RECITAL CREATIVO: DIEZ PIEZAS PARA PIANO

FAUSTO ADRIÁN ÁLVAREZ OLIVA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUÁN DE PASTO
2019

RECITAL CREATIVO: DIEZ PIEZAS PARA PIANO

FAUSTO ADRIÁN ÁLVAREZ

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

ASESOR
CARLOS ROBERTO MUÑOZ
MAGISTER

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUÁN DE PASTO
2019

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son de responsabilidad exclusiva de sus autores”

Artículo 1° del acuerdo n° 324 de octubre de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma del presidente del Jurado

Firma del Jurado

Firma del Jurado

Firma del Jurado

San Juan de Pasto, septiembre de 2019

.

Universidad de Nariño
FACULTAD DE ARTES

ACUERDO No. 226
(08 de noviembre de 2019)
EL CONSEJO DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO
En ejercicio de sus atribuciones legales, estatutarias y,

CONSIDERANDO

Que mediante Proposición No. 092 del 5 de noviembre de 2019, del Comité Curricular del Departamento de Música, propone el aval de LAUREADO para el trabajo de grado del Estudiante FAUSTO ADRIAN ALVAREZ.

Que mediante Acuerdo 102 del 2019 se aprueba el Trabajo de Grado Recital Creativo del estudiante Fausto Adrián Álvarez Oliva con la asesoría del profesor Carlos Roberto Muñoz.

Que mediante Acuerdo No.108 del 2019 el Comité Curricular del Programa de Licenciatura en Música designa a los profesores Alexander Paredes Salazar, Felipe Silva Bucheli y Jhon Servio Solarte en calidad de Jurado evaluador del Trabajo de Grado, Recital Creativo "DIEZ PIEZAS PARA PIANO".

Que en cumplimiento al Acuerdo No. 138 de 2019 del Comité Curricular, el 28 de octubre del presente año el estudiante Fausto Adrián Álvarez Oliva presentó sustentación pública de su Trabajo de Grado.

Que según conceptos del Jurado evaluador el Trabajo de Grado se ha reconocido por su aporte de originalidad y creatividad motivando el campo de la creación artística enfocada en el instrumento piano, además integra elementos del contexto como músicas tradicionales, teatro, cine que conlleva a crear un performance.

Que la presentación del Recital Creativo muestra una buena técnica pianística, expresión, fraseo, matices y tempos acordes a cada pieza con su respectivo equilibrio y dinámica.

Que el trabajo escrito refleja un importante aporte al repertorio pianístico regional y enriquecimiento de la cultura musical.

Que el trabajo de grado del estudiante Fausto Adrián Álvarez Oliva muestra la alta calidad del programa de Licenciatura en Música

Que por lo anterior el jurado evaluador de manera unánime asigna una calificación de cien puntos (100).

Que según artículo No 7 del Acuerdo No. 332 de noviembre 1 de 2005 emanado por el Honorable Consejo Académico, reza "Los Trabajos de Grado tendrán las siguientes distinciones de honor: Meritorio: ENTRE 95 Y 99 PUNTOS, Laureado: 100 PUNTOS"

Que los anteriores considerandos se encuentran soportados con cada uno de los conceptos que elaboraron los Jurados, con base en la evaluación de la sustentación pública.

Que de acuerdo a lo expuesto el jurado evaluador solicitan conceder distinción de Laureado al Trabajo de Grado, Recital Creativo "DIEZ PIEZAS PARA PIANO".

Que, en virtud de lo anterior, el Consejo de Facultad, mediante consulta del día 08 de noviembre de 2019, considera pertinente la solicitud, por tanto,

ACUERDA

ARTÍCULO PRIMERO: Autorizar la distinción de LAUREADO para el Trabajo de Grado, Recital Creativo, titulado "DIEZ PIEZAS PARA PIANO" del estudiante del Programa de Licenciatura en Música, Fausto Adrián Álvarez Oliva con código estudiantil No. 22060201.

COMUNÍQUESE Y CUMPLASE

Dada en San Juan de Pasto, a los 08 días del mes de noviembre de 2019.

DR. GERARDO SÁNCHEZ
Decano

ARQ. LILIANA CARRASCO
Secretaria Académica

Preparó: Arq. Liliana Carrasco – Secretaria Académica
Revisó: Dr. Gerardo Sánchez - Decano

OFICINA DE REGISTRO Y CONTROL ACADÉMICO
OCARA
DÍA 13 MES 11 AÑO 2019
HORA 9:17 No. FOLIOS 1
FIRMA QUIEN RECIBE

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad de Nariño, al señor rector el Doctor Carlos Solarte Portilla, al decano de la facultad de artes, el Doctor Gerardo Sánchez Delgado, al director del Programa de Música, el Magister Carlos Roberto Muñoz, a todos los directivos y trabajadores. Un especial agradecimiento a los maestros José Guerrero Mora, Carlos Javier Jurado, Mario Egas Villota, John Granda Paz, Felipe Gil, Alejandra Jurado, Luis Alfonso Ramírez, Felipe Silva, Menandro Bastidas, Lyda Aleydy Tobo, Hernán Cabrera, Viviana Arteaga, por compartir su conocimiento y pasión por el arte, al asesor, el maestro Carlos Roberto Muñoz, a los jurados, Alexander Paredes, Jhon Servio Solarte y Felipe Silva, a los compañeros de carrera y a todas las personas que guiaron la realización de este trabajo.

DEDICATORIA

A Homero Fabio Álvarez y Rosa Oliva Tovar
por su amor y apoyo incondicional.

RESUMEN

El presente trabajo da a conocer una experiencia musical creativa que estuvo dirigida a la realización de un recital pianístico, como parte de la culminación de un proceso de formación profesional en la carrera de licenciatura en música. Durante la cual el autor tuvo un especial interés por la composición, derivando en esta obra musical titulada “Diez piezas para piano.”

El documento aquí presentado contiene: una contextualización sobre la composición musical, los referentes musicales que incidieron en la creación de cada pieza, los aspectos históricos de los ritmos presentes en estas músicas, la comparación del proceso creativo, el análisis de los elementos técnicos musicales y una reseña de cada pieza. El desarrollo de estos temas hace de este un trabajo interesante ya que devela la idea inicial de cada composición y los aspectos técnicos de cada arreglo pianístico, de manera que su realización significó un aporte para el ámbito académico al proporcionar conocimiento sobre el ejercicio de la creatividad musical y en el campo cultural al compartir una nueva obra de repertorio musical.

Palabras clave: creatividad musical, composición musical, recital creativo, música para piano.

ABSTRACT

This work presents a creative musical experience that was aimed at the realization of a piano recital, as part of the culmination of a professional training process in the degree in music. During which the author had a special interest in the composition, deriving in this musical work entitled "Ten pieces for piano."

The document presented here contains: a contextualization about the musical composition, the musical referents that influenced the creation of each piece, the historical aspects of the rhythms present in these music, the comparison of the creative process, the analysis of the musical technical elements and a review of each piece. The development of these themes makes this an interesting work since it reveals the initial idea of each composition and the technical aspects of each piano arrangement, so that its realization meant a contribution to the academic field by providing knowledge about the exercise of musical creativity and in the cultural field by sharing a new work of musical repertoire.

Keywords: musical creativity, musical composition, creative recital, piano music.

TABLA DE CONTENIDO

Pág.

INTRODUCCIÓN 13
1. TÍTULO 14
2. JUSTIFICACIÓN 15
3. OBJETIVOS 16
3.1 OBJETIVO GENERAL 16
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS 16
4. MARCO TEÓRICO 17
4.1 LA MÚSICA 17
4.1.1 Música y emociones. 17
4.1.2 El lenguaje musical. 18
4.1.3 Música pura. 20
4.1.4 Música descriptiva. 20
4.2 LA COMPOSICIÓN MUSICAL 21
4.2.1 La estructura en la composición. 22
4.2.2 Tonalidad y la atonalidad 22
4.2.3 La reducción y la adaptación 23
4.3 EL PIANO 24
4.3.1 Mecanismo de percusión 24
4.3.2 Los macillos. 25
4.3.3 Los apagadores. 25
4.3.4 Caja de resonancia. 25
4.3.5 Clavijero. 25
4.3.6 Las clavijas. 25
4.3.7 Puente 25
4.3.8 Tabla armónica 26
4.3.9 Bastidor 26
4.3.10 Cuerdas 26
4.3.11 Teclado 26
4.3.12 Pedales 27
4.4 ASPECTOS HISTÓRICOS Y CARACTERÍSTICAS MUSICALES 27

4.4.1 La Polka 27
4.4.2 Características musicales de la polka 27
4.4.3 El Ragtime 28
4.4.4 Características musicales del ragtime 29
4.4.5 El Inti Raymi 30
4.4.6 Características musicales del Inti raymi 31
4.4.7 El Son sureño 32
4.4.8 Características musicales del son sureño 32
4.4.9 El Vals 33
4.4.10 Características musicales del vals 34
5. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO 36
5.1 REFERENTES MUSICALES 37
5.2 ABISAL 38
5.3 ADNABARABMAB 39
5.4 AYA 40
5.5 CRISTALES 41
5.6 EL NIÑO Y LAS MARIPOSAS 43
5.7 EVA DE LA NOCHE 44
5.8 INTI RAYMI 45
5.9 LIMPIA BAMBARITA 45
5.10 VALS PARA UNA ESCENA 46
5.11 WAIT TIME 48
6. COMPARACIÓN DEL PROCESO CREATIVO 49
6.1 ABISAL 49
6.1.1 Introducción 49
6.1.2 El tema 49
6.1.3 Final de sección 50
6.1.4 Coda 51
6.2 ADNABARABMAB 52
6.2.1 Introducción 52
6.2.2 Sección A 53
6.2.3 Sección B 53
6.2.4 Sección C 54

6.2.5 Transición a sección D 55
6.2.6 Final 55
6.3 AYA 56
6.3.1 Preludio 56
6.3.2 Sección A tema a 56
6.3.3 Sección A tema b 57
6.3.4 Sección B 58
6.3.5 Exposición del tema C 59
6.3.6 Inicio de Coda 59
6.3.7 Sección C Ritmo 60
6.3.8 Final 61
6.4 CRISTALES 61
6.4.1 Preludio 61
6.4.2 Exposición del tema 62
6.4.3 Frase consecuente 63
6.4.4 Final de sección 63
6.4.5 Primera variación 64
6.4.6 Segunda variación 64
6.4.7 Tercera variación 65
6.4.8 Cuarta variación 65
6.4.9 Quinta variación 66
6.4.10 Final 66
6.5 EL NIÑO Y LAS MARIPOSAS 67
6.5.1 Preludio 67
6.5.2 Sección A 67
6.5.3 Sección A tercera frase 68
6.5.4 Sección A quinta frase 68
6.5.5 Variación 69
6.5.6 Final de la sección A 70
6.5.7 Sección B 70
6.5.8 Cadencia final de la sección B 71
6.5.9 Re-exposición de A 72
6.5.10 Final 73

6.6 EVA DE LA NOCHE 74
6.6.1 Preludio 74
6.6.2 Introducción 74
6.6.3 El tema 75
6.6.4 Segunda frase 76
6.6.5 Sección C 77
6.6.6 Final 78
6.7 INTI RAYMI 79
6.7.1 Sección A 79
6.7.2 Sección B 80
6.7.3 Sección C 80
6.7.4 Sección D 81
6.7.5 Final 81
6.8 LIMPIA BAMBARITA 82
6.8.1 Introducción 82
6.8.2 Sección A 83
6.8.3 Sección A Tema b 84
6.8.4 Sección omitida 84
6.8.5 Final 85
6.9 VALS PARA UNA ESCENA 86
6.9.1 Sección A 86
6.9.2 Sección B 86
6.9.3 Sección C 87
6.9.4 Puente 88
6.9.5 Coda 89
6.10 WAIT TIME 89
6.10.1 Introducción y sección A 89
6.10.2 Nueva sección B 90
6.10.3 Sección C 91
6.10.4 Final y coda 91
7. LISTA DE OBRAS 93
8. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS PIEZAS 94
8.1 ABISAL 94

8.1.1 Ritmo 95
8.1.2 Estructura 95
8.1.3 Introducción 95
8.1.4 Sección A tema a 96
8.1.5 Sección A tema consecuente 96
8.1.6 Final de sección A 97
8.1.7 Final 97
8.2 ADNABARABMAB 98
8.2.1 Ritmo 98
8.2.2 Estructura 99
8.2.3 Introducción 99
8.2.4 Sección A 100
8.2.5 Sección B 101
8.2.6 Sección C 101
8.2.7 Transición a sección D 102
8.2.8 Sección D 103
8.2.9 Transición a re-exposición de la sección B 104
8.2.10 Re exposición de sección B 105
8.2.11 Re exposición de sección A 105
8.2.12 Coda 106
8.2.13 Frase final 106
8.3 AYA 107
8.3.1 Estructura 107
8.3.2 Ritmo 107
8.3.3 Introducción 108
8.3.4 Sección A y tema a 108
8.3.5 Tema b 109
8.3.6 Sección B 109
8.3.7 Sección A’ 110
8.3.8 Re exposición de la sección B 110
8.3.9 Sección C 111
8.4 CRISTALES 112
8.4.1 Ritmo 113

8.4.2 Estructura 113
8.4.3 Introducción 113
8.4.4 Exposición del tema 114
8.4.5 Ritmo armónico 114
8.4.6 Primera variación - arpegio descendente 115
8.4.7 Segunda variación: subdivisión rítmica y arpegios descendentes 116
8.4.8 Tercera variación -subdivisión rítmica y arpegios ascendentes 116
8.4.9 Cuarta variación - juego de octavas 117
8.4.10 Quinta variación - vals y subdivisión alternada 117
8.4.11 Re exposición 118
8.4.12 Final 118
8.5 EL NIÑO Y LAS MARIPOSAS 118
8.5.1 Ritmo 119
8.5.2 Estructura 119
8.5.3 Introducción - el recuerdo 120
8.5.4 Sección A tema a 121
8.5.5 Tema b 121
8.5.6 Sección B 122
8.5.7 Sección A' (re exposición) 123
8.5.8 Coda 123
8.6 EVA DE LA NOCHE 124
8.6.1 Ritmo 125
8.6.2 Estructura 126
8.6.3 Preludio 126
8.6.4 Introducción 127
8.6.5 Sección A 128
8.6.6 Sección B 130
8.6.7 Sección C 131
8.6.8 Final 132
8.7 INTI RAYMI 133
8.7.1 Ritmo 134
8.7.2 Estructura 134
8.7.3 Introducción 135

8.7.4 Sección A 135
8.7.5 Sección B 136
8.7.6 Sección C 136
8.7.7 Puente A Sección D 137
8.7.8 Sección D 137
8.7.9 Puente hacia A' (Modulación) 138
8.7.10 Coda 139
8.7.11 Final 139
8.8 LIMPIA BAMBARITA 140
8.8.1 Ritmo 140
8.8.2 Estructura 141
8.8.3 La Introducción 141
8.8.4 Estribillo 141
8.8.5 Sección A 142
8.8.6 Sección B 142
8.8.7 Re exposición de la introducción 143
8.8.8 Re exposición de la sección B, análisis del ritmo 143
8.8.9 Final y coda 144
8.9 VALS PARA UNA ESCENA 144
8.9.1 Estructura 144
8.9.2 El motivo 145
8.9.3 Sección B 146
8.9.4 Sección C 147
8.9.5 Puente 147
8.9.6 Coda 148
8.10 WAIT TIME 148
8.10.1 El ritmo 149
8.10.2 Estructura 150
8.10.3 Armonía 150
8.10.4 Introducción y sección A 151
8.10.5 Sección B 152
8.10.6 Sección C 153
8.10.7 Coda 154

9. PUESTA EN ESCENA 155
10. DATOS DEL AUTOR 156
11. CONCLUSIONES.....157
12. RECOMENDACIONES 158
BIBLIOGRAFÍA.....159
ANEXOS.....160

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Estado de las piezas. 37
Tabla 2 Referentes 38
Tabla 3 Estructura Vals para una escena primera versión. 47
Tabla 4 Estructura Vals para una escena versión final. 47
Tabla 5. Abisal, Estructura 95
Tabla 6. Estructura Adnabarabmab 99
Tabla 7. Adnabarabmab, armonía sección A 100
Tabla 8. Estructura Aya 107
Tabla 9. Cristales, estructura 113
Tabla 10. Cristales, ritmo armónico 114
Tabla 11. El niño y las mariposas, estructura 119
Tabla 12. Eva de la noche, estructura 126
Tabla 13. Eva de la noche, Armonía preludio 126
Tabla 14. Eva de la noche , Armonía sección C frase 1 y 2 132
Tabla 15. Eva de la noche, Armonía sección C frase 3 y 4 132
Tabla 16. Inti raymi, estructura 134
Tabla 17. Limpia bambarita, estructura 141
Tabla 18. Armonía sección A limpia bambarita 142
Tabla 19. Limpia bambarita, armonía sección B 142
Tabla 20. Vals para una escena, estructura 144
Tabla 21. Wait time, estructura 150
Tabla 22 Armonía Wait time 150
Tabla 23. Círculo armónico de blues básico 151
Tabla 24. Círculo armónico de blues con sustituciones 151
Tabla 25.Círculo armónico de blues con dominantes secundarias 151

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Partes del piano 24
Figura 2. Patrón rítmico de la polka 28
Figura 3. Adaptación del ritmo de polka al piano 28
Figura 4. Ejemplo ragtime 29
Figura 5. Escala mayor de blues 29
Figura 6. Ejemplo de escritura ragtime 29
Figura 7. Ejemplo de lectura ragtime 30
Figura 8. Transcripción zapateo raymi 31
Figura 9. Transcripción de Caraway canción tradicional Otavalo- Ecuador 31
Figura 10. Ritmo son sureño 33
Figura 11. Adaptación del ritmo sonsureño. 33
Figura 12. Escala pentatónica de mi menor 33
Figura 13. Patrón rítmico del vals 34
Figura 14. Escala mayor de *la* 35
Figura 15 Escala menor natural de *la* 35
Figura 16. Escala menor armónica de *la* 35
Figura 17. Escala menor mixta de *la* 35
Figura 18 Gymnopédie N°1 39
Figura 19. Abisal, referente 39
Figura 20. The snake charmer 39
Figura 21. Abnabarabmab, referente 40
Figura 22. Fuerza interior, referente 40
Figura 23. Aya, referente 41
Figura 24. Queen, the show must go on 41
Figura 25. Czerny Op. 599 N°60 42
Figura 26. Cristales, referente 42
Figura 27. Vals de Amelie 42
Figura 28. Cristales, referente 43
Figura 29. Vals de Amelie tema 1 43
Figura 30. Vals de Amelie, tema 2 43
Figura 31. El niño y las mariposas, referente 44
Figura 32. Balada para un loco 44
Figura 33. Eva de la noche referente 44
Figura 34. Musette J.S Bach. 45
Figura 35. Inti Raymi referente 45
Figura 36. Topo pugllay 46
Figura 37. Limpia bambarita, referente 46
Figura 38. Daddys gone 47
Figura 39. Vals para una escena referente 47
Figura 40. Película sordomuda 48
Figura 41. Wait time referente 48
Figura 42. Aya, preludio comparación 56
Figura 43. Aya sección A tema a 56

Figura 44. Aya versión final sección A tema a comparación.....57
Figura 45. Aya sección A tema b comparación.....57
Figura 46. Aya sección A tema b versión final.....58
Figura 47. Aya Sección B, primera versión.....58
Figura 48. Aya, sección B versión final.....58
Figura 49. Exposición del tema C primera versión.....59
Figura 50. Exposición del tema C versión final.....59
Figura 51. Inicio de coda primera versión.....59
Figura 52. Inicio de coda versión final.....60
Figura 53. Sección C ritmo primera versión.....60
Figura 54. Sección C ritmo versión final.....60
Figura 55. Final primera versión.....61
Figura 56. Final versión final.....61
Figura 57. Vals para una escena sección A primera versión.....86
Figura 58. Vals para una escena, sección A versión final.....86
Figura 59. Vals para una escena, sección B primera versión.....86
Figura 60. Vals para una escena, sección B versión final.....87
Figura 61. Vals para una escena, sección C primera versión.....87
Figura 62. Vals para una escena, sección C versión final.....88
Figura 63. Vals para una escena, puente primera versión.....88
Figura 64. Vals para una escena, puente versión final.....88
Figura 65. Vals para una escena coda primera versión.....89
Figura 66. Vals para una escena, coda versión final.....89
Figura 67. El niño y las mariposas, preludio.....67
Figura 68. El niño y las mariposas, Sección A primera versión.....67
Figura 69. El niño y las mariposas, Sección A versión final.....67
Figura 70. El niño y las mariposas, Sección A tercera frase primera versión.....68
Figura 71. El niño y las mariposas, Sección A tercera frase versión final.....68
Figura 72. El niño y las mariposas, Sección A quinta frase primera versión.....68
Figura 73. El niño y las mariposas, Sección A quinta frase versión final.....69
Figura 74. El niño y las mariposas, variación primera versión.....69
Figura 75. El niño y las mariposas, variación versión final.....69
Figura 76. El niño y las mariposas, final de la sección A primera versión.....70
Figura 77. El niño y las mariposas, final de la sección A versión final.....70
Figura 78. El niño y las mariposas, sección B primera versión.....70
Figura 79. El niño y las mariposas, sección B versión final.....71
Figura 80. El niño y las mariposas, cadencia final sección B primera versión.....71
Figura 81. El niño y las mariposas, cadencia final de la sección B versión final...72
Figura 82. El niño y las mariposas, re exposición de A primera versión.....72
Figura 83. El niño y las mariposas, re exposición de A versión final.....72
Figura 84. El niño y las mariposas, final primera versión.....73
Figura 85. El niño y las mariposas, final versión final.....73
Figura 86. Eva de la noche, preludio.....74
Figura 87. Eva de la noche, introducción primera versión.....74
Figura 88. Eva de la noche, introducción versión final.....75

Figura 89. Eva de la noche, estribillo versión final 75
Figura 90. Eva de la noche, el tema primera versión 75
Figura 91. Eva de la noche, el tema versión final 76
Figura 92. Eva de la noche, tema consecuente primera versión 76
Figura 93. Eva de la noche, el tema consecuente versión final 77
Figura 94. Eva de la noche, sección C primera versión 77
Figura 95. Eva de la noche, sección C versión final 78
Figura 96. Eva de la noche, sección final primera versión 78
Figura 97. Eva de la noche, sección final versión final 78
Figura 98. Adnabarabmab, introducción primera versión 52
Figura 99. Adnabarabmab, introducción versión final 52
Figura 100. Adnabarabmab sección A primera versión 53
Figura 101. Adnabarabmab, sección A versión final 53
Figura 102. Adnabarabmab, sección B primera versión 53
Figura 103. Adnabarabmab, sección B versión final 54
Figura 104. Adnabarabmab, sección C primera versión 54
Figura 105. Adnabarabmab, sección C versión final 54
Figura 106. Adnabarabmab transición a sección D primera versión 55
Figura 107. Adnabarabmab, transición a sección D versión final. 55
Figura 108. Adnabarabmab, final primera versión 55
Figura 109. Adnabarabmab, final versión final 56
Figura 110.Limpia bambarita, introducción primera versión 82
Figura 111. Limpia bambarita, introducción versión final 83
Figura 112. Limpia bambarita, sección A primera versión 83
Figura 113. Limpia bambarita, sección A versión final 83
Figura 114. Limpia bambarita, sección A tema b primera versión 84
Figura 115. Limpia bambarita, sección A tema b versión final 84
Figura 116. Limpia bambarita, sección omitida 84
Figura 117. Limpia bambarita, final primera versión 85
Figura 118. Limpia bambarita, final versión final 85
Figura 119. Wait time, introducción y sección A 89
Figura 120. Wait time, introducción y sección A versión final 90
Figura 121. Wait time, nueva sección B 90
Figura 122. Wait time, sección C primera versión 91
Figura 123. Wait time, sección C versión final 91
Figura 124. Wait time final y coda primera versión 91
Figura 125. Wait time final y coda versión final 92
Figura 140. Cristales, final versión final 66
Figura 126. Cristales, preludio 61
Figura 127. Cristales, exposición del tema primera versión 62
Figura 128. Cristales, exposición del tema versión final 62
Figura 129. Cristales, frase consecuente primera versión 63
Figura 130. Cristales, frase consecuente versión final 63
Figura 131. Cristales, final de sección primera versión 63
Figura 132. Cristales, frase consecuente versión final 64

Figura 133. Cristales, primera variación 64
Figura 134. Cristales, segunda variación.....64
Figura 135. Cristales, tercera variación 65
Figura 136 . Cristales, cuarta variación primera versión 65
Figura 137. Cristales, cuarta variación versión final.....65
Figura 138. Cristales, quinta variación.....66
Figura 139. Cristales, final primera versión.....66
Figura 141. Inti raymi, sección A primera versión 79
Figura 142. Inti raymi, sección A versión final.....79
Figura 143. Inti raymi, Sección B 80
Figura 144. Inti raymi, sección C primera versión 80
Figura 145. Inti raymi, Sección C versión final.....81
Figura 146. Inti raymi, Sección D 81
Figura 147. Inti raymi, final primera versión 81
Figura 148. Inti raymi, final versión final.....82
Figura 149. Abisal, introducción primera versión 49
Figura 150. Abisal, introducción versión final.....49
Figura 151. Abisal, tema primera versión 49
Figura 152. Abisal, tema versión final 50
Figura 153. Abisal, final de sección primera versión.....50
Figura 154. Abisal, final de sección versión final 50
Figura 155. Abisal, coda primera versión.....51
Figura 156. Abisal, coda versión final 51
Figura 157. Abisal, introducción.....95
Figura 158.Abisal, sección A tema a.....96
Figura 159. Abisal, sección A tema consecuente 96
Figura 160. Abisal, final de sección A 97
Figura 161. Abisal, final 97
Figura 162. Adnabarabmab patrón rítmico de la polka 98
Figura 163. Abnabarabmab, adaptación del ritmo al piano.....98
Figura 164. Adnabarambmab introducción 99
Figura 165. Adnabarabmab, sección A frase 1 y 2 100
Figura 166. Adnabarabmab sección A frase 3 y 4 100
Figura 167. Adnabarabmab, sección B frase 1 y 2 101
Figura 168. Adnabarabmab, sección B frase 3 y 4 101
Figura 169. Adnabarabmab, sección C frase 1.....101
Figura 170. Adnabarabmab, sección C frase 2.....102
Figura 171. Adnabarabmab, sección C frase 3.....102
Figura 172. Adnabarabmab, transición a sección D 102
Figura 173. Adnabarabmab, sección D.....103
Figura 174. Adnabarabmab, escala armónica 103
Figura 175. Adnabarabmab, sección D improvisación.....104
Figura 176. Adnabarabmab, sección D improvisación 3 frase 104
Figura 177. Adnabarabmab, transición a re-exposición de la sección B.....104
Figura 178. Adnabarabmab re exposición de la sección B 105

Figura 179. Adnabarabmab Transición a re exposición de la sección A.....105
Figura 180. Adnabarabmab, coda.....106
Figura 181. Adnabarabmab, coda tensión rítmica 106
Figura 182. Adnabarabmab, frase final.....106
Figura 183. Aya, ritmo de son sureño.....107
Figura 184. Aya, adaptación ritmo de son sureño.....108
Figura 185. Aya, introducción 108
Figura 186. Aya, sección A y tema a 108
Figura 187. Aya, sección A tema b 109
Figura 188. Aya, sección B 109
Figura 189. Aya, sección A´ 110
Figura 190. Aya, re exposición de la sección B 110
Figura 191. Aya, sección C.....111
Figura 192. Aya, sección C subdivisión 111
Figura 193. Aya, sección C subdivisión y bloques de acordes 111
Figura 194. Aya, sección C adaptación ritmo de son sureño.....112
Figura 195. Aya, sección C final 112
Figura 196. Cristales, introducción.....113
Figura 197. Cristales, introducción y arpegios 114
Figura 198. Cristales, exposición del tema 114
Figura 199. Cristales, tema consecuente.....115
Figura 200. Cristales, primera variación 115
Figura 201. Cristales, segunda variación.....116
Figura 202. Cristales, tercera variación 116
Figura 203. Cristales, cuarta variación.....117
Figura 204. Cristales, quinta variación.....117
Figura 205. Cristales, re exposición.....118
Figura 206. Cristales, final 118
Figura 207. El niño y las mariposas, patrón rítmico del vals 119
Figura 208. El niño y las mariposas, introducción.....120
Figura 209. El niño y las mariposas, final de la introducción 120
Figura 210. El niño y las mariposas, sección A tema a.....121
Figura 211. El niño y las mariposas, tema b 121
Figura 212. El niño y las mariposas, sección B.....122
Figura 213. El niño y las mariposas, sección B continuación 122
Figura 214. El niño y las mariposas, sección A'.....123
Figura 215. El niño y las mariposas, coda 123
Figura 216. El niño y las mariposas, final. 123
Figura 217. Patrón rítmico del vals 125
Figura 218. Eva de la noche, introducción armonía.....127
Figura 219. Estribillo 127
Figura 220. Eva de la noche, Sección A 128
Figura 221. Eva de la noche, sección A tema.....128
Figura 222. Eva de la noche, tema consecuente 129
Figura 223. Eva de la noche, tercera frase 129

Figura 224. Eva de la noche, sección B.....130
Figura 225. Eva de la noche, periodo de tensión.....130
Figura 226. Eva de la noche, frase en ascenso.....131
Figura 227. Eva de la noche, Sección C frase 1 y 2.....131
Figura 228. Eva de la noche, Sección C frase 3 y 4.....131
Figura 229. Eva de la noche, variación.....132
Figura 230. Eva de la noche, estribillo de la coda.....132
Figura 231. Eva de la noche, final.....133
Figura 232. Inti raymi, patrón rítmico.....134
Figura 233. Inti raymi, adaptación del ritmo.....134
Figura 234. Transcripción de Caraway.....134
Figura 235. Inti raymi, introducción.....135
Figura 236. Inti raymi, sección A.....135
Figura 237. Inti raymi, sección B.....136
Figura 238. Inti raymi, sección C.....136
Figura 239. Inti raymi, puente A sección D.....137
Figura 240. Inti raymi, sección D.....137
Figura 241. Inti raymi, puente hacia A´.....138
Figura 242. Inti raymi, tema en Am.....138
Figura 243 Inti raymi, coda.....139
Figura 244. Inti raymi, final.....139
Figura 245. Limpia bambarita patrón rítmico.....140
Figura 246. Limpia bambarita, adaptación del patrón rítmico.....140
Figura 247. Limpia bambarita, introducción.....141
Figura 248. Limpia bambarita, estribillo.....141
Figura 249. Limpia bambarita, sección A.....142
Figura 250. Limpia bambarita, sección B.....142
Figura 251. Limpia bambarita, re exposición de la introducción.....143
Figura 252. Limpia bambarita, re- exposición de la sección B.....143
Figura 253. Limpia bambarita, final y coda.....144
Figura 254. Vals para una escena, motivo.....145
Figura 255. Vals para una escena, segundo motivo.....145
Figura 256. Vals para una escena, sección B.....146
Figura 257. Vals para una escena, sección B frase 2.....146
Figura 258. Vals para una escena, sección C.....147
Figura 261. Vals para una escena, puente.....147
Figura 262. Vals para una escena, estribillo final.....148
Figura 263. Vals para una escena, final.....148
Figura 264. Wait time, el ritmo.....149
Figura 265. Wait time, escala de blues.....149
Figura 266. Wait time, escritura swing.....150
Figura 267 Wait time, lectura swing.....150
Figura 267. Wait time, introducción.....151
Figura 268. Wait time, continuación sección A.....152
Figura 269. Wait time, sección B.....152

Figura 270. Wait time, continuación sección B 153
Figura 271. Wait time, sección C 153
Figura 272. Wait time, coda 154

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. ABISAL. 161
ANEXO B. ADNABARABMAB. 163
ANEXO C. AYA.....170
ANEXO D. CRISTALES. 180
ANEXO E. EL NIÑO Y LAS MARIPOSAS. 190
ANEXO F. EVA DE LA NOCHE. 198
ANEXO G. LIMPIA BAMBARITA. 205
ANEXO H. INTI RAYMI. 210
ANEXO I. VALS PARA UNA ESCENA. 219
ANEXO J. WAIT TIME. 224
ANEXO K. RECITAL 229
ANEXO L. RECITAL 230
ANEXO M. EXPOSICIÓN 231
ANEXO N. EXPOSICIÓN 232
ANEXO O. EXPOSICIÓN 233

GLOSARIO

A tempo: Indicación musical relacionada con un cambio de velocidad o tempo. Se refiere a que vuelve a tomar una velocidad anteriormente utilizada.
Accel: Indicación musical relacionada con un cambio de velocidad o tempo. Se refiere a que empieza a acelerar la velocidad o el tempo de una pieza.
Acorde: termino que designa la coincidencia de tres o más alturas.
Anacrusa: impulso formado por una o varias notas de una frase musical que anteceden al primer tiempo de un compás.
Armonía: Es la ciencia que estudia las diferentes relaciones existentes entre los acordes de una tonalidad.
Arpegio: Ejecución sucesiva y no simultanea de las notas de un acorde.
Aumentación: Procedimiento usado en la técnica contrapuntística el cual consiste en la ampliación del valor de las notas guardando no obstante la proporcionalidad.
Axial: Central.
Bemol: Signo de accidente o de alteración por el cual una nota natural desciende un semitono.
Bordadura: adorno que se realiza en una nota, bordeándola y regresando a ella por ejemplo: *si, do, si, la, si,* en donde *si* es la nota bordeada por *do* y por *la.*
Cadencia: Movimiento armónico o melódico convencionalmente asociado con el final de una frase, sección, movimiento o composición.
Centro tonal: relacionado al centro de la tonalidad.
Coda: Sección opcional breve que se agrega después del final de una composición musical para concluir una pieza musical.
Compás: Es la entidad métrica musical.
Digresión: se refiere a la entrada de un nuevo tema musical que contrasta con otro que ya ha sido expuesto.
Disminución: Procedimiento usado en la técnica contrapuntística el cual consiste en reducción del valor de las notas guardando no obstante la proporcionalidad.
Dominante: Quinto grado en una tonalidad diatónica.
Cadencia: función armónica y formal caracterizada por una progresión o encadenamiento de acordes que suele desembocar en el acorde de tónica o acorde base.
Cifrado: Sistema usado para escribir acordes que consiste en el empleo de una letra mayúscula que representa al acorde en mención y una letra minúscula que se refiere al modo de ese acorde, a lo que se puede agregar más detalles como el bajo y las notas agregadas.
Contrapunto: Es una técnica de composición musical que evalúa la relación existente entre dos o más voces de manera independiente (polifonía) con la finalidad de obtener cierto equilibrio armónico.
Dominante: Función tonal que se distingue de la tónica y de la subdominante por su grado de atracción, el quinto y el séptimo grado de una tonalidad se consideran de función dominante.

Escala: Es una serie ordenada de sonidos a partir de una primera y última nota del mismo nombre, que dan nombre a la escala entre los que se mantienen unos determinados intervalos musicales, que dan nombre al tipo de escala.
Escala pentatónica: Escala formada por cinco notas a intervalos distintos.
Escala diatónica: Escala formada por siete alturas interválicas de tamaño irregular, cuya suma es la octava.
Escala cromática: Escala que divide la octava en doce notas del mismo intervalo.
Estilo: Carácter propio que da a sus obras un artista o un músico (ejemplo: el estilo de Rossini). También se puede utilizar para definir al conjunto de características específicas que individualizan la tendencia de una época (ejemplo: estilo neoclásico).
Estribillo: Pequeño fragmento melódico al que se retorna repetidas veces durante una pieza musical, tomo su nombre del estribillo usado en la poesía.
Exposición: se refiere a la entrada de un tema musical.
Extensión: se refiere a las extensiones armónicas que puede tener un acorde. Novena, onceaba, treceava son extensiones de un acorde.
Frase: Unidad musical definida por la relación entre melodía, ritmo y armonía, que termina con una cadencia.
Forma: Hace referencia a la estructura interna de una pieza musical.
Formas: Moldes formales que se han desarrollado mediante la experiencia combinada de generaciones de compositores que trabajaron en muchos países diferentes, son formas; el allegro de sonata, la variación, la fuga.
Función: Papel que desempeña una armonía dentro de una tonalidad; son funciones: tónica, dominante, subdominante etc.
Género: término usado para clasificar distintos tipos de música que se encuentran dentro de un estilo musical por ejemplo: dentro del estilo barroco se hallan los géneros instrumental y vocal.
Grupeto: Adorno melódico formado por un pequeño grupo de tres o cuatro notas tocado de forma rápida y que puede estar unido a otra fórmula ornamental.
Intervalo: Distancia que hay entre dos sonidos. Por ejemplo: I. de octava, quinta, tercera, segunda etc.
Modo: Refiere a una de las escalas del sistema musical de la antigua Grecia.
Motivo: Frase o fragmento musical sobre el cual el compositor establece los desarrollos de su obra, empleando un término de la biología se ha calificado de célula al motivo reducido a su forma esencial.
Pentatónica: Escala de cinco notas
Piano: Palabra italiana que significa suave.
Subdominante: Cuarto grado de una tonalidad diatónica.
Síncopa: Estrategia compositiva destinada a romper la regularidad del ritmo, por medio del desplazamiento rítmico y/o la acentuación de una nota en un lugar débil o semifuerte de un compás.
Sostenido (#): Signo de alteración por el cual una nota natural asciende un semitono.

Subdominante: Función tonal que se distingue de la tónica y de la dominante por su grado de atracción, el segundo y el cuarto grado de una tonalidad se consideran de función subdominante.
Tema: idea musical formada por uno o más motivos. Tiene un antecedente y un consecuente, puede tener una coda y cadencia.
Tensión armónica: Se refiere a las tensiones que producen las notas de extensión como la novena, onceaba, y treceava de un acorde.
Tensión rítmica: Se refiere a la sensación que puede producir la superposición de varios ritmos en un determinado momento musical.
Tonalidad: Conjunto de los fenómenos melódicos y armónicos organizados alrededor de la tónica.
Tónica: Función tonal que se distingue de la subdominante y de la dominante por su grado de atracción, el primero, el tercero y el sexto grado de una tonalidad se consideran de función tónica. También se refiere a la nota fundamental del tono y de la cual recibe el nombre.
Turn around: término usado en el jazz, que significa "de vuelta". Es una cadencia de acordes dominantes que crean corto pasaje armónico al final de una sección y que conduce a la repetición de una sección anterior o la pieza completa.
Pulso: medida de tiempo sobre la cual se desarrollan las subdivisiones rítmicas.
Puntillo: Signo que aumenta la duración de una nota en la mitad de su valor original.1+1/2.
Re exposición o retorno: se refiere a la repetición de determinado tema o sección musical.
Ritardando: Indicación musical que significa que el tiempo regular de la música ha de ir disminuyendo paulatinamente.
Rondó: Forma musical en la que se repite a intervalos regulados una sección, frase o estribillo de manera intercalada con otras llamadas coplas.
Sección: Parte de una composición musical con sentido completo. Una composición tiene varias secciones y se representan con letras mayúsculas A.B,C etc.
Swing: Se considera en este trabajo como un tipo de notación musical empleada en el jazz en la que la figuración de dos corcheas se ejecuta de manera atresillada.
Variación: Técnica de composición musical en la cual el mismo tema es transformado varias veces por medio de diferentes recursos rítmicos, melódicos y armónicos.
Variación (forma): Es una composición caracterizada por contener un tema musicalizador que se imita en otros subtemas o variaciones, los cuales guardan el mismo patrón armónico del tema original, y cada parte se asocia una con la otra.

INTRODUCCIÓN

El arte es una de las formas de expresión más interesantes con la que cuenta el ser humano, y está íntimamente ligado a los procesos del lenguaje y razonamiento de la mente, es desde esa habilidad generadora de significados mediante la cual podemos representar emociones, sentimientos, percepciones de la realidad, a través de diferentes medios, formas y técnicas. En música esta capacidad se ve reflejada en la composición, labor que el compositor lleva a cabo con el fin evocar imágenes, lugares, historias y situaciones; creando así piezas que son memorias contadas a través de los sonidos.

Esta obra, titulada “Diez piezas para piano”, es un trabajo creativo que surge del deseo de iniciar un recorrido por el camino de la composición musical y parte del impulso artístico de plasmar obras de creación personal a través de los sonidos de este instrumento. Las piezas aquí presentadas son una puesta en práctica del manejo de los distintos elementos de la música: la melodía, el ritmo, la armonía y la forma, que se encuentran en la musicalización de las imágenes sugeridas en el título de cada composición y que ofrecen al oyente una compilación de diversos géneros y ritmos, entre los cuales están el son sureño, el raymi, el vals, la polka y el ragtime; músicas de diferentes lugares y épocas, que le agregan variedad a la obra total.

Este documento final consta de doce capítulos; los tres primeros son preliminares y establecen el objeto general de este trabajo; el cuarto capítulo es de carácter investigativo y está encaminado a proporcionar al lector una idea general sobre los temas involucrados en la composición musical, el capítulo quinto, sexto, séptimo y octavo están relacionados a la producción creativa y el análisis, y en ellos se habla sobre el proceso, los recursos técnicos, los ritmos, las particularidades de cada pieza; los capítulos noveno, décimo, onceavo y doceavo son de carácter conclusivo y en ellos se encuentra la puesta en escena, la reseña biográfica del autor, las conclusiones y recomendaciones pertinentes a todo el proceso de este recital creativo.

Es así que se invita al lector a escuchar estas diez piezas para piano, a dejarse cautivar por el mundo de la composición, a recrear con ayuda de la imaginación las diferentes historias que la música evoca, a disfrutar y a compartir este trabajo compositivo.

1. TÍTULO

RECITAL CREATIVO: DIEZ PIEZAS PARA PIANO

2. JUSTIFICACIÓN

La creatividad desempeña un papel fundamental en el arte musical. Hoy podemos disfrutar de grandes obras maestras gracias a la capacidad de imaginación que los compositores han tenido a lo largo de los tiempos. Esta habilidad, presente en todos los seres humanos, transforma las cosas y ayuda a encontrar soluciones a los retos que se nos presentan cada día, por eso mejora nuestra vida, nuestro entorno y, por consiguiente, nuestra sociedad. En el campo de la educación musical también se hace indispensable promover y desarrollar en los estudiantes el máximo de su imaginación creativa, y los recitales creativos son espacios académicos adecuados en donde los estudiantes pueden desarrollar esa capacidad creadora y aportar así nuevos contenidos que retroalimentan la cultura musical y los conocimientos aprendidos. Estos espacios permiten escuchar y observar otras experiencias desde las cuales puede motivarse el interés en la elaboración de nuevas ideas. El recital creativo posibilita poner en práctica los conocimientos que posee el estudiante; diferentes saberes que ha adquirido durante la carrera, como la lecto-escritura musical, destrezas de análisis, y técnica instrumental; habilidades que le ayudarán al desarrollo de las distintas competencias a nivel profesional.

Este recital es pertinente porque promueve el interés por la creatividad y posibilita, a través de este documento, la comprensión de los diferentes aspectos que se encuentran intrínsecos dentro de la creación de una obra artística musical, nos introduce en el funcionamiento de la música desde la mirada del compositor, facultándonos para encontrar referentes y relaciones en el desarrollo de cada composición musical, y comprender más a fondo como se crea la música. Este es un trabajo en donde ha jugado un papel importante el análisis y la descripción, por eso es de gran valor informativo; su lectura puede beneficiar a músicos, estudiantes, docentes y a todas las personas interesadas en el estudio de la música y de la creatividad musical.

Una obra artística musical es un aporte cultural importante porque permite reconocer los sentires del individuo respecto a su contexto social, es una representación personal, una memoria de vida, y a la vez es un puente que enlaza diversas historias y que nos permite apreciar otras maneras de ver la realidad.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Promover el interés por la composición musical mediante la puesta en escena del recital creativo: “Diez piezas para piano”.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Referir aspectos históricos y características musicales de los ritmos usados en las piezas compuestas.
- Describir y comparar el proceso creativo en la composición de cada una de las piezas para piano.
- Identificar referentes musicales de cada una de las piezas compuestas.
- Realizar un análisis estructural, armónico, rítmico y temático de cada una de las piezas compuestas.
- Elaborar una reseña introductoria de cada una de las piezas compuestas.

4. MARCO TEÓRICO

"La música es un producto del comportamiento de los grupos humanos, ya sea formal o informal: es sonido humanamente organizado".
(John Blacking, 1973)[1]

4.1 LA MÚSICA

La música es una de las expresiones comunicativas más profundas y antiguas del ser humano, el primer encuentro con ella se remite a la percepción del ritmo cardiaco de la madre, desde el desarrollo del niño en el vientre materno. La primera condición para la compresión del fenómeno musical es la audición. Sin esta no sería posible reconocer con facilidad las características físicas del sonido, como son: el timbre, el tono y la intensidad. Como segunda condición, la inteligencia y los procesos de memorización del cerebro permiten reconocer una lógica en la música; percibir un sentido, identificar similitudes y diferencias, y de esa misma manera poder crear construcciones sonoras de forma deliberada, lo que da lugar a la consolidación de piezas musicales, las cuales toman diversos significados dentro de las diferentes actividades y prácticas de un contexto social y humano.

4.1.1 Música y emociones.

> *La música es una sucesión de señales acústicas que nuestros oídos recogen, se envían al cerebro, se decodifican y se les da significado, todo eso pasa en fracciones de segundo, para ello el cerebro debe involucrar a las emociones, unas de las encargadas más importantes de convertir el sonido en algo comprensible.*[2]

La neurología ha permitido rastrear que áreas del cerebro se activan cuando una persona habla, recuerda un suceso, llora, o escucha música; se ha llevado a cabo experimentos para verificar la capacidad humana de relacionar un determinado contexto sonoro con distintas emociones; estados de alegría, tristeza, angustia, miedo, y que esta, es una condición innata en el ser humano. El trabajo que se realiza en música de cine y teatro, prueba como los compositores han logrado manipular el lenguaje musical para comunicar al oyente en qué contexto emocional debe ubicarse en determinado momento.

> *La música básicamente lo que hace es resaltar las emociones, es una especie de guía para el espectador, para indicarle porque territorio de sensaciones nos vamos a mover, a veces la música avanza de la calma al*

[1] Música emociones y neurociencia, documental televisivo, recuperado de http://www.rtve.es/television/20111009/musica-emociones-neurociencia/465379.shtml
[2] Ibíd.

susto, a veces dilata una escena para hacerla más larga, a veces hace que una persecución sea más trepidante.[3]

En el documental televisivo "Música, emociones y neurociencia" de radio televisión española se realizó una pequeña demostración de este fenómeno. Dentro del marco de una entrevista en la cual visitaron a Baldo, un compositor español de música obras de teatro y películas, se realizó musicalización en vivo de una escena con dos tipos distintos de música; la escena sin música muestra dos personajes un hombre y una mujer que se observan repetidamente sin llegar a entablar una conversación. En un primer ejemplo Baldo añade a la escena una música con sonidos agradables, creando una situación romántica entre los actores; como segundo ejemplo añade a la misma escena una mezcla de sonidos disonantes con el cual sugiere un clima de tensión o suspenso entre los dos personajes de la película.

Este ejemplo de musicalización es una muestra de cómo la música es usada en el cine para dirigir el sentido que pide el libreto. Esto no solo da a entender la posibilidad de direccionar las emociones para complementar el sentido de una imagen, también indica que una imagen puede sugerir un tipo de representación musical.

El cine ha jugado un papel importante en la asociación de la música a la imagen, y gracias a esto el espectador fácilmente tiende a asociar una sonoridad con una imagen mental previa y viceversa, algunas de estas sonoridades han causado impacto popular, y se han convertido con el tiempo en una especie de "clichés sonoros", aunque parezca difícil de aceptar que un musicalizador tenga el mejor juicio para la mejor representación de una imagen, estos clichés, con el tiempo, han sido acogidos por la mayoría de las personas, percibiéndose cada vez más en acuerdo con la idea planteada y convirtiéndose en una base sobre la cual también puede trabajar el compositor.

4.1.2 El lenguaje musical.

"Hay sociedades sin escritura pero ninguna sin música"[4]

.

Las melodías nos unen, nos hacen compartir estados de ánimo, forjan lazos sociales y fomentan la cooperación en algunas culturas, incluso se usan como forma de rebajar tensiones y para solucionar diferencias entre personas. Se ha visto que al escuchar música se activan las áreas del cerebro que se encargan de la imitación y la empatía; son las zonas donde están las neuronas espejo que actúan reflejando las acciones e intenciones

[3] Ibíd.
[4] Ibíd.

> *de los otros como si fueran propias, de esta forma podemos sentir el dolor de los otros; su alegría, su tristeza, imitar sus acciones, quizás por eso la música es capaz de tocar nuestras emociones y crear lazos sociales, porque nos permite compartir sentimientos. A lo largo de la historia los seres humanos nos hemos unido para bailar cantar y celebrar rituales ,de hecho no hay celebraciones que valgan que no tengan música y eso ha sido así desde las primeras tribus hasta los actuales conciertos de rock.*[5]

El lenguaje con el que hablamos diariamente se asemeja en gran medida al lenguaje musical; ambos se han desarrollado conjuntamente y los dos deben bastante de su desarrollo a la aparición de la escritura; hay similitud en cuanto a la forma de expresar las ideas; en diálogos hallamos preguntas y respuestas, que pueden ser equivalentes a las frases musicales, un monólogo por ejemplo, puede ser representado por un solo instrumental, incluso una estructura narrativa sencilla que consta de un inicio, un nudo y un desenlace podemos encontrarla semejante a la exposición, desarrollo y re exposición de una pieza de música. El paso de la oralidad al manuscrito posibilitó una mayor reflexión que condujo posteriormente a construcciones narrativas más complejas que van desde un simple cuento hasta una novela de varios capítulos, esto puede asemejarse a una pieza y a una sinfonía.

> *Por extraño que parezca, la música, que es un fin en sí misma que no tiene conexión con ninguna idea extra musical, no es un fenómeno natural como parece, ciertamente la música no nació como música de concierto. Solamente después de un desarrollo histórico que duro siglos fue cuando la música escuchada por lo que ella es pudo parecer bastarse a sí misma. Por otra parte la música teatral es perfectamente natural. Sus orígenes se remontan hasta la música ritual primitiva de la tribu salvaje o el canto religioso del drama sacro medieval. Aun hoy la música escrita para acompañar un drama, una película o un ballet parece explicarse por sí misma.* [6]

El lenguaje musical actual parece normal debido a una continua búsqueda que ha transcurrido años atrás y que ha estado a cargo de los compositores, a quienes debemos la consolidación de las formas musicales, estilos, y géneros, e incluso al desarrollo de algunos de los instrumentos que actualmente se conocen.

Pareciera que para el compositor usar los sonidos como un lenguaje es algo completamente natural, más sin embargo, el público siempre ha considerado el discurso musical como un lenguaje abstracto, abierto a todo tipo de interpretaciones o asociaciones, de no ser tan claro u objetivo como el

---

[5] Ibíd.

[6] Aaron Copland, Como escuchar la música, 2da edición México 1994, pag. 200.

lenguaje hablado, y en cierta manera es así. Al escuchar una obra instrumental sin título ni referencia, el oyente se encuentra ante un sin número de posibles interpretaciones. Ante esto, las obras se han visto revestidas por distintas etiquetas que cumplen la función de nombrar una pieza musical e inducen a explicar el sentido qué trata la obra. Es aquí cuando entran en juego dos conceptos importantes con los que también se categoriza la música: La música pura y la música descriptiva.

"¿Quiere decir algo la música?
Mi respuesta a eso será "sí"
¿Se puede expresar con palabras lo que dice la música?
Mi respuesta a eso será "no"
Aaron Copland" [7]

4.1.3 Música pura.

La música pura también llamada música absoluta, es música instrumental libre de cualquier explicación textual, es decir, que no se apoya en ideas extra musicales o asociaciones secundarias para desarrollar su sentido. En este tipo de música la interpretación depende de la capacidad intelectual y auditiva del oyente; su apreciación radica más en el "plano puramente musical" (Copland, 1936) y su valoración es más de tipo intelectual (Zamacois, 1975).

4.1.4 Música descriptiva.

Se sirve de asociaciones literarias o pictóricas como por ejemplo un poema o una foto para predisponer la actitud del oyente asociando determinada sonoridad con determinada idea extra musical.

> *Beethoven mismo, como lo atestigua la sinfonía pastoral, se sintió atraído por la idea de describir en términos musicales acontecimientos extraños a la música. El suyo fue uno de los primeros ejemplos de música orquestal descriptiva lo que Beethoven inicio en su sexta sinfonía como obra excepcional, lo hizo Berlioz base de toda una carrera. La sinfonía fantástica es un ejemplo pasmoso del progreso logrado en el siglo XIV por la habilidad de los compositores para describir gráficamente no solo escenas guerreras o pastoriles si no también otro suceso o idea que decidiesen representar.* [8]

Una explicación más precisa y detallada acerca de la música descriptiva es dada por Aaron Copland en su libro "Como escuchar la música":

[7] Ibid,pag. 29.
[8] Ibid.pag 194,195

Hablando en términos generales, hay dos clases de música descriptiva. La primera corresponde a la calificación de descripción literal. El compositor desea reproducir el sonido de las campanas en la noche, por tanto escribe determinados acordes, para orquesta o piano o para cualquier otro medio sonoro que esté utilizando los cuales realmente suenan como campanas en la noche. En ese caso tenemos una cosa real imitada realísticamente. Un ejemplo famoso de esa clase de descripción musical es el pasaje de un poema sinfónico de Strauss, en el que el compositor imita balidos de ovejas y carneros. (El autor alude al Don Quijote) la música en este caso no tiene otra razón que la mera imitación.

El otro tipo de música descriptiva es menos literal y más poético. No se trata de describir una determinada escena o acontecimiento; lo que el compositor desea es comunicar al oyente ciertas emociones suscitadas en él por alguna circunstancia externa. Pueden ser las nubes, o el mar o una feria campesina, o un aeroplano; pero el caso es que, en lugar de una imitación literal tenemos una transcripción músico poética del fenómeno tal como se refleja en el espíritu del compositor. Eso constituye una forma más elevada de la música de programa. El balido de las ovejas siempre sonara al balido de las ovejas, pero una nube representada musicalmente deja más en libertad a la imaginación. [9]

4.2 LA COMPOSICIÓN MUSICAL

La composición musical considerada como "el arte de crear obras originales de música", (Jacobs, 1995) es por una por una parte el medio artístico por medio del cual el compositor expresa una forma de sentir y de pensar, él en su obra plasma una lectura propia del mundo que le rodea. En el desarrollo del proceso creativo musical se puede decir que el compositor realiza el proceso inverso al del oyente; ahora es él quien codifica sus propias emociones convirtiéndolas en notas, silencios, armonías y tempos, dando como resultado el ordenamiento de un determinado número de sonidos en el tiempo, recreando un discurso sonoro y comunicativo el cual existe mientras hay interacción con el oyente. Por otra parte la teoría psicológica de la Gestalt[10] ha demostrado que la mente humana recurre a principios como la semejanza, la proximidad, la simetría con los que asocia distribuciones de elementos uniformes, compara las similitudes y desigualdades, busca órdenes lógicos, simétricos y de igual manera el oyente reacciona a la música como producto de una comprensión de este orden de ideas sonoras. Este orden hace que la creación musical se la relacione también en gran medida a una ciencia matemática:

[9] Ibid.pag 194,195

[10] Corriente de la psicología moderna, surgida en Alemania a principios del siglo XX, que estudia como la mente configura, a través de ciertas leyes, los elementos que llegan a ella a través de los canales sensoriales (percepción) o de la memoria (pensamiento, inteligencia y resolución de problemas).

> *El estudio de algunos manuscritos permite inferir que el proceso de composición de Mozart no era el resultado de una simple grabación mental o concatenación de una serie de notas, sino de una planificada negociación de una representación extremadamente estructurada.* (Sloboda, 1985)[11]

Y este hecho posibilita el estudio del fenómeno musical a través de análisis estructurales de las diferentes composiciones musicales, conocido como el estudio de la *forma*.

4.2.1 La estructura en la composición.

El análisis musical ha permitido observar que el ejercicio compositivo utiliza tres sencillos principios para llevar a cabo su fin: La exposición, la digresión y la re-exposición.

La exposición, puede considerarse como el momento en el cual se anuncia la melodía principal de la obra musical, esta melodía introduce y ubica al oyente dentro de un contexto sonoro y significativo. *La repetición,* como se entiende es el acto de volver a escuchar una melodía dentro del avance de la obra, esta puede ser exactamente igual o tener alguna ligera variación, sin embargo permite reconocer que se trata del mismo enunciado. *La digresión,* es el momento en el cual aparece un enunciado diferente y secundario, el cual por lo general es un nuevo material sonoro que busca captar de nuevo la atención del oyente y hace que la pieza evite caer en la monotonía de la repetición. *La re exposición,* es también un momento importante en el cual volvemos a escuchar la melodía principal, esto brinda al oyente la sensación de haber estado en un recorrido, un contexto definido, y que se anuncia la llegada, es un retorno necesario al que acudimos después de realizado un viaje.

En el análisis musical cada sección puede ser representada por una letra, en donde A representa la primera sección de música, B seria la digresión y de nuevo A como retorno. Por ejemplo. | A | B | A |

4.2.2 Tonalidad y la atonalidad.

Como se ha mencionado anteriormente la mente humana siempre busca asociar y encontrar todo tipo relaciones, como patrones, diferencias, similitudes y en el componente armónico sucede lo mismo. El fenómeno llamado tonalidad es sin lugar a duda uno de los fenómenos más importantes en el campo de la música y por ende en la composición, y es asociado análogamente por muchos

---

[11] Sloboda, J. (1985). Artículo,*The musical Mind: The cognitive psychology of music. .* Oxford: Oxford University Press.

músicos al fenómeno físico de la gravedad, en donde los cuerpos son atraídos hacia un centro gravitacional de mayor masa. Este hecho ha sentado las bases que nos han ayudado a analizar la música y organizarla en un sistema de jerarquización relacionado a la altura de las notas y en el que los elementos presentes adquieren un orden de importancia de acuerdo a su acercamiento o alejamiento del centro tonal. Las diez piezas presentes en este trabajo compositivo pertenecen al campo de la música tonal, por tanto están analizadas y valoradas desde este ámbito.

"En la construcción del discurso musical de la cultura occidental. Todos los sistemas tonales tienen en común el concepto de que la música progresa alejándose y regresando a las notas fundamentales, que son las que rigen la importancia relativa de todos los sonidos de una composición musical" (Latham, 2008).[12]

El fenómeno contrario es el atonalismo, el cual también ha sido una corriente dentro del campo del arte musical contemporáneo y se fundamenta en el empleo de técnicas como el dodecafonismo que permiten evadir este tipo de relaciones de atracción tonal y permitir así otras percepciones de la música distanciando nuestra escucha del fenómeno de la tonalidad.

4.2.3 La reducción y la adaptación.

La reducción es el proceso y el resultado de reescribir una composición, que en un momento había sido originalmente compuesta para un conjunto amplio de instrumentos y/o voces, para un grupo más reducido o bien para un solo instrumento como por ejemplo el piano. Esta tiene varios beneficios: permite a los instrumentistas solistas la realización de ensayos parciales, generalmente con el acompañamiento del piano; conlleva un ahorro de medios, puesto que es mucho más sencillo el montaje de una partitura para piano, que una para orquesta, esto multiplica las posibilidades de hacer sonar la obra y aumenta potencialmente su difusión.

La *Adaptación* es un proceso muy común, mediante el cual se arreglan las partes de una música para ser interpretadas por otro formato instrumental. Ayuda enormemente cuando no se cuenta con los instrumentos necesarios o cuando se requiere representar con un instrumento las funciones de otro. En el caso de este trabajo se adaptó al piano el ritmo de la polka, el vals y el son sureño.

---

[12] Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopedico de la música.* Mexico, D.F.: Fondo de cultura económica.

4.3 EL PIANO

El piano es un instrumento de gran versatilidad en el campo de la música, se destaca tanto dentro del ámbito popular como en el académico. Cuenta con infinidad de repertorio tanto en conjuntos de música de cámara, obras orquestales y también como instrumento solista. Algunos de los compositores más importantes dentro del campo de la música académica han dedicado gran parte de su trabajo compositivo a este instrumento.

Se hace necesario en la composición de obras para piano identificar las partes del instrumento para entender mejor el proceso que ocurre en la producción del sonido. Entre las posibilidades que el piano ofrece, están la capacidad de dar los matices más fuertes y más sutiles, ofrecer una respuesta instantánea al tacto que es de gran utilidad en pasajes de velocidad, el pedal de resonancia permite ligar notas distantes, generar efectos armónicos y posibilita el acompañamiento simultáneo de la melodía.

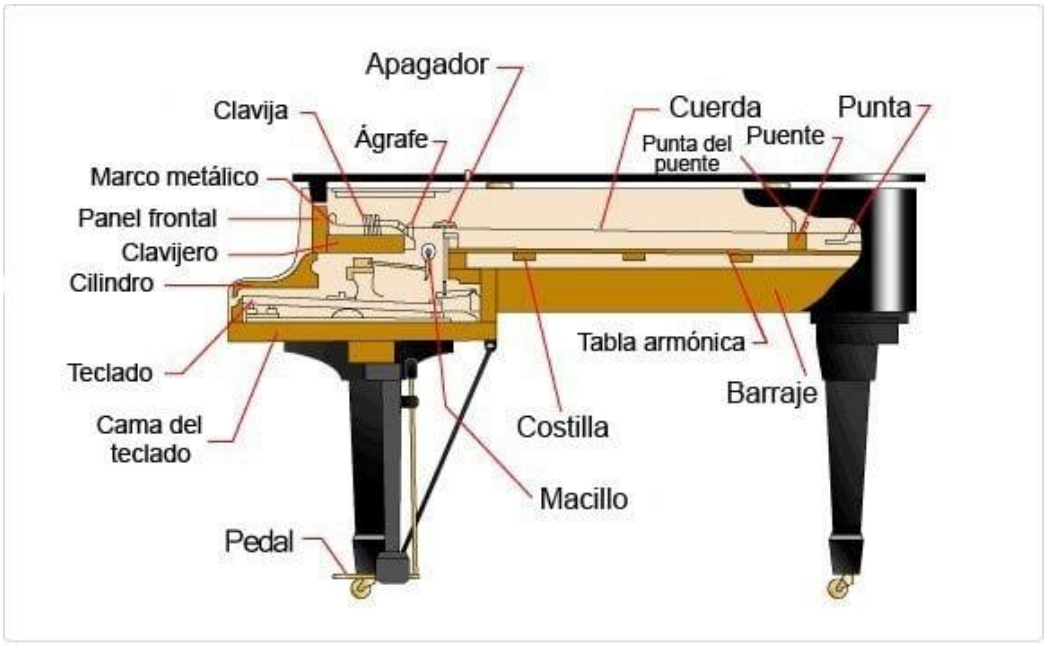


Figura 1. Partes del piano

4.3.1 Mecanismo de percusión.

Cuando una tecla es pulsada, la palanca que está situada en el extremo opuesto se eleva y el macillo asociado a ella se pone en movimiento en dirección a la cuerda que es liberada por el apagador justo antes de la percusión. Tras el golpe del macillo a la cuerda se produce el sonido y acto seguido éste cae hasta ser recogido por el atrape, a una distancia aproximada de 2 centímetros. Al levantar

la tecla, ésta libera la palanca de escape y el macillo vuelve a estar disponible para volver a tocar la cuerda.[13]

4.3.2 Los macillos.

Encargados de la percusión, se hallan debajo de las cuerdas y su superficie está recubierta de fieltro duro, lo que prolonga ligeramente el contacto entre ellas y las cuerdas, eliminando los parciales transitorios de orden elevado (disonantes).

4.3.3 Los apagadores.

Son unos pequeños trozos de madera recubiertos de paño en su parte inferior que se apoyan en las cuerdas. Mediante unas palancas, al pulsar las teclas (o también al pisar el pedal derecho) se separan de las cuerdas dejándolas vibrar libremente, y una vez que subimos la tecla (o soltamos el pedal) el apagador correspondiente se posaría otra vez sobre las cuerdas, impidiendo su vibración.

4.3.4 Caja de resonancia.

Es una parte primordial del piano, ya que, además de amplificar y modular el sonido, incide en el timbre del instrumento. En su interior se encuentra el bastidor que controla la vibración y el alma.[14]

4.3.5 Clavijero.

En él se insertan las clavijas de afinación. Está construido con láminas de madera maciza (generalmente haya), distribuidas una por encima de otra. Deben resistir una gran presión, asegurando la estabilidad de la afinación e impidiendo cualquier variación en la posición de las clavijas.

4.3.6 Las clavijas.

Son pequeños cilindros metálicos en donde se enganchan las cuerdas. Desde su parte superior son manipuladas por llaves especiales para la afinación del piano. Se insertan en el clavijero con una ligera inclinación de 10°.

4.3.7 Puente.

Sobre él están tensadas las cuerdas, y se encarga de transmitir la energía vibratoria de las cuerdas a la tapa armónica. Está dividido en dos secciones, una para la región grave y otra para el resto, debido a la disposición cruzada del encordado, aproximando la mayor parte del puente al centro de la tabla

[13] (Delgado, 2013) http://www.afinadorpianos.es/historia-del-piano.html
[14] Ibid.

armónica, lo que mejora la calidad de la vibración sonora.

4.3.8 Tabla armónica.

Está compuesta por la tabla, las barras armónicas, los puentes de sonido y los barrajes. Es el auténtico elemento de resonancia del instrumento y su función es amplificar el sonido producido por las cuerdas, que a su vez es transmitido a las mismas a través del puente tonal. La calidad y homogeneidad de su madera es de suma importancia. Madera de abeto porque tiene el mejor coeficiente entre resistencia mecánica y ligereza, lo cual permite soportar la enorme presión de las cuerdas (90 Kg. cada una, aproximadamente), que favorece la captación de las vibraciones más sutiles de estas.[15]

4.3.9 Bastidor.

Es un armazón de barras delgadas que suelen ser de hierro. En el cordal, (situado en el extremo superior), se ajustan las cuerdas. En el clavijero (situado en el frontal) están las clavijas de afinación. Alrededor de éstas se enrolla el otro extremo de la cuerda.[16]

4.3.10 Cuerdas.

Son elementos vibratorios que originan el sonido en el piano. Segmentos formados por un material flexible, acero especial, y en el caso de las notas graves recubiertas de una o dos capas de hilo de cobre enrollado, que permanecen en tensión, soportadas por el arpa, de modo que puedan vibrar libremente, sin entorpecimiento que provoque una distorsión de la onda acústica. La tensión de las 224 cuerdas puede llegar a alcanzar del orden de las 15 a 20 toneladas-fuerza.[17] Las cuerdas del extremo grave, también llamadas bordones (de La a Sol1) están envueltas en acero de hilo de cobre, para aumentar el volumen sin ganar en rigidez, y son individuales. En la zona grave (Si1 a Do3) son dobles y en el resto están triplicadas.

4.3.11 Teclado.

Prácticamente todos los pianos modernos tienen 88 teclas. En el siglo XVIII los clavecines tenían poco más de 61 teclas (5 octavas), mientras que los pianos fabricados desde 1870 ya tienen las 88 teclas.[18]

---

[15] Ibid.
[16] Ibid.
[17] Ibid.
[18] Ibid.

4.3.12 Pedales.

Un piano moderno tiene tres pedales. En un piano de cola los pedales se llaman unicordio, tonal y de resonancia. El unicordio desplaza los macillos a un lado golpeando sobre 2 de las 3 cuerdas y en la zona del fieltro. En un piano vertical el mecanismo acerca los macillos a las cuerdas, reduciéndose en ambos casos el volumen sonoro. El tonal mantiene la misma nota o acorde, sin verse alterada por las notas que se toquen después. En un piano vertical se llama pedal sordina e interpone una tela entre los macillos y las cuerdas, esto reduce enormemente el sonido; y el de resonancia, al ser pisado libera los apagadores para que la nota siga sonando aunque se haya dejado de pulsar la tecla. Éste es el único pedal cuya función es común en los dos tipos de pianos.[19]

4.4 ASPECTOS HISTÓRICOS Y CARACTERÍSTICAS MUSICALES

4.4.1 La Polka.

La polka es una danza de origen polaco que ha venido a convertirse en uno de los bailes tradicionales más populares con el que se identifica la música rusa, por estar presente en Austria, Polonia, República checa, y en otros lugares de Europa se le considera Europea.
Aun cuando esta música es de origen popular y bohemio, también ha ido formando parte de la música académica, muchos compositores de música de baile en Viena compusieron polkas incluyéndola dentro de su repertorio, entre ellos destaca La familia Strauss en Viena.
La polka como música y danza tradicional se ha convertido en "parte indispensable en todas las festividades populares rusas, al igual que en la corte zarista y en las casas de los cortesanos importantes." (Rusopedia, 2014)[20]

4.4.2 Características musicales de la polka.

Es una danza escrita en compás de 2/4 de carácter alegre y vivaz, destaca en su sonoridad la acentuación del contratiempo, existen distintas variedades de polka algunas empleando el modo mayor y menor de la escala diatónica y otras con escalas más exóticas como la gitana que remiten a la música de los Balcanes, la cual tiene una particular sonoridad que la hace muy reconocible. Otra característica es el uso del *acelerando* que va desde un tiempo muy lento a uno muy rápido. En su instrumentación tradicional se destaca el violín, el acordeón y la balalaica entre otros.

---

[19] Ibid.

[20] http://rusopedia.rt.com/cultura/musica/issue_212.html



Figura 2. Patrón rítmico de la polka

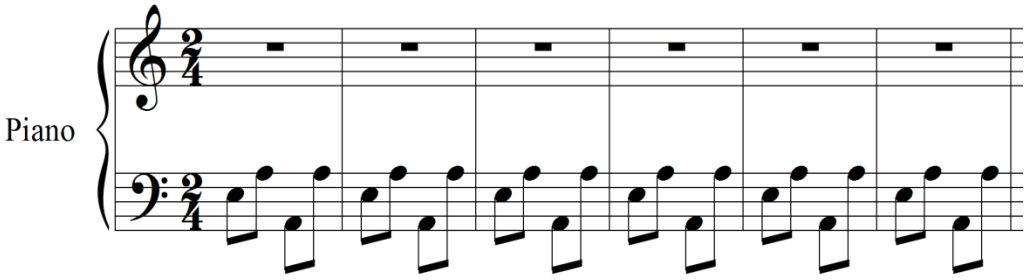


Figura 3. Adaptación del ritmo de polka al piano

4.4.3 El Ragtime.

El ragtime es un estilo de música popular de origen afroamericano florecido en la transición del siglo XIX al XX. Su surgimiento se remonta al periodo esclavista como una música que se tocaba junto con las danzas realizadas en las plantaciones. Los ritmos tocados en el banjo se llevaron al piano cuando éste estuvo al alcance de los músicos negros que actuaban en los espectáculos de canciones y otros tipos de entretenimiento. En sus inicios el *ragtime* era una música para piano y usaba la misma forma de las marchas y los valses: una introducción y varias secciones contrastantes; se caracterizaba por una melodía muy sincopada sobre un bajo regular en un tiempo constante de 2/4. Los *rags* se publicaron en abundancia y fueron inmensamente populares entre los pianistas aficionados de raza blanca, aunque es evidente que los creadores negros del *ragtime* interpretaban el género con mucha mayor soltura y libertad de lo que aparece en la música escrita. Aun cuando era una música principalmente para piano se hicieron arreglos para las pequeñas orquestas que solían tocar dicho género ya de moda en la década de 1890 ocasionando una gran producción de canciones de *ragtime*. El espíritu del *ragtime* sobrevivió en un estilo de *jazz* conocido como *dixieland* que es ejecutado por bandas pequeñas. El compositor de *ragtime* más importante de

este periodo “clásico” del género fue Scott Joplin, quien compuso obras de considerable encanto.[21]

4.4.4 Características musicales del ragtime.

Se caracteriza por el ritmo de marcha tocado en la mano izquierda en compás de 4/4 mientras la mano derecha toca una melodía sincopada en la escala pentatónica y/o escala de blues mayor o menor de acuerdo al modo de la pieza.



Figura 4. Ejemplo ragtime



Figura 5. Escala mayor de blues

La lectura atresillada de las corcheas es una característica de este género, es una manera de facilitar la lectura y escritura y le da a la interpretación de la pieza el ritmo característico.



Figura 6. Ejemplo de escritura ragtime

[21] DICCIONARIO OXFORD DE LA MUSICA ALISON LATHAM D. R. © 2008, Fondo de Cultura Económica, México, D. F.



Figura 7. Ejemplo de lectura ragtime

4.4.5 El Inti Raymi.

El inti raymi o la *fiesta del sol* es una celebración que se lleva a cabo el 24 de junio en Cuzco y en algunas poblaciones de Perú, Bolivia, Ecuador y Argentina.
La fiesta consta de celebraciones que incluyen rituales, música y danzas típicas, que atraen a un gran número de turistas que se dan cita para ver el festejo.

> *En la lejanía del siglo XVI, cuando los españoles se dieron a la tarea de conquistar el "Nuevo Mundo", se encontraron con muchas civilizaciones que tenían sus propias costumbres y festividades, algunas de las cuales causaron un gran impacto en los ojos de los europeos, quienes terminaron por temerlas o prohibirlas. Una de aquellas civilizaciones era el Imperio Inca, rico no sólo en bienes, sino también en cultura y tradiciones. Una de aquellas festividades, y la más importante, era el Inti Raymi. Esta celebración, dedicada al dios sol "Inti", tenía lugar durante el solsticio de invierno (el día más corto y la noche más larga del año), y su ceremonia principal se realizaba en Cuzco, la gran capital del Imperio Inca. Allí, en la plaza "Aucaypata", tenía lugar la ceremonia en presencia de todos los habitantes de la ciudad, tanto nobles como ciudadanos comunes, engalanados especialmente para la ocasión, pues aquella fiesta marcaba el inicio de un nuevo año. Se sabe que las preparaciones para la fiesta iniciaban mucho antes y que tres días atrás se sometían a una dieta estricta de maíz blanco, hierbas (chucám) y agua. Así mismo se practicaba la abstinencia sexual y no se encendían fuegos durante este tiempo. Ya en la ceremonia, el máximo soberano inca y su corte, esperaban descalzos la salida del sol, a la vista de todo el pueblo en la plaza Aucaypata. Entonces, en cuclillas, recibían con los brazos abiertos a Inti, el dios sol. El monarca sostenía dos vasos de oro llenos de chicha (bebida de maíz fermentada), con el vaso de la mano izquierda daba de beber a su corte, mientras que el de la derecha era derramado sobre una tinaja de oro. Después de esto, la gente iba al gran templo de Coricancha (templo del sol) en donde continuaban las ceremonias de adoración a Inti y la entrega de ofrendas. Finalmente, en la plaza se encendía un fuego nuevo y se sacrificaba a una gran cantidad de animales, cuya carne se destinaba a los festejos de Inti durante los días siguientes, en donde todo el pueblo participaba.* (Tuhistory, 2014)[22]

[22] Recuperado de http://mx.tuhistory.com/celebraciones/inti-raymi.html 11/01/2014

Esta fiesta que fue prohibida por los españoles luego de la conquista ha sobrevivido a través de los siglos, y en la actualidad ha vuelto a festejarse cada año.

4.4.6 Características musicales del Inti raymi.

"El Inti raymi, Sanjuán, Taki Samy o Zapateado es un ritmo musical de origen indígena de la Provincia de Imbabura y de la zona de Cayambe en Ecuador, común entre las etnias Kichwas Otavalo, Kayambi, Natabuela, Imbuya, Caranqui y Zuleta, con el que se acompaña el baile ceremonial de las fiestas de Inti Raymi o San Juan en el mes de Junio y que tienen como día principal el Solsticio de Verano"[23] se caracteriza por el pisar constante del suelo, llevado a cabo por los danzantes; grupos de personas que forman una ronda a medida del desarrollo de la música. El ritmo creado con los pies de los danzantes no es sino la marcación del pulso del compás, ritmo que puede ser escrito en 4/4 ó 2/4 según la melodía pentatónica de carácter alegre y muy repetitiva, comúnmente interpretada por el Rondín (Armónica), la melódica, o el violín. Es común escuchar como en ocasiones algunas figuras rítmicas de corchea presentes en la melodía son apoyadas también por el ritmo como se muestra en la transcripción de la pieza caraway. (fig. 32 y 33)

Zapateo



Figura 8. Transcripción zapateo raymi



Figura 9. Transcripción de Caraway canción tradicional Otavalo- Ecuador

La melodía en esta música está escrita generalmente en figuras de negras y corcheas y emplea la escala pentatónica menor, el ritmo de la mano izquierda apoya algunas de estas subdivisiones por lo general cada cuatro tiempos, aunque varía dependiendo de la melodía. (Fig.33)

[23] Recuperado de http://cuatrosuyus.blogspot.com/2012/10/intiraymi-sanjuan.html

4.4.7 El Son sureño.

El son sureño es un género musical relativamente nuevo, perteneciente a la región nariñense, es la música característica del "carnaval de negros y blancos", y su sonoridad es el resultado del sincretismo cultural, como lo explica la siguiente reseña:

> *"La música folclórica andina, de origen rural, se difundió en Nariño a través de discos y conciertos pero resulto inadecuada para animar grandes fiestas y carnavales, sobretodo en un ambiente urbano en pleno desarrollo. Así mismo la salsa, la música tropical colombiana y de otras latitudes, si bien eran alegres, carecían del ingrediente local necesario para despertar, aunque fuera ocasionalmente, todo el entusiasmo de la fiesta colectiva. Este vacío se llenó con el llamado son sureño.*
> *Se puede definir el son sureño como un conjunto de música, canto y baile popular de reciente procedencia, de diversa estirpe étnica y muy representativa de la región andina nariñense. Tiene un ritmo muy alegre y festivo, aunque la melodía, de corte sencillo, de aire melancólico, es fácil de recordar. En cuanto a la procedencia del término, son significa forma rítmica de tocar un instrumento musical cuyos sonidos agradan al oído. La referencia geográfica es a la región situada al sur del territorio colombiano y tiene ciertas connotaciones históricas, culturales, sociológicas y políticas.*
> *Es difícil en qué momento se realizó la mixtura de fragmentos de la cultura musical indígena, española y africana hasta formar el son sureño como hoy lo conocemos, también es difícil determinar quién o quienes lo crearon.*
> *El son sureño, como genero especifico, aparece registrado en 1967 en una canción que su compositor Tomas Burbano denomino con ese nombre."* (Urresty, 2003)[24]

4.4.8 Características musicales del son sureño.

Ritmo escrito en compás de 6/8 y ¾, de carácter festivo y bailable, tradicional de la región nariñense, su sonoridad mantiene empleo de la escala pentatónica de tradición andina y la rítmica de la música de la costa pacífica por lo que se le considera una fusión de dos sonoridades musicales. Su instrumentación tradicional emplea el uso del requinto, el acordeón de tecla, la quena, el violín, las guitarras el bombo, las congas y el güiro. A continuación se muestra el patrón rítmico del son sureño y la adaptación del ritmo al piano:
:

[24] Urresty, Julian Bastidas, Sonsureño,Ediciones testimonio, Bogotá



Figura 10. Ritmo son sureño

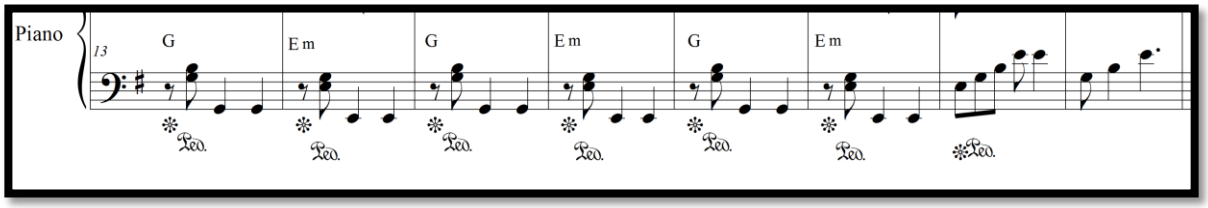


Figura 11. Adaptación del ritmo sonsureño.

Escala pentatónica menor de *mi menor*



Figura 12. Escala pentatónica de mi menor

4.4.9 El Vals.

El vals, en alemán *Walzer*, que significa girar, es en la actualidad uno de los bailes más románticos y elegantes que existen en el mundo. Deriva de los *landler*, danzas montañesas y rústicas del sur de Alemania y de Austria, bailadas, ya en los siglos XII y XIII.[25] Ahora es difícil imaginar que no estaba bien visto bailarlo entre las costumbres de la alta sociedad por lo que se le consideraba "un baile demasiado inmoral para ser bailado por señoritas"[26], pues que un hombre abrazara a una mujer por la cintura y bailaran ambos frente a frente, en posición cerrada, era algo jamás visto entre gente educada.

[25] Recuperado de http://es.scribd.com/doc/5400787/LA-HISTORIA-DEL-VALS
[26] Ibíd.

Con la revolución ideológica de finales del siglo XVIII los prejuicios sobre el vals fueron superados y paso a ser bailado por la nobleza en los salones más prestigiosos de Europa. En la actualidad se ha convertido en un baile imprescindible en las celebraciones de quince años y en las bodas.

El vals actual es el vienés y debe su desarrollo a tres músicos austríacos, Johann Strauss padre, Josef Lanner y Johann Strauss hijo (al que apodaron como Schani, para distinguirlo de su padre), los cuales le dieron su típica forma vienesa, seductora y llena de brío. Con sus creaciones, el vals alcanzó una popularidad sin precedentes en todo el mundo. Pero es quizás "El Danubio Azul", creada en 1867 por Strauss hijo, la obra cumbre del vals vienés. Una impresionante obra de la que, en ese mismo año, se editaron más de un millón de ejemplares y que, en1899, todas las orquestas de Viena tocaron al paso del féretro de Johann Strauss. (scribd, 2014)[27]

Frédéric Chopin, el gran compositor y pianista polaco, aportó una cantidad de excelentes valses para piano y, entre ellos, el vals más breve denominado *Vals del Minuto*. Los Strauss también destacaron como grandes compositores de vals, especialmente Johann Strauss (hijo). Se conocen, por ejemplo, de Tchaikovsky piezas tan famosas como el *Vals de Las Flores* de El cascanueces, el Vals de La bella durmiente o el Vals de El lago de los cisnes, del mismo modo se reconocen piezas de Strauss tales como *Sangre Vienesa*, el *Vals de los Novios* o el *Vals del Emperador.* (Bottomer, 1999)[28]

4.4.10 Características musicales del vals.

Se caracteriza por estar escrito en compás de ¾, siendo el primer tiempo el más fuerte de los tres, emplea generalmente la escala diatónica en tonalidad mayor o menor, y su tiempo puede variar de acuerdo al estilo del compositor, por lo general se escribe en un tiempo moderado y su estructura por lo general es ternaria. A continuación se puede apreciar el patrón rítmico del vals:

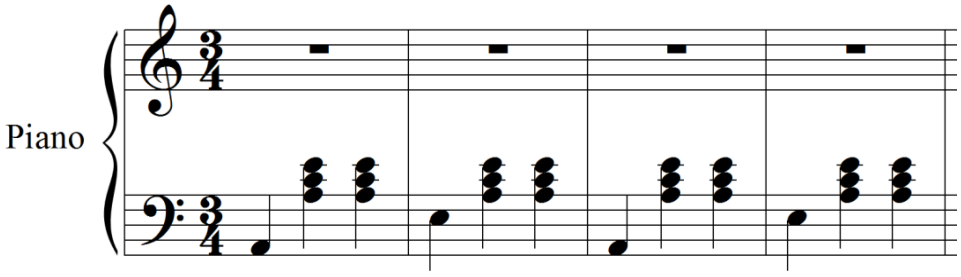


Figura 13. Patrón rítmico del vals

[27] Ibíd.

[28] Bottomer, Paul, *Waltz*, Susaeta Ediciones, 1999.

El bajo dado en el primer tiempo de cada compás es seguido de dos acordes en segundo y tercer tiempo respectivamente. En su composición es común el empleo de las distintas escalas diatónicas que generan un sin número de posibilidades armónicas, modulaciones a otras tonalidades y cambios de modo mayor a menor.



Figura 14. Escala mayor de *la*



Figura 15 Escala menor natural de *la*



Figura 16. Escala menor armónica de *la*



Figura 17. Escala menor mixta de *la*

5. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO

"A la composición de una obra puede entregarse un autor por el deseo, punto menos que irrefrenable, de hallarse inmerso en el goce y sufrimiento espiritual que comporta cualquier proceso de creación artística…" (Zamacois, 1975)[29]

Todo proceso compositivo implica un uso de los conocimientos previos con los que se ha formado el compositor, estos conocimientos son los que posibilitan el manejo de los elementos sonoros. Están en juego, al momento de la creación, las influencias musicales del autor, estas constituyen y forman su *estilo* particular, por tanto, ningún compositor puede afirmar que en su obra no haya influencia alguna de otros autores, ni de otras músicas, pues el mismo entorno musical está integrado por músicas tradicionales, otras de tradición occidental y distintos ejemplos de la música culta y popular. Aún sin desearlo, a la hora de escribir los primeros compases de una canción estas referencias dirigen, en alguna manera, el desarrollo de la pieza.

La composición de estas piezas ha venido a finalizarse en el presente trabajo, sin embargo desde la idea inicial con la que nació cada una de ellas hasta la materialización misma ha comprendido un periodo entre los años 2012 y 2019. En el transcurso de este tiempo el autor ha pertenecido como músico a diversas agrupaciones musicales locales de varios géneros de música popular entre las cuales cabe mencionar una: la Bambarabanda. Como integrante de esta agrupación él tuvo la oportunidad de realizar un ensamble instrumental con algunas de estas obras, es así como algunas de las ideas que dieron origen a estas piezas fueron adaptadas en otro formato musical , sin ningún tipo de arreglo escrito ,sino de forma espontánea , sin haber sido corregidas minuciosamente en cuanto armonía, melodía, en fin, los diversos aspectos técnicos que si fueron tratados en este trabajo, sin embargo estas versiones tuvieron la oportunidad de haber sido grabadas y publicadas en plataformas de música digital, en dos álbumes discográficos, álbum Surestar 2013 y álbum Cordillera 2018. En el formato de la agrupación estaban presentes los instrumentos: bajo eléctrico, guitarra eléctrica, guitarra acústica, batería, acordeón, percusión menor y voces. Por ese motivo el autor ha sentido la necesidad de compartir también estos enlaces en los que el lector puede encontrar los audios de esas grabaciones y así pueda tener idea más clara de la idea de cada pieza y del trabajo de adaptación y reducción que implicó cada composición.

[29] Zamacois, J. (1975). *Temas de estética y de historia de la música. .* Editorial Labor .

	Nombre	Compas	Ritmo	estado	Sitio web
1	Abisal	4/4	Libre	inédita	
2	Adnabarabmab	2/4	Polka	Publicada 2015	https://www.youtube.com/watch?v=dEjHcFQ2cIw
	Aya	6/8	Sonsureño	publicada	https://www.youtube.com/watch?v=ay5UobU05sQ
4	Cristales	3/4	Variaciones	inédita	
5	El niño y las mariposas	¾ y 4/4	Vals	inédita	
6	Eva de la noche	3/4	Vals	publicada	https://www.youtube.com/watch?v=J8aK2Lu5FIs
7	Limpia bambarita	6/8	Sonsureño	publicada	https://www.youtube.com/watch?v=U8MdhafyIPI
8	Ragtime	2/4	Ragtime	inédita	
9	Inty Raymi	4/4	Raymi	publicada	https://www.youtube.com/watch?v=t2obKmJV3QA
10	Vals para una escena	3/4	Vals	inédita	

Tabla 1 Estado de las piezas.

En algunos casos la pieza final, por tratarse de una obra totalmente pianística, tiene cambios en cuanto a la estructura, la conducción de la línea melódica, la línea del bajo, la supresión de voces, las introducciones, los finales, incluso la armonía, relacionados al manejo de los recursos sonoros en el piano, pero siempre conservando y reafirmando la idea principal que quiere transmitir el autor en la obra.

Ninguna pieza de las presentes en este trabajo tuvo un plan preconcebido para su creación, desde su etapa inicial se fueron realizando de forma natural y espontánea, esto significa que no se empleó ninguna técnica especial para su elaboración, más que la de construir paso a paso melodía, armonía y arreglo.
Los ritmos con los que se ha relacionado cada pieza son los que más sentido y congruencia tienen, respecto a la melodía y al sentimiento que se busca transmitir. En este trabajo el ritmo son sureño y raymi aportaron a la obra el ingrediente local y latinoamericano, el vals y la polka el foráneo y europeo, y el ragtime el foráneo norteamericano.

5.1 REFERENTES MUSICALES

Cada uno de los referentes musicales que se mencionan a continuación fueron encontrados y relacionados por el compositor después de haber compuesto las 10 piezas tratadas en este documento, esto con el fin de aclarar que el compositor no utilizó el proceso inverso, el cual sería componer cada pieza de acuerdo a un referente musical previamente escogido. Seguramente dentro de cada una de las piezas exista más de un solo referente, incluso el oyente podría encontrar otras

similitudes, sin embargo, el compositor ha intentado mencionar los referentes musicales que más se asocian a la idea de cada pieza y de la cual tiene seguridad de haber escuchado en algún momento de su vida.

	Nombre	Referente	compositor
1	Abisal	Gymnopedia No 1	Erick Satíe
2	Adnabarabmab	Snake Charmer	William O. Munn
3	Aya	La fuerza interior Show Must Go on	Juan Carlos Cadena Queen
4	Cristales	Czerny Op.599 N°60 Vals de Amelie	Carl Czerny Yann Tiersen
5	El niño y las mariposas	Vals de amelie	Yann tiersen
6	Eva de la noche	Balada para un loco	Astor Piazzola
7	Limpia bambarita	Topo Pugllay	Trensito de los andes
8	Inty Raymi	Caraway Musette	Tradicional ecuador Juan Sebastián Bach
9	Vals para una escena	Daddy's gone	Vojislav Aralica
10	Wait time	Película sordomuda	Carlos Alberto Garcia

Tabla 2 Referentes

5.2 ABISAL

La sonoridad que producen los primeros acordes de séptima mayor empleados en la pieza Gymopedia N° 1 Erick Satie refieren al compositor a los primeros compases de la pieza Abisal. El ritmo de los acordes que acompaña a la melodía en notas largas, son también un aspecto similar entre las dos piezas, con la diferencia del compás de ¾ en el caso de la Gymnopedia y compás de 4/4 en el caso de Abisal. (fig.1 y 2)

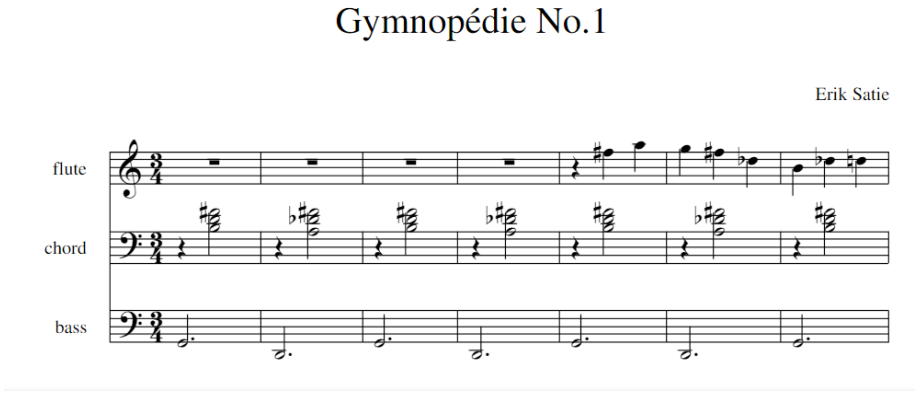


Figura 18 Gymnopédie N°1

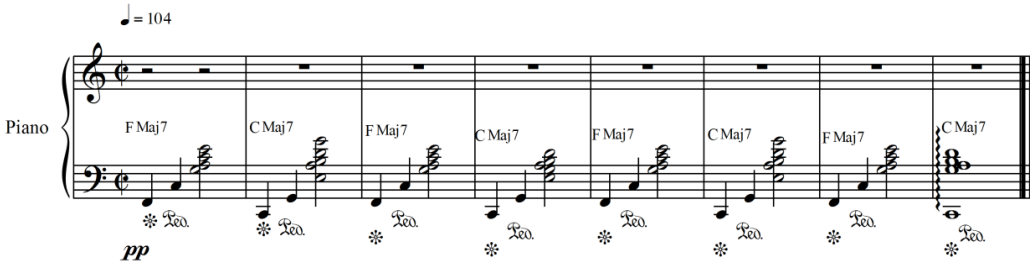


Figura 19. Abisal, referente

5.3 ADNABARABMAB

El acompañamiento realizado por la mano izquierda en la pieza “Adnabarabmab” es similar al de la pieza “Snake charmer” del compositor William O.Munn. Características como el motivo negra con punto, corchea, e incluso el uso de la misma tonalidad Am también hace similares, a estas dos piezas. (fig. 3 y 4)

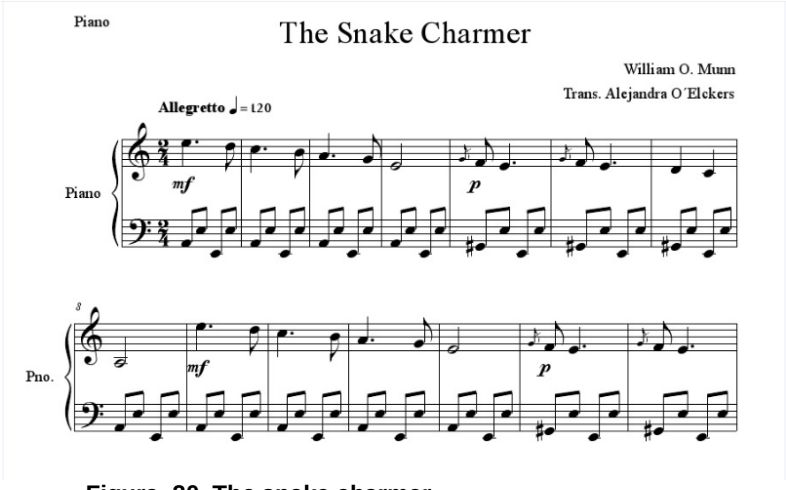


Figura 20. The snake charmer

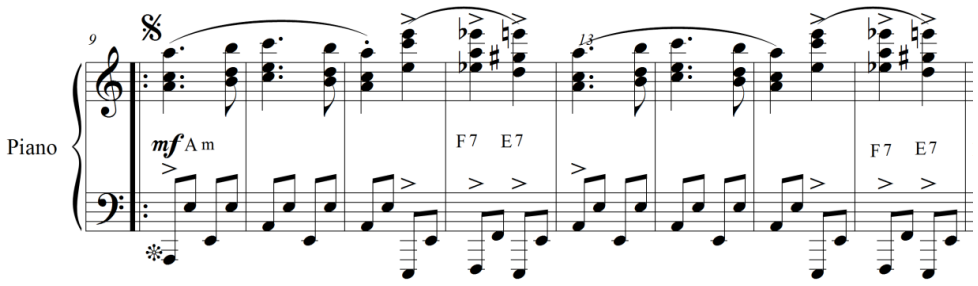


Figura 21. Abnabarabmab, referente

5.4 AYA

Una de las similitudes de la pieza “Aya” con la pieza “Fuerza interior” del compositor Juan Carlos Cadena es la de usar el un motivo melódico de manera reiterada, mientras la armonía es sustituida por otra de similar función. Observe como los 4 primeros compases están acompañados del acorde Am y los siguientes 4 por el acorde de F. Esta similitud la podemos encontrar en la sección B de la pieza “Aya”. (fig.5 y 6)

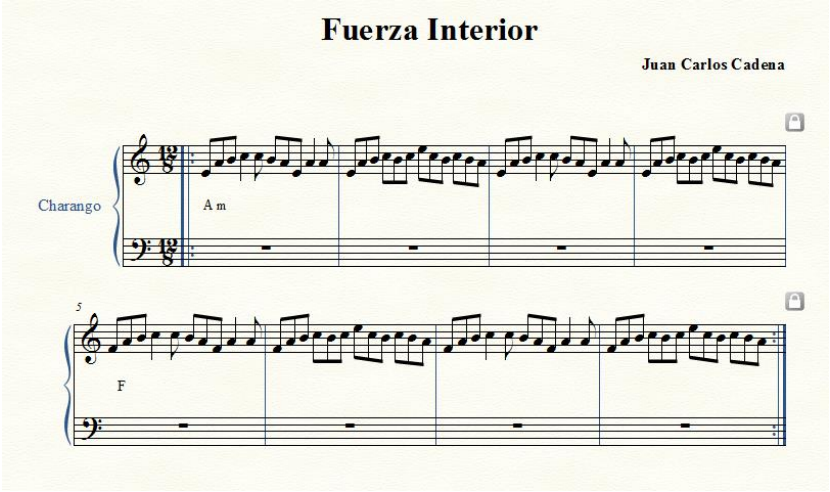


Figura 22. Fuerza interior, referente

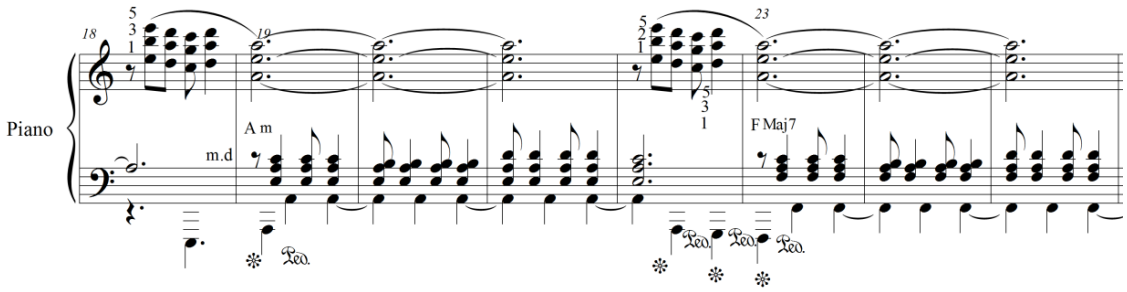


Figura 23. Aya, referente

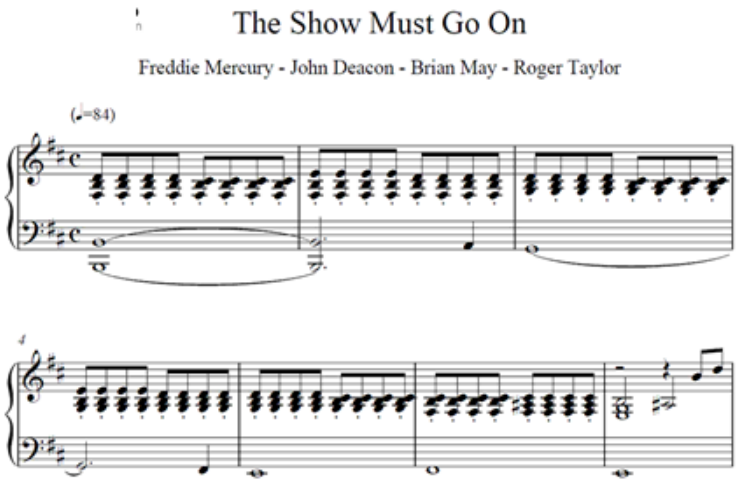


Figura 24. Queen, the show must go on

Este tipo de enlace de acordes en suspensión empleados por el sintetizador en la introducción de la canción The Show Must Go On de la agrupación Queen también podemos encontrarlos en el acompañamiento de la melodía en la sección B de la pieza "Aya." (fig. 6 y 7)

5.5 CRISTALES

En los ejemplos que se muestra a continuación se puede observar dos tipos de variación y textura que están presentes en la pieza "Cristales". En el Op. 599 N° 60 del compositor Carl Czerny: la melodía es cantada por la nota superior mientras las notas del acorde en figuras de semicorcheas repartidas entre las dos manos crean una textura contrapuntística que también forma la armonía. (fig. 8 y 9)

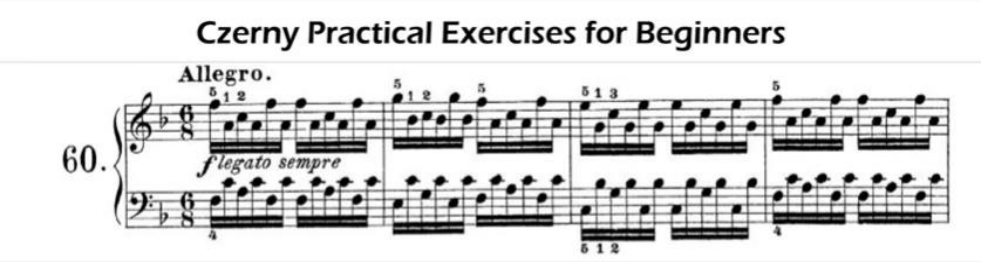


Figura 25. Czerny Op. 599 N°60



Figura 26. Cristales, referente

En la pieza: “Vals de Amelie” del compositor francés Yann Tiersen, en el cual las notas *mi*, *fa,* en figuras de corcheas del primer compás llenan los espacios entre nota y nota de la melodía que es cantada por la nota superior. En el caso de Cristales la melodía es realizada por la nota inferior de la mano derecha mientras las superiores en figuras de corcheas llenan los espacios entre nota y nota de la melodía. (fig.10 y 11)



Figura 27. Vals de Amelie

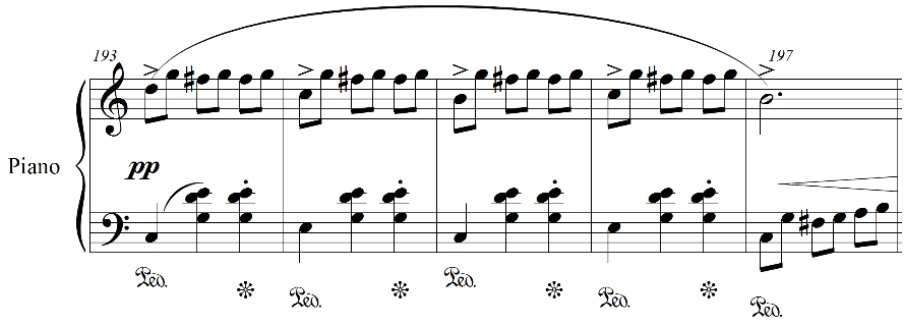


Figura 28. Cristales, referente

5.6 EL NIÑO Y LAS MARIPOSAS

El tema del Vals de Amelie del compositor francés Yann Tiersen es similar al de la pieza “El niño y las mariposas”, este tema inicia en la nota *re* desciende hasta reposar por un momento en la nota *si* y finalmente llega a la nota *la*. En la pieza el niño y las maripoas el tema inicia desde la nota *mi*, desciende y reposa por un momento en la nota *si* y finalmente llega a la nota *la.* También el ritmo de vals que esta presentes en las dos piezas.(fig 12,13 y 14)



Figura 29. Vals de Amelie tema 1



Figura 30. Vals de Amelie, tema 2

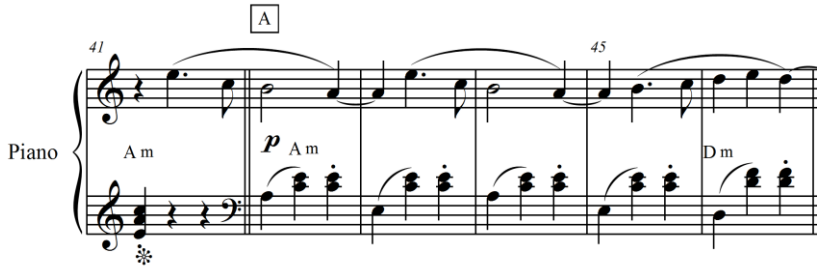


Figura 31. El niño y las mariposas, referente

5.7 EVA DE LA NOCHE

El motivo del estribillo de la pieza “Eva de la noche” que desciende por tonos enteros desde la nota *la* hasta la nota *mi bemol* es similar al descenso desde la nota *mi* hasta la nota *si bemol*, presente en la pieza balada para un loco del compositor argentino Astor Piazolla.
Otro aspecto similar entre las dos obras es el hecho de que se trata de la musicalización de un texto. (fig. 15 y 16)



Figura 32. Balada para un loco

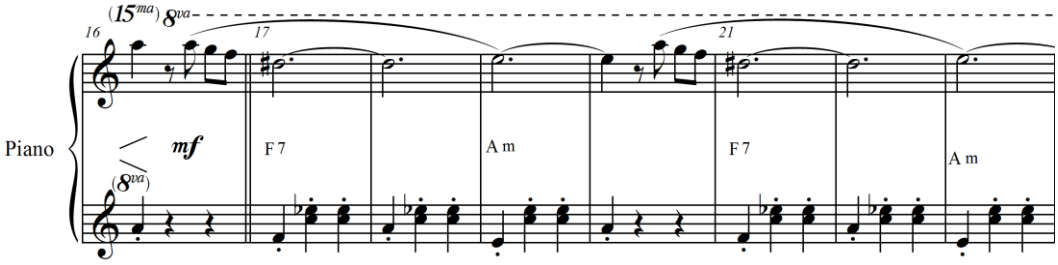


Figura 33. Eva de la noche referente

5.8 INTI RAYMI

Las frases rítmicas de la sección A y de la sección B de la pieza Inti Raymi son similares a las frases de la sección A y sección B respectivamente del Musette del compositor Alemán Juan Sebastián Bach. (fig.17 y 18)



Figura 34. Musette J.S Bach.

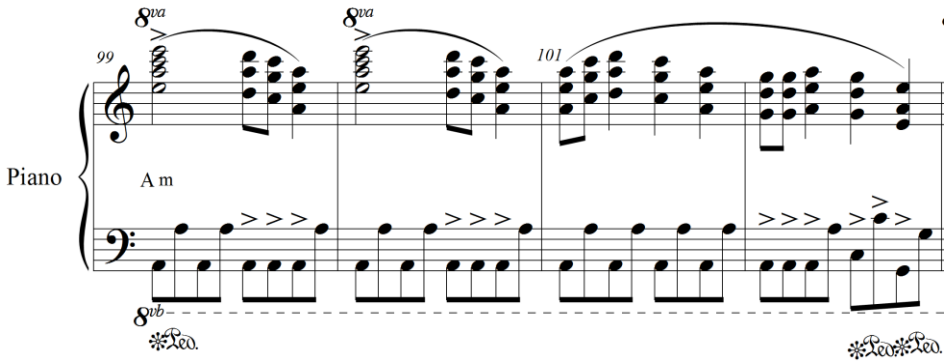


Figura 35. Inti Raymi referente

5.9 LIMPIA BAMBARITA

Pequeñas frases llamadas “estribillos”, que se usan en la introducción y entre cambios de sección son características propias de las músicas andinas tradicionales, además de las funciones tonales i, VI,III. Y el empleo de la escala pentatónica para la realización melódica. Topo Pugllay es una pieza de la

agrupación Trencito de los andes en la que el compositor encuentra referencia tanto en el estribillo como en la melodia. (fig.19 y 20)

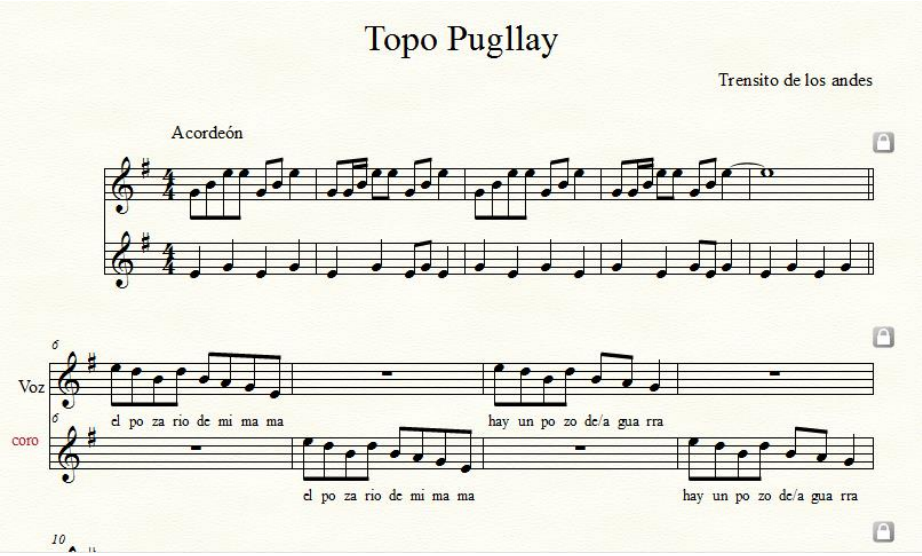


Figura 36. Topo pugllay



Figura 37. Limpia bambarita, referente

Aquí se puede apreciar como el estribillo de Limpia bambarita es una variación del estribillo de Topo Pugllay, en donde se han modificado los valores de las figuras rítmicas para adaptarse al compás de 6/8.

5.10 VALS PARA UNA ESCENA

El inicio en anacrusa con las notas en figura de corcheas *sol#, la, sib, la,* del tema de la pieza para acordeón “Daddys gone” del compositor Vojislav Aralica, es similar al inicio de la de la pieza “Vals para una escena”. (fig. 21 y 22)

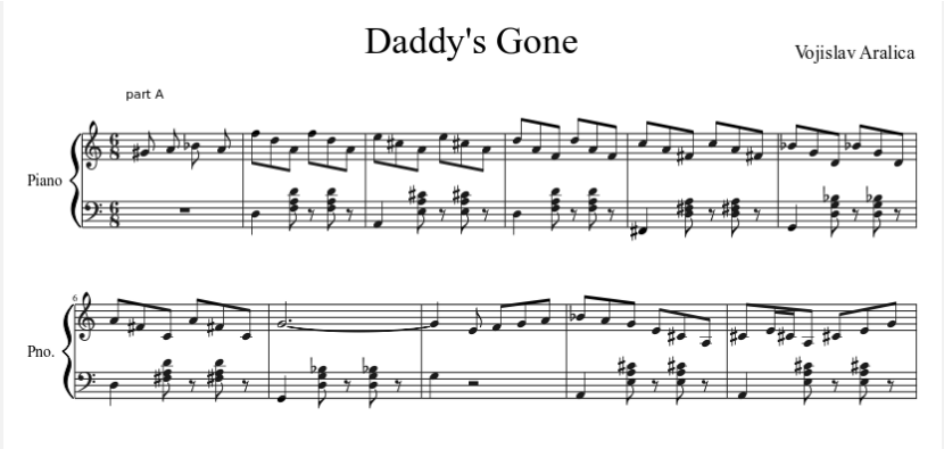


Figura 38. Daddys gone

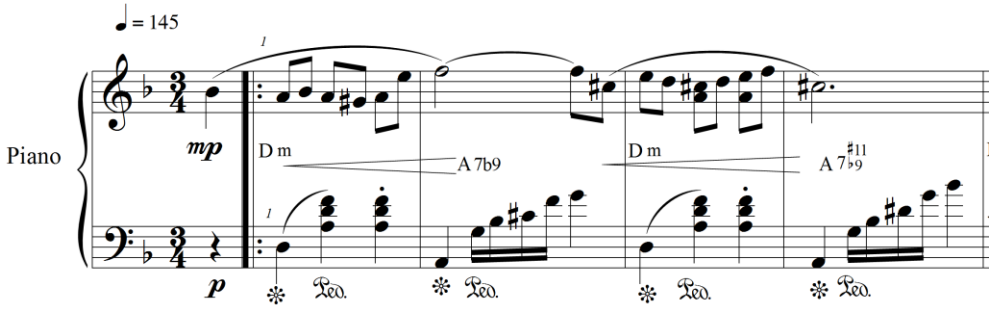


Figura 39. Vals para una escena referente

También hay una alusión en cuanto a la estructura, las secciones A, B y C emplean la tónica, la relativa y la paralela respectivamente, de acuerdo a la tonalidad de Dm. En vals para una escena se emplean las mismas tonalidades con la diferencia de que cada sección es alternada de nuevo con la sección A. (tabla 3 y 4)

Sección	A	B	C	A
tonalidad	Dm	F	D	Dm
función	Tónica	relativa	paralela	tónica

Tabla 3 Estructura Vals para una escena primera versión.

Sección	A	B	A	C	puente	A	Coda
compas	1-18	19-40	41-56	57-86	87-90	91-102	103-110
tonalidad	Dm	F	Dm	D	Dm		
función	Tónica	relativa	tónica	paralela	tónica		

Tabla 4 Estructura Vals para una escena versión final.

5.11 WAIT TIME

Esta pieza llamada película sordomuda del argentino Carlos Alberto García pertenece a un género precursor del jazz llamado Ragtime, la especificación "swing" al inicio de la partitura se refiere a como se debe leer la figuración escrita. Desde la primera frase encontramos similitud con la pieza Wait time; ambas piezas emplean el mismo ritmo de acompañamiento, la escala pentatónica mayor y un círculo armónico similar: I-V/ii-ii-V7 el cual es común encontrar en este género. (fig. 23 y 24)



Figura 40. Película sordomuda

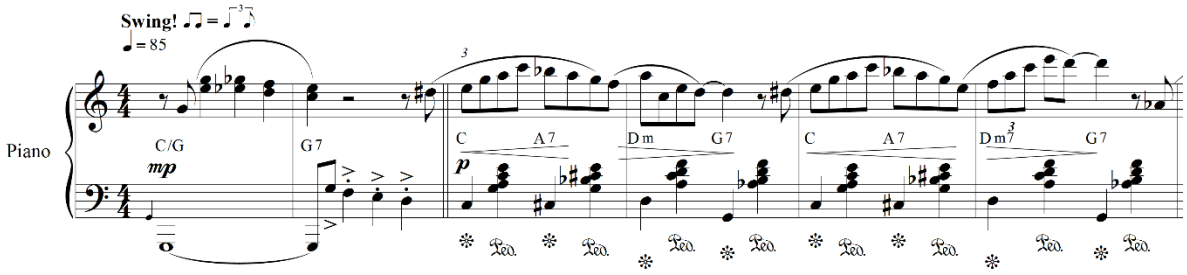


Figura 41. Wait time referente

6. COMPARACIÓN DEL PROCESO CREATIVO

6.1 ABISAL

6.1.1 Introducción.

Antes



Figura 42. Abisal, introducción primera versión

Aquí podemos comparar cómo se enriqueció la armonía desde su primera versión hasta la final. También podemos apreciar como los acordes pasaron a tener de 4 notas en los que se incluyen extensiones armónicas de 9na, y 13ava, y también como cambio el ritmo del acompañamiento. (fig. 149 y 150)

Después

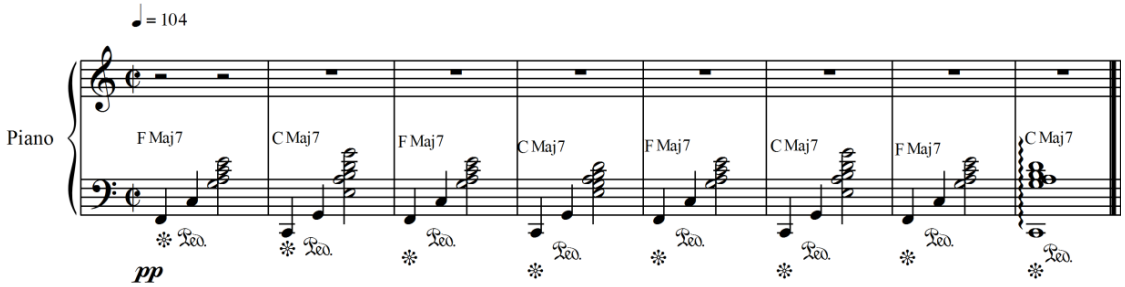


Figura 43. Abisal, introducción versión final

6.1.2 El tema.

Antes



Figura 44. Abisal, tema primera versión

Aquí podemos observar como en la versión final se empleó el doblaje de la melodía en intervalo de octava y como aparecen escritos el uso de los pedales. (fig. 151 y 152)

Después

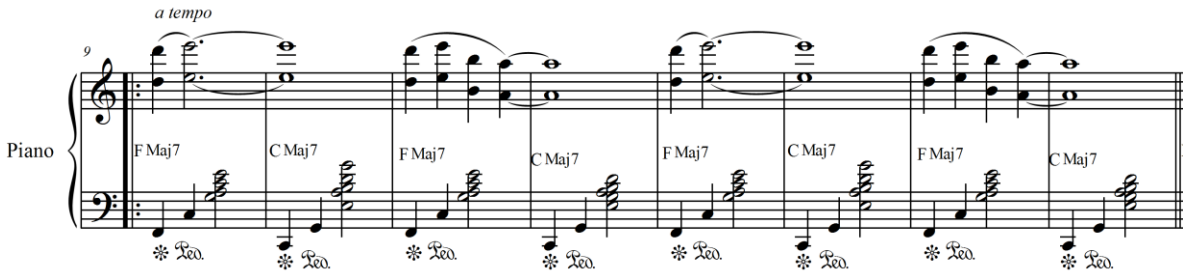


Figura 45. Abisal, tema versión final

6.1.3 Final de sección.

Antes



Figura 46. Abisal, final de sección primera versión

Aquí podemos observar como en la versión final se empleó el doblaje de la melodía en intervalo de octava, como se mejoró la relación armónica y la disposición de los acordes, incluso como aparece una nueva melodía en la nota superior del acompañamiento en los compases 25 al 27 y como mejoró el sentido del discurso al emplear figuras rítmicas de negra en el ritmo. (fig. 153 y 154)

Después

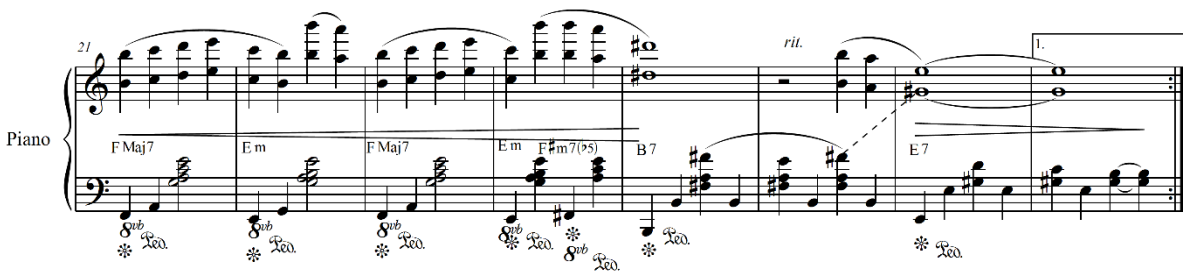


Figura 47. Abisal, final de sección versión final

6.1.4 Coda.

Antes



Figura 48. Abisal, coda primera versión

Al igual que en la mayor parte de la pieza, está presente el recurso de doblaje melódico en intervalo de octavas, la armonía enriquecida con los colores de 9na, el cambio en el ritmo y también las indicaciones de tempo y de pedales le dieron a la pieza mayor expresión. (fig. 155 y 156)

Después

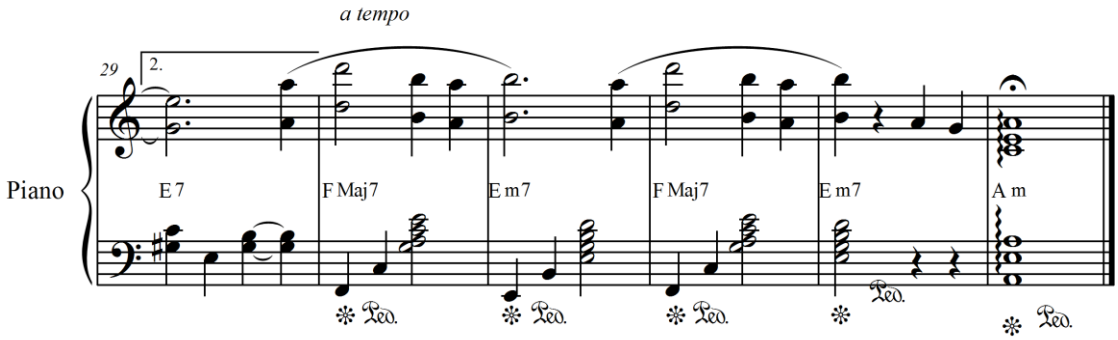


Figura 49. Abisal, coda versión final

Cada una de las piezas tuvo un proceso compositivo en el cual se fueron enriqueciendo aspectos rítmicos, armónicos, melódicos y estructurales. A continuación se ofrece una comparación entre la primera versión que el compositor realizó y la versión más reciente, con el fin de que el lector pueda observar algunas de las modificaciones más relevantes que se hicieron hasta alcanzar la obra terminada.

6.2 ADNABARABMAB

6.2.1 Introducción.

Antes

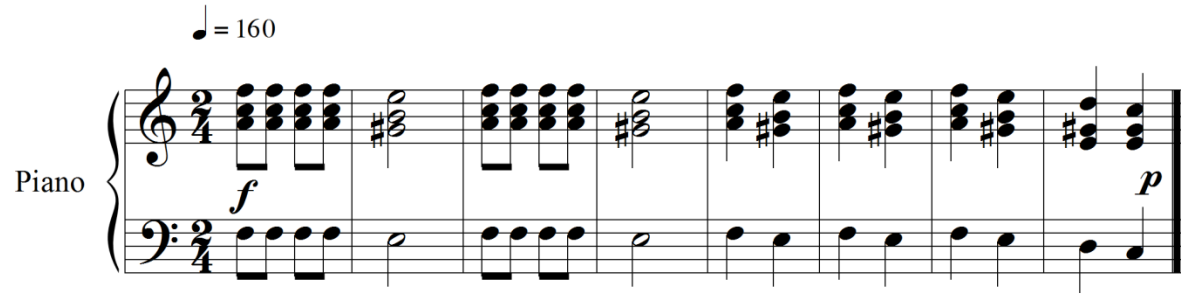


Figura 50. Adnabarabmab, introducción primera versión

Uno de los problemas de la versión inicial eran las octavas paralelas presentes entre la línea melódica del bajo y la melodía, con lo cual, después de intentar diferentes cambios de disposición del acorde, se decidió a usar en el bajo la nota *re#*, enarmónico de *mi bemol*, séptima menor del acorde de F7. (fig. 98 y 99)

Después

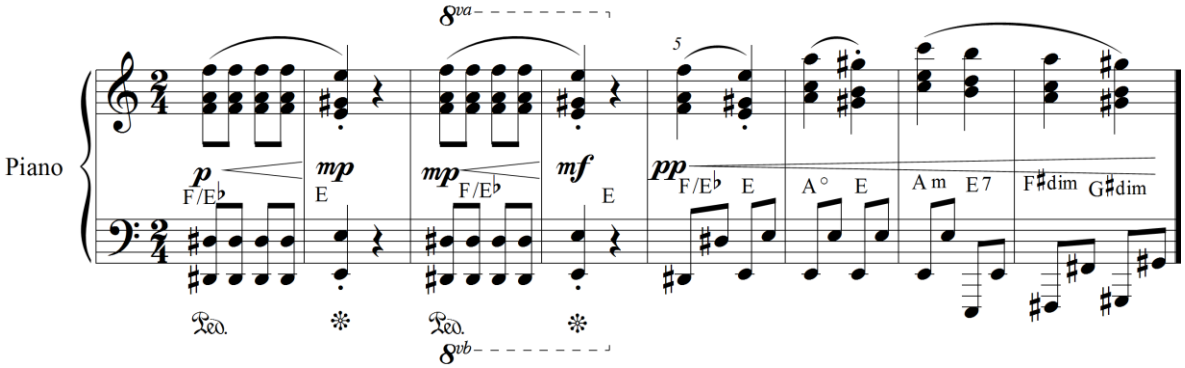


Figura 51. Adnabarabmab, introducción versión final

6.2.2 Sección A.

Antes



Figura 52. Adnabarabmab sección A primera versión

Aquí se aprecia el doblaje de la melodia en intervalo de octava y de tercera, y una mejor armonizacion en cada final de semifrase. (fig. 100 y 101)

Después

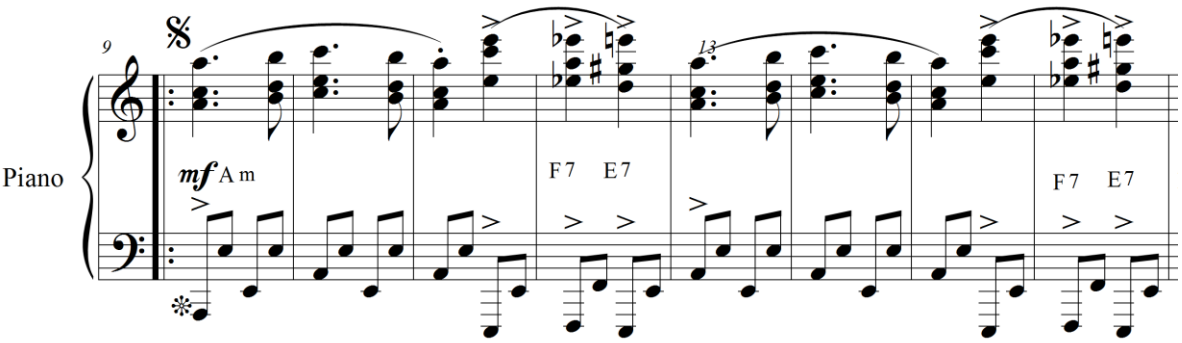


Figura 53. Adnabarabmab, sección A versión final

6.2.3 Sección B.

Antes



Figura 54. Adnabarabmab, sección B primera versión

Mientras en la primera versión la armonía acompañante se mantiene estática en Am, en la versión final se re armonizan los finales de cada semifrase evitando choques melódicos entre la melodía y el bajo. (fig. 102 y 103)

Después

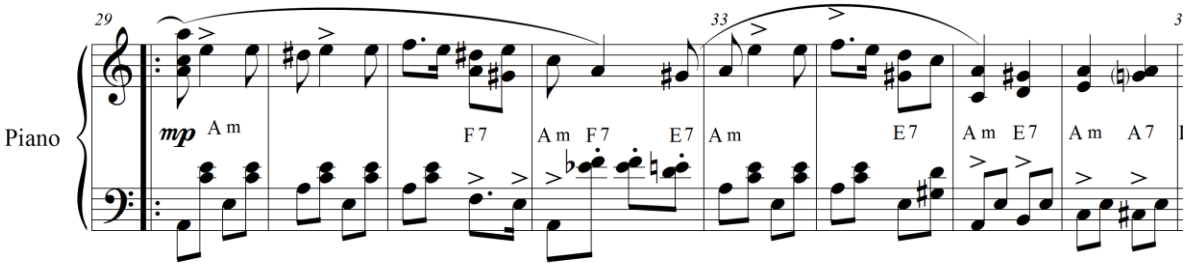


Figura 55. Adnabarabmab, sección B versión final

6.2.4 Sección C.

Antes



Figura 56. Adnabarabmab, sección C primera versión

Aquí se puede apreciar un cambio en la textura de la pieza al emplear subdivisión en semicorcheas en la mano derecha a la vez que se toca la melodía en las notas superiores, esto le dio un mejor contraste a esta sección. (fig. 104 y 105)

Después

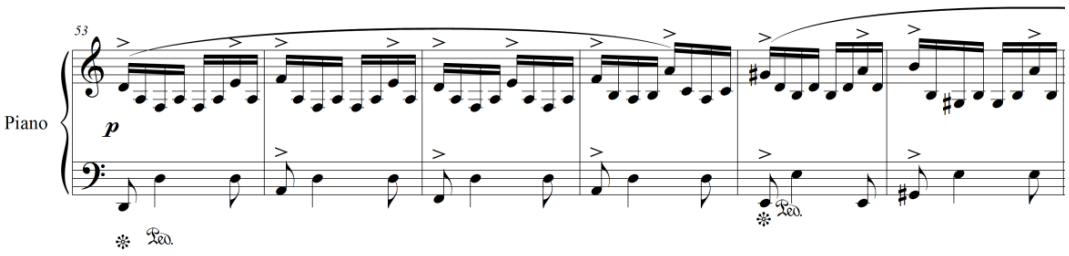


Figura 57. Adnabarabmab, sección C versión final

6.2.5 Transición a sección D.

Antes



Figura 58. Adnabarabmab transición a sección D primera versión

Aquí se puede apreciar cómo se usó el espacio vacío de 4 compases de la mano izquierda para tocar un arpegio ascendente con la tónica y quinta del acorde dándole mayor riqueza rítmica a esta transición. (fig. 106 y 107)

Después

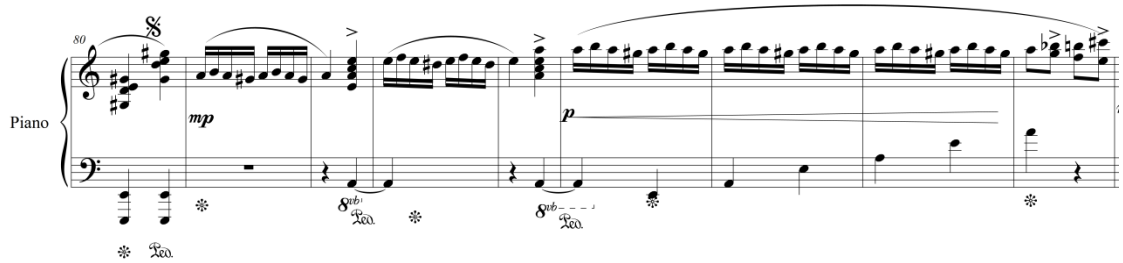


Figura 59. Adnabarabmab, transición a sección D versión final.

6.2.6 Final.

Antes



Figura 60. Adnabarabmab, final primera versión

Aquí se puede observar como la melodía se ha doblado empleando el intervalo de octava y de terceras, y como la línea melódica del bajo tiene mayor independencia. (fig. 108 y 109)

Después

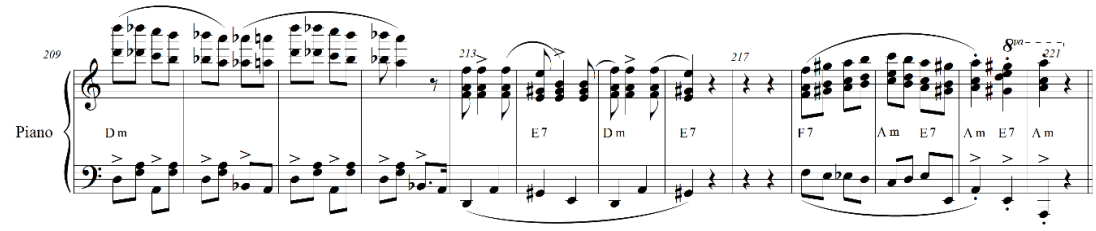


Figura 61. Adnabarabmab, final versión final

6.3 AYA

6.3.1 Preludio.

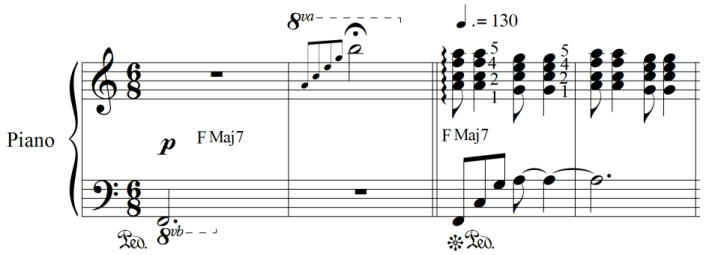


Figura 62. Aya, preludio comparación

Se agregó este pequeñísimo preludio de dos compases con el que no contaba la pieza en su primera versión, su función es solamente la de preparar la llegada del primer tema de la pieza, un bajo profundo en la nota *fa* rompe el silencio y un arpegio ascendente le responde como si se tratara de un destello en medio de la oscuridad. (fig.42)

6.3.2 Sección A tema a.

Antes

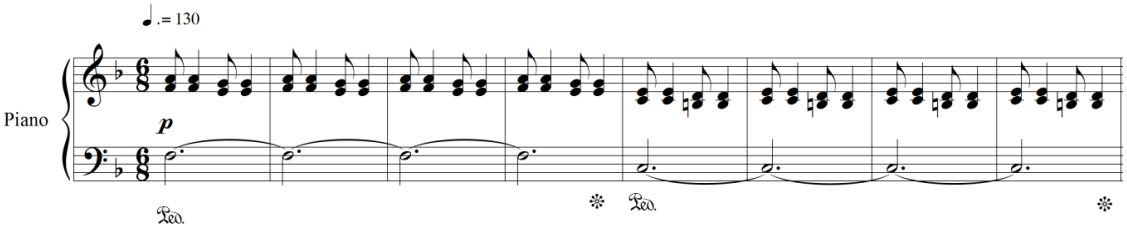


Figura 63. Aya sección A tema a

Comparación de la primera versión y la final, ambas muestran la primera sección exponiendo el motivo corchea, negra, corchea, negra, con el cual nació la pieza en bloques de acordes que tocan la melodía en octavas, el bajo ahora sigue sonando con ayuda del pedal sostenido y forma parte de un arpegio ascendente, el cual y extiende la armonía hasta la novena de cada acorde Maj7. (fig. 43 y44)

Después

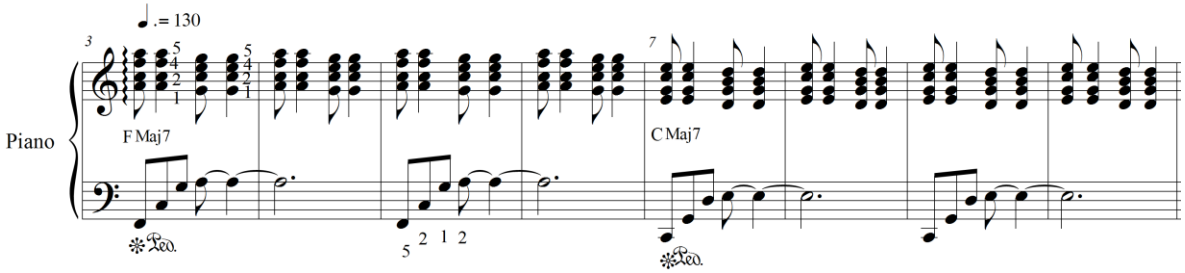


Figura 64. Aya versión final sección A tema a comparación

6.3.3 Sección A tema b.

Antes



Figura 65. Aya sección A tema b comparación

La melodía en la versión final es tocada en quintas paralelas, este cambio además de darle más presencia a la melodía induce al oyente al estilo musical presente en la pieza. El ritmo de los acordes acompañantes que en la primera versión tocaban el mismo motivo del primer tema: corchea, negra, corchea, negra, en intervalos de quinta justa, ahora muestran una adaptación del ritmo son sureño al cual se le ha agregado una melodía con las notas de suspensión del acorde enriqueciendo el acompañamiento. (fig. 45 y 46)

Después

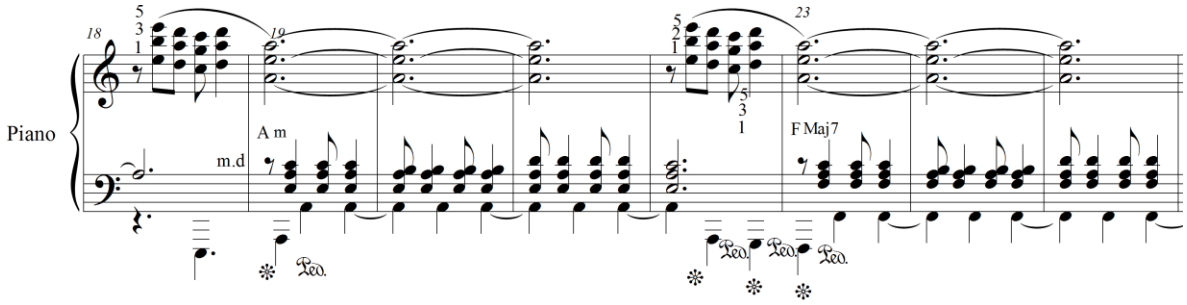


Figura 66. Aya sección A tema b versión final

6.3.4 Sección B.

Antes



Figura 67. Aya Sección B, primera versión

La melodía que era doblada en intervalos de tercera y de cuarta pasa a ser doblada en octavas, y el acompañamiento rítmico se enriquece con la adaptación del son sureño. (fig. 47 y 48)

Después

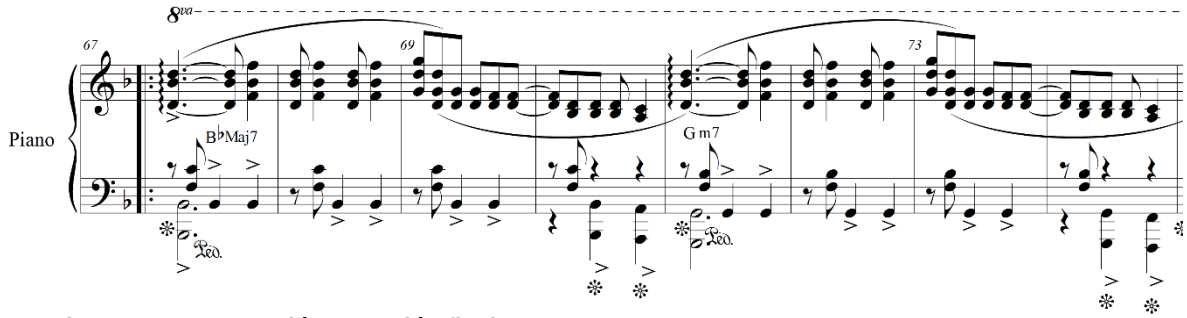


Figura 68. Aya, sección B versión final

6.3.5 Exposición del tema C.

Antes



Figura 69. Exposición del tema C primera versión

La idea inicial de anunciar el nuevo tema con el empleo de acordes arpegiados se mantiene en la versión final pero se enriquece con el cambio de octava, la disposición de los acordes y el color armónico con el uso de séptimas. (fig. 49 y 50)

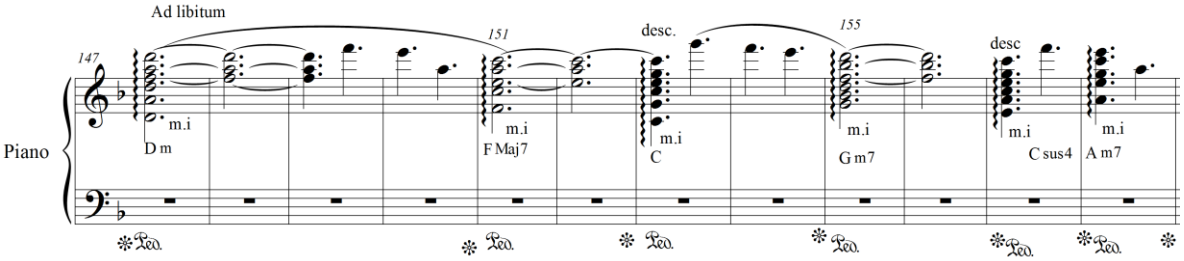


Figura 70. Exposición del tema C versión final

6.3.6 Inicio de Coda.

Antes



Figura 71. Inicio de coda primera versión

Aquí se observa como esta pequeña frase que precede a la melodía de la sección C era solamente acompañada por un acorde de larga duración, y como está ahora acompañada por una adaptación del ritmo son sureño, además en el compás 178

un bajo ascendente en intervalo de octavas le proporcionan mayor fuerza a la entrada de la nueva sección. (fig. 51 y 52)

Después

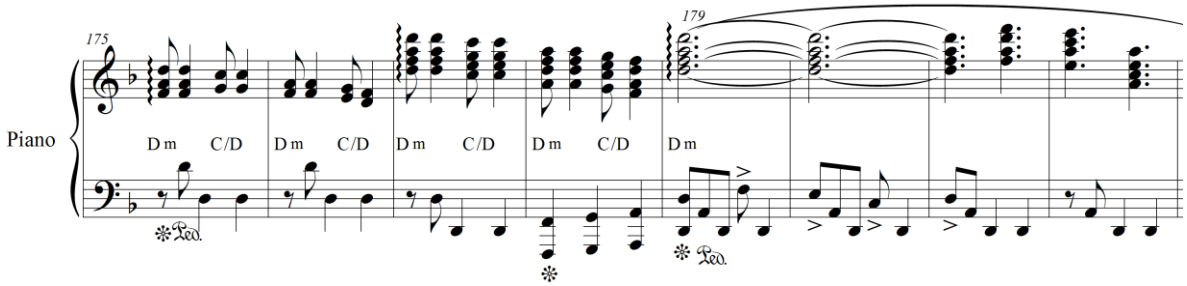


Figura 72. Inicio de coda versión final

6.3.7 Sección C Ritmo.

Antes



Figura 73. Sección C ritmo primera versión

Hay una mejora en el doblaje de la melodía la cual ahora es realizada a cuatro voces, y la adaptación del ritmo de son sureño deja escuchar también una melodía tocada en sus notas superiores que llenan los espacios dejados por las notas largas de la mano derecha. (fig. 53 y 54)

Después

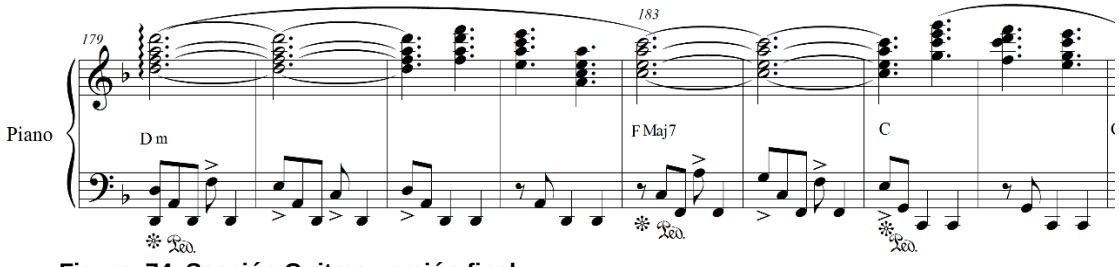


Figura 74. Sección C ritmo versión final

6.3.8 Final.

Antes



Figura 75. Final primera versión

Al comparar las dos versiones, en la versión final se puede observar una mejor disposición de los acordes que llevan la melodía y que con notas largas anuncian el fin de la pieza, también se puede apreciar como el bajo en octavas le da mayor cuerpo sonoro y profundidad al final. (fig. 55 y 56)

Después

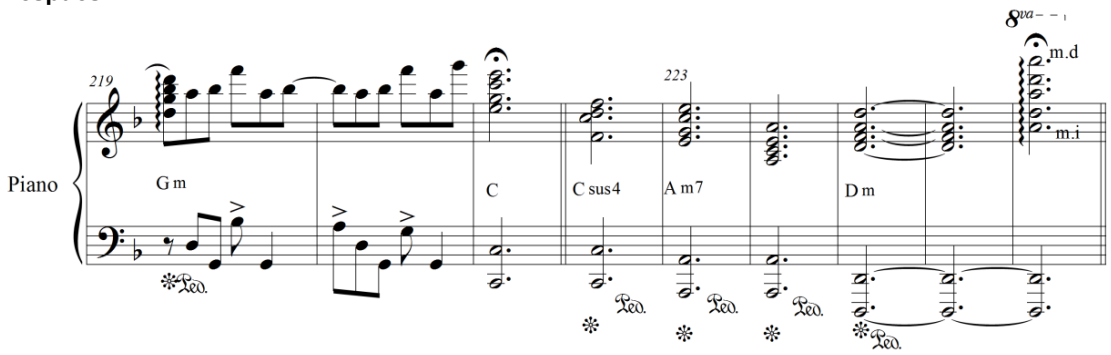


Figura 76. Final versión final

6.4 CRISTALES

6.4.1 Preludio.

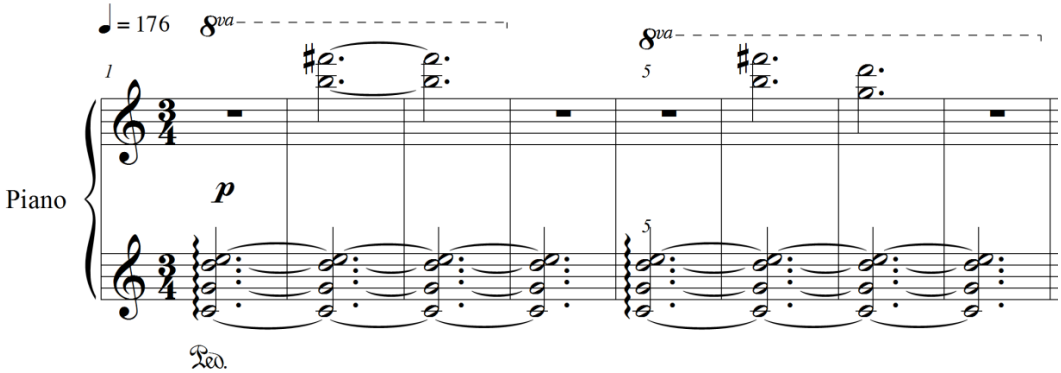


Figura 77. Cristales, preludio

A esta pieza se añadió este preludio el cual en notas largas prepara al oyente hacia el tipo de armonías de va a escuchar presentes dentro de la pieza, también por su cualidad rítmica basada en notas largas sitúa al oyente en un punto de partida sobre el cual el compositor más adelante desplegará el abanico de posibilidades rítmicas que usa en esta pieza. Además los campanazos dados por las notas agudas en intervalo de quintas sugieren una descripción de la imagen de destellos que dan los cristales. (fig. 126)

6.4.2 Exposición del tema.

Antes



Figura 78. Cristales, exposición del tema primera versión

Se sustituyó el acompañamiento de vals de la primera versión por un tipo de acompañamiento en arpegio que le da una mejor introducción a la pieza y que sugiere al oyente un contexto de tranquilidad y calma en el que se empieza a desarrollar la pieza. (fig. 127 y 128)

Después

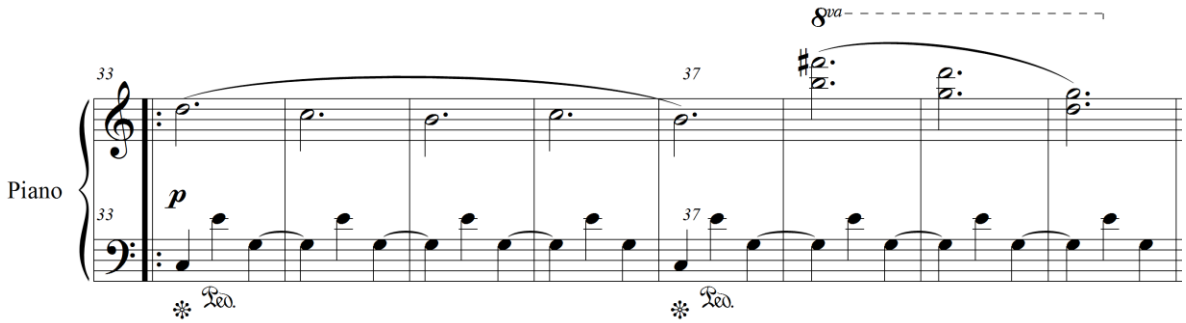


Figura 79. Cristales, exposición del tema versión final

6.4.3 Frase consecuente.

Antes



Figura 80. Cristales, frase consecuente primera versión

Conserva la misma intensión de la frase anterior manteniendo el discurso melódico dentro de esa calma sugerida por los acordes en arpegio y las notas largas de la melodía. (fig. 129 y 130)

Después

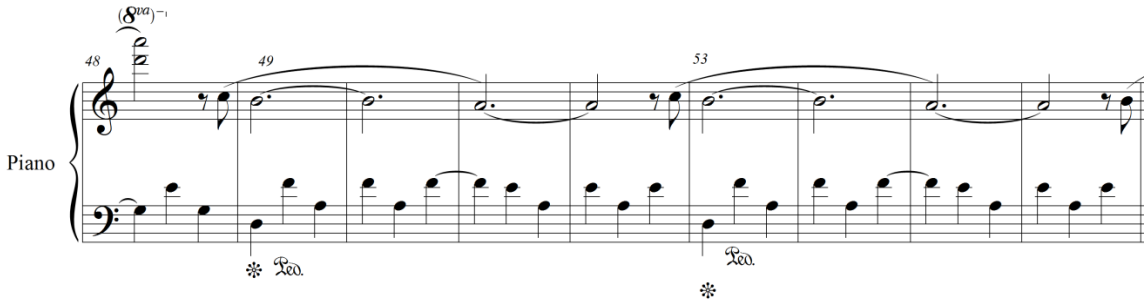


Figura 81. Cristales, frase consecuente versión final

6.4.4 Final de sección.

Antes

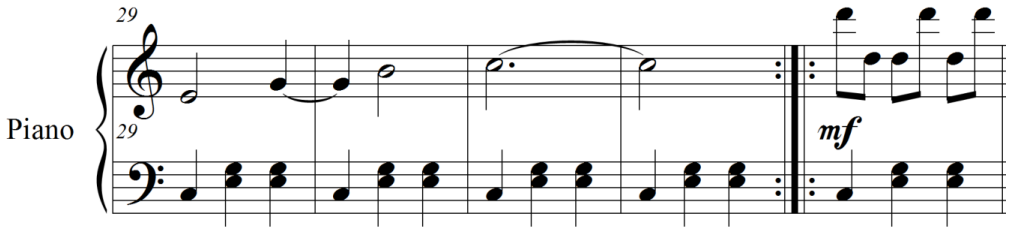


Figura 82. Cristales, final de sección primera versión

Cada final de sección en la obra está marcado por este ascenso melódico, en la versión final este ascenso es tocado en bloques de acordes mientras la mano

izquierda llena rítmicamente los espacios dejados por las notas largas de la melodía. (fig. 131 y 132)

Después



Figura 83. Cristales, frase consecuente versión final

6.4.5 Primera variación.

Antes

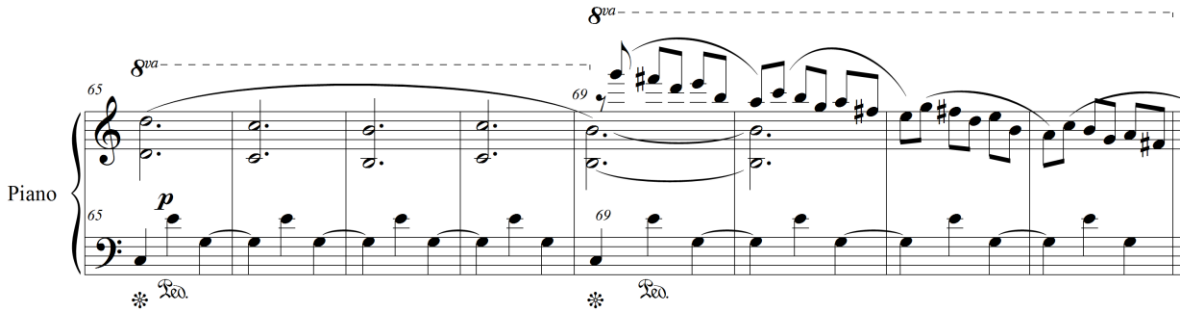


Figura 84. Cristales, primera variación

6.4.6 Segunda variación.

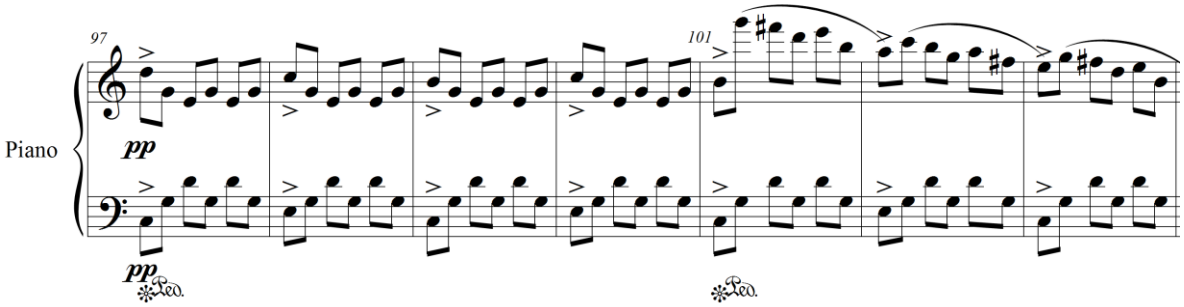


Figura 85. Cristales, segunda variación

6.4.7 Tercera variación.

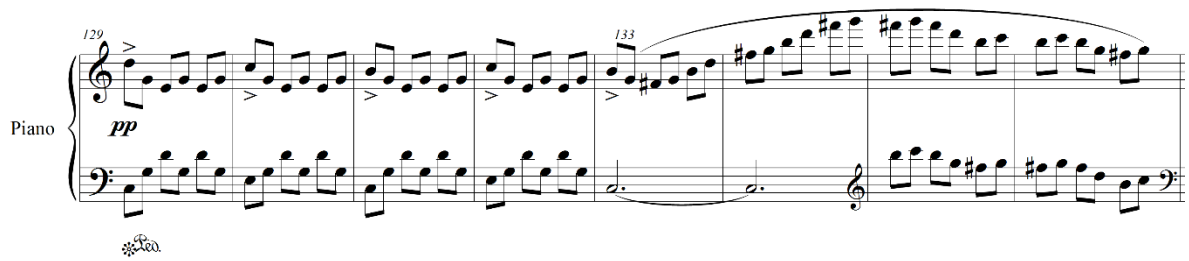


Figura 86. Cristales, tercera variación

Estas tres variaciones no existían en la primera versión de la obra, fueron desarrolladas una vez el compositor definió que la forma de la obra sería la de un tema con variaciones. (fig. 133 ,134,135)

6.4.8 Cuarta variación.

Antes

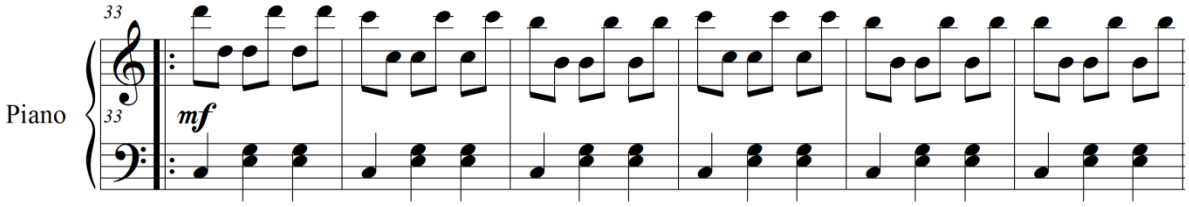


Figura 87 . Cristales, cuarta variación primera versión

Esta fue la primera variación que el compositor hizo del tema de la obra y nació al poco tiempo de la creación del tema, ahora está ubicada dentro de la estructura como cuarta variación y en su acompañamiento sugiere, aunque no totalmente, el ritmo de vals, que vendrá en la sección siguiente. (fig. 136 y 137)

Después

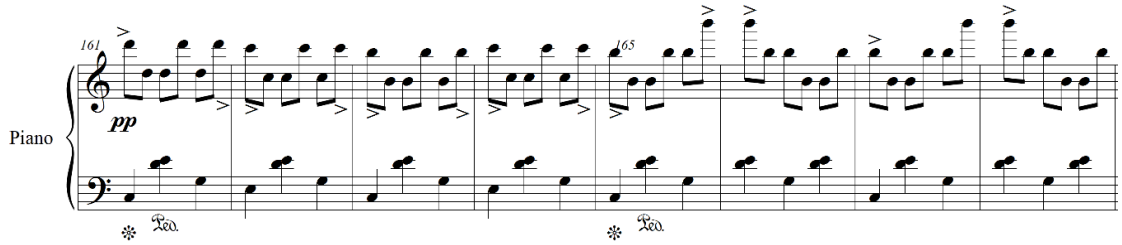


Figura 88. Cristales, cuarta variación versión final

6.4.9 Quinta variación.

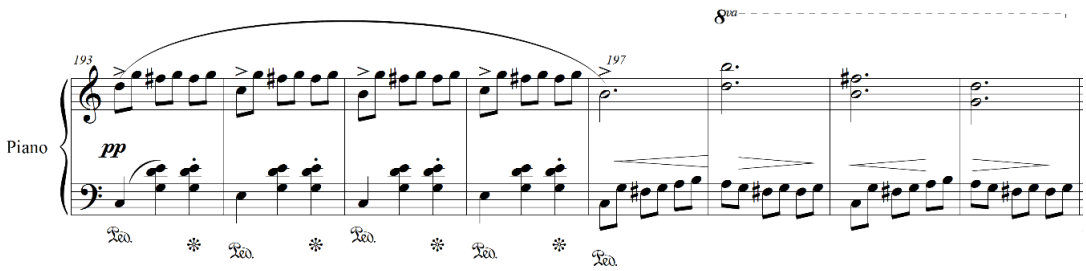


Figura 89. Cristales, quinta variación

Esta quinta y última variación de esta obra no estaba contemplada sino hasta los últimos momentos de trabajo de esta pieza, aquí se presenta claramente en su acompañamiento el ritmo de vals y juega con el intercambio rítmico de las partes entre la mano izquierda y derecha. (fig. 138)

6.4.10 Final.

Antes



Figura 90. Cristales, final primera versión

En la primera versión se utilizaba solamente la frase ascendente característica de cada cambio de sección, en la versión final y tomando en cuenta la variedad de nuevos motivos melódicos que aparecieron en la pieza se le dio la importante tarea de finalizar todo el discurso de la obra a este tema descendente que aparece en la primera variación de la obra. (fig. 139 y 140)

Después

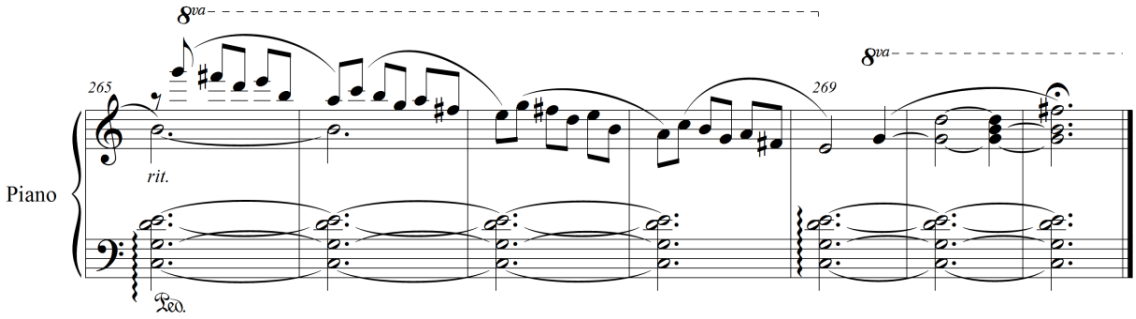


Figura 91. Cristales, final versión final

6.5 EL NIÑO Y LAS MARIPOSAS

6.5.1 Preludio.

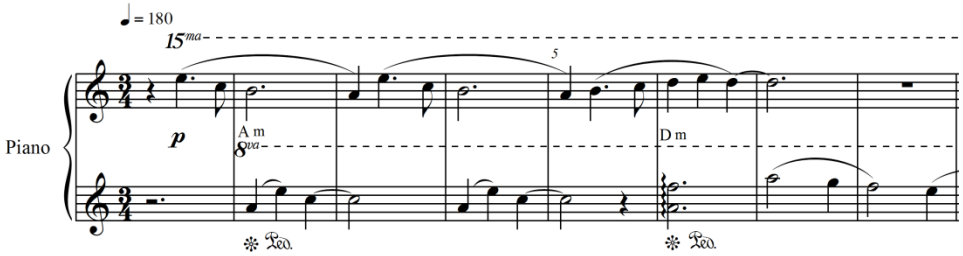


Figura 92. El niño y las mariposas, preludio

En la versión final se agregó este preludio que simula una caja musical, tocando la melodía principal en la octava más aguda del piano y realizando el acompañamiento en arpegios. (fig. 67)

6.5.2 Sección A.

Antes



Figura 93. El niño y las mariposas, Sección A primera versión

Aquí se puede apreciar como en la versión final en la exposición del tema de la sección A, el bajo adquiere mayor movimiento, también se puede observar cómo se agregó una melodía de respuesta en el compás 47 y un acorde de dominante E7 en el compás 49 que le dio una mejor resolución al final de la frase. (fig. 68 y 69)

Después

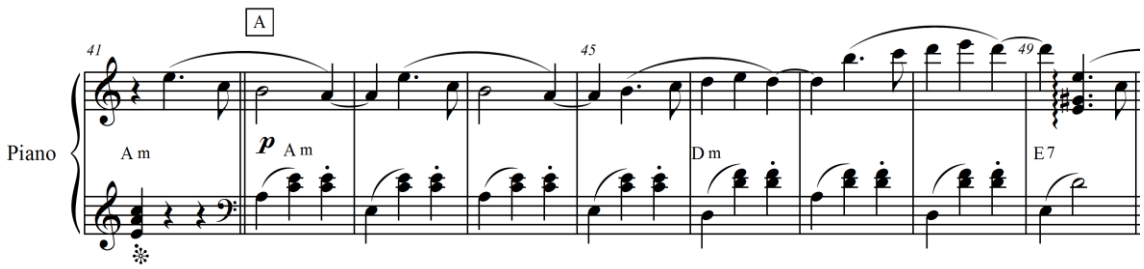


Figura 94. El niño y las mariposas, Sección A versión final

6.5.3 Sección A tercera frase.

Antes



Figura 95. El niño y las mariposas, Sección A tercera frase primera versión

Aquí se puede observar la re armonización de esta frase, la cual en la primera versión tiene solo dos acordes el de F mayor y el de C mayor. En la versión final la sustitución de F mayor por D menor abrió la posibilidad armónica de generar mayor movimiento a la línea melódica del bajo, el uso de líneas de frase también ayuda a comprender mejor el trazo de la línea melódica. (fig. 70 y 71)

Después



Figura 96. El niño y las mariposas, Sección A tercera frase versión final

6.5.4 Sección A quinta frase.

Antes



Figura 97. El niño y las mariposas, Sección A quinta frase primera versión

En la versión final se puede observar cómo a la melodía le siguen unas respuestas melódicas idénticas que están escritas una octava más arriba y llenan los espacios dejados por las notas largas de la melodía. (fig. 72 y 73)

Después



Figura 98. El niño y las mariposas, Sección A quinta frase versión final

6.5.5 Variación.

Antes



Figura 99. El niño y las mariposas, variación primera versión

Aquí se observa cómo se agregó una melodía escrita en figuras de blanca con punto que va debajo de las corcheas tocadas por la mano derecha. También como mejora la disposición de los acordes y la línea melódica del bajo. (fig. 74 y 75)

Después

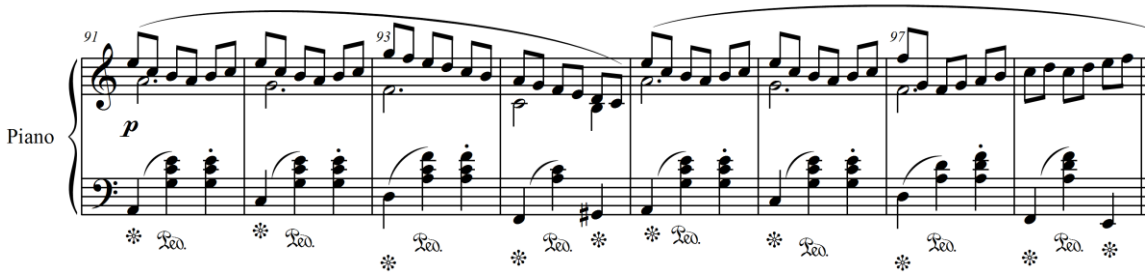


Figura 100. El niño y las mariposas, variación versión final

6.5.6 Final de la sección A.

Antes



Figura 101. El niño y las mariposas, final de la sección A primera versión

Obsérvese aquí como en la versión final se agregó una escala cromática descendente para llenar el espacio dejado por la nota *re#* del compás 83. Además se extendió la frase cadencial de dominante del compás 88, dándole mayor expresión melódica a la pieza. (fig. 76 y 77)

Después



Figura 102. El niño y las mariposas, final de la sección A versión final

6.5.7 Sección B.

Antes



Figura 103. El niño y las mariposas, sección B primera versión

Aquí se puede observar cómo se extendió la primera nota con la que inicia esta sección para darle mayor protagonismo al cambio rítmico del acompañamiento, y

también como se cambió la disposición de los acordes para darle un papel melódico al bajo. (fig. 78 y 79)

Después

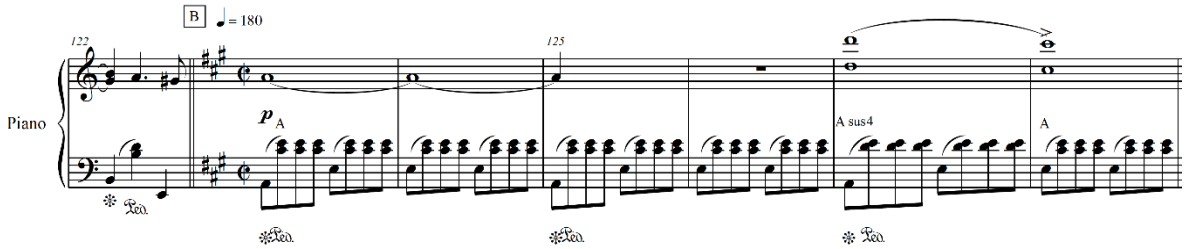


Figura 104. El niño y las mariposas, sección B versión final

6.5.8 Cadencia final de la sección B.

Antes



Figura 105. El niño y las mariposas, cadencia final sección B primera versión

Por su naturaleza el piano no puede mantener por mucho tiempo la duración de un sonido, por eso imaginar la melodía tocada en otro instrumento nos permite entender la duración correcta de cada nota. Aquí se puede observar cómo se decidió alargar la nota *re* que resuelve la frase anterior. Como se mejoró la distribución de los acordes acompañantes y como se creó una cadencia final que modula nuevamente a la tonalidad de Am. (fig. 80 y 81)

Después

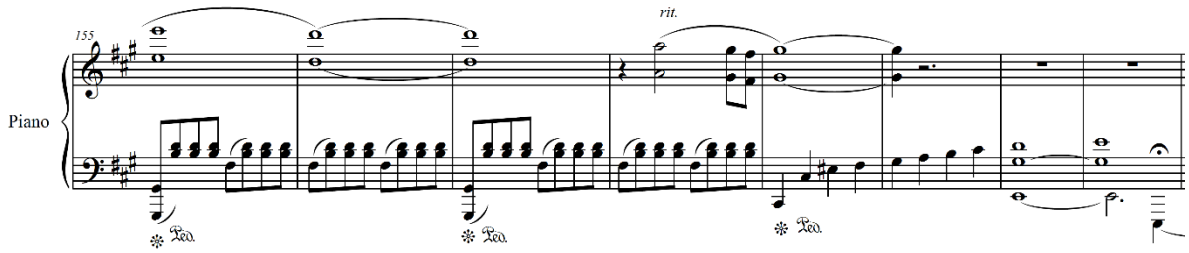


Figura 106. El niño y las mariposas, cadencia final de la sección B versión final

6.5.9 Re-exposición de A.

Antes



Figura 107. El niño y las mariposas, re exposición de A primera versión

Aquí se puede apreciar cómo se dobló la melodía con el empleo de intervalos de octava y de tercera, también como se le dio mayor movimiento a la línea melódica del bajo al cambiar la disposición de las notas de los acordes acompañantes. (fig. 82 y 83)

Después

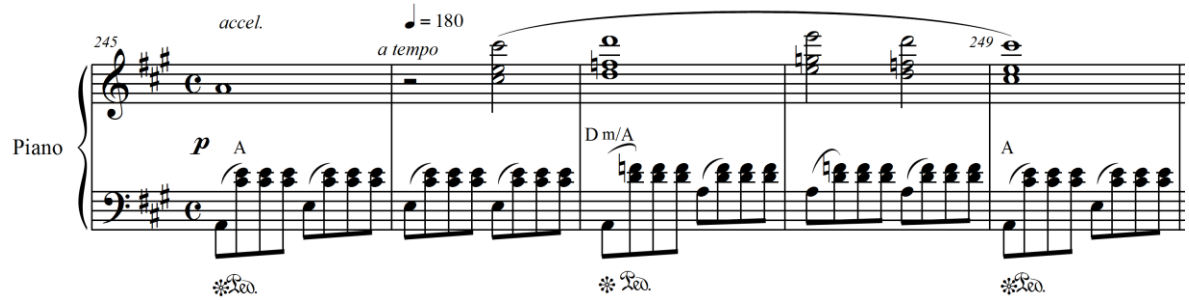


Figura 108. El niño y las mariposas, re exposición de A versión final

6.5.10 Final.

Antes

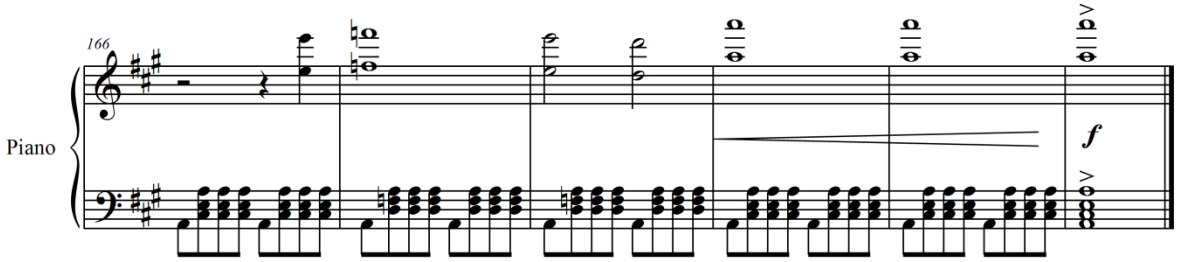


Figura 109. El niño y las mariposas, final primera versión

Además del doblaje de voces en intervalo de terceras y de octava, se agregó al final una línea melódica descendente en el bajo, usando la escala pentatónica de la mayor y un arpegio rasgado en el último compás tocado en la quinta octava del piano. (fig. 84 y 85)

Después

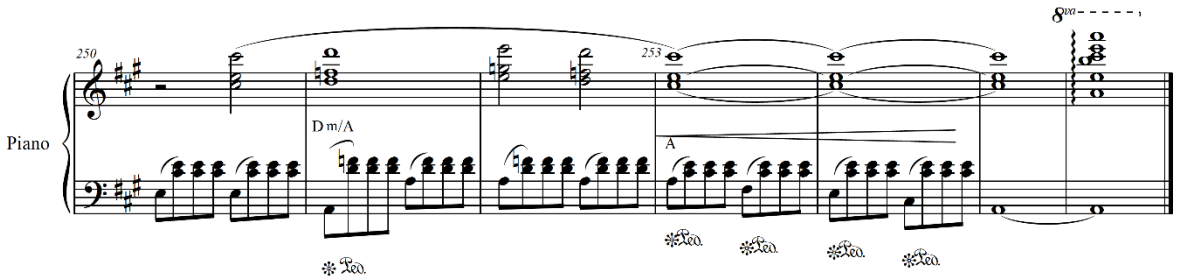


Figura 110. El niño y las mariposas, final versión final

6.6 EVA DE LA NOCHE

6.6.1 Preludio.



Figura 111. Eva de la noche, preludio

A esta pieza se le agregó un preludio, el cual expone en arpegios la armonía que vendrá en la exposición del tema. (fig. 86)

6.6.2 Introducción.

Antes

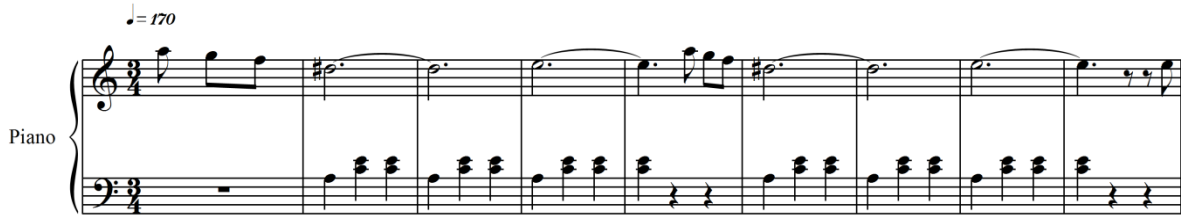


Figura 112. Eva de la noche, introducción primera versión

Aquí se puede observar cómo en la versión final se sustituyó el A menor por el F7 corrigiendo la disonancia que se producía entre la nota *re#* de la melodía y la nota mi natural del acorde acompañante, enriqueciendo la armonía de la pieza y la línea melódica del bajo. (fig. 88)

Después

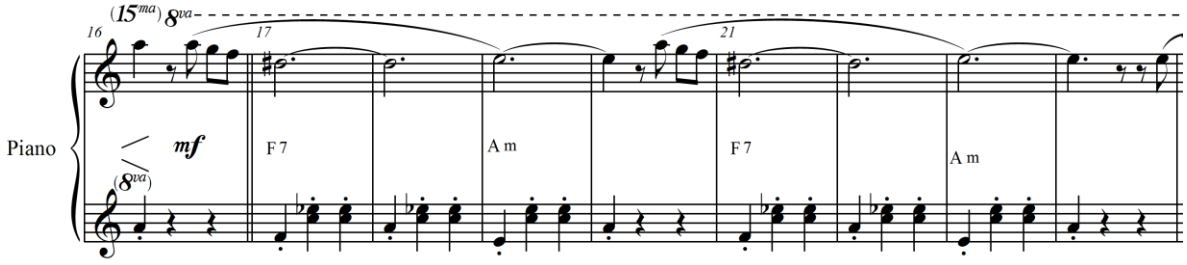


Figura 113. Eva de la noche, introducción versión final

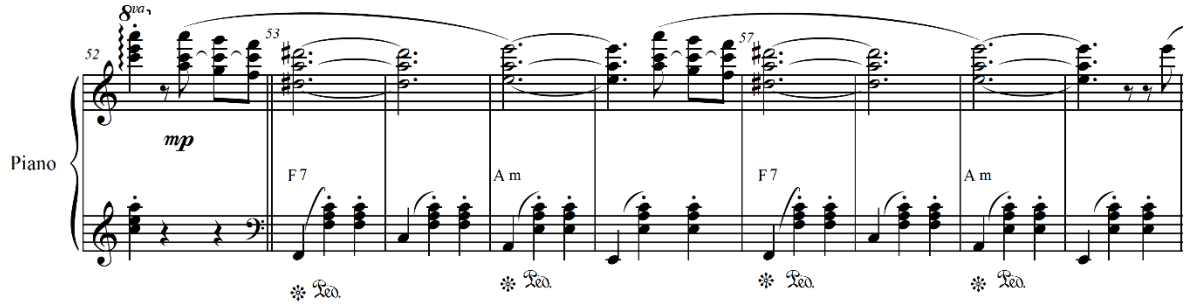


Figura 114. Eva de la noche, estribillo versión final

Ahora es en el compás 52 en donde inicia la sección A, con el estribillo tocado en doblaje con intervalo de octava, terceras o cuartas según correspondiera. (fig. 89)

6.6.3 El tema.

Antes



Figura 115. Eva de la noche, el tema primera versión

Aquí podemos observar como la melodía del tema ha sido doblada en intervalos de octava y de tercera, cuarta o quinta según correspondiera. También se aprecia cómo cambia la disposición de los acordes que acompañan a la melodía y la línea melódica del bajo. (fig. 90 y 91)

Después

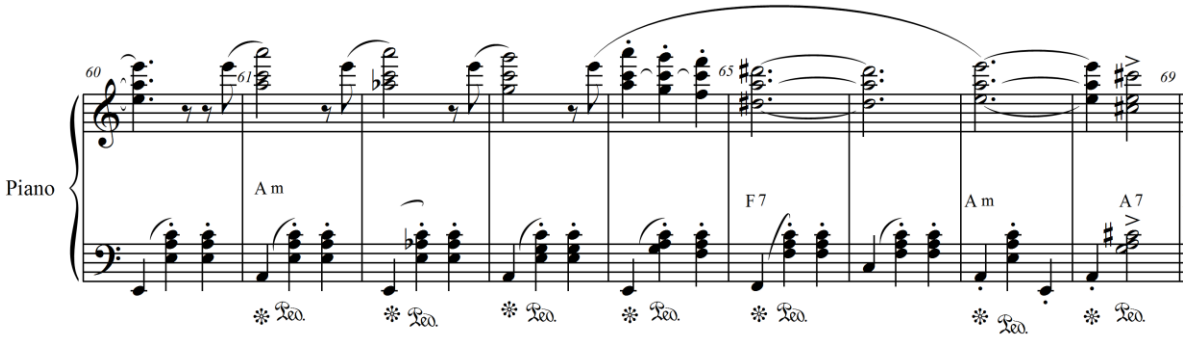


Figura 116. Eva de la noche, el tema versión final

6.6.4 Segunda frase.

Antes



Figura 117. Eva de la noche, tema consecuente primera versión

Aquí podemos observar el doblaje de la melodía con intervalos de octava, de tercera, cuarta o quinta según correspondiera, también como se armonizó, se cambió la disposición de los acordes que llevan el ritmo de vals y mejoro la línea melódica del bajo. (fig. 92 y 93)

Aquí podemos observar el doblaje de la melodía con intervalos de octava, de tercera, cuarta o quinta según correspondiera, también como se armonizó, se cambió la disposición de los acordes que llevan el ritmo de vals y mejoro la línea melódica del bajo. (fig. 92 y 93)

Aquí podemos observar el doblaje de la melodía con intervalos de octava, de tercera, cuarta o quinta según correspondiera, también como se armonizó, se cambió la disposición de los acordes que llevan el ritmo de vals y mejoro la línea melódica del bajo. (fig. 92 y 93)

Después

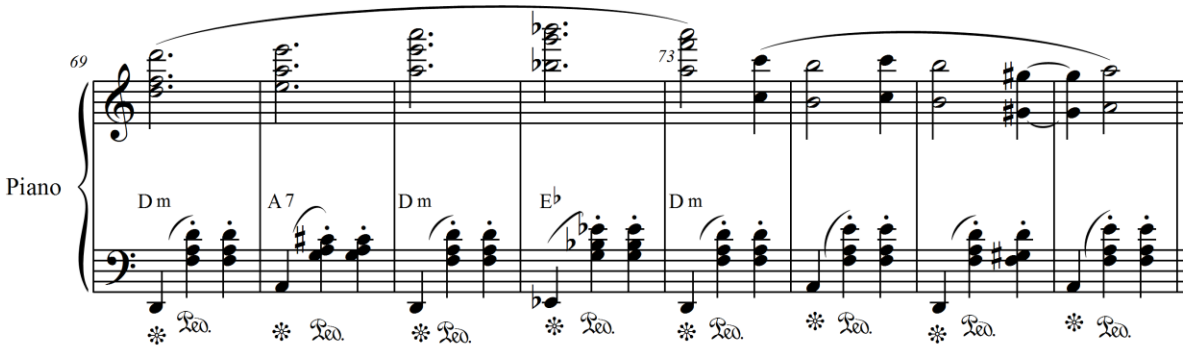


Figura 118. Eva de la noche, el tema consecuente versión final

6.6.5 Sección C.

Antes

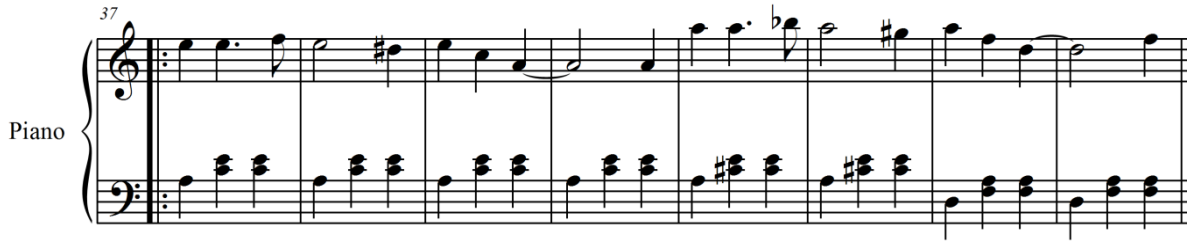


Figura 119. Eva de la noche, sección C primera versión

Aquí podemos observar como la melodía adquiere mayor fuerza con el doblaje de la melodía en intervalos de octava, y como mejoró también la línea melódica del bajo gracias a la nueva disposición de los acordes. (fig. 94 y 95)

Después

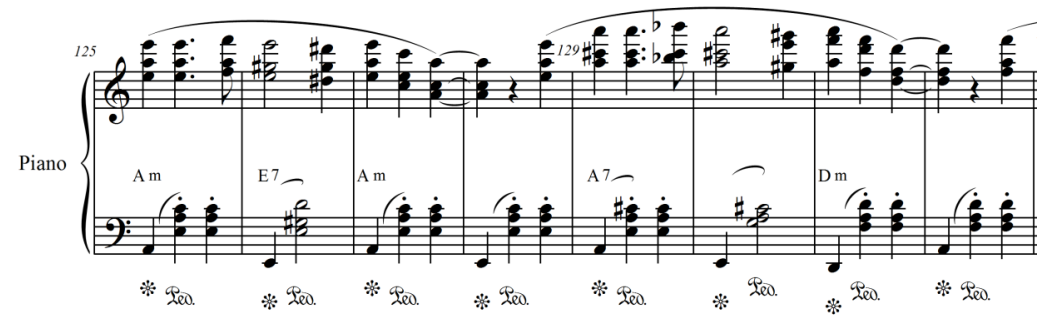


Figura 120. Eva de la noche, sección C versión final

6.6.6 Final.

Antes



Figura 121. Eva de la noche, sección final primera versión

Aquí se aprecia también como el recurso del doblaje melódico y la independencia melódica del bajo se usaron para dar mayor contundencia al final de la pieza. (fig. 96 y 97)

Después

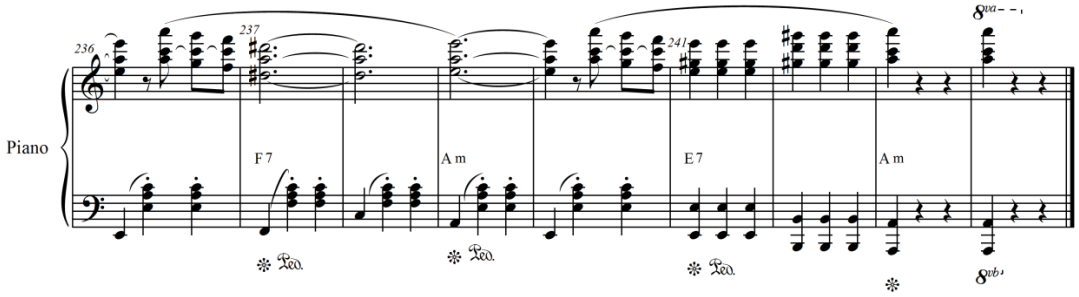


Figura 122. Eva de la noche, sección final versión final

6.7 INTI RAYMI

6.7.1 Sección A.

Antes

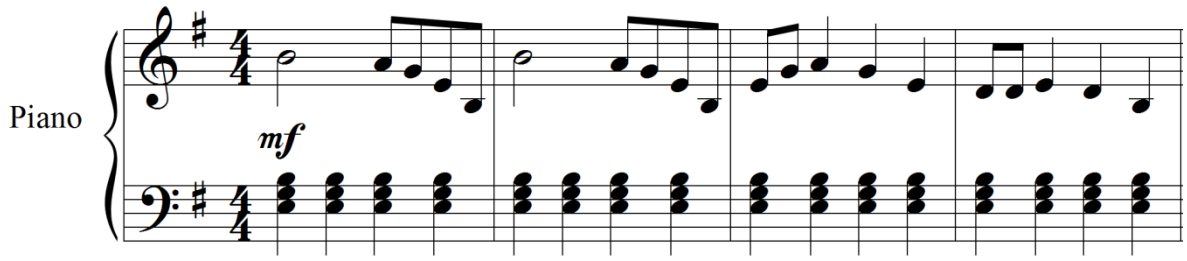


Figura 123. Inti raymi, sección A primera versión

Aquí podemos apreciar como mejoro la adaptación del ritmo raymi para ser tocado por la mano izquierda, y como los acentos procuran simular el ritmo del bombo andino, mientras la mano derecha toca melodía empleando en su doblaje el intervalo de quintas paralelas. (fig. 141 y 142)

Después

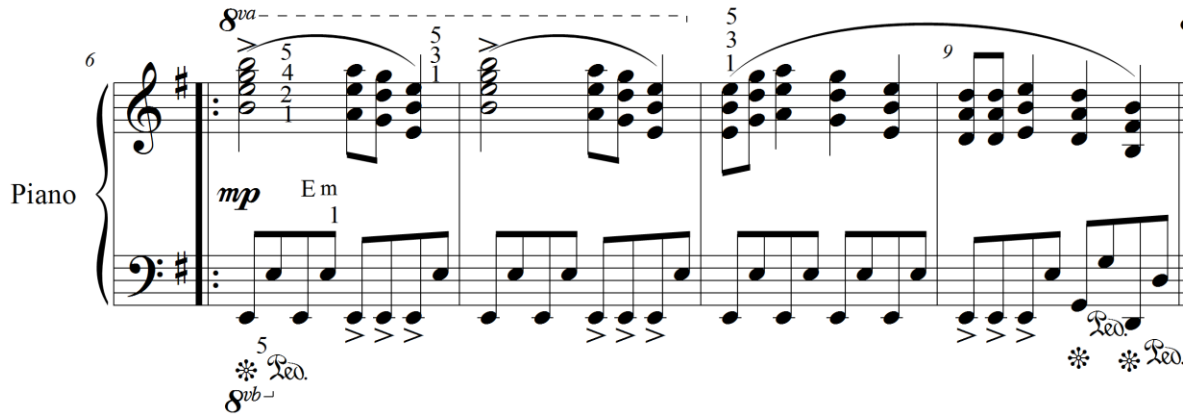


Figura 124. Inti raymi, sección A versión final

6.7.2 Sección B.

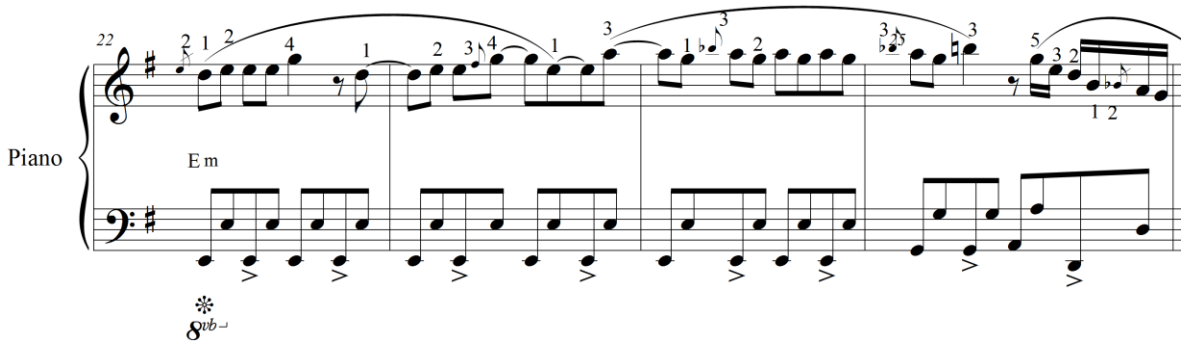


Figura 125. Inti raymi, Sección B

La melodía de esta sección que contrasta en su material melódico con la primera sección se agregó después de concebida la primera versión de la pieza y se debe a que esta melodía del tipo folk norteamericano la desarrollo Tim o Conell un cantautor norteamericano amigo del compositor. (fig.143)

6.7.3 Sección C.

Antes

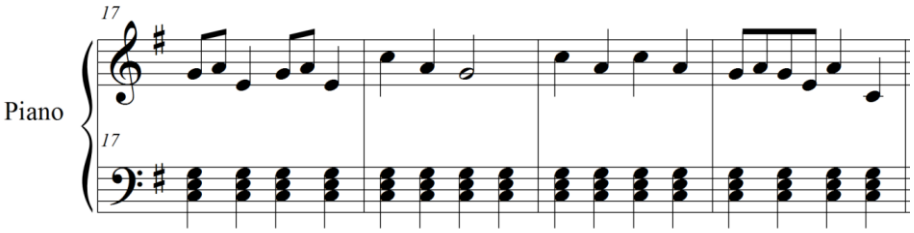


Figura 126. Inti raymi, sección C primera versión

Aquí podemos observar como también se trabajó de la misma manera la sección C que es la continuación del discurso tradicional planteado en la sección A. (fig. 144 y 145)

Después



Figura 127. Inti raymi, Sección C versión final

6.7.4 Sección D.

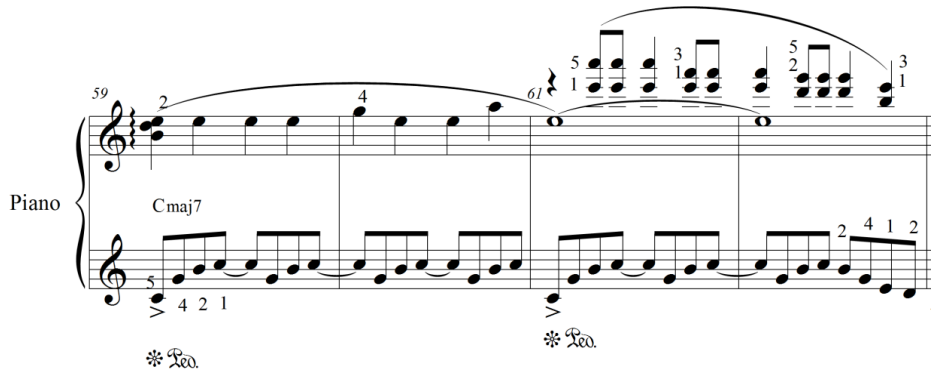


Figura 128. Inti raymi, Sección D

Esta sección que podemos oír presente en la versión final de la pieza es una adaptación de un canto en lengua inga que se realizó en una versión de esta pieza que se encuentra grabada en el álbum llamado Surestar, de la agrupación Bambarabanda y cuyo link de escucha podemos encontrar en el capítulo referido a estado de la obra. (fig. 146)

6.7.5 Final.

Antes

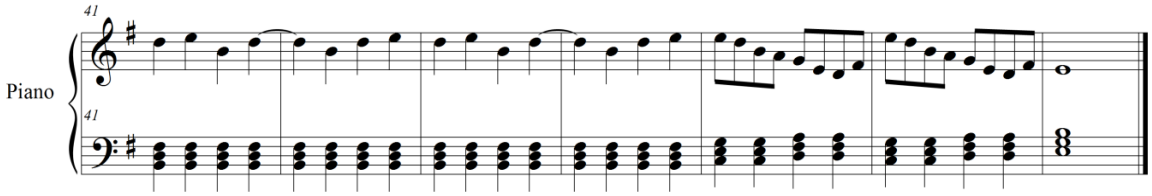


Figura 129. Inti raymi, final primera versión

Esta opción de final fue remplazada por la que se muestra en la imagen de abajo en la que un ascenso melódico desde el compás 130 lleva a la pieza a su resolución en el acorde de Am, y finalmente a su conclusión al tocar la nota *la* en el extremo inferior y superior del piano. (fig. 147y 148)

Después

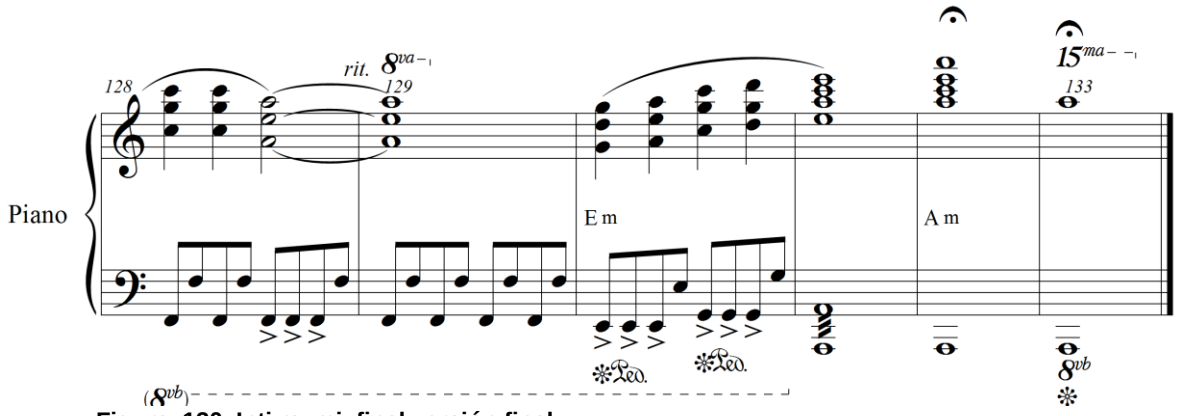


Figura 130. Inti raymi, final versión final

6.8 LIMPIA BAMBARITA

6.8.1 Introducción.

Antes



Figura 131.Limpia bambarita, introducción primera versión

La falta de riqueza rítmica de esta primera versión ocasionada por la coincidencia del bajo tocado en cada primer tiempo del compás fué cambiada en la versión final. El arpegio ascendente de la mano derecha fué sustituido por la exposición del tema principal tocado en la cuarta octava del piano, al cual la mano izquierda acompaña tocando una variación del arpegio de la primera versión, esta vez

agregando notas en segundos y terceros tiempos de cada compás, para complementar rítmica y armónicamente todos los espacios. (fig. 110 y 111)

Después

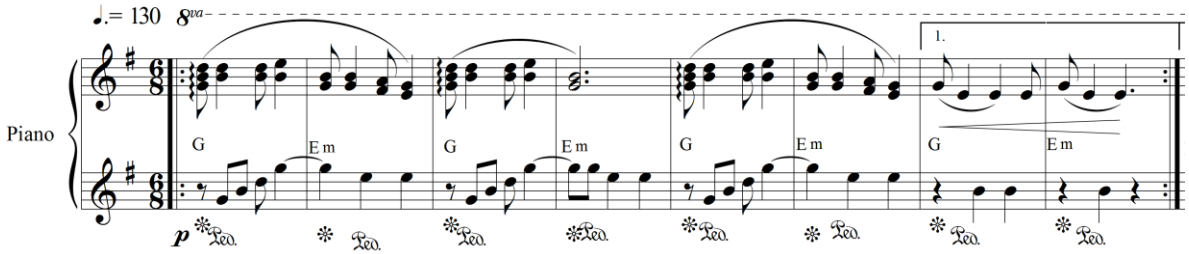


Figura 132. Limpia bambarita, introducción versión final

6.8.2 Sección A.

Antes



Figura 133. Limpia bambarita, sección A primera versión

Aquí se observa el doblaje de la melodía con el empleo de intervalo de octava y de terceras o cuartas según lo requería, también se separó una octava más las notas del acorde con las del bajo buscando así que la exposición melódica tuviera más contundencia tanto en ritmo como en melodía. (fig. 112 y 113)

Después

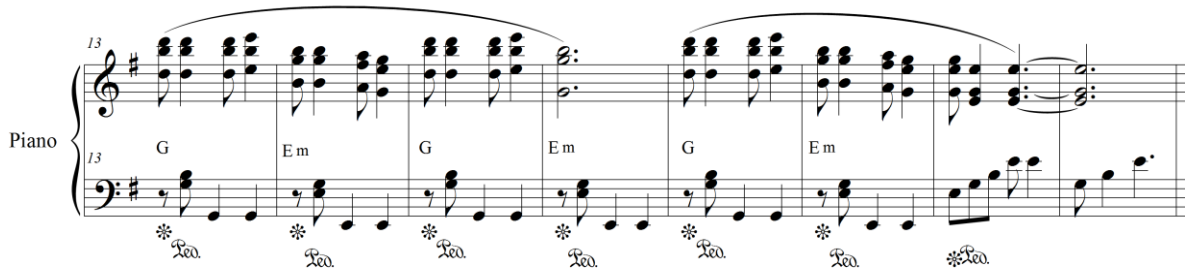


Figura 134. Limpia bambarita, sección A versión final

6.8.3 Sección A Tema b.

Antes



Figura 135. Limpia bambarita, sección A tema b primera versión

Al igual que en ejemplo anterior el doblaje melódico y el mejoramiento del acompañamiento rítmico jugaron aquí un papel importante. (fig. 114 y 115)

Después

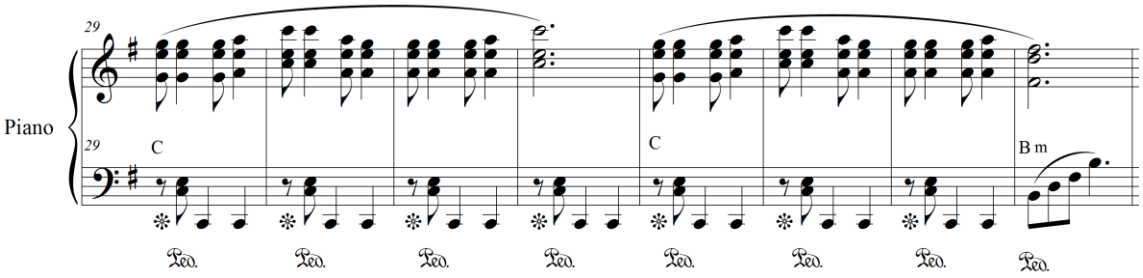


Figura 136. Limpia bambarita, sección A tema b versión final

6.8.4 Sección omitida.



Figura 137. Limpia bambarita, sección omitida

Los compases de esta sección fueron borrados de la versión final, pero podemos escucharlos en la versión grabada por bambarabanda, siguiendo uno de los enlaces mencionados en la tabla que se refiere al estado de las piezas, el compositor se decidió por hacer de esta versión una pieza de música totalmente tradicional, alejándola así de otras influencias. (fig.116)

6.8.5 Final.

Antes



Figura 138. Limpia bambarita, final primera versión

El empleo de octavas en la melodía hizo que esta versión del final tuviera la contundencia requerida por la pieza en el final. (fig. 117 y 118)

Después

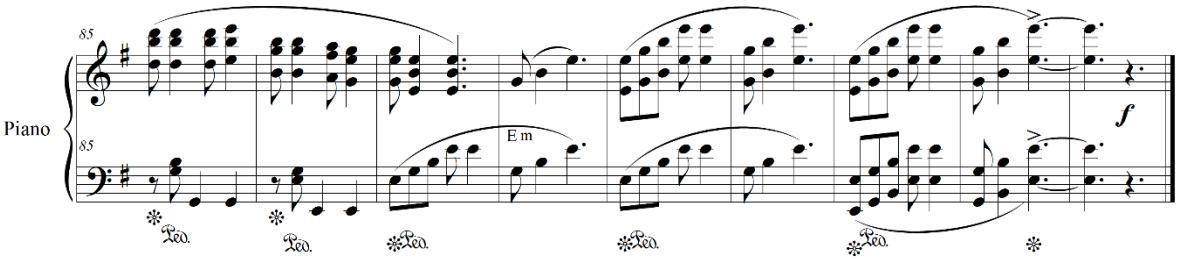


Figura 139. Limpia bambarita, final versión final

6.9 VALS PARA UNA ESCENA

6.9.1 Sección A.

Antes



Figura 140. Vals para una escena sección A primera versión

Aquí se puede apreciar como en la versión final se cambió el orden de las notas del motivo que da inicio a la primera frase, esto para evitar disonancias en los tiempos fuertes del compás que no correspondían con la armonía. También como se agregó en el acompañamiento un arpegio ascendente en figuras de semicorchea, como se enriqueció la armonía usando extensiones de 9na y 11ava, y usando la sustitución por tritono del acorde de E7 en el compás 4. (fig. 57 y 58)

Después

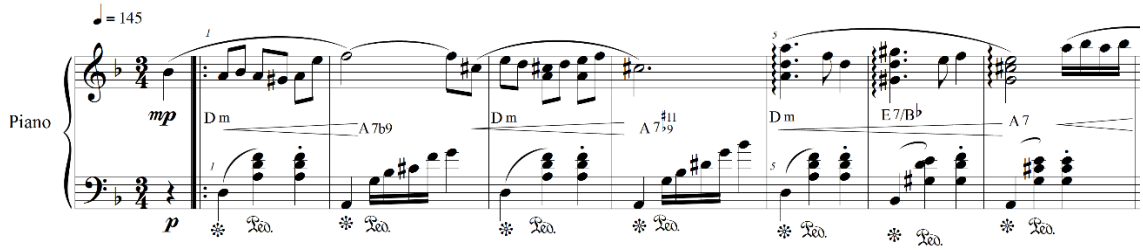


Figura 141. Vals para una escena, sección A versión final

6.9.2 Sección B.

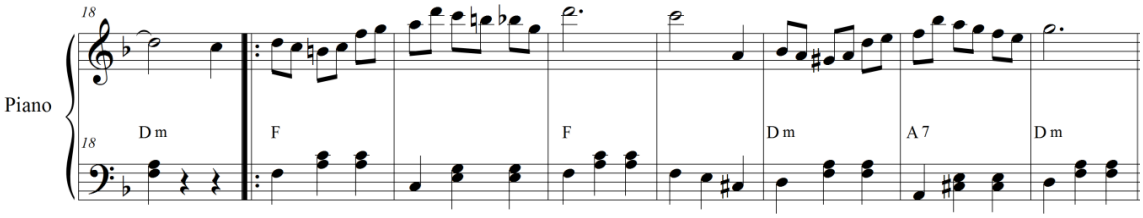


Figura 142. Vals para una escena, sección B primera versión

Aquí se puede observar como en la versión final se ornamentó la melodía cambiando en algunos tiempos la figuración de corcheas por semicorcheas, también como se mejoró el enlace de los acordes del acompañamiento y como se le dió autonomía e importancia a la línea melódica del bajo. (fig. 59 y 60)

Aquí se puede observar como en la versión final se ornamentó la melodía cambiando en algunos tiempos la figuración de corcheas por semicorcheas, también como se mejoró el enlace de los acordes del acompañamiento y como se le dió autonomía e importancia a la línea melódica del bajo. (fig. 59 y 60)



Figura 143. Vals para una escena, sección B versión final

6.9.3 Sección C.



Figura 144. Vals para una escena, sección C primera versión

Aquí se observa cómo se re armonizo la melodía, lo cual le dio mayor movimiento a la línea melódica del bajo y mejoró la disposición y el enlace de los acordes acompañantes. (fig. 61 y 62)

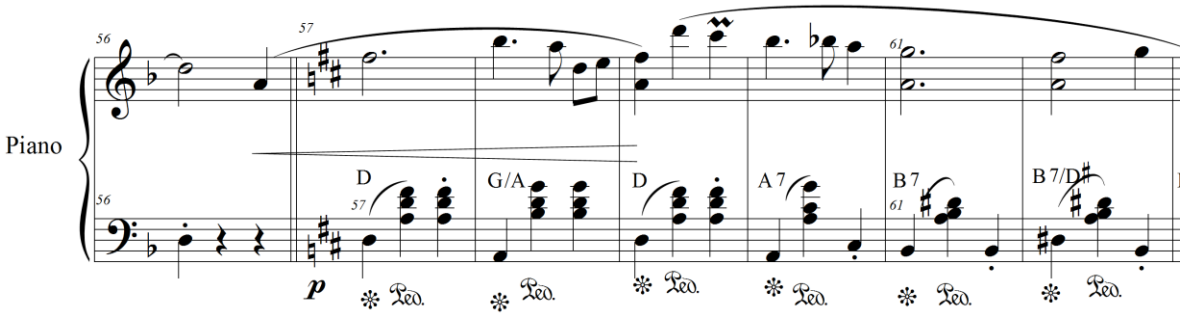


Figura 145. Vals para una escena, sección C versión final

6.9.4 Puente.



Figura 146. Vals para una escena, puente primera versión

Aquí se observa cómo se armonizo la melodía descendente de este puente, también como el empleo de las líneas de frase mejoran la comprensión de la melodía, y como el calderón, las dinámicas y los pedales le aportan mayor interpretación a la obra. (fig. 63 y 64)

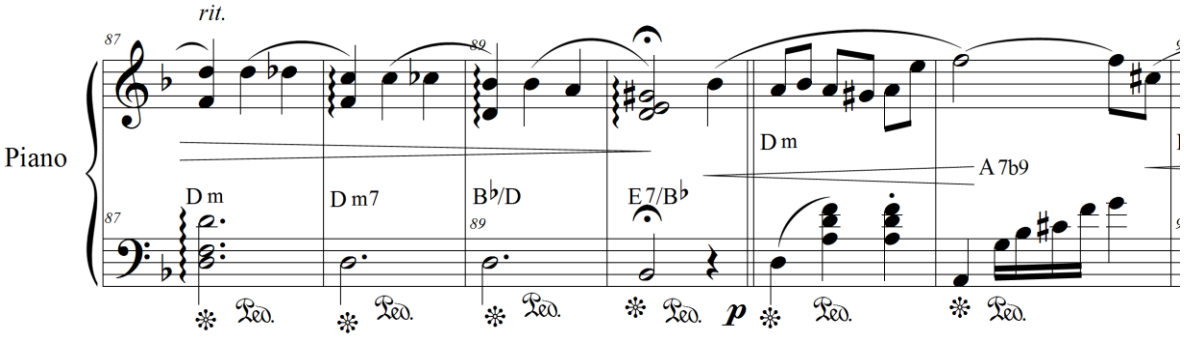


Figura 147. Vals para una escena, puente versión final

6.9.5 Coda.

Antes

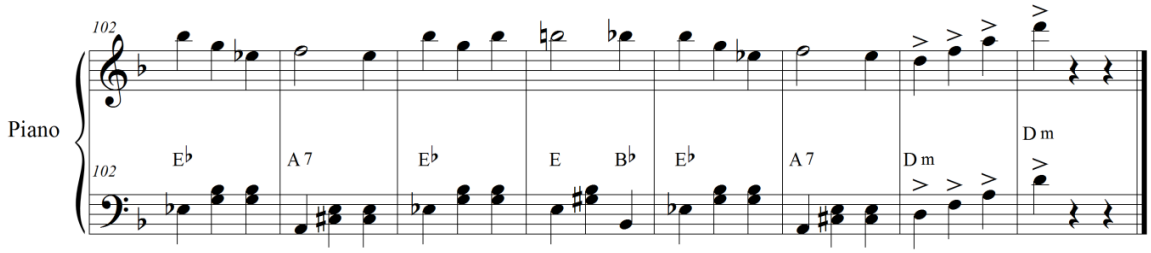


Figura 148. Vals para una escena coda primera versión

Aquí se observa como el empleo de líneas de frase mejora la comprensión de la melodía, y como se mejoró el enlace y la disposición de los acordes.También como se ornamentó la melodía a la cual se añadió una escala cromática descendente y una hexatonal ascendente en figuras de semicorchea. (fig. 65 y 66)

Después



Figura 149. Vals para una escena, coda versión final

6.10 WAIT TIME

6.10.1 Introducción y sección A.

Antes



Figura 150. Wait time, introducción y sección A

Se agregó a manera de introducción un “Turn around” muy típico de este género musical el cual prepara la exposición del tema de la sección A. Se agregaron también signos de dinámicas y pedales que realzan la interpretación de la pieza, y los acordes acompañantes pasaron a tener 4 notas. (fig. 119 y 120)

Después

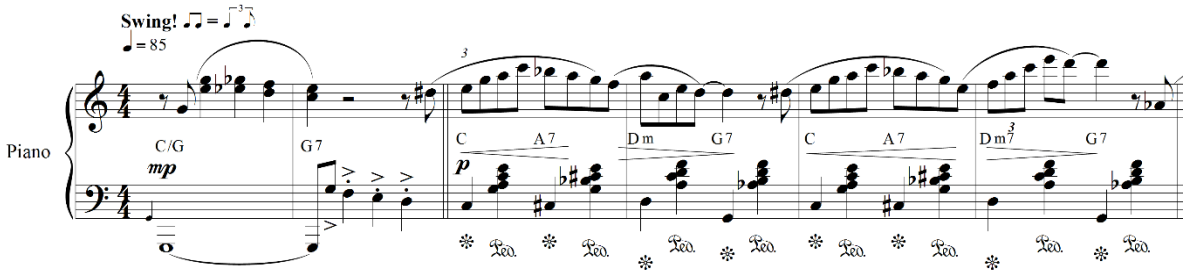


Figura 151. Wait time, introducción y sección A versión final

6.10.2 Nueva sección B.

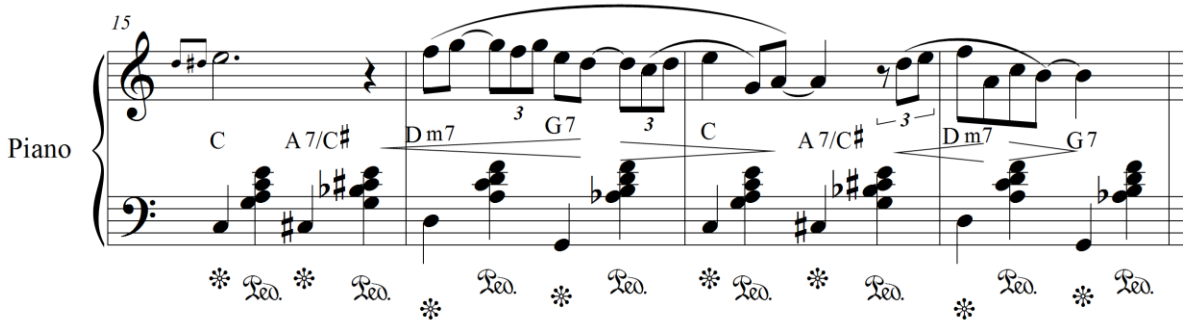


Figura 152. Wait time, nueva sección B

La pieza en un inicio solo contaba con dos secciones; las que ahora son la sección A y la sección C eran en un inicio la sección A y B respectivamente, la inclusión de esta nueva sección B respondió a una necesidad de extender la pieza y darle así una mejor estructura. (fig. 121)

6.10.3 Sección C.

Antes

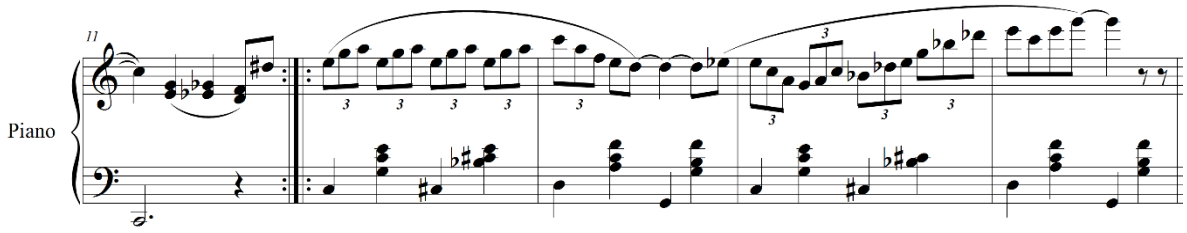


Figura 153. Wait time, sección C primera versión

En esta sección se mejoró la línea melódica y su carácter de improvisación al cambiar la figuración rítmica del compás 49 a semicorcheas, la escritura de los signos de dinámicas también mejoraron la expresividad. (fig. 122 y 123)

Después

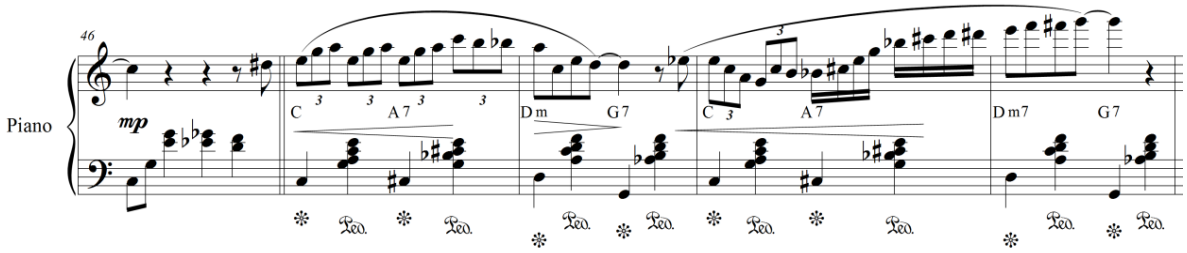


Figura 154. Wait time, sección C versión final

6.10.4 Final y coda.

Antes

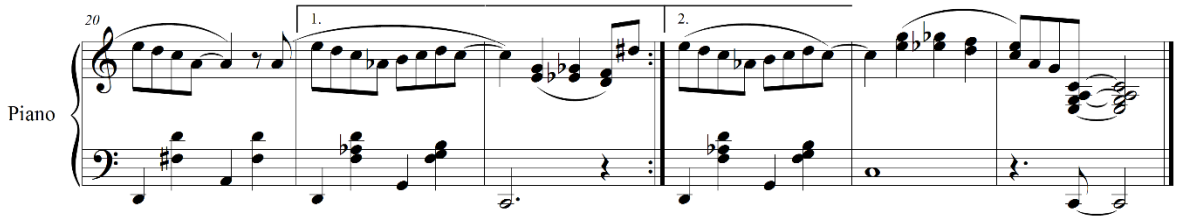


Figura 155. Wait time final y coda primera versión

Después

La pieza podría haber terminado normalmente en el compás 71, pero sin duda estos dos compases de coda agregados al final mejoraron el final general de la pieza. (fig. 124 y 125)

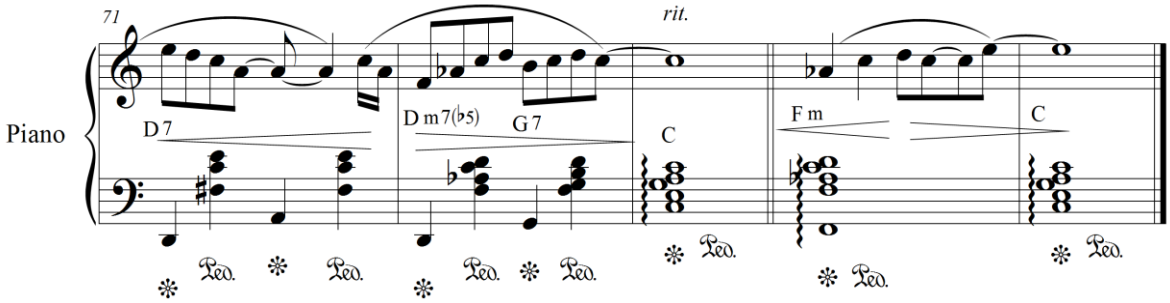


Figura 156. Wait time final y coda versión final

7. LISTA DE OBRAS

1.	ABISAL (Libre)	2:15
2.	ADNABARABMAB (Polka)	5:00
3.	AYA (Son sureño)	6:05
4.	CRISTALES (Vals)	4:48
5.	EL NIÑO Y LAS MARIPOSAS (Vals)	4:25
6.	EVA DE LA NOCHE (Vals)	4:28
7.	INTI RAYMI (Raymi)	4:31
8.	LIMPIA BAMBARITA (Son sureño)	2:30
9.	VALS PARA UNA ESCENA (Vals)	2:39
10.	WAIT TIME (Ragtime)	3:40

Tiempo total: 39.06 aproximado

8. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS PIEZAS

Este análisis musical busca lograr una comprensión en el lector de los elementos que intervinieron dentro composición musical, aunque en su redacción se emplea bastantes términos técnicos, el autor intenta facilitar el texto de tal manera que cualquier persona pueda seguir el hilo de la descripción. El lector debe tener en cuenta que los elementos están muy relacionados entre sí y por eso es necesario abordarlos de forma articulada.

Este análisis comprende básicamente tres aspectos:

La estructura: la cual está representada por una tabla en la que se especifica los datos estructurales más importantes de cada composición como son: número de secciones, numero de compases, las tonalidades de cada sección, temas presentes en cada sección.

El ritmo: El cual da a conocer el nombre del género al que pertenece y a través de un texto y una figura explica cómo se adaptó este ritmo en la pieza en cuestión.

El análisis temático: en el cual se da a conocer las características melódicas de cada pieza musical, que permiten diferenciar una sección de otra y como están presentes en el arreglo musical.

La armonía: La armonía en este trabajo esta analizada desde dos sistemas, recurre al sistema de cifrado americano, el cual está implícito dentro de cada figura y el segundo sistema, el cifrado en números romanos, el cual es utilizado para hablar de funcionalidad armónica.

8.1 ABISAL

Abisal es un término utilizado en la biología marina para referirse a los lugares más profundos del océano. Estas profundidades que oscilan entre 4.000 y 6.000 metros son extremadamente frías y oscuras, debido a la ausencia de luz solar. Aun así se tiene conocimiento de una gran cantidad de seres vivos que habitan estos lugares, con habilidades especiales que les ayudan a adaptarse a este entorno. Esta música busca sumergir al oyente en un abisal, mediante el empleo de un ritmo lento y el uso de armonías que transmiten emociones como la tranquilidad y la incertidumbre; las cuales el autor asocia con el contemplar del agua y la profundidad del abismo.

8.1.1 Ritmo.

Abisal a diferencia de las otras piezas no tiene un patrón rítmico que pueda ser asociado a un género musical o clasificarse dentro de un tipo de danza, por eso para este trabajo se ha clasificado la obra abisal como una pieza de ritmo libre escrita en compás 2/2.

8.1.2 Estructura.

Sección	introducción	A		A’		coda
Temas	a	a	b	a	b	c
Compas	1-8	9-16	17-29	9-16	17-29	30-34
Centro tonal	C					Am
Armonía	modal	modal	Tonal y modal	modal	Tonal y modal	modal

Tabla 5. Abisal, Estructura

8.1.3 Introducción.

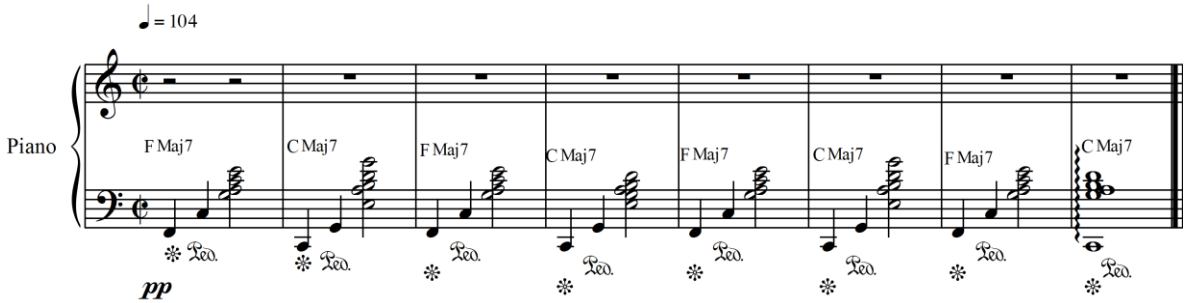


Figura 157. Abisal, introducción

Los ocho compases de la introducción exponen la armonía de sonoridad modal y que más adelante será el piso armónico que acompañará al tema, en estos se aprecian aquí dos funciones tonales, la de subdominante y tónica con los acordes de CMaj7 y FMaj7 ambos con séptima mayor, y que nos refieren al modo jónico y al modo lidio respectivamente, estos acordes tienen agregadas las extensiones de novena en el caso de FMaj7 y de treceava y novena en el caso de C Maj7, y se intercalan en un ritmo armónico de tempo lento que dibuja la mano izquierda con figuras de negra, negra y blanca tocando la tónica, la quinta, y el acorde. (Fig. 157)

8.1.4 Sección A tema a.

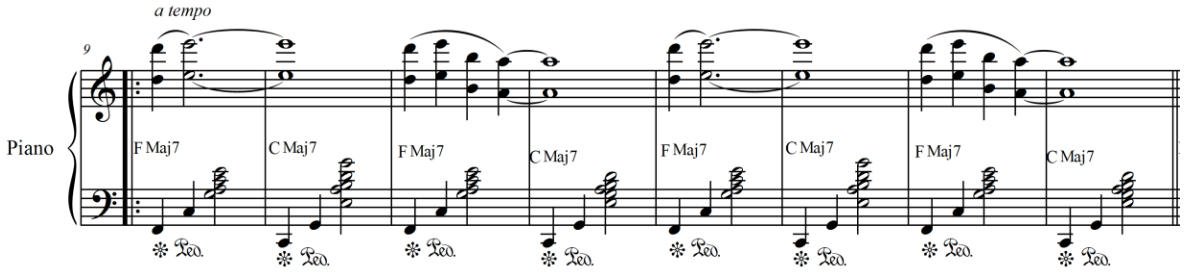


Figura 158.Abisal, sección A tema a

El tema es expuesto en la mano derecha, la primera vez en una sola nota y a la repetición en intervalo de octava, y se conforma de dos motivos. El primero hace la figuración rítmica de negra, blanca con puntillo ligada a redonda, con las notas *re* y *mi*, la sexta y la séptima del acorde de FMaj7, la nota *mi* de larga extensión se vuelve tercera del acorde siguiente. El segundo motivo: de figuración negra, negra, negra, negra ligada a redonda, toca las notas *re, mi, si, la*, son la sexta, la séptima, la onceaba y la décima del acorde de *fa*, la última nota de la frase es *la* y pasa a ser la sexta del acorde de Cmaj7.

La armonía de esta introducción se mueve por el IV y el I grado de la tonalidad de C mayor. El modo mayor de estos acordes con séptima mayor, el color agregado con las extensiones de novena en el acorde y la ausencia de un acorde dominante que provoque mayor tensión, producen una sensación de relajación y tranquilidad en esta sección de la pieza. (Fig. 158)

8.1.5 Sección A tema consecuente.

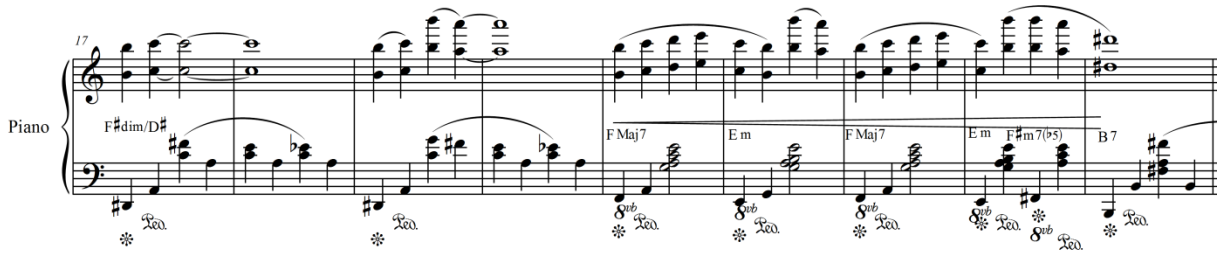


Figura 159. Abisal, sección A tema consecuente

Los primeros cuatro compases tocan los dos motivos rítmicos expuestos anteriormente, ahora con las notas *si, do, si, do, si, la*, y acompañados por el

acorde de F# disminuido en el que aparece el intervalo de tritono entre las notas *re# y la*, esto genera tensión dominante, sugieren que se trata de un punto de mayor clímax en la pieza, también la mano izquierda ha aumentado el ritmo subdividiendo el pulso en negras, que dibujan una melodía en su nota superior, *fa#, mi, fa#, sol#.*(Fig.159)

8.1.6 Final de sección A.

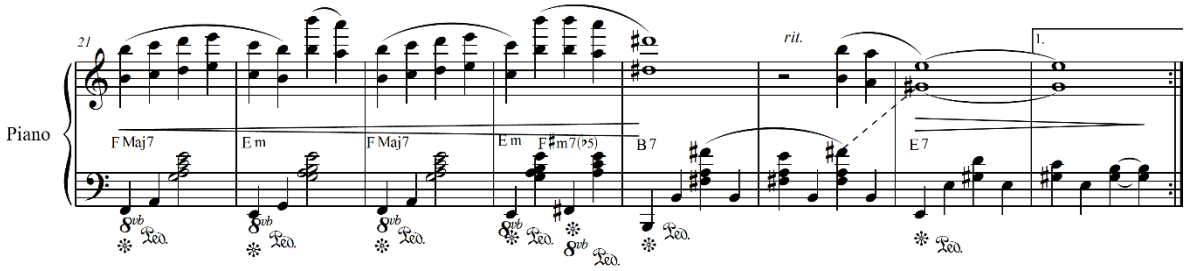


Figura 160. Abisal, final de sección A

La armonía de los compases 21 al 23 nos refieren al inicio, sin embargo en el compás 24 se retoma nuevamente el carácter de tensión el cual lleva a la progresión armónica hacia B7 la dominante de E, inmediatamente E se vuelve acorde dominante de Am menor, al incluir la 7ma menor, para retornar de nuevo a la armonía inicial FMaj7, acorde usado como sustituto de Am. (Fig. 160)

8.1.7 Final.

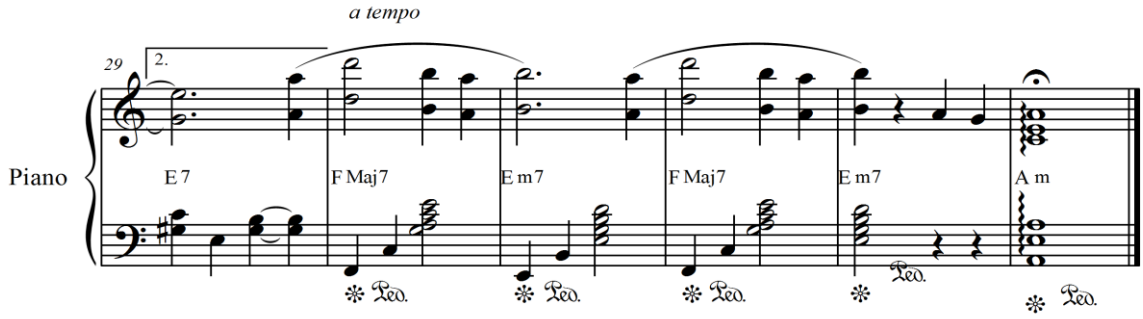


Figura 161. Abisal, final

Dos frases de inicio anacrúsico, negra, blanca, negra, negra, blanca con puntillo, tocan las notas *la- re -si –la- si* encargadas de llevar a la pieza hacia el final. La segunda frase toca nuevamente las notas de la primera con la diferencia de que hace un silencio después de tocar la nota *si*, el cual genera un espacio incierto

comparable a una pregunta que es finalmente resuelta con las notas *la -sol –la*, resolviendo finalmente a la tonalidad de Am. (Fig. 161)

8.2 ADNABARABMAB

Esta es una pieza inspirada en la polka, un ritmo tradicional de la música popular europea. Nació como un reto personal en el cual el compositor buscaba reproducir un género musical foráneo desde su propio conocimiento musical. El resultado es una obra que tiene la vitalidad rítmica de la polka y rasgos melódicos característicos de las músicas balcánicas. El nombre dado a esta pieza es un juego de palabras; es la inversión de la palabra bambarabanda, nombre de una reconocida agrupación local que ha incluido dentro de su repertorio una versión de esta música.

8.2.1 Ritmo.

Patrón rítmico de la polka



Figura 162. Adnabarabmab patrón rítmico de la polka

Adaptación del ritmo al piano:

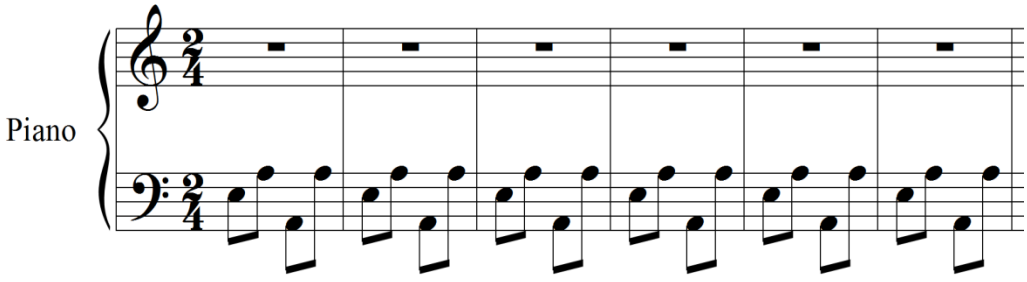


Figura 163. Abnabarabmab, adaptación del ritmo al piano

8.2.2 Estructura.

Sección	intro	A	B	C	A	B	C	D	puente	B	Coda
compás	1-8	9-28	29-52	53-80	9 - 28	29-52	53-80	81-124	125-128	129-164	165-221
Tonalidad	Am										

Tabla 6. Estructura Adnabarabmab

8.2.3 Introducción.

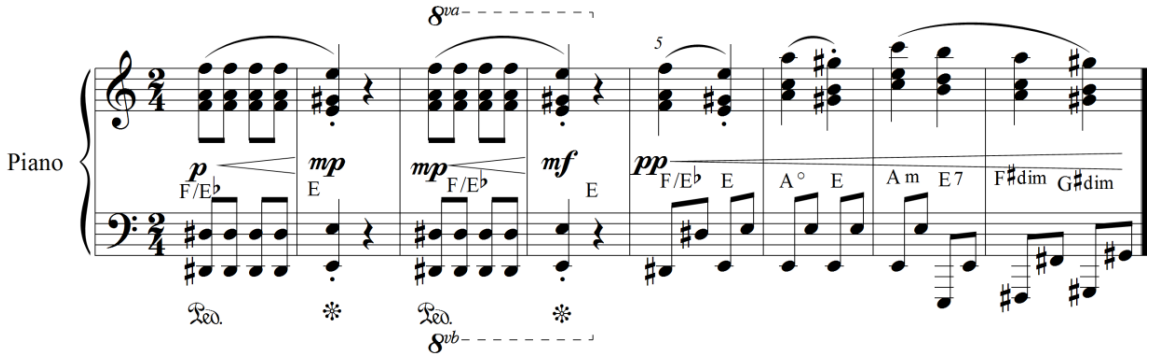


Figura 164. Adnabarambmab introducción

Las dinámicas de frase presentes nos ayudan a entender la frase ternaria usada en esta introducción, la primera semifrase toca el motivo de cuatro corcheas negra, en los dos primeros compases, la segunda frase en los compases 3 y 4 repite el mismo motivo pero una octava más aguda y más grave respectivamente, y la tercera frase en los compases 5 al 8 genera la mayor tensión tocando en la melodía y en figuras de negra las suspensiones de 9na, 4ta y 5ta aumentada del acorde de E. (Fig. 164)

8.2.4 Sección A.

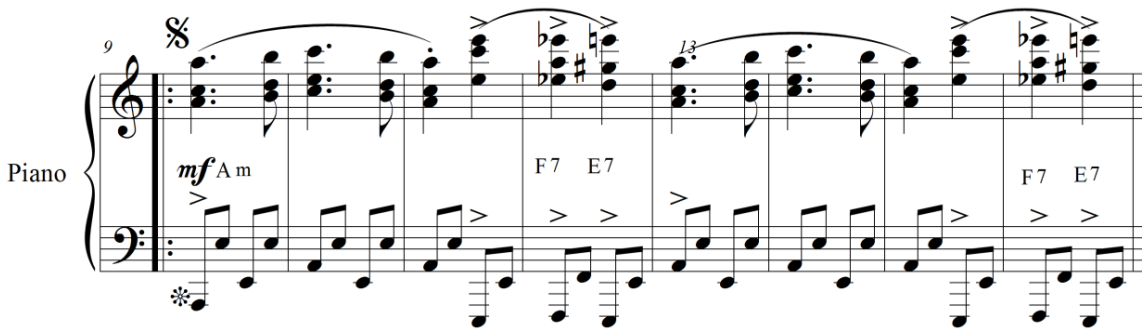


Figura 165. Adnabarabmab, sección A frase 1 y 2

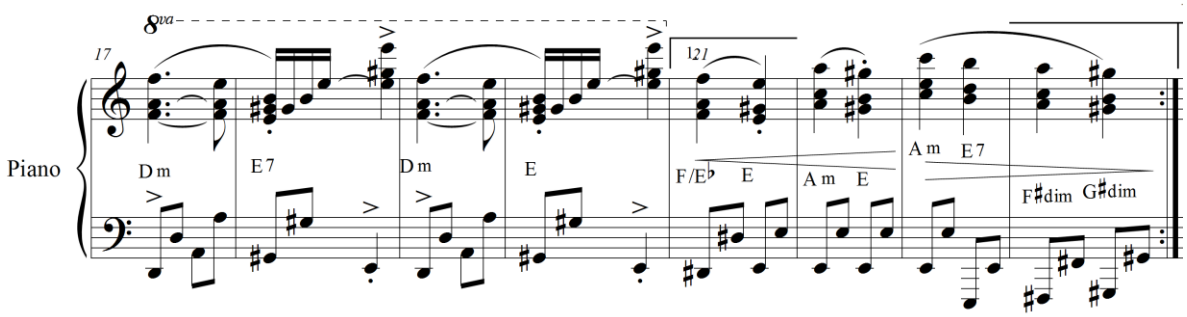


Figura 166. Adnabarabmab sección A frase 3 y 4

Am	Am	Am	F7E7	Am	Am	Am	F7E7	Dm	E7	Dm	E7	Am	Am	Am	E7
i	i	i	V7/V7	i	i	i	V7/V7	iv	V7	iv	V7	i	i	i	V7
9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24

Tabla 7. Adnabarabmab, armonía sección A

La melodía de la sección A, está formada por cuatro semifrases, las tres primeras inician con el motivo de negra con puntillo, corchea, la cuarta usa un motivo de cuatro negras usado en la introducción. El uso de grados conjuntos entre las notas que forman la melodía la hacen cantable y el ritmo usado le imprime un carácter marcial semejante al de un himno. (Fig. 165 y 166)

8.2.5 Sección B.

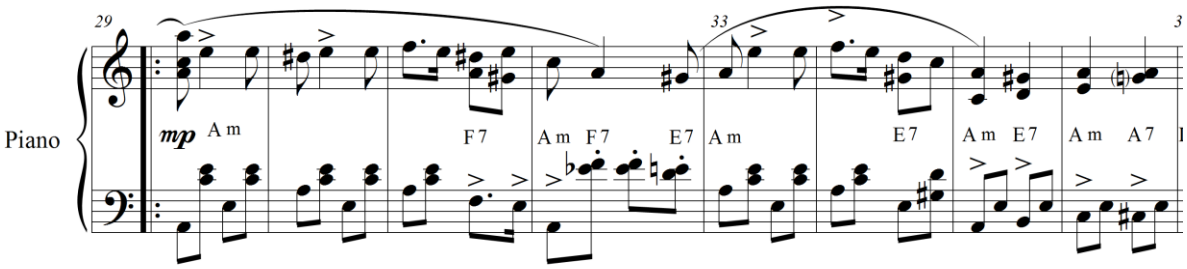


Figura 167. Adnabarabmab, sección B frase 1 y 2

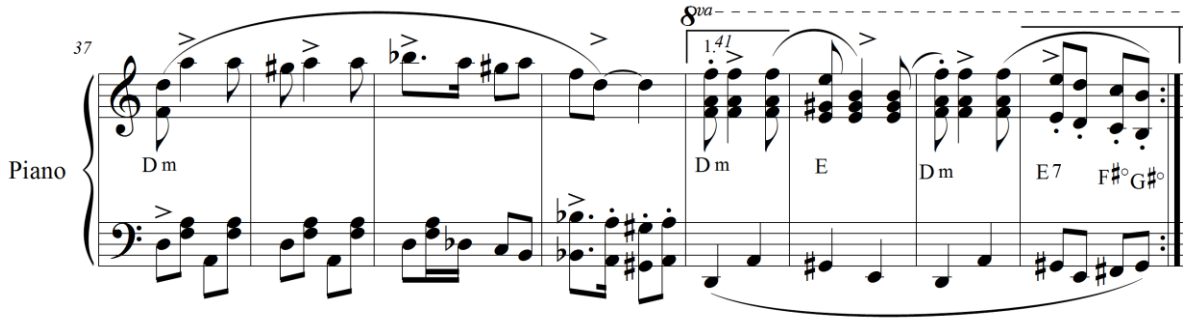


Figura 168. Adnabarabmab, sección B frase 3 y 4

La sección B está conformada por cuatro frases, las cuatro usan el motivo rítmico corchea, negra, corchea. A diferencia de la melodía de la sección A esta melodía emplea bastantes saltos melódicos en su construcción, la nota *la*, en la que inicia, da un salto ascendente de intervalo de quinta hacia la nota *mi*, bordea la nota *mi* cromáticamente y desciende por salto de terceras formando la triada del acorde, esta característica le da un carácter juguetón y divertido a esta sección. (Fig. 167 y 168)

8.2.6 Sección C.

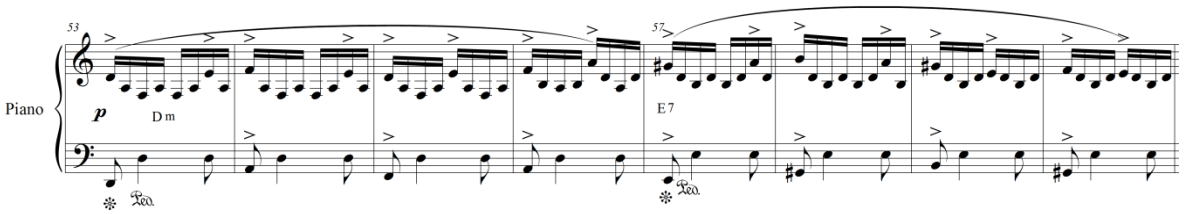


Figura 169. Adnabarabmab, sección C frase 1

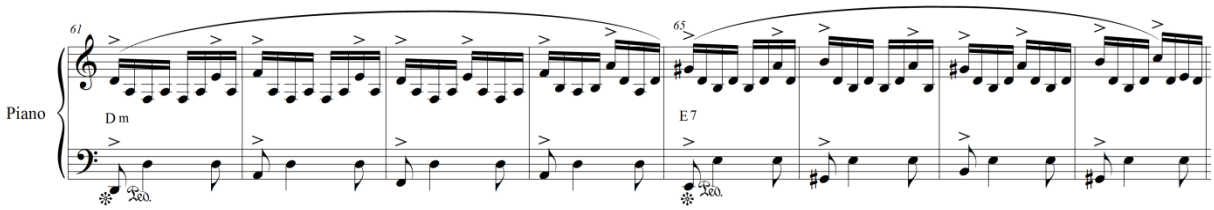


Figura 170. Adnabarabmab, sección C frase 2

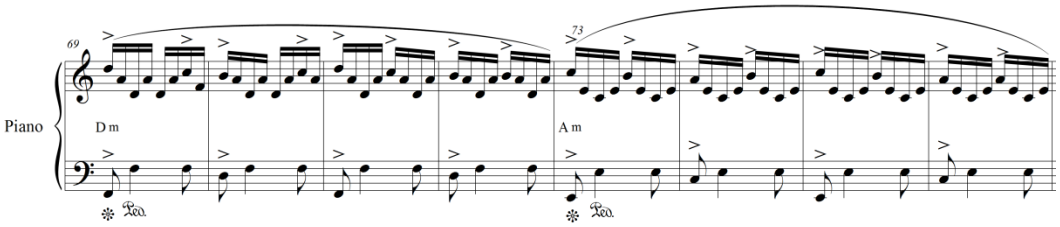


Figura 171. Adnabarabmab, sección C frase 3

Una de las características que identifican a esta sección es el cambio en la textura. La melodía de estilo cantable es tocada por las notas acentuadas de cada grupo de 4 semicorcheas, mientras las demás semicorcheas arpegian las notas del acorde, también destaca el cambio de función de subdominante a dominante cada cuatro compases. (Fig. 169, 170 y 171)

8.2.7 Transición a sección D.

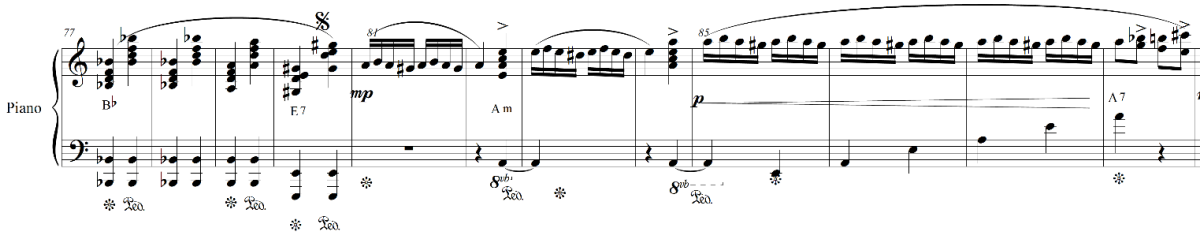


Figura 172. Adnabarabmab, transición a sección D

La sección D es un periodo de transición, el cual busca generar una mayor tensión rítmica y armónica con la cual pueda llegar a la siguiente sección. El final de la frase de la anterior sección, compases 77-80, es una cadencia de acordes, que hacen las funciones IIb –ii°-V7, de la tonalidad de Am, estos podrían haber resuelto la tonalidad usando un acorde de Am en el compás 81, sin embargo, la melodía cambia de parecer y se anticipa realizando dos grupetos en figuras de semicorcheas de 4 notas formando una bordadura superior e inferior en la nota *la*, a la que le sigue el acorde de Am, tocado en bloque y con acento.

El mismo motivo de semicorcheas bordando la nota *la* ahora hace una frase más larga compas 85-88 mientras la mano izquierda arpegia en sentido ascendente la tónica y la quinta del acorde de Am. Al final de la frase en el compás 88 la armonía pasa de Am a A7, dominante de Dm, donde efectivamente resuelve la frase y continúa la siguiente sección. (Fig. 172)

8.2.8 Sección D.

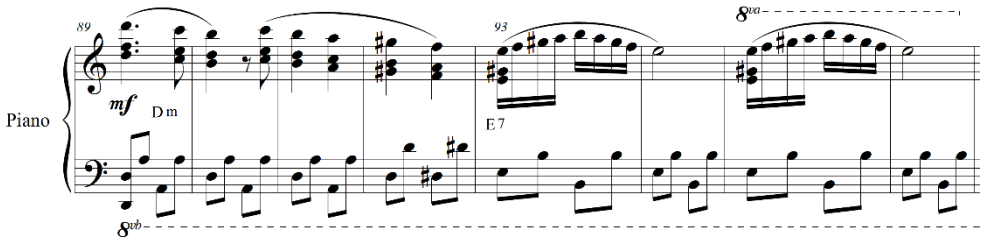


Figura 173. Adnabarabmab, sección D

La sección D, es una sección de improvisación musical en las funciones subdominante y dominante, Dm y E7 respectivamente, por esa razón la melodía tiene mayor libertad rítmica y melódica. Inicia la primera frase que expone el mismo tema usado en la sección A, pero en sentido descendente, la segunda frase usa el motivo de dos grupos de semicorcheas de la transición, dibujando la escala armónica de Am que asciende y desciende desde la nota *mi*. (Fig. 173)



Figura 174. Adnabarabmab, escala armónica

Mi–fa-sol#-la-si-la-sol#-fa-mi

El intervalo de segunda menor entre la nota *mi* y la nota *fa* y el intervalo de segunda aumentada que se forma entre la nota *fa* y la nota *sol#* le dan a esta escala una sonoridad exótica característica de las músicas balcánicas. (Fig. 174)

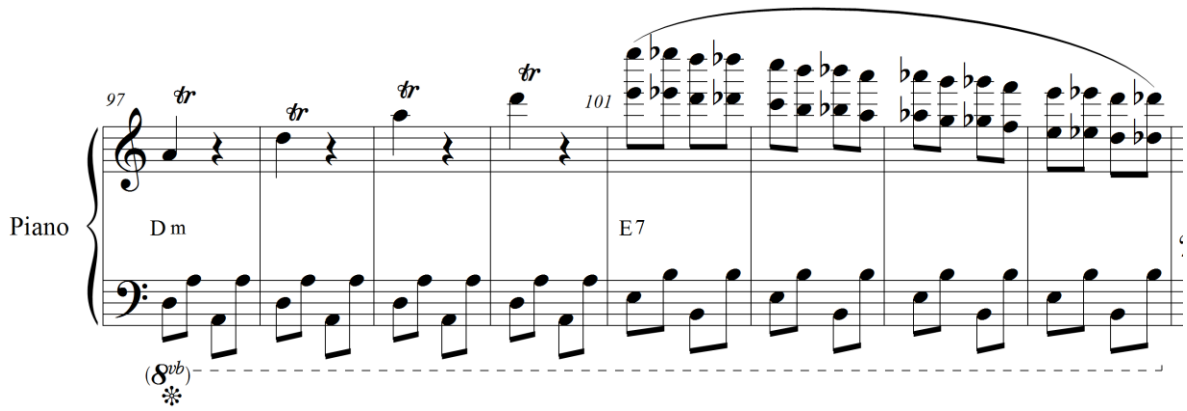


Figura 175. Adnabarabmab, sección D improvisación

Aquí la improvisación emplea un trino de segunda menor en la tónica y quinta del acorde Dm de función subdominante y una escala cromática descendente en el acorde de E7, función dominante. (Fig. 175)

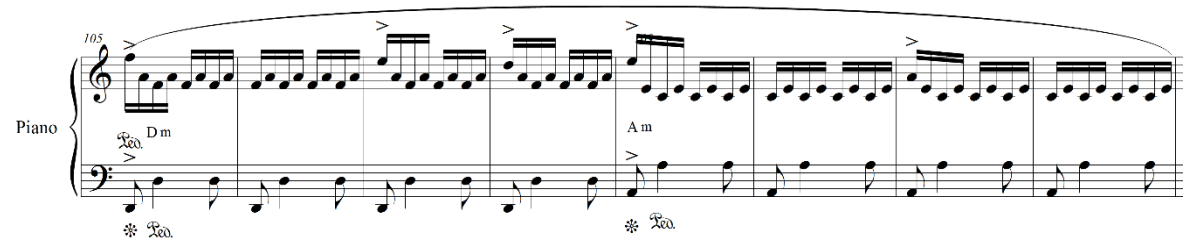


Figura 176. Adnabarabmab, sección D improvisación 3 frase

Vuelve la textura usada en la sección C, en la que la melodía marcada con acentos es realizada por una de las notas del grupo de semicorcheas. (Fig. 176)

8.2.9 Transición a re-exposición de la sección B.

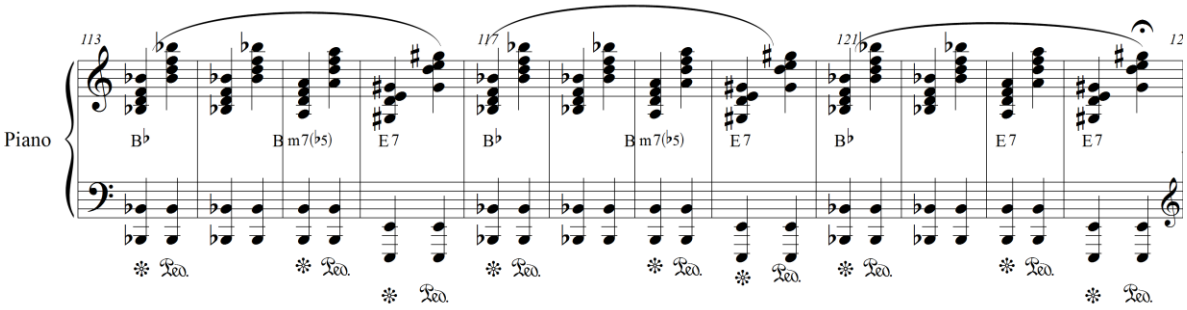


Figura 177. Adnabarabmab, transición a re-exposición de la sección B

Tres semifrases que son iguales al final de la frase de la anterior, sección C compases 77-80, aquí son replicadas tres veces en los compases 113-124. La cadencia de acordes que hacen son las funciones IIb –ii°-V7, de la tonalidad de Am, el último acorde con un signo de fermata deja la frase en un limbo, sin resolución definida. (Fig. 177)

8.2.10 Re exposición de sección B.



Figura 178. Adnabarabmab re exposición de la sección B

Una transición de 4 compases que hace el ritmo de polka, en un tiempo lento precede a la re exposición de la sección B la cual se encuentra escrita una octava por arriba de la original, dando la sensación de ser una nueva introducción, se observa también una indicación de “accel poco a poco”, cambios de tempo que también son característicos de la polka, y que le dan a la pieza un respiro, para retomar nuevamente el tempo y la vitalidad de la pieza. (Fig. 178)

8.2.11 Re exposición de sección A.

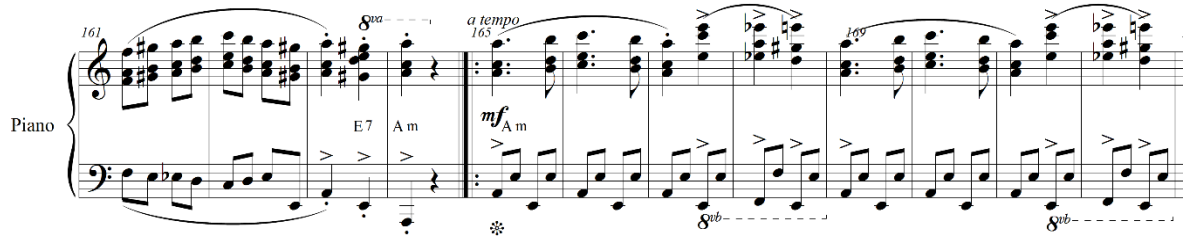


Figura 179. Adnabarabmab Transición a re exposición de la sección A

La melodía que asciende y desciende en figuras de corcheas y que finaliza la frase dan paso a la re exposición de A, emplea la escala armónica, este mismo motivo está presente en varios finales de sección , y está presente también en la improvisación de la sección D. (Fig. 179)

8.2.12 Coda.



Figura 180. Adnabarabmab, coda

La coda re expone la sección B. Una vez ha recobrado el tempo la pieza, lo empieza a acelerar, generando así mayor tensión rítmica. (Fig. 180)

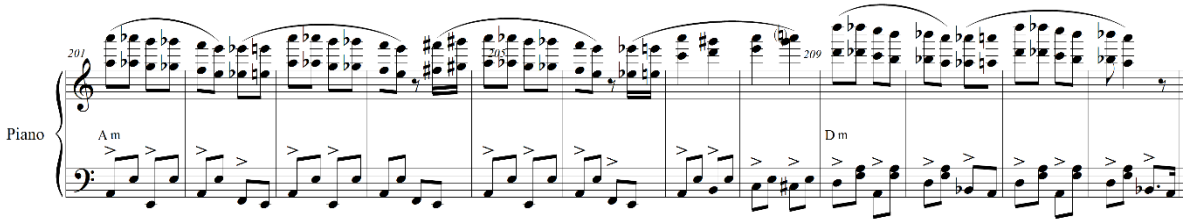


Figura 181. Adnabarabmab, coda tensión rítmica

Frases cromáticas en sentido descendente, primero en el acorde de Am y luego en el de Dm, aportan mayor tensión, esta vez de tipo armónico, a la coda. (Fig. 181)

8.2.13 Frase final.

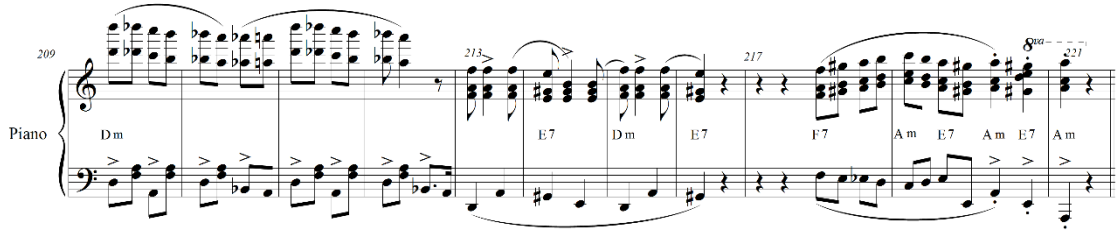


Figura 182. Adnabarabmab, frase final

Toda la tensión rítmica y armónica generada por el tempo rápido y los descensos cromáticos en la melodía, llegan a su conclusión en el compás 216, los silencios abruptos del segundo tiempo del compás 216 y de los dos primeros tiempos del compás 217, preparan y le dan mayor contundencia al final, el cual retoma el

motivo en corcheas que asciende y desciende con la escala armónica de Am, para así concluir finalmente en el acorde de Am. (Fig. 182)

8.3 AYA

"Aya" es una palabra en lengua *Inga* que significa: "Espíritu". En la mayoría de culturas el origen del universo está relacionado con un espíritu creador, quien a través de su palabra hizo posible todo lo que ahora conocemos. Esta pieza intenta, en el transcurrir de su discurso sonoro, narrar musicalmente el origen del universo, y el desarrollo de la naturaleza y de la vida, desde una cosmovisión y sonoridad andina. En el transcurso de la pieza se puede escuchar diferentes adaptaciones del ritmo de son sureño al piano. Este ritmo es tradicional de la zona andina nariñense y sus rítmicas fueron muy importantes en la inspiración de la obra.

8.3.1 Estructura.

sección	Introducción	A		B	A'		B	Sección C final
temas		a	b		a'	b'		
tonalidad	Am			Dm	Dm		Dm	Dm
compas	1-2	3-66		67-90	91-122		123-146	147-227

Tabla 8. Estructura Aya

Esta pieza cuenta con cuatro secciones A, B, A' y C, precedidas de una corta introducción de dos compases. La sección A y A' a diferencia de la B, tienen similitudes temáticas.

8.3.2 Ritmo.



Figura 183. Aya, ritmo de son sureño

Está pieza toma como referente rítmico al bambuco sureño o son sureño, el cual está escrito en compás de 6/8 y está presente, con diferentes adaptaciones, en varias parte de la obra. (Fig. 183 y 184)

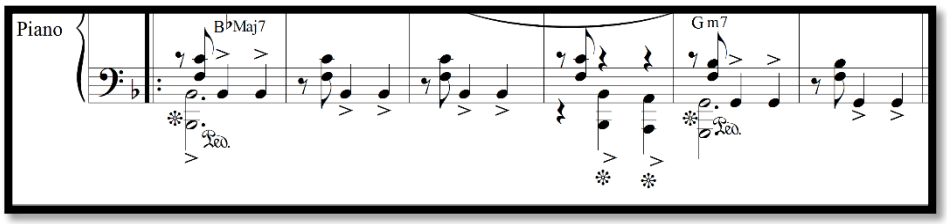


Figura 184. Aya, adaptación ritmo de son sureño

8.3.3 Introducción.

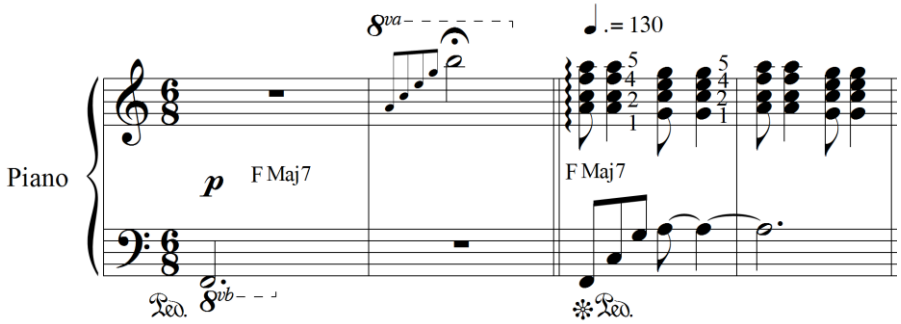


Figura 185. Aya, introducción

La obra inicia tocando un bajo profundo la nota *fa* de la octava -1 del piano, a continuación es tocado el arpegio de Am 9 en la 5ta octava del piano, este gesto sonoro solo busca romper el silencio y generar una atmosfera sonora expectante. La suma armónica de estas notas forma el acorde de Fmaj 9 #11; F es sexto grado de Am la tonalidad inicial de la obra, las extensiones armónicas de 9na y la 11va del acorde, generan una suspensión armónica que es resuelta enseguida, en la exposición del tema. (Fig. 185)

8.3.4 Sección A y tema a.

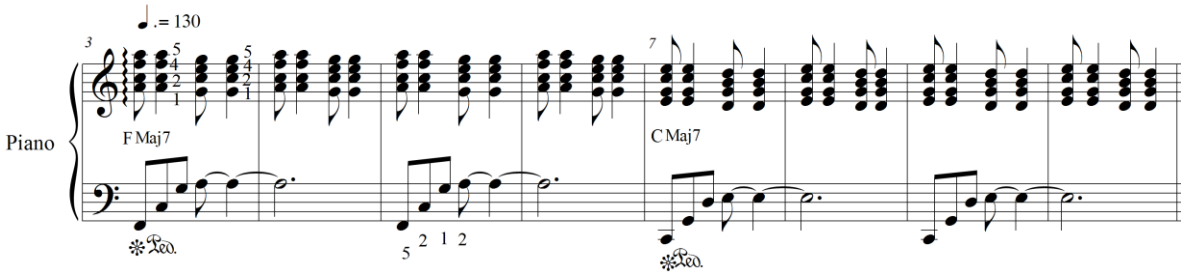


Figura 186. Aya, sección A y tema a

El motivo rítmico; corchea, negra, corchea, negra, muy característico de la música tradicional sureña en compás de 6/8, es el primer tema. Este se mueve repitiendo las notas *la- la* y *sol- sol,* que son la décima y la 9na del acorde respectivamente, la melodía es doblada a cuatro voces en intervalo de terceras y cuarta, sobre el acorde de Fmaj7. (Fig. 186)

8.3.5 Tema b.

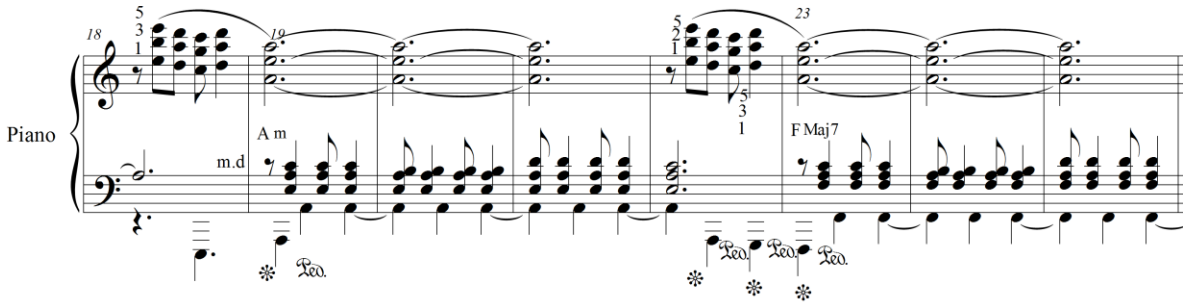


Figura 187. Aya, sección A tema b

Estas dos frases idénticas en los compases 18-21 y 22-25, exponen el *tema b*, el cual inicia en anacrusa, en figuras de corchea, tocando las notas: *mi, re, do, re, la*. La primera frase es acompañada por la armonía de Am la segunda por la de F, usando la nota *la* como nota común entre los dos acordes. Ahora la rítmica del *tema a* es usada en el acompañamiento rítmico y armónico y sugiere una melodía que emplea la 9na y la 11va como notas de suspensión, esto sucede mientras la mano derecha da reposo a cada frase tocando en intervalo de octava y quinta la nota *la*. (Fig. 187)

8.3.6 Sección B.

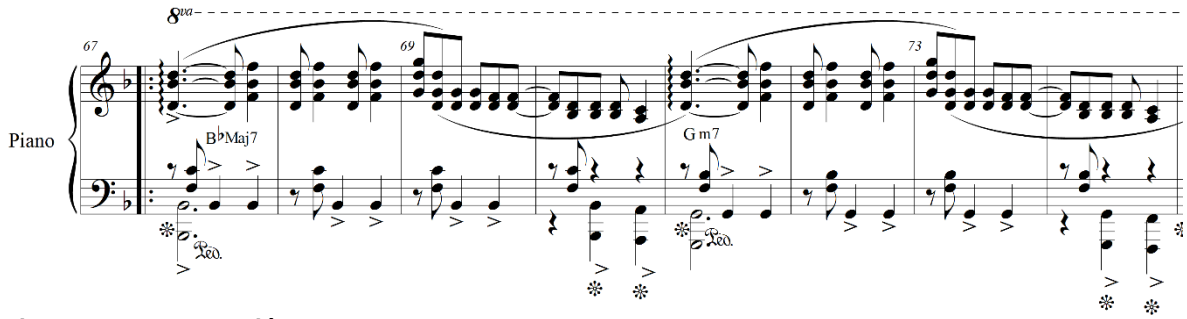


Figura 188. Aya, sección B

El tema de la sección B inicia con el motivo de negra con puntillo ligado a corchea, negra. Las dos frases, la primera del compás 68 y la segunda del compás 71 son contestadas inmediatamente por otra con un motivo de corcheas que desciende en el compás 69 y 73 , la última nota de la frase inicial es la primera nota de frase de respuesta, tratándose de una elisión, compas 69. El acorde Bb con el que inicia esta sección es un pivote entre la tonalidad de Am y la de Dm, la pieza modula hacia la tonalidad de Re menor, centro tonal que la obra mantendrá hasta el final. (Fig. 188)

8.3.7 Sección A'.

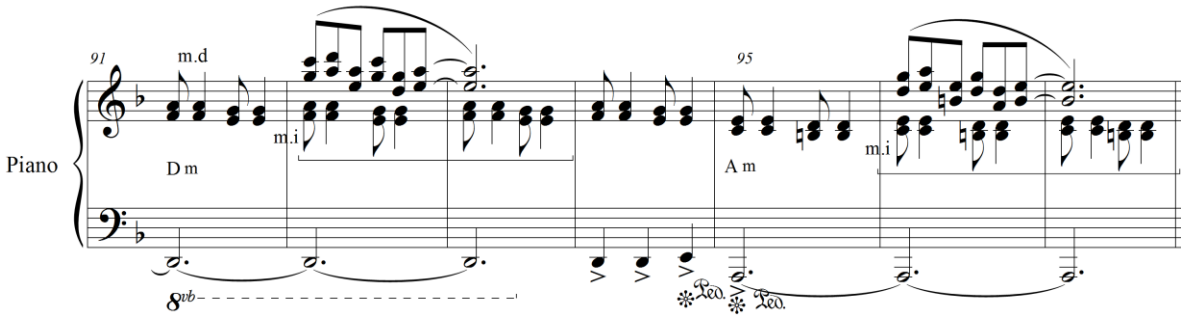


Figura 189. Aya, sección A´

El *tema a y b* de la primera sección ahora están armonizados con los acordes de Dm y Am, las tonalidades relativas menores de F y C respectivamente, generando así un contraste armónico y una especie de "versión paralela" de la primera sección. (Fig. 189)

8.3.8 Re exposición de la sección B.

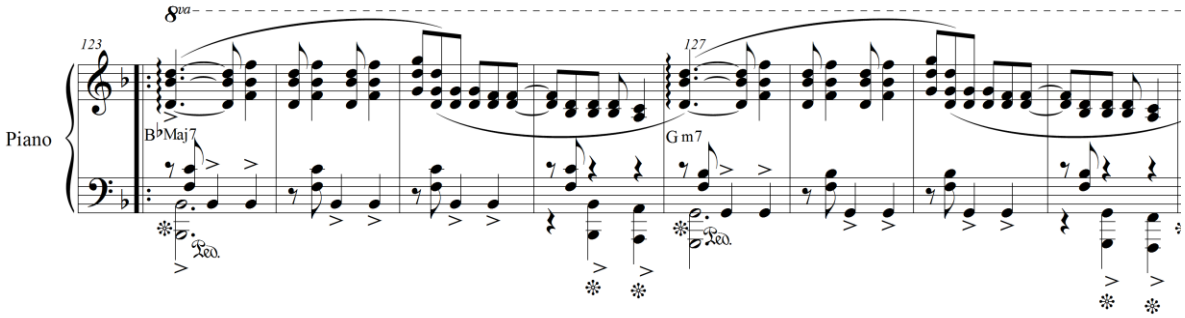


Figura 190. Aya, re exposición de la sección B

A partir del compás 123 se re-expone todo el material de la sección B. (Fig. 190)

8.3.9 Sección C.

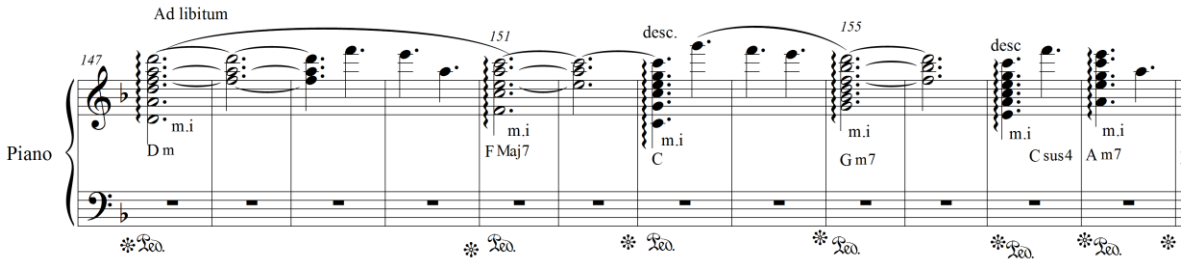


Figura 191. Aya, sección C

Expone un nuevo material melódico y armónico. La melodía que ahora tiene una mayor extensión es repetida 5 veces durante esta sección, cuya dinámica es la de ir agregando nuevos elementos a cada repetición de la melodía, hasta alcanzar un clímax. La primera vez la melodía es usada como introducción siendo acompañada por acordes arpegiados de forma rápida y de larga duración que también permiten escuchar el círculo armónico de esta nueva sección. (Fig. 191)

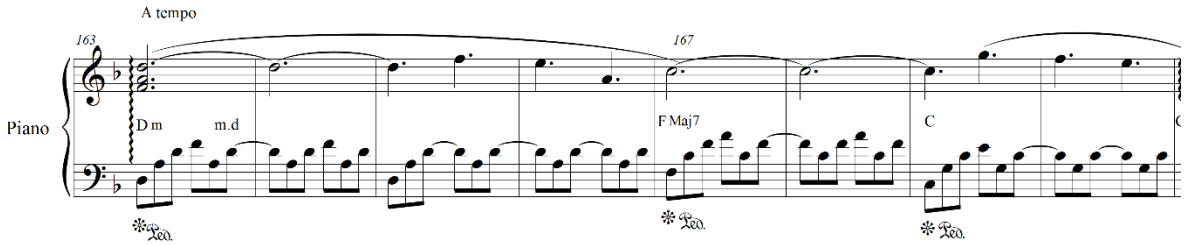


Figura 192. Aya, sección C subdivisión

La segunda vez que aparece la melodía, la mano izquierda introduce la subdivisión rítmica en figuras de corcheas con el arpegio de cada armonía. (Fig. 192)

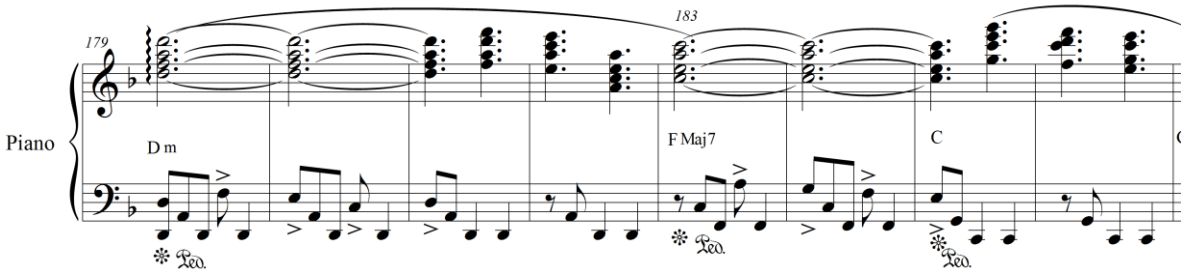


Figura 193. Aya, sección C subdivisión y bloques de acordes

La tercera vez que aparece la melodía es tocada en bloques de acordes por la mano derecha mientras la mano izquierda la acompaña con arpegios

descendentes que sugieren el ritmo de bambuco sureño, a la vez que las notas acentuadas en su nota superior llevan introducen una nueva melodía. (Fig. 193)

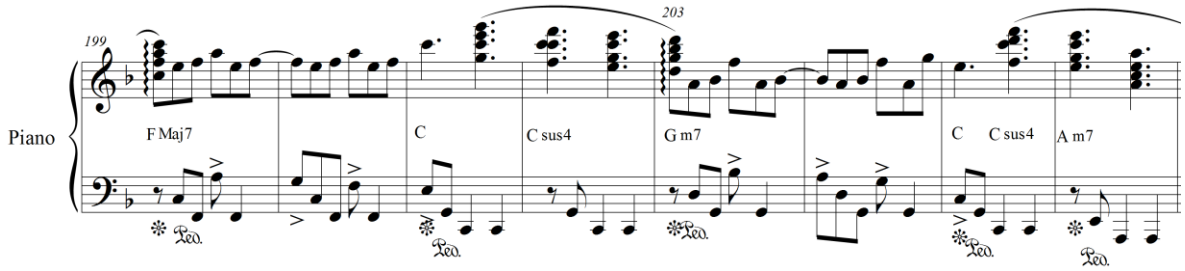


Figura 194. Aya, sección C adaptación ritmo de son sureño

La cuarta vez que aparece la melodía, se le une a esta, una subdivisión rítmica en la octava aguda del piano llenando los espacios que dejan las notas largas de la melodía, aumentando el nivel de tensión rítmica. (Fig. 194)

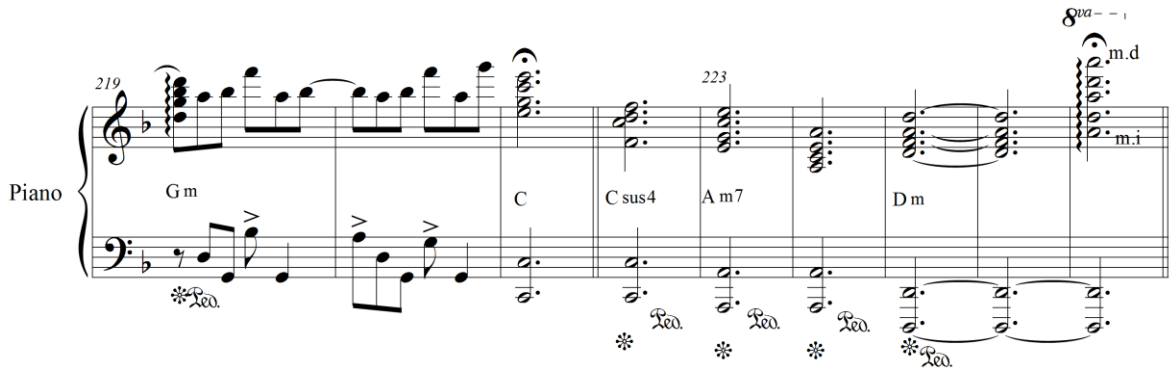


Figura 195. Aya, sección C final

La quinta vez que aparece la melodía, repite todo el conjunto rítmico y melódico presente, hasta llegar al acorde de C mayor el cual señala el clímax dinámico de la pieza y que mantiene por un momento en un calderón toda la tensión armónica y rítmica acumulada y que es resuelta a continuación con las notas finales de la melodía formando los acordes de C sus 4, Am y Dm, anunciando final de la obra. Un arpegio ascendente en la octava aguda del piano da el punto final. (Fig. 195)

8.4 CRISTALES

Esta pieza musical busca describir el proceso de la formación de los copos de nieve, al momento que se produce la cristalización del agua. El tránsito del agua de estado líquido a sólido y viceversa, es descrito dentro de la obra mediante la forma musical llamada: “tema con variaciones”, que consiste en exponer un tema en su forma más sencilla y re exponerlo después varias veces haciéndole

distintas modificaciones, que pueden ser de tipo melódico, rítmico o armónico, pero que conservan la esencia inicial.

8.4.1 Ritmo.

Durante las cuatro variaciones mantiene tiene un ritmo libre en compás de ¾, en la quinta variación es usado el ritmo de vals.

8.4.2 Estructura.

6 secciones componen esta obra:

Introducción	exposición tema	1era variación	2da variación	3ra variación	4ta variación	5ta variación	final
ritmo	Libre 3/4	Libre 3/4	Libre 3/4	Libre 3/4	Libre 3/4	Vals	Libre 3/4
1-32	33-64	65-96	97-128	129-160	191-192	193-236	237-271

Tabla 9. Cristales, estructura

8.4.3 Introducción.

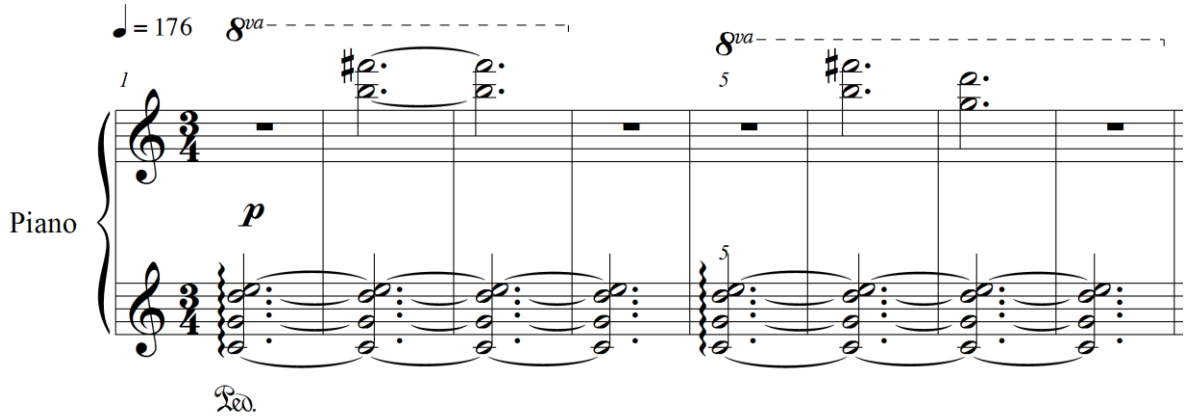


Figura 196. Cristales, introducción

El acorde de Do mayor está construido en intervalos de quintas, y emplea las notas de extensión *re* y *fa#*, 9ena, 11ava sostenida respectivamente, esto hace que el acorde tenga una sonoridad de modo lidio. Además está divido en dos partes: arpegio en la mano izquierda, en figuras de blanca ligadas, y tocado en bloque por la mano derecha, imitando un “campaneo”, que da respuesta al anterior arpegio. Este motivo da inicio la obra, establece el centro tonal de la

pieza en la tonalidad de do mayor y nos da una primera impresión del discurso armónico que vendrá. (Fig. 196)

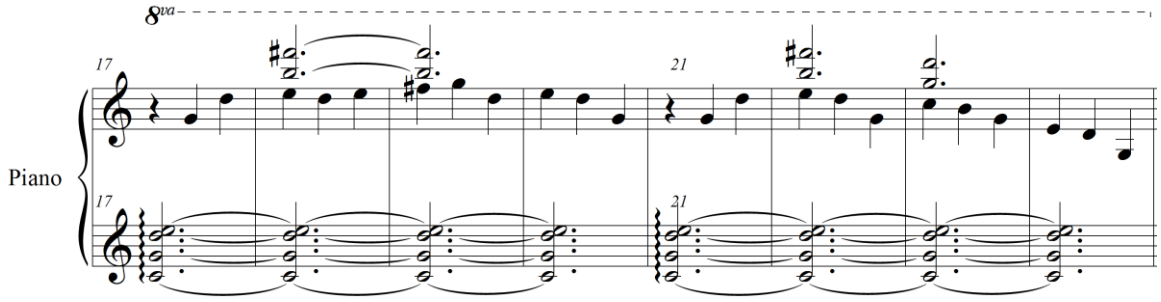


Figura 197. Cristales, introducción y arpegios

A partir del compás 17, la aparición un arpegio ascendente que marca el pulso y colorea la armonía tocando las notas de 9na y de 11ava del acorde, nos permite sentir con mayor claridad el compás de 3/4 de la pieza. (Fig. 197)

8.4.4 Exposición del tema.

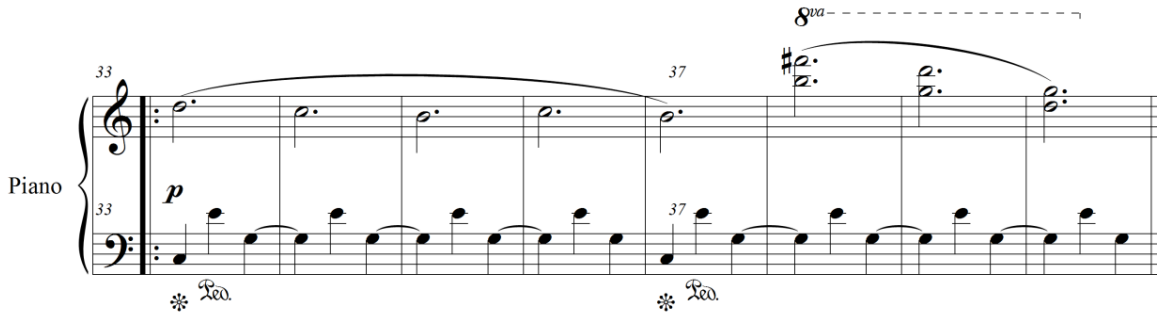


Figura 198. Cristales, exposición del tema

5 notas en figuras de blanca con puntillo, las cuales tocan las notas *re, do, si, do, si;* la 9na, la tónica y 7ma del acorde de do mayor, son el tema antecedente de la pieza. (Fig. 198)

8.4.5 Ritmo armónico.

C MAJ 9	Dm6	C MAJ 9
16 compases	8 compases	8 compases
Lidio	Dórico	Lidio

Tabla 10. Cristales, ritmo armónico

El ritmo armónico está conformado por 32 compases y establecen la tonalidad de la pieza, los primeros 16 compases están en función de tónica tocando la armonía de CMaj7, al cual se le ha agregado la nota re y fa# que le da una sonoridad en modo lidio. Los siguientes 8 compases están en el segundo grado de la tonalidad en función de subdominante tocando la armonía de Dm6, la cual con el empleo de las nota si adquiere una sonoridad de modo dórico, y los últimos 8 compases vuelven a la función de tónica, con este cambio se establece el ritmo armónico de la pieza, estas dos únicas funciones tonales permanecerán durante todo el desarrollo de la pieza. (Tabla 11)

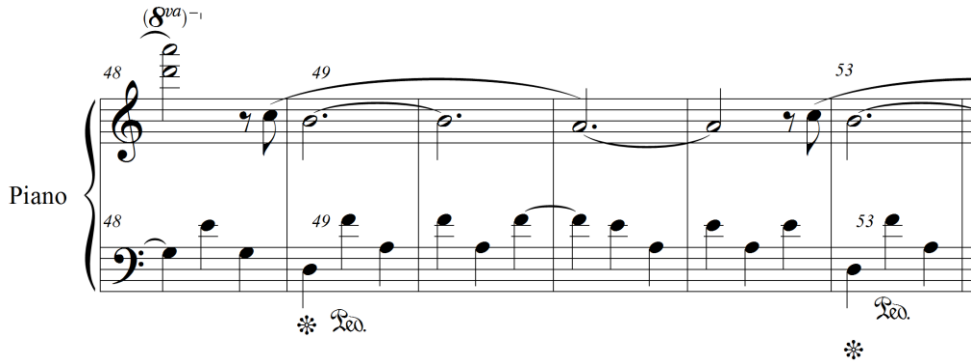


Figura 199. Cristales, tema consecuente

El tema consecuente inicia con una corchea en anacrusa en la nota *do* a la que le siguen las notas *si* y *la* en figuras rítmicas de blanca con puntillo que están ligadas a otra figura de blanca con puntillo, estas tocan la sexta y la quinta del acorde Dm y posteriormente resuelven en la nota sol, quinta del acorde de Cmaj7. (Fig. 199)

8.4.6 Primera variación - arpegio descendente.

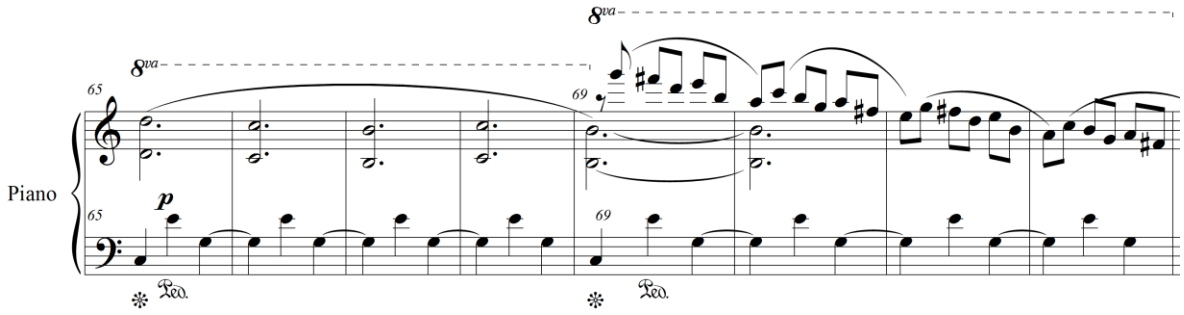


Figura 200. Cristales, primera variación

El tema de la pieza ahora es expuesto en octavas, y las notas “campana” usadas en la introducción, ahora son transformadas rítmicamente, haciendo de ellas un

arpegio descendente que incluye las notas *si*, *re*, *fa#* y *la*; 7ma, 9na, 11va y 13ava, del acorde de Do mayor. (Fig. 200)

8.4.7 Segunda variación: subdivisión rítmica y arpegios descendentes.

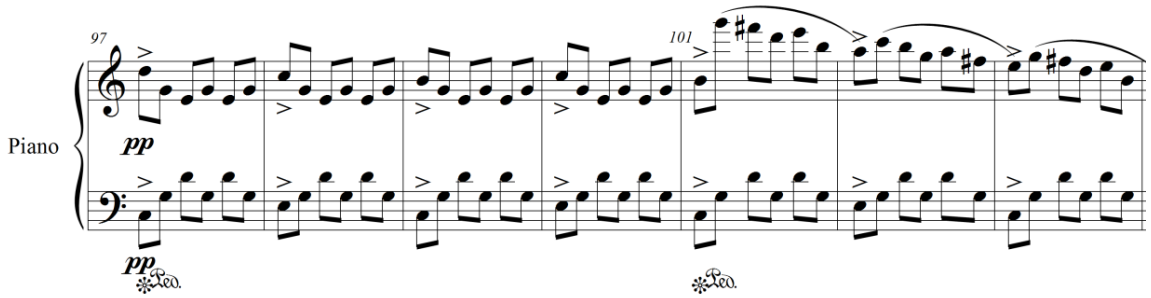


Figura 201. Cristales, segunda variación

Las notas tanto en la mano izquierda como en la derecha han sido subdivididas en corcheas, el tema sigue estando presente en las notas más agudas las cuales están acentuadas y formando una textura de contrapunto simple que completa la armonía de cada función, enseguida la mano derecha toca el arpegio descendente de la primera variación. (Fig. 201)

8.4.8 Tercera variación -subdivisión rítmica y arpegios ascendentes.



Figura 202. Cristales, tercera variación

Usa la misma variación anterior: las notas del tema son seguidas de una serie de notas que van subdividiendo el pulso en corcheas, con la diferencia de que ahora deja un reposo en el compás 133 el cual da paso a un arpegio de Gmaj7que asciende y al descender la mano izquierda se le une en otro arpegio formando entre los dos intervalos de quintas. (Fig. 202)

8.4.9 Cuarta variación - juego de octavas.



Figura 203. Cristales, cuarta variación

La melodía es realizada repetidamente por la mano derecha usando el intervalo de octava que se mueve por la cuarta y quinta octava del piano. La mano izquierda acompaña esta melodía realizando un arpegio que va alternando la nota del bajo. (Fig. 203)

8.4.10 Quinta variación - vals y subdivisión alternada.

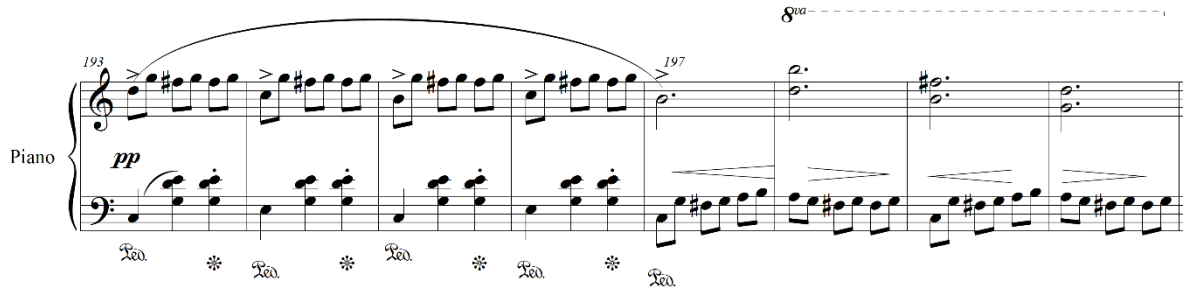


Figura 204. Cristales, quinta variación

Ahora la mano izquierda hace el acompañamiento en ritmo de vals, mientras la derecha subdivide el ritmo en corcheas tocando la melodía con la nota inferior que esta acentuada. En el compás 197 hay una inversión de papeles: ahora es la mano izquierda quien hace la subdivisión rítmica mientras la mano derecha retoma el “campaneo” en intervalos de quinta que fue usado anteriormente en la exposición del tema. (Fig. 204)

8.4.11 Re exposición.

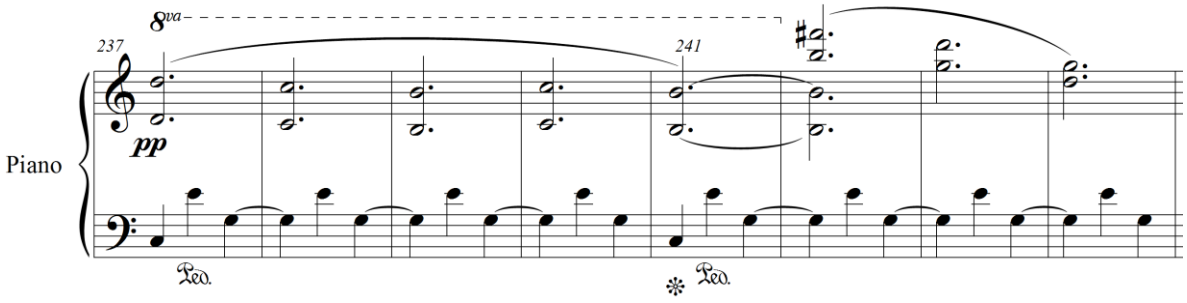


Figura 205. Cristales, re exposición

Retoma el tema de la pieza y refiriere al oyente nuevamente hacia la sensación de calma del inicio. (Fig. 205)

8.4.12 Final.

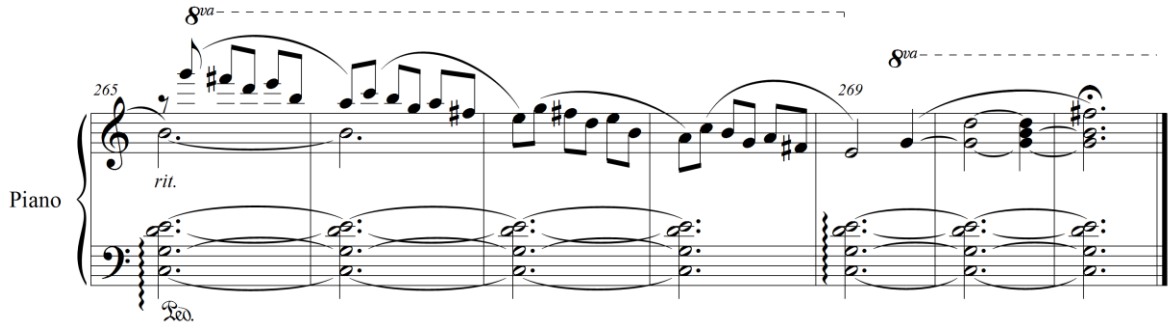


Figura 206. Cristales, final

Usa el arpegio descendente de la segunda variación como una frase cadencial con la que da fin a la obra. Al final es formado nuevamente el acorde de Cmaj7 en intervalos de quintas en sentido ascendente, suena al final la nota *fa#, la* 11ava de ese acorde. (Fig. 206)

8.5 EL NIÑO Y LAS MARIPOSAS

La melodía con la que nació esta pieza fue creada por el Pablo Muñoz[30] y desarrollada por el autor. Esta música recrea la historia de un niño quien en medio del juego se ha detenido por un momento a observar las mariposas y es así como ha podido mirar uno de los instantes más bellos; el nacimiento de una mariposa. Esta pieza cuenta principalmente con dos momentos, el primero está escrito en

[30] Pablo Muñoz ,músico violinista, compositor y arreglista, amigo del autor, con el que han desarrollado actividades musicales en diferentes agrupaciones musicales de la ciudad.

tonalidad de Am, en compás de ¾ y en ritmo de vals, que el compositor asocia con el niño y el desarrollo su historia, y un segundo momento en tonalidad de A, y en compás 4/4, que está asociado con las mariposas.

8.5.1 Ritmo.

La obra cuenta con dos ritmos dentro su estructura: el vals, que está presente en la sección A y un ritmo libre en compás de 4/4 presente en la sección B.

Patrón rítmico del vals:

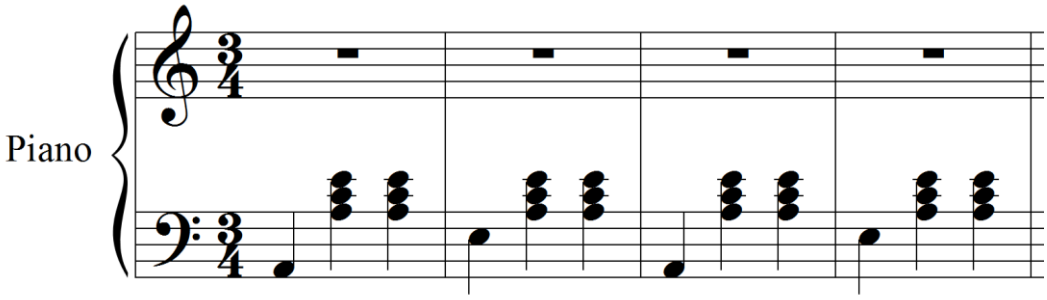


Figura 207. El niño y las mariposas, patrón rítmico del vals

8.5.2 Estructura.

Sección	Introducción	A		B	A		Coda
temas	A	a	b		a	b	B
Ritmo	Libre ¾	Vals	Vals	Libre 4/4	Vals	Vals	Libre 4/4
Compas	1-41	42-90	91-122	123-163	164-212	213-244	245-257
Centro tonal	Am			A	Am		A

Tabla 11. El niño y las mariposas, estructura

8.5.3 Introducción - el recuerdo.

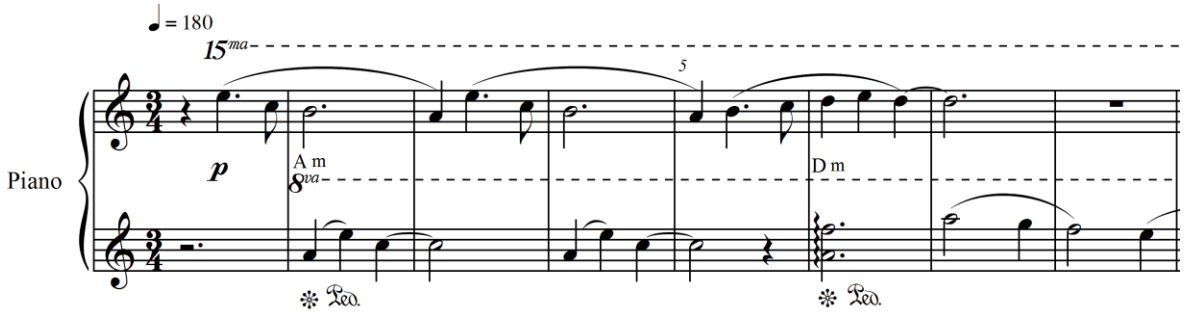


Figura 208. El niño y las mariposas, introducción

La mano derecha expone la melodía principal de la obra en la quinta octava del piano, mientras la mano izquierda la acompaña tocando los acordes en arpegio.
El motivo rítmico que identifica al tema de la sección A inicia en anacrusa y tiene la figuración rítmica de negra con puntillo, corchea, blanca con puntillo, negra, y está presente al inicio de casi todas las frases de esta primera sección.

La introducción expone básicamente toda la melodía y la armonía usada en la primera sección con un acompañamiento en arpegios, en la sección A, el acompañamiento es realizado en ritmo de vals. (Fig. 208)

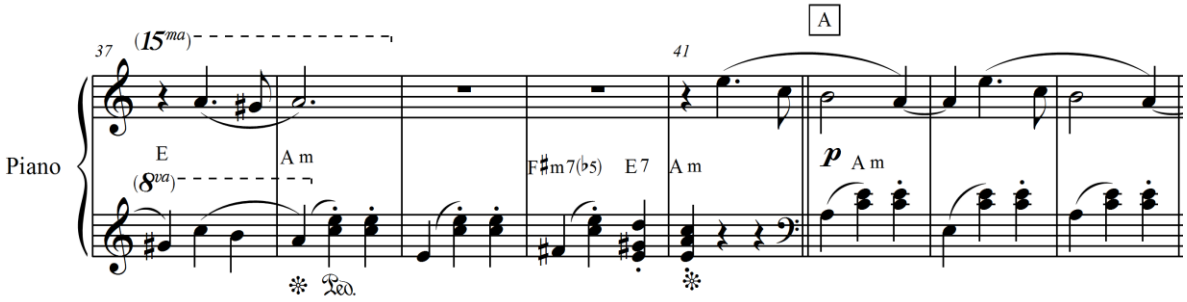


Figura 209. El niño y las mariposas, final de la introducción

El acompañamiento en ritmo de vals inicia al resolver la melodía de la introducción en el acorde de tónica Am y continúa de ahí en adelante durante toda la sección A de la pieza.

El compositor busca en esta introducción, de alguna manera, evocar un "recuerdo", por ello recurre a la imitación de una caja musical, el cual es un objeto que puede referir al oyente a un tiempo pasado. (Fig. 209)

8.5.4 Sección A tema a.

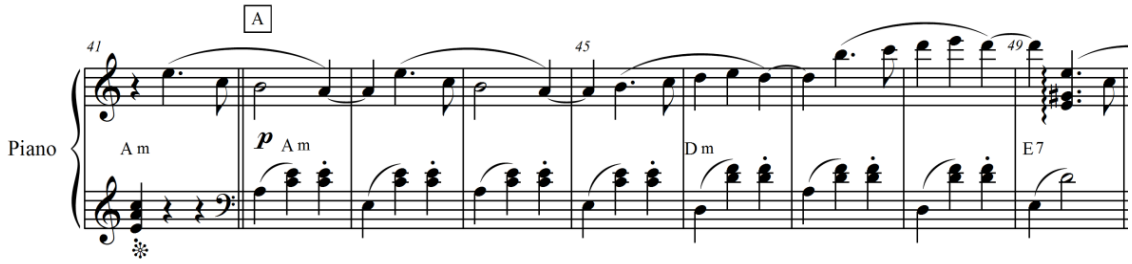


Figura 210. El niño y las mariposas, sección A tema a

La sección A está conformada por los temas a y b, el tema *a* está conformado por cuatro frases, las primeras dos son idénticas y dibujan el acorde de la menor en sentido descendente haciendo una apoyatura en la nota *si* antes de dar la fundamental del acorde, esto genera una suspensión de novena en el acorde de tónica Am. Las dos frases siguientes también son idénticas salvo por la diferencia de octava, realizan un ascenso por la escala desde la nota *la* hacía la nota *re*, y finalmente en el compás 49, la frase termina en una cadencia dominante que dará paso a la repetición del tema por segunda vez. (Fig. 210)

8.5.5 Tema b.

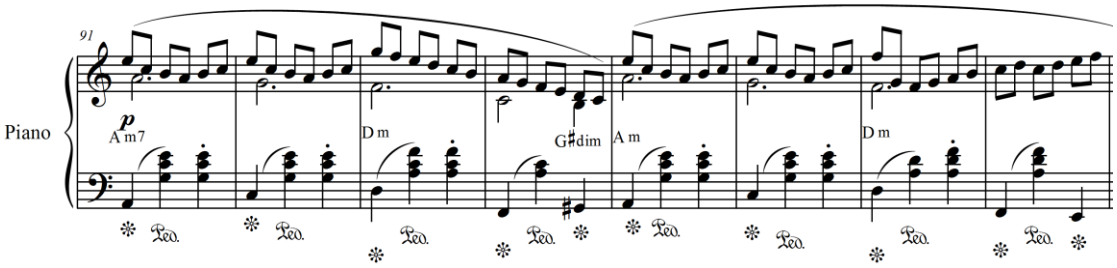


Figura 211. El niño y las mariposas, tema b

Es una variación del tema *a* que usa como recurso compositivo la disminución, este recurso hace que el valor de las notas disminuya a la mitad. El tema *a* que en el inicio de la sección A ocupaba 4 compases es remplazado por una subdivisión en corcheas que recorren las mismas notas del motivo inicial en figuras rítmicas de corchea, una escala descendente desde la nota sol sustituye la tercera y cuarta frase de la melodía, llegando a una cadencia hacía en función de dominante, todo esto ocurre ahora en solo 4 compases. El compositor usa este recurso para representar un estado muy activo del niño, su energía y sus movimientos rápidos cuando está jugando y corriendo. (Fig. 211)

8.5.6 Sección B.

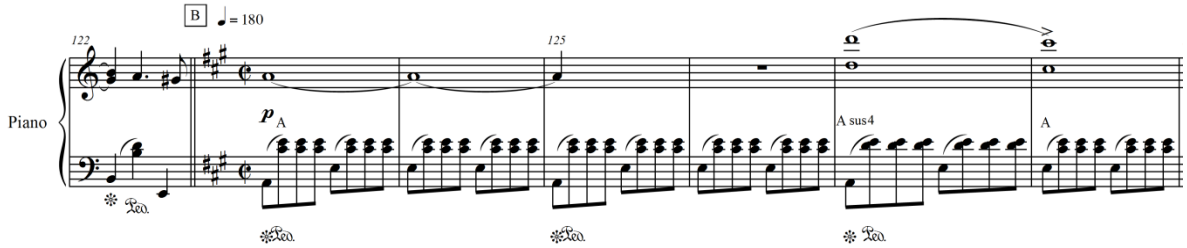


Figura 212. El niño y las mariposas, sección B

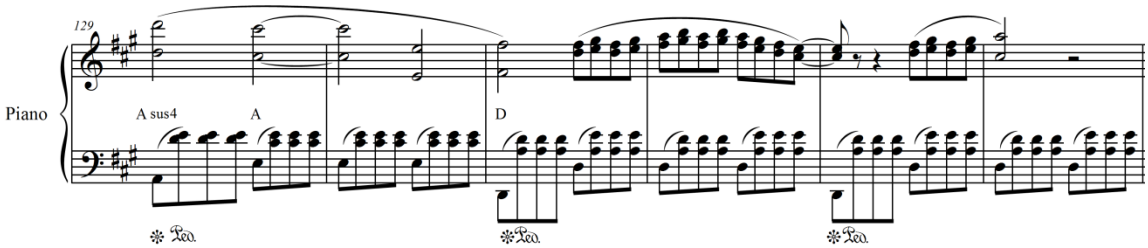


Figura 213. El niño y las mariposas, sección B continuación

Los compases 123 a 126 son una pequeña transición que marcan el inicio del tema de la sección B. El nuevo tema el cual inicia en el compás 127 está escrito en notas largas, figuras rítmicas de redondas ligadas, que contrastan con la anterior sección y que sobresalen por encima del acompañamiento de la mano izquierda que está en subdivisión de corcheas. El cambio de modo de Am a A, tonalidad paralela de la tonalidad inicial Am de esta sección y el cambio de compás de ¾ a 4/4 sugiere un cambio de situación, se trata de la aparición de un nuevo personaje, para el compositor se trata aquí de la descripción de las mariposas. El acompañamiento de la mano izquierda en corcheas es la manera sugerir el aleteo de estas. (Fig. 213)

8.5.7 Sección A’ (re exposición).

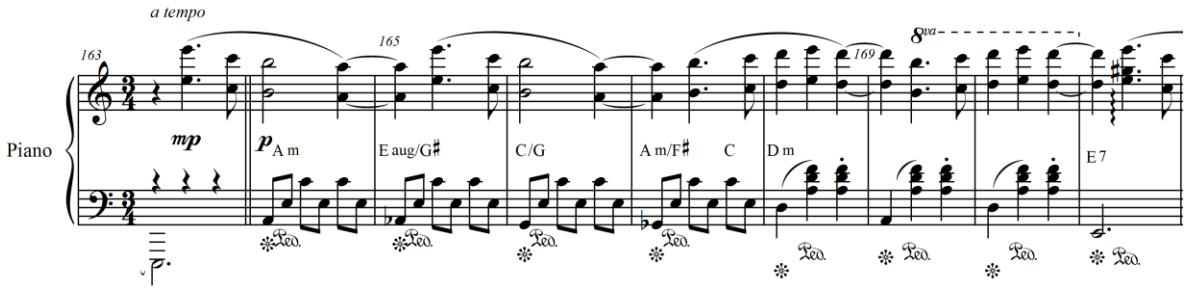


Figura 214. El niño y las mariposas, sección A’

El tema ahora es re expuesto en intervalo de octavas por la mano derecha, el acompañamiento de vals en la mano izquierda es sustituido por arpegios en figuras de corchea, y el bajo en descenso cromático le da una nueva armonización a la melodía, esto reafirma y le da mayor vitalidad al carácter de la primera sección hace que la pieza adquiera mayor fuerza. (Fig. 214)

8.5.8 Coda.

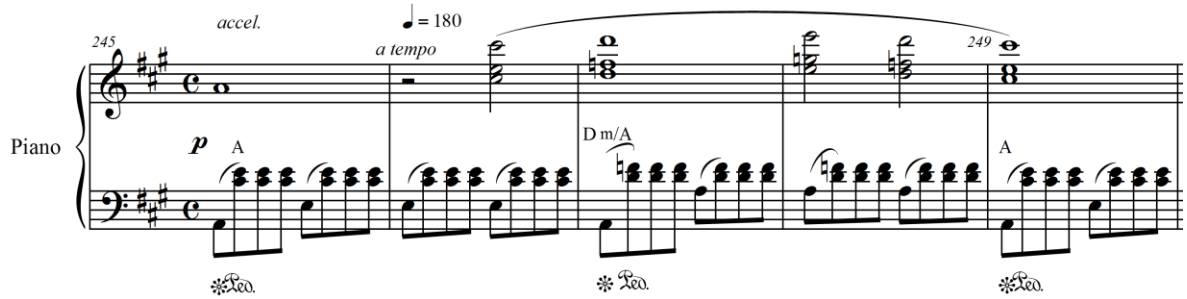


Figura 215. El niño y las mariposas, coda

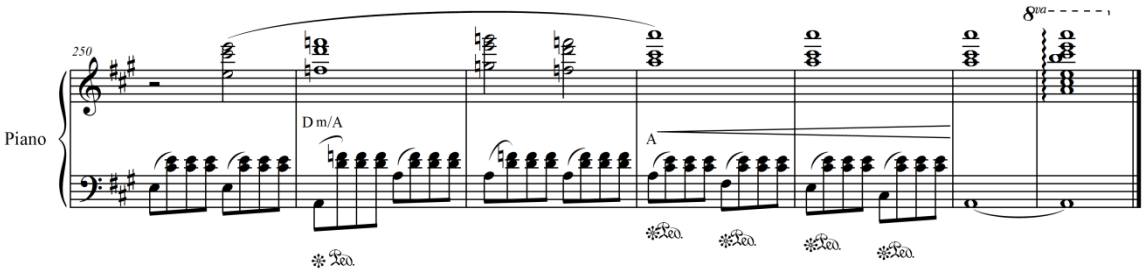


Figura 216. El niño y las mariposas, final.

La coda es una pequeña re exposición de la sección B, y puede ser tomado por el oyente como un último recuerdo de esta historia y que forma parte de la sección de las mariposas. La tonalidad de Am cambia de modo a A, el compás de ¾ cambia a 4/4, y la melodía se realiza en figuras de blancas y redondas. La melodía que finaliza la pieza realiza dos frases similares de inicio anacrúsico, tocando las notas *do#, re, mi, re, do#*, y esta armonizada con las funciones I-iv-I tónica- subdominante menor- tónica. Este tipo de cadencia plagal usando el cuarto grado menor genera una conexión con el tratamiento de la pieza en general, es un pequeño tránsito por los modos menor y mayor de las secciones A y B respectivamente, para el compositor describe el contemplar del nacimiento de una mariposa, el estar, entre el modo mayor y el menor representa la ambigüedad de ese momento, es el estar entre la vida y la muerte. Finalmente la cadencia se resuelve en A, afirmando el feliz nacimiento de una mariposa, y como final un arpegio ascendente del acorde describe, como esta emprende su vuelo. (Fig. 217)

8.6 EVA DE LA NOCHE

Es la adaptación al piano de un sketch teatral que fue realizado y grabado por la agrupación Bambarabanda en el álbum “Sur estar”, publicado en el año 2013. El título fue dado por un texto llamado “Eva de la noche”, de autoría de Yeimi Argotty, el cual se integró a la música realizada por el autor. Esta pieza busca recrear emociones relacionadas a este espacio nocturno, como el miedo y el misterio. Es una obra llena de contrastes musicales, momentos de música incidental y melodías cantables inspiradas en el vals europeo.

Texto:

*Actor 1- Cae la noche antes del amanecer**…***
*Actor 2- y en una oscura lucidez**,** su alma color verde azulado**, s**e traba de dicha**!***
*Actor 1- se emborracha de amargura**!***
*Actor 2- se embala en su lucha**!***
Actor 1- es texto que baja en una esquina paranoica
Actor 2- es luz que se apaga de a pocos mientras su líbido se opaca
Actor 1- es amante nocturna que procede en un orden casi estructural
*Actor 2- es mezcla de todos los hombres que la poseen, pero a ninguno pertenece**!***

*Actor 1 y 2- Muere**!**, se castiga**!**, se intuye**!**, calcula**!**, muere**!**, se castiga**!***

Coro:

Eva de la noche sin par
procura olvidar su amanecer
reparte migajas perdiendo está

rondando las calles mucho placer
*mucho placer, mucho placer**!***

Eva de la noche le dan silencio entre copas de a mil pesos
Caricias perdidas claro oropel
rondando las calles
*poco placer, poco placer, poco**!***

*Actor 1**-**Se colma de incienso en un olor a deseo y piernas sudorosas y hermosas*
*puntualiza su acción y a la vez improvisa en un mar de tobillos y ramas**,** hombros y cabellos danzantes*
*Actor 2-Su nombre**…***
Actor 1-Eva de la noche
Actor 2-Su afición
Actor 1-Devorar hombres
Actor 2-Su afán
Actor 1-Enamorarse alguna vez

Actor 1 y 2- Muere, se castiga, se intuye, calcula, muere, se castiga!

Coro:

Eva de la noche, Eva de la noche, Eva de la noche, Eva de la noche!

8.6.1 Ritmo.

El ritmo general de esta pieza es un vals y está presente en las secciones A y C, la sección B es un ritmo libre en compas ¾.

atrón rítmico del vals:

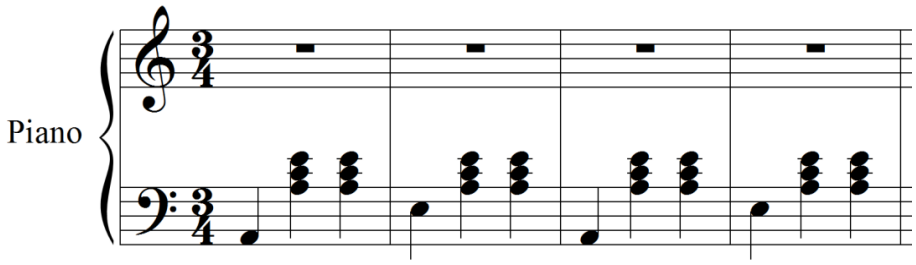


Figura 217. Patrón rítmico del vals

8.6.2 Estructura.

Sección	Preludio	Intro	A	B	Estribillo	C	Estribillo	C	A	B	Coda
Compas	1-16	17-52	53-88	89-116	117-124	125-140	141-148	149-164	165-200	201-228	229-244
Tonalidad	Am										

Tabla 12. Eva de la noche, estructura

8.6.3 Preludio.



F7	F7	Am	Am	F7	F7	Am	Am	F7	F7	Am	Am	F7	F7	Am	Am
li 6ª Aum		i 6/4		ii6ª Aum		i 6/4		ii6ª Aum		i 6/4		ii6ª Aum		i 6/4	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Tabla 13. Eva de la noche, Armonía preludio

El preludio tiene una extensión de 16 compases, recrea un ambiente de misterio con el empleo de los acordes F7 y Am. La dinámica empleada que va desde un *pianíssimo* hasta un *mezzoforte* en el compás 16 sugiere la sensación de un acercamiento.

8.6.4 Introducción.

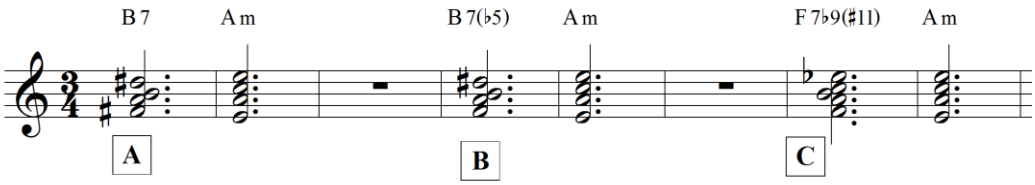


Figura 218. Eva de la noche, introducción armonía

Para este análisis se ha recurrido al cifrado americano, el cual permite una fácil simplificación y comprensión de los acordes, pero en este caso esta simplificación debe ser explicada; en los compases de la clave superior, la melodía toca la nota *re#* cuyo sonido enarmónicamente equivale al sonido Eb que está escrito en el acompañamiento de la clave inferior. La explicación correspondiente es que se trata de una sustitución tritonal. El acorde de B7 del ejemplo A cumple una función de dominante de la dominante, este acorde mantiene el tritono entre las notas *la y re#*, pero modifica el bajo con la nota *fa natural*, tritono de la nota *si*, quedando el acorde formado de abajo hacia arriba por las notas *fa-la-si-re#* , la nota *do* , al igual que la nota *si*, en el acorde, podrían estar o no , pues el color completo de esta armonía lo permite, como se muestra en el ejemplo C. (Fig. 218) Este acorde es también llamado acorde de sexta aumentada según los tratados de armonía clásica en donde se le reconoce como un acorde en función subdominante iv menor en segunda inversión con la sexta aumentada.

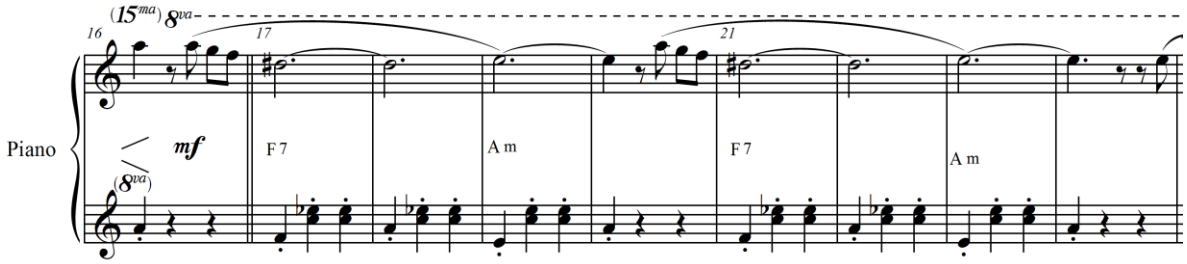


Figura 219. Estribillo

La introducción expone el estribillo de la pieza una octava por arriba de lo que vendrá en la sección A. El estribillo está formado por un motivo en figura de tres corcheas que inician en el compás 16 en anacrusa y que descienden por tonos completos desde la nota *la* hasta la nota *re#* en figura rítmica de blanca con puntillo ligada a blanca con puntillo donde se genera una tensión de dominante

que se resuelve en la nota *mi* del compás 19 con figura rítmica de blanca con puntillo ligada a negra. (Fig. 219)

8.6.5 Sección A.

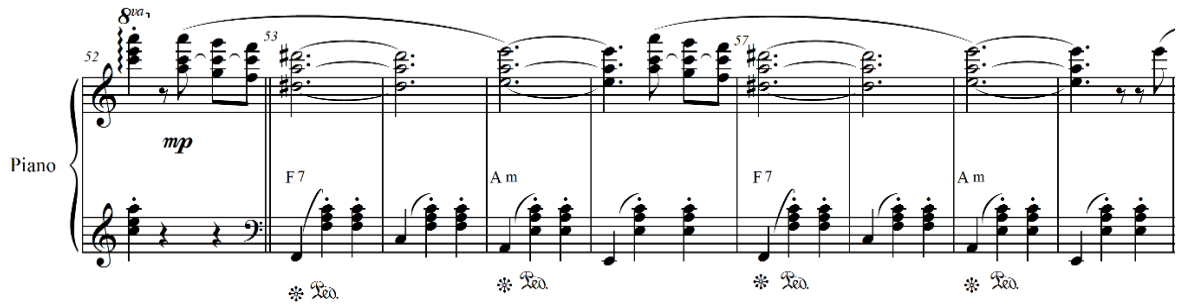


Figura 220. Eva de la noche, Sección A

La mano derecha toca el estribillo en dos frases idénticas, en intervalo de octava y usando una voz intermedia entre ese intervalo, la mano izquierda también en una octava inferior hace un acompañamiento rítmico en ritmo de vals, este cambio de octavas tanto en la melodía como en el acompañamiento le dan a esta sección mayor cuerpo, contundencia, fuerza y peso que la diferencian de la sección introductoria, como si se tratara de la entrada de toda la orquesta. (Fig. 220)

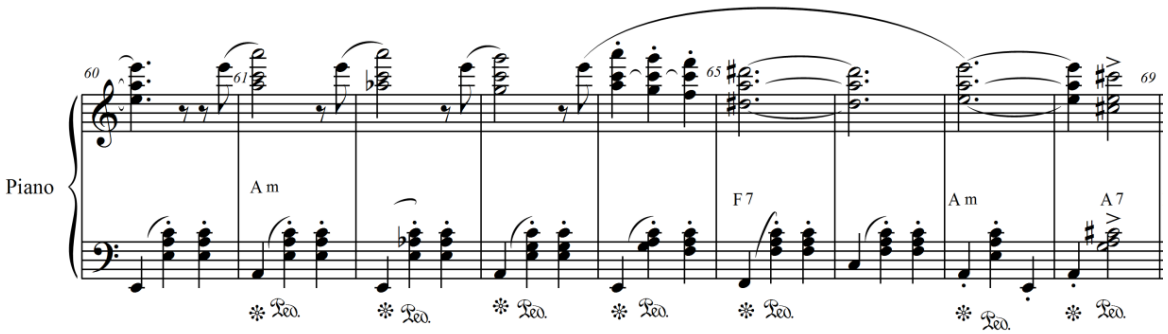


Figura 221. Eva de la noche, sección A tema

El tema inicia con un motivo en anacrusa y en figura de corchea que se dirige a una figura de blanca, la nota *la* del compás 61, nota que va descendiendo cromáticamente en los compases 62 y 63. Los siguientes compases completan la

frase usando el estribillo pero con una pequeña variación rítmica; ahora las figuras de corchea han sido sustituidas por figuras de negra con puntillo. (Fig. 221)

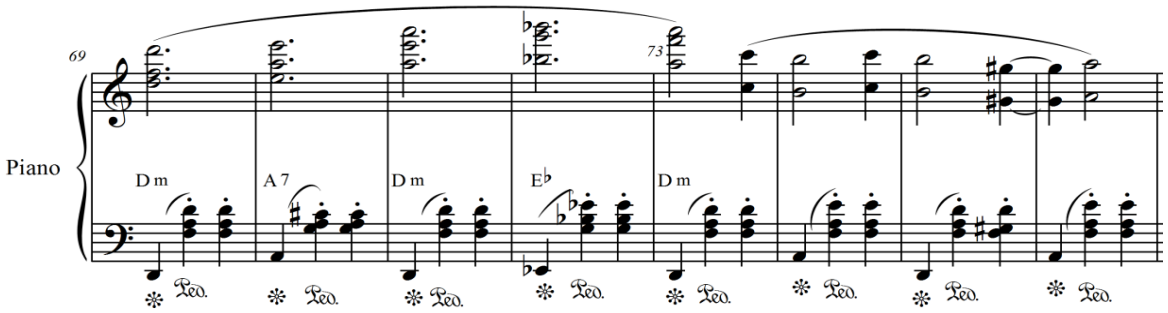


Figura 222. Eva de la noche, tema consecuente

La segunda frase inicia en la nota *re* y sube en sentido ascendente hasta la nota *si bemol* en figuras de blanca con puntillo, es seguida de una frase en intervalo de octava que le responde, con un motivo de negra blanca. (Fig. 222)



Figura 223. Eva de la noche, tercera frase

La tercera y última frase de esta sección tiene una mayor extensión; retoma el inicio de la segunda frase con las notas *re* y *mi* y en vez de hacer una repetición idéntica realiza una escala ascendente, en intervalo de octava, que emplea la escala natural y armónica de Am conduciendo la melodía hasta la nota *do* de la quinta octava. En los compases siguientes, compás 82 y 83, sin cambiar de función tonal y usando en el bajo la nota *la* como nota pedal la melodía hace una suspensión armónica con la novena de Am, y en los compases 85 y 86 suspende el acorde con la de séptima mayor, y resuelve a la tónica en el compás 87, donde remata con un ascenso melódico con las notas *fa#, sol#* y *la.* (Fig. 223)

8.6.6 Sección B.

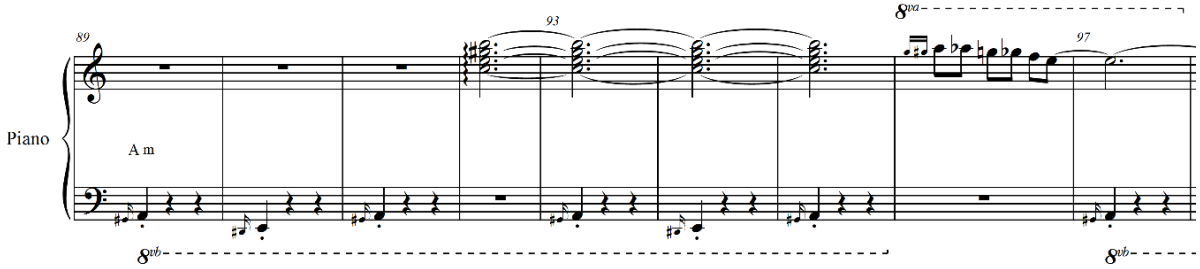


Figura 224. Eva de la noche, sección B

La mano izquierda marca en staccato los bajos del ritmo de vals en figuras rítmicas de negra y omite los acordes que van en el segundo y el tercer tiempo del ritmo de vals creando un ambiente de incertidumbre y suspenso, un acorde en el compás 92 al igual que una escala en descenso cromático en el compás 96 irrumpen la tranquilidad del momento de forma incidental. (Fig. 224)

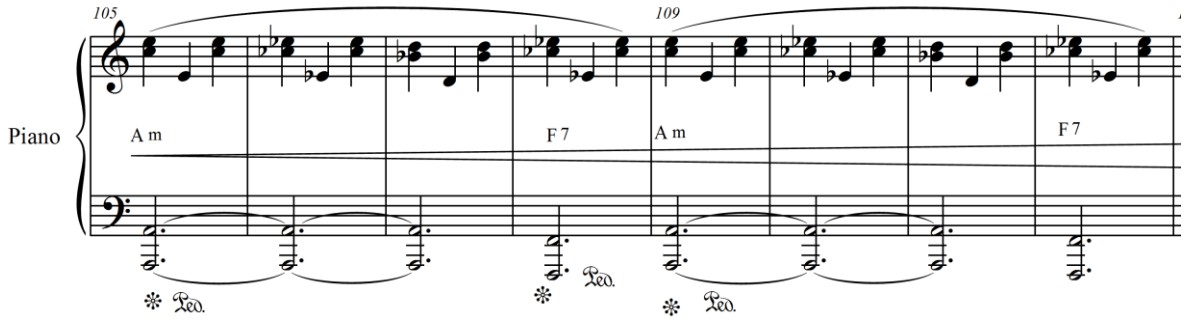


Figura 225. Eva de la noche, periodo de tensión

En el compás 105 inicia un periodo de tensión que tendrá su fin en el compás 116. Un pedal de la nota *la* en el bajo, con un cambio a la nota *fa* cada cuatro compases, es el soporte armónico sobre el cual dos frases descienden cromáticamente en intervalos de tercera mayor. (Fig. 225)

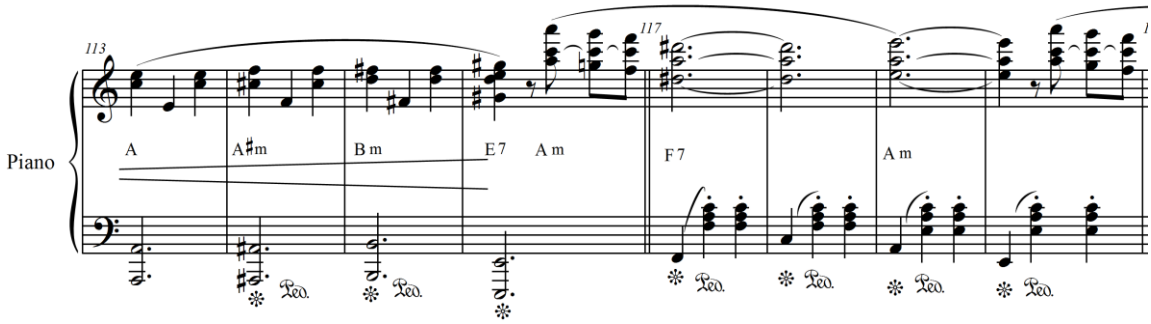


Figura 226. Eva de la noche, frase en ascenso

Una frase en ascenso cromático y en intervalos de tercera mayor conduce la tensión hacia el acorde de E7 donde un corte rítmico y un calderón marcan su fin y dan paso a la re exposición del estribillo. (Fig. 226)

8.6.7 Sección C.

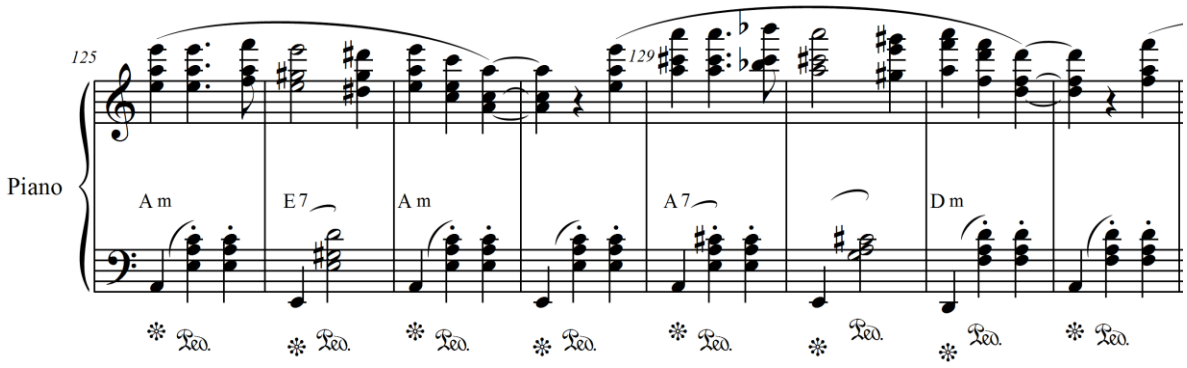


Figura 227. Eva de la noche, Sección C frase 1 y 2

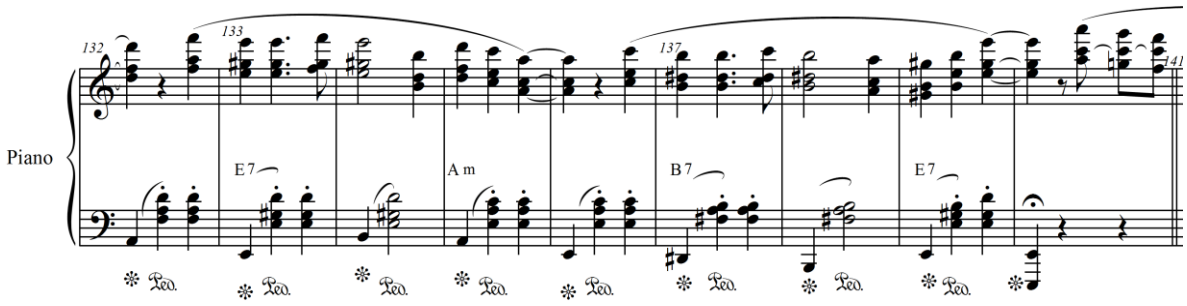


Figura 228. Eva de la noche, Sección C frase 3 y 4

Am	E7	Am	Am	A7	A7	Dm	Dm
i	V7	i	i	V/iv	V/iv	iv	iv
125	126	127	128	129	130	131	132

Tabla 14. Eva de la noche , Armonía sección C frase 1 y 2

E7	E7	Am	Am	B7	B7	E7	E7
V7	V7	i	i	V7/V	V7/V	V7	V7
133	134	135	136	137	138	139	140

Tabla 15. Eva de la noche, Armonía sección C frase 3 y 4

La sección C tiene un carácter diferente a las anteriores, su melodía es muy cantable, y presenta en ella un nuevo tema en figuración de negra, negra con puntillo, corchea, blanca, negra, negra, negra, negra ligada a negra.
La tercera y cuarta frase utilizan el mismo tema, pero recorriendo por las funciones de dominante -tónica, dominante de la dominante - dominante. (Fig. 227 y 228)

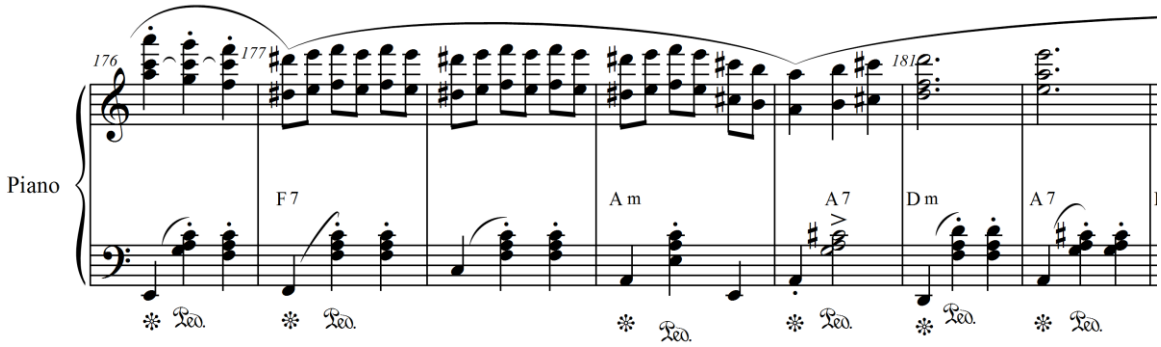


Figura 229. Eva de la noche, variación

En el compás 176 el tema realiza una variación melódica, usando las notas *re#* y *fa* como bordaduras de la nota *mi*, en figuras de corchea. (Fig. 229)

8.6.8 Final.

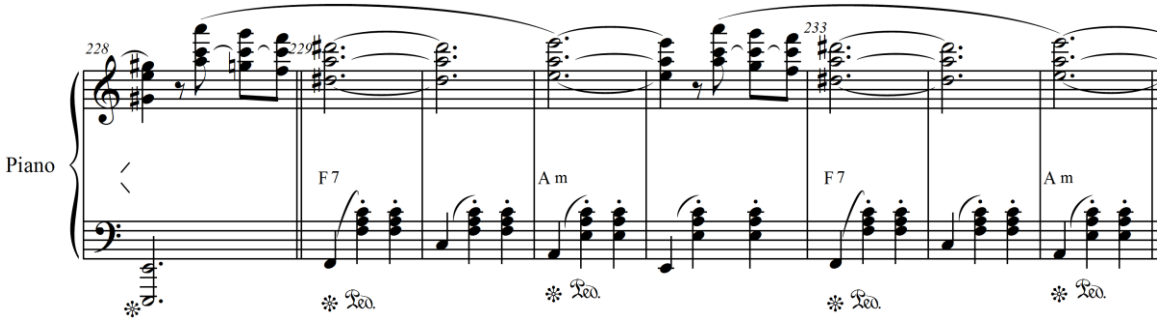


Figura 230. Eva de la noche, estribillo de la coda

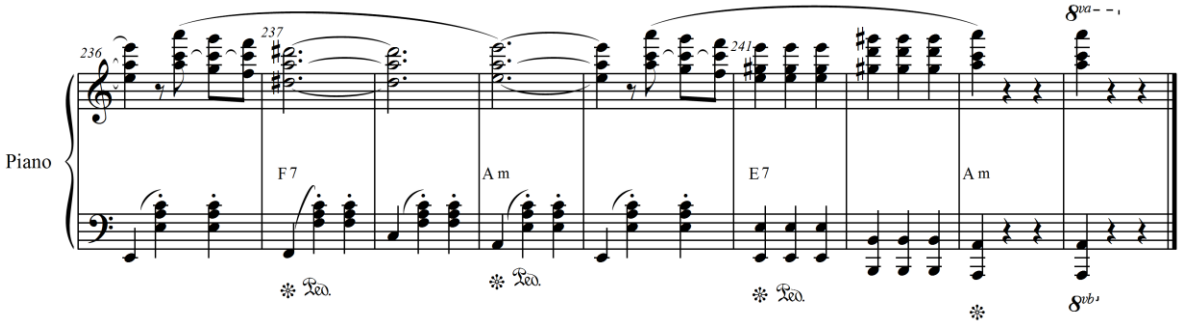


Figura 231. Eva de la noche, final

El estribillo es repetido cuatro veces, las tres primeras de igual manera a como se había expuesto en la sección A, en la cuarta vez las notas que descienden llegan a la nota *mi natural*, en vez de *mi bemol*, para formar el acorde de dominante E7 y en figuras de negra que marcan cada pulso del compás y llevan a la frase a su conclusión en el acorde de Am. (Fig. 230 y 231)

8.7 INTI RAYMI

Inti raymi son dos palabras del idioma quechua que significan: “fiesta del sol”, y se refieren a una de las festividades tradicionales más importantes que se celebra cada año durante el solsticio de invierno en varios países andinos, siendo su principal epicentro la ciudad de Cuzco en Perú, la gran capital del antiguo Imperio Inca. Una de los ritmos que acompaña a la danza que la gente baila en esta festividad lleva por nombre san juán o raymi, y se caracteriza por poseer un ritmo vivo el cual es marcado en forma de zapateado por los mismo danzantes, y al cual le acompaña una la melodía pentatónica, generalmente interpretada por la flauta, el violín o la armónica. La composición aquí presentada está inspirada en esta música de carácter tradicional, pero también describe el sol desde la perspectiva de astro del sistema solar e integra en una de sus secciones una melodía de estilo country, debido a la participación de Tim O’ Conell, un cantautor norteamericano que conoció el autor durante la época que inicio esta composición. Estos aspectos junto a otros como el empleo de extensiones armónicas le dan a la pieza en general un estilo moderno.

8.7.1 Ritmo.



Figura 232. Inti raymi, patrón rítmico

Aquí una transcripción del ritmo raymi que generalmente marca el pulso con el zapateo de los danzantes, las corcheas se han agregado para darle variedad al pulso y están escritas de acuerdo a las notas de la melodía que requieran apoyo. (Fig. 232)



Figura 233. Inti raymi, adaptación del ritmo

En la pieza Inti raymi el ritmo se ha subdividido en corcheas, los acentos marcan algunas de las notas de la melodía (Fig. 233)



Figura 234. Transcripción de Caraway

En esta transcripción del ritmo y la melodía canción tradicional “Caraway” en ritmo Raymi del ecuador en donde se puede observar en la línea melódica la presencia de la escala pentatónica de Em. (Fig. 234)

8.7.2 Estructura.

sección	intro	A	B	C	puente	D	puente	A’	coda
compas	1-5	6-21	22-38	39-55	55-58	59-95	95-98	99-114	115-133
tonalidad	Em							Am	
Función	i			VI		VI	modula	i	

Tabla 16. Inti raymi, estructura

8.7.3 Introducción.



Figura 235. Inti raymi, introducción

Inicia arpegiando rápidamente un acorde de Em de manera ascendente en la 4 y 5ta octava del piano. A continuación la mano izquierda en la primera octava del piano toca la subdivisión en corcheas en intervalo de octava, marcando el ritmo del bombo con un acento. (Fig. 235)

8.7.4 Sección A.

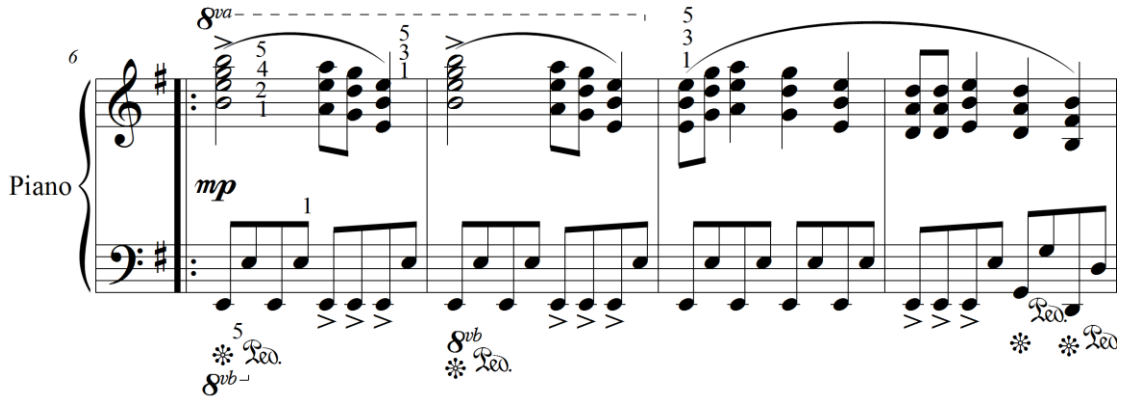


Figura 236. Inti raymi, sección A

El tema está constituido por dos motivos, el primer motivo: blanca dos corcheas y negra se repite dos veces para formar la primera semifrase, desciende por la escala pentatónica con las notas *si-la-sol-mi*, el segundo motivo: dos corcheas, negra, negra, negra, asciende con las notas *mi ,sol ,la* y desciende con las notas *sol, mi ,la ,* la misma figuración es usada en la siguiente semifrase ahora con las notas *re-re-mi-re-si,* mientras la mano izquierda continúa llevando el ritmo expuesto en la introducción. (Fig. 236)

8.7.5 Sección B.

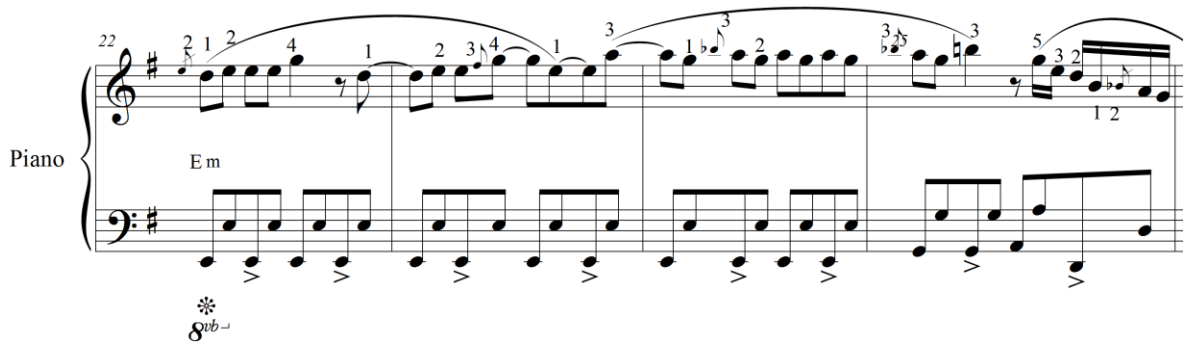


Figura 237. Inti raymi, sección B

Continúa la mano izquierda con el ritmo en subdivisión de corcheas pero cambia el acento a la corchea del segundo y tercer tiempo, esto fue realizado para resaltar el cambio del estilo, debido a que la melodía es ahora de tipo blues. La melodía no se toca de forma atresillada como generalmente se hace en ese estilo; mantiene la figuración rítmica del raymi, pero usa la escala pentatónica de mi menor como característica común, y realiza sincopas y notas de apoyatura que refieren al blues norteamericano. (Fig. 237)

8.7.6 Sección C.



Figura 238. Inti raymi, sección C

La armonía ahora se encuentra en el VI grado de la tonalidad de Em, Do mayor, un cambio armónico característico de la música tradicional andina. El tema está formado por los el motivo: dos corcheas, negra, y negra, negra blanca (Fig. 238)

8.7.7 Puente A Sección D.

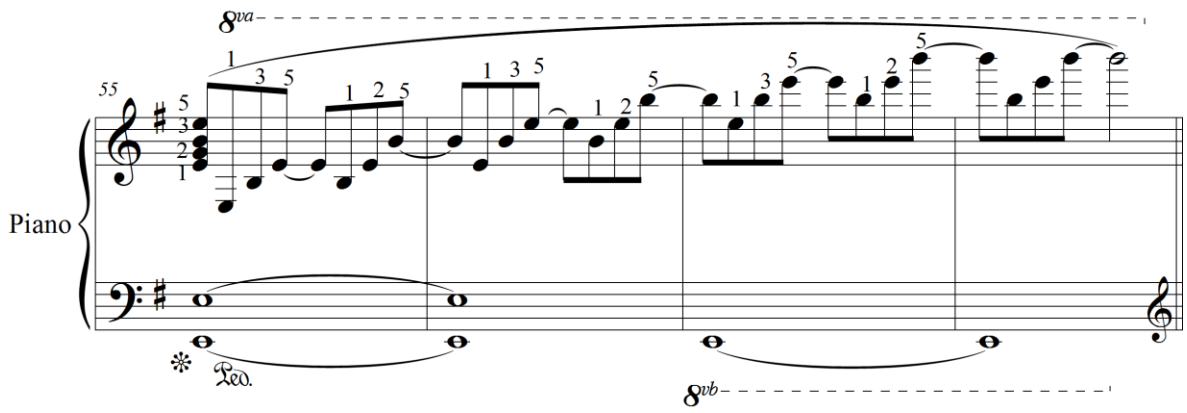


Figura 239. Inti raymi, puente A sección D

Este puente en el cual el bajo deja notas pedales de larga duración mientras la mano derecha toca la tónica y la quinta del acorde en arpegios ascendentes, genera un descanso rítmico a toda la pieza, y es un cambio necesario que conduce a la sección D, la cual tiene un carácter tranquilo. (Fig. 239)

8.7.8 Sección D.

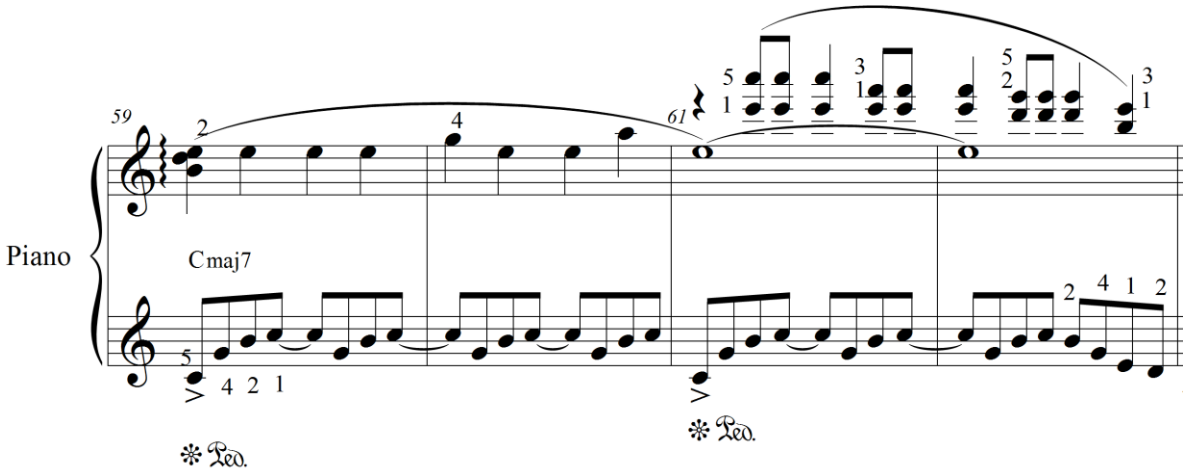


Figura 240. Inti raymi, sección D

La primera nota del arpegio, acentuada cada dos compases, cumple el papel de bajo en esta sección y junto al arpegio de C maj7 subdividido en corcheas generan la estabilidad rítmica y armónica que acompaña a la melodía escrita en figuras de negra, de igual manera sucede en los siguientes compases. Aparece una melodía en figuras de dos corcheas, negra que responde por encima de la melodía cuando esta toca la nota larga *mí,* al final de la frase. (Fig. 240)

8.7.9 Puente hacia A’ (Modulación).

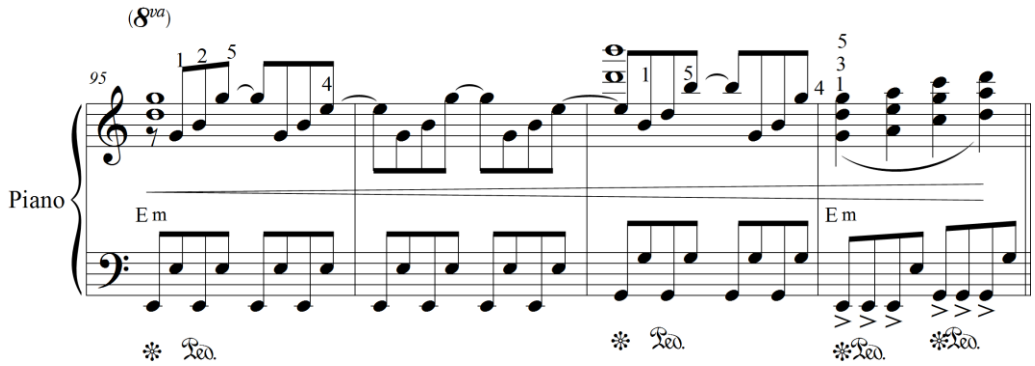


Figura 241. Inti raymi, puente hacia A´

Los dos primero compases mantienen la tonalidad inicial de Em, el tercer compas hace el acorde de G, tercer grado de la tonalidad de Em, y es usado como pivote entre las dos tonalidades convirtiéndose en séptimo grado de la tonalidad de Am, ahora el acorde de Em del cuarto compas es quinto grado de Am, y aunque está en modo menor su función dentro de este contexto armónico modal es dominante completando así la modulación hacia la menor. (Fig. 241)

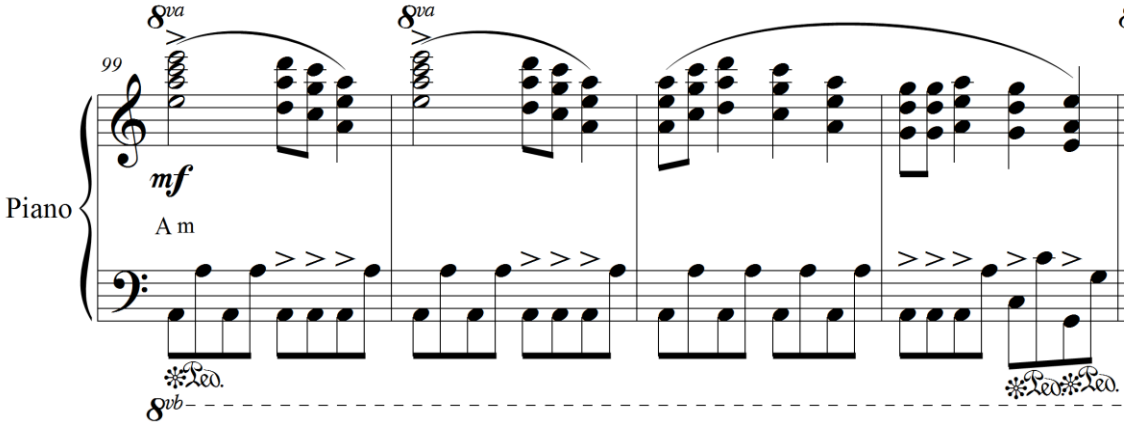


Figura 242. Inti raymi, tema en Am

El tema ahora es re-expuesto en la nueva tonalidad, Am. (Fig. 242)

8.7.10 Coda.

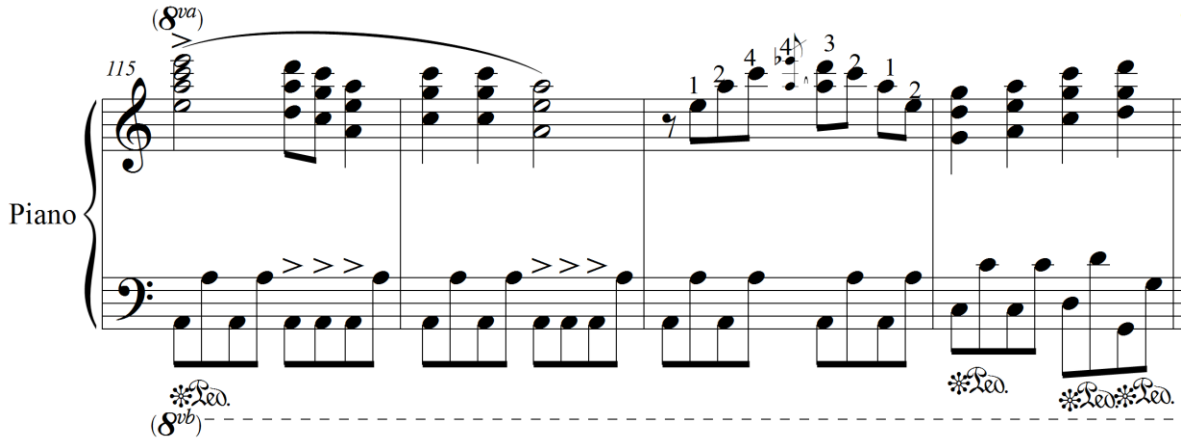


Figura 243 Inti raymi, coda

La coda retoma el tema de la sección A' y lo repite cuatro veces más, alterándolo en cada final de frase con una corta frase ascendente y descendente que contiene la nota blues *mi* bemol y que refiere al género country. (Fig. 243)

8.7.11 Final.

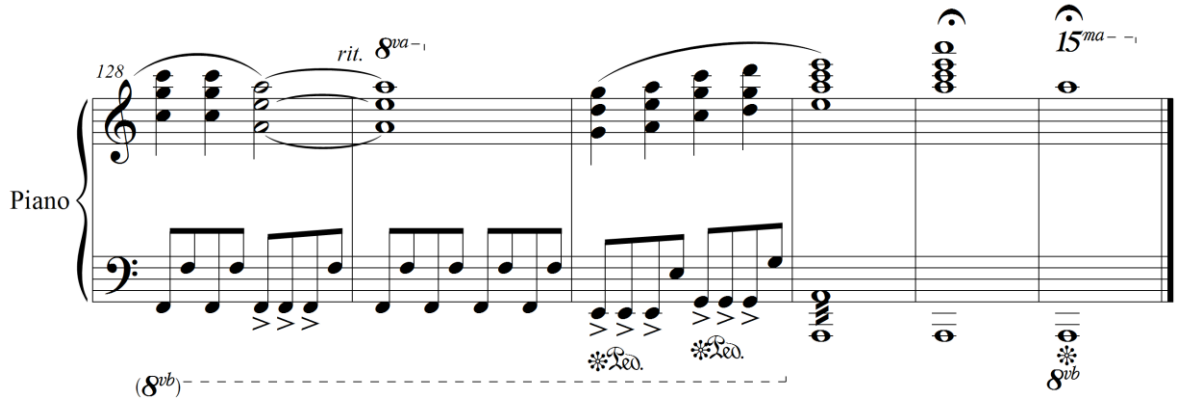


Figura 244. Inti raymi, final

La frase final asciende en figuras de negra y en tiempo retardando esta anuncia la conclusión de la pieza. Un tremolo en el bajo realizado en intervalo de octava y en la nota *la*, crea un ambiente de expectativa el cual es definido en el compás siguiente con el bajo y el acorde de Am tocado en bloque en la quinta octava del piano, luego la nota l*a* en la octava -1 del piano junto con la quinceava de la nota

la de la 3ra octava le dan un brillo final a la pieza, como si se tratara de una luz que se desaparece en el espacio. (Fig. 244)

8.8 LIMPIA BAMBARITA

Esta pieza es un homenaje al carnaval del perdón que realiza el pueblo Inga cada año en el valle de Sibundoy. El término “limpia” para esta comunidad indígena se refiere al acto de limpiar las malas energías, y “bambarita” se refiere al nombre de la agrupación Bambarabanda con la que el autor realizó la grabación de una versión cantada de esta pieza en el álbum Surestar. Está compuesta en tonalidad de mi menor y en el ritmo más representativo de los carnavales de nariño; el son sureño.

8.8.1 Ritmo.

Para comprender como se adaptó el ritmo de sonsureño al piano es necesario analizar su patrón rítmico en un instrumento de percusión como el bombo. Para explicarlo de manera sencilla podemos ver el ritmo de sonsureño como la unión de dos compases, el de 6/8 y el de ¾: la madera marca la primera y la cuarta corchea de cada compas de 6/8, mientras la membrana toca el segundo y el tercer tiempo de un compás de ¾.



Figura 245. Limpia bambarita patrón rítmico

Adaptación del ritmo usada en esta composición. (Fig. 245)

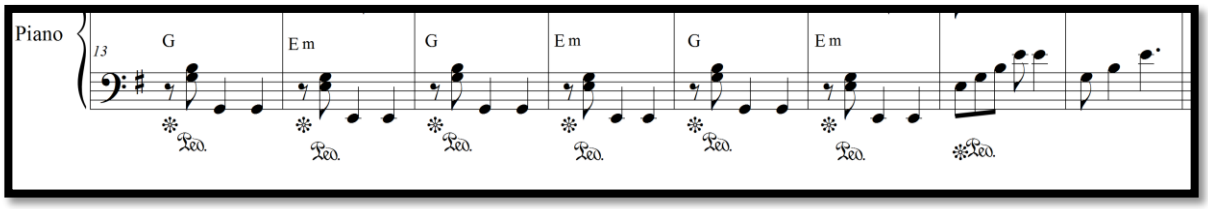


Figura 246. Limpia bambarita, adaptación del patrón rítmico

En el piano, el sonido de la membrana lo hacen las notas del bajo que marcan el segundo y tercer tiempo del compás de ¾, como el pulso de la madera esta por lo generalmente tocado en la melodía, se decidió apoyar con un intervalo armónico la segunda corchea del compás de 3/4, quedando de esta manera. (Fig. 246)

8.8.2 Estructura

SECCION	INTRO	ESTRI	A	B	A	ESTRI	INTER	B	A	ESTRI
COMPAS	1-8	9-12	13-28	29-36	37-52	51-54	56-64	65-72	73-87	87-93
FUNCIONES	i	I	i	VI	i	i	i	VI	i	i
TONALIDAD	Em									

Tabla 17. Limpia bambarita, estructura

8.8.3 La Introducción.

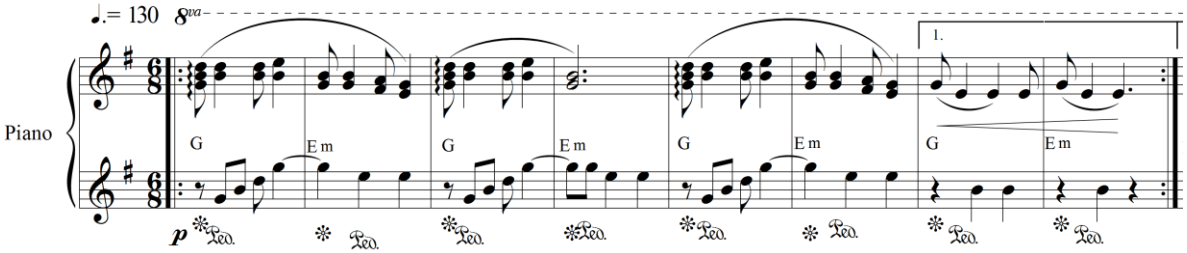


Figura 247. Limpia bambarita, introducción

La introducción anticipa la exposición del tema principal de la pieza de la sección A, lo hace tocándolo en una octava superior mientras la mano izquierda lo acompaña con arpegios ascendentes que le dan un carácter tranquilo y libre. (Fig. 247)

8.8.4 Estribillo.

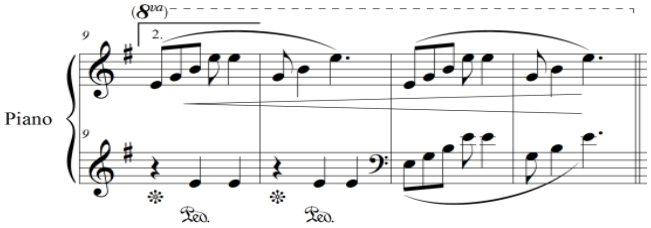


Figura 248. Limpia bambarita, estribillo

El estribillo está compuesto por dos frases idénticas, arpegia el acorde de Em en sentido ascendente en figuras rítmicas de tres corcheas, seguido de corchea y negra en el primer compás y corchea negra, negra con puntillo en el segundo compas. (Fig. 248)

8.8.5 Sección A.

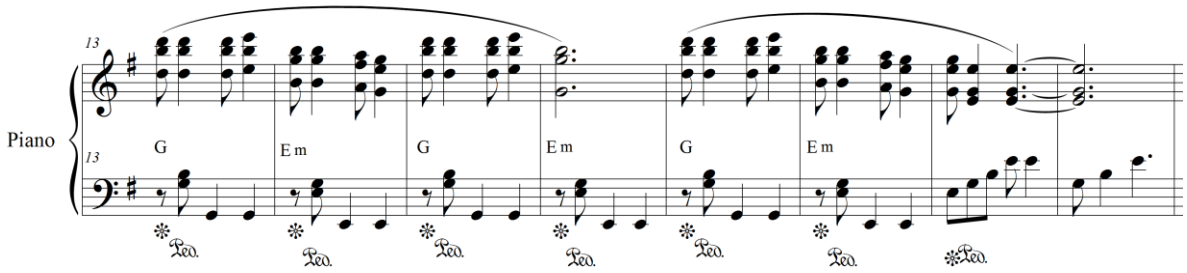


Figura 249. Limpia bambarita, sección A

acordes	G	Em	G	Em	G	Em	Em	Em
función	III	I	III	i	III	i	i	i
compas	13	14	15	16	17	18	19	20

Tabla 18. Armonía sección A limpia bambarita

La sección A expone el tema principal de la pieza en la mano derecha, en octavas y con una voz intermedia, esta vez acompañada con el ritmo de sonsureño en la mano izquierda. El tema está formado por el motivo corchea, negra, corchea, negra. La melodía está formada por dos frases de cuatro compases cada una; a su vez cada frase tiene dos semi frases, la primera semifrase toca el motivo sobre el acorde de G, la segunda lo hace sobre el acorde de Em. (Fig. 249)

8.8.6 Sección B.

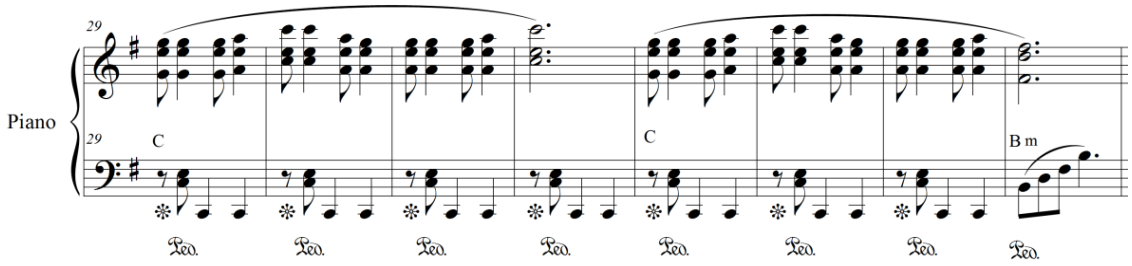


Figura 250. Limpia bambarita, sección B

C	C	C	C	C	C	C	Bm
VI	VI	VI	VI	VI	VI	VI	v
29	30	31	32	33	34	35	36

Tabla 19. Limpia bambarita, armonía sección B

La sección B está conformada por dos frases que usan el mismo tema rítmico de la sección A, la primera frase resuelve rítmicamente la melodía en la figura de blanca con puntillo del compás 32, la segunda frase resuelve en la figura de blanca con puntillo del compás 36 en la función v el acorde de Bm, quinto grado menor de la tonalidad de Em. (Fig. 250)

8.8.7 Re exposición de la introducción.



Figura 251. Limpia bambarita, re exposición de la introducción

En el compás 55 es re expuesta la introducción, tomando ahora el papel de intermedio o puente, el bajo hace una escala ascendente en los dos compases de la segunda casilla, que llaman de vuelta a la sección B. (Fig. 251)

8.8.8 Re exposición de la sección B, análisis del ritmo.

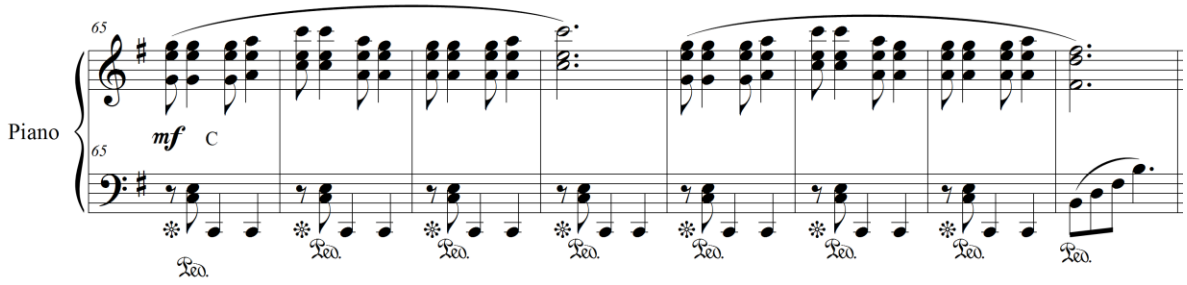


Figura 252. Limpia bambarita, re- exposición de la sección B

La re-exposición de la sección B tiene dos frases de 4 compases, y se caracteriza por estar en el VI grado de la tonalidad de Em, su acompañamiento rítmico es la adaptación del son sureño. (Fig. 252)

8.8.9 Final y coda.

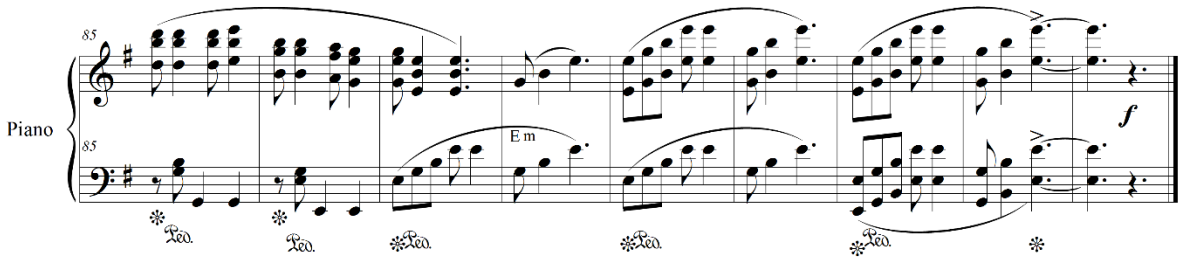


Figura 253. Limpia bambarita, final y coda

La pieza llegaría a su final en el compás 88, pero el anuncio del estribillo por la mano izquierda en el compás 87, permite que el final se extienda más. La coda repite el estribillo dos veces más, la primera en la que la mano derecha lo toca en intervalo de octava, y la última en la que las dos manos tocan el estribillo en intervalo de octavas, esta suma de octavas le dio la contundencia que necesitaba el final de la pieza. (Fig. 253)

8.9 VALS PARA UNA ESCENA

La música de esta pieza está inspirada en el vals titulado: Daddy's gone compuesto por Vojislav Aralica y que está presente en la película: "Gato negro, gato blanco" del director Emir Kusturica. Esta obra busca describir las diferentes emociones que pueden presentarse dentro de una escena teatral. Para lograr esto el compositor emplea una forma musical clásica llamada rondó, en la que un estribillo es el tema principal al cual siempre se retorna después de ser intercalado con una nueva sección o copla. En esta obra el estribillo representa al personaje principal, y cada copla o sección contrastante representa la situación en la que el personaje se encuentra. "Vals para una escena" fue dedicada por el autor a "Casa teatro la guagua" de la ciudad de Pasto.

8.9.1 Estructura.

Sección	A	B	A	C	puente	A	Coda
compás	1-18	19-40	41-56	57-86	87-90	91-102	103-110
tonalidad	Dm	F	Dm	D	Dm		
función	tónica	relativa	tónica	paralela	tónica		

Tabla 20. Vals para una escena, estructura

Esta pieza cuenta con tres secciones y puede ser comparada a la forma clásica llamada Rondo. La sección A expone el estribillo y las secciones B y C son las partes contrastantes de la pieza. (Tabla 21)

8.9.2 El motivo.

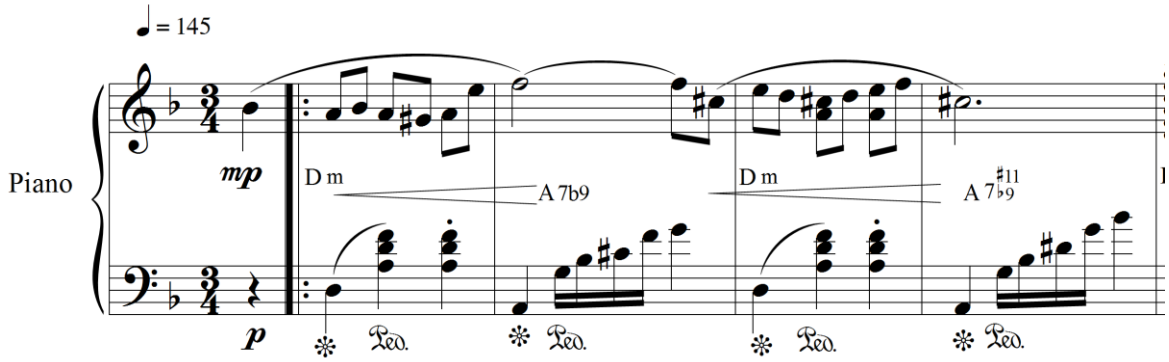


Figura 254. Vals para una escena, motivo

El motivo inicia en la nota *si* bemol, en figura de negra y en anacrusa, realiza un descenso a la nota *la* en donde realiza una bordadura cromática superior e inferior en figuras de corchea, da un salto ascendente hacia la nota *mi* y por grado conjunto llega a la nota *fa* donde se forma el acorde A79b, dominante.

La siguiente semi-frase de misma figuración rítmica inicia en la nota *do*#, y colorea melódicamente el acorde de re menor con las notas *mí*, *re*, *do*#, *re*, *mi, fa*, da un salto descendente a la nota *do#,* donde se forma el acorde de A7 b9#11. Nótese que la armonía no se resuelve en ninguna de estas dos semi-frases si no que lleva a la melodía siempre hacia una tensión armónica de dominante. (Fig. 254)

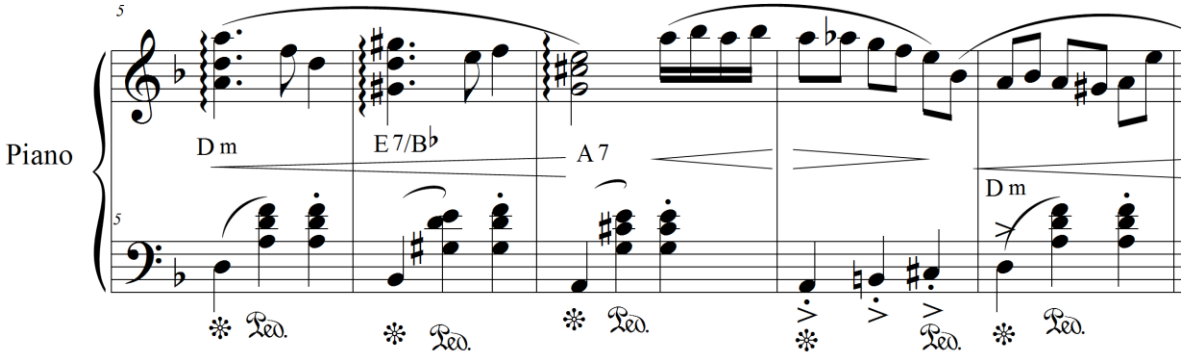


Figura 255. Vals para una escena, segundo motivo

El segundo motivo se encuentra presente en los compases 5 y 6 y está escrito en figuras de negra con puntillo, corchea y negra, en este pasaje la melodía se conduce por las funciones i (tónica), V/V (dominante de la dominante), y llega al V grado (dominante), acorde en figura de blanca del compás 7. (Fig. 255)

8.9.3 Sección B.

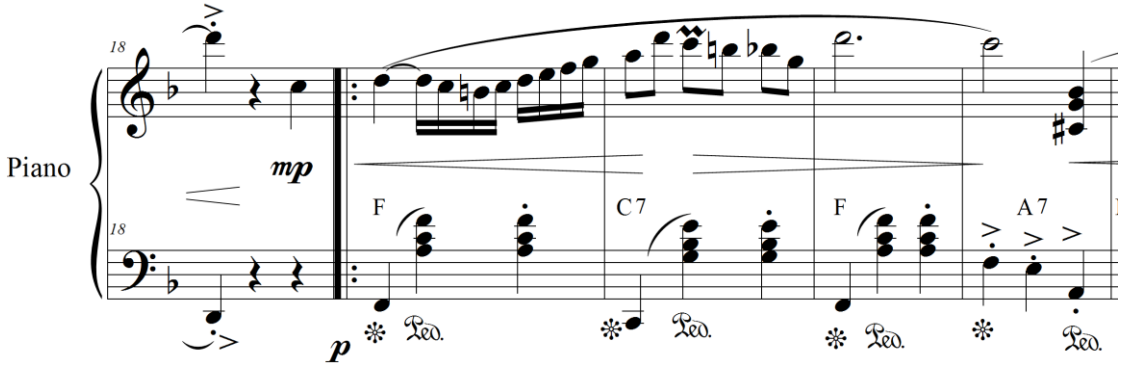


Figura 256. Vals para una escena, sección B

El tema de la sección B es una variación del primer tema, con la diferencia de que la tonalidad principal es ahora *fa* mayor, relativa de la tonalidad de *re* menor. El motivo inicia en la nota *do*, en figura de negra y en anacrusa, después realiza una bordadura diatónica con la nota superior e inferior y por medio de una escala ascendente, alcanza la nota *la,* que es resuelta en la nota *sol*. (Fig. 256)

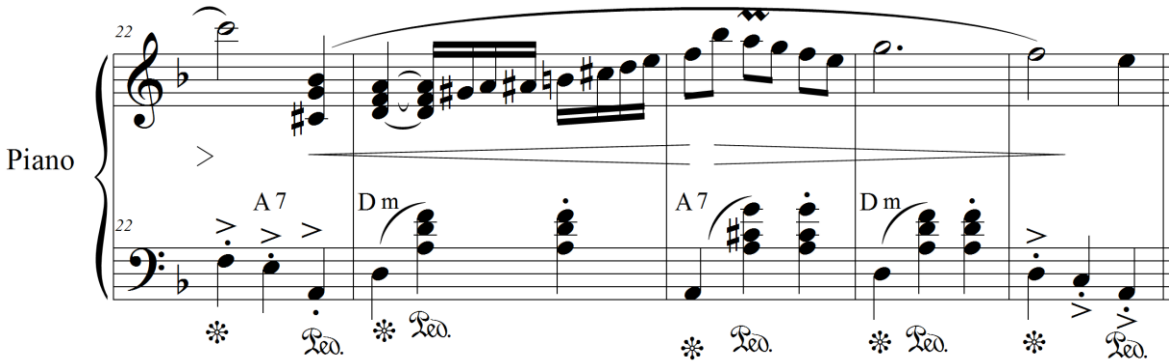


Figura 257. Vals para una escena, sección B frase 2

La siguiente frase es la versión en modo menor de la frase anterior, está escrita en re menor, tonalidad relativa de la tonalidad principal. (Fig. 259)

8.9.4 Sección C.

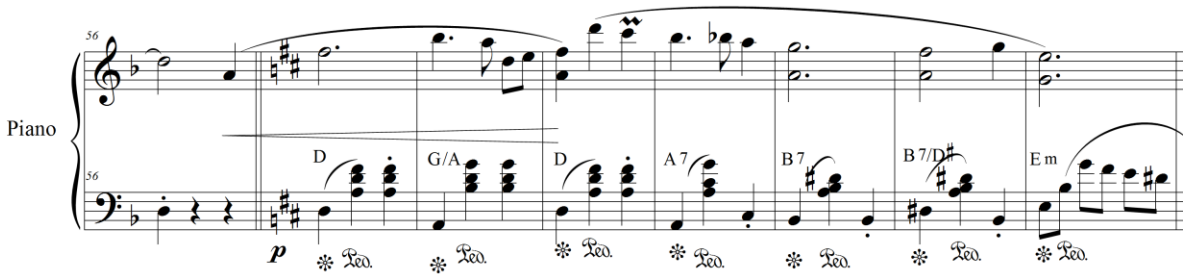


Figura 258. Vals para una escena, sección C

El tema de la sección C tiene un carácter tranquilo, es también una variación del primer tema, con la diferencia de que la tonalidad principal es ahora *Re* mayor, tonalidad paralela de la tonalidad de *re* menor. El motivo inicia en la nota *la*, en figura de negra y en anacrusa y por medio de un salto ascendente alcanza la nota *fa* sostenido, tercera de la nueva tonalidad. (Fig. 260)

8.9.5 Puente.

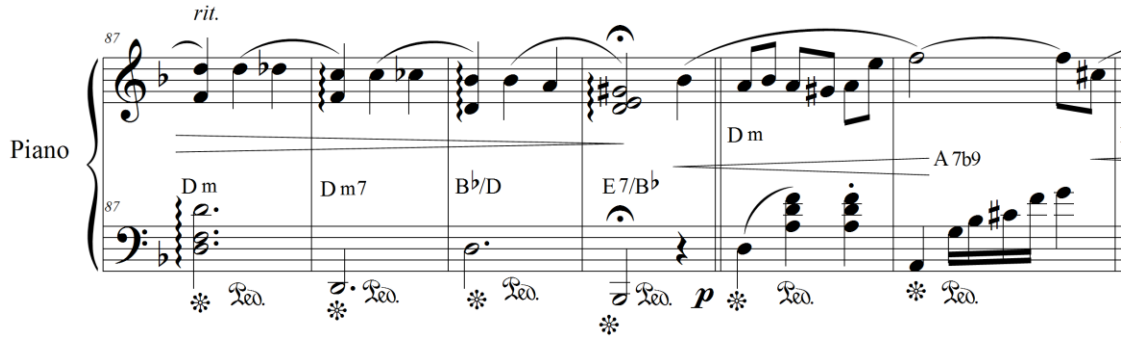


Figura 261. Vals para una escena, puente

La nota *re* última nota de la melodía anterior resuelve en la tonalidad de *re* menor y realiza un descenso cromático descendente hasta la nota *sol* #, esta última nota

es armonizada con un acorde de E7/Bb, sustitución tritonal, la melodía ha sido conducida hacia una cadencia de dominante de la dominante. (Fig. 261)

8.9.6 Coda.

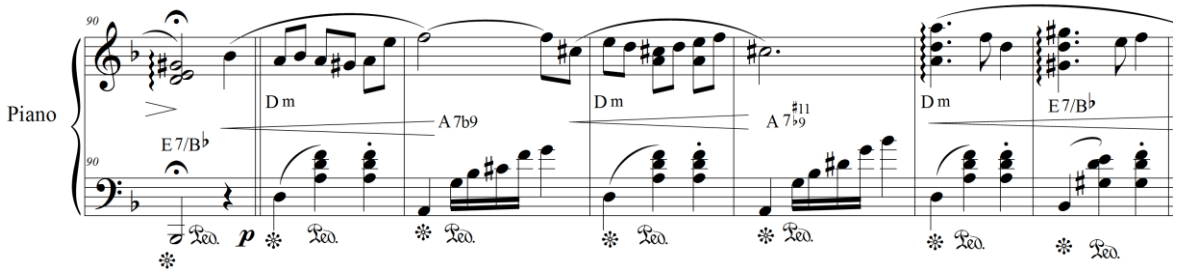


Figura 262. Vals para una escena, estribillo final



Figura 263. Vals para una escena, final

La coda que inicia en el compás 90 re-expone el tema principal de la obra y en el compás 103 al llegar a la segunda parte del tema sustituye la nota *la* por la nota *si* bemol armonizándola con la función IIb, acorde de Mi bemol, y continuando con la función V7, acorde de La Mayor con séptima, creando así una armonía inesperada, donde usa la escala cromática descendente para resaltar el cambio y también usa la escala hexatonal en sentido ascendente sobre la armonía E7- Bb , finaliza con la cadencia V7- i, dominante –tónica. Concluye con un arpegio realizado por cada mano en sentido contrario en la tónica de la pieza Dm. (Fig. 263)

8.10 WAIT TIME

Esta composición musical está basada en el Ragtime; un estilo pianístico que fue muy popular entre los años 1890 y 1910 en Estados Unidos. El ragtime proviene del sincretismo musical que se dio entre la música europea y la música africana, de la primera heredó la armonía occidental y el ritmo de marcha y de la segunda

la melodía pentatónica relacionada con el blues y las rítmicas sincopadas. Esta música fue también utilizada como banda sonora de las películas mudas de la época. Para el autor "Wait time" recrea el ambiente musical de una sala de espera en la que los asistentes esperan la función, de ahí el nombre "Wait time" que traduce: "tiempo de espera".

8.10.1 El ritmo.

Se caracteriza por el ritmo de marcha tocado en la mano izquierda en compás de 4/4 mientras la mano derecha toca una melodía sincopada en la escala pentatónica y/o escala de blues mayor o menor de acuerdo al modo de la pieza.



Figura 264. Wait time, el ritmo

Escala mayor de blues



Figura 265. Wait time, escala de blues

La lectura atresillada de las corcheas es una característica de este género, es una manera de facilitar la lectura y escritura y le da a la interpretación de la pieza el ritmo característico.

Escritura:



Figura 266. Wait time, escritura swing

Lectura:

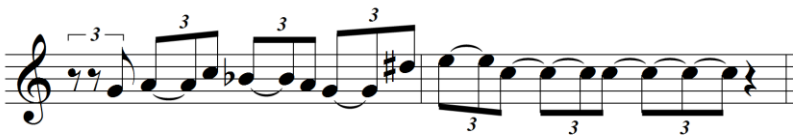


Figura 267 Wait time, lectura swing

8.10.2 Estructura.

sección	Introducción	A	B	A	B	C	A	Coda
compas	1-2	3-14	15-26	27-38	39-50	51-62	63-73	74-75
tonalidad	C							

Tabla 21. Wait time, estructura

La pieza está conformada por 5 secciones que están precedidas por una introducción de dos compases y finaliza con una coda de dos compases. Toda la pieza se encuentra en la tonalidad de Do Mayor. (Tabla 22)

8.10.3 Armonía.

	C-A7	Dm-G7	C-A7	Dm-G7	F	Fm	C-E7	Am	D7	D°-G7	C
A-B-C	I- V/ii-	ii- V7-	I- V/ii-	ii- V7-	IV	iv	I- V/vi	vi	V7/V7	ii°- V7	I

Tabla 22 Armonía Wait time

Las tres secciones emplean la misma armonía. Esta armonía está basada en el ciclo de acordes en 12 compases del blues, que en su forma más básica es el siguiente:

Circulo armónico del blues

C7	F7	C7	C7
F7	F7	C7	C7
G7	F7	C7	G7

Tabla 23. Círculo armónico de blues básico

El cual con el empleo de sustituciones es re armonizado de la siguiente manera.

C	Dm7	C	C
F	Fm	C	Am
D7	Dm7(b5) G7	C	G7

Tabla 24. Círculo armónico de blues con sustituciones

A estas sustituciones pueden preceder sus respectivas Dominantes secundarias, que dando de la siguiente manera.

C A7	Dm7 G7	C A7	Dm7 G7
F7	Fm7	C E7	Am7
D7	Dm7(b5) G7	C	G7

Tabla 25.Círculo armónico de blues con dominantes secundarias

8.10.4 Introducción y sección A.

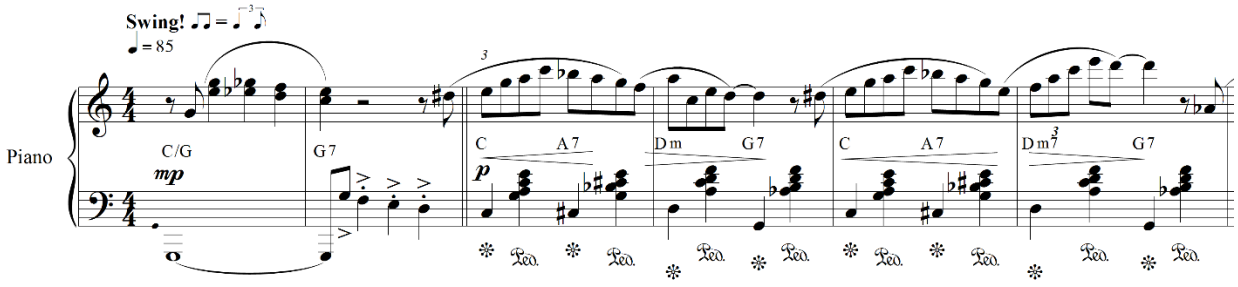


Figura 267. Wait time, introducción

La nota *sol* tocada por la mano izquierda ,en figura de redonda ligada a la corchea del siguiente compas, marca la introducción, funcionando como un pedal de

dominante, sobre el cual la mano derecha desciende en intervalo de terceras , desde la nota sol creando una cadencia armónica I6/4, i°,V7, se trata del empleo de un “turn around” cuya función es hacer una cadencia dominante para así iniciar de nuevo el ciclo de la armonía en la tónica, un recurso típico de este género.

La indicación dada al inicio de la partitura con el término “swing” es muy importante para la correcta interpretación de la pieza, esta palabra, comúnmente empleada en los géneros del jazz, facilita la escritura y la interpretación de esta música. En el swing la primera corchea de cada grupo de dos corcheas tiene mayor duración que la segunda, como si se tratase de un tresillo en donde primera y la segunda corchea están ligadas. (Fig. 267)

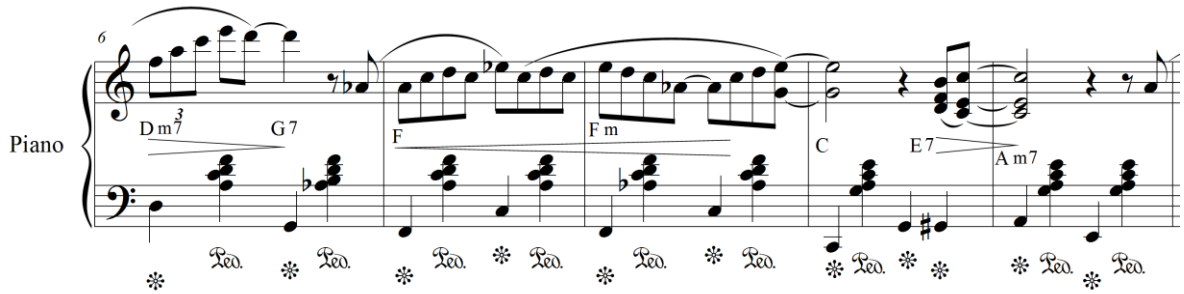


Figura 268. Wait time, continuación sección A

La melodía de la sección A está conformado por cuatro frases, las 4 se caracterizan por iniciar en una nota en anacrusa y en figura de corchea, el empleo de la escala pentatónica en la melodía produce esa sonoridad de blues característica de este género. (Fig. 268)

8.10.5 Sección B.

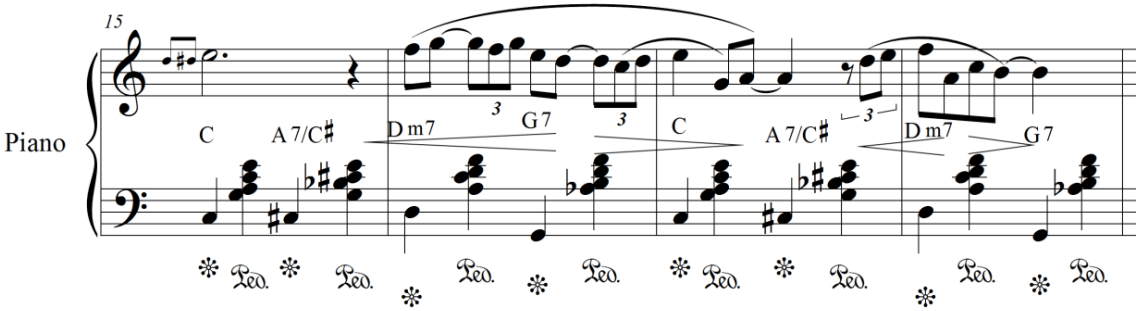


Figura 269. Wait time, sección B

La melodía de la sección B a diferencia de la sección A esta caracterizada por un tema que inicia sin anacrusa, esto es directamente en el primer tiempo del

compás, tocando una nota en figura de blanca con puntillo como sucede en el compás 15. Observe la nota *mi,* que está precedida de las notas de apoyatura re y re#.
la sincopa es una característica melódica de este género musical, obsérvese que a través de ligaduras entre las figuras rítmicas se evita tocar en los mismos tiempos que fuertes que marca el acompañamiento, esta característica está presente en toda la pieza y por supuesto también en las cuatro frases conforman la melodía de esta sección. (Fig. 269)

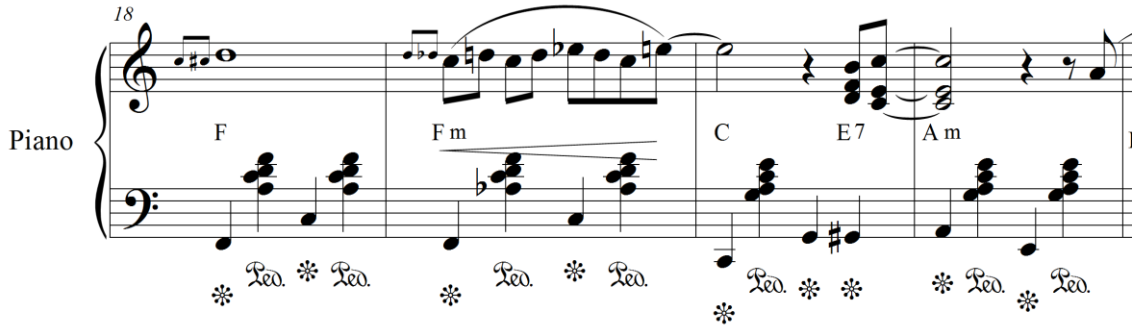


Figura 270. Wait time, continuación sección B

Los colores armónicos de sexta, séptima menor, séptima mayor y el uso de la escala pentatónica de blues, son también una característica del ragtime y por lo general están presentes en la melodía, en el compás 18 la nota *re*, es la sexta del acorde de fa mayor, la nota *mi* bemol y *mi* natural del compás 19, son La séptima menor y mayor respectivamente, del acorde de *fa* menor. (Fig. 270)

8.10.6 Sección C.

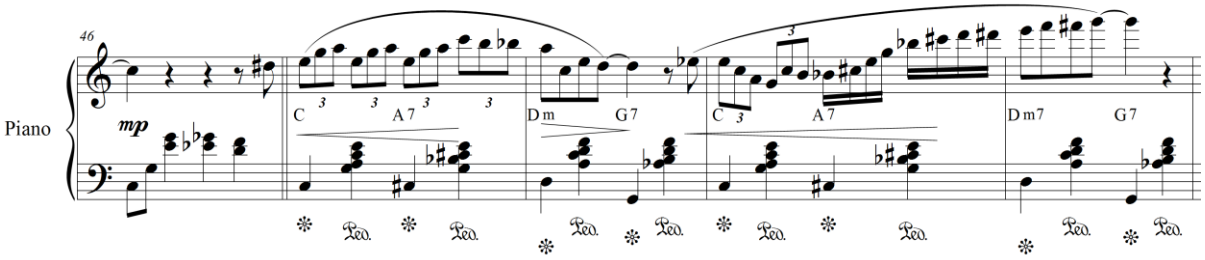


Figura 271. Wait time, sección C

La sección C es un momento de improvisación musical sobre la misma armonía de las anteriores secciones, por lo que su melodía sugiere mayor libertad rítmica y melódica , en esta imagen se ven dos frases, la primera inicia con anacrusa en la nota *re#* toca un motivo usado en el blues en figuras de tresillos y resuelve en la nota *re* , la segunda inicia también en anacrusa en la nota *mib* y toca tresillos en

los dos primeros tiempos del compás , luego cambia a figuras de semicorchea en los dos siguientes tiempos y resuelve en la nota *sol.* (Fig. 271)

8.10.7 Coda.

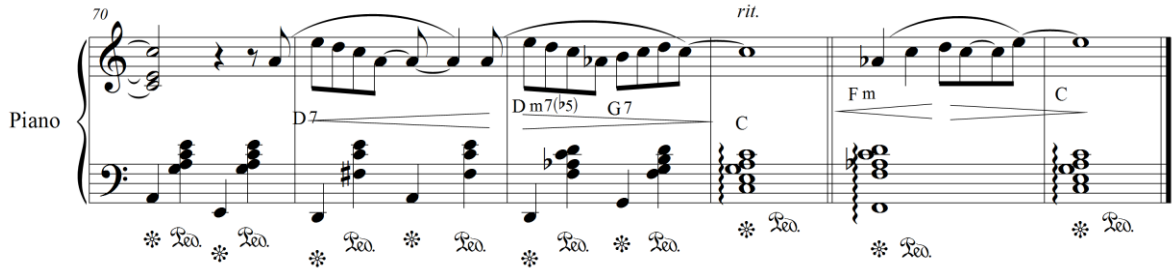


Figura 272. Wait time, coda

La melodía que viene de la anterior sección resuelve en la nota *do* del compás 73, un retardando en el ritmo sugiere el final de la pieza, los últimos dos compases hacen una coda con una cadencia plagal de función subdominante menor tónica, I-iv-I, la frase de la coda que inicia en la nota *la* bemol asciende y resuelve en la nota *mi*. (Fig. 272)

9. PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena consta de dos momentos: Un primer momento es la interpretación en vivo de las diez piezas para piano, la cual incluye una proyección en video de imágenes alusivas a cada pieza musical. Esta se realizará en el marco de un recital abierto al público, el cual que tendrá lugar en el auditorio “Javier Fajardo” de la facultad de música.

Un segundo momento es la exposición de la obra; la cual consiste en la ubicación dentro de una sala, de 10 mesas, en cada una de las cuales estará una carpeta que contiene una reseña de cada pieza, los referentes musicales, la comparación del proceso creativo, la partitura y una imagen asociada a ella. Además, un reproductor de música auricular permitirá escuchar cada una de las piezas. Este tipo de exposición busca interesar al oyente en el tema de la composición musical, dar a conocer al público los aspectos más importantes de cada creación, generar un mayor acercamiento de la música con el oyente, y brindar a la obra un mayor espacio de difusión.

10. DATOS DEL AUTOR



Fausto Adrián Álvarez, Inició su formación musical en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, donde estudió piano con los profesores Felipe Gil, Alejandra Jurado y Álvaro Ordóñez. Recibió clases de gramática musical, estructuras de la música y armonía con los maestros Mario Egas Villota, John Granda Paz e historia de la música con el maestro José Guerrero Mora. Durante la carrera también formó parte del coro de la Facultad de Artes de la misma universidad y de *Allegro* Coral, dirigidos por el maestro Carlos Javier Jurado.Paralelo a su formación académica también ha desarrollado un constante trabajo como musicalizador en obras de teatro y como músico con varias agrupaciones de música popular de la ciudad, entre las cuales cabe destacar a Bambarabanda (rock fusión de los andes), Los Ajíces de Sandoná (música tradicional nariñense), Colombia beat (nuevos sonidos colombianos), Juan Carlos Cadena y Makiruwa (música andina contemporánea). Su práctica académica la realizó en la Red de Escuelas de Formación Musical de la Alcaldía de Pasto y en el Programa de preuniversitario de la Universidad de Nariño. También se ha desempeñado como instructor de piano en la reconocida “Escuela musical Amadeus” del instituto Champagnat de la ciudad de San Juan de Pasto.

11. CONCLUSIONES

- El trabajo de la composición musical parte de un sinnúmero de referentes que guardamos en la memoria y que son la materia prima a la cual acudimos de manera consciente o inconsciente al momento de crear música.

- La creatividad musical consiste en reorganizar, transformar y reubicar referentes previos dentro de contextos musicales diferentes, consiguiendo llegar por medio de la variación , la adaptación y la transformación de los elementos musicales a una obra totalmente nueva, que una vez terminada difícilmente podríamos asociar con otra.

- El ejercicio compositivo es la constante escucha autocrítica de la obra, en donde se genera una interacción entre las emociones, la idea musical que el compositor quiere plasmar, el conocimiento teórico, la escritura musical, y la técnica instrumental; todos estos factores generan cambios que conllevan al resultado final.

- Documentar los aspectos históricos, características musicales, referentes y la evolución de cada una de las composiciones musicales realizadas es uno de los aportes más interesantes de este trabajo, pues permite profundizar en un campo poco expuesto, el del proceso.

- La creatividad musical contribuye en la asimilación del conocimiento, por cuanto la experiencia de crear permite reafirmar y confrontar los saberes, impulsa a investigar y a relacionarse con otras ramas del saber, por eso constituye también un avance muy significativo en la pedagogía musical.

12. RECOMENDACIONES

En vista del constante interés por parte de los estudiantes del programa de música en realizar diferentes recitales de grado de tipo creativo, se recomienda promover espacios académicos dirigidos al aprendizaje, y la profundización de la práctica compositiva, que estén encaminados a la implementación de asignaturas dentro del pensum académico y que traten de manera específica los temas relacionados con la composición musical.

En la actualidad existen diversos programas de software que hacen posible realizar un montaje digital de las obras musicales, así como medios electrónicos que permiten su reproducción. Por este motivo se recomienda crear al interior del departamento de música, un espacio adecuado para la instalación y exposición de obras musicales empleando estos recursos. Esto brinda la posibilidad de que tanto estudiantes como profesores tengan otra alternativa para mostrar su creación artística.

Se recomienda brindar a los estudiantes desde los primeros semestres cursos para el aprendizaje y la práctica de programas software para la edición de partituras, es una herramienta muy importante para realización de los análisis de las obras y la elaboración de materiales de los diferentes proyectos musicales.

BIBLIOGRAFÍA

Aaron Copland. (1985). *Como escuchar la música .* EUA de América,: Mc Graw-hill book company, .

Bambarabanda (Compositor). (2013). CD Surestar. [Bambarabanda, Intérprete] Pasto, Colombia.

Bambarabanda (Compositor). (2018). CD Cordillera. [Bambarabanda, Intérprete] Pasto, Nariño, Colombia.

Bottomer, **P.** (1999). *Waltz,.* Susaeta Ediciones.

Brenet, M. (1981). *Diccionario de la música histórico y técnico.* Editorial iberia S.A.

Delgado, R. (2013). *Afinador de pianos.* Recuperado el 11 de 10 de 2013, de http://www.afinadorpianos.es/historia-del-piano.html

Gainza, V. H. (2003). Obras para la enseñanza del piano. En V. H. Gainza. Barcelona: Editorial Dinsic.

Gratzer, G. (2010). *Boogie Woogie.* Recuperado el 17 de 01 de 2014, de escueladeblues: www.escueladeblues.com.ar/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=74

Jacobs, A. (1995). *Diccionario de música.* Losada.

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopedico de la música.* Mexico, D.F.: Fondo de cultura económica.

***RTVE*.** (s.f.). Recuperado el 2019, de Redes, documental: http://www.rtve.es/television/20111009/musica-emociones-neurociencia/465379.shtml

Rusopedia. (10 de 01 de 2014). *Rusopedia*. Obtenido de http://rusopedia.rt.com/cultura/musica/issue_212.html

Salamanca. (1996). *Diccionario Salamanca de la Lengua Española.* Editorial **Santillana.**

Schonberg, H. C. (2007). Los Grandes compositores. Barcelona: ediciones Robinbook,.

scribd. (2014). *scribd*. Recuperado el 11 de 1 de 2014, de http://es.scribd.com/doc/5400787/LA-HISTORIA-DEL-VALS

Sloboda, J. (1985). *The musical Mind: The cognitive psychology of music. .* Oxford: Oxford University Press.

Toch, E. (2001). *Elementos constitutivos de la música.* editorial idea books S.A .

Tuhistory. (2014). *Tuhistory.* Recuperado el 11 de 01 de 2014, de http://mx.tuhistory.com/celebraciones/inti-raymi.html

Urresty, J. B. (2003). *Son sureño.* Bogotá: Ediciones testimonio.

Zamacois, J. (1975). *Temas de estética y de historia de la música. .* Editorial Labor .

ANEXOS

ANEXO A. ABISAL.

ABISAL

Música por:

Fausto Adrián Alvarez Oliva



Fausto A. Alvarez
2019

ANEXO B. ADNABARABMAB.

ADNABARABMAB

Polka

M=140

Música por:
Fausto Adrián Alvarez Oliva



Fausto A. Alvarez
2019


34
8va
1.
(8va)
43
2.
8va
(8va)
52
p
Ped.
Ped.
58
Ped.
63
Ped.


68
Ped.
Ped.
74
mf
Ped.
Ped.
Ped.
81
mp
8vb
Ped.
8vb
Ped.
p
87
mf
8vb
94
8va
tr
tr
tr
tr
(8vb)


103
mp
(8vb)
Ped.
110
mf
118
rit.
Lento
p
128
mp
136
accel. poco a poco


144
mp
152
a tempo
157
8va
165
a tempo
mf
8vb
8vb
8va
173
1.


181
2.
mf
190
199
207
213
8va

ANEXO C. AYA.

AYA

(Espíritu)

Música por:
Fausto Adrián Álvarez Oliva



Fausto A. Álvarez
2019

Aya




60
5
3
1
Ped.
Ped.
Ped.
8va
67
Ped.
Ped.
(8va)
73
Ped.
79
1.
2.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

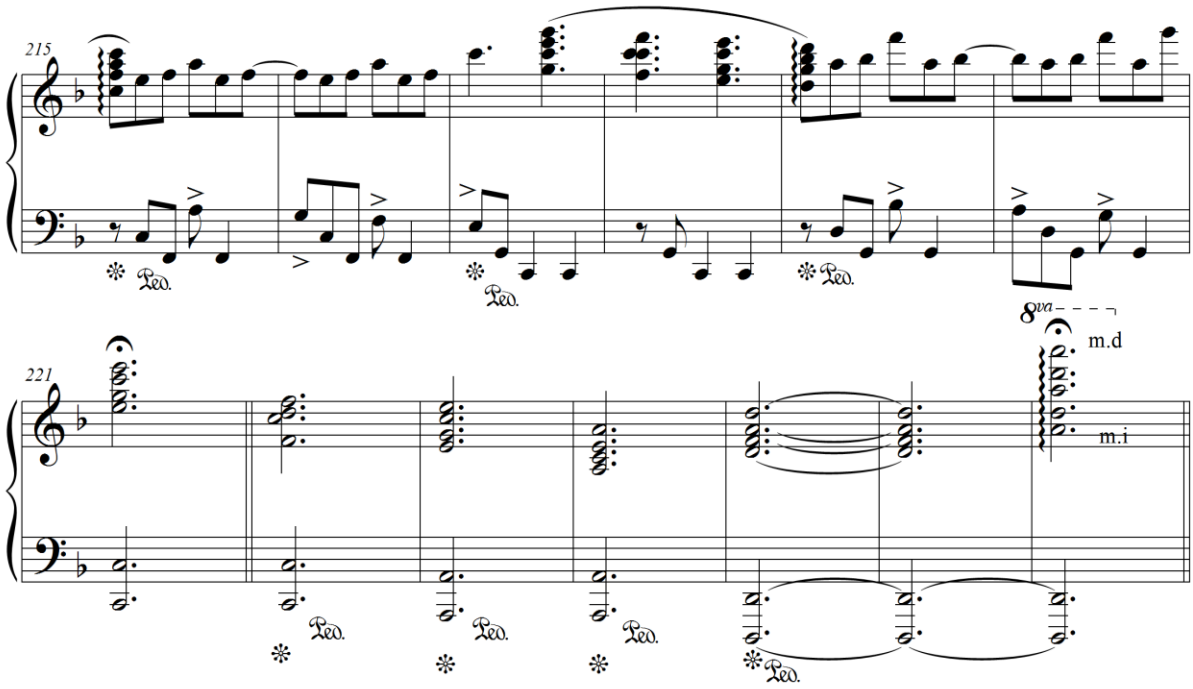

86
m.d
m.i
8vb
93
m.i
(8vb)
Ped.
99
m.i
m.i
Ped.
105
Ped.
Ped.


111
Ped.
Ped.
117
Ped.
8va
123
Ped.
Ped.
(8va)
129
Ped.


135
1.
2.
Ad libitum
142
rit.
m.i
desc.
150
m.i
desc
A tempo
159
m.d


165
Ped.
Ped.
171
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
177
Ped.
Ped.
184
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


191
197
203
209
Ped.


215
Ped.
Ped.
Ped.
8va
m.d
221
m.i
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

ANEXO D. CRISTALES.

CRISTALES

Música por:
Fausto Adrián Alvarez Oliva




(8va)
8va
40
Ped.
49
58
pp
p
67


8va
(8va)
75
Ped.
83
Ped.
91
pp
p
p
Ped.
Ped.
99
Ped.
Ped.

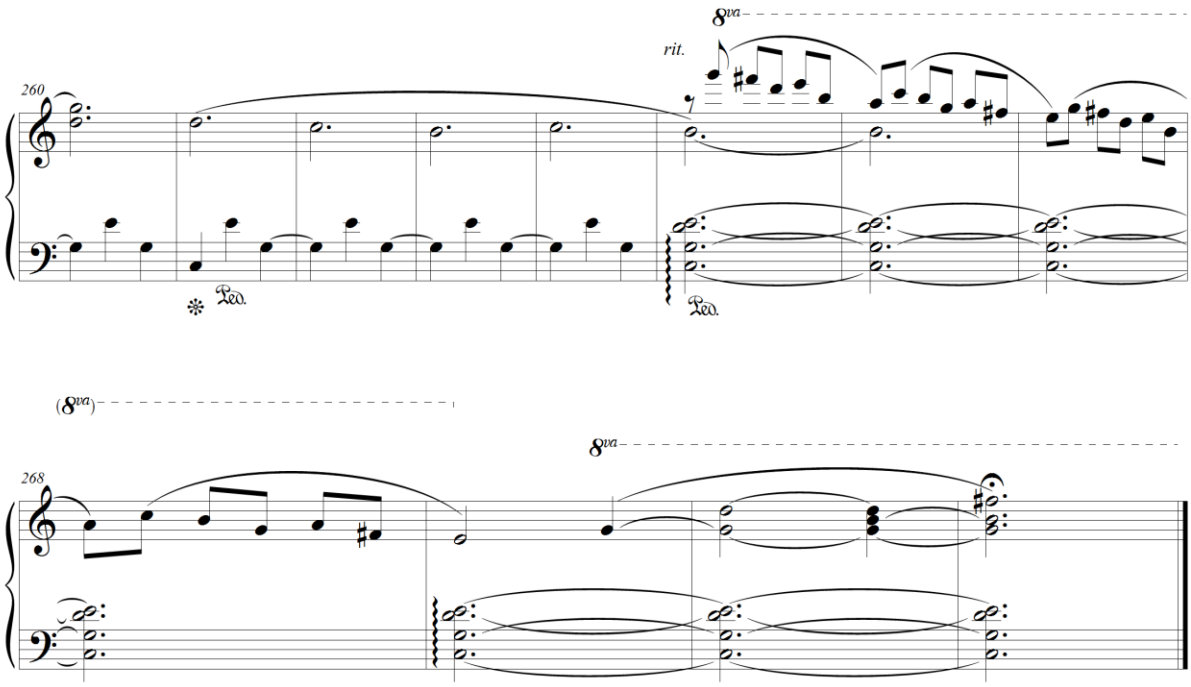

106
Ped.
113
Ped.
121
pp
p
Ped.
Ped.
129
p
Ped.


136
Ped.
143
Ped.
150
pp
Ped.
158
p
p
Ped.
Ped.


166
Ped.
173
Ped.
Ped.
180
Ped.
Ped.
187
pp
p
p
Ped.
Ped.
Ped.


8va
195
Ped.
8va
202
209
217


225
233
8va
pp
p
p
242
8va
251


8va
rit.
260
Ped.
Ped.

(8va)
8va
268

ANEXO E. EL NIÑO Y LAS MARIPOSAS.

EL NIÑO Y LAS MARIPOSAS

Música por:
Pablo Muñoz
Fausto Adrián Álvarez




45
49
54
63
72
81
rit.
88
a tempo
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


96
103
111
B
♩ = 180
119
p
125


130
Ped.
Ped.
135
Ped.
Ped.
139
Ped.
Ped.
Ped.
144
Ped.
Ped.
149
Ped.
Ped.
Ped.


154
rit.
159
a tempo
mp
p
166
8va
p
174
8va
182
8va


(8va)
8va
190
199
207
rit.
a tempo
p
215
p
223


231
239
accel.
p
246
♩ = 180
a tempo
251
8va

ANEXO F. EVA DE LA NOCHE.

EVA DE LA NOCHE

VALS

Música por:
Fausto Adrián Alvarez Oliva




(8va)
37
Ped.
(8va)
46
8va
mp
Ped.
54
Ped.
62
Ped.
8va
71
Ped.


(8va)
80
mf
Ped.
89
8va
8vb
96
103
(8vb)
112
mf


120
129
138
146
155
Ped.


164
172
179
8va
188
(8va)
196
8vb


205
8va
(8vb)
8vb
(8va)
212
(8vb)
Ped.
220
228
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
236
8va
Ped.
Ped.
Ped.
8vb

ANEXO G. LIMPIA BAMBARITA.

LIMPIA BAMBARITA

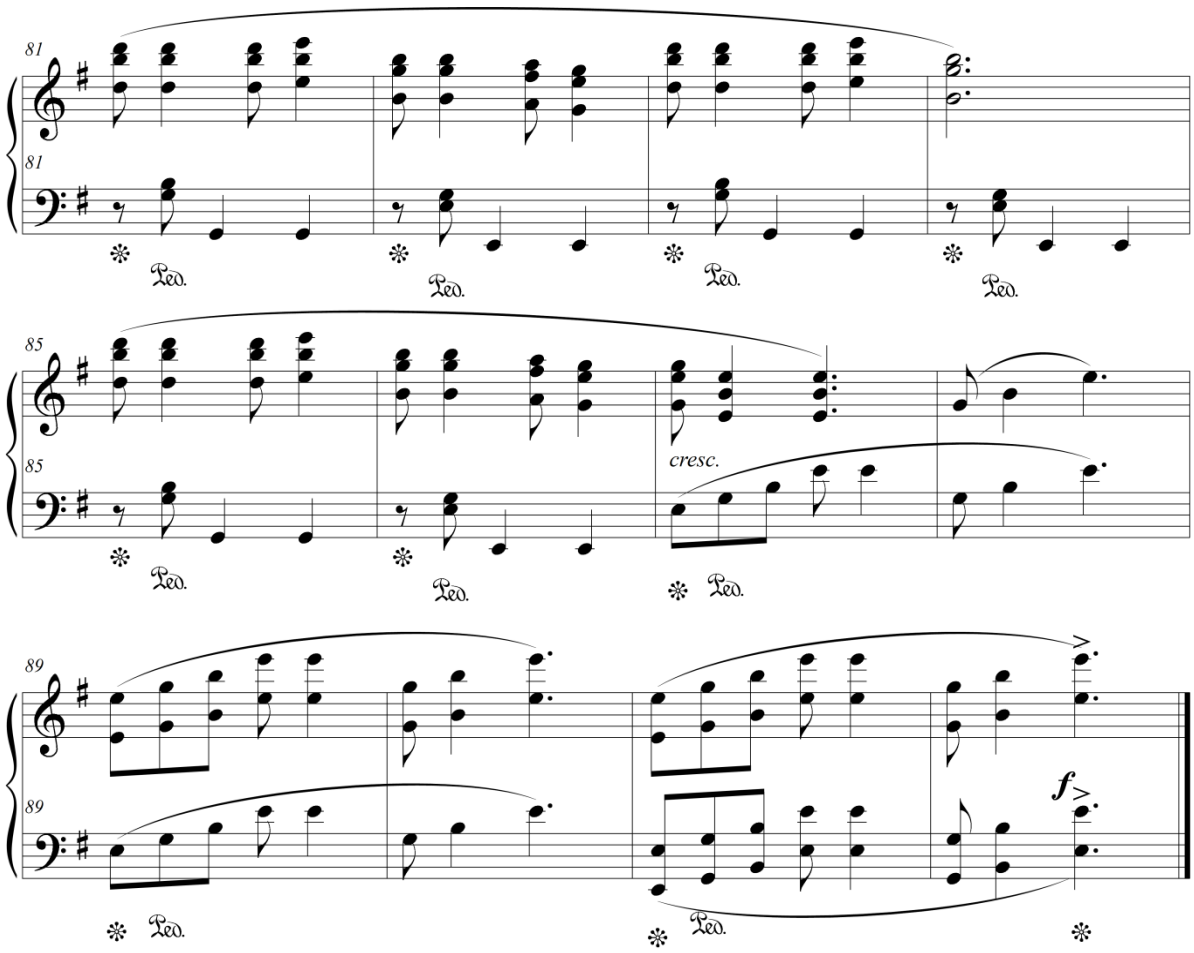
Música por:
Fausto Adrián Alvarez Oliva

Son sureño




25
25
Ped.
32
32
39
39
46
46
8va
53
53

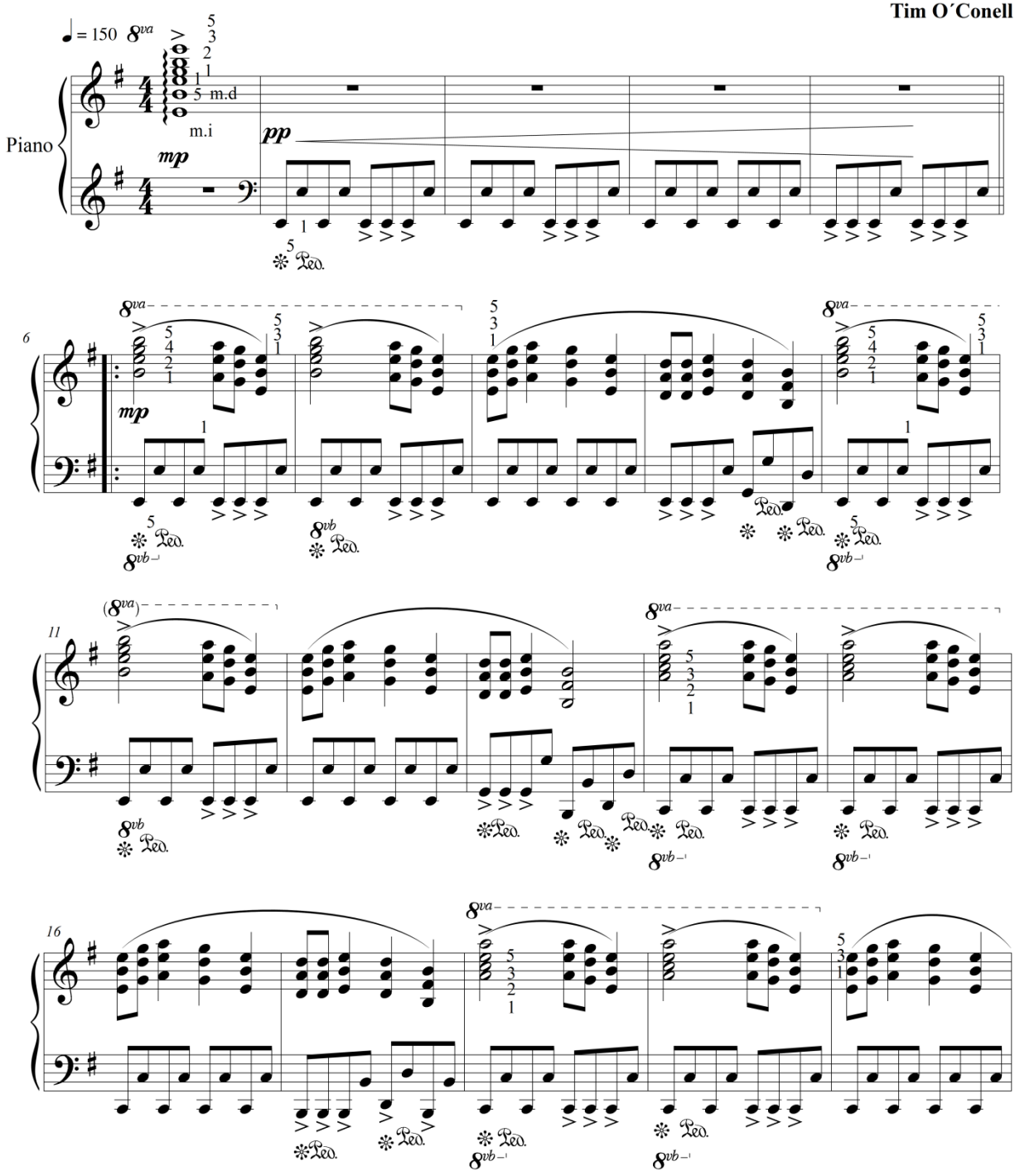

(8va)
1.
2.
60
mf
65
70
75
Ped.


81
81
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
85
85
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
89
89
f
Ped.
Ped.

ANEXO H. INTI RAYMI.

INTI RAYMI

Música por:
Fausto Adrián Alvarez Oliva
Tim O´Conell




21
Ped.
Ped.
8vb
25
8vb
29
8va
Ped.
8vb
33
8va
Ped.
Ped.
Ped.
8vb

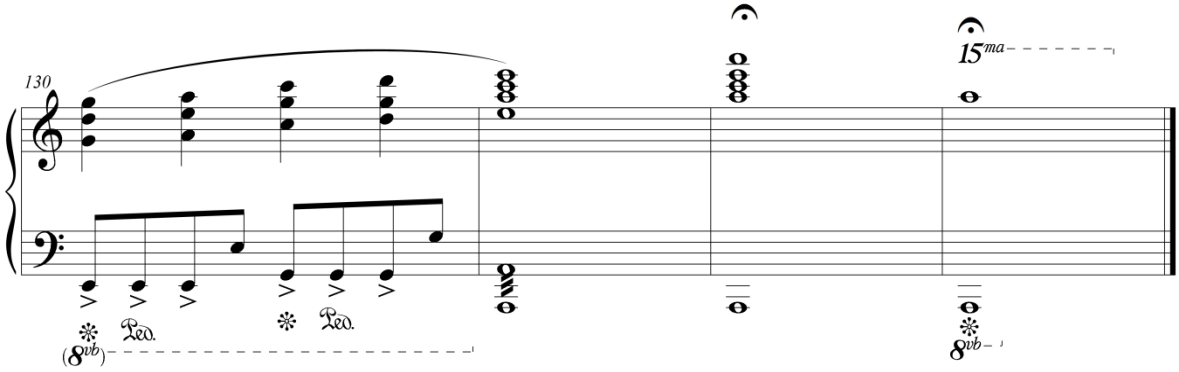

37
1.
2.
Ped.
8vb
42
47
8vb
52
8va
1 3 5
1 2 5
1 3 5
5
1 2


(8va)
57
p
Ped.
8vb
61
Ped.
Ped.
Ped.
66
Ped.
Ped.
8va
71
Ped.
Ped.


8va
75
Ped.
Ped.
Ped.
8va
79
Ped.
Ped.
Ped.
8va
83
Ped.
Ped.
87
Ped.
Ped.


91
95
100
105
8va
8vb
mf
Ped.


110
115
120
125
8va
8vb
rit.
Ped.


130
15ma
(8vb)
Ped.
Ped.
8vb

ANEXO I. VALS PARA UNA ESCENA.

VALS PARA UNA ESCENA

A la Casa Teatro "la Guagua"

Música por:
Fausto Adrián Álvarez Oliva



Fausto A. Álvarez
2019


25
1.
33
2.
m.d
m.i
mp
41
1 m.d
47
1 m.d


53
p
61
69
8va
77
cresc.
85
rit.
p


93
100
105
1 m.d
mf
mp

ANEXO J. WAIT TIME.

WAIT TIME

Swing! ♫ = ♩ ³♪

♩ = 85

Música por:
Fausto Adrián Alvarez Oliva




25
Pno.
30
Pno.
35
Pno.
40
Pno.
44
Pno.


49
mp
Pno.
53
Pno.
57
Pno.
62
Pno.
66
Pno.


70
rit.
Pno.
Ped.

ANEXO K. RECITAL



ANEXO L. RECITAL



ANEXO M. EXPOSICIÓN



ANEXO N. EXPOSICIÓN



ANEXO O. EXPOSICIÓN

