

DE NOCHES Y DE LUNAS

RECITAL CREATIVO BASADO EN GÉNEROS DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

(Bambuco, Pasillo, Vals, Guabina, Sonsureño) DIRIGIDO A FORMATOS

INSTRUMENTALES DE LAS ASIGNATURAS DE PRÁCTICA MUSICAL CONJUNTA E

INSTRUMENTO PRINCIPAL DEL PROGRAMA DE MÚSICA DE UNIVERSIDAD DE

NARIÑO.

DIEGO FERNANDO PANTOJA NASPIRAN

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

SAN JUAN DE PASTO

2020

DE NOCHES Y DE LUNAS

RECITAL CREATIVO BASADO EN GÉNEROS DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

(Bambuco, Pasillo, Vals Guabina, Sonsureño) DIRIGIDO A FORMATOS

INSTRUMENTALES DE LAS ASIGNATURAS DE PRÁCTICA MUSICAL CONJUNTA E

INSTRUMENTO PRINCIPAL DEL PROGRAMA DE MÚSICA DE UNIVERSIDAD DE

NARIÑO.

DIEGO FERNANDO PANTOJA

ASESOR:

MG. LUIS ALFONSO CAICEDO RODRIGUEZ

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

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

SAN JUAN DE PASTO

2020

NOTA DE RESPONSABILIDAD

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

NOTA DE ACEPTACIÓN

MG. LUIS ALFONSO CAICEDO RODRIGUEZ

Asesor

Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, 20 de febrero 2020

AGRADECIMENTOS

A la fuerza espiritual que nos rige, a la vida y sus contradicciones,

A la música por llamarme de nuevo y hacerme parte de ella,

A mi compañera sentimental en esta época de mi vida, por su importante apoyo en este trabajo y por enseñarme a creer, esforzarme y esperar,

A todas las personas, familia y amigos que de una u otra forma han aportado en mi proceso musical,

A los músicos Julia Mónaco y Wilson Ortega por ayudarme a crecer,

A mi Alma Mater,

A los docentes y trabajadores del Programa de Música,

A Mauricio Delgado y Cristian Belalcázar, grandes compañeros con los que hemos escrito páginas imborrables dentro de la música y la amistad y quienes sirvieron de preciso antecedente de este proyecto,

A Enrique Laguna y Robert Botina por su asesoría,

Al docente Luis Alfonso Caicedo por asesorar idóneamente este trabajo,

A Javier Madroñero por la logística,

A los músicos que darán vida a este recital y a quienes escuchan.

DEDICATORIA

A Dios por estar conmigo siempre

A mis padres Carmen Alicia Naspiran y Alfonso Alcides Pantoja por darme la vida, por su ejemplo, su apoyo incondicional en todos los momentos y por haberse decidido a apoyarme en este camino de la música.

A mis hermanas Diana, Fernanda, a mi sobrina Ángela, a mis abuelas Blanca y Dolores.

A la Música Andina Colombiana, por ser mi faro, mi motivación, mi identidad. A este país que tanto sufro y quiero.

RESUMEN

El presente trabajo está fundamentado en la creación y difusión como medios de salvaguarda de la Música Tradicional Andina de Colombia dentro de la Universidad de Nariño y la región sur-occidente de Colombia. Contiene obras inéditas enmarcadas en algunos géneros propios de la Región Andina Colombiana como el Bambuco, Pasillo, Vals, Guabina y Sonsureño, gestadas después de un proceso de escudriñamiento de las características estructurales y estéticas de los ritmos, de igual forma se destaca la utilización de técnicas tradicionales y modernas de composición por parte del compositor y propuestas novedosas en cuanto a diferentes elementos técnicos y ornamentales de la música. El proceso de creación está enmarcado en un enfoque cualitativo, producto de la interacción con el entorno y la búsqueda de la materialización de ideas, tomando la cotidianidad urbana y rural como epicentro de elementos que permiten construir y desarrollar mediante una lógica estructural una idea musical.

ABSTRACT

The present work is based on the creation and dissemination as means of safeguarding the Traditional Andean Music of Colombia within the University of Nariño and the south-western region of Colombia. It contains unpublished works framed in some Colombian Andean Region genre such as Bambuco, Pasillo, Waltz, Guabina and Sonsureño, created after a process of scrutinizing the structural and aesthetic characteristics of the rhythms, in the same way the use of traditional and modern composition techniques are featured; Likewise, innovative proposals are presented by the composer new proposals with different technical and ornamental elements of music. The creation process is framed in a qualitative approach, product of the interaction with the environment and the search for the materialization of ideas, taking urban and rural daily life as the epicenter of elements that allow building and developing a musical idea through a structural logic.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	15
1. ASPECTOS GENERALES	16
1.1 PROBLEMA.....	16
1.1.1 Descripción del problema.....	16
1.1.2 Formulación del problema.....	19
1.2 OBJETIVOS.....	20
1.2.1 Objetivo general.....	20
1.2.2 Objetivos específicos.....	20
1.3 JUSTIFICACIÓN.....	21
2. MARCO REFERENCIAL.....	27
2.1 MARCO TEÓRICO.....	27
2.1.1 Formas y estructuras musicales de los géneros de la región Andina Colombiana..	27
2.1.1.1 Formas Libres Modernas de Composición.....	27
2.1.1.2 Estructura formal de la Música Tradicional de la Región Andina Colombiana...	28
2.1.2 Géneros y ritmos de la Música Tradicional Andina Colombiana.....	28
2.1.2.1 La Guabina	31
2.1.2.2 El Pasillo.....	32
2.1.2.3 El Vals.....	35
2.1.2.4 El Bambuco	36
2.1.2.5 El Son sureño	39
2.1.3 Composición	46

2.1.3.1 Técnicas de composición.....	46
2.1.4 Análisis	52
2.1.5 Orquestación	53
2.1.6 Música Programática.....	58
2.2. ANTECEDENTES	59
2.2.1 Contexto Regional.....	59
2.2.2 Contexto Nacional.....	61
2.3 MARCO CONCEPTUAL	62
2.3.1 Géneros musicales.....	62
2.3.2 Asignatura.....	62
2.3.3 Asignaturas de Practica Musical Conjunta e Instrumento Principal.....	62
2.3.4 Interpretación.....	63
2.3.5 Ritmo.....	64
2.3.6 Otros conceptos a tener en cuenta.....	65
2.4 MARCO CONTEXTUAL	66
2.4.1 Microcontexto.....	66
2.4.2 Macrocontexto.....	67
2.4.3 Contexto.....	67
3. ANALISIS ESTETICO – ESTRUCTURAL DE LAS OBRAS QUE HACEN PARTE DE “DE NOCHES Y DE LUNAS”	69
3.1 DE NOCHES Y DE LUNAS	69
3.1.1 Estructura general del recital.....	69
3.2 ANÁLISIS DE LAS OBRAS	71
3.2.1 Vals del Adiós – Vals.....	71

3.2.2	A Solas - Pasillo.....	73
3.2.3	Fantasia Pa' Daniel - Bambuco.....	77
3.2.4	En tu ausencia - Pasillo.....	80
3.2.5	Atardecer Payanés - Guabina.....	83
3.2.6	Carmen - Bambuco.....	86
3.2.7	Me dedique a olvidarte – Vals.....	91
3.2.8	Atardecer - Bambuco.....	93
3.2.9	Para Escorpio - Guabina.....	98
3.2.10	Ilusiones - Bambuco.....	103
3.2.11	Aires y silencios - Sonsureño.....	108
3.2.12	El Choclo - Sonsureño.....	113
	CONCLUSION.....	118
	BIBLIOGRAFIA.....	119
	ANEXOS.....	120

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Reconocimientos y participaciones de artistas Nariñenses en festivales de Música Andina Colombiana 1995-2020.....	24
Tabla 2. Forma sonata.....	29
Tabla 3. Análisis “Sonsureño” Tomas Burbano.....	42
Tabla 4. Análisis Sonsureño “Taita Quillacinga.....	42
Tabla 5. Análisis Sonsureño “Ventura”	42
Tabla 6. Análisis Sonsureño “Sur Tierra”.....	42
Tabla 7. Formatos instrumentales utilizados para el recital.....	57
Tabla 8. Parte 1 de la estructura de “DE NOCHES Y DE LUNAS”.....	70
Tabla 9. Parte 2 de la estructura de “DE NOCHES Y DE LUNAS”.....	70
Tabla 10. Generalidades de la obra Vals del Adiós.....	71
Tabla 11. Esquema de la obra Vals del Adiós.....	72
Tabla 12. Generalidades de la obra A Solas.....	73
Tabla 13. Esquema de la obra A Solas.....	76
Tabla 14. Generalidades de la obra Fantasía Pa’ Daniel.....	79
Tabla 15. Esquema de la obra Fantasía Pa’ Daniel.....	79
Tabla 16. Generalidades de la obra En tu Ausencia.....	81
Tabla 17. Esquema de la obra en tu Ausencia.....	82
Tabla 18. Generalidades de la obra Atardecer Payanés.....	83
Tabla 19. Esquema de la obra Atardecer Payanes.....	85
Tabla 20. Generalidades de la obra Carmen.....	87
Tabla 21. Esquema de la obra Carmen.....	90
Tabla 22. Generalidades obra Me dedique a Olvidarte.....	92
Tabla 23. Esquema la obra Me dedique a olvidarte.....	92
Tabla 24. Generalidades de la obra Atardecer.....	95
Tabla 25. Esquema de la de la obra Atardecer.....	98
Tabla 26. Generalidades obra Para Escorpio.....	99
Tabla 27. Esquema obra Para Escorpio.....	102
Tabla 28. Generalidades de la obra Ilusiones.....	103
Tabla 29. Esquema obra Ilusiones.....	108
Tabla 30. Generalidades de la obra Aires y Silencios.....	110
Tabla 31. Esquema de la obra Aires y Silencios.....	112
Tabla 32. Generalidades obra El Choclo.....	114
Tabla 33. Esquema obra El Choclo.....	117

LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1. Rondo Sonata.....	30
Imagen 2. Ritmo base de Guabina.....	32
Imagen 3. Final rítmico característico del Pasillo. Fuente el presente trabajo.....	33
Imagen 4. Ritmo base del Pasillo Colombiano.....	33
Imagen 5. Variación de Pasillo Colombiano.....	33
Imagen 6. Corte rítmico del Pasillo.....	34
Imagen 7. Progresión armónica común en la parte A de algunos pasillos. Fuente: “Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales”.....	34
Imagen 8. Patrón básico del bambuco en 6/8. Fuente: El presente documento.....	37
Imagen 9. Bambuco en $\frac{3}{4}$	38
Imagen 10. Síncopa en el Bambuco. Fuente: Obra “Atardecer” pertenecientes a “DE NOCHES Y DE LUNAS” compases 3 y 4.....	38
Imagen 11. Inicio de la parte A, Bambuco “Atardecer”.....	38
Imagen 12. Estribillo “Ventura”.....	43
Imagen 13. Estribillo “Sur Tierra”.....	44
Imagen 14. Impromptu op. 124, Schuman, compases 1 y 2.....	47
Imagen 15. Ejemplo de Re exposición modificada.....	48
Imagen 16. Ejemplo de Diversidad. Fuente “Tratado de la forma musical”.....	49
Imagen 17. Fragmentos de obras de Mozart.....	50
Imagen 18. Análisis de Kuhn respecto a los factores contrastantes Fuente: “Tratado de la forma”.....	50
Imagen 19. Mapa de la Región Andina de Colombia.....	59
Imagen 20. m1: Imagen 20. Compases 3, 4 y Ostinato del bajo en el compás 7 la obra Vals del Adiós.....	72
Imagen 21. m1: Compás 1 de la obra A Solas.....	76
Imagen 22. m2: Compás 20 de la obra A Solas.....	76
Imagen 23. m3: Compás 35 – 36 de la obra A Solas.....	76
Imagen 24. m1: Compases 1 a 3 de la obra Pa’ Daniel.....	79
Imagen 25. Variación por medio de ampliación, Compases 80 a 84 de la obra Fantasía Pa’ Daniel.....	79
Imagen 26. m1 Sección A Obra En tu Ausencia.....	82
Imagen 27. m1 Obra En tu Ausencia.....	82
Imagen 28. m1. Compás 1 de la obra Atardecer Payanes.....	85
Imagen 29. m1: m1 y m2 obra Carmen.....	91
Imagen 30. m1: Motivo inicial Me dedique a Perderte.....	93
Imagen 31. Bombo en el bambuco de la zona andina.....	93
Imagen 32. Bombo en el Sonsureño.....	93
Imagen 33. m1 Estribillo Atardecer.....	98
Imagen 34. m2 estribillo Atardecer.....	98
Imagen 35. Ostinatto sección C Atardecer.....	98
Imagen 36. m1 obra Para Escorpio.....	102
Imagen 37. m2 y m3 obra Para Escorpio.....	102
Imagen 38. Frase imitación Sección B Para Escorpio.....	102

Imagen 39. m1 Ilusiones.....	108
Imagen 40. m2 Ilusiones.....	108
Imagen 41. m1 Aires y Silencios.....	112
Imagen 42. Motivo de la orquestación final de Aires y Silencios.....	113
Imagen 43. Motivo sección A El Choclo.....	117
Imagen 44. Motivo Sección B El Choclo.....	117
Imagen 45. Motivo Interludio El Choclo.....	117

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Esquema básico del rondo.....	29
Figura 2. Rondó de tres coplas.....	29
Figura 3. Rondo Sonata.....	30
Figura 4. Esquema de la forma Rondó.....	74
Figura 5. Especificaciones del esquema de la obra Carmen.....	87
Figura 6. Especificaciones del esquema de la obra Ilusiones.....	104
Figura 7. Especificaciones del esquema de la obra Aires y Silencios.....	110
Figura 7. Especificaciones del esquema de la obra El Choclo.....	114

LISTA DE CUADROS

	Pág.
Cuadro 1. Descripción de un proceso de Análisis, Fuente: el presente documento....	52
Cuadro 2. Aspectos de la distribución y conformación de los formatos instrumentales.	55

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo 1: Partitura Vals del adiós.....	120
Anexo 2: Score y partes A Solas.....	123
Anexo 3: Score y partes Fantasía Pa' Daniel.....	132
Anexo 4: Score y partes En tu Ausencia.....	141
Anexo 5: Score y partes Atardecer Payanés.....	147
Anexo 6: Score y partes Carmen.....	157
Anexo 7: Score, partes y letra Me dedique a olvidarte.....	174
Anexo 8: Score y partes Atardecer.....	185
Anexo 9: Score y partes Para Escorpio.....	216
Anexo 10: Score y partes Ilusiones.....	228
Anexo 11: Score y partes Aires y Silencios.....	241
Anexo 12: Score y partes El Choclo.....	260

INTRODUCCIÓN

El presente es un trabajo de creación que sustenta el componente teórico de un recital creativo. Este hace parte del acercamiento a las manifestaciones musicales tradicionales de Colombia, más específicamente la música de la región andina de este país, la cual cumple un papel importante en la concepción de nacionalidad. A juicio propio en algunas subregiones de la región andina como en Nariño, el conocimiento, la escucha, la difusión y por ende la interpretación de estas músicas es menos frecuente en relación a otras manifestaciones musicales debido a diferentes factores que se exponen en el presente trabajo.

De igual forma se manejaron dos enfoques investigativos con los cuales se pretende aportar a la Música Tradicional Andina Colombiana desde estos ámbitos importantes como lo son la innovación y la difusión; la difusión dentro de la universidad y la región, a partir de la innovación en la parte teórico- musical y en los formatos instrumentales, cuidando siempre las características primigenias de la misma, pero aportándole algunos elementos nuevos tomados desde la academia. Para acercar un poco más este trabajo a los estudiantes de la universidad, las creaciones expuestas aquí, se adaptarán a los instrumentos y/o formatos instrumentales existentes en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño en el periodo A de 2020.

En el trabajo compositivo de esta obra, se reúnen experiencias vivenciales del compositor quien basa y relaciona su proceso creativo con situaciones cotidianas afines con la analogía directa y la interacción con el entorno; relaciones personales, situaciones, vivencias, viajes, etc, que se constituyen en realidades comunes y habituales lo cual permitirá que el público se sienta identificado con situaciones que noche tras noche y luna tras luna reúnen en su diario vivir.

1. ASPECTOS GENERALES

1.1 PROBLEMA

1.1.1 Descripción del problema

La música se constituye en una herramienta importante al momento de salvaguardar y preservar las tradiciones y costumbres que hacen parte de la identidad propia de un pueblo; es una manifestación que permite unificar de manera creativa aquellos aspectos que identifican una sociedad, los cuales están en la necesidad actual de salvaguardarse evitando su disipación debido al arribo masivo de expresiones foráneas que llegan por el fenómeno de la inmediatez con las redes sociales y la tecnología a la que se enfrenta en la actualidad.

La región andina es, según colombian.com.co, la más poblada de Colombia, debido en parte a que allí se encuentran la mayoría de las grandes ciudades del país. Aquí se crea y se conllevan las manifestaciones musicales que han surgido, en su gran mayoría, del quehacer campesino que narra las vivencias de la Colombia rural de los siglos pasados; esta música es la manifestación más clara de un país que buscaba escudriñarse y manifestarse en la música.

El departamento de Nariño hace parte de esta extensa región andina; este, históricamente tiene un legado de separación del territorio colombiano debido, según narraciones históricas, algunas de ellas de tradición oral, a hechos que datan de la época de la colonización cuando esta región del continente era la única que estaba en contra del proceso independentista liderado por Simón Bolívar, el cual, motivado por estos hechos, comenzaría a tachar a los habitantes de esta región, en su mayoría, habitantes de Pasto (Pastusos) con afirmaciones despectivas por querer seguir al reinado español, este tipo de afirmaciones se pueden evidenciar en la carta enviada de Bolívar a Francisco de Paula Santander en 1825 donde acerca de los pastusos refiere:

“Los pastusos deben ser aniquilados, y sus mujeres e hijos transportados a otra parte, dando aquel país a una colonia militar. De otro modo, Colombia se acordará de los pastusos cuando haya el menor alboroto o embarazo, aun cuando sea de aquí a cien años, porque jamás se olvidarán de nuestros estragos, aunque demasiado merecidos”. (Bolívar, 1825)

Desde ese entonces, la región Pastusa y Nariñense comenzó a sobrellevar ese estigma con el resto del país, y aunque al final, esta región terminó rindiéndose ante el ejército de Bolívar, los señalamientos por el acto rebelde la llevaron a continuar con cierto tipo de estigma y separación, sumado al abandono gubernamental reflejado en aspectos de tipo social como por ejemplo la falta de vías de acceso al departamento, pocas obras de infraestructura, y demás factores que predominaron por muchos años. Al respecto, Baquero (2014) menciona que “El viaje de Popayán a Pasto significaba diez días de camino por entre montañas, caminos estrechos y riesgosos, situación compensada por la magnificencia del paisaje y los vientos preñados de oxígeno puro en lo alto de los andes...” (Martínez, 2016, pág. 8).

En ese orden de ideas, y acercándonos al ámbito que nos compete, el sector artístico y cultural de esta región sufrió de cierto modo los efectos de ese aislamiento, en las manifestaciones musicales por ejemplo era muy escasa la interpretación de la música del norte de Colombia como las cumbias, bambucos o joropos, lo cual permitiría el fortalecimiento en la creación de expresiones propias sumado al hecho de ser frontera, por lo que el Departamento de Nariño se impregnaba en gran medida de las manifestaciones musicales del Ecuador y sus ritmos tradicionales que con el tiempo serían los que ayudaría a dibujar el boceto musical de Nariño.

Las primeras esquilas de interpretación y además creación de las músicas de la región andina de Colombia en territorios Nariñenses, datan de principios y mediados del siglo pasado con la

aparición de personajes como Luis Enrique Nieto (1898), Plinio Herrera Timaran (1904), Maruja Hinestrosa de Rosero (1914), Pedro Pablo Bastidas (1917), entre otros.

Por esta época igualmente la música del resto de Colombia comenzaría a arribar a Nariño; según el docente del Departamento de Música José Menandro Bastidas, quien tiene un importante recorrido en la investigación de compositores nariñenses desde mediados del siglo XIX, y en entrevista ofrecida para el presente trabajo, menciona que a inicios del siglo XX el pasillo era el género de más escucha y que incluso se bailaba en la ciudad de Pasto, era música de salón, por el contrario el bambuco tenía poca acogida; menciono además que en Pasto durante este periodo “se componía pero no se tocaba” estas afirmaciones de Bastidas quizá se puedan corroborar con los importantes compositores antes mencionados que tienen en su libro de composiciones gran cantidad de pasillos de importante renombre a nivel nacional como el tradicional “Cafetero” (Hinestrosa, 1928,29), Valle del Cauca (Nieto, 1929) Generaciones (Bastidas, 1993) y la gran cantidad de pasillos de Plinio Herrera Timaran recopilados por Luis Gabriel Mesa en su trabajo de investigación acerca de este compositor entre los que se encuentra “Ecos de Colombia”.

Por último, Bastidas destaca el hecho de que a partir de 1940 en Pasto comienza a surgir lo que él denomina “músicas calientes”, relacionadas con el surgimiento y/o fortalecimiento de la música de fiesta y celebración, que sería un terreno fértil para el posterior nacimiento del Sonsureño como ritmo representativo de gran parte del territorio Nariñense.

La Universidad como centro del conocimiento amplio e incluyente propende por abarcar todos los conocimientos académicos y/o empíricos aportando al auto-enriquecimiento de las manifestaciones culturales.

La Universidad de Nariño en su función misional hace énfasis en los aportes a la región recalcando que: “es una institución que brinda servicios educativos para el desarrollo regional y nacional con producción de conocimientos científicos, tecnológicos, artísticos y humanísticos como dimensiones de la cultura”. (Universidad de Nariño, 2010). Por su parte, La visión institucional del Departamento de Música adscrito a la facultad de artes de esta institución, establece:

“Ser un programa universitario en el campo de la música con reconocimiento social y de las comunidades académicas a nivel local, nacional e internacional, por su alta calidad en el ejercicio de la formación, investigación y proyección social haciendo énfasis en las expresiones musicales regionales y locales”. (Facultad de artes, 2018)

En la actualidad el programa de música cuenta con algunos espacios de práctica y conocimiento de músicas regionales de Colombia, atendiendo al énfasis en las expresiones musicales regionales y locales. Pero a juicio propio, gracias a lo vivido durante la carrera de Licenciatura en Música, esta práctica, juntamente con la difusión y estudio de las músicas tradicionales colombianas es escasa respecto a la música académica, la creación por ejemplo se centra en las formas universales y muy poco en lo regional, de igual forma la caracterización de estas manifestaciones es genérica. Así mismo no hay una profundización al conocimiento técnico y estético de la música regional y nacional, por lo tanto, las herramientas para crear nuevos conceptos, formas y/o sonoridades dentro de esta música son limitadas.

1.1.2 Formulación del problema

¿Cómo componer e interpretar obras musicales para formatos instrumentales de las asignaturas de Práctica Musical Conjunta e Instrumento Principal del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño basadas en algunos géneros representativos de la Música Tradicional Andina Colombiana (Bambuco, Pasillo, Vals, Guabina y Sonsureño)?

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo general

Componer e interpretar la obra DE NOCHES Y DE LUNAS basada en algunos géneros representativos de la Música Andina Colombiana (bambuco, pasillo, guabina y son sureño) para formatos instrumentales de las asignaturas de Práctica Musical Conjunta e Instrumento Principal del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

1.2.2 Objetivos específicos

- Realizar las composiciones de “DE NOCHES Y DE LUNAS” con base en el conocimiento técnico y estético de algunos géneros representativos de la Música Tradicional Andina Colombiana (Guabina, Pasillo, Vals, Bambuco y Sonsureño).
- Aportar a la difusión y práctica de la Música Tradicional Andina Colombiana dentro del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y de la región, como medio de preservación de estas músicas.
- Establecer los formatos instrumentales existentes en las asignaturas de Práctica Musical Conjunta e Instrumento Principal del programa de Licenciatura en Música a los que van dirigidas las obras para su posterior interpretación.
- Caracterizar la Música Andina Colombiana en cuanto a: repertorio, técnica, estilo, interpretación entre otros aspectos.
- Proponer nuevas sonoridades a partir de la experimentación de nuevos formatos instrumentales distintos a los tradicionalmente utilizados en la Música Tradicional Andina Colombiana.

1.3 JUSTIFICACIÓN

La Música Tradicional Andina Colombiana es el reflejo de la Colombia Campesina en la que crecieron muchos abuelos y algunos padres, de la generación actual, la cual ha emigrado progresivamente en los últimos años de lo rural hacia lo urbano debido a la cercanía con las grandes ciudades, llegando por este camino a la academia, que mira como necesidad el trabajar por la salvaguarda y protección de estas, para aportar así al fortalecimiento de la identidad cultural, regional y nacional que nos permita proyectar mejor nuestro futuro, como menciona: Martínez (2016) “Construir pequeños pedacitos que nos permitan armar ese espejo –trizado- de Colombia, donde podamos mirarnos, reconocernos y proyectarnos” (p.1).

En este progresivo encuentro entre la música rural, lo urbano y la universidad se ha gestado un importante movimiento juvenil que es, el que en la actualidad ha tomado la bandera de estas manifestaciones como la música andina colombiana, lo que ha significado un nuevo respiro y la impregnación de nuevas y modernas formas de acercarse y de mostrarla al mundo. “Cuando parecía que se había quedado en el pasado, nuevas generaciones de músicos y la academia le están cambiando la cara a esta música tradicional con propuestas novedosas...” (Semana, 2017).

Este movimiento juvenil se puede evidenciar de igual forma en la gran cantidad de jóvenes que participan en los diferentes festivales que se realizan a lo largo del año en distintas partes del país; en el Festival Mono Núñez, por ejemplo, el más importante, que se realiza entre mayo y junio de cada año en el municipio de Ginebra – Valle del cauca, el rango de edad promedio los participantes en el concurso es de 25 años, y la población juvenil constituye aproximadamente el 70% de los participantes en la últimas cinco versiones según información suministrada por parte de la organización del festival para este trabajo vía correo electrónico, donde mencionan que en las bases

del concurso del Festival, se estipula que a partir de los 15 años de edad se puede participar, ya sea en la modalidad instrumental o vocal, lo cual asegura la presencia de la población joven que trabaja por la Música Tradicional Andina Colombiana.

En algunos de estos eventos, de los más representativos por demás, ha existido representación significativa de artistas nariñenses que, han logrado sobresalir y ubicarse en el pódium de los más importantes escenarios distintivos en el ámbito de la música andina colombiana, a continuación, hacemos referencia de las participaciones de grupos nariñenses que han obtenido reconocimientos en los festivales más importantes del país a partir de 1995, que fue el año donde se obtuvo por primera vez un primer lugar, hasta la fecha (febrero 2020).

AÑO	EVENTO	LUGAR	AGRUPACIÓN	LOGRO
1995	Festival “Mono Nuñez”	Ginebra – Valle del Cauca.	DAMA-WHA	Gran Premio “Mono Nuñez” Instrumental.
1996	Festival “Hato Viejo Cotrafa”	Bello – Antioquía	OPUS II TRIO	1er Lugar
1996	Festival “Hato Viejo Cotrafa”	Bello – Antioquía	JOSÉ FÉLIZ CHAMORRO (Potosí – Nariño)	1er Lugar
1997	Festival “Hato Viejo Cotrafa”	Bello – Antioquía	DAMA-WHA	Mejor obra inédita instrumental “Elegía para un Ángel”
2000	Festival “Hato Viejo Cotrafa”	Bello – Antioquía	DORIS CHAVES CARILLO	Mejor obra inédita vocal “El pintor”
2006	Festival “Mono Nuñez”	Ginebra – Valle del Cauca.	CONSUELO LÓPEZ	Gran Premio “Mono Nuñez” Vocal
2010	Festival Nal. de Música Andina “Colono de Oro”	Florencia – Caquetá	EDISON ELIAS DELGADO	1er puesto Categoría Vocal
2013	Concurso Nacional del Bambuco	Pereira - Risaralda	VANESSA GONZALES	Finalista modalidad solista
2015	Festival “Mono Nuñez”	Ginebra – Valle del Cauca.	ENSAMBLE RED DE ESCUELAS DE FORM MUS. PASTO	2do Puesto Categoría obra inédita instrumental
2015	Festival Mangostino de oro	Mariquita - Tolima	A3 TRIO – IPIALES	Mangostino de bronce
2016	Festival “Mono Nuñez”	Ginebra – Valle del Cauca.	A3 TRIO – IPIALES	Participación
2017	Festival “Mono Nuñez”	Ginebra – Valle del Cauca.	ENSAMBLE DE SAXOFONES “LEMS” UDENAR	Finalista y 2do Puesto Categoría obra inédita instrumental “A mis viejos un bambuquito”
2017	Festival Nacional Infantil “Cuyabrito de oro”	Armenia - Quindio	KATERIN MUÑOZ	1er Puesto Categoría Juvenil
	Concurso infantil y juvenil “Cacique Tundama”	Duitama – Boyacá	KATERIN MUÑOZ	1er Puesto Categoría Juvenil Y Gran Cacique Tundama

2018	Festival Nacional Cortiple	Envigado - Antioquia	A3 TRIO – IPIALES	Participación
2018	Concurso Nacional de Interpretación “Anselmo duran Plazas”	Neiva - Huila	MORADA SUR TRIO	Finalista modalidad instrumental
2018	Festival “Hato Viejo Cotrafa”	Bello – Antioquía	EDISON ELIAS DELGADO	1er puesto modalidad solista vocal
2018	Festival Nacional del Pasillo Colombiano	Aguadas – Caldas	MORADA SUR TRIO	Finalistas
2018	Fest. Nal. de Música Andina “Colono de Oro”	Florencia – Caquetá	EDISON ELIAS DELGADO	1er puesto Categoría Vocal – Gran colono de Oro
2018	Fest. Nal. de Música Andina “Colono de Oro”	Florencia – Caquetá	MORADA SUR TRIO	2do Puesto Categoría Instrumental
2018	Concurso Nacional “Calcanta de Oro”	Caldas - Antioquia	KATERIN MUÑOZ	1er Lugar Categoría juvenil
2019	Festival “Mono Nuñez	Ginebra – Valle del Cauca.	VANESSA GONZALES	Gran premio Mono Nuñez Virtual - Vocal
2019	Festival “Mono Nuñez”	Ginebra – Valle del Cauca.	MORADA SUR TRIO	Gran premio Mono Nuñez Virtual – Instrumental
2019	Concurso Nal. de Interpretación “Anselmo duran Plazas”	Neiva - Huila	EDISON ELIAS DELGADO	Ganador Modalidad Vocal
2019	Festival Nacional del Pasillo	Aguadas – Caldas	EDISON ELIAS DELGADO	Primer puesto, modalidad solista vocal
2019	Festival Mangostino de oro	Mariquita – Tolima	A3 TRIO – IPIALES	Mangostino de bronce
2019	Festival “Hato Viejo Cotrafa”	Bello – Antioquía	VANESSA GONZALES	Finalista
2019	Fest. Nacional de Música Andina “Colono de Oro”	Florencia – Caquetá	MORADA SUR TRIO	3er Puesto Categoría Instrumental
2019	Fest. Nacional de Música Andina “Colono de Oro”	Florencia – Caquetá	VANESSA GONZALES	2do Puesto Categoría Vocal

Tabla 1. Reconocimientos y participaciones de artistas Nariñenses en festivales de Música Andina Colombiana 1995-2020. Fuente: <https://www.cotrafa.com.co/historia-de-nuestro-festival>, Comunicaciones Funmúsica; Dora Muñoz, madre de Katerin Muñoz, información suministrada exclusivamente para este trabajo.

Dentro de esta recopilación, cabe aclarar que Edison Elías Delgado, quien figura como participante y ganador en algunos de los festivales del cuadro anterior, nació en Pasto, pero su formación profesional se desarrolló en la ciudad Neiva, Huila, en todos los escenarios donde él participa, representa a los dos departamentos, y ha sido nominado en cinco ocasiones al Gran Premio Mono Núñez (Ginebra- Valle) en los años 2007, 2014, 2015, 2018 y 2019.

Así mismo, Katerin Muñoz, oriunda del municipio de la Cruz (Nariño) merece un capítulo aparte por ser una niña promesa por donde se le mire dentro de la Música Andina Colombiana. Con tan solo 15 años ha obteniendo gran cantidad de premios referenciados en el cuadro anterior y además ha sido invitada a grandes escenarios como el Festival Nacional “Mateo Ibarra” y la tarima principal del Festival “Mono Núñez”, Festival Hato Viejo Cotrafa y a distintos escenarios en ciudades como Cali, Bogotá, Bucaramanga, Ibagué y Pasto entre otras; tiene también una producción realizada y dos premios consecutivos de la revista Correo del Sur como la cantante del año en Nariño en los años 2017 y 2018.

Por lo expuesto anteriormente se propende por seguir fortaleciendo la Música Tradicional Andina Colombiana en nuestra región, no solo a través de la interpretación sino también del proceso creativo; Nariño es cuna de grandes compositores en los diferentes géneros y, la música andina colombiana no ha sido la excepción, en este punto cabe mencionar a los compositores referenciados en los tres trabajos publicados por el Magister Luis Gabriel Mesa Martínez en donde recopiló parte de la obra compositiva de los nariñenses Maruja Hinestrosa (2015), Luis Enrique Nieto (2016) y Plinio Herrera(2019), además de los dos tomos recopilatorios del Mg Menandro Bastidas donde se referencian a más de setenta compositores que abarcan de igual forma la Música Andina Colombiana y por supuesto los premios obtenidos en la categoría de Obra Inédita Vocal e instrumental referenciados en la tabla 1.

Así entonces, este trabajo tiene como propósito atender a ese movimiento juvenil que está vigente en Colombia, y que brinda nuevas formas de apreciar, acercarse y divulgar la música andina colombiana, enfatizando la función misional de la Universidad de Nariño y la visión institucional del Programa de Música, teniendo en cuenta el énfasis que se hace sobre las manifestaciones regionales y, buscando velar por el cumplimiento de estos criterios y por la búsqueda de espacios de difusión de estas músicas.

En ese orden de ideas, es necesario ampliar fronteras en las manifestaciones musicales nacionales, con el propósito de hacerlo más llamativo a la población juvenil y así aportar a la perduración. Si la juventud se acerca el futuro se hace más promisorio, pero no toda la juventud maneja los formatos tradicionales instrumentales utilizados en estos géneros, existen en la academia otros formatos que resultan más llamativos y más accesibles incluso, dándole cabida la instrumentación que por ejemplo existe en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño

El fortalecimiento de esta correlación entre la universidad y las manifestaciones culturales regionales aportarán en el cierre del aislamiento cultural que, por momentos sigue existiendo entre Nariño y el norte de Colombia.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 MARCO TEÓRICO

2.1.1 Formas y estructuras musicales de los géneros de la región Andina Colombiana

Las formas musicales son básicamente la estructura general de una obra, donde se establecen las bases que permiten desarrollar la composición. Es el vehículo que permite al compositor materializar ordenadamente una idea y dejarla dispuesta ante la interpretación del músico. Estas formas se han ido adaptando a las épocas determinadas, atendiendo así al surgimiento de nuevas ideas y propuestas de la creatividad de los compositores, esta adaptación ha generado por consiguiente una evolución de las mismas y de la música en sí.

Las formas que se utilizan en la composición de las obras que hacen parte de “DE NOCHES Y DE LUNAS”, se basan en la propuesta presentada en el marco teórico del trabajo de grado “*Sur – Real, de Fantasías y Aires Colombianos*”, debido a que se asemeja en gran manera al interés de abordar la forma libre como un espacio de experimentación y surgimiento de nuevas maneras de componer y al estudio que se presenta con respecto a las estructuras formales de la Música Tradicional Colombiana, lo cual es de gran ayuda en la búsqueda de una manera de componer que se acerque al objeto de estudio; a causa de ello, las formas a trabajar son: forma libre y estructura formal de la Música Tradicional de la Región Andina Colombiana.

2.1.1.1 Formas Libres Modernas de Composición. En las formas libres no se tiene en cuenta las estructuras fijas, que vienen a ser las formas tradicionales como sonata o sinfonía, o el conocido ABACA, que de cierto modo limitan la composición; por el contrario, la forma libre como su

nombre lo indica, brinda más libertad y por lo tanto más herramientas al compositor para una experimentación alrededor de la creación.

La propuesta que se expone en el presente trabajo con respecto a la forma libre, es precisa y netamente experimental, teniendo en cuenta el hecho de que en realidad no existe una forma musical absolutamente libre, el compositor se basa en un desarrollo de ideas musicales que de una u otra forma tengan un orden lógico, (pues no deja de ser música tonal) por ejemplo la forma ABC, y una secuencia que se sustenta en lo descriptivo. Se pretende proponer la creación de una imagen en la mente del oyente, pero con el debido cuidado y sin dejar de cierta manera un orden; pese a que la música es programática, siempre existirá solamente en términos musicales. (Liszt, s.f). Esos términos hacen que la obra tenga de cierto modo un orden y secuencia estable.

2.1.1.2 Estructura formal de la Música Tradicional de la Región Andina Colombiana.

La estructura de la mayoría de los géneros de la Música Andina Colombiana se hereda del repertorio de salón europeo del siglo XIX, donde las formas binarias o de múltiples secciones repetidas eran comunes. Fue Pedro Morales Pino quien, a finales del mismo siglo XIX estandarizó la forma ternaria al estilo minueto con trío, utilizado en la música de cámara y sinfónica, se dio paso así a la forma Sonata que conjuntamente con la forma Rondó comenzarán a estandarizarse en la estructuración de la Música Andina Colombiana. (García, 2014).

Es importante en este punto, abordar las características de estas dos formas.

- **Forma Sonata:** También conocida como “allegro sonata” es una de las formas más utilizadas en las composiciones del periodo clásico y romántico. Se incorporó en los primeros movimientos de las sonatas o las sinfonías. Está constituida por tres partes.

EXPOSICIÓN (A)		DESARROLLO (B)	REEXPOSICIÓN (A')	
Sección a Tonalidad principal	Sección b Tonalidad Dominante o relativa mayor	Desarrollo del tema o presentación de uno nuevo	Repetición de la exposición con cambio en la sección b	
			Sección a Tonalidad principal	Sección b Tonalidad principal

Tabla 2. Forma sonata Fuente: <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/formas/sonata/>

- **Forma Rondó:** Desde épocas del clasicismo la forma rondó, llegó a ser una de las estructuras musicales más importantes y utilizadas en la música. Básicamente en el rondó existe una parte A que se repite alternando con al menos dos nuevas secciones.

Puede estar constituido por al menos cinco partes básicas:

A	B	A	C	A
----------	----------	----------	----------	----------

Figura 1. Esquema básico del rondo. Fuente: <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/formas/sonata/>

A este esquema se le pueden agregar más secciones que alternen con la parte A.

A	B	A	C	A	D	A
----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------

Figura 2. Rondó de tres coplas Fuente: <http://www.teoria.com/es/aprendizaje/formas/rondo/index.php>

En cuanto a las repeticiones de la sección A, se puede generar un contraste en cada repetición buscando que no todas sean iguales, así mismo a estos esquemas se les puede ampliar agregando la introducción y/o la coda.

- **Rondó Sonata:** Es una combinación de la Forma Sonata y el Rondó Simple que surge en la segunda mitad del siglo XVIII. Es una derivación del Rondó de tres coplas (Figura. 2) con la sustitución de la sección D por la reexposición de la B.

A	B	A	C	A	D	A
----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------

Figura 3. Rondo Sonata, Fuente: El presente documento

A continuación, se muestra un cuadro explicativo acerca de esta combinación y sus características armónicas y formales.

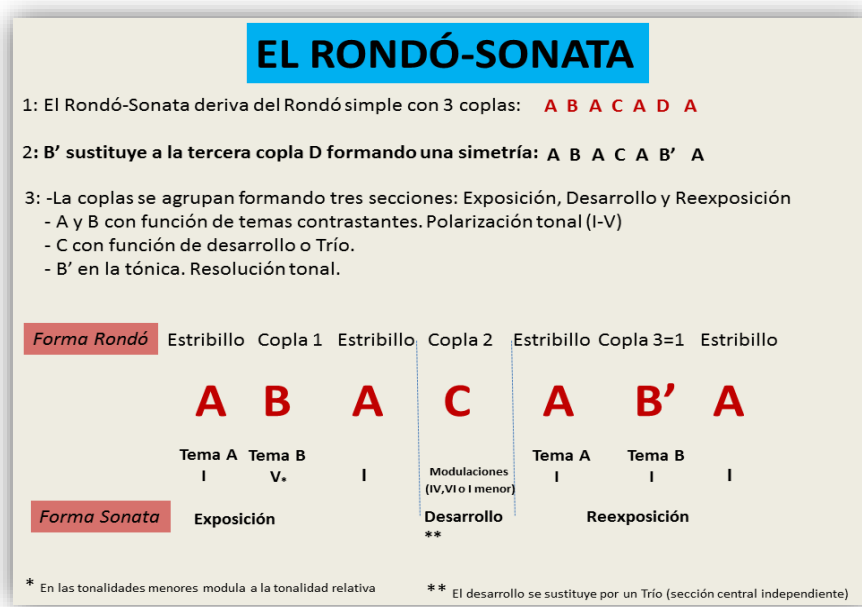


Imagen 1. Rondo Sonata. Fuente: <https://musicnetmaterials.files.wordpress.com/2015/10/rondo-sonata-esquema1.png>

- **Forma binaria** (bipartita): Es una pequeña pieza compuesta de dos periodos musicales (A-B) dentro de los cuales se puede incluir subsecciones, fue una de las más utilizadas en el periodo

Barroco, utiliza el contraste como su característica fundamental y dentro de ella se pueden utilizar elementos como la introducción y los interludios.

2.1.2 Géneros y ritmos de la Música Tradicional Andina Colombiana.

A continuación, se exponen los ritmos en los que se enmarco el presente recital, cada uno de ellos se abordó desde una corta contextualización histórica para posteriormente estudiar algunos elementos técnicos y estéticos característicos.

2.1.2.1 La Guabina

Es una danza y baile típico del folclor de la región andina colombiana, con ascendencia en los aires hispanos; en tiempos de la colonia y de inicios patrióticos, era muy perseguida por el clero por ser un baile agarrado o de pareja cogida. Referencias históricas mencionan que este aire andino tiene un origen campesino y al parecer nació en Antioquia desde los albores del siglo XIX. En ocasiones también es un canto a varias voces, por lo común femeninas, con empleo de coplas, cuyo acompañamiento es a ritmo de torbellino.

Existen tres tipos fundamentales de guabina: la guabina Cundiboyacense, de los departamentos de Boyacá y Cundinamarca, la guabina veleña, de la Provincia de Vélez en el departamento de Santander, y la guabina Tolimense o gran Tolimense, de los departamentos de Huila y Tolima.

Estructura Formal y características de la Guabina

La Guabina está escrita en compás ternario ($\frac{3}{4}$) y es generalmente interpretada por el trío típico colombiano (bandola o tiple requinto, tiple y guitarra). Comúnmente se maneja la forma:

INTRO - : A : - PUENTE - : B :

Es característica primordial que en los primeros cuatro compases de la introducción se presente el ritmo en el golpe del tiple, para posteriormente en la parte A comenzar con el desarrollo melódico. (Tarazona, 2019).

En lo que respecta al ritmo, hay una base en donde interviene la alternancia entre el bajo (que se mueve entre el primer y el quinto grado del acorde) y el acorde en sí.



Imagen 2. Ritmo base de Guabina. Fuente: el presente documento.

2.1.2.2 El Pasillo

El pasillo nace como una pieza de salón en el siglo XIX, específicamente en Colombia se convirtió en una danza que hereda características del vals europeo y que, por ese entonces, llevaba títulos de carácter descriptivo con relación a zonas geográficas, estados anímicos, nombres de personajes u oficios. La sociedad de la época, revelaba favoritismo por la contradanza y el vals, incentivando a los compositores colombianos a fomentar la producción de piezas semejantes a estas. (García, 2014).

El pasillo apareció en Colombia como resultado de la búsqueda, por parte de la sociedad burguesa “semifeudal, de chapetones y criollos acomodados” de una de una danza que identificara el ambiente cortesano y que los diferenciara de los aires “Plebeyos” como el bambuco y el torbellino. Siguiendo los patrones culturales europeos. (Abadía, 2001).

A criterio propio, en la actualidad el pasillo colombiano comparte el “pódium” de los géneros representativos de la música andina colombiana junto con el bambuco; existen gran variedad de

pasillos instrumentales o vocales con derivaciones como el pasillo fiestero que se caracteriza por ser más rápido y con una danza más “arrebataada” y de calle contrario al de salón; de igual forma también se siguen utilizando nombres de carácter descriptivo.



Imagen 3. Final rítmico característico del Pasillo. Fuente el presente trabajo

Estructura formal y características técnicas del Pasillo

El pasillo fue el primer y mayor heredero de la estructura que Pedro Morales Pino le daría a las músicas de la región andina. Así entonces, la forma Sonata es la que predomina en los pasillos colombianos, al igual que el Rondo. La forma AA - BB- A - CC – A, por ejemplo, está presente en el tradicional “*Vinotinto*” de Fulgencio García; en otros casos como en “*Rio Cali*” de Sebastián Solari dicha forma se amplía un poco más: AA - BB- A - CC - // A - B - A - C - A.

El pasillo se fundamenta en un compás ternario ($\frac{3}{4}$).

En cuanto al ritmo característico, existe el ritmo base y sus derivaciones.



Imagen 4. Ritmo base del Pasillo Colombiano



Imagen 5. Variación de Pasillo Colombiano

Fuente: La presente investigación

De igual forma, se ha estandarizado un corte rítmico en los finales de sección:



Imagen 6. Corte rítmico del Pasillo. Fuente la presente investigación

En el libro de García Orozco, se muestra un ejemplo de las progresiones armónicas comunes que se presenta en la parte A de algunos pasillos:

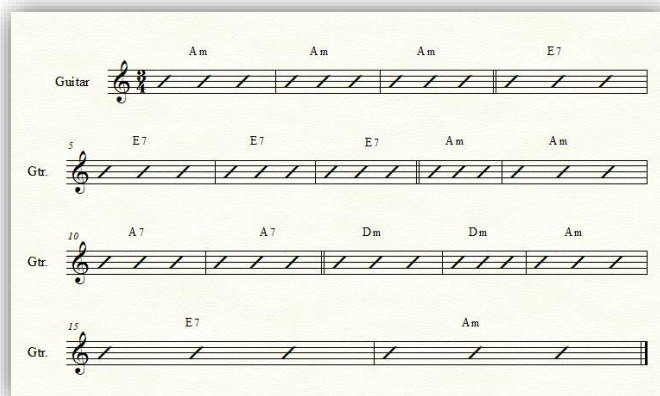


Imagen 7. Progresión armónica común en la parte A de algunos pasillos. Fuente: “Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales”

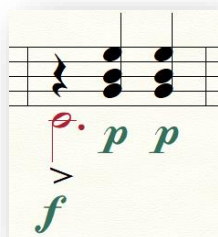
Esta progresión se desarrolla en dieciséis compases y es utilizada tanto en tonalidad mayor como en menor. Cabe resaltar que esta imagen se utiliza para resaltar el hecho de cómo la armonía ayuda también a crear identidad del ritmo, en este caso del Pasillo, a través de la forma.

2.1.2.3 El Vals

Es una de las manifestaciones musicales más antiguas de Colombia juntamente con el Bambuco. Hay referencias de Simón Bolívar acerca del “*Valse*” en las primeras celebraciones por la independencia de Colombia alrededor de 1820. Pero propiamente el Vals surge a mediados del Siglo XVIII en Viena, pero su auge se dio en pleno siglo XIX donde se expandió por todas partes del mundo. Al llegar a Colombia se impregnaría de algunos elementos criollos que lo convirtieron en un en un ritmo y un baile nacional.

Estructura formal y características técnicas del Son sureño

El rondó para piano “*Aufforderung zum Tanze*” de Weber se convirtió en una propuesta de forma estructural del vals, incluso hasta llegar a estandarizarse. Su característica principal está en el metro (3/4) donde el primer tiempo es fuerte y los dos restantes son débiles, generando un Ostinato rítmico así: Fuerte – débil – débil.



Ostinato rítmico característico del Vals.

El vals tanto instrumental como vocal, fue un ritmo que se asentó en diversas partes de Latinoamérica, donde la parte vocal comenzaría a tener más preponderancia. En Ecuador o México por ejemplo son famoso los valeses vocales interpretados por tríos como “*Los Panchos*”. En Colombia llegaría a tener gran importancia hasta el punto de entrar a hacer parte de los ritmos

característicos de la Región Andina de este país con sin número de creaciones vocales e instrumentales, los instrumentales se asemejan más al carácter romántico de los siglos XVIII y XIX, los vocales también por línea sentimental, hablan en su mayoría de desamor, desengaño y situaciones relacionadas, como el caso del conocido Vals “Me borrarás” de María Isabel Saavedra.

2.1.2.4 El Bambuco

El Bambuco es el ritmo que abanderó el proceso de la creación y consolidación de una identidad nacional en Colombia durante el siglo XX y es considerado el más representativo e importante dentro de la Música Andina Colombiana. Acerca del origen musical de este ritmo existen diversas hipótesis para el presente trabajo se hace referencia a lo mencionado por Minaña (citado por Abadía, 2001) “El bambuco tuvo un origen campesino en el cauca y era instrumentado con flautas y tambores de tradición indígena que se prolonga hasta la actualidad”.

En el documento de Abadía Morales, se hace relación a que el bambuco es *“la tonada base de la región andina”* debido a que conjuga las melodías de la tradición indígena a ritmos varios. *“Es la expresión musical y coreográfica más importante y representativa debido a su amplia dispersión pues es el único ritmo que abarca y se interpreta en los 13 departamentos pertenecientes a la región andina.”*

En su interpretación son de gran renombre los duetos tradicionales en la parte vocal y los instrumentales interpretados por el trío típico colombiano (Bandola, tiple y guitarra).

Al bambuco se le atribuye un papel importante en la creación de un espíritu de nacionalismo que sería vital en los distintos combates de la campaña libertadora, como por ejemplo la carga emocional que contribuyó al triunfo del general José Ma. Córdoba en la Batalla de Ayacucho (1824), que desembocaría en la independencia del Perú. En su poema *“El Bambuco”* Pombo (1943) expresa: “También el bambuco fue / música de la victoria, / y aunque lo olvide la historia /

yo se lo recordaré: / “Él a Córdoba marcó, su paso de vencedores. / y de los libertadores / la hazaña solemnizó”

Estructura formal y características técnicas del bambuco

Históricamente el bambuco ha basado su estructura y ha sido asociado con las características de la forma Rondó así como del Rondo - Sonata. El ritmo del bambuco se basa en un compás binario con subdivisión ternaria (6/8), ese ha sido su metro característico históricamente, pero a inicios del siglo XX con la aparición de la figura de Guillermo Uribe Holguín y la búsqueda de un nacionalismo musical en Colombia, surgió la propuesta de la interpretación del bambuco en compás de $\frac{3}{4}$, con el propósito de hacerlo “merecedor” de tocarse en los salones de la academia y preparar su entrada a las élites sociales y apartarlo un poco de su origen campesino, no se ahondará en este asunto pues es una discusión que aún persiste, sólo se tomará como referencia que en la actualidad se puede interpretar en cualquiera de las dos opciones, siendo la primera la más usada.



Imagen 8. Patrón básico del bambuco en 6/8. Fuente: El presente documento.

Para la creación de los bambucos de “DE NOCHES Y DE LUNAS” solo se manejó el patrón de 6/8, no obstante, es importante conocer y entender la escritura en $\frac{3}{4}$ ya que es un elemento a resaltar en la historia del bambuco.



Imagen 9. Bambuco en $\frac{3}{4}$

Anacrusa y Síncopa. Otros dos elementos importantes que constituyen el bambuco, son la Anacrusa y la Síncopa, que son características evidentes de este ritmo.

Anacrusa: Como inicio de frase anticipada, brinda un impulso a las frases iniciales, se la puede encontrar en los compases 1 y 2 de la obra “Atardecer” que hace parte de este recital.

Síncopa: Tomada del inicio acéfalo de una frase, y seguida por lo general con figuras con Staccato.



Imagen 10. Síncopa en el Bambuco. Fuente: Obra “Atardecer” pertenecientes a “DE NOCHES Y DE LUNAS” compases 3 y 4.

Estos dos elementos pueden formar una frase que distinga el bambuco como sucede en la primera frase de la parte A del bambuco “Atardecer”.



Imagen 11. Inicio de la parte A, Bambuco “Atardecer”.

2.1.2.5 El Son sureño

El Son sureño es un ritmo relativamente joven con respecto a otros ritmos de la región andina; pero a pesar del poco tiempo ha logrado sobrellevar en sí la inmensa tradición nariñense. Surge hacia mediados de los años 60's cuando el músico Ipialeño Tomas Burbano busco definir al departamento de Nariño como la “Tierra firme donde el trabajo es su bandera”, en una melodía sencilla y llamativa; inicialmente fue una canción que hizo parte del trabajo discográfico que grabara la emblemática agrupación pastusa “Ronda Lírica” a mediados de los años 70 en la ciudad de Medellín bajo el sello Discos Chaves, en donde se grabaron además otros temas importantes e insignias de la ciudad de San Juan de Pasto tales como el “Cachiri”, “Agualongo” , “Humo” entre otros.

Fue tal la aceptación del público de Nariño con esta tonada, que poco a poco pasó de ser el nombre de una a canción, a una forma de interpretar la música de esta región debido a las características técnicas y estéticas que de una u otra forma se asemejan a la búsqueda de una identidad interpretativa en la música Pastusa y Nariñense, se constituyó así entonces el Son del Sur; al respecto Martínez (2011) menciona que:

“Hoy en día, el Son sureño es considerado un aire tradicional de Nariño, como ritmo ternario y propio de nuestra tierra, curiosamente, la música nariñense más tradicional que originalmente se creó en ritmo de bambuco (incluida la Guaneña), terminó siendo tocada como Son sureño”.

En lo Intrínseco de este ritmo puede que no se refleje la forma de ser o pensar del nariñense, según Martínez Figueroa, simplemente se constituye en una nueva forma de tocar el bambuco tradicional fusionado con el currulao, la cual en algunas partes del interior del país también se conoce como Bambuco Sureño, afirmación que en cierto modo no es compartida por el autor del presente

documento, pues viendo el Son sureño como género se establece que existen unos aspectos socio - culturales y de origen de la región geográfica que constituyen la esencia del ritmo.

Estructura formal y características técnicas del Sonsureño

Leonardo Yepes, reconocido músico pastuso, perteneciente a la agrupación Raíces Andinas de la ciudad de Pasto, compositor y arduo investigador de las músicas tradicionales nariñenses mencionó en una entrevista para el presente trabajo, que: *“Hablar del Son Sureño, es hablar de un mundo muy grande”*. Se acudió a él en el intento de descifrar la forma o las formas características y predominantes de este género, así como lo es la forma Rondó en el bambuco o la forma Sonata en el pasillo. En la averiguación previa, en la escucha y escudriñamiento de varias obras de Sonsureño no fue posible establecer una forma predominante, un camino común a seguir en la estructura, sino que por el contrario se encontró muchas formas de distribución y ordenamiento, fue aquí donde las palabras de Yepes tomaron validez.

Según él, esto se debe a dos factores importantes: el primero es que *“...los maestros componen sin hablar de las partes, ellos componen porque lo sienten.”* es decir que los compositores de Son sureño, sea de la zona rural o urbana, no fijan su obra en lo estructural, sino en lo estético, pero a criterio personal, en lo estético existe de alguna forma un orden lógico de las cosas, una idea musical continua y concordante, lo que consciente o inconscientemente se fabrica en ese *sentir* que menciona Yepes.

El segundo factor deriva en el hecho de que la estructura de cada obra en este género, o las *“vueltas del tema”* como se dice en el argot popular de los músicos, está sujeta al deseo del compositor, compositores, arreglistas o los arreglos colectivos que surgen en los ensayos de las agrupaciones; cada agrupación es diferente, cada gusto es distinto, y por experiencia y a juicio propio, se puede

decir que en estos espacios de ensayo y fabricación en muchas ocasiones no existe ni la más mínima intención de pensar en la forma, se enfoca más al hecho de sentir hacia donde lleve la música.

Con respecto a esto, cabe destacar que en los primeros acercamientos de averiguación acerca de este tema con el profesor Yepes, él planteaba la pregunta acerca de ¿Cuál era el Son sureño del que se estaba hablando?, ¿de cuál Son sureño se quería saber la forma?, ¿el de Raíces Andinas?, ¿Los Ajices? o ¿Los Alegres de Genoy? (que son agrupaciones representativas de esta música en Nariño), pues para él, la forma, distribución y estructura cambia según la agrupación.

Esta afirmación sustentaría el siguiente análisis que se realizó tras un proceso de escucha a la forma de algunas obras representativas del Son sureño. (Yepes, 2020).

Análisis estructural de Sonsureños

Con el propósito de dar claridad acerca de la forma estructural de este ritmo, se acudió a analizar algunos temas representativos. Las obras seleccionadas para este análisis fueron escogidas por tener un lugar importante en el repertorio que se interpreta año tras año en las diferentes festividades, reuniones o conciertos de las poblaciones de Nariño, así mismo se tuvo en cuenta un orden cronológico con el propósito de establecer si este factor tenía que ver en la estructuración del Sonsureño. En primera instancia y como necesidad consecuente, se analizó la forma del primer Sonsureño conocido, siendo este el único vocal debido a que los demás son netamente instrumentales.

“SON SUREÑO”-TOMAS BURBANO (1960-65 aprox.) conocido también como

“Mi Nariño”

INTRODUCCIÓN (En teoría es una parte A instrumental)	PARTE A Entrada de la voz (a - a')	ESTRIBILLO	Repite a'
--	---	-------------------	---------------------

Tabla 3. Análisis “Son Sureño” Tomas Burbano. Fuente: <https://youtu.be/8eAkyikW11U>

Esta forma se repite 3 veces, para finalizar repite igualmente 3 veces la parte a'

“TAITA QUILLACINGA” - AGRUPACIÓN DAMA - WHA (1995)

INTRO	A	B “Esquina” 6to grado mayor	INTERLUDIO	C	INTERLUDIO PERCUSIÓN	A	B
--------------	----------	---------------------------------------	-------------------	----------	-----------------------------	----------	----------

Tabla 4. Análisis Sonsureño “Taita Quillacinga”. Fuente: <https://youtu.be/5FNGyod6JrU>

“VENTURA” - AGRUPACIÓN KANTUS (2013)

Estribillo	A	Es	A	Es	B “Esquina” 6to grado mayor	A	Es	B	A	E s	Interludio Percusión	A	Es	B	A	Es
-------------------	----------	-----------	----------	-----------	---------------------------------------	----------	-----------	----------	----------	---------------	-----------------------------	----------	-----------	----------	----------	-----------

Tabla 5. Análisis Sonsureño “Ventura” Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=KYNYNxvIz2s>

“SUR TIERRA” - LEONARDO YEPES (2017)

Estribillo	A (a - a')	Est	A	B “Esquina” 6to grado mayor	A	Interludio	B	A
-------------------	----------------------	------------	----------	---------------------------------------	----------	-------------------	----------	----------

Tabla 6. Análisis Sonsureño “Sur Tierra”. Fuente: <https://youtu.be/K4ALegsIYeq>

Los cuatro cuadros explicativos anteriores, son basados en los audios de las obras encontradas en YouTube cuyo link se encuentra debajo de cada tabla.

Una vez analizadas estas estructuras y con una notoria variedad de distribución formal y estructural, y con las palabras del profesor Yepes, se concluyó que: la variedad de formas es sin duda proporcional a la gran cantidad de agrupaciones que existen en el departamento de Nariño y que interpretan esta música.

Producto de este mismo análisis, se pudo constatar que ciertamente no existe una forma estructural determinada, casos como el de “*Ventura*” dan fe de la extensión que puede llegar a tener la forma de esta música, sin embargo se pudo distinguir unos puntos o elementos característicos que forman parte vital en la estructuración del Sonsureño; estos son:

- **Estribillo:** Sección que sirve como un puente entre partes de la obra, por lo general está en la tonalidad matriz y es una secuencia de ritmos repetitivos en melodía, secuencia armónica y percusión. Puede estar en inicio tético o acéfalo.

Cabe destacar que el estribillo, así como su alternancia con las demás secciones, es una característica principal del Rondó, la cual se basa en el retorno al tema principal después una sección contrastante. En el *Rondó* el estribillo también está en la tonalidad principal y el número de secciones o “*coplas*” puede variar.



Imagen 12. Estribillo “*Ventura*”. Fuente: la presente investigación. Transcripción videos de Youtube



Imagen 13. Estribillo “Sur Tierra”. Fuente: la presente investigación. Transcripción de los audios de Youtube referenciados

- **Interludio:** Sirve también como puente, pero está ubicado en el medio o segunda parte de la obra, puede ser instrumental o con percusión, en el primer caso siempre es de carácter tranquilo, como un respiro a la obra, en el segundo caso, prepara e invita de nuevo a la fiesta.
- **Sección B en el 6to grado de clímax:** También conocida en el ámbito popular como la “*esquina*” es una sección que se desarrolla en el 6to grado mayor de la tonalidad, conlleva un carácter fuerte y es la sección más intensa de la obra, incita sin duda al baile, es algo así como el clímax de la obra. Cabe anotar que en algunos casos este 6to grado de clímax puede encontrarse también en una sección C en caso de que haya, como aparece en el conocido Sonsureño “*Sandoná*” del maestro Jorge “*El Pote*” Mideros, que es uno de los pocos que contienen sección C. (además de introducción, evidentes en la siguiente versión: https://www.youtube.com/watch?v=MVv_MGrdCLY).

Adicional a estos elementos, cabe mencionar la utilización de otros básicos, como la sección A y opcionales como una introducción o una coda.

Con respecto el orden cronológico, según el análisis anterior se puede notar que en el primer tema analizado no existe el elemento del 6to grado de clímax, ni tampoco el interludio, los cuales fueron

apareciendo con el tiempo; la sección B por ejemplo apareció con la influencia que tuvo el ritmo ecuatoriano del Albazo sobre el Sonsureño, (al igual que el estribillo), el interludio por su parte es producto más del proceso compositivo y desarrollo propio del Sonsureño.

Para concluir este punto, se puede decir que estas características, además del metro que se basa en un compás binario con subdivisión ternaria (6/8), son elementos *sinecuanum* para la constitución formal y estructural del Sonsureño, por lo tanto, la importancia está en que al momento de componer se tenga en cuenta la utilización de los mismos; el orden, la serie de repeticiones, la estructura en sí ya depende de la individualidad del compositor o compositores y de los factores que se analizaron.

Esto se constituyó en la base para el análisis que se hizo de las obras que hacen parte del presente recital.

2.1.3 Composición.

Según el diccionario (Harvard de la música, 1948) la composición se considera en primera instancia como: *“el arte de crear obras originales de música”* y segundo, como *“(…) Una pieza musical, considerada como el resultado de un acto deliberado e individual de creación, término que por lo general no se aplica: a) a una melodía folklórica, que puede haber alcanzado su forma actual a través de la tradición oral y la adaptación espontánea y b) a una obra musical no totalmente original sino transformada a partir de alguna otra.”*

La composición es el proceso vital de una idea musical, desde su concepción, su creación y su materialización, a través de herramientas y elementos que permitan dar una identidad y un sentido a veces lógico a esa idea, aunque en la actualidad hay ocasiones en las que el orden consecuente no tiene importancia. En la composición, la creatividad está al servicio de la música.

2.1.3.1 Técnicas de composición: Kuhn (s.f) Plantea un interrogante acerca de la creación de una idea musical; él pregunta: *“¿A qué se debe que una idea musical no se desmorone hasta mera acumulación de ideas, que no deje tras de sí la impresión insípida de la arbitrariedad, sino que produzca la sensación de un todo compacto y congruente?”* En el mismo documento Kuhn sugiere la respuesta a este interrogante a través de lo que él llama un *“modelado consciente”* que es el que transforma una serie de notas en algo inteligible a través del *“acto generador de dar forma”* lo que permite un encuentro o desencuentro coherente de las ideas musicales con la idea siempre clara del futuro oyente. Sin duda que en muchas ocasiones el oyente es un factor que influye al momento de la creación.

Del documento mencionado en este punto se tomó algunas herramientas que sirvieron para la composición de las obras que hacen parte de *“DE NOCHES Y DE LUNAS”*, las cuales se mencionan a continuación:

- **Repetición:** Se retoman ideas y partes sin modificaciones, son iguales unas a otras. Es la fuerza generadora de ideas más simple y más genérica, fácil de reconocer y marca puntos de referencia.

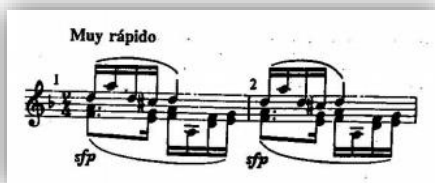


Imagen 14. *Impromptu op. 124, Schuman, compases 1 y 2. Fuente “Tratado de la forma musical”*

Esta herramienta tiene similitud con el “*Estríbillo*”, característica del Sonsureño, (imagen 12 y 13).

- **Variante:** Se modifican ideas y partes, son similares entre sí. Se relaciona con el término “Reexposición modificada” utilizado por Carl Philip Emanuel Bach en sus “Sonatas con reexposición modificada” (*Sonaten mid veränderten reprisen*) lo cual era distinto a la reexposición que quería decir repetición directa, ya que en esta forma los pasajes re - aparecen casi de inmediato pero con algún tipo de variación en la parte melódica y armónica.

Minuetto

T. 1

T. 9

La versión modificada mantiene el curso armónico y las notas melódicas nucleares. Pero, al mismo tiempo, introduce una sensible animación en la rítmica y en la circunlocución melódica, junto a dos pequeñas modificaciones del bajo.

24

Imagen 15. Ejemplo de Reexposición modificada. Fuente “*Tratado de la forma musical*”

- **Diversidad:** “*Ideas y partes se alejan unas de otras, sin ser idénticas o sin contrastar marcadamente; son diferentes*”. Hay variedad de herramientas para la creación, no entra en juego el contraste, es una sola idea creada a partir de la diversidad de la escritura musical. Para entender mejor se presenta el ejemplo del documento en referencia:



Imagen 16. Ejemplo de Diversidad. Fuente “Tratado de la forma musical”

Hay diferentes y variados factores que constituyen el anterior fragmento: Alternancia de ascenso y descenso melódico, compensación de saltos con intervalos de segunda en sentido contrario, utilización equitativa de las figuras musicales.

Es notoria la independencia de cada una de las tres líneas, no están ligadas ni opuestas entre sí; no existe similitud, ni repetición, ni contraste, el único factor de unidad es que están enmarcadas en las características generales del lenguaje musical, pero por demás son simplemente frases distintas que constituyen una sola línea.

- **Contraste:** Ideas y partes pujan por apartarse unas de otras y se enfrentan entre sí; son mutuamente opuestas. “La música del periodo clásico, en una transformación profunda de la actitud expresiva descubre el contraste como idea determinante de la forma”. El barroco se basó en la idea de la manifestación y el estímulo, algo así como el estímulo - respuesta. La contraposición de ideas es el sustento de esta herramienta compositiva; pero la dimensión del impacto del contraste dentro de una obra, depende de lo que antepone al mismo, como se muestra en los siguientes ejemplos de fragmentos de obras de Mozart:



Imagen 17. Fragmentos obras de Mozart. Fuente “Tratado de la forma musical”.

El contraste debe garantizar “lo que le falta” a la frase anterior, contraponiéndose al estilo: Delicado - fuerte, Denso - fluido, Rápido - lento etc.

Al respecto de los ejemplos anteriores, Kuhn hace el siguiente análisis de los factores contrastantes de los dos fragmentos: El contraste debe funcionar como un complemento más no como un elemento separador.

Los ejemplos se asemejan en construcción compositiva y armónica. Ambos contraponen línea (cc. 1/2) a acorde (cc. 3/4), homofonía a composición acórdica; en ambos casos, las diferencias en articulación, dirección del movimiento y rítmica subrayan el contraste entre pares de compases; ambos conducen de la tónica (c. 1) a la dominante (c. 4) y, cuando se produce la conformidad del contenido de los compases, regresan de la dominante (c. 5) a la tónica (c. 8). Sin embargo, en el segundo ejemplo, los compases 3/4 contrastan más bruscamente con los iniciales, al ser remarcados por un súbito piano: estabilidad, energía, perseverancia en la persecución de un objetivo –allí–, frente a relajación, donaire, insistencia –aquí–. El cuarteto de cuerda comienza con mayor cautela y, al mismo tiempo, con una métrica más lábil: el nuevo arranque melódico desde mi² (c. 2) superpone, al compás escrito de $\frac{3}{4}$, un $\frac{2}{4}$ latente:

Imagen 18. Análisis de Kuhn respecto a los factores contrastantes Fuente: “Tratado de la forma musical”

- **Carencia de relación:** Kuhn (2003). Ideas y partes no tienen nada en común; unas respecto a otras son ajenas. La música que emerge de la idea de lo distinto renuncia a la conciliación. Cuando hay un encuentro de dos cosas aparentemente incompatibles y completamente lejanas, la “*Carencia de relación*” pasa a ser el estilo formal de las obras que no son fácilmente “entendibles”

Esta herramienta no es utilizada en el presente trabajo creativo, por lo tanto, no se ahondará en ella.

Otras técnicas de composición utilizadas: La temática expuesta anteriormente constituye en gran porcentaje el procedimiento estándar en la composición de las obras del presente recital; sin embargo, existen en menor porcentaje otros medios que ayudaron a la creación del mismo. Uno de ellos es la técnica conocida como “Variación Progresiva” patentada por Arnold Schoenberg y centrada en la música de Johannes Brahms, la cual consiste básicamente en el desarrollo progresivo a partir de una célula rítmica y/o melódica y la variación motivica, siempre buscando unir ideas con ideas en búsqueda de un todo compacto, esta forma tiene similitud con algunos de los métodos estudiados anteriormente. Otro de los métodos de creación (y no menos importante) y que ya se mencionó en el presente documento, es a partir de la forma estructural que caracteriza a los géneros tradicionales de la Música Andina colombiana referenciados en este trabajo. Sin duda es un camino sin pierde ya que además de la forma, a través del estudio de esta se puede encontrar las características fundamentales en muchos casos que se deben tener en cuenta al abordar la composición de estos ritmos tradicionales.

2.1.4 Análisis

El análisis propiamente dicho genera una comparación entre el empirismo y las ciencias exactas, así mismo se encuentra entre el formalismo y la hermenéutica.



Cuadro 1. Descripción de un proceso de Análisis, Fuente: la presente investigación

En cuanto al análisis musical, el Diccionario Harvard de música (1.948) menciona: “Estudio de la relación recíproca de los elementos de obras musicales (...) con inclusión de la entonación, ritmo, color tonal y dinámica, así como de asuntos de estilo general que dependen de lo anterior”

En los “*asuntos de estilo general*” que se menciona la definición anterior, se puede mencionar un tipo de análisis fundamentado en la experiencia o la percepción incluso un análisis que pueda realizarse primeramente sin partitura.

Consideraciones para el análisis musical:

- Una obra musical es un ente autónomo, estable, estructuralista.
- La obra es cambiante, se construye en el proceso, siempre y cuando perdure su interpretación.
- La percepción personal es importante, así como crear entre el compositor y la audiencia.

Con respecto a la finalidad del análisis musical, lo importante no son las conclusiones, sino el cómo sostenerlas y sustentarlas a través de elementos musicales en un estatus autónomo pero provisional.

2.1.5 Orquestación

El Diccionario Harvard de la música, relaciona la orquestación con el “*Arte de especificar el uso de determinados instrumentos en una composición* “. Además, destaca la importancia de un conocimiento claro de las características sonoras determinadas de cada instrumento y la derivación sonora cuando se combina con otros.

Algunos elementos para la orquestación, son los mencionados por Bedoya (2016) el módulo de arreglos para el segundo congreso nacional para directores los cuales se referencian a continuación:

- Elementos básicos: Densidad, Peso y Amplitud
- Planos orquestales. Compreendida por los registros (contrastantes y disposiciones agudomedio-grave); la dinámica (Foreground entendido como primer plano o plano frontal, middleground o plano medio, y undeground o fondo), densidad orquestal (lleno-vacío) en la textura.
- Texturas orquestales (monofónica, polifónica, homofónica, melodía acompañada, heterofonía), además de los nuevos conceptos técnicos-texturales del siglo XX como son Klangfarbenmelodie que son acordes cuya orquestación cambia sutilmente, el Puntillismo que es la disposición de los elementos de una idea (notas, acordes) en timbres distintos, clúster utilizados como bloques sonoros sin estar dentro de una tonalidad base; además de la utilización de efectos y ruidos como elementos musicales.

- Combinaciones instrumentales en la textura: es decir la disposición de una idea musical. a) Instrumento solo. b) Combinación simple (adiciones del mismo instrumento), por ejemplo, dos trompetas. c) Mezcla (misma familia), por ejemplo trompeta y trombón. d) Mixtura (distinta familia), por ejemplo, trompeta y saxofón.
- Trama orquestal: que es la disposición de las combinaciones instrumentales puestas a través de la forma de la misma obra.

Estos elementos tendrán una explicación más concreta en el siguiente punto acerca de los formatos instrumentales.

Así mismo, cabe conocer el concepto de la instrumentación que se basa en el conocimiento en lo posible práctico de los instrumentos musicales, sus características sonoras y tímbricas, para lo que es importante tener en cuenta los tres grandes grupos o familias a los cuales hacen parte: Viento, cuerda y percusión, no hay instrumento que no pertenezca a alguno de estos tres grupos.

Formatos instrumentales y vocales. Un formato instrumental o vocal es un conjunto conformado por instrumentos (tomando la voz como instrumento) de distintos timbres y características que brindan un color musical determinado. Algunos géneros musicales han llegado a establecer ciertos formatos que se han convertido en un elemento representativo de los mismos, tal es el caso del formato de orquesta o banda sinfónica, también los cuartetos y quintetos de cuerdas o de bronce, o en los géneros más populares está el caso del formato de una orquesta de sala o el tradicional y conocido formato de mariachi, o los tan aclamados tríos representativos en países como México y Colombia y en regiones como Nariño, o como el formato de Bandola, Tiple y Guitarra que, abandera la interpretación de la Música Andina Colombiana.

En algunos casos hay formatos conformados por instrumentos de la misma familia y con el mismo carácter tímbrico como, por ejemplo, cuarteto de Violines o quinteto de trompetas, en este caso se puede presentar una interesante experimentación en la variedad tímbrica y flexibilidad de un mismo instrumento o se da paso a la amplitud dentro de una misma familia, es el caso del cuarteto de saxofones que se presenta en el presente trabajo donde se encontrará cuatro clases de saxofones, soprano, alto, tenor y barítono.

Para los formatos instrumentales utilizados en las composiciones del presente trabajo, se tuvo en cuenta, como se mencionó anteriormente, los formatos que se manejan y los que se pueden conformar de acuerdo a los instrumentos existentes en las asignaturas de Práctica Musical Conjunta e Instrumento Principal del Departamento de Música de la Universidad de Nariño.

Por lo anterior se tendrá en cuenta la distribución de tres aspectos importantes:

Instrumentos cuyo desempeño sea el rol melódico (protagónico).
Instrumentos cuyo desempeño se Contra melodía y/o Segundas voces (polifonía).
Instrumentos cuyo desempeño sea de acompañamiento ritmo – armónico.

Cuadro 2. Aspectos de la distribución y conformación de los formatos instrumentales. Fuente: El presente documento.

Estos tres elementos se distribuyeron entre los instrumentos pertenecientes a los formatos instrumentales que se utilizaron en el presente trabajo, se especifican de la siguiente forma.

- En el formato de instrumento solista, el mismo instrumento será el que abarque los tres ítems lo que conlleva en cierta medida una cierta complejidad técnica más que los demás formatos.
- En el formato de instrumento solista con acompañamiento el papel protagónico en la melodía siempre lo desempeñará un solo instrumento mientras que el otro se limitará al acompañamiento ritmo - armónico.
- En el formato de dúos, tríos y cuartetos, sextetos los tres ítems serán proporcionalmente distribuidos entre todos los instrumentos pertenecientes al formato utilizado.

En el caso de la distribución en los grandes formatos (que para el presente trabajo será el de Banda Sinfónica), se trabajara por bloques o familias instrumentales que conforman el gran formato (Bajos, Tenores, Altos, Sopranos etc.). Aquí, al igual que en el sexteto, la parte rítmica será tomada por la percusión.

A continuación, se especifican los formatos instrumentales y vocales que hacen parte de este recital

FORMATO	INSTRUMENTOS
SOLISTAS	● Piano solo
SOLISTA CON ACOMPAÑAMIENTO	● Flauta y Guitarra ● Clarinete y Guitarra ● Charango y Guitarra
CUARTETOS	● Flauta, violín, cello y piano ● Flauta, bandola, tiple y guitarra ● Cuarteto de Saxofones (Soprano, alto, tenor y barítono)
SEXTETOS	● Sexteto de Jazz: Flauta, saxofón soprano, guitarra eléctrica, tiple, bajo, batería.
VOCAL	● Voz (Alto) Flauta, tiple y guitarra.
GRANDES FORMATOS	● Banda Sinfónica: Flauta 1-2, oboe, clarinetes 1-2-3, clarinete bajo, saxofón soprano, saxofón alto 1-2, saxofón tenor 1, saxofón barítono, trompeta 1-2-, cornos en F 1-2, trombones 1-2, trombón bajo, eufonio, tuba, glockenspiel, Bombo, redoblante, percusión 1 (güiro), percusión 2 (cym susp., cym. Chk.)

Tabla 7. Formatos utilizados para el recital de “DE NOCHES Y DE LUNAS” Fuente: el presente documento

2.1.6 Música Programática

Este término surgió en el periodo romántico del Siglo XIX, y se refiere a música que evoca ideas, situaciones, paisajes, etc. que al autor quiere crear en la mente del oyente. Existen tres tipos:

- **Música descriptiva:** Sugiere musicalmente fenómenos de la naturaleza (el mar, tormentas, aire) o determinadas situaciones o estados de ánimo. Es música que cuenta historias.
Ejemplo: *Las cuatro estaciones de Vivaldi*
- **Poema sinfónico:** Es una composición para orquesta, con un solo movimiento (una parte) que está determinada por algo externo a la música (idea extramusical) descriptiva o poética (un poema, una idea argumentada.) Su objetivo es mostrar musicalmente esa idea o poema.
Ejemplo: *Danza macara, de Saint-Saens.*
- **Música incidental:** La música incidental es la música que se compone para un momento concreto de una obra de teatro, principalmente. Hoy en día correspondería a ciertas bandas sonoras del cine, música compuesta para unas determinadas imágenes. Ejemplo: *Vals Triste, de Sibelius.*

2.2 ANTECEDENTES

Para la creación del trabajo de grado denominado “DE NOCHES Y DE LUNAS” se tomaron como punto de referencia cinco trabajos de grado, cuatro en el contexto regional y uno en el contexto nacional, que permiten reconocer analizar determinar.

2.2.1 Contexto Regional

- BOTINA PAZ, Robert Wilson. “Paisaje Musical Andino”. Universidad de Nariño (2013).
Obra conformada por una serie de piezas inéditas, compuestas dentro del ámbito de la música andina colombiana y latinoamericana. El proceso compositivo se basa en la experiencia musical del autor con la música andina y en este se hace referencia a la historia y desarrollo de esta en los países pertenecientes a la cordillera de los andes. De igual forma, el compositor hace énfasis en la aplicación de algunos conocimientos técnicos y compositivos adquiridos en la carrera de licenciatura en música.
- LAGUNA PAREDES, William Enrique. “Sur - Real, de Fantasías y Aires Colombianos”. Universidad de Nariño (2017).

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

- DELGADO LLERENA, Hernán Mauricio. “Técnicas Extendidas en la Interpretación de Músicas Tradicionales de la Región Andina de Colombia en la Guitarra: Pasillo, Bambuco y Guabina” Universidad de Nariño (2018).

Trabajo de investigación – creación dentro del ámbito de la interpretación y composición alrededor de los tres ritmos que, a juicio del autor del trabajo en mención, son los tres más importantes de la Música Tradicional Andina de Colombia (Bambuco, pasillo y guabina). En este, el compositor busca proponer una forma alternativa de interpretación de estas músicas “propiciando así una explotación masiva de los recursos que posee la guitarra”. De igual forma, el trabajo se basa en la experiencia e interacción del compositor con los géneros mencionados.

- BELALCAZAR GRANDA, Christian Camilo, LÓPEZ HERNANDEZ, Michael Fernando. “Cantata de lo que no se conoce” Recital creativo sobre las creencias mitológicas expresadas a través de la oralidad de la vereda viña en el municipio de Albán, Nariño (Colombia). Universidad de Nariño (2019).

Trabajo de investigación – creación basado en las creencias de tradición oral de la comunidad de la vereda Viña, municipio de Albán, al norte del departamento de Nariño conjugados con ritmos populares latinoamericanos. Los autores de este trabajo compositivos mencionan que: “Para la ilustración de la tradición oral dentro de la música, es necesario adentrarse en la comunidad” por lo cual se le brinda importancia a la parte de

la experiencia con el entorno, y con los géneros musicales con los que se la da vida a lo oral.

2.1.2 Contexto Nacional

- URUEÑA PALOMARES, Harbey Alexander. “Siete obras de música andina colombiana en formato de trombón, bajo, tiple y percusión”. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (2015).

“La selección de la temática a investigar de este trabajo obedece a la iniciativa de involucrar al trombón, un instrumento relativamente moderno en el ámbito de la música académica, como instrumento innovador en las producciones de música andina colombiana, toda vez que no ha sido muy recurrente ni popular como instrumento líder o solista en este género musical.”

2.3 MARCO CONCEPTUAL

2.3.1 Géneros Musicales:

Se emplea en música para clasificar las obras musicales, esta clasificación se puede hacer de distinta forma dependiendo de los criterios que se utilicen para realizarla, (según los medios sonoros, la función, los contenidos, etc.),

Estos criterios pueden ser específicamente musicales, como el, la instrumentación, las características armónicas o melódicas o su estructura, y también basarse en características no musicales, como la región geográfica de origen, el período histórico, el contexto sociocultural u otros aspectos más amplios de una determinada cultura. (El ritmo hace parte del género)

2.3.2 Asignatura:

Del latín “*assignatus*” que significa “Signado” o “Asignado”. Son las materias (Académicamente hablando) que conforman un plan de estudios en la escuela o una carrera universitaria, las asignaturas se desenvuelven en un área de estudio en específico y es donde el estudiante adquiere las herramientas necesarias para desenvolverse en dicha área; se destaca que deben ser dictadas por profesionales en el área y que además por lo general disponen de una frecuencia horaria.

2.3.3 Asignaturas de Práctica Musical Conjunta e Instrumento Principal:

El Departamento de Música de la Universidad de Nariño (2018) se menciona que esta dependencia “*Gestiona organizaciones escolares y prácticas pedagógico – musicales, en el marco de la educación contemporánea*” y además se menciona que uno de sus objetivos es: “*Afianzar la cultura democrática y la autonomía universitaria con el fin de crear espacios participativos, desde lo individual y colectivo*”

Haciendo referencia a lo anterior se incorpora en el currículo del programa, las asignaturas de Instrumento Principal y Práctica Musical Conjunta, que a juicio propio y con base en la experiencia se pueden definir de la siguiente manera:

- ✓ **Práctica Musical Conjunta:** Es una asignatura que se define como un taller de experiencias pedagógicas y musicales donde se crea un espacio alrededor de la práctica musical que le permite al estudiante tener un desarrollo del aspecto auditivo, colaborativo, de ensamble y de aplicación de la práctica individual en la conformación de agrupaciones musicales de corte académico (Banda Sinfónica, Orquesta de Cámara, Coros vocales e instrumentales etc.) y otros pocos de música tradicional.
- ✓ **Instrumento Principal:** Es un espacio guiado de desarrollo personal del músico y su instrumento, donde se adquieren las herramientas de estudio necesarias para el desarrollo técnico, instrumental e interpretativo que le permita al estudiante abordar las obras de carácter universal y regional y las bases para tener un desempeño óptimo en su instrumento.

2.3.4 Interpretación:

Aristóteles (s.f) Afirma: “Es difícil, sino imposible, para aquellos que no interpretan, ser buenos jueces de la interpretación de otros”.

Thurston (2002), relaciona la interpretación con dos aspectos importantes:

Primeramente, con “*la mera acción de tocar un instrumento*” habilidad que en algunos casos se adquiere en las escuelas y en otras de manera auto – didacta y que se perfecciona tras un proceso juicioso en la academia.

Luego, Thurston habla del proceso de “*la realización por parte del músico de su personal versión de una obra*” proceso que se realiza tras un elaborado trabajo técnico e instrumental, pero que además conlleva aspectos subjetivos.

A criterio propio, el gran problema al que se encuentra expuesta la interpretación es a limitarse al vacío engañoso de una buena ejecución técnica, tan necesaria y perjudicial a la vez, dejando a un lado en ocasiones lo intrínseco, lo espiritual, el ámbito subjetivo sin el que la música no puede llamarse música y sin el que la interpretación prácticamente no existe, pues lo que se hace al tener un buen desenvolvimiento técnico es “tocar” robóticamente similar a los programas de computadora.

Cabe destacar que, en el ámbito lingüístico, interpretar también significa *traducir o descifrar*, en el caso de la música, traducir los signos escritos a sonidos.

2.3.5 Ritmo:

Hace parte de los componentes característicos que definen un género musical en cuanto a su estilo se refiere y es más relacionado con las músicas tradicionales y populares pues algunos de ellos persisten gracias a la tradición de las regiones y por ello, son parte de la idiosincrasia de las mismas. Técnicamente es una repetición de elementos musicales como los golpes percusivos o la secuencia del bajo o el juego armónico de la guitarra, es directamente asociado con la danza y el baile y tiene relación con los estados anímicos en los oyentes, un ritmo rápido lleva al movimiento constante y

alegre, un ritmo suave lleva al oyente a la tranquilidad y/o reflexión, una pieza musical puede contener varios ritmos.

Ejemplos: ritmo de tango, ritmo de joropo, ritmo de bolero, ritmo de cumbia, ritmo de salsa.

Las siguientes definiciones son tomadas directamente de la RAE (Real Academia Española)

2.3.6 Otros conceptos a tener en cuenta:

- ✓ **Tradición:** Conjunto de rasgos propios de unos géneros o unas formas literarias o artísticas que han perdurado a lo largo de los años. (*La tradición del bodegón en la pintura española*)”.
- ✓ **Costumbre:** (Del latín “cosuetumen”). “1. f. Hábito, modo habitual de obrar o el carácter distintivo de una nación o persona”.
- ✓ **Identidad:** “2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”.
- ✓ **Salvaguarda:** “1. tr. Defender, amparar, proteger algo o a alguien”.
- ✓ **Preservar:** “1. tr. Proteger, resguardar anticipadamente a alguien o algo, de algún daño o peligro”.

2.4 MARCO CONTEXTUAL

2.4.1 Micro contexto.

El Departamento de Música, perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño (Código SNIES 779, Reconocimiento del MEN con el Registro Calificado - Resolución No. 3285), ubicado en la sede Centro (Carrera 23 con Calle 18 en San Juan de Pasto) y con un aproximado de 300 estudiantes, como uno de los epicentros del aprendizaje musical en Pasto y en la región sur occidente de Colombia, lugar donde se aborda las músicas tradicionales colombianas. La ciudad de San Juan de Pasto, capital administrativa del departamento de Nariño, está ubicada en el centro oriente del departamento, al sur occidente de Colombia, político-administrativamente se divide en 12 comunas y 17 corregimientos. Ocupa una superficie de 6.181 kilómetros cuadrados, su cabecera municipal se ubica a una altitud de 2.527 metros sobre el nivel del mar y tiene un aproximado de 455.000 habitantes. Abarcando su zona rural y urbana, lugar donde emergen gran cantidad de agrupaciones musicales de diversos géneros; algunas de ellas abordando modestamente la Música Tradicional Andina Colombiana.

Como ya se ha mencionado antes, para el presente trabajo se ha delimitado los géneros de la Música Tradicional de la Región Andina de Colombia lo cual constituye el campo de trabajo del presente recital. En este caso se ha tomado El Pasillo, el Bambuco, la Guabina y el Son sureño como tres de los más representativos.

2.4.2 Macrocontexto.

La Sub - región suroccidente es una de las 11 que hacen parte de las 5 grandes regiones que conforman Colombia; a esta subregión pertenece el Departamento de Nariño.

La Música Tradicional de la Región Andina colombiana, entendida como un patrimonio sonoro que es evocado y recreado en forma permanente por la necesidad expresiva individual y por la capacidad que tiene de servir como símbolo colectivo, así como también, manifestada como un testimonio del largo proceso de mestizaje vivido y como evidencia de la gran variedad geográfica de Colombia. (*Ministerio de Cultura, 2005*).

2.4.3 Contexto.

La región andina de Colombia está constituida por 13 departamentos ubicados en la zona montañosa andina de este país, tiene una extensión de 283.000 kilómetros cuadrados, abarcando un tercio del territorio colombiano y es la región más poblada del país debido a que muchas de las grandes ciudades como Bogotá, Cali, Medellín, Manizales, Bucaramanga entre otras, se encuentran allí, razón por la cual esta región está habitada por aproximadamente el 90% del total de los habitantes del país.

Su riqueza en la agricultura, ganadería, minería e industria, hace que esta región sea vital en el desarrollo económico de Colombia

Atraviesa Colombia de frontera a frontera, en el sur, en el Departamento de Nariño lindando con el Ecuador hasta el Nor-Oriente en los Santanderes en el paso fronterizo con Venezuela. En este territorio se evidencia la riqueza geográfica contando con nevados, volcanes, lagunas, ríos, parques naturales y páramos como el de Sumapaz que es el más extenso del mundo; es también un terreno fértil para la siembra del mejor café del mundo.

Dentro de ella existen diversos grupos poblacionales mayormente mestizos y con mayor aporte indígena, existe igualmente diversidad de dialectos con predominio del paisa, que abarca los departamentos de Antioquia y los que conforman el triángulo del café (Caldas, Quindío y Risaralda).

Los departamentos que la conforman son (de sur a norte): Nariño, Cauca, Valle del Cauca, (de estos tres primeros abarca solamente la parte centro - oriental) Tolima, Huila, Caldas, Risaralda, Quindio, Antioquia, Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander.



Imagen 19. Mapa de la región andina de Colombia. Fuente: <https://tierracolombiana.org/mapa-de-la-region-andina-de-colombia/>

3. ANÁLISIS ESTÉTICO - ESTRUCTURAL DE LAS OBRAS QUE CONFORMAN “DE NOCHES Y DE LUNAS”

“Si tu música proviene del alma y del corazón y tú mismo te conmueves, entonces ella podrá conmover a los demás”

Robert Schuman.

El análisis de las obras que hacen parte del presente recital se basaron primeramente en el aspecto estético, la idea generadora de la composición a través de una sinopsis que permita comprender de alguna forma los aspectos subjetivos, conjugados con el análisis de la parte teórica, objetiva y estructural.

3.1 DE NOCHES Y DE LUNAS

Es una obra musical compuesta para diversos formatos instrumentales, en donde se narra a través de la Música Andina Colombiana vivencias cotidianas personales y comunes: sensaciones, situaciones, afectos, viajes, idiosincrasia e identidad, producto de la íntima relación del compositor con el entorno, y en una búsqueda de contextualizar la música tradicional y hacerla propia, mostrando habilidades técnicas y compositivas.

3.1.1 Estructura general del recital

La distribución de las piezas que hacen parte de esta obra está dividida en dos partes y está basada en un orden progresivo de los formatos musicales, desde el formato solista (Piano solo) que va evolucionando hasta el gran formato (Banda Sinfónica).

1ra parte: Solistas, solistas con acompañamientos, dúos, tríos y solista vocal:

NOMBRE DE LA PIEZA	GENERO
Vals de Adiós	Vals
A Solas	Pasillo
Fantasía Pa´Daniel	Bambuco
En tu ausencia	Pasillo
Atardecer Payanes	Guabina
Carmen	Bambuco
Me dedique a olvidarte	Vals

Tabla 8. Parte 1 de la estructura de “DE NOCHES Y DE LUNAS” Fuente: el presente documento.

2da parte: Cuartetos, sextetos y banda sinfónica:

NOMBRE DE LA PIEZA	Atardecer	Para Escorpio	Ilusiones	Aires y Silencios	El Choclo
GENERO	Bambuco	Guabina	Bambuco	Sonsureño	Sonsureño

Tabla 9. Parte 2 de la estructura de “DE NOCHES Y DE LUNAS” Fuente: el presente documento.

3.2 ANÁLISIS DE LAS OBRAS

3.2.1 VALS DEL ADIÓS - VALS

Una de las características de origen del Vals, es su ritmo lento; así se desarrolla esta obra que evoca la nostalgia y a la vez la esperanza que generan las despedidas. Este carácter taciturno se contrasta en cortas secciones con un carácter fuerte en la utilización del acento en las octavas del piano acompañado del ritardando, pasando por la incertidumbre que desemboca en la esperanza al modular al 5to grado como nueva tonalidad, una esperanza inestable que viaja por la nueva tonalidad hasta modular nuevamente y caer en la tonalidad inicial que ahora se diferencia con algunas notas de color, simbolizando un nuevo ámbito después de la despedida. Un viaje que permite apreciar la (flexibilidad) del piano.

- Generalidades

Ritmo	Vals
Forma	Libre
Tonalidad – modulación	Sol menor - Re mayor
Compás	$\frac{3}{4}$
Textura	Melodía con acompañamiento
Recursos técnicos	Ostinato, desarrollo motivico
Recursos generadores de forma	Variante, contraste
Instrumentación	Piano solo

Tabla 10. Generalidades de la obra Vals del Adiós. Fuente: el presente documento.

Esquema de la forma

El modelo del esquema que se muestra a continuación será utilizado para las obras que contengan forma libre y fue creado a partir del modelo propuesto en el trabajo de grado “*SUR – REAL, DE FANTASÍAS Y AIRES COLOMBIANOS*”

Partes	Compases	Característica principal
Sección A	1 - 9	Exposición inicial del motivo representativo (m1) sobre la tonalidad axial. (Sol menor)
Sección B	10 – 17	Variante del motivo
Sección C	18 - 23	Nueva idea a partir del mismo motivo sobre el acorde del 4to grado (Do menor)
	24 - 25	Modulación al 3er grado
Sección D	26 – 29	Nueva idea a partir del mismo motivo sobre un ostinato que juega entre el 3er y 4to grado (Si bemol y Dom menor)
Sección E	30 – 31	Modulación hacia la nueva tonalidad a partir del V/V (5to del 5to) de la tonalidad inicial.
Sección F	32 – 33	Confirmación y estabilidad de la nueva tonalidad (Re mayor).
Sección G	34 - 49	Desarrollo melódico a partir del mismo motivo inicial en la nueva tonalidad.
	48 - 49 (50)	Aparece la dominante de la tonalidad final (F#7)
Sección H	47, 48 Y 50 en la segunda vuelta de la repetición	Modulación hacia la dominante de la tonalidad final V - III/V
Sección I	51 – 55	Juego sobre la dominante de la tonalidad final (F#7)
Sección J	56 - 57	Acorde de la tonalidad final (Bm) con notas de color agregadas.

Tabla 11. Esquema de la obra Vals del Adiós

Motivo utilizado durante toda la obra con el ostinato en el bajo que también aparece con frecuencia.



Imagen 20. Compases 3, 4 y Ostinato del bajo en el compás 7 la obra Vals del Adiós

3.2.2 A SOLAS - PASILLO

Es una obra pensada desde su concepción para ser interpretada en el sonido ancestral del Charango, generando un lazo entre la Música Tradicional Andina Latinoamericana y la colombiana. Un pasillo que evoca a la soledad como un momento reflectivo, es un viaje por todas las sensaciones que pasan por la mente cuando se da “un momento a solas”

La introducción que se desarrolla en la tónica axial, invita precisamente a esa reflexión, para posteriormente entrar en un momento más tensionante y de cuestionamientos en la sección A que particularmente empieza en la Dominante; la sección B es conforme una resignación y el hecho de que todo sucedió y la búsqueda de un nuevo ámbito. La parte C es ese nuevo aire, que se desarrolla en la tónica mayor, esperanzador por demás y que llega repentinamente tras la parte A que le antecede a través de una modulación V - I, pero que igualmente repentino, vuelve a caer en el cuestionamiento inicial. Es la inestabilidad del ser humano expresada a través de la forma Rondó

- Generalidades

Ritmo	Pasillo
Forma	Rondo
Tonalidad – modulación	Do menor - Do Mayor
Compás	$\frac{3}{4}$
Textura	Melodía con acompañamiento
Recursos técnicos	Ostinato, desarrollo motivico
Recursos generadores de forma	Repetición. variante, contraste.
Instrumentación	Charango y Guitarra

Tabla 12. Generalidades de la obra A Solas

Esquema de la forma

Forma Rondó

Introducción	Sección A	Sección B	Sección A	Sección C	Sección A
---------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------

Figura 4. Esquema de la forma Rondó

Partes	Compases	Característica principal
Introducción	1 - 8 (1 - 4) (5 - 8)	Inicio acéfalo Dos frases de tres compases c/u, separadas por calderón: la primera reposa sobre la tonalidad axial (Do menor) y la segunda conduce hacia la dominante (Sol con séptima). Desarrollo armónico sobre la tónica, finaliza en dominante. Carácter libre por medio del “<i>rubato</i>”. Exposición y corto desarrollo del motivo con polifonía en el charango solista. Final Masculino.
Sección A	9 - 17 (18 - 19)	Inicio acéfalo Toda la sección es una sola frase de 8 compases (con repetición) que se desarrolla y termina sobre la tónica. Tras utilizar el motivo inicial (m1) como anacrusa, entra en el compás 10 el desarrollo melódico y la guitarra con el ostinato rítmico característico del pasillo sobre la dominante. Se presenta y estabiliza el tempo inicial (♩:135). Final masculino.

Sección B	20 - 32	Inicio acéfalo. Consta de tres periodos de dos frases cada uno. Inicia en una dominante secundaria (Si semi - disminuido) y se desarrolla también en tónica. El factor diferenciador con respecto a A, es la aparición de dos nuevos motivos.(m2 - m3).
Sección B'	32 – 44	Final masculino Factor diferenciador: Variación en los motivos de la sección B, cambio de octavas. Finaliza en la tónica con agregado (Do menor con séptima). Nuevo tempo (♩:145). tanto en B como en B'
Sección A'	44 - 52	Factor diferenciador: Calderón en la primera nota que convoca el regreso tempo inicial de A. Variación en el ostinato de la Guitarra. Final Masculino
Sección A	52 – 60	Características de A inicial. Finaliza en tónica mayor (Do mayor) estabilizandose en el tempo de la nueva sección. Final femenino
Sección C	61 - 76 (78)	Inicio acéfalo. Dos periodos de dos frases c/u; en el segundo periodo (69 - 76) ocurren variaciones de los nuevos motivos; todo se desarrolla en la nueva tónica. El motivo inicial ahora en tonalidad mayor se intercala con otro tomado de

		la sección B. Sigue el ostinato de la guitarra con algunas variaciones Tempo: (♩:145) Final: Femenino.
Sección A	79 – 94	Características de la A inicial. Factor diferenciador: Melodía octava arriba en el segundo periodo (88 - 94) y variaciones en el ostinato de la guitarra. Final Femenino.

Tabla 13. Esquema de la obra A Solas

Motivos básicos sobre los que se desarrollan las melodías

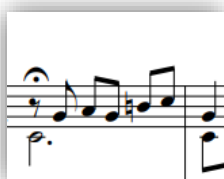


Imagen 21. m1: Compás 1 de la obra A Solas



Imagen 22. m2: Compás 20 de la obra A Solas



Imagen 23. m3: Compás 35 – 36 de la obra A Solas

3.2.3 FANTASÍA PA' DANIEL - BAMBUCO

Es una pieza musical basada en las características de la “*Fantasía*” como forma, mencionadas en el marco teórico del presente documento. En base a esto, durante la obra se experimenta una expansión formal, equilibrio en la duración de las secciones, y algunos aspectos sueltos de la forma Sonata como la utilización de temas principales y secundarios, períodos contrastantes todo por medio del carácter improvisatorio y que funciona como aspecto unificador. La obra contiene cierto grado de dificultad técnica para el intérprete y se busca abarcar todos los registros sonoros del instrumento; esta surge de la curiosidad del compositor por abordar la Fantasía como medio creativo donde se le da cabida a la imaginación y así mismo a la libertad interpretativa del oyente. Tiene dedicatoria especial al joven Daniel Torres, talentoso joven clarinetista de la ciudad de Pasto.

- Generalidades

Ritmo	Bambuco
Forma	Libre. Fantasía
Tonalidad – modulación	Mi menor - Do mayor
Compás	6/8
Textura	Melodía con acompañamiento, polifonía.
Recursos técnicos	Ostinato, desarrollo melódico, imitación.
Recursos generadores de forma	Repetición, diversidad.
Instrumentación	Flauta, bandola, tiple y guitarra.

Tabla 14. Generalidades de la obra Pa' Daniel

Estructura de la forma

Partes	Compases	Característica principal
Sección A	1 - 17	Inicio anacrúsico 2 periodos de dos frases cada uno que se mueven por la tonalidad axial con un leve paso por sexto mayor (10 - 11). Allegro Se presenta el motivo inicial (m1) que sirve como base para la improvisación. Se establece el tempo que perdurará durante toda la obra, (♩:135) Final
Sección B	18 – 32	Características de la sección A Factor diferenciador: Variación de la primera frase (18 - 21) por medio del cambio de registro, staccato y variación del bajo. Corta melodía en la guitarra (26 - 27). Variación melódica (30 - 31) y conducción a la nueva tonalidad a través de Cadencia auténtica imperfecta (II - V7 6/VII6 - I). Final masculino en la nueva tonalidad (Do mayor).
Sección C	33 - 56	Inicio tético. En esta sección se experimenta libertad improvisatoria del instrumento, con la utilización de la síncopa representativa del bambuco La guitarra obtiene un papel más melódico sin dejar de destacar y mantener el ritmo
Sección D	57 - 73	Inicio anacrúsico. Dos periodos en dos frases c/u, se desarrollan sobre el 3er grado menor (Mi menor). En las primeras frases de ambos periodos hay

		un papel melódico de la guitarra, acompañado de notas largas en el clarinete. Modulación hacia la tonalidad inicial por medio de cadencia auténtica (VII7/V7 - I) (72 - 73).
Sección E	73 – 80	A modo de interludio esta sección con papel protagonista de la guitarra en su registro medio-bajo, es de carácter tranquilo y permite dar un respiro al carácter Allegro de todo lo anterior. Vuelve a la tonalidad inicial (Mi menor)
Sección F	81 – 89	Inicio anacrúsico. Variación del motivo de la sección A por medio de ampliación, la guitarra sigue manteniendo el ostinato de la sección F.
Sección G	90 - 92	Pequeños motivos de la guitarra, con variedad de articulación a dos voces sobre la tonalidad axial que brindan la sensación de culminación. Notas largas del clarinete
	93 - 94	Tritono evocando un final inconcluso y confuso, anacrusa para volver a la A
	95	Final sencillez y sorpresivo.

Tabla 15. Esquema de la obra Pa' Daniel

Motivo utilizado en la sección A y su modificación en la sección F

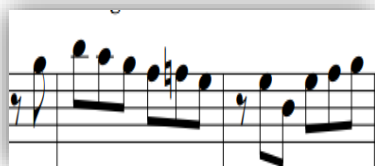


Imagen 24. m1: Compases 1 a 3 de la obra Pa' Daniel

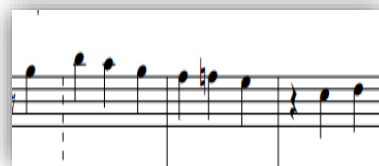


Imagen 25. Variación por medio de ampliación, Compases 80 a 84 de la obra Pa' Daniel

3.2.4 EN TU AUSENCIA – PASILLO

Es una obra de carácter tranquilo enmarcada en las indicaciones de la forma “Allegro sonata” con algunas variaciones. El compositor incursiona en la utilización de la bandola como uno de los instrumentos representativos de la Música Tradicional Andina colombiana, pues a pesar de que dentro del Departamento de Música de la Universidad de Nariño no existe la cátedra de este instrumento, si existe en otros entes académicos como en la Universidad del Cauca, buscando así expandir la interpretación de las siguientes tres obras que contiene bandola en su formato. Esta pieza evoca en su primera parte influencia del jazz con la utilización de la cadencia ii – V de la tonalidad de Do mayor, pero con la inclusión del IV, quedando ii –IV – V; y su melodía está dentro de la escala de Re dórico. En la sección B se asienta en su tonalidad axial (Do mayor) con acordes que se pasean alrededor de esta, para luego por medio de la utilización de resolución de disminuidos, se utiliza el 2do grado sostenido como dominante secundaria del Re dórico siguiente ($i\sharp m^\circ/vii\sharp m^\circ - i (ii-I)$).

La última sección se desenvuelve entre la repetición idéntica de A y una nueva variación en la sub-sección b, que se pasea ligeramente por la tonalidad de Fa mayor, cumpliendo con la norma del “allegro sonata”, que reza que la última sección de la reiteración de A, debe tener algo diferente a la primera; termina en la relativa mayor del modo dórico, (Re mayor) utilizando tercera de picardía.

La pieza está inspirada en la ausencia momentánea o permanente de algo o de alguien y en la enseñanza que genera el valorar los detalles que nos hacen querer a eso que se ausenta y que se esconden en la cotidianidad; tiene dedicatoria especial del compositor a su compañera sentimental Sonia Paz.

Generalidades

Ritmo	Pasillo
Forma	Sonata o Allegro Sonata
Tonalidad – modulación	Re dórico, Do mayor, Fa mayor.
Compás	3/4
Textura	Melodía con acompañamiento, polifonía.
Recursos técnicos	Desarrollo motivico y melódico, ostinato, imitación.
Recursos generadores de forma	Repetición, variante, contraste.
Instrumentación	Bandola, tiple y guitarra

Tabla 16. Generalidades de la obra *En tu Ausencia*.

Esquema de la obra

Partes	Compases	Características
Sección A	1 – 17	Inicio tético 2 periodos de dos frases c/u, cada frase de 4 compases. Se desarrolla alrededor del círculo ii – IV – V Carácter moderato Presentación y desarrollo del motivo de A (m1) que se desenvuelve en las notas de la escala de Re dórico, con manejo de dinámicas y variaciones en el ritmo de la guitarra. Tempo de la sección A (♩.:85) Final masculino
Sección B	19 - 35	Inicio tético 2 periodos de dos frases c/u, cada frase de 4 compases. Se desarrolla alrededor de la tonalidad de Do mayor. Carácter Allegro. Presentación y desarrollo del nuevo motivo (m2) que se desenvuelve en la tonalidad de Do mayor.

		Mayor movilidad técnica en la melodía y mayor ampliación armónica y acordes de color. Llegada por medio de resolución de disminuidos a la tonalidad de A nuevamente ($i\#m^\circ/vii\#m^\circ - i$) con ritardando. Tempo de la sección b (♩.:120) Final masculino
Sección A'	36 - 51	Repetición idéntica de A en el primer periodo. En el segundo periodo (44 – 51) Hay una ligera modulación a Fa mayor por medio del 5to grado mayor de Re seguido de acorde napolitano. Corto papel melódico de la guitarra en bajos y en tercercas en su registro medio – alto.
Coda	52 - 53	Resolución homofónica en Re mayor, por medio de la modificación del 3er grado de Re dórico.

Tabla 17. Esquema de *En tu Ausencia*

Motivos utilizados

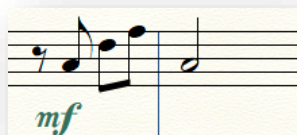


Imagen 26: Motivo de la sección A (m1), compases 2 y 3

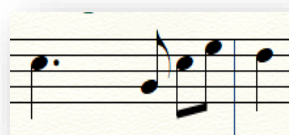


Imagen 27: Motivo de la sección B (m2), compases 19 y 20

3.2.5 ATARDECER PAYANÉS - GUABINA

Esta pieza surge a raíz de una visita del compositor a la ciudad de Popayán - Cauca, y más específicamente al mirador de “El Morro” desde donde se pueden apreciar al filo de la tarde los “atardeceres payaneses” que se evoca en esta pieza, a través de un manejo de acordes que genere una armonía apaciguada que rememora la tranquilidad de este lugar.

Es la primera de las piezas de la obra que está en tonalidad mayor directamente y es, según el compositor, la que tiene el color más característico y único, que se logra con el manejo sutil y sencillo de acordes mayores puros (sin notas agregadas de color, solo la séptima en las dominantes) y los acordes menores con séptima. Está escrita para uno de los formatos más representativos y tradicionales de la Música Tradicional Andina Colombiana del siglo pasado, y es donde el compositor incursiona en la inclusión de la bandola; a lo largo de la obra se destaca la rotación de la línea melódica y protagonista entre todos los instrumentos, incluso la guitarra que intercala con el insistente patrón rítmico de la Guabina.

La polifonía y el contrapunto conjugado con la sencillez armónica de la obra, hacen que sea interesante al escucharla.

Generalidades

Ritmo	Guabina
Forma	Libre
Tonalidad – modulación	Sol mayor
Compás	$\frac{3}{4}$
Textura	Melodía con acompañamiento, polifonía, homofonía.
Recursos técnicos	Ostinato, desarrollo melódico, imitación, contrapunto.
Recursos generadores de forma	Repetición, variante, contraste.
Instrumentación	Clarinete en Bb y Guitarra

Tabla 18. Generalidades de la obra Atardecer Payanes

Esquema de la forma

Partes	Compases	Característica principal
Sección A	1 - 8	Inicio tético 1 solo período de dos frases que se desarrolla en la tonalidad axial. Moderato Se presenta el motivo generador de esta sección que se desarrollará durante toda la obra (m1) La melodía principal está en la bandola, con segundas voces en Flauta, el ostinato en la guitarra establece el patrón rítmico de la Guabina. Se establece el tempo que perdurará durante toda la obra, (♩:100) Final Masculino
Sección A'	9 - 16	(En compás 8, puente en bajos de la guitarra para la siguiente sección). Mismas características de la sección A Factor diferenciador: Melodía principal pasa al Tiple, la bandola acompaña con notas largas.
Sección B	17 - 24	Inicio tético 1 solo período (8 comp) de dos frases (4 comp c/u) que se desarrolla alrededor de la acorde del IV (Do mayor) con un pequeña modulación en el final hacia el iii antes de volver a la tonalidad inicial. Contramelodias de tiple, flauta lleva melodía a la octava con la bandola y variaciones en el ritmo de la guitarra. Final femenino
Sección C	25 - 36	Inicio tético. 1 solo período (12 comp) de tres frases (4 comp c/u) que se desarrolla igualmente alrededor de la acorde del IV

		Carácter más tranquilo, acordes en bloque de la guitarra, polifonía y homofonía parcial partir del compás 29, melodía en bajos de la guitarra (33 - 36). Final femenino
Sección D	37 - 54	Inicio tético Dos periodos de 5 frases (3 frases de 4 compases, 2 de tres compases) Esta sección se desenvuelve en la relativa menor Aparece el ostinato en la guitarra. La melodía se intercala entre bandola y flauta a la octava y el tiple, y armónicos en la bandola para el acompañamiento. A partir del compás 49 se evoca el final, esta seccion concluye en la relativa menor o el vi7(Mi menor con séptima). Final masculino. Final:Única sección donde un acorde mayor (en este caso la tónica), aparece con agregados (I maj7(13))
	55	

Tabla 19. Esquema de la obra Atardecer Payanes

Motivo utilizado principal que se desarrolla en distintas partes de la obra.



Imagen 28. m1. Compás 1 de la obra Atardecer Payanes

3.2.6 CARMEN – BAMBUCO

Este Bambuco es una experimentación en el proceso creativo alrededor de la forma binaria (A-B), encontrando las inmensas posibilidades de variación y desenvolvimiento a partir de la aparente sencillez que ofrece esta forma; aquí se dan lugar características técnicas y estilísticas del bambuco tales como el manejo de la síncopa que da vida al motivo principal de la obra, el tiple como único motor del ritmo tradicional en la utilización del rasgueo con pocas intervenciones melódicas las cuales se desenvuelven entre la flauta y la bandola al mejor estilo de los formatos instrumentales de antaño de la Música Tradicional Andina Colombiana con la inclusión del bajo eléctrico.

Las secciones principales (A-b) se desarrollan alrededor de las tonalidades mayores siendo la sección A más calmada y una preparación para el clímax que llega en la sección B; los puentes o interludios que aparecen entre estas, se desenvuelven en la relativa menor, brindando un descanso entre el misterio, se destaca también la inclusión de una introducción con el motivo característico de la parte A, lo que hace similar a estas dos secciones, diferenciando la entrada bajo y tiple que establecen el ritmo; así mismo la inclusión de lo que el compositor a llamado una “Coda - Codeta”, es decir la coda común con una conducción armónica hacia el final en tónica, precedida de una codetta que toma el motivo principal en una melodía monódica en el tiple acompañado de un disminuyendo, una melodía que se resigna a acabar dando la impresión de continuidad, todo esto está fundamentado en una lo subjetivo en relación a la idea de que los seres queridos, permanecen aun cuando parece que todo ha acabado.

El oyente se encontrará con una pieza musical que maneja un lenguaje moderno y distinto a través del cual busca ofrecer una propuesta diferente de bambuco, apartándose de la forma rondó tradicional que ha prevalecido en cierto modo.

Con esta obra el compositor hace homenaje a su madre Carmen Alicia Naspiran, persona de gran importancia en su vida y desarrollo musical, quién fue el motor de inspiración para esta pieza.

- Generalidades

Ritmo	Bambuco
Forma	Binaria
Tonalidad – modulación	La mayor - Fa sostenido menor
Compás	6/8
Textura	Melodía con acompañamiento, polifonía, homofonía, monodia.
Recursos técnicos	Ostinato, desarrollo melódico, imitación, contrapunto.
Recursos generadores de forma	Repetición, variante, contraste.
Instrumentación	Flauta, bandola, tiple y bajo eléctrico.

Tabla 20. Generalidades de la obra Carmen

Esquema de la forma

Esquema general: **A - A B -B // A - B**

Introducción	Sección A (a - a')	Inter- Ludio 1	Sección :B:	Interludio 2	Sección A'	Sección B'	Coda	Codetta
--------------	--------------------------	----------------------	----------------	-----------------	---------------	---------------	------	---------

Figura 5. Especificaciones del esquema de la obra Carmen

Especificaciones

Partes	Compases	Característica principal
Introducción	1 - 16	Inicio acéfalo 1 período de dos frases de 8 compases cada una. Inicia en el 4 grado (Re mayor) y por medio de una progresión descendente en EL bajo y melodía (IVmaj7 - iiim7 - iim7 - I) se establece en la tónica al final del periodo. Moderato. Se presenta el motivo de la sección A (m1) en la bandola con un variación al final del periodo; el bajo genera un ostinato que sigue la secuencia armónica, con efecto de rebote Tempo (♩:95) (inicial) Final Femenino
Sección A	17 - 48	Inicio acéfalo 1 período de dos frases de 8 compases cada una, desarrollo del motivo sobre la misma secuencia armónica presentada en la introducción. Moderato El rasgueo del tiple establece el ritmo de bambuco, libertad en el bajo, la melodía principal está la flauta con acompañamiento polifónico de la bandola. variación melódica por medio de homofonía en los compases 29 y 30 Puente en el compás 32. Tempo inicial. Final Masculino.
a	(17 - 32)	
a'	(33 - 48)	Mismas características de las sección a, con excepción de la homofonía.

Interludio 1	49 (con anacrusa) - 56	Inicio Anacrúsico. 1 período de dos frases (la primera de 4 comp., la segunda de 3 comp.) que se desarrollan en los acordes del V y vim (Mi y Fa sostenido) Melodía en notas largas y síncopa con segundas voces en bandola y guitarra, presentación del nuevo motivo (m2) igualmente notas largas en el bajo con una corta intervención melódica. En el compás 56 el bajo convoca a la nueva sección por medio de un motivo en negras ascendentes en la dominante de la tonalidad axial. Final masculino
Sección B	57 - 72 (73)	Inicio tético 2 periodos de 2 frases (P1 Frase 1: 3 comp. - P1 Frase 2: 4 comp.) (P2 Frase 1: 3 comp. - P2 Frase 2: 5 comp.). Se mueve en tonalidades cercanas a la tonalidad axial. Melodía principal en flauta con juegos polifónicos de la bandola. Tiple y bajo mantienen el ritmo del bambuco. Tempo inicial. Final masculino.

Interludio 2	74 (con anacrusa) - 91	Inicio anacrúsico 2 frases de 8 y 9 compases respectivamente, se desarrolla en la relativa menor (Fa sostenido menor) con modulación al final hacia la dominante de la tonalidad axial (Mi mayor con séptima). Melodía al unísono de flauta y tiple. Pequeño fragmento solista detiple. Ostinato melódico en bandola. Finaliza con calderon en armónico de la bandola que permite un descanso antes de la reexposición de las partes principales. Tempo inicial
---------------------	------------------------	---

		Final masculino
Seccion A'	92 - 107	
a	(92 - 99)	Similares características de a inicial. Factor diferenciador: Melodía solista en el registro medio - bajo de la bandola con acompañamiento del bajo en notas largas. Nuevo tempo (♩:75)
a'	(100 - 107)	Acompañamiento de la flauta en segundas voces. Acelerando (<i>accel</i>) que conduce al tempo inicial nuevamente.
Interludio 3	108 (con anacrusa) - 115	Mismas características de Interludio 1 Factor diferenciador: Melodías en flauta y bandola, tiple y bajo llevan el ritmo. Se retoma el tempo inicial.
B'	116 - 131	Mismas características de B Factor diferenciador: No hay repetición
Coda	132 (Con anacrusa) - 140	Inicio anacrúsico 1 frase de 9 compases, se desarrolla en la tonalidad principal. Juego contrapuntístico entre flauta y guitarra, ritmo en tiple y bajo. Tempo inicial, ritardando al final para caer en calderón y sobre la tónica. Final masculino.
Codetta	142 - 151	Motivo principal y frase recurrente de la sección A; al estilo de la introducción, pero sin la intervención del bajo, solo tiple solista. Diminuendo progresivo. Tempo inicial.

Tabla 21. Esquema de la obra Carmen

Motivo utilizado en la sección A, construido en base a la síncopa como célula rítmica representativa del bambuco:

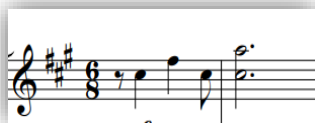


Imagen 29. m1: Compases 1 y 2 de la obra Carmen

3.2.7 ME DEDIQUE A OLVIDARTE - VALS

A partir del manejo de una forma sencilla de canción basada en la forma binaria simple, el compositor incluye en este recital una creación para solista vocal acompañada de un trio instrumental conformado por flauta, tiple y bajo eléctrico. Es un vals al mejor estilo de las canciones populares de antaño de la Música Tradicional Andina Colombiana del siglo XX con influencia del vals ecuatoriano, conjugada con aportes modernos y académicos, por lo cual la obra se desarrolla entre la armonía cuartal modificada a través acordes de sustitución, inversiones y acordes de color, y la cadencia VII – III – V7 – i, característica de los coros de las canciones colombianas y latinoamericanas, así como la inclusión de una vos académica tipo operística pues está pensada para ser interpretada dentro y fuera de la academia; el manejo del registro adecuado de la vos se hizo tras un proceso de búsqueda con la interprete, de la comodidad que permita apreciar los distintos registros y colores que se presenta durante la obra.

La creación de la letra se fundamentó en la búsqueda de un tema común adentrándose en una situación vivencial que permita al oyente identificarse con la obra, utilizando figuras retóricas (*metonimia y sinestesia*) y el adecuado uso de las vocales y consonantes entre y al final de cada frase; la parte vocal de la obra se desarrolla en los tipos de rimas imperfectas o asonantes que crea la sensación de un dialogo casual, evitando una forzada búsqueda de rimas perfectas.

El formato instrumental, se limita al acompañamiento ritmo – armónico en tiple y bajo y a las contra melodías y polifonía en la flauta travesa.

Generalidades

Ritmo	Vals
Forma	Binaria simple A – B
Tonalidad – modulación	Fa sostenido menor
Compás	$\frac{3}{4}$
Textura	Melodía con acompañamiento, polifonía,
Recursos técnicos	Desarrollo melódico, contrapunto, ostinato.
Recursos generadores de forma	Repetición, variante, contraste.
Instrumentación	Vos (alto) Flauta, tiple y bajo eléctrico.

Tabla 22. Generalidades obra *Me dedique a Olvidarte*

Esquema de la forma

Introducción Compases 1 – 16 - Inicio acéfalo - 1 periodo de 2 frases, cada frase de 8 compases - Sobre la tonalidad axial. - Inicio en el 4to grado. - Carácter moderato - La melodía que surge del motivo geerador (m1) se distribuye entre flauta y tiple, final homofónico en bloque en los últimos dos compases sobre la dominante. - Tempo de toda la obra (♩:140) -Final masculino.	A (a – a’) Compases 17 - 48 - Ambas de 8 compases. - Inicio en el 4to grado, se desarrolla sobre armonía cuartal modificada.	B (b –: b’:) Compases 49 – 64 (65 – 66) - Ambas de 8 compases. -Cadencia: VII – III – V7 – i en la primera b.	Calderón y Coda Compases 69 – 73 -Calderón en dominante. -Final a partir de la utilización del primer motivo (m1) en homofonía de tiple y bajo sobre cadencia autentica.
--	--	---	--

Tabla 23. Esquema obra *Me dedique a Olvidarte*

Motivos utilizados



Imagen 30. Motivo inicial de la introducción (m1), compases 1 y 2; de obra Me dedique a Olvidarte utilizado y modificado en diferentes partes de la obra, como en el puente entre b' y la introducción y en la coda final.

3.2.8 ATARDECER - BAMBUCO SUREÑO

La obra que prosigue en el orden, es una pieza completamente libre y experimental, la cual contiene un alto grado de mezclas y fusiones alrededor del bambuco de la zona andina de Colombia que se presenta a través en la parte ritmo - melódica, con la inclusión del Sonsureño que hace presencia con el estribillo y un golpe característico del bombo en la percusión (que es similar al del bambuco tradicional, con anticipación de una corchea)



Imagen 31. Bombo en el bambuco de la zona andina.



Imagen 32. Golpe del bombo en el Sonsureño

Esta propuesta se hace en base a experiencias musicales personales y la escucha analítica del compositor de distintas interpretaciones del Sonsureño , donde es notorio, en algunos casos, la inclusión de esta corchea que genera un ritmo más retrasado o “arrastrado” como lo llaman sus intérpretes y que es en muchas ocasiones parte de la esencia del Sonsureño sobre todo de la zona rural; de este primer vínculo de ritmos, el compositor junta las características en las que se basa

para enmarcar esta obra dentro de lo que él define como Bambuco Sureño, una mezcla de propiedades de los dos ritmos.

La obra además se caracteriza porque es aquí donde el compositor se adentra un poco en el inmenso mundo del jazz, impregnando algunas características como la cadencia ii - V muy utilizada en el jazz tradicional, la cual se puede apreciar en la sección D donde se desarrolla una especie de improvisación e igualmente en los dos interludios que presenta la obra; además del formato instrumental, un sexteto de jazz (Surkugua Jazz Ensemble) donde hacen presencia instrumentos que hasta ahora el compositor no había utilizado como la guitarra eléctrica y la batería; esta agrupación tiene como particularidad la inclusión del tiple dentro de su organología.

De igual manera el compositor hace alusión a las músicas alternativas, en este caso el rock; que hace presencia en la exposición del estribillo final por medio del ritmo pesado de la batería y un ostinato homofónico.

Toda esta mixtura se hace con un minucioso cuidado y se acopla dentro del concepto de la conexión lógica de ideas que genere continuidad en las imágenes musicales presentadas.

Es una obra de carácter fuerte e intenso, contrastando con las que le anteponen, en ella el compositor hace alusión a los atardeceres igualmente intensos que se generan alrededor del volcán galeras en la ciudad de Pasto.

Generalidades

Ritmo	Bambuco sureño
Forma	Libre
Tonalidad - modulación	Sol menor
Compás	6/8
Textura	Melodía con acompañamiento, polifonía, homofonía.
Recursos técnicos	Desarrollo motivico y melódico, contrapunto, ostinato, imitación.

Recursos generadores de forma	Repetición, variante, contraste.
Instrumentación	Flauta traviesa, saxofón soprano, tiple, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería.

Tabla 24. Generalidades obra Atardecer

Esquema de la forma

Partes	Compases	Características
Introducción	1 - 8	Inicio tético Carácter moderato 1 periodo de 2 frases. Cada frase de 4 compases. Se desarrolla alrededor de la tonalidad axial, con algunas notas agregadas. Ostinato y homofonía en tiple y guitarra, eléctrica, cortas intervenciones melódicas a modo de respuesta, en el bajo Tempo (♩:80)
Estrillo	1 – 15	Inicio acéfalo 1 periodo de dos frases. Cada frase de 4 compases cada una. Presentación del ostinato motivico del estrillo en la flauta que se desarrolla en la armonía de la tonalidad axial, bloque armónico similar al de la introducción. Mismo tempo de introducción.
Sección A a	16 – 48 (16 – 32)	Inicio anacrúsico Las frases se desenvuelven dentro del carácter improvisatorio de la melodía, armonía cuartal alrededor de la tonalidad principal empezando desde el cuarto grado. Carácter Allegro La melodía principal está en la flauta, con contra melodías y contrapunto en la guitarra eléctrica. Tiple, bajo y batería forma la base ritmo – armónica. Nuevo tempo: (♩:120)

a'	(33 – 48)	Final femenino. Mismas características de a Factor diferenciador: Aparece el saxofón soprano con una contramelodía imitativa. La guit. eléctrica pasa al bloque ritmo – armónico con cortas intervenciones en contramelodías. Final Masculino
Estribillo 2	48 – 63	Inicio acéfalo 2 periodos de dos frases cada uno. Cada frase de 4 compases. Tonalidad inicial. En el primer periodo (48 – 55) El ostinato característico se desarrolla en el saxofón soprano, acompañado por el contrapunto de la flauta y trémulo en la guitarra eléctrica y en el tiple quien también hace segundas voces. El bajo genera tensión a través de notas largas. El bombo lleva la marcación del bajo del Sonsureño propuesto. El segundo periodo tiene las mismas características con la inclusión del bloque ritmo – armónico de tiple, guitarra, bajo y batería. Final masculino
Sección B	64 – 80	Inicio tético Esta sección fue pensada como un periodo de dos frases, la primera de 10 compases y la segunda de 7 compases. Hay una conducción armónica hacia el 6to grado mayor de la tonalidad (Mi bemol) pero sin concluir. Melodía en flauta, soprano (8va abajo) y tiple. Bloque ritmo - armónico de guitarra, bajo y batería Final masculino

Interludio 1	81 – 84	Inicio tético 1 frase de 4 compases Ostinato melódico de tiple y guitarra sobre el arpeggio de los acordes de la cadencia ii7 – V7 (La menor con séptima – Re con séptima). Notas largas del bajo sobre la tónica de los acordes. Nuevo tempo (♩:60) Final masculino 1 fra
Estribillo 3	84 – 91	Estribillo en flauta acompañado por efectos percusivos en tiple, guitarra y bajo Tempo inicial (♩:120) 1 fr
Sección C	91 - 106	Homofonía, ostinato, cortes en bloque sobre el acorde del III de la tonalidad en primera inversión. Fragmento virtuosístico en la primera 1 f
Sección A	107 – 122	Mismas características de a Factor diferenciador: Melodía principal en guitarra eléctrica, contra melodías en flauta y soprano. 1 fr
Sección B	123 - 137	Repetición idéntica de B 1 fr
Interludio 2	138 -141	Repetición idéntica de interludio 1 1 fra
Sección D	142 - 149	SecSección improvisatoria alrededor de la cadencia ii7 – V7. El bloque ritmo – armónico es llevado por guitarra o tiple, bajo y percusión. Las melodías y contra melodías propuestas se tocan en la primera repetición, posteriormente se da paso a la improvisación de cada instrumentista en orden aleatorio; las repeticiones de esta sección son a gusto de la agrupación. Tempo de interludio 1. Se1 fr
Sección E	150 - 171	Unión de la sección C con estribillo en la flauta y ritmo de xxxxxx en la batería.

		Misma sección final de C con parte de virtuosismo en la flauta. Fraccionamiento y ampliación al final. Retoma tempo inicial.
Coda	172	Utilización del primer motivo del estribillo que rota por los diferentes instrumentos, base rítmica de batería, bajo y guitarra. Finaliza en el acorde de tónica con alteración del tercer grado (Sus2).

Tabla 25. Esquema de la obra Atardecer

Motivos del estribillo



Imagen 33. m1 estribillo. Compas 8 obra Atardecer



Imagen 34. m2 estribillo. Compas 9 obra Atardecer



Imagen 35. Motivo del ostinato de la sección C obra Atardecer

3.2.9 PARA ESCORPIO - GUABINA

Esta obra surge tras el paso del compositor por el club de astronomía de la Universidad de Nariño, lugar donde al relacionarse con esta ciencia encuentra una conexión especial y adquiere una manera distinta de contemplar el firmamento y la vida desde lo visible pero aún desconocido. Es una obra descriptiva que nace producto de la interacción del compositor con el entorno y busca generar en el oyente la sensación que produce el contemplar el firmamento incierto en una noche estrellada.

El nombre de la pieza hace referencia a la Constelación de Escorpio, descubierta por el compositor en una de sus observaciones hacia el firmamento tras un largo proceso de búsqueda de varios días, en homenaje a ese encuentro nació esta composición.

“Las constelaciones son conjuntos de estrellas que ocupan un área del cielo y que representan, en la imaginación del observador, elementos de alguno de estos tres grupos: objetos, seres mitológicos o animales.”

Escorpio es una de las constelaciones del zodiaco, fue una de las primeras en ser descubiertas en el estudio de las estrellas de Ptolomeo, y es una de las más destacadas, más antiguas, y de mayor cantidad de estrellas.

Aquí el compositor se adentra en el aspecto modal al utilizar el modo Lidio (Fa Lidio), en un coqueteo con la tonalidad desde donde surge el modo (Do Mayor) que permite una variedad de colores interesantes. Así mismo entran a formar parte del recital los instrumentos de cuerda frotada (Violín y Cello). Es una forma libre descriptiva con variadas texturas y recursos técnicos, cambios de metro. Una obra minuciosamente trabajada con el propósito de generar un color que cumpla el cometido de la obra, todo esto enmarcado en el ritmo de Guabina, brindado por el piano durante toda la pieza

Generalidades

Ritmo	Guabina
Forma	Libre
Tonalidad - modulación	Modal (Fa lidio)
Compás	4/4 - $\frac{3}{4}$
Textura	Melodía con acompañamiento, polifonía.
Recursos técnicos	Desarrollo motivico y melódico, contrapunto, ostinato, imitación.
Recursos generadores de forma	Repetición, variante, contraste.
Instrumentación	Flauta traversa, violín, cello y piano.

Tabla 26. Generalidades obra Escorpio

Esquema de la forma

Partes	Compases	Característica principal
Introducción	1 - 18	Inicio tético

		2 periodos de dos frases cada uno: 1er periodo dos frases de 5 compases c/u 2do periodo dos frases de 4 compases c/u Desenvolvimiento en un juego armónico alrededor de Do mayor. (IVmaj7 - Imaj7 - vi7 - V7) Carácter tranquilo Melodía sencilla y fraccionada en la mano derecha del piano acompañada por un ostinato en la mano izquierda que se mueve dentro de la armonía y que sufre unas ligeras variaciones en el segundo periodo. Presentación del motivo de la introducción (m1) con variación en el segundo periodo. Inicia en un compás de 4/4 contraponiéndose al metro base de la guabina $\frac{3}{4}$, generando una contradicción consentida. Una frase bastante moldeable por parte del intérprete debido a los ritardandos y calderones. Tempo (J:90) Inicial. Final masculino
A	19 - 34	
Periodo 1	(19 - 26)	Inicio tético 2 frases: Frase 1: 3 compases - Frase 2: 4 compases Armonía en base al modo (Fa lidio) Carácter Adagio Exposición de los motivos característicos de esta sección (m2) (m3) en el registro bajo del violín. Ostinato rítmico de la guabina en el piano. Respuestas melódica en la flauta y segundas voces en el Cello. Tempo inicial Final masculino
Periodo 2	(27 - 34)	Mismas características de Periodo 1 Factor diferenciador:

		Melodía en la mano derecha del piano a octavas, ritmo en la mano izquierda reforzado por el Cello en pizzicato, contrapunto, tremulo en violín.
Interludio	35 - 38	Inicio tético 1 periodo de 2 frases. Dos compases por cada frase. Juego armónico dentro del modo (Re menor - Sol mayor). Melodía en la mano izquierda del piano, con acompañamiento armónico en bloque de la mano derecha. Tempo inicial Final femenino
A'	39 - 54	
Periodo 1	(39 - 46)	Mismas características de periodo 1, sección A Factor diferenciador: Melodía en el registro alto de la flauta, contra melodías en mano derecha del piano.
Periodo 2	(47 - 54)	Mismas características de periodo 2, sección A Factor diferenciador: Melodía en octavas en flauta y cello, carácter forte, imitación en los dos compases finales.
B	55 - 62	Inicio tético 1 periodo de dos frases. Cada frase de 4 compases. Contrapunto, imitación. Acompañamiento armónico en bloque del piano en la primera frase, ostinato rítmico de Guabina en la segunda frase. Tempo inicial Final femenino
C	63 - 69	Conducción hacia el final, pizzicato en cello y mano derecha en piano evocan el motivo de la introducción.
CODA	70 - 76	Para esta sección se toma la primera frase del primer periodo y las características de la introducción (metro, ostinato, motivo melódico) Retoma por ende la tonalidad de Do mayor y finaliza tras un ritardando en el cuarto grado (Fa mayor) evocando el modo utilizado en la obra.

		Un final inesperado, inconcluso y con cierta intriga como la que deja siempre el mirar el firmamento.
--	--	---

Tabla 27. Esquema obra Escorpio

Motivo de la introducción:



Imagen 36:m1: Compases 2 y 3

Motivos de la sección A:



Imagen 37. m2 y m3 respectivamente: Compases 19 y 20 obra Escorpio



Imagen 38. Frase en la que se basa la imitación de la sección B (compases 55 a 58)

3.2.10 ILUSIONES - BAMBUCO

Se constituye la incursión del compositor en los formatos de música de cámara, abordando el cuarteto de saxofones como un formato flexible y de amplitud sonora considerable que permite experimentar colores y texturas sonoras y una densidad sonora compacta.

Igualmente, esta obra es un punto de referencia en la consolidación del proceso de búsqueda de un color característico y personal por parte del compositor, así también en el carácter y el manejo armónico.

Durante el desarrollo de la obra se busca recrear la ilusión, como sinónimo de esperanza y anhelo por lograr algo aún incierto, así mismo la ilusión como satisfacción de lo cumplido y como deseo de establecer un buen futuro.

Esta obra tiene dedicatoria especial de parte del compositor a su hermana Diana Lucia Pantoja Naspiran, quien inició su proceso musical interpretando el saxofón tenor.

Generalidades

Ritmo	Bambuco
Forma	Rondó (Con variación)
Tonalidad - modulación	Si menor - Re mayor
Compás	6/8
Textura	Melodía con acompañamiento, polifonía, homofonía.
Recursos técnicos	Desarrollo motivico y melódico, contrapunto.
Recursos generadores de forma	Repetición, variante, contraste.
Instrumentación	Cuarteto de Saxofones (Saxofón soprano en Bb, Saxofón Alto Eb, Saxofón Tenor en Bb, Saxofón Barítono en Eb)

Tabla 28. Generalidades de la obra Ilusiones

Esquema de la forma

En esta pieza el compositor presenta una propuesta de variación a la forma Rondó, la cual surgió durante el proceso compositivo de la misma. La propuesta consiste en cambiar la última sección de la forma, que comúnmente es una reexposición de A, por la reexposición de B.

Forma Rondó tradicional:

A - B - A - C - A

Variación presentada en la presente composición

A - B - A - C - B

Esta variación se presenta con una motivación meramente estilística a necesidad del compositor, la cual se basa en dos aspectos:

Contrastar el interludio que antepone a la sección final, el cual maneja un carácter tranquilo, que también lo tiene la sección A, además de fabricar desde esta última sección de la obra un final grandioso que concuerde con lo propuesto en la coda final.

Especificaciones

Sección A (a - a')	Sección B (b - b')	Sección A a'	Sección C c - c'	Interludio'	Sección B b	Coda
--------------------------	--------------------------	--------------------	------------------------	-------------	-------------------	------

Figura 6. Especificaciones del esquema de la obra Ilusiones

Partes	Compases	Característica principal
--------	----------	--------------------------

		Final femenino. Mismas características de b Factor diferenciador: Inicio acéfalo. Compás 65, conducción hacia la siguiente sección.
A	Reexposición idéntica de a' (18 - 31) (67 - 68)	Reexposición idéntica de a'
Sección C	69 - 82	
c	(69 - 76)	Inicio tético 1 frase de 8 compases alrededor de la tonalidad principal Melodía principal en el sax. barítono, acompañado de ostinato ritmo - melódico sax. soprano y colchón armónico de alto y tenor Tempo inicial.
c'	(77 - 82)	Final femenino Inicio anacrúsico 1 frase de 6 compases alrededor de semicadencia (IV - V) de la relativa mayor. Nuevo color, melodía principal en saxofones tenor y barítono con acompañamiento armónico de alto y soprano. Tempo inicial. Final masculino
Interludio	83 - 90	Inicio anacrúsico 1 periodo de 2 frases. Cada frase de 4 compases. Este ostinato está particularmente en modo mayor (Relativa mayor, Re mayor) pero cumple su función de calmar y al mismo tiempo de preparar la vuelta a la A.

		Melodía en saxofón tenor con acompañamiento armónico de soprano y alto. Homofonía (melodía en bloque) en la segunda frase (87). Compas 90 funciona como anacrusa a la siguiente sección Cambio de tempo (♩:100) con acelerando para retomar el tempo inicial en la siguiente sección.
B	Reexposición idéntica de b (34 -45)	Reexposición idéntica de b
Coda	92 - 99	Inicio tético 1 frase de 7 compases, nota con calderon al final. Conducción mediante cadencia auténtica (IV - V - I) para finalizar en la relativa mayor con agregados de color (9). Homofonía (cortes en bloque), y culminación en notas largas y acompañamiento rítmico del sax. baritno. Final masculino.
B'	116 - 131	Mismas características de B Factor diferenciador: No hay repetición
Coda	132 (Con anacrusa) - 140	Inicio anacrúsico 1 frase de 9 compases, se desarrolla en la tonalidad principal. Juego contrapuntístico entre flauta y guitarra, ritmo en tiple y bajo. Tempo inicial, ritardando al final para caer en calderón y sobre la tónica. Final masculino.
Codetta	142 - 151	Motivo principal y frase recurrente de la sección A; al estilo de la introducción pero sin la intervención del bajo, solo tiple solista. Diminuendo progresivo. Tempo inicial.

Tabla 29. Esquema obra Ilusiones

Motivo de la sección A:

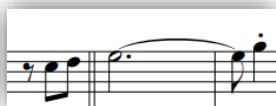


Imagen 39. m1: Compás 1 y 2 de la obra Ilusiones

Motivo representativo de toda la obra, basado en la síncopa característica del bambuco:

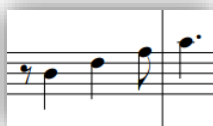


Imagen 40. m2: Compases 35 y 36 de la obra Ilusiones

3.2.11 AIRES Y SILENCIOS - SONSUREÑO

Es una obra de carácter fiestero conjugada con el ámbito espiritual. Enmarcada dentro de la música programática, mas específicamente en lo programático; narra los rituales de los campesinos y campesinas de la zona rural de Pasto en su diario vivir, desde el levantarse aún con el cielo oscuro cerca del alba, prepararse, desayunar, seguido de sus labores diarias: el ordeño, la siembra y la cosecha, el mantenimiento de los guachos, entre otras tareas; así mismo se hace alusión a los descansos que tiene durante estas jornadas, por medio de los distintos interludios que contiene la pieza, rememorando las “meriendas”, el almuerzo, el café con papa cocinada de la tarde, sus cenas tempraneras.

Por último se describe el final del día de una manera particular; producto del acercamiento del compositor en estos ambientes campesinos, a razón de haber vivido en el campo por algunos años,

en la sección final se narra los “intentos de dormir” que tiene el campesino. Al terminar sus jornadas y después de cenar, se propone a descansar, pero antes de eso siempre hay varias diligencias que “toca dejar haciendo” para mañana, convirtiéndose en un juego de ires y venires entre el levantarse y acostarse, dejar apagando el fuego, dejar barriendo, dejar cerrando las puertas, ver por ultima vez el ganado, actividades que lo dejan exhausto y que permiten conciliar su sueño de manera tajante y sin bacilaciones, como el compás final de la pieza.

Esta obra se mueve en la forma libre propuesta por el compositor y a petición de la historia que se quiere narrar, por lo que contiene diversas secciones que se desenvuelven por medio de cadencia auténtica por sustitución o imperfecta (VII – I). Está basada en el análisis presentado en este documento acerca del *Sonsureño*. Es notorio el manejo de texturas instrumentales, buscando diversos colores que permitan adentrar al oyente en el misterio e intriga que propone la obra al principio y en varias secciones, además de la polifonía y el contrapunto que trabajan e torno a la compacta conformación de esta obra.

Generalidades

Ritmo	Sonsureño
Forma	Libre
Tonalidad – modulación	Fa menor
Compás	6/8
Textura	Melodía con acompañamiento, polifonía, homofonía.
Recursos técnicos	Desarrollo motivico y melódico, contrapunto, ostinato, imitación.
Recursos generadores de forma	Repetición, variante, contraste.
Instrumentación	Banda Sinfónica: Piccolo, flauta 1-2, oboe, clarinetes 1-2-3, saxofón alto 1-2, saxofón tenor, saxofón barítono, trompeta 1-2-3, trombones 1-2-3, barítono T.C., tuba, Bombo, redoblante, percusión 1 (campana), percusión 2 (cym susp., cym. Chk.).

Tabla 30. Generalidades obra Aires y Silencios

Esquema de la forma

Introducción	Interludio	Puente Percusión	A	Estribillo	Inter.	Puente Perc.	A	Puente Perx.	Inter.	A	Inter	Final
--------------	------------	---------------------	---	------------	--------	-----------------	---	-----------------	--------	---	-------	-------

Figura 7. Especificaciones de esquema obra Aires y Silencios

Partes	Compases	Características
Introducción	1 – 6	Inicio tético 1 frase. Se desarrolla alrededor de los acordes que surgen de las notas de la escala ascendente del primero al quinto grado con variación en el V. (i – ii – III – iv – v - V7 - i) Carácter moderato Melodía descendente acéfala en flautas, clarinetes, saxofones altos y trompetas, en contraposición a melodía ascendente tética en saxofones tenor y barítono, trombones, barítono T.C. y tuba, corte homofónico en bloque en los últimos tres compases. Presentación del Tempo que perdurará toda la obra (J.:135) Final femenino.
Sección A	7 - 29	Inicio anacrúsico 3 sub-secciones 1 frase de 6 compases 2 periodos de 2 frases c/u. Cada frase de 4 compases. Se desarrolla alrededor de la tonalidad axial mediante la cadencia iv – III - v – i, en el último periodo vuelve a cadencia auténtica por sustitución o imperfecta. Textura armónica en trompetas y trombones, soli de saxofón tenor y barítono t.c., entrada de redoblante por medio de crescendo que prepara la entrada de toda la percusión en la tercera sección donde también entra

		maderas con Ostinato melódico. Homofonía en bloque en penúltimo compás. Final masculino
Puente en percusión	30 - 33	Ritmo base de Sonsureño
Estribillo	34 - 49	Inicio acéfalo 2 periodo de dos frases c/u. Cada frase de 4 compases. Se desarrolla sobre la cadencia VII - i. Presentación y desarrollo del ostinato motivico del estribillo, en trompetas, trombones con cortes homofónicos en percusión. Posterior ampliación instrumental con juego contrapuntístico y entrada de bajo en la armonía. Final masculino
Sección A	50 – 67	Inicio acéfalo 2 periodo de dos frases c/u. Cada frase de 4 compases. Se desarrolla sobre la cadencia VII - i. Presentación y desarrollo del ostinato motivico de la sección A en clarinetes y saxofones alto y tenor, con motivo de respuesta en piccolo, flautas y trompeta. En el segundo periodo aparece juegos contrapuntísticos en clarinetes, saxofones, trombones y barítono t.c. Final femenino.
Estribillo 2	68 – 76 (77)	Segundo periodo del primer estribillo Corte homofónico en el último compás.
Puente percusión	78 -85	Ritmo base de Sonsureño, con variación en ostinato rítmico de campana.
Estribillo 3	86 - 89	Inicio tético. Textura armónica en trombones, barítono t.c. y tuba
Estribillo 4'	90- 98	Repetición idéntica de Estribillo 1
Sección A''		Repetición idéntica de A
Interludio 3		Repetición idéntica de estribillo 2

Puente	101 – 104	Acorde de tónica en clarinetes, saxos alto y tenor, trompetas y tuba.
Sección Final	105 - 133	Esta sección con inicio tético, se desarrolla sobre la misma cadencia auténtico por sustitución o imperfecta (VII- i). Es creada mediante orquestación por capas, distribuida en tres sub-secciones: ➤ Sub-sección 1(105 – 108): Frase de saxofones alto y tenor (acompañamiento armónico de clarinetes y trompetas), ostinato rítmico de campana ➤ Sub-sección 2(109 – 116): Se añade trombones, ostinato rítmico de campana ➤ Sub-sección 3(117 – 124) Se añade trompetas y clarinetes a intervalo de 8va ➤ Sub-sección 4 (125 – 133) Se añade ostinato ritmo-melódico en piccolo, flautas y clarinetes, y percusión con ritmo de Sonsureño. Compás 133 final sorpresivo.

Tabla 31. Esquema obra Aires y Silencios.

Motivos utilizados



Imagen 41: Motivos sobre los que se desarrolla el estribillo y variación en la parte A
Compases 34 y 35 – 50 y 51 respectivamente

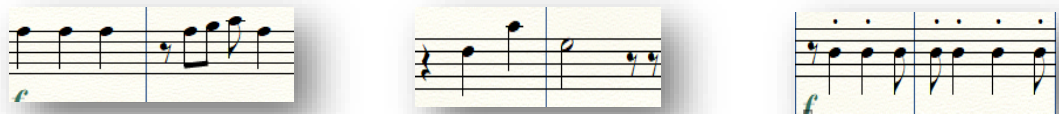


Imagen 42. Motivo sobre los que se desarrolla la orquestación por capas de la parte final.

3.2.12 EL CHOCLO – SONSUREÑO

Al igual que la anterior, esta obra también evoca la fiesta y el jolgorio de las zonas rurales de Nariño pero mas directamente; creada a partir de la utilización de algunos elementos formales, estructurales y armónicos característicos del Sonsureño e inspirada en las fiestas tradicionales del corregimiento de Mocondino ubicado al oriente de Pasto. Se destaca la utilización del estribillo, la sección A en la relativa mayor y el 6to grado de climax en la sección B además de una experimentación en la variedad y amplitud de la forma permitida en este ritmo, utilizando solamente dos secciones (A,B) con incorporación de interludios rítmicos e instrumentales y la coda, buscando siempre una lógica y continuidad en pro de la idea musical.

Una obra que pretende señarse a los estándares de los Sonsureños tradicionales y que evoca los paisajes de los campos nariñenses.

Esta escrita para el formato básico de Banda Sinfónica, el cual permite experimentar variedad de texturas y colores sonoros y armónicos.

Generalidades

Ritmo	Sonsureño
Forma	Libre
Tonalidad – modulación	Re menor, Fa mayor, Si bemol mayor
Compás	6/8
Textura	Melodía con acompañamiento, polifonía, homofonía.
Recursos técnicos	Desarrollo motivico y melódico, contrapunto, ostinato, imitación.
Recursos generadores de forma	Repetición, variante, contraste.

Instrumentación	Banda Sinfónica: Piccolo, flauta 1-2, oboe, clarinetes 1-2-3, saxofón alto 1-2, saxofón tenor, saxofón barítono, trompeta 1-2-3, trombones 1-2-3, barítono T.C., tuba, Bombo, redoblante, percusión 1 (campana), percusión 2 (cym susp., cym. Chk.).
-----------------	---

Tabla 32. Generalidades obra El Choclo

Esquema de la forma

:Estribillo	A	Est	B	A	Interludio						Desarrollo		
	:				Percusión	A	Est.	B	A	Int.	sobre el	A	Coda
					e						interludio		
					instrumental								

Figura 8: Especificaciones del esquema obra El Choclo

Partes	Compases	Características
Estribillo 1	1 – 8 (9)	Inicio acéfalo 1 periodo de 2 frases. Cada frase de 4 compases. Se desarrolla alrededor de la tonalidad axial con movimientos de cadencia autentica. Carácter allegro Presentación del estribillo en la sección de maderas con ostinato melódico dos motivos. bloque homofónico que genera un colchón armónico en trombones en y barítono con alusión al bajo del Sonsureño propuesto en este trabajo, ritmo de Sonsureño en persuión, contra melodías en trompeta (y barítono) Presentación del Tempo que perdurará toda la obra (♩:130) Final femenino.
Sección A	10 - 18	Inicio acéfalo 1 periodo de 2 frases. Cada frase de 4 compases. Se desarrolla alrededor de la tonalidad de la relativa mayor (Fa mayor) Carácter allegro

		Melodía principal a partir del motivo de esta sección (m1) en trompetas y clarinetes, bloque homofónico que genera un colchón armónico en trombones y barítono, contra melodías en flautas y sección de saxofones. Final masculino
		(Repetición idéntica de estas dos secciones)
Estribillo 2	21 – 28 (29)	Reducción instrumental, melodía con acompañamiento, estribillo en trombones y saxofón tenor, con acompañamiento de tuba llevando el bajo y ostinato rítmico en percusión con campana y platos de choque.
Sección B	30 - 38	Inicio acéfalo 1 periodo de dos frases. Cada frase de 4 compases. Se desarrolla sobre el 6to grado de climax de la tonalidad axial (Si bemol mayor) con modulación hacia la relativa mayor. Polifonía y contrapunto. Melodía principal en flautas, sax. Soprano y clarinetes partir del motivo generador de esta sección, contramelodía en saxofones altos y tenor. Juego imitativo de trompetas (1 y 2) y trombones (1 y 2) en la primera frase. Bloque homofónico de flautas, clarinetes, saxofones soprano, alto y tenor y trompetas en los tres primeros compases del segundo periodo (35 – 37). Final masculino
Sección A'	39 – 46 (47)	Repetición de A con reducción instrumental, melodía con acompañamiento. Melodía principal en trompetas, trombón 3 saxofón tenor, con bajo en tuba y saxofón barítono Ostinato rítmico en percusión con campana y platos de choque.
Interludio 1	48 – 56	Ritmo en percusión con variación rítmica en la campana
Interludio 2	57 - 64	Inicio tético 1 periodo de dos frases, una frase de 6 compases y otra de 2 compases.

		Armonía sobre el 4to grado menor de la tonalidad principal (Sol menor) Nueva melodía en trombones (1 y 2) y saxofón tenor, corte en negras cada dos compases sobre la tónica del 4to grado en sax. Barítono, trombón 3, barítono y tuba. Frase responsorial entre clarinetes, saxofones y trompetas en los últimos dos compases (63 – 64), acompañamiento percusivo de campana marcando el tempo. Final femenino
Sección A''	65 - 74	Repetición idéntica de A Factor diferenciador Corte en percusión que antecede a la entrada de la sección.
Estribillo 3	75 - 83	Repetición idéntica de Estribillo 1 Factor diferenciador Ausencia de bloque armónico en trombones en los primeros 4 compases, pasan a hacer contra melodías con las trompetas
Sección B'	84 - 92	Repetición idéntica de B
Sección A''	93 – 100 (101)	Repetición idéntica de A'
Interludio 3	102 – 109 (110 – 111)	Repetición idéntica de estribillo 2
Interludio 4	112 – 119 (120)	Desarrollo polifónico y contrapuntístico a partir del fraccionamiento de la frase del interludio 2 en flautas, sox. Soprano y trompetas y trombones 1 y 2 alternando con bloques melódicos que juegan entre sí, uno en saxofones y otro en clarinetes, trompeta y trombones 3 y barítono lleva un ostinato rítmico con ligeras variaciones, bajo en tuba y ritmo en percusión.
Sección A'''	120 - 134	Reducción instrumental en el primer periodo (120 – 127) Melodia en clarinete con ostinato ritmo – armónico en saxofones altos y tenor, bajo en tuba, Ostinato rítmico en percusión (campana y plato suspendido). En el segundo periodo (128 – 134) retoma idénticamente la sección A con corte sorpresivo antes del final.
Coda	135 - 144	Se divide en tres secciones Sección 1(135 – 138): cortes en bloque en percusión.

		Sección 2 (139 – 141): formación progresiva del acorde de tónica axial con agregado de tensión (Re menor 6) y con conducción hacia la tónica en segunda inversión (acorde cadencial I 6/4) en calderón Sección 3 (142 – 144): Final a partir de la variación del motivo del interludio 2, corte en bloque en sobre el acorde de tónica.
--	--	---

Tabla 33. Esquema obra El Choclo

Motivos utilizados



Imagen 43. Motivos de la sección A, compases 10 – 11 y 12 – 13 respectivamente, de la obra El Choclo

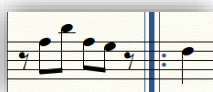


Imagen 44. Motivo de la sección B, compases 30 – 31 Tabla 26. obra El Choclo

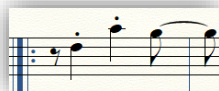


Imagen 45. Motivo del interludio, compases 112 – 113. obra El Choclo

CONCLUSIONES

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

y supeditada. En algunos casos donde no había una claridad en cuanto a la estructuración, se establecieron criterios base para la posterior creación no solo en este trabajo sino en futuros procesos que vean a bien utilizar estos patrones. Fruto del acercamiento a este conocimiento se instauraron las bases para una caracterización previa sobre las que se desarrolló el presente trabajo, el cual se desarrolló a través de un trabajo minucioso, cuidadoso de las esencias primarias de estas músicas, mediante el cual se presentó una propuesta oportuna para la posterior práctica e interpretación dentro del micro contexto del Departamento de Música de la Universidad de Nariño. Así mismo se concluyó que al adentrarse en el aspecto de la preservación, es de vital importancia empaparse de la esencia de aquello que se pretende salvaguardar, esto brinda un mejor desenvolvimiento y correlación y amplía la visión de los elementos primigenios.

De igual forma se concluyó que la creación se constituye en una de las maneras más efectivas de aportar a la preservación y cuidado de las manifestaciones culturales, además, en las obras que se compusieron se establecieron elementos particulares que permiten identificar claramente un estilo compositivo propio.

Finalmente, se puede concluir que se aportó al enriquecimiento del acervo musical de una región que históricamente se ha destacado por ser epicentro de infinidad de manifestaciones y creaciones musicales, por tener buenos intérpretes y una sensibilidad musical única basada en el aspecto espiritual y en la conformación intrínseca del Nariñense.

BIBLIOGRAFÍA

Abadía Morales, G. (2012). *ABC del Flokllore colombiano*.

Belalcazar Granda, C., & López Hernandez, M. (s.f.). "*Cantata de lo que no se conoce*" Recital creativo sobre las creencias mitológicas expresadas a través de la oralidad de la vereda viña en el municipio de Albán.

Bolívar, S. (1825). *Carta a santander*. Obtenido de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151296866069673&set=a.10150415962719673&type=3&theater>

Bolívar, S. (1825). *Carta a Santander*.

Botina Paz, R. (2013). *Paisaje Musical Andino* . Pasto.

Conceptodefinición. (2019). *Conceptodefinición*. Obtenido de Conceptodefinición:
<https://conceptodefinicion.de/asignaturas/>

Delgado Llerena, H. (2018). *Técnicas Extendidas en la Interpretación de Música Tradicionales de la Región Andina de Colombia en la Guitarra: Pasillo, Bambuco y Guabina* .

EcuRed. (2018). *EcuRed*. Obtenido de EcuRed: [https://www.ecured.cu/Género_\(música\)](https://www.ecured.cu/Género_(música))

facultad, A. d. (2018). *facultades.udenar.edu.co*. Obtenido de UDENAR:
<http://facultades.udenar.edu.co/facultad-de-artes/programa-de-licenciatura-en-musica/mision-y-vision/>

García Orozco, M. (2014). *Elementos Estructurales del Bambuco y el Pasillo Instrumentales*.

Laguna Paredes, W. (2017). *Sur - Real de Fantasías y Aires Colombianos*.

Martínez Figueroa, F. (2011). *Historia de la Música en Nariño*

Martinez, M. (2016). *La Musica Nariñense en los años del Clavel Rojo*.

Semana. (2017). La música andina está más viva que nunca. *Semana*. Obtenido de
<https://www.semana.com/cultura/articulo/musica-andina-nuevas-generaciones-de-musicos-en-colombia/531607>

Urueña Palomares, H. (2019). "*Siete obras de música andina colombiana en formato de trombón, bajo, tiple y percusión*".

ANEXOS

Anexo 1: Partitura “Vals del adiós”

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Vals
del adiós

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Moderato ♩ = 95

Piano

mf

mp

7 *rit.* *a tempo*

14 *rit.* *a tempo*

mf *p*

21 *mf* *p*

'no.

'no.

'no.

2

Vals

28

28

34

f

mf

rit.

34

41

a tempo

41

48

dolce

mf

p

48

Vals

3

55 *rit.* *cresc.* *a tempo* *f* *mf*

61 *rit.* *rubato* *p* *cresc.*

68 *a tempo* *mf* *p* *rit.* *p*

The musical score is for a waltz in 3/4 time, key of D major. It consists of three systems of staves. The first system (measures 55-60) features a melody in the right hand with a *rit.* marking, followed by a *cresc.* and *a tempo* section. The left hand provides harmonic support with chords and a *mf* dynamic. The second system (measures 61-67) continues the melody with *rit.* and *rubato* markings, and a *p* dynamic in the left hand. The third system (measures 68-71) concludes the piece with a *a tempo* section, *mf* and *p* dynamics, and a final *rit.* marking.

Anexo 2: Score y partes “A solas”

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

A Solas
Pasillo

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Lento ♩ → 90

Charango

Guitarra

Moderato ♩ → 120

Mdn.

Gtr.

Allegro ♩ → 145

Mdn.

Gtr.

Chords: Cm, G7, Cm7, D7, Cm

Tempo markings: *rit.*, *accel.*, *mp*, *mf*, *f*

Rehearsal marks: 6, 11, 16

Dynamic markings: *mp*, *mf*, *f*

Performance instructions: *rit.*, *accel.*, *mp*, *mf*, *f*

2

A Solas

21

Mdn.

Gtr.

mp

B $\flat$

G7

Cm

Cm

Fm

26

Mdn.

Gtr.

dim.

cresc.

Cm

G7

Cm

p

Fm

Cm

p

cresc.

31

Mdn.

Gtr.

G7/D

Cm *subito p*

cresc.

Cm *mf*

p

cresc.

36

Mdn.

Gtr.

f

Fm

Cm

G7

dim.

Cm

mf

A Solas

Moderato ♩ = 120 ³

Mdn. 41 *p* *cresc.* *mp* *rit.*

Gtr. *Fm* *Cm* *G7*

Mdn. 46

Gtr. *Fm* *G7/D*

Mdn. 51

Gtr. *Cm* *G7* *Cm*

Mdn. 56

Gtr. *Fm* *G7* *mf* *C*

Allegro ♩ = 145

4 *A Solas*

Mdn. 61 *mp* *cresc.* *mf*

Gtr. *cresc.* *mf*

Mdn. 67 *p* *cresc.* *mf*

Gtr. *p* *cresc.* *mf*

Mdn. 72 *f*

Gtr. *f*

Mdn. 77 *mp* 2 *f*

Gtr. *f*

A Solas

5

Mdn. 82

Gtr.

This system contains measures 82 through 86. The mandolin part (Mdn.) begins with a quarter rest, followed by eighth-note runs in measures 83 and 84, and ends with a half-note chord in measure 86. The guitar part (Gtr.) features a steady eighth-note accompaniment throughout, with chords that change in measure 84 and 86.

Mdn. 87

Gtr.

This system contains measures 87 through 91. The mandolin part continues with eighth-note runs and includes a measure with a grace note. The guitar part maintains its eighth-note accompaniment with consistent chordal support.

Mdn. 92

Gtr.

This system contains measures 92 through 94, which conclude the piece. The mandolin part features a final melodic phrase ending on a half note. The guitar part provides a concluding accompaniment with a final chord in measure 94.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

A Solas
Pasillo

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Charango

Lento ♩ → 90

Cm rit. G7 Cm Cm a tempo

6 *Cm7 rit. D7 G7 accel. Moderato* ♩ → 120

mp mf

12 *rit.*

18 **Allegro** ♩ → 145

f

24 *f dim. p*

30 *cresc. f subito p cresc. mf*

36 *f dim. p cresc.*

42 **Moderato** ♩ → 120

rit. mp

2

A Solas

48

54

60 **Allegro** ♩ → 145

mf *mp* *cresc.* *mf*

67 *p* *cresc.* *mf*

73 *f* *mp*

79

85

91

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'A Solas'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 145 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 48, 54, 60, 67, 73, 79, 85, and 91 indicated at the start of their respective lines. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamics are indicated by letters: *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The score includes repeat signs and first/second endings at measures 73-74. The piece concludes with a double bar line at measure 91.

2

A Solas

46

53

58 **Allegro** 145

65 *mf* *p* *cresc.* *mf*

71 *Am7* *Dm7* *C* *G7* *C* *G7* *C*

77 *C* *G7* *C* *f*

83

89

cresc.

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The first system (measures 46-52) features a series of chords and eighth-note patterns. The second system (measures 53-57) continues with similar harmonic textures. At measure 58, the tempo changes to 'Allegro' and the time signature shifts to 14/5. The third system (measures 58-64) includes a repeat sign and a key signature change to C major (no flats). The fourth system (measures 65-70) shows dynamic markings of *mf*, *p*, *cresc.*, and *mf*. The fifth system (measures 71-76) features a sequence of chords: *Am7*, *Dm7*, *C*, *G7*, *C*, *G7*, and *C*. The sixth system (measures 77-82) starts with a repeat sign and includes the chords *C*, *G7*, and *C*, with a forte (*f*) dynamic marking. The seventh system (measures 83-88) continues the melodic development. The eighth system (measures 89-94) concludes the piece with a final chord and a repeat sign. The score includes various musical notations such as chords, dynamics, and tempo/time signature changes.

Anexo 3: Score y partes "Pa' Daniel"

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Fantasia pa' Daniel
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Daniel Torres

Allegro $\text{♩} \rightarrow 135$

Clarinet in B $\flat$

f

Guitar

mf

Em Cmaj7 F#m7 $\flat$ 5 Am

B $\flat$ Cl.

Gtr.

D7 D7/C G/B G C

B $\flat$ Cl.

Gtr.

C Am C#m7 $\flat$ 5 F# B7

B $\flat$ Cl.

mp

Gtr.

Em *mp*

2

Pa" Daniel

21

B♭ CL

f

Gtr.

D7 D7C G/B G

26

B♭ CL

Gtr.

C Am F#7

31

B♭ CL

Gtr.

B7 C Dm7

37

B♭ CL

Gtr.

E⁹ Am Am7 F

Pa" Daniel

3

42

B♭ CL

Gtr.

47

B♭ CL

Gtr.

53

B♭ CL

Gtr.

59

B♭ CL

Gtr.

mp

mf

cresc.

Detailed description: This musical score is for a piece titled "Pa" Daniel" and is the third page of a three-page work. It features two staves: B♭ Clarinet (CL) and Guitar (Gtr.). The music is in 3/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into measures 42 through 59. Measures 42-46 show a melodic line in the B♭ CL and a rhythmic accompaniment in the Gtr. Measures 47-52 continue this pattern. Measures 53-58 show a more complex texture with the B♭ CL playing a melodic line and the Gtr. playing a rhythmic accompaniment. Measure 59 is the final measure on this page, featuring a melodic line in the B♭ CL and a rhythmic accompaniment in the Gtr. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) at measure 53, *mf* (mezzo-forte) at measure 54, and *cresc.* (crescendo) at measure 59. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

4

Pa" Daniel

63 *f*

63

71 *p*

71

78 *mf*

78

84 *dim.* *p*

84 *mp*

B♭ Cl.

Gtr.

The musical score is for a piece titled "Pa" Daniel". It consists of four systems of music, each with two staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Guitar (Gtr.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is numbered 4 in the top left corner. The first system (measures 63-70) starts with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 71-77) starts with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 78-83) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system (measures 84-91) starts with a *dim.* (diminuendo) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and ends with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and chords throughout the piece.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Fantasia pa' Daniel
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Daniel Torres

Clarinete

Allegro ♩ → 135

f

6

12 *mp*

18 *f*

24

30

37

43

Pa, Daniel

49

56

64

71

80

87

mp

cresc.

f

p

mf

dim.

p

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is titled 'Pa, Daniel'. The score consists of six staves of music. The first staff (measures 49-55) features a series of eighth and sixteenth notes. The second staff (measures 56-63) begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third staff (measures 64-70) starts with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff (measures 71-79) includes a decrescendo hairpin leading to a piano (*p*) dynamic. The fifth staff (measures 80-86) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff (measures 87-93) includes a decrescendo (*dim.*) marking and ends with a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a double bar line.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Fantasia pa' Daniel
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Daniel Torres

Allegro ♩ → 135

Guitarra

mf

Em Cmaj7 F#m7b5 Am D7 D7/C

8 G/B G C C Am C#m7b5

14 F# B7 Em *mp*

21 D7 D7/C G/B G C

27 Am F#7 B7 C

35 Dm7 E^ø Am Am7 F

42

Pa' Daniel

48

55

62

69

77

85

93

CODA

mf

mp

mp

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in G major. It consists of seven staves of music. The first staff (measures 48-54) features eighth-note patterns with frequent rests. The second staff (measures 55-61) includes a half-note chord progression and a melodic line starting with a half note, marked *mf*. The third staff (measures 62-68) continues with eighth-note patterns. The fourth staff (measures 69-76) features a half-note chord progression and a melodic line with eighth notes, marked *mp*. The fifth staff (measures 77-84) continues with eighth-note patterns. The sixth staff (measures 85-92) includes a half-note chord progression and a melodic line with eighth notes, marked *mp*. The seventh staff (measures 93-99) is the coda, starting with a half-note chord progression and a melodic line with eighth notes, marked *mp*, and ending with a double bar line.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



En tu ausencia

Pasillo

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Sonia Paz

Score

Moderato ♩ = 85

Bandola

Guitarra

Band

Gtr.

5

10

16

1. 2. *accel.* **Allegro** ♩ = 120

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

En tu ausencia

2

Allegro ♩ → 120

Band

Gtr.

Band

Gtr.

mf

Band

Gtr.

rit.

mp *mf*

E m7(♭5) C#m7(♭5)

Band

Gtr.

mp *mf*

En tu ausencia

3

42

and

cresc.

mp

Gtr.

cresc.

mf

48

and

rit.

D.S. al Fine

Fine

Gtr.

The musical score is for a piece titled "En tu ausencia". It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 42 and the second at measure 48. Each system has two staves: a vocal line (labeled "and") and a guitar line (labeled "Gtr."). The vocal line is in treble clef, and the guitar line is in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 42-47) features a vocal melody that begins with a long note, followed by a series of eighth and quarter notes. The guitar line provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. Dynamics include "cresc." (crescendo) and "mp" (mezzo-piano). The second system (measures 48-52) continues the vocal melody, which ends with a long note. The guitar line also concludes with a long note. The system ends with a double bar line and the word "Fine". The tempo marking "and" (andante) is present at the beginning of each system. The instruction "D.S. al Fine" (Da Segno al Fine) is written above the vocal staff in the second system.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



En tu ausencia

Pasillo

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Sonia Paz

Moderato $\text{♩} \rightarrow 85$

Bandola

mp *mf* *mp* *mf*

8 *cresc.* *f* *mp*

16 1. 2. *accel.* **Allegro** $\text{♩} \rightarrow 120$ *f*

24

31 *rit.* **Moderato** $\text{♩} \rightarrow 85$ *mp* *mf*

39 *mp* *mf* *cresc.*

46 *mp* *rit.* **D.S. al Fine** **Fine**

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

En tu ausencia
Pasillo

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Sonia Paz

Moderato ♩ = 85

Guitarra

mp

6

cresc. *mf*

12

1. 2. *accel.* *cresc.*

Allegro ♩ = 120

19

mf

25

mf

32

rit. *Em 7(b5)* *C#m 7(b5)* **Moderato** ♩ = 85

39

cresc.

2

En tu ausencia

45

mf

rit.

51

D.S. al Fine *Fine*

The musical score is written on two staves. The first staff begins at measure 45 with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melody of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a *rit.* (ritardando) marking towards the end. The second staff begins at measure 51 and includes a repeat sign followed by the instruction *D.S. al Fine* and *Fine*. The piece concludes with a final cadence.

Anexo 5. Score y partes “Atardecer Payanés”

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



Atardecer Payanés

Guabina

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Moderato ♩ = 100

Flute

Bandola

Tiplo

Guitar 1

Fl.

Mdn. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

mf

mp

mf

sf

p

mf

G Ritmo Guabina

B7

C

D7

G

B7

C

D7

G

B7

C

mf

2

12

Fl.

Mdn. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

mf

mf

C D7 G C

18

Fl.

Mdn. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

D7 G D7 G C D7

Detailed description: This musical score is for measures 12 through 18. It features four staves: Flute (Fl.), Mandolin 1 (Mdn. 1), Guitar 2 (Gtr. 2), and Guitar 1 (Gtr. 1). The key signature has one sharp (F#). Measure 12 is marked with a '12' and a repeat sign. The Flute part has a rest in measure 12 and enters in measure 13 with a melodic line, marked *mf*. The Mandolin 1 part has a rest in measure 12 and enters in measure 13 with a melodic line, also marked *mf*. The Guitar 2 part has a rest in measure 12 and enters in measure 13 with a melodic line. The Guitar 1 part has a rest in measure 12 and enters in measure 13 with a melodic line. Chord symbols C, D7, and G are written above the guitar staves in measures 13, 14, and 15 respectively. Measure 18 is marked with an '18' and a repeat sign. The Flute part has a melodic line in measure 18. The Mandolin 1 part has a melodic line in measure 18. The Guitar 2 part has a melodic line in measure 18. The Guitar 1 part has a melodic line in measure 18. Chord symbols D7, G, D7, G, C, and D7 are written above the guitar staves in measures 18, 19, 20, 21, 22, and 23 respectively.

23

Fl.

Mdn. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

p

f

p

p

F#3/A#1

Bm

C

D

29

Fl.

Mdn. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

mp

mp

mp

mp

C

D

C7

B7

33

Fl.

Mdn. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

mf

f

mf

f

Em2 C B7 Em7

mf

41

Fl.

Mdn. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

C B7 Em7

mp

C B7 Em7

mf *A* *mp* *D*

47 *rit.*

Fl.

Mdn. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Em7 B7

G

54

Fl.

Mdn. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

p

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Atardecer Payanés
Guabina

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Moderato ♩ → 100

Flauta

8

16 *mf*

22

29 *mp*

37 *mf* *sf*

44 *rit.*

55

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Atardecer Paganés
Guabina

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Moderato ♩ → 100

Bandola

7

16

23

30

38

45

52

mf

sf

p

mp

f

p

DeNochesYDeLunas2020

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Atardecer Paganés
Guabina

Moderato ♩ = 100

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Ritmo Guabina

Tiple

mp

8

15

22

p

mp

30

mf

38

45

mf

52

p

Chords: G, B7, C, D7, G, D7, G, C, D, C7, B7, C, B7, Em7, Em7, B7, Em7, B7, C

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Atardecer Paganés
Guabina

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Moderato ♩ = 100

Guitarra

mf

7

mf

13

20

p

27

mp

35

mf

Chords: G, B7, C, D7, G, B7, C, D7, G, C, D7, F#7/A#, Bm, C, D, C, D, Em7, C, B7, Em7, C.

2

42

B7 Em7 Am7 D7 G

mp

49

p

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 42 to 49. The key signature has one sharp (F#). Measures 42-48 are in a single system. Measure 42 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a B7 chord (F#4, C#5, G4, D5) with a quarter rest, followed by an Em7 chord (D4, F#4, G4, B4) with a quarter rest, and then a series of eighth notes: D5, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Measure 43 has a B7 chord (F#4, C#5, G4, D5) with a quarter rest, followed by an Em7 chord (D4, F#4, G4, B4) with a quarter rest, and then a series of eighth notes: D5, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Measure 44 has a B7 chord (F#4, C#5, G4, D5) with a quarter rest, followed by an Em7 chord (D4, F#4, G4, B4) with a quarter rest, and then a series of eighth notes: D5, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Measure 45 has a B7 chord (F#4, C#5, G4, D5) with a quarter rest, followed by an Em7 chord (D4, F#4, G4, B4) with a quarter rest, and then a series of eighth notes: D5, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Measure 46 has a B7 chord (F#4, C#5, G4, D5) with a quarter rest, followed by an Em7 chord (D4, F#4, G4, B4) with a quarter rest, and then a series of eighth notes: D5, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Measure 47 has a B7 chord (F#4, C#5, G4, D5) with a quarter rest, followed by an Em7 chord (D4, F#4, G4, B4) with a quarter rest, and then a series of eighth notes: D5, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Measure 48 has a B7 chord (F#4, C#5, G4, D5) with a quarter rest, followed by an Em7 chord (D4, F#4, G4, B4) with a quarter rest, and then a series of eighth notes: D5, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Measure 49 is a separate system. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a B7 chord (F#4, C#5, G4, D5) with a quarter rest, followed by an Em7 chord (D4, F#4, G4, B4) with a quarter rest, and then a series of eighth notes: D5, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The piece ends with a double bar line.

Anexo 6: Score y partes “Carmen”

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Carmen
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Carmen Naspiran

Moderato ♩ = 95

Flute

Bandola 1

Tiple 2

Electric Bass

Efecto de rebote

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*

8

Fl.

Mdn. 1

Mdn. 2

E.B.

p *f* *p* *f* *p* *mf*

16

Fl.

Mdn. 1

Mdn. 2

E.B.

mf

p

mp

Dmaj7 Dmaj7 C#m7 C#m7

Carmen

2

23

FL

Mdn. 1

Mdn. 2

E.B.

Cln7

Bln7

f

A

29

FL

Mdn. 1

Mdn. 2

E.B.

Bln7

Dm7

f

35

FL

Mdn. 1

Mdn. 2

E.B.

Cln7

Bln7

Cln7

Bln7

Carmen

3

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It features four staves: Flute (FL), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Double Bass (E.B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes a first ending bracket for the Flute and Violin 1 parts, leading to a repeat sign. The lyrics "The Rose Tree" are written below the Violin 2 staff. The music is in a simple, folk-like style with a clear melody and accompaniment.

[illegible]

Carmen

4
44

FL.

Mdn. 1

Mdn. 2

E.B.

E

F#m7

C#m7

D

A

B7

E/B

F#m7

C#m7

D

A

B7

12

1.

2.

p

Mdn. 1

Mdn. 2

E7

E7

mf

F#m7

C#m

Dmaj9

20

rit.

FL.

Mdn. 1

Mdn. 2

E.B.

F#m

C#m

E7

f

Carmen

Lento $\text{♩} = 75$

5

86

FL.

Mdn. 1

Mdn. 2

E.B.

mf

mf

accol.

87

FL.

Mdn. 1

Mdn. 2

E.B.

mp

mp

a tempo $\text{♩} = 95$

88

FL.

Mdn. 1

Mdn. 2

E.B.

cresc.

mf

Dim. $\frac{1}{2}$ cresc.

A

E

Flu 7

mp

mf

mp

cresc.

mf

Carmen

6 *f*

FL. *cresc.*

Mdn. 1 *f*

Mdn. 2 *E* *F#m7* *cresc.* *E7*

E.B. *E* *F#m7* *cresc.* *E7*

cresc.

FL. *f*

Mdn. 1 *mf* *A* *E* *F#m7* *C#m7* *D* *A*

Mdn. 2 *f* *A* *E/B* *F#m7* *C#m7* *D* *A*

E.B. *f* *A* *E/B* *F#m7* *C#m7* *D* *A*

FL. *mf*

Mdn. 1 *B7* *f* *E* *A* *E* *F#m7* *C#m7*

Mdn. 2 *B7* *E* *A* *E* *F#m7* *C#m7*

E.B. *B7* *E* *A* *E* *F#m7* *C#m7*

Carmen

FL. *129*

Mdn. 1 *mf*

Mdn. 2 *f*

E.B.

rit.

FL. *130*

Mdn. 1 *mp*

Mdn. 2 *mp*

E.B.

FL. *131*

Mdn. 1 *Desapareciendo*

Mdn. 2 *ppp*

E.B.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Carmen
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Carmen Naspiran

Flauta **Moderato** $\text{♩} \rightarrow 95$

16

mf

23

4

33

41

p

49

8

f

62

68

1. 2.

p

75

5

2

Carmen

Lento $\text{♩} = 75$ *accel.*

87

8

102

cresc. *mf* *a tempo* $\text{♩} = 95$

110

cresc. *f*

118

mf

125

132

ril. *mf*

138

10

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Carmen
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Carmen Naspiran

Moderato $\text{♩} = 95$

Bandola

Bandola musical score for Carmen Bambuco, Moderato (♩ = 95). The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The piece begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The score includes measures 1 through 53, with measure numbers 8, 15, 23, 30, 36, 45, and 53 explicitly marked. Dynamics include *mf*, *f* (forte), and *p* (piano). The piece features various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, as well as articulation marks like accents and slurs. A double bar line with repeat dots appears at measure 53, followed by a final *f* dynamic marking.

2

Carmen

62

69

76

82

88

96

104

112

120

p

mf

f

rit.

Lento ♩.75

accel.

cresc.

a tempo ♩.:95

F#m

C#m

Dmaj9

E7

cresc.

mf

Carmen

3

127

rit. ***f***

134

141

10

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Carmen
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Carmen Naspiran

Moderato ♩ → 95

16

Tiple

Dmaj7 Dmaj7 C#m7

p

22 C#m7 Bm7

28 A

mf

33 Dmaj7

37 C#m7

40 Bm7

43 F#m7

46 E

p

53 A E

f

59 F#m7 C#m7 D

2

Carmen

62 A B7 E7 A E

67 F#m7 C#m7 D

70 A B7 E7 2. *mf*

74 *rit.*

82 *mf* Lento $\text{♩} = 75$ Dmaj9 *accel.* Dmaj9

88 2 8 A *mp* *a tempo* $\text{♩} = 95$ *mp*

103 E F#m7

106 *mf*

109 E

112 F#m7 E7 *cresc.*

115 A E *f*

Carmen

3

118 F#m7 C#m7 D

121 A B7 E A

125 E F#m7 C#m7 D

129 A B7 E7 A

134 D E A

137 D E

141 Desapareciendo

148

mp

ppp

rit.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (two sharps). It consists of several measures, many of which are marked with a diagonal slash, indicating that the notes are not specified. Measure 118 has a slash and is marked with F#m7. Measure 121 has a slash and is marked with A. Measure 125 has a slash and is marked with E. Measure 129 has a slash and is marked with A. Measure 134 has a slash and is marked with D. Measure 137 has a slash and is marked with D. Measure 141 is marked with Desapareciendo. Measure 148 is marked with mp. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Carmen
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Carmen Naspiran

Moderato $\text{♩} \rightarrow 95$
Efecto rebote

Bajo

8

17

25

33

41

50

59

67

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *mf*

mp

p

mf *mf*

1. *E7* 2. *F#m7*

C#m7 *A* *Bm7* *Dmaj7* *F#m7* *C#m7* *D* *A* *B7* *E7* *A* *E/B*

2

Carmen

76 C#m Dmaj9 E7 rit.

86 2 Lento $\text{♩} = 75$ *mf*

96 *accel.* *mp* *cresc.*

105 *a tempo* $\text{♩} = 95$ F#m7 E F#m7 *cresc.*

113 E7 A E/B F#m7 C#m7 D *f*

121 A B7 E A E F#m7 C#m7 D

129 A B7 A D E A

137 *rit.* D E A 10

Anexo 7: Score, partes y letra “Me dedique a olvidarte”

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



Me dedique a olvidarte

Vals

Moderato ♩=140

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Alto

Flute

Mandolin

Electric Bass

7

A

Fl.

Mdn.

E.B.

mf

Bm7 E F#m/A Dmaj7 G#m7(b5)

mp

f

C#7(9) F#m7 F#7 Bm7 E F#m/A Dmaj7

2

Me dedique a olvidarte

14

A

14

Fl.

14

Mdn.

E.B.

mf Me de di que'aol vi dar te fue por mi bien

mf

Bm7 E F#m/A

F#m7 Bm7 E F#m/A

21

A

21

Fl.

21

Mdn.

E.B.

me de di que'olvi dar mis di-as lle-nos de ti me de-di-que'a no ver-te'a no pen-

Dmaj7 G#m7(b5) C#7(9) F#m7 F#7 Bm7

Dmaj7 G#m7(b5) C#7(9) F#m7 F#7 Bm7

Me dedique a olvidarte

3

27

A

Fl.

Mdn.

E.B.

sar-te'a no'ex-tra - ñar - te y a'bo - rrar las u-to - pi - as — que'ha-bian en mi

33

A

Fl.

Mdn.

E.B.

Y qui-se de-vol ver - me al - gu - na vez re-tro-ce-der el tiem-po'y no te-

E6 F#m7/A Dmaj7 G#m7(b5) C#7(9) F#m7

E6 F#m/A Dmaj7 G#m7(b5) C#7(9) F#m7

F#m7/A Dmaj7 G#m7(b5)

Bm7 E F#m/A Dmaj7 G#m7(b5)

4

Me dedique a olvidarte

39

A. ner que co - no - cer to - das e - sas trai cio - nes de - sen - ga - ños y'al - ti - vez que de -

Fl. 39

Mdn. 39 C#7(9) F#m7

E.B. 39 C#7(9) F#m7 F#7 Bm7 E6 F#m/A

45

A. ja - ron u - na hue - lla y mu - cho que'a - pren - der Y mien - tras ol - vi - da - ba - el a -

Fl. 45

Mdn. 45 G#m7(b5) C#7(9) F#m7 E

E.B. 45 Dmaj7 G#m7(b5) C#7(9) F#m7 E

Me dedique a olvidarte

5

51

A

ro-ma de tu pe-lo se fue - ron cre-an-do'a - nhe - los que me'hi cie-ron re - vi - vir,

Fl.

51

dn.

A maj7 C#7 F#m7

.B.

E A maj7 C#7/G# C#7 F#m7

57

A

y lue - go cuan-do'el sol vol-vio'a bri llar ya muy dis - tin - to vol-vio a - ma - ne -

Fl.

57

dn.

F#7

.B.

F#7 Bm7 E6 F#m/A Dmaj7

6

Me dedique a olvidarte

62

A. *1.*

cer en e - sa'in - men - za'os - cu - ri - dad men - za'os - cu - ri - dad.

62

fl.

62

n.

3.

G#m7(b5) C#7(9) C#7(9)

G#m7(b5) C#7(9) F#m7 C#7(9) F#m7 F#m7

f

mf

⊕

D.S. al Coda

men - za os - cu - ri - dad

C#7

C#7

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Me dedique a olvidarte

Vals



Moderato ♩ = 140
15

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Guía Voz

mf Me de di que'aol vi dar te fue por mi

20 bien me de di quea'olvi dar mis di-as lle-nos de ti me de-di-que'a no

26 ver-te'a no pen-sar-te'a no'ex-tra- ñar-te y a'bo-rrar las u-to-pi-as que'ha-bian en mi

33 Y qui-se de-vol ver-me al-gu-na vez re-tro-ce-der el tiem-po'y no te-ner que co-no-

40 *f* cer to-das e-sas trai-cio-nes de-sen-ga-ños y'al-ti-vez que de-ja-ron u-na hue-lla y

47 mu-cho que'a-pren-der Y mien-tras ol-vi-da-ba-el a-ro-ma de tu pe-lo se fue-

53 ron cre-an-do'a-nhe-los que me'hi cie-ron re-vi-vir, y lue-go cuan-do'el sol vol-vio'a bri-

59 llar ya muy dis-tin-to vol-vio a-ma-ne-cer en e-sa'in-men-za'os-cu-ri-dad men-za'os-cu-ri-

66 dad. men-za-os-cu-ri-dad

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Me dedique a olvidarte

Vals



Moderato ♩ = 140

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Flauta

Flauta

6 *mf*

14 *mp* *f*

21 *mf*

28 5 2

40 7

53 2

60 3 1. 2 2 *f* D.S. al Coda

69 5

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



Me dedique a olvidarte

Vals

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Moderato ♩ → 140

Chords: Bm7 E F#m/A Dmaj7 G#m7(b5) C#7(9) F#m7

Tiple

9 *f*

15 Bm7 E F#m/A Dmaj7 G#m7(b5)

23 C#7(9) F#m7 F#7 Bm7 E6 F#m7/A Dmaj7 G#m7(b5) C#7(9)

32 F#m7 F#m7/A Dmaj7 G#m7(b5) C#7(9)

40 F#m7 G#m7(b5) C#7(9)

48 F#m7 E Amaj7 C#7 F#m7

57 F#7 G#m7(b5) 1. C#7(9)

65 C#7(9) *mf* D.S. al Coda C#7

71

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



Me dediqué a olvidarte

Vals

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Moderato ♩ = 140

Bajo

10

18

27

36

45

54

63

70

Chords: Bm7, E, F#m/A, Dmaj7, G#m7(b5), C#7(9), F#m7, F#7, Bm7, E6, F#m/A, Dmaj7, G#m7(b5), C#7(9), F#m7, F#7, Bm7, E6, F#m/A, Dmaj7, G#m7(b5), C#7/G#, C#7, F#m7, F#7, Bm7, E6, F#m/A, Dmaj7, G#m7(b5), C#7(9), F#m7, F#m7, F#m7, C#7.

D.S. al Coda

ME DEDIQUE A OLVIDARTE

Vals

Letra y música:

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Estrofa I

Me dedique a olvidarte,
fue por mi bien,
me dedique a limpiar mis días,
llenos de ti,
me dedique a no verte,
a no pensarte, a no extrañarte
y a limpiar las utopías
que había en mí.

Estrofa II

Y quise devolverme
alguna vez,
retroceder el tiempo
y no tener que conocer
todas esas traiciones,
desengaños y altivez,
que dejaron una huella
y mucho que aprender,
que dejaron una huella
y mucho que aprender.

Coro

Y mientras olvidaba el aroma de tu
pelo,
se fueron creando anhelos
que me hicieron revivir,
y luego cuando el sol
volvió a brillar ya muy distinto,
volvió a amanecer
en esa inmensa oscuridad...
y luego cuando el sol
volvió a brillar ya muy distinto,
volvió a amanecer
en esa inmensa oscuridad.

Bis todo arriba y fin.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



Atardecer Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Mocondino

Moderato → 80

Flute

Soprano Sax

Guitar

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

2
8

Fl.

S. Sax.

8

Gtr.

C. Gtr.

C. B.

8

D. S.

15

a tempo ♩ :120

f

Fl.

S. Sax.

15

Gtr.

Cm7 *F7*

Cm7 *F7*

C. Gtr.

Cm *Cm7* *F7*

C. B.

15

D. S.

f

22

Fl.

S. Sax.

Gtr.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

29

Fl.

S. Sax.

Gtr.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Bbmaj7 Eb Cm Am7(b5)

D7 Gm Gm Ab6 Cm7

3

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is written for a piano, guitar, and drums. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part features a melodic line with a key signature change to E major (two sharps) at measure 36. The guitar part provides harmonic support with chords and a melodic line. The drums play a steady rhythm. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1-35 and the second system covering measures 36-43. The piano part includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The guitar part includes chord markings such as F7, Bbmaj7, Eb, Cm, Am7(b5), D7, and Gm. The drums play a steady rhythm throughout the piece.

50

Fl.

cresc.

mf

S. Sax.

Gtr.

cresc.

mf

E.Gtr.

cresc.

E.B.

D. S.

57

Fl.

S. Sax.

Gtr.

G m E $\flat$ G m/D C m D7 G m

E.Gtr.

G m E $\flat$ G m/D C m D7 G m

E.B.

G m G m7/F E $\flat$ G m/D C m D7

mf

D. S.

5

64

Fl.

S. Sax.

64

Gtr.

Cm7 Gm7 Ab Bb7

E. Gtr.

E. B.

64

D. S.

73

Fl.

S. Sax.

73

Gtr.

f Cm7 Gm7 Gm Ab Ab Bb

E. Gtr.

Cm7 Gm7 Ab Bb

E. B.

73

D. S.

Largo ♩ → 60 **a tempo** ♩ : 120

80 7

Fl.

S. Sax.

Gtr. Percutido

E. Gtr. *pp* Percutido

E. B. *pp* Percutido

P. S. *pp*

86

Fl.

S. Sax.

Gtr. Percutido cuerdas apagadas

E. Gtr. *p*

E. B. *mp*

P. S. *mp*

8
94

Fl.

mf

S. Sax.

mf

94

Gtr.

E. Gtr.

mf

E. B.

94

D. S.

101

Fl.

S. Sax.

101

Gtr.

E. Gtr.

E. B.

101

D. S.

Detailed description: This musical score page contains measures 84 through 101. The instruments are Flute (Fl.), Saxophone (S. Sax.), Guitar (Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass (E. B.), and Drums (D. S.). The key signature has one flat (B-flat). Measures 84-94 are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Flute and Saxophone parts feature eighth-note patterns with accents. The Guitar and Electric Guitar parts play chords with eighth-note rhythms. The Bass part has a steady eighth-note line. The Drums play a consistent pattern. Measures 101-101 show a change in the Flute part to a more complex, rapid eighth-note pattern, while the other instruments continue their established patterns.

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is a piano and guitar arrangement. The score is written for a piano (Fl., S. SX., Gtr., E. Gtr., C. B.) and a guitar (D. S.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked "Andante". The score is divided into two systems, each containing five staves. The first system starts at measure 106 and the second system starts at measure 112. The piano part features a prominent melody in the right hand, while the guitar part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Instrumentation: Fl., S. SX., Gtr., E. Gtr., C. B., D. S.

Key Signature: One flat (B-flat major or D minor)

Tempo: Andante

Measure Numbers: 106, 112

Dynamic Markings: *mp*, *f*, *mf*, *mf_m*, *mf_b*

Chord Markings: E $\flat$, Cm7

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged for a full band, including piano (Fl.), strings (S. Str.), guitar (Gtr.), electric guitar (E. Gtr.), electric bass (E. B.), and drums (D. S.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score begins with a piano introduction marked "112" and "p". The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The strings enter with a sustained chord. The guitar and electric guitar parts provide harmonic support with chords and melodic lines. The electric bass line is a simple, steady pattern. The drums enter with a steady beat. The score is written for a full band, including piano, strings, guitar, electric guitar, electric bass, and drums. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score begins with a piano introduction marked "112" and "p". The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The strings enter with a sustained chord. The guitar and electric guitar parts provide harmonic support with chords and melodic lines. The electric bass line is a simple, steady pattern. The drums enter with a steady beat.

10
118

Fl.

S. Sax.

Gtr.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

118

Am7(b5) D7 Gm Gm Ab6 Cm7

Am7(b5) D7 Gm Gm Ab6 Cm7

Am7(b5) D7 Gm Ab6

118

124

Fl.

S. Sax.

Gtr.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

124

Gm7 Ab Bb7

Gm7 Ab Bb7

124

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 10 to 118, and the second system covers measures 124 to 124. The instruments are Flute (Fl.), Saxophone (S. Sax.), Guitar (Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), and Drums (D. S.). The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*). Chord changes are indicated above the guitar and electric guitar staves. The drum part features a consistent rhythmic pattern throughout.

131

Fl.

S. Sax.

Gtr.

Cm7 Gm

C.Gtr.

C.B.

D. S.

Largo $\text{♩} \rightarrow 60$

138

Fl.

S. Sax.

Gtr.

C.Gtr.

C.B.

D. S.

mf

p

Am7 D7

12
144

Fl.

mf

S. Sx.

144

Gtr.

Am7 D7

E.Gtr.

E.B.

144

P. S.

adtempo : 120

149

Fl.

S. Sx.

149

Gtr.

p

E.Gtr.

E.B.

149

P. S.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". The score is arranged for a band consisting of Flute (Fl.), Saxophone (S. Sax.), Guitar (Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass (E. B.), and Drums (Dr.). The music is written in 4/4 time and is divided into two systems. The first system begins at measure 154 and ends at measure 160. The second system begins at measure 161 and ends at measure 167. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano). The Flute part features a melodic line with many beamed eighth notes. The Saxophone part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Guitar and Electric Guitar parts play a steady eighth-note rhythm. The Bass part follows a similar eighth-note pattern. The Drums part includes a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring a double bar line and a repeat sign. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a consistent font.

14 167

Fl.

S. Sax.

p *p*

167

Gtr.

E. Gtr.

p *p* *mf* *mf*

E. B.

167

D. S.

173

Fl.

mf

S. Sax.

mf

173

Gtr.

Gm7sus2

E. Gtr.

Gm7sus2

E. B.

f *mf*

173

D. S.

Detailed description: This musical score page contains two systems of music. The first system covers measures 14 to 167, and the second system covers measures 173 to 177. The instruments are Flute (Fl.), Saxophone (S. Sax.), Guitar (Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass (E. B.), and Drums (D. S.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The second system shows a change in the flute and saxophone parts, with the flute playing a melodic line and the saxophone providing harmonic support. The guitar and electric guitar parts include chords and arpeggios, with the electric guitar playing a sustained note. The bass and drums continue the rhythmic foundation. The score concludes with a double bar line at measure 177.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Atardecer
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Mocondino

Flauta

Moderato $\text{♩} \rightarrow 80$

12 *a tempo* $\text{♩} \therefore 120$

f

18

24

31

38

45 *mp* *cresc.*

52 *mf*

58

2

63

72

87

95

101

105

112

119

125

132

mf

mp

f

mf

Largo ♩. → 60

Largo ♩. → 60

3

a tempo ♩:120

149

3

157

164

169

mf

176

The musical score consists of five staves of music. The first staff (measures 149-156) begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest, then a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), and continues with eighth notes. The second staff (measures 157-163) features eighth notes and a triplet of eighth notes. The third staff (measures 164-168) contains a triplet of eighth notes and sixteenth notes. The fourth staff (measures 169-175) includes a triplet of eighth notes and a half note. The fifth staff (measure 176) ends with a triplet of eighth notes and a double bar line.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Atardecer
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Mocondino

Moderato ♩ → 80

16 **16**

Soprano

37

45

f

51

57

64

4

3 3

Largo ♩ → 60

74

7 **4** **6** **4**

mf

97

2

103 *mp*

110

117 **3**

126 **6**

Largo ♩. → 60

138 **4** *mf*

a tempo ♩. : 120

147 **3** **4**

158 *p* *p*

164 *p*

168 *p* **2**

174 *mf* **2**

Detailed description: This page contains a single melodic line in treble clef. The music begins at measure 103 with a series of eighth and sixteenth notes, some marked with accents. The dynamic is *mp*. At measure 110, the tempo changes to **Largo** with a half note equal to 60 beats. The melody continues with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Measure 126 features a triplet of sixteenth notes. Measure 138 has a **4** measure rest. Measure 147 has a **3** measure rest followed by a **4** measure rest. Measure 158 has a *p* dynamic. Measure 164 has a *p* dynamic. Measure 168 has a *p* dynamic and a **2** measure rest. Measure 174 has a *mf* dynamic and a **2** measure rest.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Atardecer
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Mocondino

Moderato ♩ → 80

Tiple

9 *a tempo* ♩ : 120

18 Cm7 F7 Bbmaj7 Eb

27 Cm Am7(b5) D7 Gm GmA♭6 Cm7

36 F7 Bbmaj7 Eb Cm Am7(b5)

45 D7 Gm Gm *mp* *cresc.* *mf*

53 Gm Eb Gm/D

61 Cm D7 Gm Cm7 Gm7 A♭

2

70 $B\flat 7$

f

77 **Largo** $\text{♩} \rightarrow 60$

84 *a tempo* $\text{♩} \rightarrow 120$
Percutido, cuerdas apagadas

pp p

92

99

106 f

112 $E\flat$ $Cm 7$ $A m 7(\flat 5)$ $D 7$

120 Gm $Gm A\flat 6$ $Cm 7$ $Gm 7$ $A\flat$

129 $B\flat 7$

3

136

Largo $\text{♩} = 60$

143

150

a tempo $\text{♩} = 120$

p

157

164

171

mf

Gm7sus2

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Atardecer
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Mocondino

Guit. Eléc.

Moderato ♩. → 80

a tempo ♩. : 120

10

18

23

30

39

47

57

p *cresc.*

Chords: B♭maj7, E♭, Cm, Am7(♭5), D7, D7, Gm, Gm♭6, Cm7, F7, B♭maj7, E♭, Cm, Am7(♭5), D7, Gm, Gm/D, Cm, D7, Gm.

2

64 Cm7 Gm7

69 Ab Bb7 Cm7

75 Gm7 Gm7 Ab Ab Bb Bb

81 **Largo** $\text{♩} > 60$ *a tempo* $\text{♩} : 120$ Percutido *p* 5

91 4 *mf*

100

105 *mf* *mf*

113 Eb Cm7 Am7(b5) D7 Gm *mf*

122 GmAb6 Cm7 Gm7 Ab Bb7

130 Cm7 Gm

138 **Largo** ♩ = 60 Am7 D7

144 Am7 D7

150 *a tempo* ♩ = 120 4

160

166

170

176 Gm7sus2

DE NOCHES Y DE LUNAS

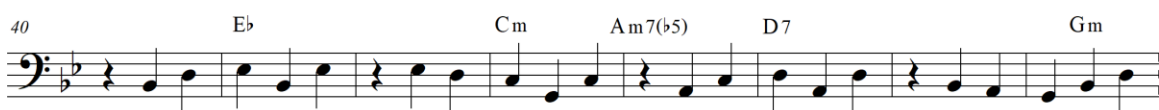
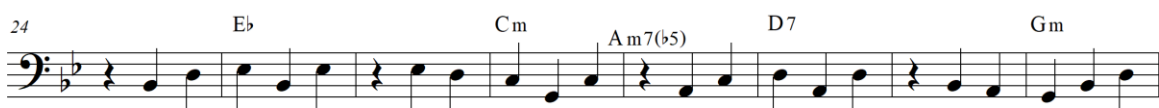
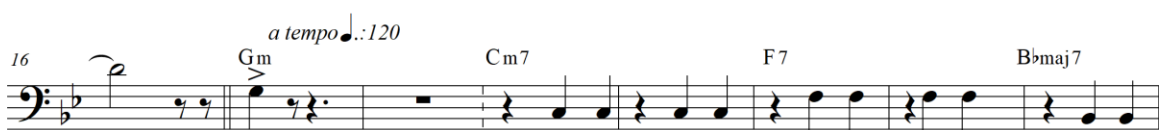
Recital creativo

Atardecer
Bambuco

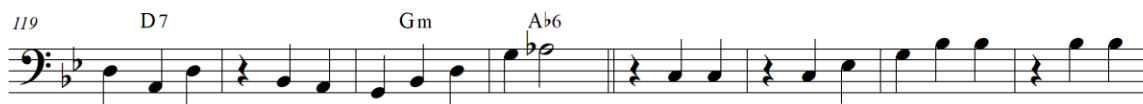
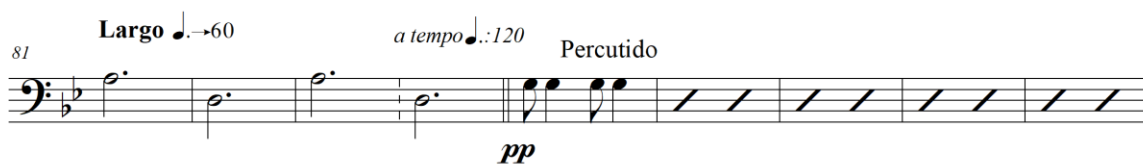
Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Mocondino

Moderato ♩ → 80



2



135 **Largo** ♩ → 60

143

150 *a tempo* ♩ :: 120

157

164

171

f *mf*

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Atardecer
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Mocondino

Bateria **Moderato** $\text{♩} \rightarrow 80$ **12**

18 ***f***

24

30

36

42

49

56

2

63

70

76 **Largo** ♩. → 60

84

92

99

104

111

117



Anexo 9: Score y partes “Para Escorpio”

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Para Escorpio
Guabina

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Flute

Tranquilo

Piano

mp

mp Ped.

Violin

Cello

6

Fl.

6

Pno.

6

Vln.

Vc.

Ped.

Para Escorpio

2
12

Fl.

Pno.

Vln.

Vc.

Adagio ♩ = 90

18

Fl.

Pno.

Vln.

Vc.

mf

mp

mf

p

Para Escorpio

3

This musical score is for measures 24 through 29 of the piece 'The Rose Tree'. It features four staves: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl. (Flute):** Measures 24-25 are whole rests. In measure 26, it plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4 in measure 27, and a quarter note A4 in measure 28. In measure 29, it plays a quarter note G4, followed by eighth notes F#4 and E4, and a quarter note D4. Dynamics include *f* in measure 29.
- Pno. (Piano):** Measures 24-25 feature chords: G2-B2-D3 in measure 24, and G2-B2-D3 with an F#3 in measure 25. Measures 26-27 have a *mf* dynamic and feature a rapid sixteenth-note arpeggiated figure. Measures 28-29 have a *f* dynamic and feature a slower eighth-note arpeggiated figure.
- Vln. (Violin):** Measures 24-25 play eighth notes G4, A4, and B4. In measure 26, it plays a half note G4. Measures 27-29 play a half note G4. Dynamics include *mf* in measure 27 and *pizz.* (pizzicato) in measures 28 and 29.
- Vc. (Violoncello):** Measures 24-25 play eighth notes G2, A2, and B2. In measure 26, it plays a half note G2. Measures 27-29 play a half note G2. Dynamics include *mf* in measure 27.

Fl.

Pno.

Vln.

Vc.

arco

mf

mf

p

Para Escorpio

4
38

Fl. *mf*

Pno. *mf*

Vln. *mf* pizz. arco

Vc. *mf*

44

Fl. *f*

Pno. *mf* *f*

Vln. *mf*

Vc. *mf* *f*

Para Escorpio

62

Fl.

Pno.

Vln.

Vc.

mp

mp pizz.

p

70

Fl.

Pno.

Vln.

Vc.

rit.

mp

p

Ped.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Para Escorpio
Guabina

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Flauta

Adagio $\text{♩} \rightarrow 90$

Tranquilo

10 8 2

mf

24

f

Adagio $\text{♩} \rightarrow 90$

37

4

mf

42

f

49

f

57

mf *mf*

7

70

7

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Para Escorpio
Guabina

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Violin

10 8 Adagio ♩ = 90

mf

22

mf

29 4 4 Adagio ♩ = 90

mf

44

mf

53

61

mp

70 7

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo

Para Escorpio
Guabina



Adagio $\text{♩} \rightarrow 90$

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Cello

10 8 4

p

26 *mf* pizz. arco

35 *p* *mf* Adagio $\text{♩} \rightarrow 90$ pizz. arco

44 *mf* *f* *mf*

52 *p* arco

59 *p* pizz.

66 2 7

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Para Escorpio
Guabina

Diego Fernando Pantoja Naspiran

Piano

Tranquilo

mp Ped.

6

10.

11

10.

Ped.

Adagio ♩ = 90

16

10.

mp

mf

2

Para Escorpio

23

mp *mf*

31

mf *mf*

Adagio $\text{♩} \rightarrow 90$

38

mf

46

mf *f*

Para Escorpio

3

54

54 55 56 57 58 59 60 61

62

62 63 64 65 66 67 68 69

mp

70

70 71 72 73 74

p *rit.*

mp

Ped.

75

75 76

Anexo 10: Score y partes “Ilusiones”

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



Ilusiones

Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Diana Pantoja

Moderato ♩ = 105

Soprano Sax *mf*

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax *mp*

7

S. Sax.

A. Sax. *p*

T. Sax. *p*

B. Sax.

14

S. Sax. *f*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B. Sax. *f*

Ilusiones

3

42

S. Sn.

A. Sn.

T. Sn.

B. Sn.

2

46

S. Sn.

A. Sn.

T. Sn.

B. Sn.

50

S. Sn.

A. Sn.

T. Sn.

B. Sn.

mp

4

Illusions

B.S. al Coda

47

S. So.

A. So.

T. So.

B. So.

mf

mp

mp

mf

50

S. So.

A. So.

T. So.

B. So.

56

S. So.

A. So.

T. So.

B. So.

p

mf

The musical score is for a piece titled "Illusions" and is marked "B.S. al Coda". It features four vocal parts: Soprano (S. So.), Alto (A. So.), Tenor (T. So.), and Bass (B. So.). The score is divided into three systems. The first system (measures 47-50) includes a dynamic marking of *mf* for the Soprano and *mp* for the other parts. The second system (measures 51-55) shows the Soprano with a melodic line and the other parts with sustained notes. The third system (measures 56-60) includes dynamic markings of *p* for the Soprano and *mf* for the Alto. The score concludes with a Coda symbol.

Ilusiones

5

42 **Lento** $\text{♩} = 93$ **acc.**

S. So. *cresc.*

A. So. *p* *cresc.*

T. So. *f* *cresc.*

B. So. *cresc.*

46 **a tempo** **D.S. al Coda** $\text{♩} = 93$

S. So.

A. So.

T. So.

B. So.

47

S. So. *p*

A. So. *p*

T. So. *p*

B. So. *p*

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo



Ilusiones
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran
A Diana Pantoja

Moderato $\text{♩} \rightarrow 105$

S. soprano

mf

8

16 $\%$
f

23 *mp*

31 Φ $\%$ 2
cresc. *f*

39 Φ

46 2
mp

53 *mp*

2

Ilusiones

61 **D.S. al Coda** Θ

68 *mf*

74 *p*

82 **Lento** $\text{♩} = 95$ *accel.* *cresc.*

90 *a tempo* **D.S. al Coda** Θ 2

98 *p*

The musical score is written for a single melodic line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of six staves of music. The first staff (measures 61-67) ends with a double bar line and a Coda symbol (a circle with a cross). The second staff (measures 68-73) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff (measures 74-81) begins with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff (measures 82-89) is marked 'Lento' with a tempo indication of a quarter note equal to 95 beats per minute, and includes an 'accel.' (accelerando) marking. The fifth staff (measures 90-97) begins with an 'a tempo' marking and a 'D.S. al Coda' instruction with a Coda symbol and the number 2. The sixth staff (measures 98-99) ends with a piano (*p*) dynamic and a final double bar line.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



Ilusiones Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Diana Pantoja

Alto sax **Moderato** ♩ → 105

p

16 *mf*

24 *mp*

32 *cresc.* *f*

39 Φ 2

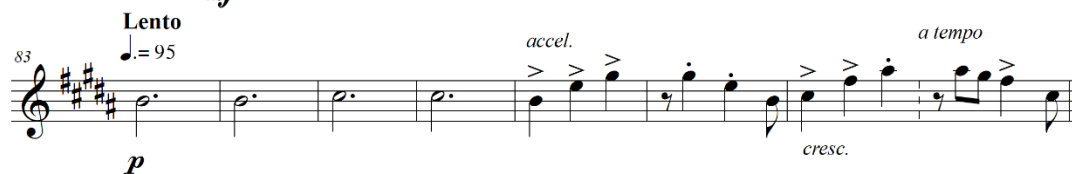
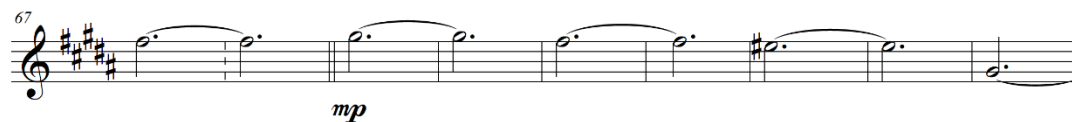
46

53

60 **D.S. al Coda**

2

Ilusiones



DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Ilusiones
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Diana Pantoja

Moderato $\text{♩} \rightarrow 105$

Tenor Sax

8

p

16

mf

24

30

cresc.

mf

37

45

52

60

D.S. al Coda

2

Ilusiones

67 Φ

mp

Lento
♩ = 95

f
a tempo

accel.
cresc.

D.S. al Coda Φ 2

p

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo



Ilusiones
Bambuco

Diego Fernando Pantoja Naspiran

A Diana Pantoja

Moderato $\text{♩} \rightarrow 105$

Baritono Sax.

8

16

24

31

38

45

52

mp

f

cresc.

f

mp

2

Ilusiones



⊖
D.S. al Coda



Anexo 11: Partes “Aires y Silencios”

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo



Aires y Silencios

Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

Piccolo

Musical score for Piccolo, titled "Aires y Silencios" by Diego Fernando Pantoja. The score is in 6/8 time and consists of 125 measures. It features various dynamics (f, p, mf, D.S. al Coda) and includes repeat signs, first and second endings, and a Coda section. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



Aires y Silencios

Sonsurzeño

Diego Fernando Pantoja

Flauta 1

Flauta 1

f

p *f* *f*

mf

f

mf

p

D.S. al Coda

f *f*

mf

f

6

8

5

8

7

1, 3.

2, 4.

1, 3.

2, 4.

8

4

4

4

8

8

128

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Aires y Silencios
Sonsurzeño

Diego Fernando Pantoja

Flute 2

Flute 2 score, measures 1 to 129. The score is in 8/8 time and B-flat major. It includes various dynamics (f, p, mf, D.S. al Coda) and articulations (accents, slurs, breath marks). Fingerings and breath marks are indicated throughout the piece.

Measures 1-20: *f* (forte). Measures 21-30: *p* (piano). Measures 31-40: *mf* (mezzo-forte). Measures 41-50: *f* (forte). Measures 51-60: *mf* (mezzo-forte). Measures 61-70: *p* (piano). Measures 71-80: *f* (forte). Measures 81-90: *f* (forte). Measures 91-100: *f* (forte). Measures 101-110: *mf* (mezzo-forte). Measures 111-120: *mf* (mezzo-forte). Measures 121-129: *f* (forte).

Measure numbers: 1, 21, 30, 55, 64, 74, 93, 105, 129.

Articulations: *f*, *p*, *mf*, *D.S. al Coda*.

Fingerings: 1, 3; 2, 4; 1, 3; 2, 4.

Breath marks: $\emptyset$.

Slurs: 6, 8; 5, 8, 7; 1, 3; 2, 4; 4.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



Aires y Silencios

Sonsureño

Clarinete in B $\flat$ 1

Diego Fernando Pantoja

Musical score for Clarinet in B $\flat$ 1, titled "Aires y Silencios" by Diego Fernando Pantoja. The score is in 8/8 time and consists of 122 measures. It features various dynamics (f, p, mf, D.S. al Coda) and articulations (accents, slurs). The score is divided into systems of 8 measures each, with measure numbers 24, 44, 55, 64, 74, 94, 104, and 122 marked at the beginning of their respective systems. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo



Aires y Silencios Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

Clarinete in B $\flat$ 2

Measures 1-123. The score is in 8/8 time and B-flat major. It includes various dynamics (f, mf, p), articulations (accents, slurs), and fingerings (6, 8, 5, 7, 1, 3, 2, 4). The piece ends with a Coda section.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



Aires y Silencios

Sonsurzeño

Diego Fernando Pantoja

Alto Sax 1

Musical score for Alto Sax 1, titled "Aires y Silencios" by Diego Fernando Pantoja. The score is in 6/8 time and consists of 124 measures. It features various dynamics (f, mf, p) and articulations (accents, slurs). The score includes repeat signs, first and second endings, and a "D.S. al Coda" instruction. The key signature has one flat (Bb).

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo



Aires y Silencios

Sonsurzeño

Diego Fernando Pantoja

Alto Sax 2

The musical score is written for Alto Sax 2 in 6/8 time. It begins with a forte (*f*) dynamic and features a variety of articulations including slurs, accents, and fingerings (1, 3; 2, 4). The score includes measures 24, 45, 57, 67, 90, 101, 113, and 123. A section marked 'D.S. al Coda' begins at measure 90. The piece concludes with a Coda section.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Aires y Silencios
Sonsurgño

Diego Fernando Pantoja

Tenor Sax

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

mf p f mf p f mf p mf p f

20 42 54 64 76 113 124

D.S. al Coda

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Aires y Silencios
Sonsurgño

Diego Fernando Pantoja

Trumpet in B♭ 1

Musical score for Trumpet in B♭ 1, measures 1 to 124. The score is written in 6/8 time and includes various dynamics and articulations.

Measures 1-18: *f* (forte), *p* (piano).

Measures 19-35: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte).

Measures 36-48: *f* (forte).

Measures 49-59: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte).

Measures 60-70: *f* (forte).

Measures 71-82: *f* (forte), *p* (piano).

Measures 83-92: *p* (piano).

Measures 93-105: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte).

Measures 106-124: *mf* (mezzo-forte).

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo



Aires y Silencios

Sonsurzeño

Trumpet in B $\flat$ 2

Diego Fernando Pantoja

The musical score is written for Trumpet in B $\flat$ 2. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B $\flat$), and a time signature of 8/8. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a six-measure rest. The second staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a four-measure rest. The third staff continues with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a first ending bracket labeled '1, 3.'. The fifth staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a second ending bracket labeled '2, 4.'. The sixth staff features a forte (*f*) dynamic and a first ending bracket labeled '1, 3.'. The seventh staff includes a forte (*f*) dynamic and a first ending bracket labeled '2, 4.'. The eighth staff features a forte (*f*) dynamic and a first ending bracket labeled '1, 3.'. The ninth staff includes a forte (*f*) dynamic and a first ending bracket labeled '2, 4.'. The score concludes with a final measure.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Aires y Silencios
Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

Trombon 1

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



Aires y Silencios

Sonsurgño

Diego Fernando Pantoja

Trombone 2

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo



Airres y Silencios

Sonsurzeño

Diego Fernando Pantoja

Barilong (T.C.)

mf p f

15

26

47

64

75

93 D.S. al Coda

109

122

mf p f

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo



Aires y Silencios

Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

Tuba

18

35

54

66

78

97

110

121

f *mf* *p* *f* *f* *f* *mf* *f* *mf*

8 5

1, 3. 2, 4.

1, 3. 2. 1, 3. 2.

8

D.S. al Coda

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo



Aires y Silencios

Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

Redoblante

12 *p*

22 *mf*

33

43 *f*

59 *mf*

69 *f*

79 *mf*

90 *p* *f* D.S. al Coda

109 *mf*

12 8 8

1, 3. 2, 4. 1, 3. 2, 4. 1, 3. 2. 4 4

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo



Aires y Silencios Sonsurgño

Diego Fernando Pantoja

Platillos

12 8 9

mf

36

f

47

mf

58 1, 3. 2, 4. *mf* 1, 3. 2, 4.

69 *f* 1, 3. 2. *f*

79 4 *p*

93 D.S. al Coda *f* *mf*

107 8 8 *mf*

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Aires y Silencios
Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

Campana

12 8

p *mf*

29 *mf*

40 *f*

57 *mf* *mf*

61 *f*

72 *f*

83 *p* *f* D.S. al Coda

115 *mf*

1, 3. 2, 4. 1, 3. 2.

2 2 2

2 8

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

Aires y Silencios
Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

Bombo

12 8

p *mf*

29 *mf*

40

57 *mf* 1, 3. 2, 4. *mf*

62 1, 3. 2, 4. *f*

73 1, 3. 2. *f*

84 4 *p* *f*

98 D.S. al Coda *mf*

109 8 8 *mf*

Anexo12: Partes “El Choclo”

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo



El Choclo

Sonsurño

Diego Fernando Pantoja
A Mocondino

Piccolo

8^{va}

mf

1. 2.

16

0

D.S. al Coda

7

1. 2.

f

34

1. 2.

6

1. 2.

8

6

63

1. 2.

2

mf

f

77

1. 2.

mf

87

1. 2.

6

1. 2.

6

1. 2.

110

2.

2

f

1. 2.

6

127

mf

2

mf

6

f

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo

Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Flauta 2

Musical score for Flauta 2, titled "El Choclo Sonsureño" by Diego Fernando Pantoja. The score is in 6/8 time and consists of 128 measures. It features various dynamics (f, mf, f, mf, f, f, mf, f) and includes first and second endings. Measure numbers 13, 30, 39, 70, 80, 91, 113, and 128 are marked. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo
Sonsureño

Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Oboz

The musical score is for a song in 6/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of several staves of music, each with a measure number (1, 15, 32, 49, 74, 85, 108, 121) and a dynamic marking (f, mf, f). The music includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as repeat signs and first/second endings. The piece concludes with a 'D.S. al Coda' instruction.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo

Sonsurño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Soprano Sax

14 f mf

32 f mf

48 mf

72 f

82 f

92 f

113 mf

129 mf f

D.S. al Coda

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo

Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Clarinete in B $\flat$ 1

Musical score for Clarinet in B $\flat$ 1, featuring various measures and dynamics. The score includes measures 13, 30, 46, 72, 84, 93, 114, and 126. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score includes first and second endings, a key signature change to B $\flat$ major, and a section marked "P.S. al Coda".

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo
Sonsurgño

Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Clarinet in B $\flat$ 2

The Swan
Charles Camille Saint-Saëns
Op. 20, No. 6

Key: G Major
Time: 3/8

Measures: 1-132

Dynamics: *f*, *mf*, *sf*

Articulation: Slurs, Accents, Coda

Structure: The piece is a single melodic line for the piano. It begins with a forte (*f*) dynamic and features several first and second endings. The piece concludes with a *D.S. al Coda* instruction and a Coda symbol.

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo

Sonsurgño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Clarinete in B $\flat$ 3

Musical score for Clarinet in B $\flat$ 3, featuring various measures and dynamics. The score includes measures 13, 31, 48, 72, 85, 102, 118, and 129. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score includes first and second endings (1. and 2.) and a section marked "D.F. al Coda".

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo

Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Bass Clarinet

1. 2.

f

15 1. 2.

D.S. al Coda

7 *f*

35 1. 2.

49 8 1. 2.

73 1. 2. *f* 1. 2. *f*

86 1. 2.

100 1. 2. *mf*

113 1. 2. 7

131 5 *f* *f*

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo
Sonsureño

Sonureño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Alto Sax 1

[illegible]

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo

Sonsurgño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Alto Sax 2

14 θ 1. 2. $D\sharp$ al Coda 7 1. 2. mf

32 1. 2. 6 1. 2. 8 6

63 1. 2. 2 mf 1. 2. f

76 1. 2. mf

86 1. 2. 6

100 1. 2. 6 1. 2. mf

116 1. 2. mf

129 2 mf 5 f f

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo

Sonsurño

Diego Fernando Pantoja

A mocondino

Tenor Sax

f mf mf f mf f mf f mf f mf f

15 Φ $D\sharp$ al Coda f

28 mf f mf f mf f

46 f mf f mf f mf

67 mf f mf f mf f

82 mf f mf f mf f

94 mf f mf f mf f

108 mf f mf f mf f

122 mf f f

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo

Sonsurgño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Baritone Sax

f
 θ
 15 f
 D.S. al Coda
 33
 46 8
 67 f
 81 f
 95
 109 mf
 120 f f

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo

Sonsurgño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Trumpet in B $\flat$ 1

Musical score for Trumpet in B $\flat$ 1, featuring measures 1 through 132. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings (*mf*, *f*).

Measure 14: D.S. al Coda

Measure 132: *f*

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo
Sonsureño

Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Trumpet in B♭ 3

Cornet in B $\flat$ 3
 1. 2.
mf *f*
 14 $\emptyset$ 1. 2. D.S. al Coda *mf* 7 1. 2. 3 *mf*
 36 1. 2. *f* 1. 2. 8
 57 6 1. 2. *f* 1. 2.
 76 2 *mf* 1. 2. 3 *mf*
 91 1. 2. *f* 1. 2. 6 1. 2.
 111 *mf* 1. 2. 7
 128 *f* 4 *f* *f*

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo

Sonsurgño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Horn in F 1

4 *mf*

16 *mf* D.S. al Coda

36 *mf*

67 *mf*

85 *mf*

110 *mf*

120 *mf*

132 *f*

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo



El Choelo

Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondio

Horn in F 2

4 *mf* 1. 2. *mf*

17 1. 2. D.S. al Coda *mf* 7 1. 2.

35 2. 1. 2. 6 1. 2. 8 6 1. *mf*

66 2. 2 *mf* 3 1. 2. 4 1.

84 2. *mf* 2 1. 2. 6 1. 2.

102 2. 6 1. 2. *mf*

117 1. 2. *mf* *mf*

130 4 *f* *f*

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

El Choclo
Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Trombone 1

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

El Choclo
Sonsurgño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Trombone 2

15 *mf* $\emptyset$ *mf*

29 *mf* *f* *mf*

48 *f* *mf*

68 *mf*

84 *mf* *f*

98 *f*

110 *mf* *mf*

130 *f* *f*

D.S. al Coda

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo

El Choclo
Sonsurgño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Trombone 3

DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choclo

Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Baritone (T.C.)

15 mf Θ 1. 2. mf

29 1. 2. mf f

43 1. 2. mf 8 mf 1.

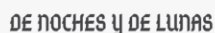
64 2. mf mf 1. 2. 2

78 mf 1. 2. mf

91 1. 2. 6 1. 2. mf 1. 2.

111 mf 1. 2.

121 8 mf 4 f f



Recital creativo



El Choclo
Sonsureño

Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Tuba

Musical score for the bass line of "The Rose Tree" in G major, Op. 10, No. 1 by Frédéric Chopin. The score is in 6/8 time and features a variety of musical notations including dynamics (*ff*, *f*), articulation (accents), and repeat signs with first and second endings. The piece concludes with a Coda section marked "B.S. al Coda".

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo



El Choclo

Sonsurgño

Diego Fernando Pantoja

A Mocondino

Bombo

f

14

Φ

D.S. al Coda

33

50

67

79

92

114

134

DE NOCHES Y DE LUNAS
Recital creativo

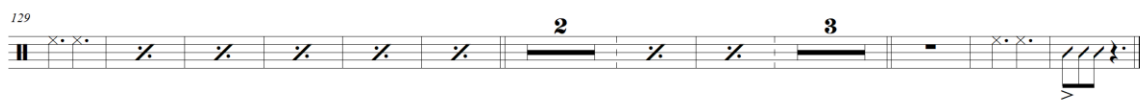
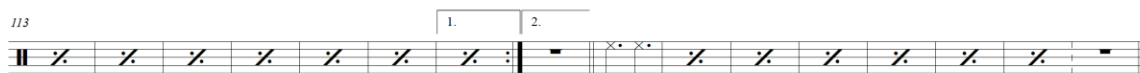
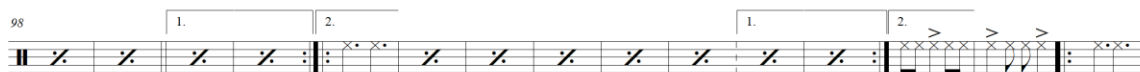
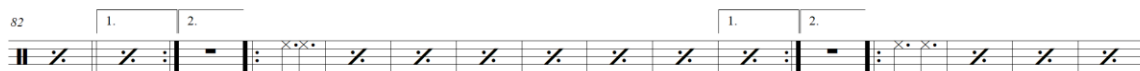
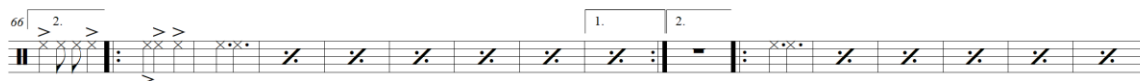
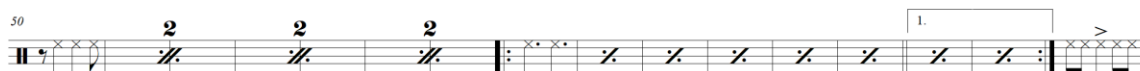
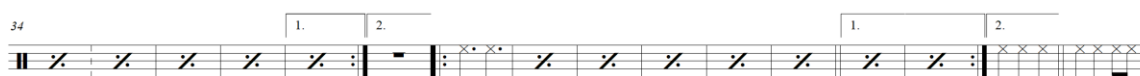
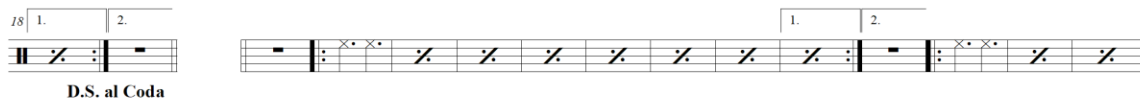
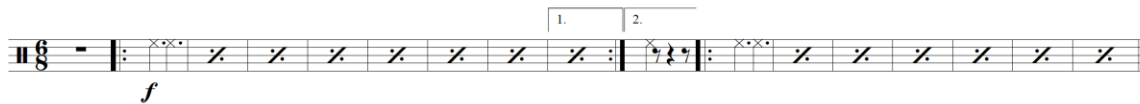


El Choclo

Sonsurño

Percussion/campana

Diego Fernando Pantoja



DE NOCHES Y DE LUNAS

Recital creativo



El Choelo

Sonsureño

Diego Fernando Pantoja

A Moconidno

Finger Cymbals

