

LA IMPORTANCIA DE LA FLAUTA TRAVERSA Y EL PIANO
COLABORATIVO A TRAVÉS DEL RECITAL INTERPRETATIVO DE COMPOSITORES
HISPANOAMERICANOS DEL SIGLO XX

CIELO SOFIA DE LA ROSA LÓPEZ

IVAN CAMILO DE LA ROSA LÓPEZ

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

2021

LA IMPORTANCIA DE LA FLAUTA TRAVERSA Y EL PIANO
COLABORATIVO A TRAVÉS DEL RECITAL INTERPRETATIVO DE COMPOSITORES
HISPANOAMERICANOS DEL SIGLO XX

CIELO SOFIA DE LA ROSA LÓPEZ
IVÁN CAMILO DE LA ROSA LÓPEZ

Trabajo de grado presentado como pre-
requisito para optar al título de Licenciados en Música

Asesor:
Mg. JIMMY ALEXANDER JARAMILLO DE LA PORTILLA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MUSICA
SAN JUAN DE PASTO

2021

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son de responsabilidad exclusiva del autor”

Art. 1 del acuerdo No 327 del 11 de octubre de 1966, emanado del honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, febrero de 2021

AGRADECIMIENTOS

El agradecimiento de este trabajo de grado va dirigido principalmente a nuestra madre María Cristina López Enríquez y a nuestro padre Omar German de la Rosa Benítez, porque gracias a su apoyo hemos logrado culminar nuestra carrera con satisfacción.

También agradecemos a todos los docentes que durante esta carrera compartieron sus conocimientos para nuestra formación integral y especialmente a nuestro asesor de trabajo de grado Jimmy Jaramillo y la orientación de Carolina Dulce.

RESUMEN

El presente documento es el soporte escrito para la realización de un Recital para flauta traversa y piano colaborativo con repertorio de compositores Hispanoamericanos del siglo XX, en él se exponen diversos puntos de vista y argumentos que manifiestan la necesidad de este tipo de proyecto.

El contexto instrumental, histórico y musical expuesto muestra de manera general lo que sucede en la música para tratar de comprenderla. Al final, se busca demostrar si los dos instrumentos intérpretes son importantes en el ensamble musical.

ABSTRACT

This document is the paper-based for the realization of a Recital for flute and collaborative piano with a repertoire of twentieth-century Hispanic-American composers, which exposes different points of view and arguments that shows the need for this kind of projects.

The instrumental, historical and musical context exposed, shows in a general way what happens in music in order to understand it. In the end, it is sought to demonstrate if the two interpreting instruments are important in the musical ensemble.

Contenido

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. OBJETIVOS.....	1
2.1. Objetivo General.....	1
2.2. Objetivos Específicos.....	2
3. JUSTIFICACION	2
4. MARCO DE REFERENCIA.....	3
4.1. Marco de antecedentes.....	3
4.1.1. Internacional.....	4
4.1.2. Nacional.....	4
4.1.3. Regional.....	5
4.2. Marco contextual.....	6
4.2.1. Compositores del siglo XX.....	6
4.3. Marco conceptual.....	7
4.3.1. Interpretación musical.....	7
4.3.2. El Piano.....	8
4.3.3. La flauta traversa:	11
4.3.4. La sonata.....	12
4.3.5. Suite	12
4.4. Marco teórico.....	17
4.1. Análisis musical.....	18
4.5. Marco histórico.....	19
4.5.1. Historia de la flauta traversa.....	19
4.5.2. Historia del piano	20
5. DISEÑO METODOLÓGICO.....	21
5.1. Paradigma de la investigación.....	21

5.2.	Enfoque metodológico de la investigación.....	22
5.3.	Método de recolección de datos.	22
5.4	Recursos	22
6.	ANÁLISIS MÚSICAL.	23
6.1.	Historia del tango.....	23
6.1.1.	Biografía del compositor:.....	23
6.1.2.	Información de la composición.	25
6.1.3.	Análisis.	27
6.2.	El Chulla Quiteño.....	55
6.2.1.	Biografía del compositor	55
6.2.2.	Información de la composición:.....	55
6.2.3.	Análisis.	56
6.3.	Reír llorando.....	62
6.3.1.	Biografía del compositor	63
6.3.2.	Información de la composición.....	64
6.3.3.	Análisis	64
6.4.	Suite Colombiana no. 1	72
6.4.1.	Biografía del compositor	73
6.4.2.	Información de la composición.....	74
6.4.3.	Análisis	75
6.5.	Sonata Simple.....	107
6.5.1.	Biografía del compositor.....	108
6.5.2.	Información de la composición.....	109
6.5.3.	Análisis.	109
6.6.	Amanecer Andino	140
6.6.1.	Biografía del compositor.....	141

6.6.2. Información de la composición.....	142
6.6.3. Análisis.	142
CONCLUSIONES.....	151
RECOMENDACIONES.....	152
REFERENCIAS.....	154
ANEXOS	158

TABLA DE FIGURAS

figura 1, Historia del tango, Bordel (compases 1-3)	28
figura 2, Historia del tango, Bordel (compases 14-16)	28
figura 3, Historia del tango, Bordel (compases 24-31)	29
Figura 4, Historia del tango, Bordel (compases 33-35)	29
Figura 5, Historia del tango, Bordel (compases 48-51)	30
figura 6, Historia del tango, Bordel. (compases 64-72)	30
Figura 7, Historia del tango, Bordel (compases 96-98)	31
Figura 8, Historia del tango, Bordel (compases 99- 102)	31
Figura 9, Historia del tango, Bordel (compases 107-109)	32
Figura 10, Historia del tango, Café (compases 1-6).....	33
figura 11, Historia del tango, Café, (compases 25-30).....	33
Figura 12, Historia del tango, Café, (compases 31-33).....	34
Figura 13, Historia del tango, Café, (compases 39-42).....	34
Figura 14, Historia del tango, Café, (compases 43-46).....	35
Figura 15, Historia del tango. Café (compas 51)	35
Figura 16, Historia del tango, Café, Compases (57 -60).....	35
Figura 17, Historia del tango, Café, (compases 65 -68).....	36
Figura 18, Historia del tango, Café, (compases 75 -78).....	37
Figura 19, Historia del tango, Café, (compases 113 -118).....	37
Figura 20, Historia del tango, Night club. (Compases 1 -9)	38
Figura 21, Historia del tango, Night club (compases 10 -12)	39
Figura 22, Historia del tango, Night club, (compases 18 -21)	39
Figura 23, Historia del tango, Night Club, (compases 27 - 35)	40
Figura 24, Historia del tango, Night Club, (compases 36- 39)	40
Figura 25, Historia del tango, Night Club,(compases 44- 47)	41
Figura 26, Historia del tango, Night Club, (compases 47- 53)	42
figura 27, Historia del tango, Night Club, (compases 53 - 58)	42
figura 28, Historia del tango, Night Club (compases 60 - 65)	43
Figura 29, Historia del tango, Night Club (compases 84 - 85)	43
Figura 30, Historia del tango, Night Club, (compases 87- 89)	44

figura 31, Historia del tango, Night Club, (compases 101 - 105)	44
figura 32, Historia del tango, Night Club, (compases 106 - 107)	45
figura 33, Historia del tango, Night club (compases 120 - 122)	45
figura 34, Historia del tango, Night Club, (compases 124 - 128)	46
figura 35, Historia del tango, Concert d´ajourd´hui , (Compases 1 -4).....	47
figura 36, Historia del tango, Concert d´ajourd´hui, (compases 9 - 12).....	48
Figura 37, Historia del tango, Concert d´ajourd´hui, (compases 13 - 16).....	48
figura 38, Historia del tango, Concert d´ajourd´hui, (compases 17 - 20).....	49
figura 39, Historia del tango, Concert d´ajourd´hui, (compases 25 - 32).....	49
figura 40, Historia del tango, Concert d´ajourd´hui, (compases 43 - 46).....	51
figura 41, Historia del tango, Concert d´ajourd´hui, (compases 51 - 54).....	51
figura 42, Historia del tango, Concert d´ajourd´hui, (compases 63- 66).....	52
figura 43, Historia del tango, Concert d´ajourd´hui, (compases 71- 74).....	52
figura 44, Historia del tango, Concert d´ajourd´hui, (compases 90-92).....	53
figura 45, Historia del tango, Concert d´ajourd´hui, (compases 98- 101).....	53
figura 46, Historia del tango, Concert d´ajourd´hui, (compases 102-104).....	54
figura 47, Historia del tango, Concert d´ajourd´hui, (compases 109-111).....	54
figura 48 Chulla quiteño, (compases 1-15)	57
figura 49 Chulla quiteño, (compases 16-33)	58
figura 50 Chulla quiteño, (compases 34-42)	59
figura 51 Chulla quiteño, (compases 43-59)	60
figura 52 Chulla quiteño, (compases 60-76)	60
figura 53 Chulla quiteño, (compases 77-85)	61
figura 54 , Chulla quiteño, (compases 86-100)	62
figura 55, Chulla quiteño, (compases 101-107)	62
figura 56. Reír llorando, (compases 1-8).....	66
figura 57, Reír llorando, (compases 9-16).....	67
figura 58, Reír llorando, (compases 17-24).....	67
figura 59, Reír llorando, (compases 25-32).....	68
figura 60, Reír llorando, (compases 33-44).....	69
figura 61, Reír llorando, (compases 41-48).....	69
figura 62, Reír llorando, (compases 49-57).....	70

figura 63, Reír llorando, (compases 58-64).....	71
figura 64, Reír llorando, (compases 65- 73).....	71
figura 65, Reír llorando, (compases 74-80).....	72
figura 66, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 1- 8)	76
figura 67, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 9-17)	77
figura 68, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 18-26)	78
figura 69, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 27- 34)	78
figura 70, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 35-43)	79
figura 71, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 44-49)	80
figura 72, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 50-58)	80
figura 73, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 59-65)	81
figura 74, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 66- 91)	81
figura 75, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 92- 102)	82
figura 76, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 103- 109).....	83
figura 77, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 1-16).....	84
figura 78, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 17-28).....	85
figura 79, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 29-35).....	86
figura 80, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 36 - 43).....	86
figura 81, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 44- 51).....	86
figura 82, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 52- 56).....	87
figura 83, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 56- 62).....	87
figura 84, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 63- 71).....	87
figura 85, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 72- 84).....	88
figura 86, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 85-92).....	89
figura 87, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 93-100).....	89
figura 88, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 101- 119).....	90
figura 89, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 120-128).....	90
figura 90, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 1-6).....	91
figura 91, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 7-13).....	92
figura 92, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 14, 21)	92
figura 93, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 22- 31).....	93
figura 94, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 32 - 39).....	93

figura 95, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 40- 49).....	94
figura 96, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 50 -57).....	94
figura 97, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 58-65).....	95
figura 98, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 66- 78).....	95
figura 99, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 79 -88).....	96
figura 100, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 1-9).....	97
figura 101, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 10- 18).....	98
figura 102, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 19-28).....	99
figura 103, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 29- 33).....	99
figura 104, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 34-41).....	100
figura 105, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 42- 49).....	101
figura 106, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 50 -60).....	102
figura 107, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 61- 68)	103
figura 108, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 69- 71).....	103
figura 109, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 72- 77).....	104
figura 110. Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 78- 84).....	104
figura 111, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 84- 96).....	105
figura 112, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 97-99).....	105
figura 113, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 100- 105).....	106
figura 114, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 106 - 112).....	106
figura 115, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 13- 16).....	107
figura 116, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 117- 120).....	107
figura 117, Sonata simple, 1mov, (compases 1-7)	111
figura 118, Sonata simple, 1mov, (compases 4 - 11)	112
figura 119, Sonata simple, 1mov, (compases 10 - 12)	113
figura 120, Sonata simple, 1mov, (compases 12-17)	114
figura 121, Sonata simple, 1mov, (compases 17- 25)	116
figura 122, Sonata simple, 1mov, (compases 24-32)	117
figura 123, Sonata simple, 1mov, (compases 34- 39)	118
figura 124, Sonata simple, 1mov, (compases 39-45)	119
figura 125, Sonata simple, 1mov, (compases 46-55)	121
figura 126, Sonata simple, 1mov, (compases 54- 59)	122

figura 127, Sonata simple, 1mov, (compases 60- 64)	123
figura 128, Sonata simple, 1mov, (compases 64- 71)	123
figura 129, Sonata simple, 1mov, (compases 72 -79)	124
figura 130, Sonata simple, 1mov, (compases 80-83)	125
figura 131, Sonata simple, 1mov, (compases 85-98)	126
figura 132, Sonata simple, 2mov, (compases 1-17)	128
figura 133, Sonata simple, 2mov, (compases 17-29)	129
figura 134, Sonata simple, 2mov, (compases 29-39)	131
figura 135, Sonata simple, 2mov, (compases 39-51)	132
figura 136, Sonata simple, 3mov, (compases 1-16)	135
figura 137, Sonata simple, 3mov, (compases 17 -30)	136
figura 138, Sonata simple, 3mov, (compases 29-43)	137
figura 139, Sonata simple, 3mov, (compases 41- 62)	138
figura 140, Sonata simple, 3mov, (compases 61- 74)	139
figura 141, Sonata simple, 3mov, (compases 75-82)	140
figura 142, Amanecer andino , (compases 1-8)	143
figura 143, Amanecer andino , (compases 9- 16)	144
figura 144, Amanecer andino, (compases 17- 24)	145
figura 145, Amanecer andino, (compases 25-34)	145
figura 146, Amanecer andino, (compases 35-42)	146
figura 147, Amanecer andino, (compases 43- 50)	147
figura 148, Amanecer andino, (compases 51-58)	147
figura 149, Amanecer andino, (compases 59-66)	148
figura 150 Amanecer andino, (compases 67- 74)	148
figura 151, Amanecer andino, (compases 75-81)	149
figura 152, Amanecer andino, (compases 82-86)	149
figura 153, Amanecer andino, (compases 87- 90)	150
figura 154, Amanecer andino, (compases 91-98)	150
figura 155, Amanecer andino, (compases 107-200)	151

LISTA DE PARTITURAS

1. Historie du tango

Adaptación para flauta y piano

I Bordel 1900

II Café 1930

III Night-club 1960

IV Concert d'aujourd'hui

Compositor: Astor Piazzolla (Argentina)

Arreglo: Dmitriy Varelas

2. El Chulla Quiteño

Pasacalle ecuatoriano para flauta y piano

Compositor: Alfredo Carpio

Arreglo: Eugenio Auz Sánchez (Ecuador)

3. Reír llorando

Pasillo ecuatoriano

Compositor: Carlos Amable Ortiz

Arreglo: Eugenio Auz Sánchez (Ecuador)

4. Suite Colombiana no. 1

I Preludio con ritmo de contradanza

II Bambuco allegro

III Danza Moderato

IV Aire Danzable Nariñense

Compositor: Javier Fajardo Chávez (Colombia)

5. Sonata Simple para flauta y piano

I Allegro non troppo

II Andante

III Allegro

Compositor: Joaquín Gutiérrez Heras (México)

6. Amanecer Andino

Bambuco

Compositor: José Revelo Burbano (Colombia)

Adaptación Iván De la Rosa

LA IMPORTANCIA DE LA FLAUTA TRAVERSA Y EL PIANO COLABORATIVO A TRAVÉS DEL RECITAL INTERPRETATIVO DE COMPOSITORES HISPANOAMERICANOS DEL SIGLO XX

1. INTRODUCCIÓN

La flauta travesa y el piano colaborativo han sido un formato instrumental muy importante en la historia. Tanta fue su trascendencia que compositores hispanoamericanos del siglo XX decidieron seguir apostándole a este formato resaltando y llevando al piano a un grado de dificultad en las obras, donde sus características técnicas dejan de ser un simple acompañamiento para encontrarse al mismo nivel del solista.

Por esta razón, nace el interés de rescatar al piano colaborativo como un instrumento indispensable y que, al lado de la flauta travesa se logre interpretar un repertorio donde se destaquen ambos instrumentos a partir de la interpretación. Lo anterior se va a realizar a través de obras de compositores hispanoamericanos del siglo XX como Astor Piazzolla de (Argentina), Alfredo Carpio Flores y Carlos Amable Ortiz de (Ecuador), Javier Fajardo y José Revelo Burbano de (Colombia), y Joaquín Gutiérrez Heras de (México).

Para ello se presenta un estudio donde se exponen ideas y nociones alrededor del tema expuesto. Posteriormente se llevará a cabo un análisis formal y estructural de cada obra finalizando con un recital interpretativo.

2. OBJETIVOS.

2.1. Objetivo General.

Interpretar un recital para flauta travesa y piano colaborativo con repertorio de compositores hispanoamericanos del siglo XX como, Astor Piazzolla, Alfredo Carpio Flores, Carlos Amable Ortiz, Javier Fajardo, Joaquín Gutiérrez Heras, José Revelo Burbano.

2.2. Objetivos Específicos.

- Identificar la importancia de la flauta traversa y el piano colaborativo en el recital interpretativo de compositores hispanoamericanos del siglo XX como Astor Piazzolla, Alfredo Carpio Flores, Carlos Amable Ortiz, Javier Fajardo, Joaquín Gutiérrez Heras, José Revelo Burbano.
- Analizar formalmente las obras que conforman el repertorio.

3. JUSTIFICACION

Este trabajo de grado interpretativo denominado “La importancia de la flauta traversa y el piano colaborativo a través del recital interpretativo de compositores hispanoamericanos del siglo XX” busca demostrar la importancia del piano colaborativo en la interpretación de este repertorio, siendo una problemática importante, la falta de fuentes bibliográficas que abordan el tema en Colombia, lo que convierte a esta investigación en una necesidad en el ámbito académico regional y nacional.

Frente a esta inquietud, este trabajo de grado plantea la siguiente idea: el piano colaborativo, es tan importante como la flauta traversa dentro del ensamble musical porque complementa la obra en su totalidad aportando significativamente en todos los aspectos musicales.

Entre las motivaciones encontradas para realizar esta investigación está resaltar el formato musical de los ensambles donde se destaquen las funciones de solista y acompañante.

Se encuentra un ejemplo en la siguiente cita: (Ocampo, 2013)

Las sonatas (como es el caso de la BWV 1030 del compositor Johann Sebastian Bach) no están compuestas en un formato común para la época, puesto que no presentan un instrumento solista con acompañamiento de bajo continuo, sino que tienen una parte

escrita expresamente para el clavecín que resulta igual de importante a la del instrumento melódico. (p.3)

Con lo anterior, se evidencia que el piano contribuye integralmente a la interpretación de la obra musical. El formato de flauta y clavecín (predecesor del piano) existía desde el barroco y el piano cumplía con la función de solista y acompañante.

A través de la historia se ha demostrado la importancia del piano colaborativo como observamos en el ejemplo anterior, pero es necesario recordar las características, habilidades y capacidades que este debe desarrollar con el fin de validar los conocimientos adquiridos durante los estudios realizados. Esto se comprueba con lo que afirma (Berrío, 2018):

“Las habilidades que un pianista acompañante debería desarrollar son: repentización (inmediatez con la que el pianista realiza el análisis y montaje del repertorio), conocimientos de ritmos y perfección en el pulso (sobre todo para el acompañamiento de la danza), agilidad en la realización de una reducción orquestal (para el acompañamiento a instrumentistas y para clases de dirección orquestal), la cual también implica un conocimiento pleno de la tímbrica instrumental; además del oído melódico y de la capacidad de adecuarse a la interpretación de la persona a la que se acompaña”. (p.4)

Se hace necesario, por tanto, explorar obras hispanoamericanas del siglo XX que hallan involucrado el piano colaborativo y la flauta donde se destaque la importancia de este y pueda evidenciarse a través del análisis formal y su posterior interpretación.

4. MARCO DE REFERENCIA

4.1. Marco de antecedentes.

El presente proyecto está respaldado a partir de tres documentos, a nivel internacional, nacional y regional, los cuales aportan de manera directa e indirecta a la realización del trabajo para el recital de grado.

4.1.1. Internacional.

- (Ruivo Silva & Sauerbronn Barros, 2014) The collaborator pianist: a study in the context of UDESC in Florianópolis. DAPesquisa v.9. Se expresa: “Debido a la naturaleza de las habilidades que domina (el pianista colaborativo), existe una gran demanda de este tipo de músicos en el mercado de la música clásica, tanto en el contexto global como en el caso particular de Brasil. Actualmente, el pianista colaborador comparte espacio con el pianista solista en varias instituciones de educación superior, no solo como intérprete (técnico), sino como docente en disciplinas afines a su actividad. Es importante destacar que el pianista colaborador no viene necesariamente a ocupar el lugar del solista, pero, como reconoce, (Unglaub A.R, 2006) en la sociedad en la que vivimos, el campo de actuación del solista se ha vuelto cada vez más restringido. Mientras que la actividad de ejecutar el piano colaborativo ha empezado a destacarse entre los pianistas.”

En este documento se evidencia una necesidad por mostrar el papel del pianista colaborativo y muestra la realidad de estos músicos en un plano profesional en el cual está muy presente en el campo de la música clásica. Esto se tiene en cuenta en este trabajo de grado y valida su pertinencia para desarrollar este tipo de muestras musicales como el presente recital.

4.1.2. Nacional.

- (Berrío, 2018) “Propuesta curricular para la inclusión del piano acompañante como pregrado en música “Universidad EAFIT. En este artículo se muestra la importancia de incluir al piano colaborativo en la carrera de pregrado destacando las habilidades que debe fortalecer el pianista colaborativo en las cuales se destaca la repentización, conocimientos de ritmos y perfección del pulso, agilidad en la realización de una reducción orquestal, conocimiento de tímbrica instrumental, oído melódico y adecuarse a la interpretación del solista, habilidades desarrolladas con la experiencia de acompañamiento y correpetición.

En este documento se destaca el papel que realiza el pianista colaborativo que según el comentario de (Berrío, 2018) “el pianista colaborativo es parte activa en la generación de ideas y conceptos que dan como resultado la obra a interpretar de manera conjunta” (p. 5) lo anterior evidencia la importancia del piano colaborativo a causa de que contribuye a la música como una unidad.

En esta propuesta se señala la diferencia entre el pianista colaborativo y el pianista solista en el que se resalta el papel que cumple el pianista colaborativo debido a que debe tener la destreza de un pianista solista en el aspecto técnico e interpretativo pero a diferencia del solista su ejecución musical se realiza a través del contacto con otros músicos generando nuevas ideas e interpretación, (Berrío, 2018), p 5.

Este artículo contribuye en el presente trabajo de grado debido a que resalta las habilidades del pianista colaborativo, las cuales son necesarias para realizar un mejor ensamble, se destaca la importancia del pianista colaborativo como parte activa del ensamble musical el cual colabora a que la música funcione como una unidad.

4.1.3. Regional

- (Bustamante, 2018) “Obras latinoamericanas para violín y guitarra - recital interpretativo” Universidad de Nariño, este trabajo de grado es una muestra interpretativa de repertorio académico de los países de Argentina, Cuba, Brasil y Colombia, se realiza una descripción histórica de la música latinoamericana, la cual contribuye a una mejor interpretación, también se realiza un aporte técnico a la interpretación del violín, basado en referentes y un análisis musical detallado. En la primera parte de este documento se describe al violín y la guitarra en su contexto histórico, su construcción y como es su funcionamiento como ensamble musical, la segunda parte de este documento se enfoca en la música latinoamericana, en los compositores de estas regiones y los contextos históricos que rodea cada obra, en la tercera parte se destaca las cualidades que necesita el violín para interpretar la música latinoamericana, por último se elabora un análisis formal de cada obra.

Este documento aporta al presente trabajo de grado al ser un referente de recital

interpretativo de música latinoamericana, por lo tanto su manera de exposición de análisis histórico y musical es un ejemplo para el presente documento en los aspectos de organización, de argumentación y de análisis, además presenta un dueto de un instrumento melódico y armónico en el cual se evidencia por medio del análisis la igualdad de importancia, lo anterior contribuye a demostrar que en el caso de este trabajo de grado, también se busca resaltar la importancia de la flauta y el piano colaborativo por medio de un recital interpretativo.

4.2. Marco contextual.

4.2.1. Compositores del siglo XX

Los compositores hispanoamericanos del siglo XX, son compositores que pertenecen a países de América, que fueron colonizados por España y por lo tanto tienen el idioma del español. (Revista Universidad Javeriana, 2019)

Estos compositores fueron inspirados por diferentes prácticas sociales y musicales de esta época, esto se ve reflejado en sus composiciones. las composiciones son diversas ya que tienen influencia de las corrientes de los finales del siglo XIX, como el estilo romántico tardío el post romanticismo el impresionismo, especialmente en los compositores de habla hispana se resaltó la corriente del nacionalismo, el cual se refiere al uso de recursos rítmicos armónicos y estructurales propios de la nación. (Oxford Dictionary, 2019)

En el siglo XX en América se observa la influencia de la música europea, con compositores como Claude Debussy que es considerado el primer músico moderno ya que utilizó una armonía diferente a la que se conocía, también utilizó diferentes escalas que procedían de otras culturas, también se ve la influencia de los patrones rítmicos utilizados en composiciones de Stravinsky y la armonía atonal de Schoenberg.

Los compositores del siglo XX de habla hispana utilizan diferentes influencias musicales como: la música autóctona, la música europea y la música africana, dando como resultado una música nueva. (Rasines, 2012)

Algunos compositores reconocidos de habla hispana del siglo XX son: Astor Piazzolla, José Barros, Antonio María Valencia, Manuel Ponce, Blas Galindo, Alfredo Carpio, Carlos Amable Ortiz, Joaquín Gutiérrez Heras, Javier Fajardo y José Revelo.

4.3. Marco conceptual.

4.3.1. Interpretación musical

El origen de la palabra interpretar es del latín *interpretāri*. En un sentido amplio significa, explicar o declarar el sentido de algo. Desde la filosofía, interpretar es parte del concepto de la hermenéutica: “el arte de explicar, traducir o interpretar”, esto surge por la necesidad de entender el proceso de la comunicación.

Entendiendo a la música como un lenguaje y una expresión artística, la interpretación musical es un proceso de comunicación. (Orlandini, 2012) afirma que consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales.

El intérprete musical es un intermediario entre compositor y audiencia, es un homólogo al traductor que a través de sus conocimientos en las lenguas, puede conectar a personas que no conocen el idioma del otro.

Los intérpretes surgieron de la necesidad de tener personas especializadas en conocimientos musicales capaces de reproducir las partituras creadas por los compositores. En un comienzo no eran indispensables porque la memoria y la transmisión oral de la música eran cotidianas, pero a medida que avanzaba el tiempo, la música se hizo más compleja, hubo la

necesidad de escribirla, los formatos musicales se ampliaron, y transmitir todo lo que ello comprendía necesito de especialistas en el campo.

4.3.2. El Piano.

Según la RAE, El piano, o pianoforte, es un instrumento musical de cuerdas generalmente metálicas dispuestas dentro de una caja de resonancia, que son golpeadas por macillos accionados desde un teclado. La clasificación de instrumentos musicales creada por Curt Sachs y Erich von Hornbostel, lo denomina como un cordófono simple.

El teclado está compuesto por teclas blancas y negras, distribuidas de manera horizontal. Son en total 88 teclas, de las cuales, 36 son negras y 52 blancas.

Existen distintas formas y tamaños de piano, como por ejemplo, los pianos de cola, verticales, electrónicos, entre otros. Según su forma, son los componentes estructurales como el armazón, la caja de resonancia, los mecanismos internos, los pedales y las cuerdas (ausentes en los pianos electrónicos).

El registro de un piano convencional es de siete octavas y una tercera menor, es decir desde un la -2 a un do 7. Desde la teoría de la música, el piano es muy versátil.

Puede tener un papel armónico, melódico, contrapuntístico y, todo lo anterior, al mismo tiempo. Técnicamente, es muy amplio, se pueden hacer notas rápidas y ligeras, como también lentas y pesadas. Es posible modificar el timbre y la intensidad del sonido cambiando la forma de tocar, agregando pedales, o usando otras técnicas propias de los estudiosos del piano.

El hecho de que este instrumento suene con solo presionar una tecla, lo convirtió en un artilugio práctico para el quehacer musical, porque facilitó su enseñanza. Esto influyó en el uso de este en distintos campos musicales, por no decir en la mayoría.

Actualmente, el piano es un instrumento universal y parte indeleble de la historia occidental. (Siepmann, 2003)

4.3.2.1. Piano colaborativo:

El piano es un instrumento musical que cumple distintas funciones dentro de una obra musical. En el caso de este recital, es la de acompañar, y en algunos momentos como solista. (Coromines, 2012) define: “Acompañar, etimológicamente es proveer a un solista de un acompañamiento o fondo musical. Se define como sonidos melódicos o polifónicos que acompañan a una melodía principal”

El término de piano colaborativo es una propuesta de nombre diferente a piano acompañante (Katz, 2009) comenta: “The old title seems to strike many as pejorative [...] as a result, a different word for this specialized art has come into common usage today: collaborative pianist”¹ (p. 3).; “El antiguo título parece ser peyorativo para muchos (...) como resultado, una palabra diferente para este arte especializado se ha vuelto común en el uso diario: pianista colaborativo”. Eso implica concebir al pianista como una persona íntegra en el ensamble, alguien que aporta y no un mero acompañante. Es una parte activa de la interpretación.

El origen del piano colaborativo como profesión inicia aproximadamente en el barroco alrededor del siglo XVII, cuando los tecladistas de gran habilidad realizaban y completaban los bajos figurados en el clavecín. Esto consistía en leer en la partitura un bajo con una cifra que indicaba el acorde que debía tocar encima de las notas. Se dice que el clavecín fue el primer teclado en el que se acompañó. Cabe mencionar que también eran músicos capaces de improvisar sobre estos bajos cifrados.

Lo anterior se demuestra por importantes tratados que trataron el tema, para esto (Pow, 2016) afirma que:

The importance of accompanying during the Baroque era is supported by the number of treatises written on the subject, such as Johann Heinichen’s *Der General-Bass*

in der Composition, Francesco Geminiani's The Art of Accompaniment, and Monsieur de Saint Lambert's Nouveau traité de l'accompagnement de clavecin, de l'orgue, et des autres instruments. In terms of repertoire, Johann Sebastian Bach was one of the first composers to make a substantial contribution to German accompanied keyboard music, with his sonatas for obbligato keyboard and instrument (...) (p. 16).

En el periodo clásico, durante del siglo XVIII, aparece el pianoforte. Este se diferencia del clavecín porque se pueden sostener las notas con el invento del pedal dándole una característica tímbrica especial y nuevas atmosferas en los fondos armónicos. También es importante nombrar el origen de la Sonata, que transgredió muchos formatos instrumentales entre ellos la Sonata para piano, y Sonatas para instrumentos solista y piano.

Por otro lado, los compositores empiezan a interesarse en el nuevo instrumento creando muchas obras, esto tuvo como consecuencia que el repertorio se fue volviendo más complejo para luego ser pensado exclusivamente para solistas. Esto afectó también en el acompañamiento que también se hizo más especializado. (Maters, 2011)) comenta al respecto: "Continuing in the tradition of great composer-keyboardists like Bach and Händel, Mozart and Beethoven often accompanied their own works, pieces written with significant keyboards parts suited to the composers' strengths as performers." (p. 17)

En el siglo XIX, aparecen los virtuosos concertinos Paganini y Liszt, esta fue la cumbre de los solistas y cuando el pianista acompañante se empieza a ver de manera despectiva. Esto se refleja en la forma de enseñanza del pianista alemán Robert Goldbeck, que en su forma de enseñar dividió sus estudiantes en tres grupos, así: el primer grupo incluía a los más talentosos que podían tocar el repertorio para piano solo de compositores importantes; el segundo compuesto por estudiantes que podrían hacer carreras en solitario o encontrar una carrera en la enseñanza; y el último grupo fue descrito como los peores de todos, aficionados torpes, a quienes se les permitió actuar con cantantes en el recital anual. (Pow, 2016) (p13)

Aunque el pianista acompañante perdió su estatus en este periodo, de este se puede resaltar el origen del Lied Alemán, obra para voz y acompañamiento, generalmente realizado con piano. (Adler, 1965) comenta al respecto: "Elevó el acompañamiento de piano desde una posición subordinada y lo designó como el portador de motivación psicológica para las letras de

sus canciones " p16 Esto pone en primer lado la importancia expresiva del acompañante, es parte integral de lo que se quiere expresar. Esto responde el problema de investigación de este trabajo. Lo dicho anteriormente sin duda corresponde al periodo del romanticismo.

Al finalizar el siglo XIX y a principios del XX nacen los vanguardismos, corrientes artísticas que buscaban llevar a un más allá las expresiones, se caracterizan por ser palabras terminadas en -ismo. El piano y en general la música hacen uso de nuevos lenguajes. Obviamente existen muchos ejemplos de acompañamiento al piano. Entre estos “ismos” se encuentra el Nacionalismo, tema de interés a este proyecto. Esta corriente hizo rescate de tradiciones, costumbres y expresiones artísticas, entre estas de música. Hace uso de ritmos del folclore regional o nacional. Esto es evidente en el repertorio de este recital y se demuestra la vida activa del acompañamiento al piano. (Katz, 2009)

4.3.3. La flauta traversa:

La flauta traversa es un instrumento musical de viento, que pertenece a la familia de las maderas, junto con las familias del clarinete, el oboe y el fagot tiene bisel, básicamente este instrumento es un tubo que se toca en forma horizontal y se compone de tres partes: cabeza, cuerpo y pie. Existen diferentes flautas traversas alrededor del mundo construidas de distintos materiales, actualmente está fabricada de: metal, plata, platino y oro, esto influye en el color del sonido, debido a que al realizar la vibración del aire con cada material se produce unas características diferentes. La flauta tiene un largo de 71 cm con un peso aproximado, dependiendo de su material de construcción, de 680 g. La traversa más usada es la que se encuentra con una afinación de Do la cual tiene un registro básico de tres octavas que van desde un Do 4, hasta un Do 7, aunque el registro con más uso se encuentra entre el Re4 y el La6.

Existen cuatro diferentes tipos de flauta: Las flautas de pico, también conocida como flauta dulce que se usa actualmente para el inicio de la práctica musical estudiantil y para la ejecución de música renacentista y barroca. “Olvidamos que hasta el decenio de 1720 aproximadamente gozaba de gran prestigio.” (Pierre, 1991); Las flautas oblicuas, son de un a

fabricación sencilla, es un tubo con ambos extremos abiertos y con orificios a lo largo de este. En Europa hay variedad de flautas oblicuas desde flautas rumanas hasta flautas griegas; Las flautas de pan son varios tubos de mismo o distinto tamaño dispuestos en una o dos filas rectas o ligeramente curva y finalmente la flauta traversa ya mencionada anteriormente.

4.3.4. La sonata.

La sonata es una forma musical que aparece a comienzos de la época clásica, originalmente esta fue una pieza para instrumentación sin un esquema, el origen del nombre viene desde la palabra "sonada", qué quería decir que era una composición con instrumentos y no cantada como la cantata, en el siglo XVII la palabra sonata ya indicaba que eran una serie de piezas diferentes.

Existen varios tipos de sonata la sonata barroca, la sonata a trío y la sonata clásica, cada uno de estos tipos varían su estructura.

La estructura básica expone: una exposición, un desarrollo y una reexposición.

En la época clásica predominó la sonata de tres movimientos, pero debido a su complejidad se agregó un cuarto movimiento.

Los compositores más representativos de sonatas son: Johan Sebastián Bach Joseph Haydn, Mozart Beethoven, Schubert chopin, Brahms y Liszt. (Zamacois., 1960)

4.3.5. Suite

La palabra Suite viene del francés, y su significado es sucesión y secuencia. Ulrich (1985) define suite como una agrupación de danzas bailadas o estilizadas y de movimientos sin relación alguna con la danza, especialmente en el Barroco.

Para las composiciones posteriores al barroco basadas en la forma Suite, (Latham, 2008) afirma:

En términos generales, la suite instrumental de finales del siglo XIX y comienzos del XX poco tuvo que ver con su forma barroca predecesora. Para la década de 1880 los movimientos tradicionales de danza se reemplazaban con una sucesión libre de danzas nacionales o suite populares, en ocasiones bajo un concepto programático (como las suites orquestales de Dvořák), o con números tomados de un ballet, una ópera o cualquier otra obra dramática arreglada como forma de concierto (*L'Arlésienne* de Bizet o la suite *Peer Gynt* de Grieg). (Urlich, 1977)

Lo anterior explica exactamente el caso de la Suite colombiana no. 1, obra presentada en este recital.

4.3.6. Tango

El tango es un género musical y baile que nace en los suburbios de la ciudad de Buenos Aires (Argentina) a finales del siglo XIX, su origen proviene de la población urbana con mayor pobreza la cual estaba compuesta por nativos e inmigrantes, este género musical tiene un estrecho vínculo con la delincuencia y la prostitución. (Norese, 2002)

El tango es conocido como un arte urbano, que utiliza un lenguaje dirigido a varios aspectos de lo cotidiano, expresando distintas emociones y tristezas del pueblo, especialmente con temáticas de desamor. esta música fue desarrollada en el contexto de bares y burdeles este aspecto contribuyó a que no fuera aceptada por la alta sociedad. (Pelinski, 2000)

La danza del tango es un baile popular que se caracteriza por su sensualidad, este baile se realiza en pareja.

La forma musical del tango generalmente es binaria compuesta de tema y estribillo o también ternaria, su formato instrumental es amplio en el que generalmente se destaca, la orquesta típica y el sexteto de dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo, siendo el bandoneón el protagonista.

Históricamente con fechas aproximadas el museo del tango, que gestiona la Academia Nacional del Tango de la República Argentina, destaca las siguientes etapas y subetapas del tango:

- Orígenes del tango (antes de 1895)
- La Guardia Vieja (1895-1925)
- La Eclosión (1895-1909)
- La formalización (1910-1925)
- La Guardia Nueva (1925-1950)
- La transformación (1925-1940)
- El Cuarenta: la exaltación (1940-1955)
- La vanguardia: la modernización (1955-1970)
- Período contemporáneo (1970-2000)
- La universalización (1970-1985)
- La perduración (1985-2000)
- Período actual (2000 en adelante)

4.3.7. Pasillo ecuatoriano.

El pasillo es una manera de expresión de la identidad del pueblo ecuatoriano este tipo de música está asociado a los pasillos clásicos. El pasillo es un poema cantado, que se interpreta en la mayoría de las regiones de Ecuador y en las distintas clases sociales. (ecuatoriana, 2004)

Este género musical es interpretado en diferentes ámbitos sociales como: rituales, actos festivos para la alabanza a santos patronos y procesiones.

El pasillo tiene una gran importancia en lo musical pero también en la memoria histórica de la población debido a que cada letra y cada nota musical recorre cada época y cada acontecimiento durante toda la historia ecuatoriana. (Instituto Nacional del patrimonio cultural, s.f)

El pasillo ecuatoriano tiene influencia del sanjuanito y el yaraví es debido a eso que este presenta la característica de ser lento y melancólico.

Las primeras grabaciones de este género musical fueron realizadas por el dueto Ecuador integrado por Enrique Ibañez Mora y Nicasio Safadi, pero el mayor representante de esta música la cual ha tenido un reconocimiento internacional fue Julio Jaramillo, cantante de la ciudad de Guayaquil el cual creo el pasillo rockelero cuya fecha de nacimiento es el 1° de octubre, este día fue declarado como el Día del Pasillo Ecuatoriano.

4.3.8. El bambuco.

El bambuco es un ritmo que tiene trascendencia ya que ha hecho parte de la historia del país de Colombia, y es por eso que el bambuco se vuelve un ritmo autóctono nacional, el bambuco tiene influencia de la música europea con algunos aspectos tradicionales.

Se dice que el ritmo de la del bambuco tiene un carácter con tristeza y alegría, este tiene la característica de tener una métrica a seis octavos, aunque también se interpreta en tres cuartos.

En el origen del bambuco existen varias hipótesis, la primera dice que el bambuco fue traído de África y no es semejante a la música española y de los indios, la segunda hipótesis dice que el bambuco es una mezcla de música española y música colombiana, la tercera es que el nombre fue escogido por unas fiestas de baile y canto de una comunidad indígena.

El bambuco se dice que es el resultado de la mezcla de las tres razas las cuales han estado en Colombia: la indígena, la española y la negra.

El bambuco se interpreta con varios instrumentos de cuerda acompañados por una percusión generalmente se utiliza la guitarra, el tiple a veces el requinto, la bandola y la percusión.

En el bambuco existe un instrumento emblemático este es el tiple, el cual se dice que tiene origen en el experimento con una guitarra española de cuatro cuerdas de tripa al cual se le agregaron cuerdas y se le redujo la caja.

los compositores más emblemáticos del bambuco son José A. Morales I, Pedro J Ramos y Arnulfo Briceño. (Mora, 2016)

4.3.9. Pasacalle ecuatoriano

Este es un ritmo musical y danza típica de Ecuador. Su origen data de principios del siglo XX, aunque hay evidencias históricas de algunas obras predecesoras de este ritmo. Se afirma que el predecesor directo del ritmo es el Pasodoble, una danza española que comparte todas las características musicales, y que ingresó a Ecuador a principios del siglo XIX. (Muñoz, 2009)

(Muñoz, 2009) también afirma:

El pasacalle se deriva evidentemente del pasodoble por las características musicales que comparten: mismo ritmo, mismo compás y misma estructura general. Además, su baile también tiene similitud con el pasodoble. Sin embargo, Mario Godoy afirma que la formación del pasacalle como ritmo ecuatoriano también tuvo otras influencias: la polca europea y peruana, difundida en el país por las bandas militares y por compositores como Carlos Amable Ortiz, quien también dirigía una banda; y el corrido mejicano, que ejerció su influencia en la primera mitad del siglo XX a través del cine y la discografía. (p.134)

Por otro lado, (Luzuriago, 2018) afirma:

La palabra pasacalle se utilizaba principalmente para referirse a la música ecuatoriana. Durante el siglo XX, específicamente en los años cuarenta, durante el auge de la radiodifusión en el Ecuador, la polka radicada en el país alcanzó una propia identidad llegando a convertirse en el pasacalle ecuatoriano, cantándole a las ciudades, a la belleza de la mujer, a los bellos paisajes. (p. 5)

(Mullo, 2009)muchos compositores han escrito el one step unido al pasacalle y lo denominan one step-pasacalle, este ritmo es originario de Estados Unidos. Desde la parte técnica se puede afirmar que está escrita en compás de 2/4.

4.3.10. Danza y Contradanza

La palabra danza viene del verbo danzar, es la acción y la manera de bailar. Dentro de las definiciones, se encuentra que es un sinónimo de habanera: baile de origen cubano o música y canto de la habanera. (Academia-Real, s.f)

Por otro lado, la contradanza tiene su origen en la danza campesina del folclor de Inglaterra, la palabra tiene su origen de “country dance”. La primera publicación de esta danza fue en *The English Dancing Master* (1651) de John Playford, donde se apreciaban tonadas folclóricas y pasos. La música estaba en forma binaria, en compás de 2/4 o 6/8; En Francia, donde fue muy popular, la contredanse se hizo cada vez más formal durante el siglo XVIII, dando origen a suites de contredanses de varios compositores, incluyendo a Mozart, Haydn y Beethoven. (Latham, 2008)

En Colombia, hay pocas investigaciones sobre el origen de la contradanza. Pero González Henríquez, (1988) hace un comentario importante sobre este ritmo:

La marcada inclinación del Libertador por este último ritmo merece consideración especial. en el estado actual de las investigaciones no hay muchas luces sobre el desarrollo de la contradanza en Colombia, Y la mayoría de las afirmaciones deben entenderse como hipotéticas. Parece ser que la contradanza más escuchada fue la española, aparecida en las cortes peninsulares como resultado de la influencia francesa (...). En todo caso, esta predilección del libertador tuvo su eco en el ejército republicano, que acostumbro incluir contradanzas en sus actos Marciales.

Lo anterior da una idea general sobre el origen del ritmo en Colombia y su influencia en compositores de la región que hacen rescate de este patrimonio sonoro, este es el caso de la de los movimientos de danza y contradanza de la Suite Colombiana de Javier Fajardo presentes en este trabajo de grado

4.4. Marco teórico.

4.1. Análisis musical.

El análisis musical que se realizó en este trabajo se basó en los tratados de varios autores como:

4.4.1.1. Análisis musical según Jan LaRue.

Jan en LaRue realiza un análisis musical a través del estilo, el muestra el camino para comprender la naturaleza de la forma y el movimiento musical a través de la experiencia musical, el plantea un análisis global del estilo musical el cual comprende todos los elementos necesarios para una mejor comprensión, el tipo de análisis que el plantea tiene en cuenta los fenómenos que participan en la música, el utiliza el proceso que va de lo general a lo particular, él estudia: el sonido, el timbre, la intensidad, los matices, la textura, la armonía, la melodía y el ritmo. (LaRue, 2004)

4.4.1.2. Análisis musical según Julio Bas

En este tratado se estudia las formas clásicas de la música, en éste se muestra los principios generales del ritmo, se habla del compás, como se realiza la formación de los motivos, cómo es la construcción de los periodos musicales cómo actúa el ritmo en la polifonía y habla acerca de las formas musicales básicas. (Bas, 1968)

4.4.1.3. Análisis musical según Joaquín Zamacois

Zamacois en su libro llamado *Curso de formas musicales*, realiza una guía para la comprensión del análisis de obras escritas bajo el concepto de forma, en este documento se habla acerca de las generalidades respecto a la forma, la definición de la forma, la inspiración y ponderación de la forma, la flexibilidad y variedad la clasificación de la forma, también identifica cada una de las formas con respecto a su estructura. (Zamacois., 1960)

4.5. Marco histórico.

4.5.1. Historia de la flauta traversa.

“La flauta es uno de los instrumentos más antiguos que existen. Sus orígenes se remontan a la prehistoria.” (Savat, 1984). Su construcción era rudimentaria, era un tubo cilíndrico de hueso o caña, con una embocadura en forma de bisel y orificios a lo largo del tubo. Este instrumento se encuentra en distintas culturas y civilizaciones dispersas por todo el mundo, hay diferentes tipos de flauta, que se han creado según las necesidades, algunas para rituales hacia los dioses, para entretenimiento, actividades de guerra y para amenizar celebraciones. “Las flautas más antiguas encontradas son la flauta de Istúriz (en los Pirineos) que tiene más de veinte mil años; y la flauta de las grutas del Placard con más de dieciséis mil años de antigüedad”. (Pierre, 1991)

En el siglo XII, este instrumento era utilizado por los soldados, mientras que la flauta de pico era preferida por la gente culta, a partir del siglo XIV llega a Alemania introducida por los bizantinos y comienza a tomar popularidad, en esta época ya se tiene una idea de lo que es el instrumento similar a la que conocemos hoy en día, la flauta comenzó a tener algunos cambios: un cilindro más ancho que los anteriores, les permitía que fuera más fácil de soplar y no estaba tan limitada en su registro. A comienzos del siglo XVI la flauta preferida era la de pico, ya que la flauta travesera en esta época estaba siendo rediseñada para lograr un sonido cálido, consistía en un instrumento construido de una sola pieza; las perforaciones eran completamente circulares y poseía seis orificios que se tapaban directamente con los dedos, además el de la embocadura que era circular. Esta estructura de la flauta se conservará por algo más de un siglo.

“En el Barroco la flauta traversa obtiene nuevamente una popularidad notable, siendo esta su época dorada donde se dio la mayor creación de obras para este instrumento” (Lojan, 2011), época muy importante para la evolución de la flauta, recibe el nombre de traverso, despierta el interés de compositores e instrumentistas, el Traverso se convierte en protagonista y sorprende la rápida aceptación y se toma en gran consideración por el crecimiento de la música de concierto, esto contribuye a varios aspectos musicales de la época como por ejemplo:

La música se hace compleja, ya que las partituras resultan cada vez más cromáticas, también las salas de concierto se amplían, las orquestas crecen en número de instrumentistas, los flautistas logran tocar con más proyección y en tonalidades más complicadas; se convierte un requerimiento extender la tesitura de la flauta. La evolución de la flauta traversa desde el barroco hasta llegada del siglo XIX fue debido a las necesidades precisas de compositores y músicos, ya que algunas complicaciones como: la afinación eran constantes; esta situación solucionó Théobald Boehm en la década de 1832. El alemán Theobald Boehm, construye una flauta de 15 agujeros, con un sistema de llaves que permitieran accionar con un solo dedo más de una llave. Este modelo de flauta, con algunas pequeñas modificaciones, es el que se usa hoy en día.

En la época del romanticismo, como hecho relevante la flauta traversa integra la orquesta sinfónica, esto implica la creación de bellos pasajes solistas en obras como las óperas de Rossini o los Ballets de Tchaikovski “músicos como Reinecke, Böhm y Doppler compusieron obras para la flauta, las cuales representan más una valía cuantitativa ya que no presentaron ninguna innovación para el instrumento.” (Lojan, 2011)

4.5.2. Historia del piano

El primer piano que existió fue fabricado por Bartolomeo Cristofori en el año 1709 en la ciudad de Florencia, Italia. Lo llamó *Clavicembalo col piano e forte*, o clave con piano y forte en español.

Aunque los instrumentos predecesores a este instrumento se remontan desde mucho antes, este invento marca un punto de inicio a lo que conocemos hoy en día como “piano” porque permitía modificar la intensidad del sonido, como su nombre lo identifica, del piano al forte.

La evolución de este artefacto se debe a Gottfried Silbermann, reconocido constructor de órganos y claves de Alemania. Y el primer músico que hizo famoso a este instrumento mejorado fue Carl Philipp Emanuel Bach, músico principal de la corte de Federico el Grande, además

segundo hijo del gran Johann Sebastian Bach. En este punto el piano de Silbermann relega al clavecín en importancia. El conocimiento que Carl Philipp tenía de este instrumento fue de admirar para Mozart, Clementi y Beethoven grandes compositores del instrumento.

La difusión del instrumento se la debe en gran medida a Johannes Zumpe, “el padre del piano comercial” quien elaboró instrumentos más económicos y rápidos de entregar, dirigido a un público de clase media emergente. Esto hizo que se expandiera rápidamente.

Cuando este instrumento llegó a Inglaterra, se inauguraron los conciertos públicos de piano, siendo Johann Christian Bach el pionero. A partir de este momento, el crecimiento del piano como instrumento fue irreversible. Muchos buscaron su evolución y las mejoras fueron permanentes.

Haciendo un salto grande, luego surgieron el piano de cola, el piano de pared, la pianola, entre otras creaciones. Y a partir de su encuentro con la electricidad, la portabilidad y los ahorros económicos para su producción, hicieron del piano un instrumento universal y accesible a cualquier persona en el mundo.

El piano ha desempeñado muchos roles durante su historia. Y aún hoy, sigue siendo importante en el ambiente musical por razones técnicas y prácticas, como se menciona en el anterior numeral. (Ingram, 1978) (Andrade, 1946)

5. DISEÑO METODOLÓGICO

5.1.Paradigma de la investigación.

Este documento está dentro del paradigma cualitativo, el cual recoge y evalúa datos en un ambiente natural que no están dentro de un estándar. Está en un campo interdisciplinario, busca explicar y comprender las experiencias humanas en situaciones que le permitan desarrollar nuevas ideas. También es cualitativo debido a que se trata de un estudio de una rama del arte, en

este caso la música. Además, resalta la importancia de la flauta traversa y el piano colaborativo a través del recital interpretativo de compositores hispanoamericanos del siglo XX, el anterior aspecto no es posible medir. (Juan Luis Álvarez-Gayou Jurgenson, s.f)

5.2.Enfoque metodológico de la investigación.

Este trabajo de grado se basó en el enfoque metodológico de la musicología sistemática, porque el principal objetivo del documento es sustentar, desde la teoría, la interpretación del repertorio de obras del siglo XX de compositores hispanoamericanos. Es decir, la hermenéutica musical es la principal en este trabajo de grado.

Este documento se encuentra en este enfoque, dado que realiza una descripción de antecedentes, conceptos, teorías y un análisis, recursos utilizados para la interpretación de este recital.

5.3.Método de recolección de datos.

El método de recolección de datos fue por medio de investigación de fuentes secundarias como: bibliográficas, artículos de revistas, páginas web, redes sociales y documentales.

5.4 Recursos

Recursos físicos: En este recital de grado se utiliza recursos físicos como: el escenario de la Pinacoteca Departamental de Nariño, el cual está provisionado de un piano de cola, el instrumento musical flauta traversa, se utiliza dos atriles, luces, micrófonos, cámara de vídeo y una consola de sonido.

Recursos humanos: Los recursos humanos utilizados en ese trabajo de grado son: los asesores de grado, el camarógrafo, el sonidista, académicos del departamento de música, ayudantes de la familia y apoyo logístico.

Recursos económicos: Este proyecto contó con el apoyo económico de familiares, y préstamo de elementos de sonido.

6. ANALISIS MUSICAL.

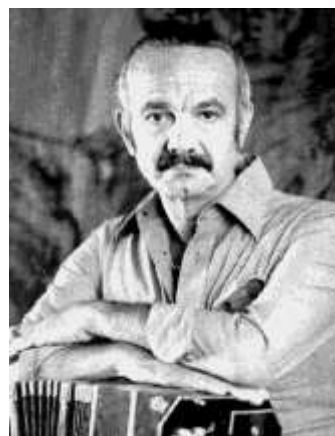
6.1. Historia del tango.

Compositor: Astor Piazzolla

Características:	Primer movimiento Bordel 1900	Segundo Movimiento Café 1930	Tercer Movimiento Night Club	Cuarto Movimiento Concert d'aujourd'hui
Tonalidad:	La mayor - La menor – La mayor	Mi menor - Mi mayor – Mi menor	La menor – La mayor- La menor	Armonía pos-tonal
Métrica:	2/4	4/4	4/4	4/4
Contexto armónico:	Tonal	Tonal	Tonal	Atonal
Forma:	Binaria	Ternaria	Binaria	Rondó

6.1.1. Biografía del compositor:

Astor Piazzolla (Mar de la Plata, 11 de Marzo de 1921 - Buenos Aires, 4 de Julio de 1992) es un músico argentino reconocido en todo el mundo por sus renombradas composiciones, era distinguido como un genio de la música, ya que fue un personaje que parte la historia del tango, convierte el tango tradicional en un nuevo tango. (Noctambulos en red, 2012)



En 1939 Astor Piazzolla comienza a estudiar composición con Alberto Ginastera, a la edad de 18 años, al realizar sus primeros arreglos para la orquesta de Aníbal Troilo, empezaron a darse cuenta que eran tangos diferentes, los cuales en esta época era una controversia, debido a que en argentina toda la música se podía transformar, pero no podía cambiar el tango tradicional. (Gorin, 2003)

En 1953 Piazzolla, realiza una obra sinfónica, con la cual gana una beca por el gobierno francés y comienza sus estudios con Nadia Boulanger, quien dio a Piazzolla elementos necesarios para que siga revolucionando con el nuevo tango, En 1955 al volver a Buenos aires forma agrupaciones como: el Octeto de Buenos aires, que fue reconocido por iniciar con el tango moderno, en 1960 forma al Quinteto Nuevo Tango, reconocida agrupación que lleva a que Astor Piazzolla logre mostrar sus composiciones con un nuevo estilo, y con su propia esencia.

En 1963 compone Tres Tangos sinfónicos, composición con la cual gana el Premio Kirsch, en 1965 graba dos de sus más importantes trabajos, Concierto en el Philharmonic Hall de New York y El Tango con Edmundo Rivero y textos de Jorge Luis Borges. (Pelossi, 2016)

En 1968 Piazzolla comienza a laborar con el poeta Horacio Ferrer, con el cual compuso canciones en ritmo de tango, compuso la canción María de Buenos Aires, conocida como “operita” y un año más tarde la canción balada para un loco, con la cual participaron en el primer festival iberoamericano de la canción, en el cual obtuvieron el segundo puesto, lo que tuvo gran controversia.

En 1971 forma la agrupación el conjunto nueve, el conjunto de cámara que Piazzolla siempre quiso tener, para este conjunto, Piazzolla elaboró los trabajos más complejos, más adelante la agrupación se descompuso, debido a la dificultad para sostenerlo. En 1978 forma

nuevamente la agrupación el Quinteto, con la cual recorre el mundo mostrando su valioso trabajo, en esta época Piazzolla retoma la composición sinfónica y de cámara. (Kurin, 1997)

En 1983 logra presentarse en el Teatro Colon con su reconocido concierto para bandoneón y orquesta sinfónica, presentación significativa para la vida del compositor, debido a que es uno de los teatros más reconocidos de su país, en 1986 recibe en Paris el premio Cesar, por la banda sonora “el exilio de Gardel” " y graba junto a Gary Burton la Suite for Vibraphone and New Tango Quintet, en vivo en el festival de Jazz de Montreux, Suiza. (Brunelli, 2008)

En 1989 forma la que sería su última agrupación, llamada el Sexteto Nuevo Tango, con el cual realiza su último concierto en el Teatro Opera de Buenos Aires, en el mismo año se presenta como solista por Estados Unidos, Inglaterra y Alemania, en 1992, debido a las consecuencias de una trombosis muere en Buenos Aires. (Azzi, 2002) (Piazzolla.org, s.f) (Revista diapason, s.f)

6.1.2. Información de la composición.

Es una composición escrita por Piazzolla en 1986, su principal formato es para flauta y guitarra. Esta obra es muy reconocida dentro del repertorio para flauta, pero también hay muchas versiones de la obra que tienen diferentes formatos: se ha realizado transcripciones para violín, cuarteto de saxofones y cuarteto de clarinetes. Esta obra tiene un reconocimiento dentro del ámbito de la música académica, ya que ha sido interpretada en innumerables escenarios y es una referencia del tango para el mundo.

- Inspiración:

En la época en que Piazzolla compone la historia del tango, tenía una estrecha relación con Horacio Ferrer, un escritor, poeta e historiador del tango, compuso más de doscientas canciones y escribió varios libros de poesía e historia del tango. Ferrer era un colaborador de Piazzolla, ya que escribió algunas las letras de sus canciones más trascendentales.

Ferrer publica “El libro del tango” una gran enciclopedia compuesta de tres tomos, es una de los estudios más profundos realizados sobre el tango. (Ferrer, 1980)

“La historia del tango es la versión musical de las crónicas narradas en “el libro del tango” de Ferrer, ya que tienen un orden histórico y representa en cada movimiento el estilo de cada

época”. (Lerman, 2003)

- **Bordel (1900).**

“El tango comienza en buenos aires en 1882 y los primeros instrumentos que lo tocaban eran guitarra y flauta. Esta música debe ser tocada con mucha picardía y gracia para visualizar las alegrías de las francesas, italianas y españolas que vivían en esos burdeles, coqueteando con los policías, ladrones, marineros y malevos que los visitaban. Esta época era completamente diferente a todas. El tango era alegre” (Piazzolla, 1986) Este movimiento es como una milonga, ya que tiene un ritmo vivo y marcado, la milonga es un género musical folclórico de Argentina y Uruguay, que contiene elementos rítmicos africanos e influencias de danzas criollas de Buenos aires y Montevideo, la milonga hizo grandes aportaciones al comienzo del tango.

- **Café (1930).**

“Otra época del tango Se escuchaba y no solo se bailaba como en 1900. Era más musical y romántico. Las orquestas de tango estaban formadas por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo. A veces se cantaba. La transformación era total. Más lento, nuevas armonías y yo diría muy melancólico”. (Piazzolla, 1986)

En este movimiento Piazzolla transmite lo bello del tango a través de su melodía sutil y romántica, se muestra claramente que en esta época tenían más importancia las melodías lentas y tristes, en este movimiento por medio de armonías diferentes, se marca el cambio en el tango, que se convierte en una representación de las situaciones difíciles de los argentinos.

- **Night Club (1960).**

- “La época internacional, el tango triunfa en Europa. Comienza una nueva época transformante. La gente concurre a los night-clubs para escuchar seriamente el nuevo tango. La revolución y cambio total de ciertas formas de viejo tango. No bailable, si escuchable.

Música para los músicos”. (Piazzolla, 1986)

-

Este movimiento muestra el tango nuevo incursionado por Piazzolla, quien representó por medio de recursos de jazz y de la música europea, una nueva manera de componer los tangos argentinos.

En esta época hubo gran polémica en la incursión de desarrollar el tango, como lo hizo Piazzolla, ya que estaba arraigado el tango tradicional y podía cambiar todo género musical, menos el tango.

- **Concierto de hoy (1990).**

“Esta es la música de tango con conceptos de la nueva música. Escancia del tango con reminiscencias de Bartok, Stravinsky y otros. Este es el tango de hoy y del futuro. Abajo está el tango, arriba esta la música. Una música donde se escucha la historia del tango con un agregado, la nueva música”. (Piazzolla, 1986)

En este último movimiento Piazzolla logra combinar las técnicas compositivas aprendidas en Europa con la maestra Nadia, con el género popular del tango, Piazzolla logra llevar al tango a salas de concierto y crea un interés del tango a los músicos del mundo.

6.1.3. Análisis.

Bordel (1900).

El primer movimiento está en tonalidad de La mayor, luego tiene una modulación a la menor y vuelve a la tonalidad de origen, el movimiento se encuentra en la métrica de 2/4, y se estructurar de la siguiente manera:

Introducción	Parte A	Interludio	Parte B	Interludio	Parte cadencial
1- 12	13 -47	48- 60	61- 94	95- 105	106- 113

En la introducción, se presenta una indicación de tempo de *Molto giocoso* corchea con un valor igual a 180 bpm. La melodía de la flauta se encuentra entre la tónica y la dominante. En la primera frase, la flauta se encuentra sin acompañamiento. El pianista responde con algunos golpes rítmicos realizados en la caja del piano. Esta primera frase se encuentra en una dinámica de Forte.

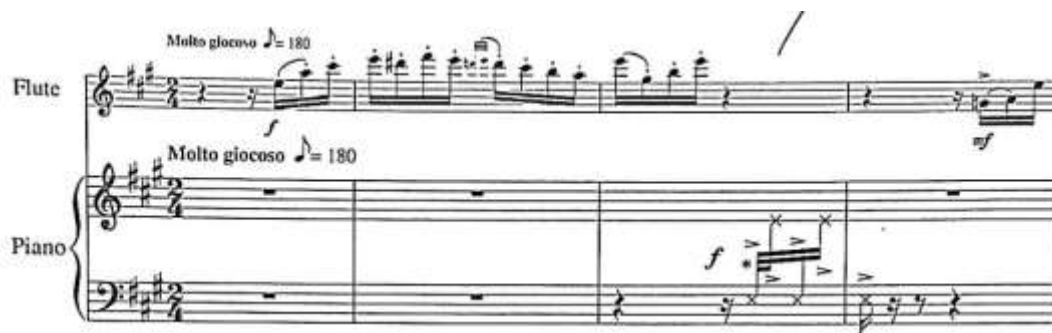


figura 1, Historia del tango, Bordel (compases 1-3)

La melodía se desenvuelve alrededor del acorde de dominante, la frase se culmina con el piano en una armonía V - I

La parte A tiene una melodía descendente que es realizada por la flauta travesa, presenta articulaciones en *staccato* y otras acentuaciones. El piano realiza un ritmo de milonga, basado en el ritmo de las habaneras.



figura 2, Historia del tango, Bordel (compases 14-16)

A continuación, el piano continúa marcando el ritmo mencionado anteriormente. La flauta se desarrolla con secuencias melódicas de semicorcheas y tresillos de semicorchea. El bajo desarrolla un movimiento cromático descendente.



figura 3, Historia del tango, Bordel (compases 24-31)

En esta parte la melodía pasa por la tónica y la dominante, destacándose la acentuación y el *glissando*. Esto resalta sonidos característicos del tango. El piano añade una textura armónica interesante.



Figura 4, Historia del tango, Bordel (compases 33-35)

La parte A culmina con tres acordes a manera de cadencia V/V – V – I.

El siguiente interludio presenta una armonía por círculo de quintas, iniciando en el iv y culminando en I. Esta armonía se mantiene dos veces. La principal característica de la melodía de este fragmento son las acentuaciones en ciertas semicorcheas.

El interludio finaliza con una armonia que se caracteriza por ser un cromatismo de I a V, al final se resuelve en la paralela menor de La mayor.



Figura 5, Historia del tango, Bordel (compases 48-51)

La parte B de la obra se encuentra en la tonalidad de La menor. Este fragmento está en un carácter del *molto accentuato* en donde la flauta destaca su registro grave y acentos, esto genera una sensación de misterio. El piano hace un diseño armónico que ayuda a generar esta atmosfera.



figura 6, Historia del tango, Bordel. (compases 64-72)

El segundo interludio comienza con una frase en La menor. El piano hace una progresión armónica que se caracteriza por mantener un pedal en el bajo con la nota Mí, mientras que la

mano derecha realiza un ritmo con distintos acordes. La flauta se mantiene en la nota Mí, en diferentes octavas y con una dinámica de *forte*. Este fragmento tiene modelo rítmico nuevo:



Figura 7, Historia del tango, Bordel (compases 96-98)

En la siguiente sección se maneja un dialogo de pregunta-respuesta entre ambos instrumentos. La flauta realiza una melodía rítmica, que es respondida por el piano con golpes percutidos.

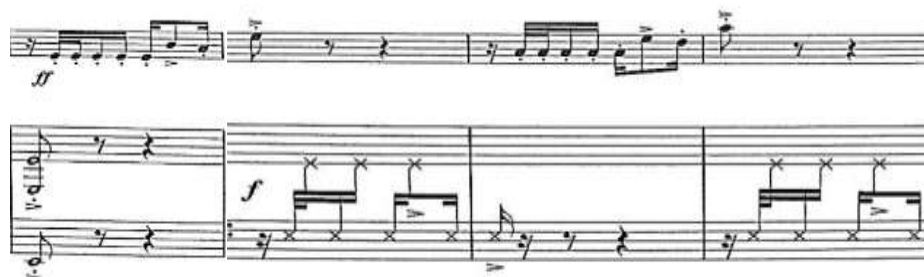


Figura 8, Historia del tango, Bordel (compases 99- 102)

La parte cadencial repite el material rítmico-melódico de la introducción en *fortissimo*, pero con un acompañamiento de sonidos agudos en el piano.



Figura 9, Historia del tango, Bordel (compases 107-109)

El movimiento finaliza con la indicación de regresar al compás 9 y sigue hasta la indicación de fin del compás 25.

Café (1930).

El segundo movimiento se encuentra en una métrica de 4/4, se presenta en forma ternaria. El movimiento se encuentra en la tonalidad de Mi menor. En el compás 52 modula a la tonalidad de Mi mayor, y más adelante vuelve a la tonalidad de origen, su estructura es:

Introducción	Parte A	Parte B	Parte A´	Final
1- 14	15 -51	52- 81	82- 107	108- 113

La introducción tiene una indicación de tempo de *Andante rubato*, el tempo es de negra igual 70 bpm. Comienza en la tonalidad de Mi menor. En este fragmento se encuentran una melodía realizada por las dos manos en una dinámica de piano en donde es protagonista es el piano.



Figura 10, Historia del tango, Café (compases 1-6)

En la segunda frase se realiza una cadencia, en donde se realiza un acorde V9, este acorde se enlaza con la última frase que modula a La menor – Si menor – Mi menor.

La parte A comienza con el mismo material rítmico-melódico de la introducción, en esta sección la flauta tiene una melodía sencilla con una dinámica de *mezzo forte* y un carácter *molto espressivo*. En la primera parte de esta sección se repite la armonía de la introducción, en la cuarta frase se modula a G empezando en el ii°7, esto muestra claramente el uso de la escala artificial. Porque se hace el uso de la nota mi bemol.



figura 11, Historia del tango, Café, (compases 25-30)

En la quinta frase aparece un nuevo material rítmico, el cual es marcado por un *accelerando*, y muestra una dinámica de *forte*, el piano realiza unos quintillos.



Figura 12, Historia del tango, Café, (compases 31-33)

En la siguiente frase se realiza en la armonía un cromatismo observable en el bajo que transcurre desde un si bemol hasta fa sostenido, este corresponde a la armonía de $\text{iii}^6 - \text{IV}^b9 - \text{bii}^6 - \text{III} - \text{V}7$, luego se va al $\text{V}7$ de la tónica. La melodía es una secuencia que se repite varias veces.

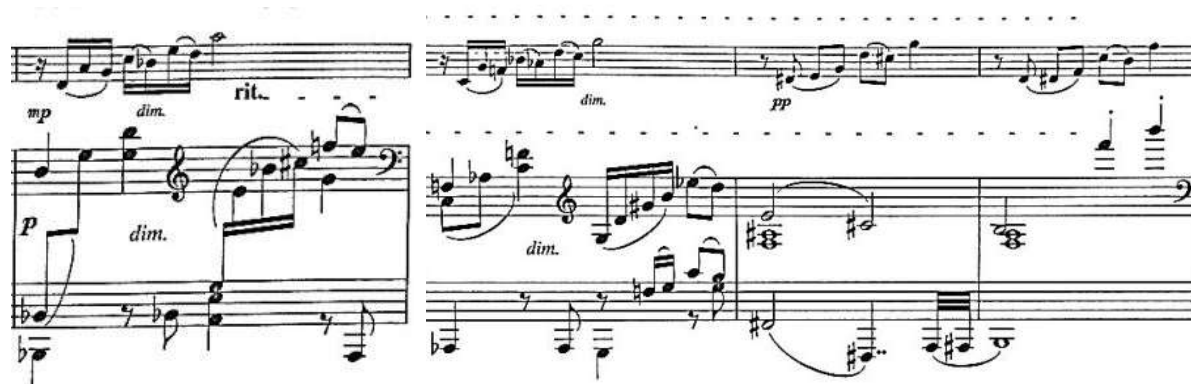


Figura 13, Historia del tango, Café, (compases 39-42)

Desde el compás 43 comienza una *cadenza*, la cual es indicada con *Tempo meno*, tiempo negro igual 70bpm, en ese fragmento la flauta retoma la melodía principal, en una dinámica de *pianísimo* y un carácter de *dolce*.



Figura 14, Historia del tango, Café, (compases 43-46)

La parte A culmina con un compás en la que el piano realiza un motivo rítmico sobre el acorde de la tónica:

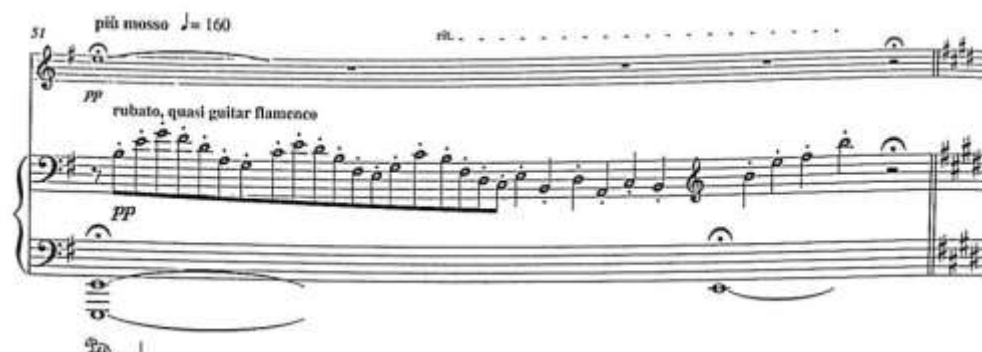


Figura 15, Historia del tango. Café (compas 51)

En la parte B se modula a la tonalidad de Mi mayor. La primera frase comienza con un carácter *Andantino* y el tempo es negra igual 80, en una dinámica de *mezzo piano*, en esta sección se presenta un nuevo motivo, se puede observar un pedal armónico, mientras la mano derecha mantiene el acorde de Mi mayor, el bajo hace un cromatismo de Mi a La. Luego hay una transición que va hacia Do sostenido mayor el V7 del ii



Figura 16, Historia del tango, Café, Compases (57 -60)

Luego hay una transición, la progresión armónica es: ii – V7 – iii – vi - #iv° - III+ - III – V7

La segunda frase se encuentra en una dinámica de *piano*, la flauta realiza una figura rítmico-melódica que se repetirá tres compases, para luego llegar al calderón. El piano realiza un

acompañamiento, se caracteriza por un movimiento cromático descendente en el bajo. Esto es similar al presentado al principio de la parte mayor vista antes. Termina en el acorde de III.



Figura 17, Historia del tango, Café, (compases 65 -68)

La siguiente frase se encuentra alrededor del I, utiliza acordes que funcionan como notas agregadas, suspensiones y notas de paso.



Figura 18, Historia del tango, Café, (compases 75 -78)

La siguiente parte de la cadenza el piano presenta acordes arpegiados y con una melodía cantáble. La armonía es cromática descendente. Termina con los acordes $iii6 - iii^{\circ}6 - I$

Para culminar la parte B, se repite la segunda frase de dicha sección y cierra con un calderón.

La parte A' repite de manera idéntica toda la parte A, y omite la parte cadencial o de puente.

La sección final está basada en una progresión armónica descendente de acordes de i o I que pasa por las tonalidades de Mi bemol menor – Re menor – Do sostenido menor – Do menor – Si menor – Si bemol menor – La menor – La bemol menor. Este último se enlaza por enarmonía con el Vb13 de la tonalidad original, para cerrar con el i y un calderón.



Figura 19, Historia del tango, Café, (compases 113 -118)

Night-club (1960)

El tercer movimiento tiene la siguiente estructura:

Parte A	Parte B	Parte C	Parte A´	Parte B´	Parte C´
1-35	36 - 53	54- 68	69- 86	87- 107	108- 128.



Figura 20, Historia del tango, Night club. (Compases 1 -9)

La parte A, esta con un carácter de *deciso* con el tempo negra igual a 140 bpm y se encuentra en una dinámica de *forte*, comienza con una escala cromática ascendente. En el bajo del piano se encuentra una línea melódica que desciende de manera cromática, mientras la melodía de la flauta tiene pocas notas, con un ritmo que combina corcheas y semicorcheas.

Luego se mantiene el material rítmico-melódico de la flauta, la armonía del piano se caracteriza por hacer un pedal en el bajo, mientras la mano derecha se mueve con la armonía de la anterior parte.



Figura 21, Historia del tango, Night club (compases 10 -12)

Las siguientes dos frases se encuentran en una dinámica de *fortissimo*, se presenta un material rítmico-melódico nuevo y más cantáble que el motivo original, la armonía se mueve en el círculo de cuartas ascendente que empieza en el iv y culmina en i, al final de esto, el bajo hace una escala como transición hacia el iv.



Figura 22, Historia del tango, Night club, (compases 18 -21)

En la siguiente parte la armonía es iv – VII – v – i - #vi° - V7/V – V

La última sección de la parte A está indicada con un lento, *molto cantabile*, el piano realiza arpeggios mientras la flauta presenta la melodía con un mismo motivo.

27 Lento molto cantabile $\text{♩} = 30$

Lento molto cantabile $\text{♩} = 30$

31

28 234 H.L.

33

Figura 23, Historia del tango, Night Club, (compases 27 - 35)

La parte B se presenta con un carácter pasante y tristemente, comienza con una melodía cantáble, mientras que el piano realiza arpeggios. En las primeras dos frases pasa por las tonalidades de La mayor – Mi mayor – Do sostenido disminuido - Fa sostenido menor.

36 Pesante (a T° 2°) tristamente $\text{♩} = 70$

pp Pesante (a T° 2°) tristamente $\text{♩} = 70$

pp

38

Figura 24, Historia del tango, Night Club, (compases 36- 39)

La tercera frase se encuentra con un carácter a tempo *Lentamente y cantábile*, y en una dinámica de *piano*, comienza en Fa sostenido menor y regresa a La menor. El piano realiza una armonía en donde el bajo va descendiendo cromáticamente.

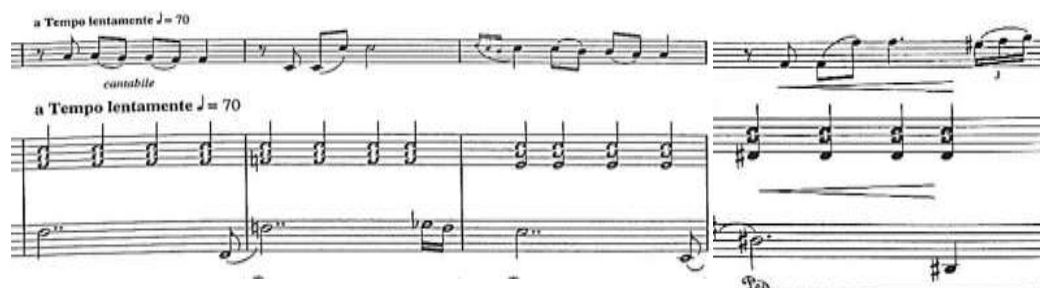


Figura 25, Historia del tango, Night Club,(compases 44- 47)

La cuarta frase está con una dinámica de *mezzo forte*. La flauta repite el mismo motivo de melodía cada compás y el piano una armonía con arpeggios. La armonía se mueve entre IVmaj7 y iiim7 en diferentes inversiones. Termina sobre el IV.





Figura 26, Historia del tango, Night Club, (compases 47- 53)

En la parte C se regresa a la tonalidad original, se encuentra con un carácter *deciso* y tiene la característica de tener ritmo marcado. El piano realiza un motivo rítmico-melódico, mientras que la flauta acompaña con un motivo rítmico. En esta sección se realiza la misma armonía que en la primera frase de la parte A.

figura 27, Historia del tango, Night Club, (compases 53 - 58)

En el compás 60 cambia al compás de 6/8, en una dinámica de *forte*, se realiza una progresión de acordes que se construye sobre el cromatismo que realiza el bajo entre la nota mi y si. En el siguiente fragmento, se realiza secuencias en semicorcheas sobre las notas de la tónica.

Después de esto cambia la métrica a 4/4 y hay tres compases que funcionan como corte para reexponer.



figura 28, Historia del tango, Night Club (compases 60 - 65)

La parte A' es un fragmento que se repite de manera idéntica a la parte A en los primeros 16 compases, luego hay la siguiente transición donde se hace un cromatismo descendente desde el bajo en la nota do hasta fa. Los acordes están desde La menor hasta re menor, ambas en primera inversión.



Figura 29, Historia del tango, Night Club (compases 84 - 85)

La parte B' es idéntica, exceptuando los acordes en arpeggios que se hacían en el piano. Ahora el ritmo es más lento y se destaca por contener una apoyatura.



Figura 30, Historia del tango, Night Club, (compases 87- 89)

Al culminar la parte B' se encuentra un nuevo material y se realiza una progresión melódica descendente que pasa por las tonalidades IVmaj7 – iim7 – iim7 en la primera parte, luego hace III6/5– iii°6/5 - II6 – ii°6 – I6 – i°6 – bVII6 – bIII2 – bVI6 – v6 – vii° - II13



figura 31, Historia del tango, Night Club, (compases 101 - 105)

Los últimos dos compases realiza la siguiente progresión bVI6 – v6 – vii° - II13



figura 32, Historia del tango, Night Club, (compases 106 - 107)

La parte C' se encuentra en una dinámica de *fortísimo*, se desarrolla el motivo que aparece en el compás 63 de la parte C.



figura 33, Historia del tango, Night club (compases 120 - 122)

Finaliza con una parte rítmica en 4/4 donde ambos instrumentos realizan el mismo motivo rítmico sobre la nota Mi. Se realizando un *glissando* en el piano y un *frullato* en la flauta. Ambos resuelven a la tónica con la dinámica de *fortísimo*.



figura 34, Historia del tango, Night Club, (compases 124 - 128)

Concert d'aujourd'hui (1990)

El último movimiento tiene forma de rondó, y se encuentra estructurado de la siguiente manera:

Introducción	Parte A	Parte B	Puente	Parte C	Parte A	Final
1-4	5-16	17- 30	31- 50	51- 74	75- 89	90- 112

En este movimiento Piazzolla explora la armonía que surge en el siglo XX. Utiliza la tonalidad extendida, cromatismos, politonalidad, enarmonías y poliacordes, tercera o quinta.

En la introducción, el piano comienza con un tempo *Presto, molto ritmico* y en una dinámica de *forte*, realiza una figura de negra con punto, corchea y negra. Esta figura estará presente en gran parte de la pieza.

La obra se construye con la lógica interválica, es decir, las secuencias que se repiten tienen en cuenta la distancia de los anteriores motivos.

El bajo se destaca en los acentos. Se puede encontrar la nota La como centro transitorio, Fa sostenido como anacrusa del Sol, luego se repite lo anterior dicho y se hace Mi anacrusa para el siguiente La. Los intervallos del movimiento del bajo son sexta mayor, segunda menor, y cuarta en la anacrusa hacia La.

En la mano derecha se observa un acorde que se construye con los intervallos de tercera mayor, tercera mayor y cuarta justa. Este acorde es extraño a la armonía tonal y está en búsqueda de nuevos colores.

En el quinto compás ingresa la flauta haciendo corcheas, hace acentos en cada tres corcheas. La melodía que se resalta por los acentos es cromática y ondulada.



figura 35, Historia del tango, Concert d'aujourd'hui , (Compases 1 -4)

En la parte A, el piano continuó haciendo la misma rítmica, luego el movimiento interválico que hace el bajo y mano derecha se repite, pero va ascendiendo cromáticamente. Los acordes que realiza la mano derecha van cambiando, son acordes mayores con séptima mayor en tercera inversión.



figura 36, Historia del tango, Concert d'aujourd'hui, (compases 9 - 12)

Luego continúa la transición, la flauta comienza realizando una melodía que comienza con la nota Mi, repetidas veces y luego hace una melodía cromática descendente hacia la nota Do sostenido. El piano comienza una articulación rítmica y luego hace melodías cromáticas sin un centro tonal y con un movimiento descendente.

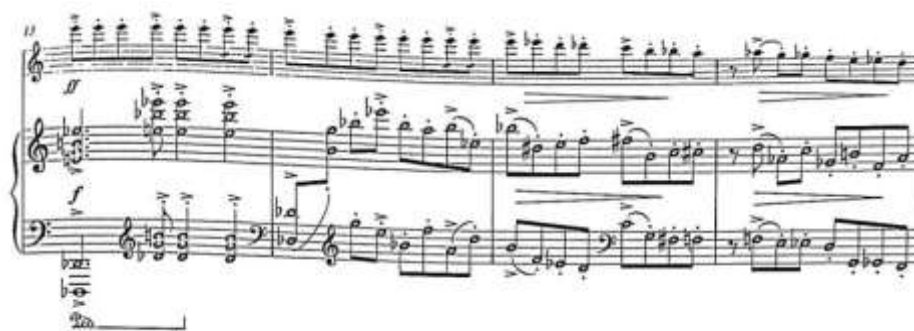


Figura 37, Historia del tango, Concert d'aujourd'hui, (compases 13 - 16)

La parte B comienza en una dinámica de *mezzo piano*; En la primera parte, cada dos compases la flauta realiza una secuencia. Esto se repite cinco veces, sobre las notas de Do sostenido y Sol sostenido.

En el piano, el bajo comienza en la nota de Mi, en la parte superior hay una construcción de acordes basada en intervalos. Empieza con solo la nota de Sol sostenido y luego a partir de Si bemol, los intervalos segunda menor, tercera mayor y tercera mayor. El piano va cambiando cada dos compases el bajo, en el bajo y en el acompañamiento. El bajo va descendiendo cada dos compases una tercera mayor, eso hasta llegar a La bemol. Luego realiza Mi natural para conectar lo siguiente. La melodía se mantiene como se mencionó anteriormente.



figura 38, Historia del tango, Concert d'aujourd'hui, (compases 17 - 20)

La tercera frase de la parte B, el bajo hace algo muy similar a lo que sucede en el principio, en cada compás va descendiendo cromáticamente desde Re hasta Do natural. La melodía se mantiene un registro agudo, toma la rítmica del principio en los acentos.



figura 39, Historia del tango, Concert d'aujourd'hui, (compases 25 - 32)

A continuación, se construye una transición hacia un clímax. en el que tocan la flauta y el piano, el ritmo es similar a lo mencionado en el anterior párrafo. Empieza con una dinámica de piano y va ascendiendo hasta el fortísimo del compás 42. En los primeros cuatro compases de

esta transición el bajo hace un intervalo de sexta disminuida entre si bemol y Sol sostenido. El acorde que se construye arriba tiene en cuenta los intervalos de tercera mayor aunque en inversión. Se puede notar las notas Do y Mi, Sí y Re sostenido, Sol y Sí. En ese transcurso, la flauta hace una melodía que combina arpeggios y melodías cromáticas descendentes. Las notas que se acentúan van naciendo un cromatismo descendente y ascendente

En los siguientes cuatro compases, el piano se mueve entre Re y Do, una séptima menor, mientras que la mano derecha hace un acorde disminuido. El ritmo es muy similar al comienzo de este movimiento. La melodía que realiza la flauta es similar al anterior haciendo cromatismos. La dinámica de esta parte va de un *forte* hacia un *fortísimo*.

En los siguientes cuatro compases hay una reducción en la dinámica hacia un mezzo forte. Esto impulsa hacia el *fortísimo* que continúa. El bajo se construye sobre la nota Re y La, El acorde que está en la mano derecha es un La disminuido con séptima y una segunda agregada, y también estaba presente la nota de Re menor con séptima. La melodía mantiene el diseño de las anteriores partes mencionadas.

Los siguientes cuatro compases presentan otro diseño melódico y rítmico aunque conservando la esencia de los acentos, podría decirse que es una variación de los anteriores motivos. La dinámica que se presenta es *fortísimo*. La melodía hace secuencias que van descendiendo cromáticamente. El bajo mantiene un pedal sobre la nota Mi en el primer pulso de cada cuatro compases. La contra respuesta de este bajo es una secuencia rítmica que se repite y va descendiendo cromáticamente.

28 224 H.L.

figura 40, Historia del tango, Concert d'aujourd'hui, (compases 43 - 46)

Los siguientes cuatro compases son una variación de los últimos cuatro, la melodía presenta acentos que se caracteriza por ascender y descender. El piano mantiene el ritmo en el bajo, mientras que la mano derecha hace contratiempos de negra estos son acordes que van descendiendo cromáticamente.

La parte C del movimiento presenta un nuevo material rítmico-melódico en ambos instrumentos. Está conformado por tres frases que realizan el mismo esquema armónico; La armonía presenta un sentido más tonal en esta parte. Se pueden evidenciar los siguientes acordes Sol sostenido menor con séptima y Do sostenido mayor con séptima que conduce hacia Fa sostenido menor que continúa. Podría decirse que es un movimiento armónico de ii- V - I. En los siguientes cuatro compases también hay un movimiento armónico similar pero esta vez dirigido hacia Mi menor.

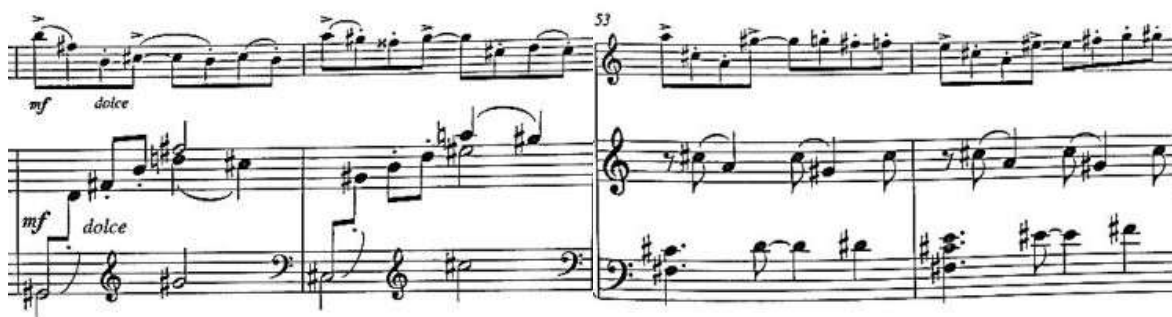


figura 41, Historia del tango, Concert d'aujourd'hui, (compases 51 - 54)

Luego de lo mencionado se retoma la armonía extendida. El bajo retoma el ritmo de los primeros motivos de la obra igual que la melodía relaciona las formas melódicas. A partir del compás 63, se puede observar el ritmo marcado de 3+3+2, presente en acentos. En esta parte hay una transposición de notas diferentes, mientras el bajo realiza una nota el acorde es diferente a lo que se propone. Por ejemplo, mientras el bajo realiza Si bemol, la contrarrespuesta es una nota La bemol y el acorde Do mayor. La misma relación interválica sucede sobre la nota Re. La melodía tiene un carácter rítmico muy marcado y se destaca por hacer acentos y notas picadas.



figura 42, Historia del tango, Concert d'aujourd'hui, (compases 63- 66)

Los últimos cuatro compases se hace un corte sobre las notas de Do sostenido en el bajo y en los sonidos agudos el acorde de Do mayor. Esta es una transposición de armonías o poliacordes. Al final hay un cromatismo como anacrusa para la exposición y la repetición da capo.



figura 43, Historia del tango, Concert d'aujourd'hui, (compases 71- 74)

Se repite toda la obra desde la introducción hasta llegar a este puente, para repetir por tercera vez la parte A para llegar al final.

En las primeras dos frases siguientes se alternan la métrica de 6/8 y 4/4, el piano realiza poliacordes mientras la mano izquierda hace un acorde de Mi cuartal. La mano derecha hace un acorde de Fa sostenido mayor



figura 44, Historia del tango, Concert d'aujourd'hui, (compases 90-92)

Lo siguiente se mantiene en 6/8 y realiza una progresión ascendente en el bajo, que hace motivos de intervalo de quinta descendente. Mientras que la mano derecha realiza acordes sin relación aparente al bajo, podría decirse que los acordes son una apoyatura del acorde que se encontraría una segunda menor de la última nota del bajo de cada compás. La melodía de la flauta está en un registro muy alto y se desenvuelve en secuencias.



figura 45, Historia del tango, Concert d'aujourd'hui, (compases 98- 101)

En la siguiente parte hay una indicación de *fortísimo*. El piano imita el rasgueo planteado originalmente para la guitarra. La armonía que se construye es poliacordes, abajo se desarrollan armonía cuartal mientras que arriba acordes menores. La flauta desarrolla un ritmo en secuencias

que va creciendo hacia un *fortísimo* para luego irse hacia un *pianísimo*, esto genera un gran contraste.



figura 46, Historia del tango, Concert d'aujourd'hui, (compases 102-104)

El final de la pieza se presenta un gran unísono entre el piano y la flauta a modo de corte. Al final de las notas que se tocan están alrededor de la nota Mi menor. Se termina con un acorde de mi menor que es realizado por los dos instrumentos



figura 47, Historia del tango, Concert d'aujourd'hui, (compases 109-111)

6.2. El Chulla quiteño.

Pasacalle ecuatoriano.

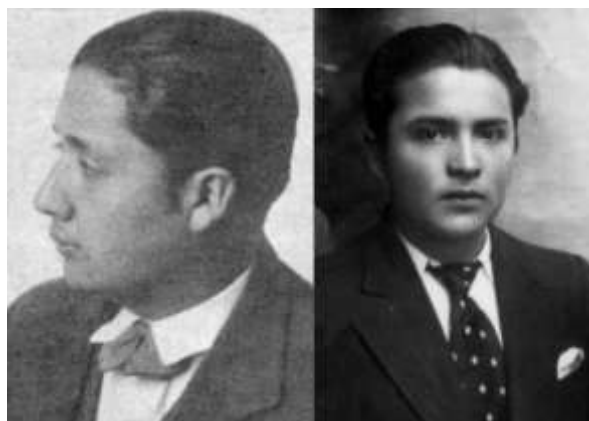
Compositor: Alfredo Carpio

Arreglo: Arreglo: Eugenio Auz Sánchez (Ecuador)

Características:	El chulla quiteño
Tonalidad:	Re menor – La menor
Métrica:	2/4
Contexto armónico:	Tonal
Forma :	Ternaria

6.2.1. Biografía del compositor

Alfredo Carpio, compositor quiteño nace el 18 de septiembre de 1909 fallece en Quito el 26 de febrero de 1956, su profesión principal es dentista, pero también es poeta profesor de colegios y músico, se destacó por tocar el piano la guitarra y por sus composiciones.



Es hijo de Julio Carpio Landívar de Cuenca y de la señora Rosa flores, de Quito, sus estudios fueron realizados en el pensionado Borja, El Mejía y la Universidad Central.

Entre sus composiciones más reconocidas se encuentra: el compadre ñato, maíz pan del indio, El cóndorazo, lucita, desperté llorando, qué mala que es la vida, allí longuita y el emblema de Ecuador el chullo quiteño. (Achiras, 2014)

6.2.2. Información de la composición:

El chullo quiteño fue creado en Cantón Patate, municipalidad de la provincia de Tungurahua en el año de 1946, al cantón llegó Alfredo en una misión cultural del Ministerio de Educación de Ecuador.

El chullo quiteño tiene un ritmo de pasacalle este fue compuesto en un comienzo sin una letra cantada, sólo instrumental, esta canción fue enseñada por el profesor Alfredo a la banda de Patate.

La letra fue creada posteriormente por el "Potolo" Valencia, Luis Alberto Valencia, compositor y artista quiteño, la obra queda registrada en la entidad SAYCE.

El chullo quiteño es una obra emblemática del país ecuatoriano, la cual ha sido interpretada en grandes espacios del país, como por ejemplo en 1947 en la Monumental Plaza de Toros de México, también ha sido interpretada en momentos de gran importancia como el triunfo y honor del ecuatoriano Edgar Puentes cuando recibió la medalla guadalupana.

El origen etimológico la palabra "chullo" proviene del quichua "shuclla" que significa único, esta palabra siempre va acompañada de otra que la complementa, por ejemplo: chullo hermana. También se llama chullo a la persona de clase media con una distinción y con una buena vestimenta que se encuentre en una posición social alta, se dice que un chullo es un joven típico de Quito. (Achiras, 2014)

6.2.3. Análisis.

Este pasacalle se encuentra en una métrica de 2/4 en una tonalidad de Re menor.

Su estructura formal es la siguiente:

Introducción	Parte A	Parte B	Parte C	Parte A´	Parte B´	Parte C´	coda
1. 15	16- 33	34- 42	43- 59	60 - 76	77- 85	86- 100	101- 107

En la sección de la introducción encontramos un primer motivo de dos galopas realizadas por el piano, este se mueve en octavas. El siguiente motivo son cuatro corcheas las cuales se repiten tres veces en escala descendente. A partir del compás 5, observamos que comienza la melodía de la flauta, el piano realiza un ritmo junto con una armonía.

La melodía de la flauta comienza con dos negras, la primera con un trino en la nota La seguida de la nota Sol. En el segundo compás de esta melodía observamos un motivo que se repite cuatro veces, este tiene una figuración de corchea ligada a negra y corchea. Después, vuelve aparecer la figuración de cuatro corcheas, esto se repite cuatro veces. Finalmente, esta frase culmina con dos galopas en las notas Re, Do sostenido y Re con una acentuación.

En el compás 5, el piano realiza dos corcheas en octava con las notas La y Mí. Desde el compás 6, el piano realiza una armonía en arpeggios con la figuración de tres corcheas en la mano derecha y dos negras en la mano izquierda. A partir de este compás, la armonía se intercala con un acorde de i y V. Esta armonía se repite cuatro veces con la misma figuración. En los dos últimos compases de esta frase se concluye con la figuración de dos galopas nuevamente con la armonía de i y V.



figura 48 Chulla quiteño, (compases 1-15)

Desde el compás 16 con anacrusa observamos la parte A, en donde encontramos el tema de esta obra y dos frases de ocho compases.

La melodía de la flauta comienza con un motivo de una corchea, una negra y dos corcheas. La negra y las dos corcheas se repiten, culminando la semifrase con una blanca ligada a una negra. Esta semifrase se repite con una variación en el último tiempo que termina con una armonía de La mayor.

En el compás 24 comienza una nueva semifrase en la que se observa un nuevo motivo con la figuración de negra con puntillo y cinco corcheas, este se repite, pero con la variación en el segundo compás donde se realiza semicorcheas. Toda esta semifrase se repite agregando al final cuatro semicorcheas y dos corcheas en el acorde de La mayor.

La mano derecha y la mano izquierda funcionan como un bloque armónico. En los ocho primeros compases de esta sección presentan una misma figuración. La mano derecha comienza con un silencio de corchea, tres corcheas y una blanca, esto se repite cuatro veces. La mano izquierda presenta una figuración de blanca y dos negras que se repiten igualmente cuatro veces

Desde el compás 16 encontramos una armonía de $i - V - i7 - i6 - i$, para culminar la frase encontramos la armonía de V . En el compás 21 se observa un cromatismo en el piano.

En la segunda frase, la figuración de las dos manos es diferente. La mano derecha presenta dos corcheas en contratiempo que se repiten hasta llegar al penúltimo compás de la frase. La mano izquierda se mueve con una figuración de dos negras las cuales igualmente se repiten hasta el penúltimo compás de la frase

Desde el compás 24 al 31, la armonía se basa en el acorde $V9$, dominante. En el bajo se realiza un arpeggio en negras ascendente y descendente que dura todo este lapso. Los acordes en contratiempo van haciendo el acorde cambiando de inversión mientras asciende y desciende. Los siguientes dos compases hacen un corte con la armonía $i - V$. La melodía continúa haciendo la segunda parte del tema.



figura 49 Chulla quiteño, (compases 16-33)

En el compás 34 con anacrusa comienza la sección B.

En la melodía de la flauta podemos observar un primer motivo con silencio de corchea, cinco corcheas y negra. Este motivo se repite.

En el compás 37 podemos observar un motivo similar con algunas diferencias, esta frase concluye con dos corcheas y una negra.

La mano derecha y la mano izquierda se presentan en bloque. La mano derecha realiza una figuración de silencio de corchea, corchea y negra durando hasta el penúltimo compás, mientras que la mano izquierda tiene una figuración de negras.

Esta sección tiene una armonía de VI – V7/VI – VI, se repite dos veces, variando al final cambiando las casillas.



figura 50 Chulla quiteño, (compases 34-42)

En el compás 44 podemos observar la parte C de esta obra que se divide en dos frases de 8 compases.

La melodía de la flauta presenta un motivo de cinco corcheas y una negra que se repite. El siguiente motivo presenta una variación, con tres corcheas, un saltillo, seis corcheas y una blanca. La segunda frase se repite exactamente con la misma figuración.

En el piano, la mano derecha y la mano izquierda en esta sección también se presentan en bloques armónicos. La mano derecha tiene una figuración de silencio de corchea y negra, esto se repite en las dos frases. La mano izquierda realiza dos negras, una negra con puntillo y corchea, tres negras, dos corcheas y blanca. La frase concluye con cuatro negras y una corchea. En la segunda frase se repite la misma figuración de la mano izquierda.

La progresión armónica de esta sección es en la primera frase, III - v6/4 - i7 - VII7 - IIImaj7 - V7 - i7 y en la segunda III - v6/4 - i7 - VII7 - III - V7 - i - V7 - i .



figura 51 Chulla quiteño, (compases 43-59)

Reaparece el tema en el piano, la flauta realiza una contramelodía, El primer motivo es una galopa y cuatro semicorcheas. Este motivo se realiza tres veces. Continúa haciendo una escala descendente con nueve corcheas con acento.

Para finalizar esta primera fase se realiza una corchea, una negra y dos corcheas con acentuación. En la segunda frase, la flauta realiza un motivo de ocho semicorcheas el cual se repite seis veces hasta terminar la frase.

La progresión armónica de esta sección es: i - V7 - i



figura 52 Chulla quiteño, (compases 60-76)

La sección de B' comienza en el compás 77. En esta sección, la melodía de la flauta se repite con los mismos motivos que la sección B de la obra, pero en la tonalidad de la menor, esta sección tiene una frase ocho compases con semifrases de cuatro compases.

La mano derecha y la mano izquierda funcionan en bloque armónico, la mano derecha tiene una figuración de tresillo de negras, negra con puntillo y corchea, esto se repite en toda la frase. La mano izquierda hace negras que se repiten en toda la frase.

Esta sección tiene una armonía de VI6 – V7/VI – VI, se repite dos veces, variando al final cambiando las casillas. Es igual que la sección B anterior, pero con el La menor como I.



figura 53 Chulla quiteño, (compases 77-85)

En el compás 86, encontramos la sección de C', aquí podemos observar que la melodía de la flauta presenta los mismos motivos que la sección C, pero en la tonalidad de La menor, aquí podemos observar dos frases de ocho compases.

La mano derecha tiene igualmente la misma figuración que la sección C, la mano izquierda presenta una diferencia al tener una figuración de blancas.

La progresión armónica de esta sección es en la primera frase, III - v6/5 – i6/5 – VII7 – IIImaj7 – V7b9 – i7 y en la segunda III - VII – vi6/4 – VII7 – III – V7 – i



figura 54 , Chulla quiteño, (compases 86-100)

En el compás 101, podemos observar la Coda.

En los primeros dos compases, la melodía de la flauta y el piano presentan una figuración de ocho corcheas en octavas con las notas Do y Mi. La mano izquierda en estos dos compases presenta una figuración de dos corcheas, una negra y una blanca en la nota La, formando una armonía de La menor.

En el compás 103 la flauta realiza blancas hasta el penúltimo compás. En el último compás se realiza una corchea. La mano derecha y la mano izquierda realizan una escala cromática ascendente en octavas con una figuración de semicorcheas. En los dos últimos compases, las dos manos realizan ocho corcheas en octavas con un acento y en escala descendente. La obra termina con un acorde en La menor.



figura 55, Chulla quiteño, (compases 101-107)

6.3. Reír llorando

Pasillo ecuatoriano

Compositor: Carlos Amable Ortiz

Arreglo: Eugenio Auz Sánchez (Ecuador)

Características:	Reír llorando
Tonalidad:	La menor
Métrica:	3/4
Contexto Armónico:	Tonal
Forma:	Binaria

6.3.1. Biografía del compositor

Carlos Amable Ortiz, Nace el 12 de marzo de 1859 Quito - Ecuador, fallece el 3 de octubre de 1937 Quito - Ecuador. A la edad de 11 años ingresa al Conservatorio Nacional de Música, por su gran talento después de 4 años de estudio le asignan una beca para estudiar en el conservatorio de Italia y Francia, la cual no pudo ser validada debido al fallecimiento de García Moreno el director del conservatorio, fue alumno de piano de Antonio Neumane, cursó violín con los maestros Miguel Pérez y José Manuel Valdivieso, en 1875 se graduó de profesor de música.

Se destacó por su virtualidad como violinista y pianista, se caracterizó por sus composiciones con amplia creatividad, en 1888 fundó la estudiantina ecuatoriana, en el mismo año fue director de bandas del ejército, durante toda su vida realizó labores de docencia dictando clases particulares de piano y violín.

Recibió reconocimientos alrededor de su labor como compositor y docente, García Moreno le otorgó la medalla de oro de primera clase en violín, también obtuvo segundo lugar en el concurso musical que se realizó en Quito de la Expedición Nacional en 1892

los ritmos que ocupó este compositor fueron de variedad tales como: pasillos, vales pasodobles, canciones y marchas, en sus obras más reconocidas se destacan a unos ojos, mi dolor, ilusión perdida, No te olvidaré, reír llorando y mis flores negras

6.3.2. Información de la composición

Esta pieza corresponde al catálogo del compositor Carlos Amable Ortiz como la obra 134, se creó el 14 de mayo de 1920.

Se caracteriza por ser un pasillo de salón es decir de baile, originalmente es compuesta para piano.

El origen de su nombre se refiere a la dificultad y dedicación para realizar un logro, y a la satisfacción de realizarlo.

En este pasillo se utiliza una técnica de composición continuo y tiene una forma parecida a las marchas fúnebres de la música ecuatoriana.

Esta pieza musical es considerada como un clásico de los pasillos ecuatorianos.

Es interpretado por diversos formatos, el más conocido para trío de requinto guitarra y bajo, también encontramos un formato para orquesta sinfónica y piano solo, existe un formato para marimba guitarra batería, bajo y violín y también para flauta transversa, requinto y guitarra.

6.3.3. Análisis

La obra Reír llorando es un pasillo ecuatoriano que está escrito en la métrica de tres cuartos y en la tonalidad de La menor.

Consta de tres secciones: sección A, sección B y sección A que funciona como una coda.

Parte A	Parte B	Parte C
1-48	49- 80	81- 90

La sección A tiene 6 periodos. La flauta y el piano tienen mucho protagonismo. La flauta hace melodías y el piano hace contra melodías importantes aparte del acompañamiento y el bajo.

Cada período está dividido en motivos pequeños en secuencias.

En el período A, la flauta realiza cuatro motivos melódicos. Estos motivos se organizan rítmicamente de esta manera: silencio de corchea, dos semicorcheas, negra con puntillo, corchea y seis corcheas. Puede decirse que este motivo es el principal de toda la obra porque se construyen muchas ideas importantes a partir de él. La línea melódica de este motivo asciende descende y asciende, es ondulada. Después de repetir este motivo tres veces la melodía realiza doce corcheas. Esta línea descende y asciende, es el final del periodo. Como observación, la melodía utiliza cromatismos ajenos a la tonalidad principal, se puede observar la nota Sol sostenido que es el séptimo grado de la tonalidad.

El piano cumple con la función de acompañar y de hacer contramelodías. Al principio, el piano toca un acorde de La menor que dura todo el primer compás. Luego, la mano izquierda o el bajo, hace el ritmo de dos corcheas, silencio de corchea y tres corcheas haciendo acordes. Este ritmo corresponde al del pasillo. En algunos puntos para dar variedad a este ritmo, el bajo hace las tres negras del pulso o su subdivisión es decir 6 corcheas. Esta forma de acompañar está presente durante toda la obra. Podría decirse que la armonía no es estática y en algunos puntos el bajo dibuja transiciones entre los acordes, como notas de paso o escalas en pequeñas dimensiones, esto se puede evidenciar por ejemplo en el compás 5 donde bajo realiza el movimiento la-sol-fa con dirección hacia el mi.

Las contramelodías utilizadas se evidencian en los motivos de negra y cuatro corcheas, o también en los tres motivos de un silencio de semicorchea y tres semicorcheas. Al final de este

periodo se puede decir que se encuentran las melodías de la flauta y del piano cuando hacen las corcheas.

También el piano realiza algunas melodías secundarias que se expresan en las notas que están con la plica hacia abajo.

La progresión armónica de este pasaje es i - V - i - (i-VII-VI) - V - i



figura 56. Reír llorando, (compases 1-8)

El siguiente periodo imita gran parte de la melodía del anterior periodo pero una octava hacia abajo.

El diseño que toma el piano es un poco diferente ya que la mano derecha realiza arpeggios en vez de contra melodías, en esta parte, tiene un sentido más armónico. Sin embargo al final se encuentra con en el final del período donde se realizan corchea en la melodía de ambos instrumentos.

Cabe mencionar también que el acompañamiento mencionado en el anterior párrafo sobre el pasillo ya no se realiza con acordes sino que simplemente se realiza con la nota del bajo y arpeggios en la mano derecha, también se puede observar una segunda voz en la mano derecha.

Armónicamente se desarrolla con estos acordes: V7 - i - vii° - V7 - i.

Cabe agregar un detalle rítmico que se repite en gran parte de Pasillos Ecuatorianos, cuando se concluyen las frases o melodías, desde el segundo pulso del compás, se realiza silencio de corchea, corchea, negra y corchea del primer pulso del siguiente compás.



figura 57, Reír llorando, (compases 9-16)

A continuación, en el período B, la melodía que realiza la flauta es una línea melódica construida con semicorcheas, no hay respiraciones intermedias y puede decirse que es una línea melódica ondulada. Esta melodía Inicia con una anacrusa de dos negras y termina con una corchea en primer pulso. En esta melodía se pueden destacar cromatismos, algunos arpeggios, y cómo se dijo anteriormente, movimientos ondulados.

En esta sección, el piano cumple con un papel de acompañante. Toma el ritmo de pasillo y algunas variaciones de este. La mano derecha toca acordes y en la parte final una pequeña melodía. La mano izquierda realiza el bajo tomando las notas del acorde, notas de paso para hacer transiciones y algunos cromatismos para darle variedad al acompañamiento.

Los acordes que se utilizan en esta parte son III - iv - VII - III. Estos acordes se desenvuelven alrededor del tercer grado, el relativo mayor de La menor. Puede decirse que el centro tonal de este periodo es Do mayor.



figura 58, Reír llorando, (compases 17-24)

En la siguiente parte, en el periodo C, la melodía que realiza la flauta contrasta con la anterior. Se hacen notas más largas, silencios y otros ritmos. La melodía es construida con secuencias, se puede observar que desde el tercer compás se repite el motivo con el ritmo de silencio de corchea, cinco corcheas, negra y blanca. Al principio la melodía empieza desde el segundo pulso haciendo negra con puntillo, negra y blanca. y al final se hace el ritmo característico de finales de frase de los pasillos ecuatorianos mencionados anteriormente.

El acompañamiento que realiza el piano hace acordes en los primeros cuatro compases, luego hace una melodía en corcheas duplicada a la tercera, finaliza con cuatro acordes con duración de negra. El bajo empieza con una nota larga, continua con una variación del ritmo de pasillo, en los cuatro últimos compases el bajo se hace duplicado a la octava sobre las notas de la armonía.

La armonía de esta parte es III - V7 - i - V7 - vii° - i



figura 59, Reír llorando, (compases 25-32)

En el periodo B' se realiza la melodía de la flauta del periodo B en el piano. La flauta durante esto hace notas largas como una melodía secundaria. El bajo durante toda esta parte realiza el esquema de pasillo planteado en el principio. La progresión armónica de esta parte es III - iv - VII - III



figura 60, Reír llorando, (compases 33-44)

En el periodo C', también se realiza la melodía de la flauta del periodo C' en el piano, La melodía en el piano es acompañada por notas secundarias basadas en la armonía que sucede, La melodía en algunas partes se enriquece de acordes, dobles notas como terceras o sextas inferiores. La melodía de la flauta es como un acompañamiento, se basa en movimientos ondulados alrededor de la armonía planteada.

El bajo acompaña con el ritmo de pasillo y en algunas partes hace arpeggios en semicorcheas. La armonía de este periodo es V7 - iv - V7 - i - VII - VI - V7 - iv - V7 - i.



figura 61, Reír llorando, (compases 41-48)

Continúa la sección B. En el período A que está marcado por las barras de repetición, la melodía está construida con negras corcheas y blancas, está fragmentada por motivos de dos compases. El ritmo que se marca en el tercer compás de un silencio de corchea, cinco corcheas negra y blanca se repite en muchos momentos de este y el siguiente fragmento. La melodía del último compás de este fragmento es una transición a lo que viene.

El piano cumple una función de acompañamiento, aunque en algunas partes hace melodías que complementan la parte melódica. El ritmo cambia un poco en esta parte ya que se marca como si hubiera dos pulsos por cada compás, da la sensación que fuera un ritmo de seis octavos combinados con el tres cuartos original.

La progresión armónica empieza con i, pero después el centro tonal cambia al VI, si tomamos a este acorde como nueva tónica la progresión sería: i - iii6/4 - vi - ii - IV6/4 - vii° - V7 - Imaj7. El último acorde sirve como conector para regresar a La menor en el siguiente fragmento.



figura 62, Reír llorando, (compases 49-57)

En el segundo fragmento de este periodo se retoma la tonalidad de La menor, la melodía sigue haciendo secuencias onduladas, con la misma idea del motivo, similares a las del anterior fragmento.

El piano hace contramelodías en los primeros cuatro compases. En los siguientes tres compases, hace melodías duplicadas a la tercera, a la sexta y a la cuarta inferior, culmina con un acorde de La menor.

El bajo retoma la idea del ritmo de pasillo, aunque conserva al en algunos puntos como si fuera la métrica de seis octavos es una amalgama de los dos ritmos. La progresión armónica es la siguiente: iv - i - V7 - i.



figura 63, Reír llorando, (compases 58-64)

En el siguiente período, el período B que también está marcado por las barras de repetición, la flauta comienza con una nota de blanca con puntillo haciendo un trino. Continúa con un motivo de semicorcheas que se repite cada dos compases, este motivo se caracteriza por empezar con un silencio de semicorchea. La línea melódica es variada, es ondulada, sube y baja en distintos puntos. Se construye a partir de las notas de la armonía que sucede en la parte inferior, se ornamenta de notas de paso, bordaduras y saltos melódicos armónicos. El piano en la mano derecha realiza un fondo armónico mientras que en la parte del bajo, o mano izquierda, hace una melodía basada en la armonía de este fragmento. La línea melódica, que realiza es ondulada y se ornamenta de notas de paso, bordaduras y arpeggios. Esta melodía se duplica a la octava.

Se puede afirmar que hay un protagonismo de ambos instrumentos, la flauta por el virtuosismo de las semicorcheas y el piano por hacer la melodía en la mano izquierda.

La progresión armónica que se realiza es: i - V7 - i - V7 - i



figura 64, Reír llorando, (compases 65- 73)

En el siguiente fragmento la melodía de la flauta conserva el mismo motivo de semicorcheas. hay notas ajenas a La menor. Al principio la melodía es quebrada, pero después siempre va en ascenso. En los últimos tres compases se hace uso de escalas diatónicas.

La mano derecha del piano en esta parte cambia de ritmo haciéndolo más dinámico y más cercano al ritmo de pasillo, algo que se diferencia del anterior fragmento, al final realiza una melodía duplicada la tercera inferior con dirección descendente. El bajo continúa haciendo melodía, aquí es más evidente el uso de alteraciones diferentes a La menor. La progresión armónica utilizada es: $\#iii^{\circ}$ - $ivm7$ - $i4/3$ - $V2$ - i .



figura 65, Reír llorando, (compases 74-80)

La última sección es una reexposición de la sección A, aunque sólo se realiza un período. Se puede observar en los últimos tres compases un ritardando y una variación en el ritmo de la melodía, esto para dar variedad e identificarlo como final.

La progresión armónica es: i - $V7$ - i - (i - VII - VI) - $V7$ - i - iv - $V7$ - i

6.4.Suite Colombiana no. 1

Suite

Compositor: Javier Fajardo Chávez (Colombia)

Características:	Primer movimiento. Preludio con ritmo de contradanza	Segundo movimiento Bambuco allegro	Tercer movimiento. Danza moderato	Cuarto movimiento. Aire Danzable Nariñense
------------------	--	---------------------------------------	--------------------------------------	---

Tonalidad:	Do menor- Do mayor- Do menor	Do mayor- Fa mayor- Do mayor	Do menor- Do mayor- Do menor	La mayor
Métrica: _	2/4	6/8	4/4	6/8
Contexto Armónico:	Tonal	Tonal	Tonal	Tonal
Forma:	Binaria Re expositiva	Binaria Re expositiva	Binaria Re expositiva	Binaria

6.4.1. Biografía del compositor

Javier Emilio Fajardo Chaves Nació el 22 de mayo de 1950 en la ciudad de Pasto, Colombia. Inicia a tocar piano a los 7 años gracias a las Hermanas Franciscanas del Liceo Maridíaz y a su madre. Realizó muchos conciertos en Pasto y Medellín.

Realiza sus estudios de bachillerato en el Colegio Champagnat de Pasto, reconocido por ser una importante escuela de música de la ciudad.



En 1971 se mudó a Medellín para realizar estudios de Ingeniería civil, pero la abandonó para ingresar a la escuela de música. En el año 1980 se gradúa de Licenciado en Música y Maestro en Piano de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia en la ciudad de Medellín.

En 1981 regresa a su ciudad natal y lidera la reapertura de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño.

Fajardo escribió un sinnúmero de composiciones. Su obra de mayor magnitud es la ópera “El Duende”. El piano es un importante protagonista de sus composiciones musicales, muchas de ellas como solista y en ensambles de distintos formatos. También el canto y la música vocal es importante en su música, dejando un gran catálogo.

(Bastidas España, José Menandro, 2012) comenta sobre su obra:

Siempre atrajeron la atención de Fajardo Chaves los ritmos andinos colombianos, ecuatorianos, peruanos y bolivianos de los cuales se sirvió generosamente para la estructuración de buena parte de su obra, por demás abundante y variada. El sabor regional presente en su obra se fundamenta, ante todo, en el uso de la rítmica derivada de lo que él tiene a bien denominar de cinco formas diferentes: aire sureño, bambuco pastuso, bambuco sureño, aire danzable nariñense y sonsureño. Después de una cuidadosa revisión de muchas obras que llevan estas denominaciones se llegó a la conclusión de que se trata del mismo ritmo con algunas variantes, producto, posiblemente, de las distintas influencias recibidas por la ciudad de Pasto, dada su exposición a las músicas andinas colombianas, ecuatorianas y las provenientes de la Costa Pacífica. (p. 222)

Fajardo falleció el 19 de febrero de 2011 en la ciudad de Pasto, Colombia a los 61 años de edad.

6.4.2. Información de la composición.

La suite colombiana no. 1, es una obra dividida en cuatro movimientos. Se basa en la idea de la forma Suite del barroco, en donde se hacía una obra comprendida de movimientos basados en bailes o danzas. En este caso se exponen los ritmos contradanza en el preludio, bambuco, danza y aire danzable nariñense, los cuales son o fueron bailados en la región.

Se encuentra en un catálogo personal de partituras del maestro José Menandro Bastidas, reconocido investigador de la región de Nariño. Además, se encuentra alojada en la editorial GAPA Music Publishers es una editora fundada en el año 2005 especializada en la difusión de la música de compositores colombianos.

La única muestra de interpretación publicada es un video colgado en internet el año 2016, realizado por Daniel Fierro, flautista egresado de la Universidad de Nariño, acompañado por Diego Palacios Dávila, docente de piano de la misma institución.

La obra pertenece al gran catálogo de composiciones realizadas por el maestro Javier Fajardo Chaves. (Bastidas España, José Menandro, 2012) hace una observación sobre las composiciones en formato de música de cámara que creó:

La música de cámara es, quizá, el capítulo en el cual el compositor puso su mejor esfuerzo. En ella hay presencia de elementos de la tradición, sin embargo, es donde se nota con mayor énfasis su formación académica. Los recursos propios de la música del siglo XX son usados con naturalidad en la mayoría de las obras dejando, en ellas, retos importantes para los intérpretes de los distintos instrumentos para los cuales compuso. Posee dúos, tríos, cuartetos, quintetos y pequeños ensambles. La gran mayoría son obras para instrumentos de viento y cuerda (...) con acompañamiento de piano. (p.226)

Lo anterior infiere la calidad y complejidad de la obra Suite Colombiana no. 1. De hecho, los recursos musicales expuestos en la partitura requieren un desarrollo técnico instrumental superior.

6.4.3. Análisis

I Preludio con ritmo de contradanza

El Preludio es una obra para flauta y piano solo en la tonalidad de Do menor que en la mitad modula a Do mayor y al final se va a Do menor de nuevo.

La estructura está compuesta por Sección A, Sección B, Sección A' y Coda. Existe una exposición, un desarrollo y una reexposición. A diferencia de la sección B que está escrita en métrica de seis octavos, el resto de partes están escritas en dos cuartos.

Parte A	Parte B	Parte A'	Coda
1-34	35- 65	66-102	103-109

La sección A tiene cuatro periodos de 8 compases cada uno.

El primer periodo contiene dos frases de cuatro compases cada una. Es realizado únicamente con el piano. Se hace una melodía en octavas con acompañamiento. La progresión armónica transcurre por los grados iv – i – V7 – i - I en la primera frase y iv – i – V7 – i en la segunda.

Las melodías de cada frase son similares, pero se desenvuelven en registros diferentes, a una octava de distancia. La frase es una concatenación de motivos en secuencias descendentes, algo que se evidencia en el ritmo, de saltillo y dos corcheas.

El acompañamiento tiene un ritmo de negra en el bajo, y lo contesta el acorde de corchea con negra. Este ritmo es de contradanza según lo indicado en el principio de la partitura.

El final se destaca por hacer un arpeggio en semicorcheas en la tónica. Algo que se repite en finales de los periodos siguientes.



figura 66, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 1- 8)

En el segundo periodo la flauta toca acompañada del piano. Este periodo tiene dos frases de cuatro compases. La melodía, realizada por la flauta, realiza una melodía en semicorcheas,

puede decirse que hay una aglomeración de notas repetidas (sol y la), donde se destacan notas haciendo un movimiento melódico, algo que se resalta también en la escritura, semicorcheas con la plica hacia arriba y en staccato. Esta melodía se ve influenciada por las notas del acorde del acompañamiento que sucede en el piano. Al final de la melodía y del periodo se hace un arpeggio de do menor en semicorcheas.

La progresión armónica es $i - V7 - V7 - i - I - iv^6 - i - V7 - i$

El acompañamiento es afín a la introducción, y lo será igual durante toda esta sección A y la próxima sección A'.



figura 67, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 9-17)

El tercer periodo de esta sección es muy similar al segundo. Solo hay unas pequeñas variaciones en la parte melódica en la segunda frase la cual opta por descender en cierto sector para luego ascender.

La progresión armónica es igual anterior periodo. Cambia la inversión del acorde I y le agrega la séptima. Y en el bajo del V7 del penúltimo compás ya no se duplica a la octava inferior.



figura 68, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 18-26)

El cuarto periodo es igual al primer periodo de esta sección la diferencia del ultimo acorde ya que modula a I, acorde mayor y tonalidad de la siguiente sección.



figura 69, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 27- 34)

La sección B está en la tonalidad de Do mayor, el paralelo mayor de la tonalidad del principio. Cambia a la métrica de seis octavos y por ende, también el ritmo.

Esta sección tiene cuatro periodos y la organización de frases es variada. En los periodos 1 y 3 las frases se construyen cada 3 compases; y en los periodos 2 y 4 cada 2. Cada periodo tiene tres frases.

El ritmo del acompañamiento de esta sección se realiza en el bajo, en la primera y cuarta corchea del compás en negra y la respuesta armónica de este bajo en la segunda y quinta corchea del compás también en negra. En los finales de frase en el acompañamiento suenan las seis corcheas del compás haciendo el arpeggio del acorde de ese punto de la progresión armónica.

El primer periodo contiene tres frases de tres compases cada una. La melodía de estas frases es una línea ondulada descendente y podría hablarse de una secuencia ya que el ritmo se repite igual. Se hace uso de notas de paso y bordaduras superiores de manera combinada, se

escriben en seis corcheas y negra-corchea-negra al final de la frase, y las líneas de fraseo son diversas para darle variedad.

La progresión de este periodo es I – V7 – I – I7, el ultimo compás nos lleva al IV del siguiente periodo.



figura 70, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 35-43)

El segundo periodo es similar en el material melódico y en el acompañamiento, cambia en la estructura ya que las tres frases se componen de dos compases cada una.

En la melodía de la segunda frase se resalta una escala diatónica empezando en sol y omitiendo la nota fa, en el final de la tercera frase se realiza una nota larga en la nota Do.

La progresión armónica es IV – I – V – I



figura 71, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 44-49)

El tercer periodo tiene las mismas notas que el primero de esta sección y las mismas progresiones. Varía en el fraseo y dinámicas. Y porque se agrega un mordente en la primera negra del ultimo compás de cada frase.



figura 72, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 50-58)

El cuarto periodo es igual al segundo periodo de esta sección pero tiene ciertos cambios en el fraseo y dinámica también. Se agrega mordente en la primera negra del último compás de la frase 1 y 2. En la última frase en vez de hacer una nota larga hace un arpeggio de do mayor con la última nota haciendo una apoyatura con el arpeggio de este mismo acorde. El acompañamiento en el final hace dos negras, siendo esta parte la única variación en el acompañamiento. Se destaca bastante y da la sensación de final.



figura 73, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 59-65)

La sección A' es una reexposición de los tres primeros periodos de la sección A y no hay mayores variaciones de estos, solo en dinámica a la hora de interpretar. Retorna a Do menor y a la métrica de dos cuartos.

figura 74, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 66- 91)

El cuarto periodo varia en el aspecto rítmico de la melodía, en la progresión armónica y en la extensión porque se aumentan 3 compases, a los 8 compases si se tiene en cuenta la forma de los anteriores periodos.

Más que frases, son tres motivos rítmicos en secuencia. Estos se construyen con ocho semicorcheas y dos negras. Al final de esto, aparecen dos saltillos invertidos y ocho semicorcheas realizando arpegios sobre el V7. Esto se realiza en la melodía que interpreta la flauta.

La progresión armónica es $bVI - iv^6 - bVI - iv^6 - V7$. El acompañamiento se mantiene similar al de los otros periodos, al final el piano toma el protagonismo destacando el V7, haciendo un arpeggio con las dos manos duplicando a la octava, la mano izquierda hace la tercera inferior de dicho arpeggio. Al final hay ocho fusas haciendo un grupeto alrededor de la nota sol, aquí aparece una indicación de ritardando. Esta es una transición para ir a la coda.



figura 75, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 92- 102)

La coda está demarcada por la doble barra que la separa de la anterior sección. Aquí se modula nuevamente a Do mayor y se indica cambiar al tempo “un poco meno mosso”. La melodía realizada por la flauta toma elementos de la anterior sección hasta que interpreta un trino, un calderón y una escala de diatónica ascendente de do mayor en septillo, al llegar al do superior inmediatamente continúa con un do largo y acentuado a la octava inferior.

El acompañamiento es realizado por el piano y también toma el ritmo de la anterior sección, hasta cuando realiza el arpeggio de do mayor escrito en una blanca con calderón. Luego se interpretan negras realizando distintos acordes en la mano derecha y el bajo duplicado a la octava en la mano izquierda, al final la mano derecha realiza una blanca y la izquierda dos

negras, las últimas articulaciones de ambas manos tienen calderón y la mano izquierda además sforzato.



figura 76, Suite Colombiana No1, Preludio con ritmo de contradanza, (compases 103-109)

II Bambuco allegro

El bambuco allegro está en la tonalidad de Do mayor, en la mitad modula a Fa mayor y al final regresa a Do mayor

La estructura está compuesta por Sección A, Sección B y Sección A. Se presenta exposición, desarrollo y reexposición. Toda está escrita en compás de 6/8 aunque en algunos puntos se siente $\frac{3}{4}$, algo común en el ritmo de bambuco.

Parte A	Parte B	Parte A
1-71	72-100	101-128

La sección A tiene cinco periodos.

El primer periodo, o periodo A, contiene dos frases de ocho compases cada una. Es realizado únicamente por el piano. Se hace una melodía en octavas con acompañamiento. La progresión armónica transcurre por los grados I7 – IV – I – V – I- I7 – IV – I – V – I.

Las melodías de cada frase son similares. Se mueve por los grados de la armonía que sucede en el acompañamiento, y son ascendentes.

El acompañamiento tiene un ritmo de corcheas, que se contrasta con negras haciendo las notas de do, re, mí, que sirven de anacrusa y transición.

El final se destaca por hacer un arpeggio en semicorcheas en la tónica.



figura 77, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 1-16)

El segundo periodo, o periodo B, consta de tres frases de cuatro compases cada una. En este punto ingresa la flauta traviesa. La melodía que se realiza es lineal al principio, realizando una escala diatónica de seis notas, luego desciende de manera ondulada (sube y baja) y concluye con un movimiento acorde a las notas de la armonía que sucede en el acompañamiento. Las tres frases que suceden son similares, podría hablarse de secuencias.

La parte del piano toma elementos de la melodía, y acompañamiento del anterior periodo. Se agrega en esta parte el bajo, claramente está en $\frac{3}{4}$ algo que contrasta con la mano derecha en $\frac{6}{8}$, esto se presenta de manera común en el bambuco.

La progresión armónica que se presenta en esta parte es la siguiente: I – ii – V7 – I- IV



figura 78, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 17-28)

El tercer periodo, o periodo C, tiene en la melodía una secuencia rítmica, de una apoyatura, dos corcheas, tres negras y una negra con puntillo. Al tercer motivo varía el final, en donde se realiza una apoyatura sobre una negra y luego de negra con puntillo. Estos tres motivos son de dos compases. Se repiten a continuación, formando así todo el periodo. Lo que cambia es el acompañamiento.

En el acompañamiento se marca claramente el ritmo de seis octavos, primero comienza con seis corcheas y luego con negra corchea en el bajo, y corchea negra en la mano derecha. Este patrón rítmico se rompe en el mismo punto donde cambia la melodía, aquí varía porque el bajo marca tres negras.

La progresión armónica que se realiza en esta parte es IV – I – V7 – I



figura 79, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 29-35)

El siguiente fragmento es prácticamente el mismo que el anterior con la diferencia del acompañamiento en la parte final donde se marca tres negras en ambas manos y duplicadas a la octava haciendo un arpeggio de do mayor, las melodías se dibujan en movimiento contrario abierto. Esto da la sensación de final y de hecho terminan con este periodo.



figura 80, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 36 - 43)

El cuarto periodo imita al periodo B, es idéntico, pero todas las ideas musicales las interpreta el piano, en esta parte el piano toma protagonismo, es solista.



figura 81, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 44- 51)

Al final del periodo se observa una idea del anterior periodo. Finaliza con tres negras duplicadas a la octava en ambas manos para dar la sensación de final. Aunque en la progresión armónica termina con el grado IV.



figura 82, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 52- 56)

El quinto periodo, el último de la sección A, imita al periodo C. Y así como el anterior, solo lo realiza el piano en su papel de solista.



figura 83, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 56- 62)

Al final de este periodo se extienden dos compases más, donde se toma la armonía de I7 y IV, esto prepara el nuevo centro armónico que viene a continuación: Fa mayor. Teniendo en cuenta la nueva tonalidad, estos dos últimos acordes podrían ser tomados como V7 – I. Estos acordes toman el ritmo de las partes anteriores tres negras y luego seis corcheas.



figura 84, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 63- 71)

A continuación se presenta la sección B, está en la tonalidad de Fa mayor claramente demarcada por la alteración de Si bemol mostrada en la partitura.

El primer periodo contiene tres frases en secuencia de cuatro compases cada una, a diferencia de la última frase que son cinco compases. El ritmo de la melodía son seis negras y una negra ligada a una negra con puntillo, al inicio se presenta dos semicorcheas a modo de apoyatura, y dos semicorcheas a modo de apoyatura sobre la negra ligada a la negra con puntillo. La melodía se mueve de manera ondulada sobre las notas de la progresión armónica.

El acompañamiento tiene también un patrón rítmico que se repite, consiste en tener corchea-negra-corchea-negra por dos compases, seis corcheas y tres negras. Esto varía en la tercera frase que después de las semicorcheas hace de nuevo corchea-negra-corchea-negra.

La progresión armónica de esta parte es I – V7 – I – IV.



figura 85, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 72- 84)

El siguiente periodo toma elementos del anterior. En la melodía se hacen secuencias de tres negras haciendo un arpeggio descendente, cada primera negra hace un tremolo. Este motivo

se repite seis veces. Al final se hacen tres negras en arpeggio ascendente y una negra con puntillo ligada a una negra.

En la parte del acompañamiento se hace el motivo rítmico de corchea-negra-corchea-negra por seis compases duplicadas a la octava en las dos manos, dibujando un movimiento contrario cerrando y al final se realizan seis negras que realizan un movimiento contrario abriendo.

La progresión armónica de esta parte es iv – I – V7 – I



figura 86, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 85-92)

El siguiente periodo es imitación del anterior periodo, cambia en la parte final. En la melodía concluye con un arpeggio ascendente de fa mayor, y en el acompañamiento hace el arpeggio con las dos manos en movimiento contrario y abriendo.



figura 87, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 93-100)

A continuación se realiza una reexposición de la sección A, desde que empieza la flauta.



figura 88, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 101- 119)

Para concluir el periodo C, el acompañamiento toca dos acordes a modo de conclusión o cadencia. Con los acordes V7 – I.



figura 89, Suite Colombiana No1, Bambuco allegro, (compases 120-128)

III Danza Moderato

La Danza Moderato está en la tonalidad de Do menor, en la sección B en Do mayor y en la reexposición de la parte A regresa a Do menor. Hay un da capo para repetir toda la sección A, omitiendo el periodo B' de la misma.

Se compone por Sección A, Sección B y Sección A. Se presenta exposición, desarrollo y reexposición. Está escrita en cuatro cuartos.

Parte A	Parte B	Parte A
1-31	32-65	66-87

La sección A contiene tres periodos.

El periodo A es interpretado solo por el piano, que, a la vez, realiza melodía y bajo. Este período contiene dos frases de siete compases cada una, la melodía es realizada por la mano derecha y es duplicada a la octava, es una melodía que tiene dos picos melódicos, la melodía asciende y desciende dos veces. Se percibe una secuencia melódica que se evidencia también en la parte rítmica.

El bajo que es realizado por la mano izquierda del piano es una secuencia. Inicia con tres negras a modo de anacrusa y luego se repite el motivo rítmico de negra con puntillo corchea y dos negras. Este ritmo está presente en muchas danzas latinoamericanas, algo que se puede escuchar por ejemplo en habaneras o danzones. Las notas del bajo están duplicadas a la octava, durante toda la obra.

La progresión armónica de este periodo es i – iv – i – V7 – i – iv – i – V7 – i



figura 90, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 1-6)

La melodía de la segunda frase es igual a la anterior, varía en el final con la última nota de la melodía que se realiza en redonda.



figura 91, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 7-13)

En el periodo B, ingresa la flauta travesa. La melodía se desarrolla por segmentos secuenciados, podría decirse que la primera frase contiene cuatro motivos y la segunda cinco. El motivo que se repite rítmicamente es, un silencio de negra y uno de corchea, una corchea, una negra, seis corcheas y una blanca. Esto varía en el cuarto motivo que realiza un tresillo en el primer pulso del segundo compás, y luego una blanca con puntillo. La línea melódica asciende y luego desciende.

El piano mantiene un acompañamiento en el bajo en secuencia, se repite durante todo este periodo, el ritmo es negra con puntillo, corchea y dos negras. Este es el ritmo principal de toda la obra. La mano derecha realiza blancas como fondo armónico y contra melodías en corcheas, en respuesta a lo que realiza la flauta.

La progresión armónica de la primera frase es i - iv - V7 - i.



figura 92, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 14, 21)

La segunda frase de este periodo imita a la anterior. Difiere en el número de motivos, porque en este caso son 5, y en la progresión armónica, que aquí es i - iv - i - V7 - i.

Al final de la frase se encuentra una doble barra y la indicación de Fine, que será aplicada después del Da Capo.



figura 93, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 22- 31)

Luego comienza el periodo B', esta es una imitación del anterior periodo pero es realizada solo por el piano como solista. Se omiten fondos armónicos y contra melodías presentadas en el anterior periodo.

La melodía está duplicada a la octava y es interpretada por la mano derecha del piano.

La primera frase repite el mismo número de motivos (4), y las progresiones armónicas: i - iv - V7 - i.



figura 94, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 32 - 39)

La segunda frase también tiene cinco motivos y comparte la misma progresión armónica de la segunda frase del anterior motivo: i - iv - i - V7 - i.



figura 95, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 40- 49)

La sección B de la obra modula al paralelo mayor de Do menor, es decir Do mayor.

Este período contiene solo dos frases. En la primera, la flauta realiza la melodía y toma el ritmo del motivo del anterior periodo: un silencio de negra y uno de corchea, una corchea, una negra, seis corcheas y una blanca. La línea melódica también asciende y luego desciende. Hay bordaduras descendentes cromáticas en las últimas tres notas de dicho motivo.

El piano realiza una melodía que se funde rítmicamente con la melodía que realiza la flauta. Es diferente porque al inicio realiza un acorde con duración de una blanca en el primer pulso de cada motivo. La melodía que se mezcla con la flauta comienza con la segunda corchea del tercer pulso de cada motivo. La última blanca es duplicada a la octava.

El bajo imita al motivo de los anteriores, también se duplica a la octava.

La progresión armónica es I - V7 - I - V7 - I.



figura 96, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 50 -57)

En la segunda frase, la melodía toma el motivo de la anterior frase para los 3 siguientes motivos, al final se repite la segunda mitad de dicho motivo dos veces más, esto le da énfasis de final.

Al igual que en partes anteriores, la melodía asciende y desciende, pero en los dos últimos segmentos de motivo, la dirección es descendente.

En esta frase el piano inicia con una anacrusa de negras, ambas manos duplicando a la octava. Se retoma la idea de la anterior frase, hacer un acorde en blanca y luego una imitación de la segunda parte del motivo que utiliza la melodía. La diferencia aquí es que esta idea funciona como contra melodía de la flauta. El bajo sigue igual con el motivo que ha venido haciendo durante toda la obra.

Hay una variación significativa en la progresión armónica. Inicia con I y luego V7 - vii° - vi - IV - I - V - I6. Luego se retoma el Do menor.



figura 97, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 58-65)

Se reexpone la sección A, vuelve a Do menor.



figura 98, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 66- 78)

También se reexpone el periodo b, pero solo una frase, no es exactamente a las anteriores porque al final se da la sensación de final. La melodía, toma el motivo de este periodo y hace

cuatro motivos. Después, la melodía hace una redonda con la nota mi natural. La tercera del acorde de Do mayor. El paralelo mayor.

En esta parte el piano también se reexpone, mantiene la dinámica de tocar acorde y contramelodía con respecto a la flauta. El bajo también sigue con el motivo común a toda la obra. Al final el piano agrega una nota larga. En la mano derecha una redonda haciendo el acorde de do mayor en primera inversión y la mano izquierda dos blancas, la nota Do duplicada a la octava, primero tocando en un registro y luego en el registro de octava inferior al anterior.

La progresión armónica varía así: i - iv - V7 - I, al final se va al paralelo mayor, Do mayor.



figura 99, Suite Colombiana No1, Danza moderato, (compases 79 -88)

IV Aire Danzable Nariñense

El Aire Danzable Nariñense tiene su centro tonal en La menor, y utiliza la escala de La menor natural para el desarrollo de todos los elementos musicales.

Consta de introducción, sección A, sección B, cadenza y coda.

La métrica utilizada es seis octavos. Hay que tener en cuenta que los motivos y períodos no son regulares. Es difícil entender cuando inician y terminan las frases, por esa razón para hallar una forma se tiene en cuenta aspectos del ritmo, secuencias, progresiones armónicas.

Introducción	Parte A	Parte B	Cadenza	Coda
1-9	10--41	42-68	69-96	97-120

La introducción es realizada por el piano, inicia con el bajo duplicado a la octava. Inicia con cuatro compases. El ritmo es 3 negras y luego negra-corchea-negra-corchea, este motivo se repite. Luego van tres negras, después blanca-negra-blanca-negra, y por último, negra-corchea-negra-corchea y tres negras. Este ritmo está basado en músicas de Nariño, esta introducción resalta el ritmo sobre la armonía.

La progresión armónica de la introducción es I - V - I - V - I - VII - I - VII - (I - VII - I - VII) - I.



figura 100, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 1-9)

La sección A, tiene tres periodos. El primer periodo o periodo A, consta de nueve compases. Aquí inicia la flauta. La melodía que realiza es muy variada, en cada compás cambia el ritmo y la dirección de la línea. La línea de expresión sugiere agrupar motivos de máximo tres notas, esto da mucha libertad y crea muchas aristas para entender la interpretación. El rango de la flauta es de una novena.

El piano tiene un ritmo variado, y podría decirse que es irregular. Si pensamos en el pulso podría decirse que los siguientes compases tienen estos pulsos por cada compás:

2+3+2+2+3+2+2+3+2. Se puede observar que es un palíndromo, es decir es igual la organización de los pulsos tanto hacia adelante como a la inversa. El piano cumple función de proporcionar un fondo armónico, la mano derecha toca acordes, y dobla al bajo en algunas partes, en el último compás de este periodo realiza semicorcheas en una línea ascendente y descendente, el bajo se duplica a la octava cuando toca negras y arpeggios cuando hay corcheas.

La progresión armónica es i - ii - III - v - i - VI - III, podría decir que la armonía está en modo eólico porque no hay dominante.



figura 101, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 10- 18)

El siguiente periodo, es el periodo B, se compone de 10 compases los primeros cinco compases tienen un ritmo de 3+2+3+2+2. La melodía conserva la irregularidad presente en toda la obra, motivos pequeños agrupados para formar un todo. El rango de la flauta es de una octava. La línea melódica asciende y desciende.

El piano sigue acompañando con las mismas observaciones del anterior periodo.

Armónicamente tiene esta progresión: VI - III - VI - III, se puede hacer la observación que estos acordes son relativos mayores del cuarto y primer grado de la tonalidad.

Los siguientes cinco compases el pulso es 2+2+2+3+2, La armonía es i - VI - III i. No hay relevancia en la melodía y la armonía, se mantiene haciendo el ritmo y la melodía de las demás partes.





figura 102, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 19-28)

El siguiente periodo, o periodo B', consta de cinco compases. Aquí también se puede observar un palíndromo en la organización de los pulsos de esta manera: 3 + 2 + 3 + 2 + 3. Hay una indicación de crescendo y diminuendo presente en la partitura, esto sirve para sustentar la unidad de compases y entenderlo como periodo.

La melodía conserva la irregularidad presente en toda la obra, motivos pequeños agrupados para formar un todo. El rango de la flauta es de una octava. La línea melódica asciende y desciende.

El piano sigue acompañando con las mismas observaciones del anterior periodo.

Armónicamente tiene esta progresión: VI - III - VI - III, se puede hacer la observación que estos acordes son relativos mayores del cuarto y primer grado de la tonalidad.



figura 103, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 29- 33)

El período C, se compone de ocho compases, los pulsos también están organizados por un palíndromo de esta manera: 3+2+3+2+2+3+2+3. En la melodía hay variaciones. Hay apoyaturas de dos corcheas antes de las tres negras del segundo y quinto compás, en el tercer compás hay cuatro semicorcheas seguidas de una negra con puntillo acentuada. Al final del

periodo hay una nota larga que dura todo el compás y es precedida por una apoyatura. El rango de la melodía interpretada por la flauta es de una novena.

Se entiende que este periodo es una unidad por las indicaciones de crescendo y diminuendo.

El piano proporciona un fondo rítmico y armónico principalmente. Aparecen notas agregadas a la armonía, la progresión utilizada es III- VImaj7 - III - VImaj7 - im7 - VI - im7



figura 104, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 34-41)

En la sección B, inicia con un solo de piano, cambian las dinámicas, hay contraste en la interpretación. La organización de los pulsos ya no es simétrica.

En este periodo A, el piano toma ideas de los motivos utilizados en las melodías que hace la flauta en partes anteriores. Este periodo se divide en dos frases de cuatro compases cada una. Cada frase termina en una nota larga de negra con puntillo ligada a una negra, y silencio de corchea. Esto da sensación de final. La línea melódica es ondulada, baja y sube en varios puntos.

Las dinámicas marcan en la primera frase crescendo y diminuendo, y en la segunda frase disminuendo y crescendo.

La progresión armónica de esta parte es iv - i - iv - i - III.



figura 105, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 42- 49)

En el periodo B, inicia a tocar la flauta.

Este periodo se divide en tres frases. Estas frases se construyen de secuencias rítmicas. En la primera frase se repite dos veces el motivo dos corcheas y dos negras, y luego concluye en una nota larga de una negra con puntillo ligada a una negra iniciando con una apoyatura. Estos motivos tienen una línea descendente.

El piano hace acompañamiento armónico. Cada compás tiene dos pulsos, algo que se demuestra en el ritmo. La progresión armónica es VI y i en primera inversión.

La dinámica en esta frase indica piano, disminuyendo, pianissimo, disminuyendo y crescendo.

En la segunda frase, hay dos motivos que se repiten en esta melodía: tres negras tenuto y una negra con puntillo ligada a una negra iniciando con una apoyatura y acentuada. La línea melódica es recta, se repite la nota do.

El piano también acompaña armónicamente. En los cuatro compases acompaña con ritmos con dos pulsos por compás. La progresión armónica es III - im7 - VI^{maj}7 - i.

La dinámica indicada en esta frase es piano, crescendo, nota acentuada, pianissimo, crescendo y nota acentuada.

La tercera frase copia la melodía de la flauta de la anterior frase pero la realiza a la octava.

El piano también se repite rítmicamente y armónicamente, cambia el primer acorde de esta armonía porque se realiza una octava más abajo en la mano izquierda, esto para dar variedad.

En esta frase la dinámica cambia haciendo forte crescendo, nota acentuada, fortissimo, crescendo, nota acentuada.

Todo este periodo podría decirse que es una transición, una progresión hacia el crescendo.



figura 106, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 50 -60)

El periodo C, retoma la idea rítmica de la melodía de las dos anteriores frases. Son cuatro motivos repetidos, los dos últimos a la octava superior. La melodía que continúa, se encuentra sobre la nota La. La dinámica de los dos primeros motivos es mezzo forte, crescendo, nota acentuada, mezzo piano, crescendo, nota acentuada. En los dos últimos motivos, la dinámica es forte, crescendo, forte, crescendo.

El ritmo que realiza el piano es en el primer compás es de dos pulsos y en el siguiente de tres, esto se repite durante todo el periodo. La progresión armónica es VI - im7 - VI - im7 - VI - im7 - VI - im7.



figura 107, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 61- 68)

Los siguientes tres compases son una transición hacia la cadenza de la flauta que continúa.

La melodía que hace la flauta inicia con una nota larga de un compás ligada hacia una melodía descendente y cromática realizada en fusas, al final se repite la nota fa y mi cuatro veces para terminar en una nota mi larga y en calderón.

La dinámica comienza con un fortissimo, crescendo y luego disminuyendo para terminar en un piano.

El piano articula, en el primer compás, la nota La en ambas manos y duplicada a la octava, el ritmo que realiza es corchea, negra y negra con puntillo, el bajo en la última negra con puntillo se realiza en la octava inferior a la anterior nota.



figura 108, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 69- 71)

En la siguiente sección, la flauta realiza una cadenza ad libitum.

En el primer fragmento, las notas que utiliza son la, do, mi sol, y re como nota apoyatura. La línea melódica asciende, desciende, y asciende. Al principio, las cuatro primeras notas tienen una apoyatura de tres semicorcheas utilizando notas del arpeggio de la menor con séptima. Las

cuatro primeras notas, de hecho, hacen el arpeggio ascendente de este acorde en primera inversión. Continúa después con un diseño melódico utilizando las notas de La menor con séptima, es una melodía ondulada, toma pequeños motivos de tres semicorcheas que suben y bajan. La línea melódica de este diseño desciende y luego asciende, al final termina con dos corcheas con puntillo haciendo las notas La y Re, luego dos negras con puntillas ligadas realizan un trino sobre la nota do. La dinámica de este fragmento es crescendo, disminuyendo y crescendo.



figura 109, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 72- 77)

A continuación, la melodía toma elementos de la anterior parte. Comienza con una negra con puntillo ligada a otra negra con puntillo, hace la nota do haciendo un trino. Luego, se realiza un diseño melódico con semicorcheas y con las notas del acorde de La menor con séptima. Después, hace tres negras con las notas del arpeggio de do mayor, cada una de estas negras hace una apoyatura de dos semicorcheas. Luego realiza un cintillo con las notas de la menor con séptima Al final se realizan cuatro negras tocando la nota la con apoyatura.



figura 110. Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 78- 84)

El siguiente fragmento tiene tres partes. La primera parte empieza con tres negras haciendo La con apoyatura, continúa con un diseño melódico con semicorcheas utilizando las notas de La menor. Esta línea desciende y luego asciende. La dinámica es triple piano y luego disminuyendo.

La siguiente parte también inicia con tres negras haciendo La con apoyatura, utiliza un diseño melódico que asciende y luego desciende, se usan también las notas de La menor con séptima, al final de esto se hacen tres negras ligadas haciendo un trino, luego toca con el ritmo de negra-corchea-negra-corchea las notas de La menor con séptima.

La tercera parte también Inicia con tres negras con apoyatura, también se toca la nota La, pero esta vez a la octava superior, luego se realiza una línea melódica cromática que primero desciende y luego asciende. El rango de esta melodía es de una onceava, de la nota La5 baja hasta un Mi4 y luego regresa a La5.



figura 111, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 84- 96)

Para concluir esta sección decadencia, la flauta vuelve a realizar tres negras haciendo La5 con apoyatura y continúa con una escala cromática de fusa que termina en la nota mi5.

En esta misma sección también comienza la coda, el piano retoma lo que hace en la introducción.



figura 112, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 97-99)

Cómo se menciona en la anterior parte, se continúa haciendo lo que estaba sucediendo en la introducción. La dinámica utilizada es piano y al final hay un crescendo.



figura 113, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 100- 105)

Después, el piano hace como una especie de cadenza. Utiliza el diseño melódico en la cadencia de la flauta de grupos de tres semicorcheas. la línea melódica desciende y luego asciende. Al final se hacen en la mano derecha 3 blancas dobladas a la octava para dar la sensación de final.

Durante esta sección la mano izquierda hace notas pedales con la nota la por cada compás. Esto está duplicada la octava. Después el bajo hace tres notas sol con la duración de negra.



figura 114, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 106 - 112)

Para concluir el piano realiza el grado 6 y 7 de la escala menor melódica en el bajo. Es importante resaltar esto porque es un movimiento melódico cadencial que se dirige a la tónica. Cuando el bajo llega la tónica realiza tres negras y una blanca con puntillo, y luego otra blanca con puntillo, pero en la octava inferior con respecto a la anterior. Todo el bajo de esta parte es duplicado a la octava.

La mano derecha acompaña rítmicamente, primero realiza la nota Re y Mi en contratiempo, luego toma las notas del acorde de la menor, Esto es realizado con el ritmo de Tres negras dos negras con puntillo y una blanca con puntillo acorde con lo que realiza el bajo.

La dinámica utilizada es un crescendo y al final una sforzatto.



figura 115, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 13- 16)

Al final de la obra la flauta hace una melodía similar a la cadenza. Empieza con una nota La con la duración de dos negras con puntillo ligadas haciendo un trino. Luego hace una melodía cromática descendente con semifusas En el rango de una octava de las 5 a la 4, luego hace la nota La y sii 6 veces, este movimiento melódico es similar a la de un trino. Al final con el ritmo de semicorchea y corchea con puntillo, o sea contrasaltillo. hace las notas sol y la tres veces. Concluye con una nota larga de corchea con puntillo ligada a dos negras con puntillo y con la indicación de calderón.

La dinámica utilizada es: fortísimo, disminuyendo y al final otro disminuyendo marcado en el calderón final.



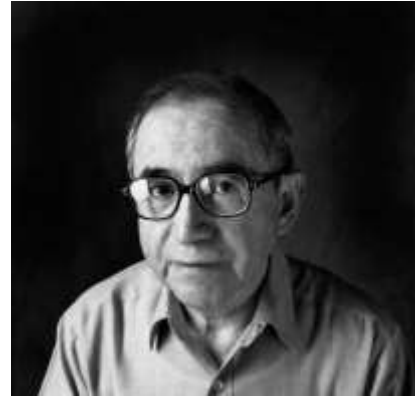
figura 116, Suite Colombiana No1, Aire Danzable Nariñense, (compases 117- 120)

6.5. Sonata Simple.

Características:	Primer movimiento	Segundo movimiento	Tercer movimiento
Métrica:	4/4	4/4	4/4
Contexto armónico:	Postonal	Postonal	Postonal
Forma:	Sonata	<u>Sonata</u>	Sonata

6.5.1. Biografía del compositor.

Joaquín Gutiérrez Heras (Tehuacán, Puebla, 28 de noviembre de 1927 - Ciudad de México, 3 de marzo de 2012). Fue un compositor mexicano representante de la música moderna de ese país.



Comenzó a estudiar música como autodidacta, y en 1950 ingresa al Conservatorio Nacional de Música y recibe clases de los maestros Imre Hartman, Rodolfo Halffter y Blas Galindo.

En 1952, empieza a estudiar en el Conservatorio de París gracias a una beca de estudios, ahí se encuentra con los maestros Nadia Boulanger, Jean Rivier y Olivier Messiaen. Luego, en 1960, la Fundación Rockefeller, le otorga una beca para estudiar en Juilliard de Nueva York.

Fue profesor en el Conservatorio Nacional de Música entre 1969 y 1970, y en el Instituto Nacional de Bellas Artes entre 1974 y 1977.

Entre los premios y distinciones recibidas, se destacan: la Beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes y las ocho nominaciones a los Premios Ariel ganando tres de estas.

Este compositor se destacó en tres ramas de composición: música de cámara, música sinfónica y música para cine.

Su catálogo incluye más de 60 obras donde se destacan: Divertimento para piano y orquesta, Sinfonía breve, Trópicos, Cuarteto de cuerdas, Variaciones sobre una canción francesa y postludio.

En el 2012, año de su muerte, las orquestas independientes realizaron varios homenajes a la memoria del compositor, entre estas, la filarmónica de la Ciudad de México. (Sinfonica heredia , 2018) (Radio Educacion Mexico, s.f)

6.5.2. Información de la composición.

La sonata simple se editó y publicó gracias al patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes por la colección Arión y la portada con un dibujo de Henry Hagan, la obra se editó en dos ocasiones en 1968 -1969.

La portada de la obra tiene la particularidad de ser creada con un dibujo hecho a mano, aquí se puede observar un pianista y un flautista en un escenario, en la parte superior se observa un ventanal en donde se ve la luna, las estrellas y un cometa, en la parte inferior de la portada aparece el nombre del compositor.

Las partes de la obra son influenciadas por la tradición clásica ya que se compuso una obra de tres movimientos con el patrón de rápido lento rápido. (Centeno, 2015)

6.5.3. Análisis.

Primer movimiento.

Este movimiento se presenta en diferentes centros tonales. Como está pensado en una armonía contemporánea no hay una tonalidad, no existen claras relaciones entre tónica y dominante. Se presenta una indicación de tempo de *Allegro non troppo* y el tempo es negra igual a 116 bpm. El carácter propuesto es de *legato e cantabile*, en una dinámica de mezzo *forte*. Este movimiento se caracteriza por su estilo contrapuntístico, dando origen a una textura polifónica, también presenta secuencias.

Estructura formal:

Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda
------------	------------	--------------	------

Parte A	Desarrollo	Parte B	46 – 64	Parte A	Desarrollo	Parte B	96 - 98
1 - 16	17 - 33	34 – 45		65- 80	81 - 84	85- 95	

La parte A se encuentra dividida por dos periodos de 8 compases.

En el primer periodo se encuentran dos frases. Este periodo presenta un estilo contrapuntístico en el que se pueden observar tres melodías independientes. Cada frase contiene cuatro compases.

En la primera frase de la melodía de la flauta hay dos semifrases. La primera tiene un motivo realizado por dos negras en las notas La y Do en el tercer y cuarto tiempo del primer compás, este motivo se repite en el segundo compás con dos negras en Re y Fa. En el tercer y cuarto tiempo del segundo compás encontramos una bordadura descendente sobre la nota de Sol.

La segunda semifrase presenta el motivo acompañado de una corchea anterior en las notas la Do y Re, posteriormente se presentan dos bordaduras ascendentes sobre las notas Fa y Sol, la semifrase culmina en el primer tiempo del quinto compás.

La primera frase de la segunda melodía se ubica en la mano derecha del piano. Encontramos igualmente dos semifrases, en la primera semifrase el motivo está a partir del segundo tiempo del primer compás con cuatro corcheas y dos negras ligadas, en el segundo compás se encuentran cuatro negras en dónde hay una bordadura sobre la nota Do descendente, seguida de dos negras en la nota Re en octavas.

La segunda semifrase comienza con dos corcheas y dos negras ligadas, aquí se repite parte del motivo. En el tercer tiempo del cuarto compás encontramos la nota de paso Si. Esta semifrase termina en el primer tiempo del quinto compás repitiendo parte del motivo.

La primera frase de la tercera melodía se encuentra en la mano izquierda del piano encontramos dos semifrases, en ésta se muestra el mismo motivo de la melodía de la flauta con dos negras en el primer y segundo tiempo, realizadas en las notas Re y La, en el segundo compás encontramos cuatro corcheas y una negra con puntillo, seguida de una corchea desde la mitad del segundo tiempo hasta el final del compás, encontramos una bordadura ascendente alrededor de la nota Sol, la semifrase culmina con dos corcheas y dos negras ligadas, la segunda con puntillo.

La segunda semifrase comienza con una corchea en el cuarto tiempo del tercer compás, seguida de una blanca en la nota Re y un silencio de negra, está semifrase culmina en el cuarto compás con una negra en la nota Do.



figura 117, Sonata simple, 1mov, (compases 1-7)

La segunda frase de este primer periodo comienza en el compás 5. La melodía de la flauta inicia en el segundo tiempo del compás 5, la semifrase presenta un motivo con una negra, seguido de una síncopa y finalizando con una negra.

En el primer tiempo del sexto compás, encontramos una negra, dos corcheas y una negra, finalizando la semifrase. La segunda semifrase se encuentra en el séptimo y octavo compás en el que se encuentra una dinámica de *crescendo* hasta llegar finalmente al octavo compás en un *forte*.

La melodía de la mano derecha de esta semifrase comienza con una anacrusa del quinto compás, luego encontramos una bordadura ascendente sobre la nota Re, en el sexto compás finaliza la semifrase con una síncopa. La segunda semifrase comienza con una anacrusa hacia el séptimo compás, luego encontramos dos bordaduras descendentes, la primera en corcheas sobre la nota Fa, y la segunda con una negra y dos corcheas sobre la nota Sol. En el octavo compás encontramos un intervalo de cuarta en dos negras, seguidos de una bordadura sobre la nota Do. La semifrase termina con una blanca en el compás 9.

La tercera melodía contiene dos semifrases. La primera semifrase comienza con una anacrusa de negra hacia el quinto compás, después encontramos una síncopa seguida de dos negras. En el sexto compás encontramos dos blancas en intervalo de tercera descendente. En el séptimo compás encontramos una pequeña escala descendente de negras a partir de la nota La hasta la nota Mí. En el octavo compás encontramos un intervalo de octava en la nota Re con la figuración de negra, silencio de corchea y corchea, seguidos de dos negras haciendo las notas Mí y Fa. La semifrase termina en el noveno compás con dos corcheas, una negra y la misma figuración con un intervalo de quinta.



figura 118, Sonata simple, 1mov, (compases 4 - 11)

En el segundo periodo de la parte A se sigue teniendo una textura de contrapunto en la que hallamos tres melodías independientes.

En la melodía de la mano derecha del piano se encuentran dos frases. La primera frase comienza con un motivo de anacrusa hacia el compás 10, seguido de tres negras. En el tercer y cuarto tiempo de este compás se presenta una bordadora ascendente sobre la nota Mí. En el compás 11 con anacrusa de corcheas, se realiza una negra con puntillo, seguida de 5 corcheas. La frase termina con dos corcheas y tres negras

En la melodía de la mano izquierda del piano se analiza igualmente dos frases. En la primera frase, se encuentra un motivo de dos negras en intervalo de tercera ascendente, seguidas de una corchea y negra. En el compás 11 hay un intervalo de sexta en negras, seguido de una pequeña escala descendente con la misma figuración. La frase concluye con una negra en el primer tiempo del compás 12.



figura 119, Sonata simple, 1mov, (compases 10 - 12)

En el compás 12 inicia la melodía de la flauta con una frase, esta comienza con un silencio de negra seguido de una negra con puntillo en la nota Mí. A continuación, se hace una bordadora descendente sobre la nota Re. Este motivo concluye en el primer tiempo del compás 13. En el compás 13, en la mitad del segundo tiempo, miramos una corchea y una negra con puntillo haciendo un intervalo de quinta justa. Esta frase concluye con una anacrusa de corchea en la nota La, seguido de una escala descendente con la figuración de negra con puntillo y corcheas.

La segunda frase de esta melodía comienza en el compás 15 con una escala ascendente desde la nota La hasta la nota Mí, finalizando con un intervalo de tercera descendente con una negra con puntillo y corchea. En el compás 16 observamos que esta melodía continúa con dos corcheas seguidas de un intervalo de quinta descendente, posteriormente continúa una negra con puntillo en un intervalo de tercera descendente. Entre el cuarto tiempo del compás 16 y el primer

tiempo del compás 17 miramos una bordadora descendente sobre la nota Do, a continuación observamos un intervalo de quinta descendente, donde termina la segunda frase.

La melodía de la mano derecha, a partir del compás 13, comienza con cuatro negras donde se ve una bordadora descendente sobre la nota Mí, esta nota continua con una ligadura hasta el primer tiempo del compás 14 en el que se observa otra bordadura descendente sobre la nota Re. En el compás 15, se hace una pequeña escala descendente que es repetida en el compás 16, una segunda mayor más abajo. La frase de esta melodía concluye con dos negras en el primer y segundo tiempo del compás 17.

La melodía de la mano izquierda tiene la característica de hacer una escala descendente con notas largas. En este compás la nota Sol está con una figuración de blanca con puntillo. En el compás 14, la nota Fa con una figura de redonda ligada a una blanca, en el compás 15 a partir del segundo tiempo se localiza una blanca con la nota Mí, ligada a otra blanca, en el compás 16 se observa a partir del segundo tiempo, una blanca en la nota Re, ligada a otra blanca, aquí concluye esta frase.



figura 120, Sonata simple, 1mov, (compases 12-17)

La parte del desarrollo se encuentra dividida por dos periodos de 8 compases.

La primera frase de la melodía de la flauta comienza en el tercer tiempo del compás 17, en el que se realiza un motivo de una negra con puntillo, una corchea y finalmente una negra con puntillo, en el compás 18 encontramos un segundo motivo, en este se halla una bordadora ascendente sobre la nota Re, en el compás 19 observamos un intervalo de cuarta entre la mitad del segundo tiempo y el tercer tiempo, esta frase concluye con la repetición del segundo motivo. La segunda frase de esta melodía comienza con anacrusa en el compás 21, aquí se encuentra un motivo en las notas Re bemol Do y Fa, con una figuración de 3 corcheas y una negra con puntillo, en la mitad del tercer tiempo del compás 21, se ubica otro motivo en el que sigue siendo protagonista el Re bemol, este motivo es de una negra y una sucesión de diez corcheas, a partir del compás 23, vemos una sucesión de cuartas en corcheas con las notas Si bemol y Mi bemol, hasta finalmente culminar la frase en el primer y segundo tiempo del compás 25.

La melodía de la mano derecha del piano comienza justo en el cuarto tiempo del compás 17, con un motivo que es repetido en toda la primera frase, este tiene una figuración de negra ligada a corchea, corchea y negra, en esta parte se empieza a ver el cambio de armonía, ya que en el primer motivo aparecen las notas de Si bemol y Mi bemol formando un arpeggio de Mi bemol en esta tonalidad, este motivo es repetido en el compás 18 y 19, la frase concluye en el primer tiempo del compás 20, la segunda frase de esta melodía comienza en la mitad del segundo tiempo del compás 20, en esta frase aparece una nueva nota que es el La bemol, en este aparece un motivo de corchea y dos negras, a partir del compás 21 hasta el compás 24 se repite un motivo de cuatro negras en las notas Re bemol, Do, Re bemol y Do, aquí podemos observar una bordadora sobre la nota de Re bemol descendente, la frase finaliza con dos negras en el primer y segundo tiempo del compás 24.

La melodía de la mano izquierda comienza en la mitad del tercer tiempo del compás 17, aquí aparecen las notas de Si bemol y Mi bemol con una figuración de corchea y negra, ligada a otra negra, en el segundo tiempo del compás 18 volvemos a observar el motivo principal que se observó en la melodía de la mano derecha, igualmente son protagonistas las notas de Si bemol y Mi bemol, en el compás 19 observamos un intervalo de cuarta con las notas de Mi bemol y La bemol, finalmente esta frase culmina en el segundo tiempo del compás 20, repitiendo el mismo

motivo, la segunda frase de esta melodía, es una escala descendente de notas largas, a partir del compás 22 con las notas Si bemol, La bemol y Sol, esta frase concluye en el primer y segundo tiempo del compás 24 con un intervalo de segunda mayor sobre las notas Fa y Sol.



figura 121, Sonata simple, 1mov, (compases 17- 25)

Desde el compás 25 comienza el segundo periodo del desarrollo.

La melodía de la flauta comienza en el tercer tiempo del compás 25, con un motivo de tres negras y una blanca en las notas de Si bemol, La bemol y Mi bemol, en el cuarto tiempo del compás 26 observamos una negra ligada a una blanca en la nota Do, entre el tercer tiempo del compás 27 y el primer tiempo del compás 28 se muestra una bordadora descendente sobre la nota de Si bemol, esta frase finaliza con una blanca en el segundo tiempo del compás 28 sobre la nota de Mi bemol, la segunda frase de esta melodía inicia en el cuarto tiempo del compás 28 con una negra ligada a una blanca con puntillo en la nota Do, a partir del compás 30, es visible una secuencia de negras, la primera secuencia de cuatro negras es una escala descendente con las notas de Si bemol, La bemol, Sol bemol, Fa y Mi bemol, en la segunda secuencia se muestra una bordadora descendente sobre la nota de Fa sostenido y Fa natural, en la tercera secuencia se observa igualmente una escala descendente con las notas de Mi bemol, Re bemol, Do bemol y Si bemol, en la última secuencia en donde finaliza la frase, se muestra cuatro negras con las notas de La bemol Si bemol Sol bemol y La bemol.

En el compás 25 la melodía de la mano derecha y la melodía de la mano izquierda, funcionan juntas con una armonía concreta, el motivo se realiza con la misma figuración en ambas manos, pero comienzan en distinto tiempo, este motivo tiene una figuración de corchea, una negra ligada a otra corchea una corchea y una negra con puntillo, en la armonía del compás 25 hasta el compás 29, son visibles arpeggios en Fa menor, en el compás 30 y 31, las dos manos realizan una nota larga con dos redondas ligadas en el acorde de Do bemol mayor maj7, finalizando esta frase.



figura 122, Sonata simple, 1mov, (compases 24-32)

En el compás 34 comienza la sección B, se muestran dos frases de seis compases. En la primera frase se muestra que la mano derecha y la mano izquierda funcionan juntas con una figuración de corcheas.

La melodía de la flauta en la primera frase, empieza con un motivo de dos blancas y una negra en las notas de Fa y Re, el segundo motivo de esta frase tiene una figuración tres negras y una blanca con puntillo, el segundo motivo se repite, finalizando la primera frase de esta melodía en las notas Fa y Re con una figuración de negra y blanca.

La mano derecha se mueve con una secuencia de corcheas en las notas Re, Sol, Si bemol y Mi bemol, en el segundo compás se muestra las notas de Re y Sol repetidas dos veces, esta secuencia se repite desde el compás 34 hasta el compás 38. La mano izquierda se mueve con una secuencia de corcheas en las notas de Sol y Do, las cuales son repetidas desde el compás 34 hasta el compás 38, finalizado está frase.



figura 123, Sonata simple, 1mov, (compases 34- 39)

En el compás 40 comienza la segunda frase de esta sección, aquí podemos observar nuevamente la textura de contrapunto, donde se observa 3 melodías independientes.

La melodía de la flauta comienza en anacrusa del compás 40, esta comienza con una negra ligada a una blanca en la nota Sol, seguida de una blanca en la nota La, en el compás 41 es visible una bordadora descendente sobre la nota Si, en el compás 42 observamos las notas de Re Mi y Sol con la figuración de negra, blanca y negra ligada a una blanca con puntillo, esta frase concluye con un motivo nuevo que se realiza en la figuración de silencio de corchea, corchea, negra con puntillo, y 3 corcheas, este motivo se repite finalizando la frase con una negra en el primer tiempo del compás 46.

La melodía de la mano derecha comienza en el tercer tiempo del compás 39, el primer motivo de esta melodía tiene una figuración de 5 negras y dos corcheas, el segundo motivo de esta melodía comienza en el compás 41 con 4 corcheas, una negra con punto y una corchea, en el compás 42 podemos observar, en el primer y segundo tiempo una bordadora descendente sobre el nota Do, en el compás 43, observamos una bordadura sobre la nota La descendente y una pequeña síncopa entre el tercer y cuarto tiempo, esta frase culmina con un motivo que se repite dos veces, con una figuración de dos negras y una blanca en las notas RE, LA y SI bemol.

La melodía de la mano izquierda comienza en el compás 40, en la mitad del primer tiempo, aquí se halla un motivo en síncopa de negras, este motivo culmina con una corchea, en el compás 41 observamos una escala ascendente en negras, en el compás 42 encontramos la continuación de la escala, pero se observa entre el segundo y cuarto tiempo una bordadura ascendente sobre la nota de FA natural, en el compás 43 observamos otro motivo que va en escala descendente pero con una figuración diferente, encontramos una negra con puntillo una corchea y dos negras, en el compás 44 y 45 para culminar la frase observamos una secuencia de cuatro blancas en la nota de MI bemol.



figura 124, Sonata simple, 1mov, (compases 39-45)

A partir del compás 46 se encuentra el desarrollo de este movimiento, en el que se observan dos períodos.

El primer periodo es de 8 compases, en la primera frase hay una métrica de $\frac{3}{4}$, en la que la mano derecha y la mano izquierda actúan en bloque no como melodías independientes, desde el compás 46 hasta el compás 49 la mano izquierda se mueve en octavas, con una figuración de negras, la mano derecha se mueve con una figuración de síncopa entre el primero, segundo, tercero y cuarto tiempo. La armonía en la primera frase se muestra con acordes sin la tercera, en el compás 46 observamos una armonía de Si bemol 7, LA disminuido sus 4, LA bemol 7, en el compás 47 observamos un DO con segunda bemol, SI bemol 7, un FA disminuido sus 4, en el compás 48 se muestra que la mano derecha sólo realiza armonía en el segundo tiempo, con un La disminuido sus 4, en el primer tiempo del compás 49 observamos nuevamente un Do con segunda bemol, en el tercer tiempo de este compás se encuentra un Fa disminuido sus 4, es aquí donde finaliza esta frase.

A partir del compás 50 la métrica cambia a $\frac{4}{4}$, la mano izquierda tiene un motivo con una figuración de dos negras y una blanca que se mueven con dos notas en octava, en el compás 51 cambia la figuración por una negra una blanca y una negra, igualmente se mueven con dos notas en octava, en el compás 52 se repite el primer motivo de la mano izquierda, para finalizar esta frase se realiza una redonda con dos notas con un intervalo disonante, en este suenan al mismo tiempo las notas de FA y MI bemol, la mano derecha en esta sección se mueve por bloques de tres notas, la figuración del primer motivo es de una negra, un tresillo de corcheas y una negra, en el compa 51 observamos una nota larga con la figuración de blanca con puntillo, en el cuarto tiempo hay un tresillo de corcheas, en el compás 52 observamos una negra y nuevamente un bloque de tres notas en blanca con puntillo, la frase en la mano derecha concluye con una escala descendente en corcheas en el compás 53.

En esta sección la melodía de la flauta comienza a partir del compás 48, se muestra motivo con una figuración de tresillos de corcheas y negra, la melodía se realiza con intervalos de cuarta, este motivo es repetido hasta el compa 50, en el compás 51 podemos observar un segundo motivo con una escala descendente con la figuración de negra y cuarto corcheas, en el

compás 53 para terminar esta frase se observa un tresillo de corchea y la repetición del segundo motivo.



figura 125, Sonata simple, 1mov, (compases 46-55)

El segundo periodo de esta sección es de 12 compases, en esta sección la mano derecha y la mano izquierda tienen la misma figuración, la mano derecha tiene una figuración con tresillos de corcheas en las que el primer tiempo es silencio, esta figuración es repetida hasta el compás 59, en la mano izquierda se encuentra un pedal con una nota larga en la nota LA, la cual se extiende hasta el compás 58, la mano izquierda también realiza una secuencia de negras en las que se halla bordaduras ascendentes, en el compás 54 hay una bordadura sobre la nota RE y en el compás 55 una bordadura sobre la nota MI, la armonía de esta sección sigue siendo con acordes sin tercera.

la melodía de la flauta comienza en el compás 55, esta melodía se destaca por la figuración de negras y blancas, en el compás 51 se halla una bordadora sobre la nota RE ascendente, en el compás 56 se muestra una bordadora sobre la nota MÍ ascendente, en el compás 57 encontramos un intervalo de quinta justa, entre el tercer y cuarto tiempo de este compás y el primer y segundo tiempo del compás 58, observamos una bordadora ascendente, esta frase concluye en el compás 59 con una pequeña escala descendente de dos negras y una blanca.



figura 126, Sonata simple, 1mov, (compases 54- 59)

La segunda fase de este periodo comienza en el compás 60, este presenta una figuración constante en la mano derecha y la mano izquierda, la mano derecha indica tresillos de corcheas desde el compás 60 hasta el compás 64, con arpeggios sin tercera. La mano izquierda presenta notas largas en octavas sobre la nota LA.

La melodía de la flauta tiene un primer motivo con dos negras y una blanca, en una pequeña escala descendente, a partir del compás 61 hasta el compás 64 se puede observar una melodía con una sucesión de negras, en el compás 61 es visible una bordadora ascendente sobre la nota SOL, en el compás 62 se encuentra una escala descendente en negras, en el compás 63 hay la sucesión de negras con un intervalo de segunda menor, de tercera descendente y de segunda mayor, esta frase concluye con cuatro negras y se observa una bordadora sobre la nota FA.



figura 127, Sonata simple, 1mov, (compases 60- 64)

Desde el compás 65 se encuentra la reexposición, en la parte A de la reexposición se muestra que el primer periodo de ocho compases, es exactamente igual a la parte A de la exposición de este movimiento.



figura 128, Sonata simple, 1mov, (compases 64- 71)

En el segundo periodo de esta sección que va desde el compás 72 hasta el compás 79, se repite el motivo principal del segundo periodo en la exposición, este tiene una figuración de negra con puntillo, 3 corcheas y negra puntillo, este a diferencia de la exposición se presenta en la melodía de la flauta, esta melodía continúa con un intervalo de quinta justa entre el segundo y tercer tiempo, en el compás 74 se presenta un motivo con anacrusa de corchea, negra con puntillo y 5 corcheas estos componen una escala descendente, el siguiente motivo son 4 corcheas seguidas de una negra con puntillo tres corcheas y una negra, en el tercer tiempo del compás 76 observamos un nuevo motivo con negra con puntillo 3 corcheas y negra, las corcheas forman una bordadura ascendente sobre la nota SI, para culminar la frase observamos que se repite los dos primeros motivos de este periodo.

La mano derecha, presenta un primer motivo de blanca y dos negras, en esta sección se realiza una secuencia de negras en las cuales se muestra bordaduras ascendentes en el compás 73 sobre la nota RE y en el compás 74 sobre la nota DO, en el compás 75 y 76 observamos un motivo de negra blanca y negra que se repite dos veces este va en escala descendente, los tres

últimos compases de este segundo periodo, presentan un motivo de negra dos corcheas y negra que se repite tres veces hasta culminar la frase.

La mano izquierda en esta sección se encuentra con notas largas, en el compás 72 encontramos la nota RE en blanca, en el compa 73 encontramos la nota SOL en blanca con puntillo, en el compás 74 encontramos la nota FA en redonda ligada una blanca, en el compa 75 encontramos la nota MI en figuración de blanca ligada a otra blanca en la misma nota, en el compás 76 encontramos la nota RE con figuración de blanca ligada a otra blanca, a continuación se observa un motivo de corchea y dos negras ligadas, después se observa un segundo motivo de una negra ligada a una corchea, una corchea y una negra, para finalizar encontramos un motivo de corchea blanca y negra.



figura 129, Sonata simple, 1mov, (compases 72 -79)

Desde el compás 80 hasta el compás 84, comienza el desarrollo de esta sección aquí nuevamente vemos que se repite exactamente la misma frase que en la exposición, es la frase del compás 20 al compás 23.



figura 130, Sonata simple, 1mov, (compases 80-83)

Desde el compás 84 observamos la parte B de la reexposición, en donde encontramos una similitud con la parte B de la exposición, se puede observar que la melodía de la flauta expone un motivo de una blanca con puntillo, tres negras y una blanca con una bordadura descendente sobre el la nota DO, este motivo se repite en el compás 86 y 87, en el compás 88 observamos el mismo motivo, con la diferencia de que la última nota del motivo se divide en dos negras, en el compás 90 y 91, observamos un motivo de cuatro negras en el que se muestra dos bordaduras ascendentes, la primera sobre el nota DO y la segunda sobre la nota MÍ, para finalizar la melodía de la flauta de esta sección se muestra dos últimos motivos, el primero con una figuración de tres negras, 6 corcheas y una negra con puntillo, el segundo con una figuración de 3 corcheas, una negra con puntillo, una corchea y una blanca.

A partir del compás 84 observamos que la mano derecha y la mano izquierda funcionan como un bloque de notas largas en figuración de blancas, en el primer compás se una armonía de RE sus 4, en el compás 85 en el primer tiempo observamos un RE sus 4 agregando la séptima, en el compás 86 y 87 se encuentran con la misma armonía, en el compás 88 observamos un LA bemol mayor con séptima, entre el compás 89 y 90 observamos un MÍ menor con sus 4, esta frase culmina con una nota larga disonante con la nota FA y MI.

La coda de este movimiento comienza en el compás 96, en el que se observa un mismo motivo en la mano derecha y en la mano izquierda, con una figuración de corchea, negra, corchea y tres negras, las dos manos realizan la melodía en octava, esta frase finaliza con un motivo de 3 corcheas y una blanca ligada una corchea.

figura 131, Sonata simple, 1mov, (compases 85-98)

Segundo movimiento

Estructura formal.

El segundo movimiento tiene una marcación de tempo en Andante, negra= 66, en este movimiento la flauta tiene la melodía principal, y el piano funciona como acompañante.

Parte A	Parte B	Desarrollo	Parte C	Coda
1 – 16	17- 28	29- 40	40- 47	48- 51

La parte A de este movimiento, tiene dos frases de ocho compases.

En la primera frase la melodía de la flauta presenta un motivo de silencio de negra, negra ligada una corchea, 3 corcheas, una negra y una blanca, este motivo se repite, pero en la última

nota realiza dos negras, para culminar la semifrase el motivo se vuelve a repetir, en los dos últimos tiempos realiza dos corcheas y una negra con puntillo, en la segunda semifrase la flauta presenta un motivo de corcheas en escala ascendente y en escala descendente, continúa un motivo de dos corcheas una negra ligada una corchea y 3 corcheas, este motivo se repite 2 veces hasta llegar a compás 10 en donde termina la semifrase.

La segunda frase comienza en el compás 10, entre el tercer y cuarto tiempo se muestra una bordadora descendente sobre la nota MÍ, a continuación, se presentan blancas en las notas de SOL y FA sostenido, en la segunda semifrase se observa un motivo de una blanca y 3 corcheas, la melodía de la flauta concluye con una secuencia de 8 corcheas que se repiten 3 veces.

La mano derecha y la mano izquierda funcionan en este movimiento como un piso armónico, la mano derecha tiene una figuración de silencio de negra, blanca y dos negras ligadas, esta secuencia continúa sin el silencio y se repite hasta el compás 12, la mano izquierda tiene una figuración de blancas hasta el compás 12, desde el compás 13 hasta el compás 16 la figuración de las dos manos presenta una redonda y una blanca con puntillo y negra la cual se repite dos veces en ambas manos.

Andante (♩ = 66)

dolce
mf

legato
mf

poco più mosso, liberamente
mf

Tempo primo

figura 132, Sonata simple, 2mov, (compases 1-17)

La parte B de este movimiento comienza en el compás 17 con dos frases de seis compases.

La melodía de la flauta en la primera frase realiza un primer motivo de una corchea ligada a otra corchea, 3 corcheas y una negra con puntillo, a continuación, se realiza una secuencia de 5 negras con puntillo, la frase continua con una blanca y dos blancas ligadas, para culminar la frase la flauta realiza 8 corcheas en una escala ascendente. En la segunda frase la flauta realiza un primer motivo con dos negras cuatro corcheas y una negra en una escala descendente, luego se muestra un segundo motivo con una negra, una negra con puntillo, 3 corcheas y una negra, a continuación, sigue un tercer motivo con una negra, una blanca, una negra, dos corcheas y una negra, para finalizar la primera frase se realiza un último motivo con dos negras y una blanca el cual se repite.

En esta sección la mano izquierda tiene silencios en toda la sección, la mano derecha presenta un motivo de 8 corcheas las cuales son repetidas en toda la sección con una agrupación de tres corcheas ligadas las notas específicas son: SI, SOL, DO, SI SOL SI, LA, FA sostenido, SI SOL, DO, LA FA sostenido, SI, SOL, MI, en el compás 19 la agrupación tiene una variación, agrupadas de 3, 2 y 3 con las notas: LA, FA sostenido SI, SOL MI, fa becuadro, RE LA, en el compás 20 hasta el compás 22 la agrupación es de 5 corcheas y 8 corcheas, se repiten 8 corcheas agrupadas y desde el compás 23 hasta el compás 28 en dónde termina la frase estás corcheas se encuentran con una articulación separada y en escala descendente y ascendente.



figura 133, Sonata simple, 2mov, (compases 17-29)

En el compás 29 comienza la sección del desarrollo este expone una frase de 10 compases con dos semifrases de 5 compases.

En la primera frase la melodía de la flauta presenta un primer motivo de dos negras y una blanca ligada a una corchea, hasta terminar la primera frase la flauta continúa haciendo una

secuencia de corcheas, desde el compás 30 hasta el segundo tiempo del compás 32 las corcheras van con una secuencia descendiendo, a partir del segundo tiempo del mismo compás se presenta las corcheas con una escala ascendente, en el en el tercer tiempo del compás 33 observamos un motivo de dos corcheas, dos negras ligadas y una blanca el cual es anacrusa de la segunda frase.

En la segunda frase podemos observar un motivo con la figuración de dos negras ligadas y una blanca, el cual se repite dos veces, la segunda frase culmina con un motivo de cuatro corcheas y dos negras, este motivo se repite hasta el primer tiempo del compás 40.

En la primera frase podemos observar que la mano derecha y la mano izquierda se mueven con una figuración que se repite en toda la frase, la mano derecha en el compás 29 realiza 8 corcheas descendiendo en escala y ascendiendo en intervalos de tercera, desde el compás 30 hasta el compás 33 realiza una secuencia de negras, en el compás 30 realiza intervalos descendentes de cuarta, y a partir del compás 31 una escala descendente, la mano izquierda realiza notas largas hasta el compás 33, se mueve en las notas de MI bemol, FA y RE.

En la segunda frase la mano derecha realiza un motivo de 6 corcheas y una negra ligada a una corchea, después continuamos con segundo motivo de 7 corcheas ligadas a una negra, a continuación, se realiza una negra una blanca y una negra en la misma nota en SOL, para finalizar la frase la mano derecha realiza el motivo de una negra ligada una corchea, 3 corcheas, una negra y dos negras ligadas, este motivo se repite hasta llegar al primer tiempo del compás 40.

La mano izquierda en la segunda frase, realiza una figuración de blancas desde el compás 34 hasta el compás 36 en escala descendente, desde el segundo tiempo del compás 36 realiza en terceras una secuencia de cuartas, en el compás 39 la frase culmina con 3 terceras en escala ascendente.



figura 134, Sonata simple, 2mov, (compases 29-39)

En el compás 40 podemos observar la sección C la cual contiene una frase de ocho compases.

La melodía de la flauta presenta un motivo con una figuración de dos negras ligadas una blanca y nuevamente dos negras ligadas, este motivo se repite en los ocho compases de esta sección.

La mano derecha comienza con un motivo de negra ligada a una corchea, 5 corcheas y negra ligada a una corchea, en el compás 41 podemos observar 7 corcheas que van en escala ascendente, en el compás 42 observamos 8 corcheas que van en escala descendente, en el compás 43 observamos un tercer motivo que es de dos corcheas, una negra ligada a una corchea y 3 corcheas, este motivo se repite dos veces, en el compás 46 observamos un último motivo que es de 4 corcheas y una blanca, para finalizar esta frase se realiza una bordadora ascendente sobre la nota SI con una figuración de blancas.

La mano izquierda tiene una figuración de blancas, las cuales se mueve por terceras en escala ascendente, desde el compás 40 hasta el primer tiempo del compás 44, a partir del segundo tiempo del compás 44 la mano izquierda se sigue moviendo en terceras, pero en escala descendente hasta el compás 46, en el compás 47 observamos que se mueve con un intervalo de novena descendente, el cual concluye la frase.

En el compás 48 comienza la coda.

En la melodía de la flauta podemos observar el mismo motivo de la parte C con una indicación de tempo poco rit, y una última nota en redonda con la indicación de tempo lento en una dinámica de piano.

La mano derecha culmina con una secuencia de corcheas las cuales se mueven en una armonía de DO mayor con séptima, esta frase concluye con una blanca en la nota mi en octava.

La mano izquierda se mueve con la figuración de blancas realizando terceras con intervalos de novena descendente, y onceava descendente, la frase culmina con una redonda en las notas: DO y MI finalizando en un acorde de DO mayor.



figura 135, Sonata simple, 2mov, (compases 39-51)

Tercer movimiento.

Exposición			Desarrollo	Reexposición	
Parte A 1-16.	Desarrollo 17- 30	Parte B 31-40	41- 60	Parte A´ 61- 74	Coda 75-82

La parte A está en un tiempo Allegro negra = 132, tiene dos períodos de 8 compases.

La melodía de la flauta en la primera frase comienza con una anacrusa de un silencio de corchea, 3 corcheas y dos negras ligadas, continúa con un motivo de 7 corcheas y una negra con puntillo, continúa un tercer motivo de 5 corcheas y una negra con puntillo, las 5 corcheas se repiten y continua un motivo de una negra, dos corcheas y dos negras, este se repite, a continuación observamos un motivo de negra cuatro corcheas y negra, para finalizar la primera frase la melodía de la flauta realiza una secuencia de dos negras ligadas, que se repite tres veces con intervalo de quinta descendente y terceras descendentes.

En la segunda frase la flauta realiza un motivo de una negra con puntillo y 5 corcheas, este motivo se repite, a continuación, continúan dos corcheas y una negra, el cual también se repite, para finalizar se realiza un motivo de 4 corcheas y una blanca ligada una corchea esta se repite finalizando la segunda fase.

En la mano derecha podemos observar que se realiza una secuencia de semicorcheas hasta el compás 9, los dos primeros compases tienen intervalos de segunda, a partir del tercer compás podemos observar que se intercalan intervalos de tercera, quinta, cuarta, segunda y sexta.

En el compás 10 observamos que las semicorcheas se intercalan entre la mano izquierda y la mano derecha con arpeggios:

La progresión de arpeggios de esta sección es de:

Re mayor, Do mayor, Re mayor, Do mayor

A partir del tercer tiempo del compás 12 observamos una figuración diferente la mano derecha realiza un silencio de semicorchea y 3 semicorcheas esto se repite hasta finalizar la frase, la mano izquierda realiza negras.

La progresión de arpeggios de esta sección es: Re mayor, Do mayor con novena, Si bemol en primera inversión, la menor, re mayor, do mayor, si bemol, la menor, re mayor, do mayor, si dim, la menor.

En el tercer y cuarto tiempo del compás 15 la mano derecha y la mano izquierda realizan semicorcheas en escala ascendente hasta terminar la frase.

Allegro (♩ = 132)

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows measures 12 and 13. The second system shows measures 14 and 15. The third system shows measures 16 and 17. The fourth system shows measures 18 and 19. The right hand plays a melodic line with various dynamics and articulations. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



figura 136, Sonata simple, 3mov, (compases 1-16)

La sección del desarrollo de la exposición comienza en el compás 17.

La melodía de la flauta presenta un primer motivo de una blanca 4 negras y una blanca, a continuación, continúa un segundo motivo de cuatro negras y dos blancas, a continuación, se repite el primero y segundo motivo, En la segunda frase la flauta tiene silencio.

En la primera frase la mano derecha realiza 8 corcheas las cuales se repiten hasta el compás 25 En dónde termina la primera frase, la mano izquierda realizar notas largas en terceras en una pequeña escala descendente.

En la segunda frase la mano derecha presenta un motivo de una blanca y seis negras, el segundo motivo es de una blanca cuatro corcheas y una negra, el último motivo es de 85 81 negra el cual se repite hasta el final de la frase, la mano izquierda tiene una figuración de corchea negra la cual se repite hasta finalizar la frase.





figura 137, Sonata simple, 3mov, (compases 17 -30)

Desde el compás 31 podemos observar la parte B de la exposición este tiene una indicación de a tempo, lo compone una primera frase de seis compases, y una segunda frase de cuatro compases.

La melodía de la flauta presenta un primer motivo con una figuración de, una blanca seis negras y una blanca con puntillo, el segundo motivo es de 5 negras y una blanca con puntillo, para finalizar la frase la flauta realiza cinco negras, en la segunda frase la flauta no tiene melodía.

En la primera frase la mano derecha realiza semicorcheas con intervalos de tercera y de segunda cuando termina la primera frase realiza una escala ascendente en semicorcheas, en la segunda frase la mano derecha y realiza dos redondas y una negra ligada a una blanca con puntillo, para finalizar la frase presenta un motivo de una negra con puntillo 7 corcheas, una negra con puntillo y tres colchas.

En la primera frase la mano izquierda realizar notas largas con una blanca con puntillo y una blanca en intervalos de novena, séptima, sexta y cuarta.

En la segunda frase sólo toca en los dos primeros compases con una figuración de blanca con puntillo negra y blanca con puntillo y 3 blancas.



figura 138, Sonata simple, 3mov, (compases 29-43)

Desde el compás 41 podemos observar el desarrollo de la obra, está contiene dos frases.

En la melodía de la flauta podemos observar una indicación de un a tempo, podemos observar una semifrase la cual comienza con un motivo en una figuración de una negra, una blanca y una negra este motivo se repite desde el segundo tiempo del compás 43 hasta primer tiempo del compás 44, desde el segundo tiempo del compás 44 podemos observar una secuencia de negras en intervalos de tercera, aquí concluye esta semifrase, podemos observar que toda la semifrase se repite exactamente con la misma melodía hasta el primer tiempo del compás 52, aquí concluye la primer frase.

En la segunda frase se muestra un primer motivo con una figuración de negra, blanca, cuatro negras y blanca, a continuación observamos un segundo motivo con cuatro negras y dos blancas, nuevamente se repite el primer motivo de esta frase, para finalizar esta melodía, la flauta realiza cuatro negras en donde se observa una bordadura descendente sobre la nota mí.

En esta sección la mano derecha realiza notas largas con una figuración de redonda, blanca con puntillo y negra y una secuencia de 8 negras, se repite esta figuración hasta el tercer tiempo del compás 54, en donde la figuración cambia a negra ligada a blanca con puntillo, este se repite seis veces hasta concluir la frase.

La mano izquierda realiza una secuencia de corcheas en las dos frases.

The image displays a musical score for a piano sonata, specifically measures 41 through 62. The score is written for piano and flute. It consists of four systems of staves. The first system shows measures 41-44. The second system shows measures 45-48. The third system shows measures 49-52. The fourth system shows measures 53-56. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco rall' and 'tempo primo'.

figura 139, Sonata simple, 3mov, (compases 41- 62)

Desde el compás 61 podemos observar la reexposición del movimiento, la parte A'.

En la melodía de la flauta podemos observar los dos primeros motivos de la sección A, en el segundo tiempo del compás 64 observamos un nuevo motivo, con la figuración de 9 corcheas y una negra, luego podemos observar un segundo motivo que es de, dos negras, dos corcheas y dos negras, encontramos un tercer motivo de una negra 10 corcheas y una negra, el segundo y tercer

motivo se repiten hasta el segundo tiempo del compás 71, en el compás 71 y 72 podemos observar que sólo se repite el segundo motivo, para concluir la frase la melodía de la flauta realiza una secuencia de seis negras en intervalos de tercera descendente y quinta descendente.

En la mano derecha encontramos que desde el compás 61 hasta el primer tiempo del compás 68, se realiza la misma figuración e intervalos que en la sección A, en el compás 68 podemos observar que empieza la mano izquierda y la mano derecha hacer una secuencia de semicorcheas como pregunta y respuesta en escala ascendente hasta concluir la frase.



figura 140, Sonata simple, 3mov, (compases 61- 74)

Desde el compás 75 se encuentra la coda de este movimiento con una frase de ocho compases.

La melodía de la flauta presenta un motivo de 11 corcheas y dos negras, este se repite dos veces con la variación de qué en los dos últimos tiempos no realiza negras sino una blanca, en el compás 80 encontramos un nuevo motivo con dos corcheas y una blanca, para finalizar este movimiento la melodía de la flauta realiza una escala ascendente en semicorcheas y finaliza con una blanca.

La mano derecha y la mano izquierda se mueven con una figuración de blancas con acordes diferentes en cada mano, en el último compás la mano derecha realiza una escala ascendente en semicorcheas y finaliza con una blanca, la mano izquierda finaliza con una corchea en el tercer tiempo.



figura 141, Sonata simple, 3mov, (compases 75-82)

6.6.Amanecer Andino

Bambuco

Compositor: José Revelo Burbano (Colombia)

Adaptación Iván De la Rosa

Tonalidad	La menor- La mayor- La menor- La mayor
Métrica	6/8

Contexto Armónico	Tonal
Forma:	Ternaria

6.6.1. Biografía del compositor.

El Maestro José Azael Revelo Burbano fue un destacado compositor, arreglista, productor, director y docente, reconocido a nivel nacional e internacional. nace en el año 1958 en la ciudad de Ipiales Nariño, Fallece en la ciudad de Medellín- Antioquia en el año 2020, comenzó su carrera desde muy pequeño aprendiendo a tocar la guitarra con gran destreza, además interpreto muy bien el contrabajo y otros instrumentos de cuerdas, prosiguió sus estudios en la ciudad de Medellín en la Universidad de Antioquia, donde tuvo el privilegio de ser alumno de León Cardona García, posteriormente obtuvo un magister en composición y tecnologías contemporáneas de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y un magister en música con énfasis en guitarra en la Universidad EAFIT. (Espitia, 2010)



Dentro de su carrera fue galardonado con grandes distinciones de distintos festivales y concursos destacándose siempre en los primeros lugares con distintas obras de su autoría como “Colombia mía, Fantasía en 6/8, mestizajes, amanecer andino, entre otros. Que lo llevaron a ser un reconocido compositor, ha participado en varias ocasiones en el reconocido Festival Mono Nuñez, lo cual lo ha llevado a ser reconocido a nivel nacional e internacional, participo en el Encuentro Nacional de Tríos de la ciudad de Popayán obteniendo el primer lugar con sus composiciones Mitología y Eco milenario. (Jordan Beghelli, Vargas Ante , & Largo Pineda , 2016)

Ha participado en grabaciones de diferentes grupos de Colombia como interprete y compositor. Fue integrante de grupos de música colombiana, Tales como: El conjunto instrumental armónico, el grupo Czardas y el reconocido grupo Seresta.

Entre sus composiciones destacadas se encuentra: Mestizajes, Fantasía en 6/8, Dimensiones, Diana Valeria, Bellinda, Amanecer Andino, entre otros.

6.6.2. Información de la composición.

Obra compuesta en Ipiales – Nariño en el año del 2013, esta hace parte del repertorio de música andina Colombiana, fue interpretada principalmente por el Grupo Seresta, al cual pertenecía el mg José Revelo, esta pieza musical tiene diferentes adaptaciones, una de las más importantes realizada en el año 2013, la adaptación para clarinete solo, realizada por el mismo compositor, esta fue grabada por el Doctor Javier Asdrúbal en Noviembre 24 del 2018, fue grabado y publicado en las principales redes por el Grupo Seresta el 1 Mayo del 2012.

Este bambuco andino es una obra compuesta originalmente para clarinete, tiple y guitarra. Para poderla interpretar con la flauta y el piano se decidió transportarla a la tonalidad de La menor por cuestiones de la tesitura de la flauta travesa. El papel del clarinete lo realiza la flauta y el piano interpreta en la mano derecha el tiple y en la mano izquierda el acompañamiento armónico de la guitarra y el bajo.

6.6.3. Análisis.

La obra está escrita en la métrica de seis octavos.

La estructura de esta obra es: introducción, sección A, sección B, sección C, reexposición de la introducción, sección A, sección B, y coda.

Introducción	Parte A	Parte B	Parte C	Reexposición	Coda
1-8	9- 58	59- 81	82- 106	1-81	107-110

La introducción está compuesta por dos períodos. En el periodo A se realizan dos frases cada una de 4 compases. La melodía que realiza la flauta inicia con una nota larga de blanca con puntillo ligada a una negra con puntillo. Después, inmediatamente, se responde con una melodía dinámica que utiliza corcheas, negra con puntillo, corcheas, y negra. Desde este punto se puede evidenciar que la melodía va muy acorde al ritmo que acompaña, incluso toma figuras del ritmo para complementar las melodías. Lo anterior es evidente en el cuarto compás. Cuando la melodía realiza la última corchea y la negra se amalgama con el ritmo del acompañamiento. También se puede observar que se utilizan notas ajenas a la tonalidad de La menor, por ejemplo el fa sostenido que hace la melodía en el cuarto compás.

La siguiente frase imita el ritmo de la primera, pero se desarrolla en una altura superior. Al final, toca la nota fa sostenido igual que el ritmo, esto es como un corte.

El piano en esa parte cumple la función de acompañar. La mano derecha toca el motivo de corchea-negra-corchea en diferentes variaciones. En el tercero y octavo compás hace una blanca con puntillo. La mano izquierda toca el bajo haciendo negras en el segundo y tercer compás. También hay unas un fondo armónico que se toca con blancas con puntillo.

En el cuarto y octavo compás se realiza un corte rítmico, que va acorde con la melodía y con ambas manos. Rítmicamente, se escribe silencio de corchea, negra, corchea y negra. Este corte se encuentra en diferentes puntos de la obra.

La armonía que utiliza para acompañar tiene muchas notas agregadas, la progresión armónica en esta obra será escrita en funciones armónicas serían: i9- IV7 - i9 - V11



figura 142, Amanecer andino , (compases 1-8)

En el período B de la introducción el acompañamiento es igual al anterior periodo. La melodía, en cambio, es más dinámica porque se construye con corcheas. Se puede apreciar de la línea melódica que primero sube y luego desciende. Después, de un salto amplio de decima, hace una línea melódica descendente. Al final de la frase vuelve a ser el ritmo del corte mencionado en el anterior párrafo. La segunda frase de este periodo hace una línea ondulada, primero asciende, luego desciende, después asciende en otro registro y por último vuelve a descender. Al final hace el corte con el acompañamiento con la nota la.



figura 143, Amanecer andino , (compases 9- 16)

Después viene la sección A. Esta sección tiene dos períodos. En el periodo A se desarrollan dos frases largas de ocho compases. En la primera frase se desarrolla una secuencia de tres motivos. El ritmo de este motivo es negra con puntillo con apoyatura, tres corcheas y dos negras con puntillo. Al final de la melodía se realizan tres corcheas, y otras tres corcheas como anacrusa de lo siguiente.

La mano derecha del piano hace una melodía con notas largas que se confunden con un fondo armónico porque este movimiento melódico está enriquecido con las notas del acorde. Dicha melodía también está secuenciada por una blanca con puntillo y dos negras con puntillo. esta secuencia se repite dos veces y luego se realizan tres blancas con puntillo y una corchea.

La mano izquierda hace el acompañamiento qué haría la guitarra es una combinación de acordes y bajo, el diseño de esto rítmicamente se compone de silencio de corchea y 5 semicorcheas, esto se repite por los ocho compases. El acompañamiento armónico son las notas

que están duplicadas a la tercera y las notas que están solas corresponden al bajo. Las funciones armónicas de esta parte son: iim7 - VII - IIIImaj7 - VI - #vi° - II7 - V7.



figura 144, Amanecer andino, (compases 17- 24)

En la segunda frase de este periodo, el piano toma protagonismo porque realiza la melodía principal. Es una secuencia compuesta de corchea, negra 3 corcheas, dos corcheas, un silencio de corchea, dos corcheas, un silencio de corchea. Esto se repite tres veces, luego hay un corte rítmico que realizan la flauta y el piano a la vez. Es una variación del corte descrito en la anterior parte. Comienza con una blanca con puntillo y luego con el corte característico de esta obra.

La flauta traversa realiza una contramelodía que va acorde con partes del ritmo de la melodía principal. También hace una secuencia tres veces. Se diferencia del piano porque tiene un carácter más ligado. Y alarga algunas notas.

La mano izquierda se encarga del acompañamiento que tendría que hacer la guitarra. Se une a la flauta en la parte del corte. Las funciones armónicas son iim7 - VII - IIIImaj7 - VI - iim7 - V7 - im9 - V11 - im9 - V11.



figura 145, Amanecer andino, (compases 25-34)

Luego continúa el periodo B, este se compone de tres frases.

En la primera frase la melodía es realizada por la flauta traversa y hay una contramelodía importante que la realiza el piano en la mano derecha. La melodía realizada por la flauta toma elementos rítmicos de las anteriores partes. Se puede decir que es cantabile, porque consta de notas largas y una línea melódica homogénea no tan amplia en el registro. Utiliza cromatismos como por ejemplo en el adorno que conduce al si bemol del quinto compás de esta frase. No hay respiraciones, exceptuando la corchea del segundo compás de la frase que tiene una intención interpretativa.

Por el contrario, la contramelodía tiene un carácter más instrumental, son notas cortas, rápidas y con un registro más amplio. Se pueden apreciar más silencios, la melodía es más cortada. Aquí se puede apreciar el contraste con respecto a la melodía principal.

La mano izquierda por otro lado continúa siendo el acompañamiento correspondiente a la guitarra y el bajo. Las funciones armónicas son i - ii° - V7 - v° - I6/4 - iv.



figura 146, Amanecer andino, (compases 35-42)

En la segunda frase la melodía que más se distingue está en la mano derecha del piano. Esta melodía está duplicada a la octava y está en un registro más alto con respecto a la melodía que realiza la flauta. Se puede distinguir una secuencia, el ritmo de esta secuencia es blanca con puntillo, silencio de corchea negra, negra y corchea, esto se repite tres veces. Al final hace un movimiento melódico de corcheas, una transición a lo que viene.

la melodía que realiza la flauta es más dinámica utiliza corcheas y elementos rítmicos de las anteriores partes, no tiene silencios es una línea melódica ondulada. También se puede distinguir una secuencia rítmica, esta se compone de seis corcheas, una corchea, negra, negra y corchea. esto se repite tres veces. Al final de esta secuencia se hace una negra con puntillo

ligada una corchea dos corcheas y una blanca está pequeño motivo da la sensación de final y continuidad.

La función armónica de esta parte es iim7 - VII - IIIImaj7 - VI - #vi° - II7 - V7.



figura 147, Amanecer andino, (compases 43- 50)

En la siguiente frase los papeles que realizaba la melodía y la contra melodía se intercambian. Lo que hacía el piano en la mano derecha ahora lo hace la flauta traversa, Y la melodía que hacía la flauta traversa lo hace el piano en la mano derecha. Al final se puede observar que cambia de tonalidad, se va al paralelo mayor, es decir La mayor, después se hace un corte rítmico. Antes del cambio de la tonalidad la melodía de la flauta traversa y el piano se encuentra.

El acompañamiento se mantiene con el mismo ritmo, en el último compás hace el ritmo con las demás partes. La función armónica realizada es: iim7 - VII- IIIImaj7 - VI - iim7 - V7 - I - iim7 - VI7



figura 148, Amanecer andino, (compases 51-58)

La sección B, está en La mayor, el paralelo mayor de la tonalidad original. Consta de dos períodos. En el periodo A hay dos secuencias en la melodía de la flauta. El ritmo de esta secuencia es dos negras con puntillo, silencio de corchea, negra, negra, corchea y blanca con puntillo ligada a una negra con puntillo. Al final se realiza el ritmo del corte principal haciendo un pequeño cromatismo.

La mano derecha realiza una contra melodía en concordancia con la melodía de la flauta travesa. Utiliza ritmos tomados de las anteriores partes, al final también realiza el corte.

La mano izquierda realiza el acompañamiento, la progresión armónica es la siguiente: I - IVmaj7 - V7 - VI - VI6/4 - iim7. En la última parte se realiza un movimiento armónico, el bajo hace sí, sí sostenido y do sostenido.



figura 149, Amanecer andino, (compases 59-66)

Continúan dos frases casi idénticas, la primera frase se divide en dos partes. El protagonismo de esta parte está en el piano que hace la melodía principal. Termina en un corte. La armonía es IV – ii° - iii – VI7 – II7 – V7 – I, el corte hace v7 – I.

En la siguiente frase, en los primeros cuatro compases la melodía hace una secuencia tomando elementos del ritmo del periodo anterior. En la segunda mitad de esta frase hace otra secuencia que va al mismo tiempo que la melodía de la flauta, la segunda.

figura 150 Amanecer andino, (compases 67- 74)

La melodía que realiza la flauta es secundaria en la primera parte porque está debajo del registro del piano. Cómo se menciona en el anterior párrafo después de esto la melodía principal hace la flauta con el mismo ritmo que la mano derecha de piano.

La mano izquierda realiza el acompañamiento con esta progresión armónica: IV - ii6/3 - iim7 - VI7 - II7 - V7 - i. El último fuerte retoma la tonalidad original La menor.



figura 151, Amanecer andino, (compases 75-81)

A continuación, sigue la sección C, Está dividida en tres períodos, En el primer periodo que consta de cuatro compases la melodía principal la tiene el piano en la mano derecha, la flauta hace contra melodías muy cortas. La melodía del piano primero asciende y luego hace otra línea melódica que asciende y desciende.

El acompañamiento del piano varía un poco en esta ocasión el ritmo que hace es silencio de negra y dos negras haciendo acordes marca el pulso de tres cuartos durante esta parte, Después de hacer esto por 3 compases hace el corte característico de la obra. La progresión armónica que utiliza es $ii^{\circ} - V7 - im7 - IV7$.



figura 152, Amanecer andino, (compases 82-86)

Después la flauta toma el protagonismo en la siguiente frase de 4 compases, es como si intercambiaran los papeles, porque ahora el piano hace micro melodías en respuesta. El acompañamiento del piano retoma el modelo de los anteriores secciones como si tomará el papel de la guitarra y el bajo, el último compás se marca el compás de tres cuartos haciendo silencio de negra y dos negras. La progresión armónica de esta parte es la siguiente: $v^{\circ} - I - iv - iv6/4$.



figura 153, Amanecer andino, (compases 87- 90)

1 En la última parte de esta sección La flauta realiza Tres motivos en secuencia, Esta secuencia es idéntica a la última frase de la sección A. El ritmo del motivo es blanca con puntillo, silencio de corchea, negra, negra y corchea. Después de esta secuencia la melodía realiza una negra con puntillo ligada una corchea dos corcheas y una corchea en primer pulsa.

La melodía de la mano derecha es más dinámica Pero también es en la secuencia, son tres motivos con el siguiente ritmo: seis corcheas, una corchea, dos negras y una corchea. En las últimas dos compases se hacen 12 corcheas haciendo un movimiento melódico ondulado y ascendente es como una transición hacia la repetición de toda la obra hacia el da capo.

La mano izquierda compañía haciendo la progresión siguiente: iim7 - VII - IIIImaj7 - VI - #vi° - II7 - V7.



figura 154, Amanecer andino, (compases 91-98)

Cómo se expone el principio a continuación hay una indicación de la capa se reponen la introducción la sección a y la sección B al final de la sección B hay una marca de hacia la coda se saltan la sección C para hacer lo siguiente.

La coda comienza con el final de la sección B variado Eso quiere decir que culmina de manera diferente el último compás de la sección B. La variación es que termina en el Paralelo mayor o sea la mayor y con sus alteraciones. La coda Es un final típico en los bambucos colombianos, Hacer un diseño melódico alrededor de la cadencia final, Se podría describir de la siguiente manera: primero se realizan Tres negras que conducen hacia el do sostenido del arpeggio que se realizará después que el de la mayor. este arpeggio es primero descendente y luego ascendente y termina en la nota la.

La mano derecha del piano hace una segunda voz de la melodía principal que realiza la flauta en las primeras tres negras hacia una cuarta abajo de lo que está escrito la flauta y durante el arpeggio que realiza la flauta se hace un arpeggio descendente y con una nota agregada de paso Qué es la nota si hace la de la octava inferior.

La mano izquierda hace tres negras una sexta más octava más abajo de lo que hace la flauta. también realiza después un arpeggio descendente de la mayor y con la nota de paso si, para terminar en la nota la.

En el último compás se resalta la nota la que se toca dos veces el primer pulso y en el segundo pulso si se tiene en cuenta que es seis octavos. es decir, en la tercera corchea



figura 155, Amanecer andino, (compases 107-200)

CONCLUSIONES

- A través de este documento se comprueba la importancia de la flauta traversa y el piano colaborativo porque se encuentran diversas evidencias desde el punto de vista

argumentativo, histórico y musical que demuestran esta afirmación.

- La recolección de información permite ampliar los conocimientos sobre el papel del piano colaborativo y su importancia en la historia, permite crear una nueva concepción de esta profesión y la debida importancia en el ámbito académico.
- En el análisis musical se experimenta una inmersión detallada en las obras que conforman el repertorio, esto facilita el entendimiento de la obra como un organismo integral en el que no hay partes menos importantes que otras, la percepción musical sugiere entender a cada pieza musical como un todo.
- Los ensambles musicales han estado presentes durante toda la historia. Esto ha permitido una evolución en la parte técnica y conceptual de las composiciones para formatos instrumentales de este tipo. Lo anterior es comprobado en la revisión bibliográfica y en el análisis musical por lo que se puede afirmar que el repertorio escogido tiene características suficientes para validar los conocimientos técnicos necesarios.
- Como resultado de la realización de este trabajo de grado se encuentra la difusión de una propuesta innovadora en el ámbito académico musical por contar con pocos precedentes en el ámbito regional, nacional e internacional. Lo anterior abre una perspectiva para la nueva generación de instrumentistas interesada en los ensambles musicales y en el piano colaborativo.

RECOMENDACIONES.

Finalizado este trabajo, se encuentran algunos puntos de interés que pueden ser objeto de investigaciones posteriores. Dentro de las grandes limitaciones en la redacción de este

documento fue la escasez de referencias bibliográficas, por eso se encuentran estas recomendaciones:

- Extender los conocimientos sobre biografías históricas de compositores hispanoamericanos del siglo XX, sobre todo de compositores de Colombia y el departamento de Nariño. En la redacción del documento se encontraron muy pocos datos esenciales para detallar más el contexto histórico de las obras y los compositores. Además, se encuentra poca diversidad de fuentes para darle variedad y amplitud a los conceptos.
- Se encontraron muchas opiniones sobre cómo realizar un análisis musical por esa razón se recomienda contribuir a la síntesis y a la creación de un estándar para dicha tarea.
- Hace falta investigar desde la historia sobre el papel que ha tenido el pianista colaborativo en Latinoamérica, específicamente en Colombia y Nariño. También sobre los ensambles musicales de instrumentos solistas como la flauta traversa y acompañamiento al piano. Aunque en esta investigación se muestran algunas ideas sobre lo anterior hacen falta fuentes bibliográficas.
- Se invita a la creación de nuevos conocimientos. En este trabajo específicamente se quiere motivar a la profundización en el tema del piano colaborativo y su importancia. Esto para contribuir en el cambio de percepción que lastimosamente es peyorativo.
- Aparte de la revisión bibliográfica, se busca fomentar la creación de nuevas piezas musicales en formato de flauta traversa y piano para la ampliación del repertorio musical.
- Motivar a próximos candidatos a licenciados en música o carreras afines, a la realización de recitales interpretativos en ensamble para poder solventar el requisito para obtener el título profesional.

REFERENCIAS

- Academia-Real, E. (s.f). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/danza>
- Achiras. (2014). Obtenido de Julio Alfredo Carpio: <https://achiras.net.ec/julio-alfredo-carpio-flores/>
- Acosta, E. N. (2021). *La musicología*. Pasto - Nariño.
- Adler, K. (1965). *he art of accompanying and coaching*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Alvarez, & Tobo. (2016). *I piano complementario como herramienta de apoyo de los procesos de formacion de estudiantes de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagogica y Tecnologica de Colombia*.
- Andrade, T. S. (1946). *El piano en la historia de la música*. Obtenido de digibuo.uniovi.es
- Azzi, S. M. (2002). *Le grand tango: The life and music of Astor Piazzolla*. New York: Oxford University Press.
- Bas, J. (1968). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricardi.
- Bastidas España, José Menandro (2012). Javier Fajardo Chaves Sintesis musical de su tiempo. *El artista*.
- Berrío, N. B. (2018). *repository.eafit.edu.co*. Obtenido de Propuesta curricular para la inclusion del piano acompañante como pregrado en música:
https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/13066/Nathaly_Barreiro_2018.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Brunelli, O. G. (2008). *Estudios sobre la vida de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Bustamante, A. N. (2018). *Obras latinoamericanas para violin y guitarra - recital interpretativo*. Pasto: Universidad de Nariño.
- Centeno, E. C. (2015). *Academia edu*. Obtenido de https://www.academia.edu/40866383/Sonata_Simple
- Coromines. (2012). *Breve diccionario etimológico*. Gredos. Madrid.

- ecuatoriana, E. (2004). *Biblioteca general de la vanguardia para la investigacion en ciencias sociales region andina y america latina*. Obtenido de <http://200.41.82.22/bitstream/10469/5326/1/RFLACSO-ED63-13-Wong.pdf>
- Espitia, J. U. (2010). *ANTLOGIA DE OBRAS PARA CLARINETE DE MÚSICA ANDINA COLOMBIANA: ANALISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS*. Medellin: Universidad EAFIT.
- Ferrer, H. (1980). *El libro del Tango*. Barcelona : Antonio Tersol.
- Gorin, N. (2003). *Astor Piazzolla- Memorias*. Espana: Alba.
- Guerrero, T. (2013). Pianistas acompañantes. analisis de sus características y su importancia educativa. *Revista digital para profesionales de la enseñanza " temas para la educacion"*.
- Ingram, J. (1978). *Historia, Repertorio y Compositores del Piano*. Costa Rica: Departamento de publicaciones. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes .
- Instituto Nacional del patrimonio cultural*. (s.f). Obtenido de <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/el-pasillo-ecuatoriano/>
- Jordan Beghelli, V., Vargas Ante , M., & Largo Pineda , P. (2016). *"Fantasia en 6/8" la historia de un bambuco a través del bambuco*. Cali .
- Juan Luis Álvarez-Gayou Jurgenson, S. M. (s.f). *Universidad Autonoma del estado de Hidalgo*. Obtenido de <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/tlahuelilpan/n3/e2.html#:~:text=El%20paradigma%20cualitativo%20es%20para,una%20herramienta%20de%20gran%20valor.&text=La%20investigaci%C3%B3n%20cualitativa%20es%20un,Es%20multiparadigm%C3%A1tica%20en%20su%20enfoque.>
- Katz, M. (2009). *The complete collaborator*. New York: Oxford University Press.
- Kurin, C. (1997). *Piazzolla la música al limete*. Argentina: Corregidor.
- LaRue, J. (2004). *Analisis del estilo musical*. Idea Books.
- Latham. (2008). *Diccionario enciclopedico de la música*. Fondo de cultura economica.
- Lerman, F. (2003). *La fuente de inspiracion: Condiciones de produccion para la historia de tango de Astor Piazzolla*. Universidad Nacional de Cuyo .

- Lojan, R. (2011). *Pautas para el estudio diario de la flauta traversa*. Obtenido de <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3171/1/tmus25.pdf>
- Luzuriago, R. N. (2018). *A millares surgir: recital en el que se interpretan seis canciones tradicionales ecuatorianas de los siguientes generos: pasillo, albazo, yavarí y pasacalle con fusión de rock, blues y funk*. Quito: Universidad de las Americas.
- Maters, R. (2011). *Presiding at the Piano: A brief history of accompanying*. *American Music Teacher*. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/43547608>
- Mora, L. M. (2016). *repository.pedagogica.eddu.co*. Obtenido de LA MÚSICA TRADICIONAL POPULAR COLOMBIANA COMO HERRAMIENTA PARA LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA: <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/3015/TE-19715.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mullo, S. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Cartografía de la memoria.
- Muñoz, M. V. (2009). *IDENTIDADES MUSICALES ECUATORIANAS: DISEÑO, MERCADEO Y DIFUSION EN QUITO DE UNA SERIE DE PRODUCTOS RADIALES SOBRE MÚSICA NACIONAL. UNIVERSIDAD POLITECNICA SALESIANA*. Obtenido de <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/2577>
- Noctambulos en red*. (2012). Obtenido de Astor piazzolla su vida y su muerte. Documental: <https://youtu.be/BLHp8tF9tVg>.
- Norese, M. (2002). *Contextualización y análisis del tango, sus orígenes hasta la aparición de la vanguardia*. Obtenido de <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=HRQQhaDqqwIC&oi=fnd&pg=PA1&dq=que+es+el+tango&ots=ZP9t8hONsY&sig=83wh2NU8Jti0hhrghrnoAXYL9Ps#v=onepage&q=que%20es%20el%20tango&f=false>
- Ocampo, M. C. (2013). *Pontificia Universidad Javeriana*. Obtenido de Análisis Interpretativo de la sonata BWV 1030 en si menor de Johann Sebastian Bach: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/11714/LozadaOcampoMariaClara2013.pdf?sequence=1>
- Orbes, E. (2013). *Recital Interpretativo de flauta traversa. La interpretación de la flauta traversa en la música universal y latinoamericana*. Universidad de Nariño.

Orlandini, R. (2012). La interpretacion musical . *Revista musical chilena*, 77-81.

Oxford Dictionary. (2019). Obtenido de Definicion Hispanoamerica: <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>

Pelinski, R. (2000). *El tango nomade ensayos sobre la diaspora del tango* . Obtenido de https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/47013639/El_Tango_Nomade_-_El_tango_y_las_identidades_etnicas_en_Argentina.pdf?1467682573=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DEl_Tango_Nomade_El_tango_y_las_identidad.pdf&Expires=1601603975&Signature=aa

Pelossi, J. (2016). Astor Piazzolla, *El proximo tango, su historia relatada por el mismo*. Obtenido de <https://youtu.be/3yFMnmX3OpE>.

Piazzolla, A. (1986). *La historia del tango, partitura original*.

Piazzolla.org. (s.f). Obtenido de <http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html>.

Pierre, Y. (1991). *La flauta*. Labor S.A.

Pow, L. (2016). "*more than the mere notes*": *Incorporating Analytical Skills into the Collaborative Pianist's Process in Learning. Rehearsing, and Performing Repertoire*. Obtenido de https://scholarship.miami.edu/discovery/fulldisplay/alma991031447337202976/01UOML_INST:ResearchRepository

Radio Educacion Mexico. (s.f). Obtenido de <https://radioeducacion.edu.mx/radio-educacion-expresa-su-pesar-por-el-fallecimiento-del-mtro-joaquin-gutierrez-heras-pilar-de-la-musica-mexicana-contemporanea>

Rasines, A. U. (2012). *LA PRESENCIA Y EL USO DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN LA EDUCACIÓN SECUNDARIA: UN ESTUDIO EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DEL PAÍS VASCO*. . Bilbao: Universidad del pais Vasco.

Revista diapason. (s.f). Obtenido de <https://revistadiapason.com/el-tango-y-astor-piazzolla/>.

Revista Universidad Javeriana. (2019). Obtenido de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/26178>

Ruivo Silva, C., & Sauerbronn Barros, G. (2014). *The collaborator pianist: a study in the context of UDESC in Florianópolis*. DA Pesquisa v. 9.

Savat. (1984). *Instrumentos, interpretes y orquestas*. Savat.

Schoenberg, A. (2000). Fundamentos de la composición musical. En A. Schoenberg. Real musical.

Siepmann, J. (2003). *El Piano*. Redbook ediciones.

Sinfonica heredia. (2018). Obtenido de Joaquin Gutierrez Heras:

<http://sinfonicodeheredia.com/2018/06/07/joaquin-gutierrez-heras/>

Unglaub A.R. (2006). *Um olhar reflexivo sobre a leitura musical à primeira vista realizada por pianistas*. UDESC.

Urlich, M. (1977). *Atlas de Música, I: Parte sistemática. Parte histórica: de la prehistoria al renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

Zamacois., J. (1960). Cursos de formas musicales . En J. Zamacois. Labos, S.A.,.

ANEXOS

A continuación se anexan todas las partituras del repertorio