EJERCICIOS Y CACHIPORRAS

Composiciones de Música Andina Colombiana en una exploración sobre formas musicales libres y extensas

EJERCICIOS Y CACHIPORRAS

Composiciones de Música Andina Colombiana en una exploración sobre formas musicales libres y extensas

Gustavo Adolfo Díez Henao

Licenciado en Educación Básica

Diciembre de 2019

Asesor

Fernando Mora Ángel

Línea de investigación

Investigación - creación

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Maestría en Músicas de Latinoamérica y el Caribe
Medellín
Diciembre 22 de 2019

Copyright © 2019 por Gustavo Adolfo Díez Henao. Todos los derechos reservados.

Dedicatoria

"*Cuando tu naciste, trajiste alegría a la vida mía y a la de tu madre…"*

Gustavo Adolfo Díez Henao 2.006

Dedico este trabajo a la memoria de mi ángel menor Camilo, su temprana partida me obligó a buscar refugio en este proyecto, a mi esposa y mis hijos por acompañarme en este tránsito, todos ellos son auténticos regalos de Dios. Un agradecimiento especial a mi amigo y asesor Fernando Mora Ángel por retarme y detonar un ejercicio creativo que se estaba olvidando y que me hace creer una vez más que sí… soy compositor.

Abstract

Con este trabajo, quiero dar respuesta a muchos interrogantes que me he planteado, no solo en el tiempo en el cual desarrollé la Maestría en Músicas de Latinoamérica y El Caribe, sino también durante toda mi vida, dedicada al quehacer musical. Hay una inquietud que me ronda la mente y tiene que ver con la creatividad, la reflexión que esta genera y la unión que tiene con la práctica cotidiana de la música. Gracias a ello, se puede desarrollar una autoetnografía, la cual se basa no solo en el relato, sino también en las vivencias, las experiencias, las angustias, los dolores y la manera de canalizarlos por medio de la composición musical, la cual nos aporta elementos tanto del empirismo, como de la academia, para generar excelentes resultados musicales, porque en cada nota, está plasmada parte de nuestra vida.

Contenido

EJERCICIOS Y CACHIPORRAS 1
Fernando Mora Ángel 2
Universidad de Antioquia Facultad de Artes 2
Capítulo 1 Introducción e información general 1
Objetivo General 3
Objetivos Específicos 3
Planteamiento del problema 4
Justificación 7
Contexto Teórico 9
Memoria, experiencia creativa y autoetnografía 29
La escuela de la calle 36
Vamos a grabar un disco 42
El matrimonio: cambio de compás 44
Acercamiento a la academia 47
Capítulo 2 Portafolio de obras 51
Suite Camilo 51
Análisis musical 52
Estructura general 54
Generalidades 54
Sinopsis morfológica: 55
Descripción 55
Parte A. Compases 24 a 47 56
Parte B. 57
Parte C 57
Coda. 58
Generalidades 59
Descripción 60
Análisis musical tercer movimiento – Bambuco – Ficha técnica 62
Sinopsis morfológica: 64
Descripción 64
Partitura 67
Memoria creativa y análisis 102
Ficha técnica 102
Sinopsis morfológica 105
Parte A. Compases 9 a 26 107
Parte B. Compases 27 a 44: 108
La melodía 108
El acompañamiento 108
Parte C. Compases 45 a 64 110
Coda. Compases 64 a 72 112
Partitura 114
Contexto de la obra 127
Análisis musical 128
Descripcion 129
Parte A compases 6 - 41 130
Parte B compases 41 – 134 133
Parte C. Compases 135 - 179: 137
Introducción compases 180 a 195: 139
Parte D. Compases 196- 316 141

Partitura 148
Análisis musical Generalidades 171
Sinopsis morfológica: 172
Parte A. Compases 5 a 89 173
Parte B. Compases 90 a 114 174
Parte Compases 115 a 134: 175
Transición: Compases 135 a 142: 177
Parte D. Compases 143 a 158 178
Parte E. Compases 159 a 179 181
Paralelo 184
CODA. Compases 180 – 188: 184
Partitura 186
Lista de referencias 212
Anexos 217

Contexto de la obra 102
Ficha técnica 102
Análisis musical… 103
Generalidades… 103
Sinopsis morfológica 105
Descripción… 105
Introducción compases 1 a 8… 105
Parte A. Compases 9 a 26… 107
Parte B. Compases 27 a 44… 108
La melodía… 108
Acompañamieto… 108
Parte C. Compases 45 a 64… 110
Coda. Compases 64 a 72 112
Partitura 114
La Cachiporra 127
Memoria creativa y análisis 127
Análisis musical la cachiporra 127
Ficha técnica 127
Contexto de la obra 127
Análisis musical… 128
Sinopsis morfológica 129
Descripción… 129
Introducción. Compás 1 a 4… 129
Parte A. Compás 6 a 41 130
Parte B. Compases 41 a 134… 133
Parte C. Compases 135 a 179… 137
Introducción. Compases 180 a 195… 139
Parte D. Compases 196 a 316… 141
Partitura 148
Canción para Débora 170
Memoria creativa y análisis 170
Análisis musical… 170
Ficha técnica 170
Contexto de la obra 170
Análisis musical… 171
Generalidades… 171
Sinopsis morfológica 172
Descripción… 172
Introducción. Compases 1 a 4… 172
Parte A. Compases 5 a 89… 173
Parte B. Compases 90 a 114… 174
Parte C. Compases 115 a 134… 175
Transición. Compases 135 a 142… 177
Parte D. Compases 143 a 158… 178
Parte E. Compases 159 a 179… 181
Coda. Compases 180 a 188… 184

Partitura..... 186

Capítulo 3 Resultados y discusión. 210
Conclusiones… 210
Bibliografía 212
Anexos ..... ……..213

Lista de tablas

Tabla 1. Cronología de proyectos musicales y roles. 40
Tabla 2. Relación de trabajos discográficos… 43

Lista de figuras

Figura 1. Movimiento melódico de compases impares……..55
Figura 2. Movimiento melódico de compases pares..... 56
Figura 3. Repetición variada de la melodía..... 56
Figura 4. Repetición del intervalo y la cualidad 57
Figura 5. Arpegio con repetición absoluta..... 57
Figura 6. Reexposición del motivo A 58
Figura 7. Paralelismo melódico 58
Figura 8. Estructura melódico-diatónica de la coda..... 59
Figura 9. Patrón de acompañamiento del pasillo 60
Figura 10. Melodía tonal de la mandolina 61
Figura 11. Melodía del piano 61
Figura 12. Contraste rítmico y hemiolas..... 62
Figura 13. Base rítmica principal del acompañamiento del bambuco 63
Figura 14. Base rítmica del bambuco en la actualidad 63
Figura 15. Cambio de octavas entre primera y segunda frase de acompañamiento 65
Figura 16. Variación rítmica de danza a bambuco en otra tonalidad..... 65
Figura 17. Reexposición del movimiento 1 (danza) 65
Figura 18. Elementos armónicos del pasillo 66
Figura 19. Elementos del segundo movimiento (pasillo) en otra tonalidad..... 66
Figura 20. Patrón de acompañamiento de la danza..... ……67
Figura 21. Inversión interválica en bandolas y tiples 106
Figura 22. Relación del tritono 107
Figura 23. Puente entre compases 25 a 27..... 108
Figura 24. Estructura armónica..... 109
Figura 25. Contornos melódicos ascendentes y descendentes..... 110
Figura 26. Melodía del tiple con acompañamiento de bajo y guitarra..... 111
Figura 27. Inicio de la coda..... 112
Figura 28. Estructura melódico-diatónica y cromática 113
Figura 29. Semifrase cromática……114
Figura 30. Línea melódica mandonichello..... 131
Figura 31. Soporte armónico..... 132
Figura 32. Acompañamiento..... 132
Figura 33. Carácter diatónico, cromático, consonancias y disonancias..... 132
Figura 34. Centros tonales no móviles..... 133
Figura 35. Notas de adornos, arpegios y acompañamiento 133
Figura 36. Arpegios y contrapunto 135
Figura 37. Cambio de tonalidad..... 136
Figura 38. Cambios de voces internas en la frase melódica 137
Figura 39. Homofonía y acompañamiento..... 138
Figura 40. Adorno e imitación motívica del Bolero de Ravel 138
Figura 41. Frases, motivos, octavas, disonancias y hemiolas..... 139
Figura 42. Estructura motívica y variación rítmico-melódica 140
Figura 43. Imitación para llegar al *tutti* 140
Figura 44. Escala menor melódica..... 141

Figura 45. Escala menor armónica 141
Figura 46. Escala menor natural 141
Figura 47. Alternativas contrapuntísticas de imitación libre 142
Figura 48. Acompañamiento de pasillo rápido o fiestero 143
Figura 49. Compases 34 y 35 143
Figura 50. Variaciones de tiempo y armonía 144
Figura 51. Retorno a la tonalidad 144
Figura 52. Cambio de melodía, disonancias, paralelismos y hemiolas 144
Figura 53. Melodía en el tiple 146
Figura 54. Reexposiciones y variaciones 146
Figura 55. Reexposiciones y variaciones 146
Figura 56. Reexpoisiciones y variaciones 147
Figura 57. Reexposiciones y variaciones 148
Figura 58. Reexposiciones y variaciones 148
Figura 59. Disonancias melódicas intervalos cerrados 2M y 2m 173
Figura 60. Reexposición del motivo melódico 174
Figura 61. Minimalismo 174
Figura 62. Melodía de contrapunto de tercera 175
Figura 63. Armonía con intervalos cromáticos 175
Figura 64. Cambios de modo y cadencias 176
Figura 65. Contrapunto por imitación 176
Figura 66. Contrapunto de tercera especie 177
Figura 67. Unísono y disonancias 2m 177
Figura 68. Intervalos consonantes 178
Figura 69. Ataque de notas de corta duración 178
Figura 70. Agregamiento de sextas y novenas 179
Figura 71. Intervalos cromáticos de la flauta traversa y el clarinete 180
Figura 72. Intervalos cromáticos de la flauta traversa, clarinete y *tutti* 180
Figura 73. Cambio de velocidad acompañamiento del piano en mi menor 181
Figura 74. Ruptura disyuntiva del piano 182
Figura 75. *Tutti* y tiempo lento 183
Figura 76. Retomar el motivo de los compases 141 y 142 183
Figura 77. Utilizar los mismos elementos de la parte D 185
Figura 78. Secuencia melódica con predominio de notas en mi menor 185

Capítulo 1

Introducción e información general

Introducción

El presente trabajo intenta dar respuesta a los interrogantes planteados en mi proyecto de Maestría en Músicas de Latinoamérica y El Caribe, para explicar el acto creativo y su reflexión subyacente, partiendo del principio de la práctica cotidiana como hecho investigativo en la configuración de un ejercicio autoetnográfico que se vale del relato para contar historias en torno a experiencias musicales empíricas a lo largo de la vida desde la asechanza y la experimentación, y su tránsito en la producción creativa con algunos elementos de la academia.

La importancia de este trabajo radica en la identificación del sujeto colonizado como "*otro antropológico"* capaz de producir su propio relato etnográfico con su propia voz, que decide resistirse y oponerse a la representación asignada por los decálogos de culturas canónicas dominantes.

En cumplimiento de esta promesa de valor, presento un portafolio de obras compuestas durante el desarrollo de la Maestría desde una exploración de formas libres y extensas, que utiliza en su diseño, materiales y en general elementos característicos de las músicas andinas colombianas, vinculadas a mi experiencia previa como arreglista y compositor, desde la orilla de lo empírico y del hacer diario, en maridaje o consorcio con el uso de técnicas y géneros de orden académico que he ido incorporando durante mi proceso de desarrollo profesional en la academia.

Esta apuesta, se vale de la historia de vida como contexto que desde la práctica musical permite observar conocer y entender a los sujetos en interacciones diversas desde

la familia, como célula integrante del tejido social, desde los intereses motivacionales que tejen relaciones entre los individuos constructores de nuevas historias donde la práctica musical el caldo de cultivo que configura la exegesis de la obra del autor o más bien del autor mismo.

Por tratarse de un trabajo de corte autoetnográfico que se vale del relato para contar mi propia historia, presento este texto de carácter reflexivo que narra un proceso de creación y está escrito de manera personal. Si bien, el texto refiere un marco general de la teoría musical que explica las composiciones que hacen parte del portafolio, que a su vez, constituye una fracción muy importante de este trabajo de grado, es también, una apropiación de una experiencia previa que integra técnicas y géneros de orden académico que se han ido sumando al proceso compositivo como resultado del desarrollo de mi formación y promoción profesional.

Finalmente, elegí poner las partituras de todas las obras en el cuerpo del trabajo y no en los anexos, porque estas constituyen la cuestión esencial del mismo, dada su condición de resultado del proceso creativo que hace parte fundamental e integral del trabajo de grado. Además, respecto a las normas de presentación sugeridas por APA, he tomado ciertas libertades en términos de un mejor diseño y presentación de los contenidos, en especial, la justificación de los párrafos.

Objetivo General

Realizar un portafolio de composiciones de música andina colombiana que explore el uso de formas libres y extensas, a partir de la sistematización y análisis de la experiencia del autor como compositor y arreglista.

Objetivos Específicos

Componer, una serie de obras instrumentales de género Andino Colombiano, que utilicen recursos y herramientas compositivas vinculadas a la sistematización del proceso compositivo previo y que incorporen perspectivas exploratorias sobre la forma y procedimientos derivados de diversas músicas académicas y no académicas.

Elaborar una ficha auto-etnográfica de las composiciones realizadas en el período de mayor productividad del autor de este trabajo.

Hacer análisis de las obras que den soporte y sustento a nuevas creaciones de músicas Andinas Colombianas.

Producir una memoria del proceso creativo desde la cual se realice una reflexión académica acerca del proceso mismo y del producto logrado.

Planteamiento del problema

Este capítulo, expone el escenario de las prácticas musicales como hecho cotidiano, donde el sujeto creador se inserta como agente o actor participante de dinámicas culturales, a su vez permeadas por otros agentes en una espiral intercultural en movimiento e hibridación socio cultural permanente, que alimenta la estructura política, social y económica de la urbe.

Se busca, en consecuencia, problematizar estos paisajes sonoros urbanos y su incidencia en los procesos creativos desde la cotidianidad para reconocer dinámicas culturales complejas o profundas que validen dicha práctica como hecho investigativo para lo cual se vale, como se explicará, de la composición de obras y análisis musicales preliminares que den cuenta de los imaginarios culturales que le dan sentido al hecho musical.

En el escenario las Músicas Populares Urbanas, emerge una nueva generación de propuestas con limitada divulgación, sin registro y posicionamiento de las obras, que se debaten entre el mercado de alto consumo y pequeños grupos cerrados, en primera instancia, por no ser comerciales y en consecuencia, no logran ingresar a los grandes circuitos de consumo. En este sentido la creación de obras con "sentido de ciudad", entendiendo esta declaración como el uso de materiales y elementos de la urbe o de la metrópolis, no necesariamente por su carácter comercial, instala la naturaleza de la cotidianidad, como lo expresa el texto de Fortuna (2009):

> "En verdad, lo que parece ser más adecuado a nuestra comprensión de la persistencia de estas sonoridades, es tratar algunos de estos sonidos como sonidos que, aunque en situación de clausura, se constituyen en una especie de reserva patrimonial. Aunque

> dominados, la presencia y la permanencia de estos sonidos puede que nos reencaminen a situaciones de hibridación sociocultural que, en unas ciudades más que en otras, parecen caracterizar el modo de su actual estructuración económica, política, social y espacial […] Entre sonidos nuevos que dominan los paisajes sonoros de la ciudad y sonidos desaparecidos o en vías de desaparición, la ciudad revela un aglomerado de interminables e innumerables sonoridades". (Fortuna, 2009)

Estos hallazgos implican una apuesta por un proyecto que identifique, no solamente rutas posibles del proceso creativo en la obra de un compositor o arreglista de música específico, sino la configuración de un proyecto que puede establecerse como oportunidad para reconocer dinámicas culturales complejas o profundas que puedan servir para validar la práctica cotidiana como hecho investigativo desde una visión del producto integrada al proceso en términos de su análisis estructural y a la vez hermenéutico y semiótico (para entender las simbologías, connotaciones, experiencias e imaginarios culturales que le dan sentido al hecho musical) como acontecimiento humano. En términos de Blacking:

> "… presentar la práctica musical como una actividad inevitablemente social y demostrar que el desarrollo completo de la creatividad musical humana, de la completa experiencia humana de la música, sólo puede entenderse dentro de un contexto social, de participación colectiva…" (Blacking, 2006)

Este escenario de visibilidad propone nutrir el repertorio de las músicas populares, a través de un portafolio representado en composiciones de música Andina Colombiana desde las formas libres y extensas, perspectivas que, desde la representación, sin pérdida o detrimento de sus características o elementos sustanciales relacionados con el género, estilo o especie musical pretenden recrear la acción compositiva o el acto creativo.

Este trabajo considera identificar en un producto compositivo específico, cómo se incorporan estas herramientas de la práctica cotidiana creativa de los repertorios andinos colombianos, apoyado en el análisis de obras compuestas por el compositor que den soporte y sustento a nuevas creaciones.

Justificación

Este acápite, se ocupa de reconocer los imaginarios culturales que dan sentido al hecho musical como acontecimiento humano y su consecuente validez como hecho investigativo.

La pertinencia de este trabajo de grado, radica en los procesos de representación del "otro" en un contexto donde la cultura dominante instala una tradición y un pensamiento que le son ajenos al dominado y por consiguiente, le resulta difícil entender lo que se desprende o expele de esa cultura tal y como lo plantea Mary Louis Pratt citado por Rossana Reguillo en su artículo "El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada":

> "[Se] Propone el concepto de auto etnografía para referirse a los casos en los que los sujetos colonizados se proponen representarse a sí mismos y señala: «si los textos etnográficos son un medio por el que los europeos representan ante ellos mismos a sus (usualmente sometidos) otros, los textos auto etnográficos son aquéllos que los otros construyen en respuesta a las mencionadas representaciones metropolitanas o en diálogo con ellas» (Reguillo, 2002)

De esta cita, se infiere que es posible considerar al sujeto colonizado como *otro antropológico* capaz de producir su propio relato etnográfico con su propia voz, que es capaz de resistirse y oponerse a la representación asignada, más aún cuando las transformaciones aceleradas del siglo XX en la distribución social del conocimiento como consecuencia de los desarrollos tecnológicos, hacen visible la circulación no controlada de los relatos de auto representación. En términos de Reguillo:

> "Esto, me parece, inaugura una nueva fase en la historia del pensamiento sobre la diferencia que se acelera en el siglo XX principalmente por las transformaciones en la distribución social del conocimiento. El avance en los dominios tecnológicos, que no es contingente ni externo a la dinámica social, vuelve posible la circulación no controlada de los relatos de autorrepresentación, lo que paulatinamente erosiona los cimientos en los que se asientan los saberes legítimos y el monopolio de la representación del otro." (Reguillo, 2002)

En razón de lo dicho, el principio de realidad establece la posibilidad como hecho de realizar una auto etnografía, ya no desde la pregunta de sí es o no pertinente, sino desde la necesidad, al tenor de los cambios que, segundo a segundo, se suceden en la modernidad y que están sustantivados en la evolución acelerada de las tecnologías de la comunicación, migraciones, flujos y desplazamientos de personas por el planeta, y uno muy importante que se relaciona con los cambios en las representaciones que se refieren a la circulación presurosa de ideas, significados, valores y aspiraciones que acarrean el trayecto de productos y discursos en el espacio público expandido.

Contexto Teórico

Este capítulo tiene como objeto establecer los elementos conceptuales y de contexto suficientes que permitan la lectura y comprensión del trabajo en general y está organizado de la siguiente manera: en primer lugar, reflexiona acerca de la auto etnografía como *locus* enunciativo de la sistematización de la experiencia, partiendo del principio de la práctica cotidiana como hecho investigativo. Posteriormente, pone en tensión los conceptos de músicas académicas y no académicas y su devenir en los trayectos experienciales del compositor en su recorrido por las prácticas creativas empíricas, que en el tiempo se ven permeadas por elementos propios de las músicas académicas.

A continuación, hace referencia de algunas teorías y autores que han escrito tratados fundamentales sobre las formas de la música universal, *vademécum* que ha orientado el ejercicio de la llamada práctica común, no solo en lo que respecta a formas musicales, sino en todo lo que concierne al compendio del análisis musical formal. Finalmente, hace un paralelo entre sus composiciones previas y las formas musicales de tradición occidental, al término del cual, relata los desafíos de su trabajo en torno a las nuevas creaciones desde las formas extensas, instrumentaciones ajenas a su experiencia, uso de técnicas etcompás Para concluir haciendo mención sobre instrumentos y organologías no convencionales concretamente, sobre la familia de las mandolinas dado que una de las obras se trabajó en ese formato.

> "La investigación produce conocimiento. Pero ¿qué clase de conocimiento persigue la investigación artística? ¿No es el arte en sí mismo el producto de una investigación? ¿Tiene sentido hablar de "investigación artística" como si se tratara de un ámbito específico o sería preferible no asociar el arte con un conocimiento que tradicionalmente debe ser racional y verbalizable para poder ser tratado como tal por el mundo académico?"
> Luca Chiantore (López, 2014)

Los entornos de la creación musical vinculados a mi experiencia cotidiana, no estuvieron mediados, ni permeados por factores de análisis, reconocimiento de técnicas, herramientas o modos de hacer; mucho menos documentar o sistematizar un trayecto. Más bien, ha sido un caminar natural que ha transcurrido en varias estaciones al término de las cuales empiezo a creer que sí… soy compositor.

Pocas veces nos detenemos a retrospectivizar los caminos andados, al menos, no es una costumbre o tradición propia de los que, como yo hacen música popular, por lo que encuentro interesante contar sobre los tránsitos, los contextos y los actores en la configuración de historias para no olvidar, para tener presente el pasado y visionar el futuro. Quizás sea esta, la gran motivación.

Estas percepciones las declara Rubén López Cano en su texto: Investigación artística en música Problemas, métodos, experiencias y modelos

> "La información autoetnográfica puede centrarse en el sujeto mismo, en su interacción con otras personas y en su interacción con objetos materiales o culturales (Scribano y De Sena 2009, 7). De este modo, la auto-introspección es la descripción, reflexión y autoevaluación de la experiencia y de la subjetividad personal (Rodriguez y Ryave 2002). La introspección interactiva, por su parte, se refiere al conjunto de interacciones con otros sujetos donde se incorporan las vivencias personales del individuo pero en relación al grupo, cultura o sector al que pertenece (Rodriguez y Ryave 2002). Por último, la relación e interacción con objetos o procesos es la significación personal dada a ciertos objetos físicos o simbólicos y ciertos procesos que condensan una serie de significados personales como objetos literarios, artísticos y experiencias.

> Aquí es común la utilización de cuentos cortos, poemas y la interpretación artística (Scribano y De Sena 2009, 8).67 (P. 140)" (López, 2014)

Este trabajo, de corte auto etnográfico, pretende reconstruir la memoria personal en un proyecto de investigación artística en música, para tomar conciencia del recorrido artístico del autor en la identificación de los cambios que han tenido sus modos de hacer, o bien para comprender el momento creativo o intelectual por el que se atraviesa en determinado momento. Muchos proyectos artísticos son hijos de la incomodidad, de la necesidad de transformar los hábitos de creación adquiridos, de liberarse de constricciones e idiosincrasias disciplinares que portamos y de explorar nuevos territorios. Un balance del recorrido artístico propio que puede ser útil para descubrir nuevas rutas de trabajo (López, 2014) (P. 146)

> "Las músicas andinas colombianas, tal cual como ha sucedido en el contexto latinoamericano, devienen de influencias interculturales y aculturaciones como resultado de los procesos coloniales y poscoloniales de mestizaje que han pervivido en el tiempo a través de procesos de oralidad vinculados a la experiencia estética de la vida cotidiana, expresando "la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso" (Mandoki, 2012)

Esta declaración pareciera ser el resultado de una suerte de memoria de percepciones concientes e inconcientes, asunto denominado por Freud en su noción de *Inconsciente Psicológico*: según su teoría,

> "(…) lo fundamental en el orden psicológico es la zona inconsciente. El inconsciente es dinámico y ejerce una presión constante sobre el plano consciente y, por lo tanto, en la conducta de la persona. Este inconsciente está constituido por

> instintos (todo lo congénitamente dado), pero bajo la acción del mundo exterior…" (Freud, 2013)

A la luz de estas afirmaciones o posturas, podría entenderse el escenario de este devenir de las músicas andinas colombianas desde las prácticas musicales, como ejercicio de la cotidianidad, instalado en una actividad constante, que no necesariamente implica reflexiones de corte académico. Dicha práctica se entiende como un acontecimiento humano que se configura en su propia universalidad como resultado de las memorias, los imaginarios colectivos, los saberes experienciales y la disposición a los asuntos asociados para la creación y la cultura de la escucha, con elementos propios de la identidad que nos representa y resignifica.

Esta manifestación, no pretende obviar el germen o principio del llamado mestizaje en Latinoamérica, resultante de la colonización que impone la adopción de elementos de otras culturas –sustituyéndolas parcial o totalmente–. Los conflictos sociales y la acción hegemónica de un pueblo sobre otro, inciden notablemente en su cultura, lo que configura la génesis de la música en América.

Este escenario da lugar a la incorporación de otros elementos y prácticas heredadas del barroco, el clasicismo y el romanticismo englobadas por autores como Walter Piston en un gran período denominado "*práctica común"* En este sentido, se dice que:

> *"*El compositor estadounidense Walter Piston (1894-1976)1 acuñó en 1941 el término período de la práctica común para referirse a la época de mayor esplendor en la historia de la música académica "Música Clásica". Abarca unos trescientos años, desde aproximadamente 1600 a 1900, y recorre los períodos Barroco, Clasicismo y Romanticismo. Los compositores más destacados fueron Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel, Johann Sebastián Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert y muchos otros más que todavía hoy se interpretan con frecuencia."

(https://lamusicaevolucionando.blogspot.com/p/periodo-de-la-practica-comun.html, s.f.)

Es así, como puede decirse, que nuestras músicas Andinas Colombianas no escapan a estas influencias, pero se les otorga, como a las otras músicas del continente, esa *"permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso"* planteada por Mandoki en su definición de estésis. Al respecto, plantea Alejo Carpentier (2004) en su texto "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música":

> "Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado. Hoy, por ejemplo, nos resulta mucho más fácil entender y explicar la obra de un Schoenberg —pongamos por caso— que la de un Héctor Villa-Lobos. EI maestro vienés es cabo de raza de una muy añeja familia intelectual; el maestro brasilero, en cambio, es una fuerza natural que irrumpe en el panorama artístico de un continente sin que nada anunciase su llegada —puesto que las músicas escritas en su país, en décadas anteriores, no se le constituían en antecedentes." (Carpentier, 2004)

Podría colegirse, que la incorporación o adopción de estas escuelas en su conjugación con nuestra música configuraron una especie de *touché* que les otorga o imprime ese *sello,* impronta, *swing* o *sabor* que, evoca o refiere a tal o cual país, tal y como lo plantea Carpentier:

> "…en numerosísimas obras de compositores cuyos nombres no habrán de citarse aquí (por no establecer una tabla de valores favorecedora de quienes ya disponen de imprentas y equipos grabadores para difundir su música), se percibe siempre un dejo nacional, más o menos marcado, tras del medio de expresión escogido. En partituras al parecer "cosmopolitas" por el aspecto exterior, corre sangre de tal o cual país de nuestro continente. Es, aquí, un modo de usar la percusión; es, allá, el impulso rítmico; es, más allá, el asomo de una escala, de una cadencia característica, de una sonoridad peculiar; o bien, el "collage" revelador, la índole del trazo, el humorismo del decir, la melancolía de un clima. O, simplemente, el contenido de un texto claro, imprecatorio" (Carpentier, 2004)

Las elucubraciones declaradas por estos autores son concluyentes, toda vez que las creaciones musicales desarrolladas durante este trabajo tal y como se explica en los análisis musicales preliminares y en el capítulo 2: Menoría y experiencia creativa que son el soporte y sustento de estas obras, dan cuenta de ser el resultado de las memorias, los imaginarios colectivos y los saberes experienciales que se entretejen con elementos de músicas de corte académico. En la tarea de explicar estos elementos musicales, se hace necesario reflexionar acerca de las teorías de las formas musicales que se han constituido como *vademécum* para los creadores y los músicos en general, y han orientado el ejercicio de la llamada práctica común no solo en lo que respecta a formas musicales, sino, en todo lo que concierne al compendio del análisis musical formal.

Debido a que este texto se ocupa de reflexionar sobre las músicas andinas colombianas en una exploración sobre formas musicales extensas, haré mención de algunos de esos tratados y autores no sin antes advertir, que el análisis musical es una disciplina que se consolida autónomamente en el siglo XIX (Bent- 1980) (Manco, 2015). Es decir, El estudio de las formas musicales como ideología o sistema nace finalizando el siglo XVIII en Europa, con el propósito de determinar los cánones estructurales que habrán de regir las prácticas compositivas. Este momento histórico, es determinante gracias al nacimiento de

nuevas formas musicales, a los desarrollos habidos en la instrumentación y en la composición y a la consolidación de las formas clásicas que se conocen hoy día.

A fín de aproximar algunas definiciones básicas sobre elementos formales que utilicé en la composición de mis obras, citaré algunos autores, sus aportes al desarrollo de las formas musicales y algunas definiciones asociadas a las formas musicales instrumentales que puedan relacionarse con las composiciones que hacen parte de este trabajo. Al final de este capítulo referenciare algunos de los instrumentos y formatos utilizados en el trabajo creativo.

Los dos autores que citaré a continuación son Anton Reicha y Adolf Bernhard Marx y su selección obeció a que conforman un referente importante para el componente de análisis musical de este trabajo. **Anton Reicha** (Praga, 1770 — París, 1836) fue un flautista, compositor y teórico musical checo, citado por Iryna Sachlí en su artículo "El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional":

> "En 1826 apareció la edición del segundo tomo del Tratado sobre alta composición musical, de A. Reicha, cuya décima parte contiene la primera descripción suficientemente sistemática de las formas musicales esenciales: la gran forma binaria —la forma sonata, según la terminología actual—, la gran forma ternaria —la forma ternaria compuesta—, el rondó, las variaciones, la forma de minueto —allí se describe como una "pequeña forma binaria", la cual después sería sustituida por el trío— y la forma libre o de fantasía." (Sachlí, 2017)

Friedrich Heinrich Adolf Bernhard Marx, conocido simplemente como Adolf Bernhard Marx (15 de marzo de 1795, Halle, Alemania-17 de mayo de 1866, Berlín, Alemania), fue un compositor, teórico y crítico musical alemán. Su texto de cuatro

volúmenes sobre teoría compositiva, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, fue uno de los más influyentes del siglo XIX. Demostró un nuevo acercamiento a la pedagogía musical y presentó un sistema lógicamente ordenado de las formas musicales en uso, concluyendo con la forma sonata, que Marx ejemplificó usando las sonatas para piano de Beethoven. (https://es.wikipedia.org/wiki/Adolf_Bernhard_Marx, s.f.)

La experiencia creativa previa a este proceso de formación pos-gradual, se inició con la composición de piezas cortas la mayoría de ellas instrumentales de 2 ó 3 secciones con repeticiones, algunas de ellas estructuradas en los ámbitos de la tonalidad, lo que en términos de formas musicales instrumentales se asemeja a la *Allemande o a la Courante (*o a cualquier forma binaria semejante a éstas*)*

> "La primera es una danza de origen alemán, de tempo moderado y ritmo binario que tuvo sus inicios en el siglo XVI.En Inglaterra la encontramos bajo las denominaciones de *Alman* o *Almayne*, en títulos que incluyen también lo que con toda probabilidad debe ser una dedicatoria (Dowland: Sir John Smith's Almayne). La *Allemande* también se desarrolló en Italia a partir del siglo XVII y reemplaza a la *Pavana* que encuentra su lugar iniciando la suite clásica. Su forma presenta, por regla general, dos partes con repeticiones y su compás siempre es binario, y siempre inicia con una anacrusa. (Enciclopedia Larousse de la Música) (Tomo 1. P. 35)

> > "Por otra parte, la *Alemande* inicia el conjunto de danzas de la suite. Al igual que la pavana (baile cortesano del siglo XVI, de origen italiano) y el *Pazamezzo* (baile italiano de los siglos XVI y XVII, semejante a la *Pavana*). La *Alemanda* va seguida regularmente por una danza rápida de brincos y en métrica triple llamada tripla (*Proportz*) o en el siglo XVII seguida por la *Courante*. En el siglo XVII la *Allemande* se convirtió en una danza estilizada en 4/4, con un breve compás inacentuado. Frecuentemente emplean breves figuras sucesivas que pasan por entre las diversas voces de una textura seudocontrapuntística."

> (http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/leyva_c_g/capitulo3.pdf) P.13
>
> "A fines del siglo XVIII el nombre *Alemande* se empleaba en Alemania meridional como equivalente de "*Deutscher tanz*", danza rápida, semejante al vals, en tiempo de 3/4 o 3/8." (Diccionario Harvard de Música) (P. 24)

En la ficha autoetnográfica que hace parte de los anexos de este trabajo (numeral 1), se registra un *Ragtime*, composición que hice por encargo de la obra de teatro *Chocogenia* escrita y dirigida por Miguel Ángel Cañas para la Fábrica Nacional de Chocolates en 1.994. Algunas características estructurales de esta pieza, se inscriben en el concepto de *Allemande* como es la condición de *Tempo moderato,* compás y forma binarios con repetición. Además de su rol, dentro de la obra de teatro como pieza de baile. Por otro lado, las composiciones: Elegía para un Hijo (numeral 19 ficha autoetnográfica) y Canción para mi Mamá (numeral 20 ficha autoetnográfica), no difieren mucho en su arquitectura con la *Alemanda,* dado que conservan las mismas características expuestas en el *Ragtime*, aunque estas dos últimas cuentan con texto y los intereses motivacionales fueron distintos.

Otro de los ritmos y danzas que se mencionan anteriormente y que, se retoman en la composición, o se asemejan a este, tiene que ver con la *Courante,* que corresponde a un movimiento de danza barroco, en compás ternario. Nació en el siglo XVI y se convirtió en movimiento habitual de la suite, a continuación de la *Allemande,* hacia 1630. Coexistieron dos versiones, consideradas fundamentalmente francesa e italiana; la mayoría de los compositores utilizaron, sin embargo, indistintamente como títulos *Courante* y *Corrente*. El tipo italiano, (*Corrente*) utiliza el compás ternario rápido (3/4 o 3/8), a menudo con figuraciones triádicas o de escalas en corcheas o semicorcheas regulares. Presenta generalmente una textura homofónica, pero no son infrecuentes los comienzos imitativos.

Los teóricos contemporáneos describieron la *Courante* francesa madura como solemne y grave, con idéntico pulso que una *Zarabanda*. Se escribe generalmente en 3/2, con una fuerte tendencia hacia las figuras de hemiola que combinan modelos de acentuación de 6/4 y 3/2, así como figuras sincopadas afines. La norma es una textura algo contrapuntística o *Style Brisé,* y las estructuras de frase son a menudo ambiguas, al igual que el esquema armónico. Ambos tipos suelen estar en forma binaria, aunque los primeros ejemplos podían tener tres secciones. Ambas empiezan con anacrusas y concluyen en la parte fuerte.

La danza de *Courante* era cortesana y se introdujo en el siglo XVI, aunque cobró importancia en el XVII. En Italia fue una danza muy alegre. Se conservan coreografías francesas tan sólo del siglo XVIII, por lo que se desconoce la relación que tuvieron en un principio la *Courante* y la *Corrente*.

"La *Courante/Corrente* tuvo una importancia capital en las *suite* de cámara y a solo. En Francia e Italia se encuentra música para ambos tipos ya durante el primer tercio del siglo XVII. Las suites orquestales, que procedían directamente de la música escénica francesa, raramente incluían danzas. Existen ejemplos primerizos en la música para teclado de Bernard Schmid (1577) y en el Fitzewilliam Virginal Book (copiado 1609-19) …" (López-Benito, 2010)

Podría inferirse al hacer lectura de estas definiciones, que el acontecer de las músicas llamadas populares tienen en su ADN elementos y características de estas formas musicales occidentales si se tienen en cuenta sus elementos comunes como son: su estructura por secciones, formas binarias y ternarias, texturas homofónicas, tipos de compás binario en el *Aria* y ternarios en el *Courante,* melodías escalísticas, rítmicas compuestas, estructuras triádicas, con el uso de hemiolas como herramientas en los cambios de acentuación y con algunos elementos de contrapunto.

Esta conjetura, explica parcialmente las relaciones entre el devenir de las formas musicales clásicas y las composiciones musicales populares si se tiene en cuenta, que la cátedra universitaria en música aún se soporta sobre estos modelos centro europeos u occidentales por lo que, estos postulados permean el desarrollo creativo o compositivo.

Rondó

"El *Rondó* tiene su precedente en el *Rondeau* francés y tomó cuerpo a partir de las obras de Lully, Couperin y Rameau. Posteriormente, Purcell y Bach adoptaron las formas francesas, estableciendo firmemente la forma *Rondó*. En esta época, el *Rondó* es una composición de carácter ligero, de movimiento más bien rápido y muy utilizada en la construcción de la *Suite*. Formalmente, consta de un estribillo que se alterna con diferentes coplas o estrofas. La principal característica del *Rondó* es el estribillo, que se expone varias veces, siempre en el mismo tono. Las coplas son diferentes entre sí, y suelen ser relativamente independientes del estribillo. Por lo dicho anteriormente, y con independencia del número de coplas que se utilicen, el *Rondó* tiene la siguiente forma: Estribillo – Copla 1 – Estribillo – Copla 2 – Estribillo – Copla Final. A partir del clasicismo, el rondó pasa a ser parte integrante de una forma mayor: la sonata, sinfonía, concierto, serenata y otras. Podemos encontrar rondós en la música compuesta por Haydn, tanto en sus sinfonías, como en sus cuartetos. Mozart, y sobre todo Beethoven lo incorporaron principalmente a sus sonatas." (Melómanos, tu enciclopedia musical online)

Al igual que las formas musicales citadas anteriormente, el *Rondó* no escapa a los símiles adoptados en las músicas populares. Su estructura suele parecerse a las melodías tipo canción, con la diferencia de que éstas inician usualmente con la estrofa (copla) y posteriormente el coro (estribillo).

En una de las obras que se presentan en este trabajo de grado, concretamente el movimiento número 3 de la *Suite* Camilo, se presenta una forma musical instrumental muy similar al rondó la cual configura su desarrollo con una frase ritmo melódica en modo menor expuesta de manera reiterativa con algunas variaciones consistentes en cambios de

octava, agregación de notas y cambios de tonalidad que sirve como transición a las partes de la obra (Ver análisis musical *Suite* Camilo movimiento # 3- Bambuco)

> "La *Suite* es una obra instrumental compuesta por varios movimientos (o partes) breves cuyo origen, en principio, son distintos tipos de danzas barrocas. Se considera a la *Suite* como una de las primeras manifestaciones orquestales modernas, la cual para mantener la unidad interna componía todos sus pasajes en la misma tonalidad. En ocasiones, se utilizaba una misma melodía con distintos ritmos de danzas. Las danzas tenían una forma binaria simple, es decir, dos secciones más o menos iguales. El número de danzas de una suite podía ser variable. Solía comenzar con un ***Preludio***. A continuación, podía estar una *Allemande*, de ritmo rápido; luego una *Courante* y una *Zarabanda*; una *Bourrée*, de tiempo moderado, y así sucesivamente, para finalizar con una danza viva, como la *giga*. Se solían alternar ritmos rápidos con lentos, y compases binarios con ternarios, **una contraposición muy típica del Barroco** (algo así como el *Claroscuro* en la pintura). El origen de la suite podría encontrarse en el Renacimiento, cuando era frecuente interpretar varias danzas unidas en las fiestas y bailes de los palacios. Aquellas capillas musicales que interpretaban danzas unidas una tras otra podría ser los primeros DJs de la historia. La suite tuvo su apogeo con los alemanes Georg Friedrich Händel y Johann Sebastián Bach durante el siglo XVIII. Al finalizar el barroco, esta forma fue desapareciendo, o bien transformándose para incluir cualquier tipo de danzas." (De Mairena, 2014)

A la luz de esta definición, la S*uite* Camilo caracteriza en su desarrollo lo que se declara en el Barroco como contraposición, en este caso, asociada a los contrastes rítmicos y de velocidad entre los tres movimientos de la obra, adicionalmente el carácter binario y ternario de cada una de sus partes.

Por otra parte, las formas libres, entendidas como estructuras formales, no demasiado precisas y de construcción libre. Pueden tener formas claramente definidas

como una A-B-A o no tan definidas, captando la entera atención del oyente. Las formas de composición que tienen esta estructura son los preludios, las fantasías, estudios, arias, caprichos, poemas sinfónicos, etcompás Y los compositores que constituyen un ejemplo de su empleo son Bach, Schumann, Debussy, Brahms, etcompás Como ejemplo, se detallan la forma Preludio y Poema sinfónico.

En lo que respecta al preludio, puede decirse que es una pieza musical breve, la cual no tiene forma particular; por lo general se usa a modo de introducción de otros movimientos, tales como: la *Fuga,* o la *Sonata* de obras más grandes y complejas. La gran mayoría de los Preludios utilizan *ostinato* continuo, que se encuentra debajo del fondo y es de tipo rítmico o melódico. Pero, además, pueden ser improvisados. Otras maneras de referirse al preludio son: *Obertura,* por lo general, aquellas que hacen parte de una *Ópera*, *Oratorio* o *Ballet.*

> "El preludio, en su origen consistía en la improvisación que hacían los músicos con sus instrumentos para comprobar la afinación. Inicialmente como forma musical, era una pieza que introducía a otra más extensa. De los siglos XV a XVII se compusieron preludios no ligados a ninguna obra extensa, improvisados. Fue durante el siglo XVIII cuando el preludio se asoció a la fuga con Johann Sebastian Bach en su obra para órgano o en "el clave bien temperado" mediante la cual el "preludio y fuga" alcanzó su máxima cumbre. Es durante el romanticismo cuando el preludio se constituye como forma independiente y principalmente para piano, gracias a las composiciones de Frédéric Chopin (24 preludios opus 28), Rachmaninov y Debussy." (wikipedia, 2012)

> "Por otra parte, el poema sinfónico:es una obra de origen extra musical, de carácter poético literario, cuya finalidad es mover sentimientos y despertar sensaciones o describir una escena mediante la música. Generalmente consta de un único movimiento y está escrito para orquesta, aunque puede ser para piano o para pequeñas formaciones instrumentales. El poema es una guía para el desarrollo de

> la forma musical como tal en términos técnicos. El término fue aplicado por primera vez por Franz Liszt que escribió trece composiciones de este género. La música descriptiva fue sin duda el mejor camino para transmitir obras literarias, ya fueran de carácter religioso, épico, heroico, fantástico, etcompás pero será con el poema sinfónico donde ésta encuentre su más fuerte forma de expresión. Un poema sinfónico puede ser una obra en sí misma, o formar parte de un ciclo de a modo de *Suite*. Un ejemplo de esto es *Má vlast* (Mi patria) de Bedřich Smetana, formado por seis poemas sinfónicos. Entre los principales compositores que cultivaron este género estuvieron Franz Liszt, su creador, Héctor Berlioz, Piotr Ilich Tchaikovsky, Claude Debussy, Antonín Dvořák, Camille Saint-Saëns, Jean Sibelius, Bedřich Smetana, Richard Strauss e Ígor Stravinski. (Revolorio, 2014)

Las composiciones desarrolladas en este proceso de formación tal y como se estableció en el objetivo general y en los objetivos específicos, fueron el resultado de la decisión de apartarme de la zona de *confort*, dado que la mayor parte de las composiciones previas que se encuentran reseñadas en la ficha auto etnográfica son de corta duración y la mayoría de ellas -salvo algunas pocas excepciones-, se escribieron en formatos reducidos para cuerdas pulsadas.

Tal decisión, implicó iniciar el proceso compositivo desde el hacer: crear, darle forma a una obra desde esas perspectivas extensas, procurando no perder el hilo conductor que dicta los elementos que hacen parte de su estructura desde su más mínima unidad de sentido sonoro, hasta sus diferentes secciones, partes, movimientos, etcompás

En segundo lugar, y como puede verificarse en las partituras y análisis musicales, la vinculación de materiales propios de las músicas andinas colombianas como factor común en cada una de las composiciones fue un elemento diferenciador. Adicionalmente, la determinación de explorar formatos instrumentales ajenos a mi experiencia como compositor, lo que, en consecuencia, precisó adentrarse en contextos o temas de orden

académico relacionado con instrumentación, rangos, tímbricas, texturas, y en general recursos y técnicas que le son propios a estas músicas. El resultado de este trabajo, derivó en cuatro obras en los siguientes formatos:

1. *Suite* Camilo: Mandolina y Piano
2. El Sebas: Bandolas 1- 2, Tiple, Guitarra y Bajo
3. La Cachiporra: Para orquesta de Mandolinas: Mandolinas 1-2, Mandolín, Mandonichello, Tiple, Guitarra y Bajo.
4. Canción para Débora: Flauta, Clarinete, Violines 1-2, Violonchello y Piano

Seguidamente, el análisis constituyó un gran reto si se considera la experiencia desde el hacer vinculada a las prácticas creativas en las músicas de corte popular que, además, no se insertan en los cánones occidentales y que, en consecuencia, requieren la aplicación de instrumentos de orden funcional.

Esta experiencia, visibiliza una ruta o tránsito si se quiere, metodológico, entre la producción empírica y una reflexión práctico- teórica, si se tienen en cuenta las características del proceso, que atienden a la promesa de valor de los objetivos propuestos en este trabajo de grado, que básicamente proclama un itinerario donde convergen procesos de sistematización de una experiencia previa que avanzan o mutan hacia la composición de obras con elementos propios de músicas académicas y no académicas desde las formas extensas, o a un acercamiento a las macroformas, definición, que alude a las formas compuestas o a colecciones de composiciones que contienen un número de diferentes e independientes movimientos" tal cual declara Juan David Manco en su reflexión sobre las formas libres o extensas en su texto: "Elementos de análisis musical macroformal: un acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos":

> "…Al observar históricamente, nos damos cuenta de que la idea de separación de una obra en varias partes surge por la necesidad de contraste entre las mismas.

> Originalmente para Goetschius (1915) "el más antiguo de estos géneros es la *Suite*, la cual, sin embargo, inicia originalmente con una colección de danzas solamente, no utiliza ninguna de las Formas más grandes (P.226)." (Manco, 2015)

Para este autor, "el término 'forma más grande' se refiere específicamente a aquellas composiciones que asumen mayores proporciones, y, por lo tanto, requieren una mayor amplitud de diseño, y una mayor concentración en la concepción y disposición de los factores estructurales…" (P.1); ejemplos de grandes formas para Goetschius son: el tema con variaciones, el rondó, la forma sonata y las formas compuestas. Cuando se refiere a éstas, establece una definición que se relaciona con nuestro concepto de macroforma; "Formas compuestas son aquellas más grandes colecciones de composiciones que contienen un número de diferentes e independientes movimientos" (P.226). (Manco, 2015)

Para finalizar este capítulo, considero oportuno, comentar acerca del ensamble de la orquesta de mandolinas, por tratarse de un formato no usual en el contexto local. Enunciaré información básica sobre estos instrumentos de cuerdas pulsadas de origen europeo y posteriormente sobre algunos encuentros y festivales. Esto, en consideración a que dos de las composiciones que hacen parte de este trabajo de grado incluyeron la mandolina y la familia de las mandolinas en sus organologías.

> "La mandolina es un instrumento musical de 4 cuerdas dobles que forma parte de la familia de los cordófonos. El número y tipo de cuerdas de este instrumento ha variado con el tiempo y el lugar, pero la configuración predominante hoy en día es la de la mandolina napolitana, con cuatro cuerdas dobles afinadas como el violín (sol-re-la-mi). A diferencia de la Guitarra, las cuerdas de la mandolina se pulsan con una púa o plectro. Por otra parte, la caja de resonancia puede ser cóncava o plana." (Ecured, 1997)

> "A finales del siglo XVI, en Italia, aparece un instrumento conocido como mandola, precursor de la mandolina. El término mandolino, nombre italiano del instrumento,

> se cita por primera vez en 1563, refiriéndose, a una variante de la mandola, de menor tamaño. Durante el siglo XVII se fabricaron mandolinas en Italia; en el Museo Stradivariano de cremona se conservan los patrones de construcción de varias mandolinas, con anotaciones a mano del propio Antonio Stradivari, el famoso constructor de violines. A finales del siglo XVII, muchos grandes compositores comenzaron a utilizar la mandolina en sus obras: es el caso de Antonio Vivaldi (1678-1741), quien compuso para mandolina y orquesta; Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), quien la utilizó en su ópera Don Giovanni; Ludwig van Beethoven (1770-1827) y Niccolò Paganini (1782-1840).Existen indicios que orientan la búsqueda de sus antecesores, en instrumentos pequeños con caja de resonancia en forma de pera y cóncava, que se empleaban en la Europa del siglo X.
> Casi todos los instrumentos musicales del Medioevo Europeo vinieron de Asia y África, la herencia directa de Grecia y Roma es casi insignificante, y está representada solo en la Lyra, el único instrumento, de ese tipo, cuyo origen podría considerarse Europeo." (Ecured, 1997)

La técnica violínistica, ha estado muy vinculada al desarrollo técnico de la mandolina, según lo declara Pedro Chamorro Martínez en su tesis doctoral: LA INFLUENCIA TÉCNICA DEL VIOLÍN SOBRE LA MANDOLINA NAPOLITANA DEL SIGLO XVIII: FUENTES HISTÓRICAS Y EXPERIENCIA INTERPRETATIVA, presenta un estudio de la influencia técnica del Violín sobre un nuevo prototipo de Mandolina en el siglo XVIII, creada hacia principios de dicho siglo, aproximadamente. Nos referimos a la Mandolina napolitana con afinación por quintas -igual que el Violín- y con cuatro órdenes dobles. (Chamorro, 2014)

La Mandolina, se ha popularizado en la música *folk* Reino Unido, en la Música *Country* y *bluegrass* de Estados Unidos, en el choro y la samba de Brasil y en algunos conjuntos de música tradicional portuguesa, mientras que, en España, ha sido desplazada por la bandurria y no es frecuente su uso en la música tradicional. En México, los conjuntos

estudiantiles llamados Tunas o estudiantinas utilizaron la Mandolina de manera recurrente en sus ensambles. En la actualidad ha sido reemplazada por la bandurria y el laúd. Finalmente, se encuentra también en los conjuntos folclóricos de algunos países latinoamericanos como Chile, Bolivia, Perú, Colombia y Venezuela. En Colombia, la Mandolina se ha insertado en las organologías de las músicas Sanandresanas y en la zona andina colombiana en músicas de géneros diversos.

La primera versión de VERÓNICA (ver ficha bibliográfica celda # 12) fue escrita para mandolina, tiple y guitarra en el año 2004. En la suite Camilo, la mandolina ejerce un papel protagónico conjuntamente con el piano. (Ecured, 1997)

> "La Mandola es un instrumento de cuerdas pulsadas de la familia de los laúdes, es similar a la mandolina y afinado una quinta por debajo de ésta. Posee un mango de cuello de cáscara, una caja de resonancia de forma abovedada, un mástil con 25 trastes y un clavijero inclinado hacia atrás. En relación a su encordadura, presenta cuatro, cinco o seis órdenes de cuerdas dobles, afinadas al unísono. El tipo más usual es el llamado napolitano, de cuatro órdenes de cuerda que se conoce en nuestro folklore, bajo el nombre de mandola." (wikipedia, 1992)

Sus antecesores datan de los siglos XVI y XVII, y se conocía con el nombre Armandola. La Mandola es un instrumento de cuerda pulsada que se toca con un plectro; pertenece a la familia de la mandolina, aunque es más grande y está afinada una quinta más baja. Consta de cuatro parejas de cuerdas. Las notas de la pareja más aguda hasta la pareja más grave son: la, re, sol, do.

La mandolina es al violín lo que la mandola es a la viola alta, instrumento un poco más grande que el actual y que contaba con cinco cuerdas, a diferencia de las cuatro que tiene en la actualidad; en términos de afinación y de rango melódico. Consta de cuatro órdenes de pares de cuerdas afinadas así: la, re, sol, do.

En la obra la cachiporra, la mandola asume funciones de voz secundaria o contramelodías, y en ocasiones funge como instrumento melódico principal.

> "El *mandochelo o mandonichello* es un cordófono de la familia de las mandolinas, y similar al *bouzouki,* el cual es un instrumento de cuerda con cuerpo en forma de pera y provisto de un mástil muy largo. El bouzouki forma parte de la familia de "laúdes de mástil largo" y tiene una apariencia similar a la de la mandolina– a diferencia de este, posee un mástil más ancho -, tiene mayores dimensiones que este y proyecta un sonido más profundo y de mayor variedad en el registro grave. El largo de escala es de 66 cms. Se utiliza mayormente para acompañar en formaciones de cuerda, aunque también es un buen acompañante solista para un cantante, a modo de guitarra acústica. Su sonido es a la mandolina lo que el chelo al violín, la afinación es la misma que la del chelo [Do-Sol-Re-La]". (19 trastes, 2014)

> "Las primeras versiones del mandonichello, nacen como variantes o variaciones de la Mandolina por iniciativa de los *Luthiers* italianos, Su forma actual, se atribuye a Orville Gibson (de Gibson Guitar Corporation), quien patentó el diseño y lo comenzó a fabricar a comienzos del siglo XX, aunque con caja de resonancia plana, a diferencia de los modelos cóncavos italianos. Los rastreos realizados indican que el Mandonichello también se reconoce con el nombre de: Mandochelo." (Chamorro, 2014)

Las orquestas de cuerdas pulsadas tienen gran acogida en Europa, específicamente en ámbitos universitarios y vinculan instrumentos de plectro donde la invitada de honor es la Guitarra. Eventualmente, hacen parte de estos formatos los instrumentos de plectro de otras latitudes, interpretados por estudiantes nativos. Tal apertura ha posibilitado la expansión de instrumentos como bandolas, cuatros, bandurrias, laudes, tiples etc.

La importancia de las cuerdas pulsadas en los diferentes escenarios globales, propicias oportunidades a los compositores para nutrir repertorios, proponer nuevas obras para ensambles diversos que incluyan instrumentos de tradición, para nuestro caso el tiple y la bandola. En este trabajo de grado, se presenta la obra la cachiporra para orquesta de mandolinas a la cual se integran el tiple, la guitarra y el contrabajo.

Memoria, experiencia creativa y autoetnografía

> "…aprender "de oído" y trabajar para comprar mi propia guitarra «como lo hicieron sus hermanos» decía mi papá, ese fue mi primer gran logro a los 16 años. En tanto cumplía esos 16, tuve que volverme noctámbulo para acceder al entrenamiento en solitario en el patio trasero de mi casa – solo en la noche y cuando todos dormían, podía yo tomar la guitarra a "*escondidas"* de mis hermanos y mis padres. Notas imaginadas en pentagramas distantes fueron el objeto de indagación en incontables noches…" (Díez, 2019)
>
> Gustavo A. Díez Henao

Problematizar el aprendizaje basado en la observación y la experiencia a lo largo de la vida pone al descubierto el desvanecimiento de la mordaza ocular que padecemos como miembros activos de una sociedad acelerada y caótica, cuyos cambios y sinergias son superiores a nuestras propias percepciones. El retiro del velo nos brinda la oportunidad de reencontrarnos con el regalo del pasado. Los recuerdos fluyen como una película: experiencias, anécdotas y narraciones que bien podrían declararse en un documento auto etnográfico.

Tal declaración, se soporta en la práctica cotidiana como decisión en la formación y generación del conocimiento desde el hacer, desde el acierto y el error; acciones que tienen un lugar en el mundo, un tiempo y un espacio, es decir, están determinadas por un contexto cuyo hilo conductor es el afecto: los proyectos de vida. Estas ideas fueron expresadas entre otros autores por Finnegan cuando habla de procesos musicales activos:

> “El volverse hacia los procesos musicales activos en lugar de concentrarse en los productos (las obras musicales como tales) tenía la ventaja añadida de abrirme oportunidades para realizar trabajo de campo en el centro mismo de la acción social, sin limitarme a analizar textos en gabinete. Esto significa implicarse en la observación de las prácticas de la gente en lo tocante a organizar y dirigir eventos, reclutar nuevos integrantes, organizar los conjuntos, tocar y componer juntos, disponer los muchísimos ensayos que eran una constante en la vida de los músicos amateur de Milton Keynes, y una infinidad de otras actividades relacionadas con la música” (P. 16) (Finnegan, 2002)

Se infiere en consecuencia, que el contexto es el escenario en el que confluyen muchas cosas en la construcción de una historia que es -como se verá más adelante- **situacional**, porque emerge de particulares circunstancias como pedagogía de la enseñanza de padres a hijos, dicho contexto **cultural e histórico** en tanto se repite el proceso o el evento de los hermanos mayores a los menores, además, ocurre en un **lugar** y **tiempo** determinados. En términos de Finnegan:

> “Si el papel de un antropólogo, o, más generalmente, de un científico social, consiste en analizar los rasgos sociales y culturales de la música en su contexto real, entonces necesitamos atender a lo que la gente realmente hace, más que a lo que los analistas piensan que debería hacer. Tratándose de música, más que de ninguna otra cosa (un concepto dotado de resonancias muy emotivas en las culturas europeas) es fácil caer en una suerte de romanticismo idealizador, a menudo inundado de admiración hacia los «grandes maestros», o aún más hacia los «grandes compositores» dentro del canon clásico de la música occidental” (P. 13). (Finnegan, 2002)

Es entonces, la “historia relato” la observancia de la relación entre la estructura y el proceso. El marco contextual en el estudio del objeto, entendiendo el proceso como la práctica musical.

A manera de conclusión preliminar, puede inferirse la historia de vida como el vehículo o como el contexto que desde la práctica musical permite observar conocer y entender a los sujetos en interacciones diversas desde la familia, como célula integrante del tejido social, los intereses motivacionales que tejen relaciones entre los individuos constructores de nuevas historias siendo la práctica musical el caldo de cultivo que configura la exegesis de la obra del autor o más bien del autor mismo.

La primera escuela: *oiga, mire, vea*: un aprendizaje desde la observación

Esta experiencia nace en el entorno familiar por iniciativa de mis progenitores, campesinos humildes que emigraron a Envigado a engrosar las filas de obreros en la naciente industria textilera del país y a traer hijos al mundo, como Dios manda: *por docenas.*

Ellos vieron en la música la estrategia ideal para cultivar valores, mantener unida a la familia y hacer de esta práctica dominguera un disfrute y un goce, que con los años, crecería generosamente hasta llamar la atención y el interés de otros músicos que con el tiempo visibilizaron "las tertulias de los Díez", como referente cultural del Municipio de Envigado, sin perdida alguna de sus asuntos esenciales: las clásicas tomadas de aguardiente al son de bambucos, pasillos, danzas, boleros y valses. En este entorno, a muy temprana edad y de manera empírica, se inicia un proceso de autoconocimiento del instrumento que se nutre de las tertulias familiares inicialmente como observador: *desde la barrera.*

Soy el penúltimo de 12 críos, y en cualquier tarde de la semana, luego de terminar las tareas escolares hacía ronda a mis hermanos mayores que sacaban los "palos" e iniciaban sus entrenamientos bajo la mirada atenta y rigurosa del músico mayor: don Rodrigo Díez Restrepo, quien daba las orientaciones pertinentes y al final de cada sesión, que se repetía durante toda la semana. Con repertorios diferentes sentenciaba complacido: ¡*Mejor no sirve!*

La prueba de fuego se iniciaba cada domingo de 5 p.m. a 9 p.m.: "*Ahí viene el tío Nevardo",* gritábamos los menores, alias *Polilla* o el *Médico,* hermano de mi padre, era un reputado requintista que en la década de los 60, concretamente en el año 66, grabó con el trío Kalimar un sencillo en Sonolux bajo la dirección del Maestro Luis Uribe Bueno. Contenía dos títulos: Dulce Veneno, bolero de Placido Acevedo y Cuando nadie te quiera de Leocadio Torres, posteriormente, Deseo de Carlos Corredor Y G. Fortich. Este proyecto discográfico no se concretó porque el cantante líder emigró a otro país por lo que este

número se incluyó en un prensaje especial de la misma disquera llamado Anillo De Compromiso.

Así pues, que el tío Nevardo, el músico mayor, referente de la familia, se unía con su requinto a las tertulias asombrando a propios y extraños con sus ¡habilidades *requinteras!* Hoy a sus 84 años aún ejecuta su requinto y da serenatas con su trío actual. De esas tertulias de infancia, recuerdo a mi papá, los lunes muy temprano, consintiendo su estómago: ... *"Angélica, tráeme un vaso de agua 'que'l' desayuno me cayó como pesao".* ¡A estas! y a mis 7 años de edad le pedía yo a mi padre que me consiguiera un profesor de guitarra a lo que respondía: "¡*No señor!, ¡Oigan a este!: "usté tiene que aprender como sus hermanos y su tío… vea mijo… ¡de oreja!"* Señalando su órgano ocular y lóbulo auditivo.

Pocos años después y ante mis continuas solicitudes, accedió a darme mi primera y única clase de armonía, lección que me dejó asombrado y cuya hermenéutica configuró mi *vademécum armónico* hasta mi adultez: "*Ponga cuidao pues"*...Tomó su bandola con una uña de hueso, ubicó sus dedos de mano izquierda en posición de La menor y tañó de arriba abajo con su mano derecha y me miró a los ojos diciendo: *"¡Primera!",* seguidamente, hizo lo propio con Mi mayor y dijo: "¡*Segunda!",* a continuación realizó y ejecutó la posición de Re menor y me dijo "¡*Tercera!"*... Yo me puse de pié para tomar nota (dibujo mental) de eso que sonaba tan bien para incorporarlo a alguna práctica que pudiese realizar a escondidas… me tomó de la mano y dijo: "¡*Un momento!"* ... Puso su mano izquierda sobre su muslo izquierdo en total reposo, y enérgicamente tañó la totalidad de las cuerdas "*Al aire"* y sentenció a viva voz: "¡*Disonante!".*

Musico *tocante*

Transcurrieron varios años y muchas noches de entrenamiento en solitario para ser aceptado como músico "tocante", tal "cargo" lo heredé por fin en 1977 cuando adquirí mi primera guitarra. La cual tenía en mis manos, en calidad de préstamo, por parte del colegio y debido a que era miembro activo de la tuna. Dos años después le compré por cuotas una guitarra española a don Diego Uribe propietario de la Farmacia Colombia de Envigado por la suma de $12.000.

Con "palo" propio, los progresos fueron inmediatos, me incorporé a las prácticas diarias de mis hermanos: pasillos, bambucos, valses, danzas, criollas, tangos y boleros, hicieron parte del acontecer cotidiano primero en el cargo de acompañante (ejecutando el guión armónico de los repertorios) y posteriormente como puntero (ejecutando el guión melódico de los repertorios) esta última tarea encomendada, fue bien interesante y enriquecedora dado que se me permitía realizar ornamentaciones "a mi gusto", asuntos que sin saberlo aportaban al desarrollo de la memoria melódica y el oído armónico; Además, podía yo improvisar en dichas ornamentaciones.

Así entonces, mi condición de músico menor en edad, experiencia y competencia, me permitió tomar lo mejor de cada uno de mis hermanos tocantes mayores, asunto que se pone en evidencia en las tertulias dominicales tal y como lo expresan Vedher Sánchez y Julio Jaime Mejía Martínez:

> "… porque aún se conservan las viejas tertulias domingueras en algunos pocos santuarios ancestrales preservados para ello, como la casa de Don Rodrigo Díez Restrepo y su esposa la admirable Doña Angélica Henao, en donde con sus hijos Alberto, Rodrigo, Amparo, Gustavo, Luis Fernando, Jairo, Carlos Mario y el Padre Héctor Fabio, su tío Luis Eduardo, sus sobrinos Jorge Alberto, María Isabel y Ángela María… en la compañía de otros más recientes como Álvaro y Fernando

> Sánchez, Julio Víctor Zapata, Jhon Jaime Villegas, María Isabel Saavedra ganadora del mono Núñez, María Eugenia Yarce, el compositor y cantante Jhon Jairo Torres de la Pava… orquestados por los siempre asiduos fieles de esta ancestral ceremonia, continúan oficiando en los misterios musicales de Envigado." (Sánchez, 2002) (P. 845)

Estos encuentros dominicales se sucedieron una y otra vez hasta que sus inspiradores partieron…callaron los palos…

Ya a finales de este período y aunque me costó aceptarlo porque hacía parte de una familia con muchas carencias económicas y la música era un asunto de disfrute, no era una opción laboral para mí. A pesar de ello, en el fondo sabía que estaba hecho para la música. Proyectos musicales diversos e incipientes con muchachos de mi edad, fueron los primeros pinitos para ingresar a un nuevo circuito: LA ESCUELA DE LA CALLE.

La escuela de la calle

Esta fue una etapa marcada por proyectos musicales diversos de corte tradicional y popular, que permearon el ambiente musical del Medellín setentero que se niega a perder sus identidades y se resiste a los vientos de la nueva "ola" y las músicas de "corta estela", en un contexto histórico que sitúa la ciudad como el centro de producción discográfica por excelencia en Latinoamérica, y la magia de la radio que reemplazó a los músicos por los discos. Así, lo expresa la tesis de grado de doctorado de Héctor Rendón Vidal en su libro De Liras a Cuerdas: Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980. En sus capítulos "El papel de la radio" y la Industria Discográfica.

> "Este escenario se enmarca inicialmente en la decisión de participar en proyectos musicales diversos en la mayoría de los cuales fungía como guitarrista, requintista o bajista y hacía la segunda voz – proporcionaba apoyo a la voz principal (melodía) - y, asimismo, ejercía el oficio de músico acompañante, rol que no suele ser objeto de reflexión en nuestros currículos y que en la actualidad aún se demanda en el ambiente musical." (Rendón, 2009)

Por esa época (año 76) en compañía de mi amigo Jhon Jairo Osorio – teníamos 15 años – preparé los arreglos para el dueto *Ellas* conformado por las señoritas Elvia Gaviria y Maria Elena (no recuerdo el apellido), trabajadoras en la planta de Grulla de Envigado, representaban al Municipio de Heliconia en una de las primeras versiones del Festival Antioquia le Canta a Colombia, que por esos días realizaba rondas eliminatorias por los municipios de Antioquia.

A esta experiencia le siguió mi participación como solista en el festival de la canción que patrocinaba la carnicería la *BOINA ROJA* de Medellín, evento que se realizó en el corregimiento de San Antonio de Prado, donde me encontraba cumpliendo con los acostumbrados "mandados ": llevar a cabo una actividad que conlleva a un resultado según

lo define el diccionario (Diccionario Reverso, 2010) En cumplimiento de esa misión, fui obligado por mis tíos y primos a participar en dicho Festival, me prestaron hasta los zapatos y la guitarra… "Salgo a caminar… por la cintura cósmica del sur… piso en la región… más vegetal del tiempo y de la luz…interpretación ganadora y el gran trofeo: $8.000 en carne, proteína bien escasa en mi casa por esa época…

Luego vino el dueto de los hermanos Díez con mi hermano Jairo, el dueto Díez y Villegas (con el tenor Javier Villegas QEPD), el Trío Los Tres Del Ayer con Fernando Zuluaga hoy zootecnista y Nicolás Ramírez Abogado, el Trio Lugurí con el tío Polilla y otros.

Finalmente, y bajo la influencia musical de la Nueva *Ola* en la década del 70, se suma un nuevo formato a los ya existentes tradicionales de la llamada "música vieja" o colombiana en Medellín, que hasta ese momento se componían de Bandolas, Tiples y Guitarras y otros más refinados que convocaban a músicos de la academia e incluían instrumentos sinfónicos en sus ensambles, principalmente flauta, clarinete, violín y contrabajo. Aparece el concepto de música vieja o colombiana con instrumentos eléctricos. Aunque en la memoria colectiva de las músicas populares emerge el Grupo Los Ayer´s como el iniciador. Ya en Envigado, se presentaban grupos con este formato en los lugares icónicos de Show del momento ubicados en el parque Principal: *Sitio Viejo*, *La Casita Aquella* y posteriormente la *Heladería Mi Casa* y *Karta Roja* que estaba ubicada en inmediaciones de la parroquia San Marcos. Estos grupos "previos" eran Los Antañeros y Los Elphos a los que posteriormente se sumaron el Grupo Rebelión, El Grupo Los Signos, El Grupo Albores, Los Cantores, El Grupo Memorias Y Grupo Alcione, entre otros.

La lista se hace interminable cuando los llamados ''estaderos" en Medellín, que eran sitios de entretenimiento frecuentados por clases sociales emergentes y de estratos bajos que no tenían acceso a membresías de los clubes del momento. Estos sitios se erigen como punto de encuentro de mariachis, música de los sesentas, duetos, tríos, grupos de chucu – chucu, música de carrilera etcompás La noche iniciaba con el Dueto de Antaño o Espinosa

y Bedoya, pasando por los Ayer´s, La sonora Dinamita y terminaba al amanecer con el Mariachi Guadalajara.

Los estaderos más reconocidos de ese momento: *Los recuerdos de la 80* con Colombia (cuna del Festival Antioquia le Canta a Colombia), *La Posada del Contento, Tierras Colombianas, el Balcón Paisa, el Intermedellín, Tierra Antioqueña, Caballo Blanco, El Trapiche, Asados Don Rogelio, Las Margaritas, Estadero el Paraíso, La Isla, El Placer de Judas, Los Dos Faros* y otros sitios de más alcurnia como el *Hotel Nutibara, Club Campestre, el Club Unión* y *el Intercontinental.*

Esto sí que fue una escuela, cada grupo hacía de 2 a tres "tandas" (presentaciones de 5 a 6 temas) entre las 8:00 p.m. y las 3:00 a.m. los jueves, viernes, sábados y los domingos desde el mediodía hasta entrada la noche. Esta modalidad de "toques" o "tandas" nos dejaba tiempo suficiente para deleitarnos y aprender de otros grupos habida cuenta de experiencias muy interesantes que eran usuales en aquella época y que considero relevantes en "ese aprendizaje de la calle".

El oficio del músico de calle de la década del 70 a los 90, cargaba un lastre merecido y labrado por muchos personajes del momento: el consumo desmedido de alcohol y en muchos casos de sustancias psicoactivas instaladas en Medellín como producto de la naciente industria del narcotráfico en Colombia que tanto dolor y muerte causó y causa. No éramos bienvenidos por suegros, ni suegras. El oficio, no era bien visto ni aceptado por la sociedad que aplaudía noche a noche y con razón.

Ya experimentado en el ejercicio musical, me solicitaban cada noche en uno u otro negocio que "armara" un grupo para hacer una tanda extra porque la agrupación de turno no llegó o se "emborrachó" etcompás A lo cual yo aceptaba y seleccionaba del grupo tal un Bajista, del otro un Pianista y así teníamos la agrupación de reemplazo. ¡Un tinto y… "*Muchachos vamos a tocar a las 12 m. en la Posada así que los espero en el escenario a las 11:45 puntuales*!" *"¿Oiga, y que vamos a tocar?" tranquilos que eso sale, allá les*

digo". A la hora indicada llegaban al escenario y una vez conectados y afinados llamaba yo al mesero: *"! Oiga, ¡mijo venga!", "Quiubo hermano – me decía- ", "Vea, pase por todas las mesas y pregúntele a la gente que quiere oír y me apunta los títulos en servilletas y me las trae en 3-2- 1".* Con servilletas en mano dictaba: va "Collar de Lágrimas" en Sol 1-2-3 y así transcurría la presentación, canción tras canción, sin inconveniente alguno… Salíamos contentos con unos pesos extras y la satisfacción de improvisar y aprovechar "la Cancha".

Este desarrollo empírico nutrido por tantas fuentes diversas posibilitó oportunidades de trabajo en diferentes proyectos al mismo tiempo, así que pude "vivir de la música" dignamente durante varios años y acumular experiencias y conocimientos del oficio que habrían de ser muy útiles en etapas posteriores.

Tabla 1: Cronología de proyectos musicales y roles

Década	PROYECTO	ROL
70(s)	Grupo Taboga	Guitarra Eléctrica Líder – 2 Voz - Arreglos
	Grupo los Signos	Guitarra Eléctrica Líder
	Trío los Tres del Ayer	Requinto – 3 Voz
	Trío Lugurí	Guitarra – 3 Voz
	Dueto: Díez y Villegas	Guitarra puntera- segunda voz- Arreglos
	Coro: Límites	Director- Guitarra - Arreglos
	Coro: Sígueme	Arreglos - Guitarra
	Grupo Albores	Guitarra 2
	Grupo Alcione	Guitarra 2 - Coros
80(s)	Grupo Arco Iris – Músico invitado	Requinto – Voz: Tenor – Bajo – Tiple
	Grupo Acuarela	Bajista - Coros
	Estudiantina: La Típica Medellín	Guitarra
	Medellín Trío	Guitarra - Arreglos
	Coro: Politécnico JIC	Director - Arreglos
	Grupo Vallenato: JIC	Director – Bajo - Coros
90 (s)	Orquesta JIC	Coros
	Grupo: AKÓ FANDANGO	Tiple – Coros- Arreglos
	Tuna UNIBÁN	Director – Bandola - Arreglos
	Sexteto UNIBAN	Director – Guitarra - Arreglos
	Grupo SON DEL YAREI	Director – Guitarra - Arreglos
	Grupo Vocal Instrumental EXTRA	Director – Guitarra - Arreglos
	Judy Muñoz	Arreglista – Guitarra Acompañante
	Orquesta Casa de la Cultura Miguel Uribe Restrepo	Coros - Bajo
2000	Grupo OTRA BANDA	Guitarra - Tiple
	13 Concurso Metropolitano del Bolero	Compositor
	Aguadulce Trío	Compositor - Arreglista
	Cuarteto PUNTO APARTE	Director - Guitarra – Arreglos – Voz: Bajo
	Grupo Base Festival de Música Andina Colombiana y Llanera Ato Viejo Cotrafa	Tiple- arreglista obras inéditas
	Grupo Cuerdas	Guitarra
	Jhon Jairo Torres de la Pava	Arreglista – Guitarra – Director - * Revisión y Validación de sus composiciones

	Estreno Película Bajo el Cielo Antioqueño	Tiplista
2010	María Isabel Saavedra	Arreglista – Guitarra Acompañante
	Voz Tango	Guitarra
	Delcy Janet Estrada	Guitarra Acompañante
	Luis Alfonso Grosso	Guitarra Acompañante
	Estampa Sureña	Músico Invitado Bajo eléctrico
	Raquel Sosaya	Guitarra Acompañante
	Trío Andino	Director –Arreglista- Compositor- Guitarra
	Trío Aguadulce	Compositor - Arreglista
	Tinkú Trío	Compositor - arreglista
	Grupo Voces y Guitarras	Arreglista – Súper numerario
	Grupo Bantú JIC	Arreglista - Guitarra
	Coro Cantares Éxito	Director – arreglista - Guitarrista
	Marco Quiroz	Guitarra - Coarreglista
	Cuarteto de Guitarras de Tango	Guitarra - Coarreglista
	María Isabel Díez Palacio	Guitarra acompañante - Arreglos
	Catalina Vargas	Guitarra acompañante - Arreglos
	Maestro Juancho Vargas – Catalina Vargas	Tiplista
	Jenny Restrepo	Guitarra Acompañante

Vamos a grabar un disco

En un ambiente marcado por la depresión económica posterior al asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, los grandes migraciones campesinas a los centros urbanos, la falaz reforma agraria de Carlos Lleras Restrepo, la expansión desordenada y acelerada de los barrios y las concentraciones de miseria en las ciudades fueron caldo de cultivo para la emisión de políticas de protección a la industria, lo cual llevó al país a una acelerada modernización gobernada por ideologías laicas y neoliberales del Frente Nacional que neutralizó los desencuentros bipartidistas en un marco de consolidación de la economía industrial y desarrollo urbano evidenciado en el crecimiento vertiginoso.

Estas políticas proteccionistas del Estado a la industria nacional entre otras, en el mercado de la música, permitieron la germinación de emporios empresariales integrados en su mayoría por familias, cuyo resultado posibilita el nacimiento de Sonolux, RCA Víctor, Ondina Fonográfica, Colombiana Limitada y posteriormente, otras no menos importantes como discos Fuentes y discos Victoria

A consecuencia de ello, Medellín vivió una revolución tecnológica que la posicionó como referente latinoamericano en muchos ámbitos, especialmente en la producción musical, lo que generó oportunidades de trabajo para músicos cimeros y no cimeros. Tal renovación tecnológica, atrajo a arreglistas, compositores e intérpretes de todo el país y a muchos extranjeros para realizar sus producciones discográficas en la ciudad.

Esta oportunidad de inserción en el mercado discográfico del momento trae consigo mi vinculación posterior a un número de proyectos discográficos más o menos de la década del 80 al 96 cuyo resultado, lo constituyen un promedio de 30 producciones de géneros, estilos y formatos diversos y en ejercicio de roles múltiples que para la época constituían oficio. En la mayor parte de estas producciones, los roles fueron: Director Artístico, Arreglista, Director Musical, Corista, Instrumentista de sesión.

Tabla 2: Relación de trabajos discográficos.

AGRUPACIÓN	DISQUERA - ESTUDIO DE GRABACIÓN	FUNCIÓN
Agrupación Musical LLAMA	Estudio de Grabación JOHN MARIO VARGAS	Arreglista- Bajo- Guitarra Líder- Productor
AKO FANDANGO	Sony Music Entertaimen – Estudios BLUES -	Arreglista- Corista - tiplista
CATALINA VARGAS	Estudio de Grabación JUANCHO VARGAS	Tiple - Guitarra
EL MANICOMIO DE VARGASVIL – Colón a la Vista -	Record Son	Coros - Animaciones
FABIO LONDOÑO	COLMUSICA	Dirección- Guitarra - Arreglos
GRUPO ALBORES	SONOLUX	Guitarra Eléctrica 2
JHON JAIRO TORRES DE LA PAVA	Estudios: LUIS JAIME ANGEL	Arreglos – Guitarra
JHON JAIRO TORRES DE LA PAVA	Estudios GERMAN RAMÍREZ	Arreglos - Guitarra
JHON JAIRO TORRES DE LA PAVA	Colmúsica	Arreglos - Guitarra
JONNY PASOS Y SU BIG BAND	Estudio JONNY PASOS	Tiple - Guitarra
JOSE POSADA MYER	- - - - - - - - - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - - - - - - -
LOS PARRANDEROS DEL SUR	Discos Fuentes	Arreglos- Bajo- Guitarra
LUZE	- - - - - - - - - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - - - - - - -
MARIA ISABEL SAAVEDRA	Estudios: LUIS JAIME ANGEL	Arreglos - Guitarra
Orquesta EPM	PROMIX Estudios	Arreglos- Director Artístico
Orquesta LA CREACIÓN	COLMÚSICA	Coros
SON DEL YAREY	SONY MUSIC ENTERTAIMENT – Estudio BLUES - PROMIX ESTUDIOS	Tiple – Coros - Compositor
TERESA Y CARLOS	Estudios: LUIS JAIME ANGEL	Tiple
VOCES Y GUITARRAS	Discos DAGO	Arreglos – Bajo- Guitarra
VOCES Y GUITARRAS	Estudio de Grabación JOHN MARIO VARGAS G.	Arreglos – Bajo- Guitarra

VOCES Y GUITARRAS	COLMÚSICA	Arreglos- Guitarra
VOCES Y GUITARRAS	COLMÚSICA	Arreglos - Guitarra
LAS TERTULIAS DE LOS DÍEZ	Estudio D.S RECORDS	Dirección – Arreglos – Guitarra – Bajo – Tiple - Voz
TINKÚ TRÍO	Estudio F5 PRODUCCIONES	Arreglos – Composiciones - Guitarra
AGUA DULCE TRIO	Estudio: MAURICIO GÓMEZ R.	Composiciones- Arreglos
Festival del Bolero version 13º	Teatro Metropolitano	Obra Inédita Ganadora

El matrimonio: cambio de compás

Año 86: **Matrimonio a la vista Cambio de Oficio**: con la intención de adquirir conocimientos nuevos y "paralelizar" la experiencia de casa y de calle con algo de teoría de la música, esto adobado con un plan de vida – el matrimonio –, se precisa un cambio en la ruta de trabajo que se ejecutaba en el momento, debido a que un proyecto de familia no dialogaba con la inestabilidad económica de los músicos "del común" y sustantivados por Musri como los músicos invisibles. Materia de reflexión propuesta en su publicación: **Relaciones Conceptuales entre Musicología e Historia: Análisis de una investigación Musicológica desde la Teoría de la Historia**, en la observación y documentación de historias de músicos no cimeros es decir, aquellos músicos ordinarios, no reconocidos, los músicos invisibles:

> "Ya no serán sólo los "compositores cimeros", las "grandes cumbres (separadas por valles)", "las grandes obras musicales" o la "evolución del lenguaje musical" e! sujeto y objeto de la musicología histórica. La intersección entre la musicología y la historia social ya cruzadas con otros cuerpos conceptuales, da por resultado e! estudio de la historia social de la música. Por consiguiente se generan temas novedosos que requieren de nuevos enfoques y métodos, como la etnomusicología histórica o la historia

> de la música de aquellos músicos no reconocidos como "cimeros", (P. 2) (Musri, 1999)

Enamorado e idealizando un proyecto de familia cuya obertura iniciaba con el repicar de campanas de iglesia y cuyo desarrollo disfruto hoy día y lo siento como un privilegio y un regalo que se me otorgó, puedo contar al respecto, que esta decisión trajo consigo grandes frutos y bendiciones: tres hijos – uno de ellos (el menor) en el cielo, una familia amorosa que me ha sostenido y permitido estar de pie frente a la gran pérdida y 32 años de matrimonio. He sido feliz en medio del dolor: sigo aprendiendo a dejar partir y he recogido otros frutos: he visto crecer a mis hijos que hoy son profesionales exitosos que sirven a la sociedad y me considero en "posesión de lo necesario" para vivir dignamente y empiezo a envejecer con mi compañera.

Tal ideal, precisó en su momento un cambio sustancial, dado que este propósito que apenas iniciaba, no dialogaba con el entorno laboral de bohemia y trasnocho además que se había convertido en un ejercicio peligroso por las condiciones sociales del momento.

Es así como el nuevo plan de vida trae consigo nuevos vientos laborales, pues contaba con una experiencia, si bien empírica, habría de ser esta muy útil en las actividades laborales subsiguientes. Fue justo que esto ese produjo el enfocarme en el campo de la educación, más concretamente la enseñanza la cual ejercía tímidamente y alternante a los proyectos musicales.

Luego de laborar por horas en el Colegio Colombo Británico como docente de música, logré una vinculación de tiempo completo. Por horas laboré también en el COFE (Colegio Femenino de Envigado) luego en El Montessori y el Ateneo Horizontes en una experiencia en la educación básica y media más o menos de 15 años.

Justamente fue en el Colombo Británico donde conocí a Angélica Romero – ella trabajaba en Preescolar y yo en Primaria y Bachillerato – Inició esta profesora toda una

cruzada para convencerme de formalizar esa experiencia acercándome a la academia. Durante años replicaba yo: "*¡No Angélica, yo estoy muy viejo para estudiar con culicagaos!" "¡Yo más bien me quedo de profesor!".* No se me exigía título por aquellos días, me sugerían que estudiara, pero me permitían ejercer mi labor sin presiones.

Este nuevo rol, me situaba en otra dinámica: tenía que preparar clase, llenar parcelador: Una especie de bitácora clase a clase que mis compañeros redenominaban *"mentirógrafo".* Tal gestión documental o más bien cabildeo, me llevaba a otros contextos: debía preparar las clases, me inquietaba profundamente lo que sucedía al interior del *"hecho musical",* pues me preguntaba sobre asuntos de teoría y de alguna manera estaba cansado al no poder dar cuenta de esos hechos cuando interactuaba con mis estudiantes o compartía escenario con músicos de academia, ellos con su partitura en el atril y yo con la mía en la oreja: *"¡Memo (inquiría yo a mi compañero del Grupo Alcione): "¿Qué tal si cerramos el tema Natalhí (canción francesa con letra de Pierre de Lanoe y Música de Gilbert Bécaud) con este acorde?!"* y procedí a ilustrar en la guitarra la estructura posicional correspondiente… *"¡Explíqueme cómo se llama y a qué función armónica corresponde!"*…frustrado y molesto me fui a consultar… A7-9b dominante de la tonalidad axial, C#dim/E: sensible disminuida de la tonalidad axial, VII dim sustituto de la dominante de la tonalidad, adición de 9 menor que agrega tensión al acorde de dominante, etcompás

Todas estas circunstancias sumadas a la insistencia de Angélica Romero, y más por complacerla y aprender a dar respuestas a las nuevas exigencias de mi entorno laboral que por auténtico interés, decidí visitar la EPA (Escuela Popular de Arte), etapa que habría de redirigirme hacia otro pliegue de la música con una profesión dialogante con la experiencia, anterior pero sustancialmente diferente como se verá a continuación.

Acercamiento a la academia

Los primeros estudios en la Escuela Popular de Arte, EPA, fueron de la mano de nuevas ocupaciones en la dirección de coros, grupos instrumentales y mixtos en empresas reconocidas de la ciudad y posteriormente en instituciones de educación superior en el área de Extensión y Bienestar. Estas experiencias propician permanentes ejercicios musicales que arrojan como resultado una gran cantidad de arreglos variados y algunas composiciones y *"¡Por fin!"*: Algo de estudio formal.

En tanto me hacía Técnico a Nivel Medio en Música en mi querida EPA, pasé a trabajar en el Politécnico Jaime Isaza Cadavid, UNIBAN (Unión de Bananeros de Antioquia), Industrias EXTRA, el Tecnológico de Antioquia, y la organización ÉXITO.

Son invaluables las experiencias fascinantes con los que fueron y son para mí grandes Maestros como Elkin Pérez Álvarez, La Negra Yarce, Félix Jaramillo, Chuchito Mejía y en espacios alternos, pero igualmente validos, los Maestros: Luís Uribe Bueno, León Cardona García, Jhon Castaño y desde la otra Orilla, (Fernando y Alfonso se formaron en la academia clásica Centro Europeo, en su tránsto por el Conservatorio.
¿Cómo olvidar a Fernando Gil y Alfonso Escobar?

Este primer contacto con la academia detonó en mí la necesidad de escribir permanentemente: de cada ejercicio o tarea que nos encomendaban en clase, emergía una pequeña pieza, un arreglo o una composición. Estos productos los fui acumulando en una carpeta de resorte que cargaba ya con dificultad por su volumen y peso. Esas partituras me agobiaban, las cargaba día y noche como una especie de cruz o vademécum u hoja de vida hasta el día de mi graduación.

Fue así como en diciembre del 93 en el auditorio de la EPA, en mis grados se estrenó *Momentos*, una danza composición y arreglo de mi autoría que ejecutamos con el

grupo *Otrabanda* bajo la dirección musical de Astrid Martínez. Y heme allí con mi cruz encarpetada en pleno grado. Al concluir la ceremonia, les indiqué a mi esposa y a mi padre que me acompañaban esa noche que se adelantaran para la casa. Yo tenía algo que hacer antes, a lo que me reprocharon ambos: *"¡En tu casa está reunida la familia y tus amigos esperándote!"* insistí: *"¡Adelántense ya los alcanzo!"* algo disgustados se marcharon. Seguidamente, me dirigí con mi amigo y Maestro Félix Jaramillo al bar del frente y compré media botella de aguardiente que libamos presurosos. Liquidaba la cuenta, tomé un taxi y dije al conductor *"¡Por favor, nos vamos para Envigado a la menor velocidad posible, en primera, yo cancelo lo que cueste la carrera"* Félix me preguntó: "¿Y eso?" yo le contesté: *"¡Ya verás ¡"*.

La travesía inicio justo en la calle del frente de la escuela 2 cuadras antes del parque del barrio la Floresta, lo que es hoy el ITM y en cada cuadra iba arrojando por la ventanilla del taxi, una partitura: desfilaron ejercicios, arreglos, composiciones, notas, bibliotecas melódicas... cuadra tras cuadra… Félix escandalizado me preguntaba: *"¿Qué estás haciendo?"* a lo que respondí sin interrumpir la labor: *"¡Si lo que ustedes me enseñaron no quedó en mi cabeza perdieron el tiempo conmigo!"* … La última partitura la arrojé en la Avenida el Poblado de Envigado justo al frente del colegio la Salle.

Ya con mi título en el bolsillo -no tenía idea que era educación no formal-, me embarqué en una propuesta educativa en compañía de grandes amigos y maestros: el plan que en el futuro cercano se convertiría en La Escuela Superior Tecnológica De Artes Débora Arango. En el año 1994 se empezó a escribir esa historia y sin notarlo terminé realizando labores administrativas que me acompañan hasta hoy. Dicho trabajo me ha permitido crecer como persona y como profesional, aunque que me han alejado de la pasión: la música, el toque, escribir…

Sin embargo, y pese a las ocupaciones del cargo, me inserté en los circuitos festivaleros y encuentros de la música Andina Colombiana y desde allí me vinculé a experiencias diversas en calidad de músico acompañante, arreglista, compositor, jurado

calificador, jurado acompañante, labor que es poco a poco eclipsada en atención al cumplimiento de mis compromisos laborales. No me quejo, estoy agradecido, en este país es un privilegio trabajar vinculado a aquello que nos apasiona, aunque fuese desde una orilla diferente.

Posteriormente en el 2011, recibo mi título de Licenciado en Música con énfasis en Educación Artística y Cultural en la Universidad de Antioquia: Primera Cohorte de Colombia Creativa, un gran proyecto de reconocimiento de saberes y experiencias significativas. Al término de este ciclo, me vinculé en calidad de docente de cátedra en la Cohorte 2 de dicha licenciatura en un tránsito de 1 año a cuyo término me retiré. Hoy continúo mi labor en la Débora alternando actividades con otras propuestas musicales.

En agosto 14 del 2016 sufrimos en familia la pérdida trágica de nuestro ángel menor…Camilo a sus 21 años de edad nos dejó…esa partida tan inesperada, absurda y temprana nos derrumbó, pero a la vez, nos probó como familia, nos enseñó de que estábamos hechos, nos enseñó con dolor lo frágiles que somos los seres humanos y algo no menos importante: nos enseñó a revalorar el don de la vida, nos enseñó a deshacernos de nimiedades y cargas innecesarias. Hoy lo extrañamos profundamente, pero tenemos la certeza de que se encuentra con nosotros de manera diferente hasta nuestro próximo y definitivo encuentro…Camilo ha sido mi motor en este posgrado.

En el proceso de elaboración del duelo y en la búsqueda de salud física y espiritual y si se quiere, a manera de terapia, surge la oportunidad de contar esta historia de vida en sintonía con unos productos creativos donde se entretejen experiencias previas y otras visiones, mediante una propuesta, que propone identificar rutas posibles del acto creativo en la obra de un compositor o arreglista, cuyo ciclo de vida en la música inicia al interior de la familia, continúa su tránsito en la "escuela de la calle" y avanza en su relación con la academia. Es así como se pretende como resultado el producto de la mutación o metamorfosis entre la experiencia sensible (empírica) y el contacto con lo formal: dualidad

a representar en un portafolio de composiciones de música andina colombiana que exploran el uso de formas extensas.

Capítulo 2
Portafolio de obras

Portafolio de obras

El presente portafolio incluye análisis y partituras de cada una de las obras compuestas en el tiempo que duró la maestría. El análisis de cada obra parte de unos elementos de contexto que tienen que ver con el espacio emocional e histórico en el cual se genera cada una de las obras y que está fuertemente conectado con la auto etnografía, y el análisis que se aborda inicialmente desde una ficha técnica para a continuación, hacer acopio de algunos elementos técnico musicales necesarios para la comprensión de la obra. No es un análisis específico donde se aborde la obra de manera detallada sino, un análisis general cuya metodología es libre. Sin embargo, tiene algunos elementos del tipo de análisis propuesto por Philip Tag. Finalmente, se incluye cada una de las partituras de las obras que además en los anexos estarán incuidas como archivos en Finale.

Suite Camilo

Memoria creativa y Análisis

Análisis musical suite Camilo

Suite en tres movimientos

Ficha técnica:

Género - Especie	Suite en tres movimientos: danza, pasillo, bambuco.
Formato	Mandolina – Piano
Tonalidad (es)	Mi menor, Fa sostenido, Si bemol menor
Duración	12 minutos
Tempo	Negra= 80 – 180 - 150

Contexto de la obra

El 14 de agosto de 2016, perdimos a nuestro ángel menor Camilo, quien tenía 21 años de edad; esto sucedió en un absurdo accidente de motocicleta. Con temerarias maniobras procuró salvar su vida y la del suicida que salió a su encuentro. Estudiaba Psicología, por desgracia, sus intentos fueron vanos, a los veinte segundos de aquel infortunado desencuentro, su cuerpo sin vida quedó tendido en una calle de Envigado, cerca a nuestra casa… su victimario murió cuatro días después.

En esa diatriba de la vida y de la muerte, se espera que sean los hijos quienes despidan a sus padres y no al contrario, y suena paradójico que nueve años antes de su partida yo, "*sin saberlo*", lo haya despedido declarando en el texto inicial de mi autoría…. "*Cuando tu naciste, trajiste alegría a la vida mía y a la de tu madre…"*

En un pasaje que titulé *Elegía para un Hijo*, obra inédita finalista en el Festival Hatoviejo Cotrafa de Música Andina y Llanera Colombiana de ese año y que, a cuentas de la decisión final del jurado, declaró no merecedora del premio, porque el título explicitaba un homenaje a un hijo muerto y no una dedicatoria al regalo de la vida de un ser querido. Así pues, he procurado pintar y eternizar en esta obra a mi amado Camilo.

Análisis musical

La Suite Camilo, está compuesta por una danza, un pasillo y un bambuco. Está escrita para dúo de Mandolina y Piano, tiene una duración aproximada de 12 minutos y el protagonismo, lo comparten los dos instrumentos.

El objetivo inicial de la obra, tiene que ver con explorar formas extensas en la práctica creativa, teniendo en cuenta, que generalmente dedico mi acto de creación musical,

a la composición desde formas cortas. Así mismo, procuro una propuesta melódica que el escucha pueda seguir y apreciar y una armonía que no suene lejana a lo tradicional, aunque tenga aspectos que la conecten con las armonías contemporáneas.

La obra se inscribe en el género de música Andina Colombiana, su lenguaje armónico se propone desde la armonía cromática y el uso intencionado de centros tonales móviles. Utiliza acordes de mixtura modal y cambios de carácter de otros acordes (por ejemplo, un acorde que según la tonalidad debería ser mayor y se cambia por uno menor) además de armonía por cuartas *clústers* (armonía por segundas).

La melodía es el resultado de estructuras diatónicas y cromatismos sin preparación, teniendo en cuenta que la decisión en el diseño creativo, las resoluciones de estos cromatismos son inusuales.

Su componente rítmico, tiene estructuras convencionales derivadas de los lenguajes musicales utilizados, con reiterado uso de hemiolas y polirritmias las cuales configuran un discurso rítmico potente, vivaz y vibrante que requiere de habilidades interpretativas y competencias técnicas por parte de los intérpretes.

El contrapunto no es el producto resultante de la técnica tradicional en razón de la aplicación de reglas canónicas, sino el resultante del uso de fracciones melódicas secundarias que además se rotan por instrumento (tensión – fusión), condición que permite a los instrumentistas del formato convertirse en protagonistas, por turnos, durante la ejecución musical.

Estructura general

Primer Movimiento Danza	Segundo Movimiento: Pasillo	Tercer Movimiento: Bambuco
C: 135 Duración: 4,47 Tempo: □ = 80 Tonalidad: Mim	C: 136 Duración: 2,58 Tempo: □ = 180 Tonalidad: Fa Sostenido Mayor	C: 139 Duración: 4,6 Tempo: □ = 150 Tonalidad: Si bemol menor

Análisis musical primer movimiento – Danza –

Ficha técnica

Género - Especie	Primer movimiento: Danza
Formato	Mandolina – Piano
Tonalidad	Mi menor
Duración	4, 47 segundos
Tempo	Negra= 80

Generalidades

Este género musical que utiliza este primer movimiento es la Danza. *(Ver análisis de la obra El Sebas).*

Sinopsis morfológica:

Tonalidad: Em

Frases a a' a'' c d a b c	Transición a b c	Transición a b c	Coda
Introducción	Parte A	Parte B	Parte C
C1	C24	C48	C84
Im	Im	Im	I

Descripción

Introducción

Propone una secuencia melódica estática y cíclica, en negras, sobre mi menor, en tempo lento, en cuyo desarrollo se incorporan capas en las voces secundarias para aumentar su textura como recurso expresivo. El motivo melódico, se repite en los compases impares (compases 7 -9 -11 - 13) y en los compases pares (compases 8 – 10 – 12 - 14), respectivamente.

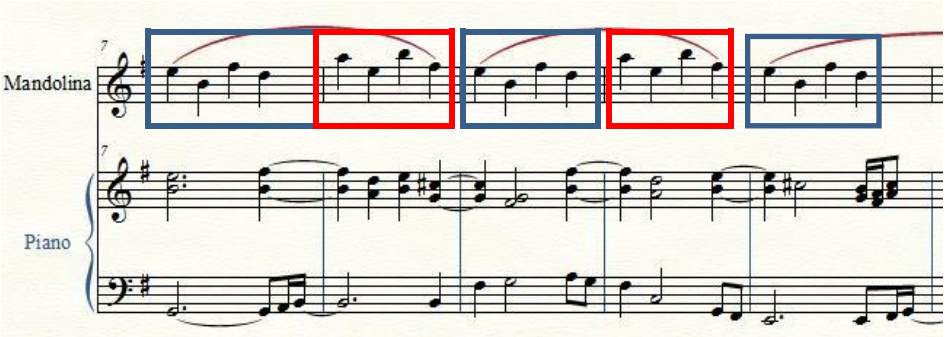


Figura 1: Motivo melódico de compases impares.

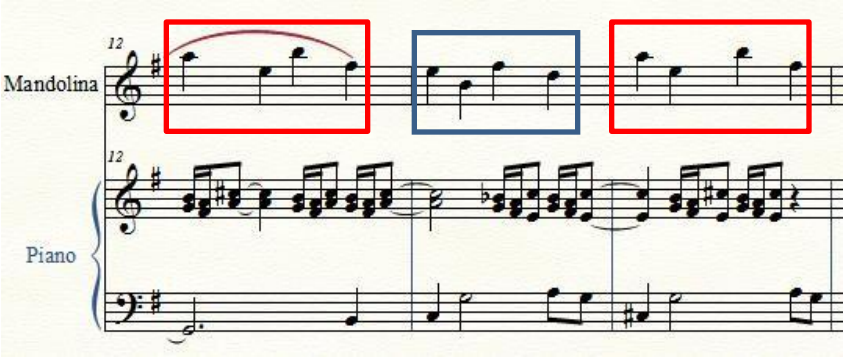


Figura 2: Motivo melódico de compases pares.

Parte A. Compases 24 a 47

La melodía utiliza cromatismos y diatonismos a cargo de la mandolina; la armonía emplea centros tonales móviles y acordes de mixtura modal. El acompañamiento se basa en el patrón rítmico de la Danza.

En los compases 24 y 25, la melodía presenta una repetición variada: el tiempo fuerte desciende cromáticamente y el motivo del que hacen parte las fusas permanece igual. En los compases 28 y 29 se evidencia una ampliación absoluta toda vez, que se repiten el intervalo y la cualidad.

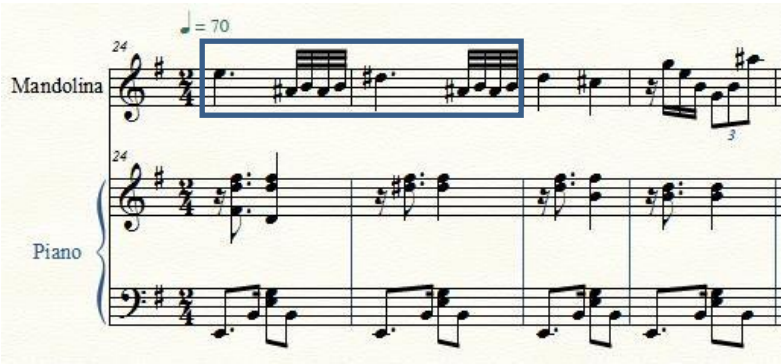


Figura 3: Repetición variada de la melodía.

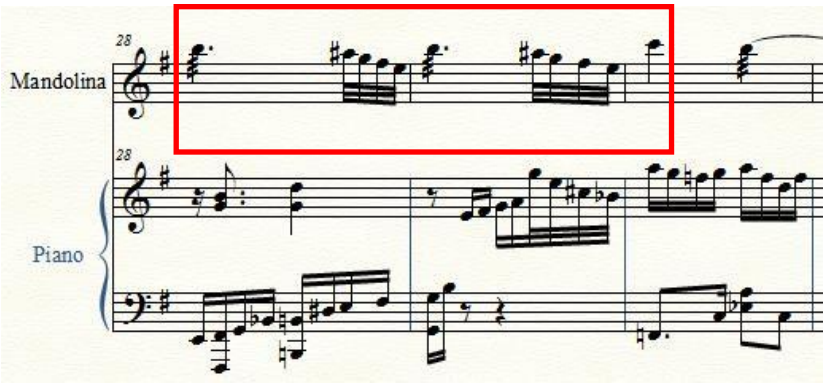


Figura 4: Repetición del intervalo y la cualidad.

Parte B.

Se inicia con una transición sobre el VI grado de la tonalidad, a cuyo término se desarrolla la melodía sobre E menor con acompañamiento arpegiado en el piano. En ambos sistemas se propone en el arpegio, ampliación por repetición absoluta en sus compases 56 y 57 y posteriormente en el acompañamiento en los compases 58 y 59.

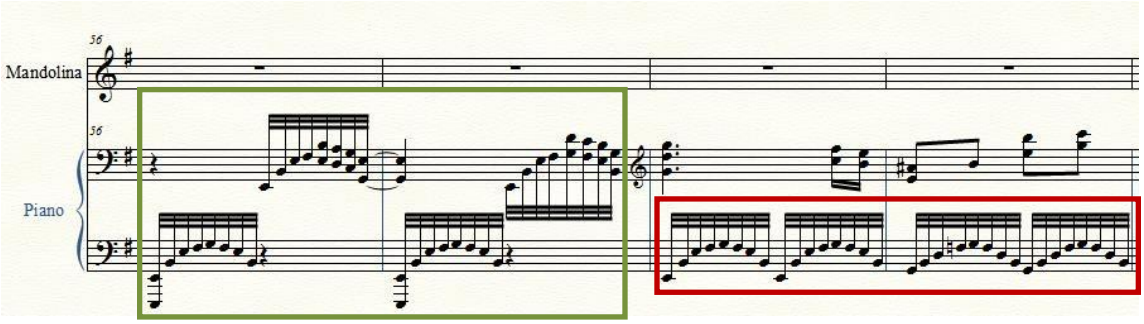


Figura 5: Arpegio con repetición absoluta.

Parte C

Re-exposición motívica de Danza parte A, en tempo moderado en mi mayor. Se retoma el uso de cromatismos y diatonismos melódicos y armónicos. Los centros tonales

son móviles. Se reitera la repetición variada, esta vez en el piano, en los compases 84 y 85 en el acompañamiento y paralelismos melódicos (compás 90).

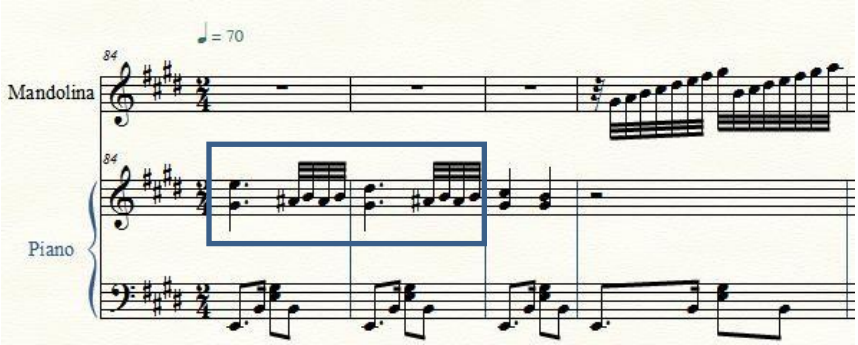


Figura 6: Reexposición del motivo de la parte A

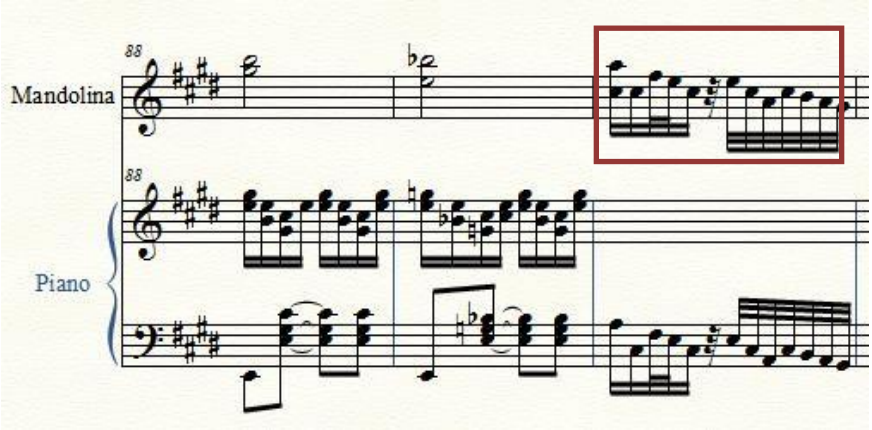


Figura 7: Paralelismo melódicos.

Coda.

Estructura melódica diatónica y retoma el motivo inicial del primer movimiento para concluir.

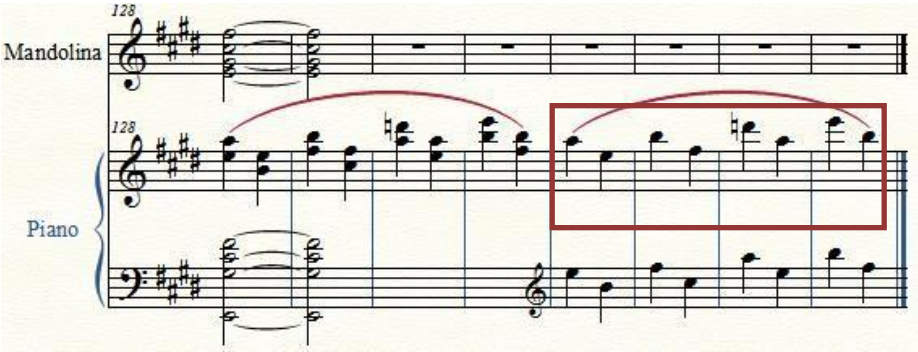


Figura 8: Estructura melódico-diatónica de la Coda.

Análisis musical segundo movimiento – Pasillo –

Ficha técnica

Género - Especie	Pasillo
Formato	Mandolina – Piano
Tonalidad	Fa #
Duración	2,55 Segundos
Tempo	♩ = 180

Generalidades

Este género musical tiene sus raíces en el vals europeo concretamente el waltz austríaco como expone Abadía Morales: (1995) quien nos ilustra con respecto al nacimiento del Pasillo en Colombia:

> *"El pasillo apareció hacia 1800, cuando la nueva sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y criollos acomodados, buscó un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que vivía, al no poder llevar a los salones aires y danzas populares como el torbellino, el bambuco o la*

> *guabina, que tenían un carácter "plebeyo". Siguiendo el gusto por los patrones culturales europeos, se pensó entonces en el baile de mayor auge por ese entonces en el viejo continente, el waltz austríaco, que en España pasó a ser el vals y en Francia el valse."* (Abadía, 1995)

Su estructura rítmica es ternaria, se escribe en compás ¾. Su patrón de acompañamiento es el siguiente:

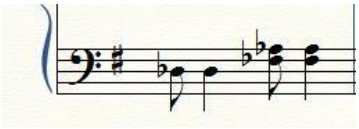


Figura 9: Patrón de acompañamiento del Pasillo.

Sinopsis morfológica

Tonalidad: Mi menor

Frases

a b c d	a b c	a b c	a b c	a b c d e
Introducción	Parte A	Parte B	Parte A	Parte C con Rep.
C1	C36	C56	C78	C98
Im	I	V7	I	I

Descripción

La introducción de este segundo movimiento, potencializa el uso de armonías tensivas, usando notas de acercamiento en intervalos de segunda menor en el acompañamiento, tiene melodía tonal en la mandolina que pondera el uso de paralelismos de terceras y sextas.

Posteriormente en sus partes A B y C, la obra abandona el concepto de densidad y tensiones melódicas y armónicas intencionadas y propone una melodía en los ámbitos de la tonalidad con un acompañamiento más liviano a cargo del piano (con menos notas). Se vale del contrapunto a 1 y 2 voces como soporte de la melodía en un estilo más tradicional.

Adicionalmente en su parte rítmica, presenta algunas hemiolas en la voz 2 de la mandolina con el propósito de generar movimiento o contraste rítmico.

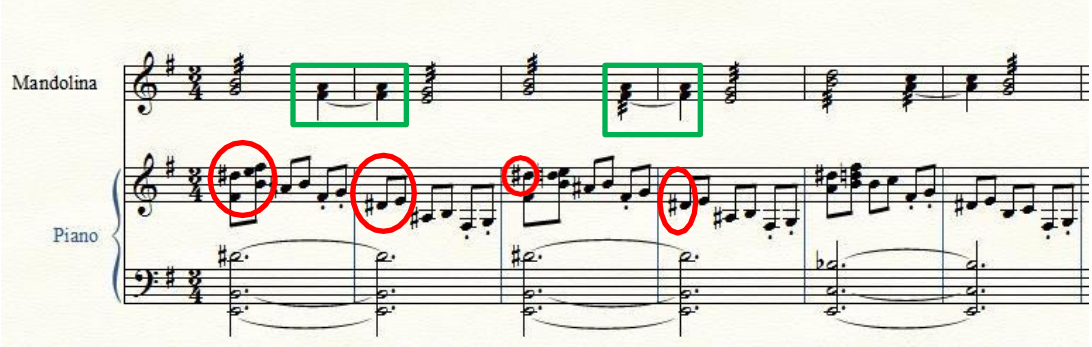


Figura 10: Melodía tonal de la mandolina.

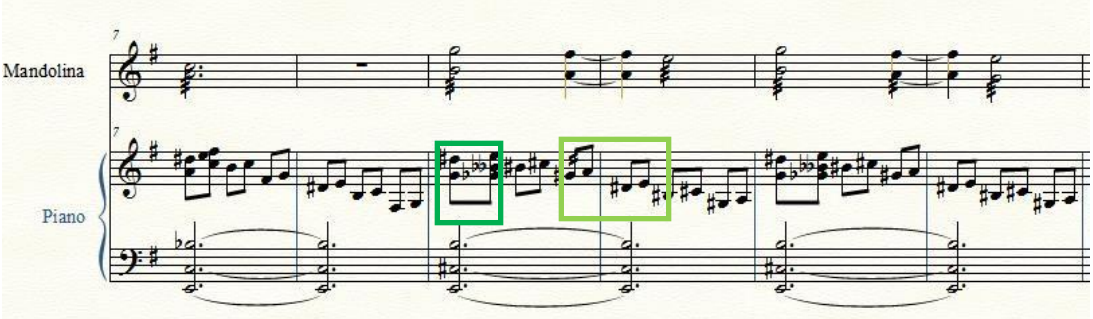


Figura 11: Melodía del piano.

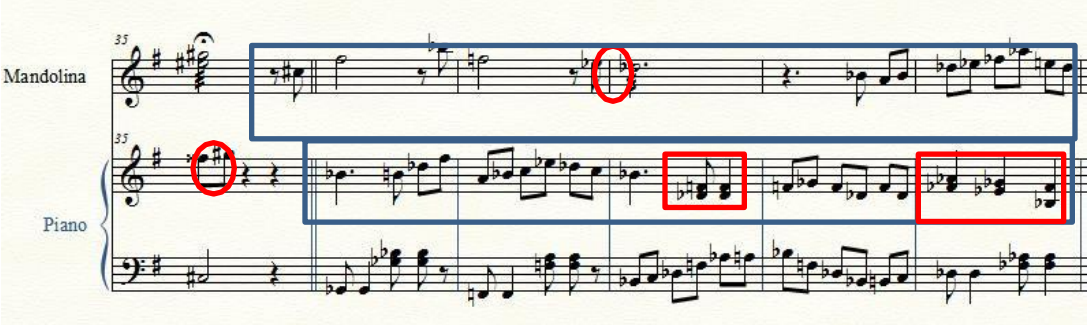


Figura 12: Contraste rítmico y hemiolas

Análisis musical tercer movimiento – Bambuco –

Ficha técnica

Género - Especie	Bambuco
Formato	Mandolina – Piano
Tonalidad	Bb menor
Duración	4,6 Segundos
Tempo	♩ = 150

Generalidades

Se dice que este género musical es la expresión más representativa de la zona Andina colombiana y en otrora símbolo de identidad nacional de la Colombia Cafetera. En palabras de Carlos Miñana Blasco:

> "… es un fenómeno de comienzos del S. XIX que aparece en el Gran Cauca, y se dispersa rápidamente por el sur -incluso probablemente hasta Perú siguiendo la Campaña Libertadora – y por el norte a través de las riberas del Cauca y Magdalena,

convirtiéndose, en menos de 50 años, en música y danza “Nacional”. (Miñana, 1997)

Inicialmente, la base rítmica del Bambuco se escribió a ¾, así:

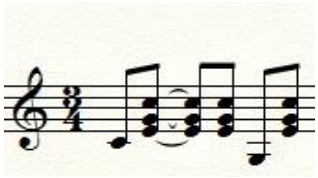


Figura 13: Base rítmica principal inicial del acompañamiento del bambuco.

En la actualidad, la base rítmica principal del acompañamiento del Bambuco se escribe a 6/8 así:

Figura 14: Base rítmica del Bambuco en la actualidad.

Sinopsis morfológica:

Tonalidad: Si bemol menor

Frases					
a	a a’ a’’	a	a b	a b	…
Introducción	Parte A	Transición	Parte B	Introducción	
C1	C10	C41	C46	C 60	
Im	Im	IIIb	IV+	Im	

a a’ b	a b	a b	a b	
Parte C	Introducción	Parte D	Coda	
C72	C93	C105	C123	
V7	Ibm	I	Ib	

Descripción

Este movimiento, configura el tema o desarrollo de la Suite que se presenta con una frase rítmico-melódica en modo menor, expuesta de manera reiterativa con algunas variaciones consistentes en cambios de octava, agregación de notas y cambios de tonalidad como se verá en la Figura 11. Esta frase, sirve permanentemente de transición a la re-exposición variada de una parte del movimiento 1 de la Danza (Figura 16, compases 15 a 18) que se presenta en el bambuco en el compás 72 del bambuco (Figura 15).

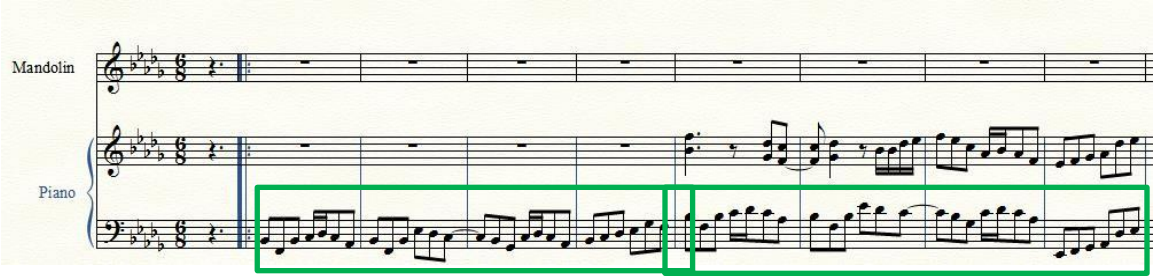
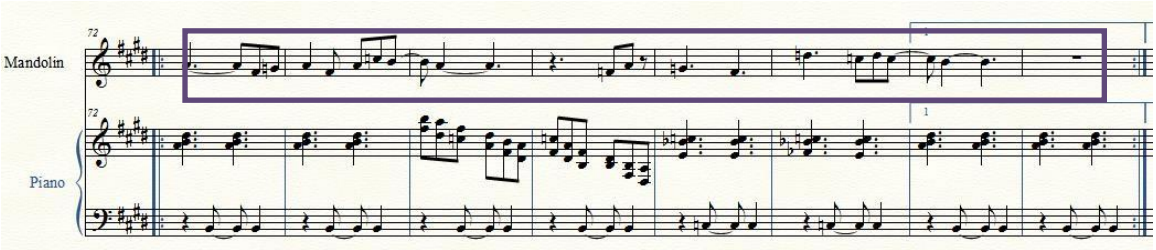


Figura 15: Nótese, el cambio de octava entre la primera y segunda semifrase del acompañamiento.



Paralelo

Figura 16: Variación rítmica de danza a bambuco en otra tonalidad:

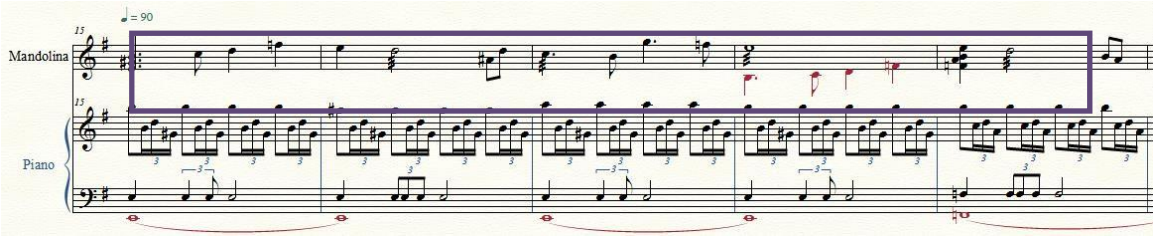


Figura 17: Reexposición del movimiento 1 (danza)

Esta sección, del movimiento 2 que es el Pasillo, toma los mismos elementos armónicos de los compases 36 al 41 (Figura 18) y los retoma en los compases 105 al 112 (Figura 19) en otra tonalidad. El acompañamiento es contrapuntístico en el bajo y presenta un soporte armónico en acordes y de contrapunto para la mano derecha.

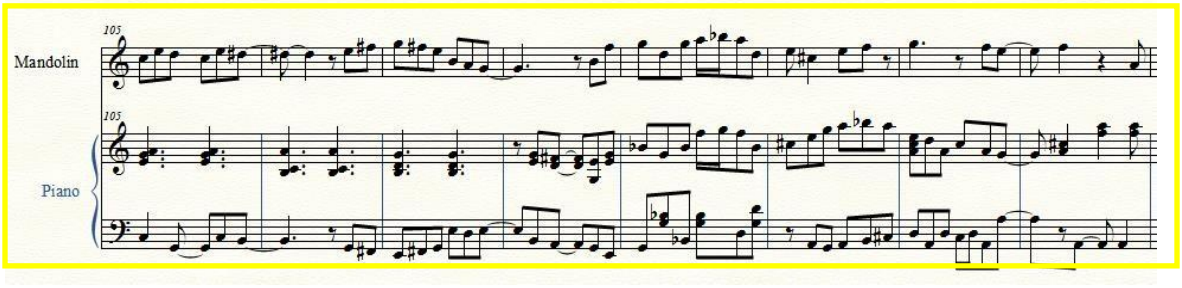


Figura 18: Elementos armónicos del pasillo (Movimiento 2)

Paralelo

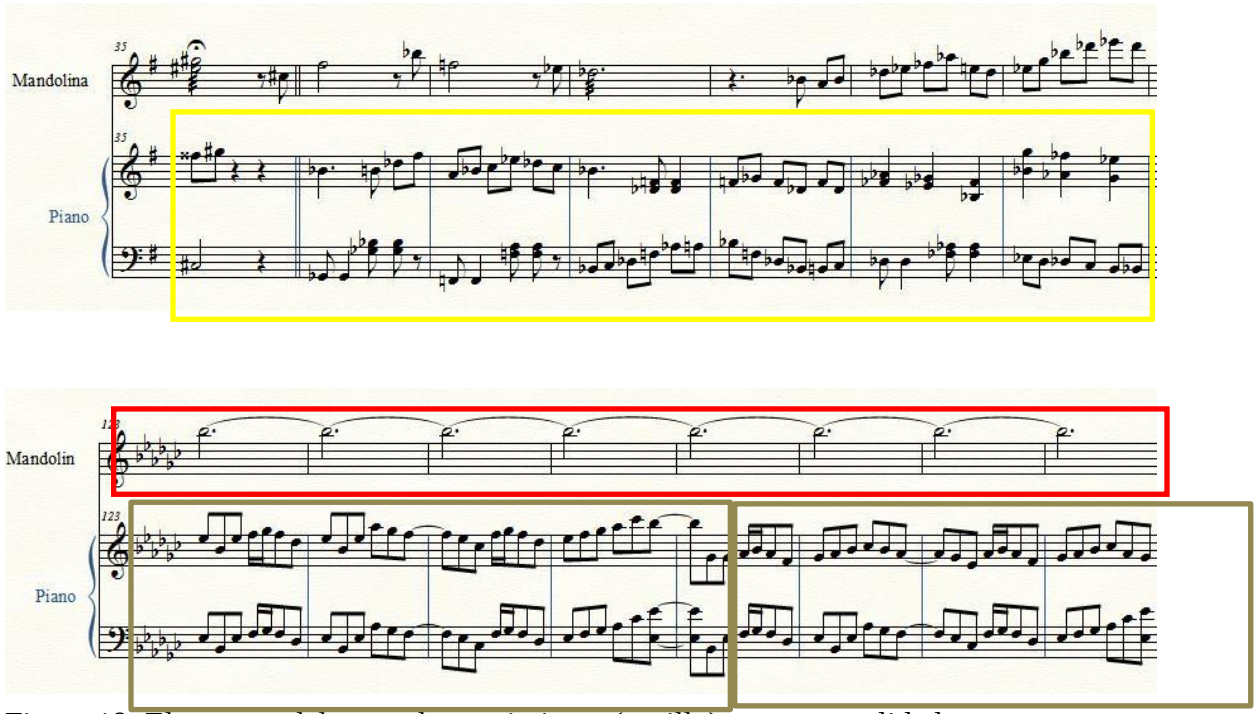


Figura 19: Elementos del segundo movimiento (pasillo) en otra tonalidad.

Obsérvese la misma frase inicial en otra tonalidad en octavas paralelas en la primera mitad y en terceras en la segunda parte. Melodía estática en posición de 5 (Quinta) como nota común en contraste con el movimiento que se genera en el acompañamiento.

Las frases que componen cada una de las partes presentan simetrías y asimetrías. El cuerpo melódico y armónico es tonal, aunque utiliza como recurso el uso de centros tonales móviles como es característico en la mayor parte de la obra.

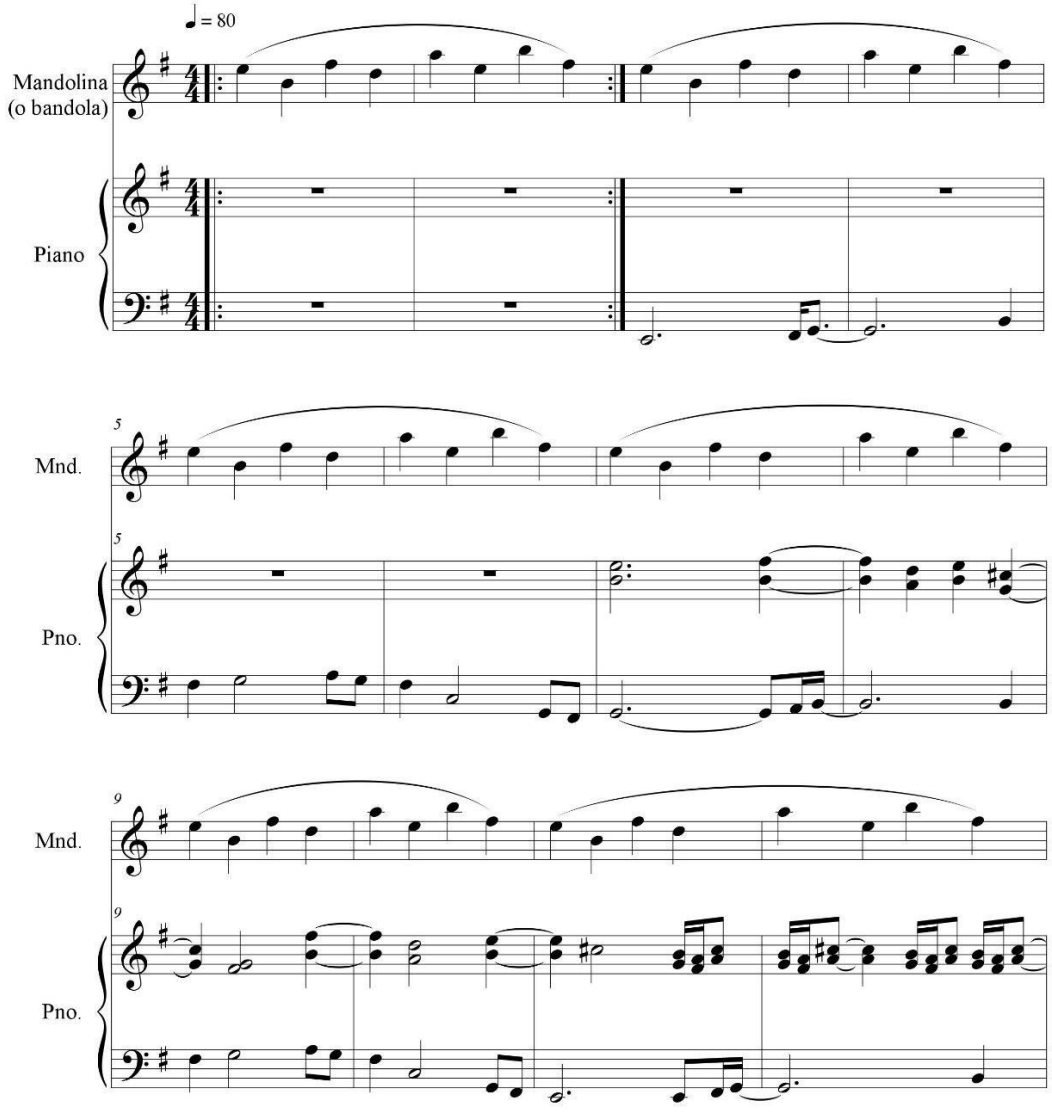
Partitura

Full score

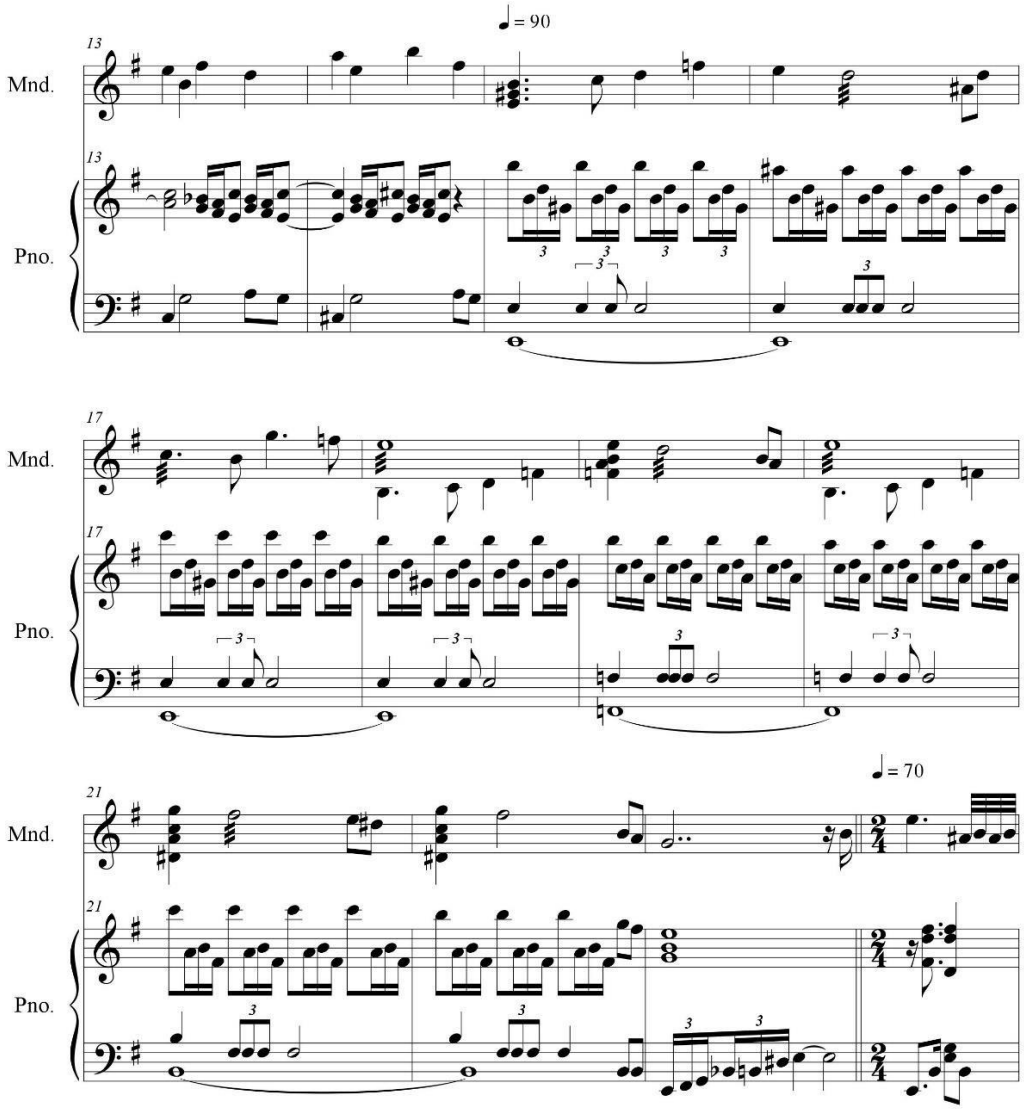
Suite Camilo

Primer movimiento, danza

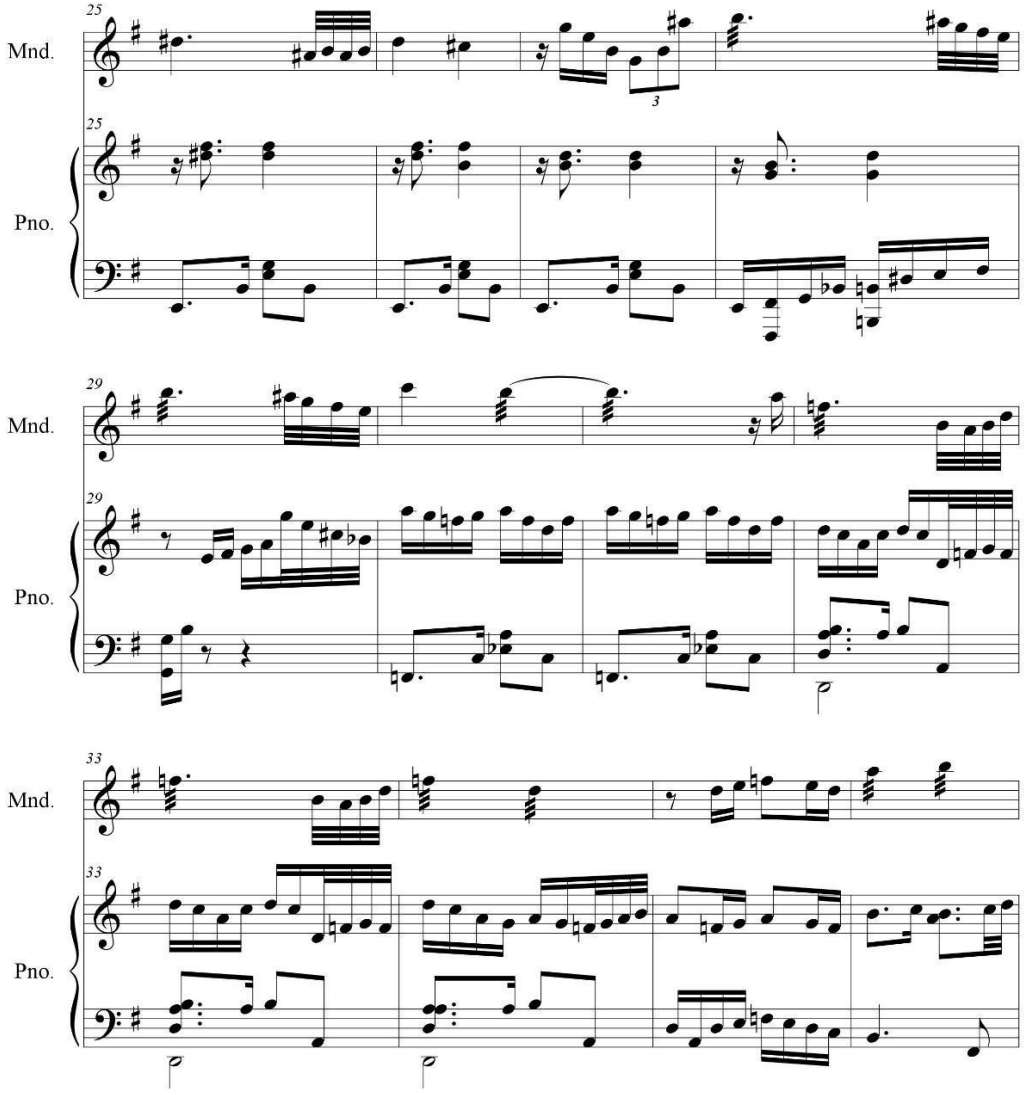
Gustavo Adolfo Díez Henao



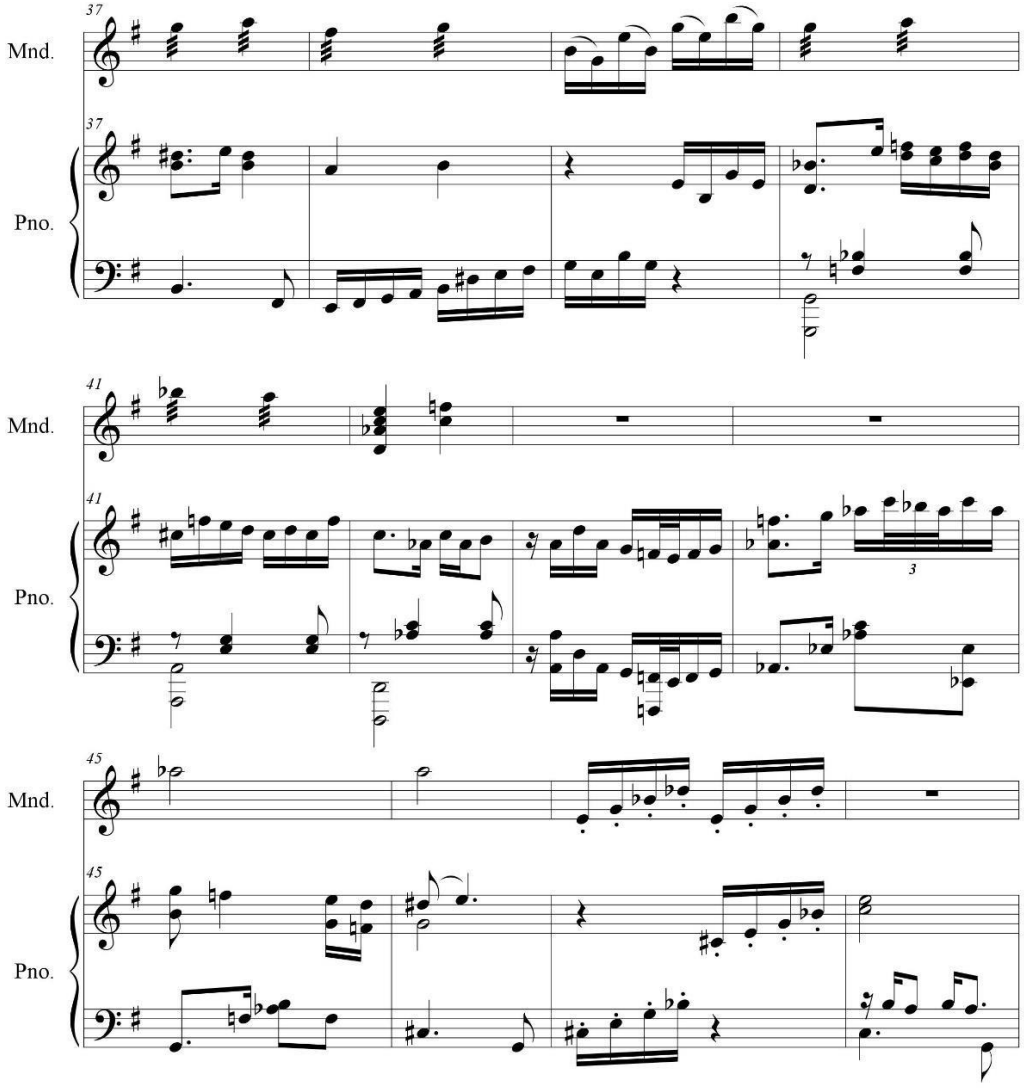
© 2019, Gustavo A. Díez Henao.



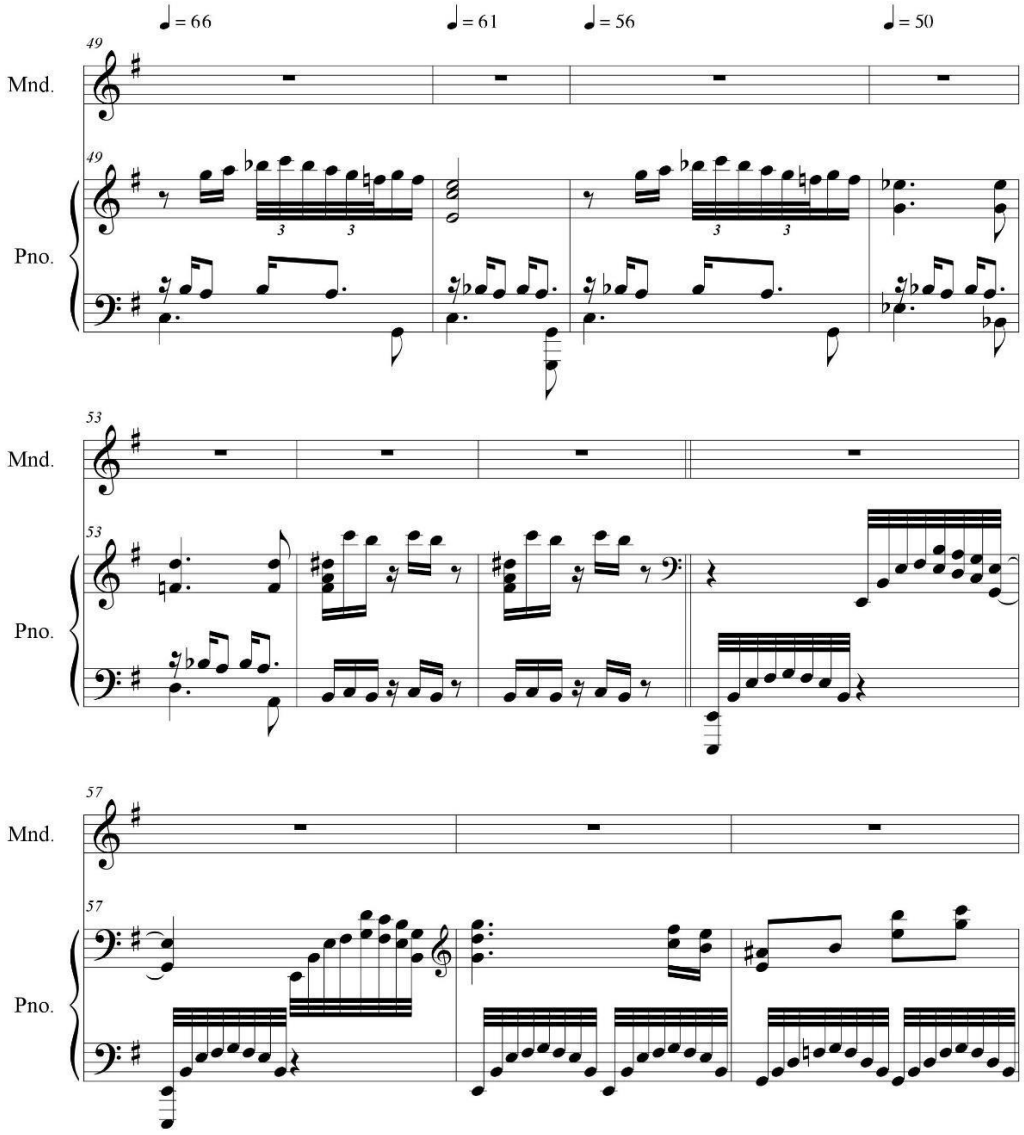
Suite Camilo, primer movimiento, danza, pág. 2



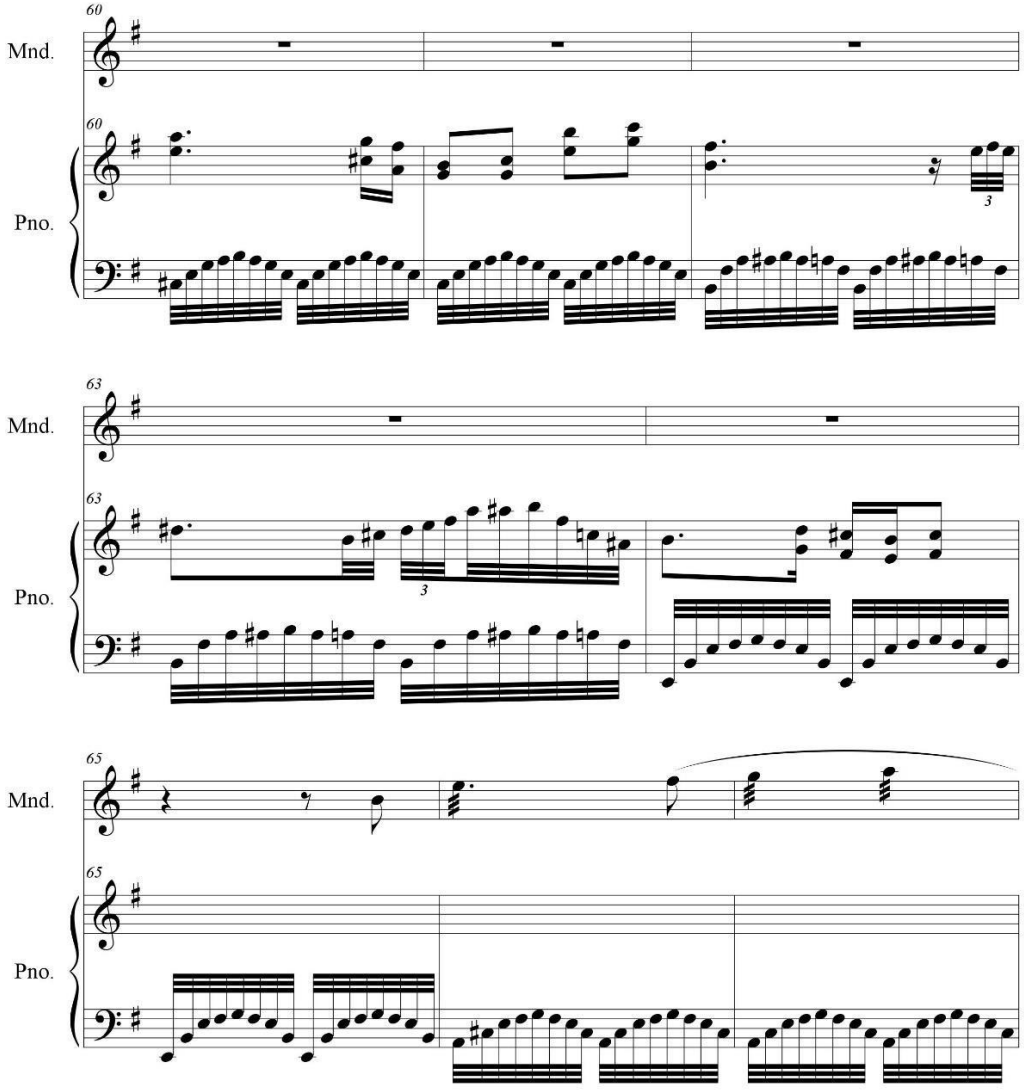
Suite Camilo, primer movimiento, danza, pág. 3



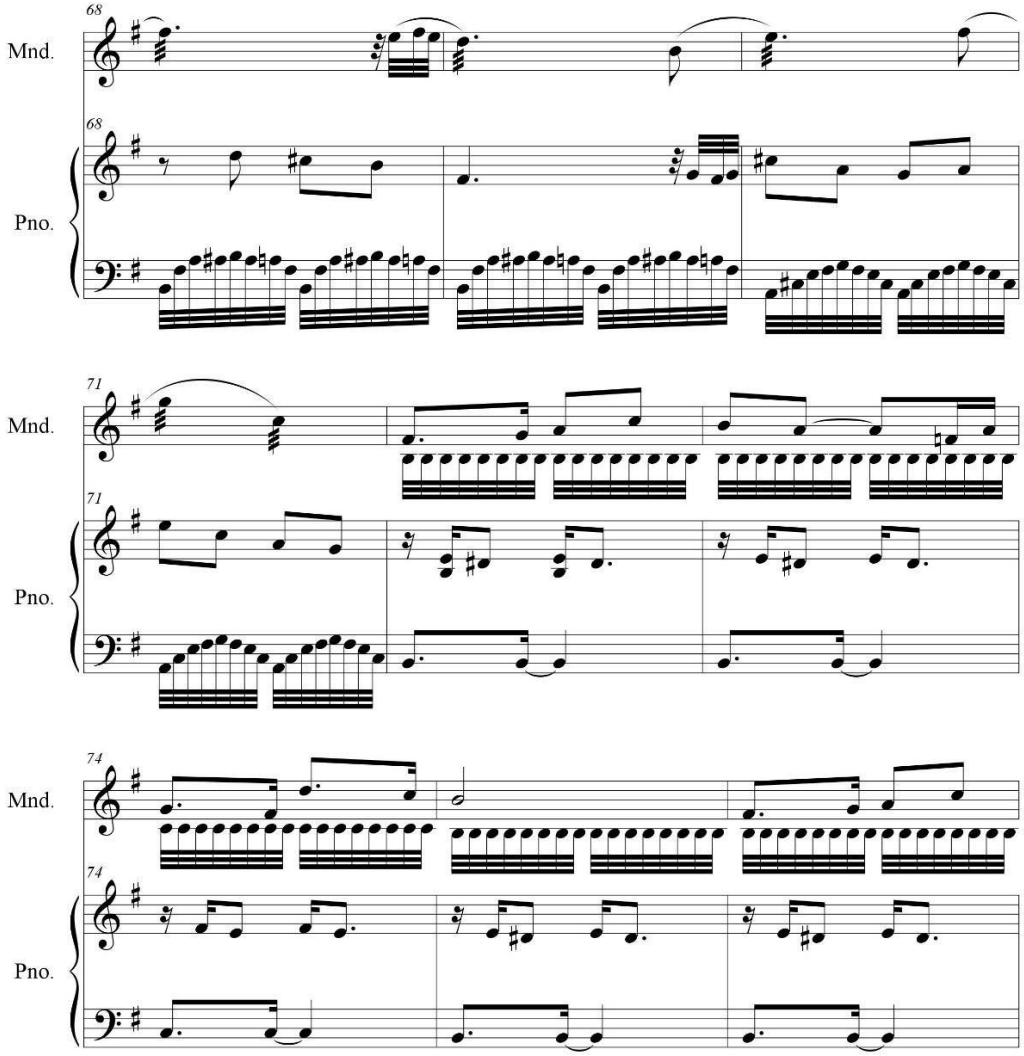
Suite Camilo, primer movimiento, danza, pág. 4



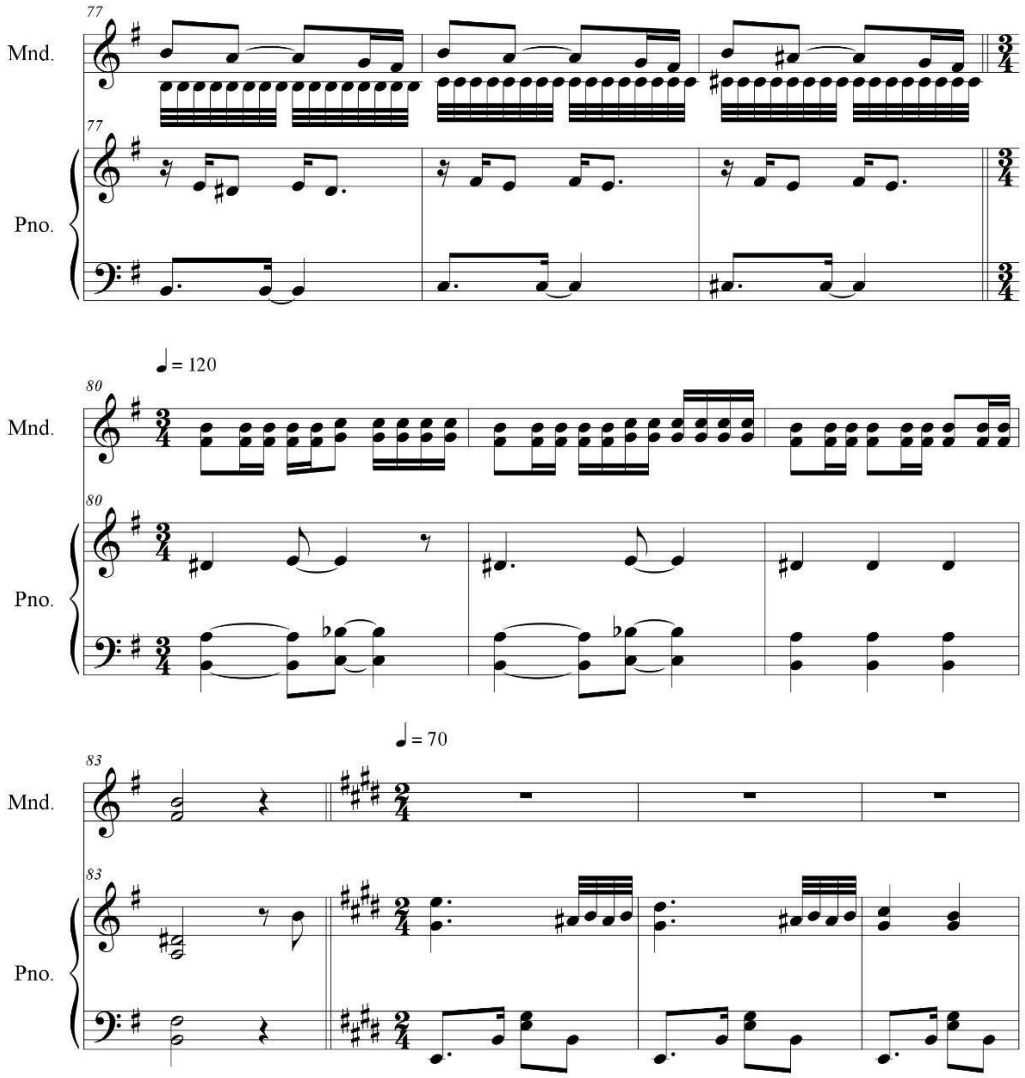
Suite Camilo, primer movimiento, danza, pág. 5



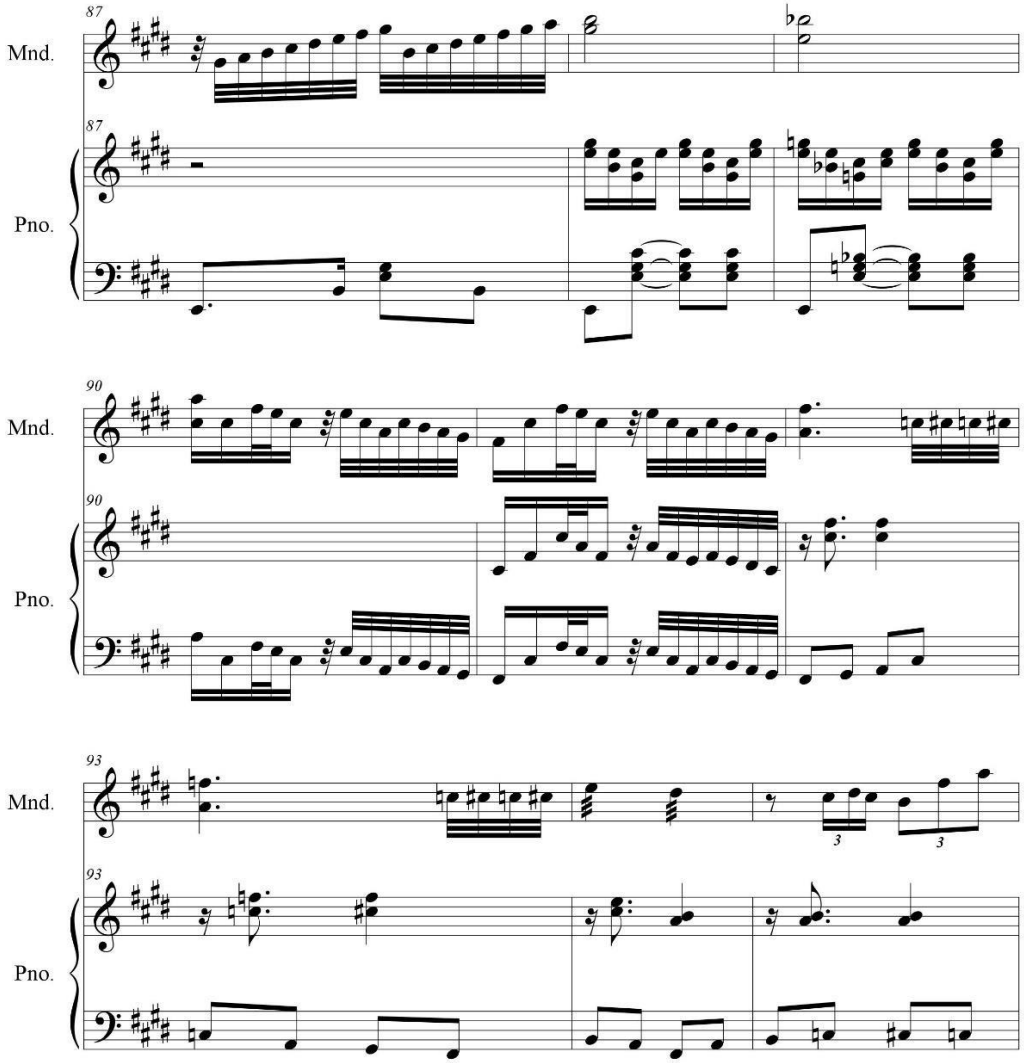
Suite Camilo, primer movimiento, danza, pág. 6



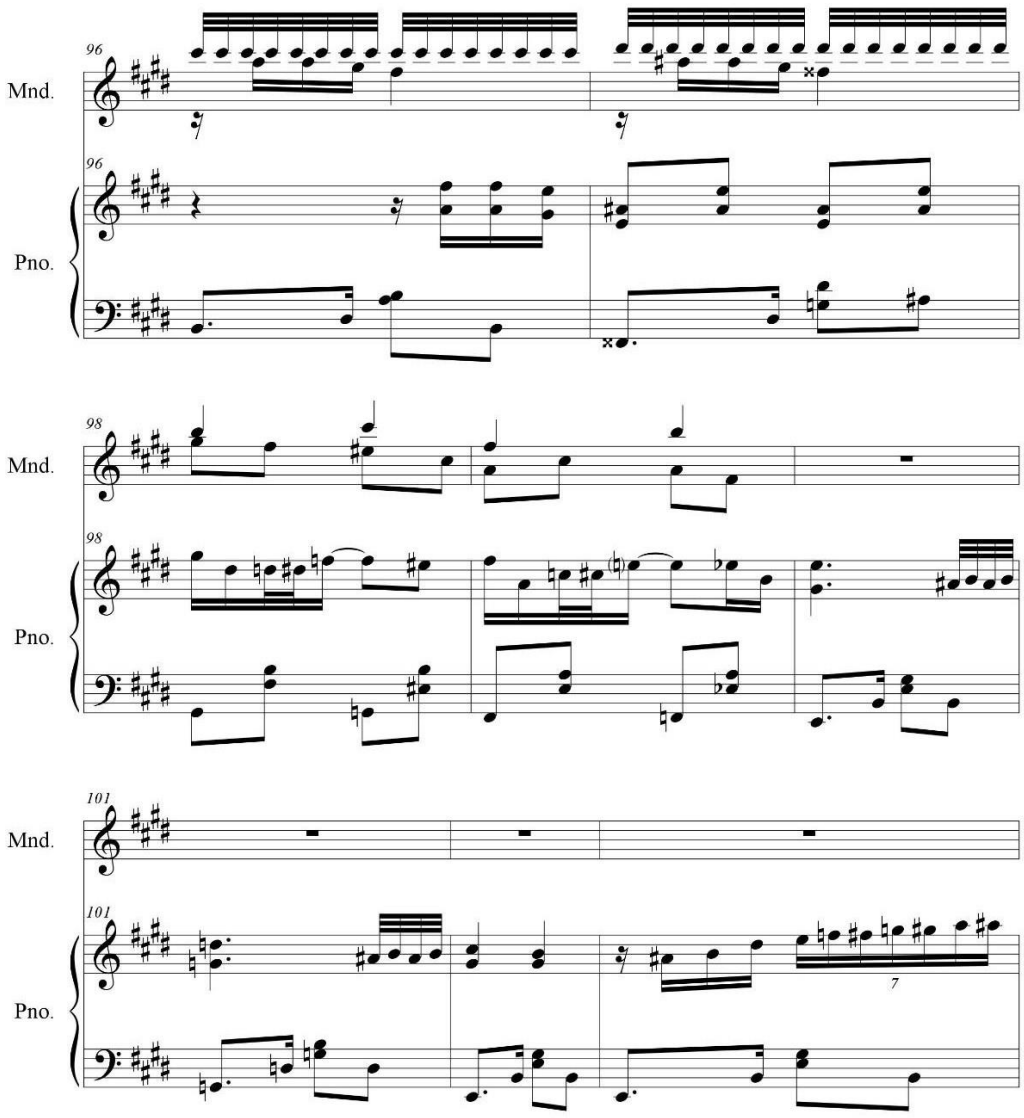
Suite Camilo, primer movimiento, danza, pág. 7



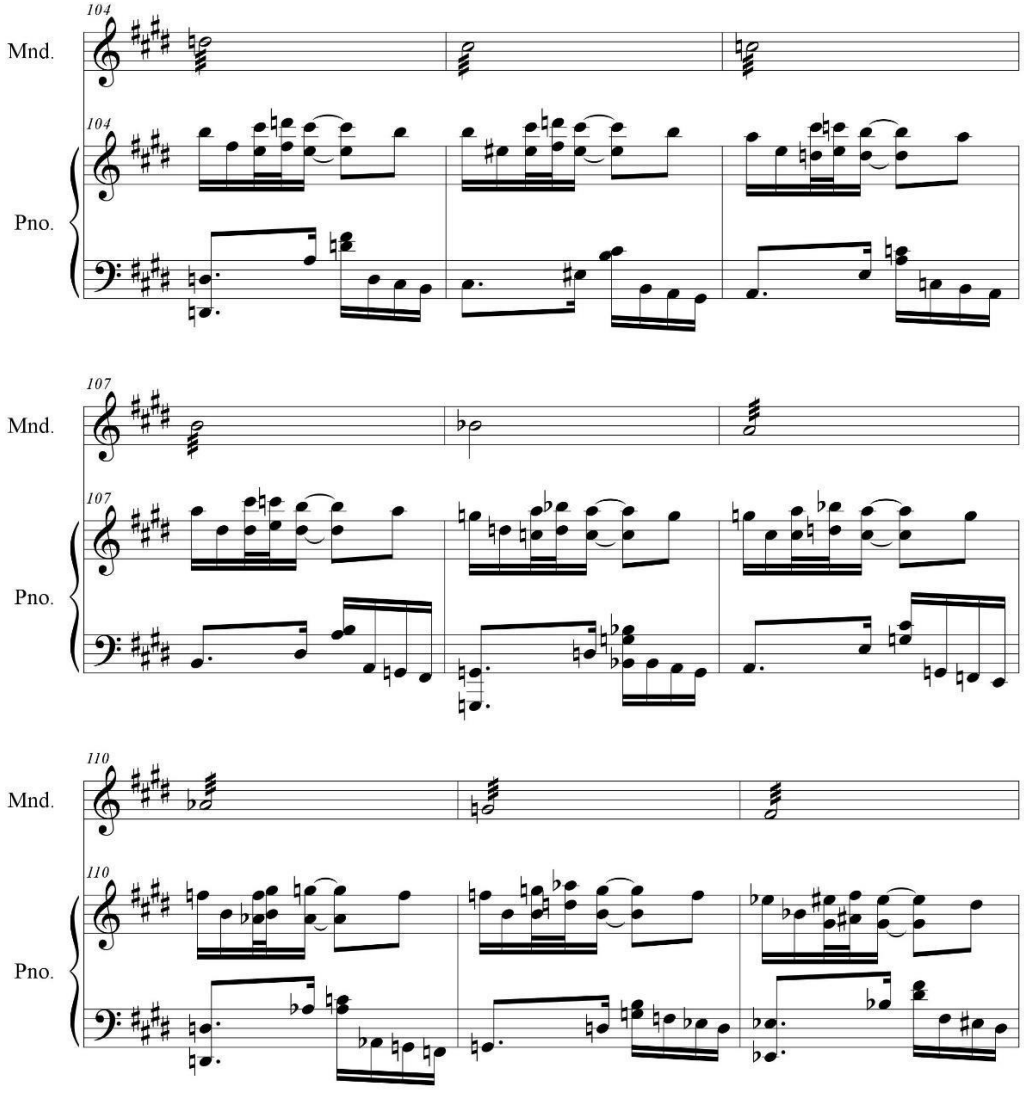
Suite Camilo, primer movimiento, danza, pág. 8



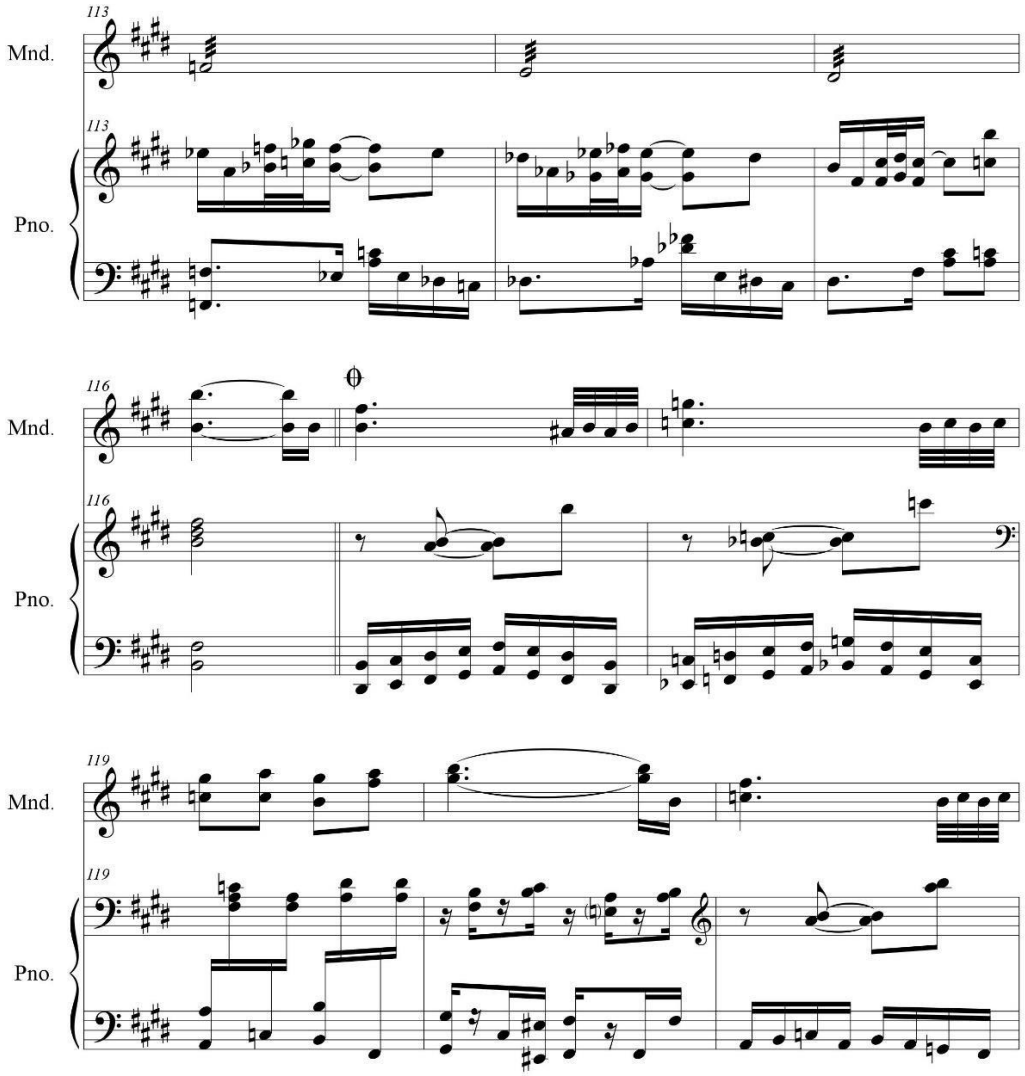
Suite Camilo, primer movimiento, danza, pág. 9



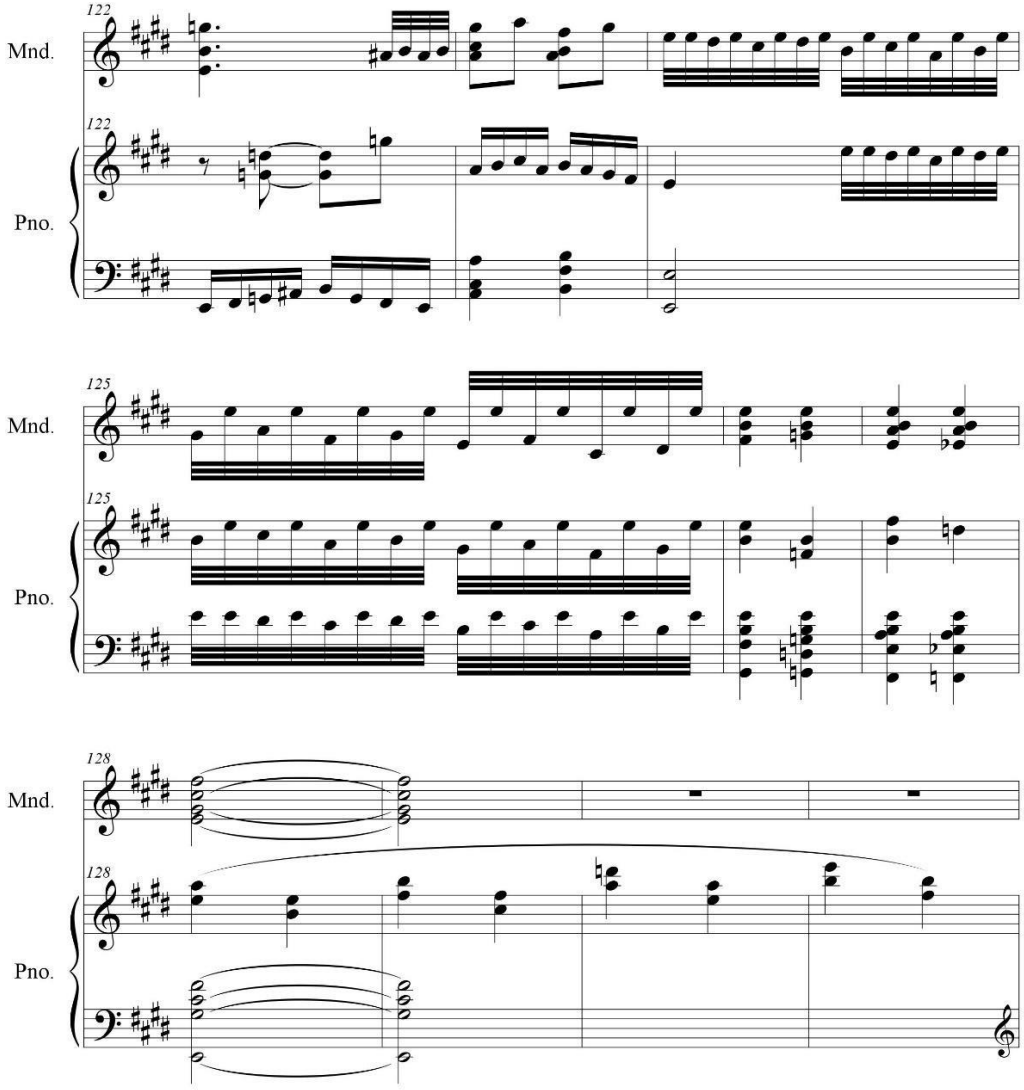
Suite Camilo, primer movimiento, danza, pág. 10



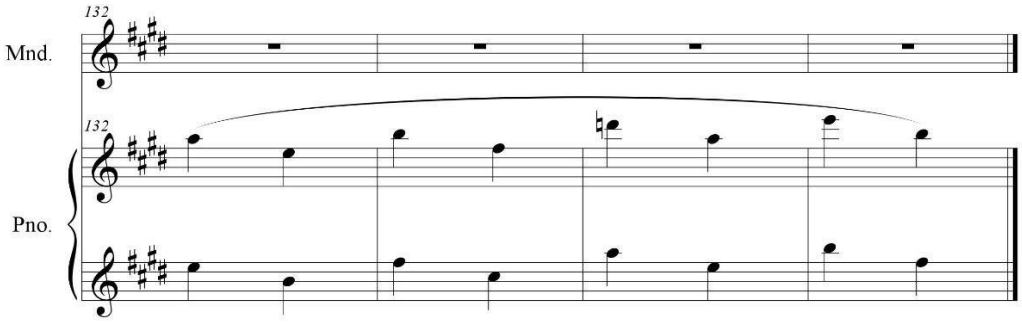
Suite Camilo, primer movimiento, danza, pág. 11



Suite Camilo, primer movimiento, danza, pág. 12



Suite Camilo, primer movimiento, danza, pág. 13



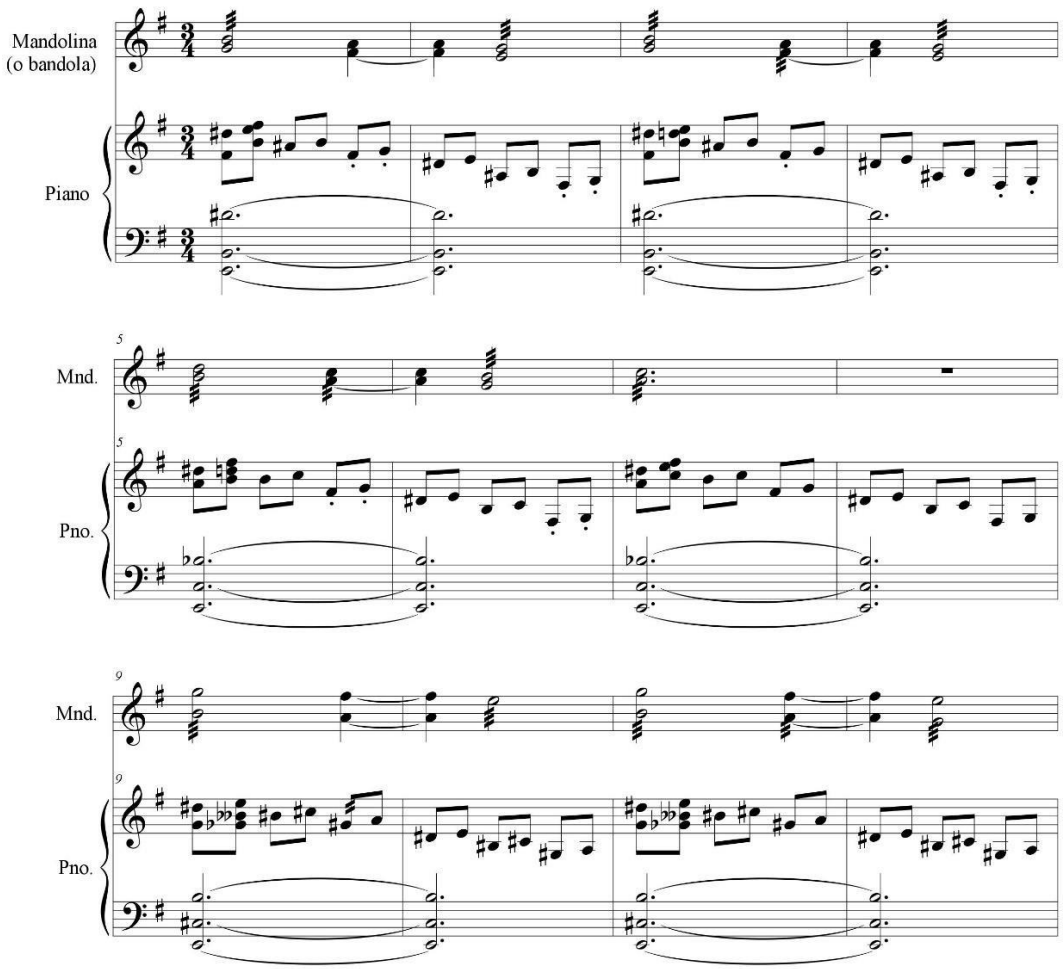
Suite Camilo, primer movimiento, danza, pág. 14

Full score

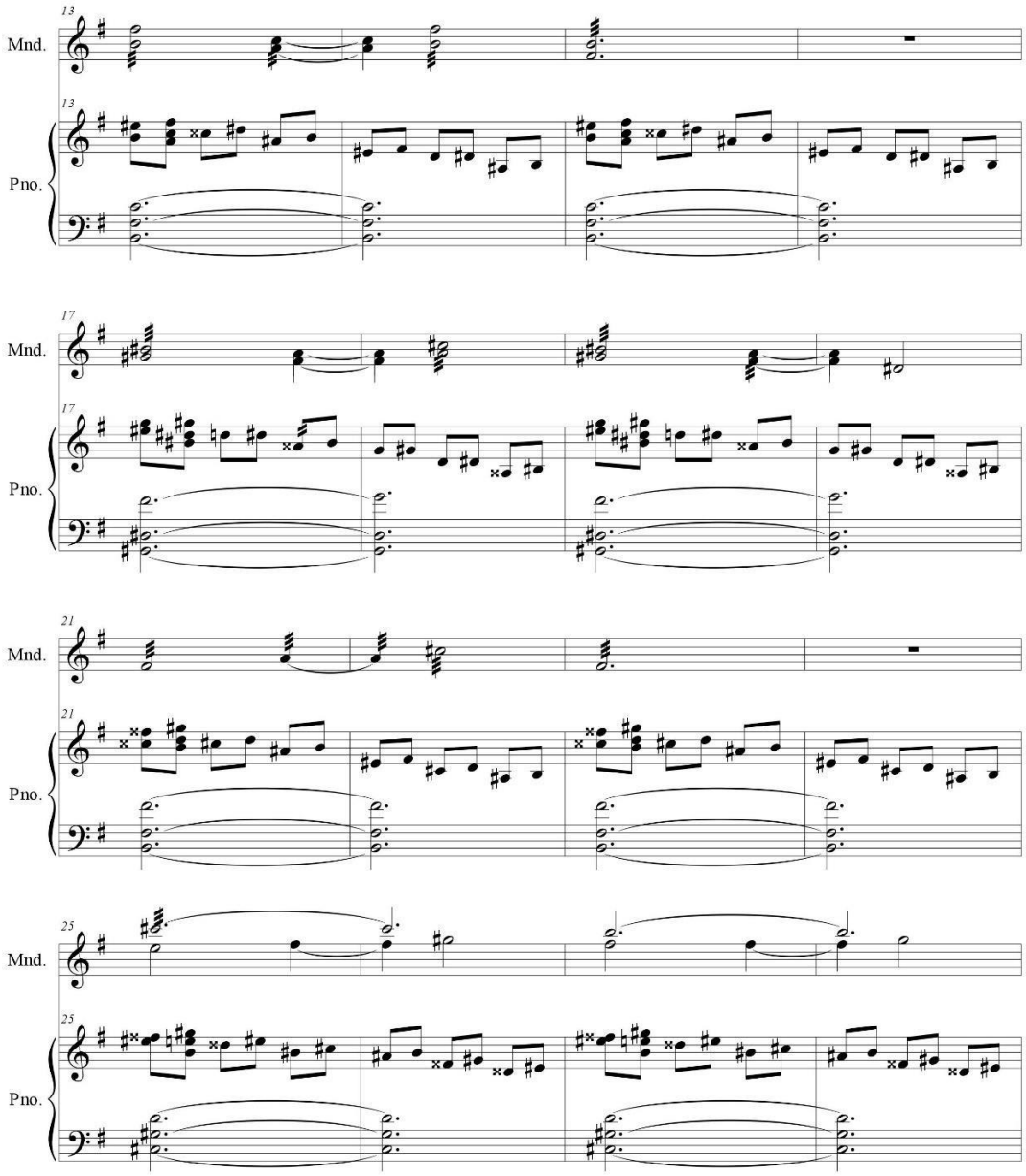
Suite Camilo

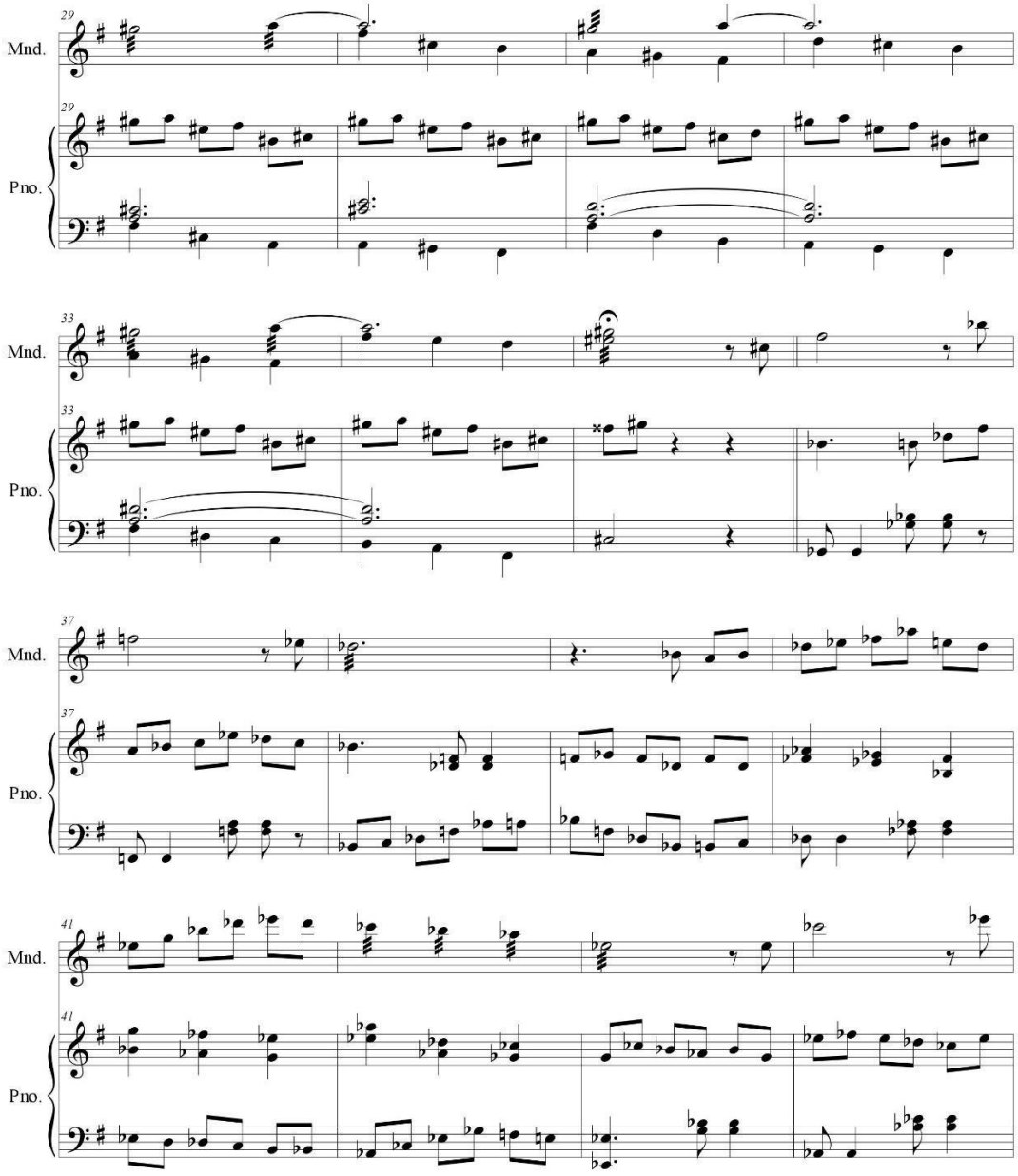
Segundo movimiento, pasillo

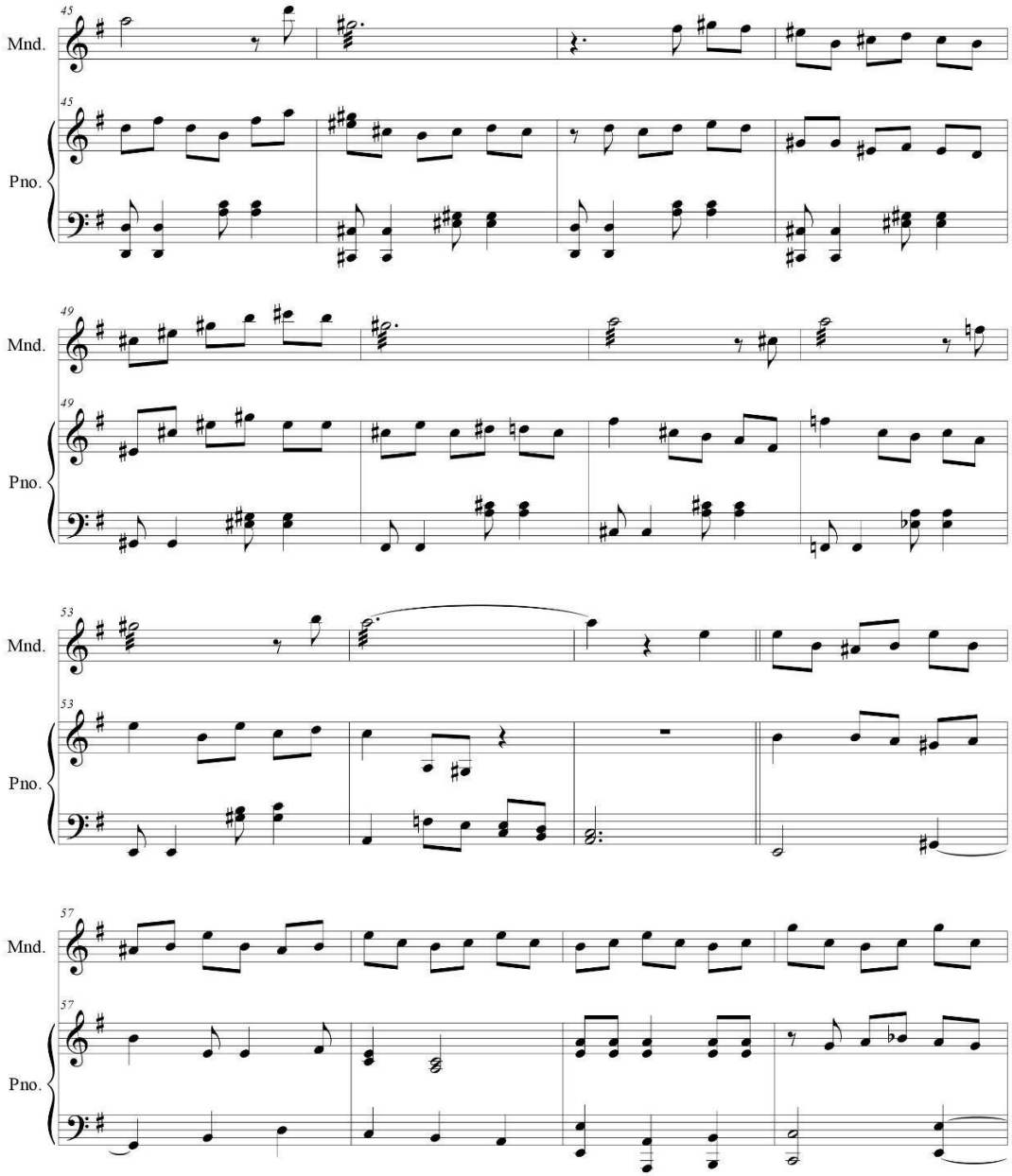
Gustavo Adolfo Díez Henao

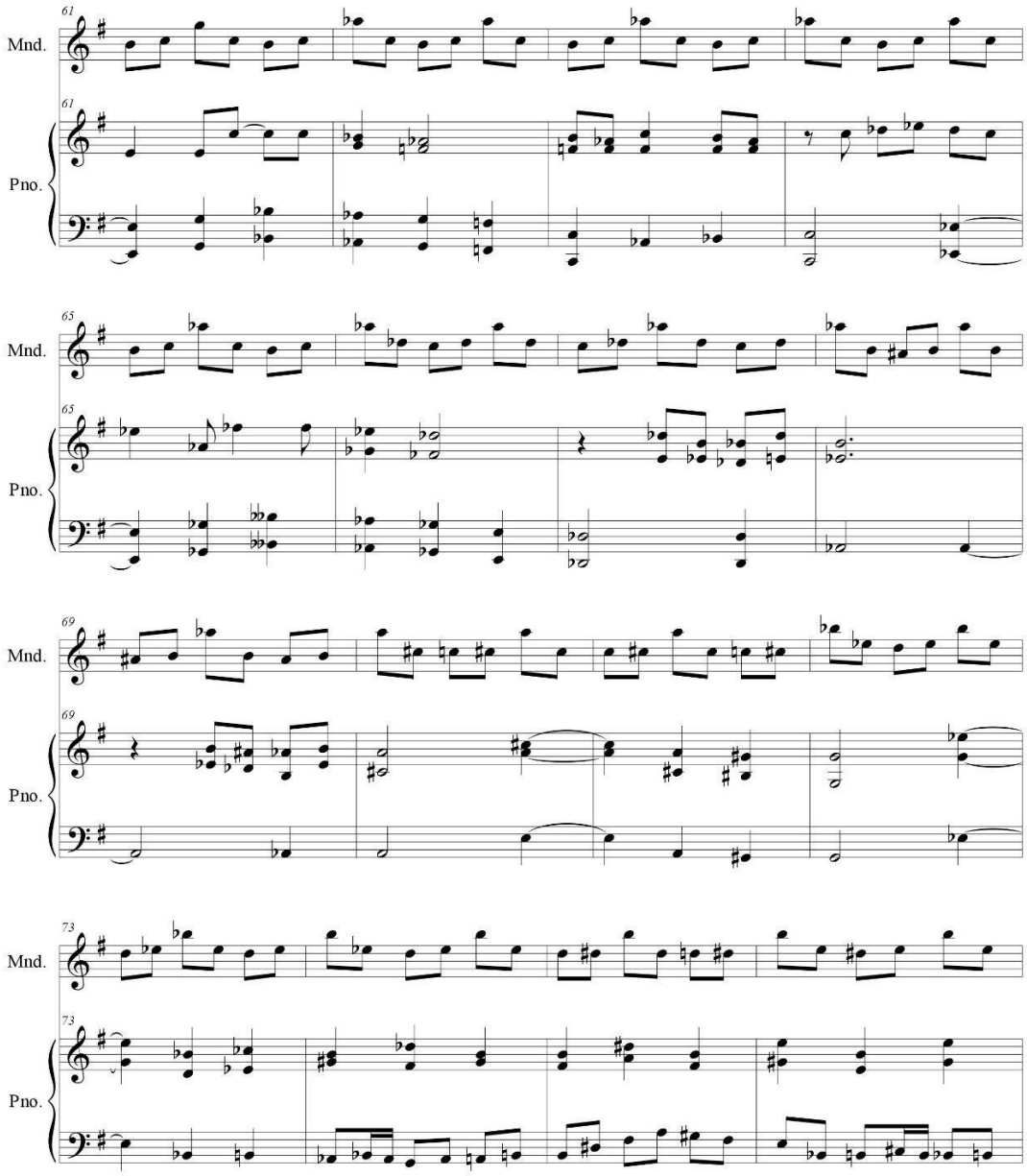


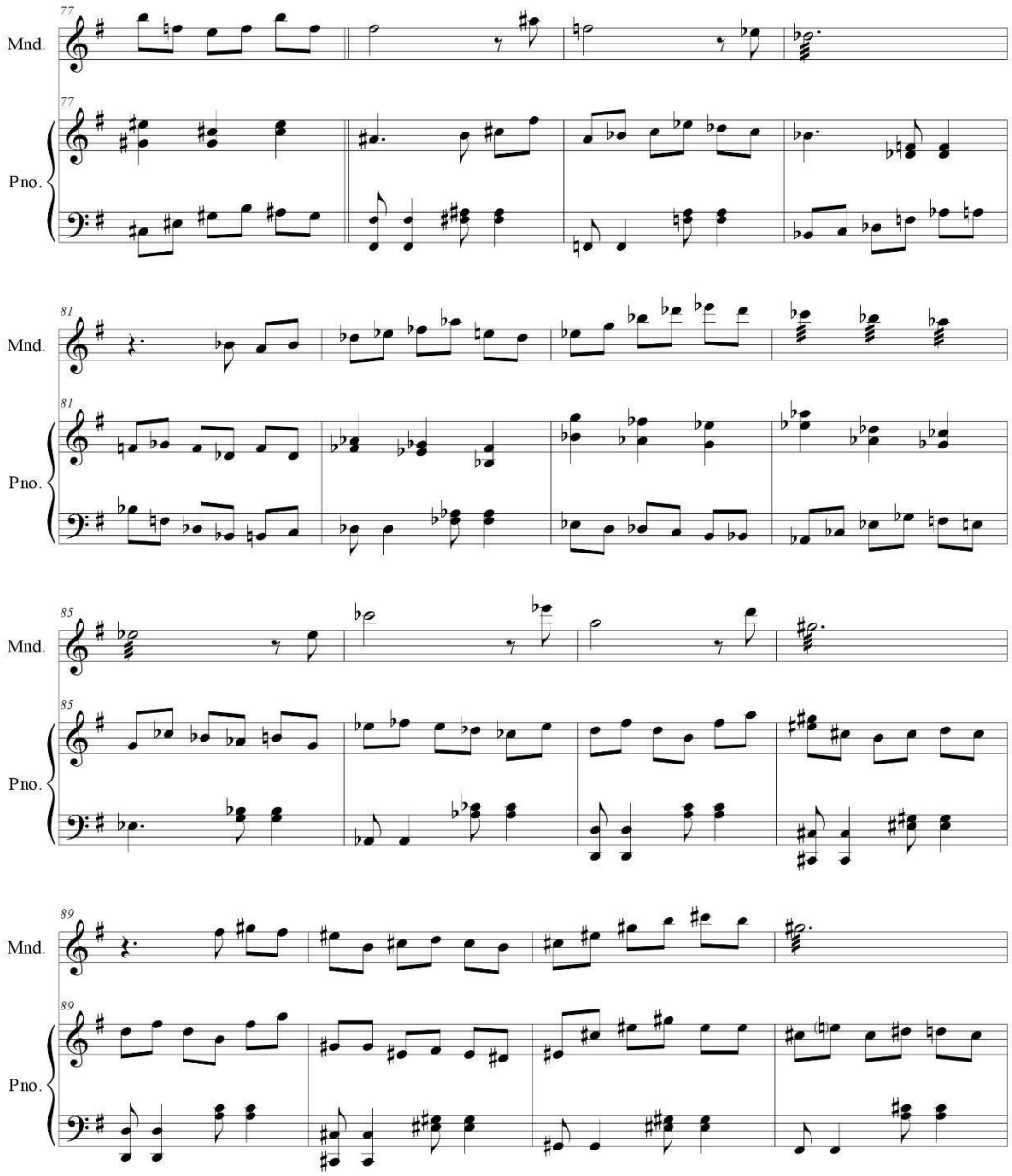
© 2019, Gustavo A. Díez Henao

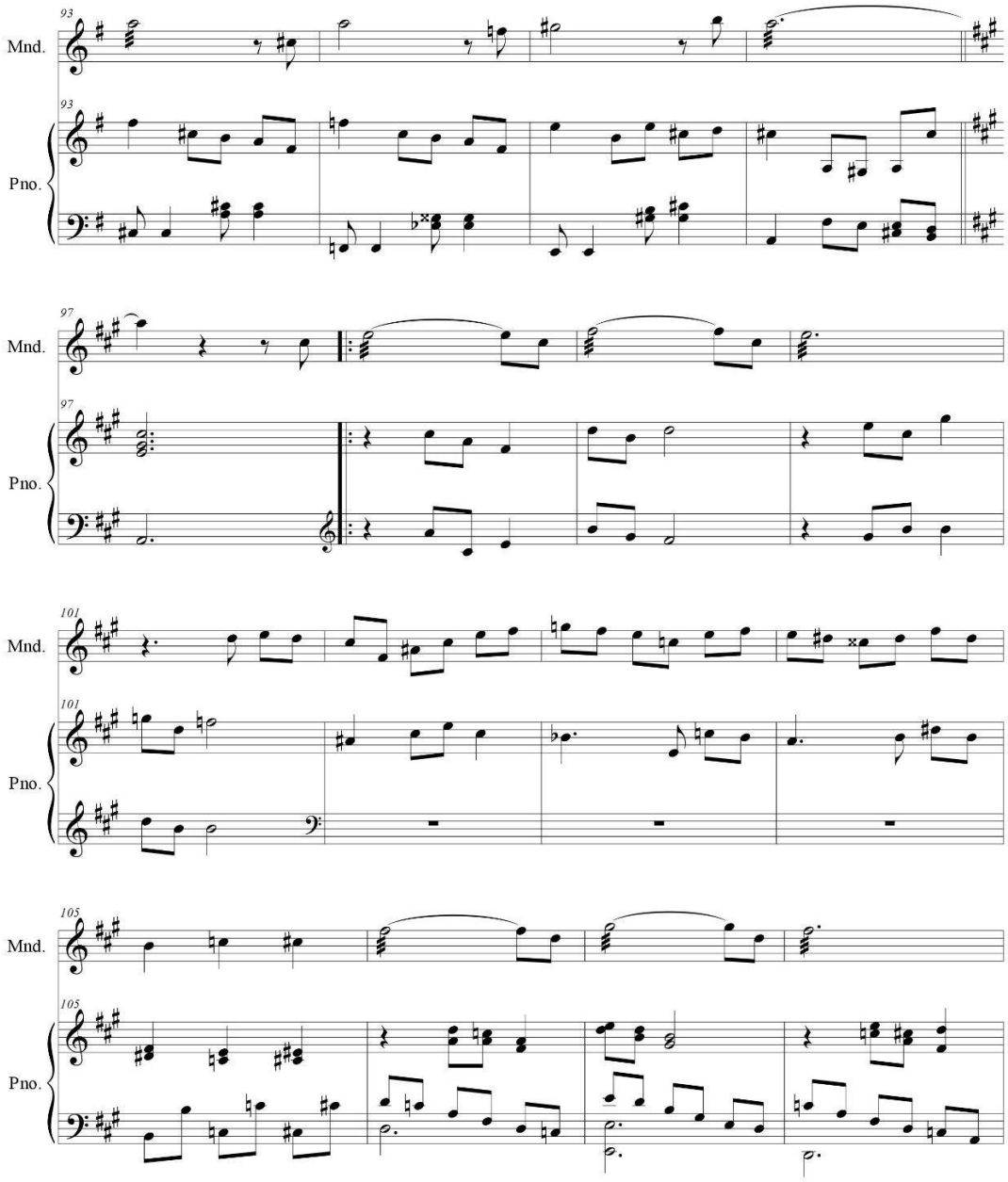

13
Mnd.
13
Pno.
17
Mnd.
17
Pno.
21
Mnd.
21
Pno.
25
Mnd.
25
Pno.

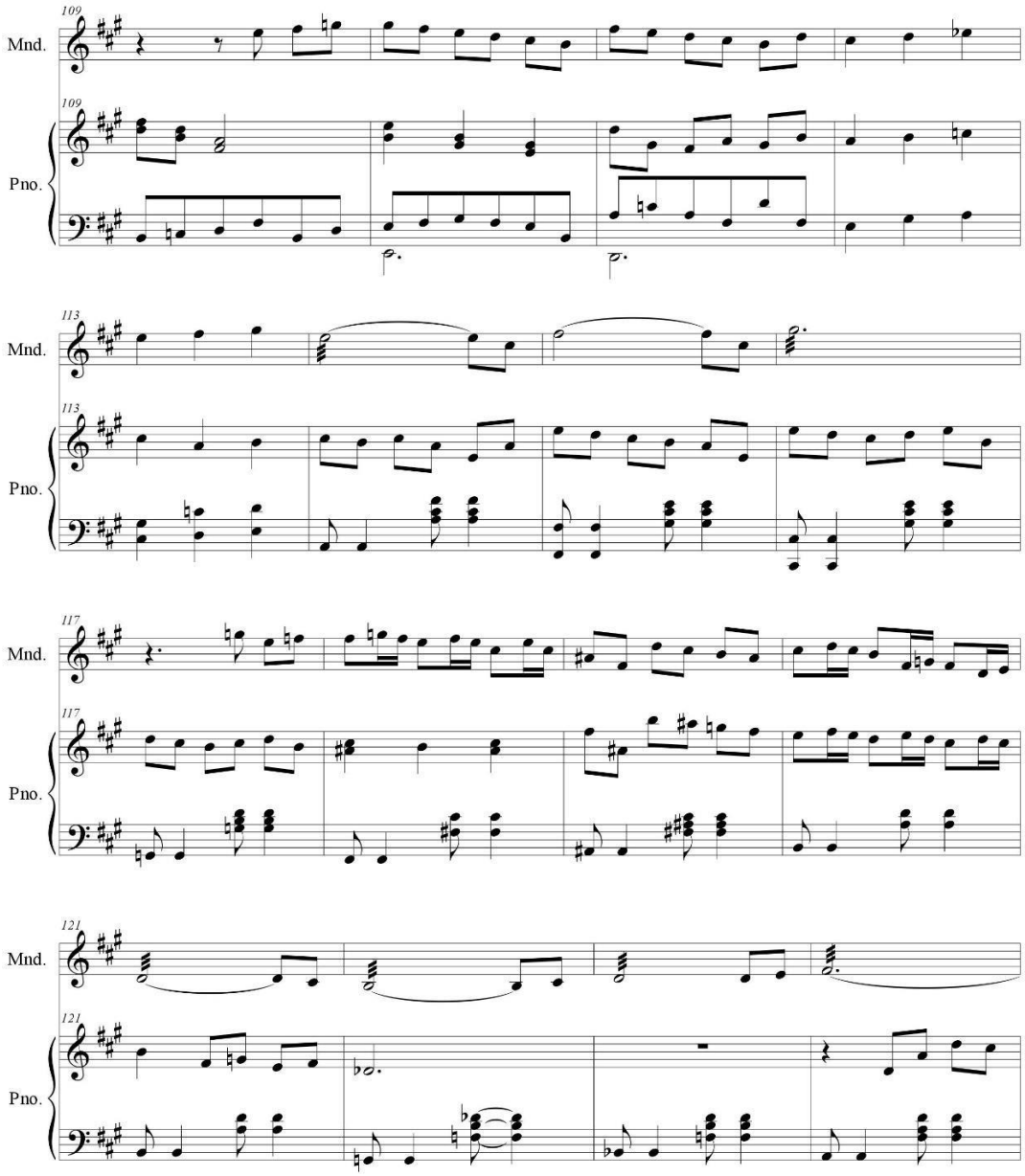

29
Mnd.
29
Pno.
33
Mnd.
33
Pno.
37
Mnd.
37
Pno.
41
Mnd.
41
Pno.


45
Mnd.
45
Pno.
49
Mnd.
49
Pno.
53
Mnd.
53
Pno.
57
Mnd.
57
Pno.

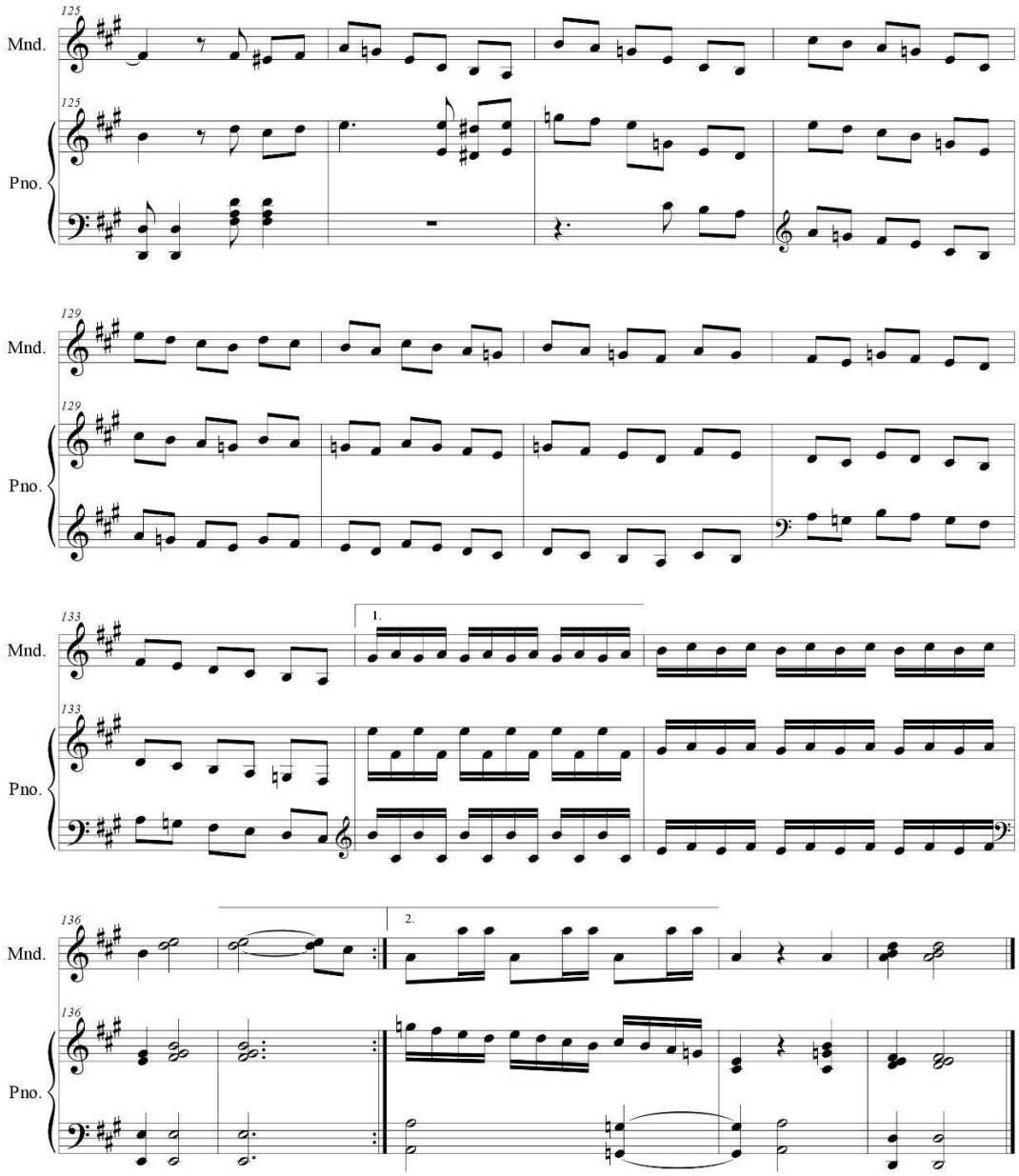

61
Mnd.
61
Pno.
65
Mnd.
65
Pno.
69
Mnd.
69
Pno.
73
Mnd.
73
Pno.


77
Mnd.
77
Pno.
81
Mnd.
81
Pno.
85
Mnd.
85
Pno.
89
Mnd.
89
Pno.


93
Mnd.
93
Pno.
97
Mnd.
97
Pno.
101
Mnd.
101
Pno.
105
Mnd.
105
Pno.



Suite Camilo, segundo movimiento, pasillo, pág. 8

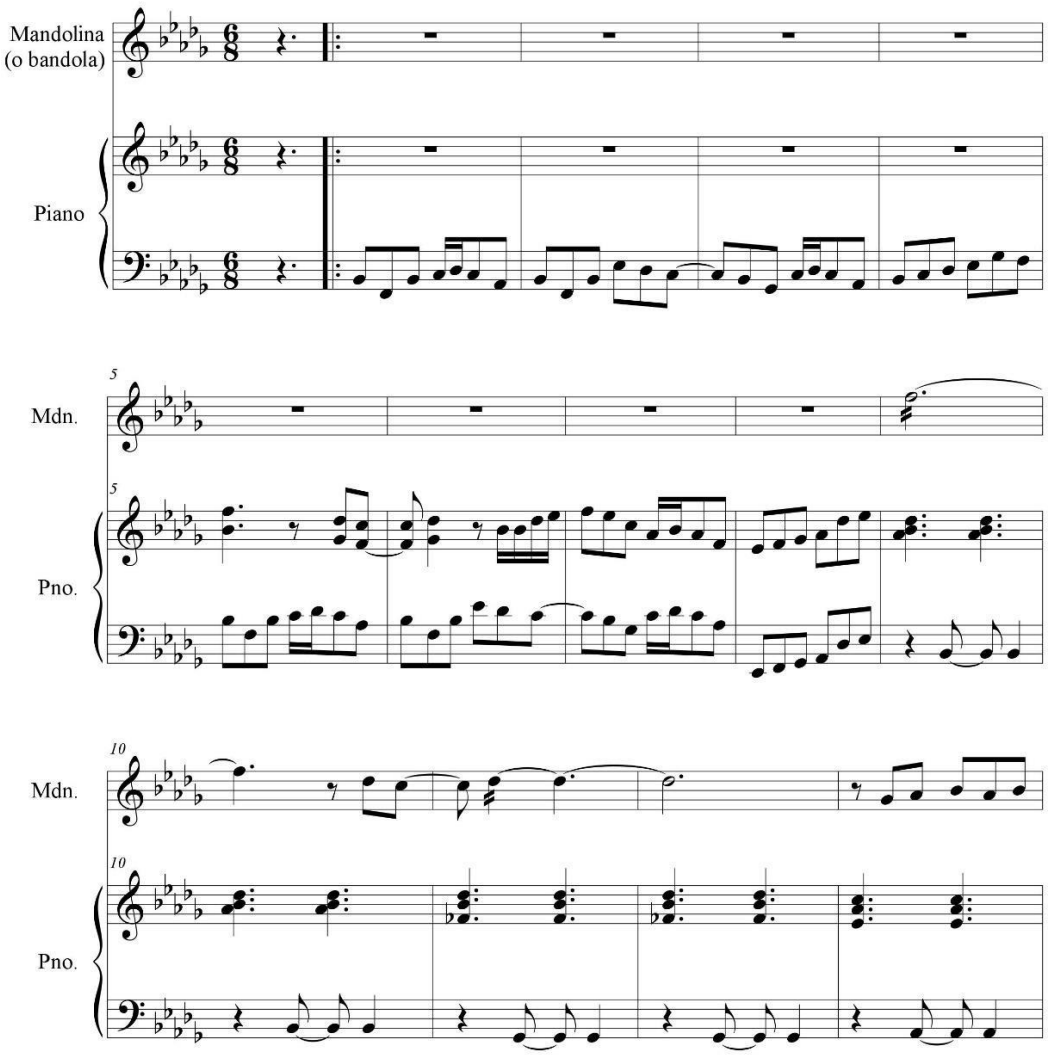

125
Mnd.
125
Pno.
129
Mnd.
129
Pno.
133
Mnd.
1.
133
Pno.
136
Mnd.
2.
136
Pno.

Full score

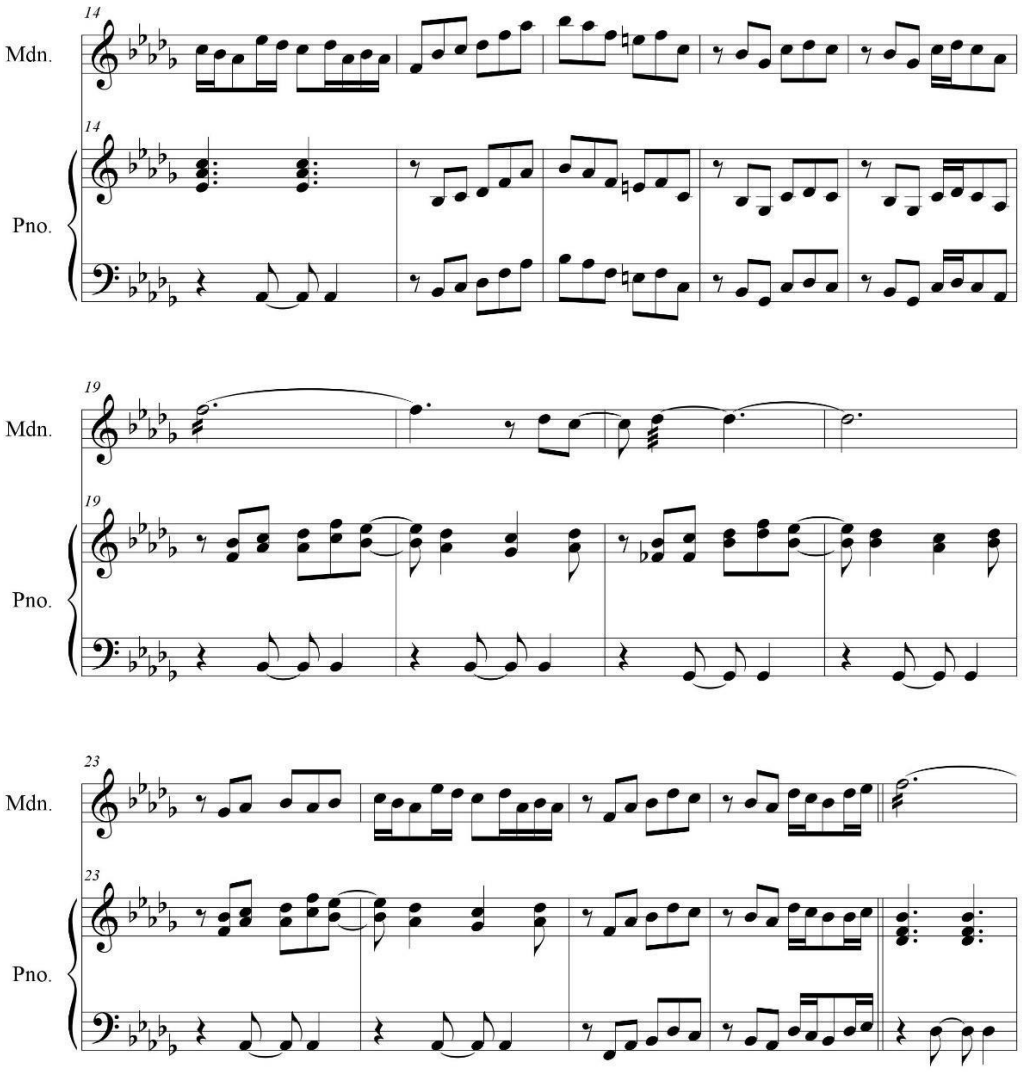
Suite Camilo

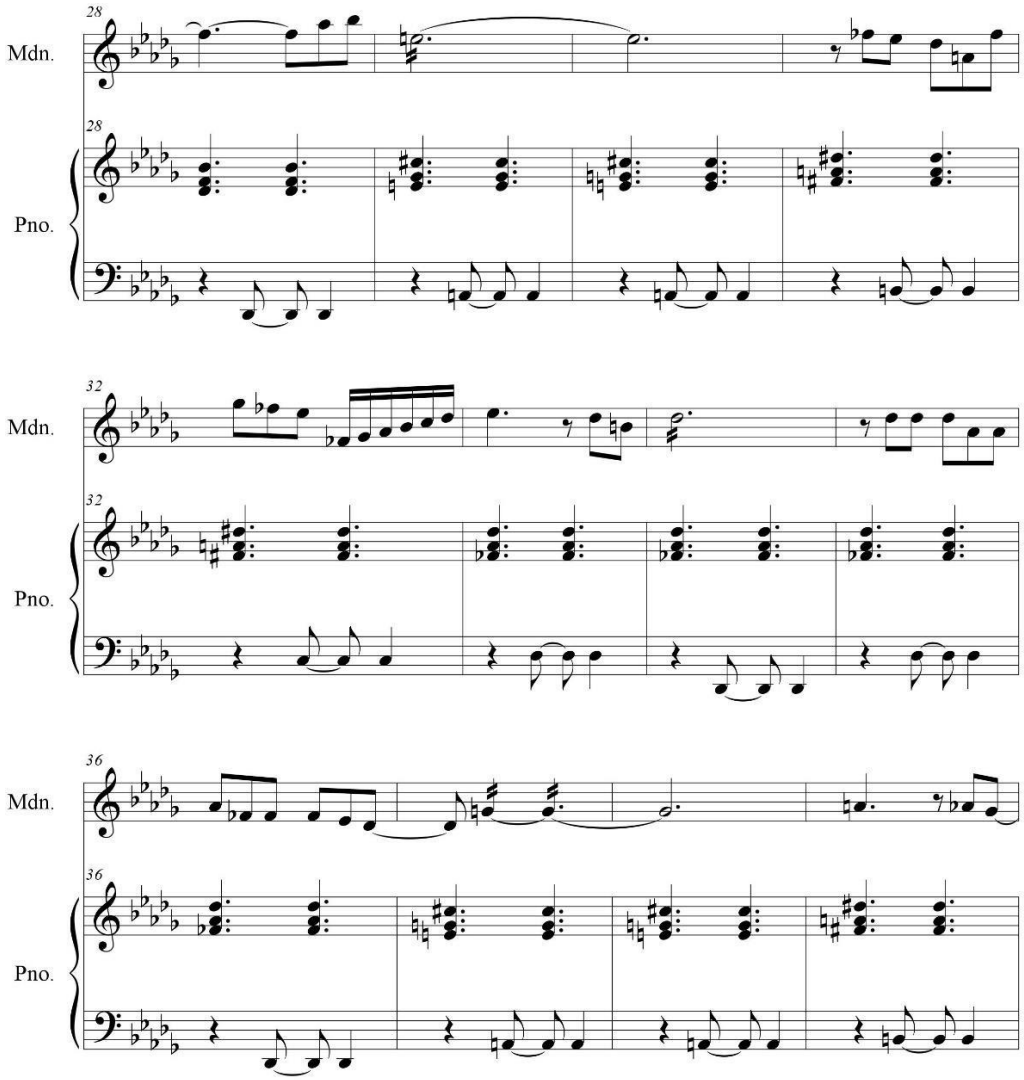
Tercer movimiento, bambuco

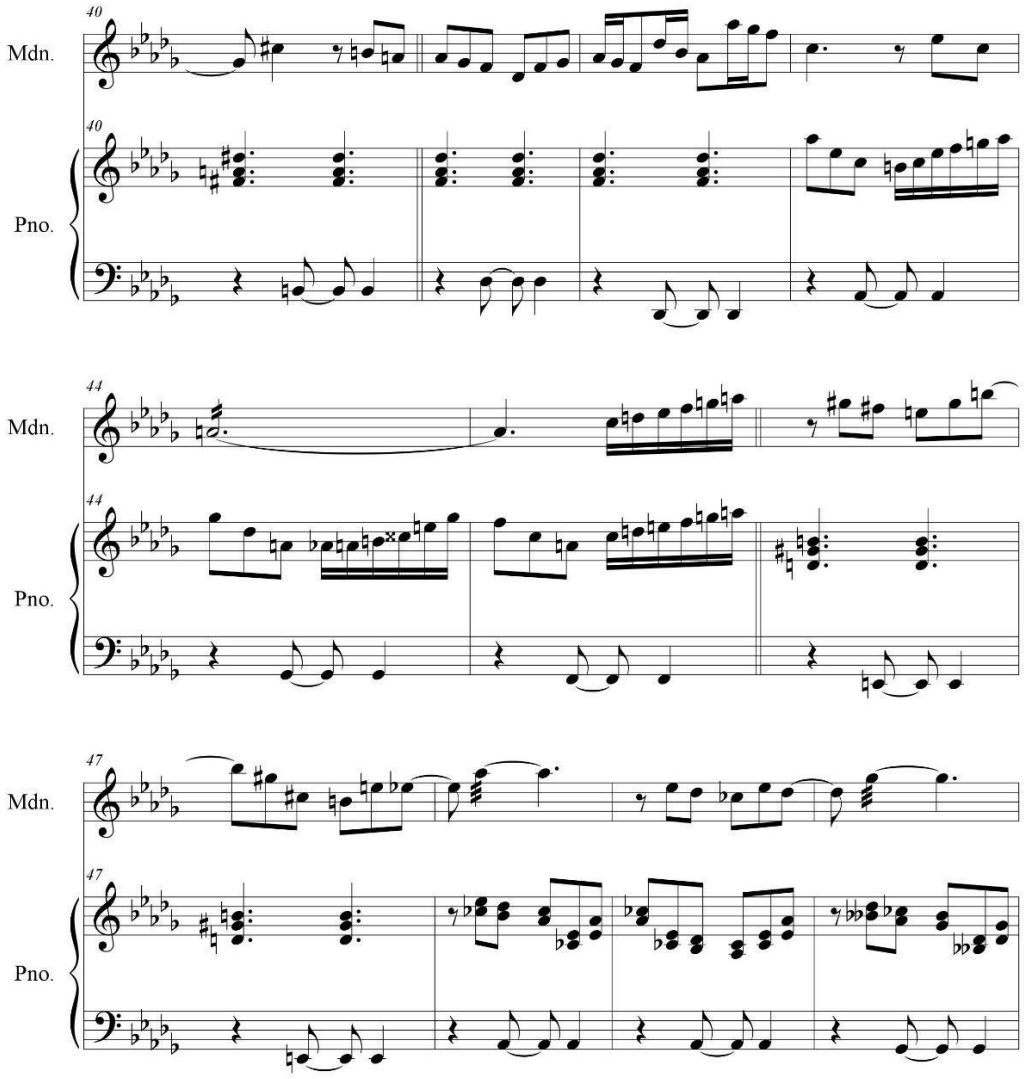
Gustavo Adolfo Díez Henao

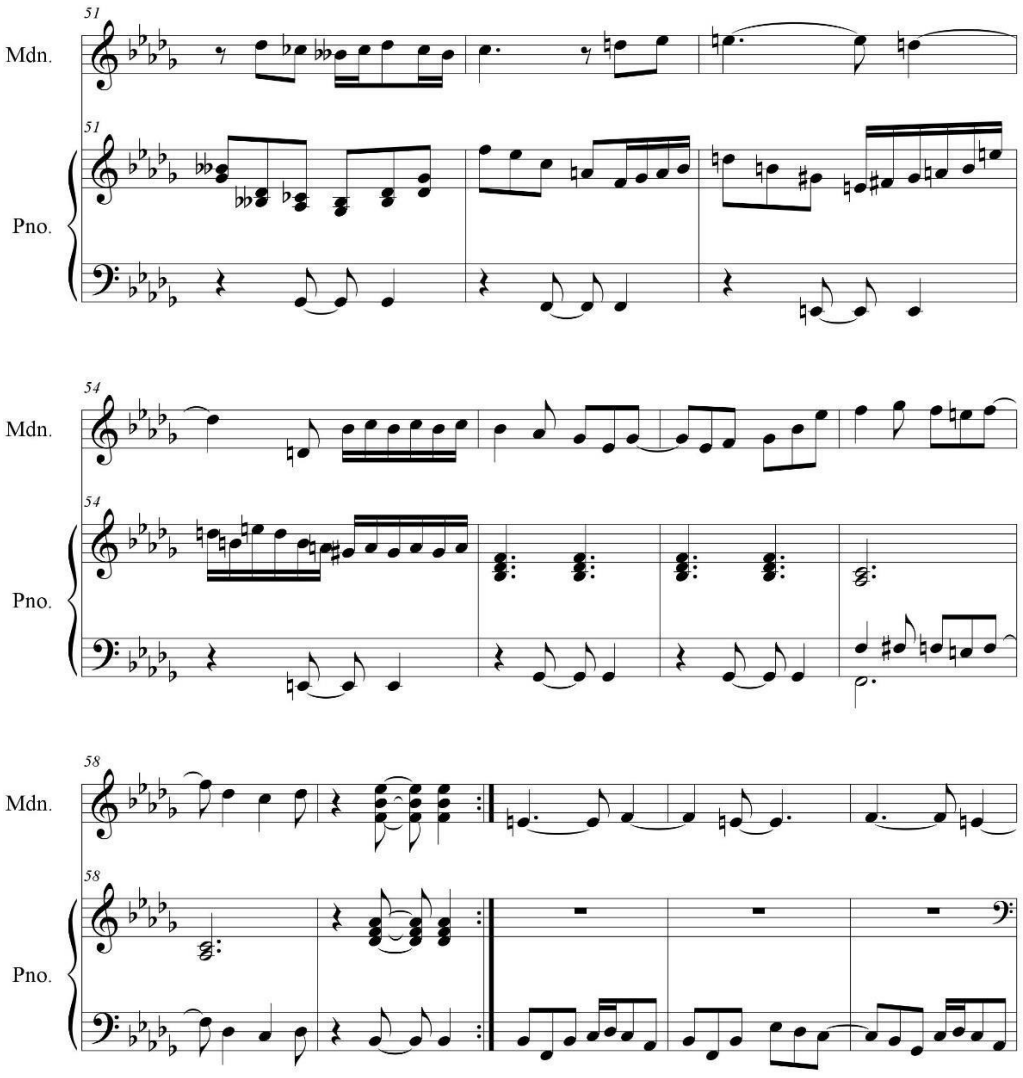


© 2019, Gustavo A. Díez

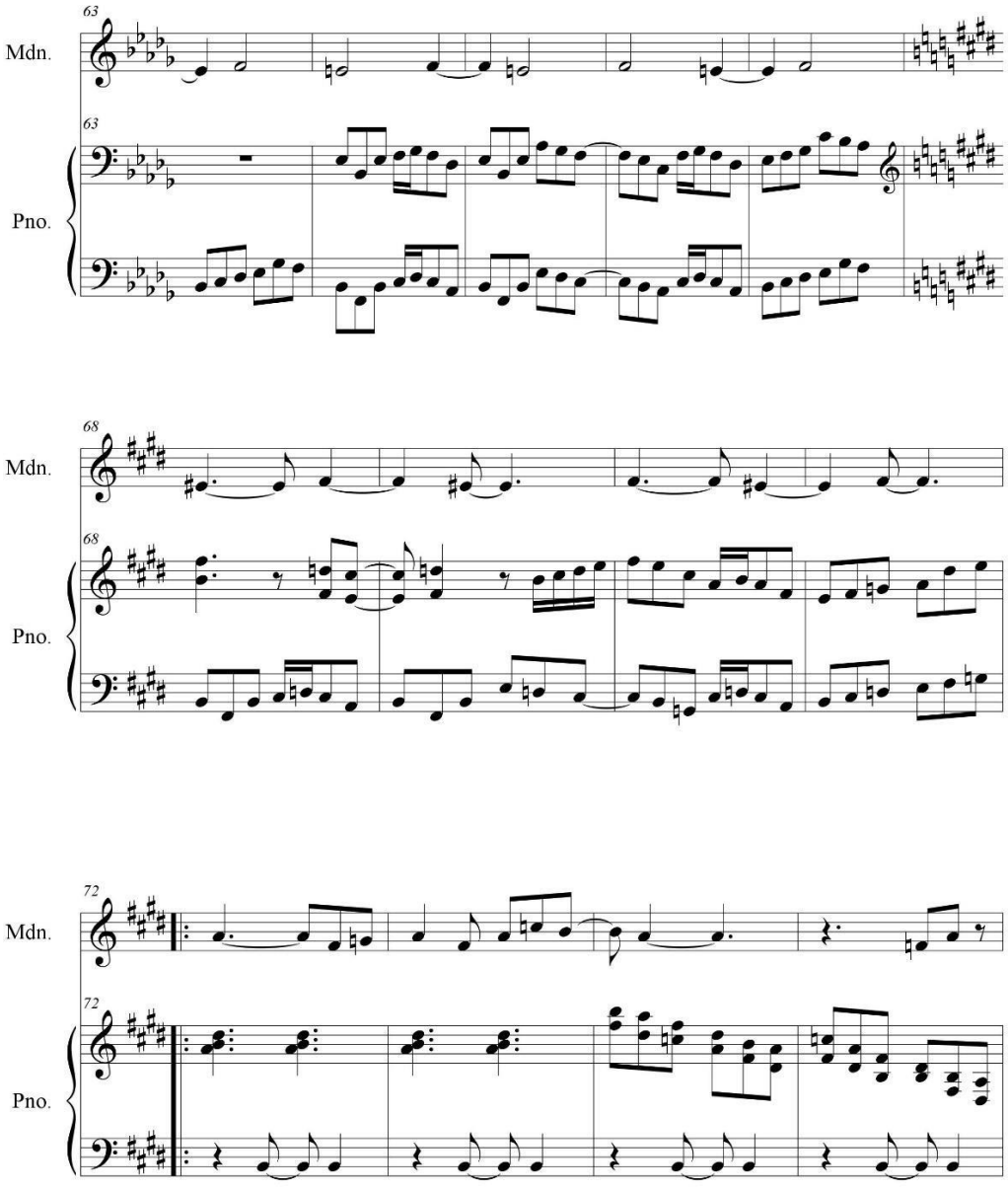

14
Mdn.
14
Pno.
19
Mdn.
19
Pno.
23
Mdn.
23
Pno.

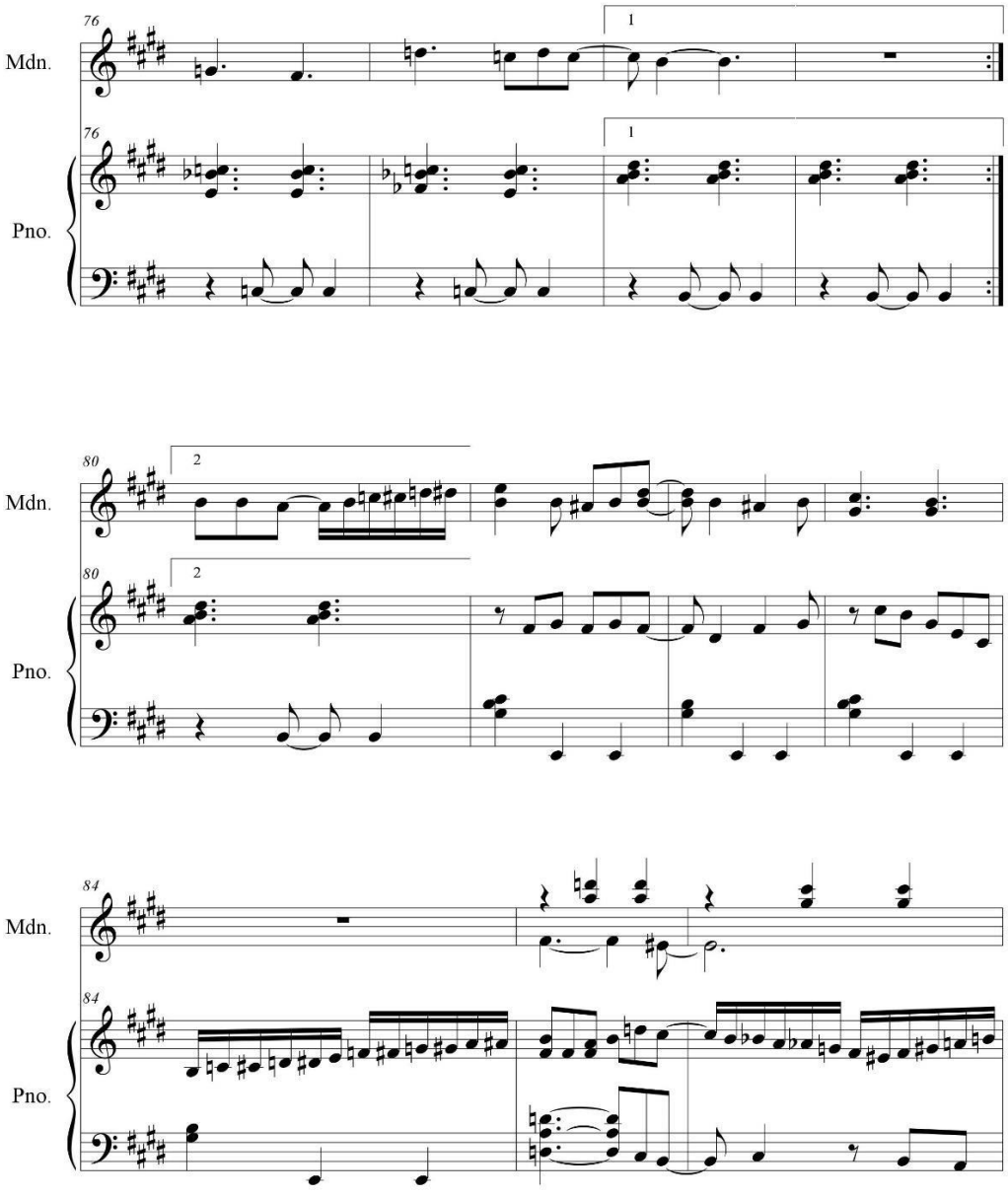

28
Mdn.
28
Pno.
32
Mdn.
32
Pno.
36
Mdn.
36
Pno.


40
Mdn.
40
Pno.
44
Mdn.
44
Pno.
47
Mdn.
47
Pno.

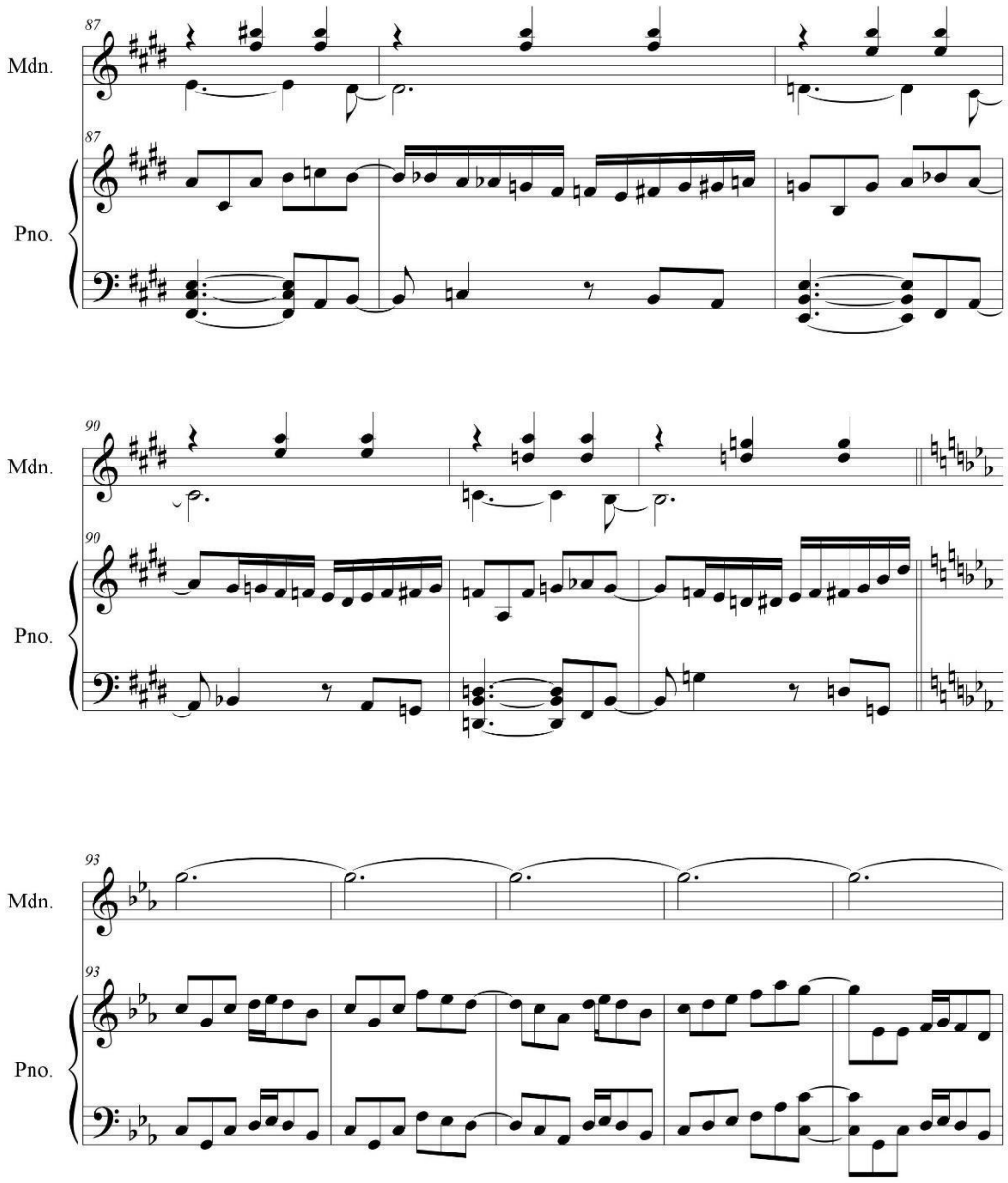


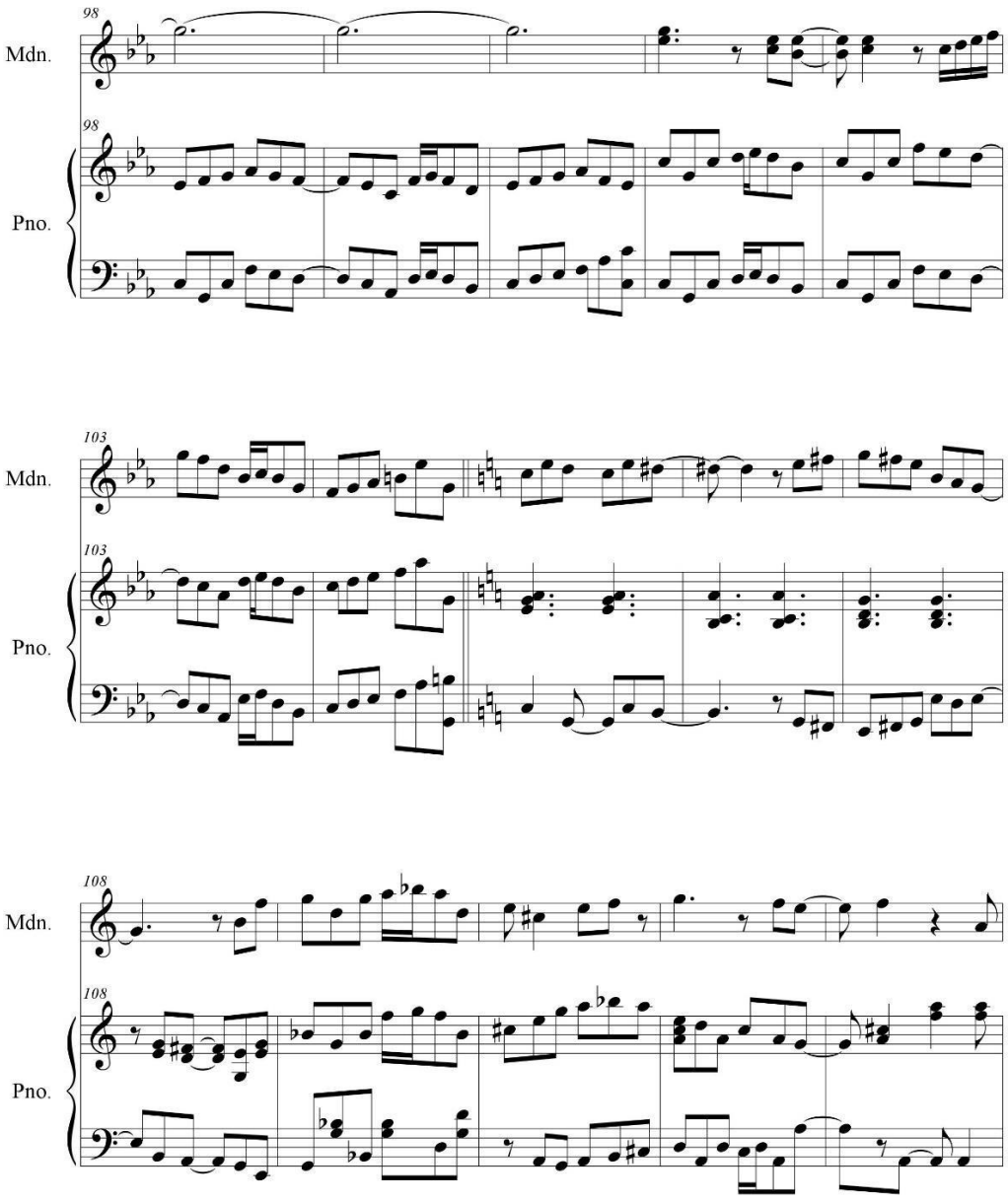
Suite Camilo, tercer movimiento, bambuco, pág. 5

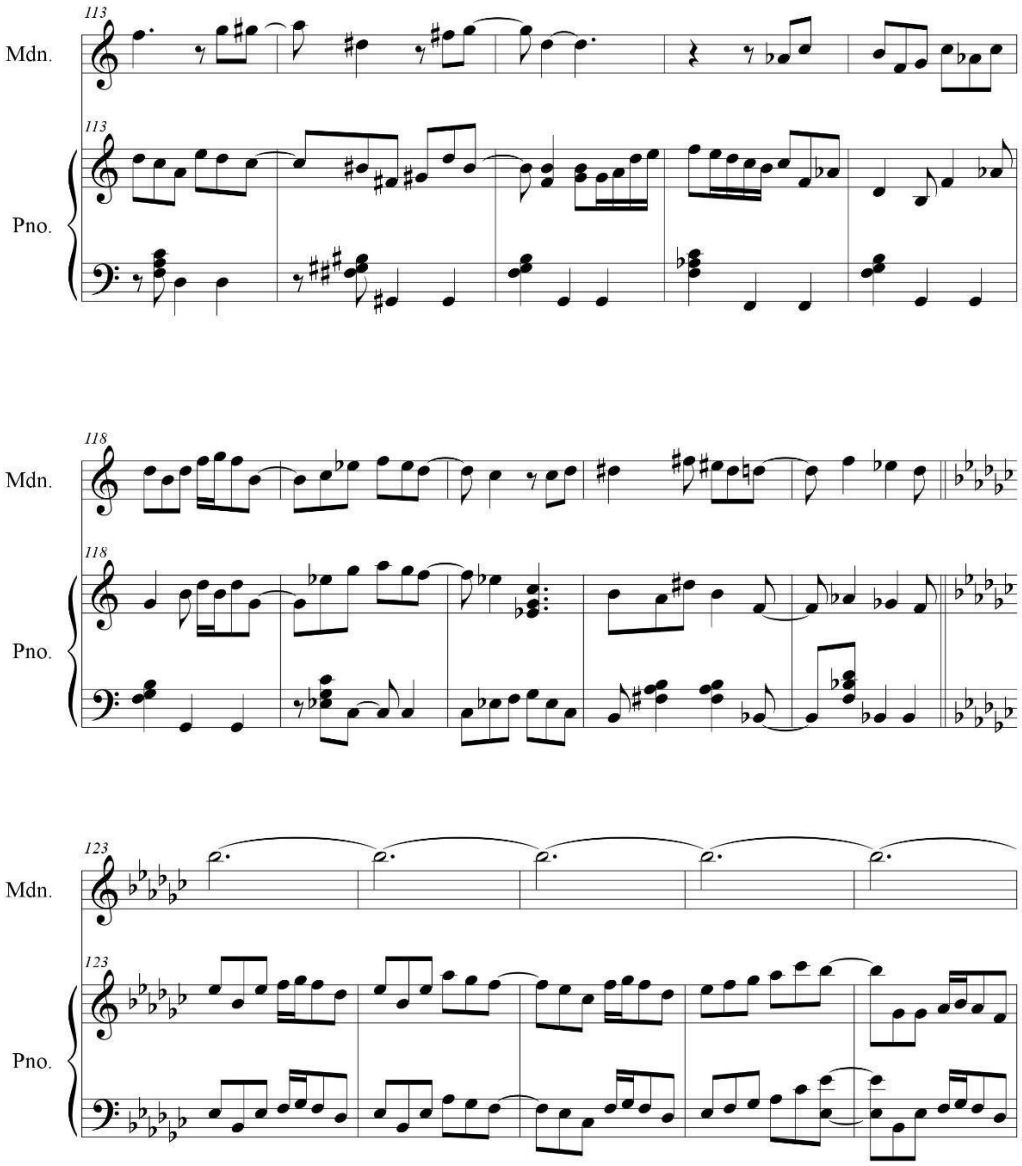

63
Mdn.
63
Pno.
68
Mdn.
68
Pno.
72
Mdn.
72
Pno.



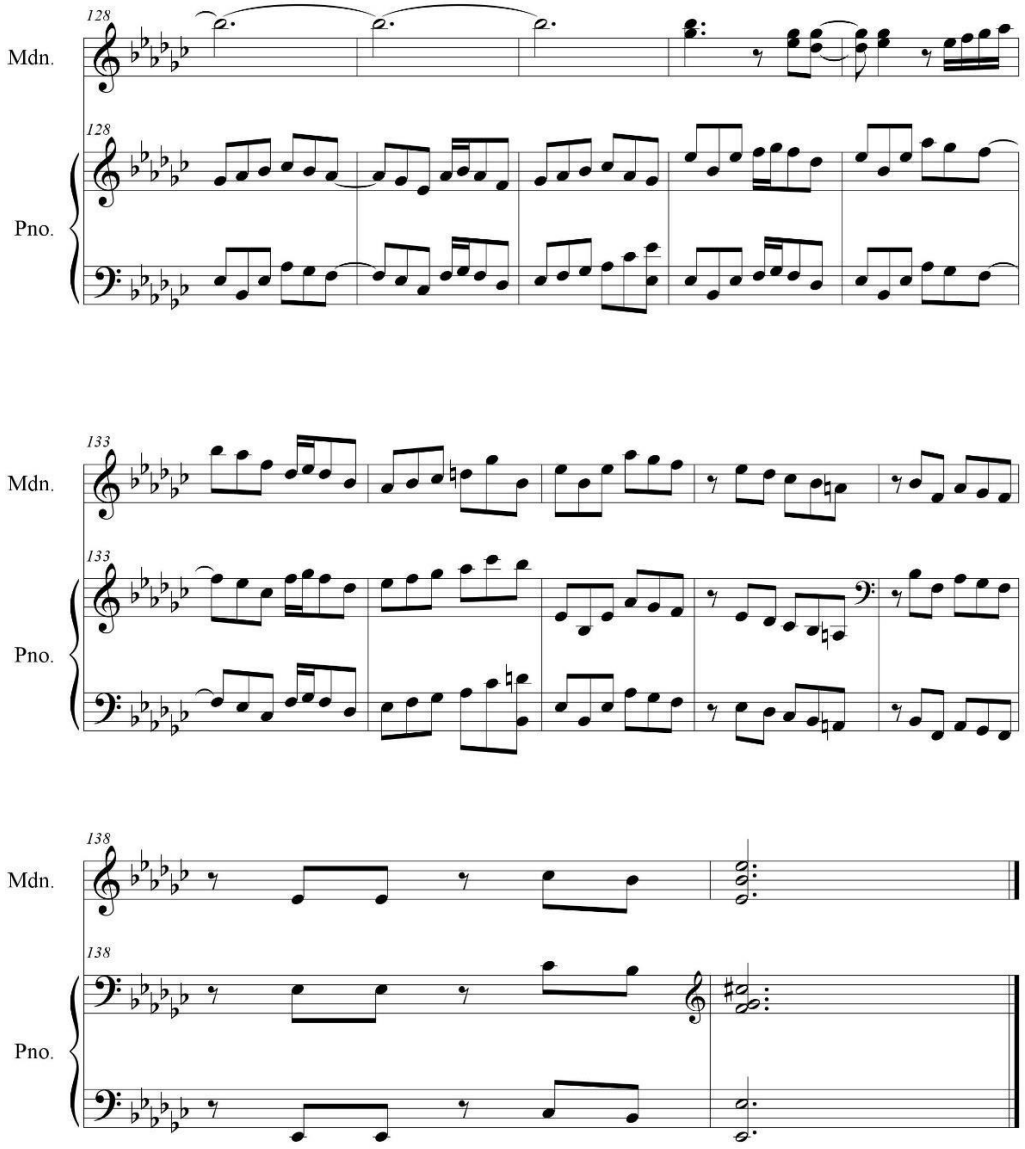
Suite Camilo, tercer movimiento, bambuco, pág. 7


87
Mdn.
87
Pno.
90
Mdn.
90
Pno.
93
Mdn.
93
Pno.


98
Mdn.
98
Pno.
103
Mdn.
103
Pno.
108
Mdn.
108
Pno.



Suite Camilo, tercer movimiento, bambuco, pág. 10



Suite Camilo, tercer movimiento, bambuco, pág. 11

El Sebas

Memoria creativa y análisis

Análisis musical el Sebas

Contexto de la obra

Esta obra nace como homenaje a la vida de mi hijo mayor Sebastián, como ha sido mi costumbre, utilizo las prácticas creativas del género musical Andino Colombiano. Con esta obra intento retratar en sus diversas facetas, a ese ser humano maravilloso que admiro profundamente. Eternizar a mis hijos en composiciones musicales, es una decisión que busca satisfacer la necesidad de crear. No hay intención alguna asociada a grandes pretensiones de otro orden…esto es sencillamente un acto de amor. Mis hijos son mi mejor partitura…

Ficha técnica

Género - Especie	Danza
Formato	Bandola 1 y 2 en C, Tiple en C, Guitarra Acústica y Bajo
Tonalidad	Mi menor
Duración	6 min. 10 segundos.
Tempo	Negra= 80

Análisis musical

Generalidades

La Danza es un género musical que tiene su origen en la Contradanza francesa e inglesa; se conoce como Danza Habanera que surge de la conquista de Cuba por parte de los ingleses y posteriormente por los franceses en el año de 1772:

> "La contradanza llegó a España, a través de Francia, durante la primera mitad del siglo XVIII y fue codificada por los autores de tratados de danza francesa en español (Ferriol y Minguet). Ambos describen dos tipos básicos de contradanza: la inglesa y la francesa…" (Osés, 2009)

Se dice que este género musical tiene elementos de origen africano, y la rítmica que la define está presente en diversos aires musicales de buena parte de Latinoamérica como resultado de los procesos de la transculturación que se dieron en el continente, producto de la conquista. En nuestro país, puede decirse que:

> …" El origen y evolución de la música popular, están ligados a la formación del territorio colombiano como país. Tres componentes básicos fueron la base para el nacimiento del folklore en Colombia: el nativo, el europeo y el africano. El nativo incorporó a sus expresiones, elementos musicales y rítmicos de los aportes europeos y africanos, dando como resultado, músicas nuevas nacidas de un mestizaje en el que predominan elementos de una u otra vertiente, dependiendo de la zona de influencia en que se desarrolle." (https://www.jstor.org/stable/207813?seq=1#page scan tab contents, 2009)

La propagación de la danza se da principalmente por medio de las zonas marítimas. Por esta vía, inicia su tránsito por el continente americano y se extiende hacia Europa. Su estructura rítmica es binaria, se escribe en compás 2/4 y su patrón de acompañamiento consta de una corchea con puntillo, una semicorchea y dos corcheas tal y como se aprecia en la figura 1:

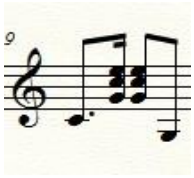


Figura 20: Patrón de acompañamiento de la Danza

El Sebas es una danza que conjuga materiales propios de este género musical. En este ejercicio creativo, doy inicio a un tránsito compositivo – que no abandono en la práctica actual- donde propongo elementos de la contemporaneidad principalmente en su texto armónico, que, en el Sebas, se caracteriza por el uso de centros tonales móviles y acordes de mixtura modal, como soporte de una melodía tonal que por momentos se torna tensiva, explicado esto de manera coloquial, es una suerte de trenzado amargo y dulce. La textura del Sebas es contrapuntística, el arreglo instrumental propone la rotación melódica en los instrumentos del formato de trío andino colombiano con bajo eléctrico, específicamente en la bandola 1, el tiple y la guitarra. Utiliza las escalas de menor natural, menor armónica y menor melódica; y en menor grado, la escala Mayor. Es recurrente el uso de cromatismos melódicos y armónicos a lo largo de la obra.

Sinopsis morfológica

Tonalidad Em

Frases						
a	a b	a b	a b	a b	a	…
Introducción	Parte A	Parte A	Parte B	Parte B	Transición	
C1	C9	C9	C28	C28	C45	
Im	Im	Im	Im	Im	V7	

a b	a	a b	a	
Parte C	Transición	Parte C	Coda	
C49	C45	C49	C65	
I	V7	I	Im	

Descripción

Introducción Compases 1 a 8

Estructura rítmico-melódica en la escala menor armónica y menor natural, evidente en los motivos 1 y 2 del compás 2. La melodía, presenta características diatónicas y cromáticas. Su textura se construye en las voces secundarias de la bandola 2 y el tiple en paralelismos armónicos y rítmicos cuyo resultado es: Im – VIb – IIb – V7. El bajo se mantiene sobre el sonido Mi, como nota común de la estructura armónica descrita.

Es pertinente resaltar la combinación formas rítmicas ternarias y binarias en los instrumentos del formato (compases 4 y 5, figura 2, recuadro rojo). Se observa, además, la inversión interválica absoluta (intervalo y cualidad) en las bandolas 1 y 2 y el tiple (Figura 2., recuadro verde). La introducción concluye en función de dominante en sus compases 6-7 y 8.

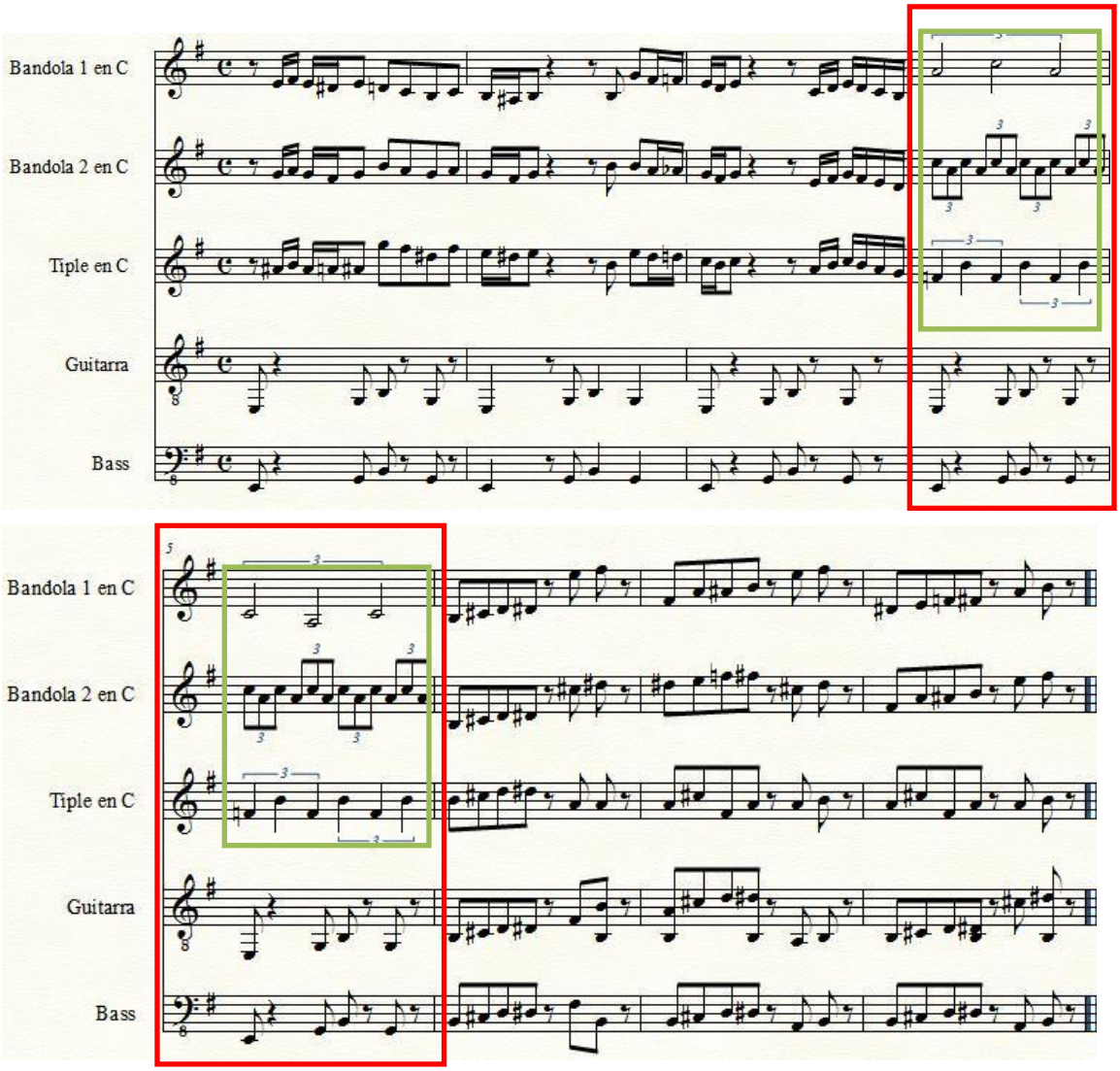


Figura 21: Inversión interválica absoluta en las bandolas (recuadro rojo) y el tiple (recuadro verde)

Parte A. Compases 9 a 26

Consta de 2 frases, la melodía en su primera parte se torna tensiva como resultado del uso de la séptima aumentada en la bandola 1, su extensión en el tiple y posterior transito melódico a la novena, En los compases 10 y 11, se propone una expansión interválica de la Bandola 2, del motivo expresado en el tiple en el mismo compás. Seguidamente, la melodía se desarrolla diatónicamente por grados conjuntos, con soporte contrapuntístico en la Bandola 2. El acompañamiento a cargo de la guitarra, el tiple y el bajo, utiliza estructuras rítmicas características de la danza y arpegios en algunos tramos.

La armonía resultante de esta primera parte es: Im – (Relación de tritono – recuadro amarillo) Vb9b– Ib7/Db – VIbm – II7 – IIb7 – Vbm – Ib7 – VI7 – V7. Ésta es una estructura armónica con mixturas modales y, adicionalmente, el uso de cromatismos armónicos y melódicos.

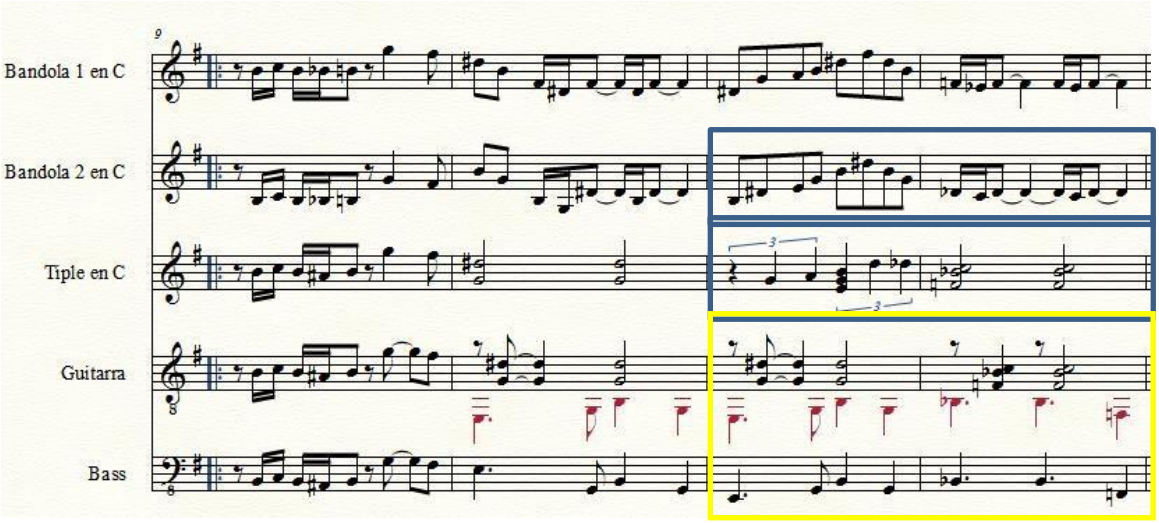


Figura 22: Relación del tritono (recuadro amarillo)

Parte B. Compases 27 a 44:

En el compás 25, el acorde de Eb7 sirve de puente al acorde de C (compás 27) en una resolución deceptiva. Este último, funge como dominante de la nueva tonalidad de esta parte, Fm.

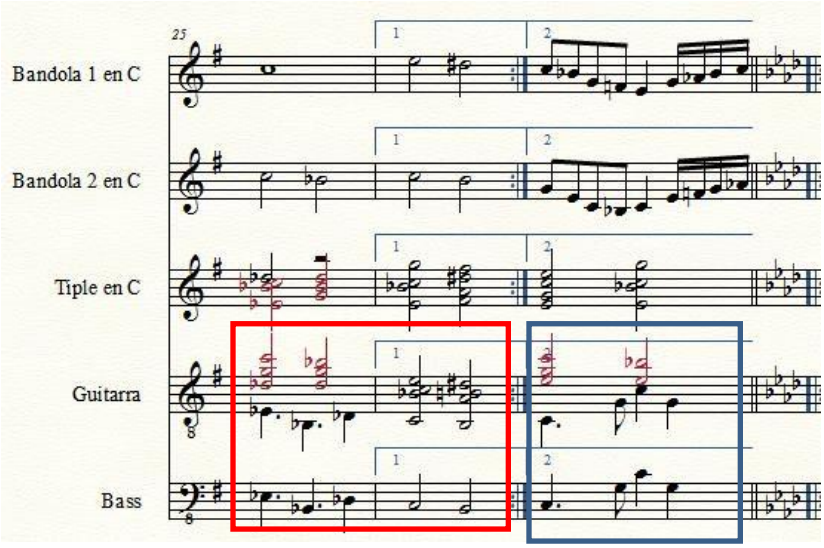


Figura 23: Puente entre los compases 25 y 27.

La melodía

En la escala menor melódica y menor natural a cargo de la bandola 1 presenta una rotación al tiple en el compás 36 y a la guitarra en el compás 40. Los contornos melódicos de esta parte son ascendentes, descendentes y ondulantes y conservan sus características iniciales en cuanto al uso de intervalos cromáticos y diatónicos.

El acompañamiento

Se produce en contrapuntos en sus voces secundarias, imitativos en la contramelodía superior (bandola 1). Asimismo, utiliza rudimentos rítmicos propios de la

danza. El compás 31, presenta a manera de contrapunto en la bandola 2 y el tiple una repetición transpuesta que adicionalmente genera tensión por los paralelismos de quintas resultantes. En los compases 41 y 42 se propone en el tiple y la guitarra, una ampliación interválica por repetición.

La estructura armónica es la siguiente: C7 – Fm - % - % - % - C/E - Ab7 – Db - Bb9b – Bb – Ebm - C7 – Fm – E - AMaj7 - Am6 -B7 - C7. La armonía de esta parte no es funcional, (por esta razón en el análisis no se utiliza cifrado romano). Esto, debido a la decisión de proponer cromatismos como soporte armónico de la melodía.

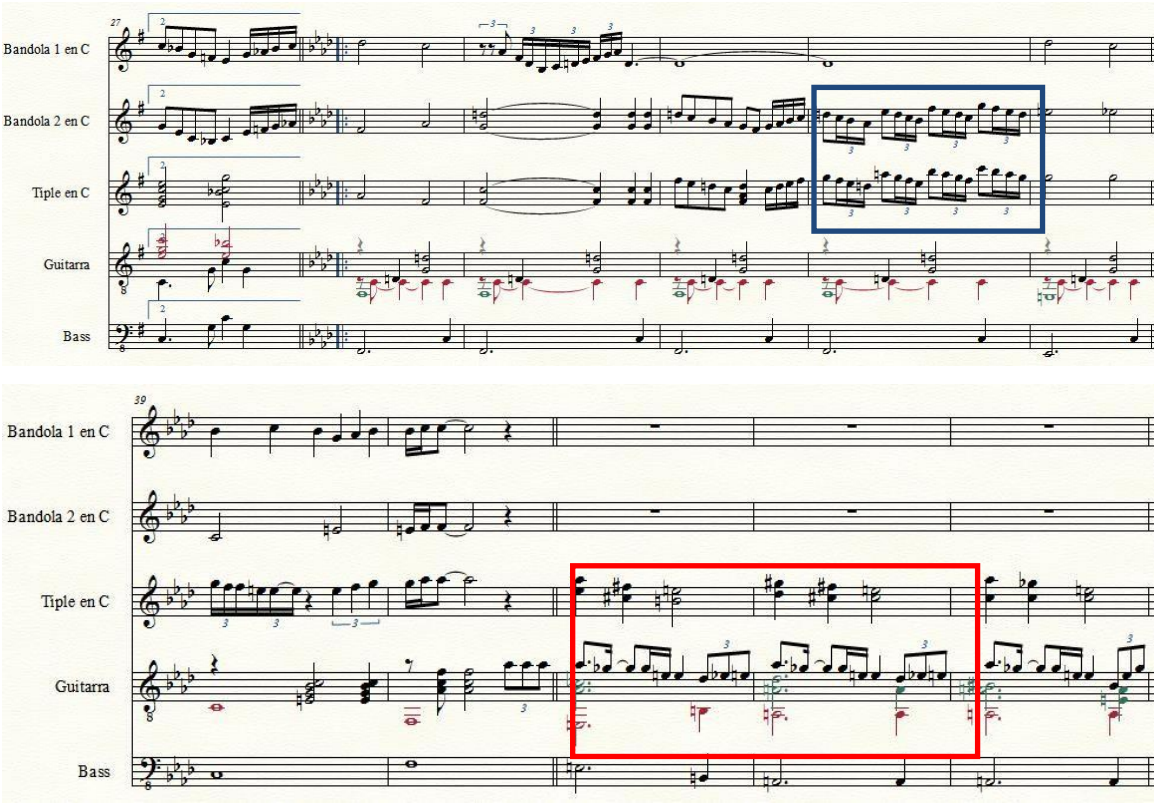


Figura 24: Estructura armónica

Parte C. Compases 45 a 64

La melodía que se desarrolla en la escala menor armónica, inicia con un unísono en los instrumentos del formato. A continuación, se presenta un paralelismo melódico de terceras entre las bandolas 1 y 2 cuyos contornos melódicos descendentes y ascendentes se desarrollan en secuencias cromáticas y diatónicas. En esta sección la armonía tampoco es funcional, Por lo que se escribe con cifrado americano: B - Bb7 - Am9 – Adim - E7 -A - F#m – C - E/b - E7 – A - F#m – F - F#dim -Gm - Dbm7 - A7 – Dm – Ddim – Cm - B7 – Bbm - A7 - B7.

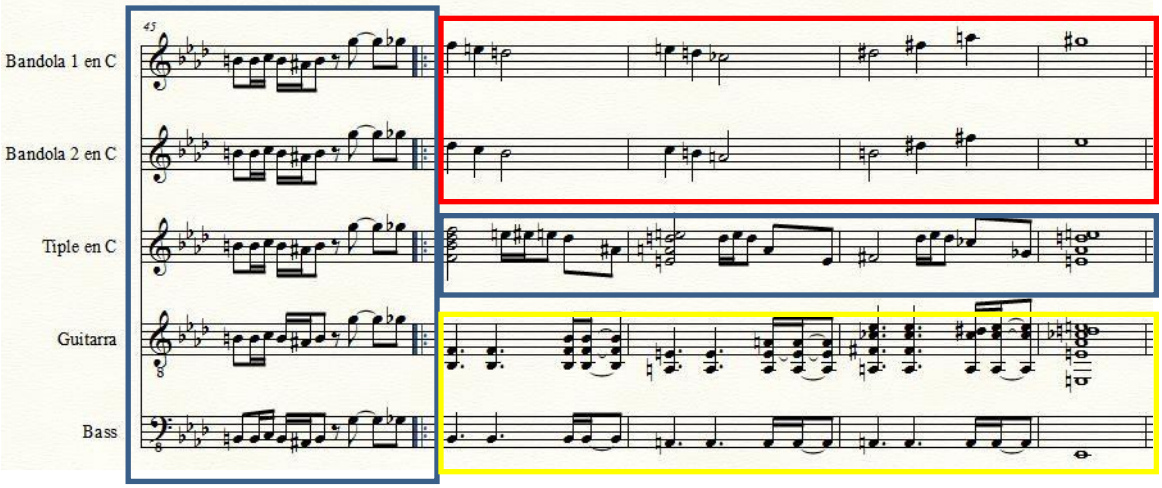


Figura 25: Contornos melódicos ascendentes y descendentes

En el compás 50, se propone una melodía en el tiple con acompañamiento de bajo y guitarra. Posteriormente en los compases 55 a 58, la textura adquiere un carácter homofónico y del compás 59 al 63, se encuentra una melodía a dos voces con acompañamiento que concluye con un unísono.

En el acompañamiento (compases 46 a 49) la primera semifrase abandona el ritmo de danza que es reemplazado por un patrón rítmico que se utiliza en ciertas baladas hispanoamericanas. El tiple asume el rol de acompañante y eventualmente propone contramelodías, a continuación, se retoma el acompañamiento con una variación de danza

en el compás 50 concretamente en el bajo y la guitarra, sobre un centro tonal transitorio en A.

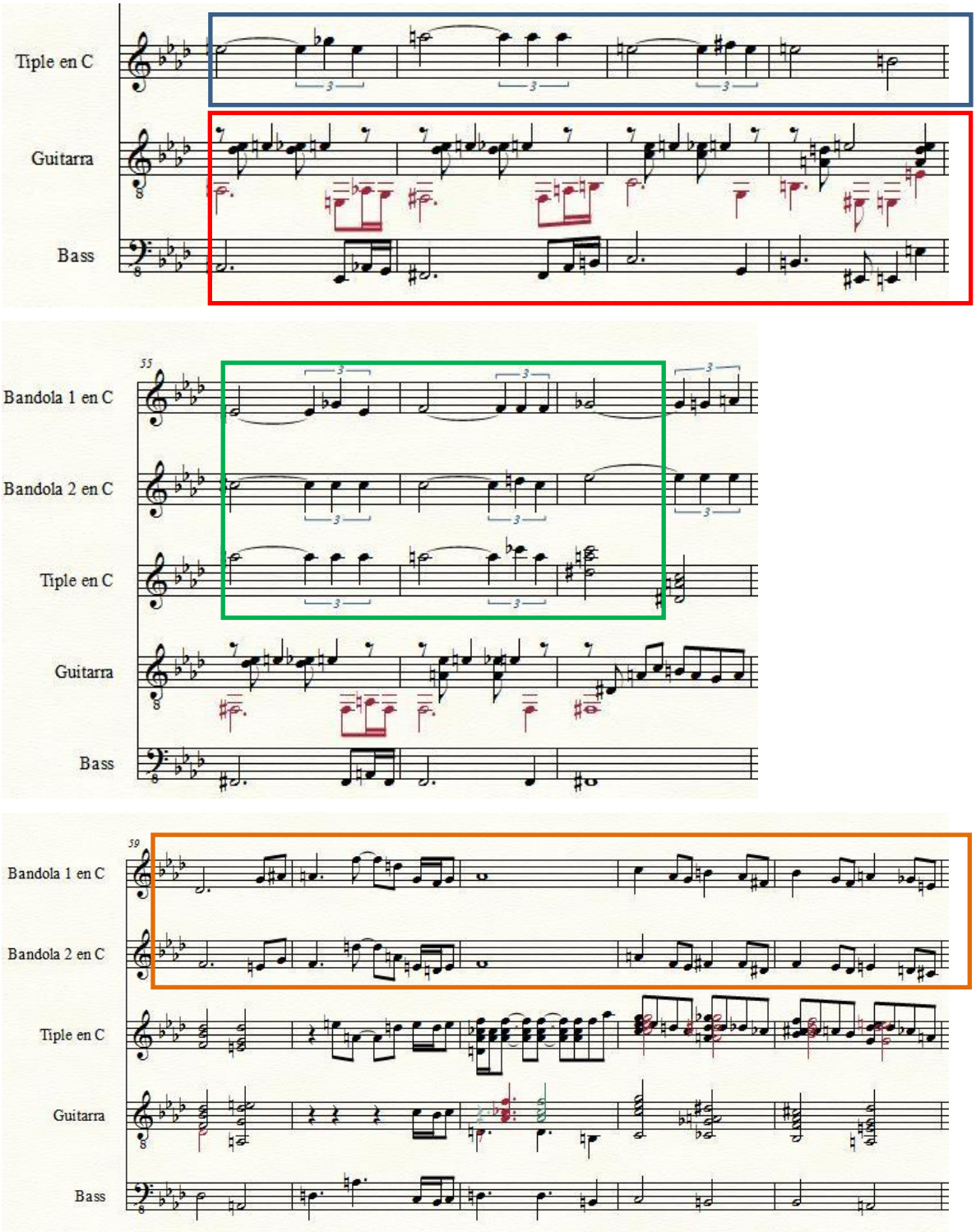


Figura 26: Melodía del tiple con acompañamiento de bajo y guitarra; textura homofónica, melodía a dos voces, cambio del patrón rítmico de la danza.

Coda. **Compases 64 a 72**

El último compás de la parte C (compás 64) marca el comienzo de la Coda, que es el equivalente a la introducción de la obra, que cómo se explicó, es una estructura rítmico-melódica en la escala menor armónica y menor natural. Su textura se construye en las voces secundarias de la Bandola 2 y el tiple en paralelismos armónicos y rítmicos cuyo resultado es: Im – VIb – IIb – V7. El Bajo se mantiene sobre el sonido mi, como nota común de la estructura armónica descrita. En síntesis, es una estructura melódica diatónica y cromática que retoma el motivo inicial del primer movimiento para concluir.

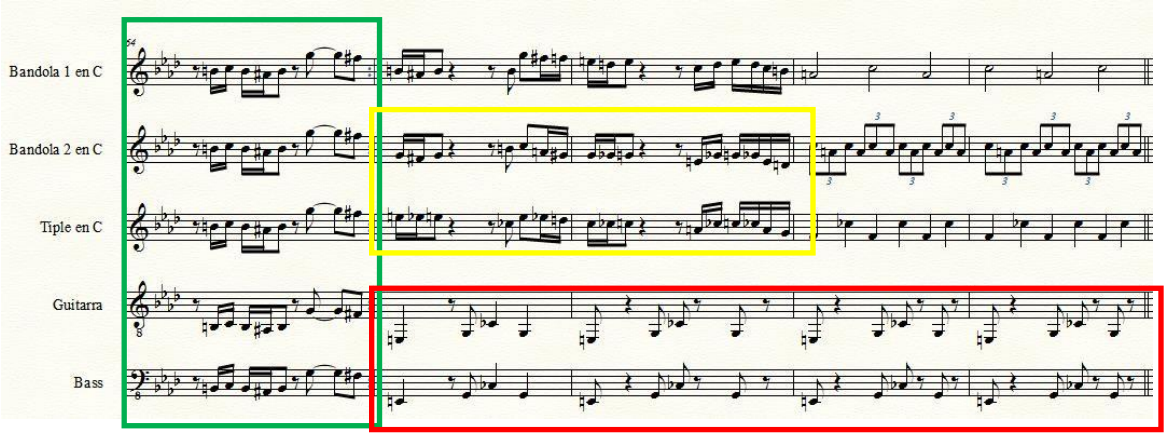


Figura 27: Inicio de la Coda, paralelismos armónico-rítmicos.

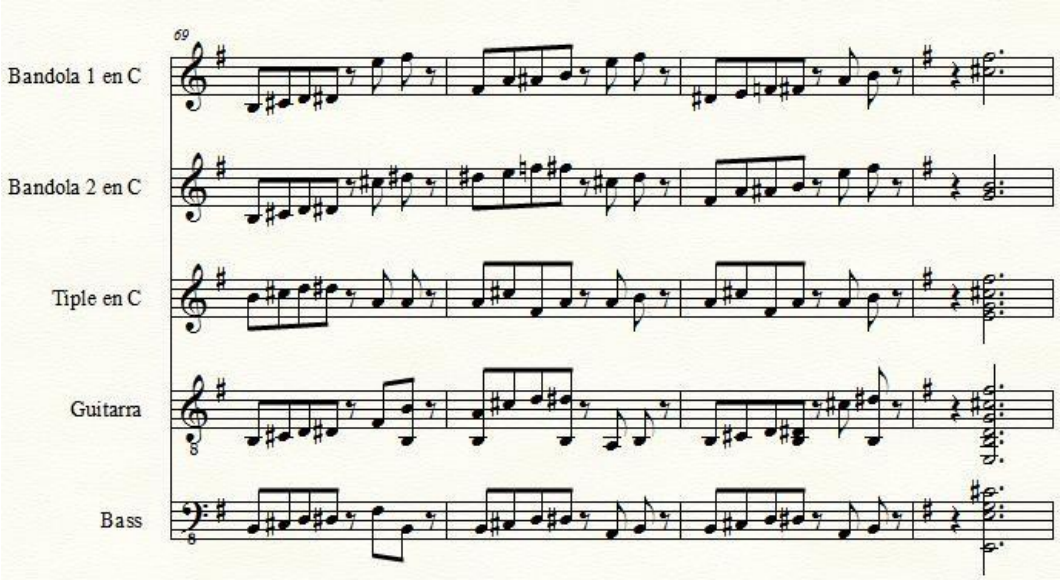
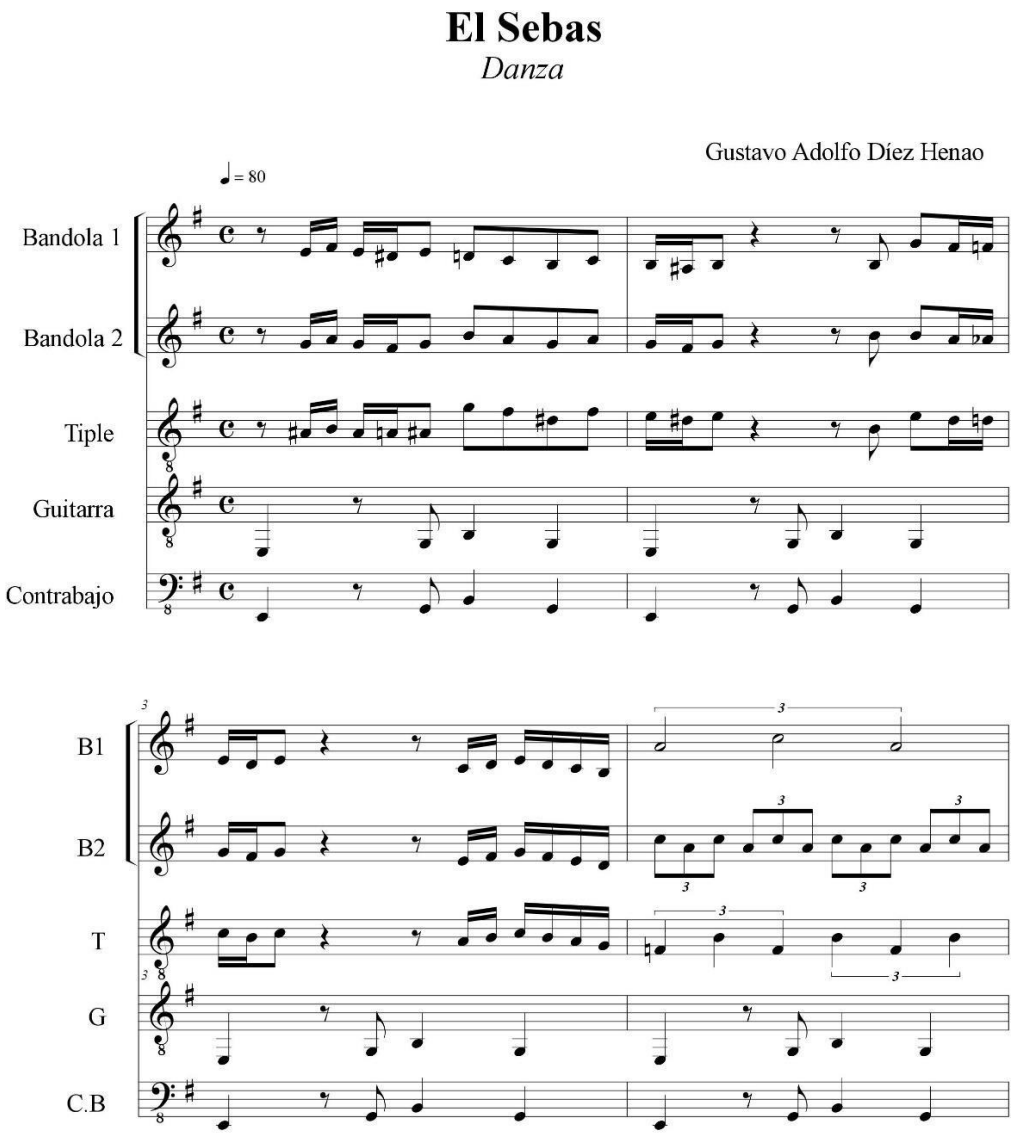


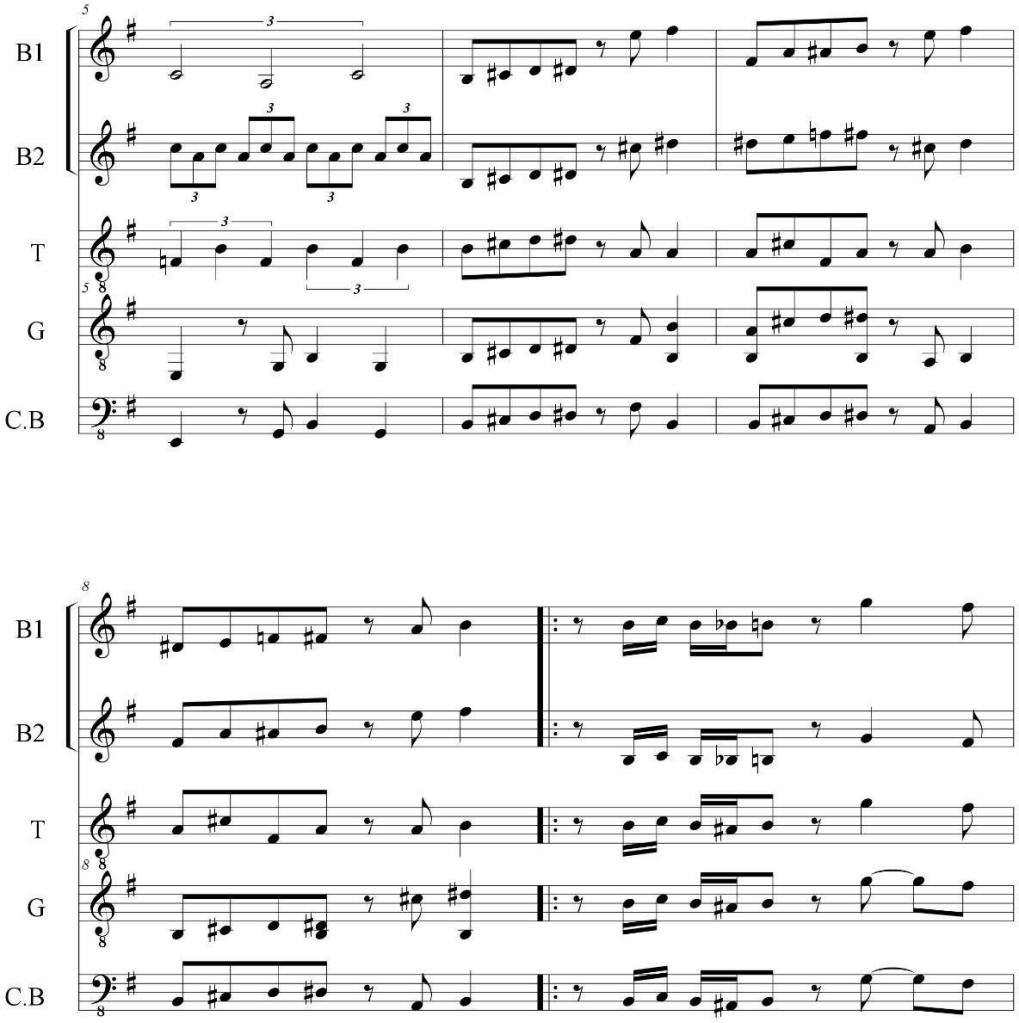
Figura 28: Estructura melódico – diatónica y cromática.

Partitura

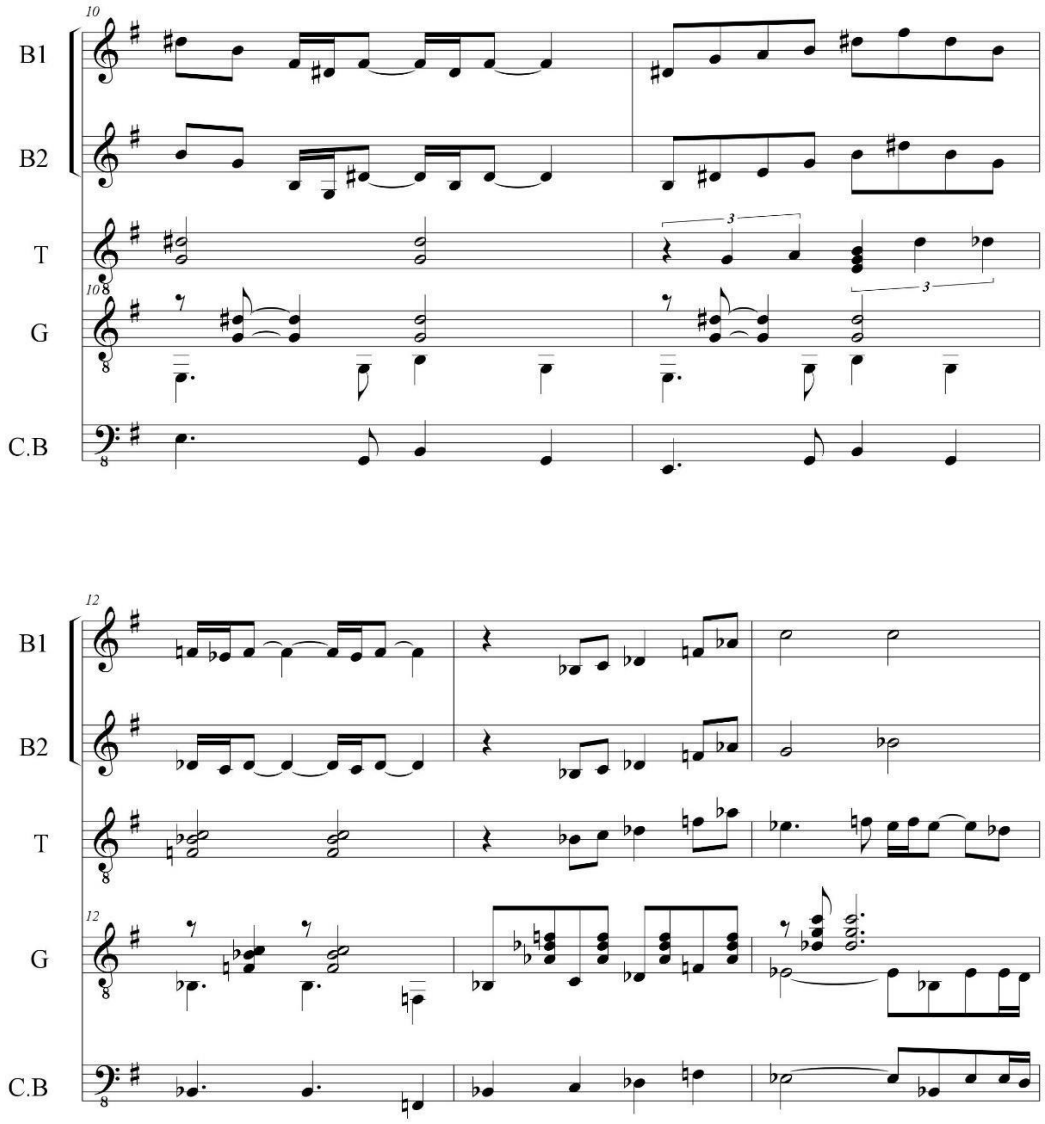
Full score



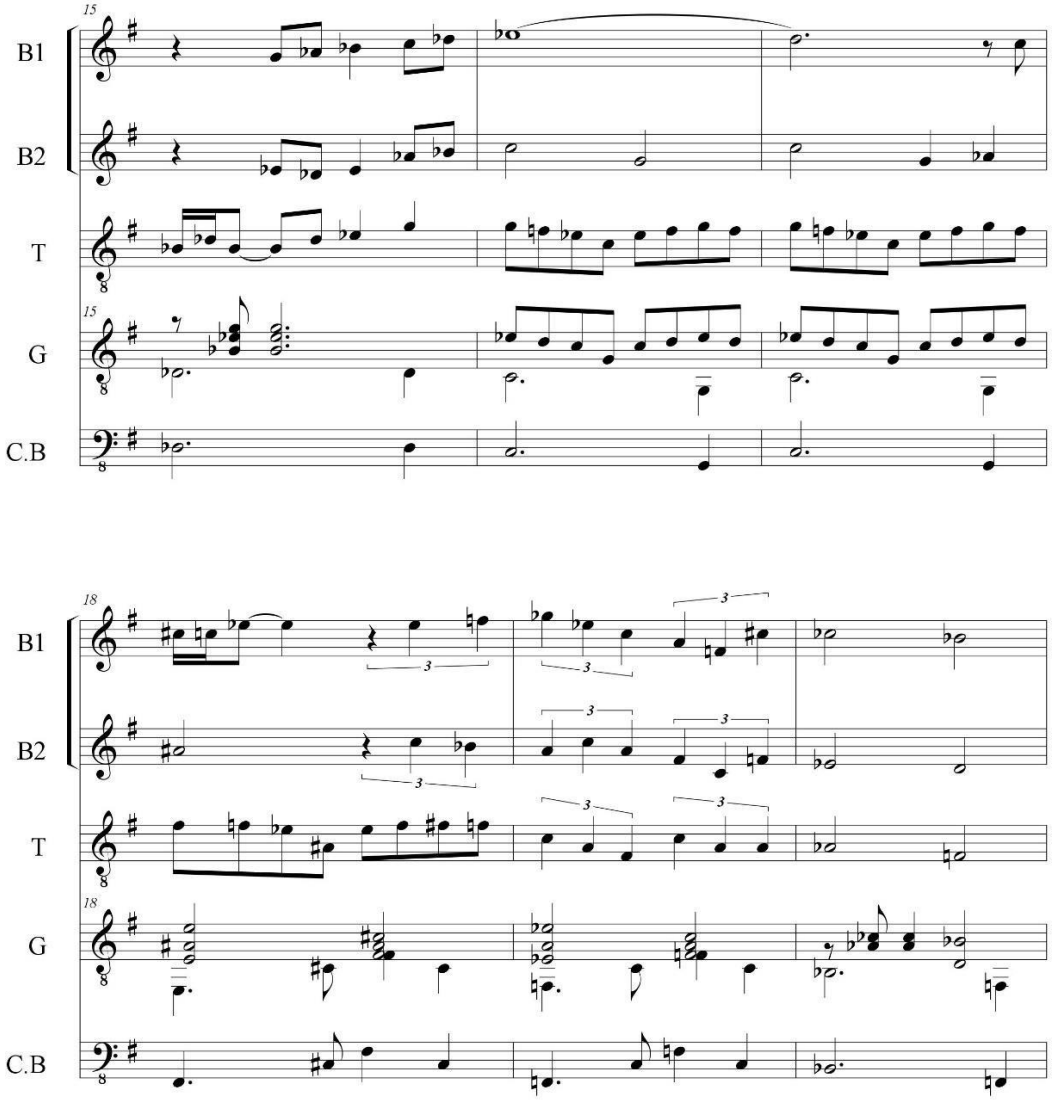
© 2019, Gustavo A. Díez



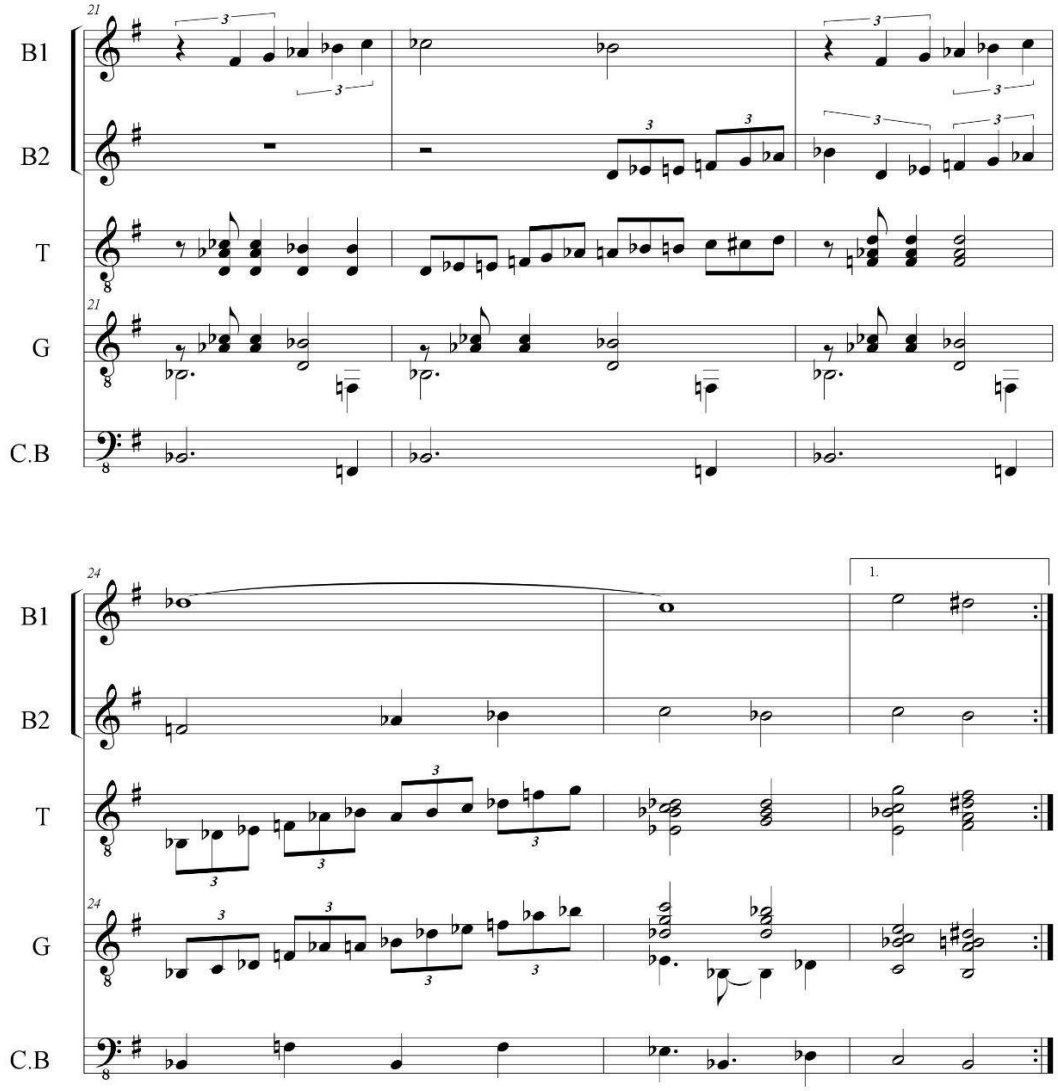
El Sebas, danza, pág. 2



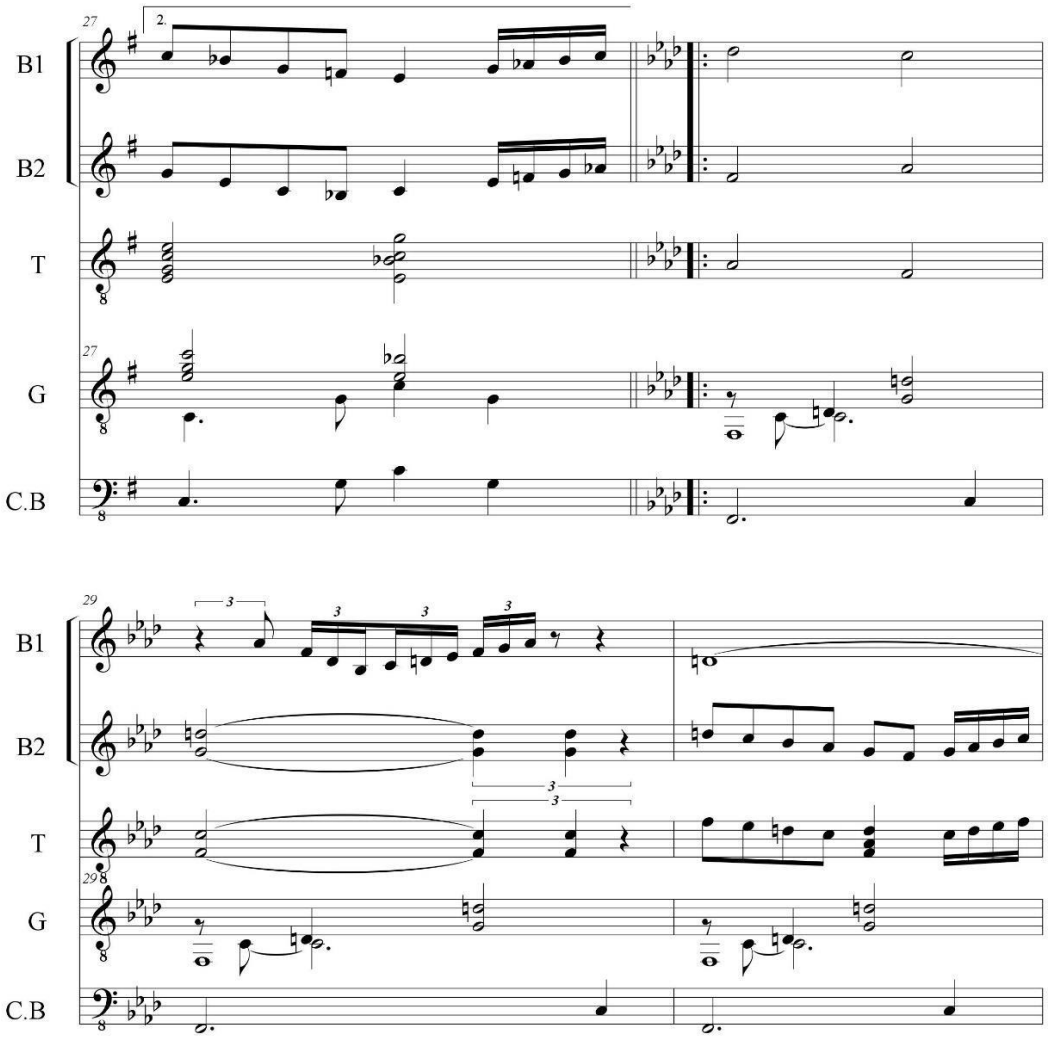
El Sebas, danza, pág. 3



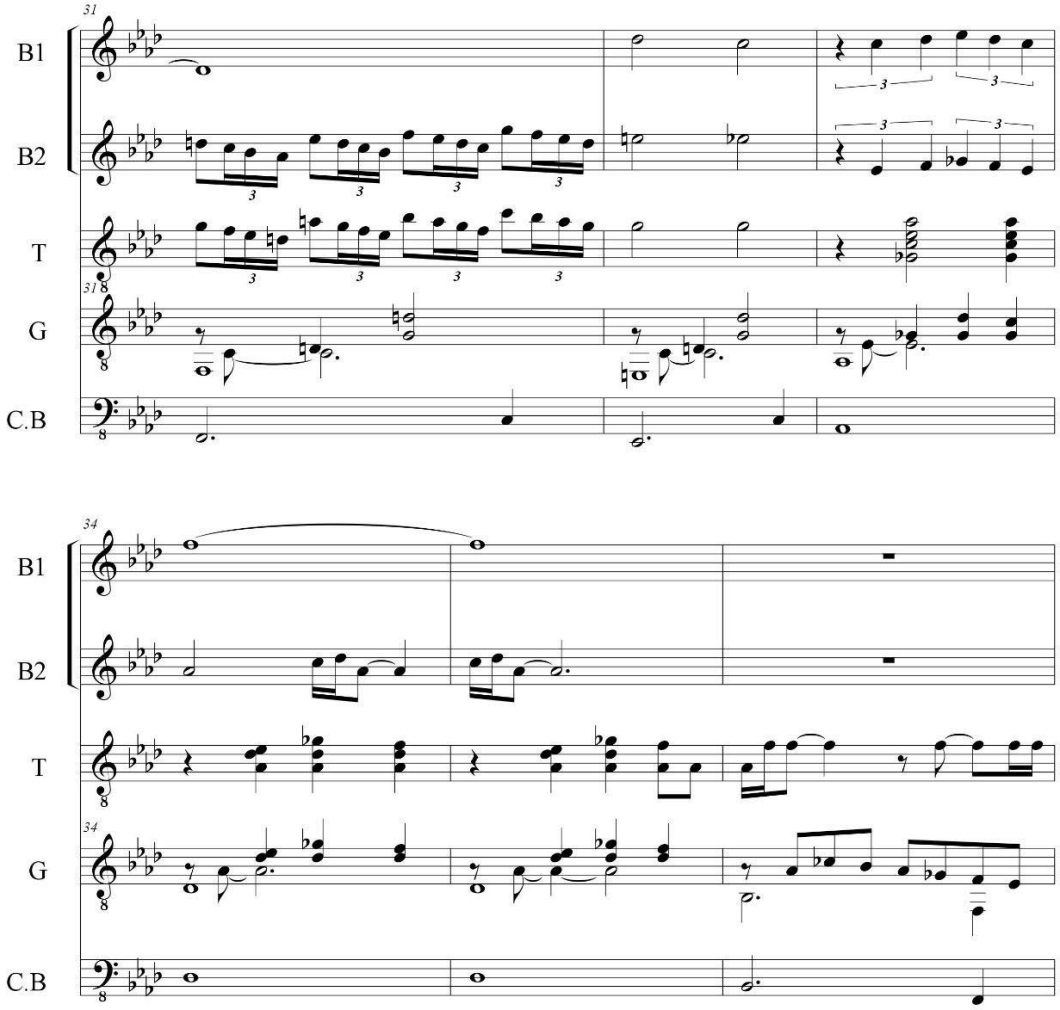
El Sebas, danza, pág. 4



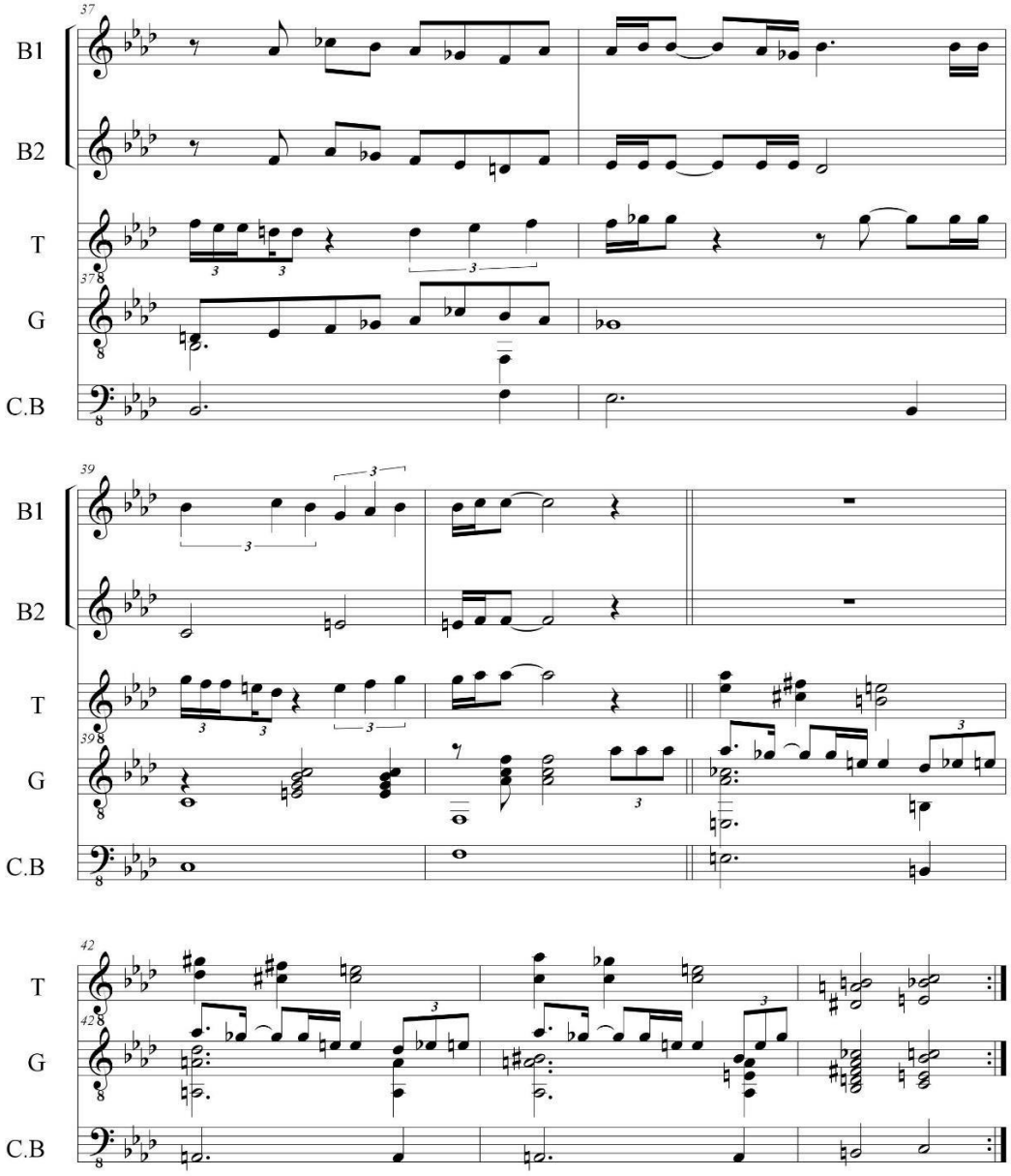
El Sebas, danza, pág. 5



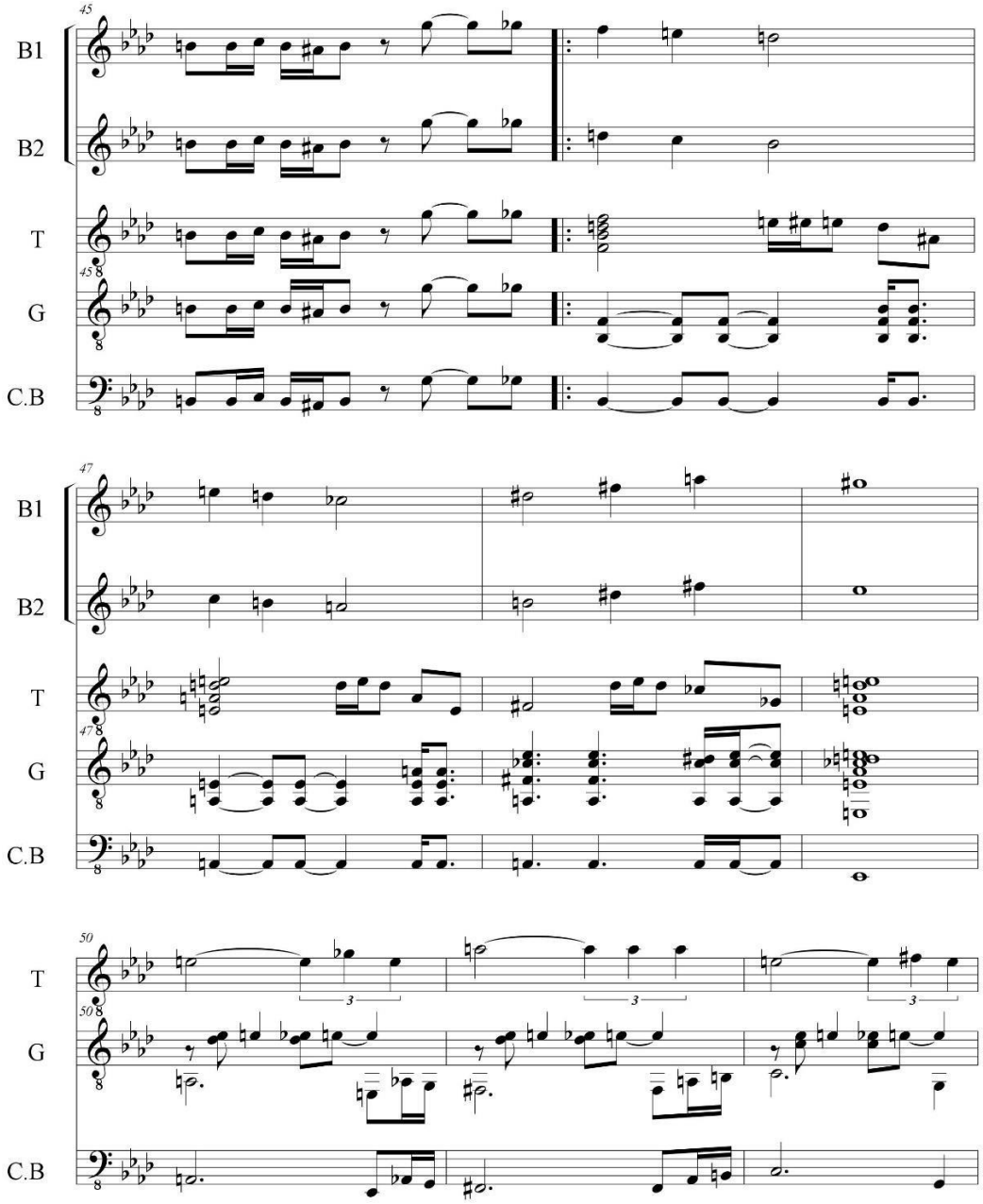
El Sebas, danza, pág. 6



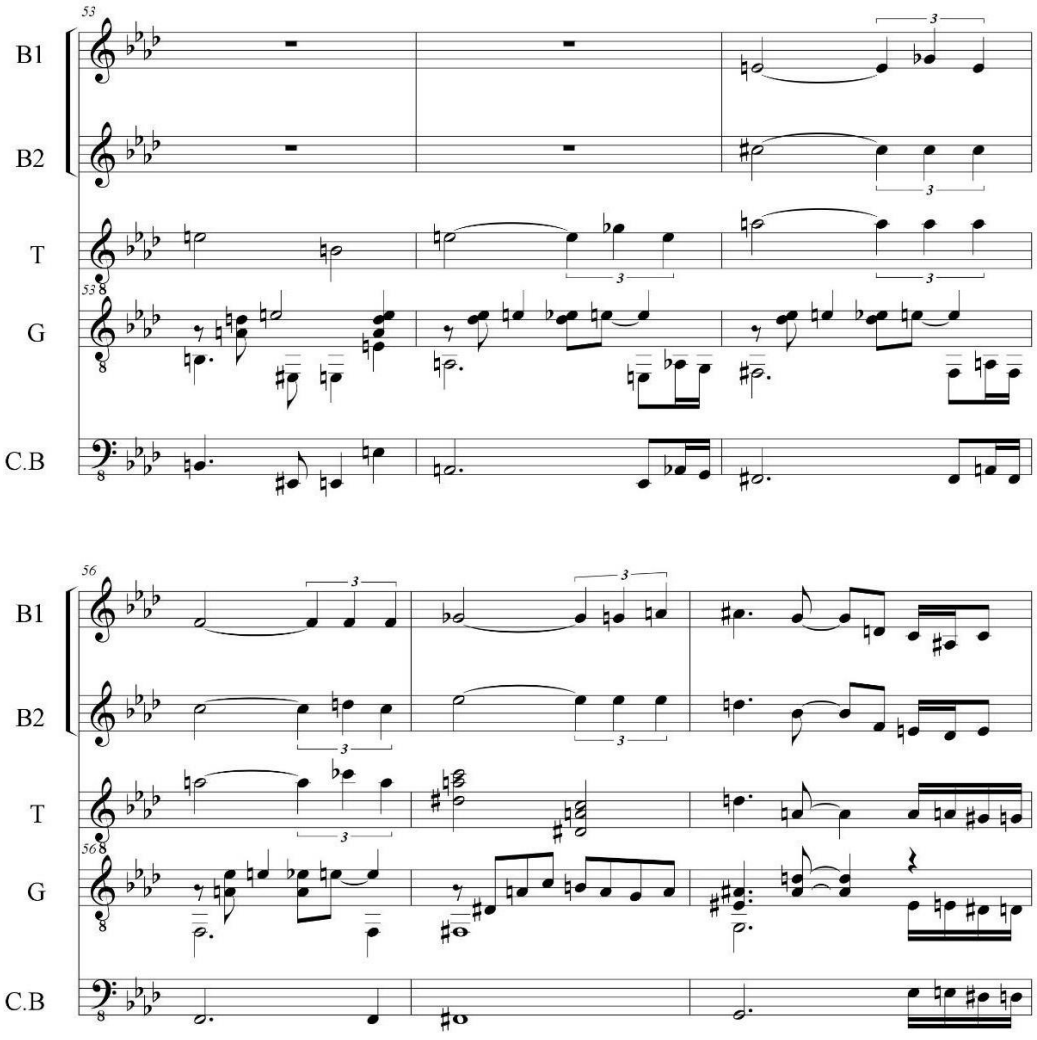
El Sebas, danza, pág. 7



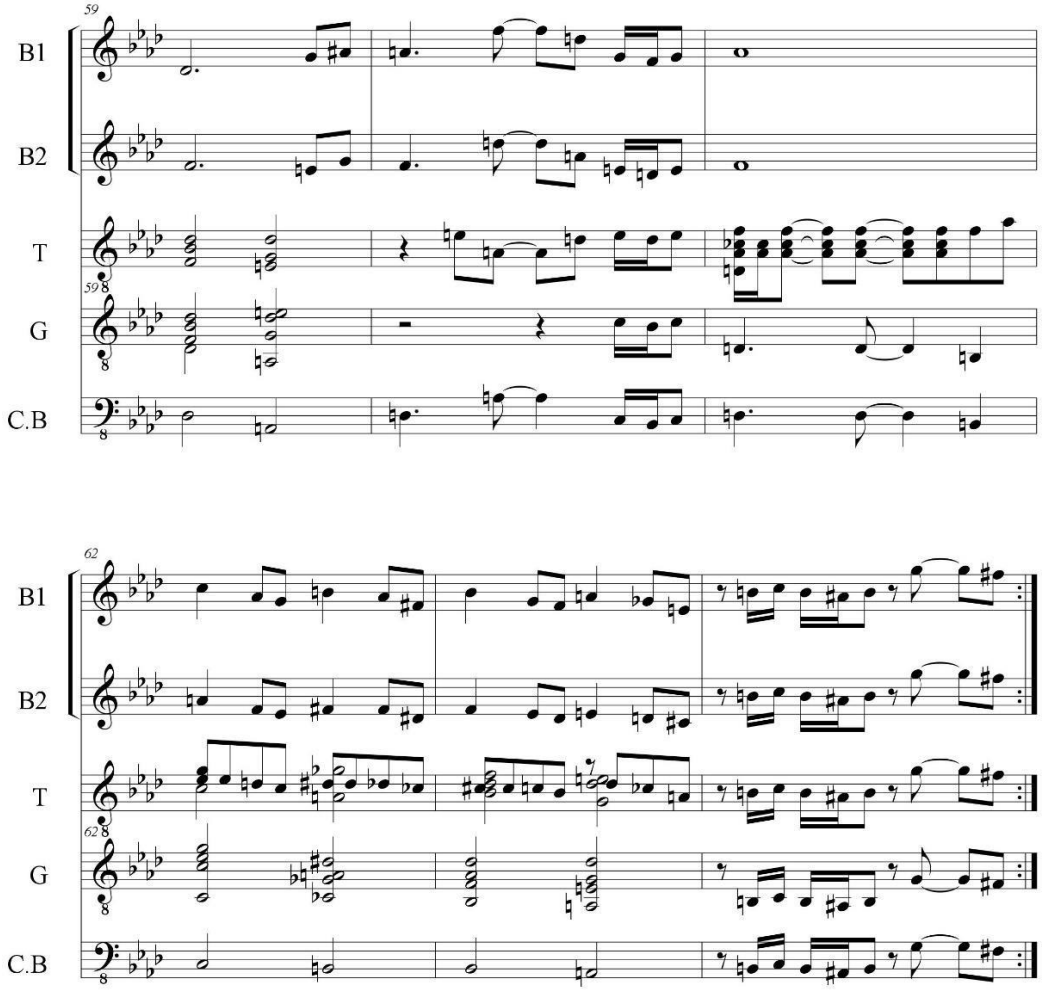
El Sebas, danza, pág. 8



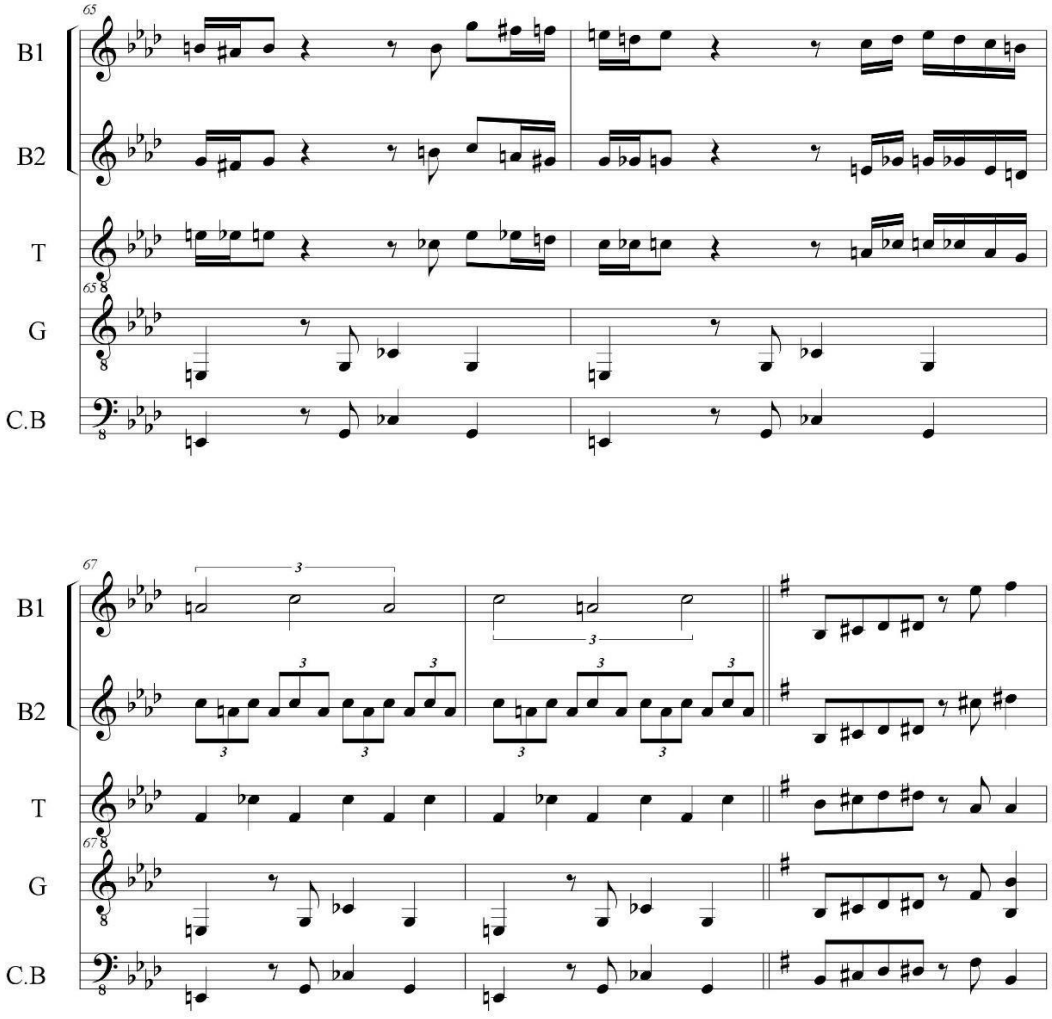
El Sebas, danza, pág. 9



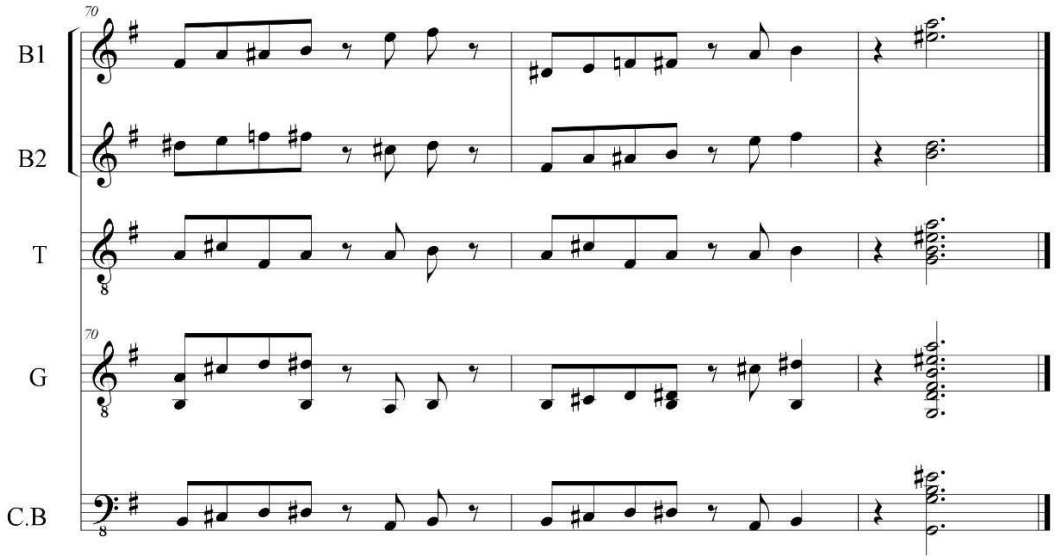
El Sebas, danza, pág. 10



El Sebas, danza, pág. 11



El Sebas, danza, pág. 12



El Sebas, danza, pág. 13

La Cachiporra

Memoria creativa y análisis

Análisis musical la cachiporra

Ficha técnica

Género - Especie	Variación de Danza - Pasillo
Formato	Orquesta de mandolinas (Mandolina 1-2,Mandola, Mandonichello) , tiple, guitarra y bajo
Tonalidad	Mi menor
Duración	9: 36 segundos
Tempo	♩ = 60 – 120 – 190 – 60 – 190 -

Contexto de la obra

La cachiporra nace en una primera versión en el año 2004 para trío instrumental, que tiene dos propósitos; el primero aportar a nuevos repertorios de música andina colombiana y el segundo, expresar el desacuerdo frente a la manera – a veces – poco objetiva en la que se califica en diferentes festivales de estas músicas en el país. En consecuencia, de lo anterior, el titulo refiere a palo con cabeza gruesa que se utiliza para golpear.

El concepto estético de la obra es modal, con uso de armonías funcionales ampliadas como soporte de una melodía con predominancia de función cromática y con un diseño técnicamente exigente para los instrumentistas, con rotaciones melódicas en los instrumentos. La cachiporra es una obra que se desarrolla por medio de variaciones en cada

una de sus partes. Aplica técnicas del minimalismo norteamericano, en tanto, hace uso reiterado y repetitivo de los mismos materiales durante el desarrollo de sus partes.

Análisis musical

Su estructura consta de una Introducción de 4 compases con repetición, una parte A donde los instrumentos se rotan la melodía en cortos fragmentos o motivos con soporte armónico de la guitarra y el bajo y eventualmente del tiple.

La parte B de la obra al igual que la anterior, se expone en ritmo variado de danza. En su primera sección la melodía está a cargo de la mandolina 1 y se rota en su sección segunda al mandonichello. Posteriormente, la melodía se traslada a la mandolina 1 y en una tercera sección toma elementos ritmo melódicos de la parte A con acompañamiento en ritmo de *fox* y con algunas variaciones rítmicas en la melodía.

La sección utiliza como conclusión, que a la vez sirve de transición a la parte C primera semifrase de la parte B (compases 42 – 48) en los compases 127 a 133. A continuación, en el compás 134 se da inicio a una parte C (compás 134) que en su primera sección es binaria y posteriormente se vuelve ternaria, y consiste en una evocación sonora de la de la cachiporra que inicia con una introducción en el compás 180 y se desarrolla como parte D cuyo desarrollo se detallará más adelante.

Sinopsis morfológica:

Tonalidad: Mi menor

Frases a	a' a b c a' b' c' d e	a b c d e f g h i j	…
Introducción C1 Im	Parte A C6 Im	Parte B C41 Im	…

a b c d e f	a b c	a b c d e f f' g h i h' i' j k	a
Parte C C135 Im	Introducción C 180 Im	Parte D 196 Im	Coda C 317 I

Descripcion

Introducción compás 1 -4

Semifrase cromática con repetición a cargo del mandonichello con acompañamiento en unísono de la guitarra y el bajo sobre mi menor con 5 disminuida y agregación de sexta.

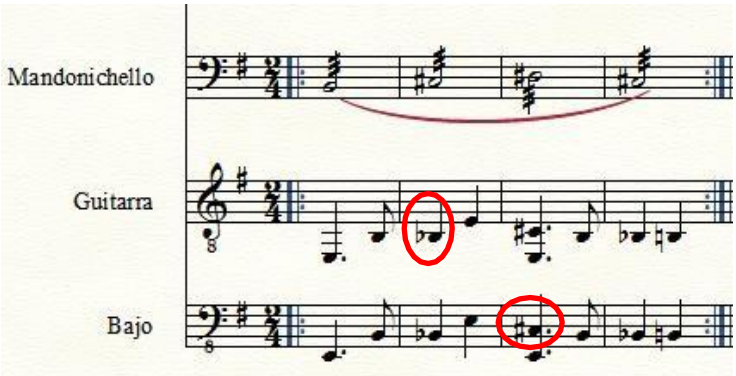


Figura 29. Semifrase cromática

Parte A compases 6 - 41

En su primera parte (compás 7 al 25) la melodía se rota en motivos melódicos por diferentes instrumentos a manera de escapada o elisión como se describe a continuación: mandolina 2, mandola, mandolina 1, y mandolina 2, 1.

El rol melódico del mandonichello cambia a soporte armónico que utiliza un contrapunto diatónico a manera de pedal, para dar paso a una melodía construida sobre la escala menor melódica y cuyos motivos y semifrases se rotan en la mandolina 1-2 y la mandola. Se generan contrapuntos en las voces superiores e inferiores con estructuras rítmicas binarias y ternarias. El acompañamiento consta de un soporte ritmo armónico cíclico en el tiple sobre mi menor y Fa7 con apoyo de la guitarra y el bajo en un unísono que refrenda dicha armonía y se complementa con el uso de apoyaturas cromáticas en los bajos.

Seguidamente y a partir del compás 22 la melodía se compone de disonancias y consonancias con sus respectivas resoluciones y cromatismo para llegar a una nota real. La mandolina 2 desarrolla un contrapunto con un concepto muy similar. El acompañamiento en la mandola y el tiple se vale de notas de adorno en seisillos, su textura

es por cuartas. La guitarra y el bajo conservan las mismas características anteriores con agregación de acordes en la guitarra.

El mandonichello utiliza una línea melódica basada en las notas del acorde hasta el compás 26 donde es protagonista melódico, con el mismo soporte armónico anterior en el acompañamiento. La Mandola utiliza estructuras motívicas de la cachiporra en forma binaria (compases 34 a 41)

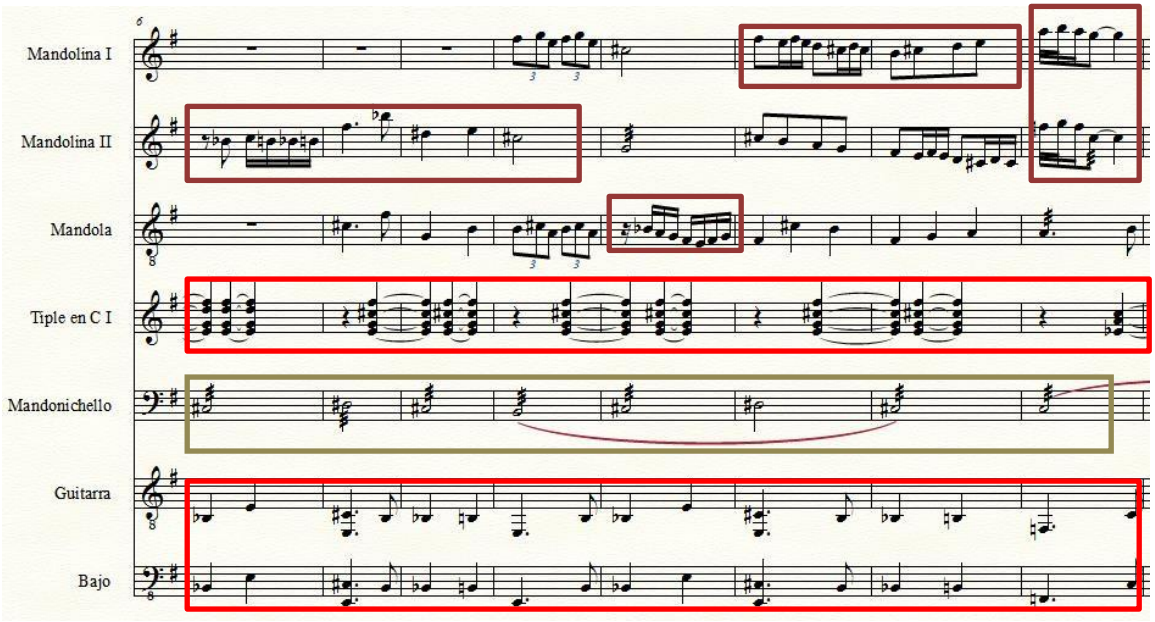


Figura 30. Línea melódica basada en las notas del acorde, ejecutado por el mandonichello

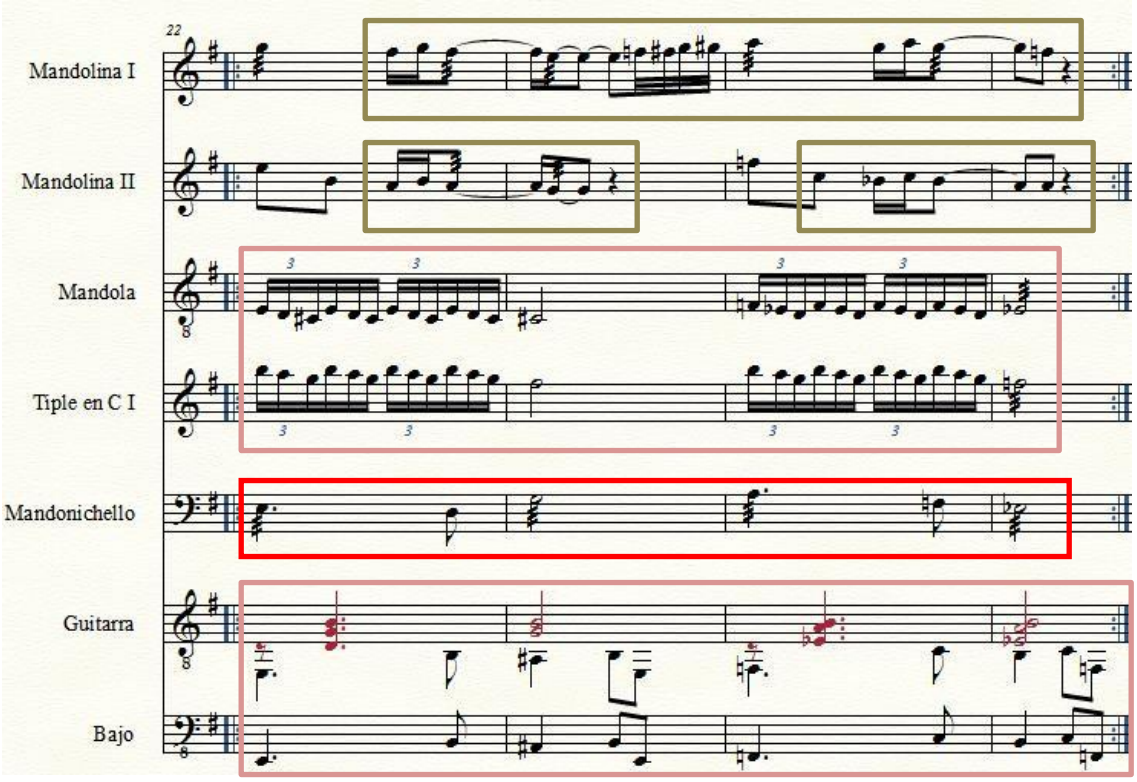


Figura 31. Soporte armónico.

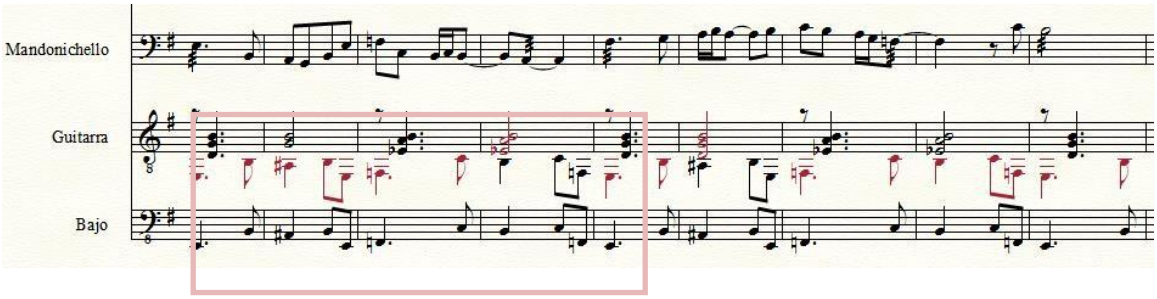


Figura 32. Acompañamiento

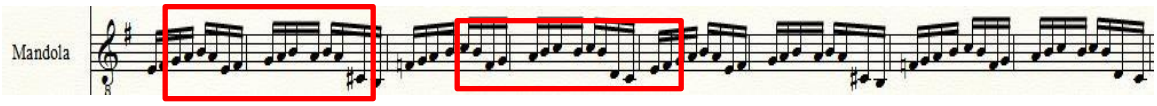


Figura 33. Estructuras motívicas en forma binaria.

Parte B compases 41 – 134

Se inicia el desarrollo de un nuevo tema que inicia con una melodía en Mi menor melódica que en su primera parte, está a cargo de la mandolina 1 hasta el compás 65 y sus características son el producto de las mismas técnicas utilizadas en las obras anteriores: carácter diatónico cromático, consonancias y disonancias con uso de contrapunto de primera y segunda especie (Figura 33). La armonía utiliza centros tonales móviles con una variación rítmica de danza como patrón de acompañamiento que posteriormente aplica mediante recursos escalísticos y arpegios hasta el compás 64 en las voces de la mandola, el tiple y el mandonichello (Figura 34).

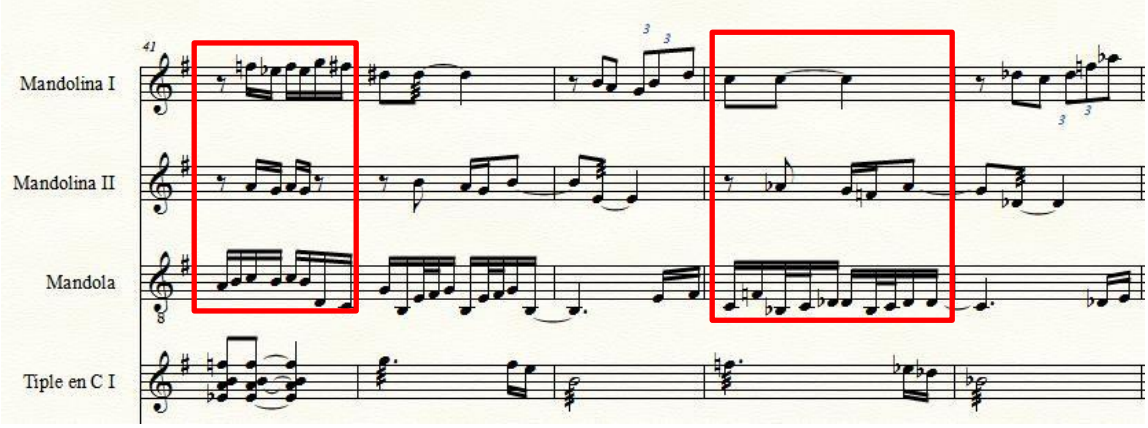


Figura 34. Carácter diatónico cromático, consonancias y disonancias

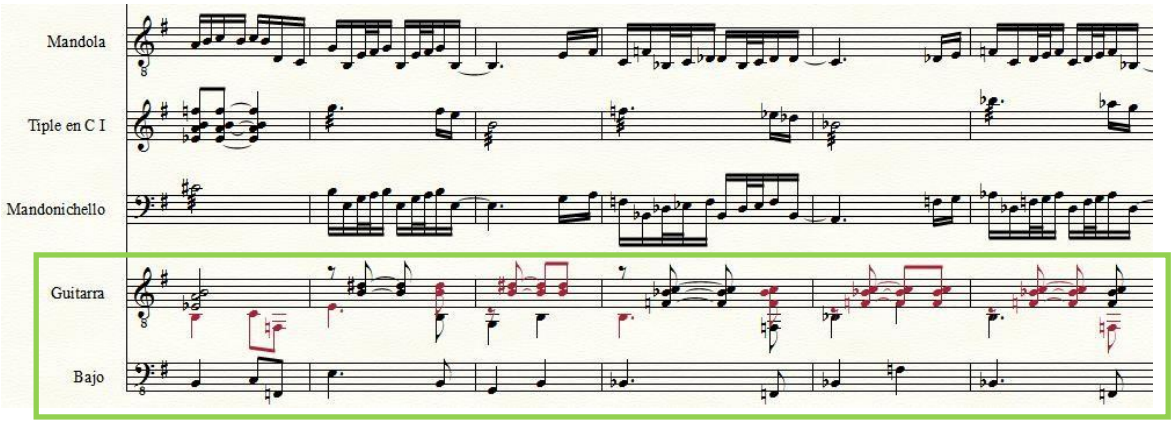


Figura 35. Centros tonales móviles

La sección siguiente a cargo del mandonichello - La melodía compases 66 – 74 – con notas cortas de adorno en las mandolinas 1 y 2, arpegios en el tiple y acompañamiento de balada en la guitarra y el bajo con los mismos parámetros armónicos.

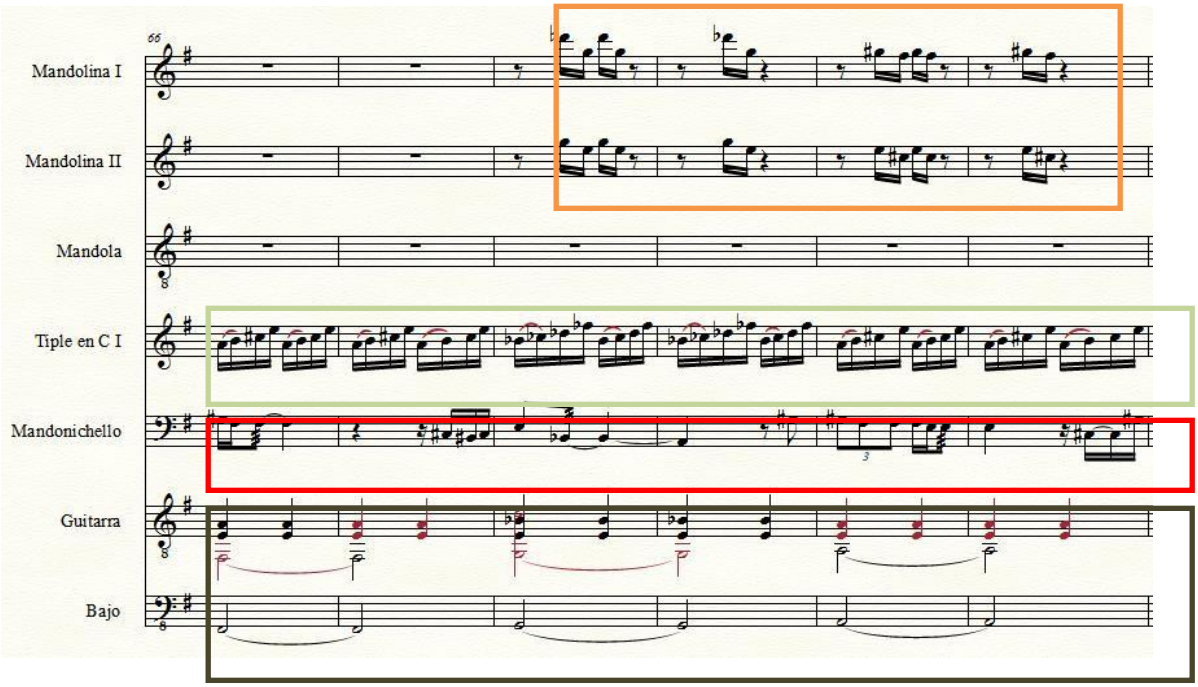


Figura 35. Notas de adorno, arpegios y acompañamiento

Seguidamente en los compases 77- 110 y luego de una corta introducción (compases 77-80) en ritmo de balada, los arpegios se trasladan a la guitarra y la melodía a las Mandolinas 1 y 2 en contrapunto de 1 especie y factor interválico de cuartas y posteriormente contrapuntos consonantes de 2 especie al término del cual (compás 96), la melodía queda a cargo de la mandolina 1 hasta el compás 110, en tanto el acompañamiento es en ritmo de balada en los restantes instrumentos del formato en homofonías de negras y corcheas con soporte de blancas en el bajo. La mandola utiliza un contrapunto diatónico – cromático a manera de pedal.

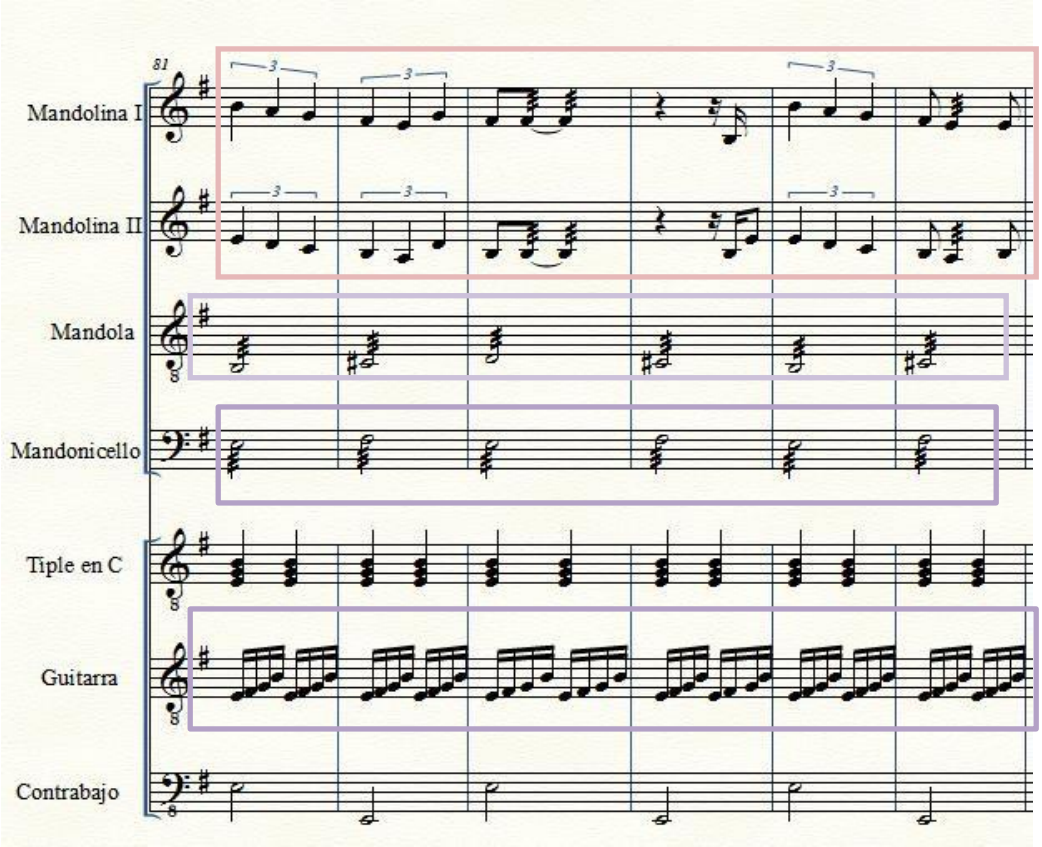


Figura 36. Arpegios y contrapunto

A partir del compás 110 y hasta el 125 se presenta dos variaciones de la parte A concretamente los compases 50 a 65. Estas variaciones, consisten en cambios de tonalidad, patrón de acompañamiento y texturas.

Paralelo

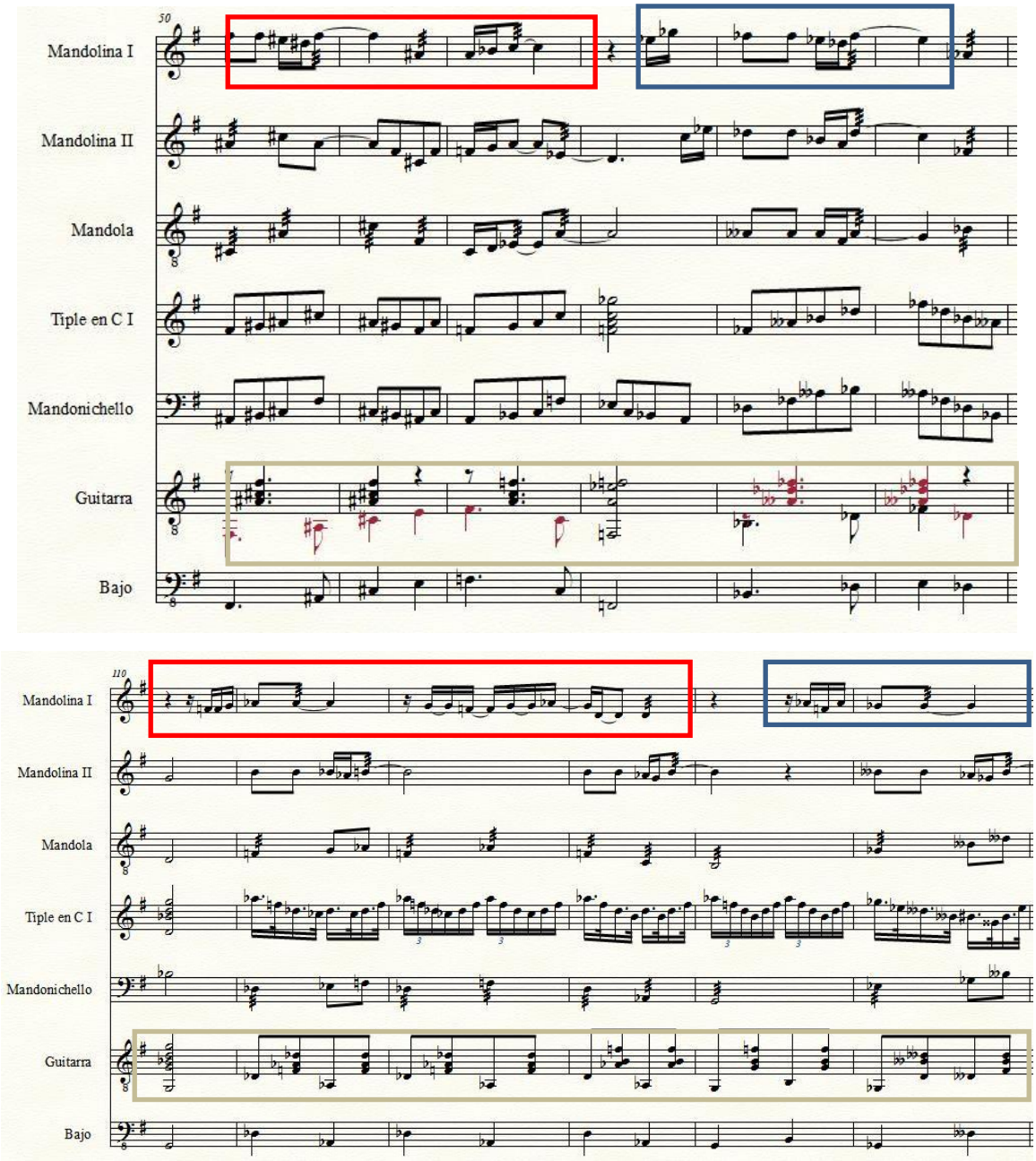


Figura 37. Cambios de tonalidad.

Finalmente, y a manera de conclusión, de esta parte C, en los compases 127 a 133 utiliza la misma frase melódica de los compases 42 a 48 sin cambios en sus voces internas ni acompañamiento tal como se ilustra en el paralelo (Figura 38)

Paralelo

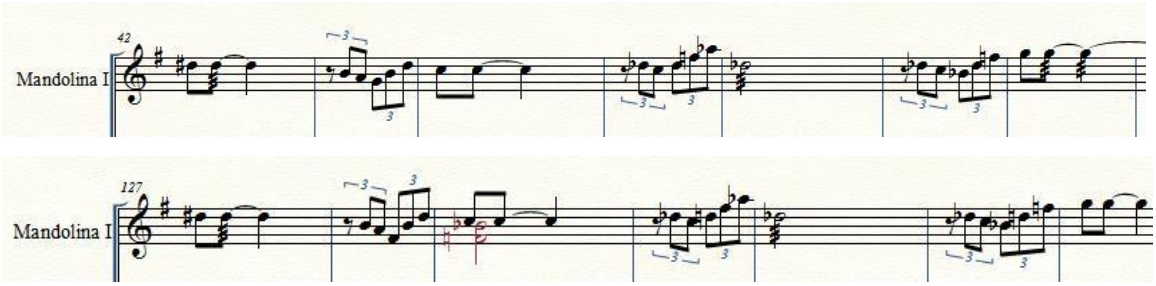


Figura 38. Cambios de voces internas en la frase melódica

Parte C. Compases 135 - 179:

Del compás 135 al 159 se presenta una homofonía en el acompañamiento concretamente en el tiple, la guitarra y el bajo a manera de pedal en factor interválico de 5 y 5 dim. Sobre Mi menor. En tanto la melodía propone improvisaciones sobre dicha tonalidad con uso de consonancias y disonancias que agregan tensión, estas se presentan en octavas, en paralelismos de tercera y de quintas a cargo de la mandola y el mandonichello. Las mandolinas 1 y 2 y la mandola participan con notas de adorno e imitación motívica del bolero de Ravel en los compases 149 a 153 (Figura 40).

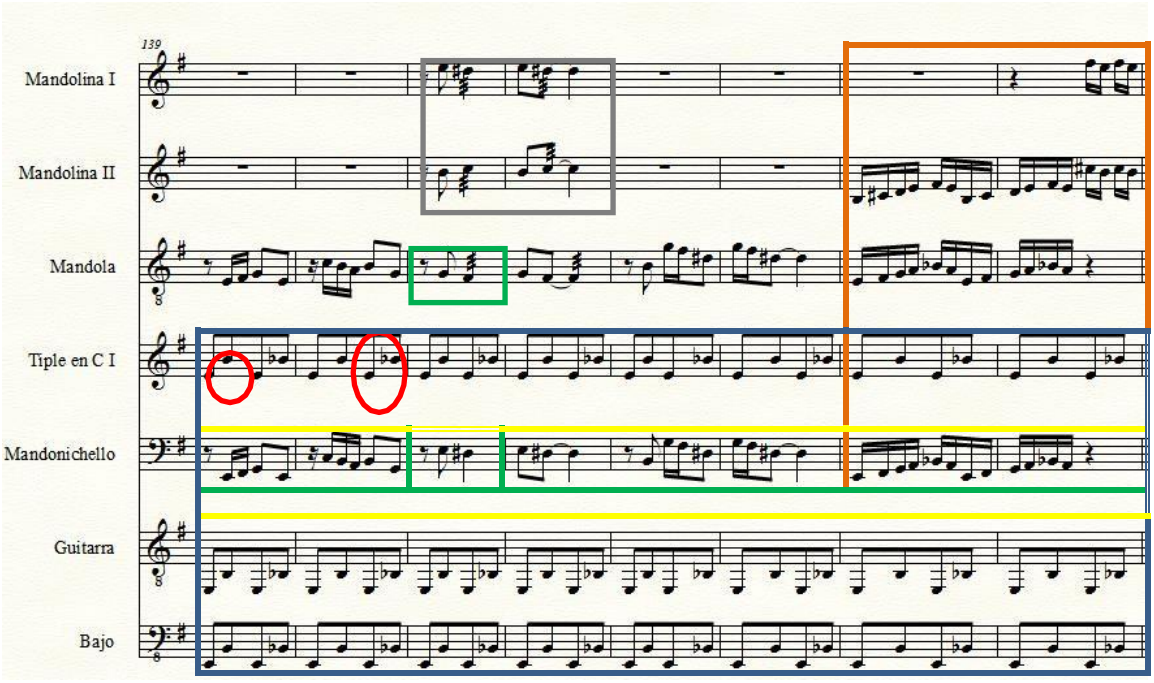


Figura 39. Homofonía de acompañamiento

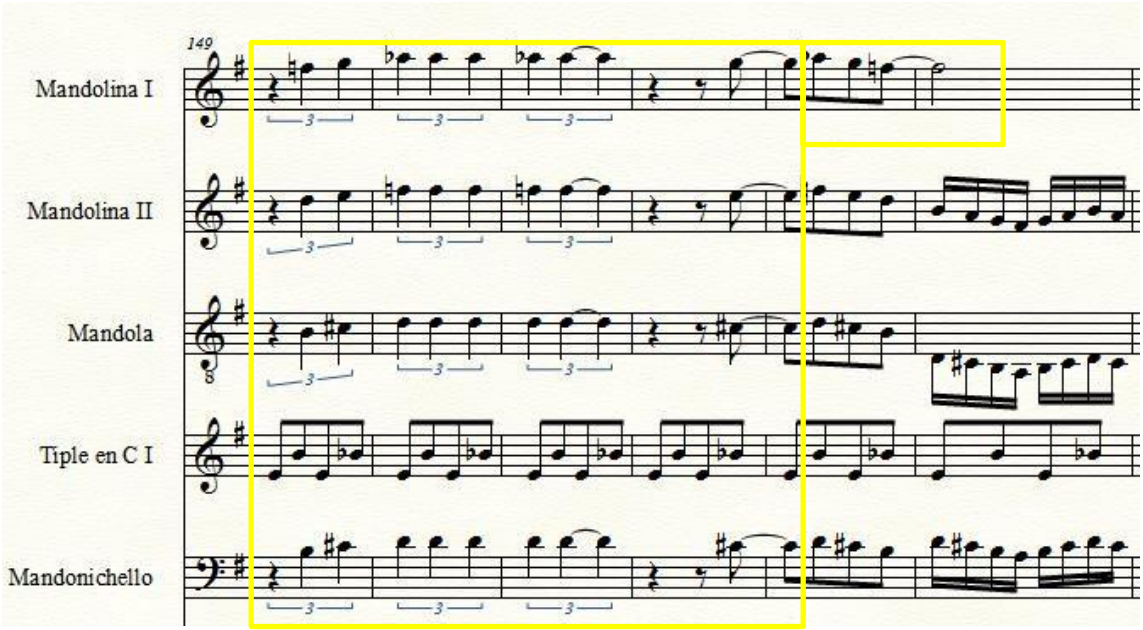


Figura 40. Adorno e imitación motívica del Bolero de Ravel

Introducción compases 180 a 195:

Consta de 2 frases con motivos repetidos, la melodía se desarrolla en el mandonichello y está octavada en el bajo, esta se forma con factores intervalicos consonantes y disonantes sobre mi menor con uso de hemiolas. El tiple refuerza el soporte armónico con acordes sobre Mmi menor. Las mandolinas con sus notas de adorno agregan tensión con el uso de 9ª, 7ª, 5ª disminuidas y 4ª que fungen como notas de acercamiento cromático a otras notas del acorde.

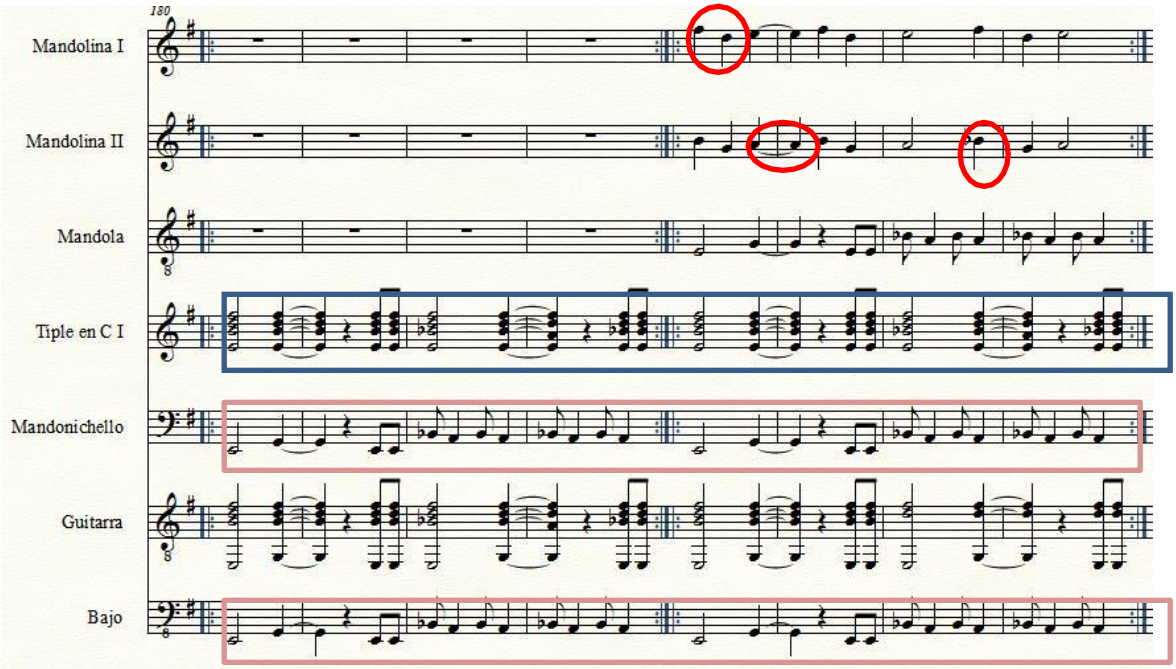


Figura 41. Frases, motivos, octavas, disonancias y hemiolas.

A continuación, en los compases 188 a 195 se plantea una estructura motívica que es una variación rítmico-melódica de los compases 180 y 181 que se presenta como aumentación rítmica en el bajo y la guitarra, la misma que se replica a manera de imitación y en por grados conjuntos a la totalidad de los instrumentos del formato hasta llegar a un *tutti* como antesala a la parte D. En tanto se desarrolla esta secuencia, las características texturales se mantienen.

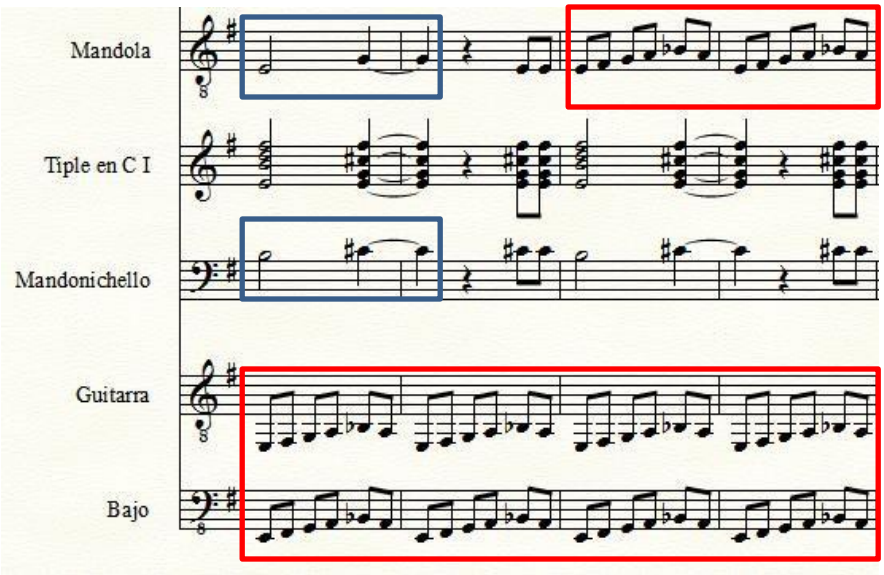


Figura 42. Estructura motívica y variación rítmico-melódica

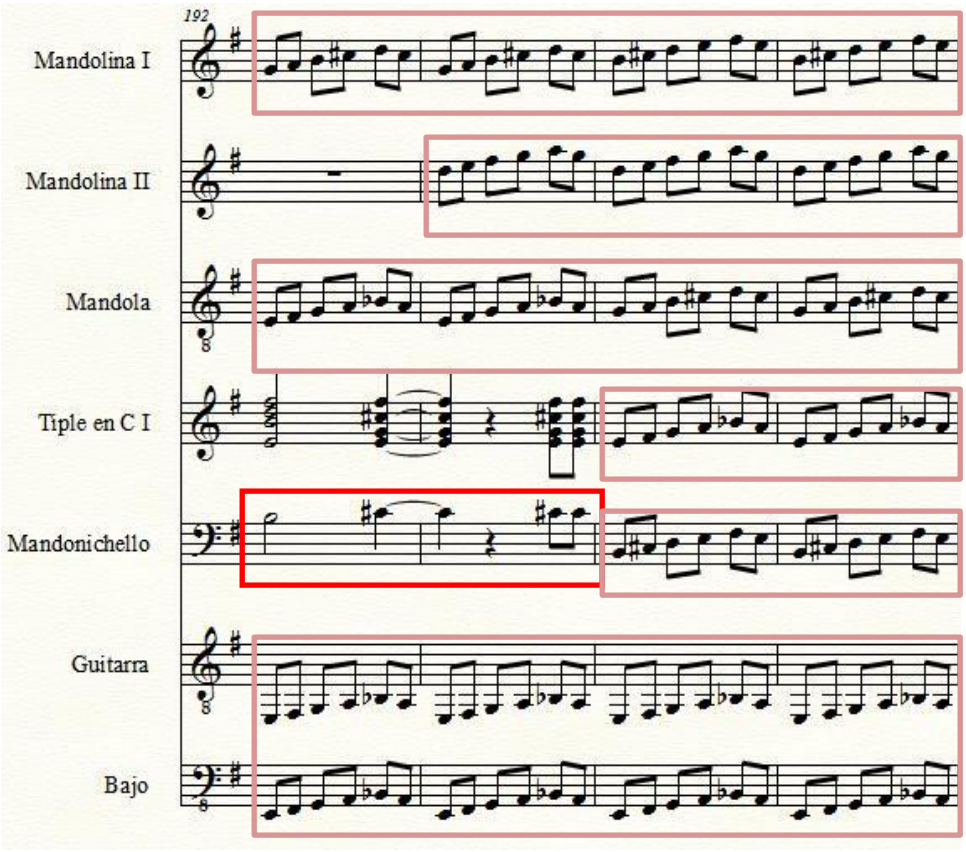


Figura 43. Imitación para llegar al Tutti

Parte D. Compases 196- 316

La melodía se desarrolla en la escala menor armónica y menor melódica, con el uso de cromatismos y mixturas modales, a diferencia de los contrapuntos en las voces secundarias que presentan diferentes modos, configurando una poli-modalidad (uso contrapuntístico de varias escalas) como se detalla a continuación: compases 196- 101; menor melódica mandolina 1, compases 196- 101; menor armónica mandolina 2, compases 196- 198; menor natural mandola. (Figura 44)

Menor melódica

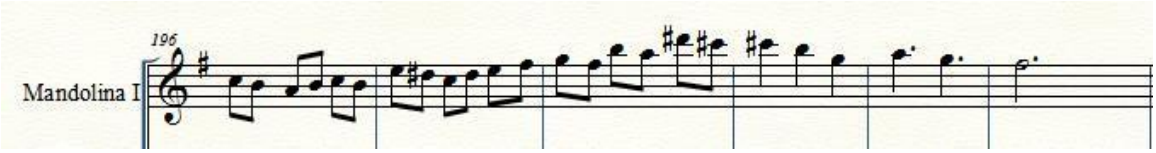


Figura 44. Escala menor melodica.

Menor armónica

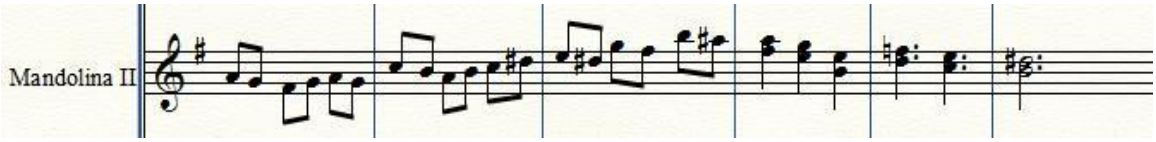


Figura 45. Escala menor armónica.

Menor natural

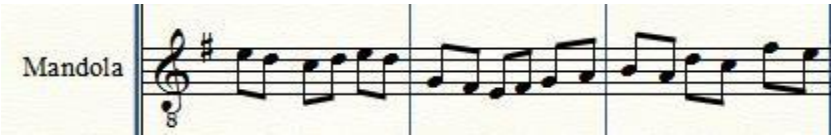


Figura 46. Escala menor natural.

La textura de este fragmento es homofónica con algunas alternancias contrapuntísticas en uso de imitación libre (compases 203- 206). (Figura 47).

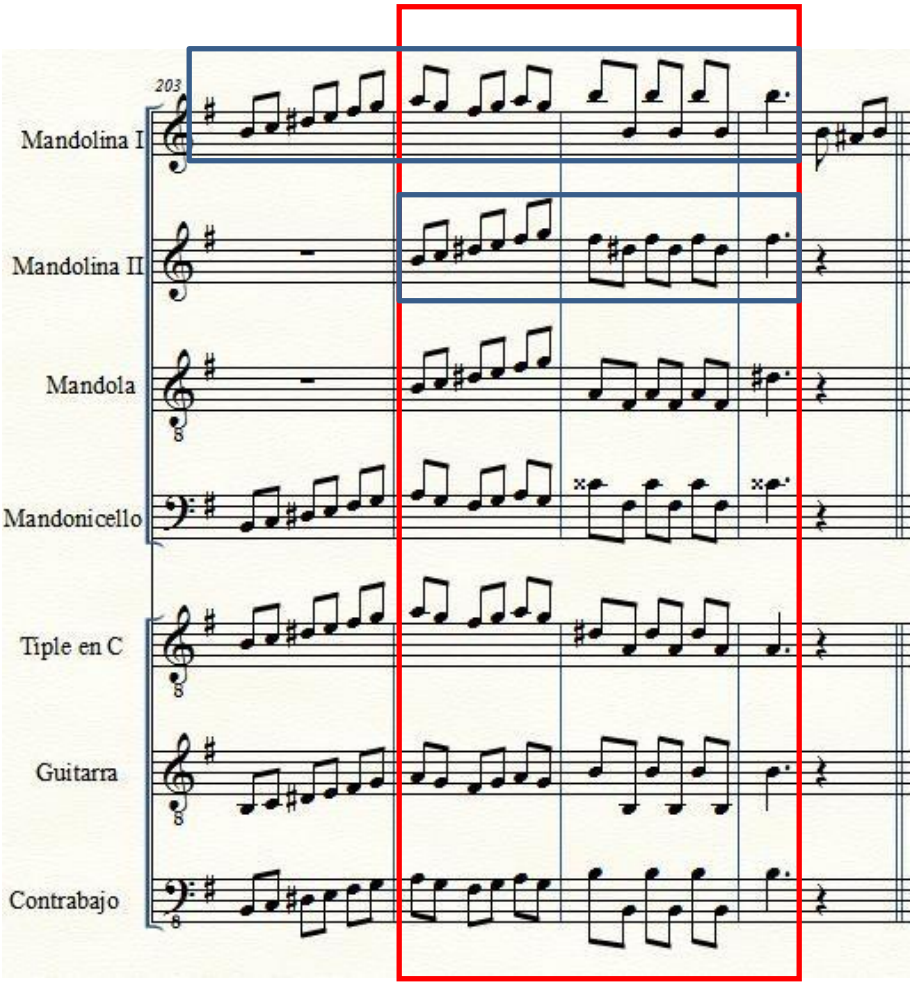


Figura 47. Alternativas contrapuntísticas de imitación libre.

En los compases 207 a 220 la obra se desarrolla en los ámbitos de la tonalidad y la melodía está a cargo de la Mandolina 1 en modo menor con acompañamiento de pasillo rápido o fiestero (Figura 48).

Las voces internas del acompañamiento en el tiple, el mandonichello, la guitarra y el bajo utilizan estructuras motívicas a veces simultaneas -en octavas- , a veces alternantes, las mismas que han permeado la obra en sus diferentes trayectos e instrumentos, característica propia del minimalismo en tanto utiliza de manera recurrente la misma estructura motívica, como se describe a continuación en unos pocos ejemplos de la obra: (Figura 49)

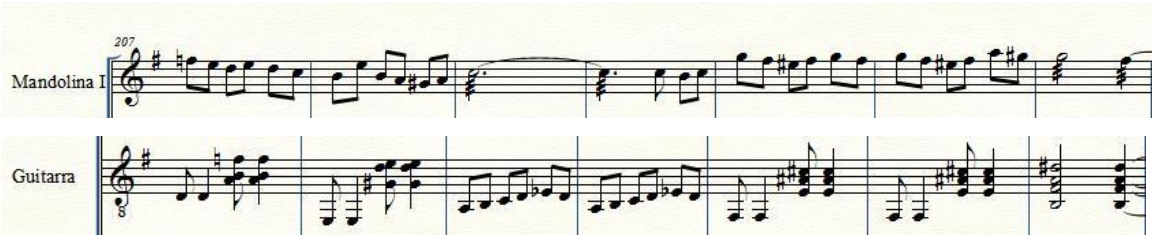


Figura 48. Acompañamiento de pasillo rápido o fiestero.

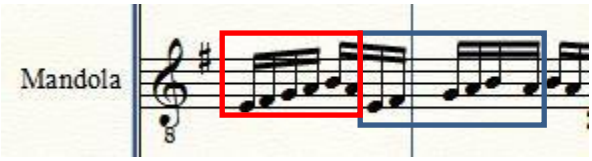
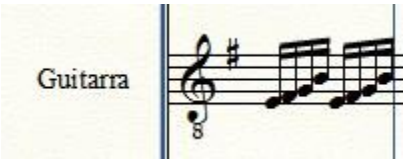
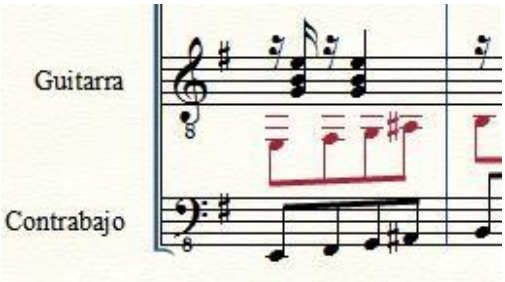


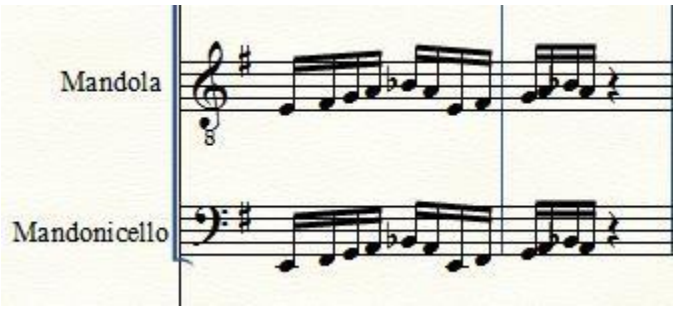
Figura 49. Compases 34-35



Compás 81 con variación



Compases 121-122 con variación en la guitarra y el bajo en unísonos



Compases 145-146

Compases 220 a 243: Cambio tempo a Negra = 60, melodía en rotación entre la mandolina 1, el tiple y la guitarra como se ilustra en los 3 gráficos de la figura 50, la armonía es cromática, en esta parte la tonalidad es indeterminada hasta el compás 239 donde retorna al concepto de tonalidad (mi menor) con una melodía diatónica por grados conjuntos cuyo soporte armónico es: III7 – VIb – V7. (Figura 51)

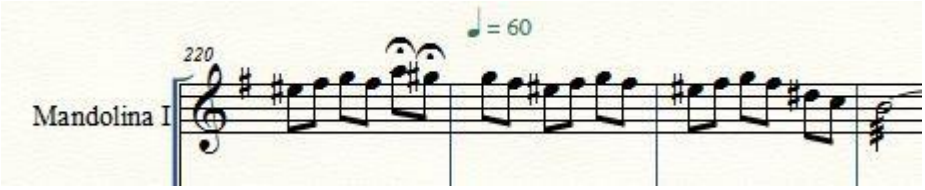
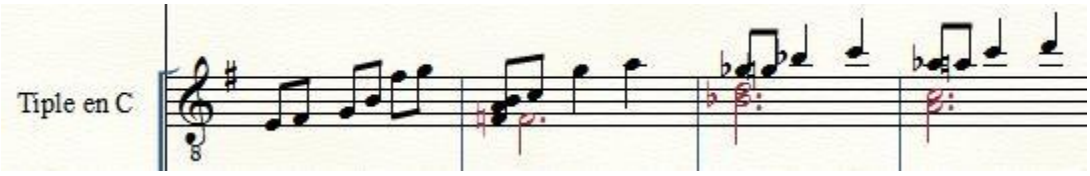
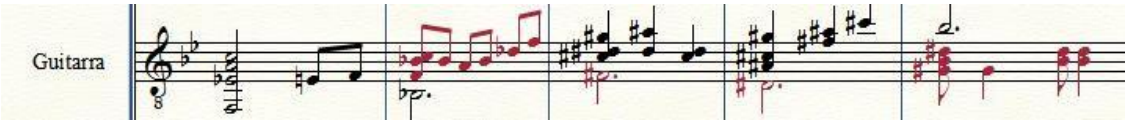


Figura 50. Cambio de tiempo y armonía



Tiple compases 223- 226



Guitarra compases 234-238

III7 VIb V7

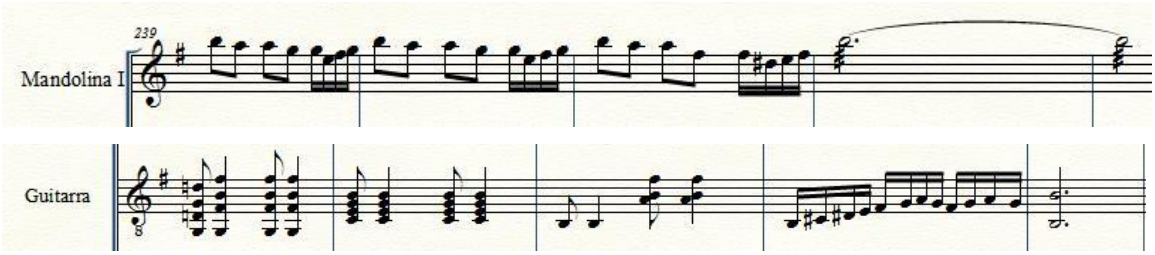


Figura 51. Retorno a la tonalidad.

Compases 244 a 251: cambia nuevamente de tempo a Negra = 190, la melodía a cargo de la mandolina 1 se produce rítmicamente por hemiolas con paralelismos disonantes, el acompañamiento toma elementos motívicos que ya han hecho tránsito a lo largo de la obra en los instrumentos del formato.

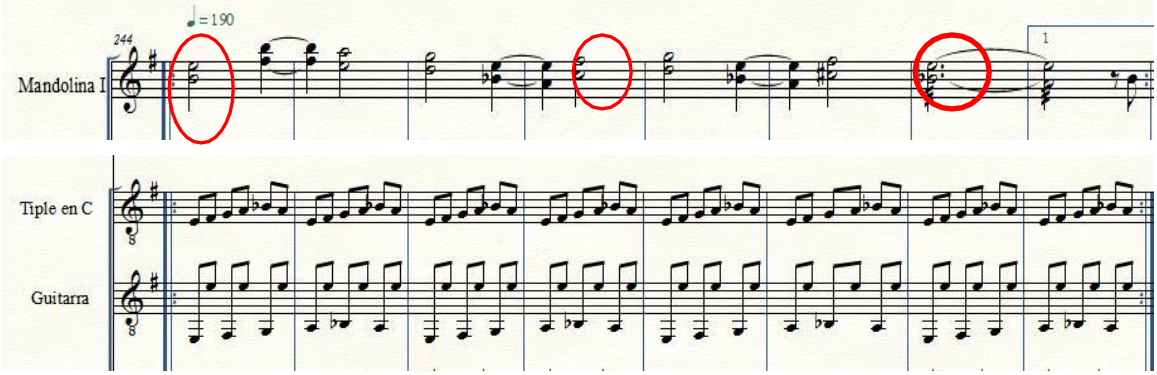


Figura 52. Cambio de melodía, paralelismos disonantes y hemiolas.

Compases 253 – 320: Esta parte de la obra hasta el final se vale de re - exposiciones y variaciones de frases ya expuestas incluyendo la coda (compases 317 – 319) que es una

reproducción exacta de los compases 196 a 198 tal y como se presenta los gráficos 53 y 53: Melodía en el tiple compases 253 - 260

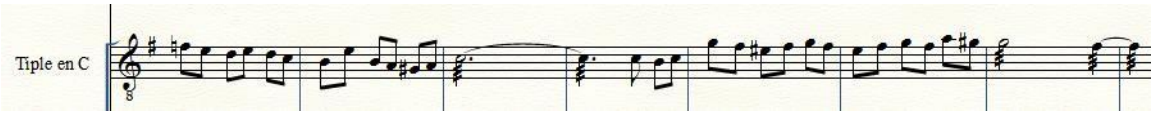


Figura 54. Re-exposiciones y variaciones.

Contrapunto mandonichello compases 261-267

Figura 55. Re-exposiciones y variaciones

Re – exposiciones motívicas con variaciones rítmicas compases 277 - 284

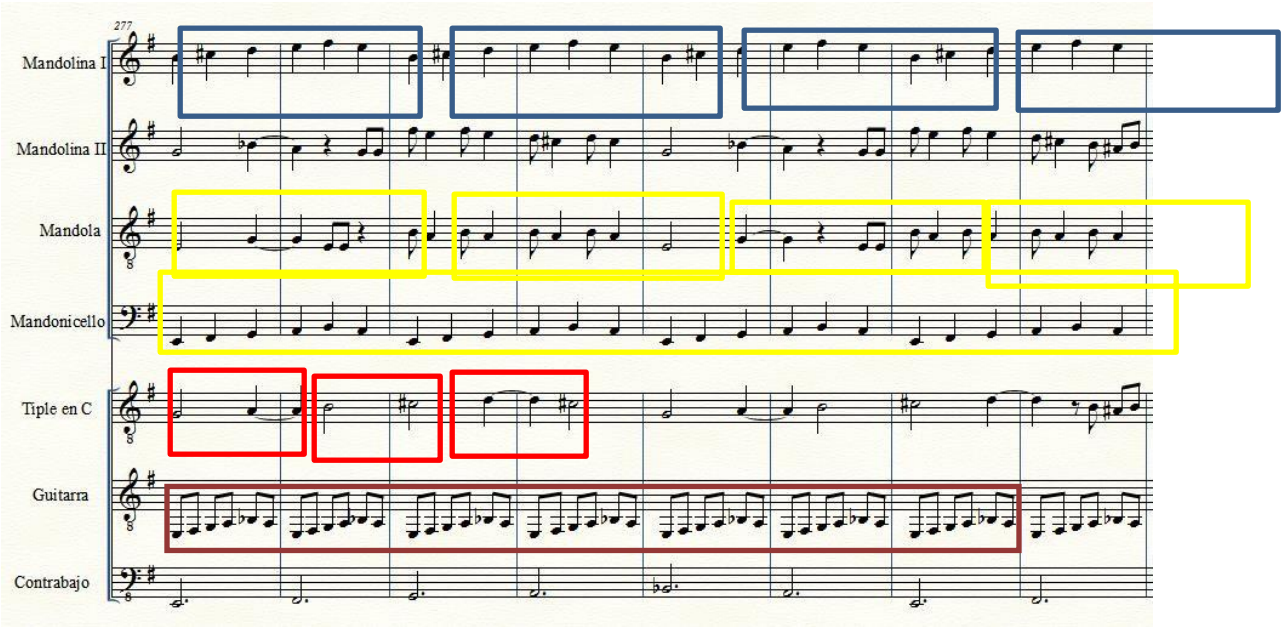


Figura 56. Re-exposiciones y variaciones

Paralelo entre los compases 196 a 198 y 317 – 319.

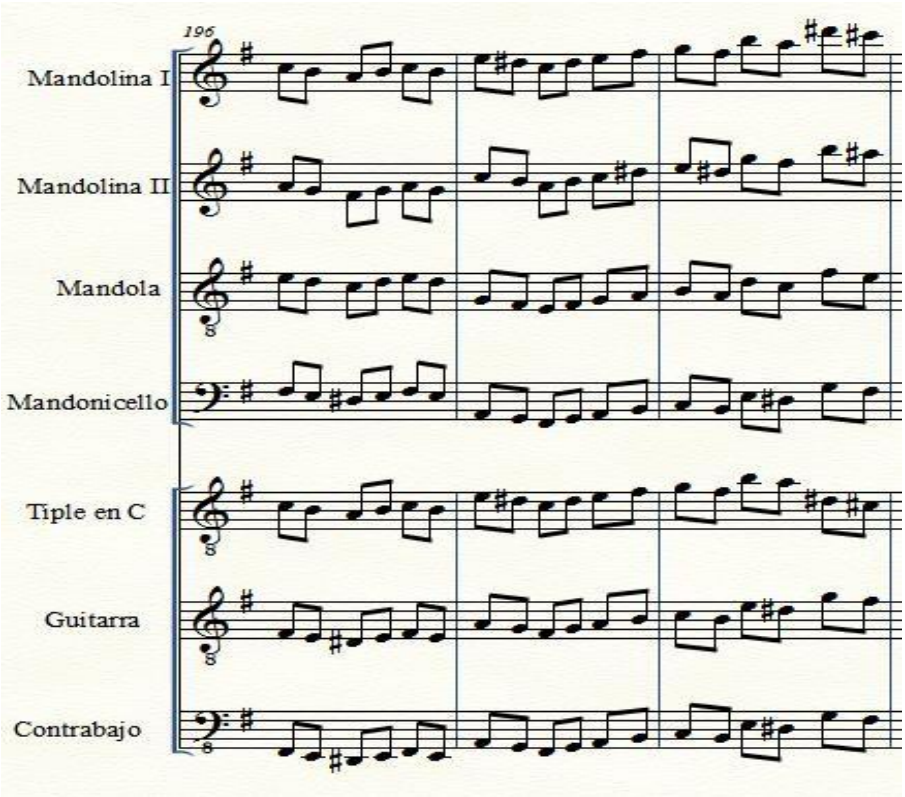


Figura 57. Re-exposiciones y variaciones

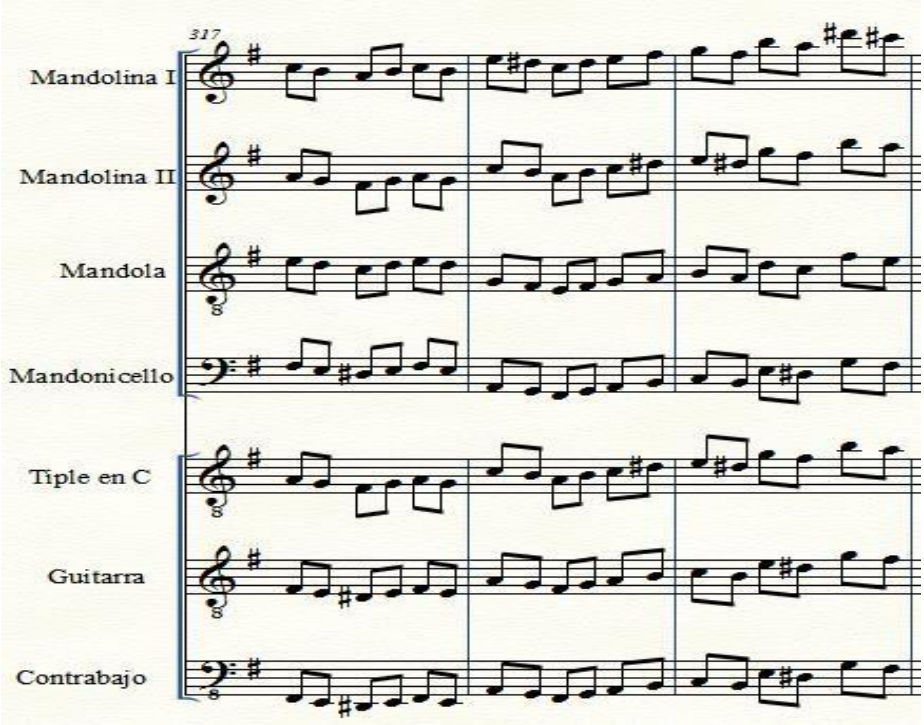
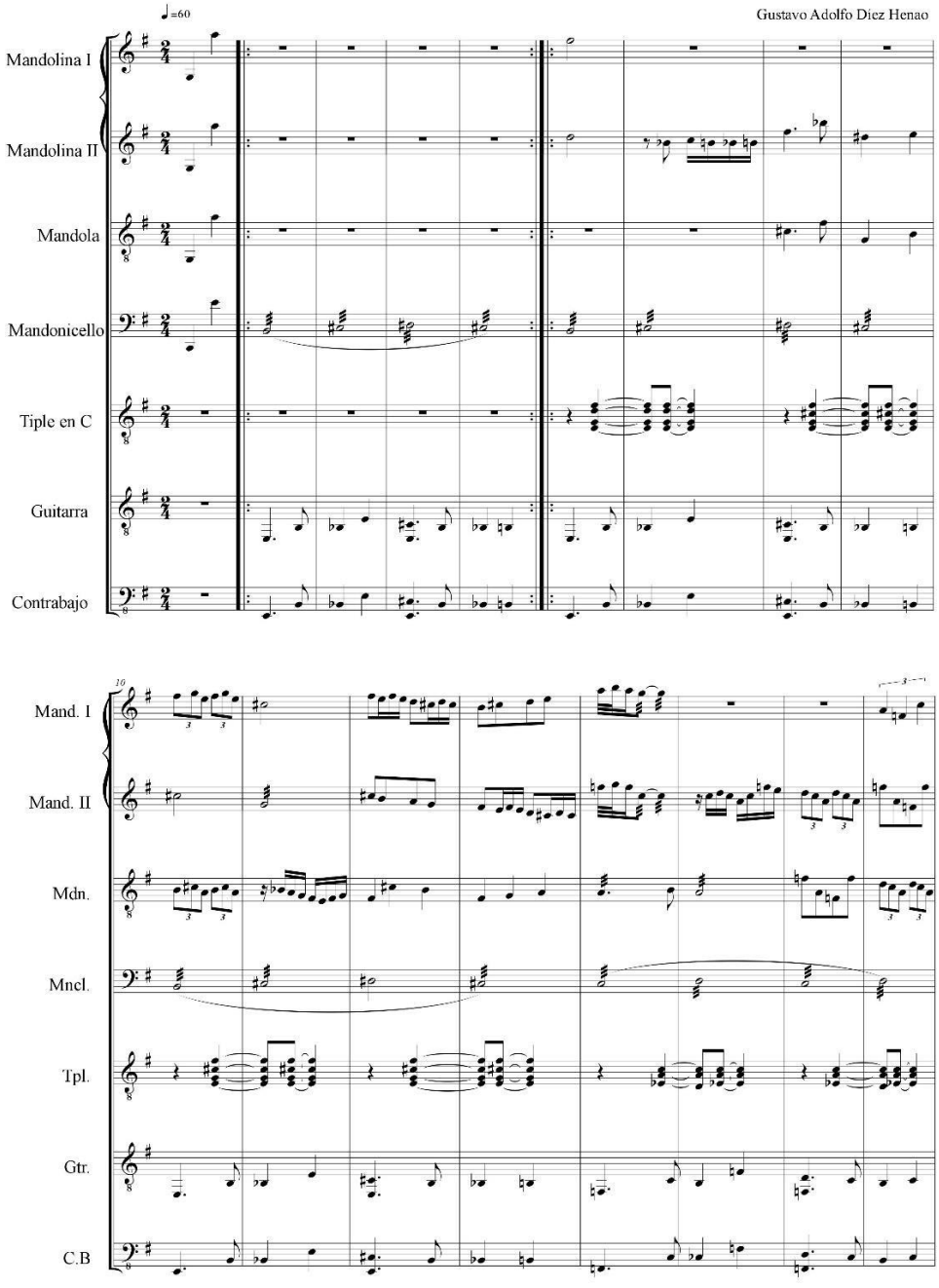


Figura 58. Re-exposiciones y variaciones

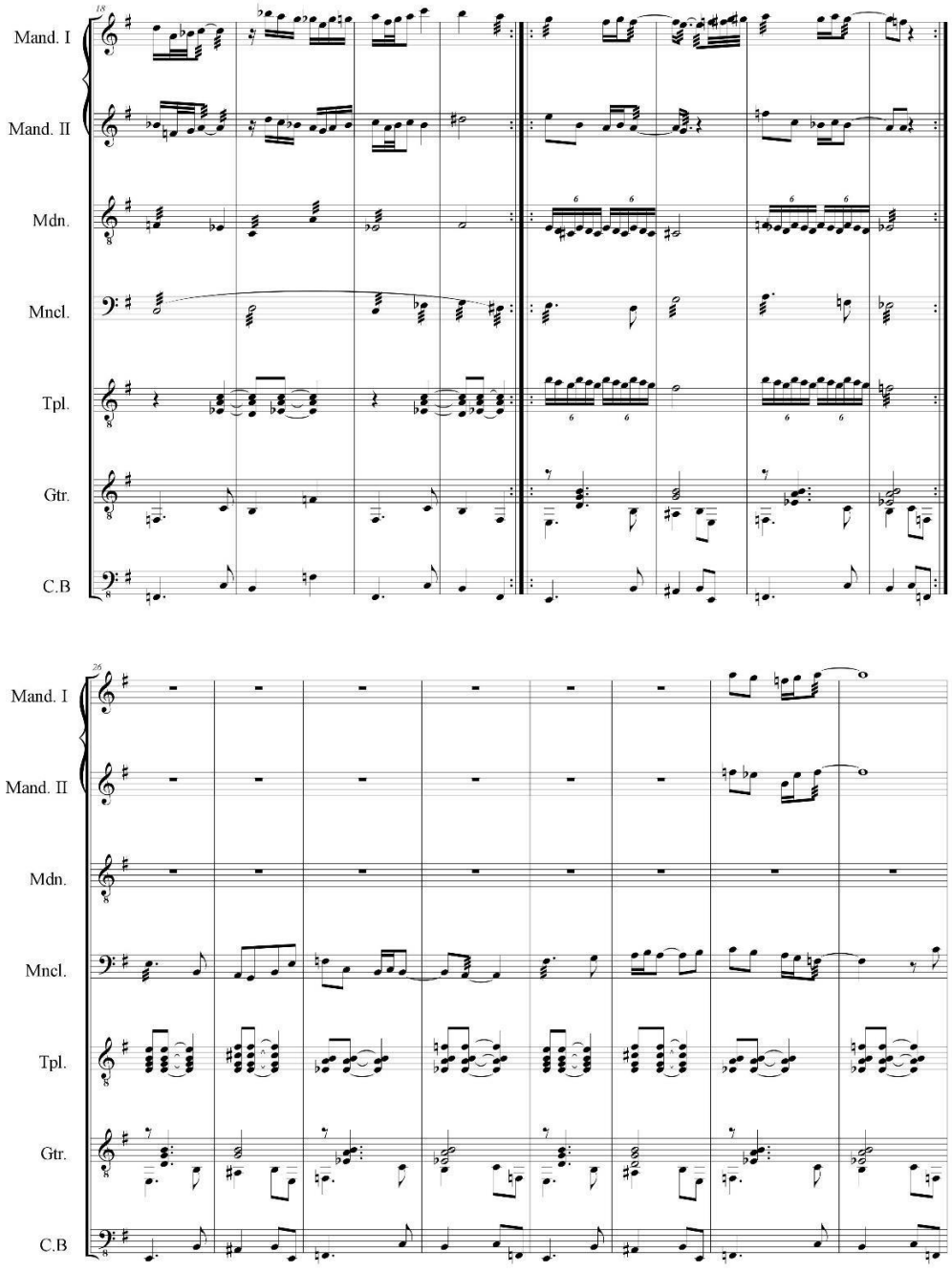
Partitura

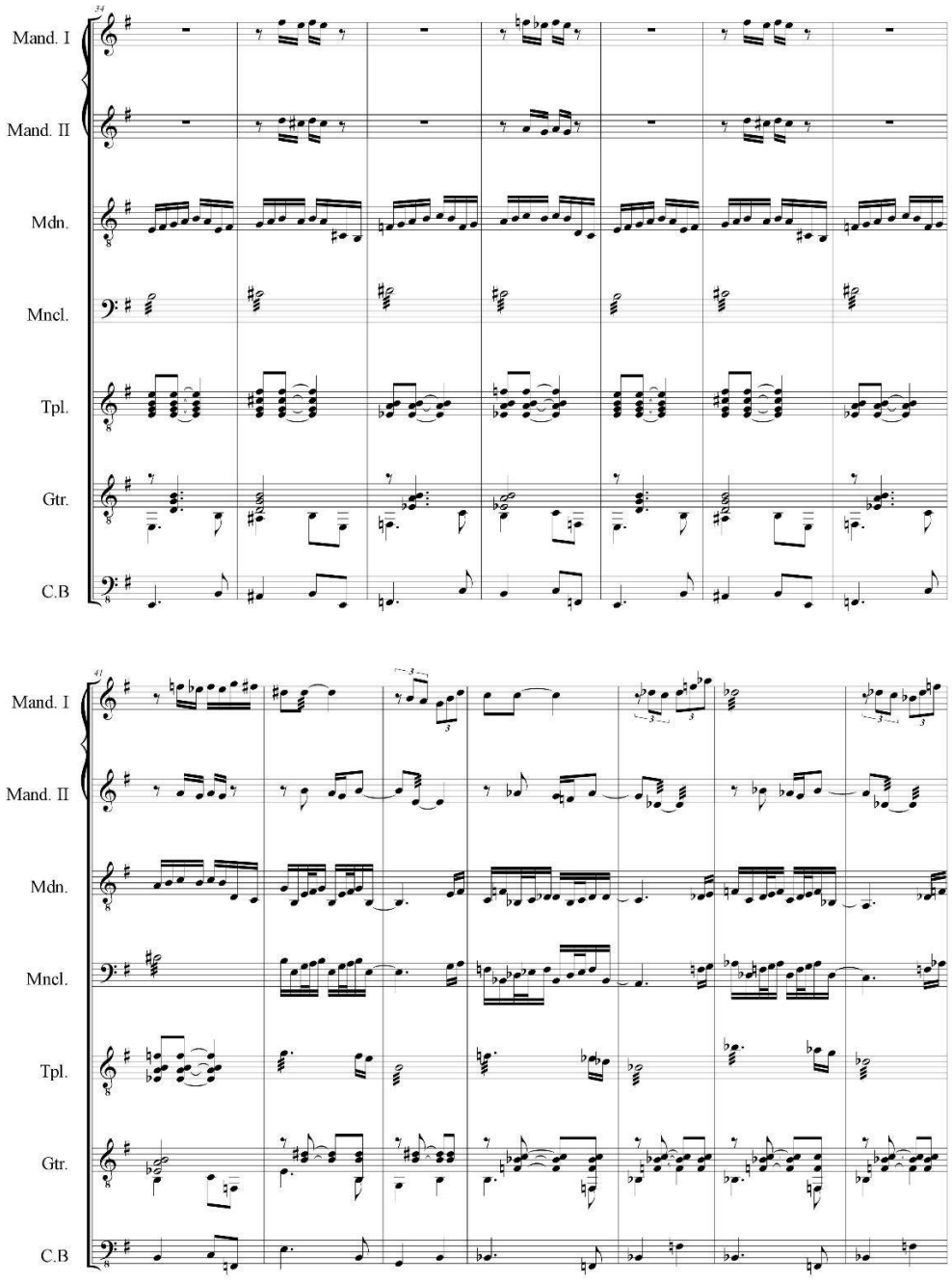
Full score

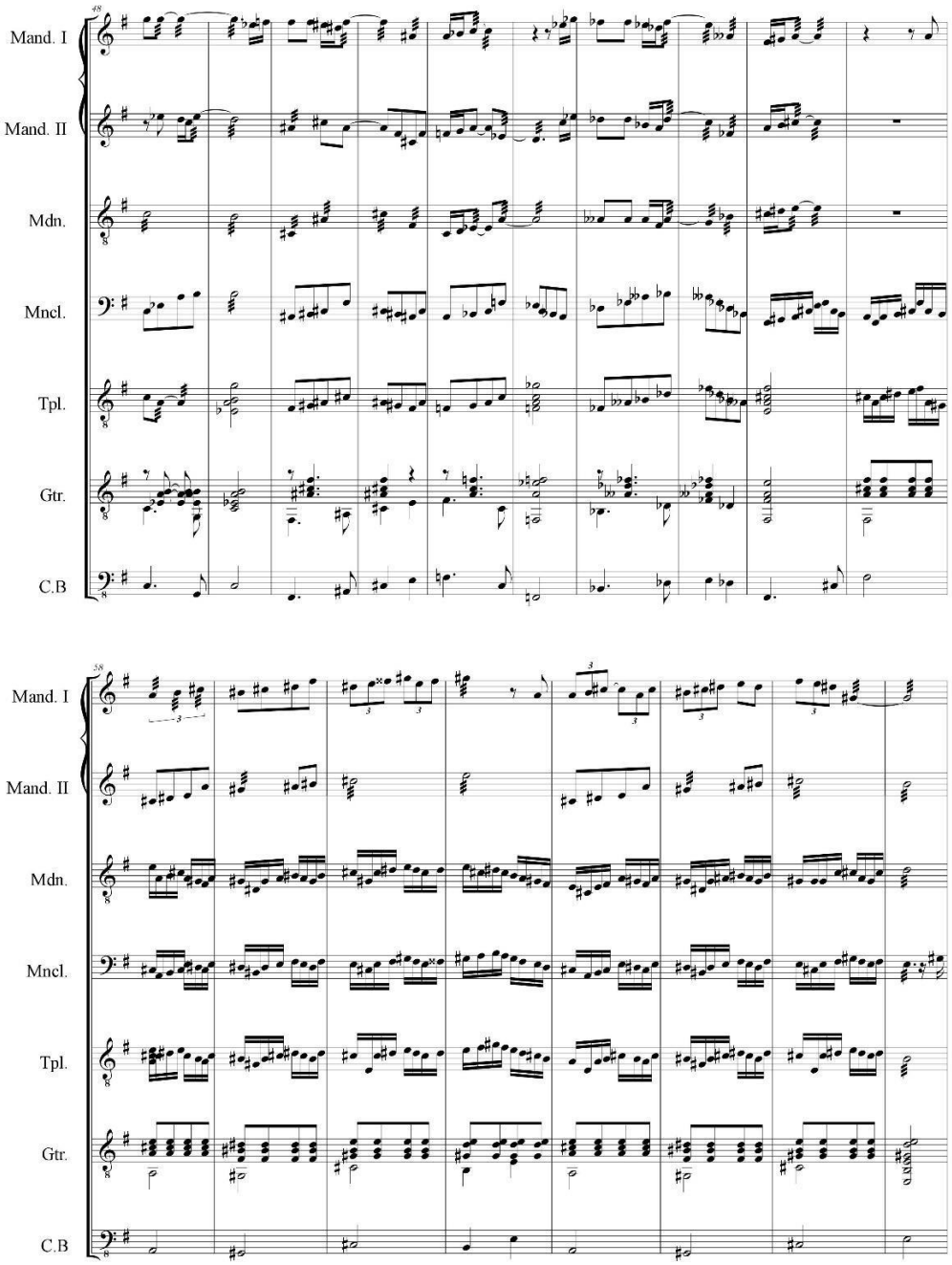
La Cachiporra

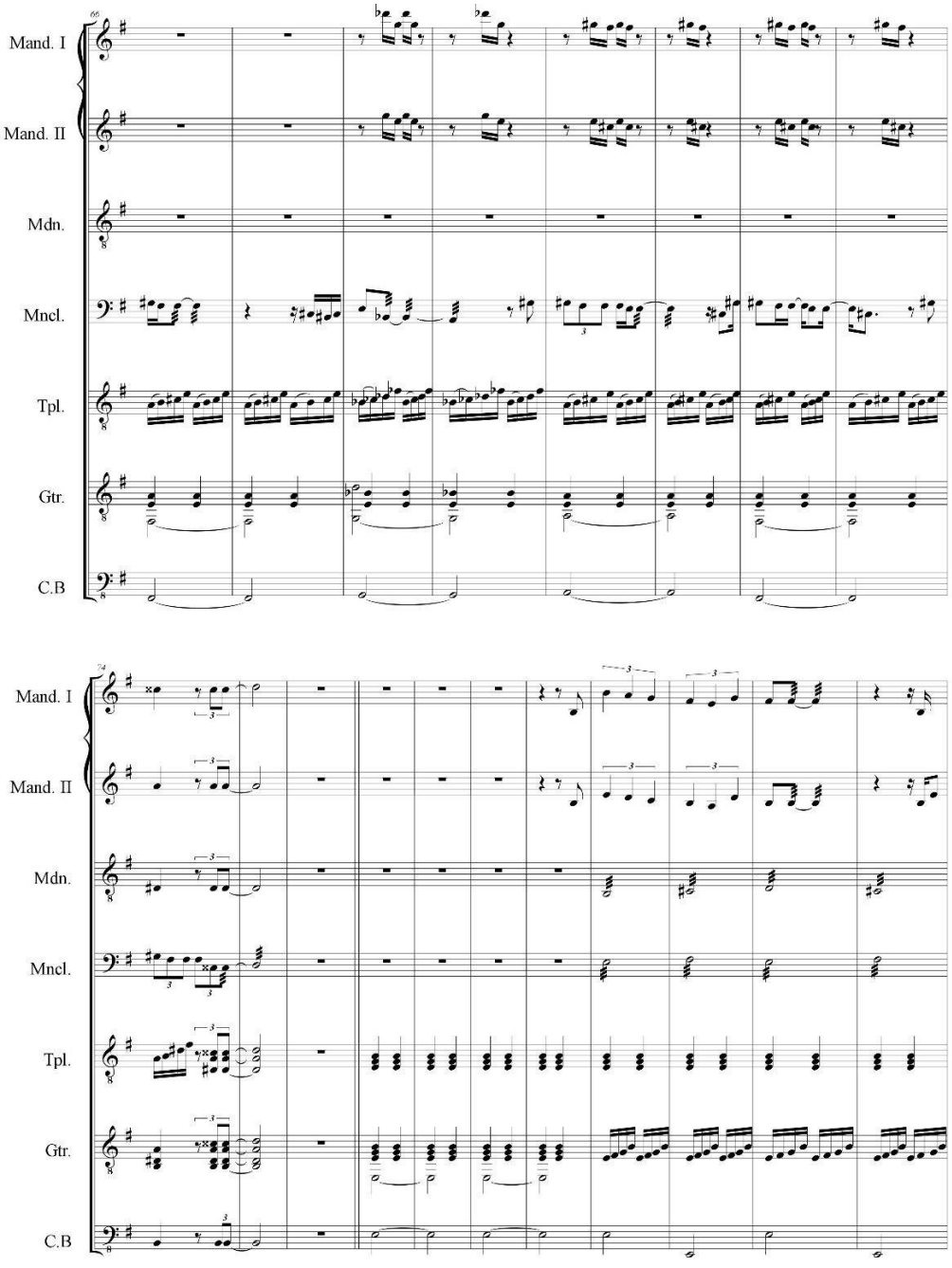


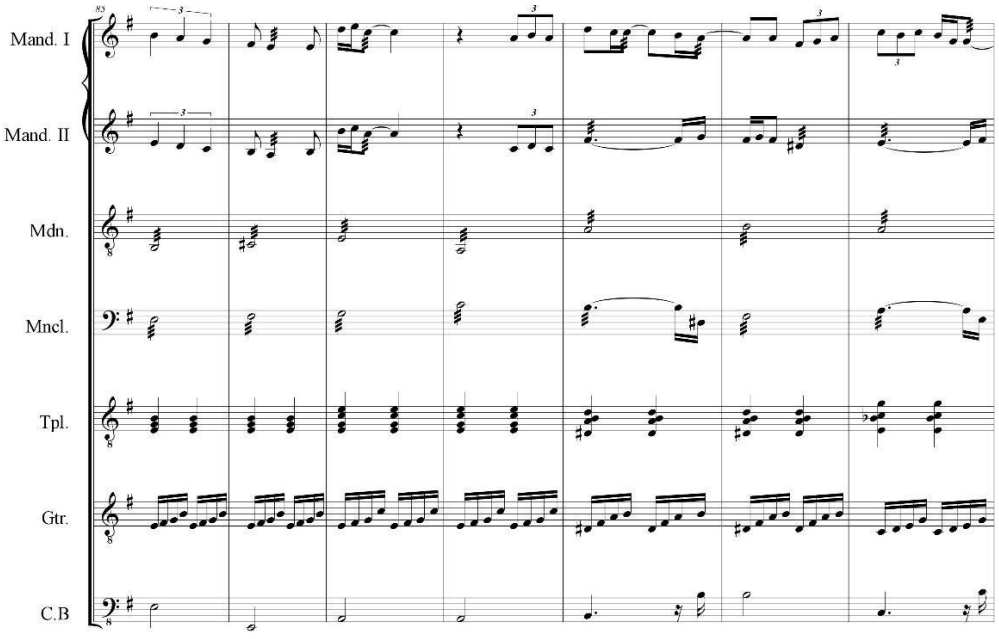
© 2019, Gustavo A. Díez

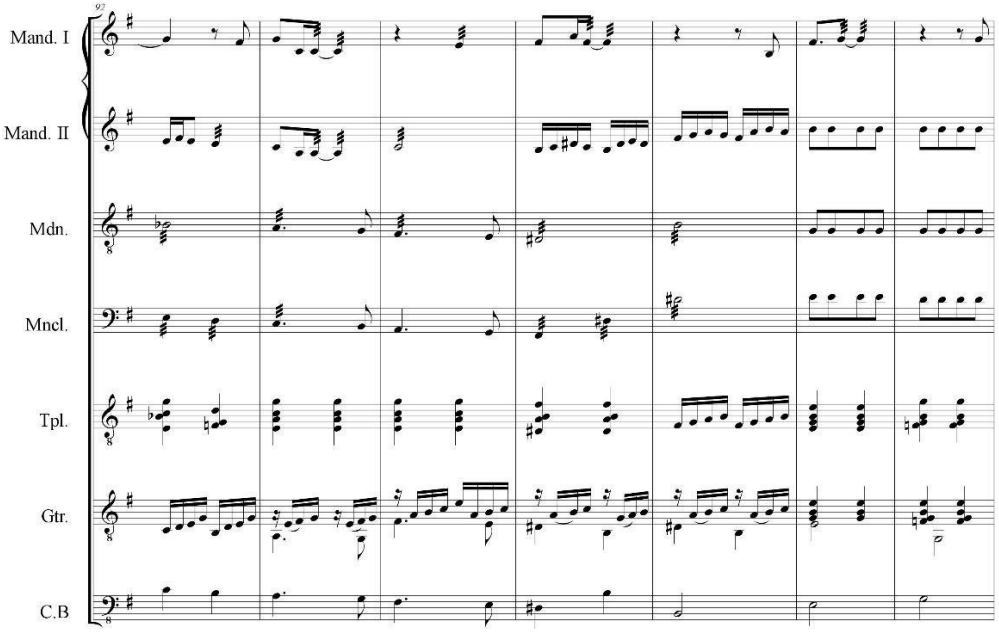

18
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
26
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

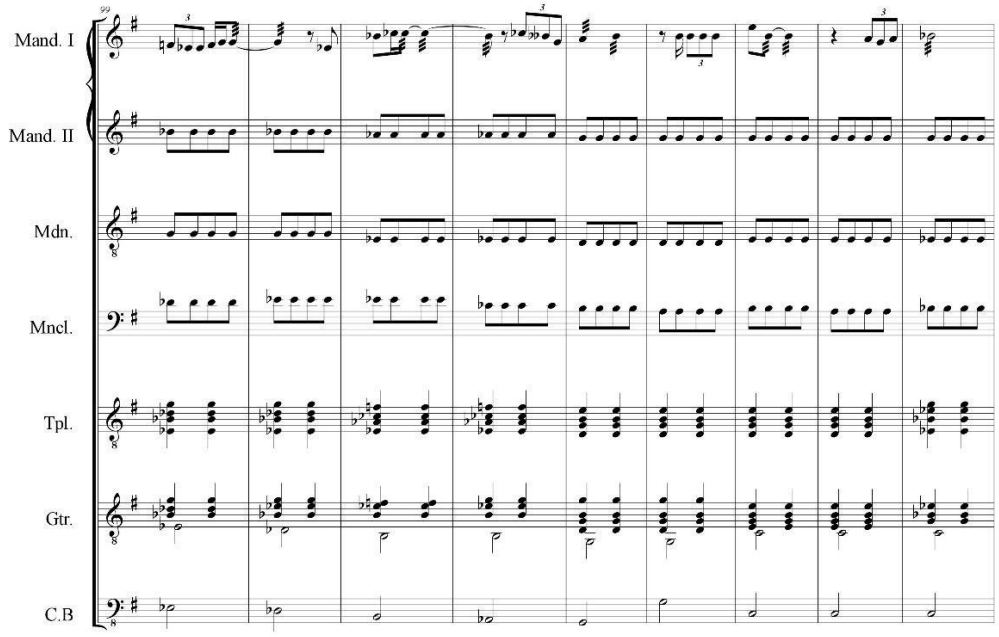

Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

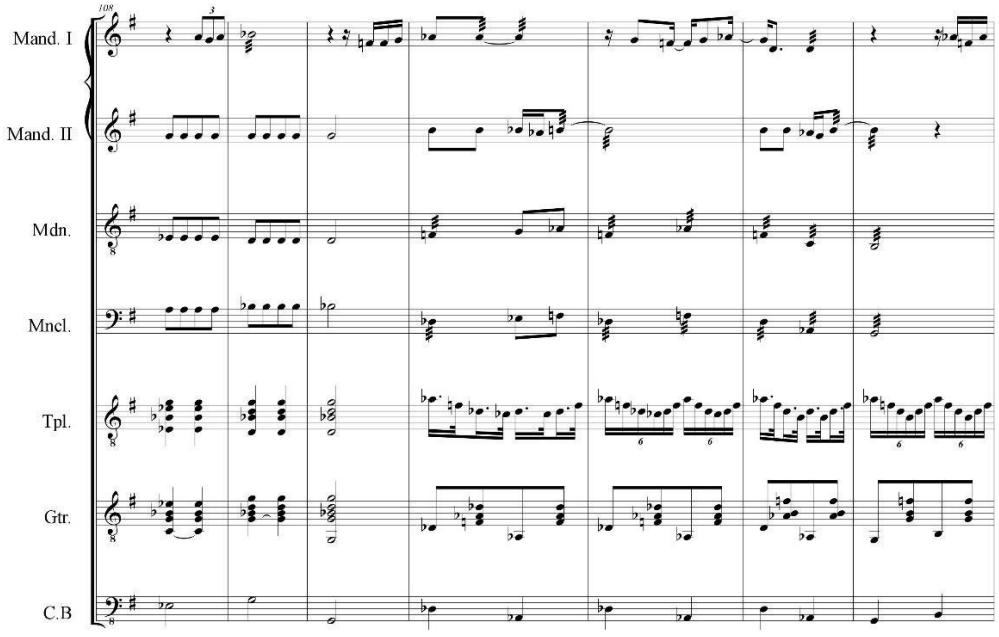

48
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
58
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

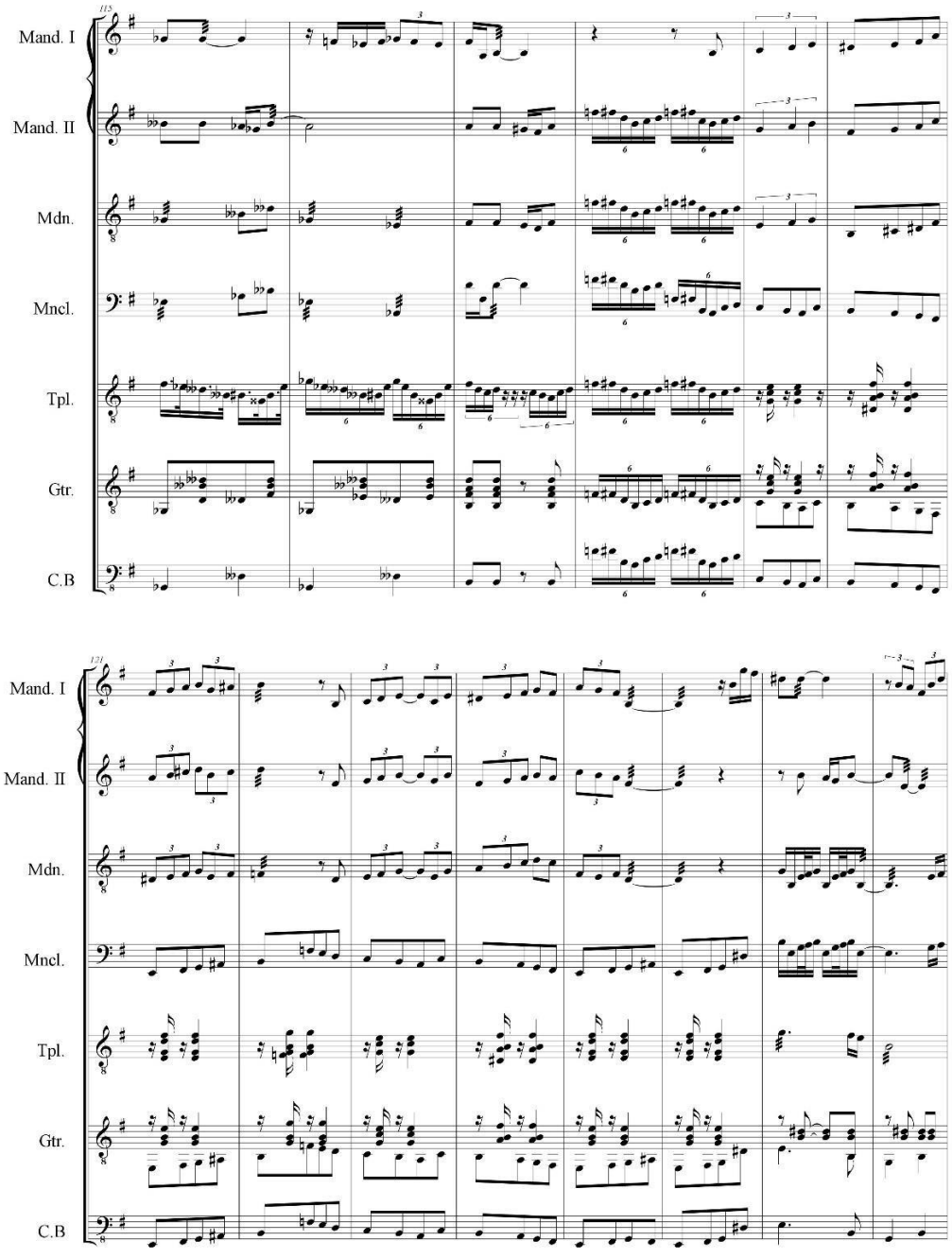

Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

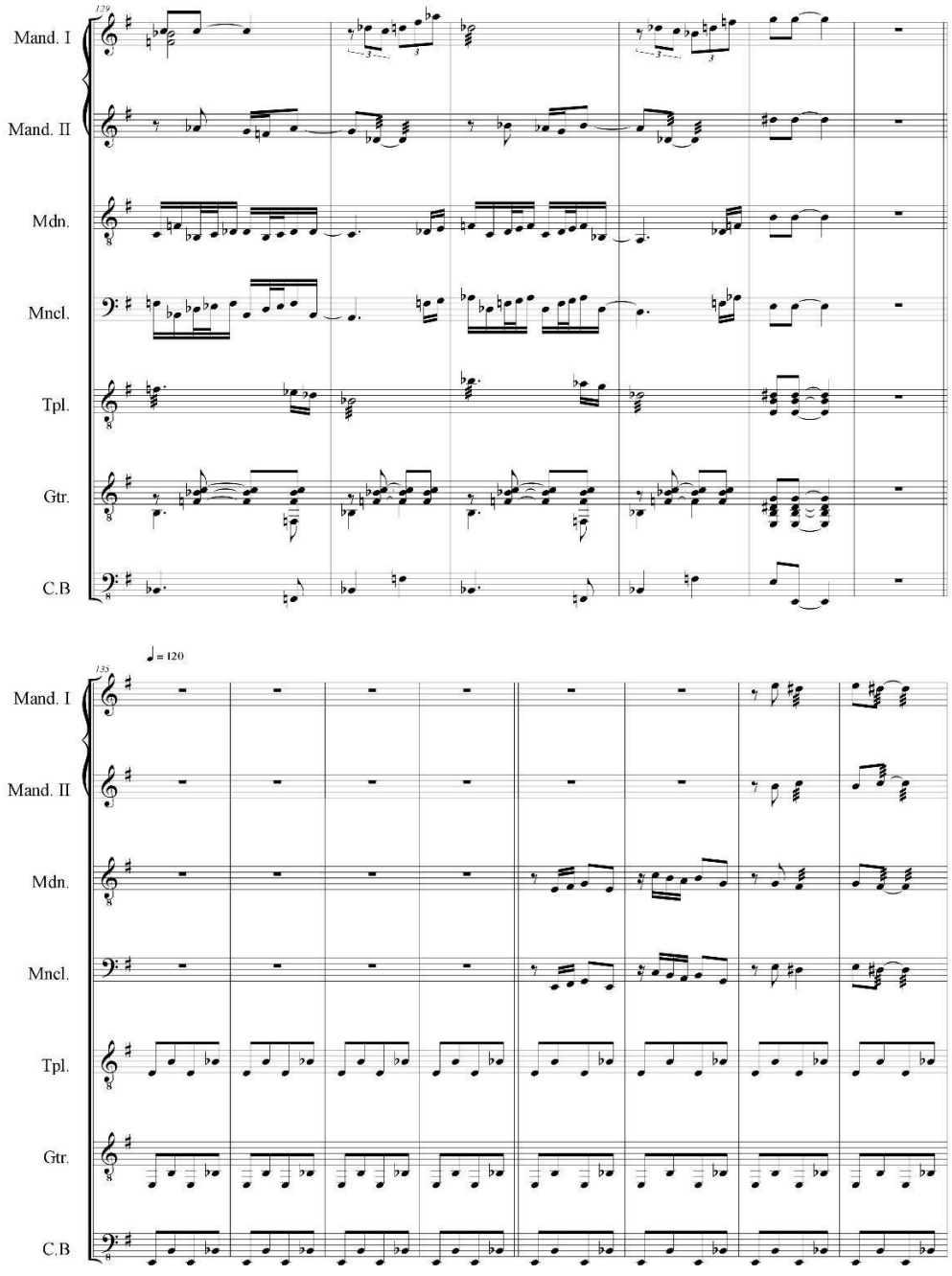

85
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

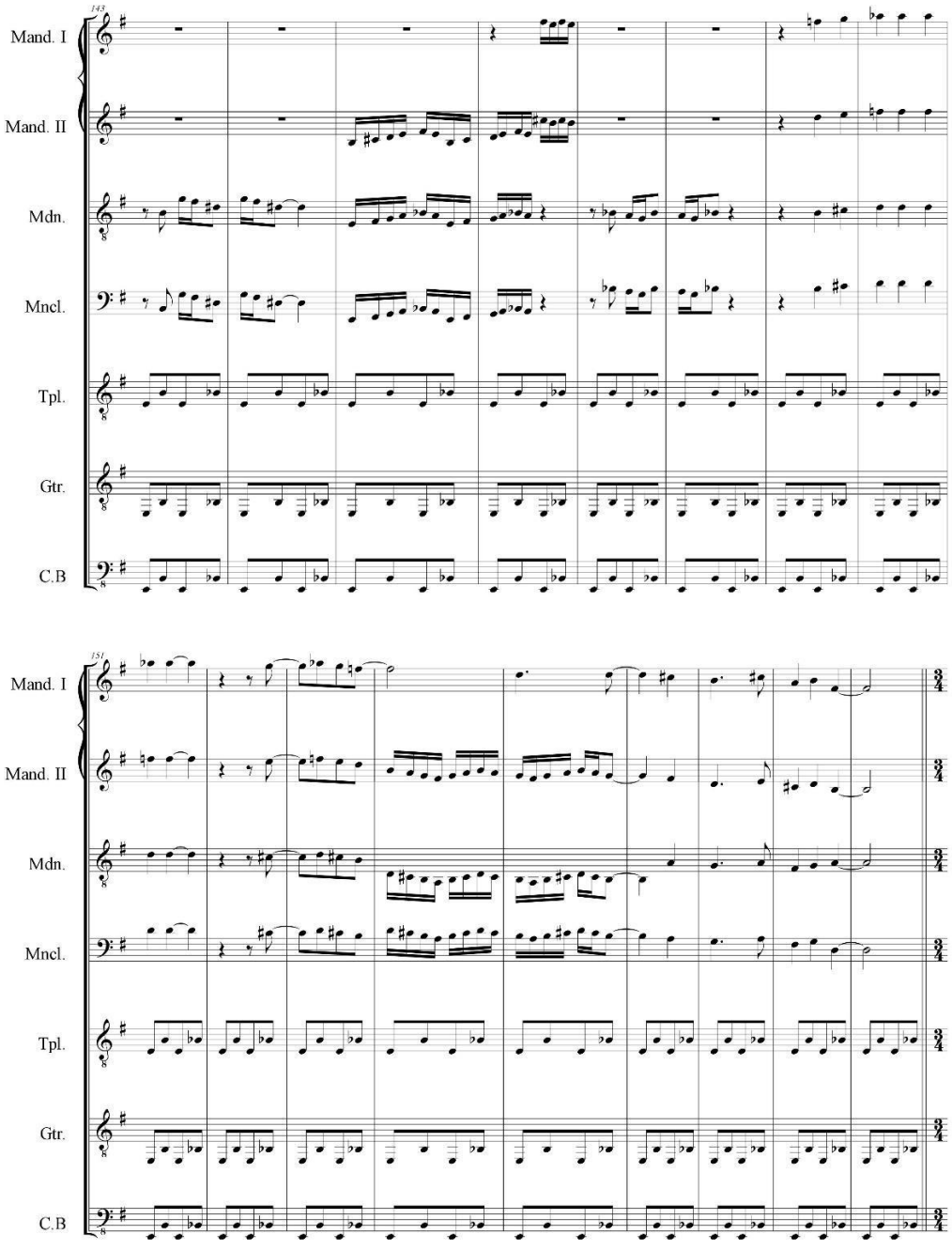

97
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

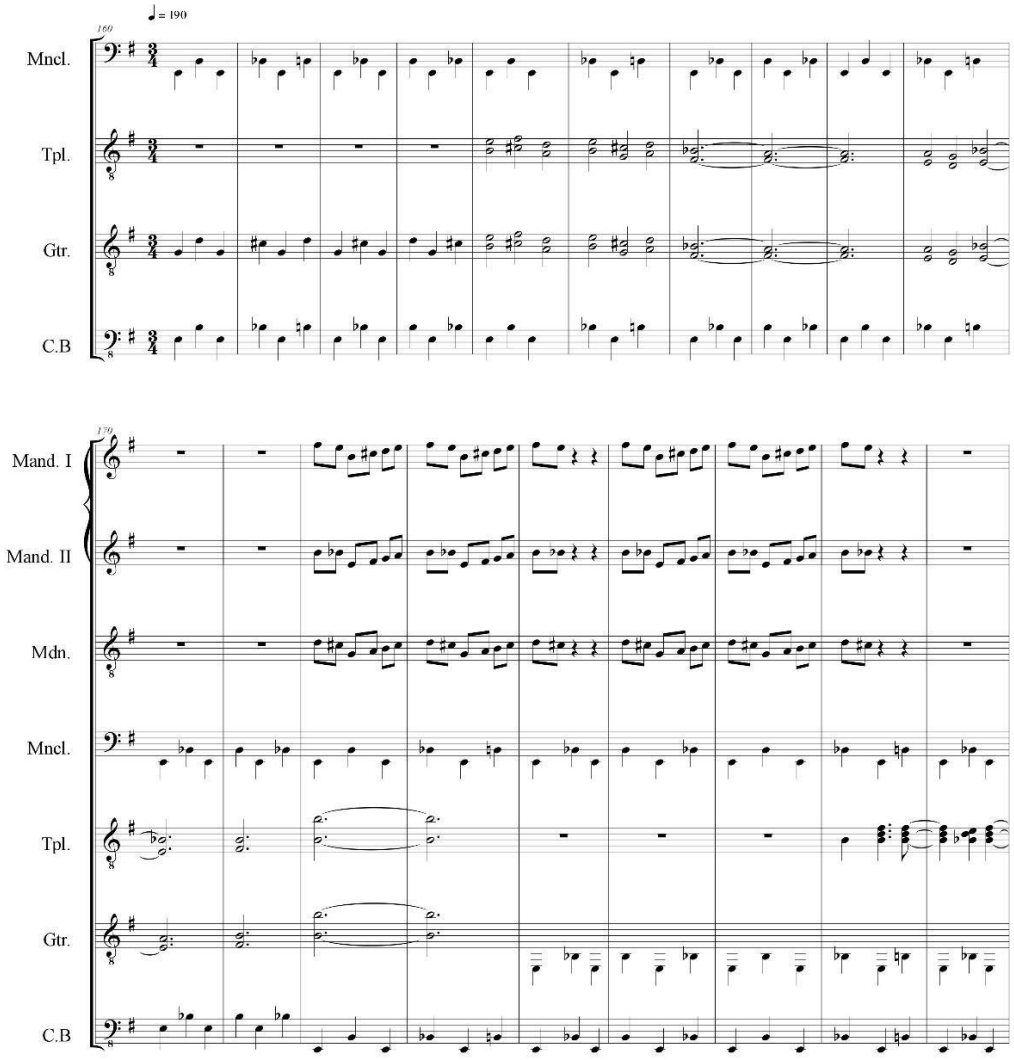

99
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

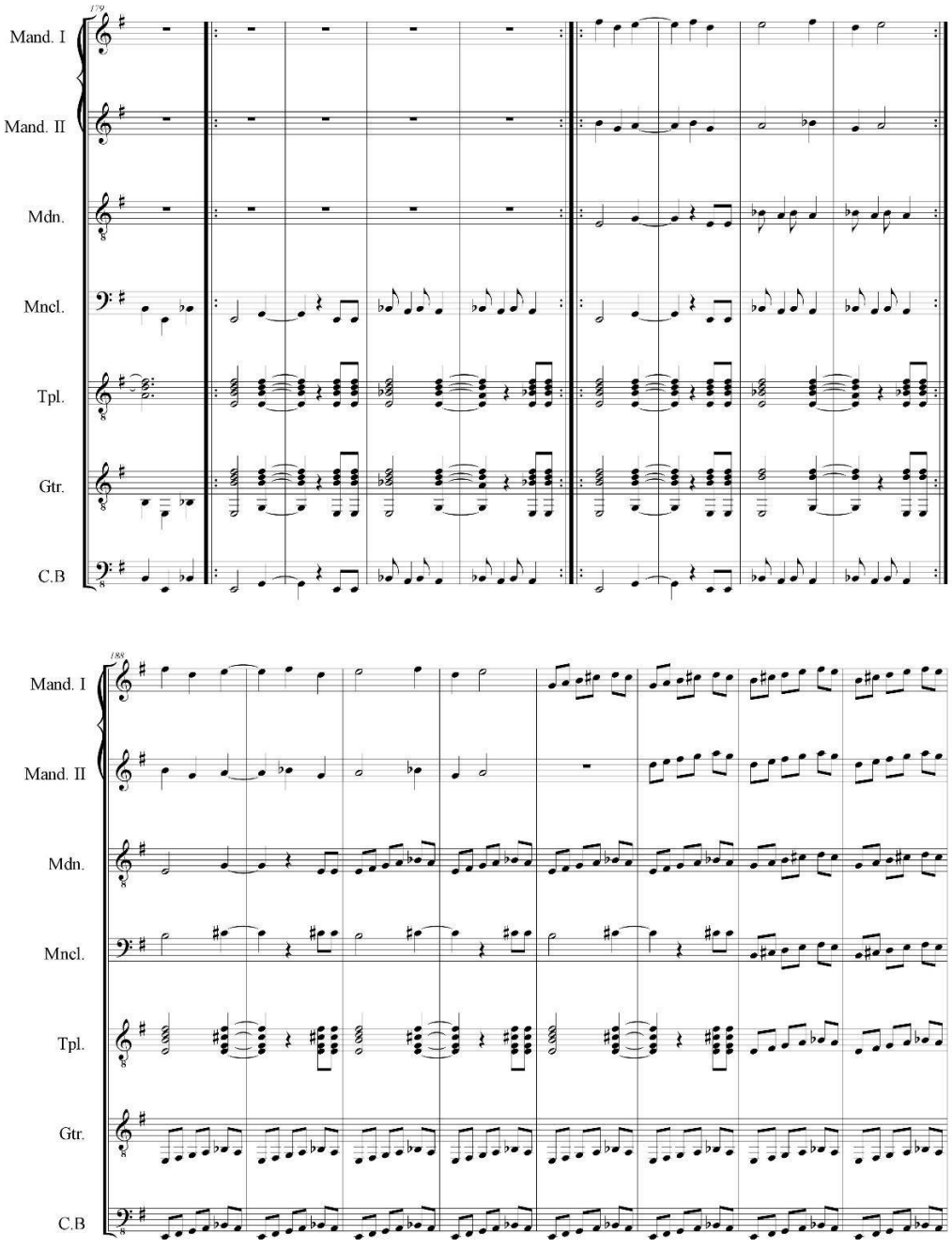

108
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

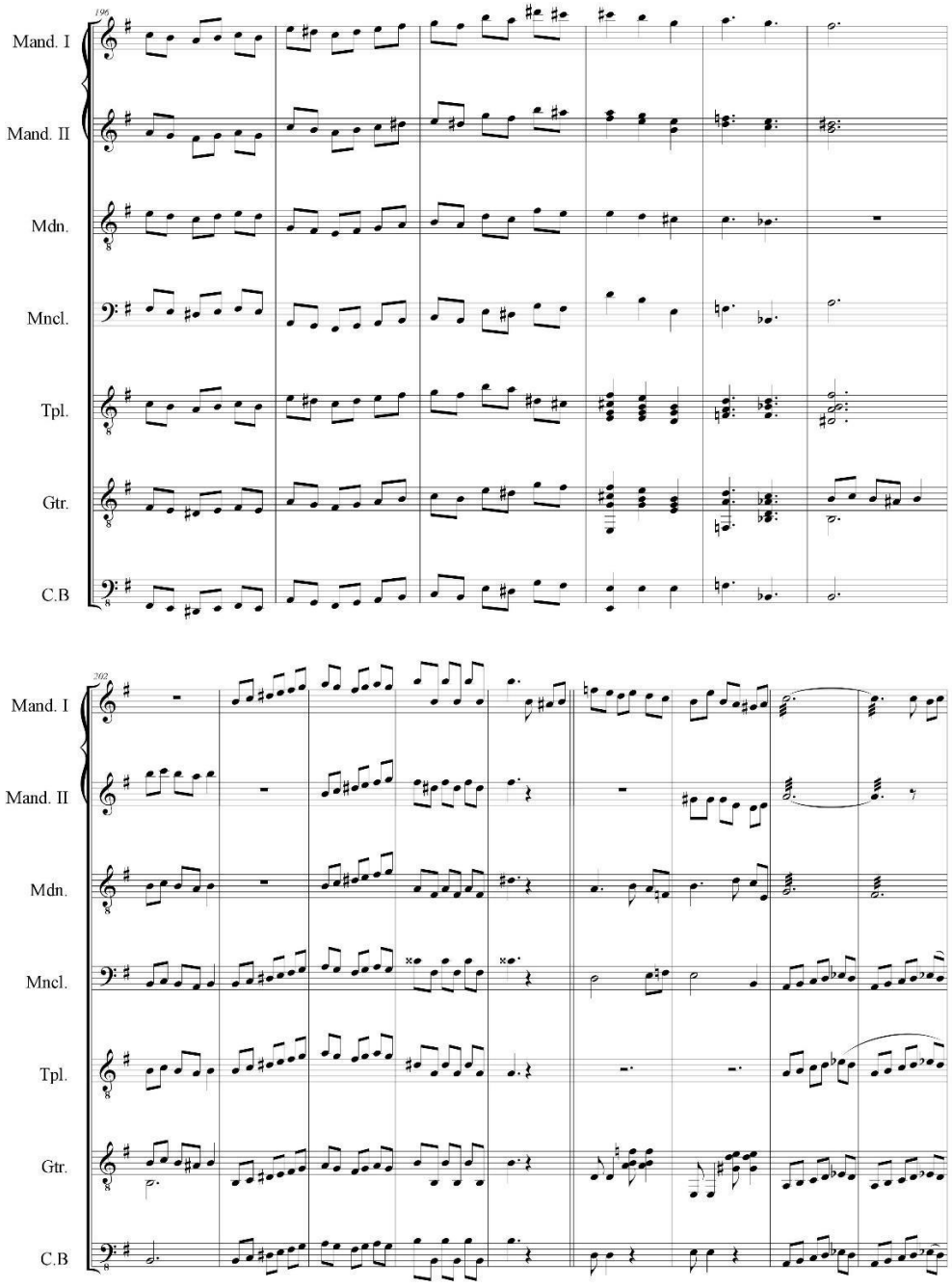

115
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
121
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

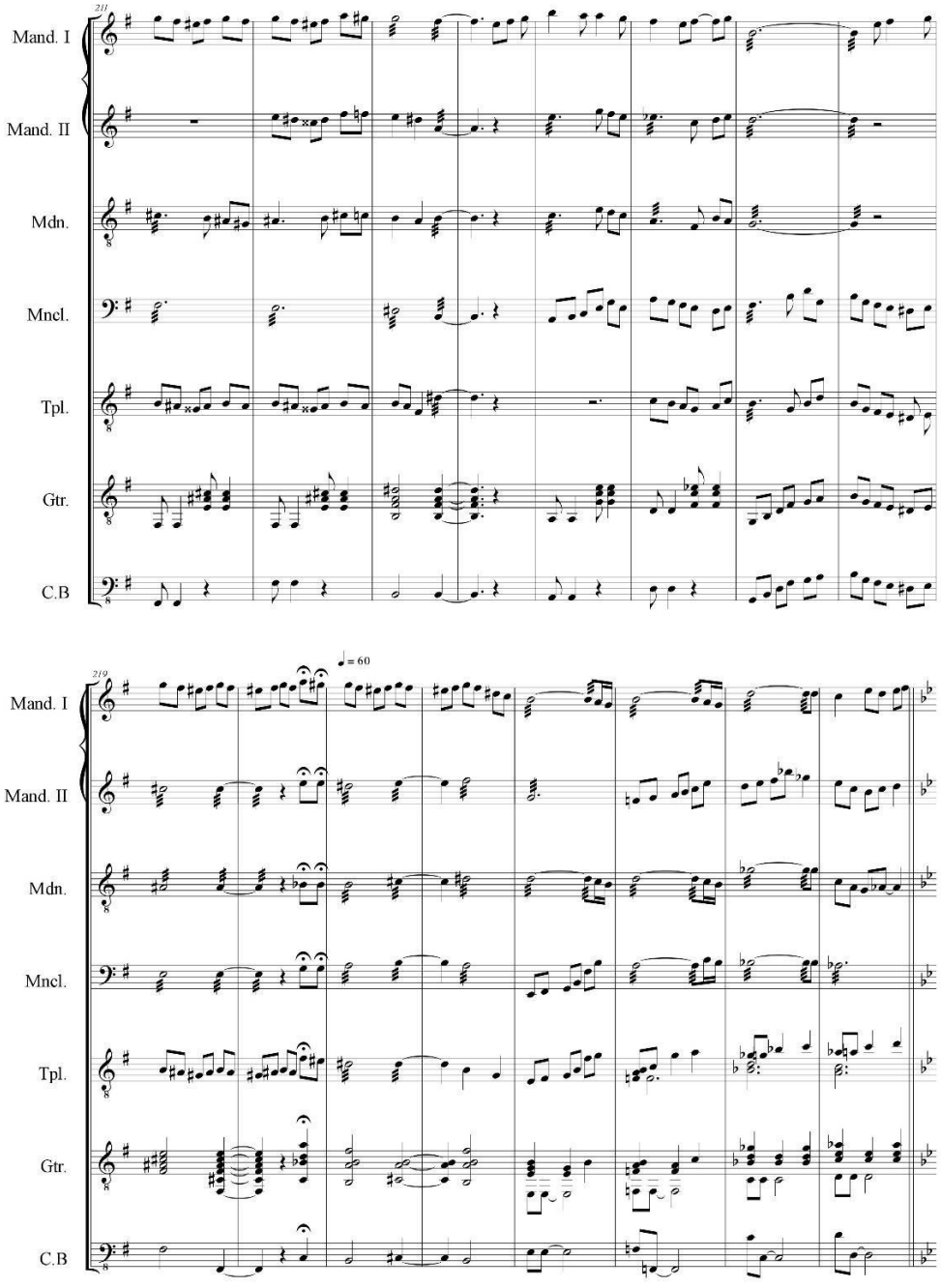

179
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
135
♩ = 120
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

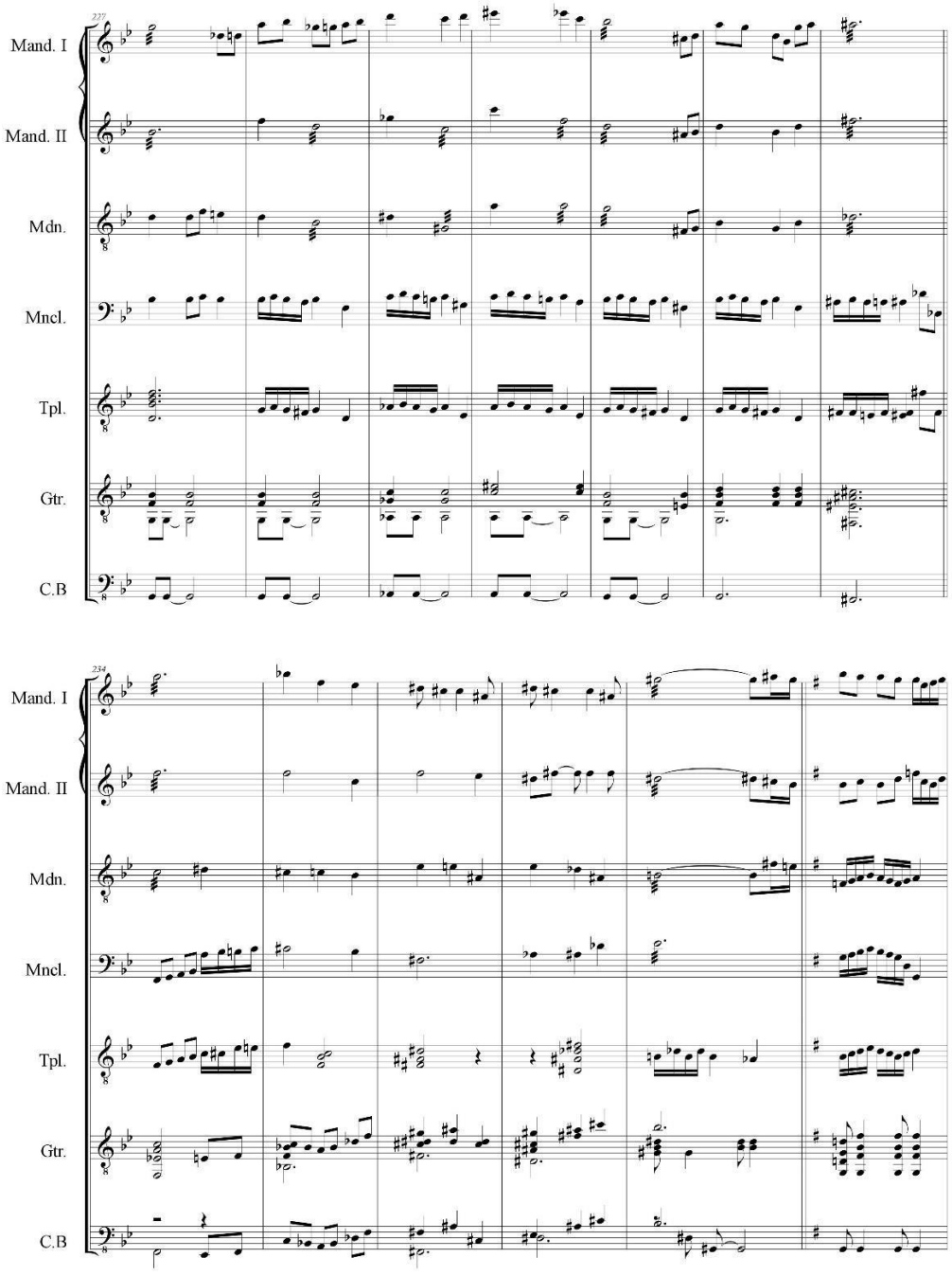

143
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
151
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

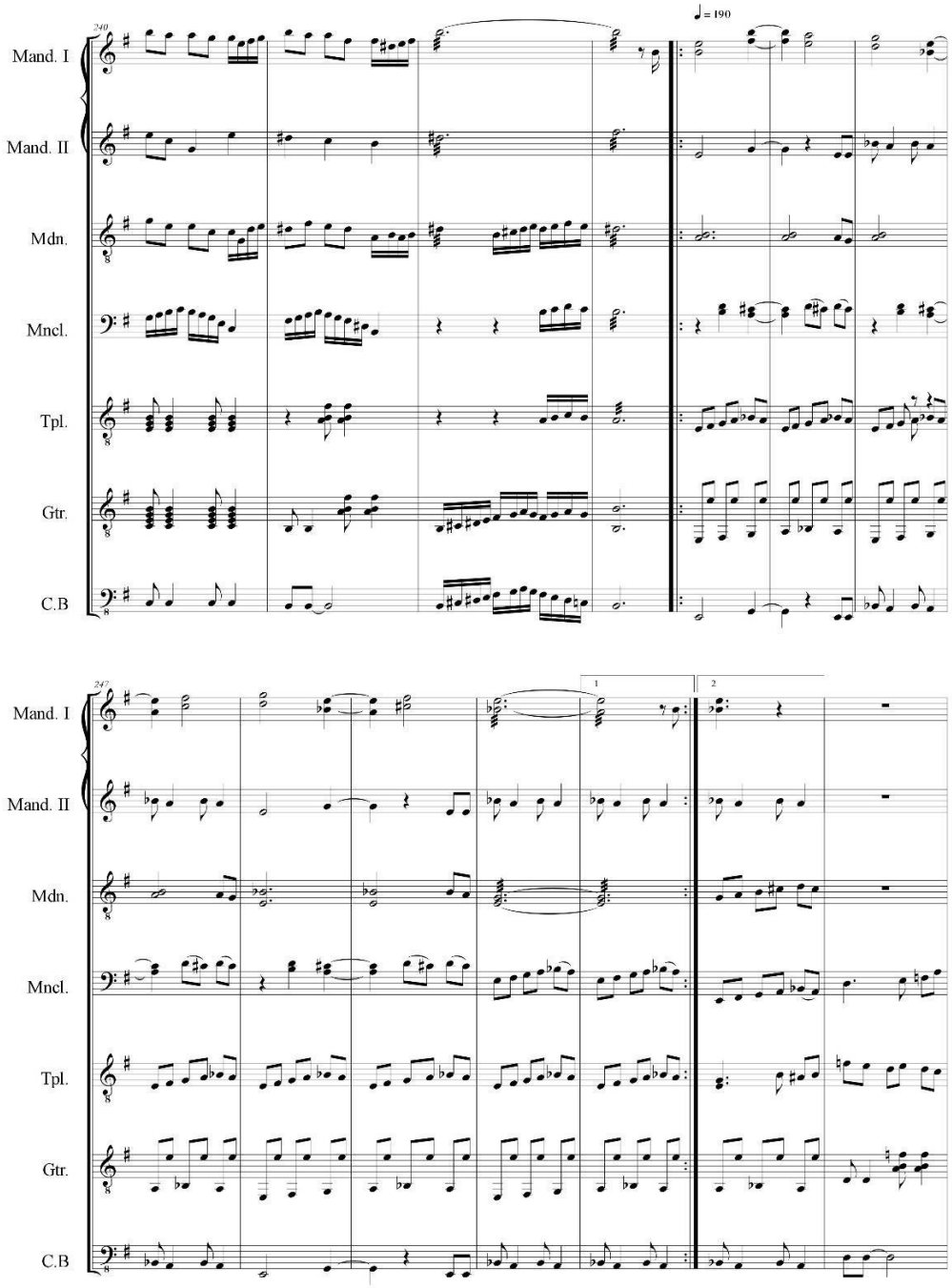

♩= 190
160
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
170
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

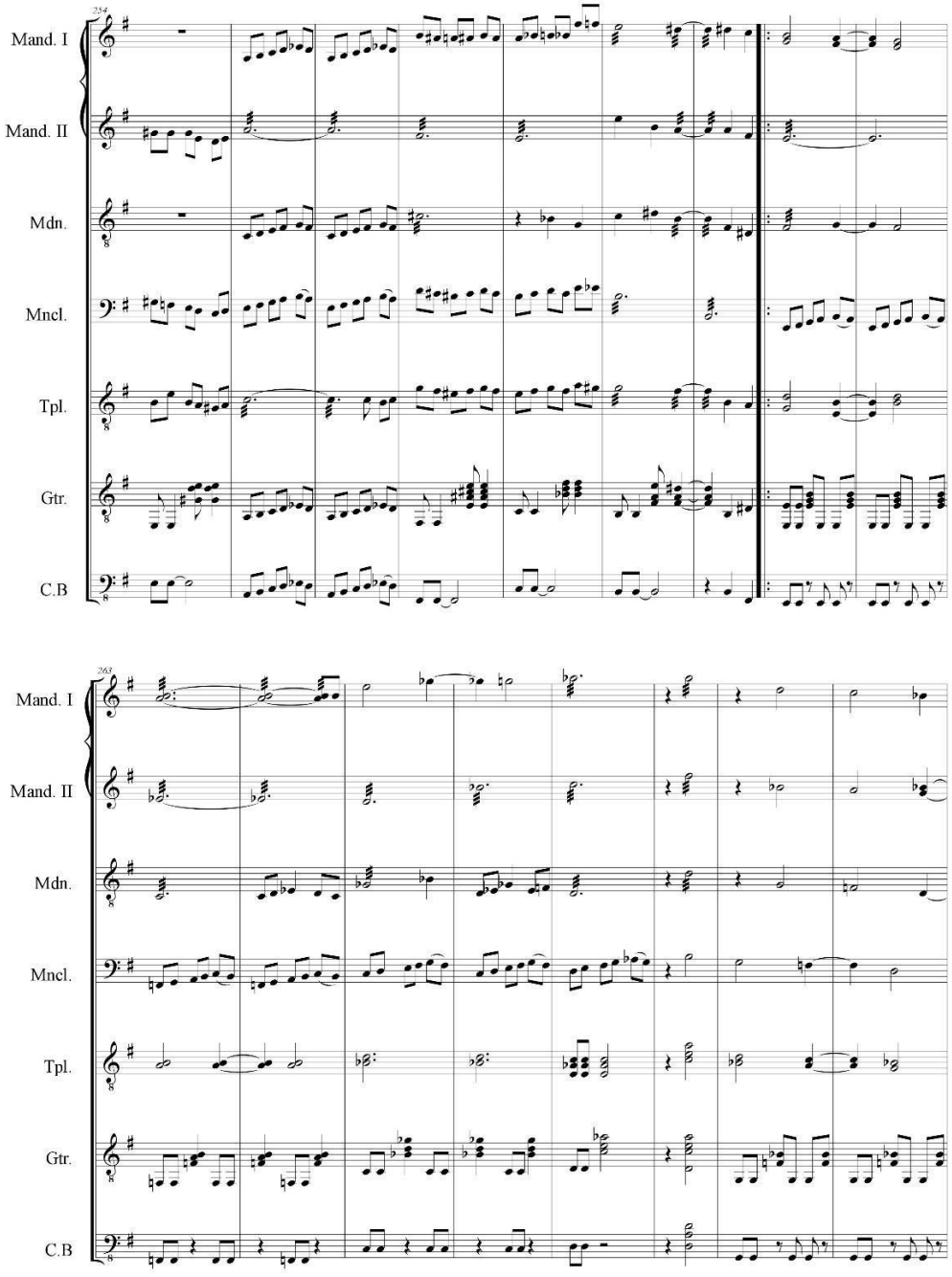

179
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
188
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

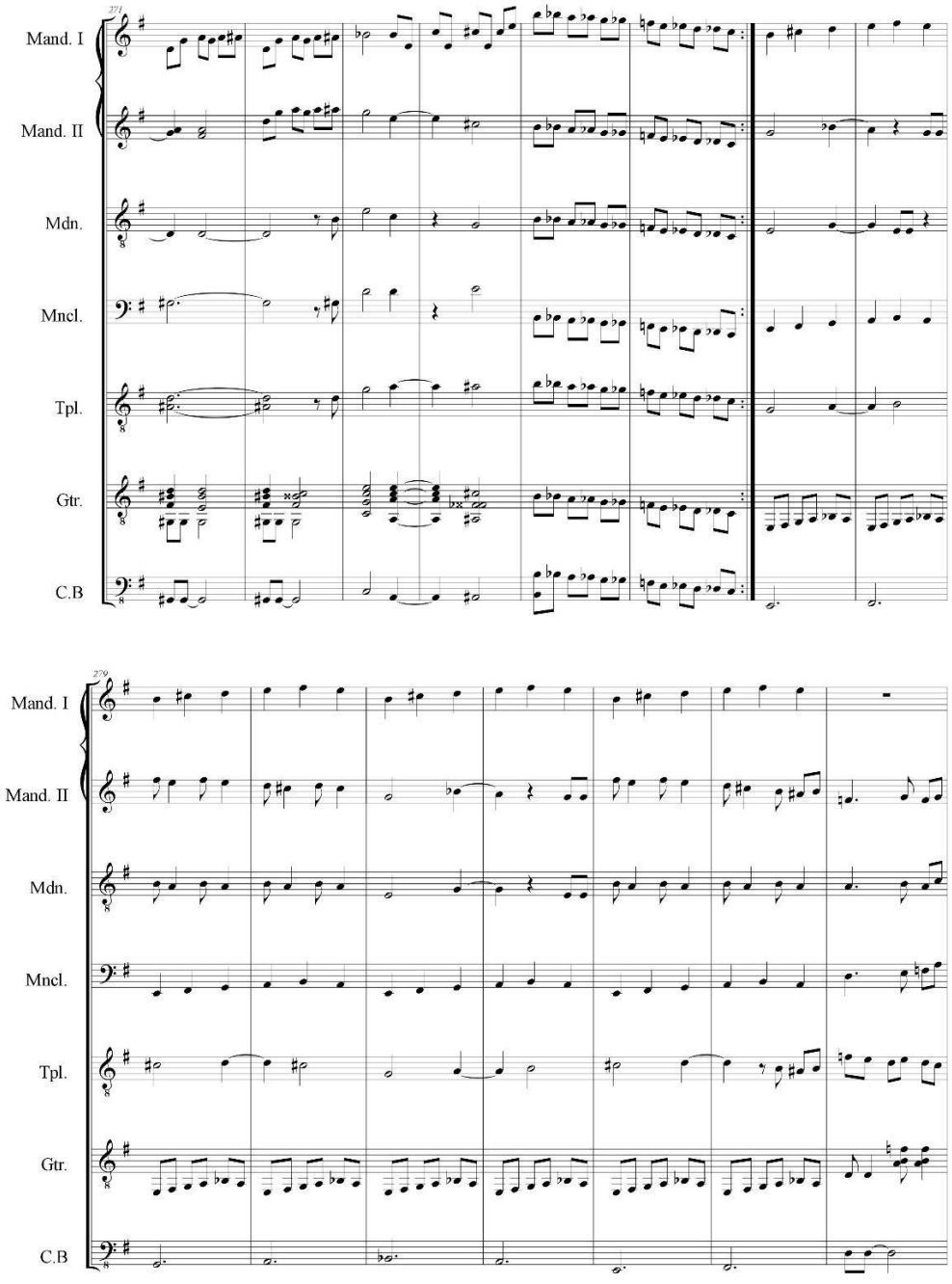

196
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
202
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

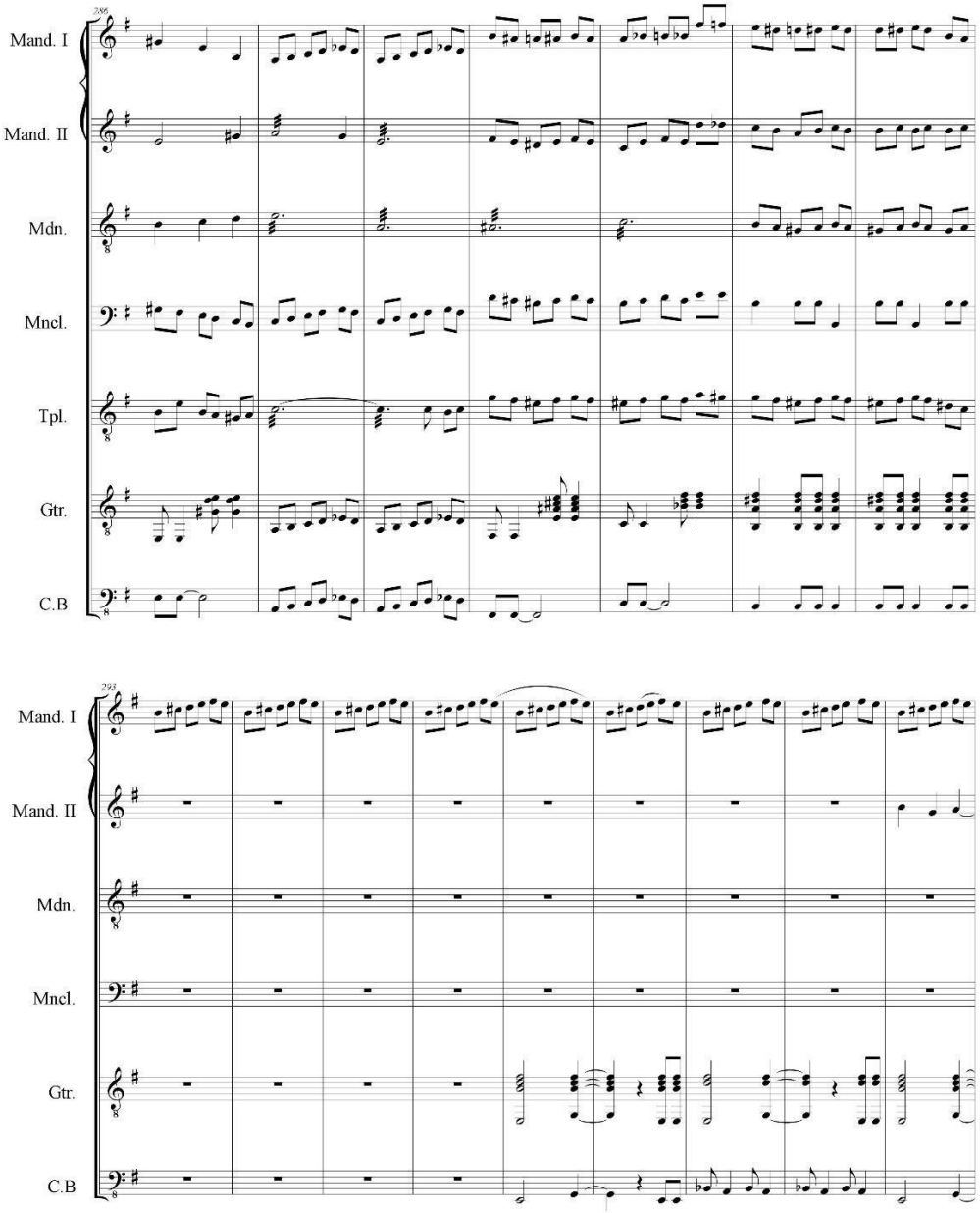

211
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
219
♩= 60
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

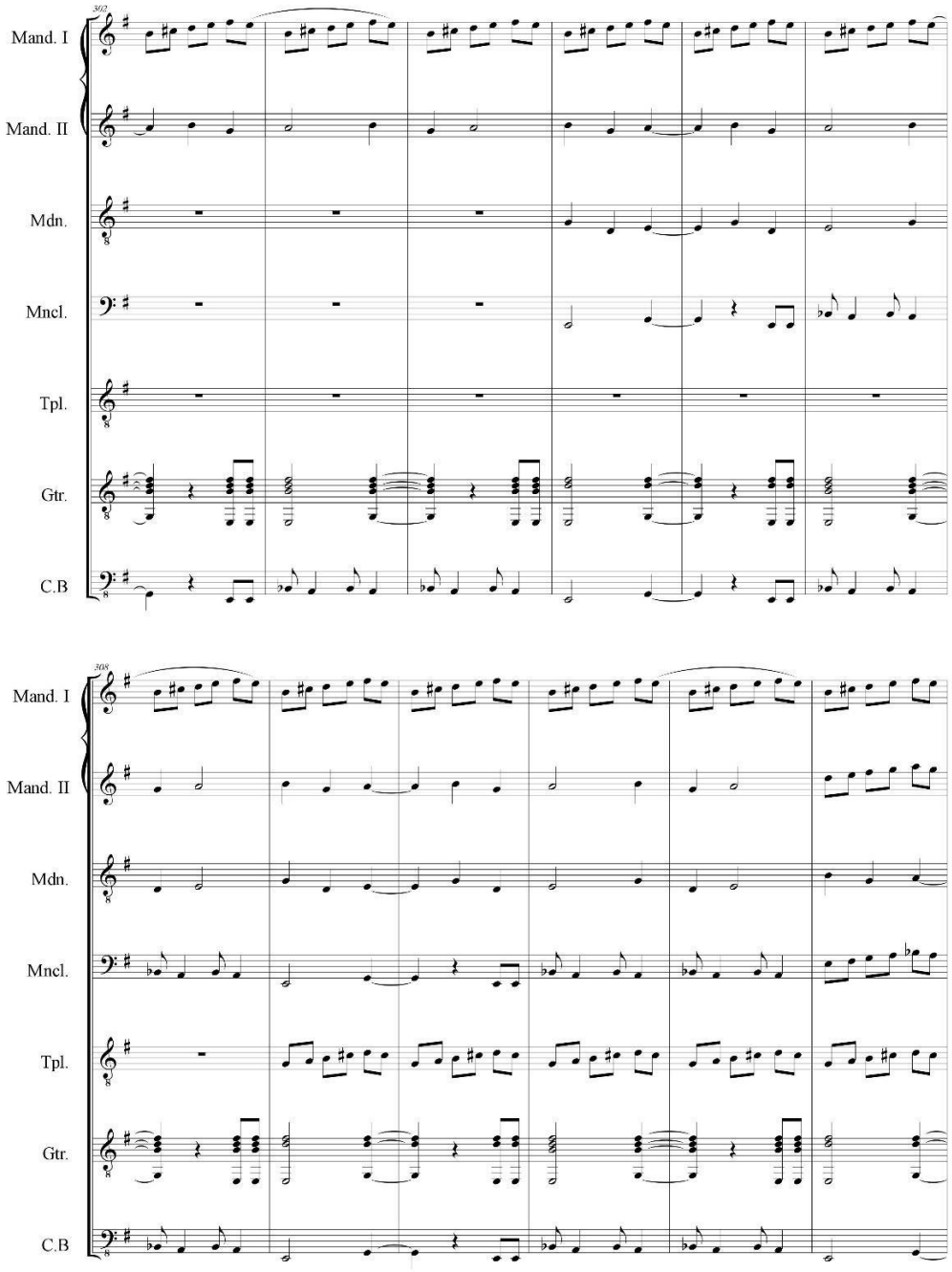

237
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
234
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

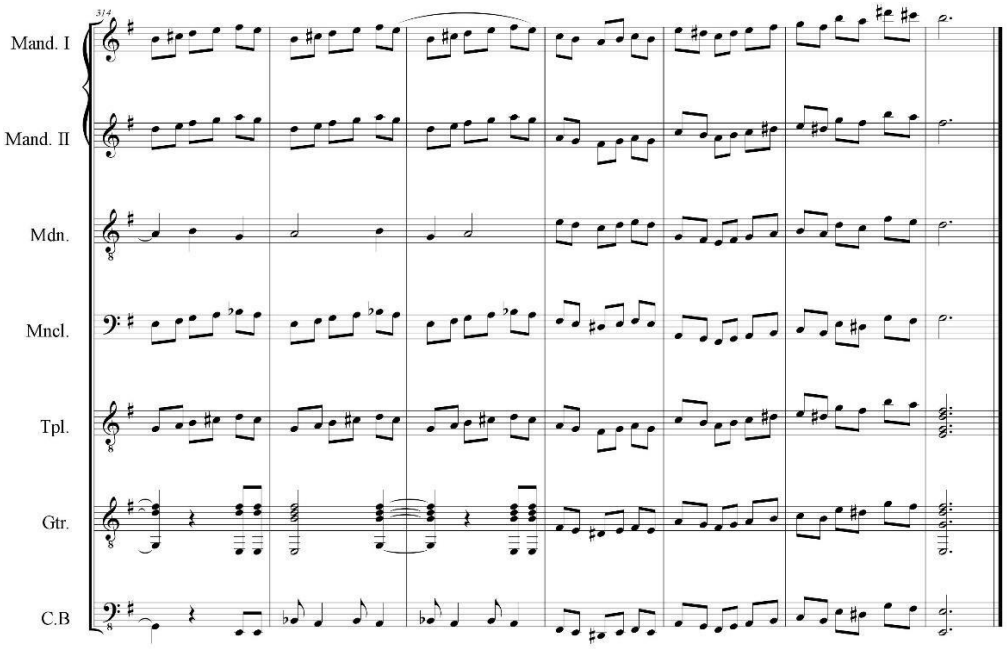

240
♩ = 190
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
247
1
2
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B


234
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
263
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B


271
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
279
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B


286
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
293
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Gtr.
C.B


302
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B
308
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B


314
Mand. I
Mand. II
Mdn.
Mncl.
Tpl.
Gtr.
C.B

Canción para Débora

Memoria creativa y Análisis

Análisis musical canción de Debora

Ficha técnica

Genero - Especie	Indeterminado
Formato	Flauta traversa traversa, Clarinete, Violín 1-2, Viola, Piano
Tonalidad	Mi menor
Duración	17 minutos 52 segundos
Tempo	♩ = 110, 120, 60, 120, 60, 120

Contexto de la obra

Esta obra tiene su origen en un viejo proyecto del año 2011 en el que se me invitó a escribir la música para una película sobre la vida de la Maestra Débora Arango. Dicho proyecto no se cristalizó. Sin embargo, se alcanzó a publicar un *teaser* de la obra; en ella hice aportes con ideas musicales que fueron insumos para crear esta composición en reconocimiento a su vida y obra.

Esta composición, propone describir desde la música el espíritu trasgresor que tenía la Maestra Débora Arango Pérez; en cada una de sus partes está representada la actitud desafiante y de provocación frente a las normas y cánones establecidos en la sociedad mojigata y de doble moral de la Medellín en la década de los 30 y 40 y sus propios desafíos, los cuales fueron declarados en sus creaciones descarnadas, denunciando desde sus imágenes la injusticia social, la desigualdad como resultado de las miserias humanas:

> *"…Yo fui pintando lo que fui viendo… "A mí las injusticias y lo que hacían los políticos me llegaban al corazón, al alma. Todavía tengo la vena política, pero ¿se imagina si pintara hoy? Tema es lo que hay. Pero si pasó lo que pasó hace veinte años, hoy me hubieran quemado."* (Hernández, 2010)

Análisis musical

Generalidades

Su estructura consta de una Introducción, la cual se encuentra dividida en: una parte A escrita para la totalidad de los instrumentos del formato, una parte B para flauta traversa y clarinete en Bb, una parte C a cargo de las cuerdas a cuyo término, le precede una transición con características similares a la introducción inicial con acompañamiento del Piano y con una sonoridad que evoca en parte el sonido del maestro Piazzola, para darle paso a la parte D. Posteriormente, se expone una parte E y se repite la obra hasta su *Coda* y *Fine*.

Esta propuesta creativa, utiliza elementos del minimalismo musical norteamericano de la década del 60, asunto que se pone de manifiesto en el uso de pulsos constantes, en lo estático o en las lentas transformaciones y a menudo en la reiteración de frases musicales o pequeñas unidades como figuras o estructuras musemáticas tomadas de la misma obra en su parte A.

La composición conjuga elementos propios de los ámbitos de la tonalidad con texturas contrapuntísticas y homofónicas en algunas de sus partes, esto se verá en el análisis en el cual se detalla a fondo cada una de las partes. Su armonía se caracteriza por el uso reiterado de cromatismos y desarrollo de estructuras cadenciales en centros tonales transitorios.

Sinopsis morfológica:

Tonalidad: Mi menor

Frases					
a	a :	a b c d f g h i j :		a b c	a b
Introducción C1 T. Indet.	Parte A C1 T. Indet.	Parte B :C5 V7	:	Parte C C 90 Im	C 115 Vbm

a a	b b'	a b	DS	a Coda	
Transición C135 Im	Parte D C143 Im	Parte E 159 Im	DS	Coda C180 Im	

Descripcion

Introducción. Compases 1 a 4

Se compone de disonancias melódicas en intervalos cerrados de 2M y 2m a cargo de los violines 1 y 2 en un corto fragmento con repetición

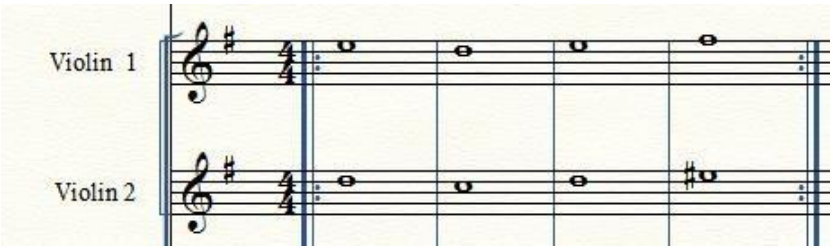


Figura 59: Disonancias melódicas de intervalos cerrados (2M y 2m)

Parte A. Compases 5 a 89

En su primera semifrase, conserva la condición disonante en los violines 1 y 2; se le suma el piano con una estructura motívica repetitiva en función tonal de dominante, con tensiones interválicas generadas por el uso de la 2m y la 4+; posteriormente, en el compás 9, se suma la viola con una estructura melódica que se repite permanentemente a lo largo de toda la parte A. Esta cualidad, se re-expone en todos los instrumentos del formato excepto el piano, que conserva las características ya descritas en el inicio del análisis de esta parte. Este rango distintivo que se inicia en la viola y tiene eco en los demás instrumentos del formato excepto el piano y se desarrolla con las siguientes condiciones:

1. Cambios de tonalidad.
2. Estructura conformada por conjuntos de frases simétricas y asimétricas.
3. Texturas homofónicas.
4. Texturas contrapuntísticas.
5. Exploración tímbrica resultado de cambios de octava entre los instrumentos del formato.
6. Armonía resultante sobre el V7.

La reexposición permanente de este motivo melódico en la parte A, que además se desarrolla en un *tempo* lento con las cualidades ya expuestas, corresponden a un estilo cercano al minimalismo.

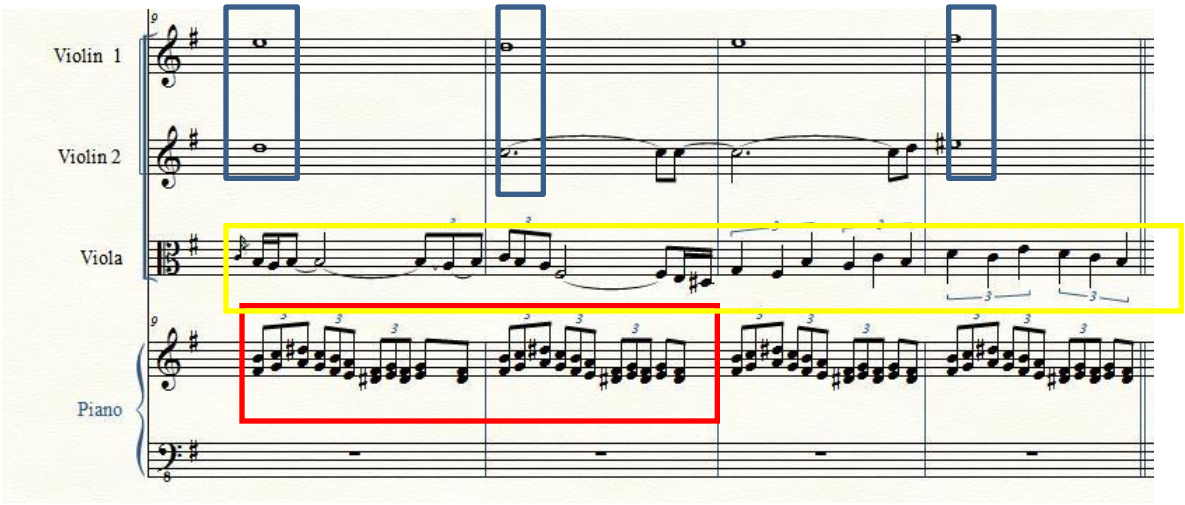


Figura 60: Reexposición de motivo melódico.

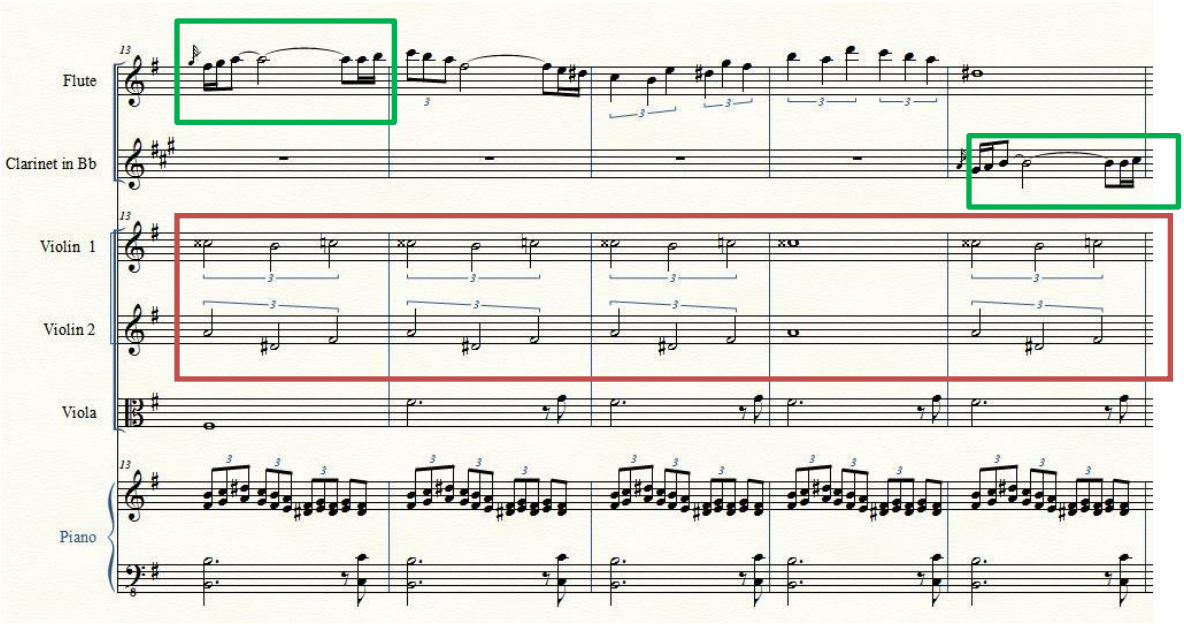


Figura 61: Minimalismo.

Parte B. Compases 90 a 114

Consta de tres frases y está escrita para flauta traversa y clarinete. El tema se inicia con un solo de flauta traversa en el compás 90. En los compases 92 y 93, se presenta una idea melódica que el clarinete imita a un intervalo de 4ª. A continuación, y luego de un

unísono en el compás 94 se desarrolla la melodía con contrapunto de 3 (Tercera) especie, al igual que en la frase B.

La melodía está escrita en modo Mayor y como es ya característico en esta composición, es tendencia la combinación de cromatismo y diatonismo melódico. La armonía resultante es: Em| F#7|G| Cm|Cm F|Bdim Cm| F Bb| – D7 – Gm – D7/F#- Fm- C7/E- Db- [Ab-Adim] [Gm- C7] F- F - C7- Eb5- [Ebm-Bb7] [B- F#][Gdim-Abm][Db7- Gb]F. Este resultado evidencia un soporte armónico de carácter funcional que combina armonías cromáticas y cadencias en tonalidades transitorias. El ritmo toma elementos del tango mediante el uso de síncopas y semicorcheas con soporte contrapuntístico de clarinete a manera de bajo caminante.

Figura 58: Exposición del tema por la Flauta traversa e imitación del Clarinete (Cuarta)

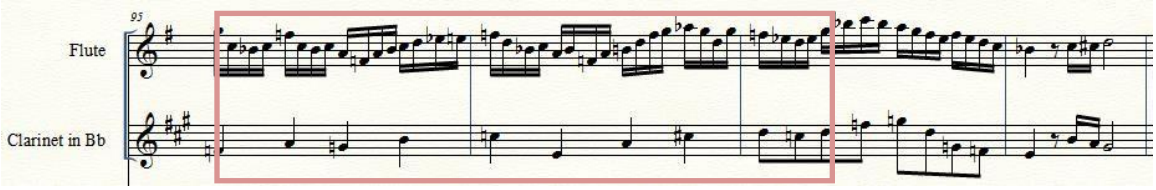


Figura 62: Melodía de Contrapunto de tercera.

Parte Compases 115 a 134:

La melodía que está escrita sobre la escala menor melódica, se desarrolla por grados conjuntos descendentes y ascendentes y arpegios disonantes. Se torna lenta en tempo de Negra= 60 y adquiere un carácter melancólico en modo menor. Su textura contrapuntística,

el cambio de tempo y de timbre contrasta con la parte B más liviana, ágil y rápida. Está escrita para las cuerdas pulsadas.

Su armonía se expresa en factores intervalicos cromáticos: Bbm - Am - Ab – Gm - F#- y cambios de modo: [B-Bm]-, Cadenciales: D/F# - C#7 - F#m - Am- [Cm-D7]- Gm – Bbm - C7 – Fm - E7/B - [C#m - AMaj] -B

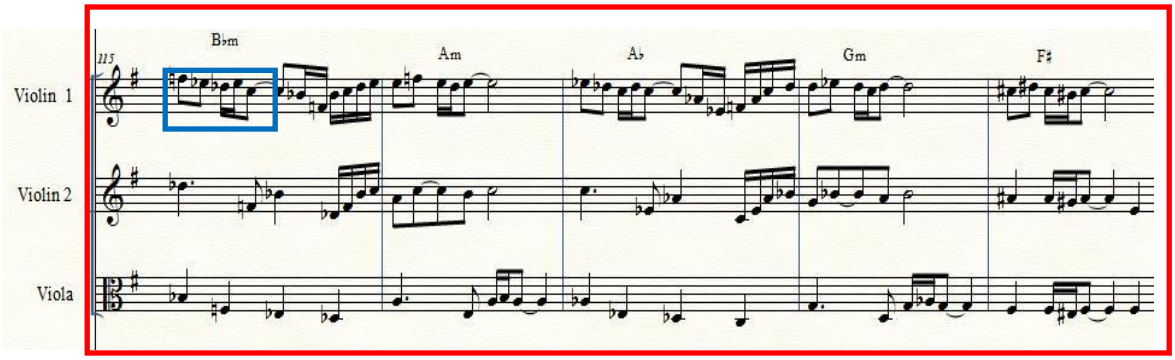


Figura 63: Armonía con intervalos cromáticos.

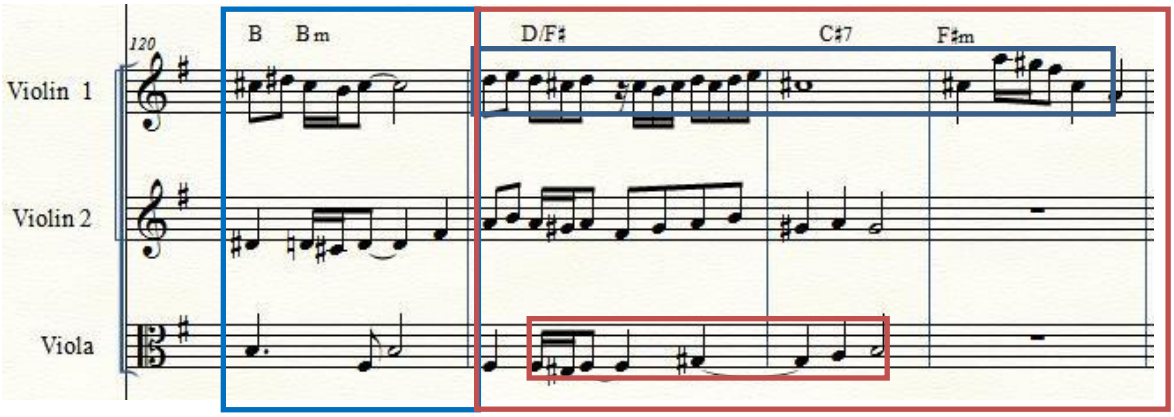


Figura 64: Cambios de modo y cadencias.

Esta condición armónica funcional como acompañamiento de una melodía cuyos contornos son ascendentes y descendentes a lo cual se suma un *tempo* lento, genera una sensación de tonalidad que es, a la postre, inexistente. En los compases 123 a 125 se genera un contrapunto por imitación dado que toma los mismos temas rítmicos con algunas

variaciones interválicas. Posteriormente desarrolla contrapunto de 3 especie (compases 127 a 131).

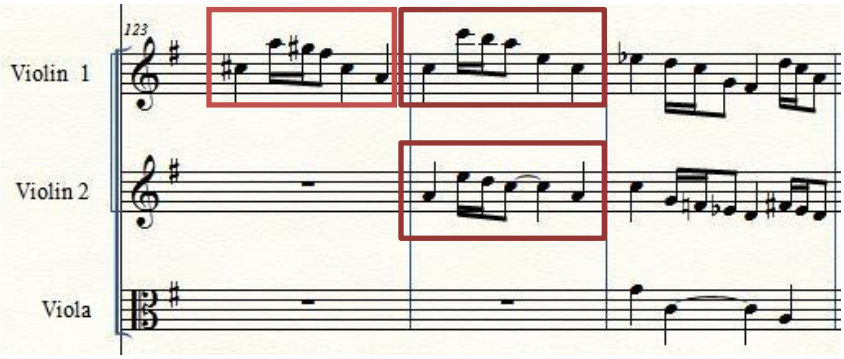


Figura 65: Contrapunto por imitación.

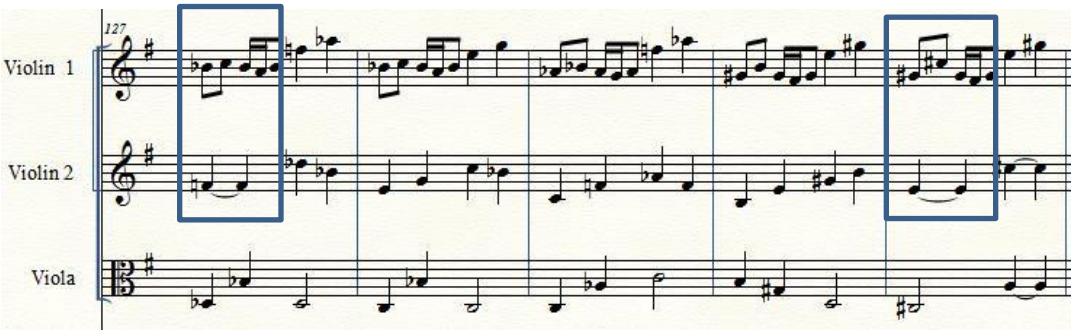


Figura 66: Contrapunto de tercera especie.

Transición: Compases 135 a 142:

Se compone de unísonos, disonancias melódicas en intervalos cerrados de 2m a cargo de los violines 1 y 2 y viola, e intervalos consonantes en posición de dominante que resuelve de manera deceptiva (D7 – B7 – Compases 139 y 140) como antesala de la parte D. Interviene en esta instancia el piano como acompañante en ritmo de tango.

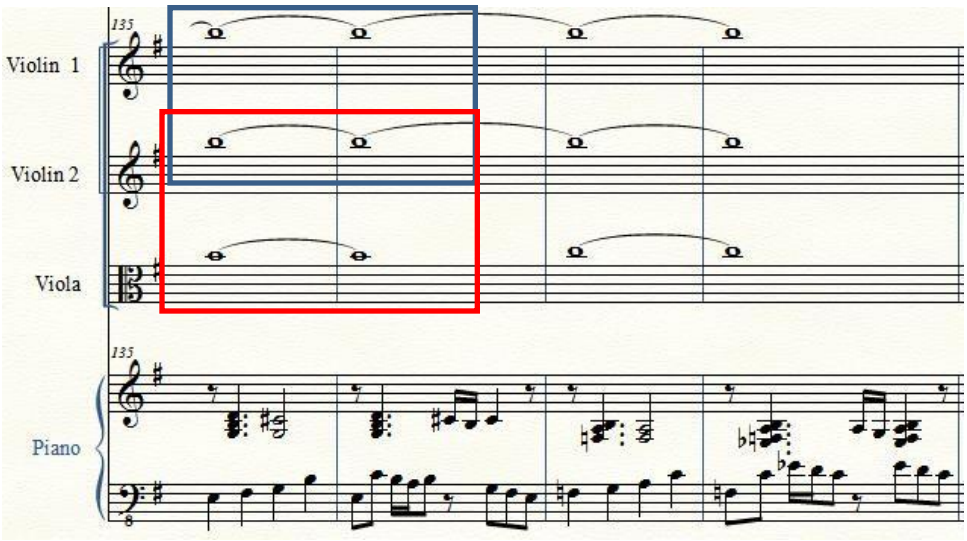


Figura 67: Unísonos y disonancias (2m)

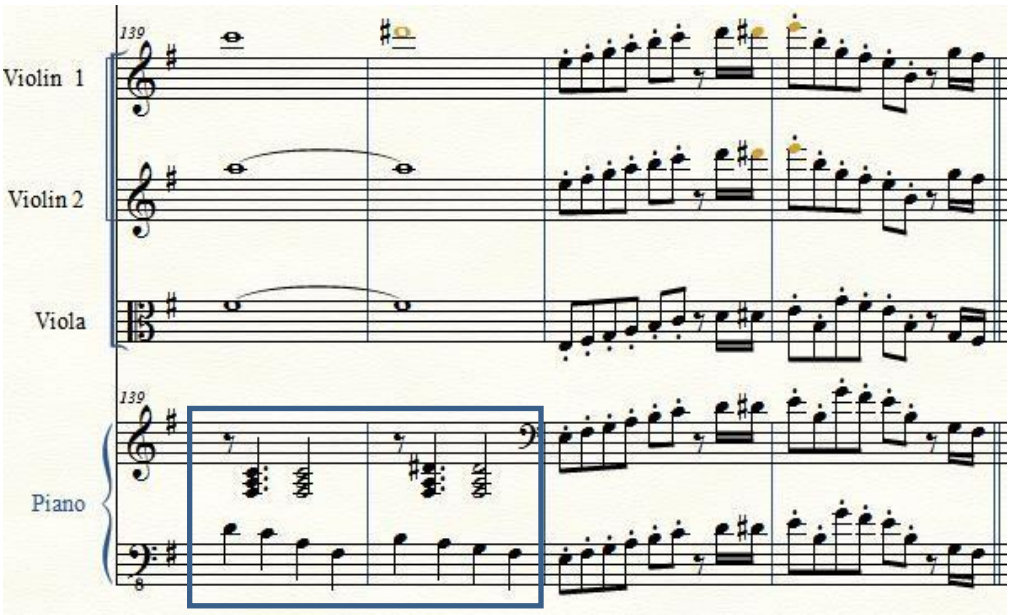


Figura 68: Intervalos consonantes.

Parte D. Compases 143 a 158

Aire de tango, con acompañamiento de bajo caminante en mi menor en el piano. Los violines 1 y 2 y la viola refuerzan el texto armónico realizando ataques en notas de corta duración y con agregación de sextas y novenas, con el propósito de sumar tensión a

la armonía. (Compases 143 a 148). A continuación, en los compases 151 a 158 (Figuras 14 y15) y sobre ese mismo tejido armónico, se presenta una melodía donde priman los intervalos cromáticos a cargo de la flauta traversa y el clarinete que finaliza con un *tutti* para darle paso a la parte E. El ritmo conserva elementos característicos del tango tanto en la melodía como en el acompañamiento. La armonía resultante es: Im – IIb – VII7 – V7 – Im.

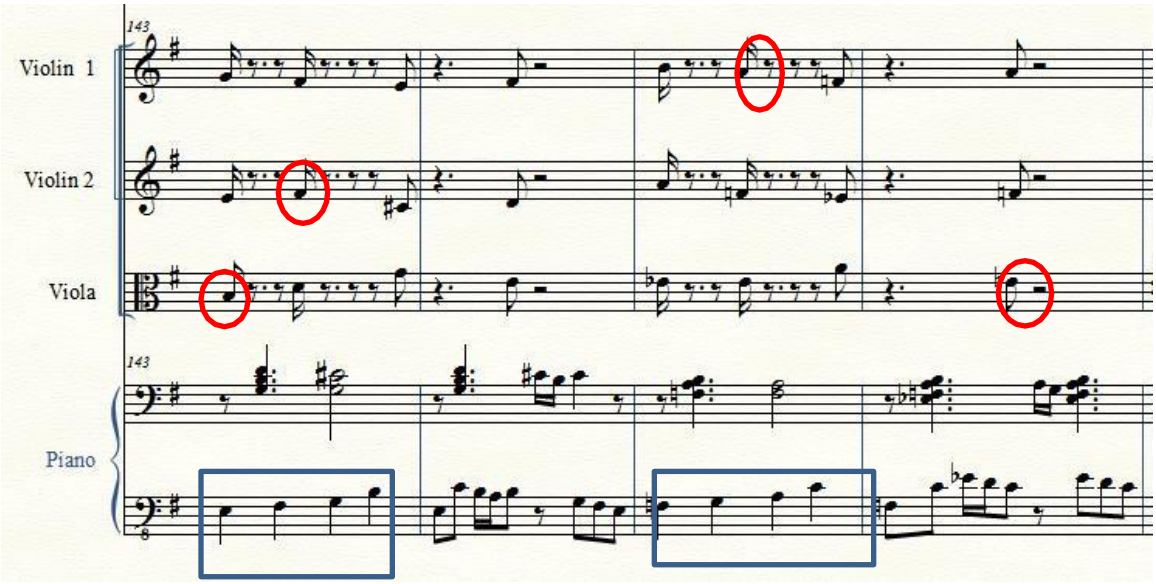


Figura 69: Ataque de notas de corta duración.

Figura 70: Agregamiento de sextas y novenas.

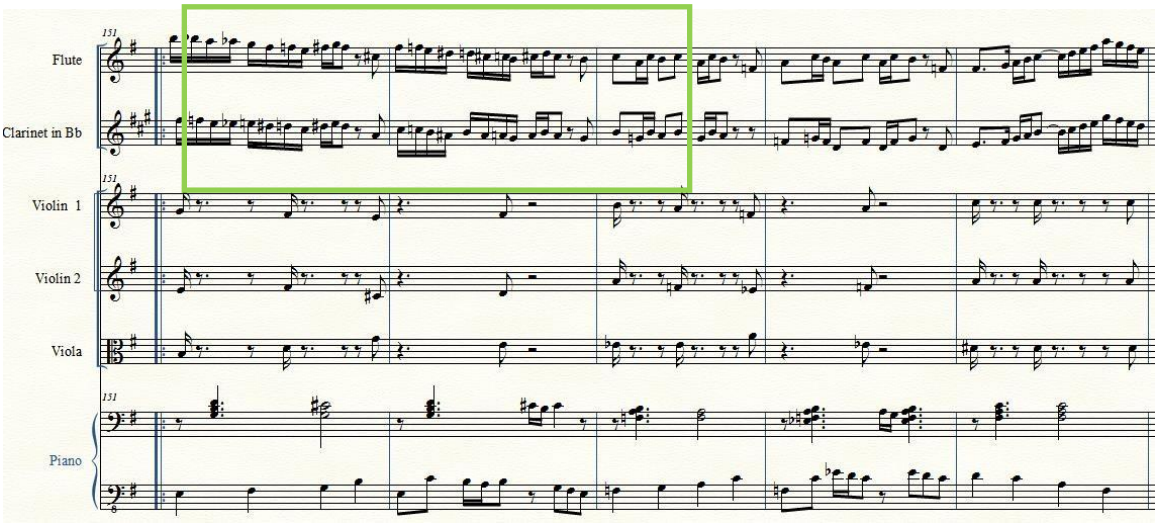


Figura 71. Intervalos cromáticos de la flauta traversa y el clarinete.

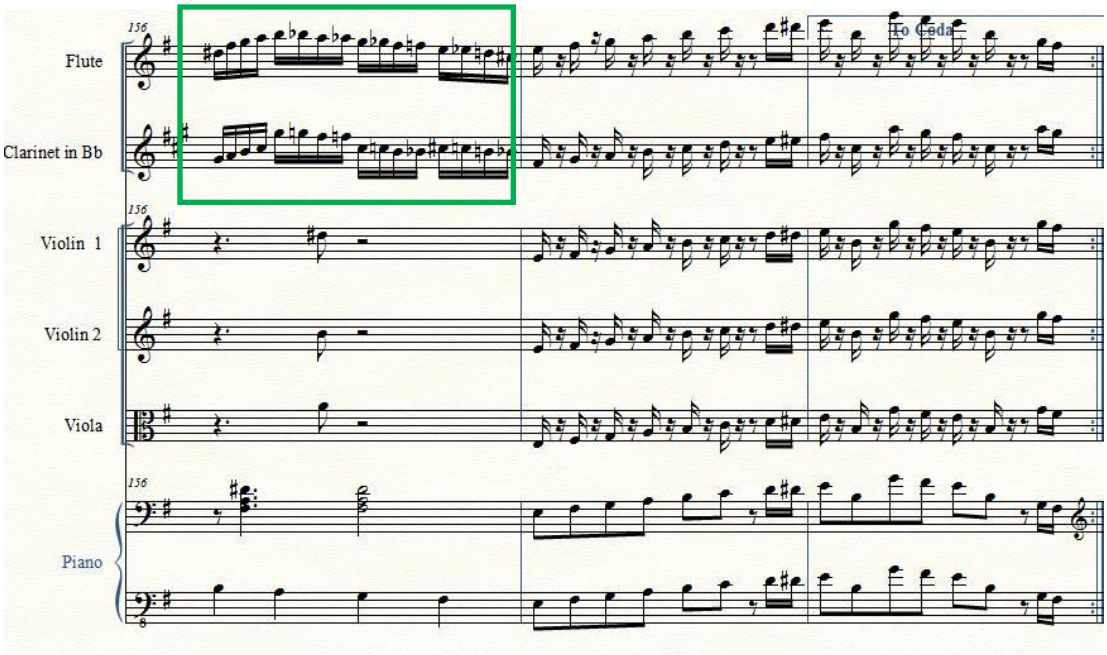


Figura 72: Intervalos cromáticos de flauta traversa y clarinete y *tutti*.

Parte E. Compases 159 a 179

Esta parte, propone un cambio sustancial de velocidad de Negra = 60. El acompañamiento en el piano en tonalidad de mi menor se basa en el uso de arpegios y grados conjuntos en contraste con un bajo que permanece inmodificable hasta el compás 172.

La melodía se construye sobre consonancias y disonancias, con uso de contrapunto de 2 especie. Las voces secundarias de los violines 1 y 2 son homofónicas con uso de síncopas y hemiolas, en tanto la viola, utiliza notas largas, las cuales al igual que la melodía, proponen intervalos consonantes y disonantes.

Las estructuras rítmico-melódicas de la flauta traversa y el clarinete al igual que los violines 1 y 2 son homofónicas, con un texto rítmico diferente que vincula estructuras comunes en períodos de tiempo distintos. La suma de estas características, producen una sensación de movimiento constante en voces atractivas y no atractivas.

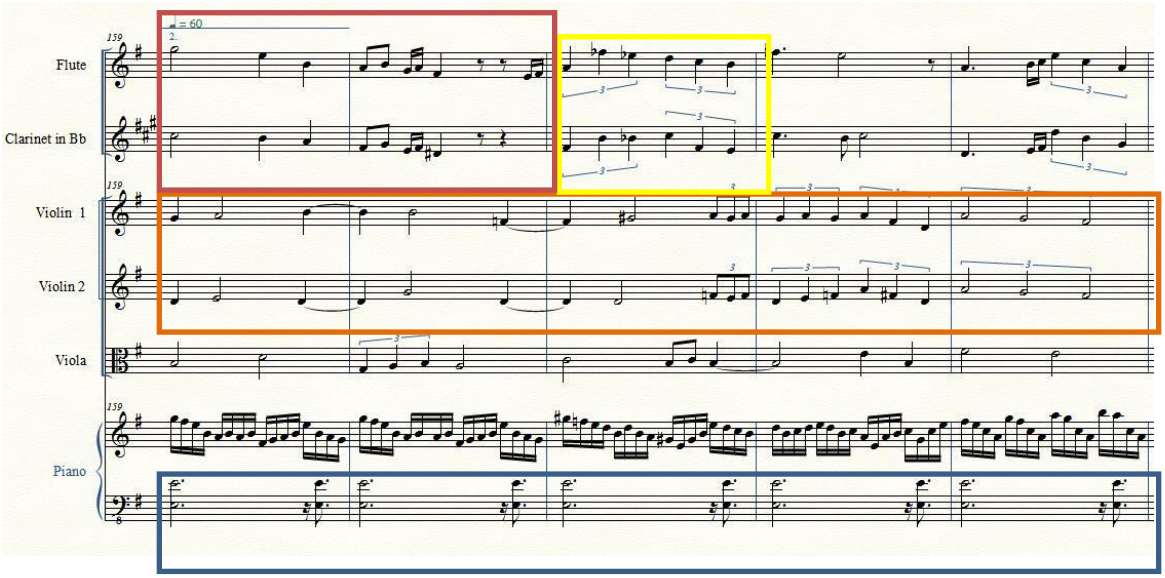


Figura 73: Cambio de velocidad, acompañamiento del piano en mi menor.

En el compás 172, a manera de conclusión, se da una ruptura o disyuntiva en el Piano generada por un cambio súbito de velocidad debido al uso de tresillos de semicorcheas, agudizado por tensiones interválicas de 4ª , 4ª+, 5ªJ y 5ª+ a cuyo término le sigue un conjunto de notas en el acompañamiento, concretamente en el bajo, que consta de arpegios y movimientos por grado conjunto apoyados con acentuaciones a manera acordes con 2 notas para la mano derecha configurando un ritmo armónico, cuyo resultado es: C – F – [F – Bb/D] - B. La melodía en la flauta traversa y el clarinete, se construye sobre paralelismos de terceras consonantes.

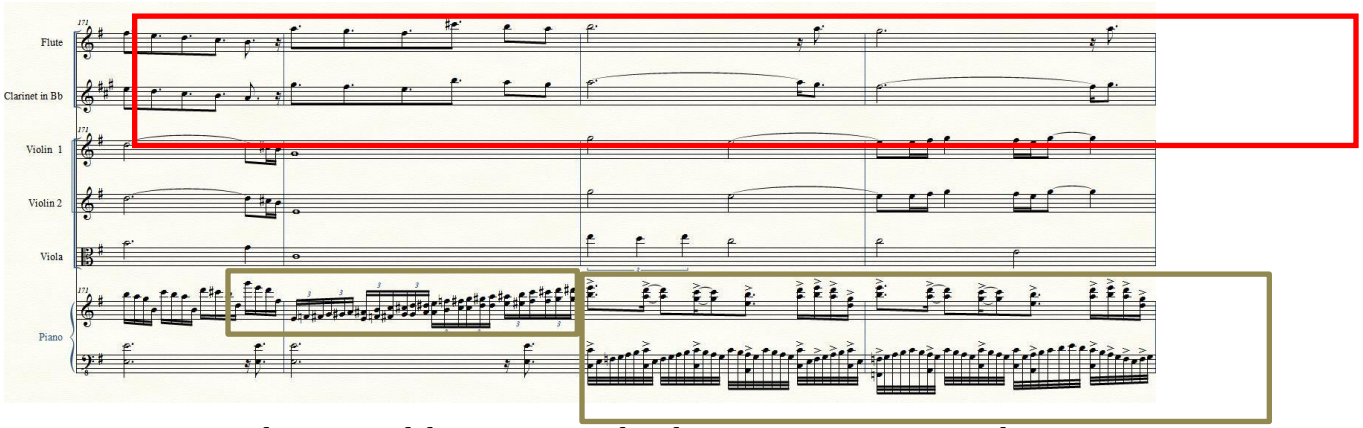


Figura 74: Ruptura disyuntiva del piano, intervalos de cuarta, cuarta aumentada, quinta justa, quinta aumentada.

Seguidamente, en los compases 178 y 179, retoma la estructura motívica de los compases 141 y 142 en *tutti* y *tempo* lento (Negra=60) (Figura 72) para repetición de la obra a partir del compás 9.

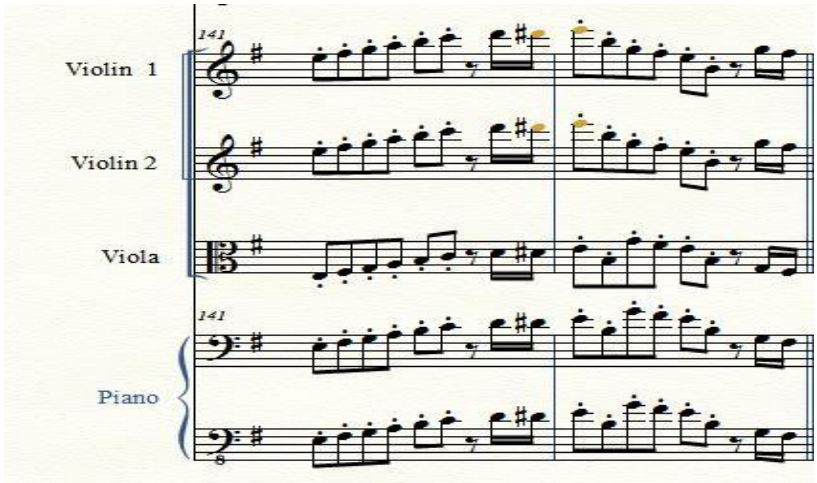


Figura 75: *Tutti* y tempo lento.

Paralelo

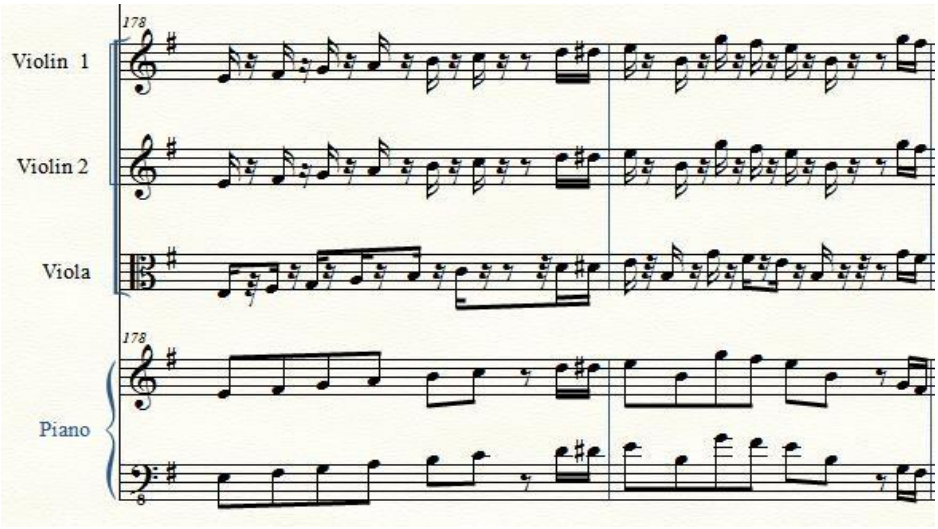


Figura 76: Retoma el motivo de los compases 141 y 142.

CODA. Compases 180 – 188:

Se constituye con los mismos elementos de la parte D (compases 151 a 156) -ver página 10 Figura 74 - con una adición de 3 compases a manera de conclusión y *Fine* (compases 186 – 188) donde se describe, además, una secuencia melódica con predominancia de notas del acorde de mi menor y algunas agregadas, en un *tutti*.

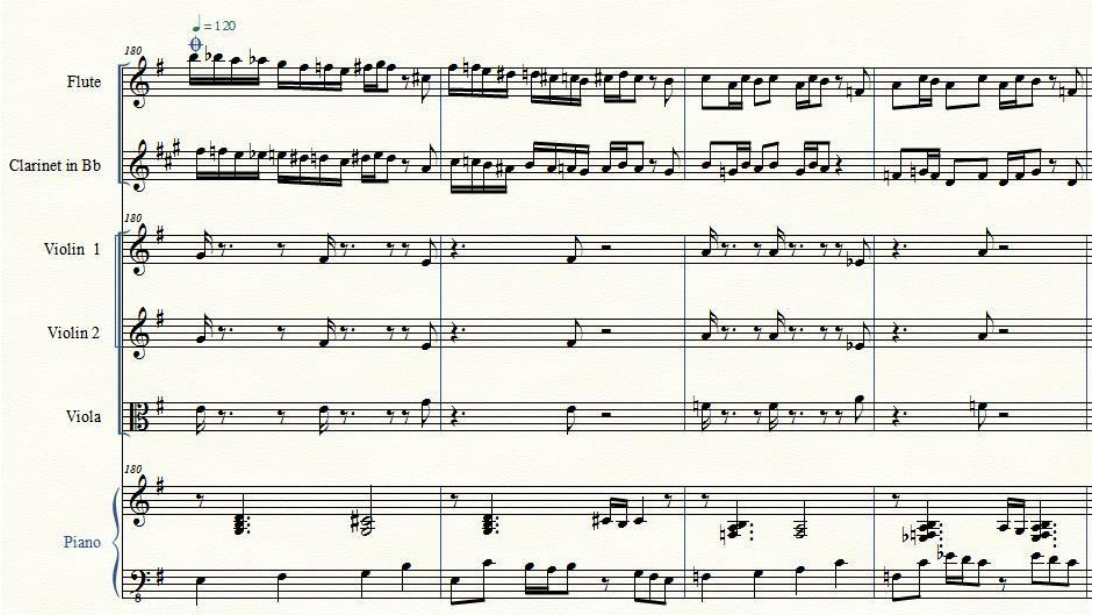


Figura 77: Utiliza los mismos elementos de la parte D.

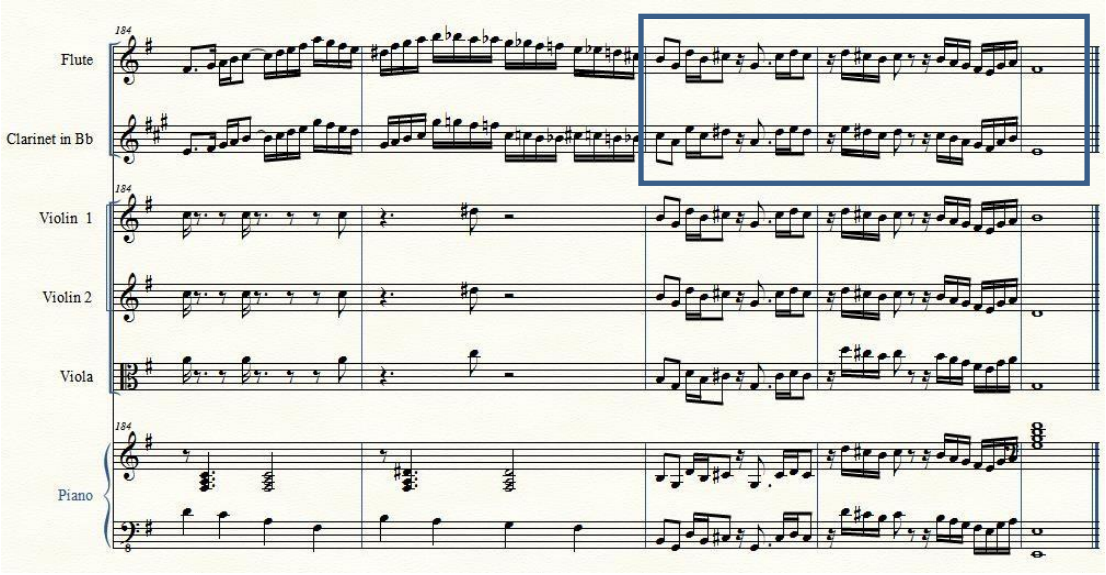
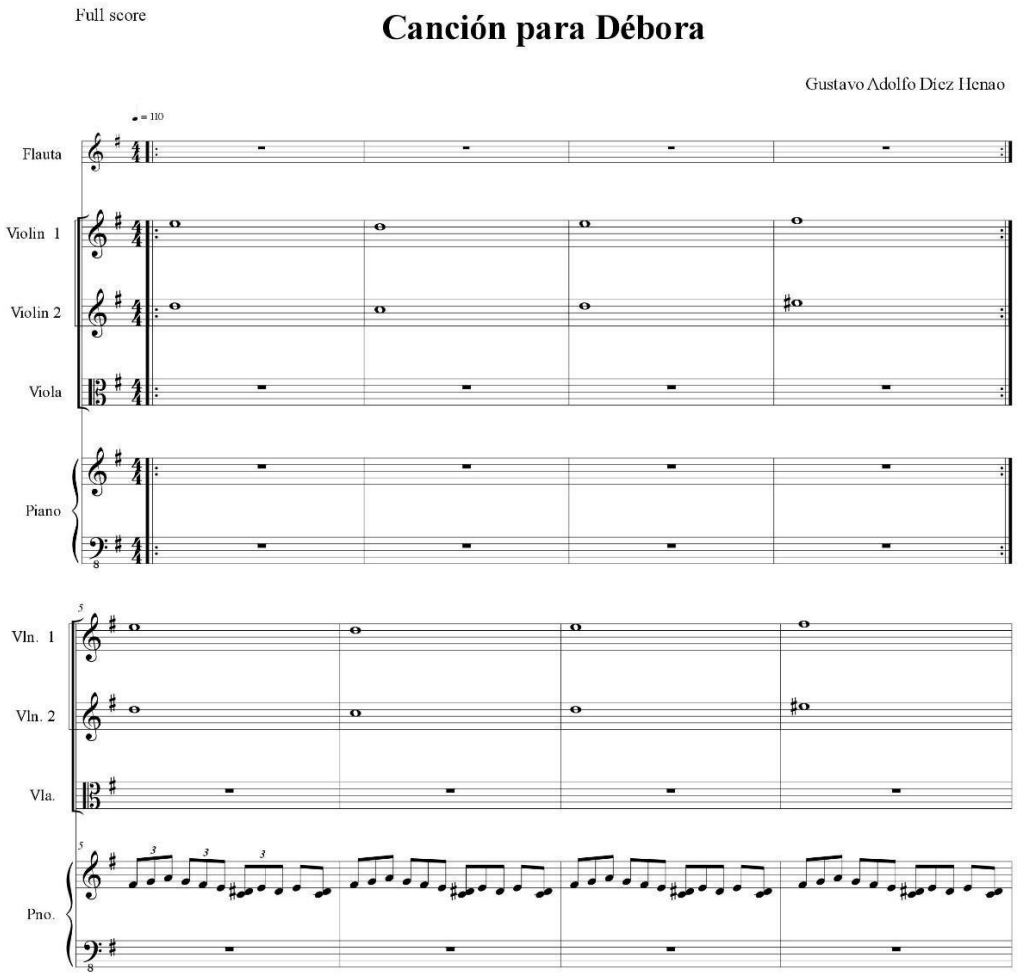
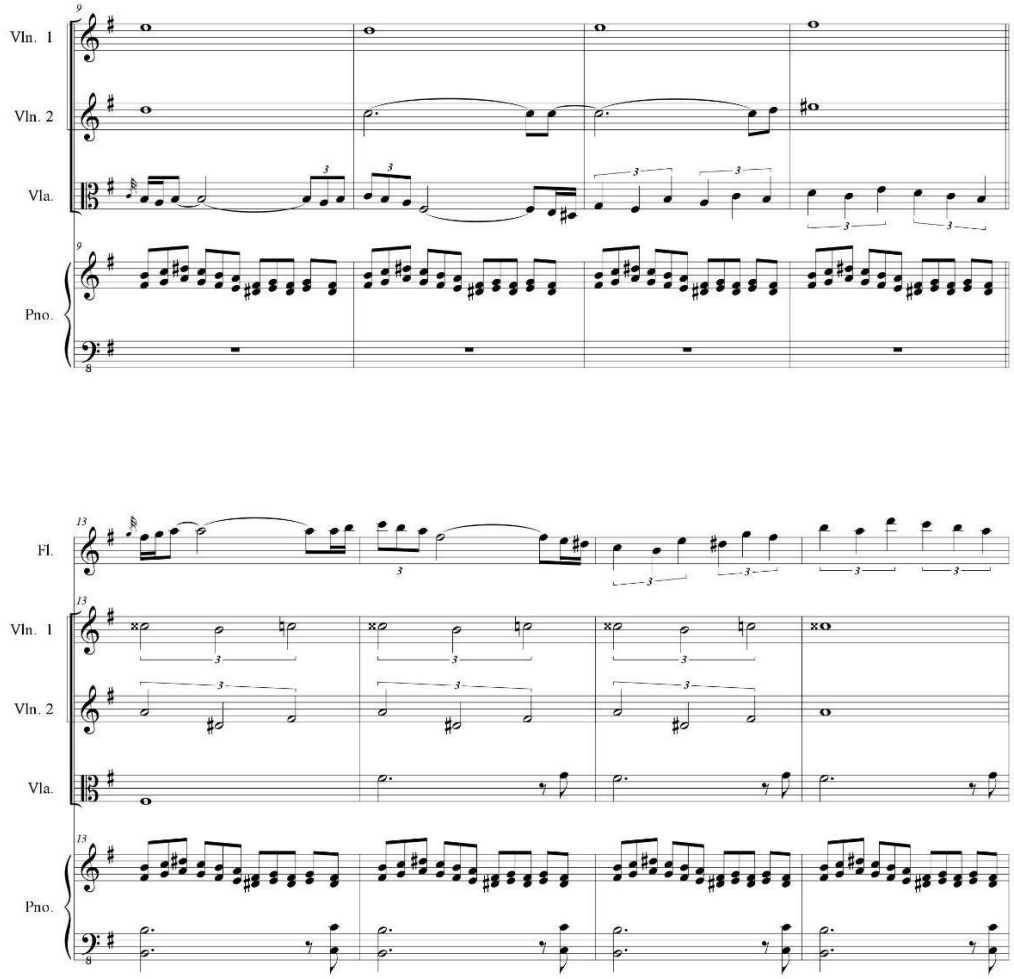


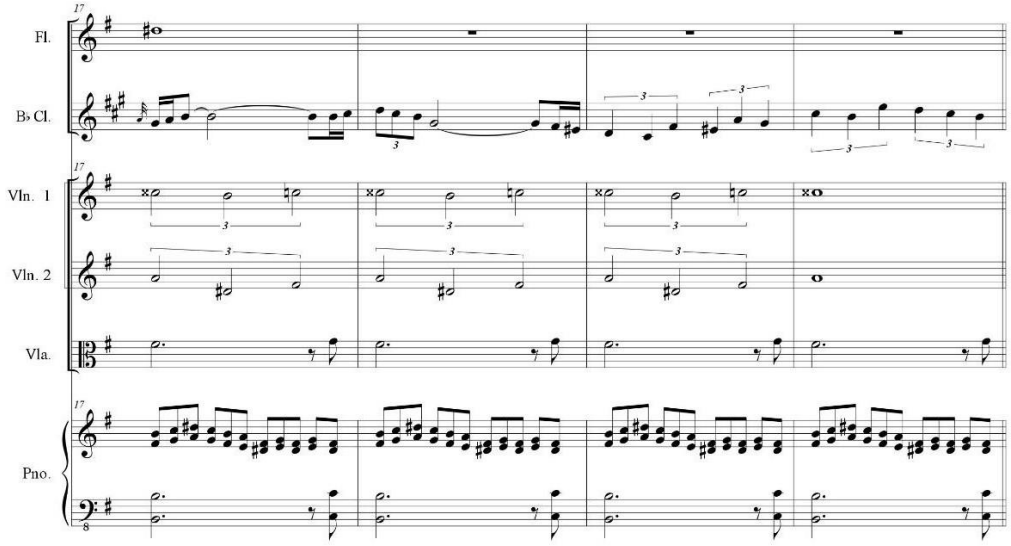
Figura 78: Secuencia melódica con predominio de las notas de mi menor, agregadas en *tutti*.

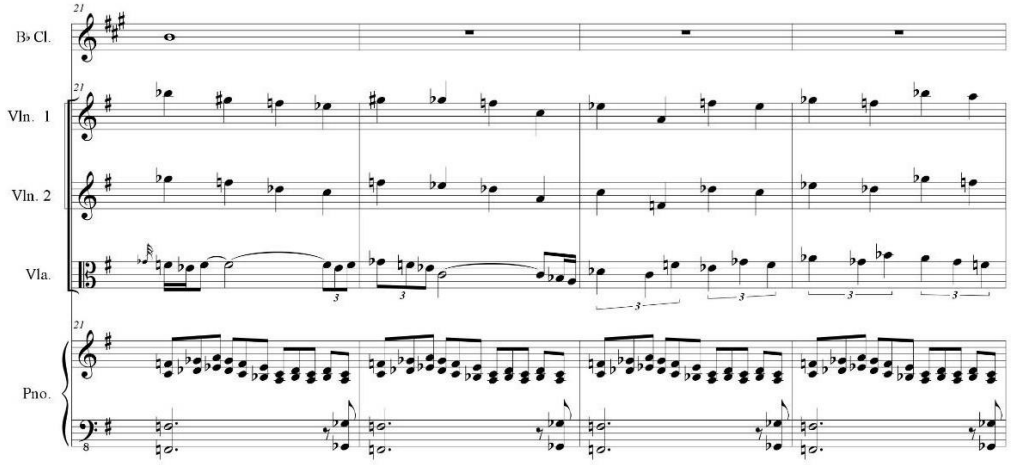
Partitura

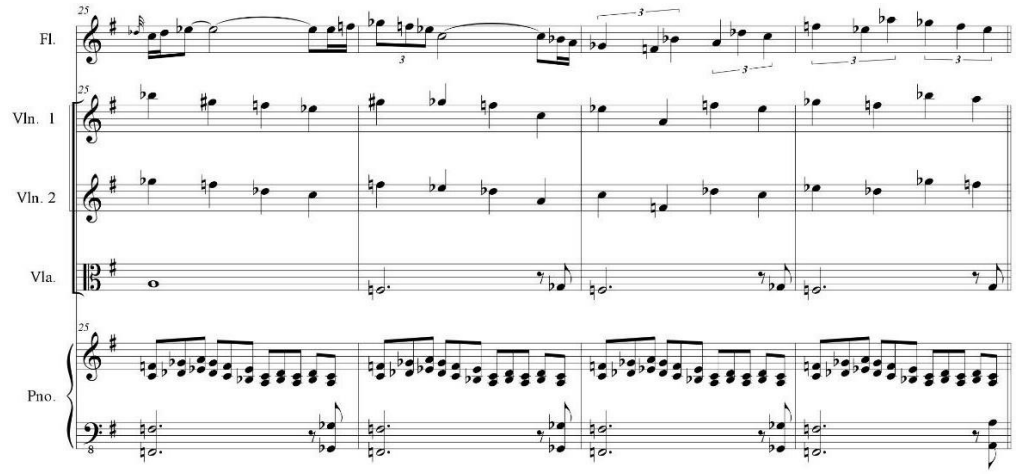


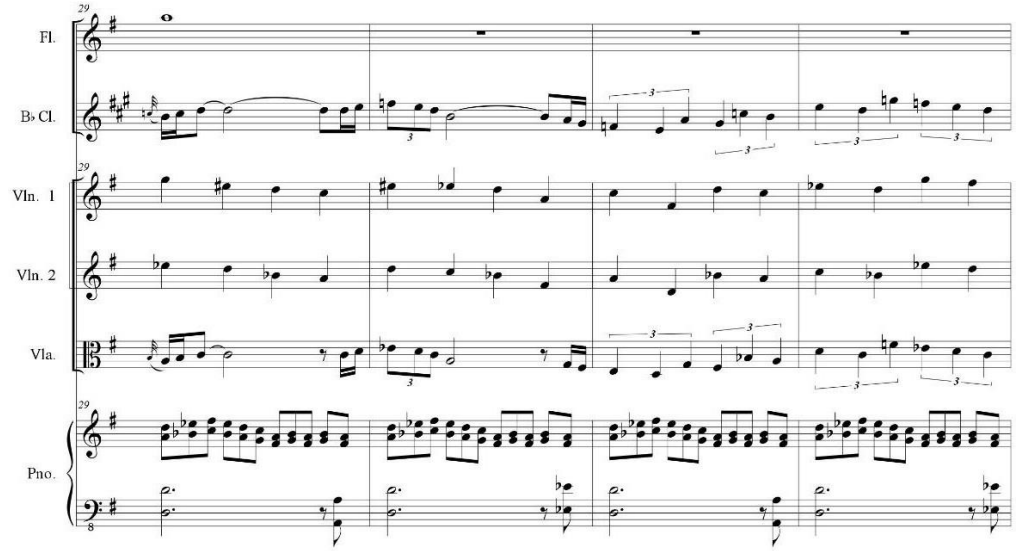
© 2019, Gustavo A. Díez

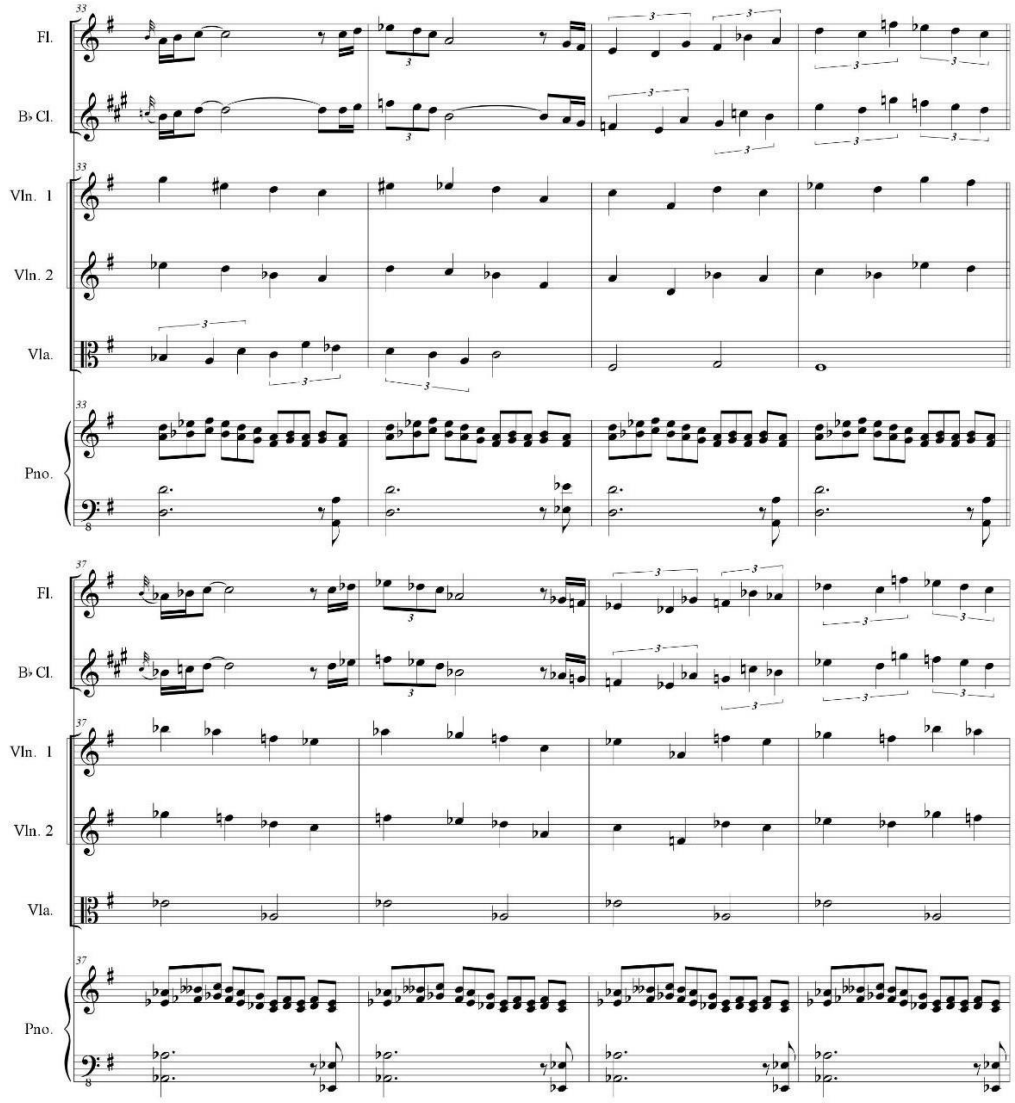

9
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
9
Pno.
8
13
Fl.
13
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
13
Pno.
8

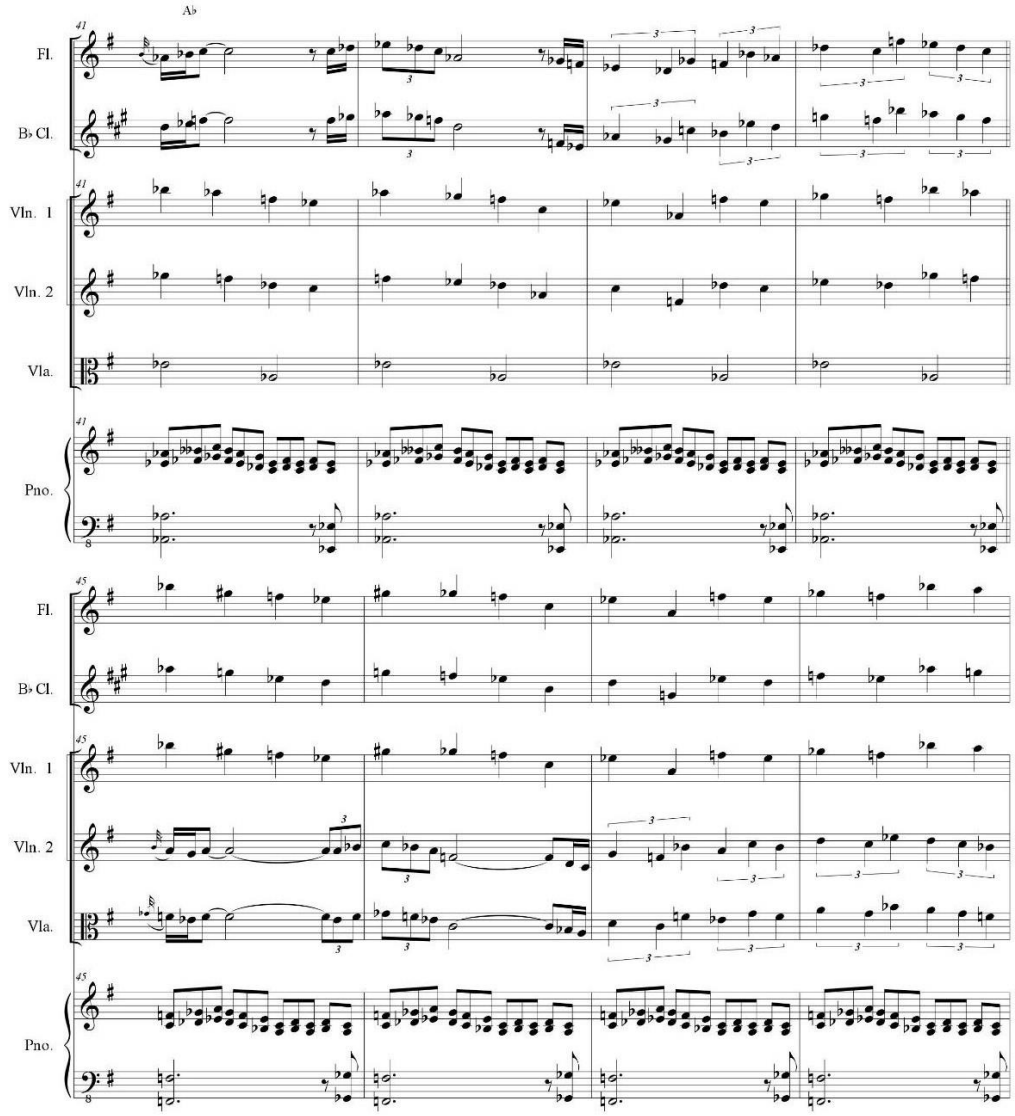

17
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.

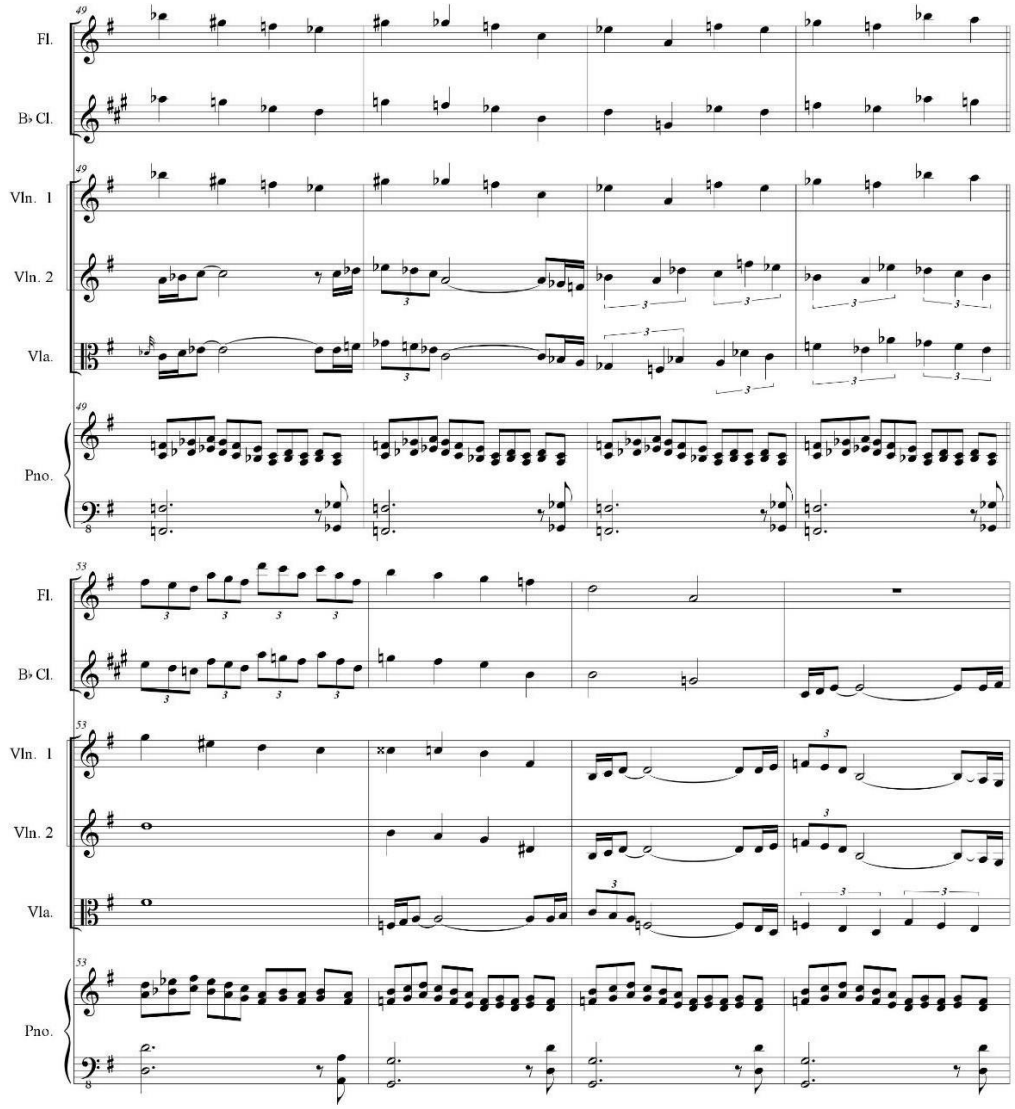

21
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.

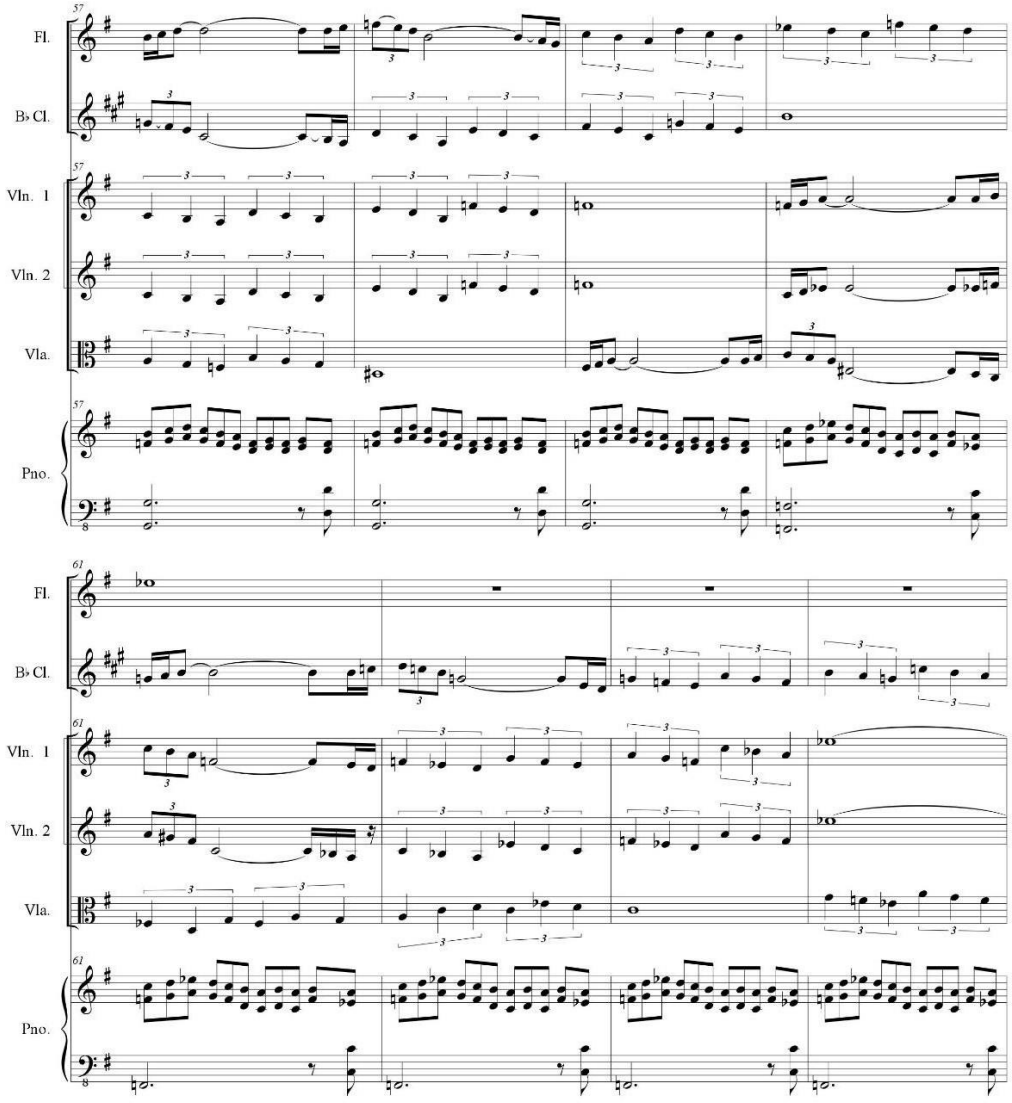

25
Fl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.

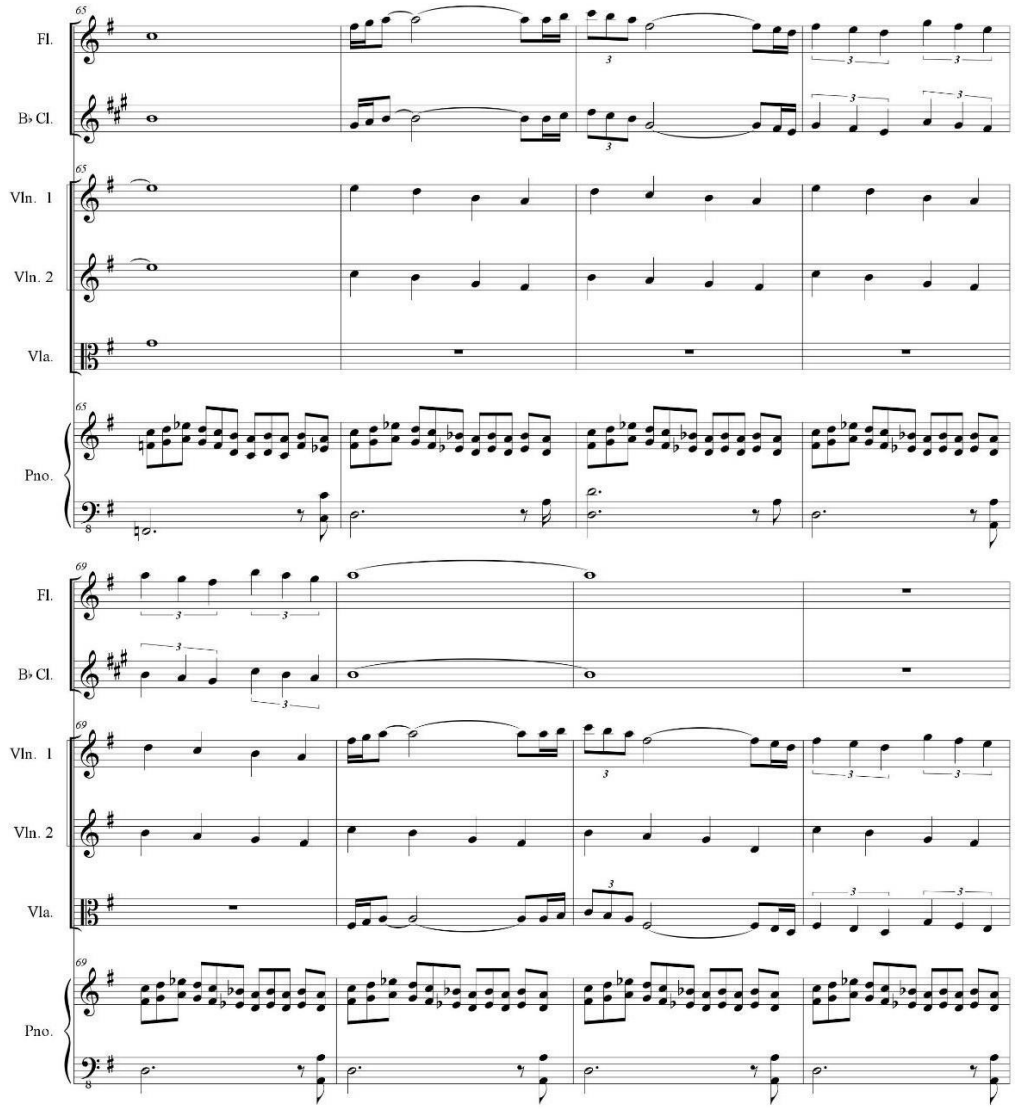

29
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.

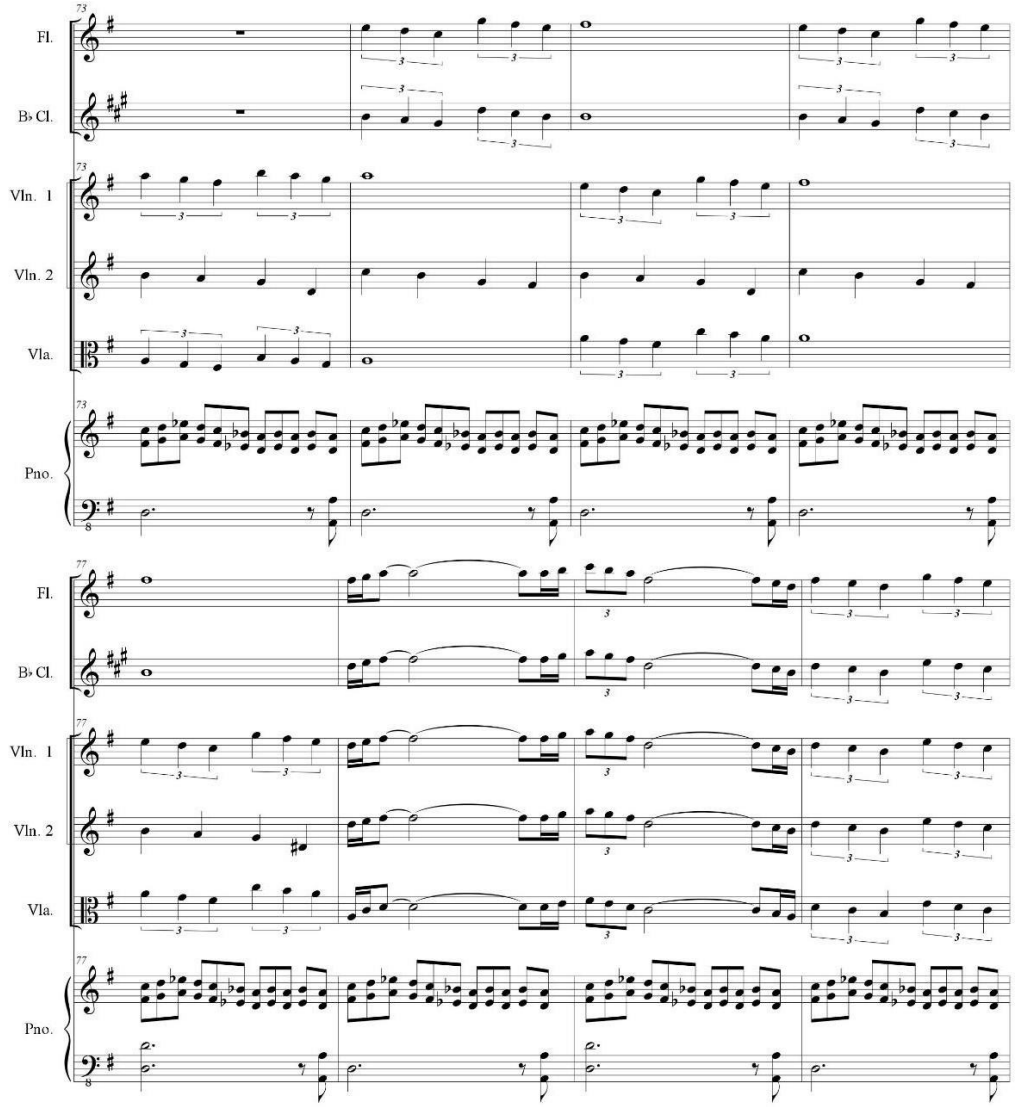

33
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
37
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.

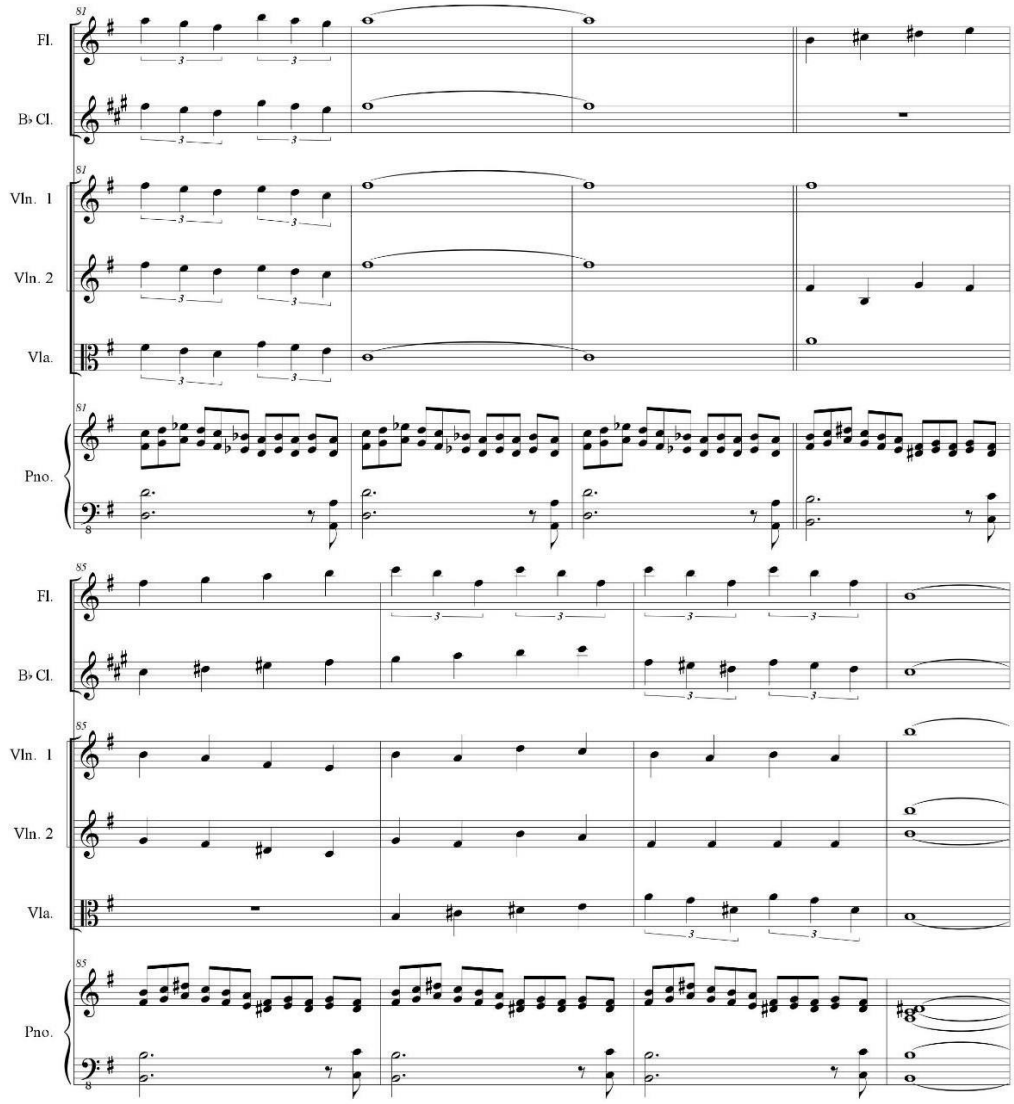

A♭
41
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
45
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.

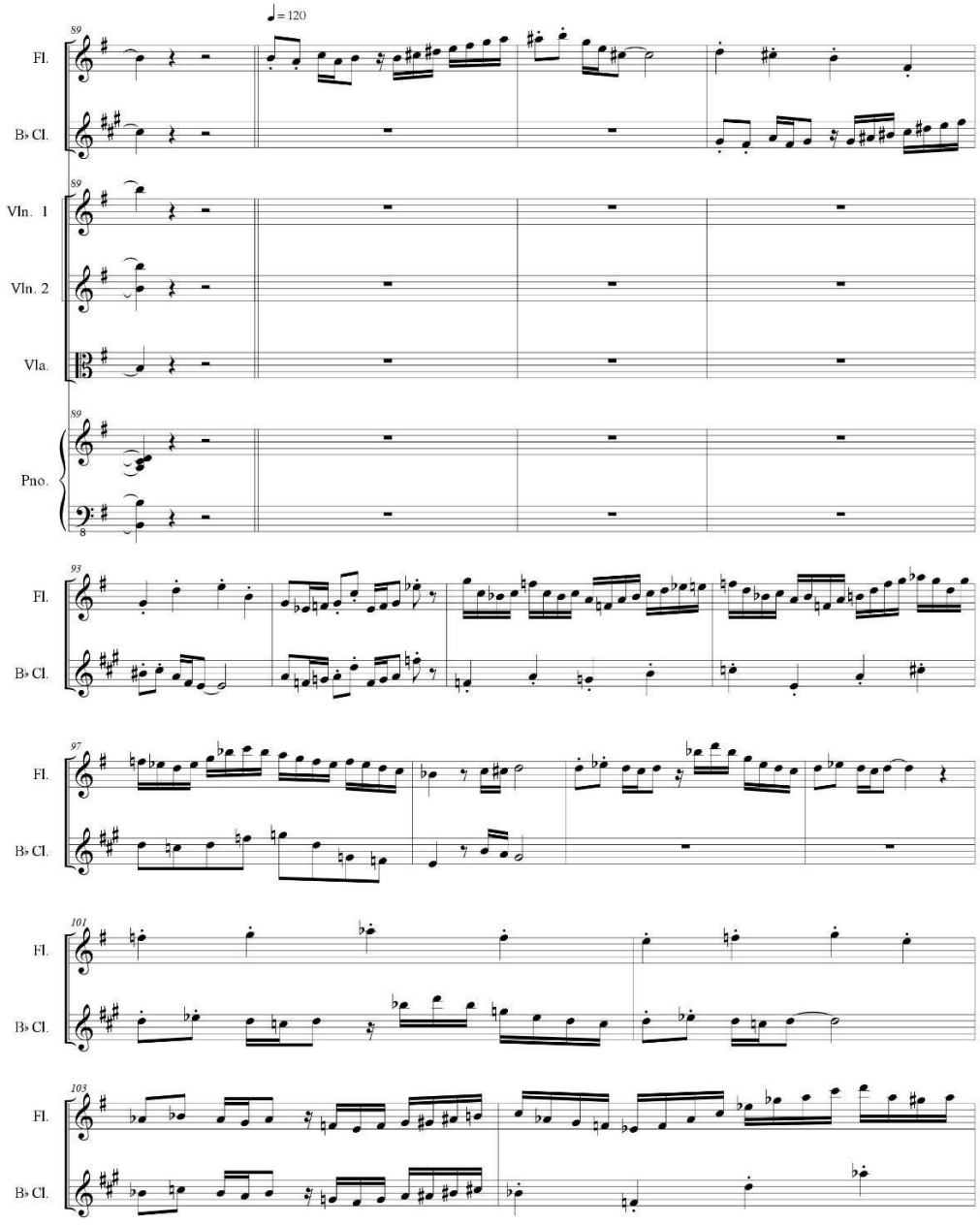

49
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
53
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.

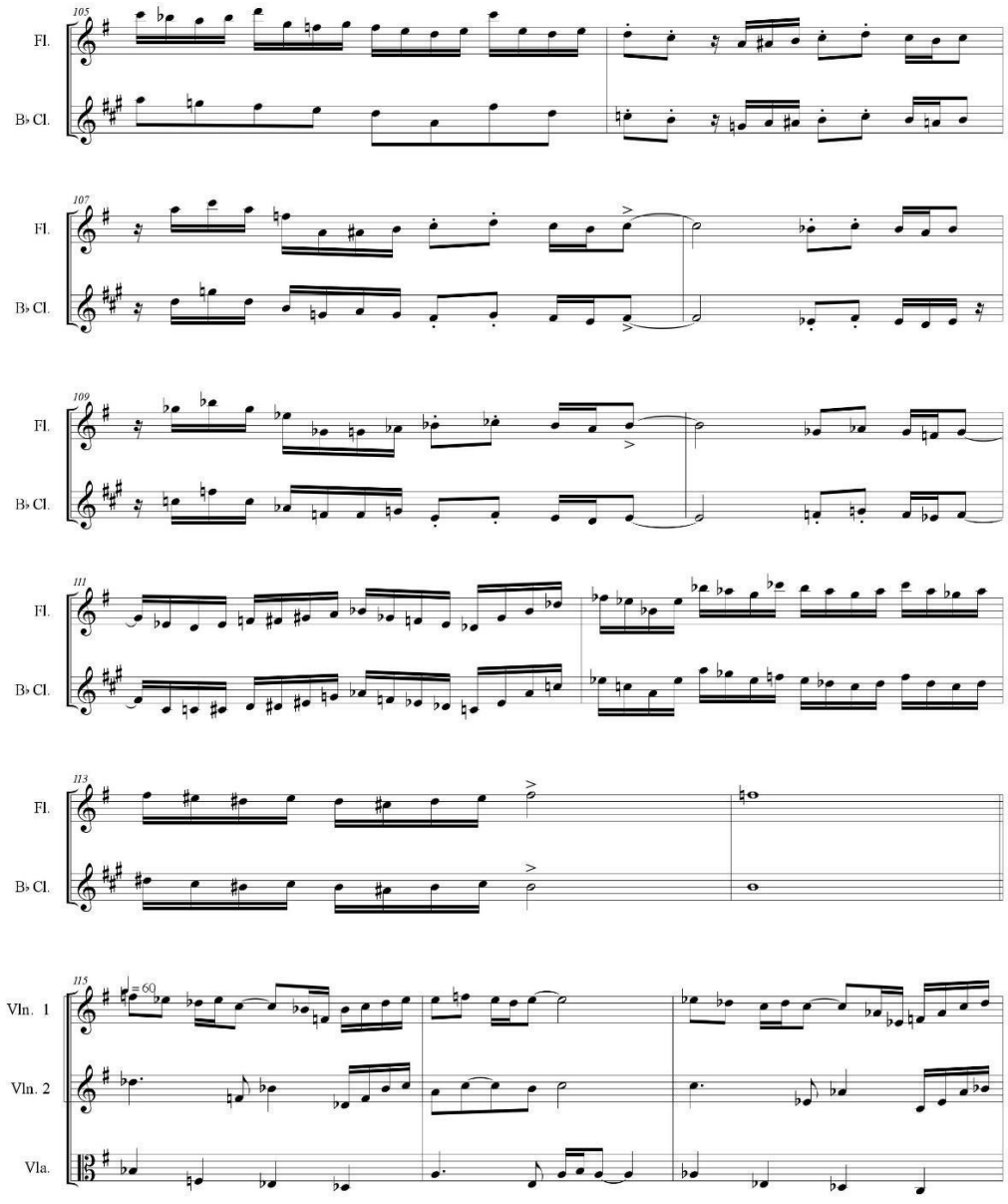

57
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
61
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.

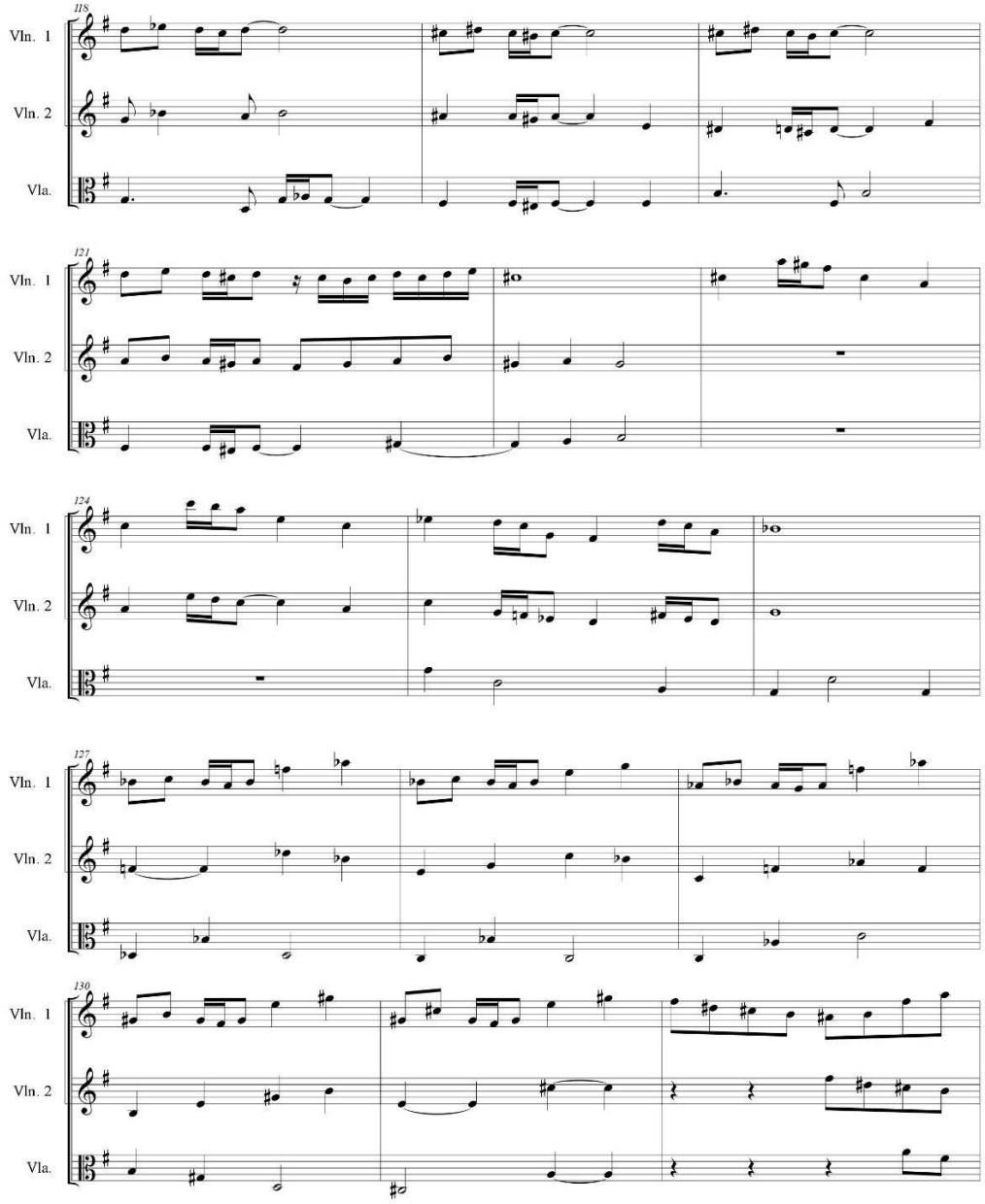

65
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
69
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.

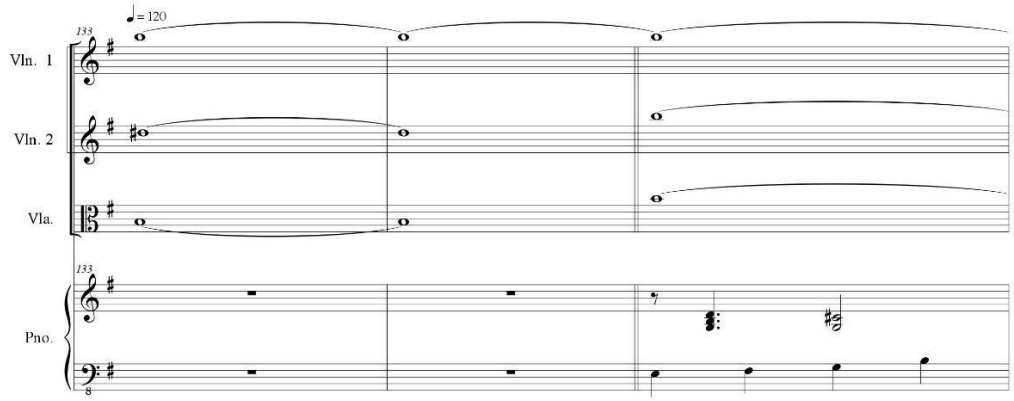

73
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
77
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.

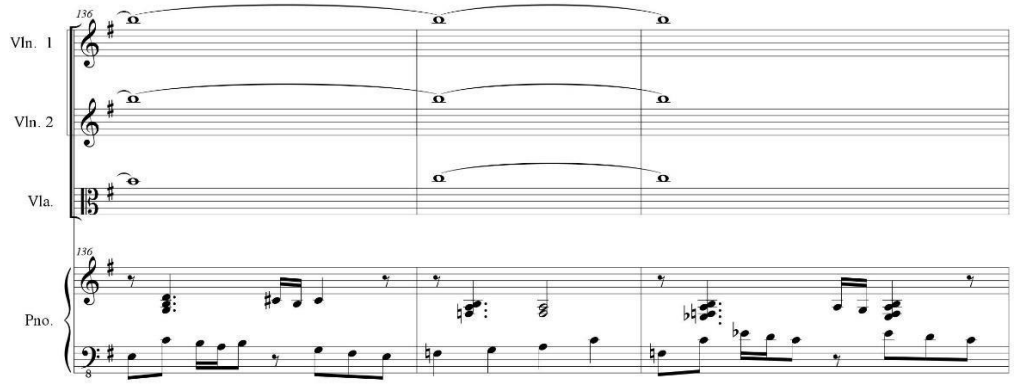

81
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
85
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.

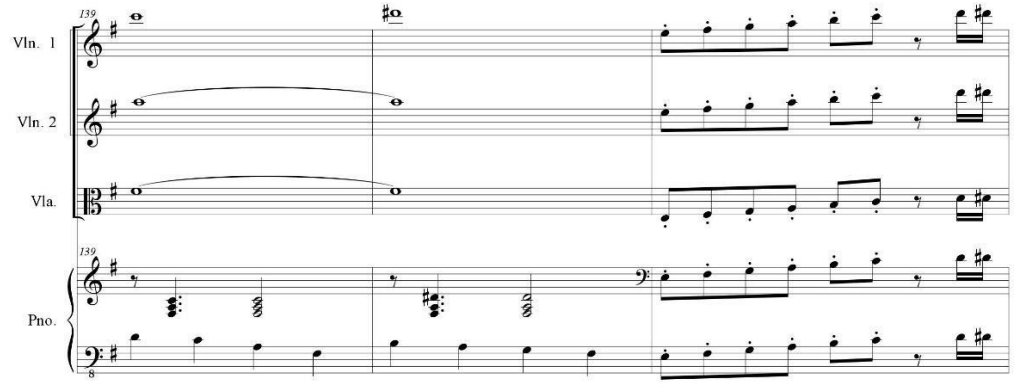

♩= 120
89
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
93
97
101
103

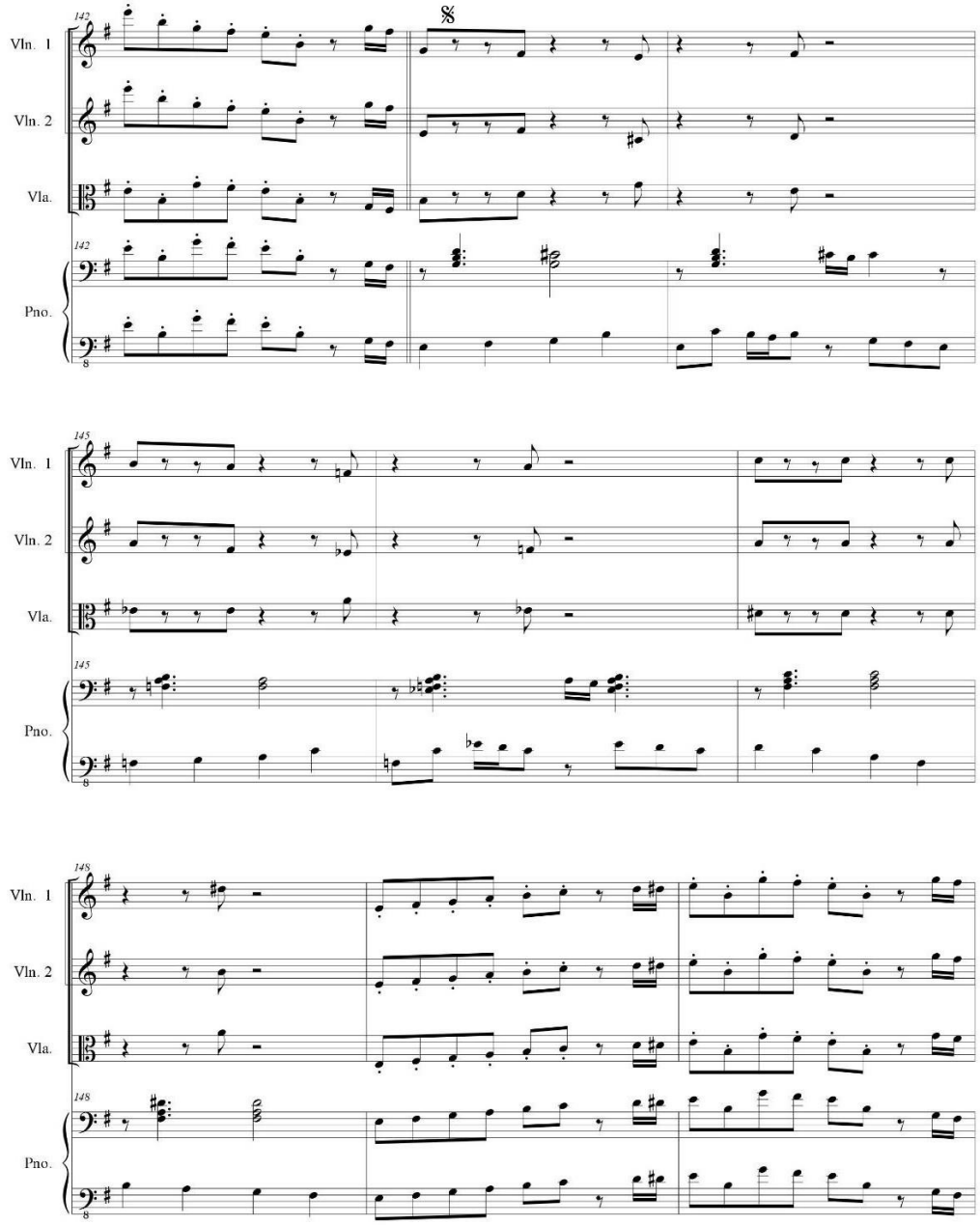

105
Fl.
B♭ Cl.
107
Fl.
B♭ Cl.
109
Fl.
B♭ Cl.
111
Fl.
B♭ Cl.
113
Fl.
B♭ Cl.
115
♩= 60
Vln. 1
Vln. 2
Vla.

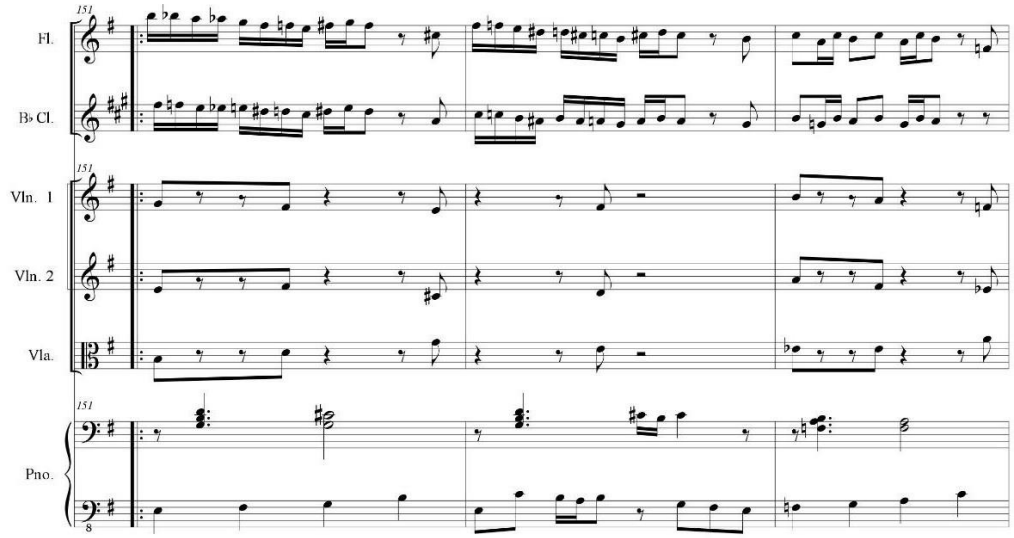

118
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
121
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
124
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
127
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
130
Vln. 1
Vln. 2
Vla.

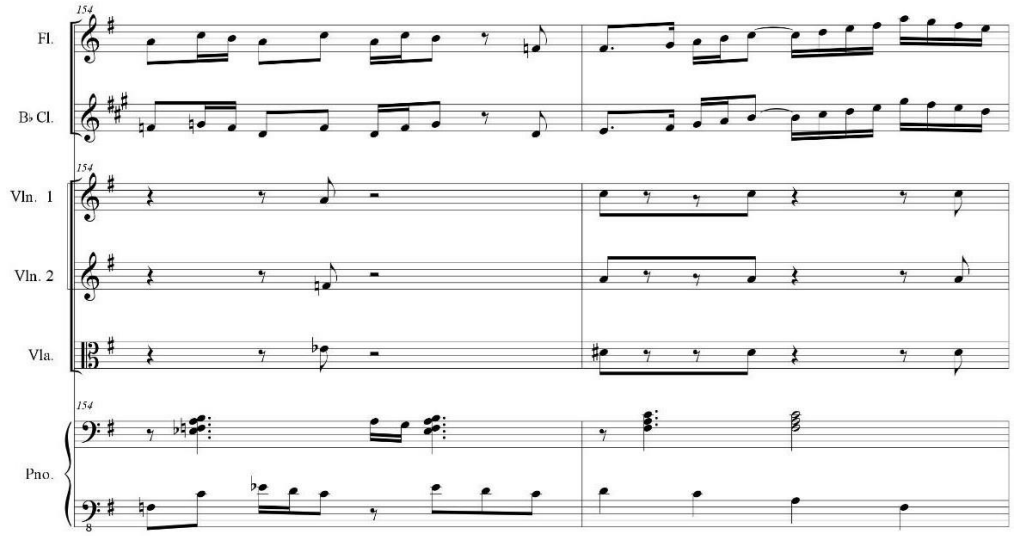

♩= 120
133
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
133
Pno.

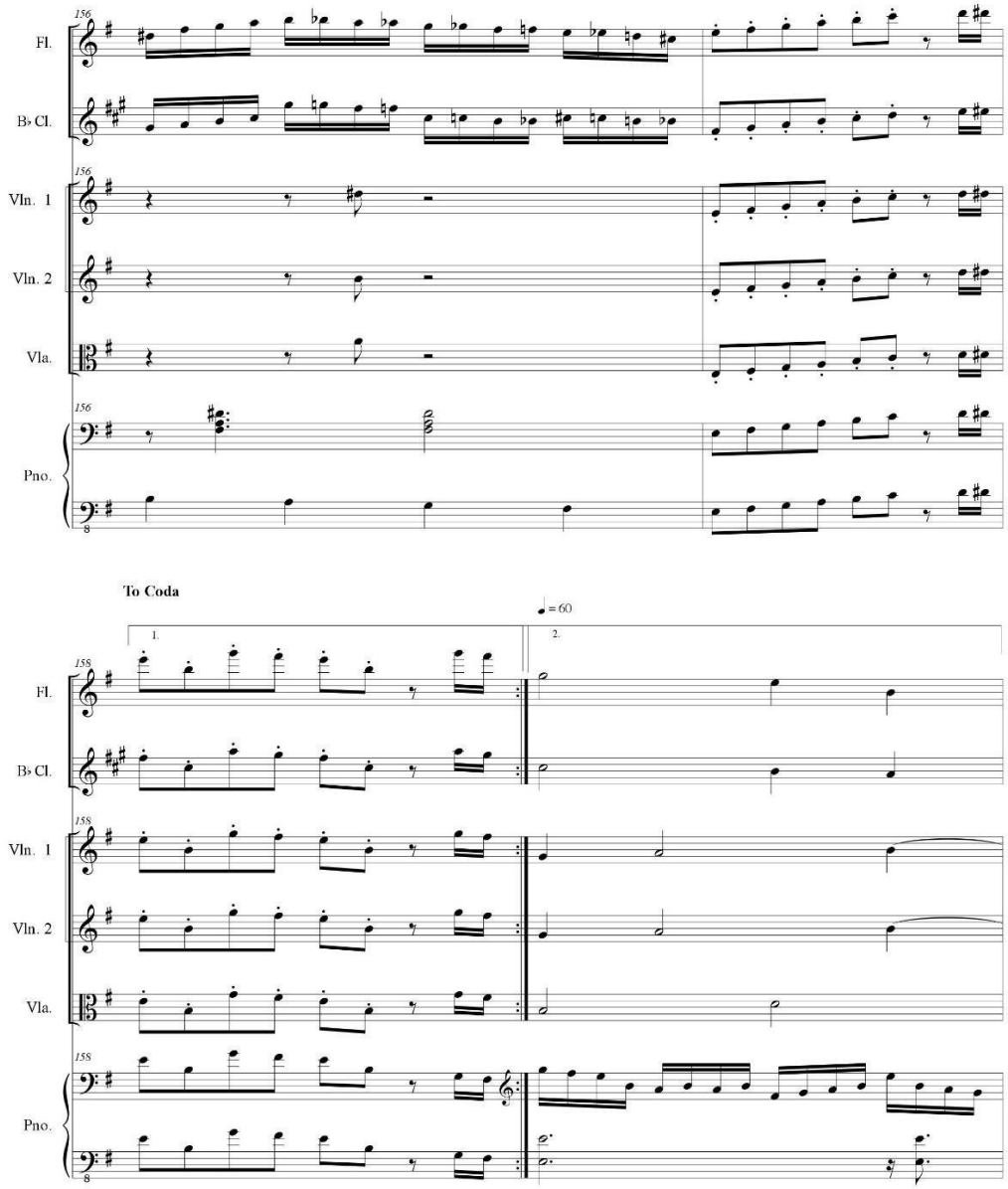

136
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
136
Pno.

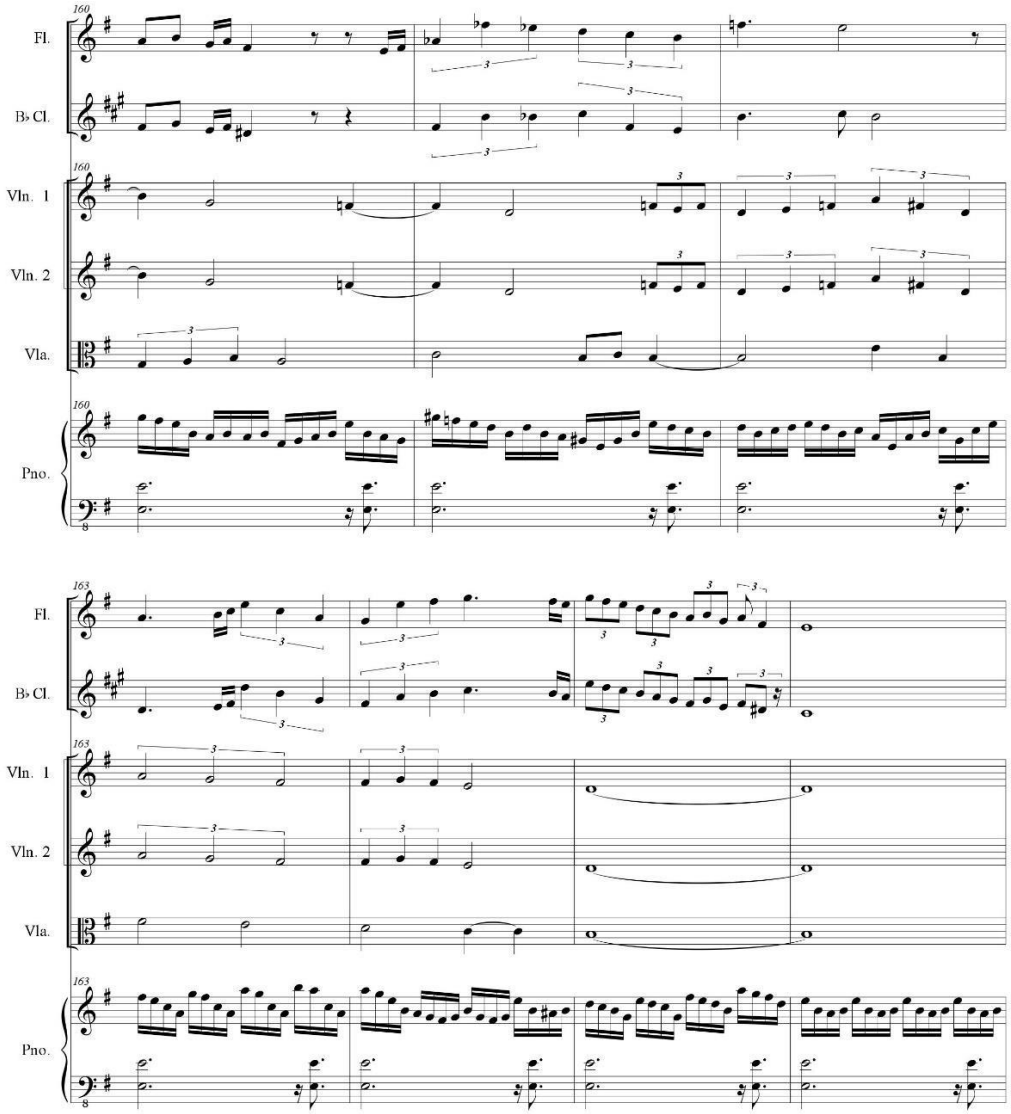

139
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
139
Pno.

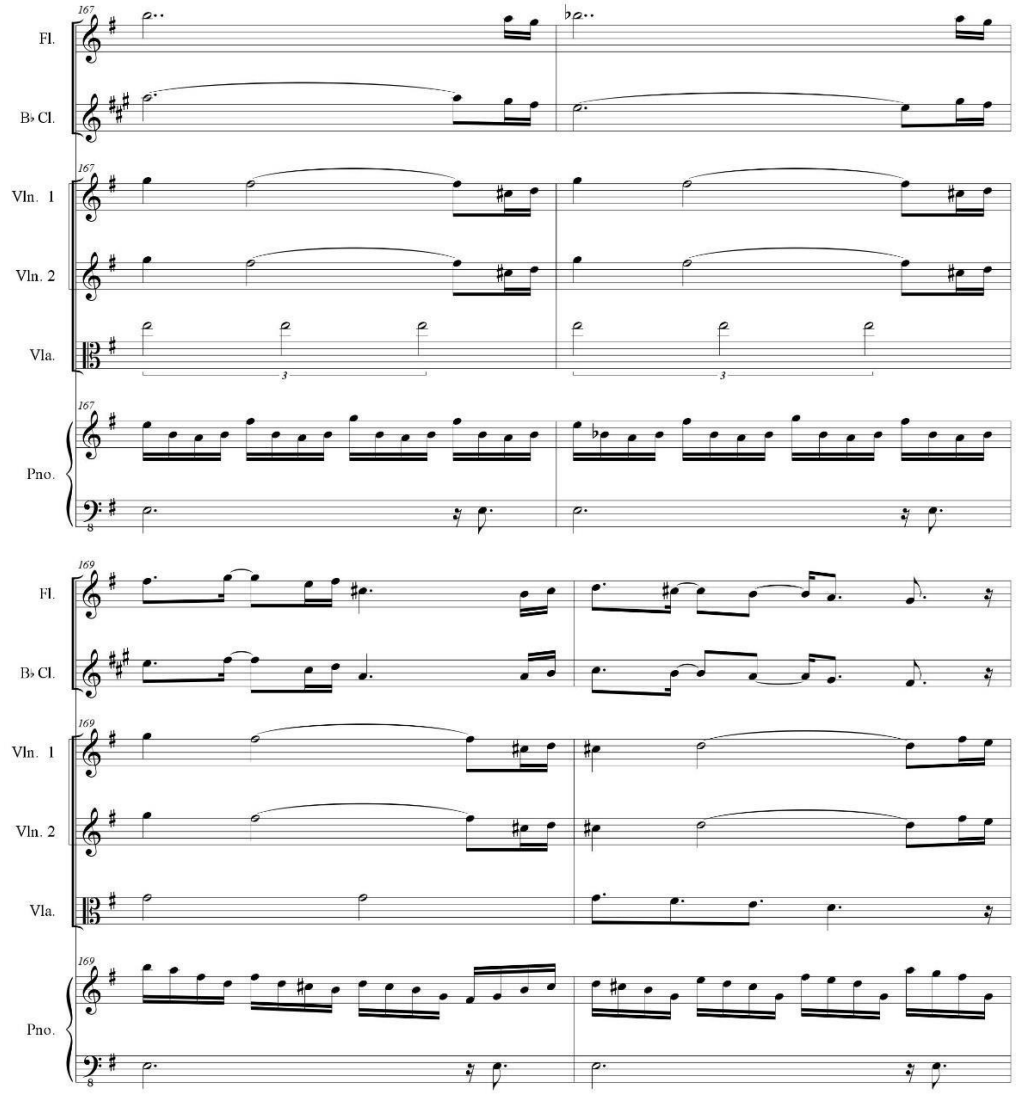

142
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
145
148

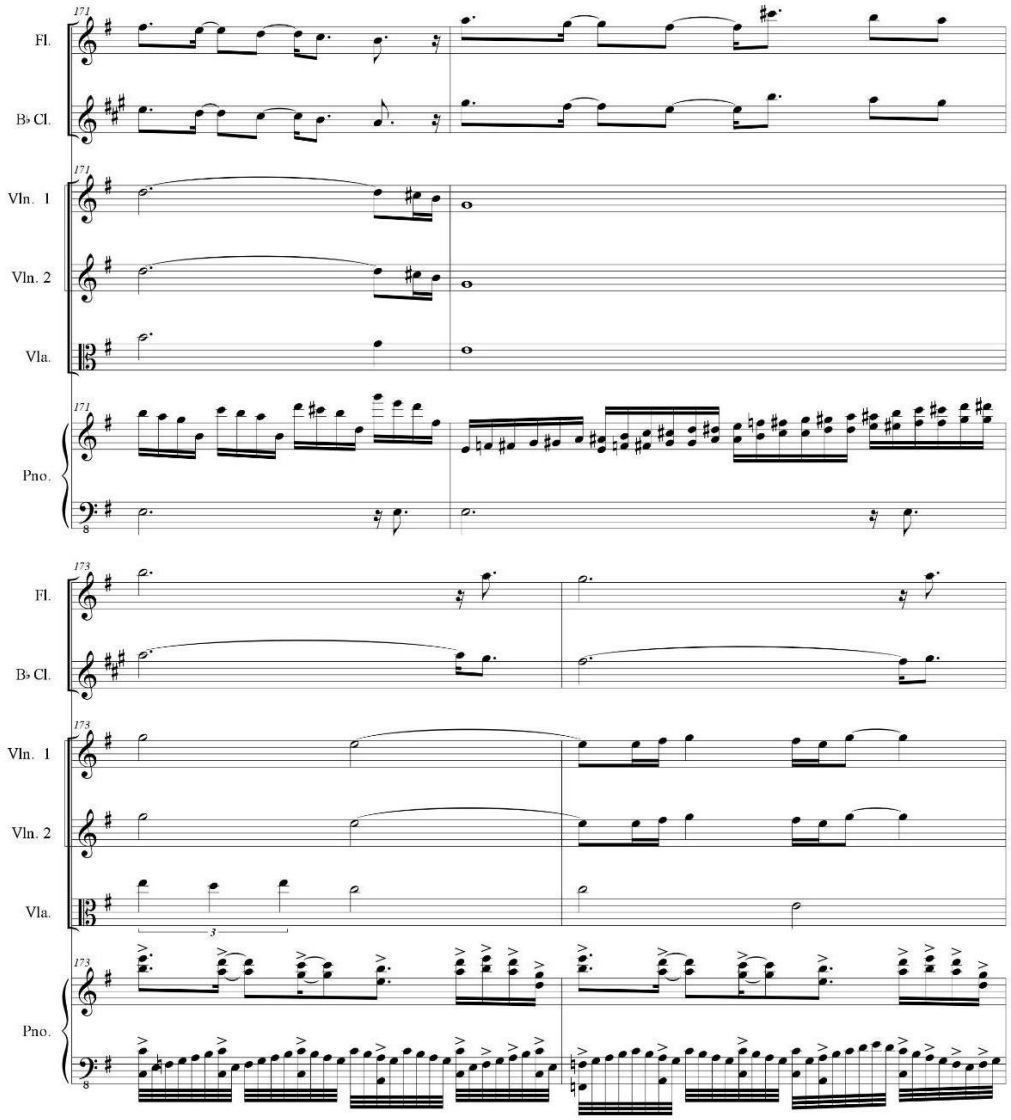

151
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.

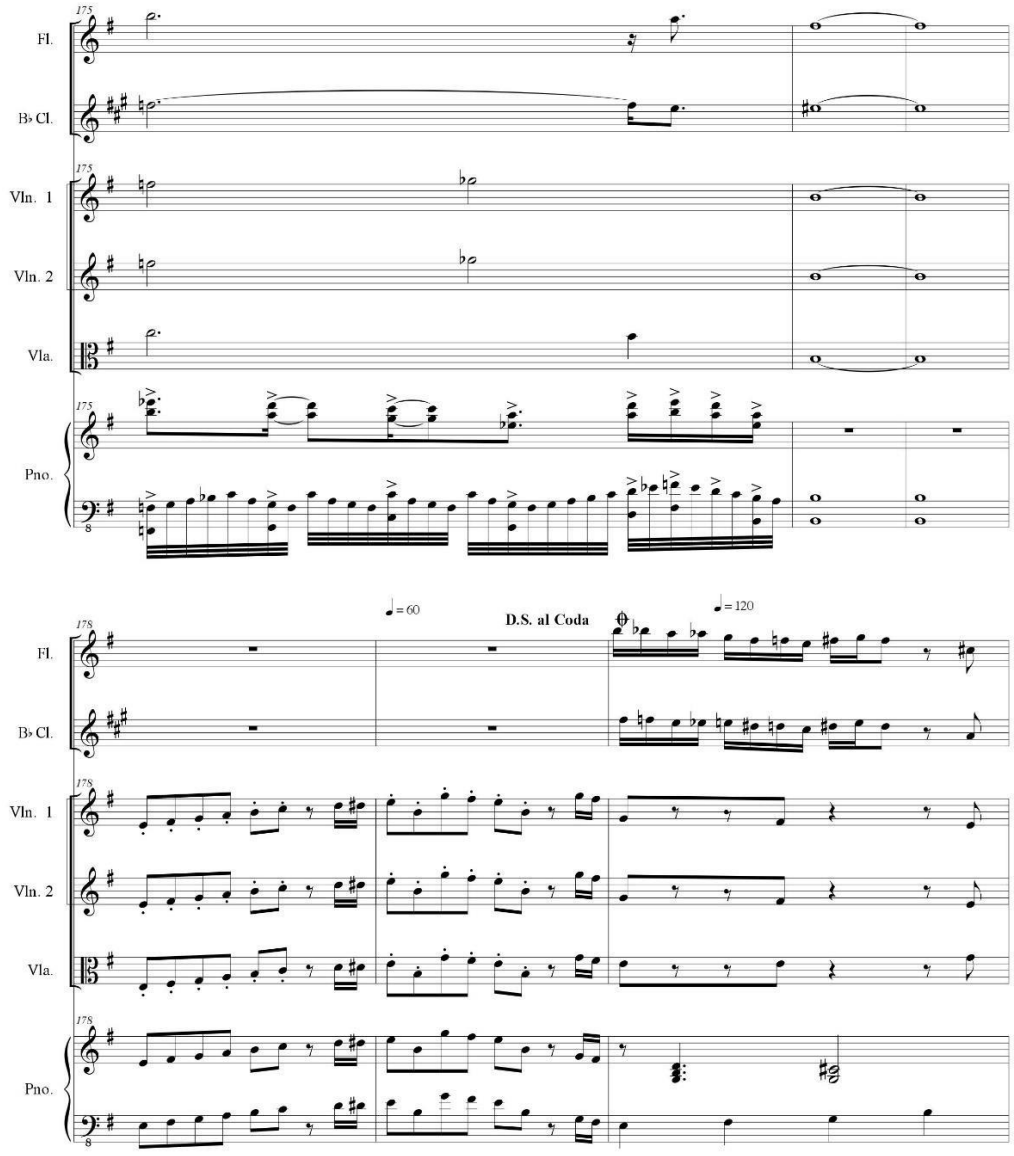

154
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.

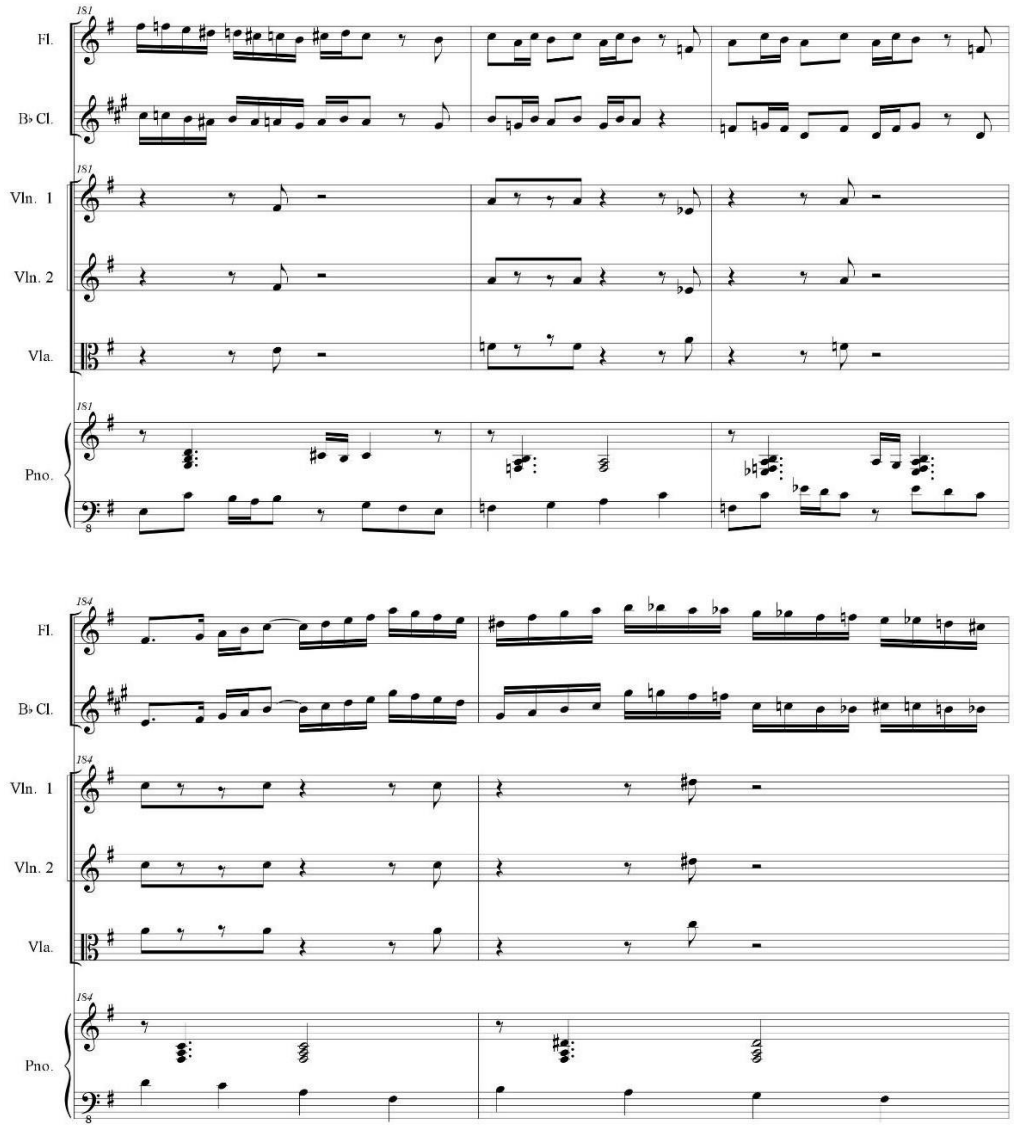

156
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
To Coda
♩ = 60
1.
2.
158

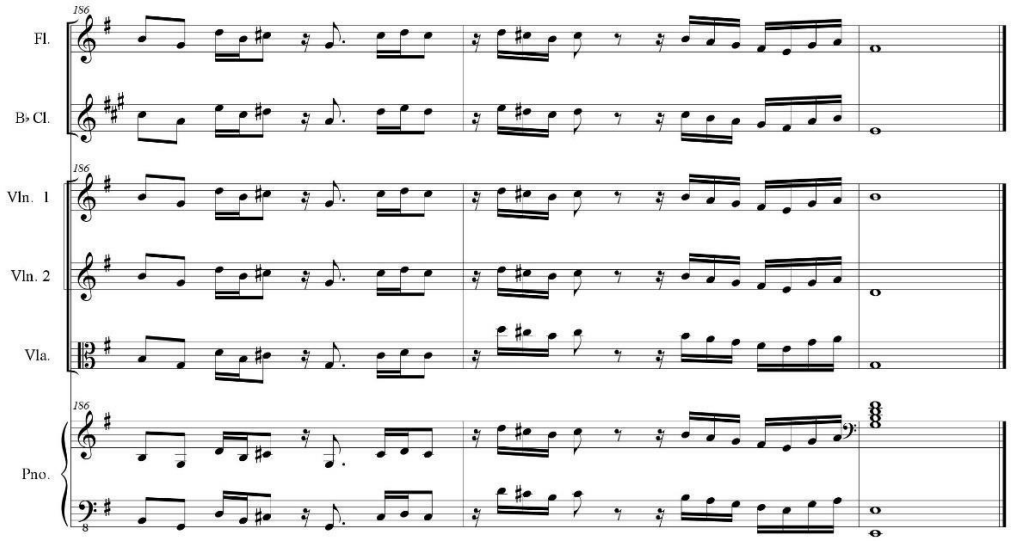

160
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
163
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.


167
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
169
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.


171
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
173
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
3
Pno.


175
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
178
♩= 60
D.S. al Coda
♩= 120


181
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.
184
Fl.
B♭ Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Pno.


156
Fl.
B♭ Cl.
156
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
156
Pno.

Capítulo 3

Resultados y discusión.

Conclusiones:

La realización de este portafolio de composiciones que explorasen el uso de formas libres y extensas, a partir de la sistematización y análisis de la experiencia del autor como compositor y arreglista, trajo consigo, además de un gran aprendizaje asociado al hecho de reconocer que existen otras formas musicales, la acción de crear desde una perspectiva exploratoria de las formas musicales libres, utilizando recursos y herramientas compositivas reconocidas por el compositor como resultado de su experiencia previa. Ello, implicó inicialmente, reconocer de qué se trataba el concepto de las formas musicales libres y propender durante el diseño creativo por no perder la ruta estructural o en otras palabras, la arquitectura de las obras.

Esta experiencia, derivó en un gran aprendizaje en términos de que los productos compositivos fuesen sustentables morfológicamente, pese al reto que supone el diseño desde formas extensas.

El ejercicio compositivo, puso en sintonía elementos de músicas académicas y no académicas como por ejemplo el uso de materiales propios de las músicas tradicionales, al servicio de los procedimientos utilizados durante el proceso creativo.

La ficha auto etnográfica fue un instrumento invaluable en el proceso por las siguientes razones:

1. En mi caso, por la recuperación de la memoria, debido a que cada composición cumplió con un propósito creativo y posteriormente se olvidó.

2. Redescubrimiento de las composiciones: reencontrarse con las creaciones marca una ruta de tiempo vs creación y puede notarse un proceso de maduración y refinamiento del proceso en términos de instrumentación, técnicas compositivas, texturas, nuevos formatos etc. Esta retrospectiva creativa puede configurar un principio de oportunidad a nuevos proyectos.

El análisis musical fue una nueva y positiva experiencia para mí, en este trabajo y aunque en el comienzo fue difícil aceptarla, debido a que en el oficio de los músicos populares no aplica esta condición, el haber cumplido con este requisito en el trabajo de grado – con algo de resistencia de mi parte confieso – me ayudó a entender la obra, a reconocer técnicas que venía utilizando de años atrás y no tenía idea alguna de su existencia.

Fue muy gratificante visibilizar las lógicas de la empíria en el contexto académico. La práctica de la observación y la indagación acerca de las obras, provee una información importante en relación con la búsqueda y consolidación de un estilo o rúbrica personal y adicionalmente, facilita la generación de nuevas obras.

Finalmente, el análisis musical de cada una de las obras implicó una revisión permanente de cada una de las partituras y el resultado fue un redescubrimiento y nuevas valoraciones acerca de su contenido, circunstancia que motiva a continuar trabajando en este campo.

Lista de referencias

Bibliografía

Fortuna, Carlos. La Ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos. https://www.icesi.edu.co/blogs/territoriossonoros/files/2016/05/La-ciudad-de-los-sonidos.-Una-heur%C3%ADstica-de-la-sensibilidad-en-los-paisajes-urbanos-Fortuna.pdf 2009

Blacking, John. ¿Hay música en el hombre? Alianza Editorial S.A. Madrid, 2006

Reguillo, Rossana. El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=497027

López Cano, Rubén y San Cristóbal Opazo, Ursula. Inestigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Fondo Nacional para la Cultura y las artes. Escuela Superior de Música de Cataluña. Investigación y Creación Musicales. Barcelona, 2014.

Mandoki, Katya. La estésis, estética cotidiana y juegos de la cultura. https://textosfil.blogspot.com/2012/02/katya-mandoki-la-estesis-estetica.html 2002

Freud, Sigmund. La Teoría de Freud. https://www.clubensayos.com/Psicolog%C3%ADa/La-Teoria-De-Freud/653890.html 2013

La música y su evolución. https://lamusicaevolucionando.blogspot.com/p/periodo-de-la-practica-comun.html

Carpentier, Alejo. América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. https://es.scribd.com/document/350264717/America-Latina-en-La-Confluencia-de-Coordenadas-Historicas-y-Su-Repercusion-en-La-Musica-A-Carpentier 2004

Sachlí, I., Solomeniuk, O., & Litvin, I. (2017). El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional. *Actualidades Pedagógicas*, *1*(69), 105-120. (P. 111)

Marx, Adolf Bernhard. Biografía. https://es.wikipedia.org/wiki/Adolf_Bernhard_Marx

Enciclopedia Larousse de la Música. Tomo 1. P.35. https://www.todocoleccion.net/libros-musica/enciclopedia-larousse-musica-4-tomos~x172235380

Diccionario Harvard de Música. P.24. https://librosyes.com/diccionario-harvard-de-musica/

Análisis de las danzas. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/leyva_c_g/capitulo3.pdf P.13

López-Benito, Manuel. Danzas de la Suite Barroca: La Courante. Revista de Ópera y Música Clásica. P. 2-10 https://clasica2.com/clasica/Enciclopedia-Musical/Danzas-de-la-Suite-Barroca-La-Courante

Manco, Juan David. Elementos de análisis musical macroformal: un acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos. Tesis de grado. Magister en música con énfasis en teoría. Universidad Eafit. Medellín, 2015. https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7714/JuanDavid_Manco_2015.pdf;sequence=2

Melómanos, tu enciclopedia musical online. El Rondó. http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/rondo/

De Mairena, Juan. Historia de la música. La gran forma instrumental del Barroco: La Suite. https://historiadelamusica.wordpress.com/2014/01/27/la-gran-forma-instrumental-del-barroco-la-suite/ 2014

Preludio. https://es.wikipedia.org/wiki/Preludio 2012

Revolorio Ordoñez, Lucía. Estilos musicales. https://lecro05.wordpress.com/formas-libres/ 2014

Mandolina. https://www.ecured.cu/Mandolina 1997

Chamorro Martínez, Pedro. La influencia técnica del violín sobre la mandolina napolitana del siglo xviii: fuentes históricas y experiencia interpretativa. Tesis Doctoral. Universidad Rey Juan Carlos, España 2014. https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=81157

La Mandola. Wikipedia.org. 1992. https://es.wikipedia.org/wiki/Mandola

La guitarra y otros instrumentos de cuerda. 19 trastes. http://www.19trastes.com/

Díez Henao Gustavo Adolfo. Memoria, experiencia creativa y auto etnografía. Informe de notas de clase. Universidad de Antioquia, 2019.

Finnegan, Ruth. ¿Por qué estudiar música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. Revista transcultural de música. 2002. https://www.sibetrans.com/trans/articulo/224/por-que-estudiar-la-musica-reflexiones-de-una-antropologa-desde-el-campo

Sánchez Bustamante, Vedher, Mejía Martínez Julio Jaime. Envigado entre la montaña y el río. Editorial Lealon. Envigado 2002

Rendón Marín, Héctor. De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980. Tesis doctoral de historia. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2009. http://bdigital.unal.edu.co/1320/1/71695312.2009.pdf

Diccionario reverso. Definición de mandado. https://diccionario.reverso.net/espanol-definiciones/ir+a+(hacer)+los+mandados

Musri, Fátima Graciela. Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia. Revista Musical Chilena, 1999. P. 2

Abadía Morales, Guillermo. El ABC del folklore colombiano. Editorial Panamericana. Bogotá, 1995

Miñana Blasco, Carlos. Por los caminos del bambuco en el siglo XIX. Revista A Contratiempo. Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá 1997.

Osés, C. R. La Contradanza en España en siglo XVIII: Ferriol Y Boxeraus, Minget e Yrol y los bailes públicos. 2009. Anuario musical, (64), 191-214

Procesos de folklorización en Colombia. https://www.jstor.org/stable/207813?seq=1#page scan tab contents 2009

Hernández, Santiago. "Yo fui pintando lo que fui viendo" Periódico Vivir en el Poblado. Noviembre 13 de 2010. P. 2

Anexos

Ficha autoetnográfica

(Ver adjunto)