

**Experimentación Tímbrica por medio de Técnicas Extendidas de Interpretación Aplicadas  
a una Suite para Orquesta de Cuerdas en Ritmos Bambuco, Pasillo y Cumbia**

Proyecto de investigación - creación

Angela Patricia María Flechas Gaitán

Proyecto de grado modalidad creación de obra electivo, periodo académico 2022

Universidad Nacional Abierta y a Distancia - UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades - ECSAH

Abril 2022

## **Agradecimientos**

A mi padre, que aún desde el cielo sigue siendo mi mayor admirador en este camino de la música y a quien dedico el pasillo de la *suite*, a mi madre por su apoyo incondicional, a Daniel por motivarme siempre, a mi hermano quien ha sido mi inspiración y referente musical, al maestro Luis Ramírez por sus valiosas enseñanzas a lo largo de la carrera, al igual que a todo el cuerpo docente del programa de música de la UNAD y finalmente, a todas las personas que han colaborado de una u otra manera en el desarrollo de este proyecto.

## Resumen

Este proyecto tiene la finalidad de involucrar técnicas extendidas de interpretación de los instrumentos de cuerdas frotadas con ritmos tradicionales colombianos, específicamente bambuco, pasillo y cumbia, realizando una exploración tímbrica a través de una *suite* de tres movimientos, la cual está dirigida a las orquestas de cuerdas de nivel avanzado del proyecto "Vamos a la Filarmónica" de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Palabras Claves: Técnicas Extendidas, Timbre, Música tradicional colombiana, Composición musical.

## **Abstract**

The purpose of this project is to involve extended techniques of bowed string instruments with traditional Colombian rhythms, specifically bambuco, pasillo and cumbia, performing an exploration of the timbre through a *suite* of three movements, which is intended for advanced level string orchestras of the "Vamos a la Filarmónica" project of the Bogota Philharmonic Orchestra.

Keywords: Extended Techniques, Timbre, Colombian traditional music, Musical composition.



## Tabla de contenido

|   |    |
|---|----|
| Agradecimientos .....   | 2  |
| Resumen.....  | 3  |
| Abstract.....   | 4  |
| Tabla de contenido .....  | 5  |
| Lista de figuras.....   | 8  |
| Lista de tablas .....   | 12 |
| Introducción .....  | 13 |
| Planteamiento temático.....   | 15 |
| Justificación .....   | 17 |
| Objetivos .....   | 18 |
| Objetivo general.....   | 18 |
| Objetivos específicos .....   | 18 |
| Marco teórico .....   | 19 |
| La <i>suite</i> en Latinoamérica y Colombia .....                     | 19 |
| Sobre los géneros tradicionales que conforman la <i>suite</i> .....   | 20 |
| Técnicas extendidas de interpretación .....                           | 21 |
| Técnicas extendidas en los instrumentos de cuerdas frotadas .....     | 22 |
| Técnicas extendidas de interpretación usadas en la <i>suite</i> ..... | 23 |

|   |    |
|---|----|
| Análisis de referentes y antecedentes artísticos .....                      | 32 |
| Bambuco: análisis de referencia .....                                       | 36 |
| Pasillo: análisis de referencias .....                                      | 42 |
| Cumbia: análisis de referencia .....  | 47 |
| Proyecto “Vamos a la Filarmónica” de la Orquesta Filarmónica de Bogotá..... | 52 |
| Proceso creativo .....  | 54 |
| Consideraciones generales .....   | 55 |
| Búsqueda armónica.....  | 59 |
| Construcción de las melodías.....   | 62 |
| Generalidades rítmicas .....  | 65 |
| Particularidades tímbricas de los movimientos.....                          | 67 |
| Bambuco “ <i>El Vivero</i> ” .....  | 67 |
| Pasillo “ <i>Lilo</i> ” .....   | 73 |
| Cumbia “ <i>Cerro Pintao</i> ” .....  | 78 |
| Aspectos extra-musicales .....  | 84 |
| Plan de circulación y exhibición .....                                      | 84 |
| Conclusiones .....  | 86 |
| Referentes bibliográficos .....   | 88 |
| Anexos .....  | 90 |

|   |    |
|---|----|
| Anexo 1. <i>Esquema de Rangos y Sonidos cuerdas frotadas, nivel Avanzado 9 OFB.</i> ..... | 90 |
| Anexo 2. <i>Rango dinámico cuerdas frotadas nivel avanzado 9 OFB.</i> .....               | 91 |
| Anexo 3. <i>Signaturas de medida y esquemas rítmicos 1, nivel avanzado 9 OFB.</i> .....   | 91 |
| Anexo 4. <i>Signaturas de medida y esquemas rítmicos 2, nivel avanzado 9 OFB.</i> .....   | 92 |
| Anexo 5. <i>Score Suite colombiana n.º 1 para orquesta de cuerdas.</i> .....              | 93 |

## Lista de figuras

|  |    |
|--|----|
| Figura 1. <i>Notación arco col legno.</i> .....  | 23 |
| Figura 2. <i>Notación col legno battuto.</i> .....   | 24 |
| Figura 3. <i>Notación sul ponticello.</i> .....  | 24 |
| Figura 4. <i>Notación del trémolo sul ponticello.</i> .....                                | 25 |
| Figura 5. <i>Notación arco sul tasto.</i> .....  | 25 |
| Figura 6. <i>Notación de la técnica flautando.</i> .....                                   | 26 |
| Figura 7. <i>Notación de los armónicos naturales y artificiales.</i> .....                 | 26 |
| Figura 8. <i>Notación del ricochet.</i> .....  | 27 |
| Figura 9. <i>Notación de golpes percutidos en el instrumento.</i> .....                    | 27 |
| Figura 10. <i>Notación spiccato percusivo y pizz mano izquierda.</i> .....                 | 28 |
| Figura 11. <i>Notación pizzicato con técnica de guitarra.</i> .....                        | 29 |
| Figura 12. <i>Notación pizzicato en trémolo.</i> .....                                     | 29 |
| Figura 13. <i>Escritura del pizzicato hacia arriba y hacia abajo.</i> .....                | 30 |
| Figura 14. <i>Notación pizzicato Bartók.</i> .....   | 30 |
| Figura 15. <i>Notación del uso de la sordina.</i> .....                                    | 31 |
| Figura 16. <i>Ejemplo de notación de la técnica chop.</i> .....                            | 31 |
| Figura 17. <i>Ejemplo de notación del glissando.</i> .....                                 | 32 |
| Figura 18. <i>Col legno dentro de la cumbia de la Pequeña Suite de Adolfo Mejía.</i> ..... | 34 |

|   |    |
|---|----|
| Figura 19. <i>Técnica col legno en el torbellino de la suite Acuarelas Colombianas.</i> .....       | 35 |
| Figura 20. <i>Col legno battuto en Paisajes y Retratos de Juan Antonio Cuellar.</i> .....           | 36 |
| Figura 21. <i>Inicio del bambuco, dinámica en forte y staccatos, c. 1 al 4.</i> .....               | 37 |
| Figura 22. <i>Implementación de técnicas extendidas de tipo percusivo, c. 9 al 12.</i> .....        | 38 |
| Figura 23. <i>Cambio tímbrico en la recapitulación del tema principal, c. 52 al 55.</i> .....       | 39 |
| Figura 24. <i>Uso de la técnica flautando, c. 35 al 38.</i> .....                                   | 40 |
| Figura 25. <i>Contraste tímbrico en pizzicato, c. 43 al 46.</i> .....                               | 41 |
| Figura 26. <i>Arco col legno en la recapitulación de la sección C, c. 94 al 97.</i> .....           | 42 |
| Figura 27. <i>Fragmento solo de violín en Kalamary, c. 80 al 82.</i> .....                          | 43 |
| Figura 28. <i>Articulaciones en el acompañamiento durante el solo de violín, c. 91 al 96.</i> ..... | 44 |
| Figura 29. <i>Inicio del Pasillo “el Margariteño” c. 1 al 4.</i> .....                              | 45 |
| Figura 30. <i>Pizzicatos “quasi Guitarra” c. 5 al 9.</i> .....                                      | 46 |
| Figura 31. <i>Repetición, versión original de Fernando León.</i> .....                              | 47 |
| Figura 32. <i>Introducción del porro de la suite n.º 2 versión Q-Arte, c. 1 al 5.</i> .....         | 48 |
| Figura 33. <i>Glissandos parte B. c. 6 al 10.</i> .....   | 49 |
| Figura 34. <i>Parte C primera vez, c. 10 al 14.</i> .....   | 50 |
| Figura 35. <i>Parte C segunda vez, c. 14 a 18.</i> .....  | 51 |
| Figura 36. <i>Niveles de orquestales según el programa “Vamos a la Filarmónica”.</i> .....          | 52 |
| Figura 37. <i>Cambio de modo a A dórico en el bambuco, c. 65.</i> .....                             | 59 |

|   |    |
|---|----|
| Figura 38. <i>Uso del acorde de 6ta napolitana, c. 15.</i> .....                    | 60 |
| Figura 39. <i>Sucesión cordal no funcional y otros recursos armónicos.</i> .....    | 61 |
| Figura 40. <i>Dominantes secundarias en el pasillo c. 21 al 24.</i> .....           | 62 |
| Figura 41. <i>Fragmento de la melodía principal del bambuco, c. 1 y c. 3.</i> ..... | 63 |
| Figura 42. <i>Intervalo de 4ta justa en el pasillo c. 41 – 42.</i> .....            | 63 |
| Figura 43. <i>Tema principal de la cumbia c. 29 con anacrusa.</i> .....             | 64 |
| Figura 44. <i>Gesto melódico imitativo en el bambuco c. 33 al 37.</i> .....         | 64 |
| Figura 45. <i>Indicación de tempo en la introducción del pasillo.</i> .....         | 65 |
| Figura 46. <i>Indicación de tempo en el bambuco c. 25.</i> .....                    | 66 |
| Figura 47. <i>Ostinatos en la cumbia c.121 al 125.</i> .....                        | 66 |
| Figura 48. <i>Inicio del bambuco “El Vivero”.</i> .....                             | 67 |
| Figura 49. <i>Primer contraste tímbrico a partir del compás 10.</i> .....           | 68 |
| Figura 50. <i>Melodía en armónicos c. 25 al 28.</i> .....                           | 69 |
| Figura 51. <i>Diálogos en ricochet c. 41 y 42.</i> .....                            | 70 |
| Figura 52. <i>Cambio tímbrico con armónicos, a partir del compás 83.</i> .....      | 71 |
| Figura 53. <i>Sección final del bambuco c. 151 al 157.</i> .....                    | 72 |
| Figura 54. <i>Introducción del pasillo “Lilo”.</i> .....                            | 73 |
| Figura 55. <i>Primera parte de la sección A c. 9 al 13.</i> .....                   | 74 |
| Figura 56. <i>Segunda parte de la sección A, a partir del c. 17.</i> .....          | 75 |

|   |    |
|---|----|
| Figura 57. <i>Fragmento de la sección B del pasillo c. 26.</i> .....                      | 76 |
| Figura 58. <i>Recapitulación del tema A c. 41.</i> .....                                  | 77 |
| Figura 59. <i>Incremento del peso y la intensidad c. 49 al 53.</i> .....                  | 78 |
| Figura 60. <i>Contrastes tímbricos en la introducción de la cumbia c. 11 al 15.</i> ..... | 79 |
| Figura 61. <i>Contraste tímbrico tema B, c. 33 con anacrusa al 40.</i> .....              | 80 |
| Figura 62. <i>Diferenciación tímbrica con dinámicas c. 49 al 55.</i> .....                | 81 |
| Figura 63. <i>Patrones rítmicos realizados por el violonchelo c. 81 al 85.</i> .....      | 82 |
| Figura 64. <i>Tema principal original c. 25 al 28.</i> .....                              | 82 |
| Figura 65. <i>Tema principal en armónicos desde el compás 89.</i> .....                   | 83 |
| Figura 66. <i>Fragmento del solo de violín c. 105 al 109.</i> .....                       | 83 |
| Figura 67. <i>Página de inicio del sitio web.</i> .....                                   | 85 |
| Figura 68. <i>Pestaña del vídeo con el audio de la cumbia.</i> .....                      | 85 |

### **Lista de tablas**

|  |    |
|--|----|
| Tabla 1. <i>Clasificación de las técnicas extendidas en los instrumentos de cuerdas frotadas</i> ..... | 22 |
| Tabla 2. <i>Técnicas extendidas encontradas dentro de los referentes compositivos</i> .....            | 33 |
| Tabla 3. <i>Descripción analítica de la suite</i> . ....   | 56 |
| Tabla 4. <i>Técnicas extendidas utilizadas en cada movimiento de la suite</i> . ....                   | 57 |



## Introducción

El presente proyecto de investigación-creación, nace de la inquietud por realizar una exploración tímbrica a través de técnicas extendidas de interpretación de los instrumentos de cuerdas frotadas y cómo aplicar las mismas a los géneros de música tradicional colombiana, bambuco, pasillo y cumbia, por medio de la composición de una *suite*.

La obra está dirigida principalmente a las orquestas de cuerdas prejuveniles de nivel avanzado del proyecto educativo “Vamos a la Filarmónica” de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, con el fin de generar un acercamiento de sus integrantes a las técnicas extendidas de interpretación y al lenguaje musical contemporáneo.

En la primera parte del documento, se exponen los elementos que comprenden la base fundamental para esta investigación-creación, tales como la pertinencia de la realización del proyecto, el surgimiento de la pregunta problema, así como el desglose de los objetivos y las fases metodológicas.

Durante el segundo capítulo, se encuentran apartes teóricos que sustentan los aspectos disciplinares de la composición y los análisis desde el punto de vista del tratamiento tímbrico de los referentes artísticos, cuyos recursos técnicos hallados, sirvieron como materia prima para la creación de la obra.

Finalmente, en el tercer capítulo se describe el proceso creativo llevado a cabo al momento de la realización de la *suite*, en donde se exponen las determinaciones musicales tomadas en cuanto al ejercicio compositivo y se detallan particularidades tímbricas de cada uno de los movimientos.

Como consecuencia de los procesos mencionados anteriormente, se da como resultado la aplicación creativa de los insumos encontrados en conjunción con una propuesta de lenguaje compositivo propio, en una *suite* colombiana para orquesta de cuerdas frotadas.

### Planteamiento temático

Uno de los recursos compositivos destacados dentro del lenguaje musical contemporáneo es el uso de técnicas extendidas de interpretación instrumental, cuyos timbres no convencionales aportan nuevas sonoridades a las composiciones, buscando en ocasiones imitar el sonido de maquinarias, medios de transporte, naturaleza, entre otros.

Esto ha sido implementado en las músicas folclóricas de otros países, impregnándole nuevos aires, como es el caso de Bela Bartók en Hungría y en Latinoamérica con Heitor Villa-lobos en Brasil, Carlos Chávez en México y Alberto Ginastera en Argentina, por mencionar algunos de los más destacados.

En Colombia, la música tradicional cuenta con una organología establecida para cada uno de sus géneros, lo cual les brinda una sonoridad y características tímbricas particulares, sin embargo, compositores como José Rozo Contreras, Alex Tovar y Adolfo Mejía, entre otros, se salieron de esto, llevando los ritmos colombianos al ámbito sinfónico y este último, incorporando además técnicas extendidas dentro de algunas de sus *suites* colombianas; más adelante Blas Emilio Atehortúa también lo haría en un modo más amplio.

De acuerdo a lo anterior, la composición propuesta para este proyecto de investigación-creación se constituye en una *suite* colombiana para orquesta de cuerdas frotadas conformada por tres movimientos en ritmos folclóricos colombianos (bambuco, pasillo y cumbia), en donde se conservan en términos generales sus características propias, tales como el ritmo, la forma, la melodía y la armonía, pero se realiza un aporte a sus posibilidades sonoras por medio de la exploración tímbrica a partir de técnicas extendidas de interpretación y a su vez se expande el

abanico de timbres y texturas orquestales al salirse de los formatos instrumentales establecidos tradicionalmente para estos géneros.

Es así como surge a partir de lo anterior, el eje fundamental para el desarrollo de este proyecto, formalizado en la siguiente pregunta problema: ¿Cómo aplicar técnicas extendidas de interpretación de los instrumentos de cuerda frotada, sobre los ritmos bambuco, pasillo y cumbia por medio de la exploración tímbrica?

## **Justificación**

La pertinencia de este proyecto en el ámbito musical, radica en la capacidad de servir como un espacio para la exploración tímbrica, aprovechando el potencial creativo de la música folclórica colombiana y brindándole una sonoridad con tintes más actuales, además invita a la concepción de estas músicas por fuera de las técnicas interpretativas convencionales y de los formatos instrumentales tradicionales, abriendo de esta manera sus posibilidades tímbricas.

Por otro lado, considerando los conocimientos y experiencia en la interpretación de violín y viola de quien formula este trabajo y por la relación laboral como artista formadora en el proyecto “Vamos a la Filarmónica”, se considera importante incluir dentro del repertorio de las orquestas de cuerdas prejuveniles de nivel avanzado de dicho proyecto, música que implique la interpretación de técnicas extendidas y que cuente con características contemporáneas, con el fin de generar un acercamiento de sus integrantes hacia este lenguaje, el cuál presenta un auge notable en la actualidad a nivel mundial, tanto dentro de la praxis compositiva como la interpretativa.

Este proyecto también se hace oportuno desde el punto de vista misional de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD), al permitir poner en práctica la investigación, ya que el resultado final es el fruto de una exploración musical, principalmente tímbrica y, por otro lado, al ser un producto artístico, se está promoviendo la generación de cultura al significar un aporte a los procesos de formación musical; finalmente, en esta misma línea y desde lo personal se convierte en una oportunidad para el desarrollo de la creatividad.

## Objetivos

### Objetivo general

Aplicar técnicas extendidas de interpretación de los instrumentos de cuerdas frotadas sobre los ritmos bambuco, pasillo y cumbia por medio de la exploración tímbrica en una suite de tres movimientos.

### Objetivos específicos

Identificar las piezas musicales que sirvan como referentes compositivos para la realización de la *suite*.

Analizar las obras escogidas como referentes compositivos, con el fin de identificar recursos compositivos relacionados con el tratamiento tímbrico.

Definir cuáles serán las técnicas extendidas de interpretación que se utilizarán dentro de la composición.

Aplicar herramientas compositivas en general, al igual que las encontradas dentro de los referentes y que se consideren pertinentes dentro de la nueva obra.

## Marco teórico

En el presente capítulo se tratarán aspectos generales sobre la *suite* y los géneros tradicionales que conforman la composición, así como de las técnicas extendidas de los instrumentos de cuerdas frotadas y posteriormente se exponen análisis enfocados principalmente al estudio del tratamiento tímbrico, a partir del uso de técnicas extendidas de interpretación en las obras que se tuvieron en cuenta como referentes artísticos para el desarrollo de este proyecto.

Para la creación de la composición se escoge la forma musical *suite*, debido a su facultad de servir como puente entre la música académica y los géneros tradicionales, tal y como ha sido el caso de algunas suites latinoamericanas, colombianas y europeas, de esta manera lo afirma Martha Enna Rodríguez quien deduce que:

la *suite* constituyó un género fronterizo entre mundos y lenguajes musicales, por su capacidad de articular elementos de tradición o de vanguardia, alrededor de elementos de nacionalidad.

(Rodríguez, 2018, p. 10)

La *suite*, es definida por Dionisio de Pedro como una forma musical instrumental conformada por varios movimientos, originalmente danzas, todas de carácter distinto, escritas en una misma tonalidad, pero con la posibilidad de cambiar de modo (de Pedro, 1993).

### La *suite* en Latinoamérica y Colombia

Durante la primera mitad del siglo XX los compositores latinoamericanos encontraron en la suite un mecanismo para la expresión musical nacional y de esta manera combinar los géneros tradicionales con las características compositivas de la música europea, entre algunos ejemplos encontramos los mencionados por Martha Enna Rodríguez, tales como: la *Suite ecuatoriana* para orquesta de Segundo Luis Moreno (1882 - 1972), la *Suite guaraní* para piano y

orquesta de Max Boetter (1899 - 1958) y la *Suite popular brasileña* (1928) para guitarra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), (Rodríguez, 2018).

A pesar de que en Latinoamérica la composición de *suites* que incluyen ritmos tradicionales disminuyó a mitad del siglo XX, en Colombia este principio si se mantuvo y lo sigue haciendo hasta nuestros días, entre algunas de las más reconocidas se destacan la *Suite tierra colombiana* (1930) de José Rozo Contreras (1884-1976), la *Pequeña Suite* de Adolfo Mejía (1905-1973) compuesta en 1938, ambas para orquesta sinfónica y tomadas como referentes compositivos para esta investigación-creación.

Acercándonos más a la época actual encontramos la *Suite Amazonía* y la *Suite Andina* escritas en 1945 por Fabio González Zuleta (1920-2011) y la *Suite Colombiana* op. 64 para orquesta juvenil de Blas Emilio Atehortúa (1943-2020), en donde además se destaca la incorporación de un lenguaje musical contemporáneo evidenciado principalmente por el alejamiento de la tonalidad.

### **Sobre los géneros tradicionales que conforman la *suite***

En la composición fueron utilizados los géneros tradicionales colombianos *bambuco*, *pasillo* y *cumbia*, a continuación, se presenta una reseña de cada uno de ellos. En cuanto al *Bambuco* Luis Enrique Aragón lo define como:

ritmo y tonada musical mestizo que se constituye en la más importante expresión musical y coreográfica de la Zona Andina. De origen no bien establecido, es probablemente el resultado de la amalgama de ritmos españoles, africanos e indígenas en una conjunción de ritmos terciarios (3/4) y binarios (6/8) que durante los siglos XVIII y XIX tuvo una importante dispersión por toda



la nación a excepción de las regiones de los Llanos Orientales y la Amazonía (Aragón, 2018, p. 195).

*Pasillo*: género musical en compás de 3/4, cuyo origen se encuentra en el *Vals*, danza proveniente de Europa (Aragón, 2018); existen dos estilos de pasillo, el pasillo fiestero, de carácter alegre y por otro lado, el pasillo lento, ambos tipos pueden ser vocales o instrumentales (Martinez, 2009).

Los géneros bambuco y pasillo comparten gran parte de su organología principal, conformada principalmente por tres instrumentos de cuerdas pulsadas, guitarra, tiple y bandola, también comparten la voz en sus versiones cantadas, al igual que instrumentos de percusión menor como la esterilla, el chucho, entre otros, que se suelen utilizar en la interpretación de estos ritmos y que pueden variar de una región a otra.

*Cumbia*: ritmo musical y baile típico dominante en la zona del Litoral Atlántico que asocia melodías indígenas con ritmos africanos. Su nombre se deriva de las palabras cumbiamba, cumbancha y caracumbé o paracumbé. Los instrumentos usados tradicionalmente en la cumbia son: la caña de millo, el tambor llamador, tambor alegre, la tambora y las maracas o el guache.

### **Técnicas extendidas de interpretación**

Comprenden un conjunto de formas de ejecución instrumental no convencional, cuyo fin de los compositores e intérpretes es el de encontrar nuevos sonidos y timbres; comienzan a surgir aproximadamente a mediados del siglo XIX, pero tienen un mayor auge en el siglo XX como consecuencia de las exploraciones musicales que se desarrollaron en la época.

En la actualidad, no está establecido un solo término para referirse a estas técnicas, es un tema que sigue en constante proceso de elaboración debido a que hoy en día los compositores, así como también los intérpretes, continúan en la búsqueda de distintas maneras de ejecutar los instrumentos y de esta forma hallar nuevos sonidos que enriquezcan tímbricamente sus composiciones o interpretaciones, creando a la vez sus propias convenciones en cuanto a notación musical se refiere. (Antequera, 2015).

### **Técnicas extendidas en los instrumentos de cuerdas frotadas**

En la familia de los instrumentos de cuerdas frotadas se pueden encontrar una gran variedad de técnicas extendidas, las cuales clasifica Antequera (2015), en cinco grandes grupos:

#### **Tabla 1.**

*Clasificación de las técnicas extendidas en los instrumentos de cuerdas frotadas.*

| <b>Tipos de Técnicas</b> | <b>Ejemplos</b>  |
|--------------------------|--|
| Técnicas de arco         | Sul ponticello, sul tasto, flautando, tremolo.   |
| Técnicas de dedos        | Pizzicato con la mano izquierda, glissando, pizzicato Bártok, pizzicato tremolo, pizzicato glissando, trino, vibrato.      |
| Técnicas percusivas      | Tapping, rubbing, gettato, ricochet, col legno, col legno battuto, chop, percutir la madera del instrumento con las manos. |

---

|                       |   |
|-----------------------|---|
| Técnicas de armónicos | Armónicos naturales, trinos en los armónicos naturales, vibrato en los armónicos, dobles armónicos, armónicos artificiales. |
| Otras técnicas        | Superposición de varias técnicas al mismo tiempo, scordatura, uso de sordina.   |

---

### **Técnicas extendidas de interpretación usadas en la *suite***

A continuación, se realiza una explicación acerca de como se interpretan y en que consisten cada una de las técnicas extendidas de interpretación utilizadas dentro de la *suite*, al igual que los ejemplos de notación musical usados dentro de la obra.

**Col legno:** consiste en golpear las cuerdas con la vara del arco, es decir con la parte que es de madera y no con las cerdas, produciendo de esta manera un sonido percusivo.

#### **Figura 1.**

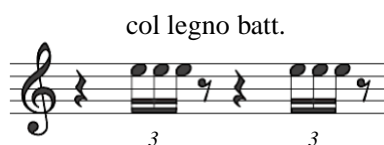
*Notación arco col legno.*



**Col legno battuto:** es una variación del arco col legno, la diferencia es que aquí, la madera del arco debe golpearse contra las cuerdas haciendo rebotar el arco.

**Figura 2.**

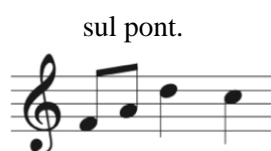
*Notación col legno battuto.*



**Sul ponticello:** indica que se debe tocar lo más cerca posible del puente o incluso encima del mismo, consiguiendo un timbre brillante y metálico. La indicación en la partitura suele hacerse con la abreviatura, *sul pont.*

**Figura 3.**

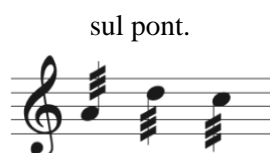
*Notación sul ponticello.*



**Trémolo sul ponticello:** es la combinación de la técnica trémolo tradicional con la técnica *sul ponticello*, es decir, debe moverse rápidamente el arco, preferiblemente en la punta o mitad superior, muy cerca o encima del puente.

**Figura 4.**

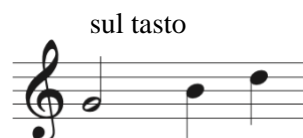
*Notación del trémolo sul ponticello.*



**Sul tasto:** implica frotar las cuerdas en el área encima de la tastiera, lo que produce un sonido muy suave.

**Figura 5.**

*Notación arco sul tasto.*



**Flautando:** con esta técnica se busca producir un sonido similar al de la flauta, para ello, se debe tocar cerca de la tastiera con muy poco peso del arco, para que el sonido suene con más “aire”.

**Figura 6.**

*Notación de la técnica flautando.*



**Armónicos:** se realizan tocando la cuerda suavemente con algún dedo de la mano izquierda, normalmente el meñique. Existen dos tipos de armónicos, los naturales y los artificiales, los naturales se pueden encontrar en distintos lugares de las cuerdas, solamente rozando el dedo en estos puntos específicos de las cuerdas al aire, mientras que para los artificiales se debe pisar primero con el dedo índice generalmente y luego pisar muy suave el armónico con el dedo meñique, el cual se encuentra a un intervalo de cuarta respecto a la nota pisada.

**Figura 7.**

*Notación de los armónicos naturales y artificiales.*



*Armónicos naturales*



*Armónicos artificiales*

**Ricochet:** este golpe de arco se realiza tocando varias notas en una misma dirección del arco, dejándolo saltar sobre las cuerdas desde determinada altura, sujetándolo no muy fuerte para permitir que rebote naturalmente. La notación musical del ricochet se representa con puntos de *staccato* encima o debajo de las notas y una ligadura que vincule a todas las notas.

### Figura 8.

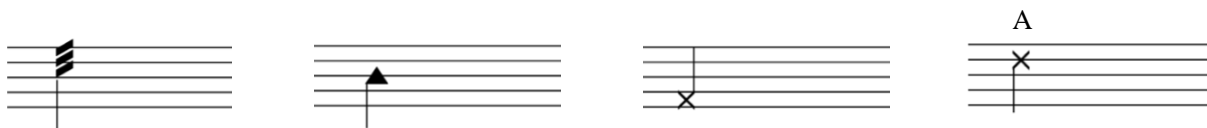
*Notación del ricochet.*



**Percutir la madera del instrumento:** consiste en golpear el instrumento en cualquier parte de su cuerpo, siendo los lugares más comunes las tapas y la tastiera, con el fin de conseguir sonidos netamente percusivos; se debe tener precaución de no golpearlo muy fuerte para no dañar el instrumento. Para esta técnica no existe una escritura musical definida, sin embargo para efectos de este proyecto su notación será la siguiente:

### Figura 9.

*Notación de golpes percutidos en el instrumento.*



*Golpe en la tastiera, con la mano empuñada.*

*Golpe en la tapa superior - arriba con la mano izquierda.*

*Golpe en la tapa superior - abajo con la mano derecha.*

*Golpe en la tapa superior - arriba con el dedo indicado de la mano derecha.*

**Spiccato percusivo:** se realiza en la punta del arco, dejando una cantidad de espacio considerable entre el mismo y las cuerdas, con el fin de que se produzca un rebote seco y energético para lograr el efecto percusivo. Su notación musical es un punto arriba o abajo de la nota, al igual que todas las técnicas derivadas del *staccato*, sin embargo, el *spiccato percusivo* se reconoce fácilmente, ya que por lo general está acompañado de *pizzicato* de la mano izquierda, en tal caso, se combinan notas con punto para el *spiccato percusivo* y notas con el signo + para el *pizz* de la mano izquierda, como se ilustra más abajo.

**Pizz mano izquierda:** este tipo de pizzicato se realiza con la mano izquierda, preferiblemente con los dedos meñique y anular, lo que permite que se sigan ejecutando notas con el arco; como se menciona anteriormente, es usual encontrarlo acompañado del *spiccato percusivo*. Esta técnica se suele relacionar con Niccolò Paganini ya que esta incluida en su célebre *capricho* para violín n.º 24.

**Figura 10.**

*Notación spiccato percusivo y pizz. mano izquierda.*





**Pizz con técnica de guitarra:** por medio de esta técnica se busca imitar el sonido de la guitarra, por tal motivo el instrumento se ubica en las piernas, se suele usar para realizar rasgueos en grupos de 2 a 4 como a modo de acordes de la guitarra o para pasajes con una sección extensa en pizzicato. Esta técnica no tiene una notación musical definida, sin embargo, algunos compositores como Rimsky-Korsakov la indican con la expresión “*quasi chitarra*”, es decir como a manera de guitarra.

### Figura 11.

*Notación pizzicato con técnica de guitarra.*



**Pizz trémolo:** se interpreta con el instrumento en las piernas del intérprete, de igual manera que en el pizzicato con técnica de guitarra, la diferencia es que aquí se deben frotar las cuerdas rápidamente con los dedos o las uñas de la mano derecha, preferiblemente con los dedos pulgar o índice; con esta técnica se busca imitar los trémolos de los instrumentos de cuerdas pulsadas.

### Figura 12.

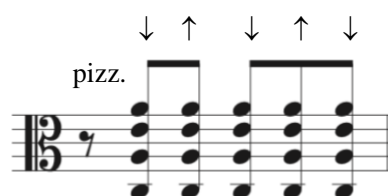
*Notación pizzicato en trémolo.*



**Pizz hacia arriba y abajo:** esta técnica se usa generalmente en pasajes con acordes, para ser realizados con el dedo índice rozando las cuerdas implicadas en el acorde, siguiendo la dirección que indiquen las flechas, si es hacia abajo se debe tocar desde la cuerda más grave a la más aguda y hacia arriba a partir de la más aguda, hacia las cuerdas más graves.

**Figura 13.**

*Escritura del pizzicato hacia arriba y hacia abajo.*



**Pizz Bartók:** es un tipo de *pizzicato* especialmente fuerte, en donde se debe halar la cuerda de tal manera que al soltarla golpee el diapason, generando un sonido percusivo; se le llama de esta manera debido a que fue muy usado por el compositor Bela Bártok.

**Figura 14.**

*Notación pizzicato Bartók.*



**Sordina:** es un objeto que se ubica en el puente de cualquier instrumento de cuerda frotada, el cuál bloquea en cierta medida la resonancia del sonido y por lo tanto disminuye el volumen del instrumento, existen sordinas de varios materiales, brindando ligeras variaciones tímbricas. En cuanto a la notación del uso de la sordina se emplea la frase “con sordina” o su abreviatura (con sord.); es importante indicar en la partitura cuando se debe retirar la sordina, para lo cual se usa el término *senza sordina* o su abreviatura como se muestra a continuación.

**Figura 15.**

*Notación del uso de la sordina.*



**Chop:** es un golpe de arco en el que el elemento rítmico es el más importante, se produce realizando “choques” repetidos del arco contra las cuerdas desde arriba, en movimientos netamente verticales preferiblemente en el área del talón.

**Figura 16.**

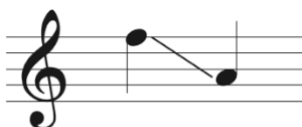
*Ejemplo de notación de la técnica chop.*



**Glissando:** consiste en tocar una nota e inmediatamente después deslizar el dedo de la mano derecha sobre el diapasón en sentido ascendente o descendente, deteniendo el arco solamente hasta que se llega a una nota destino. La notación para el *glissando* es una línea diagonal que conecta la nota de partida con la nota de llegada, aunque en ocasiones puede que no se defina la nota a la que se llega; la línea diagonal puede estar acompañada o no de la abreviatura de la palabra glissando, es decir *gliss.*

### Figura 17.

*Ejemplo de notación del glissando.*



### Análisis de referentes y antecedentes artísticos

Los análisis aquí planteados se elaboran sobre todo desde el punto de vista del tratamiento tímbrico, observando principalmente el uso de técnicas extendidas de interpretación y su función, si da a lugar, respecto a la sonoridad y a su vez deducir que papel cumplieron los demás elementos musicales alrededor de la misma.

Por tratarse de una composición para el formato de orquesta de cuerdas frotadas, se han recopilado obras de los compositores referentes que incluyan técnicas extendidas para esta familia de instrumentos, tales como el arreglo para cuarteto de Fernando León de la *Suite* colombiana n.º 2 de Gentil Montaña y los aportes interpretativos del cuarteto Q-arte a dicho

arreglo, al igual que *Kalamary* Paráfrasis sobre temas de Lucho Bermúdez de Alex Tobar, las *suites Acuarelas Colombianas* y *Pequeña Suite* de Adolfo Mejía y el cuarteto de cuerdas *Paisajes y Retratos* de Juan Antonio Cuellar.

A continuación, se relacionan algunas de ellas junto con las técnicas extendidas utilizadas en las mismas.

**Tabla 2.**

*Técnicas extendidas encontradas dentro de los referentes compositivos.*

| Compositor   | Obra   | Técnicas extendidas encontradas  |
|--|--|--|
| Gentil Montaña / Arreglo de Fernando León e Interpretación Cuarteto Q-Arte | <i>Suite</i> No. 2 para guitarra.                            | Percutir la madera del instrumento, glissandos en dobles cuerdas, col legno, pizz mano izquierda, pizz con técnica de guitarra, armónicos. |
| Adolfo Mejía   | <i>Pequeña Suite</i> para orquesta sinfónica.                | Col legno, pizz acorde, ricochet, tremolo CS,  |
| Adolfo Mejía   | <i>Suite Acuarelas Colombianas</i> para orquesta de cuerdas. | Col legno, glissando.  |
| Juan Antonio Cuellar   | String Quartet No. 1<br><i>Paisajes y Retratos</i>           | Col legno, col legno battuto, sul pont, sul tasto,   |

---

flautando, pizz mano  
 izquierda, pizz Bártok,  
 percutir la madera del  
 instrumento, gliss, sordina,  
 armónicos.

---

Como se evidencia en la tabla anterior, las técnicas de tipo percusivo fueron las más usadas dentro de los referentes compositivos dentro del género tradicional colombiano, siendo la más recurrente la técnica arco *col legno* y su variación arco *col legno battuto*; de acuerdo a los análisis realizados su utilización se debe a un interés por resaltar el aspecto rítmico.

### Figura 18.

*Col legno dentro de la cumbia de la Pequeña Suite de Adolfo Mejía.*

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "3: Cumbia". The tempo is marked "allegretto (♩ = 60)". The score is written for a chamber ensemble consisting of Timpani (Timp), Flute 1 (Fl 1), Flute 2 (Fl 2), Violin (Vln), Viola (Vla), Cello (Vcl), and Double Bass (C.B.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *ppp*. A specific technique, "col legno", is indicated for the Violin part. A circled letter "A" is placed above the score. The piece concludes with a double bar line and the number "13".

Fuente: partituras manuscritas por copista desconocido.

En el fragmento anterior, que corresponde a los primeros compases de la cumbia de la *Pequeña Suite* de Adolfo Mejía, se observa que además de usar la técnica arco col legno, el compositor incorpora pizzicatos en acorde en los violines, violonchelos y contrabajos, dando lugar a una sonoridad más punzante.

**Figura 19.**

*Técnica col legno en el torbellino de la suite Acuarelas Colombianas.*

The image shows a musical score for five instruments: Violín 1, Violín 2, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 95 (♩ = 95). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with rests for all instruments. The second system shows the 'col legno' technique being applied to the Violín 1, Violín 2, Viola, and Violonchelo parts. The Contrabajo part continues with a rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and a 'normal' marking for each instrument.

**Fuente:** *Banco Virtual de Partituras Plan Nacional de Música para la Convivencia:*

*Torbellino y Cumbia de las Acuarelas Colombianas.*

**Figura 20.**

*Col legno battuto en Paisajes y Retratos de Juan Antonio Cuellar.*

**Fuente:** *Paisajes y Retratos. Cuellar, J.*

Un aspecto interesante dentro del ejemplo anterior es la superposición de varias técnicas extendidas a la vez, al emplear el arco *col legno battuto* en conjunción con notas en armónicos.

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

#### **Bambuco “El Vivero”**

Para la creación de este primer movimiento de la *suite* se toma como referente principal el tercer movimiento (bambuco) de la *Suite* n.º 2 de Gentil Montaña, en la versión para cuarteto de cuerdas de Fernando León y su vez, se tienen en cuenta los aportes interpretativos que el cuarteto Q-arte realizó del mismo.



En el arreglo de Fernando León, se evidencia un amplio manejo tímbrico donde se explotan las posibilidades sonoras del formato, desarrolladas a partir del uso adecuado de los registros, las dinámicas y las articulaciones; sumado a esto, la implementación de técnicas extendidas de interpretación por parte del cuarteto Q-arte dan como resultado una riqueza tímbrica y de contrastes a lo largo de la pieza.

En el siguiente ejemplo, se observa que en el comienzo del bambuco, el arreglista muestra el tema principal de dos maneras, diferenciándose la una de la otra, al emplear dinámicas y articulaciones distintas, además, el cuarteto incluye técnicas extendidas cuando dicho tema aparece por segunda vez, añadiéndole más variedad tímbrica a la sección.

### Figura 21.

*Inicio del bambuco, dinámica en forte y staccatos, c. 1 al 4.*

Moderato ♩ = 110

The musical score for the beginning of the Bambuco, measures 1 to 4, is presented for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is Moderato with a metronome marking of 110. The dynamics are marked as forte (f). The Violin I part starts with a staccato eighth note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Violin II part starts with a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes. The Viola part starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Cello part starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

**Fuente:** transcripción propia basada en la grabación del cuarteto Q-arte y el score de Fernando

*León editado por ediciones Uniandes.*

En la imagen anterior, se puede apreciar que en la primera sección el carácter es más enérgico, esto se expresa por medio de un *forte* en todos los instrumentos y articulaciones en *spicatto*, que además ganan fuerza al hacerse en dobles cuerdas en la viola.

Inmediatamente después, cuando se repite el tema, esta vez la dinámica general es *piano*, sin embargo, los músicos del cuarteto deciden realzar los aspectos rítmico y tímbrico del acompañamiento utilizando técnicas extendidas, por un lado, el violín primero realizando golpes percusivos con la mano sobre la tastiera y por otro, el violín segundo haciendo *pizzicatos* suaves hacia arriba y hacia abajo con el dedo índice, mientras que la viola y el violonchelo hacen melodía y contramelodía respectivamente con un predominio de *spicattos* delicados.

### Figura 22.

*Implementación de técnicas extendidas de tipo percusivo, c. 9 al 12.*

The musical score for Figure 22 consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 8. The Vln. I part has a melodic line with some rests. The Vln. II part features a rhythmic pattern of eighth notes, with 'pizz.' markings and arrows indicating plucking directions. The Vla. part has a melodic line with some double stops. The Vc. part has a melodic line with some double stops. The dynamics are marked 'p' (piano) throughout.

**Fuente:** transcripción propia basada en la grabación del cuarteto *Q-arte* y el score de Fernando León editado por ediciones Uniandes.

Ya finalizando el movimiento, cuando reaparece el tema principal, el cuarteto Q-arte hace algunas variaciones rítmicas e incorpora *staccatos* percusivos en la punta del arco, combinados con *pizzicatos* de la mano izquierda en la melodía, que en ese momento realiza el violín primero, por su parte, el violín segundo y la viola ejecutan *pizzicatos* en acorde a manera de rasgueo con el dedo índice y el violonchelo intercala golpes con la mano sobre la tastiera en los primeros tiempos de los compases con *pizzicatos* en los siguientes dos tiempos.

### Figura 23.

*Cambio tímbrico en la recapitulación del tema principal, c. 52 al 55.*

**Fuente:** transcripción propia basada en la grabación del cuarteto Q-arte y el score de Fernando León editado por ediciones Uniandes.

La incorporación de las técnicas extendidas en esta sección genera un cambio respecto al timbre del tema principal al inicio de la obra, revistiéndolo de mayor carácter y efusividad para el cierre del movimiento.

En la repetición de la sección C, sucede algo similar a lo observado en los anteriores ejemplos, en esta parte del bambuco la dinámica de todos inicialmente es *piano* y se debe iniciar tocando con el arco, aquí la propuesta interpretativa de los músicos consiste en agregar la técnica *flautando* en algunas notas, tanto en melodía como acompañamiento, lo cual proporciona un sonido delicado y con más aire; luego, ese mismo tema lo retoma la viola y esta vez todos tocan *pizzicato* en dinámica *mezzoforte*, generando un timbre opuesto al anterior.

### Figura 24.

Uso de la técnica *flautando*, c. 35 al 38.

The musical score for Figure 24 consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 2/4 time and G major. It begins at measure 34 with a first ending bracket. At measure 35, a second ending bracket labeled '2.' is shown. The score is divided into two main sections by a double bar line at measure 35. The first section (measures 35-38) is marked 'flautando' and 'p rall.'. The second section (measures 39-42) is marked 'a tempo'. The 'flautando' technique is indicated by a circled 'o' above the notes in measures 35-38. The 'pizzicato' technique is indicated by a 'p' below the notes in measures 39-42.

**Fuente:** transcripción propia basada en la grabación del cuarteto *Q-arte* y el score de Fernando

León editado por ediciones Uniandes.

**Figura 25.**

*Contraste tímbrico en pizzicato, c. 43 al 46.*

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in the key of D major and 4/4 time. Measure 42 is marked with a dynamic of *mf*. From measure 43 onwards, the strings play in a pizzicato (*pizz.*) style with a dynamic of *p*. The Vln. I part features a melodic line with slurs and accents. The Vln. II part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Vla. part provides a harmonic accompaniment with slurs. The Vc. part has a steady eighth-note accompaniment. In measure 46, the Vc. part switches to arco (*arco*) for the final measure.

**Fuente:** transcripción propia basada en la grabación del cuarteto *Q-arte* y el score de Fernando

*León* editado por ediciones *Uniandes*.

La recapitulación de la sección C, se realiza de la misma manera solamente con una variación y es que, en la repetición del tema, cuando lo hace la viola en *pizzicato*, el resto del acompañamiento realiza la técnica arco *col legno*, proporcionando una sonoridad diferente y aún más percusiva respecto a las primeras veces que aparece.

### Figura 26.

*Arco col legno en la recapitulación de la sección C, c. 94 al 97.*

The musical score for Figure 26 shows the recapitulation of section C from measures 94 to 97. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score starts at measure 93. In measure 94, the Viola plays a pizzicato (pizz.) figure marked *mf*. The other instruments (Vln. I, Vln. II, and Vc.) play a rhythmic pattern marked *p* and *col legno*. This pattern continues through measures 95, 96, and 97. In measure 97, the Vc. part changes to *arco*.

**Fuente:** transcripción propia basada en la grabación del cuarteto *Q-arte* y el score de Fernando León editado por ediciones Uniandes.

### Pasillo: análisis de referencias

#### Pasillo “Lilo”

Uno de los referentes compositivos para la realización de esta pieza, fue la obra *Paráfrasis sobre temas de Lucho Bermúdez “Kalamary”* para orquesta sinfónica, del compositor Alex Tobar, específicamente la sección en donde se incorpora una parte del bolero *Fantasia*

Tropical; en este fragmento la orquestación se reduce a las cuerdas y algunas maderas quienes acompañan en dinámica *piano* un solo de violín, logrando de esta manera una textura orquestal delicada y con una cierta sensación de intimidad.

Un elemento a resaltar durante esta sección, es el tratamiento armónico, en donde el uso de acordes con agregaciones de 6º, 7º y 9º, así como préstamos modales, le aportan mayor color y variedad armónica al fragmento.

### Figura 27.

Fragmento solo de violín en *Kalamary*, c. 80 al 82.

The image shows a musical score for a violin solo and string accompaniment. The score is written for Violina I, Violina II, Viola, Violoncello, and Bass. Above the staves, there are chord symbols: F, Am, Bb6/ Db9, F6/9, Db9, Gm7. Below the staves, there are figured bass symbols: I, IIIIm, IV6/9, VI9, I6/9, VI9, IIIm7. The violin part is marked 'Violín Solo' and 'f'. The string parts are marked with 'pizz' and 'arco'.

Fuente: partituras manuscritas copiadas por Rodríguez, A. "Saoco".

Durante la sección anterior, las cuerdas combinan articulaciones muy a la cuerda como *detaché* y *legato* con ciertas notas en *pizzicato*, marcando de esta manera pequeños contrastes tímbricos.

**Figura 28.**

*Articulaciones en el acompañamiento durante el solo de violín, c. 91 al 96.*

The image shows a musical score for a string quartet. The top staff is labeled 'Violin SOLO' and contains a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. Below it are five staves for the other instruments: Violina I, Violina II, Viola, Violoncello, and Bass. Each of these lower staves has a 'pizz' (pizzicato) marking at the beginning of the first measure. The score is written in 4/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various articulations such as slurs and accents, and the overall texture is a mix of rhythmic accompaniment and melodic lines.

**Fuente:** *partituras manuscritas copiadas por Rodriguez, A. "Saoco".*

Otro de los referentes compositivos para la creación del pasillo "Lilo" fue el arreglo para cuarteto de cuerdas de la *Suite n.º 2* de Gentil Montaña y las consideraciones técnicas e interpretativas del cuarteto Q-Arte, sin embargo, en este caso concreto el referente fue el primer movimiento en ritmo de pasillo titulado "El Margariteño". La pieza está dividida en tres secciones, cada una se repite dos veces, sin embargo, tanto el arreglista como los músicos del cuarteto agregaron elementos para diferenciar una repetición de la otra.



Al inicio de la primera sección el intérprete del violín primero, hace la melodía tocando la mayor parte del tiempo muy hacia la tastiera y alternando con algunas notas suaves ejerciendo poco peso del arco sobre las cuerdas y apenas rozando los dedos de la mano izquierda a las mismas sin pisarlas totalmente, produciendo un efecto de sonido con aire entre las notas; mientras tanto en el acompañamiento el violín segundo y la viola realizan trémolos en *pizzicato*, a manera de imitación de la técnica de trémolo de la bandola.

### Figura 29.

*Inicio del Pasillo “el Margariteño” c. 1 al 4.*

The musical score for Figure 29 is written for four instruments: Violín I, Violín II, Viola, and Cello. It is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as quarter note = 70. The first measure shows the Violín I part with a melodic line starting on a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The Violín II, Viola, and Cello parts are silent in the first measure. The second measure begins with a repeat sign. In the second measure, Violín II, Viola, and Cello play a pizzicato accompaniment consisting of a dotted quarter note G3, a dotted quarter note A3, and a dotted quarter note B3. This pattern repeats in the third and fourth measures. The Violín I part continues its melodic line in the second measure with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. In the third measure, Violín I has a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. In the fourth measure, Violín I has a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4 with a sharp sign. Dynamics are marked as *p* (piano) for the Violín I part and *pizz.* (pizzicato) for the accompaniment parts.

**Fuente:** transcripción propia basada en la grabación del cuarteto *Q-arte* y el score de Fernando

*León editado por ediciones Uniandes.*

Unos compases más adelante, entra el violonchelo con *pizzicatos*, mientras que el violín segundo y la viola pasan a realizar *pizzicatos* en acorde muy sutiles, como imitando el rasgueo de la guitarra.

El uso de las técnicas mencionadas anteriormente, crea una atmósfera en donde la melodía melancólica del violín, sobresale entre la variedad de *pizzicatos* que buscan generar un color similar al de las cuerdas pulsadas (guitarra, tiple, bandola), las cuales hacen parte de la organología con la que tradicionalmente se interpretan este tipo de ritmos de la región andina colombiana. Otro elemento que modificaron los intérpretes fue el tempo, el cual es lento en esta primera repetición.

**Figura 30.**

*Pizzicatos “quasi Guitarra” c. 5 al 9.*

The musical score for Figure 30 consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 5. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II and Viola parts play a rhythmic pattern of chords, with the Viola part labeled 'quasi Guitarra' and 'simile'. The Violoncello part plays a simple rhythmic pattern, labeled 'pizz.'. The score is divided into five measures.

**Fuente:** transcripción propia basada en la grabación del cuarteto *Q-arte* y el score de Fernando

*León* editado por ediciones *Uniandes*.

En contraposición a lo anterior, cuando se repite la sección desde el comienzo, esta vez el arreglo es interpretado tal cual como lo escribió Fernando León, es decir, todos tocando con el arco y a un tempo mucho más rápido.

### Figura 31.

*Repetición, versión original de Fernando León.*

Allegretto ♩ = 160

The musical score is for a string quartet, consisting of Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It is in 3/4 time and marked Allegretto with a tempo of 160 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two sections by a double bar line. The first section is marked *p* (piano) and the second section is marked *f* (forte). The first section is repeated, and the second section is played once. The dynamics are *p* and *f*.

**Fuente:** *Suites para guitarra 1,2 y 4 de Gentil Montaña: Versiones para Cuarteto de Cuerdas.*

*Ediciones Uniandes.*

### Cumbia: análisis de referencia

#### Cumbia “Cerro Pintao”

Para la composición de la cumbia, uno de los referentes primordiales fue el porro de la *Suite n.º. 2* de Gentil Montaña con arreglo de Fernando León y aportes interpretativos del cuarteto Q-Arte, en el cuál encontramos una variedad de temas que se repiten pero que contrastan entre una repetición y otra por la forma en que son ejecutadas.

Al inicio de la pieza, el cuarteto agrega una pequeña introducción realizando un juego rítmico en donde incluyen distintas técnicas extendidas de carácter percusivo tales como *chop*, *ricochet* y golpes sobre la madera del instrumento con la mano o con el tornillo del arco, como simulando los instrumentos de percusión que predominan en este tipo de músicas del caribe colombiano; este recurso genera un cambio tímbrico importante respecto a lo que venía sonando en los anteriores movimientos ya que el sonido de las cuerdas se pierde dando pie a un nuevo color.

**Figura 32.**

*Introducción del porro de la suite n.º 2 versión Q-Arte, c. 1 al 5.*

♩ = 170

Violín I

Violín II

Viola

Cello

*Golpe en la mentonera,  
con el tornillo del arco.*

*Golpe de la mano izquierda,  
sobre el puente.*

**Fuente:** transcripción propia basada en la grabación del cuarteto Q-arte y el score de Fernando

*León editado por ediciones Uniandes.*

Durante la parte B, llama la atención la implementación de *glissandos* agregados por los músicos en el acompañamiento, los cuales son realizados por el violín segundo y la viola, cuyo efecto sonoro hace una remembranza de los *glissandos* de los clarinetes, utilizados con mucha frecuencia en este género.

**Figura 33.**

*Glissandos parte B. c. 6 al 10.*

The musical score for Figure 33 consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is marked with a *mf* dynamic throughout. A first ending bracket labeled '1.' covers measures 8 and 9, and a second ending bracket labeled '2.' covers measure 10. Vln. I plays a melodic line with glissandos in measures 8 and 10. Vln. II and Vla. play rhythmic accompaniment with glissandos in measures 8 and 10. Vc. plays a bass line.

**Fuente:** transcripción propia basada en la grabación del cuarteto *Q-arte* y el score de Fernando

*León* editado por ediciones *Uniandes*.

Durante la parte C, se presenta un cambio tímbrico interesante la primera vez que es interpretada, aquí el violín primero y el violinchelo tocan con articulaciones en *spicatto* e intercalando con algunas notas en *detaché*, mientras que en el acompañamiento el violín segundo y la viola realizan la técnica *chop* combinada con golpes en la tastiera con la mano izquierda, produciendo una sonoridad interesante.

### Figura 34.

Parte C primera vez, c. 10 al 14.

The musical score for Figure 34 consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The dynamics are marked as follows: Vln. I starts at *mf*, increases to *f* in the second measure, and then decreases to *p* in the fourth measure, with a *sul tasto* marking above the final measure. Vln. II starts at *mf* and remains constant. Vla. starts with a rest in the first measure, then plays at *mf* in the second measure, and *p* in the fourth measure. Vc. starts at *mf*, increases to *f* in the second measure, and then decreases to *p* in the fourth measure. The score includes various articulation marks such as accents and slurs.

**Fuente:** transcripción propia basada en la grabación del cuarteto *Q-arte* y el score de Fernando

León editado por ediciones Uniandes.

La repetición de la sección C, cuenta con amplia variedad tímbrica, debido a que cada instrumento está interpretando una técnica distinta, en primer lugar, el violín primero toca la melodía en *sul tasto*, por otro lado, el violín segundo sigue combinando la técnica *chop* con golpes en la tastiera, mientras que la viola realiza contratiempos en la técnica *flautando* y finalmente el violonchelo en *pizzicato*.

### Figura 35.

Parte C segunda vez, c. 14 a 18.

The musical score for Figure 35 consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into five measures. Vln. I starts with a melodic line in *sul tasto*, marked *p*, then *mf*. Vln. II plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*. Vla. plays a pattern of quarter notes, marked *p*, then *mf*, and *pizz.* in the final measure. Vc. plays a pattern of quarter notes, marked *p*, then *mf*, and *arco* in the final measure. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*. Performance techniques include *sul tasto*, *chop*, *flautando*, and *pizzicato*.

**Fuente:** transcripción propia basada en la grabación del cuarteto *Q-arte* y el score de Fernando

León editado por ediciones Uniandes.

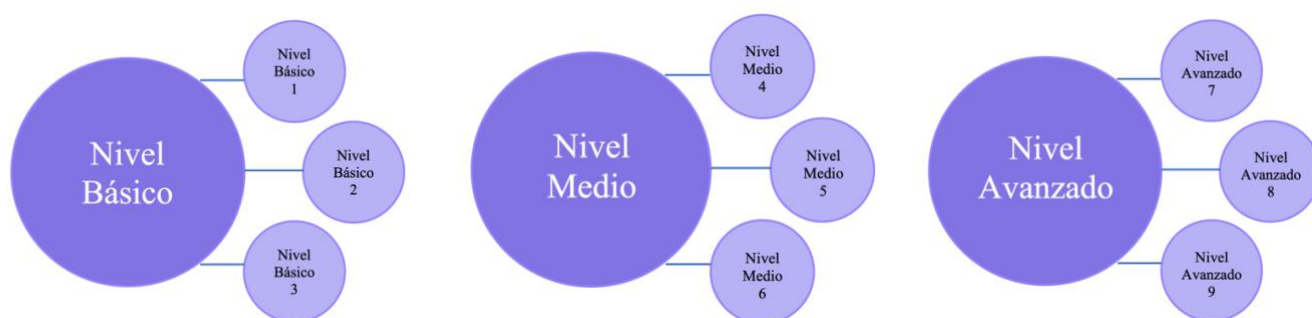
## Proyecto “Vamos a la Filarmónica” de la Orquesta Filarmónica de Bogotá

El proyecto "Vamos a la Filarmónica" es un programa de formación musical, desarrollado por el área de fomento y desarrollo de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, el cual hace presencia en 33 colegios distritales, 17 centros filarmónicos locales y 7 centros filarmónicos hospitalarios, brindando formación musical gratuita a los niños y jóvenes de la ciudad de Bogotá, en las áreas sinfónica, coral, iniciación musical y rítmica corporal; derivado del proyecto han surgido distintas agrupaciones musicales donde los estudiantes ponen en práctica lo aprendido, entre las más importantes se destacan la Orquesta Filarmónica Infantil, el Coro Filarmónico Infantil y la Orquesta Filarmónica Prejuvenil.

En los últimos años, en el programa se construyó un sistema propio de nivelación orquestal, en donde de acuerdo a la experiencia adquirida y al tipo de metodología (orquesta-escuela), se establecieron parámetros técnicos e interpretativos respecto a conductas de ensayo, rangos límite, ritmos, etc., para cada nivel de formación instrumental y de acuerdo a esto, asignar repertorio ya existente o nuevo que esté acorde al nivel de cada agrupación. Los niveles orquestales son los siguientes:

**Figura 36.**

*Niveles de orquestales según el programa “Vamos a la Filarmónica”.*





De acuerdo a la imagen anterior, se observa que existen tres niveles macro y cada uno se divide en tres subniveles; la *suite colombiana n.º 1* para orquesta de cuerdas fue creada teniendo en cuenta las especificaciones técnicas que se enmarcan dentro del nivel avanzado 9. (Ver anexos 1, 2, 3 y 4).

### Proceso creativo

La creación de la *suite colombiana n.º 1* para orquesta de cuerdas, surge desde la inquietud hacia la exploración tímbrica, a partir del uso de técnicas extendidas de interpretación, dentro de géneros de música tradicional colombiana, específicamente bambuco, pasillo y cumbia, cuya selección de los mismos se lleva a cabo con la intención de generar dinamismo y variedad rítmica.

A grandes rasgos, en la pieza se conservan los aspectos musicales característicos de los géneros escogidos, tales como la forma, la armonía y los regímenes acentuales, sin embargo, se emplean recursos armónicos contemporáneos con el fin de aportar mayor color y variedad armónica.

La composición está dirigida a las orquestas de cuerdas prejuveniles de nivel avanzado del proyecto educativo “Vamos a la Filarmónica” de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, con lo cual se pretende brindar un acercamiento de sus integrantes hacia las técnicas extendidas de interpretación y en general hacia un lenguaje musical contemporáneo.

Para la selección de los referentes compositivos, se tuvieron en cuenta los ejes temáticos principales planteados, siendo estos el tratamiento tímbrico, la música tradicional colombiana y en un segundo nivel el formato instrumental propuesto, de acuerdo a esto, se escogieron obras dentro del género como por fuera del mismo, en donde se aplicaran estos aspectos o al menos alguno de ellos; posteriormente, luego de un proceso de análisis, se tomaron los recursos compositivos encontrados como insumos para la creación de la *suite*.

### **Consideraciones generales**

En su gran mayoría, el proceso compositivo de todos los movimientos se realizó teniendo como punto de partida el planteamiento armónico, una vez establecida la progresión de una sección, ésta fue distribuida provisionalmente en el contrabajo y violonchelo a manera de ritmo armónico y a partir de ello, se procedía a la realización de las melodías, asignadas inicialmente a los violines primeros, luego algunas de ellas fueron reasignadas a otros instrumentos de acuerdo a los registros y al carácter que se quería otorgar a cada fragmento.

Es importante mencionar que en algunas secciones de la cumbia el proceso fue distinto, ya no partiendo desde la armonía sino desde la melodía, la cuál era armonizada de manera sencilla y luego, en algunos fragmentos se re armonizaba para dar más variedad.

Entre los aspectos unificadores de la obra, se destacan el papel melódico principal que cumplen los primeros violines y la función del violonchelo como instrumento percutor; por otro lado, si bien es cierto que el elemento de contraste más importante de la pieza está dado por la variedad tímbrica, este mismo, se constituye en un componente unificador en toda la composición.

La naturaleza morfológica de la música colombiana, la cual se caracteriza por la reiteración temática, proporcionó un contexto favorable para la exploración tímbrica a partir de las técnicas extendidas de interpretación, debido a que ésta se propone como principal eje dinamizador y de contraste entre las repeticiones de los temas, aportando variedad de texturas y sonoridades a lo largo de la obra.

A continuación, se describen elementos estructurales de cada movimiento de la *suite*,

tales como tonalidad, tempo, signatura de medida y forma.

**Tabla 3.**

*Descripción analítica de la suite.*

| Movimiento                     | Tonalidad | Tempo   | Signatura de Medida | Esquema Formal   |
|--------------------------------|-----------|---|---------------------|--|
| 1. Bambuco<br>“El Vivero”      | <i>Am</i> | <i>Allegro</i> , negra<br>con puntillo 130<br>(bpm)     | 6/8                 | A - A' , B - B' , C - C'<br>A - B' - C - A'' - Coda                      |
| 2. Pasillo<br>“Lilo”           | <i>A</i>  | <i>Moderato</i><br><i>Cantabile</i> , negra<br>97 (bpm) | 3/4                 | Intro - A - B - A' -<br>Interludio - B' -<br>Interludio - Coda.          |
| 3. Cumbia<br>“Cerro<br>Pintao” | <i>Em</i> | <i>Allegro</i> , blanca<br>170 (bpm)                    | 2/2                 | Intro - A - B - C - D - A'<br>B' - C' - D - A - Solo -<br>Puente - Coda. |

Durante los movimientos de la obra, son usadas distintas técnicas extendidas, las cuales varían de acuerdo al carácter que se le quiso impregnar a cada movimiento como tal y a sus secciones internas, dichas técnicas se relacionan a continuación:

**Tabla 4.**

*Técnicas extendidas utilizadas en cada movimiento de la suite.*

|  | <b>Bambuco</b> | <b>Pasillo</b> | <b>Cumbia</b> |
|--|----------------|----------------|---------------|
| Col legno  | X              |                |               |
| Col legno battuto                                      |                |                | X             |
| Tremolo sul pont                                       | X              | X              |               |
| Sul pont   |                |                | X             |
| Sul tasto  |                | X              |               |
| Armónicos  | X              |                | X             |
| Ricochet   | X              |                |               |
| Percutir la madera del<br>instrumento con las<br>manos | X              | X              | X             |
| Flautando  | X              |                |               |
| Staccato percusivo                                     | X              |                |               |
| Pizz mano izquierda                                    | X              |                |               |
| Pizz con técnica de<br>guitarra                        |                | X              |               |

|                              |   |   |
|------------------------------|---|---|
| Pizz Bartók                  | X |   |
| Pizz hacia arriba y<br>abajo | X |   |
| Pizz tremolo                 |   | X |
| Sordina                      |   | X |
| Chop                         |   | X |
| Glissandos                   |   | X |

El uso de las técnicas extendidas mencionadas en la tabla anterior, obedece a decisiones estéticas respecto al carácter de cada movimiento, por ejemplo, la técnica de percutir con la mano o los dedos alguna parte de la madera del instrumento, es usada en los 3 movimientos debido a que refuerza las bases rítmicas características de cada género y a su vez, por medio de las técnicas de dedos utilizadas en el bambuco y el pasillo, se pretenden simular los timbres propios de los instrumentos del trío típico colombiano (guitarra, tiple y bandola).

Por otro lado, algunas técnicas extendidas fueron utilizadas solo en un movimiento, debido a la sonoridad natural de las mismas, que en algunos casos pueden ser enérgicas y en otros más delicadas, lo cual funcionaba mejor en determinado movimiento u otro, ya que van más de acuerdo a su estilo y velocidad, como es el caso del *stacatto percusivo*, que al ser explosivo iba más acorde al carácter movido del bambuco, o, por ejemplo, el uso de la sordina en el pasillo cuya sonoridad suave combina con la expresividad que se quiso lograr en el transcurso del mismo.

## Búsqueda armónica

La *suite* se construye principalmente sobre progresiones armónicas de carácter tonal, sin embargo, para aportar más color a ciertas secciones, se optó por emplear algunos recursos de armonía contemporánea, tales como sucesiones cordales no funcionales, dominantes secundarias, suspensiones, acordes con extensiones, entre otros, los cuales no son de uso tradicional en estos géneros.

Hacia el final de los bambucos de antaño, suele haber una modulación, que por lo general es a modo menor si la tonalidad principal es mayor o viceversa, no obstante, para el bambuco “*El Vivero*” se quiso realizar una propuesta de tipo armónico, que involucra un cambio de modo de A eólico a A dórico, con la intención de brindar una sonoridad que se alejara de lo convencional.

### Figura 37.

*Cambio de modo a A dórico en el bambuco, c. 65.*

The musical score for Figure 37 illustrates a modal shift from A Aeolian to A Dorian in the bambuco "El Vivero" at measure 65. The score is arranged for Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. A green box highlights the transition from measure 65 to 72. Chord symbols are provided above and below the staves.

**Chord Symbols:**

- Measures 63-64: B° (blue), Am (blue)
- Measure 65: D7 (red)
- Measure 66: Em (red)
- Measure 67: Am add9 (red)
- Measure 68: D (red)
- Measure 69: Am (red)
- Measure 70: Bm7 (red)
- Measure 71: D7 (red)
- Measure 72: D7 (red)

**Functional Symbols:**

- Measures 63-64: II° (blue), Im (blue)
- Measure 65: IV7 (red)
- Measure 66: Vm (red)
- Measure 67: Im add9 (red)
- Measure 68: IV (red)
- Measure 69: Im (red)
- Measure 70: IIIm7 (red)
- Measure 71: IV7 (red)
- Measure 72: IV7 (red)

**Performance Instructions:**

- Violín I: arco, *p*, *con grazia*, sul pont. div., *p*
- Violín II: arco, *p*, *con grazia*, *p*
- Viola: sul pont., *mp*, *p*
- Violonchelo: *mp*, arco, *p*
- Contrabajo: *mp*, arco, *p*

Otro recurso armónico aplicado en el bambuco, que si bien no se enmarca dentro de la armonía contemporánea y no es frecuente encontrar en este género, fue el uso del acorde de sexta napolitana hacia el final de la sección A, con lo cual se buscó dar un cambio que genere una respuesta llamativa en el oyente.

### Figura 38.

*Uso del acorde de 6ta napolitana, c. 15.*

Chord progression: Cmaj7, F, Bb/D, E7

Instrument parts: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.

Measure numbers: 13, 14, 15, 16

Dynamic markings: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*

Performance instructions: arco, pizz.

Chord symbols below staff: IIIImaj7, VI, bII<sub>6</sub>, V7

En la introducción del pasillo, la melodía está armonizada con una sucesión cordal no funcional, la misma está enriquecida con acordes de distintas características, entre ellos un acorde suspendido, acordes menores con séptima mayor, acordes con extensiones de 7<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup>



mayor, así como un acorde aumentado; con la aplicación de estos recursos se busca generar una atmósfera densa y con una sonoridad distinta a lo que viene inmediatamente después.

**Figura 39.**

*Sucesión cordal no funcional y otros recursos armónicos.*

The musical score for Figure 39 is written for a string ensemble in 3/4 time, key of D major. The score is divided into six measures. Above the staves, a series of chords are indicated in colored boxes: Amaj7 (yellow), Bm(maj7) (red), Esus4 (green), C#m9 (yellow), Cm7 (yellow), Gmaj7/B (yellow), Dmaj7 (yellow), Dm(maj7)/C# (red), and Faug (blue). The Violín Solo part begins with 'ad libitum solo' and a dynamic of *p*. The Violín I and II parts enter in the second measure with dynamics of *mf* and *mp* respectively, both marked 'con sord.'. The Viola and Violonchelo parts enter in the second measure with dynamics of *p* and 'con sord. pizz.'. The Violonchelo and Contrabajo parts enter in the third measure with dynamics of *p* and 'con sord. pizz.'. The Violonchelo and Contrabajo parts play 'arco' from the third measure onwards. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

□: acorde suspendido. □: acordes menores con 7ª mayor.

□: acordes con extensiones de 7ª y 9ª mayor. □: acorde aumentado.

Por otro lado, con el uso de dominantes secundarias, se adorna la armonía tradicional predominante, favoreciendo contrastes armónicos que diversifiquen la sonoridad de la composición.

### Figura 40.

*Dominantes secundarias en el pasillo c. 21 al 24.*

Chord symbols above the staff: F#7/A# (red), Bm7, Bm7/F, C#7/E# (red), C#7, F#m7

Figured bass symbols below the staff: V7<sub>6</sub>/II<sub>5</sub> (red), IIIm7, IIIm7<sub>4</sub>/<sub>3</sub>, V7<sub>6</sub>/VI<sub>5</sub> (red), V7/VI, VIm7

Instruction: take bow

### Construcción de las melodías

Las melodías fueron creadas a partir de la armonía, a medida que ésta se establecía, se procedía a realizarlas con la ayuda del violín y en una primera instancia eran asignadas a los violines primeros, posteriormente dependiendo de la sonoridad que se quería conseguir y de acuerdo a las tesituras, éstas eran redistribuidas a otros instrumentos.

Durante el análisis de los referentes compositivos enmarcados dentro del género de música tradicional colombiana, se observó un tratamiento melódico sencillo, este recurso es acogido en la composición, ya que permite recordar fácilmente los temas.

Un elemento transversal en la obra es el uso del intervalo de 4ta justa, sobre todo en sentido ascendente, el cual tiene un predominio en la pieza en general, siendo un elemento característico de los temas principales de cada movimiento como se muestra a continuación:

**Figura 41.**

*Fragmento de la melodía principal del bambuco, c. 1 y c. 3.*

**Figura 42.**

*Intervalo de 4ta justa en el pasillo c. 41 - 42.*

**Figura 43.**

*Tema principal de la cumbia c. 29 con anacrusa.*

Vln. I

Otro recurso que merece ser mencionado, es la implementación de un gesto melódico de carácter imitativo en la sección B del bambuco, comenzando en los violines primeros, luego los segundos y así sucesivamente en orden de filas hasta finalmente llegar a los violonchelos, sin embargo, cuando llega a este punto la imitación se hace más reducida.

**Figura 44.**

*Gesto melódico imitativo en el bambuco c. 33 al 37.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Generalidades rítmicas

El aspecto rítmico dentro de la música tradicional colombiana, es quizás uno de los más importantes, ya que las bases rítmicas son el elemento diferenciador entre un género a otro, es por este motivo que las técnicas extendidas de interpretación, sobre todo las técnicas percusivas y de dedos se convirtieron en una herramienta importante para reforzar los regímenes acentuales característicos de estas músicas.

Por otro lado, a pesar de que en la pieza los tempos están indicados, hay algunos fragmentos que pueden ser más libres o flexibles, esto con el fin de favorecer aspectos de índole interpretativo o de carácter que así lo requieran, lo cual es de suma importancia al momento del montaje, por tal razón esto se deja a consideración del director y en algunos fragmentos como al inicio del pasillo a el solista; esto es señalado en la partitura con indicaciones como *ad libitum* o *meno mosso*.

### Figura 45.

*Indicación de tempo en la introducción del pasillo.*

**Moderato molto espressivo** ♩ = 67

*ad libitum*  
solo

*p* < *mf*

3 3

**Figura 46.**

*Indicación de tempo en el bambuco c. 25.*

25 *meno mosso*

*mp*

The image shows a single staff of music in treble clef. It begins with a measure rest. The tempo marking 'meno mosso' is enclosed in a red box above the staff. The dynamic marking 'mp' is placed below the staff. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some with accents, and rests.

Hacia el final del último movimiento, durante el solo de violín, se incluyeron varios *ostinatos* rítmico-melódicos en el acompañamiento, este recurso fue tomado del latin jazz y fue implementado en la cumbia, ya que ambos géneros comparten similitudes sobre todo en el aspecto rítmico, esto debido a que los dos tienen parte de su origen en la música africana.

**Figura 47.**

*Ostinatos en la cumbia c.121 al 125.*

Vln. I *mp*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

The image shows a five-staff musical score. The staves are labeled Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature has one sharp (F#). The Vln. I staff has a dynamic marking of 'mp'. The Vln. II, Vla., Vc., and Cb. staves have a dynamic marking of 'p'. The Vc. staff features a complex rhythmic pattern with many accents. The Cb. staff has a simple bass line.

### Particularidades tímbricas de los movimientos

A continuación, se realiza una descripción de los recursos tímbricos usados dentro de cada movimiento, su relación con el carácter y las decisiones estéticas tomadas para su implementación.

#### Bambuco “El Vivero”

El movimiento comienza a partir de un efecto de impulso, producido por una anacrusa de corchea y dos calderones, en un paralelismo entre violines primeros y segundos, inmediatamente después, entran los demás instrumentos formando una textura a tres voces, en donde la melodía a cargo de los violines, es acompañada por una contramelodía en las violas y el ritmo armónico es distribuido entre el violonchelo y el contrabajo.

#### Figura 48.

*Inicio del bambuco “El Vivero”.*

Allegro ♩ = 130

Violín I  
*f*

Violín II  
*f*

Viola  
*mf*

Violonchelo  
*mf*  
divisi

Contrabajo  
*mf*

Después de esta primera parte, la melodía es replicada por las violas, mientras que las demás filas realizan acompañamiento con técnicas extendidas de tipo percusivo tales como, arco *col legno* y percutir la madera del instrumento, enfatizando con ello en el aspecto rítmico y marcando un contraste tímbrico respecto a lo anterior.

**Figura 49.**

*Primer contraste tímbrico a partir del compás 10.*

The musical score for Figure 49 consists of five staves, each representing a different instrument. The score is divided into measures, with a specific focus on the transition starting at measure 10. The instruments and their respective markings are as follows:

- Vln. I:** Uses *col legno* (mp) starting at measure 10.
- Vln. II:** Uses *col legno* (mp) starting at measure 10.
- Vla.:** Uses *espressivo* (f) starting at measure 10, with a 'V' marking above the staff.
- Vc.:** Uses *mp* throughout the score.
- Cb.:** Uses *pizz.* (mp) starting at measure 10.



Hacia el final de la sección, la melodía es retomada en armónicos por los violines primeros en un diálogo con los segundos y esta es acompañada por un sutil *flautando* de las violas, evocando sonoridades de instrumentos de viento y complementando con contratiempos en *pizzicato* del contrabajo para resaltar el ritmo; la combinación de técnicas de este estilo proporciona una sensación de ligereza al fragmento.

**Figura 50.**

*Melodía en armónicos c. 25 al 28.*

The musical score for Figure 50 consists of five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is marked with a tempo of *meno mosso*. The Violin I and II parts play a melodic line in harmonics, starting at measure 25, with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Viola part plays a *flautando* effect, consisting of a series of dotted notes, with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello and Contrabajo parts play a pizzicato accompaniment, also with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into four measures, with measure numbers 25, 26, 27, and 28 indicated at the beginning of each measure.

En la segunda parte se conjugan varias articulaciones, tales como *detaché*, *legatto* y algunas acentuaciones que permitan dar claridad a la melodía a medida que esta va pasando de un instrumento a otro, en esta parte se instala la sonoridad de las cuerdas en todo su esplendor y

se matiza con repentinos ornamentos dialogados en la técnica *ricochet* entre violines segundos y violas.

**Figura 51.**

*Diálogos en ricochet c. 41 y 42.*

The musical score for Figure 51 consists of five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Vln. I staff begins at measure 38 with a melodic line marked *f*. The Vln. II staff features a melodic line with a *ricochet* ornament marked *mf*. The Vla. staff also features a *ricochet* ornament marked *mf*. The Vc. and Cb. staves provide harmonic support with a *mf* dynamic. The score illustrates dialogues between the Vln. II and Vla. parts using the *ricochet* technique.

A pesar de que en la sección B' la información melódica es casi la misma que en B, se hacen pequeñas variaciones rítmicas y esta vez toda la orquesta toca en *pizzicato*, haciendo más evidentes los diálogos entre las filas de instrumentos y sugiriendo una sonoridad cercana a la tradicional, similar a la de la guitarra y la bandola.

En la primera parte de la tercera sección (c. 65 a 68), los acompañamientos tremolados en *sul ponticello* de las violas, producen una sensación de murmullo detrás de la melodía expresiva de los violines, esto mismo es replicado inmediatamente después, pero en diferente registro por los violines primeros y violonchelos, realizando acompañamiento y melodía respectivamente.

En la parte C', se incorpora un cambio tímbrico con armónicos, lo cual hace que el fragmento suene más dulce y que la dinámica se disminuya, esto debido a la intensidad suave que poseen naturalmente los mismos.

**Figura 52.**

*Cambio tímbrico con armónicos, a partir del compás 83.*

The musical score for Figure 52 is presented in a five-staff format, starting at measure 80. The instruments are Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score shows a transition to a timbral change with harmonics starting at measure 83. The dynamics are marked as *p* (piano) for the Violin I and Viola parts, and *pp* (pianissimo) for the Violin II, Violoncello, and Contrabajo parts. The Viola part includes a *pizz.* (pizzicato) marking. The Violoncello and Contrabajo parts also include *pizz.* markings. The Violin I part features a long note with a natural harmonic circle above it in measure 83. The Violin II part has a long note with a natural harmonic circle above it in measure 83. The Viola part has a long note with a natural harmonic circle above it in measure 83. The Violoncello and Contrabajo parts have a long note with a natural harmonic circle above it in measure 83.

Hacia el final, en la recapitulación del tema principal, se busca dar una sensación de grandeza, por lo tanto, se opta por implementar en los primeros violines la técnica *pizzicato* con la mano izquierda, combinado con *staccato percusivo* para enfatizar la melodía, esto a su vez es reforzado por *pizzicatos* hacia arriba y hacia abajo en los violines segundos y violas, aportando aún más energía y convirtiéndola en la sección climática del movimiento.

**Figura 53.**

*Sección final del bambuco c. 151 al 157.*

*poco meno mosso*  
*con fuoco*

Vln. I  
*f*

Vln. II  
*pizz.*  
*mf*

Vla.  
*pizz.*  
*mf*

Vc.  
*mf*

Cb.  
*pizz.*  
*mf*

## Pasillo “Lilo”

En la introducción se realiza un contraste de texturas orquestales, donde en un primer plano tenemos un solo expresivo de violín en un registro alto, y en el plano de fondo, el resto de la orquesta con una sonoridad opaca dada por el uso de la sordina; con esta combinación de texturas y demás elementos musicales expuestos, se busca transmitir una sensación de pesadumbre.

### Figura 54.

#### Introducción del pasillo “Lilo”.

The musical score for the introduction of the pasillo "Lilo" is written for a full orchestra. It begins with a *Violín Solo* part marked *ad libitum solo* and *p*. The *Violín I* and *Violín II* parts enter with *mf* and *mp* dynamics, respectively, and are marked *con sord.* (con sordina). The *Viola*, *Violonchelo*, and *Contrabajo* parts enter with *p* dynamics, also marked *con sord. pizz.* (con sordina, pizzicato). The *Violonchelo* and *Contrabajo* parts later switch to *arco* (arco) playing. The score includes various articulations such as accents and slurs, and dynamic markings like *mf* and *mp*.

Posterior a la introducción, un *pizzicato* sorpresivo irrumpe a manera de pregunta, marcando el inicio de la sección A, luego viene una sección a varias voces, cuya melodía principal está a cargo de los violines primeros y, a pesar de que retoma material melódico de la introducción, esta vez con la armonía se busca generar un sentimiento de esperanza, esto se

acompaña de una segunda voz de los violines segundos, una contramelodía en las violas, mientras que el bajo mantiene el patrón rítmico típico de pasillo y el violonchelo lo refuerza con golpes percutiendo la madera del instrumento.

**Figura 55.**

*Primera parte de la sección A c. 9 al 13.*

**Andante cantabile** ♩ = 96

9 tutti

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mf* div. pizz. senza sord. arco

Vc. *mf* pizz.

Cb. *mf* pizz. senza sord.

*mp* *mp* *mp*

En la segunda parte de esta misma sección, la melodía ahora la tienen las violas y el acompañamiento el resto de la orquesta, aquí todos realizan el patrón rítmico de pasillo, incluso a los violines se les agrega la indicación de ubicar el instrumento sobre las piernas y poner el arco sobre el atril para poder ejecutar el *pizzicato* en rasgueo cómodamente, a manera de simulación de la guitarra.

**Figura 56.**

*Segunda parte de la sección A, a partir del c. 17.*

The musical score for Figure 56 consists of five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is two sharps (F# and C#). The score begins at measure 16 with a fermata. At measure 17, the Violin I and II staves are marked "leave bow on stand (quasi Guitara, non divisi)" and play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola staff plays a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The Violoncello and Contrabajo staves play a rhythmic accompaniment. The Viola staff is marked "senza sord." and "cantabile". The Violoncello and Contrabajo staves are marked "pizz." and "p". The Contrabajo staff is marked "mp".

La sección B, inicia con un diálogo expresivo entre violines primeros y segundos, acompañados por violas y violonchelos haciendo *trémolos sul pont*, produciendo por medio de esta técnica un efecto de agitación y misterio.

**Figura 57.**

*Fragmento de la sección B del pasillo c. 26.*

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 25 is marked with a '25' above the staff. The first two measures (25-26) feature a melodic dialogue between Vln. I and Vln. II. Vln. I starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Vln. II starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. Both parts are marked *mf* and include an 'arco' instruction. In measure 27, Vln. I continues with a half note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. Vln. II continues with a half note D4, followed by quarter notes E4, F4, and G4. Both parts are marked *mp*. From measure 28 to 29, the Viola and Violoncello play a tremolo pattern on a single note (G3 for Vla. and G2 for Vc.), marked *p* and *sul pont.*. The Contrabasso plays a rhythmic pattern of quarter notes (G2, A2, B2, C3) marked *p*.



Posteriormente viene la reexposición del tema A, pero esta vez con un cambio tímbrico dado por una distribución instrumental distinta, aquí la melodía es asignada a un violonchelo solista, con un acompañamiento sutil en *pizz trémolo* en las cuerdas altas, como simulando la sonoridad de los *trémolos* de la bandola, mientras que, por otro lado, el contrabajo mantiene la unidad del movimiento realizando el ritmo de pasillo.

### Figura 58.

*Recapitulación del tema A c. 41.*

The musical score for the recapitulation of theme A, starting at measure 41, is arranged for five instruments. The notation is as follows:

- Vln. I:** Starts with a whole rest in measure 41. From measure 42, it plays a series of chords: G4 (pizz.), A4 (pizz.), B4 (pizz.), and C5 (pizz.).
- Vln. II:** Plays a whole note chord in measure 41, then rests. From measure 42, it plays a series of chords: G4 (pizz.), A4 (pizz.), B4 (pizz.), and C5 (pizz.).
- Vla.:** Plays a whole note chord in measure 41, then rests. From measure 42, it plays a series of chords: G4 (pizz.), A4 (pizz.), B4 (pizz.), and C5 (pizz.).
- Vc.S-D:** Plays an *espressivo solo* melody starting in measure 41 with a forte (*f*) dynamic. The melody consists of a descending eighth-note scale: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.
- Cb.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 41 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The pattern is: G1, A1, B1, C2, D2, E2, F2, G2.

Después de lo anterior se produce una sensación de más peso en la melodía, ya que ahora se asigna a toda la fila de violonchelos y de violas octavadas; esto se acompaña de ornamentos en los violines que van creciendo en intensidad, debido al cambio progresivo del lugar de contacto del arco con la cuerda, empezando en *sul tasto*, luego *meno sul tasto* hasta llegar a la técnica normal, sin embargo, esto también es reforzado con la indicación en la dinámica que va en *crescendo*.

### Figura 59.

*Incremento del peso y la intensidad c. 49 al 53.*

The musical score for Figure 59 consists of five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The piece begins at measure 49. The Violin I and II parts start with a *mp* dynamic and the instruction "arco sul tasto". The Viola and Violoncello parts start with a *f* dynamic and the instruction "tutti". The Contrabajo part starts with a *f* dynamic. The score shows a gradual increase in intensity and weight, with the Violin parts moving from "arco sul tasto" to "poco a poco meno sul tasto" and the Viola and Violoncello parts moving from "arco III" to "arco". The overall dynamic is marked as *cresc.* and the tempo is marked as *accelerando...*.

### Cumbia "Cerro Pintao"

En el inicio de la cumbia se enfatiza en el aspecto rítmico, ya que el mismo es de gran importancia en este género, por lo tanto, se emplean una variedad de efectos tímbricos dados por la aplicación de diferentes técnicas extendidas, la mayoría de ellas de tipo percusivo tales como

*col legno battuto* y golpes en la caja del instrumento, sin embargo, también se agregan otras técnicas como armónicos y *sul pont* para contrastar anteponiendo ambas sonoridades opuestas.

**Figura 60.**

*Contrastes tímbricos en la introducción de la cumbia c. 11 al 15.*

The musical score for Figure 60 consists of five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a double bar line and a *mf* dynamic. The Vln. I staff has a *divisi* instruction above the first measure and a *mp* dynamic below the second measure. The Vln. II staff has a *col legno batt.* instruction below the first measure and a *mp* dynamic below the fourth measure. The Vla. staff has a *f* dynamic below the fourth measure. The Vc. and Cb. staves have a *f* dynamic below the fourth measure. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a double bar line and a *mf* dynamic. The second measure is marked with a *mp* dynamic. The third measure is marked with a *f* dynamic. The fourth measure is marked with a *mp* dynamic. The Vln. I staff has a *div.* instruction above the fourth measure. The Vln. II staff has an *arco sul pont.* instruction above the fourth measure. The Vla. staff has a *f* dynamic below the fourth measure. The Vc. and Cb. staves have a *f* dynamic below the fourth measure.

Durante este movimiento, cada tema se repite dos veces casi de manera literal, solo se diferencian melódicamente en los finales de frase, este rasgo es representativo en el ritmo de cumbia, de modo que para generar mayor dinamismo entre una repetición a otra se busca contrastar con dinámicas, articulaciones o técnicas extendidas.

### Figura 61.

*Contraste tímbrico tema B, c. 33 con anacrusa al 40.*

The musical score for Figure 61 is divided into two systems, measures 31-40 and 36-40. The instruments are Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamic markings (p, mf, mp, f), articulation (accents, breath marks), and performance instructions (sul pont., arco, ord.).

**System 1 (Measures 31-40):**

- Vln. I:** Starts at measure 31 with a melodic line. Dynamics: *p* (measure 33), *mf* (measures 34-35), *mf* (measure 36).
- Vln. II:** Starts at measure 31 with a melodic line. Dynamics: *p* (measure 33), *mf* (measures 34-35), *p* (measure 36).
- Vla.:** Starts at measure 31 with a melodic line. Dynamics: *p* (measure 33), *mf* (measures 34-35), *mf* (measure 36).
- Vc.:** Starts at measure 31 with a bass line. Dynamics: *mp* (measure 33).
- Cb.:** Starts at measure 31 with a bass line. Dynamics: *mf* (measures 33-36). Includes the instruction "arco" above measure 33.

**System 2 (Measures 36-40):**

- Vln. I:** Starts at measure 36 with a melodic line. Dynamics: *mp* (measure 36), *f* (measure 38). Includes the instruction "sul pont." above measure 36 and "ord." above measure 38.
- Vln. II:** Starts at measure 36 with a melodic line. Dynamics: *mf* (measure 36), *mp* (measures 37-38).
- Vla.:** Starts at measure 36 with a melodic line. Dynamics: *mp* (measure 36). Includes the instruction "sul pont." above measure 36 and "ord." above measure 38.
- Vc.:** Starts at measure 36 with a bass line. Dynamics: *mp* (measure 36). Includes the instruction "sul pont." above measure 36 and "ord." above measure 38.
- Cb.:** Starts at measure 36 with a bass line. Dynamics: *mp* (measures 36-38). Includes the instruction "sul pont." above measure 36 and "ord." above measure 38.

En el ejemplo anterior, el contraste se realiza mostrando el tema B inicialmente con el golpe de arco *spiccato*, luego cuando se repite se usa la técnica *sul ponticello*, mientras que por otro lado, en el siguiente ejemplo, el cambio tímbrico se obtiene exponiendo el tema primero en dinámica *mezzo forte* y en la repetición se implementa un *piano* súbito.

**Figura 62.**

*Diferenciación tímbrica con dinámicas c. 49 al 55.*

The musical score for Figure 62 consists of two systems of staves, measures 48-52 and 53-55. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.).

**System 1 (Measures 48-52):**

- Measures 48-50:** Vln. I and Vln. II play a melodic line starting with a *mf* dynamic. Vla. and Vc. play a rhythmic accompaniment starting with a *mp* dynamic. Cb. plays a bass line starting with a *mf* dynamic.
- Measures 51-52:** Vln. I and Vln. II continue their melodic line. Vla. and Vc. continue their accompaniment. Cb. continues its bass line, ending with a *sub. p* dynamic.

**System 2 (Measures 53-55):**

- Measures 53-54:** Vln. I and Vln. II play a melodic line starting with a *sub. p* dynamic. Vla. and Vc. play a rhythmic accompaniment starting with a *sub. p* dynamic. Cb. plays a bass line starting with a *sub. p* dynamic.
- Measures 55:** Vln. I and Vln. II play a melodic line starting with a *mf* dynamic. Vla. and Vc. play a rhythmic accompaniment starting with a *mf* dynamic. Cb. plays a bass line starting with a *mf* dynamic.

Dynamic markings include *mf*, *mp*, *sub. p*, and *f*. Performance techniques like *pizz.* (pizzicato) and *sub. p* (subito piano) are indicated.

Al asignar al violonchelo el papel de instrumento percutor, se busca mantener la unidad métrica en ciertos fragmentos, realizando patrones rítmicos propios del género cumbia, a manera de imitación del sonido de los tambores utilizados en estas músicas.

### Figura 63.

*Patrones rítmicos realizados por el violonchelo c. 81 al 85.*

Vc.

*mf*

A C I I I

*sub. p*

La última vez que se retoma el tema principal, este es transformado desde varios aspectos, en primer lugar, desde lo tímbrico, ya que allí es presentado en la técnica de armónicos y desde lo melódico - rítmico, al suprimir algunas de sus notas y realizando una aumentación en la duración de las figuras; estas variaciones se realizan con el objetivo de generar un cambio sorpresivo en el carácter, no solo del tema si no de la pieza en general, siendo esta vez más suave y dulce.

### Figura 64.

*Tema principal original c. 25 al 28.*

Vln. I

*f*

Vln. II

*f*

V

V

**Figura 65.**

*Tema principal en armónicos desde el compás 89.*

Llegando a el final del movimiento, se agrega una nueva textura orquestal, en donde un solo de violín es acompañado por diversos *ostinatos* en la orquesta, esto le imprime un aire distinto a la sonoridad y al carácter, volviéndolo más expresivo y festivo.

**Figura 66.**

*Fragmento del solo de violín c. 105 al 109.*

### **Aspectos extra-musicales**

Cada movimiento de la *suite* es nombrado de acuerdo a aspectos de la vida personal de la compositora; en el caso del bambuco titulado “*El Vivero*”, este hace referencia al vivero del abuelo, quien tocaba música colombiana en la guitarra de manera empírica y quien fue un primer referente musical desde la niñez; por otro lado, en cuanto al pasillo “*Lilo*”, su título se refiere al sobre nombre del padre y a quien está dedicado el movimiento; finalmente, la cumbia se nombra “*Cerro Pintao*” en alusión a una cerro representativo del municipio de Villanueva - La Guajira, con el cuál se tiene cercanía por ser el lugar natal del esposo de quien compone la *suite* y representa su relación más cercana con la costa caribe.

Para el score de la *suite* se utilizaron fotografías de pinturas en óleo sobre lienzo de autoría del padre de la compositora a manera de portada para cada movimiento, buscando que tuvieran relación con los nombres de los mismos; el primer cuadro, es la entrada del vivero, el segundo tiene como protagonista un árbol pintado a manera de autorretrato y el último un paisaje de la costa caribe colombiana.

### **Plan de circulación y exhibición**

La *Suite* Colombiana n.º 1 para orquesta de cuerdas, será exhibida en la siguiente página web <https://angelflechas.wixsite.com/my-site>, creada con el fin de dar a conocer la obra de una manera fácil, aprovechando las facilidades que nos ofrecen las TIC al poder llegar a cualquier parte del mundo de manera inmediata; en la web se pueden apreciar los audios de referencia de cada uno de los movimientos de la composición. A continuación se comparten algunas imágenes de la página.



**Figura 67.**

*Página de inicio del sitio web.*



**Figura 68.**

*Pestaña del vídeo con el audio de la cumbia.*



## Conclusiones

A través del análisis de los referentes compositivos dentro del género tradicional colombiano, se encontró que uno de los criterios que comparten a la hora de la implementación de técnicas extendidas de interpretación es el de reforzar el aspecto rítmico, por lo tanto, fue común encontrar en su mayoría técnicas de tipo percusivo.

Durante el proceso creativo, fue de gran importancia establecer parámetros que facilitaran la elección de las técnicas extendidas de interpretación a usar o no en determinado movimiento, dichos parámetros consistieron en tener en cuenta el estilo, el carácter y el tempo de cada movimiento, permitiendo de esta manera tomar decisiones compositivas más acertadas.

Experimentar con las distintas técnicas extendidas de interpretación y aplicarlas asertivamente dentro del proceso compositivo, afectó positivamente el resultado sonoro de la composición, concediéndole variedad tímbrica, amplio dinamismo y contraste.

Si bien es cierto que el tratamiento armónico no comprendía el eje principal de esta investigación, el uso de recursos armónicos contemporáneos a lo largo de la *suite*, se constituyó en un elemento complementario para aportar color y en conjunción con las técnicas extendidas de interpretación, proporcionó sonoridades que se salen de las convencionales dentro de los géneros de música tradicional colombiana usados dentro de la composición.

El hecho de aplicar técnicas extendidas de interpretación, representó un reto frente al manejo del nivel de dificultad técnica, por ello fue necesario tener precaución de no sobrepasarlo, ya que, si bien la obra está dirigida a orquestas de cuerdas de nivel avanzado, este nivel

se aborda desde la perspectiva del sistema de gradación del proyecto “Vamos a la Filarmónica” de la orquesta filarmónica de Bogotá.

## Referentes bibliográficos

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. Idea Books.
- Antequera, M. (2015). *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español* [tesis de doctorado, Universidad de La Rioja]. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45374>
- Aragón, L. (2018). *Diccionario Folclórico Colombiano*. Ediciones Unibagué.  
<https://repositorio.unibague.edu.co/handle/20.500.12313/360>
- Burtner, M. (1 de marzo de 2005). *Making Noise: Extended Techniques After Experimentalism*. New Music Usa. EU. <https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/>
- Cuarteto Q-Arte. (2016). *Cuarteto Q-Arte: Suite Colombiana No. 2, Gentil Montaña* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rIj83IQnFUc>
- Cuellar, J. (1998). *String Quartet No.1 Paisajes y Retratos* [score musical].
- De Pedro, D. (1993). *Manual de Formas Musicales*. Real Musical.
- Driessen, C., Saña, O. (2019). *The Chop Notation Project*. <https://www.caseydriessen.com/>
- Friedmann, S. (1997). *El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa*. Universidad Nacional de Colombia Revistas electrónicas UN Ensayos: Historia y Teoría del Arte; núm. 4; 57-72.  
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/50725?show=full>

Martínez, C. (2009). *Composición y Producción de Bambucos y Pasillos Basado en Estilo Musical Bogotano de la Primera Mitad del Siglo XX* [tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/4376>

Mejía, A. (1938). *Pequeña Suite* [score musical].

Mejía, A (2008). Banco Virtual de Partituras Plan Nacional de Música para la Convivencia: Torbellino y Cumbia de las Acuarelas Colombianas. Score Musical Ltda.

Proyecto de Formación Musical “Vamos a la Filarmónica” de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. (s.f.). *Aula Virtual*. Consultado el 28 de marzo de 2022.  
<http://aulavirtual.ofb.gov.co/>

Rodríguez, M., León, F., Azula, P. (2018). *Suites para guitarra 1,2 y 4 de Gentil Montaña: Versiones para Cuarteto de Cuerdas*. Ediciones Uniandes.

Tobar, A. (1994). *Kalamary Paráfrasis sobre Temas de Lucho Bermúdez*. Agustín Rodríguez G. “Saoco” [copista].

Anexos

Anexo 1.

Esquema de Rangos y Sonidos cuerdas frotadas, nivel Avanzado 9 OFB.

**Nivel Avanzado - Grado 9**

Adición de 7ª posición. Uso e intercambio de todas las posiciones trabajadas.

Violín

Viola

Cuerdas Altas

Vln.

Vla.

materal cromático

materal cromático

Detailed description: This section shows musical notation for Violín and Viola. It includes a diagram of the 7th position on the strings. The text indicates the addition of the 7th position and the use of all previously worked positions. The notation shows chromatic material for both instruments. Below, the 'Cuerdas Altas' section shows the Violín (Vln.) and Viola (Vla.) parts with notes corresponding to the positions shown in the diagram above.

**Nivel Avanzado - Grado 9**

1/2 2a 1/2 2a 1/2 2a 1/2 2a 4a 6a 7a

Violonchelo

Contrabajo

Cuerdas Bajas

Vch.

Cb.

materal cromático

5 pos.

materal cromático

Detailed description: This section shows musical notation for Violonchelo and Contrabajo. It includes a diagram of positions 1/2, 2a, 4a, 6a, and 7a on the strings. The text indicates the use of 5 positions. The notation shows chromatic material for both instruments. Below, the 'Cuerdas Bajas' section shows the Violonchelo (Vch.) and Contrabajo (Cb.) parts with notes corresponding to the positions shown in the diagram above.







**Anexo 5.**

*Score Suite colombiana n.º 1 para orquesta de cuerdas.*

***Suite colombiana n.º 1***

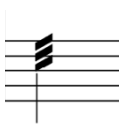
Para orquesta de cuerdas

**Angela Flechas**

**Instrumentación:**

|             |   |
|-------------|---|
| Violín I    | 8 |
| Violín II   | 8 |
| Viola       | 5 |
| Violoncello | 5 |
| Contrabajo  | 5 |

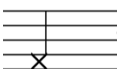
## Glosario:



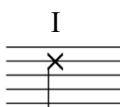
Golpear la tastiera del instrumento con la mano derecha semi empuñada, emitiendo un sonido enérgico y seco.



Golpear la tapa superior en el lado izquierdo arriba, con los dedos índice, corazón, anular y meñique de la mano izquierda al mismo tiempo, emitiendo un sonido brillante.



Golpear la tapa superior en el lado derecho abajo, con los dedos índice, corazón, anular y meñique de la mano izquierda al mismo tiempo, emitiendo un sonido profundo.



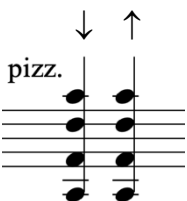
Golpear la tapa superior en el lado izquierdo arriba, con el dedo que se indique en la parte de arriba de la mano izquierda, siendo I el dedo índice, C dedo corazón, A dedo anular y M el dedo meñique.



Realizar la técnica chop, que consiste en realizar “choques” del arco contra las cuerdas desde arriba, en movimientos netamente verticales, para este caso en el área del talón.



Cuando en un mismo pasaje se presenten notas con el signo + , realizar *pizzicato* con la mano izquierda y en las notas con punto arriba o abajo realizar *spiccato* percussivo en la punta del arco.



Realizar *pizzicato* con el dedo índice de la mano derecha en dirección hacia arriba y hacia abajo según indiquen las flechas.

*“quasi Guitarra”*

Ubicar el instrumento en las piernas, simulando la postura de la guitarra.

*quasi Guitarra*

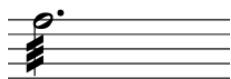
pizz.



Cuando las notas tengan el símbolo de arco hacia abajo, tocar con la yema del dedo pulgar y hacia arriba con la yema del dedo índice.

*quasi Guitarra*

pizz.



Realizar trémolos rozando rápidamente la parte frontal de la uña con las cuerdas.

*“ordinario”*

Indica que se interpreta de manera convencional.

**Bambuco**  
*“El Vivero”*



*Imagen*  
*Óleo sobre lienzo*  
*Humberto Flechas*

# Suite colombiana n.º 1

El Vivero

Bambuco

Angela Flechas

Allegro  $\text{♩} = 130$

Violín I *f*

Violín II *f*

Viola *mf*

Violonchelo *mf* *divisi*

Contrabajo *mf*

## Suite colombiana n.º 1 - Bambuco

7

Vln. I *col legno*  
*mp*

Vln. II *col legno*  
*mp*

Vla. *espressivo*  
*f*

Vc. *mp*

Cb. *pizz.*  
*mp*

13

Vln. I *arco*  
*mf* **A** *f*

Vln. II *arco*  
*mf* *arco*

Vla. *pizz.*  
*mf* *sul pont. arco div.*  
*mp*

Vc. *mf* *pizz. divisi*  
*mp*

Cb. *arco*  
*mf*

Suite colombiana n.º 1 - Bambuco

19

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *mp*

div.

25

Vln. I *meno mosso* *mp* *a tempo* arco *mf*

Vln. II *mp* arco *mf*

Vla. *flautando* *p* pizz. *mp*

Vc. arco *mf*

Cb. pizz. *p* arco *mf*

## Suite colombiana n.º 1 - Bambuco

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**B**

*f*

*mf*

*mf*

*p*  $\leftarrow$  *f*

*pizz.*

*p*  $\leftarrow$  *f*

*f*

arco

*mf*

arco

divisi

*mf*

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*mf*

*mf*

*mf*



Suite colombiana n.º 1 - Bambuco

43

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*mf*  
*mp*  
*mf*  
*mf*  
*f*  
*pizz.*

C

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*mf*  
*f*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*pizz.*  
*pizz.*  
*pizz.*  
*pizz.*  
*divisi pizz.*

## Suite colombiana n.º 1 - Bambuco

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**D**

arco

*p*

arco

*p*

sul pont.

*mp*

*mp*

*mp*

*con grazia*

*con grazia*

Suite colombiana n.º 1 - Bambuco

69

Vln. I *sul pont. div.* *p*

Vln. II *p*

Vla. *ordinario* *p*

Vc. *arco* *p*

Cb. *arco* *p*

*ordinario* *mp* *cresc.*

73

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mf*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

## Suite colombiana n.º 1 - Bambuco

81 **E**

Vln. I *p*

Vln. II

Vla. *p*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

*p* arco

*p* arco flautando

88

Vln. I *mp* *cresc.*

Vln. II *mp* *cresc.*

Vla. *p*

Vc. *p* pizz.

Cb. *ordinario*

Suite colombiana n.º 1 - Bambuco

95

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mf*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

div. *f*

**F**

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

div. arco *p*

*mp*

## Suite colombiana n.º 1 - Bambuco

107

Vln. I *col legno*  
*mp*

Vln. II *col legno*  
*mp*

Vla. *v* *espressivo*  
*f*

Vc. *mp*

Cb. *pizz.*

113

Vln. I *arco*  
*f* *pizz.* *f* **G**

Vln. II *arco*  
*f* *pizz.* *f*

Vla. *pizz.* *mp* *arco* *mp* *pizz.* *mf*

Vc. *mf* *arco* *mp*

Cb. *arco* *mf* *p* *divisi pizz.* *mp*

Suite colombiana n.º 1 - Bambuco

119

Musical score for measures 119-124. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 119 starts with a *mf* dynamic. Measure 120 has a *mp* dynamic. Measure 121 has a *mp* dynamic. Measure 122 has a *mf* dynamic. Measure 123 has a *f* dynamic. Measure 124 has a *mf* dynamic. The Violoncello part includes a *pizz.* marking in measure 119.

Vln. I *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *pizz.* *mf* *mp* *mf*

Cb.

125

Musical score for measures 125-130. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 125 starts with a *f* dynamic. The Violoncello part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Vln. I *f*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Suite colombiana n.º 1 - Bambuco

132

Vln. I *mf* arco *p* **H** *espressivo* *con grazzia* sul pont. div. *p*

Vln. II *mp* arco *p* *espressivo* *con grazzia* *mp*

Vla. *mp* sul pont. arco *molto vibrato ord. sul G* *p*

Vc. *mp* pizz. *molto vibrato ord. sul G* *p*

Cb. *mp* arco *p*

139

Vln. I *mp* *cresc.* *ord.*

Vln. II *mp* *cresc.*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p* pizz.

Cb. *mf* *p*



Suite colombiana n.º 1 - Bambuco

145

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *mp* *p* *f*

Cb. *mp* *p* *f*

div.

*poco meno mosso*  
*con fuoco*

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

pizz.

1 1 0 3

## Suite colombiana n.º 1 - Bambuco

*a tempo*

158

Vln. I arco *f*

Vln. II arco *f*

Vla. col legno *mf* pizz. *p*

Vc. div. col legno *mf* arco *mp*

Cb. pizz. *f* arco *mp*

164

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. pizz. *f*

Vc. pizz. *f*

Cb. *f*

Pasillo  
“Lilo”



*Imagen*  
*Óleo sobre lienzo*  
*Humberto Flechas*

# Suite colombiana n.º 1

Lilo  
Pasillo

Angela Flechas

Moderato molto espressivo ♩ = 67

Violín Solo  
*ad libitum solo*  
*p*

Violín I  
*con sord.*  
*mf*

Violín II  
*con sord.*  
*p*

Viola  
*con sord.*  
*p*

Violonchelo  
*pizz. con sord.*  
*p*

Contrabajo  
*pizz. con sord.*  
*p*

## Suite colombiana n.º 1 - Pasillo

6 **A** Andante cantabile ♩ = 96

V.S.

Vln. I senza sord. tutti *f*

Vln. II senza sord. *mf*

Vla. senza sord. div. pizz. *mf* arco *mp*

Vc. *mf* pizz. *mp*

Cb. senza sord. *mf* pizz. *mp*

11

Vln. I *mf* *mp*

Vln. II *mf* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Vc. *mf* *mp*

Cb. *mf* *mp*

Suite colombiana n.º 1 - Pasillo

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

leave bow on stand  
(quasi Guitara, non divisi)

leave bow on stand  
(quasi Guitara, non divisi)

pizz.

*p*

*pizz.*

*p*

*cantabile*

*f*

senza sord.

*f*

*pizz.*

*p*

*mp*

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

take bow

**B** arco

*mf*

take bow

Suite colombiana n.º 1 - Pasillo

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

*mf*

sul pont.

*p*

sul pont.

*p*

*mp*

*p*

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.Solo/  
Divisi.

Vc.

Cb.

*p*

*f*

*p*

*mf*

*p*

*mp*

divisi

*mp*

*mp*

*mp*

Suite colombiana n.º 1 - Pasillo

36

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

Vc.Solo/  
Divisi.

Vc.

Cb.

**C**

Vln. I *quasi Guitarra* *pizz.* *p*

Vln. II *pizz.* *quasi Guitarra* *mf* *pizz.* *p*

Vla. *pizz.* *quasi Guitarra* *mf* *pizz.* *p*

Vc.Solo/  
Divisi. *espressivo solo* *f*

Cb. *mf*



## Suite colombiana n.º 1 - Pasillo

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Solo/  
Divisi.

Vc.

Cb.

arco sul tasto

*mp*

arco sul tasto

*mp*

arco 3

*f*

tutti

*f*

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*cresc.*

*cresc.*

accelerando...  
poco a poco meno sul tasto

poco a poco meno sul tasto

Suite colombiana n.º 1 - Pasillo

**D** Allegro ♩ = 120

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*mf*

*mf*

*pizz.*

*p*

*arco*

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*arco*

*pizz.*

## Suite colombiana n.º 1 - Pasillo

66

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*arco*

*mf*

*arco*  
*divisi*

*mf* *arco*

*mp*

*arco*

*p*

71

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*mp*

*div.*  
*pizz.*

*mf*

*mp*

Suite colombiana n.º 1 - Pasillo

76 *mp* *rit.* *pizz.*

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

**E** Andante cantabile ♩ = 96

*mp* *f* *mp* *mf* *p* *pizz.* *p* *mp*

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

## Suite colombiana n.º 1 - Pasillo

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*

*mf*

*mf*

divisi

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*

*mf*

Cumbia  
“Cerro Pintao”



*Imagen*  
*Óleo sobre lienzo*  
*Humberto Flechas*

# Suite colombiana n.º 1

Cerro Pintao'

Cumbia

Angela Flechas

Allegretto  $\text{♩} = 170$

Violín I

col legno batt.  
div. 3

*mp*

*mf*

Violín II

*p*

Viola

*f*

Violonchelo

*mp*

Contrabajo

*f*

Vln. I

*mp*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Suite colombiana n.º 1 - Cumbia

Musical score for measures 11-15, featuring five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is in G major and 2/4 time. Measure 11 starts with a double bar line and a *mf* dynamic. Vln. I has a *divisi* instruction. Vln. II plays a triplet of eighth notes. Vla. has a *f* dynamic. Vc. and Cb. play eighth notes. Measure 12 continues the patterns. Measure 13 features a *f* dynamic and a *div.* instruction for Vln. I. Measure 14 includes the instruction *arco sul pont.* and a *mp* dynamic for Vln. II. Measure 15 concludes the section with a *f* dynamic for Cb. and a *div.* instruction for Vln. I.

Musical score for measures 16-20, featuring five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. Measure 16 begins with a double bar line and a *f* dynamic. Vln. I has a *div.* instruction. Vln. II plays eighth notes. Vla. has a *f* dynamic. Vc. and Cb. play eighth notes. Measure 17 continues the patterns. Measure 18 features a *div.* instruction for Vln. I. Measure 19 continues the patterns. Measure 20 concludes the section with a *f* dynamic for Cb. and a *div.* instruction for Vln. I.



21 A

Vln. I *ff* *f*

Vln. II *ff* *f*

Vla. *ff* *p* pizz.

Vc. *f* *p* pizz.

Cb. *ff* *mf* pizz.

26

Vln. I

Vln. II

Vla. arco *mp*

Vc. arco *mp*

Cb.

## Suite colombiana n.º 1 - Cumbia

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p* *mf* *mf*

*p* *mf* *p*

*p* *mf* *mf*

*mp* arco

*mf*

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mp* *f*

*mf* *mp*

*mp*

*mp* *mp*

*mp* *mp*

*mp* *ord.*

sul pont.

sul pont.

sul pont.

sul pont.

sul pont.

*ord.*

**B**

Vln. I

Vln. II *ord.*

Vla. *mp* *ord.*

Vc. *ord.* *mp*

Cb. *mp*

46

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Suite colombiana n.º 1 - Cumbia

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sub. *p*

*mf*

sub. *p*

*mf*

sub. *p*

*mf*

sub. *p*

*mf*

**C** pizz.

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mp*

*f*

*f*

pizz.

*mf*

*mp*

pizz.

Suite colombiana n.º 1 - Cumbia

61 arco

Vln. I *p* *mp*

Vln. II

Vla.

Vc. arco *p*

Cb. *mf*

66 pizz.

Vln. I *p*

Vln. II pizz. *p*

Vla. V pizz. *p*

Vc. pizz. *p*

Cb. pizz. *p*

Suite colombiana n.º 1 - Cumbia

71

**D** arco

Vln. I *mp* arco

Vln. II *mp* arco

Vla. *mp* arco *f*

Vc. *mp* arco *f*

Cb. *mp* arco

76

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla.

Vc.

Cb.



## Suite colombiana n.º 1 - Cumbia

91

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

96

chop

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*p*

*mp*



Suite colombiana n.º 1 - Cumbia

101

Vln. *solo* **F** *mf*

Vln. I

Vln. II *mp*

Vla. *divisi* *p*

Vc.

Cb. *pizz.* *f* *mp*

106

Vln. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Suite colombiana n.º 1 - Cumbia

III

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

Detailed description: This system contains measures 111 through 115. The first violin part (Vln. I) features a melodic line with slurs and accents. The second violin part (Vln. II) plays a steady eighth-note accompaniment. The viola part (Vla.) consists of chords with accents. The cello part (Cb.) has a simple bass line. The double bass part (Vc.) includes a melodic line with accents and a dynamic marking of *p* (piano) in measure 114.

116

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system contains measures 116 through 120. The first violin part (Vln. I) has a melodic line with triplets and accents. The second violin part (Vln. II) continues with its eighth-note accompaniment. The viola part (Vla.) has chords with accents. The cello part (Cb.) has a simple bass line. The double bass part (Vc.) has a melodic line with accents.

121

Vln. *mp*

Vln. I *mp*

Vln. II *p*

Vla. *p div.*

Vc. *p*

Cb.

**G**

126

Vln. *p cresc.*

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Suite colombiana n.º 1 - Cumbia

Musical score for measures 131-135. The score is for a string ensemble consisting of Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with triplets and accents. The dynamics range from *f* (forte) to *mp* (mezzo-piano). The Viola part is marked with *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The Violoncello and Contrabasso parts are marked with *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano).

Musical score for measures 136-140. The score is for a string ensemble consisting of Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with triplets and accents. The dynamics range from *p* (piano) to *mp* (mezzo-piano). The Viola part is marked with *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The Violoncello and Contrabasso parts are marked with *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano).

141

Vln. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**H** tutti

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

## Suite colombiana n.º 1 - Cumbia

149

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

arco

153

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*