

La música de mi tierra

Proyecto de investigación-creación

Diego Hernando Rodríguez Avellaneda

Estudiante

dhrodriguez@gmail.com

Maestro

Ricardo Andrés Londoño Aguirre

Proyecto de grado modalidad investigación- creación

Electivo, período académico 2021

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH)

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

2021

Contenido

Introducción y consideraciones generales	8
Planteamiento temático	9
Justificación	11
Objetivo principal:	12
Objetivos específicos:	12
Marco teórico	13
Principales referentes artísticos, teóricos y conceptuales	13
Referentes artísticos y análisis de referencias	14
Guabina: análisis de referencias	14
Esquema formal y análisis armónico.....	15
Bambuco: análisis de referencias	13
Esquema formal y análisis armónico.....	13
Torbellino: análisis de referencias.....	15
Esquema formal y análisis armónico.....	16
Pasillo: Análisis De Referencias	17
Esquema formal y análisis armónico.....	18
Desarrollo metodológico	21
Proceso de creación de obra.....	22
Composición “La guabina de mi tierra”	23
Esquema formal y análisis armónico.....	23
Composición bambuco “Amor de caña”	27
Esquema formal y análisis armónico.....	27
Composición Torbellino.	31
Esquema formal y análisis armónico.....	31
Composición pasillo “tú eres mi luz”	33
Esquema formal y análisis armónico.....	33
Plan de circulación y exhibición	40
Conclusiones	42
Referentes bibliográficos.....	44

Lista de tablas

Tabla 1. Esquema formal. “Guabina huilense”	15
Tabla 2 Esquema formal “El corazón de la caña”	13
Tabla 3. Esquema formal Caballito de Ráquira	16
Tabla 4 Esquema formal “No es tan fácil”	18
Tabla 5. Esquema formal y análisis armónico de composición: "Guabina"	23
Tabla 6. Esquema formal y análisis armónico composición "Amor de caña"	27
Tabla 7 Esquema Formal y Análisis Armónico de Composición: "El arado" (Torbellino)...	31
Tabla 8 Esquema Formal y Análisis Armónico de Composición: "Tú eres mi luz" (Pasillo)	33

Lista de ilustraciones

Ilustración 1 Estructura de armonía cuartal.....	24
Ilustración 2 Uso de armonía tonal con notas agregadas.	25
Ilustración 3 Ejemplo de rearmonización manteniendo funciones armónicas.	25
Ilustración 4. Intercambio modal.....	26
Ilustración 5. Armonía cuartal con énfasis en el movimiento del bajo.	26
Ilustración 6. Armonía cuartal.....	28
Ilustración 7. Uso de dominantes secundarias.....	28
Ilustración 8. Uso de armonía tonal con notas agregadas.	29
Ilustración 9. Motivo melódico introductorio re expuesto por la voz femenina.	29
Ilustración 10. Puente armónico y homoritmia vocal.....	30
Ilustración 11. Armonía cuartal con mayor desarrollo rítmico.	30
Ilustración 12. Armonía cuartal y acentos sobre el pulso.....	31
Ilustración 13. Armonía cuartal y dominantes secundarias.....	31
Ilustración 14. Puente armónico tonal.....	32
Ilustración 15. Dominantes secundarias.....	32
Ilustración 16. Ritmo acéfalo sobre estructura tonal.....	34
Ilustración 17 Armonía cuartal y notas pedales.	34
Ilustración 18. Armonía tonal.....	35
Ilustración 19. Armonía cuartal.....	35
Ilustración 20 Dominante secundaria en los compases 19 y 27.....	36
Ilustración 21. Intercambio modal.....	36
Ilustración 22. Intercambio modal.....	37
Ilustración 23. Armonía cuartal.....	38
Ilustración 24. Armonía triádica y notas agregadas	38
Ilustración 25. Sexta napolitana y cadencia plagal.....	39
Ilustración 26 Tomas de pantalla del sitio web “La música de mi tierra”.....	40

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Abierta y a Distancia - UNAD, por el acompañamiento durante mi proceso académico. Al maestro Mauricio Mosquera, líder nacional del Programa de Música. A los docentes del programa. Al asesor de mi tesis, el maestro Ricardo Londoño. A la doctora Érika, por su acompañamiento en CCAV Zipaquirá. A nuestros músicos intérpretes, maestra Alejandra Duarte, maestro Jeffer Vásquez y maestro Rubén Visbal. A Daniel Pacheco por ser mi compañero de carrera y a Alejandro Alba. A mi esposa Catalina y a mis hijas Sarita y Anita. A mi señora madre, Alba y a mis hermanos, Fabián y Edwin. Y principalmente a Dios, por permitirme alcanzar este sueño.

Resumen

Este trabajo de investigación tiene como objetivo principal la creación de cuatro obras musicales: un bambuco, una guabina, un torbellino y un pasillo, para formatos vocales con acompañamiento de piano, e integra las cualidades de la *música tradicional* (la naturalidad e improvisación en el proceso compositivo) y de la *música académica*.

Palabras claves: música andina colombiana, formato vocal- instrumental, composición, música tradicional

Abstract

The main objective of this research is the creation of four musical scores, being a Bambuco, Guabina, Torbellino and a Pasillo, for vocal formats with piano accompaniment and integrates the qualities of traditional music (naturalness and improvisation in the compositional process) and academic music.

Keywords: Colombian traditional music, vocal and instrumental music, composition, folk music.

Introducción y aspectos generales

Durante el trasegar profesional y considerando la importancia de encontrar un punto medio entre la formación empírica y la académica, el presente estudio considera necesario determinar la implementación y articulación de conceptos técnicos en la música tradicional colombiana. Enfocada específicamente en las músicas de la región andina, esta tesis observa cuáles elementos tienen en común dichas músicas y cuales contrastan entre ellas, con el fin de realizar aportes armónicos e instrumentales a los géneros que se trabajan. Dicho aporte integra los elementos tradicionales e incorpora la exploración de conceptos rítmico-melódicos con pasajes y técnicas no convencionales contribuyendo de esta manera al repertorio de las músicas andinas colombianas.

Como es bien sabido, cada vez se hace más necesaria en la práctica profesional la versatilidad del compositor a la hora de adaptar dichos parámetros; en ese sentido, el presente proyecto busca componer cuatro obras musicales: un torbellino, una guabina, un bambuco y un pasillo, adaptados a formatos vocales-instrumentales, que toman como punto de partida su carácter eminentemente tradicional e implementan diferentes recursos técnicos que aportan al proceso compositivo en lo referente al tratamiento armónico de intercambios modales, armonías cuartales o armonía funcional enfocada al concepto armónico, siendo estos los elementos constitutivos del eje temático del proceso creativo.

El resultado es la creación de repertorio en formatos vocales con acompañamiento de piano para bambuco en dueto (voz masculina y femenina), guabina, torbellino y pasillo (voz femenina), mediante la implementación de los recursos armónicos que buscan generar contrastes en el discurso sonoro en las obras compuestas en formato para piano-soprano y piano con dueto vocal mixto soprano-tenor.

Planteamiento temático

Esta propuesta tiene como propósito la composición a partir del ejercicio investigativo que permite identificar las principales características de algunos de los géneros rurales de la región andina colombiana y llevarlos a formatos vocales-instrumentales, enfocando con particular interés su estructura armónica.

A partir de los referentes artísticos presentados a continuación, se evidencia un desarrollo armónico funcional de I-IV-V, como ocurre en la obra “Guabina huilense”, de Carlos Cortes. Con un uso armónico más amplio, el bambuco “El corazón de la caña”, de José A. Morales, hace uso de dominantes secundarias y movimientos frigos. “Caballito de Ráquira”, de Gustavo Adolfo Renjifo presenta, por su parte, funciones armónicas tradicionales del torbellino: I, IV, V; y, por último, se observan sustituciones armónicas y dominantes secundarias en la obra “No es tan fácil”, de Jhon Jairo Torres de la Pava.

A partir del proceso investigativo se encuentra un común denominador en los tratamientos armónicos utilizados en los referentes artísticos mencionados, lo cual proporciona el insumo fundamental para el eje temático y la realización del proceso creativo, puesto que, con estos elementos se compondrán las cuatro obras musicales que aquí se proponen: torbellino, guabina, bambuco y pasillo, llevándolos, como se mencionó antes, a formatos vocales-instrumentales con tratamientos armónicos poco convencionales.

Este proyecto creativo nace del proceso investigativo que brinda las bases técnicas, teóricas e interpretativas cuya adaptación constituye las herramientas fundamentales para consolidar la estructura de cada una de las obras propuestas en el ejercicio compositivo.

Valga recordar que la finalidad de tipo exploratoria, en palabras de Daniel Quaranta,

permite a los investigadores-creadores experimentar con nuevas ideas y desarrollar un concepto, una tecnología a, un prototipo, etcétera, antes de llevar a cabo el proyecto mismo de investigación-creación. Y otro que hace posible que los artistas investigadores puedan crear obras o herramientas de arte digital, o producciones artísticas altamente innovadoras”.

(Quaranta, 2017, pág. 79).

Teniendo en mente dicha finalidad, y como propósito general la composición de las cuatro obras musicales señaladas de distintos géneros rurales de la región andina colombiana llevados a formatos vocales-instrumentales, se pretende desarrollar una experiencia en el ámbito armónico que genere un resultado sonoro contrastante con las diferentes técnicas armónicas aplicadas. Así mismo se relaciona el proceso creativo de cada una de las obras compuestas.

Dado lo anterior, se plantea la siguiente pregunta-problema: ¿mediante cuáles recursos armónicos es posible generar contrastes novedosos en el discurso sonoro de cada una de las obras del ejercicio compositivo, teniendo en cuenta las características de las músicas tradicionales de la región andina colombiana, en géneros tales como el bambuco, la guabina, el pasillo y el torbellino para formato de piano-soprano y piano con dueto vocal mixto soprano-tenor?

Justificación

El elemento central de la propuesta compositiva es la canción perteneciente a la región andina colombiana en torno de la cual se desarrolla un proceso de investigación-creación a partir de la revisión de los géneros bambuco, guabina, pasillo y torbellino, teniendo en cuenta las diferencias estéticas, técnicas interpretativas propias de este tipo de músicas tradicionales de la región y su desarrollo. En consecuencia, se pretende no solo hacer un aporte al repertorio de estas músicas, sino también implementar recursos armónicos que generen contrastes novedosos en el discurso sonoro de cada una de las obras del ejercicio compositivo, dentro de las características de las músicas tradicionales anteriormente mencionadas.

Esta propuesta, fruto del desarrollo artístico en el que se ha consolidado una serie de conocimientos musicales, abre la oportunidad para incorporar en un mismo proyecto musical tanto formación académica como la experiencia práctica y directa del autor con músicas campesinas, que aprovecha la herencia familiar rural como una influencia relevante en el proceso creativo profesional. Además, la composición de estas obras resuelve la necesidad de contextualizar el ejercicio vocal en las manifestaciones culturales locales, aportando así al mestizaje de las sonoridades autóctonas. La pertinencia de este trabajo radica, por tanto, en la implementación de recursos armónicos que permiten explorar esa conjunción de técnicas compositivas.

Objetivo principal:

Componer cuatro obras musicales (bambuco, guabina, pasillo y torbellino) trasladándolas a formatos vocales-instrumentales, mediante el tratamiento con recursos armónicos que permitan contrastes en el discurso sonoro de las mismas.

Objetivos específicos:

Establecer los cuatro géneros tradicionales de la música de la región andina colombiana, mediante apreciación auditiva para intervenir en el proceso de investigación–creación.

Reconocer las características de forma, ritmo, melodía y armonía de los géneros tradicionales de la música de la región andina colombiana mediante el análisis de los referentes artísticos, para el fortalecimiento de herramientas a implementar en el proceso compositivo.

Implementar recursos armónicos tales como intercambios modales, armonía cuartal, sustituciones armónicas y armonía triádica con notas agregadas, que permitan generar contrastes sonoros en el desarrollo compositivo.

Realizar la grabación en audio de las composiciones, mediante la interpretación de músicos, pianista y cantantes, para circulación y de las obras compuestas.

Marco teórico

Principales referentes artísticos, teóricos y conceptuales

Como se ha mencionado, la conformación de este proyecto se propone la creación de cuatro obras de la región andina colombiana: bambuco, guabina, pasillo y torbellino.

Bambuco: su mención más antigua data de 1824 en la Batalla de Ayacucho. Fue muy importante en la identidad nacional durante el siglo XVII hasta el XIX, especialmente entre las campañas independentistas y la creación de la república neogranadina, cuando el bambuco se consideró como aire nacional. Se consolidó en la región andina, con influencias indígenas, campesinas y posiblemente vascas. Con el cambio de instrumentos, se abrió paso en la música de salón y servicios públicos como bodas, bailes y desfiles. (López, 1889). Es importante resaltar que el bambuco, al ser uno de los primeros aires nacionales, se ha difundido por distintas regiones y, por lo tanto, tiene variaciones geográficas que dependen de los materiales disponibles (organología), formatos existentes (vocal o instrumental) y tradiciones.

Guabina: presenta influencias europeas, indígenas y campesinas, tres variantes geográficas: zona cundiboyacense, Santander (veleña) y Tolima-Huila (guabina tolimense o bunde) (Ocampo, 1984).

Torbellino: está muy unido a los orígenes de la guabina, pues en un inicio la “guabina era la parte cantada” y el torbellino era el interludio instrumental (Martínez, 2019). El estilo de la provincia de Vélez guarda estrecha relación con la guabina cantada y donde el cantante rubatea. (Rodríguez, 2009).

Pasillo: tiene influencias del vals austriaco. Logró su lugar en la sociedad neogranadina como un baile de salón impetuoso que representaba el mestizaje entre lo europeo y lo criollo.

(Martínez Ossa, 2009). Es un género musical que ha sufrido varias transformaciones a lo largo de los años. Se pueden diferenciar dos subgéneros muy claros. El primero es el pasillo fiestero, correspondiente al repertorio más tradicional que se utilizaba en los festejos y que va acompañado de bailes autóctonos. Más adelante, con el auge de la música vocal, aparece el pasillo lento o pasillo canción, para entornos más íntimos y espacios como teatros. Su formato instrumental tiende a ser el trío colombiano, compuesto por bandola, tiple y guitarra. En el caso de los pasillos vocales hay ocasiones donde la voz se une a este ensamble, mientras que existen otras versiones donde solo se acompañan con guitarra. En versiones académicas del género se encuentran interpretaciones para voz y piano.

Referentes artísticos y análisis de referencias

Teniendo en cuenta el eje temático en el cual se desarrolla el presente proyecto, y a partir de la necesidad de comprender su forma, estructura armónica y estilo, se escogen cuatro obras referentes para su respectivo análisis. Para cada obra de referencia se identifica su forma, fraseo, cadencias y estructuras armónicas respectivamente, y se establece un panorama general y a la vez detallado que permite parametrizar en dichos conceptos el ejercicio compositivo. Vale la pena resaltar que el acercamiento con los referentes secundarios fue netamente auditivo.

A continuación, se relaciona el análisis de las obras de referencia

Guabina: análisis de referencias

Guabina: “La guabina de mi tierra”

Para la realización de esta composición se tomó como referencia principal la obra “Guabina huilense” de Carlos Cortes, y como referencias secundarias piezas como “Guabina viajera”, de Gentil Montaña y “Guabina chiquinquireña”, de Alberto Urdaneta.

Esquema formal y análisis armónico

“Guabina huilense”, de Carlos Cortes

Tabla 1.

Esquema formal. “Guabina huilense”

Introducción		A		B		Coda instrumental
a 1	a'	a1	a'	b1	b 2	b
s. f 1 s.f2 s. f 3 s. f 4	s. f 1 s.f2 s. f 3 s. f 4	Mismo material de la introducción con letra		f 1 f 2 f 1 f 2		Mismo material de B
c. p	p c. p	c. p		s. c c. p s. c c. p	s. c c. p	
(C) I-V7	IV-I-V-I	I-V7-I-IV-I-V-I		V-V7/V-V-IV-I-V-I		V7/V-V-IV-I-V7-I

Convenciones:

s. f = semifrase

c. p = cadencia perfecta

p = cadencia plagal

f= frase

s. c = semicadencia

En la tabla 1 se puede evidenciar una forma bipartita. Se encontró que, en cada versión de la obra, los intérpretes pueden agregar o quitar complementos de la forma como introducciones, intervenciones instrumentales o la coda. La forma bipartita está determinada principalmente por las estrofas que constituyen la pieza. Armónicamente, se evidencia que toda la obra se encuentra en la misma tonalidad: tónica C. Presenta diferentes ciclos armónicos dentro de cada sección, en los que se puede resaltar la presencia de dominantes secundarias y una frase no conclusiva en la primera mitad de la sección B. Esto marca una diferencia con la sección A, en la que las frases sí son conclusivas. En la primera frase, el movimiento armónico va hacia la subdominante, lo que le da más fuerza a la cadencia de la segunda frase de esta sección. Es común encontrar formas bipartitas con estas características en obras de este género. En las obras escuchadas, la “Guabina viajera”, de Gentil Montaña, rompe con esta propuesta en la búsqueda de unas progresiones armónicas más

complejas y al utilizar el recurso de la modulación para darle aún más contraste a las secciones. Al analizar estas obras, se contemplan diferencias entre el ejercicio de composición tradicional y su apropiación en el campo académico profesional. (García, 2008).

A lo largo de la pieza se percibe una tendencia hacia el uso de semifrases que forman frases más grandes. Se identifican semifrases hasta de un compás en el tema A, mientras que el tema B nos muestra mayor continuidad con frases de cuatro compases. Este patrón es común a todos los ejemplos escuchados y se toma como elemento característico del género aquí estudiado, donde el texto propuesto para la obra está directamente relacionado con la manera de resaltar algunas palabras o versos cortos dentro de las coplas. Existe la propensión a repetir diferentes patrones rítmico-melódicos a modo de motivos sin variaciones rítmicas. Los motivos se repiten con otras alturas o dentro de otro contexto armónico. Por ejemplo, en la “Guabina huilense”, la melodía contiene notas del arpegio y bordaduras alrededor de dichas notas principales. Al cambiar de acorde, la secuencia de intervalos se reexpone dentro de este nuevo contexto, resaltando como principales las notas que correspondan. Llama la atención cómo en la melodía hace tres notas repetidas en ritmo de corcheas, seguidas de un salto ascendente que, además de ser notorio, acentúa la cuarta corchea de la métrica del 3/4 sin crear una ambigüedad demasiado evidente.

Posterior a este comportamiento, se observa una tendencia descendente, en la que los motivos se repiten en notas cada vez más graves. Una vez más, encontramos que esta característica es común a los ejemplos escuchados y se le atribuye al género estudiado.

El texto, organizado a manera de estrofas o coplas, es un elemento estructural dentro de la obra. Determina, además de la forma por secciones definidas, el comportamiento melódico tan característico que busca resaltar ciertas palabras. Anteriormente se mencionó la preferencia por

la repetición de los motivos mediante el recurso de la transportación tonal del mismo; esta práctica se refuerza en el texto con la repetición de algunas palabras. En la “Guabina huilense”, se escucha que la primera frase reza “Yo me bailo mi guabina con mi morena/ con mi morena” haciendo énfasis en el final de la frase y repitiendo el motivo rítmico con diferentes alturas (Ocampo, 1984).

Por último, cabe anotar que los textos escuchados en los ejemplos de este género tienen una temática costumbrista, propia de la cotidianidad campesina; en ellos se recrean situaciones relacionadas con el cuidado de los animales, los cultivos, las festividades, los alimentos o las relaciones personales. También se hacen referencias a la música misma y al ejercicio de cantar o dedicar una canción a una situación o a una persona en particular. (Bermudez, 2008)

Bambuco: análisis de referencias

Bambuco “Amor de Caña”

Para la realización de esta composición se tomó como referencia principal “El corazón de la caña” de José A. Morales y como referencias secundarias ejemplos como “A cambio” de Ancízar Castrillón y “Bambuco en Si menor” de Adolfo Mejía.

Esquema formal y análisis armónico

“El corazón de la caña”, de José A. Morales

Tabla 2.

Esquema formal “El corazón de la caña”

Introducción				A		B		Final de sección	
a		b		a	b	c	d	e	b
F1 f2 f1 f2	F1 f2 f1 f2	Mismo material de la introducción con letra				F1 f2 f1 f2	F1 f2 f1 f2		
s. f 1 s.f2						f2			
c. p	s. c	s. c	c. p	c. p		c. p	c. p	s. c	c. p
Im (Cm)	→				E (III)		Im (Cm)		
					->				

Convenciones

s. f = semifrase f= frase c. p = cadencia perfecta s. c = semicadencia

En la tabla 2 se puede evidenciar una forma bipartita reexpositiva, en la cual se agregan unos compases a la parte B para finalizar y se retoma material de la parte A, en este caso, se repite la última frase. La forma bipartita está determinada principalmente por las estrofas que constituyen la pieza. Armónicamente, se evidencia que la sección B se encuentra en una tonalidad lejana a la tonalidad inicial, mas, al retomar el material de la primera sección, retorna a la tonalidad de inicio. Presenta diferentes ciclos armónicos dentro de cada sección, en los que se puede resaltar la presencia de dominantes secundarias en la sección B, además de la frase con que termina en semicadencia, que concluye el proceso de modulación para volver a la tonalidad inicial. Esto marca una diferencia con la sección A, en la que las frases son principalmente conclusivas y la armonía se mantiene dentro de la tonalidad de *Cm*. Es común encontrar formas bipartitas con estas características en obras de este género, en gran parte debido a su carácter estrófico. En las obras escuchadas, el “Bambuco en si menor”, de Adolfo Mejía, se aleja de la estabilidad armónica encontrada en el primer ejemplo y utiliza dominantes secundarias para dar más contraste a la pieza. Al observar estas obras más académicas, podemos empezar a identificar diferencias entre el ejercicio de composición tradicional y su apropiación en el campo académico profesional.

Se encuentra el uso de frases organizadas de cuatro compases y conformadas por semifrases de dos compases y están relacionadas con el texto propuesto en la forma en que resaltan algunas palabras o versos cortos dentro de las coplas. Existe la tendencia a repetir diferentes motivos, aunque se percibe un discurso más relacionado con la fluidez del texto. Se evidencian algunas secuencias que se repiten con otras alturas o dentro de otro contexto

armónico. En el bambuco “A cambio”, se evidencia una predominancia de los grados conjuntos, mientras que en “El corazón de la caña” hay más saltos y uso de arpeggios.

Se encuentra que los duetos son tradicionalmente homorrítmicos y están conformados por cantantes del mismo sexo. Las propuestas de dueto mixto no son tan comunes en las primeras obras que se encuentran. También se notó que las voces cantan juntas todo el tiempo o, en el caso de “A cambio”, las dos voces hacen el mismo ritmo, formando así diferentes intervalos en la tercera estrofa (Castrillón, s.f).

El bambuco es una danza a 6/8, caracterizada principalmente por la hemiola formada por el bajo en ritmo de negras. Sin embargo, usualmente se escribe a 6/8 y no a 3/4, por los acentos melódicos y la manera de acomodar los acentos agógicos del texto. (Vásquez Rojas, 2016)

El texto, organizado a manera de estrofas, en algunos casos determina la forma, pero en otros funciona de manera libre, contando una historia o desarrollando un tema. Se puede ver que en algunos casos se reiteran algunas frases completas o se varían al final. Los textos encontrados en este género tienden a tratar temas diversos. Los más tradicionales hablan de la cotidianidad campesina. Más adelante, compositores como Castrillón, trabajan temas de amor y de cortejo. Y en ejemplos más recientes como las obras de Luz Marina Posada, se puede utilizar como género de protesta o para evidenciar otras realidades. (Bermúdez & Duque, 2000) (Bermudez, 2008)

Torbellino: análisis de referencias

Torbellino “El Arado”

Para la realización de esta composición se tomó como referencia principal “Caballito de Ráquira”, de Gustavo Adolfo Renjifo (versión dueto Fragancia andina) y como referencia secundaria “Torbellino de mi tierra”, de Francisco Cristancho.

Esquema formal y análisis armónico

“Caballito de Ráquira”, de Gustavo Adolfo Renjifo

Tabla 3.

Esquema formal Caballito de Ráquira

Introducción/ Interludio	A	A'
a	a a a a	b a
Improvisan libremente	F1 f2 f1 f2	F1 f2 f1 f2
s.c s. c	s.c s. c	s. c c. p
(E)		

Convenciones

s. f = semifrase f= frase c. p = cadencia perfecta s. c = semicadencia

En el análisis plasmado en la tabla 3 se evidencia la típica forma estrófica encontrada en este género, donde una misma melodía se utiliza para cantar diferentes coplas. Parámetros como este nos muestran el poco cambio que ha tenido el género en el transcurso del tiempo. Esta música se ha mantenido arraigada a su contexto original, donde las melodías eran de fácil recordación para permitir la participación de las personas al improvisar diferentes coplas. En este ejemplo en particular se cuenta una historia cotidiana y curiosa, que además se va desarrollando.

La pieza tiene pocos cambios armónicos, muchos seguramente sugeridos por los intérpretes. En general se mantiene en la misma tonalidad y va repitiendo la estrofa, seguida de intervenciones instrumentales. Se puede relacionar con la forma rondó, donde la sección A sería la parte cantada y las demás secciones son instrumentales.

También se evidenció la simetría de las frases. Todas son de cuatro compases y no tienen estructuras internas como semifrases o motivos notorios. Sumado a ello, constantemente se está repitiendo la frase a, con ligeras variaciones.

Al ser una danza, tiene una métrica de 3/4 bastante notoria. La característica principal de este género es el ritmo armónico, en el cual hay un acorde que resalta el último pulso de cada compás. La progresión que se suele utilizar para este propósito es I, IV y V. También se ve resaltada por el bajo, que tiene una figuración de blanca seguida de negra. La melodía tiende a ser muy marcada, con excepción de algunas síncopas que desplazan el primer y tercer tiempo.

Melódicamente, se ve la preferencia por utilizar notas por grado conjunto. Este género es principalmente instrumental, por lo que algunas melodías tienden a presentar notas repetidas. En la técnica instrumental de la bandola, es común encontrar que los instrumentistas repiten las notas, algo que quedó muy marcado en el diseño melódico de este género.

Es poco común encontrar torbellinos para voces. Este es un género que conserva su carácter tradicional de danza y se utiliza en fiestas para acompañar a los bailarines. En “Caballito de Ráquira” se puede analizar un ejemplo de torbellino para voces, donde la letra habla de la cotidianidad campesina y cuenta una historia relacionada.

Pasillo: Análisis De Referencias

Pasillo: “Tu eres mi luz”

Para la realización de esta composición se tomó como referencia principal “No es tan fácil”, del compositor colombiano Jhon Jairo Torres de la Pava, y como referencias secundarias “Y lo peor de todo”, de Ancízar Castrillón, y “La gata golosa”, de Fulgencio García.

Esquema formal y análisis armónico

“No es tan fácil”, de Jhon Jairo Torres de la Pava

Tabla 4.
Esquema formal “No es tan fácil”

Introducción	Estrofa A		Estrofa B		Estrofa B'		Coda
A	a	a	b	b	c	c	d
	s.f 1 s.f 2 s.f 3 s.f 4	s.f 1 s.f 2 s.f 3 s.f 4	s.f 1 s.f 2 s.f 3 s.f 4	s.f 1 s.f 2	s.f (c) 1 s.f (c) 2 f (c) 3	s.f (c) 1 s.f (c) 2 f (c) 3	F1 f2
Introducción 2	Se repite con otra letra.		Repite con otra letra.				
c. p	c. p		c. p		s.c	c.p	s. c c.p
Im (C#m)	Im-IVm-V7-V/III- IV/III		IVm-Im-V7		IVm-Im-V7		Im-V7-Im

Convenciones

s. f = semifrase f= frase c. p = cadencia perfecta s. c = semicadencia

En la tabla cuatro se observa una forma bipartita. En la versión analizada (de Juliana Escobar en el festival Mono Núñez) presenta una introducción y un interludio. En general, los intérpretes eligen hacer introducciones con variaciones melódicas del tema antes de las estrofas. La sección A es completamente simétrica, con una duración de ocho compases en los cuales se presenta la melodía formada con semifrases. En la sección B podemos ver que se presenta un tema contrastante de ocho compases y que, al repetir, solo se utilizan las dos primeras frases del tema y se presenta un material nuevo que denominamos C. Usualmente se repite todo el tema antes de hacer la coda obligada que consta de dos semifrases de material nuevo.

Se aprecia igualmente que no hay cambios armónicos fuertes. Toda la obra se mantiene sobre la tonalidad de *Cm*. La sección A tiene una progresión sencilla, mientras que en la sección B aparecen algunas dominantes secundarias. Podemos ver en la repetición de *B*, con la aparición del material nuevo C, que la cadencia final es sobre una dominante secundaria que permite retomar

la secuencia armónica escuchada en este fragmento. En el pasillo lento “Y lo peor de todo”, de Ancízar Castrillón, se evidencia una forma y esquema armónico similar, mientras que en el pasillo fiestero “La gata golosa”, de Fulgencio García, encontramos tres secciones contrastantes, A B A C A, en las que C se presenta en la tonalidad del VI a través de una modulación abrupta.

La obra está compuesta por semifrases. Hay una idea principal que se complementa con ideas secundarias. La primera frase es a y las demás son b, b' y b'', porque suelen repetir motivos o intervalos, además de conservar la misma cantidad de sílabas. Las frases secundarias son respuesta a lo que se dijo en la frase principal, por lo que se encuentran muy relacionadas melódicamente.

Los pasillos se encuentran en una métrica de 3/4. En el ritmo, es posible afirmar que la mayoría de pasillos tienen melodías acéfalas, es decir que comienzan en el primer contratiempo del compás. En el caso de “La gata golosa” es bastante claro cómo no solo cumple con esta tendencia, sino que construye su tema C a partir de los contratiempos y el juego con el pulso. En el caso de “No es tan fácil”, aparentemente tiene una melodía acéfala, pero la progresión armónica empieza un compás después de que la melodía ha comenzado, por lo que da la sensación de que en realidad es anacrúsico y no acéfalo. Al hacer la cuenta para organizar las secciones por compases, se evidencia que ese primer compás hace parte de la sección A, por lo que se toma como compás 1 con frase acéfala.

Para el acompañamiento, cada instrumento del trío colombiano tiene un rol muy específico. El ritmo de los acordes es de síncopa, creada con una corchea que desplaza la negra del primer tiempo. Por lo general el instrumento armónico, en este caso el tiple, es el que lleva ese ritmo, mientras que el bajo puede acentuar esa síncopa o alternar con negras dentro del 3/4. Por lo general al cambiar de sección, se observa que el bajo hace esta variación. En el caso de “La gata

golosa”, al ser un pasillo instrumental, el papel del bajo, y en general de todos los instrumentos, es mucho más activo, por lo que se pueden percibir algunas contramelodías o variaciones más complejas.

El texto está organizado a manera de estrofas. En el caso de este pasillo, el compositor utiliza semifrases melódicas bien establecidas que va repitiendo con otro texto adicional. La letra del pasillo lento o pasillo canción por lo general trata temas de desamor, pareja y cuestiones íntimas. También se prestan para el uso de metáforas y referencias del paisaje, fauna y flora local. Se observa la preferencia por el uso de semifrases en las que se formula un tema y se acentúa con palabras que lo complementan. En este caso, “amarte es otra cosa”, como idea principal, “Es como la vida misma, que se ve según el prisma”, complementa con metáforas y otras ideas relacionadas.

Desarrollo metodológico

El presente trabajo se inscribe dentro de la modalidad de investigación a través del arte-creación, de carácter generativo, y parte de una selección exhaustiva de los principales referentes de la música de la región andina colombiana de los géneros que ya se han señalado como base informativa. En él se realiza el desglose y análisis de referentes en el marco melódico, armónico, entre otros, que sirve como insumo para replicar el estilo musical en el ejercicio compositivo y da como resultado la creación de cuatro obras inéditas, basadas en algunos de los ritmos típicos de la música de la región andina colombiana.

Partiendo desde el análisis de los referentes mencionados, se establece una estrategia metodológica en la que los recursos armónicos tales como intercambios modales, armonía cuartal, sustituciones armónicas y armonía triádica con notas agregadas intervienen en el discurso compositivo generando color y contrastes sonoros que aporten al dinamismo interpretativo y, de manera articulada, lleven al intérprete musical a establecer una coherencia con el texto musical, plasmando dicho resultado en una maqueta musical (audio de referencia) en donde se pueda reconocer la consecución de los diferentes objetivos planteados en el proyecto.

Proceso de creación de obra

El contacto con la música colombiana ha sido limitado en mi experiencia, razón por la cual el análisis de los referentes proporciona a este trabajo una dimensión que no manejaba ampliamente como compositor. Prestar especial atención a la estructura, formato, tratamientos armónicos e incidencia musical del texto sobre la obra hace evidente que muchas propuestas se mantienen sobre el contexto tonal. No obstante, en algunos casos se experimentó con armonías diferentes a las tradicionales. Es aquí donde surge el deseo de conjugar estos parámetros e integrar recursos armónicos que durante el discurso musical generan carácter, contraste e identidad. Es entonces de suma relevancia mencionar la incidencia de estos recursos empleados para lograr conseguir estas características sonoras en las obras que se presentan en este proyecto.

Haciendo un acercamiento experimental e intuitivo al ejercicio cuartal, recurso primario del proceso, se pretende generar sonoridades contrastantes mediante estas estructuras armónicas, con el deseo de que las composiciones no sean predecibles en el discurso musical, y se tengan carácter e identidad. También la incursión en el intercambio modal tiene la misma pertinencia que el ejercicio cuartal, puesto que ayuda a dar un contraste mucho más matizado y fundido al contexto tonal de lo que el ejercicio cuartal podría aportar.

Finalmente, se utilizan los acordes con notas agregadas para dar un color en el discurso sonoro que se enfatiza en algunas secciones, con el fin de mantener su carácter tonal sin alterar su función armónica. Cabe resaltar que durante todo el ejercicio se tuvo presente que la composición se realizaría para formato vocal y, teniendo en cuenta que el piano es rico en dinámicas y registros, ambos instrumentos se complementarían en la interpretación de las obras. Un siguiente momento para tener en cuenta es el del texto, que, de manera articulada e intencional, participa coherentemente en el discurso musical, para la audición, consulta de las

partituras y descarga de las obras, estas pueden consultarse en el siguiente link:

<https://dhrodriguez.wixsite.com/lamusicademitierra>

Composición “La guabina de mi tierra”

Esquema formal y análisis armónico

A continuación, se presenta un análisis general de la obra compuesta “Guabina de mi tierra”, de Diego Rodríguez en tonalidad C.

Tabla 5.

Esquema formal y análisis armónico de composición: "Guabina"

Introducción	A	Interludio instrumental	B	Segundo interludio instrumental	Coda
a1	B	a1 a'	b1 b2		
F1	Acompañamiento con ritmo de guabina	s. f 1 s.f2 s. f 3 s. f 4	Material del acompañamiento	f 1 f 2 f 1 f 2	
Q	m.p c. p	c. p	c.p	s. c c. p s. c c. p	Q
(C)		→	→ Im (Cm)	→ I (C)	V-I (C)

Convenciones

s. f = semifrase F= frase c. p = cadencia perfecta s. c = semicadencia Q= Armonía Cuartal

Con el fin de comprender el proceso creativo, se describe en detalle los elementos técnicos y recursos armónicos empleados a lo largo de la obra.

Se inicia la composición de este tema a partir de la melodía con el motivo rítmico de guabina, estableciendo sobre ella una progresión armónica de I-V, que posteriormente recibe un tratamiento de armonía cuartal (Q).

La Ilustración 1. Se trae a acotación con el fin de comprender cómo se armonizó cuartalmente (Q) la melodía del compás 1 al 9; se estructuran acordes cuartales (Q) a partir de la nota Do, primera nota de la melodía, se establece un intervalo de cuarta ascendente y descendente generando así el primer acorde cuartal (Q).

Ilustración 1.

Estructura de armonía cuartal.

The image shows a musical score for Soprano and Piano. The Soprano part consists of rests. The Piano part has a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The left hand accompaniment is marked with a green box highlighting the first five measures. The right hand melody is marked 'Cuartales' and includes dynamics 'mp' and 'mf'. The score is divided into two systems, with measures 6-9 in the second system.

En el compás cinco se propone una repetición melódica donde es importante hacer énfasis mediante la cuartalidad (Q), y generar así contraste sonoro. Se escribe el acorde de la mano izquierda con tres notas diferentes respecto de los anteriores compases.

El compás número ocho presenta una variación melódica sobre una función armónica equivalente al V grado; se usa como base el acorde que se generó en el compás número cuatro y, a partir de este, se comparten las cuatro notas del cuartal (Q). En el compás número nueve se generó un tritono en el acorde de la mano izquierda entre la nota *Bb* y *E*, en este caso se pretende

conseguir una tensión armónica, emulando la sonoridad de una cadencia, dando paso así a el ejercicio tonal.

Ilustración 2.

Uso de armonía tonal con notas agregadas.

The image shows a musical score for piano accompaniment. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. The bottom staff is a bass clef. The piano part consists of a series of chords: Cmaj7, Em7, Fmaj7, G7, Cmaj7, and Cmaj9. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The vocal line starts with a rest for 12 measures, then begins with a melody. The piano part starts at measure 12 with the Cmaj7 chord. The chords are: Cmaj7 (measures 12-13), Em7 (measures 14-15), Fmaj7 (measures 16-17), G7 (measures 18-19), Cmaj7 (measures 20-21), and Cmaj9 (measures 22-23).

Como se evidencia en la ilustración 2, dentro de la funcionalidad armónica de la sección, se implementan acordes con séptima con el fin de conectar los pasajes entre la cuartalidad anteriormente presentada y la armonía tonal, justificando así la entrada del intérprete vocal.

Ilustración 3.

Ejemplo de rearmonización manteniendo funciones armónicas.

The image shows a musical score for vocal and piano. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The bottom staff is a piano accompaniment in a bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The vocal line starts at measure 18 with the lyrics: "Pro - cu - ra que tus can - tos va - yan al pue - blo/a pa - ra - r. aun - que de - jen de ser". The piano part starts at measure 18 with the chords: C (measures 18-19), Em7 (measures 20-21), Dm (measures 22-23), G (measures 24-25), and F (measures 26-27). The piano part is marked with a dynamic of *mp*. Two boxes are drawn around the piano part: one labeled "Función Tónica" under the C chord and another labeled "Función Subdominante" under the F chord.

Desde el compás 18 al compás 40 se está rearmozando la progresión tradicional de la guabina, I-IV-V, sin alterar las funciones armónicas. El texto que se expone es un fragmento del poema “La Copla”, de Manuel Machado, con un carácter eminentemente popular.

Ilustración 4.

Intercambio modal.

The musical score for Illustration 4 consists of two staves. The upper staff is for the voice (S) and the lower staff is for the piano (Pno.). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line starts at measure 41 with the lyrics "no, no me/ol-vi-do de mi tie-rra Yo la". The piano accompaniment features a bass line with a modal interchange from C minor (Cm) to D minor (Gm), highlighted with orange boxes. Dynamics range from forte (f) to piano (p).

En las secciones comprendidas en los compases 41 al 53 y del 87 al 99 y con el fin de generar un contraste en el discurso sonoro que a su vez es reforzado por el intérprete vocal, se evidencia el uso de intercambio modal hacia Do eólico considerando que el IV y V grado son menores.

Ilustración 5.

Armonía cuartal con énfasis en el movimiento del bajo.

The musical score for Illustration 5 shows a piano accompaniment (Pno.) starting at measure 56. The vocal line (S) is silent. The piano accompaniment features a bass line with a strong emphasis on the movement of the bass, highlighted with a blue box. The upper staff of the piano part is highlighted with a green box. Dynamics range from mezzo-forte (mf).

Del compás 56 al compás 63 se hace nuevamente el tratamiento con acordes cuartales (Q) . En esta oportunidad se mantienen los mismos acordes ya presentados, pero con un mayor movimiento en el bajo .

Para terminar, desde el compás número 102 hasta el compás 107 el piano retoma la línea melódica; la participación del intercambio modal nuevamente se hace presente.

Composición bambuco “Amor de caña”

Esquema formal y análisis armónico

A continuación, se presenta análisis general de la obra compuesta, Amor de caña, de Diego Rodríguez en tonalidad *Em*.

Tabla 6.

Esquema formal y análisis armónico composición "Amor de caña"

Introducción		A				B			
A		a	b	c	d	c	e	c	f
F1 f2 f1 f2 s. f 1 s.f2	F1 f2 f1 f2								
Q	P c. p	m. p	c. p	Q	c. p	Q	c. p	Q	c. p
Im (<i>Em</i>)				→ III(G)					

Convenciones

s. f = semifrase

c. p = cadencia perfecta

Q= Armonía Cuartal

F= frase

s. c = semicadencia

P = Cadencia Plagal

Con el fin de comprender el proceso creativo, se describe en detalle los elementos técnicos y recursos armónicos empleados a lo largo de la obra.

Ilustración 6.
Armonía cuartal.

Del compás 1 al 5 cinco se hace un desarrollo melódico que se escribe en 6/8 métrica característica del género, explorando el acompañamiento armónico con acordes cuartales (Q) para generar contrastes en el discurso sonoro. Se partió en principio con una progresión tonal que se fue transformando en cuartalidad dando relevancia a esta sección.

Ilustración 7.
Uso de dominantes secundarias.

Desde el compás 6 se da inicio a la armonía tonal, donde posteriormente se encuentra una dominante secundaria  en el compás 12 como se referencia en la ilustración No. 8.

Ilustración 8.

Uso de armonía tonal con notas agregadas.



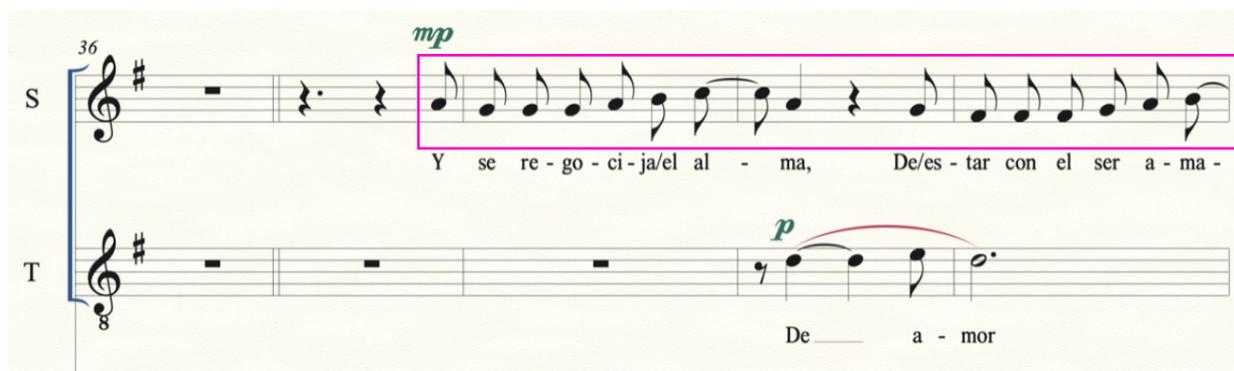
The musical score for piano (Pno.) shows a sequence of chords: Gmaj7, G9, D9, Cmaj9, and D7. A yellow box highlights a D11 chord in measure 34, labeled "Acordes cuartales". Dynamics include *f* and *mp*.

A partir del compás 18, se desarrolla el proceso armónico que se enriquece a través del uso de notas agregadas , para finalmente llegar a la sincopa presente entre los compases 34 y 35, donde un acorde de oncenena  busca generar tensión antes de regresar a la cuartalidad.

Vale la pena aclarar que el discurso musical donde interviene la armonía cuartal se dinamiza con la disposición del acorde ahora presente en la mano derecha del pianista, con lo cual se genera contraste.

Ilustración 9.

Motivo melódico introductorio re expuesto por la voz femenina.



The musical score for voice (S and T) shows a melodic motif. The Soprano part (S) has a pink box around the motif starting at measure 36. The Tenor part (T) has a red box around the motif starting at measure 36. Dynamics include *mp* and *p*.

S
T

Y se re - go - ci - ja / el al - ma, De / es - tar con el ser a - ma -
De — a - mor

El motivo melódico expuesto por el piano como parte introductoria de la obra, es retomado por la cantante femenina. Durante este episodio la voz masculina realiza una contra melodía.

Ilustración 10.

Puente armónico y homoritmia vocal.

The musical score for Illustration 10 shows two vocal parts: Soprano (S) and Tenor (T). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures, with a bridge section from measure 43 to 45. The lyrics are: "sin ti ca - ri-ño mí-o esta - rí - a per-di - da. De a - no/haydu-da, yo sin ti ca - ri-ño mí-o esta - rí - a per-di - do. Y se re-go-ci-ja/el al - ma, de/es-". The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) for the first two measures and *mp* (mezzo-piano) for the third measure. The bridge section is highlighted with a blue box, and the final measure is highlighted with a purple box.

Del compás 43 al 45 se realiza un puente con armonía tonal y las voces en homoritmia , una vez terminada esta frase, las líneas melódicas son intercambiadas en su respectiva tesitura vocal, quiere decir que la voz masculina toma la melodía principal y la voz femenina realiza la contra melodía .

Ilustración 11.

Armonía cuartal con mayor desarrollo rítmico.

The musical score for Illustration 11 shows piano accompaniment (Pno.) in the key of F# and 4/4 time. The score starts at measure 54. The piano part features a quartal harmony in the bass clef, with chords consisting of four notes in a major or minor triad plus a fourth. The melody in the treble clef is a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern. The quartal harmony is highlighted with a green box.

Para dar un contraste en el desarrollo musical y en la idea anteriormente descrita, la armonía cuartal (Q) empleada , realiza un mayor desarrollo rítmico en comparación con la parte introductoria, generando así variedad sonora, teniendo en cuenta que es un material ya expuesto.

Finalmente se llega al compás 54, donde se reexpone el material anteriormente descrito con diferentes dinámicas.

En referencia al texto, que se inspiró en coplas y cantos alusivos a la caña; se quizá dar un enfoque desde un tema romántico bajo un formato de dueto mixto. Este tema habla sobre el cortejo de una pareja. El texto fue personalizado de acuerdo al género del intérprete vocal, lo cual se aprecia en la segunda frase de la voz donde la letra se modifica según el intérprete.

Composición torbellino.

Esquema formal y análisis armónico

A continuación, se presenta el análisis general de la obra compuesta, El Arado – Diego Rodríguez en tonalidad *Bb*.

Tabla 7.

Esquema Formal y Análisis Armónico de Composición: "El arado" (Torbellino)

Introducción/ Interludio		A				Interludio		A'				Coda	
a	b	a	a	b	c	a	b	a'	a'	b'	c'	a	b
F1	F2	F1	F2	F1	F2	s.f 1	F2	F1	F2	F1	F2	s.f 1	F2
Q	s. c	s.c	s. c	Q	s. c	s. c	s.c	Q	s. c	Q	s. c	Q	s. c

(Bb)

Convenciones

s. f = semifrase

c. p = cadencia perfecta

p = cadencia plagal

F= frase

s. c = semicadencia

Q = Armonía Cuartal

Dentro del proceso creativo, se describirán los elementos técnicos y recursos armónicos empleados durante su composición, la obra tiene una métrica de 3/4, característica del torbellino.

Ilustración 12.

Armonía cuartal y acentos sobre el pulso.

The image shows a musical score for Piano in 3/4 time. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into measures. A green box labeled "Acordes cuartales" (Quarter chords) encompasses the treble staff from the first measure to the eighth. The bass staff features a pentatonic melody. Yellow boxes highlight the first and third beats of the first measure, indicating accents. Dynamics markings include *mf* and *p*.

Del primer compás hasta el octavo, como se observa en la ilustración 12, se da inicio con una melodía pentatónica, realizando sobre ella el ejercicio de armonía cuartal (Q), teniendo en cuenta como característica principal, los acentos del primer y tercer tiempo en el compás, propios del género trabajado.

Ilustración 13.

Armonía cuartal y dominantes secundarias.

The image shows a musical score for Saxophone (S) and Piano (Pno.) in 3/4 time. The top staff is the saxophone part, and the bottom two staves are the piano part. The key signature has two flats. The time signature is 3/4. The saxophone part consists of whole notes. The piano part features quarter chords in the treble and a pentatonic melody in the bass. A green box highlights the quarter chords in the treble staff from the first measure to the fifth. A blue circle highlights the V/V secondary dominant in the third measure. Dynamics markings include *I* and *V*.

Del compás 9 al compás 12, como puede verse en la ilustración 13, la melodía fue concebida desde el contexto tonal. Allí encontramos dominantes secundarias  y rearmonización con acordes cuartales (Q)  en la tonalidad principal que es *Bb*.

Ilustración 14.

Puente armónico tonal.



Desde el compás 13 al compás 16 se realiza un puente armónico  entre los acordes cuartales y la armonía tonal, lo cual se aprecia en la ilustración 14.

Ilustración 15.

Dominantes secundarias.



Del compás 25 hasta el compás 28 y contrastando el movimiento armónico tradicional del torbellino, se implementan recursos armónicos de dominantes secundarias, como se relacionan en la ilustración 15 con la convención .

Desde la tradición del torbellino, y al ser un género pensado para el baile, se suele repetir secciones que posibilitan la acción dancística. En esta obra retomamos algunas de estas características del género. El texto hace alusión a elementos característicos de la ruralidad como son el cultivo, el campesino, la labor y su gente.

Composición pasillo “tú eres mi luz”

Esquema formal y análisis armónico

A continuación, se presenta el análisis general de la obra compuesta, Tú eres mi luz – Diego Rodríguez en tonalidad *Gm*.

Tabla 8.

Esquema Formal y Análisis Armónico de Composición: "Tú eres mi luz" (Pasillo)

Introducción	A	B	Interludio	Coda
a b	a a	b b' c c'	a b	d e
F1 F2 F1 F2 s. f1 s.f2	F1 F2 s. f1 s. f2 s. f1 s. f2	F1 F2 F1 F2 s. f1 s. f2	F1 F2	F1 F2 F1 F2
Q c. p	c. p c. p	c. p c. p	Q c. p	c. p p
(<i>Gm</i>)				G

Re exposición A y B e
interludio

Convenciones

s. f = semifrase

c. p = cadencia perfecta

p = cadencia plagal

F= frase

s. c = semicadencia

Q = Armonía Cuartal

En el proceso creativo de este pasillo se describe en detalle los elementos técnicos y recursos armónicos empleados a lo largo de la obra, que está escrita en 3/4 y en tonalidad de *Gm*.

Ilustración 16.

Ritmo acéfalo sobre estructura tonal.

Piano

Gm

mf

El primer compás se estructura bajo un concepto rítmico acéfalo y una estructura tonal como se resalta en la ilustración 16, elemento típico de los desarrollos melódicos del pasillo colombiano.

Ilustración 17

Armonía cuartal y notas pedales.

Pno.

cuartales

La estructura melódica lleva consigo una segunda voz con nota pedal G, que ayuda a resaltar aún más la armonía cuartal (Q) G, tal y como se evidencia en la ilustración 17,

donde se relaciona del compás 2 al compás 4. Es de notar que la mano izquierda lleva el ritmo de acompañamiento del pasillo.

Ilustración 18.

Armonía tonal.

5

Pno.

5

E_b *A dim* *D7* *G* *G*

mf *mf*

Del compás 5 al compás 9 se maneja una armonía tonal.

Ilustración 19.

Armonía cuartal.

10

Pno.

INTERVALOS DE QUINTA

INTERVALOS DE SEGUNDA

Del compás 10 al compás 14 se retoma la cuartalidad. Esta vez la melodía sigue en la mano derecha; sin embargo, las voces mantienen en su mayoría intervalos de segundas y quintas apoyando el ejercicio cuartal (Q) , como se expresa en la ilustración 19.

Ilustración 20

Dominante secundaria en los compases 19 y 27.

The image shows two musical staves for piano accompaniment. The left staff is for measure 19, with lyrics 'Que guí - a en la'. The right staff is for measure 27, with lyrics 'Mis días con - ti - go'. In both measures, a circled annotation 'F7 V7/III' is placed above the piano part, indicating the presence of a secondary dominant chord.

En la sección comprendida entre el compás 17 y el 32 se realiza el mismo ejercicio compositivo con armonía tonal y dominantes secundarias presentes en los compases 19 y 27 como se señalan en la ilustración 20.

Ilustración 21.

Intercambio modal.

The image shows a musical score for piano accompaniment across three measures (34, 35, and 36). Measure 34 has lyrics 'ne - la que bri - lla - ba/al me - dio dí - a.' and features a circled annotation 'Fm' above the piano part, indicating a modal interchange to the minor mode. The score also shows dynamic markings 'f' and 'mf'.

En el compás 34 se presenta el primer intercambio modal , sabiendo que para la tonalidad de *G* frigio el *b VII* es menor como se aprecia en la ilustración 21.

Ilustración 22.
Intercambio modal.

38
qui - ce des - per -

38
Dm

Pno.

En el compás 38 y con el fin de generar un contraste en el discurso sonoro, se evidencia el uso de intercambios modales , considerando que en el modo *G* eólico el V grado (*Dm*) es menor, un ejemplo de ello se relaciona en la ilustración 22.

Ilustración 23.
Armonía cuartal

50

Pno.

Del compás 50 al compás 54 se hace presente el ejercicio de cuartalidades (Q) estructurándolas a partir de la línea melódica que se encuentra acompañada por una segunda voz en octavas , como se identifica en la ilustración 23.

Ilustración 23.

Armonía triádica y notas agregadas

The image shows a musical score for piano and voice, measures 61-68. The piano part is written in G major and features triadic and dyadic chords with added notes. The vocal line has lyrics in Spanish. The piano part is labeled 'Pno.' and the vocal line is labeled 'mar - go'.

61

mar - go Pe - ro si/hay pro - ble - mas yo me/es - cu - do/en tu re - cuer - do

Am7 Am9 D7 D9 Gmaj7

Pno.

Desde el compás número 57 se presenta la modulación al paralelo mayor (G), generando así un cambio de carácter en la pieza; durante este ejercicio que se hace presente hasta el final de la obra con excepción muy puntual en el compás 67 y 68, con presencia de armonía tonal y acordes con séptima y novena , que de manera articulada con el intérprete vocal sumado al texto establecen un discurso musical dramático.

Ilustración 24.*Sexta napolitana y cadencia plagal.*

73

ga - - - do.

73

Abmaj7 Subdominante Gmaj7 Tónica

Pno.

Cadencia plagal

Para finalmente dar término a la obra con un acorde de sexta napolitana con función de subdominante realizando cadencia plagal al primer grado.

El texto del pasillo por lo general trata de temas de desamor, pareja y cuestiones íntimas; lo cual sirvió como base de inspiración al autor para su escritura, basado en metáforas, escrito en primera persona, en donde se propone un contexto dramático por la pérdida de un amor.

Plan de circulación y exhibición

Como estrategia de circulación se ha diseñado una página web de autoría propia donde se exhibe y relacionan las cuatro obras compuestas, grabadas en formato para piano-soprano y piano con dueto vocal mixto soprano-tenor. En la página se pueden visualizar las partituras creadas y su forma de ejecución, en una animación clara y sencilla. Del mismo modo, en la página web, se encuentra una entrevista mediante la cual se comparte la experiencia del autor en el proceso de investigación-creación, así como los perfiles de los músicos con los que se proyecta grabar las composiciones en el futuro inmediato.

Este trabajo virtual de difusión se ha compartido a la fecha con un grupo de estudiantes de proceso de aprendizaje musical del municipio de Zipaquirá y Tabio, con fines pedagógicos que han ayudado también a socializar las obras compuestas con los estudiantes. El enlace del sitio web es: <https://dhrodriguez.wixsite.com/lamusicademitierra>. Todo el contenido allí presentado es descargable y queda al acceso de cualquier persona que visite el sitio.

A continuación, se muestran capturas de pantalla de la información que alberga el sitio:

Ilustración 25.

Tomas de pantalla del sitio web “La música de mi tierra”.



The image shows a digital music score for the piece "Guabina de mi Tierra". The score is displayed on a dark background with a piano keyboard visible at the bottom. The title "Guabina de mi Tierra" is written in a white, cursive font at the top. Below the title, the score is written for Voice (Voz) and Piano (Piano). The Voice part is in 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 80$. The Piano part is in 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 120$. The score includes a "Cresc." marking and a "Cresc." marking. The score is presented on a white background with a blue vertical bar indicating the current position. The score is displayed on a dark background with a piano keyboard visible at the bottom. The title "Guabina de mi Tierra" is written in a white, cursive font at the top. Below the title, the score is written for Voice (Voz) and Piano (Piano). The Voice part is in 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 80$. The Piano part is in 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 120$. The score includes a "Cresc." marking and a "Cresc." marking. The score is presented on a white background with a blue vertical bar indicating the current position. The score is displayed on a dark background with a piano keyboard visible at the bottom. The title "Guabina de mi Tierra" is written in a white, cursive font at the top. Below the title, the score is written for Voice (Voz) and Piano (Piano). The Voice part is in 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 80$. The Piano part is in 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 120$. The score includes a "Cresc." marking and a "Cresc." marking. The score is presented on a white background with a blue vertical bar indicating the current position.

LA MUSICA DE MI TIERRA Inicio / Guabina Bambuco Torbellino Pesillo Referentes

Guabina de mi Tierra

Voz $\text{♩} = 80$

Piano $\text{♩} = 120$

Cresc. Cresc.

Link de Descarga
click en el icono

Referentes artísticos
click en el icono

© 2023 por Artista de Música Clásica. Creado con [Wix.com](https://www.wix.com)

f t y

Adicionalmente, Notidario Sabana Centro está próxima a publicar una entrevista con respecto al trabajo compositivo. Se proyecta, a futuro, ir encontrando otros medios de difusión para las obras como escucharte radio del programa de música de la UNAD.

Conclusiones

Durante la primera etapa de selección del tema a desarrollar en el proceso de investigación-creación fue posible reconocer mi escaso dominio sobre los principales géneros musicales de Colombia, lo cual me llevo a hacer una revisión de literatura, tal como se presenta en la primera parte de este trabajo, gracias a lo cual logré identificar las características rítmicas, melódicas y armónicas de los géneros tradicionales de la música de la región andina colombiana (el bambuco, la guabina, el pasillo y el torbellino), encontrando así una base sólida de herramientas que pude implementar en el proceso compositivo.

El análisis de referentes me permitió un acercamiento con los géneros mencionados que me ayudó a identificar los parámetros y recursos armónicos que hicieron posible su recreación y reelaboración en el desarrollo de la obra.

En relación a lo expuesto, considero importante mencionar que la cuartalidad fue una herramienta fundamental que facilitó la generación de múltiples sonoridades, abriendo de esta manera un abanico de opciones para la rearmonización que se logró.

Asimismo, me fue posible comprender bien que el uso excesivo de recursos armónicos puede llegar a impactar en la obra de tal manera que, en lugar de ganar, se puede perder el enfoque hacia el trabajo con las principales características del género seleccionado para los temas compuestos.

Por todo lo anterior, el objetivo principal del presente proyecto se cumplió puesto que se llevó a feliz término la composición de las cuatro obras musicales, bambuco, guabina, pasillo y torbellino. Al respecto, cabe resaltar que la condición experimental en la composición fue fundamental y necesaria, puesto que me llevó a concluir que el proceso de ensayo-error

acompañado del conocimiento intuitivo es parte esencial para los artistas en la fase de creación, y que la misma, aunada a la parte investigativa y teórica crean una identidad personal en las obras.

Tras el análisis del bambuco compuesto, titulado “Amor de caña”, pude evidenciar que el texto se podría haber ajustado, mejorando el resultado prosódico.

Frente al formato propuesto, piano-soprano y piano con dueto vocal mixto soprano-tenor, considero acertado y cumplido el propósito que como autor busqué al crear las obras, dado que me permitió aquella calidez que conlleva cierto ejercicio de intimidad entre el oyente y los intérpretes.

Aunque considero alcanzados los anteriores objetivos, soy consciente de que el presente trabajo es susceptible de ampliarse y continuarse en múltiples sentidos. Sin embargo, también considero que es un aporte válido que ayudó a involucrar recursos técnicos como intercambios modales, armonía cuartal, sustituciones armónicas, armonía tríadica con notas agregadas, a través de un proceso experimental y creativo que denota sonoridades poco exploradas en el repertorio del tipo de músicas tradicionales aquí trabajadas.

Finalmente puedo corroborar que la interpretación de las composiciones propuestas es apta para diferentes tesituras vocales. Sin embargo, como autor recomiendo que su interpretación sea realizada por tenor y soprano, al igual que las disposiciones armónicas propuestas para el pianista, como se aprecia en los audios de referencia que se lograron consolidar a través del proceso de grabación.

Referentes bibliográficos

- Atehotúa, W. (s.f.). *Enciclopedia Banrep Cultural*. Pedro Morales Pino:
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Pedro_Morales_Pino
- Banrep Cultural. (s.f.). *Enciclopedia Banrep Cultural*. Pedro Morales Pino:
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Pedro_Morales_Pino
- Bártok, B. (1949). The Influence of Peasant Music on Modern Music. *Tempo*, 19-24.
- Belkin, A. (2 de 11 de 2020). <http://alanbelkinmusic.com/>. *Contrapunto*:
<http://alanbelkinmusic.com/bk.C/contrapuntoSP.pdf>
- Bermudez, 2. (23 de 02 de 2008). En M. Matter, & N. Grosch, *Lied und populäre Kultur Song and Popular Culture* (pág. 198). Berlín: Waxmann Verlag:
<https://www.youtube.com/watch?v=bEpQUHwBLxU>
- Bermúdez, E., & Duque, E. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música.
- Brown, A. (s.f.).
- Bustos Sánchez, I. (2012). *La voz, la técnica y la expresión*. Badalona: Editorial Paidotribo.
- Castrillón, A. (20 de Junio de 2009). Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=LVRK7j3Wjho>
- Castrillón, A. (s.f.). *A cambio*.
- Cortés, C. (s.f.). *Guabina Huilense*. Partitura.
- Cortez, C. (19 de 09 de 2015). Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=NSptct1z-lA>
- Cristanch Camargo, F. (09 de Abril de 2019). *Gerardo Betancourt Youtube*.
https://www.youtube.com/watch?v=UGHPoS_Q4xY
- Dirección Nacional de derechos de autor. (2016). *El derecho de autor y los derechos conexos de la industria de la música*. Bogotá: MinInterior.

- El Tiempo. (20 de 03 de 1996). *El Tiempo*. Consultado el 11 de 03 de 2019, de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-331606>
- Festival de Coros Integración. (2 de 09 de 2019). *Festival de Coros Integración*. Homenaje al maestro Gustavo Adolfo Renjifo Romero: <https://www.festivaldecorosintegracion.com/homenaje-al-maestro-gustavo-adolfo-renjifo-romero-xxvii-festival-2019/>
- Floyd, T. (2004). *Quartal Harmony Voicings for Guitar*. Nueva York: Mel Bay Publications.
- Gamboa, L. (2016). La música tradicional popular colombiana como herramienta para la enseñanza de la historia: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/3015/TE-19715.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- García, C. (7 de 09 de 2008). *Repositorio U Javeriana*. Trabajo de análisis musical e interpretativo de grado. Suite N°2 Gentil Montaña: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4357/tesis83.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- García, C. (2008). *Trabajo de análisis musical e interpretativo de grado : suite N 2 de Gentil Montaña*. Bogotá: Repositorio Pontificia Universidad Javeriana.
- García, F. (27 de Junio de 2019). Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=dfUkUez011Q&t=18s>
- Instituto Andino de Artes Populares IADAP. (Noviembre de 1982). Poesía popular andina. Venezuela, Colombia, Panamá. (I. A. IADAP, Ed., & O. Sandoval, Recopilador) Quito, Ecuador: Instituto Andino de Artes Populares.
- Lange , R. (2019). On Differences Between the Rural and the Urban: Traditional Polish Peasant Dancing. *Yearbook for International Folk Music Council Cambridge University Press*, 44-51.
- León Rodríguez, G. (2001). *Percusión y sus bases rítmicas en la música popular*. Bogotá: Fundación Nacional Batuta.

- López, Á. (2018). *Entre lo lírico y lo popular*. Bogotá: U.P.N. Bellas Artes.
- López, M. A. (1889). *Recuerdos históricos de la guerra de independencia*. Bogotá: Imprenta La comercial.
- López-Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México.
- Martinez Ossa, C. (2009). *Composicion y produccion de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX*. Bogotá: Repositorio PUJ.
- Martínez, C. (2019). *Guabina y bambuco en dos composiciones para violín.un acercamiento a los aires de la música tradicional andina*. Bogotá: U.P.N.
- Mejia Navarro, A. (30 de Abril de 2020). *Alma Colombiana* . Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=i3iv10QO7SM>
- Miñana , C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios de la música popular en Colombia. *A Contratiempo*, 36-49.
- Montaña, G. (10 de Enero de 2018). *BC*. <https://www.youtube.com/watch?v=RgDpQ6Ogymk>
- Morales, J. A. (07 de 01 de 2019). Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=sbsDgbgUx_U
- Morales, J. A. (s.f.). *Corazón de Caña (Bambuco)*.
- Ocampo, J. (1984). *Música y folclor de Colombia*. Bogotá: Plaza y Janes Editores.
- Ocampo, J. (2006). *Folclor, costumbres y tradiciones colombianas*. Bogotá: Plaza y Janes Editores Colombia.
- Osuna Barriga, J. (Enero - Junio de 2012). Un viaje a ninguna parte: la investigación-creación como vehículo de validación institucional de la producción artística. *cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Volumen 7*(Número 1).
- Perdomo, J. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janes, Editores-Colombia.
- Piston, W. (1900). *Contrapunto*. Mundimúsica Ediciones .

- Quaranta, D. (2017). *Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad*. México, DF: Centro Mexicano para la Música.
- Quaranta, D. (2017). Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad. En D. Quaranta, *Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad* (pág. 377). Centro. Morelia, Michoacán, México. C.P. 58000: CMMAS.ORG.
- Quaranta, D. (2017). Creación musical, investigación y productos académica: Desafíos para la música en la universidad. En D. Quaranta, *Creación musical, investigación y productos académica: Desafíos para la música en la universidad* (pág. 377). Centro. Morelia, Michoacan, México. C.P. 58000: CMMAS.ORG.
- Radio Nacional. (21 de 04 de 2020). *Radio Nacional co. 75 años sin Luis A Calvo*:
<https://www.radionacional.co/noticia/luis-a-calvo/75-anos-sin-luis-a-calvo>
- Ramírez, L. (01 de 08 de 2018). *Radionacional*. Raul Ariza la dinastia del requinto:
<https://www.radionacional.co/especiales-paz/raul-ariza-la-dinastia-del-requinto>
- Redacción *El Tiempo*. (19 de 01 de 1993). *Archivo El Tiempo*. Gustavo Adolfo Renjifo:
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-18514>
- Renjifo, G. A. (07 de 05 de 2017). Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Qptta2xm-00>
- Revista Semana. (2011). ¿Quién era el maestro Gentil Montaña? *Semana*, 1.
- Rico, J. (2004). *La canción colombiana: su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Rodríguez, J. P., Ordóñez, C. A., & Torres, O. (2009). *Que viva San Juan, Que viva San Pedro*. *Músicas Andinas de la Región Centro Sur*. Bogotá: MinCultura Colombia.
- Sanchez, A. (08 de 02 de 2018). Economía y Finanzas. *Oferta y demanda*. Consultado el 11 de 03 de 2019, de https://www.deguate.com/artman/publish/ecofin_articulos/Oferta-y-demanda.shtml

SINIC. (2019). *SINIC*. Compositores de Cundinamarca:

<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=25&COLTEM=219>

Torres de la Pava, J. J. (23 de 02 de 2020). Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=bEpQUHwBLxU>

Torres de la Pava, J. J. (19 de 03 de 2021). *Jhon Jairo Torres de la Pava*. Biografía:

<https://johnjairotorresdelapava.com/la-empresa/>

Urdaneta, A. (s.f.). *Drive*: [https://drive.google.com/file/d/1HKy0lwPeRhCy5A-](https://drive.google.com/file/d/1HKy0lwPeRhCy5A-LrwXiOXPqHGSXvm-5/view?usp=sharing)

[LrwXiOXPqHGSXvm-5/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1HKy0lwPeRhCy5A-LrwXiOXPqHGSXvm-5/view?usp=sharing)

Vásquez Rojas, C. (2016). *Entre Cuerdas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Villegas Largo, A. (16 de Octubre de 2020). Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=KLFnxWzDHbU>