

***Suite andina n.º 1 para trío típico***  
Proyecto de investigación-creación

Daniel Pacheco Bello  
pachedan@gmail.com

Maestra:  
Lic. Luisa Fernanda Arias Niño

Proyecto de grado modalidad creación de obra electivo, período académico 2021  
Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH)  
Universidad Nacional Abierta y a Distancia  
Junio de 2021

## Contenido

<b>Introducción y consideraciones generales.....</b>	<b>8</b>
Planteamiento temático.....	9
Justificación .....	11
Objetivo principal .....	12
Objetivos específicos .....	12
<b>Marco teórico .....</b>	<b>13</b>
La <i>suite</i> en Colombia .....	13
Referentes artísticos y análisis de referencias.....	15
Bambuco: análisis de referencia .....	15
Danza: análisis de referencia.....	18
Vals: análisis de referencia .....	22
Pasillo: análisis de referencia.....	24
<b>Proceso de creación.....</b>	<b>29</b>
Desarrollo de la investigación.....	30
Consideraciones generales .....	34
Bambuco “Mar abierto” .....	35
Danza “Suave brisa” .....	36
Vals “Elita” .....	37
Pasillo “Anheló” .....	39
Recursos armónicos empleados .....	41
Creación de melodías, relación escala acorde.....	41
Dominantes secundarias.....	44
Cambio de modo o modulación al relativo directo .....	45
Sustituciones tritonales .....	47
Acordes cuartales.....	48
Cadencia dominante.....	50
Progresiones con estructuras cordales no funcionales: MDH.....	52
Préstamos modales:.....	54
Acordes en inversión.....	57
Plan de circulación y exhibición .....	58
<b>Conclusiones .....</b>	<b>61</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>63</b>

## Lista de figuras

<b>Figura 1.</b> Uso de nota pedal en el “Bambuco en Em”, de Mejía.....	17
<b>Figura 2.</b> Acordes en inversión y en posición fundamental en el “Bambuco en Em”.....	18
<b>Figura 3.</b> Dominantes secundarias en “Danza n.º 14 para guitarra”.....	20
<b>Figura 4.</b> Sustituciones tritonales en “Danza n.º 14 para guitarra”.....	21
<b>Figura 5.</b> Préstamos modales en “Danza n.º 14 para guitarra”.....	21
<b>Figura 6.</b> Modulaciones en “Vals n.º 2 en C para piano”.....	24
<b>Figura 7.</b> Disminuido auxiliar en “Sara Lucía”.....	26
<b>Figura 8.</b> Ostinatos en “Sara Lucía”.....	27
<b>Figura 9.</b> Patrón rítmico estándar de acompañamiento en danza “Gilma”.....	36
<b>Figura 10.</b> Parte A – vals “Elita”.....	38
<b>Figura 11.</b> Parte B – vals “Elita”.....	38
<b>Figura 12.</b> Forma orquestal “Anhelo”.....	40
<b>Figura 13.</b> Melodía sencilla de bandola en “Mar abierto”.....	41
<b>Figura 14.</b> Fragmento de la armonía en “Mar abierto”.....	42
<b>Figura 15.</b> Compases 32 y 33 de “Suave brisa”.....	43
<b>Figura 16.</b> Modulaciones pasajeras por dominantes secundarias en “Mar abierto”.....	44
<b>Figura 17.</b> Modulaciones pasajeras por dominantes secundarias en “Elita”.....	45
<b>Figura 18.</b> Compás 20 de la danza “Suave brisa”.....	46
<b>Figura 19.</b> Compás 73 del pasillo “Anhelo”.....	46
<b>Figura 20.</b> Sustitución tritonal en vals “Elita”.....	47
<b>Figura 21.</b> Compás 45 de “Suave brisa”.....	48
<b>Figura 22.</b> Armonía cuartal el compás 15 de “Suave brisa”.....	49
<b>Figura 23.</b> Ejemplo de cuartas justas y quintas cuartas diatónicas.....	49
<b>Figura 24.</b> Armonía cuartal en el compás 27 de “Anhelo”.....	50
<b>Figura 25.</b> Compases 4 al 7 de “Suave brisa”.....	50
<b>Figura 26.</b> Ejemplo de quintas descendentes.....	51
<b>Figura 27.</b> Cadencia dominante en el compás 35 del bambuco “Mar abierto”.....	51
<b>Figura 28.</b> MDH en el bambuco “Mar abierto”.....	52
<b>Figura 29.</b> Progresión de relación no funcional en vals “Elita”.....	53
<b>Figura 30.</b> Compás 89 del pasillo “Anhelo”.....	54
<b>Figura 31.</b> Tratamiento armónico con préstamo modal.....	55
<b>Figura 32.</b> Compás 40 de “Elita”.....	55
<b>Figura 33.</b> Intercambio modal en compás 76 del pasillo “Anhelo”.....	56
<b>Figura 34.</b> Compases 26 y 27 de la danza “Suave brisa”.....	57
<b>Figura 35.</b> Captura de pantalla de la web de la UNAD – Entrevista del recital de grado.....	58
<b>Figura 36.</b> Volante para difusión digital del recital de grado.....	59
<b>Figura 37.</b> Fotogramas de la grabación del recital de grado.....	60

### Lista de tablas

<b>Tabla 1.</b> Análisis del “Bambuco en Em”, de Adolfo Mejía .....	16
<b>Tabla 2.</b> Análisis de la “Danza n.º 14 para guitarra”, de Gentil Montaña .....	19
<b>Tabla 3.</b> Análisis de la “Vals n.º 2 en C para piano”, de Ponce de León.....	23
<b>Tabla 4.</b> Análisis de la “Sara Lucía”, de Lucas Saboya .....	25
<b>Tabla 5.</b> Armonía macro/ o correlación armónica entre las piezas. ....	30
<b>Tabla 6.</b> Fases y actividades del proceso compositivo.....	31
<b>Tabla 7.</b> Esquema de la suite propuesta .....	33

## **Agradecimientos**

Al eterno Dios que me dio la vida y todo lo que tengo. A mi amada esposa, Liliana, que con su amor y apoyo me ha ayudado a perseverar para alcanzar mis metas. A mi padre que siempre ha creído en mí y me ha impulsado a componer música. A mi madre, que con seguridad tiene una sonrisa en su rostro y se enorgullece de mí en el cielo. A toda mi hermosa familia que me ha rodeado de motivos para seguir adelante. A mi gran amigo Alejandro Alba que además de sus conocimientos me ha dado ánimo y claridad en los momentos más difíciles. A mi amigo Miguel Zapata, un músico admirable, que siempre ha estado ahí para abrir mis horizontes musicales. Al maestro Luis Ramírez y a la maestra Luisa Fernanda Arias, a quienes admiro, por sus valiosas enseñanzas. Y a mis estudiantes, de quienes nunca dejo de aprender.

## Resumen

El presente documento contiene el proceso de creación de la “*Suite* andina n.º 1”. A través de esta propuesta, se pretende, principalmente, la exploración del tratamiento armónico como eje temático fundamental.

***Palabras claves:*** creación, tratamiento armónico, suite andina.

### **Abstract**

This document contains the creation process of “Suite andina n.º 1” through this proposal, it is intended, mainly, the exploration of the harmonic treatment as a fundamental topic.

***Key words:*** creation, harmonic treatment, suite andina n.º 1.

## Introducción y consideraciones generales

La “*suite* andina n.º 1” es un trabajo compositivo que se realiza desde la exploración armónica y la búsqueda de sonoridades. Se propone aquí bajo la forma musical de la *suite*, que integra movimientos instrumentales breves y de carácter dancístico: “Mar abierto”, en ritmo de bambuco; “Suave brisa”, en ritmo de danza; “Elita”, en ritmo de vals y “Anhelo”, en ritmo de pasillo.

Esta obra se desarrolla en el formato de trío típico de cuerdas pulsadas colombianas (bandola, tiple y guitarra), y adiciona una guitarra más al formato para dar mayor protagonismo a dicho instrumento.

El presente texto da cuenta del proceso compositivo y de cada una de las decisiones musicales tomadas a lo largo de su construcción, establecidas en las fases de elaboración que se exponen a continuación junto a un análisis armónico referencial de obras colombianas de destacados compositores. Se plantea de esta manera, puesto que la documentación de todos los procesos deja en claro los argumentos y fundamentos teóricos sobre los cuales se sostiene el proyecto.

Así, en el primer capítulo se encuentra el marco teórico, donde se exponen todos los precedentes artísticos que sirvieron como referentes para la obra; el segundo capítulo habla sobre las generalidades musicales no armónicas de cada una de las obras y el tercer capítulo se aborda, de forma específica, los elementos constitutivos del tratamiento armónico. De esta manera, se formula un hilo conductor para que el lector pueda seguir en detalle el proceso de creación de la “*Suite* andina n.º 1”.



## Planteamiento temático

El presente proyecto se propone abordar la composición musical como un trabajo de reflexión analítica y teórica en relación con músicas del folclor colombiano de la región andina. En él, la armonía es tratada como eje articulador y transversal de todas las categorías del discurso sonoro.

Desde la óptica del folclor tradicional, se advierte un discurso armónico funcional no muy complejo, como en la obra “Hermosa sabana” de José María Ponce de León. Sin embargo, también se observa, posteriormente, el uso cada vez más amplio y enriquecido de técnicas de tratamiento armónico donde se evidencian estructuras cordales con mayor expansión, sensaciones sonoras ambientales que se desligan de un discurso musical con lógica tonal y, por último, se observa la inclusión de técnicas contemporáneas de rearmonización y/o de construcción de progresiones cordales sin relación funcional.

Por esta razón, a partir del análisis investigativo en relación con las armonías subyacentes y las variedades o transformaciones armónicas encontradas en las obras de compositores como José María Ponce de León, Adolfo Mejía, Gentil Montaña y Lucas Saboya, se busca llegar a ampliar y enriquecer las ideas musicales primarias de la composición respecto a los límites o las capacidades de los géneros musicales que integrarán la *suite*. Así, se busca tener una visión amplia de los recursos que se han empleado en dichos géneros y en la transformación que los mismos han tenido.

Dentro del presente proyecto, ese panorama resulta pertinente considerando que la nueva obra que aquí se plantea, como cualquier otra creación artística, necesariamente se nutre y dialoga con la tradición, no con el ánimo particular de emplear o reproducir recursos anteriores,

sino porque es necesario identificar un horizonte general, un estado del arte, que se constituye como una herramienta esencial a la hora de explorar los géneros y, a partir de ella, construir una obra nueva. Es así como en el campo de la composición musical se hace relevante el trabajo de investigación de recursos compositivos y arreglísticos que contribuyan y ayuden a la evolución de las propias capacidades creativas, como bien lo expresó Daniel Quaranta cuando explica que

sin la investigación, la música sería meramente una reproducción de fórmulas materiales y gestos. La creación es justamente el acto de buscar lo que no se conoce, de transformar lo que ya existe, de trazar sobre el camino ya establecido todo tipo de desvío y toda forma de atajo. (Quaranta, 2017, p. 21).

De esta manera, la elaboración de la “*Suite* andina n.º 1” para trío típico de cuerdas pulsadas es una obra que aporta al campo del trabajo de implementación de técnicas y al del análisis musical. Dicho lo anterior, el propósito general de este proyecto es componer una *suite* de cuatro movimientos en formato de trío típico: bandola, tiple y guitarras, que integre los ritmos de bambuco, danza, vals y pasillo, propios de la música andina de Colombia, donde se desarrolle una exploración armónica que proporcione colores contrastantes por medio de la experimentación de sonoridades. De igual forma, se presenta una descripción académica sobre el proceso creativo de cada una de las obras dentro de la *suite*, donde se pueden observar los recursos que se han utilizado y transformado, resultado de la propuesta estética del compositor.

De esta manera el proyecto se desarrolla bajo la siguiente pregunta problema: ¿Cuáles recursos deben emplearse para la consecución del color en el tratamiento armónico que permitan mantener una estructura tonal para la “*Suite* andina n.º 1” en el formato de trío típico colombiano?

## **Justificación**

Este proyecto se hace pertinente en el campo de la música dado que brinda la oportunidad para la experimentación de técnicas compositivas que darán como resultado otra perspectiva sonora. Estos espacios son de gran provecho para la experimentación armónica puesto que, en mi opinión, aportan de forma significativa al desarrollo de la música andina colombiana hoy. Esto se aúna a la necesidad de integrar herramientas de composición actuales que contribuyan a su vigencia y renovación, tanto en el tratamiento de los parámetros musicales que hacen parte de una obra como del desarrollo del lenguaje compositivo propio y de la construcción argumentativa.

En consecuencia, la creación de esta obra también se hace pertinente en nuestra disciplina porque ayuda a la evolución de las músicas colombianas que no representan únicamente una tradición, sino que siguen vigentes y son también una acción viva de nuestro presente. Por lo tanto, traer materiales armónicos y teóricos de otras músicas ayuda a experimentar y dar apertura a diferentes formas en el abordaje de una composición folclórica.

Este proyecto participa así de las inquietudes propias de quien indaga en el área de la creación artística y es consciente de que toda producción del arte se inscribe necesariamente en un contexto sociocultural en el cual se relaciona y se desarrolla. He de mencionar que para esta toma de conciencia ha sido clave la formación y el enfoque misional y visional de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia.

### **Objetivo principal**

Construir el tratamiento armónico de la “*Suite* andina n.º 1” para trío típico basado en la búsqueda de color a partir del empleo de recursos armónicos tradicionales y no tradicionales.

### **Objetivos específicos**

Definir los ritmos folclóricos que constituirán la *suite* a partir de los parámetros característicos, para lograr contraste entre cada una de las piezas.

Analizar el tratamiento armónico presentado en el “Bambuco en *Em*” de Adolfo Mejía, la “Danza n.º 14” de Gentil Montaña, el “Vals n.º 2” de José María Ponce de León y el Pasillo “Sara Lucía” de Lucas Saboya, para identificar los recursos compositivos empleados.

Identificar recursos armónicos no convencionales como prestamos modales, armonía cuartal, progresiones cordales no funcionales, entre otros en la música andina colombiana.

Establecer progresiones armónicas en la “*Suite* andina n.º 1” que promuevan la consecución de color contrastante al tradicional.

## Marco teórico

Principales referentes artísticos, teóricos y conceptuales. Descripción breve de la suite como forma musical en la que se desarrolla la propuesta:

El proyecto de creación artística como aporte innovador al conocimiento de la música colombiana se propone aquí bajo la forma musical de la *suite*, en formato de trío de cuerdas pulsadas colombianas (bandola, tiple y guitarra).

La forma *suite* permite asimilar y recrear de forma orgánica varios ritmos característicos de la región andina como el bambuco, la danza, el vals y el pasillo, creando un esquema de unidad que demuestra relaciones importantes entre cada una de las obras a nivel armónico, melódico y de forma, sin importar el hecho de que todas las piezas pertenezcan a diferentes géneros.

Esta forma musical se define entonces, según Francisco Llácer Pla, como una “serie de piezas de carácter diverso, con raigambre de aires de danza, escritas en una tonalidad única, con un orden más o menos fijado en su distribución, pero teniendo formas arquitectónicas bien definidas” (Llácer Pla, 1982).

### **La *suite* en Colombia**

La forma musical *suite* ha tenido gran importancia en Colombia y ha sido expuesta por un gran número de compositores e intérpretes en diferentes formatos instrumentales. Por tratarse de una adaptación, en cuanto a su origen europeo, la *suite* colombiana tiene la particularidad de abordar ritmos y géneros tradicionales presentados en toda la región, y ha buscado permanentemente gran variedad y contraste entre sus piezas.

Se puede observar a continuación en la *suite* n.º 1 del maestro Gentil Montaña que se compone de la siguiente manera:

Embrujo – Pasillo

Paraíso Lejano – Canción

Rivereña – Guabina

Julián – Bambuco

Porro Incaico – Porro

Cada uno de los movimientos dentro de la *suite* presenta un género folclórico tradicional distinto, de modo que son fácilmente perceptibles los cambios rítmicos.

En la pequeña *suite* del maestro Adolfo Mejía, observamos la siguiente disposición:

Tiempo de bambuco

Canción, torbellino y marcha.

Cumbia.

De igual forma, queda manifiesta la búsqueda de contraste a nivel rítmico y de géneros, e incluso, de la orquestación utilizada en cada una de las partes.

La *suite* en Colombia se ha caracterizado entonces, por agrupar piezas diversas, compuestas en momentos y circunstancias diferentes por un compositor determinado y no necesariamente como la presentación de una sola obra compuesta por varias piezas, como pasa con las *suites* europeas en el periodo del barroco, por ejemplo en algunas oportunidades sin algún eje que las articule y las una, diferente al concepto de los ritmos colombianos, se ha encontrado

que algunas veces ni siquiera el modo o la tonalidad son usados como elementos unificadores, tal y como señala Rolando Ramos, en su disertación sobre la *suite* colombiana (Ramos, 2013, p. 40).

### **Referentes artísticos y análisis de referencias**

Dado el enfoque de tratamiento y exploración armónica en este proyecto compositivo, el abordaje de las obras de referencia se realiza específicamente bajo a nivel del análisis armónico.

En cada una de las obras seleccionadas se realiza un trabajo de identificación de estructuras cordales bajo los parámetros de notación de cifra americana para comprender la dirección y relación armónica funcional o no funcional entre ellas y así evidenciar posibles regiones tonales (tónica, subdominante y dominante) dentro de las mismas. También se hacen anotaciones bajo este sistema para señalar la expansión vertical de las estructuras cordales y empezar, de forma teórica, a destacar aquellos recursos armónicos que se hacen útiles para la exploración de sonoridades en el trabajo de composición.

A continuación de este ejercicio, se realiza un examen de las obras cifradas, pero ahora añadiendo marcaciones de cifrado analítico con el fin de determinar los grados y sus relaciones, los círculos, las progresiones armónicas, las modulaciones y las cadencias presentadas en cada una de ellas.

### **Bambuco: análisis de referencia**

#### **Bambuco “Mar abierto”**

Para la composición de este bambuco se toma como una de las referencias centrales la obra del compositor colombiano Adolfo Mejía.

### *Adolfo Mejía (1905-1973)*

El maestro colombiano Adolfo Mejía ejerció su práctica musical como director, compositor, arreglista y guitarrista. En su ejercicio combinó numerosos estilos musicales como el jazz, la música de baile, los pasillos y los bambucos. Sus logros, modestos pero significativos, fueron fruto de su talento natural y de su intenso quehacer como músico práctico, no fueron producto de ninguna escuela musical formal, como afirma Bermúdez Cujar, sino del medio en que siempre se desarrolló como músico profesional (Bermúdez, s.f.).

La obra analizada que corresponde al mismo género es el *bambuco en Em* para guitarra. De forma general se observan los siguientes recursos armónicos:

#### **Tabla 1.**

*Análisis del “Bambuco en Em”, de Adolfo Mejía*

<b>Bambuco en Em, de Adolfo Mejía</b>	
Progresiones funcionales	I-V, V-I V/V   V IIm – V – I, IIm7b5 – V – I
Expansión vertical de la armonía	Acordes con 7°s mayores y menores 9° mayores y menores (b9) Sus4.
Prestamos modales	No aplica



Estructuras cordales no funcionales      No aplica

En la introducción del bambuco, el maestro Mejía presenta un recurso armónico interesante: el uso de una nota pedal:

**Figura 1.**

Uso de nota pedal en el “Bambuco en Em”, de Mejía.

The musical score consists of four staves of music. The first staff (measures 1-5) shows a melody with a constant E2 pedal point (marked with a circled 0) and dynamic markings *p* and *sfz*. Blue boxes highlight the pedal note. The second staff (measures 6-10) continues the melody with a *sfz* marking and a blue box. The third staff (measures 11-15) includes a *golpe en la caja* marking and orange boxes highlighting intervals. The fourth staff (measures 16-20) shows the final part of the section with orange boxes.

En esta imagen se aprecia su uso a lo largo de toda la sección, generando una sonoridad de disonancias a través de la progresión armónica presentada con segundas menores  y con otros intervalos que van apareciendo de terceras y cuartas . Presenta una forma novedosa de

introducir el bambuco, debido al estilo impresionista del compositor; este modo de exploración de timbre y armonía es notorio en obras más destacadas del compositor como “La pequeña Suite”.

Es importante notar el uso de acordes en inversión para darle un mejor enlace a las progresiones y, no menos importante, para producir un color armónico diferente:

### Figura 2.

*Acordes en inversión y en posición fundamental en el “Bambuco en Em”.*

51

*Em/B* *F#m7b5/A* *Em/B* *B7/F#* *B7* *Em*

*Im/V* *IIm7b5* *Im/V* *V7/V* *V7* *Im*

Señalados con  para acordes en inversión y  para los acordes en posición fundamental.

### Danza: análisis de referencia

#### Danza “Suave brisa”

Para la composición de esta danza se toma como referencia principal al compositor colombiano Gentil Montaña.

#### *Gentil Montaña (1942-2011)*

La carrera artística del maestro Montaña duró cerca de 60 años en los que realizó conciertos en España, Francia, Alemania, Suiza, Grecia, Italia, Estados Unidos, Venezuela,

Chile, Uruguay, Paraguay, Argentina, Cuba, Costa Rica, Ecuador e Inglaterra. También se presentó como solista con la Orquesta Sinfónica de Colombia, con la Filarmónica de Bogotá y con la Sinfónica de Antioquia. Así mismo, el maestro fue jurado y participante en los más importantes certámenes de guitarra a nivel mundial y sus composiciones son muestra de gran virtuosismo y arraigo por la música local, siendo las más destacadas sus *suites* colombianas (Revista Semana, 2011).

Además de su gran éxito como intérprete de la guitarra, el maestro Gentil Montaña fue un reconocido compositor. Tan destacada ha sido su labor creativa que se le considera notorio, junto a grandes virtuosos y compositores latinoamericanos de la guitarra, como Agustín Barrios Mangoré, Heitor Villa-Lobos, Antonio Lauro, Leo Brouwer y Manuel Ponce.

La obra analizada que corresponde al género trabajado en esta sección es la “Danza n.º 14 para guitarra”, de la “Suite n.º 3”. En esta obra se observan los siguientes recursos armónicos:

**Tabla 2.**

*Análisis de la “Danza n.º 14 para guitarra”, de Gentil Montaña*

Gentil Montaña, Danza n.º 14 para guitarra	
Progresiones funcionales	I-V, V-I V/V   V II <sub>m</sub> – V – I, II <sub>m</sub> 7 <sub>b5</sub> – V – I Dominantes Secundarias. Sustituciones tritonales.
Expansión vertical de la armonía	Acordes con 7ºs mayores y menores 9º mayores y menores (b9)

6/9 en acordes mayores y menores.

7Sus4.

11° y 11+

13° en acordes menores y acordes de dominante.

Prestamos modales	<i>Gm7</i> préstamo del modo menor (compas 13) <i>Dmaj7</i> Préstamo del modo Lidio (compas 33) <i>Cm7</i> préstamo del modo menor (compas 37) <i>G9</i> préstamo del modo dórico (compas 40)
Estructuras cordales no funcionales	No aplica

Para los fines propios de creación de la “*Suite* andina n.º 1”, es importante destacar el uso que el compositor realiza de los siguientes recursos:

**Dominantes secundarias:** La tonalidad de esta obra se encuentra en Re (*D*) mayor y por consiguiente la utilización de un acorde de dominante que se dirige al grado de la relativa menor (sexto grado) como quinto de este mismo, es una dominante secundaria:

### Figura 3.

*Dominantes secundarias en “Danza n.º 14 para guitarra”.*

The musical score shows a sequence of four chords in D major: *F#7/A#* (marked with an asterisk), *C#m7b5*, *F#7(b9)*, and *Bm*. The *F#7/A#* and *C#m7b5* chords are enclosed in blue boxes. The *C#m7b5* chord is labeled with the Roman numeral C/V, and the *Bm* chord is labeled with C/II. The score includes guitar-specific notation such as fret numbers (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking of *(mp)*.

V7/VIm IIm7b5/ VIm V7/Vim VIm

### Sustituciones tritonales:

**Figura 4.**

Sustituciones tritonales en “Danza n.º 14 para guitarra”.

$E7(b9)$   $Bb13$   $Em7$   $A7$   
 $V7/V$   $bII7/V$   $IIm7$   $V7$

Aunque en este ejemplo la sustitución no resuelve como es esperado, el acorde  $Bb13$  es una sustitución del acorde de dominante anterior, es decir el de  $E7$ , creando una sensación de tensión hacia la dominante y posteriormente hacia la tónica.

### Uso de préstamos modales

**Figura 5.**

Préstamos modales en “Danza n.º 14 para guitarra”.

$G\#m7$   $Gm6/9$

$G\#m7b5$  puede ser interpretado en este compás como un préstamo del modo lidio de Re; el cuarto grado de este modo es un acorde  $\#IVm7b5$ . Sin embargo, puede simplemente ser visto como un movimiento cromático descendente para llegar al acorde del tercer tiempo.

Por otra parte,  $Gm6/9$  sería un préstamo del modo menor o eólico en donde el cuarto grado de  $Dm$  es un  $Gm$ . Respecto al Mi ( $E$ ) agregado, es importante recordar que un acorde que en su estructura tenga un agregado con intervalo de sexta, esta tendría que ser mayor.

### **Vals: análisis de referencia**

#### ***Vals “Elita”***

Para la composición de este vals se toma como referencia central la obra del compositor colombiano José María Ponce de León.

#### ***José María Ponce de León (1845-1882)***

Fue un compositor y director colombiano. Es autor de las primeras óperas escritas en Colombia: *Ester* (estrenada el 2 de julio de 1874) y *Florinda* (estrenada el 18 de noviembre de 1880), así como de la zarzuela *El castillo misterioso* (27 de abril de 1876). En abril de 1877, fue nombrado por decreto del Congreso Sargento Mayor para poder dirigir la Banda de Bogotá.

El maestro Ponce de León escribió distintas piezas para piano, himnos, obras religiosas y canciones. A raíz de la carencia de una imprenta musical en el siglo XIX en Colombia no fue posible que su música, se difundiera más allá del territorio bogotano sino hasta después de su fallecimiento.

La obra analizada que corresponde al género que se trabaja en este apartado es el “Vals n.º 2 en C para piano” de la obra *Hermosa sabana*. En esta composición aparecen los siguientes recursos armónicos:

**Tabla 3.**

*Análisis de la “Vals n.º 2 en C para piano”, de Ponce de León*

Vals n.º 2, de José María Ponce de León	
Progresiones funcionales	I-V, V-I  V/V   V  Cadencial I/V -V7- I  Dominantes secundarias.
Expansión vertical de la armonía	Acordes con  7ºs mayores y menores
Prestamos modales	No aplica
Estructuras cordales no funcionales	No aplica

Se destaca en el vals el empleo de modulaciones directas. En esta ocasión el compositor dirige la obra a una tonalidad lejana. Si bien las modulaciones se pueden dar hacia cualquier tonalidad, es común encontrarlas hacia el cuarto o quinto grado o hacia su homónimo directo, como se puede ver en el “Bambuco en *Em*” de Adolfo Mejía, que expone una de sus secciones en la tonalidad de *E* mayor. En la siguiente sección se puede apreciar la modulación que se da en

la obra, realizada desde su parte A en tonalidad de C a la de Ab, pasando de una tonalidad sin alteraciones a otra con cuatro en alteraciones en su armadura, lo cual da una sonoridad muy interesante.

**Figura 6.**

*Modulaciones en “Vals n.º 2 en C para piano”.*

**Pasillo: análisis de referencia**

***Pasillo “Anheló”***

Para la composición de este pasillo se toma como referencia al compositor colombiano Lucas Saboya.

***Lucas Saboya (1980)***

Es un notable intérprete y compositor colombiano. Ha propuesto una renovación en la sonoridad del tiple y de la música del interior del país. Sus composiciones han sido grabadas por sellos internacionales como Naxos e interpretadas por reconocidos músicos y orquestas de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos (Ofb, 2019).

Inició su formación a los ocho años en la Escuela Superior de Música. En 1998 ingresó a la Universidad Nacional de Colombia, donde adelantó estudios de composición con Gustavo Parra. Es integrante del trío instrumental «Palos y Cuerdas» con el cual ha desarrollado una



amplia trayectoria a nivel nacional e internacional, representando a Colombia en países como Venezuela, Inglaterra y Chile (Néstor, 2019). El maestro Saboya también ejerce su labor musical como docente en las áreas de tiple y composición de la Maestría en Música de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, en la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad El Bosque y en la Licenciatura en Música de la UPTC en Tunja (El tiple colombiano, 2009).

La obra analizada que corresponde al género abordado en esta sección es el pasillo “Sara Lucía”. En términos generales se presentan los siguientes recursos armónicos:

**Tabla 4.**

*Análisis de la “Sara Lucía”, de Lucas Saboya*

Pasillo "Sara Lucía", de Lucas Saboya	
Progresiones funcionales	I-V, V-I V/V   V IIm – V – I, IIm7b5 – V – I Dominantes secundarias. Sustituciones tritonales.
Expansión vertical de la armonía	Acordes con 7°s mayores y menores 9° mayores y menores (b9) 6/9 en acordes mayores y menores. 7Sus4. 11° y 11+ 13° en acordes menores y acordes de dominante.

Expansión por medio de acordes cuartales (compás 25)

Prestamos modales

*C7* préstamo del mixolidio (compás 10).

*E<sup>b</sup>9* préstamo del mixolidio (compás 96).

Estructuras cordales no  
funcionales

Disminuido auxiliar sobre el primer grado (compás 16)

En el análisis de la obra se destaca el uso de los siguientes elementos:

**Figura 7.**

*Disminuido auxiliar en “Sara Lucía”.*

The musical score for 'Sara Lucía' is presented in four systems. The first system shows the vocal line and guitar accompaniment. The second system is boxed and contains the diminished auxiliary chord structure, with labels *D°/G#* above the staff and *Gmaj7*, *D°/G#*, *D6*, and *C7* above the systems. The third system shows the vocal line and guitar accompaniment with the word 'pulsados' above the guitar staff. The fourth system shows the vocal line and guitar accompaniment.

*IVmaj7*

*I°*

*I6*

*bVII7*

Este recurso de resolver un acorde disminuido sobre un acorde igual es llamado disminuido auxiliar (Herrera, 1995). El mismo se utiliza con más frecuencia sobre el acorde de I grado o V grado de una tonalidad.

Por otra parte, observamos el tratamiento armónico presente en la siguiente sección:


### Figura 8.

*Ostinatos en “Sara Lucía”.*

G(6/9)                      A13                      Bm7/A                      Dmaj9

IV                      V7                      VIIm7                      Imaj7

Nótese el *ostinato* rítmico y nota pedal que hace la voz de la guitarra durante ocho  compases  (la imagen solo presenta los primeros cuatro compases de la sección). Esta nota pedal, al igual que en el ejemplo del bambuco del maestro Adolfo Mejía, crea un ambiente sonoro muy enriquecido, y desdibuja el sentido tonal de la sección.

La anotación hecha con el recuadro  señala el acorde de *A13* que tiene un color muy llamativo puesto que usa las notas 1-3-5-7-9 y 13 de la estructura cordal. Este acorde es cifrado en relación al *ostinato* realizado por la voz de la guitarra.

## Proceso de creación

La creación de esta obra tiene su origen en mi inquietud por incursionar en los géneros tradicionales de la región andina de Colombia. La decisión selectiva de los géneros la realizo basado en la idea de contraste; la variedad agógica de las posibles piezas la considero determinante para generar interés y expectativa del oyente hacia el evento sonoro.

Por otra parte, este proyecto compositivo utilizará el formato instrumental de trío típico (cuerdas pulsadas) con dos guitarras; la asignación de una voz adicional para otra guitarra corresponde a mi deseo de robustecer la participación de este instrumento dentro del formato.

A nivel interpretativo, exploro el que considero un estilo y un lenguaje propios, y también los alcances sonoros instrumentales a través de un abordaje armónico explorativo, manteniendo características rítmicas de los géneros folclóricos colombianos a trabajar.

Dado el enfoque de exploración y tratamiento armónico, se seleccionan obras relevantes de destacados compositores. Estas son analizadas a nivel armónico para categorizar los recursos que allí se utilizan y estos a su vez serán tratados como recursos y técnicas dentro de la nueva composición. La selección de las obras a analizar está directamente relacionada con los géneros y con la apreciación auditiva a nivel armónico que realiza el compositor.

Es importante destacar que la obra presenta una correlación entre sus componentes a nivel armónico de esta manera:

**Tabla 5.***Armonía macro/ o correlación armónica entre las piezas*

Bambuco “Mar Abierto”	Danza “Suave Brisa”	Vals “Elita”	Pasillo “Anheló”
<b>Dm</b>	Gm	Am	Dm
<b>Im</b>	<b>IVm</b>	<b>Vm</b>	<b>Im</b>

Esta planeación macro de la armonía se concerta antes de la creación de la obra y tiene como objetivo el enmarcar la composición dentro de una progresión funcional tradicional, independiente del recorrido de progresiones armónicas presentadas en cada una de las piezas.

A lo largo de la creación de la obra se puede evidenciar un cambio de enfoque compositivo, el cual termina siendo el del tratamiento armónico. Si bien el primer movimiento de la *suite* se liga completamente a un tratamiento tradicional, es a partir de ahí que se transita por un sendero dirigido hacia el establecimiento la armonía como principal eje de construcción. Es así como paulatinamente se van explorando armónicas más complejas y elaboradas con el empleo de recursos menos tradicionales que generan direcciones musicales menos predecibles.

### **Desarrollo de la investigación**

La “*suite* Andina n.º 1” es el resultado de un trabajo compositivo que ha sido establecido en fases de elaboración. Esto obedece a un sentido de orden académico que instaura un paso a paso en el uso de las decisiones musicales tanto a nivel armónico como en cada una de las categorías del discurso sonoro: el uso de los recursos de composición musical, la elaboración de

la orquestación para las voces, los procesos de transformación que buscan variedad armónica, etc.

También, presenta un recuento del proceso de la obra desde la concepción misma de las ideas musicales, de la selección de los géneros tratados, de las razones por las que se consideró pertinente el análisis de los referentes. También describe el uso de otros aspectos musicales que están inmersos en la creación de una obra musical.

Respecto al enfoque de exploración armónica, este proyecto ha buscado la práctica y el ejercicio de la aplicación de recursos armónicos variados que puedan funcionar de manera tradicional dentro del marco de las músicas folclóricas y que a su vez brinden ambientes y sonoridades que contrasten a esa misma forma tradicional.

Es importante mencionar que, aunque el proceso creativo se ha enmarcado en las fases de desarrollo mencionadas, la construcción compositiva desde su inicio ha estado sujeta a una continua transformación por medio del ejercicio interpretativo instrumental pero sobre todo, sujeta a variaciones por la constante exploración armónica; esta última ha provisto direcciones melódicas diferentes, enriquecidas y más complejas desde el punto de vista del análisis musical.

Las fases y las actividades relacionadas durante el proceso de composición son las siguientes:

**Tabla 6.**

*Fases y actividades del proceso compositivo*

	Forma y formato	Género musical	Análisis de referentes	de Armonía
Fase 1	Selección de la <i>suite</i> como	Música folclórica de la	Apreciación auditiva de	

	forma y del trío típico como formato instrumental.	región andina de Colombia. Géneros por definir.	obras con autores representativos y de géneros pertenecientes a la región.	
Fase 2		Delimitación de las partes de la <i>suite</i> , buscando contraste entre obras.	Análisis armónico de las obras referentes seleccionadas.	Determinación de tonalidades, exploración de progresiones armónicas.
Fase 3	Ampliación del formato instrumental para el enriquecimiento y refuerzo en la sonoridad de la guitarra.		Cifrado armónico y analítico de las obras seleccionadas como referentes.	Elección de progresiones armónicas e inicio del proceso de Re-armonización.
Fase 4			Extracción de Algunos recursos armónicos que pueden aportar a la construcción de la obra.	Ampliación de elementos armónicos a través de la expansión vertical, préstamos modales y uso de estructuras cordales no funcionales.



Fase 5	Producto Final	Producto Final	Producto Final	Producto Final
--------	----------------	----------------	----------------	----------------

La “suite Andina n.º 1” presenta el siguiente esquema:

**Tabla 7.**

*Esquema de la suite propuesta*

Movimiento	Tonalidad	Carácter y agógica	
1.Bambuco: “Mar abierto”	<i>Dm</i>	Leggiero.	Negra 140 bpm
2.Danza: “Suave brisa”	<i>Gm</i>	Con espressione.	Negra: 90 bpm
3.Vals: “Elita”	<i>Am</i>	Espressivo.	Negra: 80 bpm
4.Pasillo: “Anheló”	<i>Dm</i>	Enérgico.	Negra: 150 bpm

## Consideraciones generales

Es importante mencionar que la estructura morfológica de las obras (exceptuando el vals) puede categorizarse dentro de una forma ternaria A-B-A', en donde A se repite, B es una sección contrastante que contiene el desarrollo de las ideas musicales presentadas y A' es la recapitulación de la primera parte con una sección o progresión armónica conclusiva. Implícitamente, el uso de esta forma musical nos habla de dos grandes ideas armónicas que brindan diálogo y contraste armónico.

Las progresiones armónicas y la melodía principal se plasman en la creación de una maqueta desde un proceso inicial de creación, ya que todos los aspectos armónicos son intervenidos posteriormente.

Las maquetas son realizadas en el formato de trío típico colombiano con dos guitarras. Este formato de trío típico colombiano consta de una bandola, un tiple y una guitarra; sin embargo, para fines particulares del resultado sonoro, como ya se mencionó, se decidió añadir una guitarra más, con el fin de dar una presencia más robusta y un mayor protagonismo en secciones melódicas y armónicas.

A la guitarra número 1 se le asigna un papel melódico, aunque en momentos soporta el movimiento armónico, generando así algunos diálogos con la guitarra número 2; esta última es seleccionada principalmente, como línea armónica de la *suite*, de modo que se conserva un esquema tradicional. A partir de ahí se procede a la creación de material nuevo para los instrumentos que restan dentro del formato.

Determinado el fraseo en las melodías, estas son asignadas a diferentes instrumentos para darle variedad y contraste tímbrico a la idea original consignada en la maqueta. El trabajo de

orquestración se empieza a construir a partir de esa asignación melódica teniendo presente el rango en el que ha sido escrita la melodía y/o de las posibles variaciones de altura y de impacto acústico que nos brinda cada instrumento en particular y que (de alguna manera) exige una intervención.

En relación con los géneros musicales, la región andina colombiana presenta una gama extensa de opciones por la riqueza musical y cultural en la zona; para efectos productivos del proyecto se delimito el trabajo solo a cuatro ritmos folclóricos, debido al amplio material bibliográfico y discográfico que posteriormente serviría como material referente y como parte vital en la construcción de la nueva obra, pues la provee de variedad de insumos armónicos.

### **Bambuco “Mar abierto”**

Da el inicio a la *suite* proponiendo un movimiento ligero y llamativo. El tratamiento de la armonía deriva de la intervención realizada a la armonía básica propuesta en la maqueta como idea original en la tonalidad de *Dm*.

Varias frases melódicas presentadas en el bambuco son retomadas posteriormente en los demás movimientos con el fin de crear recordación y unidad entre ellos. Estas melodías se verán expuestas en instrumentos diferentes para generar variedad tímbrica y también haciendo cambios en la altura presentándose en otros rangos.

Otro aspecto importante que debe ser señalado en la creación del bambuco tiene que ver con la escritura horizontal con la que fue realizado. A diferencia de la danza y del pasillo (los cuales fueron escritos en bloque o verticalmente), esta obra se creó de principio a fin para guitarra e instrumento melódico (originalmente, voz cantada). Los demás elementos de dialogo

entre las voces, imitaciones, contrapuntos, contra melodías, etc. fueron elaborados como material adicional a la creación horizontal mencionada.

### Danza “Suave brisa”

La danza constituye un movimiento fuertemente contrastante por su tempo lento y expresivo (con *espressione*. Negra: 90 bpm), y por el dialogo plasmado entre los instrumentos dentro del formato. El primer acercamiento a este género ocurrió con la música para guitarra solista del maestro Gentil Montaña de donde se extrajeron, después del análisis armónico de la danza número 14, ideas concernientes al tratamiento de progresiones, sustituciones, uso de préstamos modales y modulaciones allí presentes. Aunque este análisis demostró un tratamiento armónico complejo y un ritmo armónico constante, a gran escala proporcionó una idea estructural (en términos de forma, armonía y ritmo) para el inicio de la composición de la danza.

Después de la apreciación auditiva de la obra referente y de otras obras más como la danza “Gilma”, del mismo compositor, se estableció un patrón rítmico de acompañamiento que marcaría de forma clara el sentido del género para poder iniciar la selección de la armonía.

### Figura 9.

*Patrón rítmico estándar de acompañamiento en danza “Gilma”.*

The musical notation for the standard accompaniment pattern in the dance "Gilma" is presented in two staves. The first staff shows a sequence of chords: Am, E7, Am, Dm. The second staff shows a sequence of chords: Am, B7, E7, Am. The melody is written in a simple, rhythmic style with eighth and quarter notes.

**Fuente:** *Guitarra Colombiana, 117 ritmos*, de Andrés Villamil.

En esta imagen se observa la base rítmica utilizada en la composición que posteriormente sería adaptada a la métrica de 4/4 para facilitar la escritura y edición en la partitura.

Resuelta la identificación de la base rítmica, se estableció el uso de la tonalidad en relación con el centro tonal del primer movimiento, el cual es *Dm*. La danza “Suave brisa” se desarrolla alrededor de la tonalidad de *Gm*, es decir, en el cuarto grado de esa tonalidad en la región de subdominante. Esto implica una transición delicada, suave y armoniosa entre los dos centros tonales dado que solo se adiciona el uso de una alteración más, *Eb*.

### **Vals “Elita”**

El vals “Elita” en un tempo lento y con un carácter expresivo (Negra: 80 bpm. *Espressivo*) es el movimiento dentro de la *suite*, que presenta una exploración armónica y de búsqueda de sonoridades más notorio, contando con aquellas que son provistas por el uso de algunas técnicas interpretativas como lo son el empleo de *glissandos*, de armónicos naturales y artificiales, entre otros.

Desde el punto de vista de la unidad dentro de la *suite*, el vals se compone con la intención de convertirse en un puente armónico entre los movimientos uno y cuatro. Recordemos que la danza se desarrolla alrededor de la tonalidad de *Gm* y como se verá más adelante, el pasillo re expondrá o retomará la tonalidad de *Dm*.

Ahora bien, el vals “Elita” comienza en la tonalidad de *Am*; respecto al centro tonal inicial, es el quinto grado (*Vm*) de *Dm*.

**Figura 10.***Parte A – vals “Elita”.*

Parte A:

Im      bVIIImaj7    IIIm7b5      V7      Imaj7

Después del desarrollo de la obra en forma general (melódico, armónico, tímbrico y rítmico), se dirige en la segunda sección a la tonalidad de *D*, como gesto característico de las músicas de la región andina, que consiste en el cambio de modo entre las partes que la conforman: mayor-menor o viceversa.

**Figura 11.***Parte B – vals “Elita”.*

Parte B:

VII°/V7      V7      Imaj7

Como se observa en la imagen, la cadencia se resuelve con un *D* que será contrastado con la exposición del pasillo “Anheló”.

Por último, es de notar la selección instrumental que se emplea en la obra. A diferencia de los movimientos uno, dos y cuatro, que son orquestados en formato de bandola, tiple y guitarras, el vals, como movimiento número 3, presenta una interpretación solista en la guitarra; dicha selección obedece a la implementación de una “táctica” que permita generar variedad tímbrica dentro de todo el trabajo y por consiguiente del resultado sonoro.

### **Pasillo “Anhelo”**

En el proceso de selección de los géneros que incluiría la *suite*, el pasillo representó una opción apropiada gracias a la posibilidad que brinda al poder establecerse un tempo movido (*Enérgico*, negra: 150 bpm); un rasgo característico en el género.

Este cambio de agógica, que fue determinado aun antes de las ideas musicales de armonía y melodía, representa un fuerte pero llamativo contraste rítmico-temporal con relación a las ideas desarrolladas en el segundo y tercer movimiento de la obra; este último, procura dar una animada, enérgica y entusiasta conclusión a la *suite*; impresiones que puede ofrecer un ritmo y una velocidad seleccionada acertadamente.

Observando el famoso pasillo *Michel* (1991) del compositor colombiano Gentil Montaña, donde la guitarra inicia la obra con una sección solista, el pasillo “Anhelo” recrea este mismo recurso con la exposición de una frase acéfala de tres compases. Luego desarrolla las siguientes ideas de forma orquestal.

**Figura 12.***Forma orquestal “Anheló”.*

The musical score is written in 3/4 time and consists of four staves. The instruments are Bandola 1, Tiple, Guitar 2, and Guitarra 3. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five measures. In the first measure, Bandola 1 and Tiple are silent, while Guitar 2 and Guitarra 3 play a rhythmic pattern. In the second measure, all instruments continue their respective parts. In the third measure, the patterns continue. In the fourth measure, the patterns continue. In the fifth measure, Bandola 1 and Tiple play a melodic line, while Guitar 2 and Guitarra 3 play a rhythmic pattern. The Tiple part in the fifth measure is labeled 'Ritmo de pasillo'.

Como se observará más adelante, los recursos armónicos se hacen más complejos en este movimiento y las melodías que se generan tienen dos particularidades; en primer lugar, estas tienen relación estrecha con el tratamiento armónico y, en segundo lugar, algunas de ellas son reexposición de ideas melódicas destacadas que hicieron parte de los movimientos anteriores. Todos estos recursos se plasman con una escritura compositiva vertical asignando un papel específico a cada uno de los instrumentos dentro del formato.



## Recursos armónicos empleados

### Creación de melodías, relación escala acorde

Aunque en esta sección no se describen a profundidad los recursos armónicos empleados, se da una idea general de la creación de las melodías, la cual siempre ha tenido una relación estrecha con el establecimiento de la armonía.

Según la Teoría Escala-Acorde (*Chord Scale Theory*), las escalas disponibles para improvisar o crear sobre una estructura cordal dada son todas las que contengan las notas del acorde, dentro de las cuales el compositor elegirá la que más se acerque al estilo y su gusto personal. Teniendo presentes las posibilidades que se generan por la armonía establecida para cada uno de los movimientos dentro de la *suite*, se plantean ideas melódicas que constituyen los motivos más relevantes dentro de la composición.

En el bambuco “Mar abierto”, se observa una melodía sencilla que busca generar fácil recordación, para que el oyente pueda identificarla durante el recorrido de la *suite* en secciones específicas.

#### Figura 13.

*Melodía sencilla de bandola en “Mar abierto”.*

Bandola 1

The image displays two staves of musical notation for Bandola 1 in 6/8 time. The first staff contains a melody starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody consists of several measures, with a repeat sign in the second measure. A green bracket highlights the first measure, and a yellow box highlights the entire first staff. The second staff continues the melody from the first staff, with a yellow box highlighting the first measure and another yellow box highlighting the final measure.

Esta melodía es presentada en la bandola con una escala descendente desde el sexto grado de la tonalidad de Dm (Re menor)  hacia la tónica, la melodía se encuentra dividida en frases de 4 compases  y presenta mayormente grados conjuntos y saltos descendentes en intervallos de cuartas justas.

La creación de esta melodía se vincula a la elección, en un estado inicial, de la siguiente armonía:

*A7 / Dm / A7 / Dm / E° / E° / Dm / E7 / A7 /*

*V7 / Im / V7 / Im / V7b9 / V7b9 / Im / V7/V / V7 /*

Sin embargo, la armonía es tratada de una forma más elaborada como se aprecia a continuación:

#### Figura 14.

*Fragmento de la armonía en “Mar abierto”.*

Dm
A7b13
Dm
Em7b5

Im
V7
Im
IIm7b5

6 Dm
E7b9
A7
C9

Im
V7/V7
V7
bVII7

Los acordes de dominante se expanden verticalmente con b13 y b9 y el acorde de A7 que se plasmó para el quinto compás, ahora es sustituido por un acorde IIm7b5. La ampliación y la

sustitución de los acordes son producto de la búsqueda de opciones en función de enriquecer el color de las estructuras cordales. Como se puede evidenciar, la transformación y los recursos utilizados para tal fin pertenecen al uso o tratamiento tradicional de la armonía funcional.

Ahora bien, en el sentido de correlación escala-acorde, se puede observar el uso de la escala de *Dm* armónica dando por entendido una alteración en el séptimo grado, es decir, en la nota *C*, ajustada al empleo de los acordes de dominante que implican la misma alteración.

Otro ejemplo claro del uso de estas relaciones se encuentra en la danza “Suave brisa” en los compases 32 y 33:

**Figura 15.**

*Compases 32 y 33 de “Suave brisa”.*

The image shows a musical score for two measures, 32 and 33, of the piece "Suave brisa". The score is written in G major and 4/4 time. Measure 32 is divided into two parts: the first part (measures 32-32.5) has a treble clef with a melodic line and a bass clef with chords A/C# and Dmaj7. The second part (measures 32.5-33) has a treble clef with a melodic line and a bass clef with chords Bm11 and Em11. A green box highlights the bass line of measure 32, showing the chords A/C# and Dmaj7. The bass line consists of a sequence of chords: A/C# (quarter), Dmaj7 (quarter), Bm11 (quarter), and Em11 (quarter).

Previo a estos compases, la armonía hace una modulación pasajera al sexto grado de la tonalidad; es decir a *Em*, es entonces cuando se presenta el acorde de *A7/C#* y posteriormente el acorde de *Dmaj7*. Se observa en el recuadro  que, para el caso de los dos compases

demarcados, la nota C# es alterada, resultado del uso de la escala de *Em* dórico, la cual se ajusta perfectamente a la armonía tratada.

### Dominantes secundarias

Como se sabe, una dominante secundaria es la dominante de cualquier grado distinto de la tónica (Oído armónico, 2020). Este recurso es empleado no como un cliché técnico-teórico, sino como un resultado sonoro que se considera apropiado para la obra dentro de la insistente experimentación armónica y búsqueda de nuevas direccionalidades melódicas.

En el bambuco “Mar abierto” se observan modulaciones pasajeras por medio de dominantes secundarias, como las que se indican en la anterior imagen: llegar a *C* por medio del acorde de *G7* y llegar a *F* por medio de *C7*.

### Figura 16.

*Modulaciones pasajeras por dominantes secundarias en “Mar abierto”.*

The musical score for Figure 16 consists of four measures, numbered 18 to 21. The key signature has one flat (Bb). Above the staff, the chords G7, C, C7, and F are indicated. The melody in the upper voice moves from G4 to A4, Bb4, C5, and then back to G4. The bass line features a descending chromatic line: G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, Ab2, G2. Below the staff, Roman numeral analysis is provided for each measure: V7/I, I, V7/IV, and IV.

Del mismo modo se observa este recurso en el vals “Elita”, de la siguiente manera:

### Figura 17.

*Modulaciones pasajeras por dominantes secundarias en “Elita”.*

The image shows a musical score for the waltz "Elita". It consists of two systems of music. The first system starts at measure 13 and ends at measure 18. The second system starts at measure 19 and ends at measure 23. The chords are labeled above the notes: B7/D#, Em11, D°, Em7b5, Gm13/Bb, A7b13 in the first system; and Dm, Bb13, F6/A, G#°, A13 in the second system. Yellow boxes highlight the chord changes at measures 13, 18, and 23.

En el compás 13, el acorde de  $B7/D\#$  es dominante secundaria de  $Em$  (Vm de la tonalidad en la cual es expuesta la obra), el cual resuelve como es de esperar. En el compás 18, observamos un  $A7b13$  dominante secundaria de  $Dm$ , (IVm de  $Am$ ). Por último, en el compás 23 se observa el acorde de dominante  $A13$  que en esta oportunidad resolverá a la tonalidad de  $D$ , dando una sensación y sonoridad diferente representada en el cambio de modo menor a modo mayor.

### Cambio de modo o modulación al relativo directo

Consiste en modular de una tonalidad a otra, cuya armadura es diferente pero la escala base es idéntica. Se trata por tanto de pasar del modo mayor al modo menor o viceversa en tonalidades estructuradas sobre una misma nota.

Podemos observar en el compás 20 de la danza “Suave brisa” el cambio de armadura propuesto entre las tonalidades de  $Gm$  y  $G$ . Este recurso es un gesto característico que se puede apreciar en los análisis de las obras referenciales y en gran parte de la música de la región andina

de Colombia, donde se ha utilizado en puntos específicos como finales de frases o periodos o en repeticiones con nuevos diseños. También se emplea este recurso en el compás 73.

**Figura 18.**

*Compás 20 de la danza "Suave brisa".*

18

Gm7 Gm7 Gmaj9 Gmaj7

1. 2.

Im7 Im7 Imaj7 Imaj7

**Figura 19.**

*Compás 73 del pasillo "Anheló".*

72

D6 DMaj7 F#m7b5

I(6/9) Imaj7 IIIIm7b5

En esta oportunidad se observa el cambio de armadura señalando el uso de la nueva tonalidad, *D*. Después de concluir una sección cadencial y una secuencia melódica secuencial y representativa del pasillo, la progresión armónica va paso a paso dando una dirección clara hacia el modo mayor; este ejemplo presenta otra forma de tratar la modulación directa.

### Sustituciones tritonales

La sustitución tritonal se hace sobre los acordes de tipo dominante, particularmente se usa para sustituir el acorde dominante de V grado de una escala mayor o menor. Consiste en cambiar el acorde dominante o dominante secundaria por otro dominante pero construido una cuarta aumentada o quinta disminuida (Tritono) de distancia. Referente a este recurso podemos observar en el vals “Elita” el uso de sustituciones tritonales:

#### Figura 20.

*Sustitución tritonal en vals “Elita”.*

Como se puede observar la sección enmarcada señala el uso del acorde de *Bb7(11+)* el cual es sustituto tritonal del acorde de *E7*, dominante de *Am*. La distancia que existe entre la sustitución de estos acordes (*E7* y *Bb*) es la indicada por la regla, es decir: quinta disminuida o tritono.

De igual forma en la danza “Suave brisa” podemos observar en el compás 45:

**Figura 21.**

Compás 45 de “Suave brisa”.

The musical score for Figure 21 shows measures 44 through 47. The key signature is one flat (B-flat major / F minor). The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Above the staves, the following chords are indicated: Am7b5 D7b9 (measures 44-45), Ab7 (measure 46), Gm7 (measures 46-47), Gm7 Eb7 (measures 47-48). Below the staves, the following chords are indicated in red: IIm7b5 V7 (measures 44-45), IIb7 (measure 46), Im7 (measures 46-47), Im7 bVI7 (measures 47-48). A vertical line separates measure 46 from measure 47.

La progresión dada entre *Ab7* y *Gm7*. *Ab7* es sustituto tritonal del acorde de dominante de *Gm*, el cual es *D7*. Estos acordes se encuentran a una distancia de quinta disminuida o tritono entre ellos.

**Acordes cuartales**

Otro recurso utilizado en la *suite* por su resultado sonoro es el de la armonía cuartal. A continuación es posible observar su empleo en el compás número 15 de la danza titulada “Suave brisa”:



**Figura 22.**

Armonía cuartal el compás 15 de “Suave brisa”.

14 Gm7/D Gm7 G4 D7

Im7 Im7 I4 V7

El recuadro  nos indica el uso de un acorde cuartal cifrado como G4. Esta estructura cordal se construye a partir del uso de intervalos de cuarta justa. Sin embargo, es importante aclarar que también se podría realizar un acorde cuartal con intervalos de cuarta diatónica así:

**Figura 23.**

Ejemplo de cuartas justas y quintas cuartas diatónicas.

Cuartas Justas      Cuartas diatónicas

También, en el pasillo “Anheló”, en el compás 27:

**Figura 24.**

Armonía cuartal en el compás 27 de “Anheló”.

Chord symbols above the staff: Gm, Em7b5, C#°, Bb7b5, A+7, D

Roman numerals below the staff: IVm, IIm7b5, VII°/I, bII7, V+, I4

Con un acorde cuartal en el tiempo fuerte del compás, que es prolongado lo suficiente para poder apreciarse con la sonoridad abierta característica de estas estructuras cordales.

### Cadencia dominante

La progresión IIm – V7 – I (modo mayor o menor) está en “Suave brisa”, compases 4 al 7:

**Figura 25.**

Compases 4 al 7 de “Suave brisa”.

Chord symbols above the staff: Gm7, Am7b5, D7

Roman numerals below the staff: Im7, IIm7b5, V7

En los recuadros  se pueden notar el uso del IIm7b5 (*Am7b5*) el cual dentro de una tonalidad menor tiene función de subdominante, reemplazando el acorde inicial de IVm7 (*Cm7*).

Esta progresión conocida como cadencia dominante, es muy común en el jazz y tiene la versatilidad de poder ser usada para la modulación hacia cualquier otro grado dentro de la tonalidad. El movimiento de las notas fundamentales de los tres acordes en esta progresión se da en intervalos de quintas descendentes a partir del grado 2 (cualquiera que este fuera). Ejemplo:

**Figura 26.**

*Ejemplo de quintas descendentes*

Dm                      G7                      C

ii                      V7                      I

También, en el compás 35 del bambuco “Mar abierto”:

**Figura 27.**

*Cadencia dominante en el compás 35 del bambuco “Mar abierto”.*

34                      A7b13                      Gm7                      C7                      Fmaj7

IIm7                      V7                      Imaj7

Se señala la dirección armónica hacia la tonalidad de *F* con la utilización de la progresión *IIm – V7 – I* con el color de las expansión armónica vertical empleada.

### Progresiones con estructuras cordales no funcionales: MDH

El resultado sonoro generado por medio del uso de técnicas armónicas contemporáneas como el Melody Drives Harmony (MDH) puede apreciarse en el bambuco “Mar abierto”:

**Figura 28.**

*MDH en el bambuco “Mar abierto”.*

En esta imagen que corresponde a los compases 70 al 74, se puede ver el uso de algunos acordes que no pertenecen a la tonalidad de la obra, *Dm*; este es el caso de *F#7*, por nombrar uno, (el acorde puede ser analizado como un *Iib7* del siguiente acorde, es decir como un sustituto tritonal, pero solo fue seleccionado aquí por el color armónico que produce). Si se observan las notas de la bandola y la guitarra 1, las cuales son *Bb* y *G*, y *G* y *E* respectivamente, se puede decir que el *G* de la bandola sería una *9b* de *F#* como base armónica, produciendo tensión y un color interesante. El *Bb* sería enarmónico de *A#* y por eso no entra en el análisis. Las notas de la

guitarra 1 a su vez serían de nuevo 9b y también la 7ª menor del acorde. Ocurre algo similar con el acorde de *F#dim* al cual lo acompaña un *B* natural en el tiple y un *D* en la guitarra 2.

Por otra parte, en el vals “Elita”, en los compases 7 al 10 podemos observar lo siguiente:

**Figura 29.**

*Progresión de relación no funcional en vals “Elita”.*

The musical notation for Figure 29 shows a four-measure phrase in a 3/4 time signature. Above the staff, the chords are labeled: Am add9, Bm add9/A, Am add9, and Bb7(11+). The first measure begins with a 7-measure rest. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5 in the first measure; B4, A4, G4, F#4 in the second; G4, A4, B4, C5 in the third; and Bb4, A4, G4, F#4 in the fourth. The bass line has a 7-measure rest followed by a quarter note G2 in the fourth measure.

La progresión señala una relación que no es funcional entre las estructuras cordales. El acorde de *Am* con novena agregada funciona en esta oportunidad como un centro tonal transitorio dentro de la obra; posteriormente, el empleo de un acorde con las mismas características (modo menor y con novena agregada), desde el segundo grado de la tonalidad, genera una sonoridad que rompe el fluir tonal de la frase. Estas asignaciones cordales aparecen entonces sin relación funcional, pero con un claro propósito de intervención tímbrica y de producción de contraste en su sonoridad.

También en el pasillo titulado “Anhelo”, en el compás número 89, podemos apreciar el uso de un acorde cuyo estado estructural podría indicarnos una nueva tonalidad como primer grado (*I*maj7) o una región de subdominante (*IV*maj7) de la tonalidad de *E* mayor:

**Figura 30.**

Compás 89 del pasillo “Anhele”.

Sin embargo, por la dirección armónica y melódica que se dirige al restablecimiento de la tonalidad principal, *Dm*, este acorde de forma tradicional debería ser uno de dominante. Esta acción de establecer acordes sin relación tonal funcional es otro caso más de exploración y búsqueda de colores armónicos disímiles que generen una dirección intencional diferente a la tradicional.

### **Préstamos modales:**

Esta técnica de tratamiento armónico permite ampliar las posibilidades de selección de estructuras cordales dentro de una tonalidad específica, usando temporalmente acordes que provienen de otros modos paralelos al original, dentro del mismo centro tonal.

**Figura 31.**

*Tratamiento armónico con préstamo modal.*

Classical Guitar

Am9
Gmaj7/B
Bm7b5
E7b9/G#

Im7
bVIIImaj7
IIIm7b5
V7

Aunque en la imagen se observa un tratamiento armónico muy tradicional, el recuadro nos señala el uso de una estructura cordal que es préstamo del modo dórico de *Am*, lo cual implica la presencia de una sexta mayor dentro de su estructura, es decir *F#*; por esa razón, mediante la expansión vertical del acorde de *G*, la séptima se convierte en una séptima mayor.

En el compás 40 podemos apreciar otro de ellos:

**Figura 32.**

*Compás 40 de "Elita".*

36

Dmaj9
F#m7
B7/F#
Em9
A13
G13
Bb+

Imaj7
IIIIm7
IIIm7
V7
IVm7
bVI+

En el contexto de la idea armónica y melódica desarrollada, esta sección se mueve alrededor del centro tonal de *D*, lo cual supone el uso de ciertas estructuras cordales que en este punto se ven alteradas. El acorde de *Gm13* en este sentido, debería estar en modo mayor y si

tuviera una séptima agregada, tendría que ser mayor. Es entonces que se emplea la técnica de intercambio modal en donde Gm es préstamo del cuarto grado menor (IVm) del modo eólico de su paralelo.

Por otra parte, en el pasillo “Anheló” se emplea un intercambio modal en el compás 76, así:

**Figura 33.**

*Intercambio modal en compás 76 del pasillo “Anheló”.*

DMaj7 F#m7b5

Imaj7 IIIIm7b5

En la tonalidad de *D* se recurre al uso del acorde de *F#m7b5*, el cual proviene de un intercambio modal con el tercer grado del modo mixolidio, es decir, de *D* mixolidio; la melodía es interpretada por el tiple y refuerza el sonido característico del modo, es decir el sonido del séptimo grado, *C* natural. Por lo tanto, el resultado sonoro y la dirección armónica son ampliados, aunque solo sea de forma temporal.



### Acordes en inversión

Otro recurso que vale la pena destacar por la sonoridad y color que producen es el uso de inversiones en los acordes. Algunos de ellos son tratados en inversión por la conducción misma de las voces, pero otros son asignados en inversión únicamente por su sonoridad.

Este es el caso de los compases 26 y 27 de la danza “Suave brisa”:

#### Figura 34.

*Compases 26 y 27 de la danza “Suave brisa”.*

The image shows a musical score for two measures, 26 and 27. The score is written for four staves. Measure 26 is marked with  $Eb^\circ$  and measure 27 with  $C^\circ$ . The music features complex chordal textures and melodic lines across the staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves also have treble clefs. The fourth staff has a bass clef. The music is written in a style that suggests a guitar or similar instrument, with many chords and some melodic fragments.

Este es el caso de los dos acordes disminuidos que han sido cifrados de diferentes formas en los compases 26 y 27 con  $Eb^\circ$  y  $C^\circ$ . Aunque la estructura es la misma, el color es significativamente diferente.

## Plan de circulación y exhibición

Gracias a mi condición de estudiante en la UNAD, puedo acceder a los espacios que brinda la institución para la exhibición de las composiciones, por lo cual, la *suite* andina N.º1, tanto a nivel visual como en formato de audio será emitida en el espacio radial EscuchArte, del programa de música en la Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades de la UNAD.

Adicionalmente, el día 3 de junio tuve una entrevista en Escucharte radio realizada por el maestro Alexander Amézquita, donde se discutieron aspectos musicales y extramusicales alrededor de la composición de la “*Suite* andina n.1”. La entrevista se encuentra disponible en la página virtual de Escucharte radio de la UNAD, en el siguiente enlace:

<http://ruv.unad.edu.co/index.php/academica/escucharte/7590-recital-de-grado-daniel-pacheco>

### Figura 35.

*Captura de pantalla de la web de la UNAD – Entrevista del recital de grado.*



Cabe mencionar que a partir del viernes 28 de mayo se hizo difusión por canales institucionales y por redes sociales del estreno de la obra por medio del siguiente volante digital:

**Figura 36.**

*Volante para difusión digital del recital de grado.*

# SUITE ANDINA N<sup>o</sup> 1

## DANIEL PACHECO

*Suite para Trio Típico Colombiano*

*Estreno Obra de Grado*



*Asesor: Lic. Luisa Fernanda Arias*

**JUN 4/2021**

**Viernes**

**6:00 pm**

**Enlace:**

<https://unad-edu-co.zoom.us/j/99714299690>

**ID de reunión: 997 1429 9690**

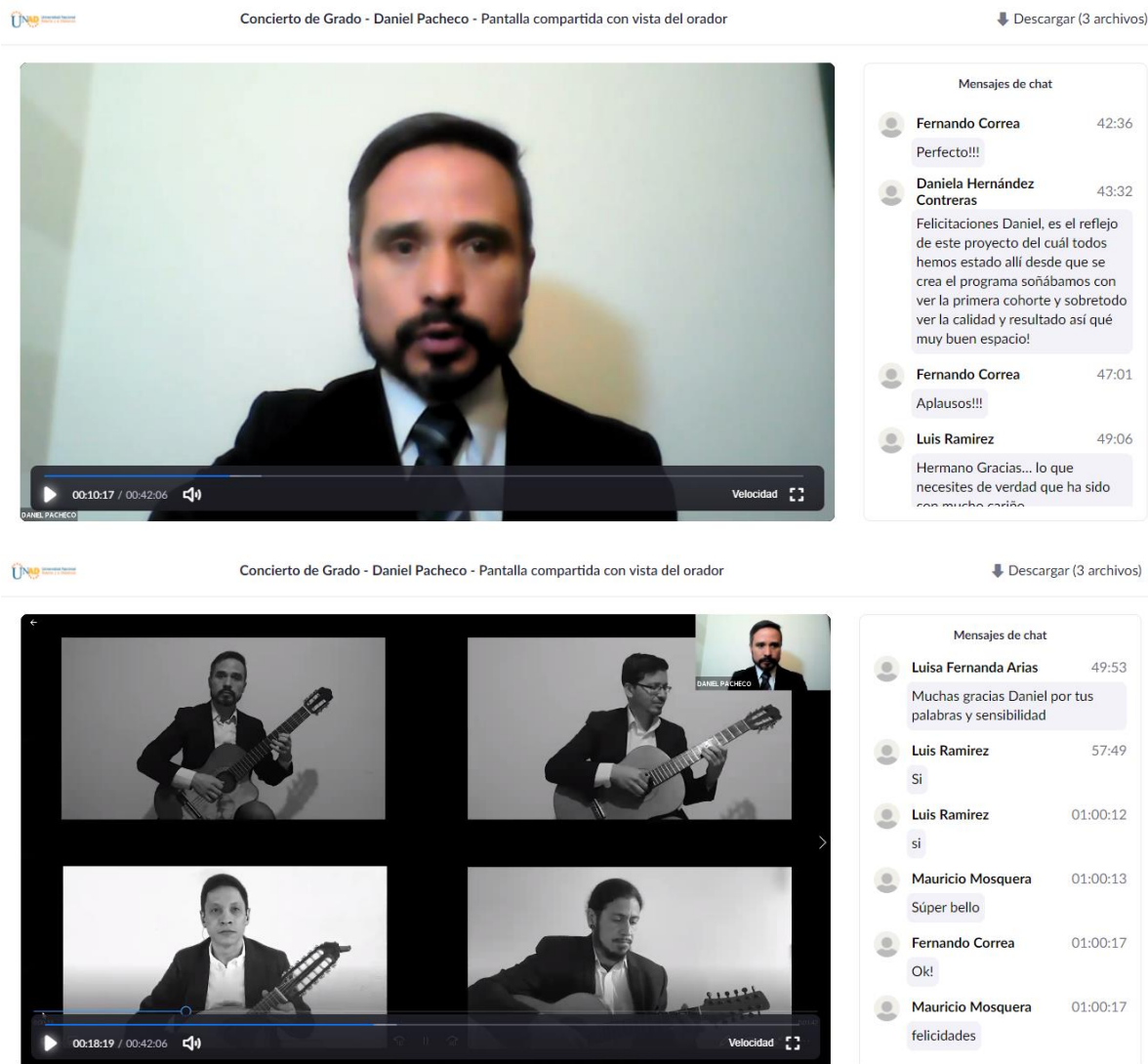
**INVITAN:**



Las siguientes son algunas tomas de la emisión del recital de grado, llevado a cabo el viernes 4 de junio del presente año.

### Figura 37.

*Fotogramas de la grabación del recital de grado.*



En el siguiente enlace se puede encontrar el producto audiovisual completo en la plataforma Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5UpX1e5BQQ0>

## Conclusiones

Aunque en un principio el proceso de composición y arreglos no fue sencillo, dada la amplia gama de recursos considerados, y puesto que no contaba con un completo dominio del lenguaje musical característico de los géneros colombianos abordados, a través de la investigación, el análisis y la experimentación, logré establecer un tratamiento armónico apropiado para el estilo que buscaba como compositor para cada una de las obras. De manera complementaria este proyecto hizo posible lo siguiente:

La creación de una estructura armónica macro, que me sirvió para establecer límites en las posibles direcciones que la misma armonía me iba proponiendo. Además, me permitió explorar diferentes recursos que le dieran movimiento a las tonalidades establecidas.

Los ritmos seleccionados dentro de la *suite* generaron alternancia entre tiempos rápidos y lentos y esto a su vez proporcionó un equilibrio expresivo entre las piezas, donde el primer y cuarto movimiento son contrastados con las secciones más expresivas de la *suite*.

La exploración de los diferentes recursos armónicos abordados, expandieron los límites de mi propia composición, presentando ilimitadas opciones de dirección melódica y aportando sonoridades que dan percepciones estéticas enriquecidas.

El análisis de obras referentes se convirtió en un método muy útil para la identificación de particularidades compositivas, y permitió desvelar aspectos del funcionamiento de las obras con el fin de apropiarlos de manera constructiva.

El ejercicio investigativo sobre recursos de tratamiento armónico conllevó una evolución de la capacidad de creación, una vez elucidados los componentes más sobresalientes y así se pudo

configurar un estilo autónomo de creación y, por consiguiente, desarrollar un lenguaje y un criterio musical propio.

El proceso de producción audiovisual que se realizó de forma autónoma permitió observar aciertos y equivocaciones respecto a la asignación tímbrica de las melodías y también en los rangos instrumentales empleados. En algunas ocasiones los timbres se mezclan intencionalmente, pero en otras el registro en el que se desarrollan las frases es tan cercano que se funde por la homogeneidad de sus timbres y no permite apreciar el trabajo individual de cada instrumento dentro del formato.

Aunque es evidente que el ritmo armónico es continuo dentro de las obras, la construcción de colores y sonoridades no se determina por dicha causa. Es posible crear ambientes sonoros muy enriquecidos con ritmos armónicos más lentos y/o generados de forma cíclica un determinado periodo.

El proceso de composición que comienza con el bambuco y finaliza con el vals, dan cuenta de una transición en donde los elementos de tratamiento armónico se van complejizando y enriqueciendo, demostrando así un trabajo investigativo y exploratorio de los recursos.

Los recursos de rearmonización dan matices diferentes, proveen grados de tensión más interesantes y brindan color armónico a los acordes.

El uso de técnicas armónicas como el intercambio modal generan (o van proponiendo) direcciones melódicas muy variadas. En ocasiones los préstamos crean un abanico de innumerables movimientos que enriquecen el discurso musical porque la tonalidad trabajada se amplía enormemente en sus opciones.

Por otra parte, establecer progresiones armónicas sobre una melodía ya creada, permite una libertad tan amplia (incluso la libertad de desligarse de un sistema tonal funcional) que invita a seleccionar acordes solo por la sensación sonora y el color que estos producen.

## Bibliografía

Bermúdez, E. (s.f). *Adolfo Mejía: equilibrio de la música regional y la académica*. Red cultural del Banco de la Republica. Consultado el 15 de abril de 2021.

<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/adolfo-mejia-equilibrio-de-la-musica-regional-y-la-academica> .

El oído armónico. 2014. *Unidad 11. Dominantes secundarias*. Consultado el 11 de diciembre de 2021. [https://www.bustena.com/curso-de-armonia-i/unidad-11/#:~:text=Una%20dominante%20secundaria%20es%20la,quinta%20descendente\)%20de%20tipo%20V%20DI](https://www.bustena.com/curso-de-armonia-i/unidad-11/#:~:text=Una%20dominante%20secundaria%20es%20la,quinta%20descendente)%20de%20tipo%20V%20DI) .

Herrera, E. 1995. *Teoría musical y armonía moderna, volumen II*. Madrid: Antoni Bosch.

Llácer Pla, F. 1982. *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid: Real Musical.

Néstor, J. 2009. Un tiple y un corazón. Consultado el 11 de febrero de 2021.

<http://eltiplecolombiano.blogspot.com/2009/07/lucas-saboya-gonzalez.html> .

Orquesta Filarmónica de Bogotá. 2019. “Lucas Saboya”. Consultado el 25 de noviembre de 2021. <https://filarmonicabogota.gov.co/lucas-saboya/#:~:text=Lucas%20Saboya%20%E2%80%A2%20Tiple%20%E2%80%A2%20Colombia&text=Ha%20propuesto%20una%20renovaci%C3%B3n%20en,Latinoam%C3%A9rica%20Europa%20y%20Estados%20Unidos> .

Quaranta, D. 2017. *Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad*. Ciudad de México: CMMAS.ORG.

Ramos, R. 2013. *Suite colombiana para bandola, tiple y guitarra* [Tesis de grado para licenciatura en Música]. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Revista Semana. 2021. “¿Quién era el maestro Gentil Montaña?” *Revista Semana*. Consultado el 21 de marzo de 2021. <https://www.semana.com/entretenimiento/articulo/quien-maestro-gentil-montana/245695-3/>.

Villamil, A. (s.f). 2019. *Guitarra colombiana. 117 ritmos para guitarra*. Bogotá: SYC Editores.