente documento	95
Ilustración 49. Sección C. obra "bambuco 1". fuente. el presente documento	95
Ilustración 50. segmento en C dórico. obra "bambuco 1". fuente. el presente documento.....	96
Ilustración 51. Sección D. obra "bambuco 1". fuente. el presente documento	96
Ilustración 52. Análisis estructural. obra. "bambuco 1".....	97
Ilustración 53. Sección introducción. obra. "To you with love". fuente: el presente documento .	98
Ilustración 54. Sección A y B. obra. "To you with love". fuente: el presente documento.....	98
Ilustración 55. Sección C. obra. "To you with love". fuente: el presente documento.....	99
Ilustración 56. Sección D. obra. "to you with love". fuente: el presente documento.....	100
Ilustración 57. Sección E. obra. "To you with love". fuente: el presente documento.....	100

Ilustración 58. Sección F, G y H. obra. "to you with love". fuente: el presente documento.....	101
Ilustración 59. Sección I. obra. "To you with love". fuente: el presente documento.....	102
Ilustración 60. Análisis estructural. obra. "To you with love". Fuente. El presente documento	102
Ilustración 61. Sección introducción. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento	103
Ilustración 62. Ilustración 56. Sección introducción. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento.	104
Ilustración 63. Ilustración 56. Sección A. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento	104
Ilustración 64. Ilustración 56. Sección B. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento	105
Ilustración 65. Ilustración 56. Sección C. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento	105
Ilustración 66. Sección D. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento	106
Ilustración 67. Sección F. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento	106
Ilustración 68. Sección H. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento	107
Ilustración 69. Análisis estructural. obra. "porro nuevo".	107
Ilustración 70. Sección introducción. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento.....	108
Ilustración 71. Sección A. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento	108
Ilustración 72. Sección B. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento	109
Ilustración 73. Sección C. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento	109
Ilustración 74. Sección D. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento	110
Ilustración 75. Sección E. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento	110
Ilustración 76. Sección F. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento.....	111
Ilustración 77. Sección G. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento	111
Ilustración 78. Sección H. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento	112
Ilustración 79. Sección I. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento.....	113
Ilustración 80. Análisis estructural. obra. "atmosfera"	113

Ilustración 81. Sección introducción. obra "arrullo" fuente: el presente documento.....	114
Ilustración 82. Sección A. obra "arrullo" fuente: el presente documento	114
Ilustración 83. Sección B. obra "arrullo" fuente: el presente documento	115
Ilustración 84. Sección C. obra "arrullo" fuente: el presente documento	116
Ilustración 85. Sección D. obra "arrullo" fuente: el presente documento	117
Ilustración 86. Sección E. obra "arrullo" fuente: el presente documento.....	118
Ilustración 87. Sección F. obra "arrullo" fuente: el presente documento.....	119
Ilustración 88. Sección G. obra "arrullo" fuente: el presente documento	120
Ilustración 89. Sección H. obra "arrullo" fuente: el presente documento	120
Ilustración 90. Sección I. obra "arrullo" fuente: el presente documento.....	121
Ilustración 91. coda. obra "arrullo" fuente: el presente documento	122
Ilustración 92. Análisis Estructural. obra "arrullo"	123
Ilustración 93. Sección introducción. obra. "misterios" fuente: el presente documento.....	124
Ilustración 94. Sección A. obra. "misterios" fuente: el presente documento	124
Ilustración 95. Sección B. obra. "misterios" fuente: el presente documento	125
Ilustración 96. Sección C. obra. "misterios" fuente: el presente documento	125
Ilustración 97. Sección D. obra. "misterios" fuente: el presente documento	126
Ilustración 98. Sección E. obra. "misterios" fuente: el presente documento.....	127
Ilustración 99. Sección F. obra. "misterios" fuente: el presente documento.....	128
Ilustración 100. Sección G. obra. "misterios" fuente: el presente documento	128
Ilustración 101. complemento Sección G. obra. "misterios" fuente: el presente documento	129
Ilustración 102. Sección H. obra. "misterios" fuente: el presente documento	129
Ilustración 103. Sección I. obra. "misterios" fuente: el presente documento.....	130

Ilustración 104. Sección J. obra. "misterios" fuente: el presente documento	131
Ilustración 105. Análisis Estructural. obra. "misterios".....	132

Lista de tablas

	pág.
Tabla 1. Clasificación de instrumentos de viento madera. Fuente: Ribate (1943) Manual de Instrumentación, primera edición.....	68
Tabla 2. Clasificación de instrumentos de viento metal. Fuente: Ribate (1943) Manual de Instrumentación, primera edición.....	69

Introducción

Cuando se habla de composición para diferentes formatos instrumentales se debe tener en cuenta varios aspectos fundamentales: el primero es el campo compositivo enfocado a formatos instrumentales pequeños, el presente trabajo se basa en la composición para dichos formatos desde un enfoque creativo de ritmos colombianos, la apropiación del bolero y el montuno y en algunas obras de ritmos universales. Por otro lado, el departamento de Nariño es una de las regiones más ricas en diversidad de ritmos musicales; y requiere compositores que produzcan nuevas obras musicales para diferentes formatos instrumentales, por último, el departamento de Música de la Universidad de Nariño se ve en constante aumento de creación de música para diferentes formatos, este proyecto es relevante debido a que se enfoca en la composición musical de nuevas obras con una nueva metodología compositiva enfocada a diferentes formatos instrumentales.

Los ritmos colombianos utilizados para este trabajo son el bambuco y el porro, además se incluye el bolero y el montuno que, aunque no son propios de Colombia han tenido gran acogida, promoviendo el crecimiento musical en el país. El prospecto estructural general del trabajo se basa en la creación de obras con forma libre, una forma compositiva sin estructura definida en la cual se desarrollan ideas musicales de manera coherente, pero sin limitaciones. De esta manera para desarrollar esta temática se propuso cuatro categorías: características estructurales de los ritmos utilizados, definir la forma compositiva, el acto creativo como tal. y el Análisis musical desde su aspecto estético y estructural de las obras que conforman este recital.

1. La composición musical orientada a diversos formatos instrumentales

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo general

Componer siete obras musicales en diferentes géneros y estilos para formatos instrumentales variados, que serán interpretados en un recital.

1.1.2 Objetivos específicos.

- Determinar las características estructurales y musicales de los ritmos: porro, bambuco, bolero, y montuno para direccionar el acto creativo propio del compositor.
- Identificar las formas compositivas utilizadas para crear las obras del recital.
- Componer las piezas musicales basadas en los requerimientos establecidos.
- Analizar musicalmente desde los aspectos estéticos y estructurales cada una de las obras compuestas para el recital.

2. Justificación

El ejercicio de composición es una de las tareas que posee mayor dificultad, pero también de las más satisfactorias que existen dentro del campo de las artes musicales, el propósito de este trabajo enfocado al plano de composición para diferentes formatos instrumentales, surge de experiencias vividas a lo largo de mi formación musical, vivencias cercanas junto a compañeros y la excelente educación que estos formatos pueden ofrecer no solo al desarrollo técnico musical integral del estudiante sino también a quien se propone dirigirlos, siendo así una experiencia enriquecedora, pues permite fortalecer las capacidades del autor, conocer y apropiarse del mundo de la orquestación, las formas de composición específicamente la fantasía, la armonía, ritmo, concretamente ritmos colombianos como el bambuco, y el porro y una apropiación del bolero cubano directamente desde la adaptación que los artistas colombianos hacen a este género. y demás elementos claves a la hora de realizar trabajos de esta índole.

Este proyecto pretende llegar más allá de un mero planteamiento teórico, pues la finalidad de este recital es promover la música para diferentes formatos instrumentales, proyectar el trabajo a nivel nacional e internacional, iniciando desde un plano regional desde la misma Universidad de Nariño planteando bases en el trabajo creativo de los estudiantes, siendo un precedente para futuros trabajos de composición, beneficiándolos de manera directa pues la comunidad académica se verá nutrida de conocimientos y referentes sobre cómo abordar el trabajo compositivo, interpretativo, e incluso hasta ensamblar y dirigir estos grupos musicales de diferentes tipos de formatos instrumentales.

3. Marco de referencia

3.1 Marco de antecedentes

Es de vital importancia citar trabajos compositivos anteriores tanto de carácter creativo como interpretativo, para llevar a cabo este recital creativo de composiciones para formatos variados con base a ritmos musicales tradicionales colombianos, y la música universal en forma de libre, los cuales son fuente elemental en la realización de un proyecto de calidad. Para esto se mencionan los siguientes antecedentes.

3.2 Antecedentes internacionales

- Martínez Gonzalo. (2019) Concierto de graduación. Universidad Nacional de la Plata. Argentina.

Como finalización de la Licenciatura en Música Orientación Piano mi tesis se configura como un concierto-recital de piano en el cual se presentan obras de distintos estilos musicales correlacionados con los programas del Diseño Programático dos de Carrera. Recursos interpretativos de abordaje de obras académicas, de improvisación, construcción de arreglos y coordinación en la ejecución vocal-instrumental serán expuestos en obras que abarcan diversos estilos de la música popular, que han sido elaboradas a lo largo de la carrera en el marco del desarrollo curricular de la asignatura Piano. El concierto-recital consta de dos partes: la primera de ellas abarca cuatro obras del ámbito académico, representativas de los periodos clásico y romántico. La segunda parte, consta de obras vinculadas a la música popular, abordando repertorios de blues, jazz, jazz latino, folklore y rock argentino. Esta segunda parte cuenta además con la participación de un músico invitado en dos obras configurando la modalidad de ejecución vocal e instrumental en base a la coordinación en dúo de Piano y voz.

3.3 Antecedentes Nacionales

- Vega, Daniel (2020) Músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe en la escena del posmodernismo musical: composición e interpretación pianística. Universidad de Antioquia. Antioquia, Colombia.

Resumen: Esta tesis de maestría presenta una descripción de la posmodernidad musical en América Latina y el Caribe a partir de la cual se abordan y estudian conceptos filosóficos, estéticos, musicales, técnicos y creativos que conducen a la creación de una serie de obras que fusionan músicas tradicionales y/o populares con músicas académicas.

- Calvachi Edgar. (2021) Navegando con la trompeta en dos mares: Música para trompeta piano y percusión de Edgar Calvachi Revelo. Universidad Nacional de Colombia.

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo brindar al lector información sobre la composición titulada Litorales basada en tres ritmos tradicionales colombianos que se encuentran en las costas pacífica y caribe, Se tomarán como referencia obras colombianas para trompeta con diferentes formatos de acompañamientos. Se hablará sobre algunos compositores colombianos y sus obras para trompeta. Se mencionará de manera breve los recitales y trabajos de grado de maestría de las universidades que tienen en su oferta académica el programa de maestría en trompeta en los cuales se han realizado aportes pedagógicos con estreno de obras para este instrumento. También una descripción de los ritmos presentes en la creación de Litorales y un Análisis de su estructura indicando su forma, armonía y elementos utilizados en su proceso compositivo. Además, se dará información sobre las obras y compositores que hacen parte del programa del recital grado siendo en su totalidad un programa nuevo y por primera vez interpretado en Colombia.

3.4 Antecedentes regionales

- Cabrera Daniel (2019) *Multiverse*. Universidad de Nariño.

Resumen: El presente documento enseña el trabajo de composición realizado para un formato instrumental de guitarra, piano, batería y bajo, catalogado en el género musical *Blue Eyed Soul*; y con ello, una contextualización sobre las teorías y conceptos musicales que intervienen en el proceso creativo de cada obra.

El compositor, además, presenta un Análisis estructural y una aproximación contextual de sus obras instrumentales: *Ecco, Feel, Io, It's a Travel, Laughing, Memories, Multiverse, Rises* y *Stag*; con el fin de sustentar los elementos musicales tales como: composición, melodía, armonía, motivo frase y periodo, tonalismo, modalismo, modos pentatónicos, formas de composición, géneros como: Jazz, Country, latin Jazz y técnicas de interpretación propias de la guitarra eléctrica tales como: licks, hammer on, pull off, legatos, trémolos y demás elementos utilizados en la creación de su trabajo llamado: *Multiverse*.

Palabras clave: Guitarra eléctrica, Blue Eyed Soul, recital creativo, composiciones

- Laguna William. (2017) *sur- real de fantasías y aires colombianos*.

Resumen: El presente trabajo es una compilación de creaciones propias, composiciones para banda sinfónica, con el fin de aplicar los conocimientos adquiridos durante el tiempo de formación académica del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, dando mayor importancia al trabajo compositivo desde el folklor colombiano y las fantasías como exaltación a la variedad que estas formas y ritmos musicales ofrecen, además de ser una invitación a las generaciones futuras para que se motiven a componer y demostrar a través de su trabajo el legado que ofrece Nariño como cuna de grandes artistas.

En el compendio de este proyecto se presenta también un breve acercamiento a la teoría y técnica utilizada para lograr cada composición desde términos pequeños hasta la culminación de una obra para banda sinfónica; también se hace un acercamiento hacia la biografía de los compositores seleccionados como modelo a seguir presentando de cada uno sus modos creativos y estilísticos. Finalmente, se presenta una serie de repertorio creado a partir de las vivencias e inspiración propia del autor, mostrando en un Análisis musical, comprendido entre lo estético y estructural, sumado a una explicación personal relacionada al sentir de cada una de las creaciones como son: *Fantasia en Sur-Real sobre el tema “En mi tierra la del sur” del maestro Javier Fajardo* y aires populares nariñenses (fantasía Sureña; son sureño); *Negrita* (Porro); *Pequeñas Ilusiones* (Fantasía); *Gratitud* (Bambuco); *Baquía* (Joropo) y *Despertar Ondia’o* (currulao).

3.5 Marco teórico conceptual

El trabajo compositivo requiere tener en cuenta aspectos teóricos y conceptuales relacionados con su campo. De esta manera se pretende establecer y teorizar los recursos técnicos utilizados en la composición de las presentes obras referenciados desde autores que han aportado al fortalecimiento académico de la composición.

Composición:

Hace referencia a la actividad de crear, pero también al resultado previo, no es exclusivo de la música, sino perteneciente a las artes en general. Desde el punto de vista musical hace referencia a la creación de sonidos, melodías, armonías, ritmos, los cuales surgen de una idea temática principal, que puede surgir de manera espontánea o consciente. Esta idea que adquiere mayor claridad a medida que esta se desarrolla durante el transcurso de la pieza musical.

Una definición de composición técnicamente descrita es la propuesta por el Latham, Diccionario Enciclopédico de la Música, (2010).

La composición es tanto la actividad de componer como el resultado de esa actividad. No es un término exclusivamente musical –se suele aplicar también a la prosa, la poesía, la pintura, la arquitectura y algunos otros medios– y en todos los casos describe un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial. Esta concepción o inspiración puede tomar variedad de formas, desde un trazo estructural completo hasta la más breve idea temática, armónica o rítmica cuyo potencial e implicaciones estructurales quedan por ser trabajados, y cuyo contexto genérico puede no ser muy claro en un principio. La concepción inicial puede ser puramente musical o puede derivar de un estímulo literario, dramático o escénico. Pero tales concepciones iniciales siempre necesitarán un trabajo consciente, aun cuando su primera aparición sea espontánea, natural y no el resultado del pensamiento consciente... Puede ser abstracta o programática, vocal o instrumental, diseñada para cualquier grupo o combinación de voces o instrumentos, en vivo o electrónica... Los compositores pueden considerar la expresión de sentimientos como el objetivo principal o poner mayor énfasis en la creación intelectual de formas coherentes y satisfactorias, asumiendo siempre que aceptan la validez de los intentos por verbalizar sus instintos y procesos creativos. (pp. 342-343)

En el mismo sentido Cabrera, (2021) dice que.

La composición es tanto la actividad de componer como el resultado de esa actividad. No es un término exclusivamente musical -se suele aplicar también a la prosa, la poesía, la pintura, la arquitectura y algunos otros medios- y en todos los casos describe un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una

concepción o inspiración inicial. Esta concepción o inspiración puede tomar la más breve idea armónica o rítmica cuyo potencial e implicaciones estructurales quedan por ser trabajados. (p.24).

Por otra parte, la música requiere de la imaginación del compositor para crear ideas, pero requiere de una parte objetiva, lógica, donde se sepa que materiales musicales utilizar para encontrar el resultado deseado.

En este sentido Laguna (2017) dice que.

Por otra parte, el desarrollo de la imaginación hace parte fundamental del compositor, pues sin ella no existiría un proceso creativo como tal, que implica desde su carácter subjetivo, un Análisis y clasificación de elementos de diversas naturalezas, tanto por parte propia del autor, como desde los problemas que surgen en el campo teórico y las múltiples formas de expresión y producción musical. Así mismo, la problemática que trae con ella la parte objetiva de este proceso, enfrenta al compositor con múltiples retos a la hora de iniciar una nueva creación desde cero, pues muchas veces la notación tradicional no es suficiente para describir una idea musical, o el timbre que está buscando no se ajusta a ningún instrumento o manera de interpretación ya conocida, las formas y las armonías no son suficientes para plasmar la idea general de una pieza musical, la selección de alturas, escalas, lenguaje musical, en fin, son parte de los retos técnicos que el compositor debe afrontar, brindándole la oportunidad de brindar lo mejor de sí y por medio de su conocimiento solventar estas necesidades que lo envuelven llevándolo a crear nuevas propuestas y formas de llegar a su fin último, su música. (p. 42-43)

3.5.1 Técnicas de composición

La palabra técnica hace referencia a la forma ideal como se utilizan los recursos que se tiene a disposición para determinada operación, al final de la aplicación de los recursos utilizados su propósito es encontrar un resultado idóneo. Al respecto se menciona en el diccionario Oxford “actividad o conjunto de actividades basados en la aplicación práctica de los métodos y de los conocimientos relativos a las diversas ciencias” (p. 645)

En lo referido a la creación musical trata sobre los diversos elementos, recursos de composición que se utiliza para plasmar un objetivo musical. A continuación, se aborda las técnicas musicales de manera global, debido a que este tipo de técnicas se las utiliza para la composición, adaptaciones, arreglos para diferentes formatos de composición musical.

Para explicar las diferentes técnicas de composición musical recurriremos al documento Sur real de fantasías y aires colombianos del docente William Enrique Laguna Paredes egresado del programa de Licenciatura en música de la Universidad de Nariño.

3.5.1.1 Técnica de pedal.

Se basa en mantener o repetir una nota durante la progresión armónica planteada en el desarrollo de la obra, en la que puede o no, haber una relación directa. Usualmente el pedal se encuentra ubicado en el bajo, pero también puede estar inmerso en cualquier otra voz que normalmente es la tónica o quinto grado de la tonalidad de desarrollo armónico. De este modo el resultado sonoro, dentro de la armonía tradicional, es una disonancia que muchas veces se utiliza para cambiar de color, aunque inicialmente tenga mayor aproximación a la tonalidad base, es decir el primer acorde generalmente va a contener la nota pedal, el segundo tendrá una distancia más lejana con este, el tercero con mayor densidad y así sucesivamente, hasta llegar a un punto inverso donde se va desde la máxima tensión hacia uno de tensión mínima.

También pueden existir otras notas como pedal, es decir según la sonoridad que se desee obtener, entre más disonante sea con la armonía base, se conseguirá mayor densidad de la misma naturaleza, en orden de consonancia están las tónicas y quintas, luego terceras, sigue cuartas y sextas, y causando la mayor tensión segundas y séptimas. (Laguna, 2017, p. 43)

The image shows a musical score for a brass section. The staves are labeled: Trompeta 1, Trompeta 2, Trompeta 3, Corno in F 1, Corno in F 2, Trombón 1, Trombón 2, and Bass trombón. The Trombón 1 and 2 staves are highlighted with a blue box. A vertical label 'Pedal' is placed to the left of the Trombón 1 staff, and a horizontal label 'Pedal' is placed above the Trombón 2 staff. The notes in the Trombón 2 staff are: Dmin7, Gmin, Emin7 (b5), A7, Dmin7, Gmin, Emin7 (b5), A7.

Ilustración 1. Ejemplo pedal. Línea de trombones en “baquía” fuente: recital sur-real de fantasías y aires colombianos

3.5.1.2 Técnica de Ostinato.

Tiene bastante relación con la herramienta compositiva anterior, pues coincide en la repetición exacta del efecto armónico como base de la técnica, solo que en lugar de ser una sola nota repetida, el Ostinato es una serie de sonidos formando una frase, la cual será la que se va a repetir exactamente en ritmo y melodía durante el desarrollo armónico de alguna Sección de la obra, que usualmente se ubica en el bajo pero al igual que el pedal puede estar ubicado en cualquier otra voz, con el efecto de producir momentos de relajación-tensión-relajación.

The image displays a musical score for a piece titled "despertar o india" from the work "laguna" (2017). The score is written for a large ensemble and features a prominent ostinato pattern. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Ob., Bsn., Bb. Cl. 1, Bb. Cl. 2, Bb. Cl. 3, B. Cl., A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, and B. Sx. The ostinato is characterized by a repeating rhythmic and melodic motif that is played by multiple instruments simultaneously, creating a dense, layered texture. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, such as accents and slurs, to define the character of the ostinato.

Ilustración 2. Ejemplo de Ostinato “despertar o india” laguna (2017) fuente: sur real de fantasías y aires colombianos

3.5.1.3 Técnica de Estructuras constantes o Superposición.

Esta se refiere a una sucesión estructural, ya sea de acordes como bloque o de superposiciones melódicas. Esta técnica es una de las más utilizadas por los compositores para generar un crecimiento medido con base en la sonoridad producida por la suma de más y más instrumentos. Un claro Ejemplo es el observado en la obra “Bolero” del compositor Maurice Ravel, que inicia en un solo de flauta y redoblante con una estructura melódica marcada, a continuación, se reitera la misma estructura siendo el protagonista un clarinete mientras la base anterior se mantiene, a continuación, se suma el fagot dándole crecimiento sonoro a la obra, así sucesivamente hasta llegar al clímax de la obra donde todos los instrumentos forman una sola masa sonora llena de sonoridades.

3.5.1.4 Legato.

“Unido”, es decir, tocar uniendo el sonido de las notas sin dejar espacios perceptibles entre las mismas. Se indica mediante un signo expresivo de fraseo abarcando todo el pasaje en cuestión, o bien con la palabra *legato* al comienzo del mismo. El término no implica ausencia de articulación. En ocasiones se utiliza la palabra *legatissimo*, “muy ligado”. El término opuesto de *legato* es **staccato* (Diccionario Oxford de la música, p. 358).

Ilustración 3. Ejemplo Legato. Sección acompañamiento armónico “entre amigos”. Fuente: el presente documento

3.5.1.4.1 Cromatismos.

Consiste en realizar frases ascendentes o decentes de en un centro tonal usando tonos y semitonos de la escala en uso, generando así un sonido rico por su composición tonal y atonal dentro de la armonía.

The image shows a musical score for three instruments: Percussion (Perc.), Piano (PNO.), and Double Bass (D.B.). The Percussion part consists of several measures of rests. The Piano part is written in treble clef and features a complex harmonic structure with chromaticism, including various chords and intervals. The Double Bass part is written in bass clef and features a melodic line with chromaticism. Handwritten annotations in green include 'm2' and 'P12.2.'.

Ilustración 4. Ejemplo cromatismo. Sección base armónica “sentimientos” fuente: el presente documento

3.5.1.5 Nuevos conceptos armónicos.

Aunque algunos de los conceptos abordados durante la composición de las obras de este recital no son nuevos dentro de la teoría de la música, si hay un planteamiento en las formas modernas lo que implica que las teorías armónicas y formales como tradicionalmente se las ha conocido, sufran un rompimiento para dar paso nuevas bases que se conjugan con conceptos del jazz, por Ejemplo , como también el rompimiento de tonalidades fijas, intercambios modales poco usuales, mixturas modales basadas en los antiguos modos griegos, utilización de acordes híbridos o Poliacordes, armonías cuartales, creación de acordes por pentatónica, armonía de puntos cardinales, etc. ya se habían usado antes, pero al darle un nuevo tratamiento se consiguen nuevas formas de producir campos armónicos y estilísticos en general.

3.5.2 Composición original, adaptación, transcripción y arreglo musical

Estos cuatro conceptos referidos a la creación musical tienen mucha similitud entre ellos, pues tienen un fin común que es crear algo nuevo, sin descartar que poseen características que los diferencian. En primer lugar, la composición original hace referencia a crear una pieza

musical a partir de cero, es decir una creación cien por ciento propia, que bien pueda tomar elementos ya conocidos o preestablecidos anteriormente, sobre todo elementos técnicos, pero que debe tener la originalidad de idea musical del compositor de quien proviene.

En segundo lugar, una adaptación es la traslación de los elementos musicales de una obra ya creada por otro autor para la acomodación de determinado grupo o formato que sea diferente al propuesto en la versión original, lo cual implica organizar estéticamente de acuerdo con las capacidades y condiciones técnicas de la agrupación que se dispone, para poder suplir de la mejor forma las necesidades de la obra; esto se consigue tras la realización de un diagnóstico dentro del conjunto instrumental con el fin de valorar el nivel de complejidad de la obra, el nivel técnico de los intérpretes, limitaciones y posibilidades que podrían presentarse en el momento del montaje, etc. consiguiendo así una visión general con respecto a la versión final. (Laguna, 2017, p. 48)

La transcripción se refiere al trabajo de trasladar o transferir de la manera más fiel, la información sonora de alguna obra musical al sistema de notación musical convencional; el proceso de transcribir una pieza musical se basa en la audición, para dar paso a la reconstrucción de la partitura con todos sus elementos gráficos, textuales, simbólicos y sonoros, en lo posible sin modificar la obra original. Finalmente, el arreglo musical recoge elementos de todos los procesos anteriores es decir que en un arreglo se crea originales, se adapta dependiendo el fin o destino del arreglo, se debe mantener elementos propios de la obra por medio de la transcripción, siempre con el fin de obtener algo nuevo a partir de algo ya existente. (Laguna, 2017, p. 49)

Complementando la información sobre el arreglo musical Rodríguez, (2014) aporta lo siguiente.

Arreglar una obra musical sugiere conocer a profundidad el material sonoro que se trabaja, es decir, la organología, el género, el estilo musical, las características interpretativas, rítmicas, melódicas, armónicas, formales y estructurales, lo que significa el dominio del lenguaje sonoro, las capacidades instrumentales de los intérpretes, la adaptación de las posibilidades técnicas, tímbricas, expresivas, estilísticas y sonoras de determinadas agrupaciones, las posibilidades de mezcla entre grupos tímbricos, las características de la orquestación en las diversas músicas regionales, entre otras. (p. 3)

3.5.3 Melodía

La melodía cumple un papel fundamental al momento de componer música, por lo cual es necesario conocer su origen, apropiarse de los diversos elementos que la conforman, elementos como: el motivo, la variación, la frase, organizados de tal manera que sean percibidos para establecer una coherencia musical. Teniendo claro esto se tuvo en cuenta los siguientes pensamientos.

De acuerdo con Bareilles (1997) dice que:

Melodía es una sucesión de sonidos de diferentes alturas y duración variable en los que se puede intercalar silencios, los cuales forman una frase que tienen un pensamiento musical. Organizados de tal manera que juntos formen una línea con sentido musical.

Vocablo de origen griego, compuesto por melos (música) y ode (poesía) es decir significa poesía musical, o poesía expresada con sonidos que reemplaza la palabra. (p. 14)

En el mismo sentido Cabrera (2021) dice que la melodía es el conjunto de sonidos que están unidos o agrupados de una manera especial en torno de un objetivo: construir un sonido más complejo y duradero que sea agradable al oído humano y que genere en él algún tipo de reacción. La melodía es quizás lo más importante de cualquier obra de música ya que es lo que

permite que los sonidos suenen parejos en su tono (sea cual fuere el estilo de música) y que el sonido final sea agradable para quien lo oiga. Además, la melodía es también lo que permite que sonidos otrora sueltos encuentren continuidad y así pueda construirse algo mucho más complejo e interesante. Las melodías pueden ser repetidas de manera variada a lo largo de una obra musical ya que sobre esa misma estructura se pueden generar pequeñas variaciones, pero partiendo siempre desde un mismo punto. (p. 18)

En la misma dirección Laguna (2017) quien cita a Toch (1989) se refiere sobre este tema y expone “la melodía como la unión entre sonidos de distinta altura sumada a un elemento rítmico que le da movimiento a la misma, por lo cual ambos elementos tienen una gran importancia en el momento de creación de la melodía”. (p. 22)

Según lo anterior podemos deducir que melodía es la línea musical de toda obra que conduce y aparece a lo largo de la pieza musical. Muchas veces con similitud exacta y otras con variaciones en sí misma, extensiones, deformaciones etc., otorgándole fluidez y un sentido de coherencia.

Por otro lado, Laguna (2017) profundiza sobre el origen del concepto de melodía, además lo relaciona con el concepto de “cantable” para lo cual dice que.

El concepto de melodía está relacionado intrínsecamente con el de “cantable” pues en tiempos antiguos se ha considerado a la voz humana como el instrumento por excelencia debido a que ya se consideraba el ejercicio musical sin la existencia definida de un instrumento musical tal como se les conoce hoy en día, de aquí surgió la necesidad de comunicación que se hacía con la voz la cual se trasladaría a los instrumentos musicales. (p. 22)

Para complementar el concepto de melodía es necesario hablar sobre el elemento creativo del autor, es decir la parte subjetiva del compositor, la libertad de crear melodías sea cual sea la extensión debido a la propia inspiración y necesidad del segmento musical de la obra sin dejar de lado el estado emocional del compositor. Es importante conocer las limitaciones físicas, del interprete, del idioma en caso de que se escriba una letra para lograr mayor conexión entre subjetividad y realidad a la hora de plasmar una obra musical.

Laguna (2017) se refiere a este punto y dice que.

En el ejercicio de creación de una melodía se tiene en cuenta dos aspectos: la libertad de crear melodías desde la inspiración propia del compositor, y el conocimiento de cierta técnica estos dos aspectos hacen referencia a los planos subjetivo y objetivo, cabe anotar que esta libertad se ve sujeta a características puntuales en caso de la voz humana a características como: amplitud de registros, los fonemas de cada idioma, algunos saltos entre sonidos que tenga gran dificultad etc. Si hablamos desde el punto instrumental esta libertad se ve sujeta a las técnicas que son propias de cada instrumento, además de verse sujeto a un estilo en particular determinado por la época o forma compositiva. (p. 22).

Por otro lado, Fernández A. (s.f.) se refiere a la evolución del concepto de melodía, épocas, circunstancias y razones por las cuales se lleva esta adaptación, respecto a esto precisa que: en el siglo XVII surgieron distintas academias vanguardistas como la Camerata Fiorentina, que fue un grupo de músicos y críticos que desafiaron al contrapunto puro utilizado en el siglo XVI con algunas ideas innovadoras. En el contrapunto, al no existir una voz principal, era bastante difícil que el texto ligado a la música se entendiera correctamente y el mensaje quedaba siempre en segundo plano. Por eso se optó por convertir una de las voces en principal. Gracias a esto se creó una línea melódica protagonista. Estos cambios conformaron un punto de inflexión

en el Barroco y en la historia de la música: de la prima a la secunda práctica. Esta nueva forma de música, que fue la que sentó las bases del Clasicismo, contrastaba además con el contrapunto típico de la primera mitad del Barroco por tener un ritmo armónico más lento. Sin embargo, como ya se ha dicho, se le dio una importancia mayor a la melodía principal que normalmente la hacía la voz humana o un instrumento a solo. Esta línea melódica se caracterizaba por tener un gran movimiento y rango, además de ser la única que se ornamentaba. También se debe tener en cuenta, que no es solo esta voz principal la que nos muestra el cambio de estilo, sino también el bajo, el cual cumple un papel fundamental de soporte armónico, y el acompañamiento, que está en segundo plano y que hace destacar aún más a la voz principal. (pp. 6-7).

3.5.4 Armonía

La armonía cumple un papel fundamental dentro de una composición, es necesario conocer los diferentes tratados, apropiarse de estos para comprender la manera de utilizar correctamente este recurso compositivo. Al utilizar diferentes maneras de armonizar se tiene como resultado el enriquecimiento del contexto musical en el que se compone, ya que si se liga únicamente a una forma de armonizar se lograrían resultados idénticos a los creados hasta la actualidad, pero al combinar diferentes armonías dentro de una misma composición trae consigo la expansión y creación de un nuevo catálogo de obras, con un concepto moderno de composición.

Merino (2015) aborda el concepto de armonía, la jerarquía de los grados, la cualidad sonora del acorde, al respecto dice que.

La armonía consiste en varios procedimientos que dan cuenta de la superposición de sonidos desde la tríada hasta la péntada, la armonía cuartal, la armonía a dos, tres y cuatro voces, y su uso eminentemente funcional, esto es, las funciones y jerarquías de los

acordes dentro de la llamada música de tradición escrita. Contempla incluso la pérdida de la funcionalidad tradicional con la aparición de la música postromántica y la corriente impresionista. Por el contrario, en la armonía popular este sentido de funcionalidad es considerado desde otra perspectiva, que guarda una relación directa con el “color”, es decir, con la cualidad sonora del acorde. Este se concibe como una unidad que puede establecer relaciones funcionales con otros acordes, pero que no se limita a ellas, más aún si se considera la conducción de voces propias de la lógica de la armonía funcional, la que no es considerada en el libro, según el mismo autor lo manifiesta explícitamente. (p. 146)

De igual manera Cabrera (2021) expresa que.

Armonía Es la relación y orden de notas musicales que hace referencia a la combinación de diferentes sonidos o notas que se emiten al mismo tiempo, aunque el término también se utiliza para referirse a la sucesión de estos sonidos emitidos a la vez. La armonía funciona como acompañamiento de las melodías o como una base sobre la que se desarrollan varias melodías simultáneas. Con esto, podemos decir que melodía y armonía son términos muy relacionados entre sí, pudiendo considerar la melodía como un conjunto de sonidos armónicos que se suceden en el tiempo y están en relación con los acordes en los que se basa esa melodía. (p. 25).

En el mismo sentido Martínez, García (s.f) en el libro Armonía musical definición e historia precisan lo siguiente:

Cuando hablamos de armonía en música, nos referimos a la combinación de diferentes sonidos o notas que se emiten al mismo tiempo, aunque el termino también se utiliza para referirse a la sucesión de sonidos emitidos a la vez.

La armonía funciona como acompañamiento para las melodías o como una base sobre la que se desarrollan varias melodías simultáneas. Con esto podemos decir que la melodía y la armonía son términos muy relacionados entre sí, pudiendo considerar la melodía como un conjunto de sonidos armónicos que se suceden al mismo tiempo y están en relación con los acordes en los que se basa esa melodía. (p.13)

Desde otra perspectiva la armonía estudia el campo de las progresiones y las bases estructurales que los conforman; se originó desde la polifonía (superposición de melodías que suenan simultáneamente), la evolución de la armonía depende en gran medida de la evolución en la construcción de los instrumentos, de las exigencias de la época, y del carácter subjetivo del compositor.

En este orden de ideas Laguna (2017) menciona al respecto que:

El estudio de la armonía como tal se refiere generalmente al campo de las progresiones y de los principios estructurales que las conforman. Históricamente se habla de armonía organizada a partir del origen de la polifonía, la cual, tras periodos de evolución ha ido transformándose y adaptándose a las nuevas épocas, de acuerdo a las exigencias de la época, sea por implementación y mejora de los instrumentos musicales, o las demandas sociales, o simplemente por el cambio de mentalidad hacia las nuevas músicas por parte de los compositores.

Dentro de la composición tradicional y moderna se han establecido muchas maneras de cómo llevar una idea musical, desde lo más pequeño hacia un resultado final que puede terminar siendo una composición bastante elaborada, incluyente de rítmicas constantes o variantes de las mismas, formas establecidas o libres de acuerdo a su sentir, orquestaciones para pequeños o grandes formatos y armonías sencillas o complejas. (p. 23)

Para el presente trabajo creativo se tuvo en cuenta diferentes perspectivas armónicas: Tonalismo, Modalismo, Cuartalismo, Poliarmonía, y la inclusión de un nuevo concepto aun en desarrollo de armonía de puntos cardinales propuesta por el compositor Mauro De María. Todas adaptadas al concepto particular requerido para cada obra. A continuación, se explicará cada uno en detalle.

3.5.5 Tonalismo

El tonalismo es una de las maneras de armonizar más antiguas pero que aún se la utiliza a la hora componer nueva música, el concepto de jerarquías ofrece una perspectiva más amplia al momento de expresar ideas y asemejarlas con las emociones; asociando la escala mayor a un estado anímico de alegría, y la escala menor de tristeza. A continuación, se explica el concepto tonalismo, y el orden jerárquico que existen entre los sonidos que compone la escala mayor y menor.

Haciendo referencia a este tema Laguna (2017) expresa que:

La mayoría de la música que se ha compuesto a lo largo del tiempo, en términos generales, está basada sobre un sistema armónico tonal, es decir entender la tonalidad como la relación constante entre acordes de cualidades mayores o menores. Estas parten desde una escala natural constituida por tonos y semitonos, tal como lo expresa De la Cerda (1984) y los cuales superpuestos unos sobre otros dan como resultado infinidad de acordes.

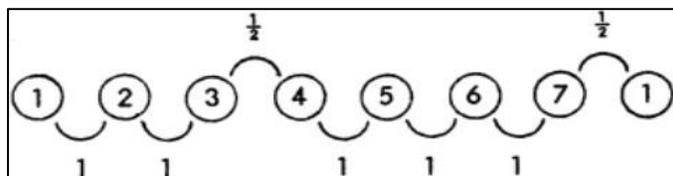


Ilustración 5. Estructura de una escala mayor por tonos y semitonos, fuente: de la cerda (1984) armonía tonal moderna. (Pg. 14)

Existen dos clases de tonalidad, mayores y menores. Subjetivamente se ha asociado a las mayores con un estado anímico de felicidad mientras que las menores con una relación de tristeza. La tonalidad comprende aspectos armónicos dentro de los cuales se mantiene un centro tonal, es decir la conformación de un acorde principal que primará sobre los demás, al cual se le llamara tónica ya sea en forma de acorde o como grado, junto a ella se desprenderán el resto de funciones diferenciadas entre subdominantes y dominantes, las cuales son las 3 regiones armónicas constituyentes de lo que se conoce como encadenamiento armónico. El principio de la escala menor es el mismo, solo que si se tuviera en cuenta el diagrama anterior (ver Figura 3), se trasladaría al sexto grado como tonalidad conservando la misma distribución en respecto a los siguientes grados. (p. 24)

Escala mayor natural: Una escala mayor está constituida por dos tetracordios separados por un tono y un semitono diatónico: *tetracordio 1*: C -D-E -F, *tetracordio 2*: G -A -B -C; La historia de la música se basa en este sistema armónico tonal, así se da una relación constante entre acordes mayores o acordes menores, los dos anteriores en base a una tonalidad previamente establecida; se cuenta como referencia principal la escala natural constituida por tonos y semitonos, usándolo estas notas según su característica en distintas combinaciones, dando como resultado una multiplicidad de acordes.

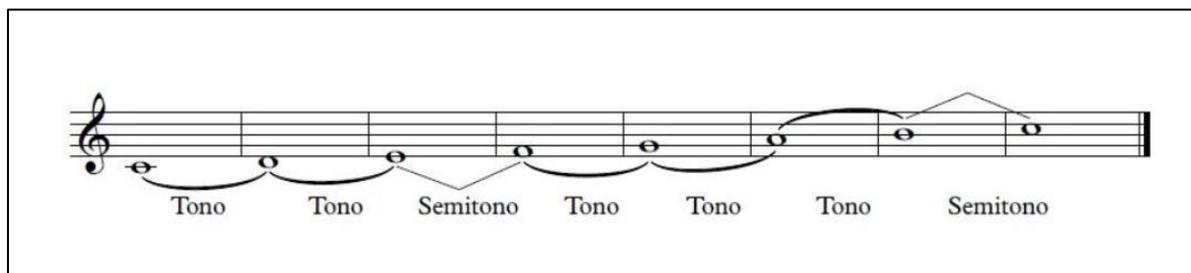


Ilustración 6. Escala mayor natural. Fuente: <https://luiseduardolopez.es/la-tonalidad/>

La tonalidad tiene 7 grados, cuyos nombres son:

I (Tónica)

II (Supertónica)

III (Mediante)

IV (Subdominante)

V (Dominante)

VI (Superdominante)

VII (Sensible).

Los acordes pueden clasificarse en perfectos mayores cuando presentan un intervalo de tercera mayor (2 tonos), y quinta justa (3 tonos y 1 semitono)

Los acordes perfectos menores tienen una tercera menor (1 tono y 1 semitono) y una quinta justa.

Los acordes disminuidos tienen una tercera menor y una quinta disminuida (2 tonos, 2 semitonos).

Los acordes aumentados tienen una tercera mayor y una quinta aumentada (3 tonos y 2 semitonos)

En una escala de modo mayor, el I, IV y V grado son acordes perfectos mayores, II, III, VI acordes perfectos menores y el VII un acorde disminuido.

En una escala de modo menor, el I, IV son acordes perfectos menores, el II y el VII son disminuidos y el III un acorde aumentado. Los mejores grados o grados tonales son el I, IV y V. Los grados menos importantes o débiles son el II y el VI. Los grados muy débiles son el III y el VII.

3.5.6 *Modulación*

Dentro del presente recital se utiliza la modulación; en algunas piezas este es construido con la metodología clásica, donde se aborda el tema de manera más construida mediante acordes comunes entre tonalidades, nota característica de la nueva tonalidad, y candencias con el fin de abordar la nueva tonalidad sin que el oyente la perciba, por otro lado se toma este término con el concepto de un ámbito más moderno, el cual es propuesto por Mauro de María, donde se habla específicamente de modulación ya desde un punto de vista emocional, es una herramienta que conlleva nuevas características para la obra, dotándola de mayor energía en caso de que el compositor lo requiera.

Para sustentar lo anterior Mauro De María, en su libro 18 dimensión emocionales afirma que:

Dimensión 4: Modulación a otro pitch La última dimensión armónica, la Dimensión 4, nos obliga a tomar consciencia y a aprovechar las posibilidades emocionales de la modulación a otro pitch, ya que, de acuerdo con la lejanía o proximidad dentro del círculo de quintas, es posible generar emociones como “reactivar” el discurso, “refrescarlo” o “inyectarle un toque de vitalidad” a la obra (por Ejemplo , modulando a una tonalidad lejana). Por eso, estudiaremos cuáles son las modulaciones y sus efectos con el fin de memorizarlos.

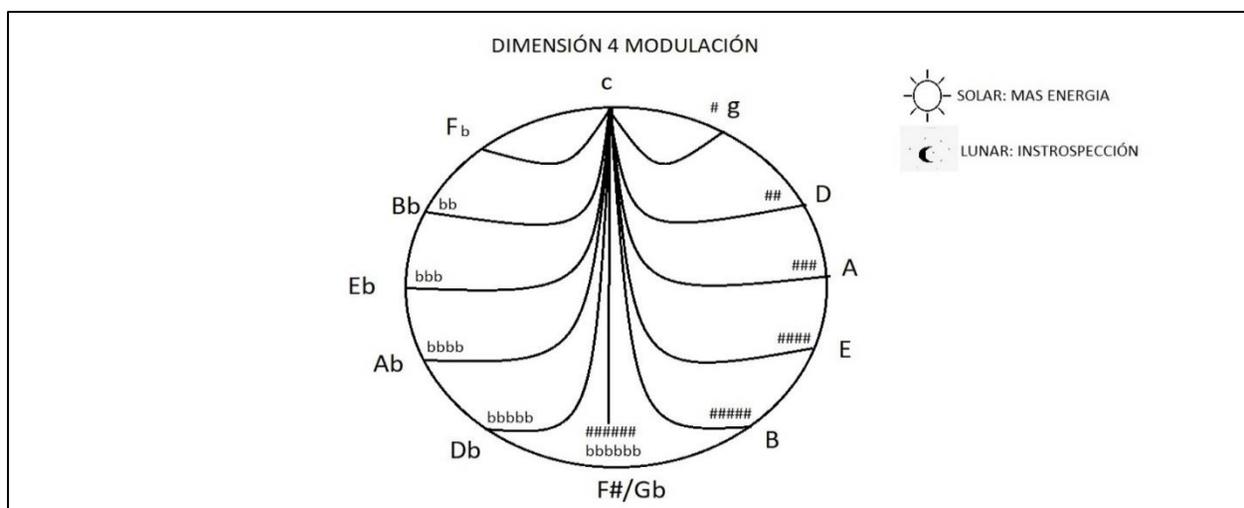


Ilustración 7. Modulación por ciclo de quintas fuente composición integral Mauro de María

En el mismo sentido Herrera en su libro Teoría musical y armonía moderna volumen 2. Aborda el concepto de modulación directa y al respecto dice que.

Modulación directa: este es el tipo de modulación más abrupto de los tres citados ya que el nuevo acorde toma por sorpresa al oyente. Es pues, una modulación repentina y sin preparación. (p. 35)

Por otro lado, Herrera en su libro Teoría musical y armonía moderna volumen 2. También habla de otros tipos de modulación:

Modulación por medio de acordes de enlace: esta clase de modulación es la más suave de las tres, ya que está basada en acordes relacionados con los dos tonos a los que sirven de unión. El oído abandona el antiguo centro tonal y entra en el nuevo sin brusquedad. Esto, claro está, dependerá de la cantidad y de la calidad de los acordes usados como puente de unión. A estos acordes se les denomina también “pivots” y pueden clasificarse en tres grupos: principales, secundarios y relativos, según sea su relación con los tonos que enlazan. (p. 38)

Modulación por ciclo de quintas: esta modulación está basada en una sucesión de acordes, generalmente II-V o V7, a través de ciclo de quintas, si en una modulación directa la

característica es el brusco paso de un tono al otro, y en la modulación con acordes de enlace, la característica es precisamente estos acordes que suavizan el paso de un centro tonal al siguiente. Aquí en la modulación por ciclo de quintas, la característica es que el oído pierde el primer centro tonal sin encontrar uno nuevo y se produce una transición donde cada acorde podría implicar una nueva tónica, aunque esta no se consolide hasta alcanzar el tono objetivo de la modulación (p. 42)

3.5.7 Cuartalismo

Vicent Persichetti en su libro *Armonía del siglo XX* afirma que.

Los intervalos por cuartas están contruidos por la superposición de intervalos de cuarta. En otras disposiciones. La mayoría de miembros del acorde deben ser colocados a distancia de cuarta para perseverar la peculiar sonoridad de las cuartas, de otra manera las estructuras por cuartas pueden sonar como oncenas, trecenas o acordes con sonidos añadidos. (p. 95)

Este tipo de armonías no ofrece un centro de gravedad fuerte, como si lo ofrecen las quintas paralelas las cuales se origina a partir de los armónicos naturales de un sonido.

La armonía cuartal no tiene un centro tonal claro para lo cual Palacios (2021). Se refiere y dice que.

La armonía cuartal ofrece una cualidad armónicamente ambigua que se debe a que el intervalo de cuarta no es generado naturalmente en la serie de armónicos por lo que no implica un centro tonal fuerte.

Bruce Benward clasifica los acordes cuartales teniendo en cuenta los factores de consonancia y disonancia, además de aspectos como el tipo de construcción interválica, es decir cuarta justa o cuarta aumentada, y la cantidad de factores, concepto relacionado a la densidad

que contiene un acorde; proponiendo además que los acordes formados por quintas tendrían este mismo tratamiento por tratarse de una inversión del intervalo de cuarta. (p. 12)

Por otro lado, el Cuartalismo es utilizado en el jazz, pero con un tratamiento particular para lo cual el mismo autor Palacios (2021) dice que.

Dentro de la tradición del jazz también se proponen dos enfoques para la construcción de este tipo de armonías: emplear cuartas paralelas sin tener en cuenta el centro tonal o emplear cuartas ‘corregidas’ para mantener la armonía acorde a los centros tonales. Este tipo de armonías han sido la base detrás de las creaciones de pianistas como Bill Evans y McCoy Tyner (Riemer, 2011) y pueden ser escuchadas en muchas composiciones de mediados de los sesenta como Witch Hunt de Wayne Shorter (1965) y Freedom Jazz Dance de Eddie Harris (1965) (Kluth, 2019).

3.5.8 Poliarmonia

Este concepto armónico es utilizado por compositores como Igor Stravinsky, Alberto Ginastera, Darius Milhaud, Astor Piazzolla, Bohuslav Martinu, Manuel de Falla, Dmitri Shostakóvich, y en la actualidad es más recurrente encontrarlo en diversos tipos de música, el concepto utilizado en este recital hace referencia a la superposición de acordes a distancia de una cuarta justa, aumentada o disminuida a nivel vertical, utilizada para buscar una sonoridad en particular.

Vicent Persichetti en su libro *Armonía del siglo XX* afirma que.

Un Poliacorde es la combinación simultánea de dos o más acordes de diferentes áreas armónicas. Los segmentos de poliacorde son considerados como unidades acordales. El comienzo de los poliacorde puede atribuirse a las dobles y triples pedales donde hay insinuaciones de bitonalidad causadas en armonías de paso por relaciones de esta con el

acorde pedal. La poliarmonía es raramente politonal. La politonalidad está presente solamente cuando las unidades acordales que conforman la estructura se adhieren a centros tonales separados. (p. 137)

La definición en la teoría del jazz es bastante similar:

Flores, Estrada (2020) Armonía como superposición: componiendo con Poliacordes, conjuntos y agregados en el Perú del siglo XXI universidad de Birmingham por su parte dicen que (. . .) por superposiciones entenderemos la coincidencia vertical de dos o más acordes (. . .). Los acordes que componen la superposición pueden tener el número de notas que queramos, aunque lo más habitual es el uso de triadas.

Sin embargo, en Jazz no se acepta ninguna combinación de acordes. Vergés se apresura a observar que muchos de ellos “pueden ser excelentes, otros de un sonido dentro de los límites de lo razonable y otros, en el caso extremo, incluso fuera de toda lógica. (. . .) Para evitarlo, las superestructuras deben regirse por la única lógica posible: la serie armónica. (p. 20)

3.5.9 Modalismo

Es aquella armonía que está basada en los antiguos modos griegos, que se originan a partir de la escala mayor mencionada en la ilustración 6, se plantea el cambio de tónica en los distintos grados, pero conservando la estructura de la escala madre, dando 7 posibilidades distintas en lo que se refiere a acordes, notas características del modo, los siete modos mencionados se aprecian en la siguiente figura:

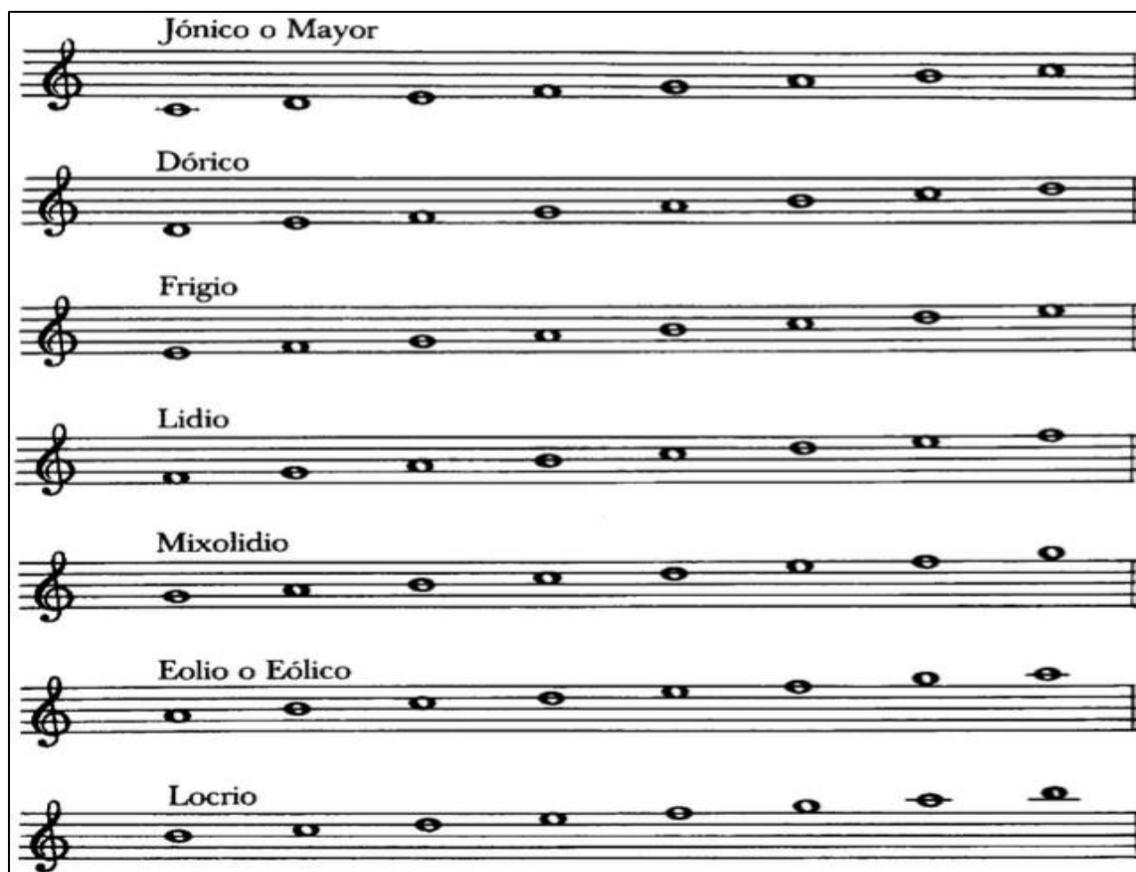


Ilustración 8. modos gregorianos fuente: Herrera (1990), teoría musical y armonía moderna vol. 1 (pg.34)

Por su parte Cabrera (2021) profundiza en la estructura de cada uno de los siete modos.

Se usan principalmente dos modos, llamados mayor y menor; estos provienen de los modos gregorianos: Jónico y Eólico, aunque de menor uso también pueden emplearse los modos: Dórico, Frigio y Mixolidio; los modos lidio y locrio son de raro uso ya que no contienen uno de los grados tonales. (Herrera, 1990).

a. Modo Jónico: se caracteriza por ser una escala mayor, conservando los mismos intervalos de una escala diatónica. 1 2 3 4 5 6 7 8

b. Modo Dórico: conserva las características de una escala menor y el VI grado es un semitono más alto. 1 2 3^b 4 5 6 7^b 8

c. Modo Frigio: es un modo menor contando con la característica de una II bemol.

1 2b 3b 4 5 6b 7b 8

d. *modo lidio*: es una escala mayor con la particularidad de tener el IV grado medio tono arriba 1, 2, 3, 4#, 5, 6, 7, 8

e. *modo mixolidio*: es una escala mayor desde la dominante, su característica es que el VII grado este medio tono más abajo 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7b, 8

f. *modo eólico*: es un modo menor ya que conserva en su estructura la misma distancia interválica de la escala diatónica que la caracteriza 1 2 3b 4 5 6b 7b 8.

g. *modo locrio*: es una escala menor que utiliza un II grado y el V grados medio tono abajo.

1 2b 3b 4 5b 6b 7b 8

En la ilustración de la página anterior podemos ilustrar los modos

3.5.10 Armonía de puntos cardinales

Este concepto basado específicamente en el libro composición integral de Mauro De María el cual afirma que: Este es un sistema atonal que hace uso de armonía consonante, el cual, tiene dos posibilidades: En la primera, se agrupan los doce semitonos en tres grupos de cuatro notas cada uno generando intervalos de tercera menor y de tritono entre las notas de cada grupo, y en la segunda posibilidad, se puede agrupar en cuatro grupos de tres notas cada uno generando intervalos de tercera mayor entre las notas de cada grupo (De María, s.f, pp. 129-132).

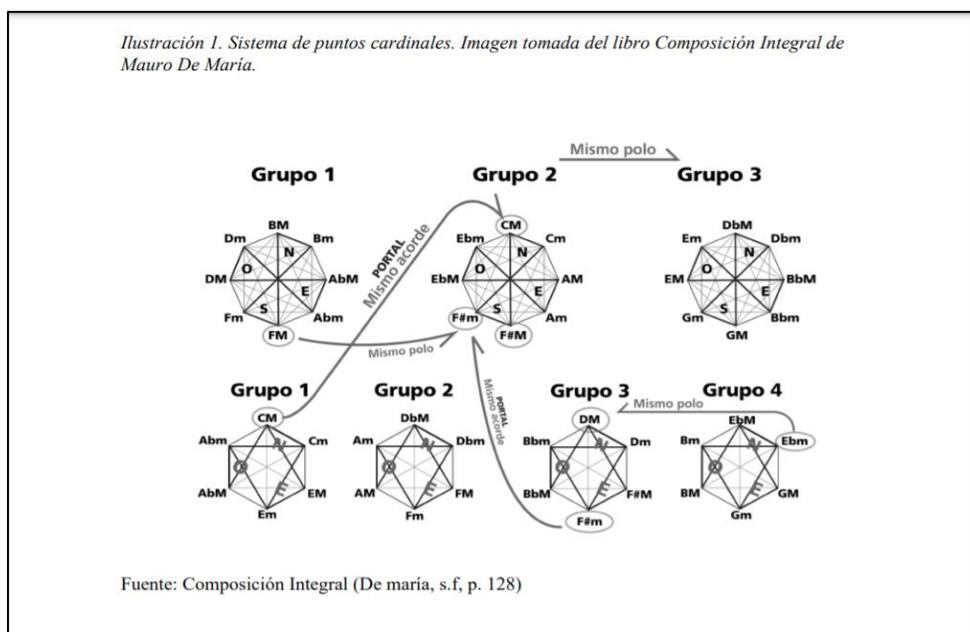


Ilustración 9. Sistema de puntos cardinales. Imagen tomada del libro Composición integral de Mauro De María

El sistema consiste en hacer encadenamientos de acordes dentro de cada grupo y también de un grupo a otro pasando por “el mismo polo”—generando enlaces a distancia de segunda menor—, e incluso conectar los grupos de tres notas con los de cuatro por medio del uso de acordes comunes. De este modo se escoge el camino armónico sobre el cual se harán en primera instancia acordes mayores y menores, para después usar alguna de las siguientes escalas relacionadas a cada acorde según sea el caso: Escala lidia, escala lidia b7, escala dórica, escala menor natural, escala mixolidia, escala pentafónica mayor, escala pentafónica menor y otras escalas o la combinación de ellas (De María, s.f, pp. 133-135).

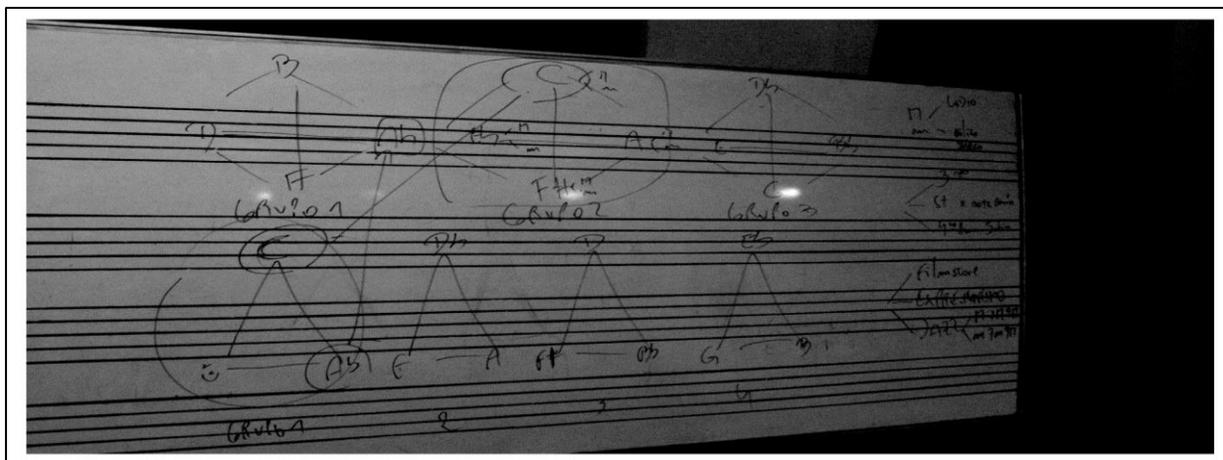


Ilustración 10. Enlaces de polos de diferentes grupos de acordes de puntos cardinales

3.5.10.1 Escala pentafónica.

La escala pentatónica está conformada por 5 tonos enteros obviando los medios tonos de la escala mayor natural.

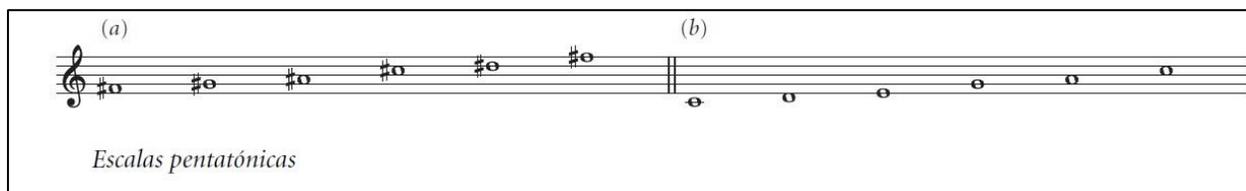


Ilustración 11. Escala pentatónica. Fuente diccionario Oxford de la música p. 532

3.5.10.2 Escala exafónica.

También conocida como escala de tonos enteros, La escala de tonos enteros o hexáfona divide la octava en seis intervalos iguales a distancia de un tono entero. En la afinación de temperamento igual, esta escala sólo tiene dos formas.

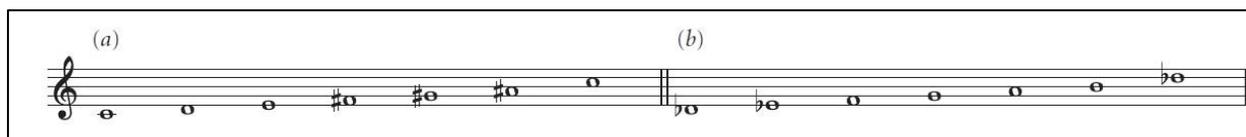


Ilustración 12. Escala exafónica o de tonos enteros fuente diccionario Oxford de la música.

3.5.11 Ritmo musical

Se lo puede definir como la distribución en el tiempo específico de los sonidos dentro del lenguaje musical pertenecientes a una obra determinada, estas pueden variar dependiendo de la disposición del compositor.

Haciendo referencia a este concepto Bareilles (1977) expresa que.

Ritmo es la relación que se produce entre dos o más sonidos (o ruidos), sea por su duración, su intensidad o ambas a la vez. Cuando se repite con cierta regularidad, suele caracterizar algunas obras musicales. El ritmo no se altera porque la obra musical se ejecute con mayor o menor rapidez, pues solo será afectado el movimiento y la velocidad. (p. 14)

Dentro de todo ritmo musical se encuentra el elemento acento, que hace parte vital de la composición ya que le da definición al ritmo de la pieza y así poder notar determinado ritmo musical.

El compás es la entidad métrica musical compuesta por (figuras musicales) que, organizadas en grupos, (compases) forman una idea rítmico musical. Los compases se clasifican en binarios y ternarios, se los define así por su número de figuras dentro del compás que los forman. Por otra parte, en función de la subdivisión binaria o ternaria de cada pulso aparecen los compases simples (o compases de subdivisión binaria) en contraposición a los compases compuestos (o compases de subdivisión ternaria).

A su vez el ritmo se compone de otros elementos tales como el pulso que se refiere a una figura musical determinada como valor de unidad de tiempo dentro del compás. El compás, es una reiteración de pulsos que dentro de una cierta periodicidad define si es este binario, dicho de otra forma, compuesto por un múltiplo par, o ternario, compuesto por múltiplos de 3; pero

también existen compases compuestos que pueden resultar de la suma de un par y otro impar (Schoenberg, 1994, p. 26). (ver ilustración 13).

Finalmente se puede apreciar que el ritmo también integra el concepto de acento, dándole al compás y al ritmo en general tiempos fuertes que marcaran la regularidad de la idea musical Cordantonopulos (2002).



Ilustración 13. Compas binario y terciario y compuesto. Fuente: Laguna (2017) Sur Real de Fantasías y Aires Colombianos.

3.5.12 Esquemas rítmicos trabajados en el repertorio de este recital

Es necesario conocer de los diferentes ritmos que conforman este recital, conocer la métrica en la que se escribe, la estructura interna, la instrumentación y demás elementos que conforman un ritmo en particular, eso permite tener claro el tipo de resultado que puede obtenerse con determinado ritmo; Para que una vez interiorizados estos conceptos se tenga libertad de plasmar las ideas subjetivas del autor. A continuación, se explica en detalle cada uno de los ritmos utilizados en este recital.

3.5.13 Bambuco

Es uno de los ritmos más representativos de Colombia, específicamente de la región andina; este ritmo cuenta con una infinidad de composiciones para ser interpretadas. En Colombia se propician entornos como festivales de gran importancia donde participan muchas

agrupaciones musicales siendo estos una gran oportunidad para promover el género del bambuco colombiano.

Se toma las palabras del compositor Revelo (2012) para dar una definición más precisa:

El bambuco es el género más representativo de la zona andina colombiana, se caracteriza por tener la síncopa en la melodía, en su acompañamiento y un bajo que suena a contratiempo; su métrica puede ser en 6/8, que es más fácil para su lectura y ejecución. Su tempo puede ser de moderato a allegro; por lo tanto, el resultado es festivo, dinámico y define con facilidad la síncopa que es la característica de este género. (p.7)

Respecto al origen del ritmo del bambuco, Laguna (2017) dice que.

Según múltiples teorías acerca del origen o procedencia del bambuco se 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 tradicionalmente se ha conocido. Otra hipótesis indígena asume la relación con orígenes chibchas, por su esencia triste en el ritmo lento de los aires folklóricos del altiplano andino. Una postulación de Abadía (1970) expone que la palabra "bambuco" está relacionada con un instrumento de los pobladores nativos antillanos, los cuales llamaban "bambucos" por estar elaborados en tubos de bambú. Tradicionalmente el bambuco tiene su mayor apogeo en los conjuntos instrumentales de cuerda, es decir tiple, bandola, guitarra y percusión básica como las maracas o el bombo andino; en algunos casos la bandola es reforzada por un requinto. (p. 66)

En un ámbito más actual, se han hecho adaptaciones, arreglos, composiciones, etc. destinados a ser interpretados en diferentes formatos en certámenes a nivel nacional, a

continuación, se muestra una propuesta sobre la base de un bambuco del maestro victoriano Valencia contenida en el libro arreglos para banda nivel 1 (2005).

The image shows a musical score for a piece titled "ANDINO". The score is arranged for a band and consists of four staves. The top staff is labeled "Background" and contains a melodic line in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second staff is labeled "Platillos" and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is labeled "Rodabante" and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is labeled "Bombo" and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Ilustración 14. Base bambuco andino. Valencia (2005) cartilla para banda nivel 1, Min cultura

3.5.13.1 El Porro.

Es un ritmo musical característico de la zona caribe colombiana más exactamente en los departamentos de Córdoba y Sucre, en sus orígenes se interpretaba con instrumentos de percusión (tambores de una o dos membranas, guaches, maracas, palmas, tablillas de coque), estos instrumentos de percusión cumplían el papel de base rítmica sobre la cual la expresión oral participaba a manera de improvisación. Con el pasar del tiempo se agregan instrumentos de viento tales como las gaitas, y más adelante la inclusión de instrumentos como el clarinete, la trompeta, el bombardino entre otros.

En el mismo sentido Paipilla (2014) dice que.

El Porro es un ritmo folklórico que nació en las sabanas de los departamentos de Córdoba y Sucre, a orillas del Río Sinú y San Jorge; el maestro Sinuano Miguel Emiro Naranjo Montes en su investigación “El Porro nación con letra” (sin fecha), indica en uno de sus apartes: “El Maestro Aquiles Escalante (Citado por el Doctor Guillermo Valencia Salgado, en su obra “Córdoba, su Gente y su Folclor”) dice: “Este aire musical fue cantado por grupos negros a orillas del mar.” Continúa el autor: “Los abuelos mestizos y

mulatos de los pueblos del Sinú, dan cuenta que conocieron antiguamente una tonada y una danza parecida al porro de las bandas musicales, interpretada por una voz líder que improvisaba versos, acompañada de tambores macho y hembra y de un grupo de personas que rítmicamente marcaban el compás con las palmas de las manos y que a su vez animaban al cantante.” Está claro que el Porro en sus orígenes, dimensionaba la expresión oral vinculándola un aire de improvisación, la cual era acompañada de una base rítmica de instrumentos de percusión (tambores de una o dos membranas, guaches, maracas, palmas, tablillas de choque) ahora bien, en esta primera etapa del surgimiento del Porro, la vinculación de una base secundaria o melódica a través de las gaitas largas, gaita corta y caña ‘e millo, fue un fenómeno que generó el surgimiento e innovación de nuevos sistemas interpretativos para el Porro, dando color, tesitura y vinculando el quehacer cotidiano a través de melodías dispuestas y que son de transmisión oral. (p. 62)

En cuanto a la estructura del porro se cita la apreciación de Laguna (2017) dice que:

El porro tapao o sabanero llega a Córdoba con procedencia de las sabanas de lo que se conoce como el Bolívar Grande, y El palitiao es autóctono de las tierras del Sinú, específicamente del municipio de San Pelayo. El porro palitiao o pelayero está conformado por la introducción, la danza, el diálogo instrumental entre las trompetas, clarinetes y bombardinos, y el nexa preparatorio o introducción a la “bozá” o amarre del porro, ambos tipos de porro son interpretados por variados conjuntos instrumentales, siendo las bandas de pueblo o pelayeras las encargadas de servir social y culturalmente a su comunidad en eventos de festividades patronales, carnavales etc. (p. 67).

La Introducción: es un unísono grupal de los vientos, en donde la base rítmica establece un ritmo tipo similar a la “Habanera” se maneja un tiempo moderado andante, y siempre son

3.5.13.2 Bolero.

Londoño (2017) Define y contextualiza a este ritmo musical para lo cual expresa que.

El bolero el que tuvo la capacidad de no ser calificado de pertenecer a un solo lugar de la región, esto debido al proceso de hibridación que lo caracteriza y que podemos rastrear desde su nacimiento en Cuba en 1885 cuando José Pepe Sánchez compuso el primer bolero, titulado

Tristezas:

Tristeza me dan tus penas mujer,
 profundo dolor que dudes de mí,
 no hay pena de amor que deje entrever
 cuánto sufro y padezco por ti.

La suerte es adversa conmigo,

no deja ensanchar mi pasión,

un beso me diste un día y lo guardo en el corazón. (Orovío 1991)

fragmento letra bolero tristezas, José Pepe Sánchez

En él, se pueden ver dos cosas: En términos rítmicos, el bolero “es la resultante de la combinación de la danza y la contradanza de origen europeo y de la música antillana caribeña proveniente de Cuba” (Arzubiaga, 2007). En cambio, en términos de composición poética el bolero viene arrastrando y reviviendo una tradición medieval de culto a la mujer enlazado con las formas de la naciente poesía latinoamericana. Entonces el bolero nace como un producto híbrido de la historia latinoamericana, hibridación que siguió su curso a medida que el género evolucionaba, y en ello tuvo mucho que ver el tema al cual le canta el bolero, que sin lugar a dudas es el amor, el amor entendido desde el dolor, el llanto, el desprecio, el sufrimiento, el engaño, la muerte. El bolero, desde sus inicios, tuvo la particularidad y también la originalidad de cantarle a un lugar común, a un tópico universal tanto musical como literario: el amor. Fue

ello junto con su capacidad rítmica para fusionarse con otros estilos musicales caribeños lo que le permitió traspasar fronteras rápidamente, pasando de Cuba a México y de ahí a todo Centroamérica y Suramérica. Aunque también es preciso nombrar la importancia que tuvieron las compañías de teatro ambulantes de la época, ya que estas durante sus intermedios incluían presentaciones de músicos que generalmente tocaban boleros, lo cual ayudó a que el género conociera nuevas tierras y se emparentara con otros ritmos... (p. 17)

3.5.13.3 El aporte del bolero a la música colombiana.

La llegada del bolero a Colombia trajo consigo la apertura de música de mayor complejidad además adaptada a nuevos formatos musicales, ampliando el formato solista en el cual el instrumento principal era la voz humana, de dueto que se utilizaba en ritmos como bambuco, pasillo, torbellino que eran interpretados por el cantante solista y un instrumento acompañante (bandola o tiple), el bolero incorporó a la guitarra como instrumento acompañante, y una variación de la guitarra que fue la inclusión del requinto propio del grupo musical, “los Panchos” además que la llegada del bolero a Colombia adhirió instrumentos de percusión como los bongoes, timbal, maracas, claves. Todo esto trajo gran evolución a la manera de crear e interpretar la música colombiana.

Según la Revista de la universidad Nacional de Colombia (1944-1992). dice que:

El bolero en Colombia. Bambucos, pasillos, torbellinos canciones y romanzas eran cantadas por solistas o comúnmente por dúos; el bolero trajo la costumbre de avanzar hasta construir los tríos, que brindaban la posibilidad de mayores armonizaciones. Aparejados a esto llegaron nuevas formas de fraseo, con la modernidad del jazz incrustada lo cual significaba para los obsoletos arreglos un productivo desafío.

El bolero eliminó tiples y bandolas e incorporó a primer plano las dos guitarras acompañantes y el requinto (guitarra recortada que impusieron los Panchos) y en segundo plano abrevó en el ritmo de bongo, timbal, maracas y clave para mayor sustentación. (p. 9)

3.5.13.4 Montuno.

El montuno ritmo originario de Cuba que posee características rítmicas muy marcadas que forman una clave rítmica acentuando la sincopa en la cual se desarrolla la obra musical. Promueve la inclusión de instrumentos tanto melódicos como percutivos.

La revista EcuRed amplía el concepto anterior y menciona lo siguiente.

Son montuno es un estilo de música de Cuba. Arsenio Rodríguez lo desarrolló del son, introduciendo solos de instrumentos que se llaman montunos. Se inspiró del guaguancó, acentuó la trompeta y la guitarra tres, e introdujo nuevos instrumentos como la conga y el piano. Benny Moré añadió nuevas influencias de la guaracha y el bolero.

Además, el son montuno es hoy en día la mal llamada salsa, nombre que se le dio a este en los años 70 para venderlo comercialmente, a pesar de que muchos dicen que la salsa es una mezcla de ritmos cubanos, se sigue basando principalmente en el son montuno de Arsenio Rodríguez.

Complementando lo anterior: Lo que es indiscutiblemente es que el son es caribeño y como estilo musical se desarrolló especialmente en la isla de Cuba. El "Son cubano" tuvo sus inicios hacia el este "oriente" de Cuba a mediados del 1800. El Son presenta en su estructura, elementos procedentes de las músicas africanas (Bantú) y españolas, confluendo en él giros rítmicos, estribillos, modos percutidos, entonaciones y sonoridades de las cuerdas pulsadas que denuncian sus dos fuentes originarias (España y África). Los instrumentos comunes utilizados

para interpretar son montunos: Guitarra, trompeta, trombón, timbales, bongó, conga, maracas, güiro, bajo, piano, tres, cencerro. (revista EcuRed)

3.5.14 Forma libre de composición musical

Las formas musicales hacen referencia a la estructura en la que está basada una obra musical, es decir para un Análisis formal se han establecido bases dentro de lo que es la construcción de una obra, pero al igual que los demás campos de la música, las formas han ido evolucionando con el paso del tiempo, esto debido a las necesidades que presentan los nuevos compositores y el afán de expresar ideas de nuevas maneras; de este modo formas como el binario, ternario, rondo, etc. Han sufrido transformaciones para crear nuevas formas de ordenar una obra musical. Aquí aparece el ámbito subjetivo del compositor donde se basa en su libre sentir a la hora de componer música.

Para el presente recital se tomó la forma libre de composición o de fantasía, con ritmos libres y elementos rítmicos propios de algunos ritmos representativos de Colombia.

El Diccionario Oxford de la Música (2008) define la fantasía como:

Título para piezas caprichosas que no tienen forma fija, en las que el compositor puede volar su imaginación con toda libertad. Las características propias del género impiden enmarcarlo bajo una definición única, no obstante, es posible distinguir varios tipos de fantasías a lo largo de las épocas; algunas obras musicales escritas en esta “antítesis formal” son verdaderamente refinadas. (p.568) ... En el siglo XX los conceptos de patrones formales se volvieron tan fluidos que el concepto de “antítesis formal” dejó de ser necesario. La *Fantasia on a Theme of Thomas Tallis* de Vaughan Williams demostró que esta tradición improvisada servía para crear música rapsódica seria. (p. 570)

En el periodo romántico se permitió una expansión formal de la estructura rígida con la finalidad de crear nuevas formas de composición, para lo cual se utilizó, 3 aspectos: presentación de temas, reexposición en diferente orden esto depende de la subjetividad del autor, y un equilibrio de duración entre secciones.

Laguna (2017) explica el concepto de forma libre abordándolo desde la época del romanticismo para lo cual dice que.

También para los románticos el uso de la fantasía permitió una expansión formal sin la restricción de una forma rígida, tal como lo afirma Bredel (2013) respecto a esta diciendo que “no supone que no esté sujeta a unas leyes y que sea una negación a la forma musical, sino que con ella puede crearse una nueva forma” (p.51). En siguiente medida, se presenta que la fantasía tiene 3 aspectos o momentos que hacen parte de ella; en primer lugar la presentación de temas, en segundo lugar la re exposición de éstos mismos en el orden requerido por el compositor y finalmente el equilibrio de duración entre las secciones, siendo este último un tanto relativo dependiendo de la intensidad de la obra; al final, la sumatoria de estos elementos hacen que la fantasía se unifique formado una sola creación, siendo frecuente encontrar en este tipo de composiciones cambios de compas, tempos, tonalidades, temas y movimientos variados. (p .57)

3.5.15 Técnicas generales de escritura musical

Existen ciertas maneras musicales de escribir para un determinado formato instrumental, independientemente si el formato es grande o pequeño, maneras que coinciden al tener en cuenta la técnica adecuada para poder escribir lo que se quiere plasmar en cuestión de musicalidad, para ello existen algunos conceptos generales, las cuales siempre van a estar presentes en toda forma

de escritura, sea desde el punto de vista de la orquestación como tal o desde el lado de la edición; entre ellas encontramos:

3.5.15.1 Densidad, peso y amplitud.

En primer lugar, la densidad se refiere al resultado sonoro obtenido tras la suma de varias voces sonando simultáneamente y dependiendo de la cantidad de instrumentos que toquen a la vez que se obtendrá una densidad leve o una de mayor nivel. En segundo lugar, el peso es el efecto producido por los doblajes de varios instrumentos; y finalmente la amplitud que se entiende por la distancia que hay entre la nota más baja y la más alta del bloque sonoro producido por la simultaneidad de voces (Herrera, 1987).

Del mismo modo Laguna (2017) menciona varios elementos para una buena técnica de escritura musical pero enfocados desde el ámbito de la melodía estos elementos son.

Soli, concertado, tutti, unísono y octavas. A diferencia de los elementos anteriores que se referenciaban a la armonía, estos cuatro elementos tienen relación directa con la parte melódica desarrollada en una obra. En primer lugar, el Soli se presenta cuando la melodía está delegada a un instrumento en especial o pequeño grupo de instrumentos que la interpretan en una densidad mínima, en segundo lugar, el concertado, es la suma de más instrumentos de viento de la agrupación tocando en Soli, por su parte el tutti se refiere cuando todos los instrumentos tocan una melodía exactamente igual repartida en sus distintos registros. Y finalmente el unísono cuando varios instrumentos tocan una misma melodía a la misma altura, a diferencia de la escritura a octavas que como su nombre lo dice está a una o varias octavas justas por encima o debajo dependiendo del registro de los instrumentos.

3.5.16 Orquestación e instrumentación musical

Bedoya (1989) citado en Laguna (2017) dice que.

Se entiende la orquestación como “el estudio de las posibilidades de instrumentación concertada. Para la adquisición de este conocimiento se logra una imagen interna sobre las capacidades de cada uno de los instrumentos, así como de las posibles mezclas tímbricas entre ellos” (p. 50)

A los elementos como densidad peso y amplitud explicados anteriormente se adhiere que, existen unos elementos que se deben tener como base para una buena orquestación, para una ilustración más clara se referenciará lo expuesto por Valencia (2016) en el módulo de arreglos para el segundo congreso nacional para directores, estos fundamentos son:

3.5.16.1 Planos orquestales.

Comprendida por los registros (contrastantes y disposiciones agudo-medio-grave); la dinámica (Foreground entendido como primer plano o plano frontal, middleground o plano medio, y undeground o fondo), densidad orquestal (lleno-vacío) en la textura.

- Texturas orquestales (monofónica, polifónica, homofónica, melodía acompañada, heterofonía), además de los nuevos conceptos técnicos-texturales del siglo XX como son Klangfarbenmelodie que son acordes cuya orquestación cambia sutilmente, el Puntillismo que es la disposición de los elementos de una idea (notas, acordes) en timbres distintos, clústers utilizados como bloques sonoros sin estar dentro de una tonalidad base; además de la utilización de efectos y ruidos como elementos musicales.
- Combinaciones instrumentales en la textura: es decir la disposición de una idea musical.
 - a) Instrumento solo.
 - b) Combinación simple (adiciones del mismo instrumento), por Ejemplo , dos trompetas.

c) Mezcla (misma familia), por Ejemplo , trompeta y trombón.

d) Mixtura (distinta familia), por Ejemplo , trompeta y saxofón.

- Trama orquestal: que es la disposición de las combinaciones instrumentales puestas a través de la forma de la misma obra.

En lo concerniente a la instrumentación se definió como el estudio y practica del conocimiento de los instrumentos musicales. Los cuales se dividen en tres grandes grupos: instrumentos de cuerda, de viento y de percusión, los cuales contienen subdivisiones dentro de estas tres grandes familias y son:

Sección de vientos.

Todos los instrumentos de viento tienen el mismo principio de funcionamiento, es decir producen sonido por medio del soplo del ejecutante en un extremo del mismo, y por fuerzas físicas de vibración y conducción del aire al pasar por el tubo se produce el sonido, de este modo cada instrumento está en la posibilidad de producir no solamente un sonido, sino que por medio de un sistema mecánico incorporado se posibilita una extensión de varios sonidos que formaran la extensión de la escala.

Cabe anotar que muchos instrumentos de viento tienen la característica de ser transpositores, es decir, son instrumentos cuyo sonido real es superior o inferior a la altura de las notas escritas, excepto cuando el intervalo es de una octava (como en el contrabajo y el Piccolo). El propósito de la transposición es la ejecución de una o varias notas en una misma altura independientemente del instrumento que la toque. (p. 52)

Dentro de la anterior categoría se encuentra la subdivisión en dos grupos, viento metal y viento madera y tienen como característica lo siguiente.

Vientos madera. Esta Sección aporta oscuridad y ligereza al concepto tímbrico de la banda en general, ya que, por su construcción, que muchas veces es en madera, pasta o incluso aleaciones de metal, brindan un sonido cálido, un timbre o color más envolvente, registros más cómodos, entre otras cualidades. Todos los instrumentos de la familia de las maderas están diseñados por un sistema de agujeros que se tapan ya sea con los dedos o por medio de llaves, además poseen una boquilla, en algunos casos se le adapta una caña o lengüeta que al estar en contacto con el aire vibra para producir oscilaciones que emitirán sonido a través del cuerpo del instrumento, y en otros como las flautas, que no poseen lengüetas pero en cambio tienen un orificio por donde entra el aire para cumplir la misma función que los anteriores.

Cabe mencionar dicha clasificación con fines informativos ya que en el presente proyecto se utilizarán solo algunos de los instrumentos que encontramos a continuación más exactamente el clarinete, la flauta travesa y el saxofón alto pertenecientes a esta subdivisión.

Tabla 1.

Clasificación de instrumentos de viento madera. Fuente: Ribate (1943) Manual de Instrumentación, primera edición

Clasificación	Familia	Instrumentos
De embocadura lateral y cuerpo cilíndrico	Flautas	Flauta Piccolo
De caña doble y cuerpo cónico	Oboes	Oboe Corno inglés
	Fagotes	Fagot Contrafagot
De caña simple y cuerpo cilíndrico	Clarinetes	Requinto en La \flat (poco usado)
		Requinto en Mi \flat
		Soprano en Si \flat
		Alto en Mi \flat
De caña simple y cuerpo cónico	Saxofones	Bajo en Si \flat
		Soprano en Si \flat
		Alto en Mi \flat
		Tenor en Si \flat
		Barítono en Mi \flat

Vientos metal. Esta Sección de instrumentos son los que aportan una tímbrica más brillante, por el hecho mismo de sus materiales metálicos de construcción. Estos instrumentos coinciden en que para poder producir sonidos necesitan de una boquilla que al contacto con los labios y emisión de aire producen vibraciones que al pasar por el cuerpo del instrumento oscilan formando sonoridades. Algunos utilizan un sistema de pistones, otros como los trombones de vara utilizan una extensión en forma de vara, que al combinarse o ubicarse de distintas formas estos producen generalmente 7 notas y que por medio de armónicos extenderán la escala cromática en los distintos registros. (Laguna, 2017, p. 53).

Esta familia se divide en diferentes categorías dependiendo de sus características propias.

El siguiente cuadro cumple propósitos informativos ya que en el presente proyecto se utiliza la trompeta en si \flat y en C.

Tabla 2.

Clasificación de instrumentos de viento metal. Fuente: Ribate (1943) Manual de Instrumentación, primera edición

Clasificación	Familia	Instrumentos
De boquilla cónica, cuerpo cónico estrecho y largo	Trompas	Corno en Fa
De boquilla curvilínea, cuerpo cilíndrico en sus dos terceras partes	Trompetas	Trompeta en Si bemol Bugle o Flugelhorn
	Trombones	Trombón tenor Trombón bajo
De boquilla cónica, cuerpo cónico corto y ancho.	Tubas	Fiscorno barítono en Si bemol Tuba en Si bemol y Mi bemol

Sección percusiva: Es esencialmente la parte rítmica del conjunto instrumental y existen dos subtipos, los de afinación fija y altura determinadas.

Entre los instrumentos percusivos de altura definida están las placas: marimba, xilófono, vibráfono y glockenspiel, estos instrumentos muchas veces también cumplen el papel de instrumentos melódicos, pues son instrumentos cromáticos contruidos en base de láminas de maderas o metal temperadas en una afinación estándar; dentro de esta categoría también están incluidos los timbales sinfónicos o timpani, que aunque también se afinan en notas fijas, pueden modificarlas temporalmente gracias a la acción del mecanismo de los pedales.

Por su parte los instrumentos de sonido indeterminado no poseen un sonido temperado, de este modo, en esta categoría se incluyen los instrumentos de parches: redoblante, tambores de diversos tipos, pandereta, bombo; de fricción como el güiro o el guasa; maracas de diferentes formas y tamaños como por Ejemplo los capachos; de vibración concéntrica como los platillos de choque y suspendidos y otros instrumentos de vibración irregular como el triángulo y los cencerros. (Laguna, 2017, p. 54)

Instrumentos de cuerda.

Producen su sonido por medio la torción de las cuerdas debido al frotamiento de éstas con el arco, poseen una caja de resonancia que provee de una acústica al sonido, existen varios instrumentos dentro de esta familia con el objetivo de cubrir un amplio registro sonoro dentro de una pieza a interpretar; para este recital se utiliza el contrabajo el cual cumple la función de bajo acompañante junto al piano.

Ya con el conocimiento adquirido por el compositor o arreglista acerca de los instrumentos, sus registros, sus capacidades y limitaciones, su empleo de acuerdo a la tímbrica pasa a desarrollar de una manera mucho más efectiva y técnica el proceso de creación de una obra que, si bien se plantea desde lo aprendido, siempre va a haber conceptos nuevos para ir evolucionando sobre este proceso.

3.5.17 Marco conceptual

Formato: hace referencia al número de ejecutantes requeridos para interpretar una pieza musical.

Instrumental: propio de los instrumentos.

Por lo tanto, formato instrumental: hace referencia a la ejecución de una pieza puramente instrumental, y a la diversidad del número de ejecutantes que cada obra requiere, esto depende de la intención del compositor.

En el recital “LA COMPOSICIÓN MUSICAL ORIENTADA A DIVERSOS FORMATOS INSTRUMENTALES.” se utilizan varios formatos instrumentales, formato solista, trio, quinteto y septeto. y serán descritos a continuación:

Formato solista: conformado por un instrumento de viento madera o viento metal que ejecuta el rol principal dentro de la obra, mientras que el piano ejecuta el papel de base armónica donde el instrumento solista expone generalmente pasajes de virtuosismo y de expresividad.

Formato trio: trompeta, rol principal, piano y contrabajo que ejecutan el rol de acompañamiento armónico.

Formato quinteto: compuesto por trompeta, flauta, base rítmica, piano y contrabajo.

Formato de septeto: en este caso se utilizan: una trompeta, un saxofón alto, un clarinete, una flauta travesa, piano, contrabajo y una Sección percusiva.

3.5.17.1 Melancólico.

Expresión utilizada para definir un contexto musical íntimo, triste.

3.5.17.2 Lento.

Tempo moderadamente andante; se usa para indicar una velocidad entre *adagio* y *allegro*.

3.5.17.3 Background.

Tomando palabras textuales de Valencia, V. (2005) Cartilla de arreglos para banda nivel 1 Background significa acompañamiento o fondo y hace referencia a los desempeños musicales que acompañan a la melodía principal. Existen varios tipos de acompañamiento, entre ellos.

Background armónico. Se lo define como un tipo de Acompañamiento construido con notas de larga duración y que señala los cambios acórdicos de la progresión. Cumple función de soporte armónico. El bajo puede moverse de igual forma que dicho background o con independencia rítmica, tal como aparece en el siguiente Ejemplo .

The image shows a musical score for a band arrangement in 6/8 time. It consists of two systems of music. The first system has a melody line in the treble clef and a background harmony/bass line in the bass clef. The chords for the first system are A, E, F#m7, F#7, and E/G#F#/A#. The second system also has a melody line in the treble clef and a background harmony/bass line in the bass clef. The chords for the second system are Bm, DMaj7, E sus4, Em7, and A7. The melody line in the first system starts with a quarter rest, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The background harmony and bass line in the first system start with a quarter rest, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The melody line in the second system starts with a quarter rest, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The background harmony and bass line in the second system start with a quarter rest, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Ilustración 16. Background armónico fuente. Libro de arreglos para banda. Autor victoriano valencia.

Ritmo-armónico. Acompañamiento con estructuras rítmicas relativamente fijas a lo largo de la progresión. Las formas de acompañamiento ritmo-armónico en músicas populares suelen denominarse: golpe, andante, tumbao', ritmo de... La diferencia entre el background armónico y el ritmo armónico consiste en que el primero es relativamente neutro rítmicamente, mientras que el segundo expresa rasgos rítmicos y estilísticos de las músicas, participando en la definición de las mismas. Por Ejemplo , el bambuco de cuerdas en muchas ocasiones se traduce en la estructura rítmica de acompañamiento de la guitarra o del tiple. El background ritmo-armónico y el bajo generalmente presentan estructuras rítmicas diferentes que se complementan.

Ilustración 17.. Background ritmo-armónico. Fuente. Libro de arreglos para banda. Autor victoriano valencia.

Rítmico o ritmo percusivo. Formas de acompañamiento de los instrumentos de percusión. Al igual que el background ritmo-armónico, en músicas populares el background ritmo-percusivo se caracteriza por el uso de estructuras rítmicas características de dichas músicas. Este tipo de background, junto con el ritmo-armónico, genera un elemento estructural fundamental de las músicas, conocido como BASE. Ver Bases de Músicas Colombianas al final de esta Unidad; de igual manera, revisar convenciones para escritura de instrumentos de percusión (pg. 97-100).

Ilustración 18. Ejemplo Background rítmico percusivo. Fuente. Libro de arreglos para banda. Autor victoriano valencia.

Melódico. Acompañamiento de la melodía principal con otra u otras subordinadas a aquella. Suele denominarse como contramelodía, contracanto, contralínea... y en algunos contextos como adorno, relleno, figura, arreglo...

The image shows a musical score for a band arrangement. It consists of two systems of music. Each system has two staves: the top staff is labeled 'Melodia' and the bottom staff is labeled 'Background Melódico'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The first system has four measures with chords A, E, F#m7, and F#7 E/G# F#/A#. The second system has five measures with chords Bm, DMaj7, E sus4, Em7, and A7.

Ilustración 19. Ejemplo Background melódico. Fuente. Libro de arreglos para banda. Autor victoriano valencia.

3.5.17.4 Pizzicato.

“Pellizcado”, “punteado”. En música impresa suele indicarse con la abreviatura “*pizz.*”. Es un recurso técnico común en la ejecución de instrumentos de cuerda de la familia del violín que consiste en pulsar las cuerdas con los dedos de la mano derecha sin usar el arco. El *pizzicato* suele ejecutarse en la región final del diapasón o justo donde termina. Se puede usar en secuencias de notas solas o de notas simultáneas, como una variante de ejecución para las cuerdas *dobles. Monteverdi usó un Ejemplo temprano de esta técnica en el violín en *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), aunque anteriormente en la escuela inglesa de viola se usaba un tipo de *pizzicato* denominado “thump” (in., “pulgar”) y otros efectos especiales, como en *The Firts Part of Ayres* (1605) de Tobias Hume. Posteriormente aparecieron muchos tipos de *pizzicato* diferentes: el *pizzicato* para la mano izquierda usado por Paganini, el *pizzicato* “golpeado” (en el que la cuerda se jala hacia arriba y al soltarse golpea el diapasón), representado con el símbolo y usado por Bartók y el *pizzicato* glisado, también usado por Bartók, en el que la mano izquierda se desliza por la cuerda después de que ha sido pulsada, produciendo

una serie de notas que se mantienen sonando mientras la cuerda siga en vibración. (Diccionario Oxford de la música, p. 1193)

3.5.17.5 Motivo.

El motivo es definido como la unidad mínima de una idea compositiva, que cuenta con un sentido musical y está constituida por una o dos células de carácter rítmico-melódico.

De acuerdo con Schoenberg en sus Fundamentos de la composición musical (1994)

El motivo generalmente aparece de un modo notable y característico al comienzo de una pieza. Los elementos que conforman un motivo son interválicos y rítmicos y combinados producen una forma o contorno reconocible que usualmente implica una armonía inherente. (p. 19)

En un plano más informativo, el Latham, Diccionario Enciclopédico de la Música (2010) dice que.

El motivo proporciona integración, relación, coherencia, lógica, comprensión y Fluidez al discurso musical de una composición mediante la repetición y la variación recurrente. El motivo es el elemento constitutivo básico para la construcción de temas y líneas melódicas (...). Aun cuando puede lograrse una coherencia compositiva sin la necesidad de un procedimiento motivico, la capacidad del recurso motivico (...) ha otorgado a este recurso una importancia particular en las composiciones.

Así, entendemos que el motivo se conservará a lo largo de la pieza musical pudiendo ser más agudo o grave, alto o bajo, conservando quizá no las mismas notas, pero si la misma distancia interválica y su figuración rítmica, pero en si conservando su idea generadora de la composición.

Dos Ejemplos comúnmente conocidos por músicos y demás público, son el motivo de principal de la 5ª sinfonía de Beethoven y del minuetto de J.S Bach en Sol Mayor:

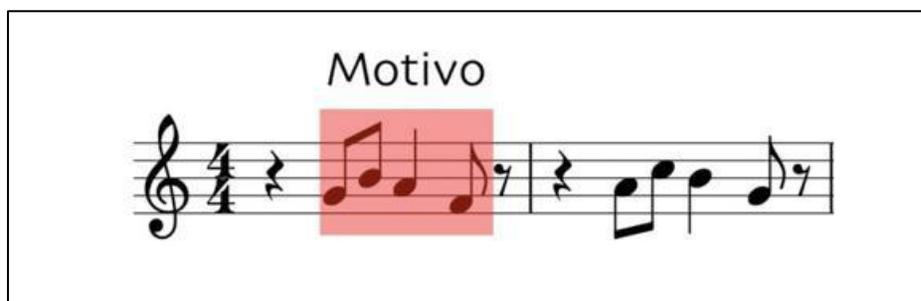


Ilustración 20. Motivo. Fuente: <http://educ-arte.net/motivo-semifrase-frase-2/>

3.5.17.6 Anacrusa.

Nota o notas iniciales de una frase musical, que preceden al *tiempo fuerte o acentuado. En poesía el término se refiere a la sílaba inicial no acentuada de un verso. (Diccionario Oxford de la música, p. 75)

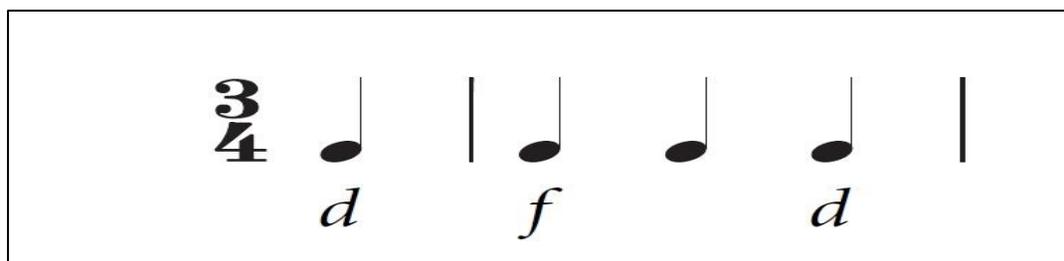


Ilustración 21. Ejemplo anacrusa. Fuente. Diccionario Oxford de la música (pg.75)

3.5.17.7 Tético.

Cuando la melodía coincide con el acento del primer compás. Es decir, comienza en el primer tiempo lo que significa que la melodía empieza en el tiempo fuerte del compás, esto hace que el compás es completo. Por Ejemplo , si el compás es de 4/4 sumará 4 tiempos de negra.



Ilustración 22. Motivo tético. Fuente. lectura musical.

3.5.17.8 Acéfalo.

Cuando le falta el primer tiempo o parte del mismo decimos que es de comienzo acéfalo.

“El ritmo acéfalo empieza después del tiempo fuerte o en una de las partes débiles del mismo tiempo fuerte” (Rubertis).



Ilustración 23. Motivo acéfalo. Fuente. lectura musical.

3.5.17.9 Secuencia armónica.

Conjunto de acordes coherentes, los cuales forman una Sección armónica dentro de una composición.

3.5.17.10 Variación

Las variaciones son una forma musical en la que un tema completo se repite, pero con algunas modificaciones a cada reexposición. (Diccionario Oxford de la música, p.1554)

3.5.17.11 Puente.

Conjunto de recursos que sirven como Conexión entre secciones, estos recursos pueden ser, melódicos, armónicos, percutivos, estos recursos pueden coexistir en un fragmento musical.

3.5.17.12 Frase.

Una frase musical es una unidad de métrica musical que tiene un sentido musical completo en sí mismo, construida a partir de figuras musicales, motivos y células que se combinan para formar melodías, periodos y secciones más amplias. (Nattiez, 1990)

Las frases están constituidas por dos partes: una pregunta y una respuesta, la primera tiene una acción hacia la dominante para buscar la respuesta, esta última dando la sensación de reposo.



Ilustración 24. Frase. Fuente: <http://educ-arte.net/motivo-semifrase-frase-2/>

3.5.17.13 Trino.

Adorno que consiste en una rápida sucesión alternada entre la nota principal (escrita) y otra nota que generalmente se encuentra a distancia de un tono o semitono superior. Este recurso normalmente va ligado y se aplica en particular en las cadencias, aunque no exclusivamente. Si bien el trino es un recurso muy frecuente en la música instrumental, se encuentra también en la música vocal y es considerado un recurso virtuosístico de la técnica vocal. (Diccionario Oxford de la música, p. 1527)

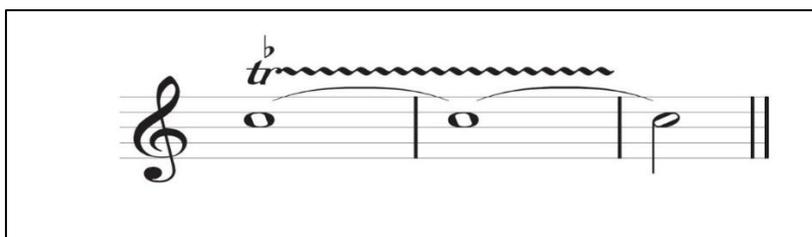


Ilustración 25. Ejemplo trino. Fuente. Diccionario Oxford de la música.

3.5.17.14 Bordadura.

La bordadura es una o más notas que rodean a la nota principal por grados conjuntos o cromáticamente. Puede ser ascendente (superior) o descendente (inferior).

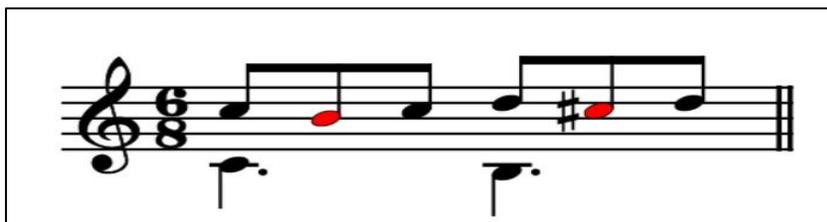


Ilustración 26. Ejemplo bordadura. fuente. www.teoria.com/bordadura.

3.5.17.15 Síncopa.

La síncopa se produce cuando una nota se encuentra en tiempo o en parte del tiempo débil y se prolonga sobre el próximo tiempo o parte del tiempo fuerte. La prolongación del sonido del tiempo débil sobre el fuerte puede producirse por una combinación de figuras o por una ligadura de prolongación. (Cordantonopulos, 2002, p.20)

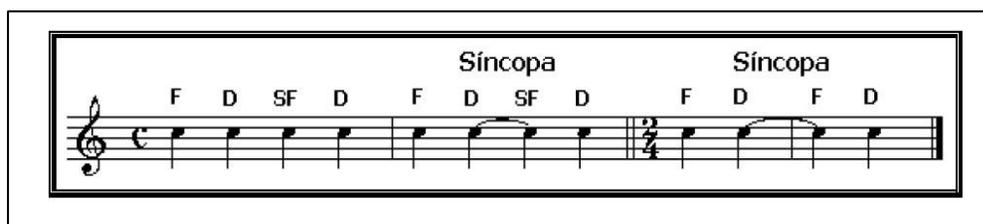


Ilustración 27. Ejemplo síncopa. Fuente. Cordantonopulos

3.5.17.16 Expresivo.

Término que puede denotar ya sea las cualidades expresivas de una interpretación o aquellas inherentes a una pieza musical. En la interpretación, la expresión se crea a través de una compleja interacción de una variedad de sutiles recursos técnicos y prácticas usadas por el ejecutante, tales como variedad dinámica, elección de tiempo, *rubato*, fraseo, articulación, variaciones en el uso del *vibrato*, cambios de timbre instrumental o vocal, movimientos del cuerpo o una abundante cantidad de recursos. A través de estos medios, una interpretación puede

estar revestida de emoción y, por lo tanto, “tocar expresivamente”, puede ser sinónimo de “tocar con emoción”.

A través del tiempo, los compositores se han interesado cada vez más por los aspectos de la interpretación concernientes a las sugerencias e incluso prescripciones expresivas. Los compositores barrocos tuvieron la tendencia de proporcionar pocas indicaciones y en sus manuscritos y publicaciones generalmente se referían a la dinámica o el tiempo; no obstante, en el Clasicismo, estas indicaciones y otros signos de articulación se volvieron comunes. Los compositores del siglo XIX algunas veces ofrecían indicaciones extremadamente detalladas para el tempo y los cambios de dinámica (Chaikovski, por Ejemplo , hacia el final de su *Sexta sinfonía*, indica un *decrescendo* de *p* a *pppppp* a lo largo de cinco compases), y en el siglo XX algunos sintieron la necesidad de prologar sus obras con instrucciones precisas para el intérprete acerca de la forma en la que debían ejecutar los signos de expresión (a veces algunos recién inventados). La expresión también puede ser inherente a una pieza musical. Se puede formular una melodía, una progresión armónica, una disonancia o algún otro recurso o combinación de recursos para dar expresión a una obra. (Diccionario Oxford de la música, p. 561)

3.5.17.17 Intervalo.

Distancia entre las alturas de dos notas. La medida exacta de los intervalos se expresa acústicamente en términos de proporciones de frecuencias (véase ACÚSTICA 4), pero para efectos comunes, se toma la escala diatónica como referencia conveniente. La Tabla 1 ejemplifica los intervalos más comunes. Cada intervalo es nombrado de acuerdo con el número de notas de la escala que abarca. De tal manera, *do-re* (arriba) o *do-si* (abajo) es una segunda (dos notas), *do-mi* (arriba) o *do-la* (abajo) es una tercera (tres notas), y así sucesivamente. Los intervalos mayores de una octava son intervalos “compuestos”: así *do-re* (en la siguiente octava

superior) o *do-si* (en la siguiente octava inferior) puede llamarse una segunda compuesta o, más comúnmente, una novena; lo mismo ocurre con terceras compuestas (décimas), cuartas compuestas (oncenas) y así sucesivamente.

Los intervalos de cuarta, quinta u octava son llamados “perfectos” o “justos”; tienen una pureza de sonido y una transparencia que los diferencia de los otros. Los intervalos “imperfectos” –segunda, tercera, sexta y séptima pueden ser de dos tipos, de acuerdo con el número de semitonos que incluyen. Así, *do-mí* y *do-la*, los cuales forman parte de la escala mayor de *do*, son una tercera mayor (cuatro semitonos) y una sexta mayor... (Diccionario Oxford de la música, p. 787)

TABLA 1

Intervalos a partir del *do* central

	DISMINUIDOS	MENORES	MAYORES	PERFECTOS	AUMENTADOS
UNÍSONO					
2ª					
3ª					
4ª					
5ª					
6ª					
7ª					
OCTAVA					

Ilustración 28. Intervalos. Fuente. Diccionario Oxford de la música (pg.787)

3.6 Enfoque compositivo recital de grado

Para la elaboración de este compendio de obras, se tuvo en cuenta todos los aspectos técnicos nombrados en apartados anteriores, además agregado a conceptos de formas utilizadas para el mismo, tipos de armonía, tradición folclórica musical de Colombia, y música universal que se exponen en el presente numeral.

Como eje principal se tiene el folclore colombiano y la música universal, porque las obras de este recital están basadas en ritmos colombianos y en aproximaciones compositivas a la música universal. Las obras tienen un papel más allá del musical y juegan con la subjetividad del compositor, llevan un agregado hacia lo imaginario tratando de encontrar en cada una de ellas una historia que se cuenta a lo largo de su desarrollo. Además, la inclusión de música colombiana tiene el objetivo de brindar un homenaje a ciertas regiones del país donde se crean estos ritmos y en el plano universal brindar reconocimiento a esas grandes obras solistas que son obras maestras del repertorio característica de cada instrumento.

Tradicionalmente se ha conocido las formas musicales como la estructura de una determinada obra, es decir para un Análisis formal se han establecido bases dentro de lo que es la construcción de una obra, pero al igual que los demás campos de la música, las formas han ido evolucionando con el paso de los tiempos, adaptándose a las necesidades para satisfacer las nuevas propuestas de los compositores activos; es de este modo que formas como las binarias, ternarias, compuestas, rondó, etc., han tenido una serie de cambios e incluso se han dejado a un lado para crear nuevas formas de ordenar una obra musical, aquí aparece la iniciativa del compositor que aunque se basa en la teoría ya conocida, compone de acuerdo al libre sentir de la música como tal.

3.7 Análisis estético estructural de las obras

El presente Análisis muestra tanto de manera estética como estructural la conformación de cada una de las obras teniendo en cuenta el argumento propio del compositor. Es de vital importancia aclarar que cada Sección está compuesta por un número determinado de compases dependiendo del contexto de la pieza.

3.7.1 Entre amigos

Esta obra en ritmo de bambuco, con métrica de 3/4 y métrica de 4/4 para la Sección C. la instrumentación a utilizar es una Flauta, clarinete en Bb, saxofón alto, trompeta en Bb, piano, y contrabajo.

En la introducción se encuentra un motivo melódico acéfalo, construido en su mayoría en intervalos de octavas justas, armonía tonal y un cromatismo al final de esta Sección

The image shows a musical score for the introduction of the piece "Entre amigos". The score is written for Piano (PIANO), Double Bass (DOBLE BASS), Flute (FL.), Clarinet in Bb (CL.), Alto Saxophone (A. SX.), Trumpet in Bb (TPT.), and Piano (PNO.). The music is in 3/4 time. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The double bass part provides a steady accompaniment. The woodwind parts (Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet) are mostly silent in this section. The piano part includes a section marked "A RAPIDO" with a tempo change to 200. The score is annotated with blue boxes highlighting specific melodic motifs and red lines indicating phrasing or dynamics.

Ilustración 29. Sección introducción obra "entre amigos". fuente: el presente documento

En la Sección A, motivo acéfalo, melodía por grados conjuntos, y en algunos segmentos melodía cromática, contramelodía grados conjuntos y arpeggios, compás 17 complemento melódico de esta Sección .

Musical score for Section A of the work "entre amigos". The score is arranged for six instruments: Flute, Clarinet in Bb, Alto Sax, Trumpet in Bb, Piano, and Double Bass. The Flute part features a melodic line with chromatic and conjunct intervals, highlighted with a blue box. The Clarinet in Bb part has a similar melodic line, also highlighted with a blue box. The Trumpet in Bb part has a melodic line with chromatic intervals, highlighted with a blue box. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios, and the Double Bass part provides a rhythmic foundation with a walking bass line. The score is in 4/4 time and the key signature has one flat (Bb).

Ilustración 30. Sección A. obra "entre amigos". fuente: el presente documento

Sección "B" en tonalidad de D menor. Motivo tético La frase consta de 8 compases, compuesta por grados conjuntos descendentes y en un registro medio, interpretado por la trompeta. Piano y contrabajo son protagonistas por su ritmo ágil y con características del jazz.

Musical score for Section B of the work "entre amigos". The score is arranged for six instruments: Flute, Clarinet in Bb, Alto Sax, Trumpet in Bb, Piano, and Double Bass. The Flute part has a melodic line with chromatic intervals, highlighted with a blue box. The Clarinet in Bb part has a melodic line with chromatic intervals, highlighted with a blue box. The Alto Sax part has a melodic line with chromatic intervals, highlighted with a blue box. The Trumpet in Bb part has a melodic line with chromatic intervals, highlighted with a blue box. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios, and the Double Bass part provides a rhythmic foundation with a walking bass line. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (D minor). A red box highlights the title "PASAJE ESTILO JAZZ CONNESCALA DE D" at the top of the score.

Ilustración 31. Sección B. obra "entre amigos". fuente: el presente documento

Dentro de B, utiliza la escala menor blues de Dm, acordes de V7 para la armonía.

Ilustración 32 Complemento Sección B. obra "entre amigos". fuente: el presente documento

Sección “C” motivo tético, métrica de 4/4 tempo lento. Melodía arpegiada en un registro agudo, y en algunos compases melodía en octavas justas, armonía tonal con notas de paso. Mas adelante se desarrolla este nuevo motivo melódico.

Ilustración 33. Sección C. obra "entre amigos". fuente: el presente documento

Sección D, motivo tético es un puente. tonalidad de Cm. semicorcheas arpegiadas construyen la melodía, se utilizan octavas justas para el bajo.

The image displays a musical score for the piece "entre amigos". The score is divided into two systems. The left system shows the beginning of the piece with a tempo marking of "RAPIDO" and a dynamic marking of "tutti". The right system shows a reexposition of section A, which is highlighted with a blue box. The reexposition features a complex melodic line in the Piccolo (Pic.) part, characterized by octaves and intervals of a third, fifth, and sixth. The accompaniment consists of a rhythmic pattern in the bass line and a background of chords in the upper staves. The score includes staves for A. Sax., Eb Trp., Pic., D.S., Fl., Eb Cl., A. Sax., Eb Trp., and Pic.

Ilustración 34. Sección D. obra "entre amigos". fuente: el presente documento

Reexposición de A.

Para coda, motivo tético, melodía compuesta con octavas justas, saltos interválicos de tercera mayor, hasta de sexta mayor, luego motivo del acompañamiento en octavas, acordes cromáticos de paso entre finales de frase, background ritmo-armónico con características del bambuco; tutti y final con melodía arpegiada.

Ilustración 35. Sección E. obra "entre amigos". fuente: el presente documento

3.8 Análisis estructural de la obra “Entre amigos”

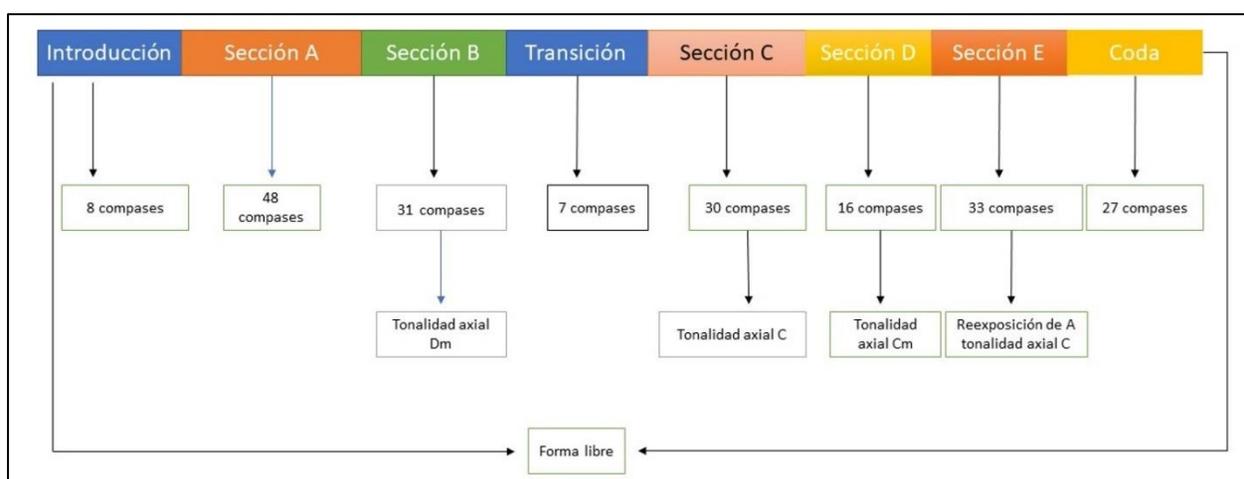


Ilustración 36. Análisis estructural. obra "Entre amigos".

3.8.1 Bolero “Sentimientos”

La composición titulada “SENTIMIENTOS” escrita en tonalidad de Cm y modulación a Am, tiene una métrica de 4/4, en su instrumentación se encuentran: una flauta travesa, un flugelhorn, piano, contrabajo, maracas, bongoes, y campana para la Sección de percusión.

Introducción, melodía en octavas justas la cual tiene partes del motivo principal; en esta Sección el piano expande su registro buscando un carácter melancólico, la base armónica es

interpretada por el contrabajo; se utilizan cromatismos en sus armonías creando una cadencia tonal en esta Sección .

Ilustración 37. Sección introducción. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento

Sección A, tempo lento. La melodía compuesta con grados conjuntos; la flauta ejecuta una contramelodía. Armónicamente se utilizan verticalidades de triadas que prevalecen durante esta Sección , el contrabajo y piano crean un background ritmo-armónico, los instrumentos de percusión crean una base rítmica propia del bolero.

Ilustración 38. Sección A. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento

Sección B melodía compuesta por grados conjuntos, además se incluyen algunos saltos interválicos pequeños de 4J para variar respecto a la Sección anterior, predomina la ligadura como recurso expresivo, el piano ejecuta variaciones rítmicas y armónicas, por Ejemplo , la inclusión de la inversión del acorde dentro de un mismo compas.

Ilustración 39. Sección B. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento

Variación de B, la flauta ejecuta una variación melódica y rítmica, además de la expansión del registro en los instrumentos; se utiliza la técnica de bajo Alberti en el piano, y el contrabajo ejecuta la voz de acompañamiento del piano doblada a una octava baja.

The image displays two systems of a musical score for the piece "QUIEN AMPLIADO SOLEDO". The first system, starting at measure 11, shows a flute (Fl.) with a melodic variation, piano (Pno.) with Alberti bass, and double bass (C.B.) with a low voice accompaniment. The second system, starting at measure 13, continues the same instrumentation and style. The score includes staves for Flute (Fl.), Flauto Alto (FLAUN.), Percussion (Perc.), Saxophone Alto (Sax. O.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), and Double Bass (C.B.).

Ilustración 40. Variación de la Sección B. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento

Sección C compuesta por 3 secciones dentro de esta. C1 en tonalidad de Am, se ejecutan cortes en la percusión reforzando el ritmo de montuno en el piano, armónicamente se utilizan cuatriadas de V7.

Musical score for Illustración 41, Section C1. The score includes parts for Flugelhorn, Maracas, Bongo Drums, Percussion, Piano, and Double Bass. The Piano part is highlighted with a blue box and contains the text "PIL.2.".

Ilustración 41. Sección C1. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento

C2 Sección 2 improvisación, base rítmica y armónica propia del montuno.

Musical score for Illustración 42, Section C2. The score includes parts for Horn, Maracas, Bongo Drums, Percussion, Piano, and Bass. The Piano and Bass parts are highlighted with blue boxes.

Ilustración 42. Sección C2. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento

C3. Mambo, melodías a una octava de distancia, por momentos se abren voces.

Musical score for Illustración 43, showing a section of the work "sentimientos". The score includes parts for Flute, Horn, Maracas, Congas, Cussion, and Piano. The piano part features a rhythmic variation and a melody with larger intervals.

Ilustración 43. Sección C3. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento

Coda. Variación rítmica del piano, melodía con mayor distancia entre intervalos.

Musical score for Illustración 44, showing the coda of the work "sentimientos". The score includes parts for Horn, Maracas, Congas, Cussion, and Piano. The piano part features a rhythmic variation and a melody with larger intervals.

Ilustración 44. coda. obra. "sentimientos" fuente. el presente documento

3.9 Análisis estructural de la obra “sentimientos”. Tonalidad axial Cm

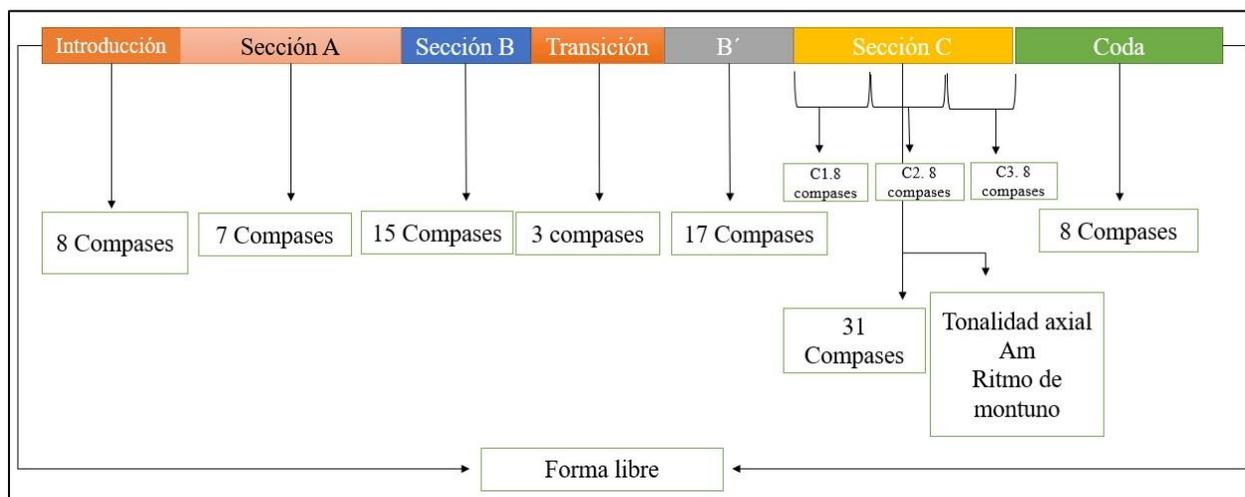


Ilustración 45. Análisis estructural. obra. "sentimientos"

3.9.1 *Bambuco 1*

La composición titulada bambuco número 1, a ritmo de bambuco, con una métrica de 6/8 y 4/4 (para la Sección C), en su instrumentación se utiliza el formato de quinteto conformado por una flauta, un clarinete, un saxofón alto, piano y contrabajo.

Introducción, motivo tético y melodía lineal repetitiva, en la armonía se utiliza triadas y cuatriadas de V7, los últimos 3 compases de esta Sección están compuestos con armonía cromática descendente, la voz del bajo doblado a una octava justa y es interpretada por el piano, además, el contrabajo ejecuta triadas con la técnica del Pizz.

Musical score for the introduction of "bambuco 1". The score includes parts for Flute, Net in Bb, Alto Sax, Piano, and Double Bass. The piano part features a characteristic bambuco rhythm. The introduction is marked with a blue box.

Ilustración 46. Sección introducción. obra "bambuco 1". fuente. el presente documento

Sección A, motivo principal tético, armonía tonal triadas y cuatriadas de V7, y la voz del bajo doblada a una octava más baja, el background armónico con características del bambuco.

Más adelante se desarrolla esta idea.

Musical score for Section A of "bambuco 1". The score includes parts for Flute, Net in Bb, Alto Sax, Piano, and Double Bass. Section A is marked with a blue box. The tempo is marked "RAPIDO" and the time signature is "100". The piano part features a characteristic bambuco rhythm.

Ilustración 47. Sección A. obra "bambuco 1". fuente. el presente documento

Sección B, motivo acéfalo, que forma una frase, armonía tonal, verticalidad de triadas, variación en el ritmo característico del bambuco en el piano y contrabajo.

The image shows a musical score for Section B of the piece "bambuco 1". The score is arranged in five staves: Flute, Clarinet in Bb, Alto Sax, Piano, and Double Bass. The Flute part is marked "A TEMPO" and features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet in Bb part has a melodic line with slurs and accents, and is highlighted with a blue box. The Alto Sax part is mostly silent. The Piano part features a complex harmonic accompaniment with slurs and accents, and is highlighted with a blue box. The Double Bass part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, and is highlighted with a blue box. The score is labeled "SECCION B" at the top.

Ilustración 48. Sección B. obra "bambuco 1". fuente. el presente documento

Sección C, tonalidad C frigio, tempo lento con métrica de 4/4 con interpretación Legato, luego piano y contrabajo retoman la idea, la inclusión del contrabajo genera mayor apertura del registro grave para esta Sección, más adelante la flauta y el piano, ejecutan la misma melodía, pero una octava más aguda y con algunas inversiones en los acordes de la armonía, intercambio modal a C dórico para culminar esta Sección.

The image shows a musical score for Section C of the piece "bambuco 1". The score is arranged in five staves: Flute, Clarinet in Bb, Alto Sax, Piano, and Double Bass. The Flute part is marked "LENTO" and features a melodic line with slurs and accents, and is highlighted with a blue box. The Clarinet in Bb part is silent. The Alto Sax part is silent. The Piano part features a complex harmonic accompaniment with slurs and accents, and is highlighted with a blue box. The Double Bass part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, and is highlighted with a blue box. The score is labeled "SECCION C" at the top.

Ilustración 49. Sección C. obra "bambuco 1". fuente. el presente documento

Complemento de la Sección anterior compuesta en modalidad de C dórico

The image shows a musical score for 'bambuco 1' in C Dorian mode. It features two piano parts (PNO.) and a flute part (FL.). The piano parts are in 4/4 time and feature a melodic line with a 'rit.' (ritardando) marking. The flute part has three specific passages highlighted with green boxes. The score is divided into two systems, with a '150' measure marker at the start of the second system. A red note at the bottom right of the second system reads 'A SEGUNDA REEXPOSICION'.

Ilustración 50. Segmento en C dórico. obra "bambuco 1". fuente. el presente documento

Al finalizar esta Sección se utilizan una serie de acordes en armonía de puntos cardinales en ciclos de 3 menor. Sección D reexposición de A con variación en el background. Octavas en las voces del piano y contrabajo.

The image shows a musical score for 'bambuco 1' in C Dorian mode, focusing on the piano and double bass parts. The piano part (PIANO) and double bass part (DOUBLE BASS) are in 4/4 time. The piano part features a series of chords in the left hand, with a blue box highlighting a specific passage. The double bass part features a melodic line with a 'rit.' (ritardando) marking. The score is divided into two systems, with a '144' measure marker at the start of the second system. A red note at the top center of the second system reads 'CONEXION PUNTOS CARDINALES C X CICLOS DE 3 MENOR RAPIDO 1/100'.

Ilustración 51. Sección D. obra "bambuco 1". fuente. el presente documento

3.10 Análisis estructural “bambuco 1” tonalidad axial C

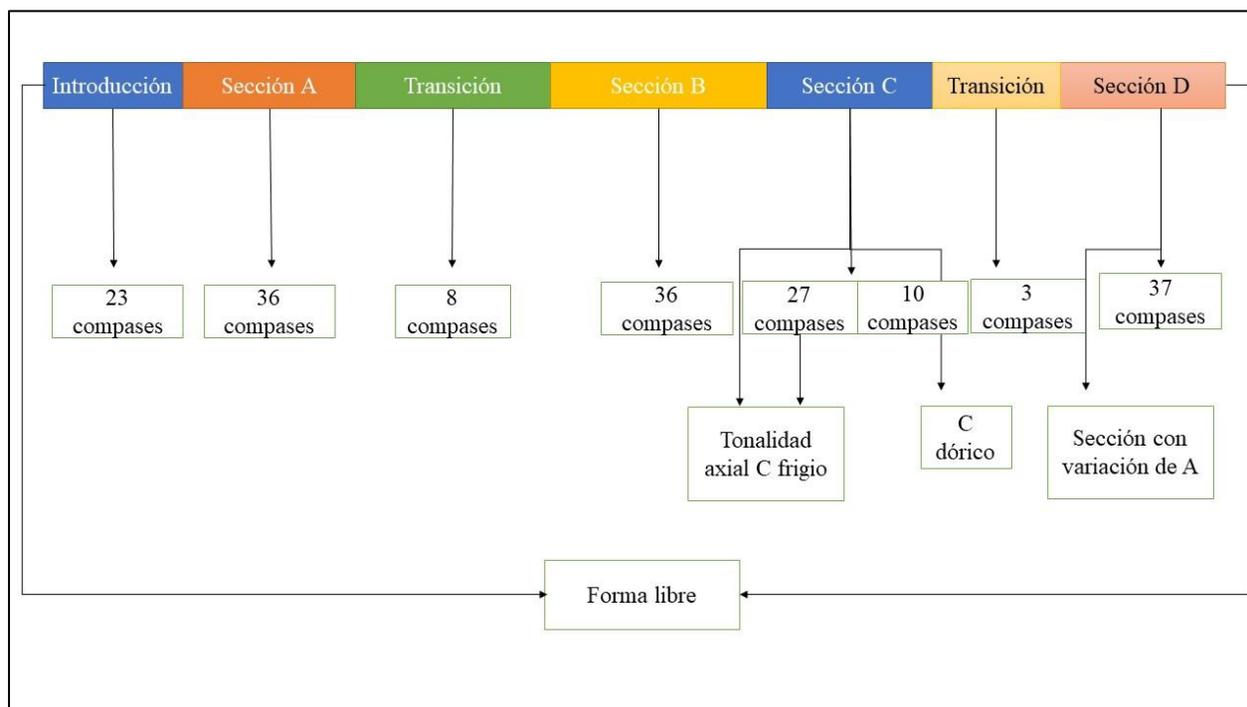


Ilustración 52. Análisis estructural. obra. "bambuco 1".

3.10.1 *To you with love*

El arreglo de la obra “To you with love” obra compuesta por Esteban Batallan trompetista principal de la sinfónica de Chicago. Instrumentación para trompeta en C, piano y contrabajo. Métrica de 4/4.

La introducción motivo ritmo-amónico con tonalismo el cual forma una frase, escala diatónica para finalizar esta Sección .

Ilustración 53. Sección introducción. obra. "To you with love". fuente: el presente documento

Sección A exposición de los 2 motivos principales, primer motivo tético, y el segundo motivo acéfalo los cuales Forman una frase, Sección B compás 17 con anacrusa, una frase con grados conjuntos ascendentes, se utilizan las inversiones de los acordes en el acompañamiento ritmo-melódico del piano.

Ilustración 54. Sección A y B. obra. "To you with love". fuente: el presente documento

Sección C es el primer clímax de la obra. Melodía compuesta con sonidos pertenecientes al acorde momentáneo, verticalidades acordes con V7 y acorde con novena.

The image displays a musical score for Section C of the piece "To you with love". It consists of two systems of music. The first system features a melodic line in the treble clef and a guitar accompaniment in the bass clef. A blue box highlights a specific melodic phrase in the treble staff, and another blue box highlights a corresponding chordal texture in the bass staff. The second system continues the melodic line and accompaniment. The score includes dynamic markings such as "mf" and "Acco".

Ilustración 55. Sección C. obra. "To you with love". fuente: el presente documento

Sección D, motivo anacrúsico, melodía lineal compuesta con grados conjuntos, inclusión de doble cuerda en el contrabajo, acordes de V7 para la armonía y en algunos compases con doblaje de una octava aguda. Esta es una Sección de transición.

TO YOU WITH LOVE
SECCION D

5

This musical score for Section D of 'To You with Love' features three staves: C Trumpet (C Tpt.), Piano (PNO.), and Double Bass (D.B.). The C Tpt. staff has a melodic line with a red slur and a fermata. The PNO. staff has a complex accompaniment with a blue box highlighting a specific chordal passage. The D.B. staff has a bass line with a blue box highlighting a passage marked 'Alegro' and 'mp', and a 'Rit.' marking later. The score is numbered 31 and 36.

Ilustración 56. Sección D. obra. "to you with love". fuente: el presente documento

Sección E es una reexposición de A con variación melódica.

A VARIACION SIN REP E

This musical score for Section E of 'To You with Love' features three staves: Trumpet in C (TRUMPET IN C), Piano (PIANO), and Double Bass (DOUBLE BASS). The TRUMPET IN C staff has a melodic line with a red slur and a fermata, and a blue box highlighting a passage marked 'A TEMPO'. The PIANO staff has a complex accompaniment with a blue box highlighting a specific chordal passage. The DOUBLE BASS staff has a bass line with a blue box highlighting a passage marked 'mp' and 'Pizz.'. The score is numbered 41.

Ilustración 57. Sección E. obra. "To you with love". fuente: el presente documento

A continuación, en la Sección F y G son variaciones de A, B y C. Sección H nuevo motivo melódico, variación rítmica en el compás 77, figuras rápidas en el piano compuesta con grados conjuntos y arpeggios para el final de cada frase y Sección .

Ilustración 58. Sección F, G y H. obra. "to you with love". fuente: el presente documento

Sección I, características melódicas similares a las anteriores secciones, armonía V7, melodía cromática en el compás 104, Cadenza final a ritmo libre y trino con el quinto grado de Am, la Cadenza e se encuentra sobre el acorde Am.

The image shows a musical score for the piece "To you with love". It features three staves: C. Trp. (Trumpet in C), Pno. (Piano), and D.B. (Double Bass). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 12 and includes a tempo marking "LENTO 90". The second system starts at measure 94 and includes a tempo marking "LIBRE 50". Various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings are present throughout the score.

Ilustración 59. Sección I. obra. "To you with love". fuente: el presente documento

3.11 Análisis estructural del arreglo “To you with love” de Esteban Batallan. Tonalidad axial Am.

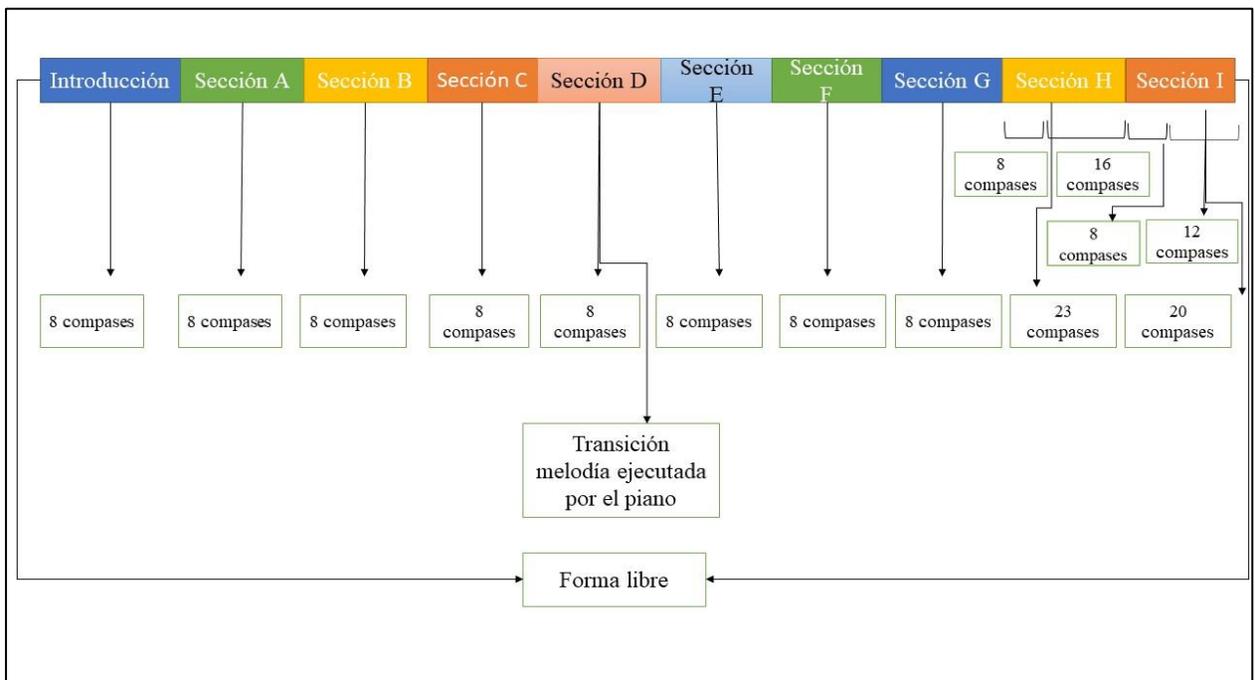


Ilustración 60. Análisis estructural. obra. "To you with love". Fuente. El presente documento

3.11.1 Porro nuevo

La obra titulada Porro nuevo compuesta con forma libre de composición; métrica de 4/4; para su instrumentación se dispone de una flauta, un clarinete Bb, saxofón alto, piano, contrabajo y Sección percusiva interpretada por la batería.

La introducción se divide en dos subsecciones, la primera compuesta con poliarmonia superpuesta por 4 aum, la segunda subSección presenta la melodía principal, acompañada de una base armónica compuesta con Cuartalismo y verticalidad de 4 sonidos.

The image shows a musical score for the introduction of 'Porro nuevo'. It consists of three staves: 'DRUM SET' (top), 'PIANO' (middle), and 'DOUBLE BASS' (bottom). The Piano part is the most complex, featuring a series of chords and a melodic line. The Double Bass part provides a rhythmic foundation. The score is divided into two sub-sections by blue boxes, with red arcs indicating melodic lines across the piano part.

Ilustración 61. Sección introducción. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento

Ilustración 62. Ilustración 56. Sección introducción. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento.

Sección A motivo acéfalo, compuesto por el arpeggio de Fa mayor, blancas de la contramelodía complemento armónico, Sección percusiva, background ritmo armónico con triadas y armonía tonal.

Ilustración 63. Ilustración 56. Sección A. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento

En la Sección B nueva disposición de instrumentos para interpretar la melodía y contramelodía, variación a una octava aguda para la melodía, armonía con verticalidades de V7 y acordes con novena para secciones conclusivas, inclusión de octava justa para el bajo y la técnica interpretativa arco para el contrabajo.

The image shows a musical score for Section B of the piece "porro nuevo". It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (A. Cl.), Bassoon (B. Fr.), Horns (5. Cu., 6. Cu.), Trumpets (7. Cu., 8. Cu.), Trombones (9. Cu., 10. Cu.), Percussion (Perc.), and Double Bass (D.B.). The second system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (A. Cl.), Bassoon (B. Fr.), Horns (5. Cu., 6. Cu.), Trumpets (7. Cu., 8. Cu.), Trombones (9. Cu., 10. Cu.), Percussion (Perc.), and Double Bass (D.B.). The score features various musical notations, including melodic lines, harmonic accompaniment, and dynamic markings. A blue box highlights a specific passage in the Flute part, and another blue box highlights a passage in the Double Bass part.

Ilustración 64. Ilustración 56. Sección B. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento

A Continuación, en la Sección C, apertura de voces para la melodía, melodía conclusiva con grados conjuntos descendentes y bordadura superior.

The image shows a musical score for Section C of the piece "porro nuevo". It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (A. Cl.), Bassoon (B. Fr.), Horns (5. Cu., 6. Cu.), Trumpets (7. Cu., 8. Cu.), Trombones (9. Cu., 10. Cu.), Percussion (Perc.), and Double Bass (D.B.). The second system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (A. Cl.), Bassoon (B. Fr.), Horns (5. Cu., 6. Cu.), Trumpets (7. Cu., 8. Cu.), Trombones (9. Cu., 10. Cu.), Percussion (Perc.), and Double Bass (D.B.). The score features various musical notations, including melodic lines, harmonic accompaniment, and dynamic markings. A blue box highlights a specific passage in the Flute part, and another blue box highlights a passage in the Double Bass part.

Ilustración 65. Ilustración 56. Sección C. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento

Sección D, motivo melódico con variación en su acompañamiento armónico cada 8 compases, melodía en el contrabajo con intervalos a distancia de tercera ascendentes, de quinta descendentes, y grados conjuntos. Esta es una Sección improvisatoria.

Ilustración 66. Sección D. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento

La Sección E, reexposición de A, B y C. Sección F está compuesta con armonía moderna tonalidad, C aum, predomina la melodía arpegiada, y una breve modulación a Db aum.

Ilustración 67. Sección F. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento

G reexpone las secciones A, B, C Y D.

Para finalizar se presenta la Sección H, compás enlace, armonía cromática, contiene nuevo material melódico anunciando el final de la composición, la melodía con motivo acéfalo de esta Sección es ejecutada por varias combinaciones sonoras entre los instrumentos melódicos.

MUSICAL SCORE FOR "PORRO NUEVO" showing sections G, H, and I. Section G is highlighted in blue on the left page. Section H is highlighted in blue on the right page. The score includes vocal lines (R., S.O., A. S., S. Pr.) and piano accompaniment (Pno., C.B.).

Ilustración 68. Sección H. obra. "porro nuevo" fuente: el presente documento

3.12 Análisis estructural “Porro nuevo” tonalidad axial F

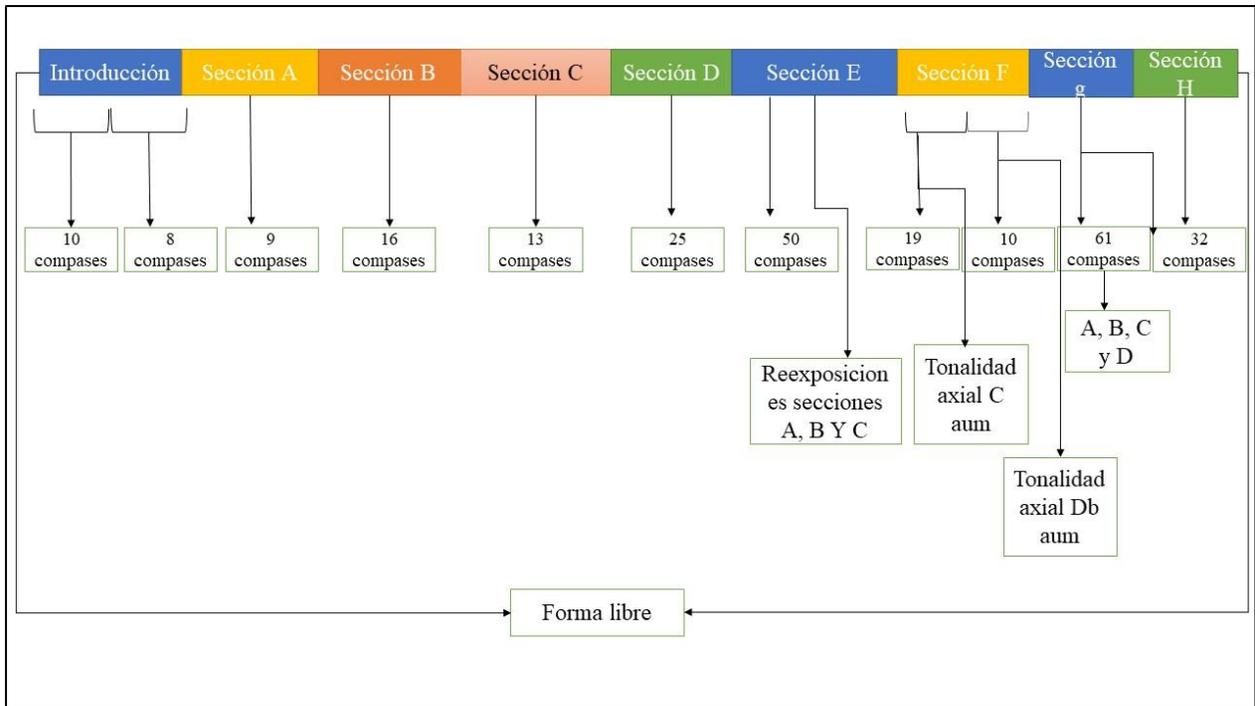


Ilustración 69. Análisis estructural. obra. "porro nuevo".

3.12.1 *Atmósfera*

Atmósfera es una pieza musical con forma libre, con métrica de 4/4, escrita para saxofón solista, y acompañamiento interpretado por el piano, escrita en tonalidad axial C.

Introducción, motivo tético, frase 8 compases, melodía doblada a una octava justa se utiliza arpeggios para la melodía, armonía tonal, progresión armónica (I-VI-ii-V-I) cuatro compases sobre los cuales se basa la composición; y Cadenza plagal a final de esta Sección .

The image shows the introduction of the piece 'Atmósfera'. It features two staves: 'ALTO SAX' (Alto Saxophone) and 'PIANO'. The key signature is C major and the time signature is 4/4. The saxophone part is mostly rests, with a few notes in the final measure. The piano part consists of a series of chords. A red bracket spans the first four measures, and another red bracket spans the last two measures. Two blue boxes highlight specific chordal structures in the piano part.

Ilustración 70. Sección introducción. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento

En la Sección A, motivo acéfalo que es variado rítmicamente, saltos de intervalos de cuarta y de sexta; bordaduras superiores, doblaje de voces línea del bajo y línea melódica.

The image shows Section A of the piece 'Atmósfera'. It features two staves: 'ALTO SAX' (Alto Saxophone) and 'PIANO'. The key signature is C major and the time signature is 4/4. The saxophone part has a melodic line with various rhythmic patterns. The piano part consists of chords and a bass line. A red bracket spans the first four measures, and another red bracket spans the last two measures. Two blue boxes highlight specific melodic phrases in the saxophone part.

Ilustración 71. Sección A. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento

Sección B, motivo tético, melodía lineal compuesta con grados conjuntos, variación rítmica en el piano, inclusión de un acorde V7; el compás 26 es una conexión entre Sección B y C.

This musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with a long red slur spanning across several measures. The middle staff is in treble clef and contains a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes, highlighted by a large blue box. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords, with one measure highlighted by a blue box. Measure numbers 19 and 26 are visible at the bottom of the staves.

Ilustración 72. Sección B. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento

Sección C, variación del motivo principal del piano expuesto en la introducción, ligero desarrollo del registro agudo para la contramelodía, y en el compás 34 se encuentra un Punto de conexión entre secciones C y D

This musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with a red slur and a blue box highlighting a specific phrase. The middle staff is in treble clef and contains a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes, with a blue box highlighting a section. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords, with a blue box highlighting a section. Measure numbers 29 and 34 are visible at the bottom of the staves.

Ilustración 73. Sección C. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento

Sección D, es una variación rítmica de B, se utiliza la figura musical galopa, esta variación está construida mediante arpeggios del acorde utilizado. En los cuatro compases finales a tempo lento compuesta con la misma secuencia armónica de las secciones anteriores.

Sección F, cambio de secuencia armónica, la Sección está compuesta sobre el iii y IV grado, progresión: (iii-IV-iii 6/4- IV-iii-IV-iii-IV-I); nuevo motivo melódico, que se desarrolla en los siguientes 7 compases, variación de este mismo motivo a una octava justa aguda, la melodía del compás 70 es una conexión.

The image shows a musical score for Section F, measures 64 to 70. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with chords and a vocal line. A blue box highlights the vocal melody in measures 64-69, and a green box highlights the vocal melody in measure 70. The word 'ESPRRESSIVO' is written above measure 70.

Ilustración 76. Sección F. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento

Sección G es una variación de B a una octava justa aguda.

The image shows a musical score for Section G, measures 66 to 72. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with chords and a vocal line. A blue box highlights the vocal melody in measures 66-71, and a green box highlights the piano accompaniment in measures 66-71. The word 'ESPRRESSIVO' is written above measure 72.

Ilustración 77. Sección G. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento

Ilustración 79. Sección I. obra. "atmosfera" fuente: el presente documento

3.13 Análisis formal “atmosfera” tonalidad axial C

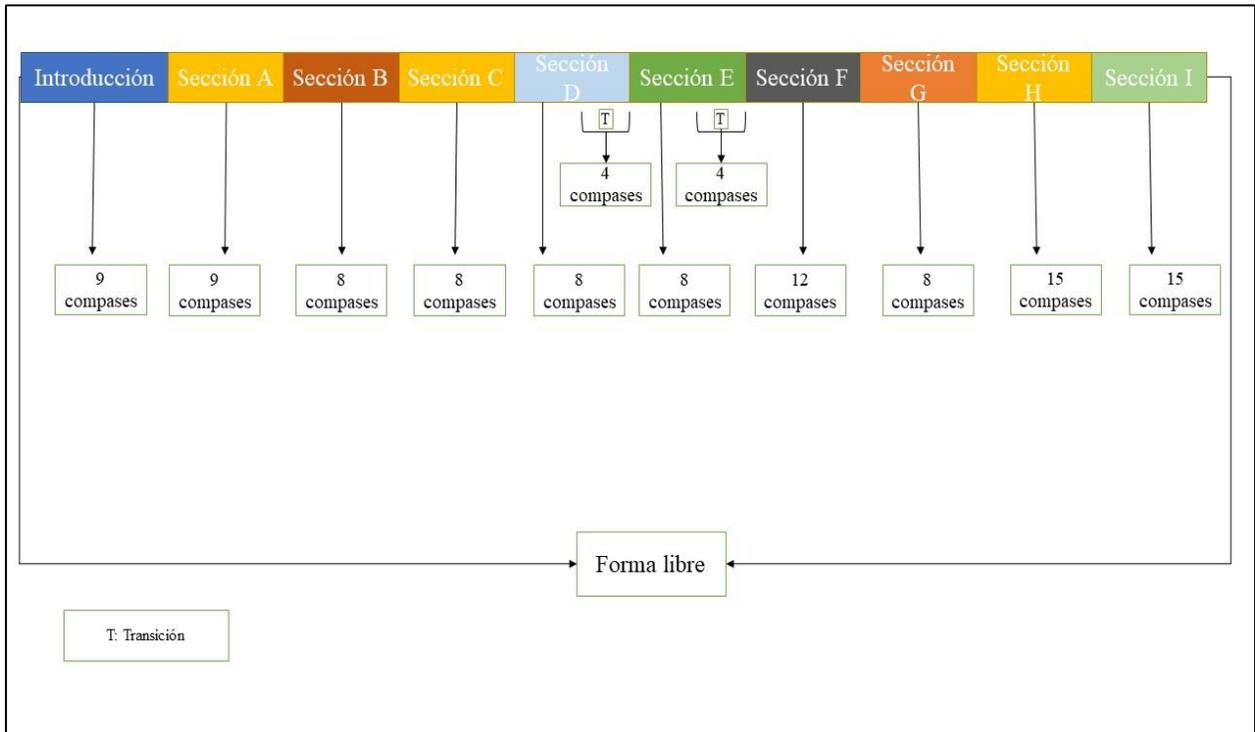


Ilustración 80. Análisis estructural. obra. "atmosfera"

3.13.1 Arrullo .

“Arrullo” escrita en ritmo de bambuco, en una métrica de 6/8, lista de instrumentación, flauta, clarinete y piano, tonalidad axial C con modulación a G y nuevamente modula a la tonalidad de C.

La introducción compuesta con Cuartalismo para la armonía y melodía; es ejecutada por el piano, se utiliza bordadura superior en la melodía intercalada con melodía arpegiada

The image shows a musical score for the introduction of 'Arrullo'. It features three staves: Flute, Clarinet in Bb, and Piano. The tempo is marked 'LENTO J. 60'. The time signature is 6/8. The piano part is highlighted with a blue box, showing a sequence of chords and arpeggiated figures. The flute and clarinet parts are mostly rests, with some melodic lines in the piano part highlighted by red arcs.

Ilustración 81. Sección introducción. obra "arrullo" fuente: el presente documento

Sección A, motivo acéfalo melodía compuesta por grados conjuntos, salto de intervalo de quinta, armonía tonal con triadas, en tonalidad de C.

The image shows the musical score for Section A of 'Arrullo'. It features three staves: Flute, Clarinet in Bb, and Piano. The title is 'SECCION A . ELEMENTOS MOTIVICOS DE LA MELODIA PRINCIPAL'. The piano part is highlighted with a blue box, showing a sequence of chords and arpeggiated figures. The flute and clarinet parts are mostly rests, with some melodic lines in the piano part highlighted by red arcs.

Ilustración 82. Sección A. obra "arrullo" fuente: el presente documento

Sección B. Motivo anacrúsico, melodía con grados conjuntos y algunos saltos interválicos de quina justa ascendente, intervalo E-A, contramelodía compuesta con grados conjuntos, con sonidos arpegiados, en algunos pasajes con ritmo típico del bambuco, (compás 21-22, 29-30); verticalidad de triadas, se utiliza una base rítmica propia del bambuco interpretado por el piano conformando el background armónico. En la conclusión de la frase se utiliza acordes V7.

The image displays a musical score for Section B of the work "arrullo". It is organized into three systems, each containing three staves: Flute (FL.), Bass Clarinet (B.C.), and Piano (PNO.).

- System 1 (Measures 21-22):** Labeled "BAMBUCO". The piano part provides a rhythmic accompaniment. The flute and bass clarinet parts feature melodic lines with some leaps. A blue box highlights a phrase in the bass clarinet.
- System 2 (Measures 29-30):** Also labeled "BAMBUCO". The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The flute and bass clarinet parts have more complex melodic lines. A blue box highlights a phrase in the flute, and another blue box highlights a phrase in the bass clarinet. A green horizontal line is drawn across the piano staff.
- System 3 (Measures 31-32):** Labeled "SECCION C". This section introduces a new melodic motif. The piano part changes to a different accompaniment. A blue box highlights a phrase in the flute.

Annotations in red include "B ES A CON MOVIMIENTO ARMONICO Y MELODICO BAMBUCO ALSO" above the first system and "SECCION C" above the third system.

Ilustración 83. Sección B. obra "arrullo" fuente: el presente documento

Sección C nuevo motivo melódico, armonía de V7 en sus verticalidades, descenso cromático en el bajo.

SECCION C

Ilustración 84. Sección C. obra "arrullo" fuente: el presente documento

En la Sección D variación melódica y rítmica de A interpretadas por la flauta, y variaciones en el motivo del acompañamiento. Compas 63 es un puente compuesto por una escala tonal ascendente. Compás 66 tresillo de corchea ascendente determina el final de esta Sección .

SECCION D ES A CON VARIACION RITMO Y FLAUTA

Ilustración 85. Sección D. obra "arrullo" fuente: el presente documento

La Sección E es una variación rítmica melódica de B, compuesta con mayor disposición de los sonidos arpegiados, hace uso de las ligaduras de fraseo, armónicamente se ejecuta una variación rítmica con pasajes con verticalidad de cuatriadas V7.

The image displays a musical score for Section E, titled "SECCION E. B VARIADA". It is arranged for Flute (FL.), Clarinet (CL.), and Piano (PNO.). The score is divided into two systems. The first system shows the Flute and Clarinet parts with blue boxes highlighting specific passages, and the Piano part with a green box. The second system continues the same parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "MELO CONTINUAMENTE".

Ilustración 86. Sección E. obra "arrullo" fuente: el presente documento

Sección F motivo tético inclusión de armonías de V7, en compas 91 se encuentra el IV grado ascendido que resuelve a la tónica en primera inversión (#IV- I6) Para dar variedad al pasaje de la obra, e inicia la modulación a G, para la modulación a G se utiliza la siguiente secuencia armónica (iii-Vi/ Vi-ii- de G V-Vi-iV-I/64 -v-I).

The image shows a musical score for Section F of the work "arrullo". The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The vocal line has several phrases highlighted with blue boxes and red arcs. The piano accompaniment has a green box around a specific chord progression. Annotations include "PARTE CONTRAFANTASIA", "MODULACION A G MAYOR II-VI-VI-III DE G", "MODULACION A G M SECCION G", and "74 RESOLUCION A 1/4". Performance markings include "rit." and "A TEMPO".

Ilustración 87. Sección F. obra "arrullo" fuente: el presente documento

Sección G en tonalidad de G, contramelodia compuesta con sonidos repetidos formando un background armónico, junto con las variaciones rítmicas ejecutadas por el piano, inicia la modulación a la tonalidad de C, secuencia utilizada (ii-Vi-/Vi-iii de c. iV-iii-ii- V7-I).

Illustration 88 shows a musical score for Section G of the work "arrullo". The score is arranged in three systems. The first system includes Flute (FL.), Clarinet (CL.), and Piano (PNO.) parts. The second system includes Flute (FL.), Clarinet (CL.), and Piano (PNO.) parts, with a modulation instruction: "MODULACION DE G-C II-VI-VII-III DE C. II-III-IV-VI-". The third system includes Flute (FL.), Clarinet (CL.), and Piano (PNO.) parts. The score is annotated with blue and green boxes highlighting specific musical phrases and chords.

Ilustración 88. Sección G. obra "arrullo" fuente: el presente documento

Sección H pregunta y respuesta, sonidos repetidos crean el motivo de esta Sección , armonía en tonalidad de C, y se utilizan verticalidades de cinco sonidos, es decir acordes con novena.

Illustration 89 shows a musical score for Section H of the work "arrullo". The score is arranged in three systems. The first system includes Flute (FLUTE), Clarinet in Bb (CLARINET IN Bb), and Piano (PIANO) parts. The second system includes Flute (FLUTE), Clarinet in Bb (CLARINET IN Bb), and Piano (PIANO) parts. The third system includes Flute (FLUTE), Clarinet in Bb (CLARINET IN Bb), and Piano (PIANO) parts. The score is annotated with blue and green boxes highlighting specific musical phrases and chords.

Ilustración 89. Sección H. obra "arrullo" fuente: el presente documento

Sección I, es una reexposición de A, con variación rítmica y melódica, se incluye elementos de adorno como trinos; para la contramelodía se utilizan sonidos arpegiados con bordadura inferior, el background con características del bambuco es interpretado por el piano.

The image displays a musical score for the piece "arrullo". It is organized into three systems of staves. The first system (measures 166-176) includes staves for Flute (FL), Clarinet (CL), and Piano (PNO). The flute part features a melodic line with trills, and the clarinet part provides a counter-melody with arpeggiated notes. A red box highlights a specific variation in the counter-melody, labeled "6 CON VARIACION EN CONTRAMELODIA I". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern characteristic of bambuco. The second system (measures 177-186) continues the flute and clarinet parts, with a green box highlighting a piano accompaniment pattern. The third system (measures 187-192) shows the flute and clarinet parts, with a green box highlighting another piano accompaniment pattern.

Ilustración 90. Sección I. obra "arrullo" fuente: el presente documento

Coda, Melodía donde predominan los grados conjuntos, en el compás 192 se incluye una nota de paso cromática, (F#). la contramelodía se suma al background armónico, aumentando la densidad de esta Sección .

10 **SAMBUCCO**

FL.

B♭ CL.

PNO.

187

FL.

B♭ CL.

PNO.

197

pp

Ilustración 91. Coda. obra "arrullo" fuente: el presente documento

3.14 Análisis estructural “Arrullo” tonalidad axial C

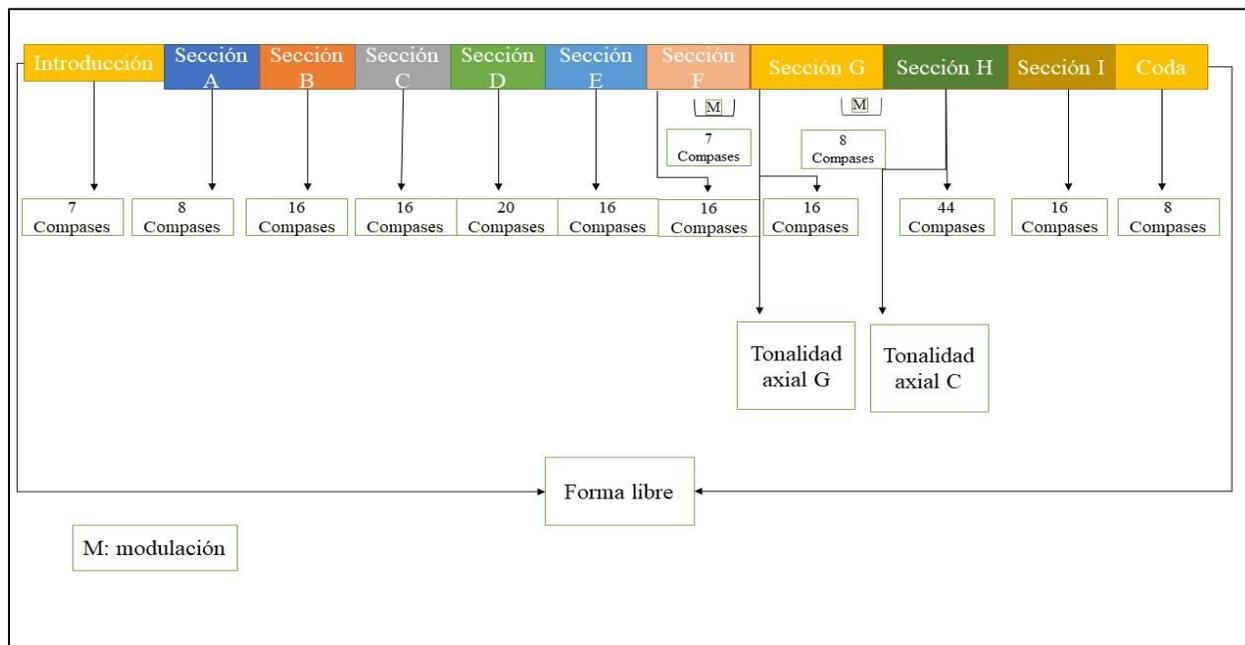


Ilustración 92. Análisis Estructural. obra "arrullo"

3.14.1 Misterios

La obra es dedicada especialmente al hermano del compositor. inspirada principalmente en la gran musicalidad de este artista. El compositor e intérprete trabajan muy de cerca para crear una pieza acorde a las características buscadas, color, musicalidad, exigencia técnica, etc. para esto se utiliza pasajes ágiles a modo virtuosístico, pero incluye secciones lentas, con tratamiento especial en la armonía, aprovechando la gran musicalidad del intérprete. Además, se realiza un riguroso estudio por parte del compositor en cuanto a la técnica de la trompeta, con el propósito de conocer las limitaciones técnicas de este instrumento. Es importante aclarar que el piano es utilizado ya no como un instrumento acompañante sino, como un instrumento capaz de crear contextos melódicos y armónicos dentro de la composición musical.

“Misterios” tonalidad axial de Ab mayor, ritmo libre, métrica de 4/4 forma libre de composición, con una instrumentación para instrumento solista. Y acompañamiento de piano.

La introducción consta de un motivo tético, la melodía está construida por sonidos arpegiados; en el compás 7 con grados conjuntos ascendentes para dar final a esta Sección , armónicamente se utilizan verticalidades de cinco sonidos.

The image shows a musical score for the introduction of the piece "Misterios". It is written for Trompete in C (Trumpet in C) and Piano. The key signature is Ab major (three flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system is labeled "INTRODUCCION" and the second system is labeled "A". The piano part features arpeggiated chords in the right hand and triads in the left hand. The trumpet part has a melodic line with some arpeggiated figures. Blue boxes highlight specific musical elements: arpeggiated chords in the piano right hand, triads in the piano left hand, and a melodic phrase in the trumpet part. A red bracket labeled "A" spans the end of the second system.

Ilustración 93. Sección introducción. obra. "misterios" fuente: el presente documento

La Sección A tiene un motivo anacrúsico; se presenta el material principal de esta obra. La contramelodía y base armónica es llevada por el piano, creada con melodías arpegiadas y doblada a su octava justa ascendente, el bajo, con triadas en estado fundamental y algunas en inversión.

The image shows a musical score for Section A of the piece "Misterios". It is written for Trompete in C (Trumpet in C) and Piano. The key signature is Ab major (three flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system is labeled "A" and the second system is labeled "B". The piano part features arpeggiated chords in the right hand and triads in the left hand. The trumpet part has a melodic line with some arpeggiated figures. Blue boxes highlight specific musical elements: arpeggiated chords in the piano right hand, triads in the piano left hand, and a melodic phrase in the trumpet part. A red bracket labeled "A" spans the end of the second system.

Ilustración 94. Sección A. obra. "misterios" fuente: el presente documento

En la Sección B también con motivo anacrúsico con características idénticas de instrumentación a la Sección anterior, presenta una melodía con grados conjuntos, nuevo motivo melódico que es desarrollado dentro de esta misma Sección .

Ilustración 95. Sección B. obra. "misterios" fuente: el presente documento

La Sección C, compuesto con politonalidad secuencia armónica utilizada verticalmente (A-D, D-Ab, G-D, Bb-G, F-B, B-F6/4, Bb-E, E-B, A-D, D-Ab) consta de 5 compases, se utiliza ritmos percutidos a una intensidad fuerte en el piano.

Ilustración 96. Sección C. obra. "misterios" fuente: el presente documento

Sección D, nuevo material melódico que es interpretado por el piano; consta de acordes en inversión y otros en estado fundamental, suma de sonidos del acorde en algunos pasajes de la Sección , melodía más lineal para el final; armónicamente triadas y algunas notas de paso.

The image displays a musical score for a piece titled "misterios". The score is presented in three systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled "A Y B SECCION C" and "SECCION D". The second system is labeled "SECCION D". The third system is labeled "SECCION D". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "mf". Several passages are highlighted with blue boxes, indicating specific musical features or techniques.

Ilustración 97. Sección D. obra. "misterios" fuente: el presente documento

La Sección E, es una variación retrograda de A, tanto en la melodía, contramelodía y bajo; variaciones rítmicas- melódicas- armónicas en el bajo. Se utiliza los acordes con novena para variar la armonía en esta Sección . Cambio de octavas en el bajo.

Ilustración 98. Sección E. obra. "misterios" fuente: el presente documento

En la Sección F se retoma el motivo de B y se ejecuta una variación de registro expandiendo la tesitura de la melodía inicial, mayor distancia entre los intervallos, pero intercalados con grados conjuntos, se utiliza tanto la escala ascendente como descendente por grados conjuntos para mayor fluidez en la melodía y contramelodía, verticalidades de cinco sonidos.

Ilustración 99. Sección F. obra. "misterios" fuente: el presente documento

Sección G, melodía de la Sección B con variación tímbrica, compás 76 bordadura inferior cromática, la melodía del compás 73 en el bajo construida con intervalo de 5 justa.

Ilustración 100. Sección G. obra. "misterios" fuente: el presente documento

Complemento de G variación tímbrica tras la inclusión de la trompeta, en el bajo se utiliza intervalos a distancia de quinta justa, compás 85 punto de conexión.

Ilustración 101. Complemento Sección G. obra. "misterios" fuente: el presente documento

Sección H reexpone la Sección C, se incluye en la armonía acordes con sexta mayor.

Ilustración 102. Sección H. obra. "misterios" fuente: el presente documento

En la Sección I se expone material motivito de las secciones A y B, se realiza una variación instrumental, el piano ejecuta la melodía principal antes expuesto por la trompeta, explora colores en el registro agudo, En esta Sección se utiliza la contramelodia a dos voces, bordadura inferior cromática, y armonía de V7.

REEXPOSICION A BUSCANDO COLOZ DIFERENTE CON EL PIANO SECCION I

The image displays a musical score for Section I of the work "misterios". It consists of three systems of music, each featuring a C Trumpet (C Tpt.) and Piano (Pno.) part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system (measures 98-104) shows a melodic line in the piano with a blue box highlighting a phrase. The second system (measures 105-110) features a complex piano accompaniment with blue boxes highlighting specific chords and textures. The third system (measures 111-116) continues the piano accompaniment with blue boxes highlighting further textures. The trumpet part is mostly silent in this section.

Ilustración 103. Sección I. obra. "misterios" fuente: el presente documento

Para finalizar la composición la Sección J, contiene una variación en la trompeta, melodía compuesta con semicorcheas en arpeggio, salto de intervalo de cuarta y bordadura inferior cromática compas 120 y 123. Armonía tonal con verticalidad de triadas. La melodía se establece sobre Do menor el tercer grado de Ab.

8 MISTERIOS

The image displays a musical score for the piece "Misterios" (Section J). It consists of three systems, each with a C. Trp. (C. Trumpet) staff and a PNO. (Piano) staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red "AC" marking is present above the first C. Trp. staff. A blue box highlights a specific passage in the first C. Trp. staff. Red annotations, including a wavy line and a yellow dot, are present above the third C. Trp. staff. Measure numbers 118, 121, and 124 are indicated at the beginning of the first, second, and third systems, respectively.

Ilustración 104. Sección J. obra. "misterios" fuente: el presente documento

3.15 Análisis estructural “Misterios” tonalidad axial Ab

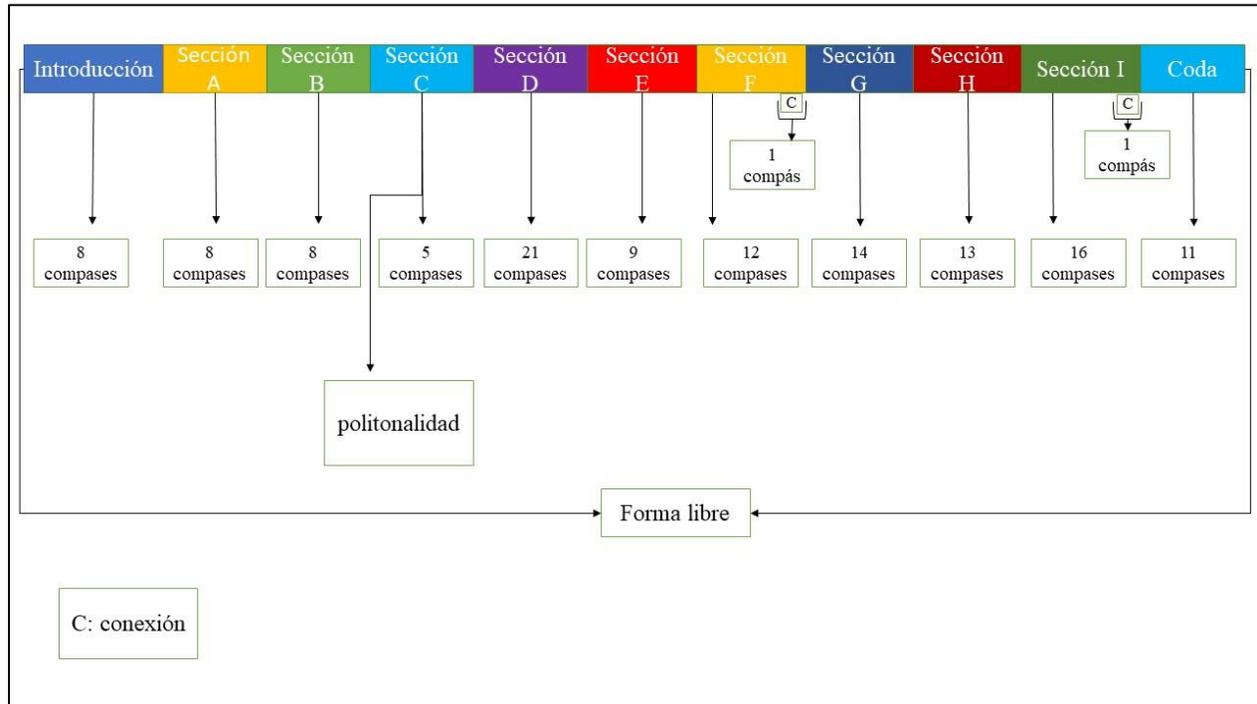


Ilustración 105. Análisis Estructural. obra. "misterios"

4. Conclusiones

- Tanto el manejo de las características propias de los diferentes géneros, así como el estudio detallado de los ritmos enmarcados en este recital, son aspectos fundamentales para lograr la intención musical que se busca, esto unido a nuevos elementos compositivos y organizados de forma específica, conjunto a una instrumentación previamente definida otorgan un valor propio a cada composición.
- La forma libre es un recurso compositivo que predomina en la creación de las diferentes obras que conforman este recital; se elige esta forma compositiva debido a la soltura que ofrece durante el momento creativo permitiendo así expandir el número de compases que conforman las diferentes secciones determinadas únicamente por la subjetividad del autor.
- La creación de un concepto estético musical propio del compositor que predomine en este compendio de obras es uno de los aportes para futuros trabajos en el ámbito compositivo, este se basa en crear nuevas tímbricas para lo cual utiliza diferentes combinaciones instrumentales, además de la manera particular de escribir música para cada instrumento, en especial el concepto del piano el cual deja de ser un instrumento acompañante, y pasa a crear melodías, frases, y secciones. El concepto armónico se sobrepone a la limitación que ejerce un contexto musical determinado, para lo cual se implementa el Cuartalismo, modalismo, tonalismo, armonía de puntos cardinales, modulación, Recursos utilizados durante el acto creativo.
- Este proyecto enmarcado en la modalidad de *recital creativo* destaca algunos de los ritmos tradicionales de Colombia abordados desde una perspectiva compositiva moderna, implementa la teórica de los recursos interpretativos de cada uno de los instrumentos

participes en las composiciones de este recital, siendo este un recurso académico que permite fortalecer los trabajos de grado enfocados a la composición.

- Muchas veces los esquemas rítmicos preestablecidos son un impedimento a la hora de plasmar una idea musical dentro de una composición, al igual que la forma libre compositiva permite salir de un esquema predeterminado, la forma rítmica libre ofrece el mismo resultado; este recital parte de lo tradicional, de lo preestablecido, y adhiere nuevos ritmos propios del momento creativo, determinados por la subjetividad del autor. este es un recurso que se utiliza en las diferentes obras del presente recital.

5. Recomendaciones

Lograr componer música con ritmos como el porro, el bambuco, el bolero, el montuno y ritmo libre, pero con una perspectiva vanguardista; implementar diferentes recursos compositivos provenientes de varios estilos musicales promueve la subjetividad e imaginación del autor, que muchas veces abandona ideas por carecer de los recursos compositivos dentro de un estilo musical en particular. Al adoptar esta manera de componer se permite el enriquecimiento musical de los ritmos utilizados, dotándolos de nuevas maneras de armonizar, nuevas combinaciones sonoras, secciones con número indeterminado de compases, Etc.

Referencias

- Bareilles, Oscar. (1997). *Apreciación musical*. España. Editorial Kapelusz.
- Bedoya, S. (1989). *Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de bandas de vientos*. s.n.
- Cabrera, D. (2019) *Multiverse*. Universidad de Nariño.
- Calvachi, E. (2021) *Navegando con la trompeta en dos mares: Música para trompeta piano y percusión de Edgar Calvachi Revelo*. Universidad Nacional De Colombia
- De la Cerda, (1984). *Armonía tonal moderna*. España. Editorial Entropía
- De María, M. (2020). 18 dimensiones emocionales. Libro 2.
- EcuRed. (s.f.). *EcuRed*. Obtenido de EcuRed: https://www.ecured.cu/Son_montuno
- Fernández, A. (s,f). El desarrollo de la guitarra en el Clasicismo y la adaptación de la Flauta Mágica a la guitarra. *Conservatorio superior de música de les Illes Balears*.
- Flores, P. (2020). *Aplicación del taller de música para mejorar el nivel de conocimiento de armonía musical en estudiantes del conservatorio de música del distrito de Lima Perú*, Universidad Católica los Ángeles de Chimbote
- Herrera, E. (1990). Armonía Moderna. En E. Herrera, *Armonía moderna Vol. 1* (págs. 33-34). Barcelona: Aula de música.
- Herrera, Enric. (1987) *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Antoni Bosch editores
- Herrera, Enric. (1990). *Teoría musical y armonía moderna vol. 1*. Antoni Bosch editores.
- Herrera, Enric. (1995). *Teoría musical y armonía moderna vol. 2*. Antoni Bosch editores.
- <http://repositorio.uladech.edu.pe/handle/123456789/18910>
- Laguna, w. (2017) *Recital creativo sur- real de fantasías y aires colombianos*. Universidad de Nariño.

- Latham, A. (2010). Diccionario Enciclopédico de la Música. En A. Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música* (pág. 344). México: Fondo de Cultura Económica.
- Latham, A. (2010). Diccionario Enciclopédico de la Música. En A. Latham, *Fondo de Cultura Económica* (pág. 1507). México: Fondo de Cultura Económica.
- Londoño, D. (2017). *El bolero: literatura y música popular latinoamericana*. Pontificia universidad Javeriana.
- López, L. (s, f) *La tonalidad o el sistema tonal*. <https://luiseduardolopez.es/la-tonalidad/>
- Martínez, G. (2019). *Concierto de graduación*. Universidad Nacional de la Plata. Argentina. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/90504>
- Martínez, T, y García, R. (s.f.). *Armonía musical definición e historia*. Academia Accelerating the world's research.
- Pagano, C. (1989). El bolero en Colombia, un viejo amor. *Revista de la Universidad Nacional (1944 - 1992)*, (20). Recuperado a partir de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12004>
- Paipilla, I. (2014). *La improvisación en el porro a partir del repertorio raizal de las bandas del departamento de Córdoba y su experiencia en el clarinete*. Universidad pedagógica nacional.
- Palacios, L. (s.f.) *Aproximación a un proceso y lenguaje compositivo*. Universidad internacional del Rioja. Master oficial en composición musical con nuevas tecnologías
- Persichetti, V. (s,f). *Armonía del siglo XX*. Real musical editores
- Revelo, J. (2012). *León Cardona García: Su aporte a la música de la zona andina colombiana*. Medellín, Colombia.

- Rodríguez, M. (2014). *Material tecnológico en coordinación de escuelas de música*. Bogotá, Colombia.
- Schoenberg, A. (1994). *Fundamentos de la composición musical*.
- Valencia, V. (2005). *Cartilla de arreglos para banda nivel 1*. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia.
- Valencia, Victoriano. (2005). *Cartilla de arreglos para banda nivel 1*. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia.
- Vega, Daniel. (2020) *Músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe en la escena del posmodernismo musical: composición e interpretación pianística*. Universidad de Antioquia, Colombia. <http://hdl.handle.net/10495/19321>

ANEXOS

[Archivos adjuntos en pdf]