

**Arreglos y Composición de Rumbas Criollas en Formato no Tradicional:
Arpa llanera, Tiple y Bajo Eléctrico.**

Yessica Andrea Segura Amador

Proyecto de investigación – creación para optar al título de Maestro en Música

Director

Gonzalo Mauricio Quintero Flórez

Proyecto de grado modalidad Investigación - Creación de obra

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades - ECSAH

Universidad Nacional Abierta y a Distancia - UNAD

Programa de Música

Fusagasugá

2023

Dedicatoria

Este proyecto lo quiero dedicar, en primera instancia, a Dios por darme la sabiduría y fortaleza de culminar el programa académico de música y utilizar de forma adecuada los conocimientos adquiridos en el desarrollo de los arreglos y la composición. Segundo, a mi familia por su apoyo y amor constante durante toda mi carrera, en especial, a mis padres Miguel y Helena y, a mis hermanos Nicolás y Juan Camilo; y, por último, a mi colega y amiga de Orquídea Dueto, Catalina por sus consejos y ayuda durante todo mi proceso académico.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD que, por su modalidad permite que personas de todas las edades tengamos el acceso al estudio de diferentes programas académicos, a los docentes que conforman el programa de música, ya que gracias a ellos se obtuvo el conocimiento necesario para el desarrollo del presente proyecto, en especial, a las maestras Luisa Fernanda Arias y Daniela Hernández con quienes inicié el proceso de realización del presente trabajo de investigación, al maestro Alexander Amézquita por sus conocimientos en Instrumentación y Orquestación aplicados en el proyecto y, por último, a mi asesor de proyecto Gonzalo Quintero por su paciencia, apoyo y asesoría continua dada para la culminación de este trabajo.

Resumen

El presente proyecto de Investigación – Creación consiste en la realización de dos arreglos musicales, “*Benitín*” del maestro Emilio Sierra y, “*Tango Discos*” del maestro Camilo Cifuentes y, la composición de una obra denominada “*A su majestad*”, todas en ritmo de rumba criolla, siendo éste considerado como patrimonio cultural inmaterial de la ciudad de Fusagasugá, Cundinamarca. El trabajo musical se realiza en el formato instrumental no tradicional de: Arpa llanera, tiple y bajo eléctrico, teniendo en cuenta una exploración tímbrica de los tres instrumentos de forma individual y, en conjunto, con el propósito de que se mantengan las características musicales de la rumba criolla, aplicando diferentes técnicas instrumentales, de arreglos y composición. Los tres productos de creación son documentados a través de este trabajo escrito y partituras.

Palabras Claves: Rumba criolla, arpa llanera, tiple, bajo eléctrico, arreglos y composición.

Abstract

This investigation and creation's project consist in two musical arrangements, "Benitin" composed by Emilio Sierra and "Tango Discos" composed by Camilo Cifuentes, and one composition named "A su majestad", everything in rumba criolla rhythm, being considered as intangible cultural heritage from Fusagasugá, Cundinamarca. The musical work is done for the non-traditional instrumental format: Llanera harp, tiple and electric bass considers a timbral exploration of the format with the object of keep musical features of the rumba criolla, applying different instrumental, arrangements and composition technics. The three products of this job are documented by written work and music sheet.

Keywords: Rumba criolla, llanera harp, tiple, electric bass, arrangements and composition.

Tabla de Contenido

Introducción	12
Justificación	14
Objetivos	16
Objetivo general	16
Objetivos específicos.....	16
Planteamiento Temático.....	17
Marco Teórico.....	19
Rumba Criolla	19
Definición.	19
Tipos de Rumba Criolla.....	20
Caracterización Musical.	20
Caracterización Musical de la obra “Benitín”	22
Características Melódicas	22
Articulaciones y técnicas instrumentales.....	26
Texturas Orquestales.	26
Caracterización Musical de la obra “Tango Discos”	27
Características Armónicas.	27
Características Melódicas.....	28
Articulaciones y técnicas interpretativas.....	30
Texturas Orquestales.	31
Emilio Sierra.	32
Camilo Cifuentes.....	33
Publicaciones de las obras.....	33
Instrumentos del formato no tradicional.	34
Tiple.....	34
Arpa llanera.	35
Bajo Eléctrico.	36
Arreglo Musical.....	37
Desarrollo Metodológico	38
Primera Fase: Análisis de las obras.....	38

Segunda Fase: Técnicas de interpretación del formato instrumental no tradicional.....	38
Tercera Fase: Aplicación de las técnicas instrumentales en los arreglos y la composición.	39
Proceso de Creación de Obra	40
Benitín.	40
Intro.	40
Sección A (A1).	41
Sección A (A2).	42
Sección A (A3).	43
Sección B (B1).....	45
Sección B (B2).....	46
Coda.....	47
Tango Discos.....	47
Introducción.....	48
Sección A (A1).	49
Sección A (A2).	50
Sección A (A3).	53
Sección B.....	54
Coda.....	56
A su majestad	56
Elementos Generales.	56
Características musicales tomadas de Benitín.	57
Características musicales tomadas de Tango Discos.....	58
Características musicales propias de A su majestad.....	61
Conclusiones	64
Referencias Bibliográficas	66
Anexos	71

Lista de tablas

Tabla 1: Análisis formal de la obra "Benitín"	22
Tabla 2. Análisis musical de la obra "Benitín"	23
Tabla 3. Análisis formal de Tango Discos	27
Tabla 4. Análisis Musical de Tango Discos.....	27
Tabla 5. Elementos generales de la composición – A su majestad.....	57

Lista de figuras

Figura 1. Bases ritmo - armónicas de la Rumba Criolla, división binaria.....	21
Figura 2. Bases ritmo – armónicas de la rumba criolla, división ternaria	21
Figura 3. Motivos de final de la rumba criolla	22
Figura 4. Línea melódica de la sección A - Benitín (compas 1 al 4).....	23
Figura 5. Línea melódica sección A (compás 10 al 12).....	23
Figura 6. Línea melódica sección A - Benitín (compás 13 - 16).....	24
Figura 7. Motivo (h) de la línea melódica	24
Figura 8. Motivo (e) - línea del contrabajo	24
Figura 9. Línea melódica sección B - Benitín (compás 20 - 25)	25
Figura 10. Motivos de la sección B - Benitín	25
Figura 11. Motivo (a) coda de Benitín.....	26
Figura 12. Articulaciones y técnicas en Benitín (compás 5 – 7)	26
Figura 13. Articulaciones y técnicas Benitín (Compás 20 - 22).....	26
Figura 14. Características Armónicas Tango Discos (compás 6 - 10).....	28
Figura 15. Características Armónicas Tango Discos (compás 37 - 41).....	28
Figura 16. Línea Melódica sección A – Tango Discos (frases).....	29
Figura 17. Línea melódica sección A – Tango Discos (motivos).....	29
Figura 18. Línea melódica sección B - Tango Discos (frases)	30
Figura 19. Motivo (a) de coda para Tango Discos	30
Figura 20. Articulaciones y técnicas interpretativas de Tango Discos	31
Figura 21. Estructura del arreglo de Benitín.....	40
Figura 22: Introducción del arreglo de Benitín	40
Figura 23. Compás 5 - 12 - Sección A1.....	41
Figura 24. Compás 14 al 17 - Sección A1	41
Figura 25. Compás 17 al 20 - Sección A1	42
Figura 26. Compás 21 al 28 - Sección A2	42
Figura 27. Compás 29 al 31 - Sección A2	43
Figura 28. Compás 33 al 36 - Sección A2	43
Figura 29. Compás 53 al 56 - Sección A3	44
Figura 30. Compás 57 al 60 - Sección A3	44
Figura 31. Compás 61 al 68 - Sección A3	44

Figura 32. Compás 37 al 44 - Sección B1	45
Figura 33. Compás 45 al 52 - Sección B1	45
Figura 34. Compás 84 al 89 - Sección B2	46
Figura 35. Compás 90 al 95 - Sección B2	46
Figura 36. Compás 131 al 136 - Coda de Benitín.....	47
Figura 37. Estructura del arreglo de Tango Discos	48
Figura 38. Compás 1 al 5 - Intro de Tango Discos	48
Figura 39. Compás 7 al 11 - Introducción Tango Discos	48
Figura 40. Frase a1 - sección A1 Tango Discos	49
Figura 41. Compás 21 - dominante secundaria sección A1	49
Figura 42. Frase a4 - sección A1 Tango Discos	50
Figura 43. Frase a3 - Tango Discos	50
Figura 44. Frase a2 Tango Discos	50
Figura 45. Frase a1 - Sección A2 Tango Discos.....	51
Figura 46. Frase a2 - Sección A2 Tango Discos.....	52
Figura 47. Frase a3 - Sección A2 Tango Discos.....	52
Figura 48. Frase a4 - sección A2 Tango Discos	52
Figura 49. Frase a1 y a2 - Sección A3 Tango Discos.....	53
Figura 50. Frase a4 - Sección A3 Tango Discos.....	53
Figura 51. Frase a1' - Sección B Tango Discos	54
Figura 52. Frase b1 - Sección B Tango Discos.....	55
Figura 53. Retorno a frase a1' - Sección B	55
Figura 54. Frase a2 - Sección B Tango Discos.....	55
Figura 55. Coda de Tango Discos.....	56
Figura 56. Acentuaciones en el arpa llanera	57
Figura 57. Motivo (f) en el arpa llanera.....	58
Figura 58. Motivo (f) y pizzicatos en el tiple	58
Figura 59. Motivo (d) en el arpa llanera y motivo (e) línea del bajo eléctrico	58
Figura 60. Motivo (a) en el arpa llanera y en el tiple.....	58
Figura 61. Trémolos a final de frase en el tiple	59
Figura 62. Glisando y trémolos a final de frase en el arpa. Motivo (h) en la línea melódica.59	59
Figura 63. Motivo (e) para la línea del bajo eléctrico.....	60
Figura 64. Glisandos a inicio de frase en el tiple. Motivo (h) en la línea melódica	60
Figura 65. Motivo (d) apoyo rítmico	60

Figura 66. Progresión armónica de tango discos aplicada en A su majestad	60
Figura 67. Motivo (b) acompañamiento del tiple	61
Figura 68. Bordón, arpegios largos y cortos en el arpa llanera	61
Figura 69. Técnica de la brisa en el tiple	62
Figura 70. Glisando y staccato en el bajo eléctrico	62
Figura 71. Motivo (f) en el tiple	62
Figura 72. Motivo (i) división ternaria	62
Figura 73. Motivo (a) en el bajo del arpa llanera.....	63

Introducción

En los últimos años se ha querido conservar y enriquecer la música colombiana a través de la inclusión de nuevos formatos instrumentales no tradicionales, con los cuales se busca la amplitud de sonoridades mediante la adecuación de arreglos académicos, sin desvirtuar las características musicales y esencia cultural de los ritmos folclóricos. Es así que, autores como Espinosa & Ochoa (2021) y Visbal (2017) realizaron investigaciones sobre la adaptación de la música andina colombiana al formato instrumental de piano y bajo para el primero y, piano solista para el segundo, con el fin de aplicar las técnicas interpretativas a los instrumentos, respetando los fundamentos musicales de los ritmos.

Así mismo, festivales de música colombiana a nivel nacional también incentivan la inclusión de formatos no tradicionales para la interpretación y composición de obras musicales; tal es el caso del Festival Mono Núñez, Festival Hato Viejo Cotrafa, el Torneo Internacional de Joropo y el Festival Nacional de Intérpretes y compositores de la Rumba Criolla, en los cuales se integran instrumentos sinfónicos con instrumentos típicos de la región o de otras regiones colombianas.

Ahora bien, desde hace años se ha empezado a incluir el arpa llanera para la interpretación de ritmos andinos colombianos como el bambuco, el pasillo y la rumba criolla, ejemplo de esto están: el maestro William Castro, la agrupación Maderas al Viento, el dúo los Zaparroleros y Orquídea Duetto; sin embargo, no existen publicaciones escritas en las cuales se expliquen las técnicas utilizadas en el arpa para reemplazar las características musicales e interpretativas ejecutadas por el requinto o la bandola en un formato tradicional, así como la disposición de los arreglos de este instrumento en conjunto con instrumentos tradicionales y no tradicionales.

Es por esto que el presente trabajo tiene como finalidad la realización de dos arreglos y una composición en ritmo de rumba criolla, ritmo tradicional de la ciudad de Fusagasugá, Colombia, en el formato instrumental no tradicional: arpa llanera, tiple y bajo eléctrico, teniendo en cuenta los recursos compositivos de dos de los compositores más sobresalientes de los formatos instrumentales típicos: Emilio Sierra con su obra Benitín (1940) y Camilo Cifuentes con Tango Discos (2016).

Por consiguiente, este documento presenta, en primera instancia, una contextualización al eje temático del trabajo, así como la finalidad e importancia de llevar a cabo este tipo de investigación – creación; luego, se encuentra información relacionada con el ritmo de la rumba criolla y el formato instrumental a trabajar, así como el análisis de las obras y las fases para el cumplimiento de los objetivos y por último, se expone el proceso de creación de obra con la descripción detallada de los arreglos y la composición.

Justificación

En Colombia, se realizan festivales de música a nivel nacional con los cuales se incentiva a la interpretación, composición y difusión de las músicas tradicionales colombianas; ejemplo de esto están El Festival Mono Núñez, Festival Hato Viejo Cotrafa, Festival Colono de Oro, en el caso de la región andina y llanera, Festival Petronio Álvarez por la música del pacífico y Festival de la Leyenda Vallenata en el caribe colombiano. En algunos de estos festivales se ha implementado una categoría especial para los nuevos formatos instrumentales con el objetivo de evolucionar la tradicionalidad y dar paso a que instrumentistas inspeccionen los géneros colombianos, enriqueciendo musicalmente los diferentes ritmos sin desvirtuar el carácter y esencia de los ritmos folclóricos.

Por esto, el desarrollo de este proyecto de investigación – creación es de gran relevancia en el campo de la música, primero, porque se obtiene un producto creativo, en este caso los dos arreglos musicales y la composición, a través del cual se puede difundir y preservar la música tradicional colombiana andina, generando de esta manera, nuevo conocimiento para las futuras generaciones; segundo, porque se da una pauta para la formación de otros formatos instrumentales no tradicionales en el ámbito de la música colombiana que, así como se dijo anteriormente, permita enriquecer musicalmente, en este caso, el ritmo de la rumba criolla manteniendo las características melódicas, rítmicas y armónicas del mismo.

Por otro lado, este trabajo aporta al campo de creación y memoria que tiene el Ministerio de Cultura con su Plan Nacional de Cultura, en donde se establecen políticas en torno a la creación, investigación, producción y circulación artística con el fin de construir una ciudadanía democrática cultural (Ministerio de Cultura, 2021). De acuerdo con este documento de actualización, de los temas asociados al campo de política de creación y

memoria está la investigación que, es uno de los procesos complementarios a la creación y surge del interés y la necesidad de revisar diversas fuentes de consulta y referencia que sirvan al proceso creativo, ya sea para encontrar sustento o para desarrollarse en propuestas existentes, asimismo es una guía con respecto a alternativas de experimentación y apertura al conocimiento y a la multiplicidad de formas de expresión artística. Así pues, esta investigación creación también pretende documentar, conservar y divulgar material e información relacionada a la cultura y al patrimonio de Fusagasugá.

Objetivos

Objetivo general

Realizar dos arreglos musicales, uno a la obra “Benitín” y el otro a la obra “Tangos Discos”, además de, una composición en ritmo de rumba criolla en un formato no tradicional, explorando las cualidades tímbricas y técnicas interpretativas instrumentales, así como las características propias del ritmo.

Objetivos específicos

1. Indagar sobre los recursos compositivos y características musicales de la rumba criolla en los maestros Emilio Sierra y Camilo Cifuentes a través del análisis de sus catálogos compositivos.
2. Analizar el uso y técnicas de interpretación de cada uno de los instrumentos del ensamble escogido: arpa llanera, tiple y bajo eléctrico.
3. Aplicar las técnicas interpretativas instrumentales encontradas en el formato original y tradicional en los arreglos y composición de las obras escogidas.

Planteamiento Temático

La región andina colombiana se caracteriza por tener diversidad de ritmos folclóricos con características musicales propias; tal es el caso de la rumba criolla, la cual es reconocida como ritmo típico del departamento de Cundinamarca según la ordenanza de la Asamblea Departamental N°14 del 29 de Julio de 1994 y se cataloga como aire tradicional de Fusagasugá conforme al Acuerdo Municipal N°39 del 19 de noviembre de 1994, definiéndolo como patrimonio cultural. (Secretaría de Cultura de Fusagasugá, 2021).

Cabe mencionar que la rumba criolla fue creada por el compositor Emilio Sierra Baquero (1891- 1957), un músico oriundo del municipio de Fusagasugá quien en sus composiciones “le dio un virajeailable, pícaro y cosmopolita a la música del interior” (Radio Nacional de Colombia, 2021), mezclando sonoridades de la región andina y caribe hacia las décadas de los 40; este compositor adecuó el formato instrumental orquestal para la interpretación del ritmo, utilizando instrumentos de viento (flauta, trombón, saxofón y trompeta), cuerda frotada (violín y contrabajo), piano y percusión.

Por otra parte, el ritmo fue trascendiendo hacia las prácticas campesinas, en donde no se contaba con los instrumentos originales, dando paso a la interpretación y adecuación al formato instrumental de trío típico: tiple, bandola o requinto y guitarra; siendo este último considerado como el formato tradicional de la rumba criolla. En efecto, el maestro Camilo Cifuentes es uno de los compositores que se destaca en el formato instrumental mencionado, quien mantiene la estructura, características e interpretación de la rumba criolla, adicionando recursos musicales propios a través de su instrumento, el requinto.

Ahora bien, a partir del año 2007 se realiza anualmente el Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla “Emilio Sierra”, en la ciudad de Fusagasugá, en donde se categorizan los formatos instrumentales, conservando el orquestal y tradicional

(trío típico) pero, adicionando, además, en los últimos años la inclusión de nuevos formatos instrumentales, innovación en los arreglos musicales y categoría de canción inédita dando paso así, a la preservación y difusión de este ritmo colombiano.

De acuerdo con lo anterior, una de las agrupaciones que ha sido participes del Festival de la rumba criolla en un formato instrumental no tradicional es Orquídea Dueto, conformada por arpa llanera y tiple, agrupación a la cual la autora de este proyecto de investigación hace parte como arpista. Con este formato se pretende adecuar las técnicas interpretativas de los instrumentos del formato original y de trío típico al arpa llanera, manteniendo la sonoridad de la región andina a través del instrumento nacional de Colombia, el tiple y adicionando el bajo eléctrico como complemento al formato debido a sus características tímbricas y registro que permiten aportar a la base ritmo – armónica del formato instrumental.

No obstante, el uso de este formato no tradicional en la región andina se convierte en un desafío a nivel tímbrico ya que, a pesar de ser instrumentos de la familia de cuerdas pulsadas, poseen características diferentes, al ser sus cuerdas de distinto material, de metal para el tiple y el bajo eléctrico y, de nylon para el arpa, lo que hace que cada uno produzca un sonido con cualidades distintas y por lo tanto, la forma de ejecución y técnicas de interpretación se desarrollen de forma diferente. Por esta razón, se plantea la siguiente pregunta de investigación-creación:

¿Cómo aplicar las técnicas interpretativas instrumentales de los formatos originales y tradicionales de la rumba criolla al formato conformado por arpa llanera, tiple y bajo eléctrico de manera que se mantengan las características musicales del ritmo a través de los arreglos de “*Benitín*” y “*Tango Discos*” y la composición de una nueva obra?

Marco Teórico

En el presente capítulo se introducen los contenidos relacionados con el ritmo de la rumba criolla en cuanto a su origen, tipos y características musicales, así como el análisis musical de las obras “Benitín” del maestro Emilio Sierra y “Tango discos” del maestro Camilo Cifuentes. Asimismo, se expone una breve biografía de los compositores en cuestión y las técnicas instrumentales características del formato instrumental objeto de estudio.

Rumba Criolla

Definición.

La rumba Criolla proviene del término “rumba” que según Miranda et. al., (1999, p.3) es una expresión que significa convidar o compartir. Su origen se encuentra en la rumba flamenca traída por los españoles en la colonización, en donde se combina con elementos de las culturas mestizas, africanas y cubanas para dar lugar al surgimiento de este ritmo que, como lo afirma Cely (2019), llegó a constituirse como fenómeno musical nacional de 1939 a 1945.

Dentro de los formatos instrumentales que identifican la rumba criolla están:

Formato Orquestal: Es el formato inicial de composición e interpretación de la rumba criolla a través de los maestros Emilio Sierra, de Fusagasugá, Cundinamarca y, Milcíades Garavito de Fresno, Tolima. De acuerdo con Rodríguez (2016), los instrumentos utilizados en este formato son piano, violines, contrabajo, trompeta, flauta, conga y carraca. Sin embargo, Wade (2002) citado por Sánchez (2018) anexa el trombón, el saxofón, maracas y bongoes al formato orquestal.

Trio instrumental andino colombiano: Está conformado por tiple, bandola y guitarra; exceptuando algunas agrupaciones cundiboyacenses y de los Santanderes, en donde usan el requinto en lugar de la bandola. (Gil, 2020). La rumba criolla pasó del formato orquestal a

éste debido a que se extendió poco a poco a la zona rural, donde el campesino le dio un aporte sonoro al ritmo. Dentro de los mayores exponentes están el Trío Morales Pino, Conjunto granadino y Jorge Ariza.

Estudiantina: Es uno de los formatos hoy en día utilizados para la interpretación de la rumba criolla, en especial, en las escuelas de formación musical del municipio de Fusagasugá. En general se conforma por los instrumentos de cuerda pulsada bandola, tiple, guitarra, además de la flauta, violín, contrabajo y percusión menor. Se tiene un referente de la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional (Gil, 2020), en donde en el año 2007 incluyeron instrumentos como el arpa, el cuatro y la percusión (sinfónica y tradicional) otorgando vigor al formato.

Tipos de Rumba Criolla.

De acuerdo con la investigación de Bernal (2018) sobre la rumba criolla en Bogotá, se propone una clasificación del ritmo que tiene que ver con los elementos musicales estructurales que la caracterizan y su relación, o no, con otros géneros populares de la época, específicamente con los del caribe. Así pues, entre los tipos de rumba criolla están: tipo géneros antillanos, tipo porro, tipo bambuco y tipo criollo. Las obras Benitín y Tango discos a analizar en el presente trabajo, se clasifican como de tipo criollo, al poseer una estructuración rítmica en la que predomina la superposición de divisiones binarias y ternarias a nivel de unidad de tiempo y de compás.

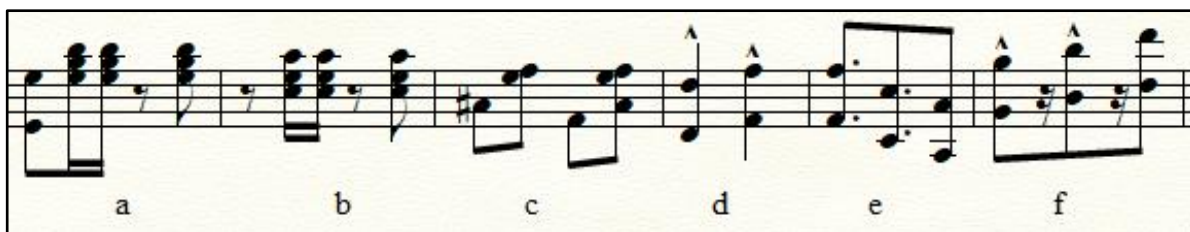
Caracterización Musical.

De acuerdo con Bernal (2018), la característica principal de la rumba criolla es la superposición de divisiones binarias y ternarias a nivel de tiempo o a nivel de compás. Por lo tanto, se suele escribir en compás binario de división binaria (2/4) con elementos ternarios en parte de la línea melódica o de la base rítmico – armónica. Así pues, las figuras 1, 2 y 3

muestran los motivos encontrados por el autor en diferentes rumbas criollas analizadas y que son comunes entre ellas.

En la figura 1 se presentan los motivos (a) y (b) que funcionan como base ritmo – armónica de acompañamiento en el piano para el formato orquestal o en la guitarra o tiple para el formato de trío. Luego, aparecen los motivos (c) y (d) que se escriben en comienzos o finales de secciones, o como elementos de contraste o apoyo rítmico de la melodía. Por último, los motivos (e) y (f) son las figuras que se presentan en la línea del contrabajo o de la guitarra.

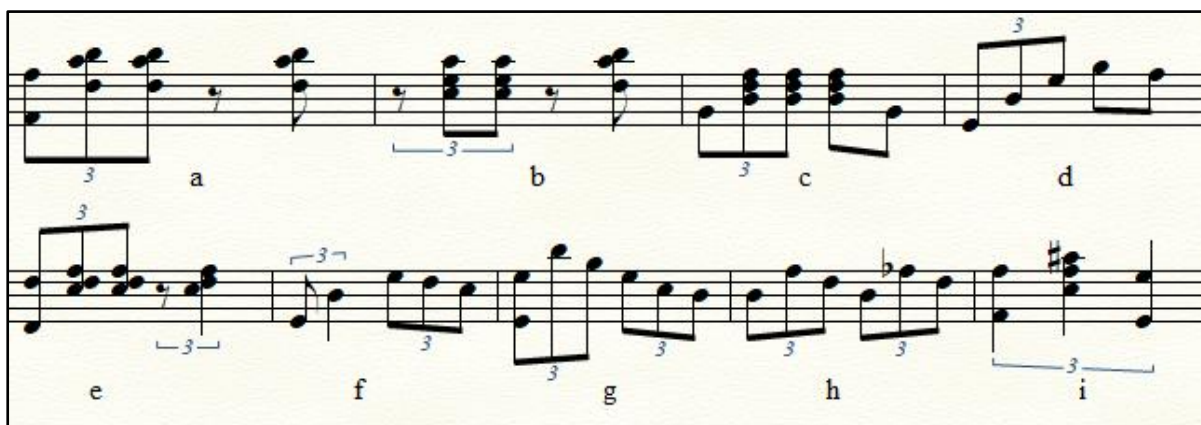
Figura 1. Bases ritmo - armónicas de la Rumba Criolla, división binaria.



Fuente: Bernal (2018)

En la figura 2, los motivos (a), (b) y (c) se relacionan con el acompañamiento rítmico – armónico, mientras que, los motivos desde el (d) hasta el (h) hacen parte de las líneas melódicas. Por otro lado, el motivo (i) presenta la figuración para la línea del bajo.

Figura 2. Bases ritmo – armónicas de la rumba criolla, división ternaria



Fuente: Bernal (2018)

Por último, la figura 3 muestra los motivos característicos de finales de obra (coda) en ritmo de rumba criolla.

Figura 3. *Motivos de final de la rumba criolla*

Fuente: Bernal (2018)

Caracterización Musical de la obra “Benitín”

De acuerdo con el score original transcrito y presentado en los anexos de este documento y, el audio original Clásicas colombianas (2019), se analiza la obra “Benitín”, mostrando primero, en la tabla 1, el análisis formal con sus respectivas secciones y, en la tabla 2 las principales características musicales del tema en general.

Tabla 1: *Análisis formal de la obra "Benitín".*

Secciones	:A:		:B:		Coda
Compases	1 - 18		19 - 34		35 - 36
Subsecciones	A1	A2	B1	B2	C1
Armonía	Gm (I)		G (I)		G (I)

Características Melódicas

Sección A. Las figuras 4 y 5 muestran las líneas melódicas de las flautas, violín y trompetas, en donde es igual para los tres, a excepción de los compases 4 y 12 en donde las flautas y trompetas realizan una melodía adicional que sirven como puente para retomar la frase inicial.

Tabla 2. Análisis musical de la obra "Benitín"

Título de la obra	Benitín
Compositor	Emilio Sierra
Formato	Orquestal: flautas, trompetas, violín, contrabajo, piano y percusión. Los instrumentos de viento asumen un papel melódico en las secciones instrumentales, realizando segundas voces homorrítmicas, o complementando con líneas melódicas secundarias como en el caso de la flauta y la trompeta en Benitín. El contrabajo y piano se encargan de la base armónica, mientras que, la percusión de la base rítmica.
Forma	Bipartita: A – B Parte A: G menor Parte B: G mayor
Estructura	:A: :B: :A: :B: :A: :B: Coda
Duración	3:12 min
Métrica	2/4
Armonía	Presenta una armonía básica de tónica – subdominante y dominante en la parte A con una modulación abrupta a su paralela mayor hacia la parte B incluyendo los mismos grados armónicos que A.

Figura 4. Línea melódica de la sección A - Benitín (compas 1 al 4)

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Trumpet in B, and Violin. The music is in 2/4 time and G minor. The flute and trumpet parts play a melodic line consisting of eighth notes in a triplet pattern. The violin part provides a harmonic accompaniment. A blue box highlights the final two measures of the section, showing the melodic line continuing with the same triplet pattern.

Fuente: La autora

Figura 5. Línea melódica sección A (compás 10 al 12)

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Trumpet in B (B> Tpt.), and Violin (Vln.). The music is in 2/4 time and G minor. The flute and trumpet parts play a melodic line consisting of eighth notes in a triplet pattern. The violin part provides a harmonic accompaniment. A blue box highlights the final two measures of the section, showing the melodic line continuing with the same triplet pattern.

Fuente: La autora

En la figura 6, se presenta un divisi en las flautas entre los compases 13 – 16 a octavas o intervalos de sexta y en las trompetas en los mismos compases a intervalos de tercera.

Figura 6. Línea melódica sección A - Benitín (compás 13 - 16)

Fuente: La autora

Por otro lado, las figuras 7 y 8 muestran los motivos ritmo – armónicos presentes en la sección A, siendo el motivo (h) de la división ternaria el motivo que caracteriza la línea melódica de la flauta, violín y trompeta; y el motivo (e) de la división binaria que se presenta en la línea del contrabajo.

Figura 7. Motivo (h) de la línea melódica

Fuente: La autora

Figura 8. Motivo (e) - línea del contrabajo

Fuente: La autora

Sección B. La melodía es realizada por el violín, mientras que, las trompetas afirman las frases finales a dos voces y la flauta realiza una línea contrapuntística con el violín; esto se puede observar en la figura 9. Ahora bien, en esta sección se identifican otros motivos

más, a parte de los ya indicados en la sección A; primero, de la división ternaria, el motivo (d) presente en los compases 21, 23, 29 y 30; el motivo (a) en los compases 20, 22, 24, 28 y 30 y, una variación del motivo (f) en los compases 32 y 33. Segundo, de la división binaria se mantiene el motivo (e) en la línea del contrabajo y el motivo (a) se hace presente en la línea melódica del compás 31, estos motivos se indican en la figura 10.

Figura 9. Línea melódica sección B - Benitín (compás 20 - 25)

The musical score shows three staves: Flute (Fl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), and Violin (Vln.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 20-25 are shown. The Flute and Violin parts have a melodic line with many triplets. The B♭ Trumpet part has a harmonic accompaniment with triplets.

Fuente: La autora

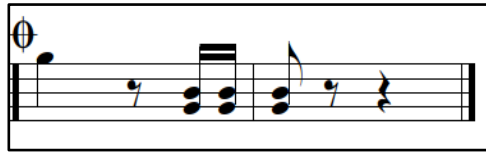
Figura 10. Motivos de la sección B - Benitín

The figure shows five musical motifs on a five-line staff. Motivo (d) is a triplet of eighth notes. Motivo (a) is a triplet of eighth notes with a dotted quarter note. Motivo (f) is a triplet of eighth notes with a dotted quarter note. Motivo (e) is a dotted quarter note followed by an eighth note. Motivo (a) is a triplet of eighth notes with a dotted quarter note.

Fuente: La autora

Coda. Los dos últimos compases del tema hacen parte del final de la obra en donde se identifica el motivo (a) de los finales presentes en la rumba criolla. (Figura 11).

Figura 11. *Motivo (a) coda de Benitín*



Fuente: La autora

Articulaciones y técnicas instrumentales.

La figura 12 muestra acentuaciones de los instrumentos de viento y en el violín en las corcheas del primer tiempo. Asimismo, la figura 13 resalta staccato en las frases finales de la parte B enfatizadas con pizzicatos por parte del violín y de la trompeta.

Figura 12. *Articulaciones y técnicas en Benitín (compás 5 – 7)*

Fuente: La autora

Figura 13. *Articulaciones y técnicas Benitín (Compás 20 - 22)*

Fuente: La autora

Texturas Orquestales.

Se identifican tres texturas orquestales en la obra de Benitín, la primera, la textura 2 presente en parte de la sección A, de melodía con acompañamiento en donde la melodía es

realizada por los vientos y el violín y el acompañamiento por el contrabajo y la percusión; la segunda, la textura 3 de melodía secundaria identificada en la sección A en donde los vientos realizan una melodía complementaria (compás 4 y 12) que sirve de puente entre las dos frases de esta sección; y, por último, la textura 7 presente en la sección B con el contrapunto entre la flauta y los violines, el apoyo de las frases finales de la trompeta y la base ritmo – armónica realizada por el contrabajo y la percusión.

Caracterización Musical de la obra “Tango Discos”

En el apartado de anexos se encuentra la partitura de “Tango Discos” la cual fue transcrita en su totalidad de acuerdo con el tema original, que se puede escuchar en Cifuentes (2016). Las tablas 3 y 4 muestran el análisis formal y musical de esta rumba criolla, de acuerdo con el score, y el audio original.

Tabla 3. *Análisis formal de Tango Discos*

Secciones	:A:					B			Coda	
Compases	1 - 32					33 - 66			67 - 68	
Subsecciones	A1		A2			:B1:		:B2:	C1	
frases	a1	a2	a3	a2	a4	a1'	b1	a2	b1	-
Armonía	Gmaj7 (I)					Gmaj7 (I)			Gmaj7 (I)	

Tabla 4. *Análisis Musical de Tango Discos*

Título de la obra	Tango Discos
Compositor	Camilo Cifuentes
Formato	Trío Típico: requinto, tiple y guitarra. El requinto realiza toda la línea melódica principal mientras que el tiple y la guitarra mantienen la base rítmico – armónica. En algunos fragmentos la guitarra realiza contra melodías.
Forma	Bipartita: A – B
Estructura	:A: B A B Coda
Duración	3:41 min
Métrica	2/4

Características Armónicas.

Presenta una armonía tonal con acordes con agregaciones, en específico el acorde de tónica Gmaj7 y el IIIIm, Bm7. En comparación con Benitín, es una rumba criolla con mayor

uso de los grados armónicos de la tonalidad con inclusión de dominantes secundarias, como en el compás 10 y, de préstamos modales como en el compás 37. Además, no hay modulación a la paralela menor, sino que se mantiene en el mismo centro tonal. (Figuras 14 y 15).

Figura 14. *Características Armónicas Tango Discos (compás 6 - 10)*

Fuente: La autora

Figura 15. *Características Armónicas Tango Discos (compás 37 - 41)*

Fuente: La autora

Características Melódicas.

Sección A. En esta sección se distinguen cuatro frases diferentes, las cuales se muestran en la figura 16. De estas frases se puede identificar el motivo rítmico (h) de la división ternaria como patrón melódico. Por otro lado, en la figura 17, el acompañamiento rítmico – armónico del tiple presenta una variación del motivo (b) de la división binaria mientras que la guitarra realiza el motivo (e) de la misma división. De esta sección A también se resalta en el compás 27 el motivo (d) como apoyo rítmico de la intención melódica.

: **Figura 16.** Línea Melódica sección A – Tango Discos (frases)

The figure displays four musical phrases labeled a1, a2, a3, and a4.
 - **a1**: Treble clef, 2/4 time. It consists of five measures, each containing a triplet of eighth notes.
 - **a2**: Treble clef, 2/4 time. It consists of two measures, each containing a triplet of eighth notes.
 - **a3**: Bass clef, 2/4 time. It consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes.
 - **a4**: Bass clef, 2/4 time. It consists of two measures, each containing a triplet of eighth notes.

Fuente: La autora

Figura 17. Línea melódica sección A – Tango Discos (motivos)

The figure displays three musical motives in separate boxes:
 - **Motivo (b) – tiple**: Treble clef, 2/4 time. It consists of two measures, each containing a triplet of eighth notes.
 - **Motivo (e) – guitarra**: Bass clef, 2/4 time. It consists of two measures, each containing a triplet of eighth notes.
 - **Motivo (d) - tutti**: Bass clef, 2/4 time. It consists of two measures, each containing a triplet of eighth notes.

Fuente: La autora

Sección B. Esta sección retoma la frase a1 con una variación, seguida de una nueva frase b1. Luego se continúa con la frase rítmica a2 de la sección A y termina de nuevo con b1. (Figura 18).

Los motivos rítmicos de la sección B son los mismos que la sección A en cuanto a línea melódica del requinto y acompañamiento rítmico – armónico del tiple y de la guitarra.

Coda. Como motivo final de la obra tango discos se distingue el mismo de Benitín, el motivo (a). (Figura 19).

Figura 18. Línea melódica sección B - Tango Discos (frases)

The figure displays three musical phrases. **a1'** is a single melodic line on a staff with a treble clef, featuring a sequence of eighth notes with triplets and pairs of eighth notes. **b1** is a piano accompaniment for the first phrase, shown as a grand staff with treble and bass clefs, consisting of chords and triplets. **a2** is a second melodic line, also on a treble clef staff, ending with a fermata and a final note marked with a fermata.

Fuente: La autora

Figura 19. Motivo (a) de coda para Tango Discos

The figure shows a coda motif for three instruments: piano (left hand), guitar (middle), and tiple (right hand). The piano part features chords and triplets. The guitar part has a rhythmic pattern with triplets. The tiple part has a melodic line with triplets.

Fuente: La autora

Articulaciones y técnicas interpretativas.

Antes de especificar las articulaciones y técnicas presentes en Tango Discos, se explicará sobre las técnicas de interpretación más representativas del requinto, que, según Cely (2019) son las siguientes:

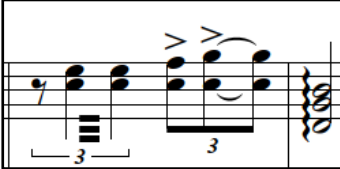

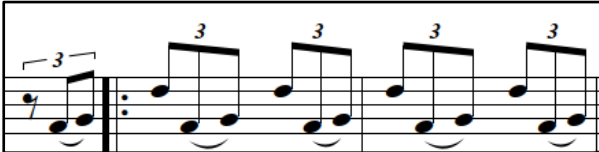

- Trémolo: El trémolo en el tiple-requinto se ejecuta con un plectro delgado, generalmente en forma de triángulo realizando movimientos ascendentes y descendentes a un tempo elevado.

- Glissando: Sucesión rápida y continua de una nota a otra. El Glissando se consigue deslizando los dedos sobre las cuerdas del instrumento.

- Ligados: Los ligados en el tiple-requinto consisten en hacer sonar una nota con el plectro, una vez pulsada la cuerda con algún dedo de la mano izquierda golpean esa misma cuerda en otro traste con otro dedo sin soltar la primera nota. “Es una técnica muy usada en la guitarra porque nos permite en muchas ocasiones tocar con más rapidez y fluidez las escalas o melodías y articular mejor la música”. (Puerto, 2015)

Ahora sí, dentro de las articulaciones y técnicas que se destacan en la obra Tango Discos se resaltan los trémolos a los finales e inicios de las frases, acentuaciones en las frases a doble cuerda, arpeggios al final de otras frases y los glisandos, como por ejemplo en la frase a1 y a1' y en la contra melodía que realiza la guitarra en el compás 21. (Figura 20).

Figura 20. *Articulaciones y técnicas interpretativas de Tango Discos*

Trémolo al inicio de frase, arpeggio al final y acentuación en doble voz	Trémolo al final de frase
	
Glisandos en la frase a1	Glisando guitarra
	

Fuente: La autora

Texturas Orquestales.

Se identifican dos texturas orquestales en la obra de Tango Discos, la primera, la textura 2 de melodía con acompañamiento en donde la melodía es realizada por el requinto y el acompañamiento por el tiple y la guitarra; y, la segunda, la textura 3 de melodía

secundaria, la cual es realizada como contra melodía de la guitarra a la melodía principal llevada a cabo por el requinto.

Emilio Sierra.

Es uno de los creadores e impulsores de la rumba criolla. Nació el 15 de septiembre de 1891 en Fusagasugá y aprendió de forma autodidacta a interpretar instrumentos como el tiple, la guitarra y la bandola. (Rodríguez, 2016). Dentro de su carrera musical se resalta la integración de varios conjuntos de cuerda en Bogotá, dirección de coros parroquiales en diferentes poblados y dirección de la banda municipal de Fusagasugá (Pinilla, 1980). Su experiencia artística fue en un inicio basada en conocimientos de carácter empírico y, más tarde, reforzada con estudio académico, lo que le permitió la posibilidad de visibilizar su composición en cuanto a estructura y concepto musical, así como tener movilidad nacional e internacional.

Su composición más popular es la rumba criolla “que vivan los novios” la cual, fue la canción más bailada en los carnavales de Barranquilla en el año de 1941 (Espriella, 1997, pág. 182), este tema musical junto con otras rumbas criollas fueron grabadas por la orquesta que organizó Emilio Sierra, en donde tuvo la participación de 40 de los mejores músicos que trabajaban en Bogotá y que, además, fueron invitados para grabar en la disquera R.C.A Víctor con equipos y tecnología traída de Estados Unidos. Sierra se destacó además por componer temas en diferentes ritmos de la región Andina y de uno que otro del folclore de la región Caribe colombiana. Dentro de las rumbas criollas que alcanzaron gran popularidad en la época de los 40 están: “Que vivan los novios”, “On’ tabas”, “Trago a los músicos”, “Fusagasugueña”, “Caleñita”, “Benitín” y “El carameleo”. (SINIC, s.f.). Este compositor fallece el 8 de marzo de 1957.

Camilo Cifuentes.

De acuerdo con la referencia del Festival Mono Núñez (2018), este maestro nació en Chía Cundinamarca, pero su crianza fluye entre Bogotá y Vélez Santander. Inicia su actividad musical en 2003 tocando tiple y, más tarde, estudia en la Academia Luis A. Calvo guitarra clásica con los maestros Mario Riveros, Alexander Parra y Johan Olaya; además, recibe clases particulares de armonía e instrumentación con los maestros José Chepe Ariza y Carlos Gonzalo Guzmán. Es técnico en estudio musical básico con énfasis en música colombiana e interpretación de tiple y requinto tiple y Licenciado en Música con énfasis en Tiple-Requinto de la Universidad de Antioquia. Entre sus premios más relevantes como interprete están: Primer puesto de IX Festival de Interpretes y Compositores de La Rumba Criolla- Emilio Sierra (Fusagasugá-Cundinamarca 2016) y Premio Gran Mono Muñez a mejor solista instrumental (Ginebra Valle del Cauca 2018). Dentro de sus composiciones de rumba criolla se destacan: Mama Toña y Tango Discos.

Publicaciones de las obras.

La obra Benitín hace parte del álbum “La Música Bailable De Los Años 40 (1940s)”, que Emilio Sierra grabó con su orquesta, en donde sobresalen más de 15 rumbas criollas compuestas todas por él. De este tema se conserva el formato original orquestal (Clásicas Colombianas, 2019) y adaptaciones a formatos instrumentales típicos (Proceso Sonoro, 2014). En cuanto a la rumba criolla “Tango Discos” se relaciona en el álbum Colombia en Requinto, Vol. 2 (Colombia en Instrumentos) del maestro camilo Cifuentes, de la cual, aún no se han hecho otras adaptaciones, sino que, predomina la versión original en formato típico: guitarra, tiple y requinto. (Cifuentes, 2016).

Instrumentos del formato no tradicional.

Tiple.

Es un instrumento cordófono de la familia de las cuerdas pulsadas. Una de sus características principales son sus cuatro órdenes, agrupados de a tres cuerdas metálicas cada uno, en donde a partir del segundo orden la cuerda del medio se afina una octava más abajo que las otras dos al ser entorchadas; esto constituye uno de los principales rasgos sonoros. (Gil, 2020). Para el ensamble instrumental de este proyecto el tiple se utilizará como acompañamiento rítmico – armónico y como instrumento melódico, en donde se incluyen las siguientes técnicas:

- Trémolo: Se logra al repetir una nota a gran velocidad. Se realiza con el dedo índice agitándolo hacia arriba y hacia abajo como si fuese un plectro.
- Glisando: Consiste en el deslizamiento de alguno de los dedos de la mano izquierda para llegar de una nota a otra.
- Apagado: Es una especie de rasgado, pero sin sonido. La piel de la mano se descarga sobre las cuerdas impidiendo su sonido.
- Armónicos naturales: Se hacen pulsando las cuerdas al aire, al mismo tiempo que se rozan con el dedo meñique (o cualquier otro) de la mano izquierda, en el traste donde se ha de producir.
- Armónicos artificiales: Se producen en el mismo momento en que se van pisando las notas de una melodía, y se roza esta misma cuerda con otro dedo.
- Guajeo: Es un sinónimo de rasgueo o zurrungueo y se refiere a la forma en que se rasga el tiple, el cual, sólo se utiliza bajando.
- La brisa: Este efecto se logra al rozar los órdenes (subiendo o bajando) con la parte interna de los dedos.

- El pizzicato: Efecto que se consigue al pulsar las cuerdas estando semi-ahogadas por una ligera presión que se ejerce sobre ellas (cerca del puente), con la parte de la palma más próxima a la muñeca. La nota producida debe ser sorda, pero identificable.

- Ligado: se realiza pulsando una nota con la mano derecha y, una vez pulsada, golpear esa misma cuerda en otro traste con otro dedo de la mano izquierda sin soltar la primera nota.

- Golpes en percusión: Se realiza golpeando la parte alta de la pontezuela con el nudillo de la falange más próxima a la uña del dedo pulgar.

Arpa llanera.

Es un instrumento de cuerda pulsada diatónico característico de los llanos orientales colombianos. Cuenta con 32 cuerdas en nylon de diferentes calibres que se encuentran divididas en tres regiones tímbricas diferentes, de la nota más baja a la más alta: “bajos o bordones”, primeras once cuerdas, “tenores o tenorettes” las siguientes diez y, “primas o primeras” las últimas once cuerdas. A diferencia del arpa clásica, carece de pedales para lograr las alteraciones, en su lugar, se ha empezado a implementar un sistema de palancas o levers que permite realizarlas. A la fecha, aún no se han encontrado investigaciones relacionadas a la inclusión del arpa en la música andina colombiana, sin embargo, se encontró que, el arpista paraguayo Alfredo Rolando Ortiz, realizó adaptaciones del arpa de su país en la interpretación de la música colombiana, tal como se puede apreciar en su álbum: “*arpa colombiana*” (Clásicas colombianas, 2019). En el presente trabajo, el arpa llanera tendrá un rol melódico y armónico en conjunto con el tiple, aprovechando diferentes recursos técnicos y efectos que tiene el instrumento, tales como (Castro, 2014):

- Armónicos: Es el efecto causado por interrumpir levemente la vibración de la cuerda en el centro exacto de extensión de la misma, se produce el mismo sonido, pero una octava más alto.

- Arpeggio: Consiste en hacer sonar sucesivamente (por separado) los sonidos de un acorde.
- Bordoneo: Es uno de los efectos más expresivos en el arpa llanera, se interpreta con mayor intensidad hacia el extremo superior de la cuerda con el dedo pulgar, logrando un sonido especial; aunque su función tímbrica se desarrolla especialmente en los tenoretos y los bordones, puede recorrer toda el arpa utilizando cualquiera de las dos claves con una o las dos manos.
- Bordón trapiao, chamarriao o cueriao: Se identifica como uno de los efectos más expresivos en el arpa llanera “recia” ya que su resultado sonoro es agresivo y fuerte. Se puede interpretar con acorde o con arpeggio ascendente, dándole énfasis al staccato con apoyo que hace el pulgar.
- Glissando: El glissando en el arpa llanera consiste en el deslizamiento de las manos de forma rápida y ligera, a lo largo de todas las cuerdas en dirección ascendente o descendente.
- Trémolo: Consiste en ejecutar repetidamente, una o dos cuerdas de forma rápida, por los dedos índice y corazón.
- Golpes en percusión: En el caso del arpa, se realiza golpeando la madera con las uñas de la mano izquierda.

Bajo Eléctrico.

Este instrumento fue incluido en la música andina colombiana en la década de los setenta (Cortés, 2013). Aunque al principio no fue muy bien recibido por los músicos tradicionalistas, con el tiempo entró a reemplazar el contrabajo y la guitarra para dar un carácter más comercial a la música colombiana. En este caso, el bajo eléctrico cumplirá el papel que tiene el contrabajo en el formato musical de la rumba criolla, en donde aportará una sonoridad más robusta y de apoyo armónico para el formato no típico, realizando en algunos

fragmentos de los temas contramelodías y melodía principal, teniendo en cuenta las siguientes técnicas y efectos:

- Slapping: Con esta técnica se logra un sonido percusivo, golpeando con el pulgar las cuerdas graves y, pulsando con los dedos índice o medio las cuerdas más agudas.

- Palm mute: Es un efecto que logra simular el sonido del contrabajo. Se consigue al pulsar las cuerdas con el dedo pulgar o índice de la mano derecha mientras se silencian ligeramente con la palma de la mano para obtener un sonido similar al pizzicato.

- Fingerstyle o Fingerpicking: Consiste en pulsar las cuerdas con los dedos índice y corazón de la mano derecha. En algunas ocasiones también se utiliza el dedo pulgar o el anular.

- Legato: Es una técnica de interpretación musical como el hammer-on de la guitarra. El resultado es un sonido fluido y continuo entre dos notas.

- Glissando: Al igual que en el tiple, consiste en deslizar un dedo de la mano izquierda para ir de una nota a otra, pasando por sus notas intermedias.

Arreglo Musical.

Latham (2008) afirma: “Adaptación o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesta originalmente la música” (p.113). El arreglo hace parte del proceso compositivo en donde se adaptan ideas musicales a las posibilidades técnicas, tímbricas, estilísticas y sonoras de una agrupación vocal, instrumental o mixta.

Desarrollo Metodológico

El diseño metodológico que se tuvo en cuenta para la realización del presente proyecto fue el de investigación – creación, el cual se desarrolló de la siguiente manera:

Primera Fase: Análisis de las obras

Para el análisis de los catálogos compositivos de Emilio Sierra y Camilo Cifuentes, se utilizaron los dos temas objeto de estudio de este proyecto, “Benitín” y “Tango Discos” respectivamente. Primero se realizó la transcripción de los temas originales según los audios Proceso Sonoro (2014) y Cifuentes (2016) y a través de la partitura, se analizaron las características musicales de los temas en cuanto a forma, armonía, melodía y ritmo comparando las células y motivos ritmo – armónicos de cada rumba criolla con los sustentados por Bernal (2018) y que se relacionan en el marco teórico; además, se enfatizó en las articulaciones, técnicas interpretativas y texturas orquestales debido al enfoque que tiene esta investigación de arreglos y composición. El resultado de este análisis se puede evidenciar en el marco teórico.

Segunda Fase: Técnicas de interpretación del formato instrumental no tradicional.

En esta fase se realizó una investigación de las diferentes técnicas utilizadas por cada instrumento del formato instrumental: arpa llanera, tiple y bajo eléctrico, las cuales se presentan en el marco teórico, para escoger las más adecuadas en la disposición de los arreglos y la composición. El fin de esta fase es reemplazar y aplicar las técnicas interpretativas del formato orquestal y del formato de trío típico de la rumba criolla en el formato no tradicional, teniendo en cuenta, además, otras técnicas propias del arpa llanera, el tiple y el bajo eléctrico. En los anexos se especifica al inicio de cada partitura la simbología relacionada con las articulaciones y técnicas utilizadas.

Tercera Fase: Aplicación de las técnicas instrumentales en los arreglos y la composición.

Esta última fase hace parte del proceso de creación de obra, en donde se disponen los arreglos musicales para Benitín y Tango Discos. Para ambos temas se deja la estructura y forma de los originales, agregando en cada sección rearmonizaciones, transformaciones rítmicas y organización de las texturas orquestales con el fin de aplicar los conocimientos adquiridos en el programa de música, sin desvirtuar las características principales de la rumba criolla presentadas en el marco teórico. En cuanto a la composición, se presenta los elementos de los dos temas analizados que se incluyeron en el desarrollo de la misma, así como, elementos propios del formato instrumental aplicados en la creación de “A su majestad”.

Proceso de Creación de Obra

Benitín.

Para la descripción del proceso de arreglo musical que se realizó al tema de Benitín, se dividirá este tema por secciones A y B, y a su vez en variaciones A1, A2 y A3 y, B1 y B2, aclarando que estos subíndices no hacen parte de las frases que conforma cada sección sino del tipo de arreglo que se aplicó en las repeticiones. Por otro lado, se mantiene la estructura y forma bipartita original, añadiendo una introducción con elementos motívicos de la sección B. (Figura 21).

Figura 21. Estructura del arreglo de Benitín

INTRO – A1 – A2 – B1 – A3 – A1 – B2 – A2 – B1 - CODA

Fuente: La autora

Intro.

Se utilizó el motivo (f) de la sección B de Benitín para realizar una breve introducción de cuatro compases (figura 22), a modo de pregunta respuesta y en la tonalidad de la sección A (Gm) por practicidad para el arpa llanera. Además, se utilizan articulaciones como staccato en todos los instrumentos y armónicos al final de la frase para el tiple.

Figura 22: Introducción del arreglo de Benitín

Fuente: La autora

Sección A (A1).

Al ser la armonía original de Benitín una armonía básica de tónica y dominante, en esta sección se realiza una rearmonización por sustitución diatónica interna, agregando los grados bIII, bVI y VIIm con agregación de séptima entre los compases 5 al 12 (figura 23), y rearmonización por segunda relacionada en los compases 15 y 16 (figura 24). En estos mismos compases se presenta una textura orquestal 3 de melodía secundaria, igual que la original, la cual es alternada con la melodía principal entre el arpa llanera y el bajo eléctrico. Al final de esta sección, entre los compases 17 al 20 (figura 25), se utiliza como parte del arreglo una textura orquestal 4 de escritura a varias voces. Como técnicas y articulaciones para resaltar de esta variación están acentuaciones en las primeras corcheas de la línea melódica principal, glissando en el bajo eléctrico y el arpa llanera, bordón en el arpa y la brisa en el tiple.

Figura 23. Compás 5 - 12 - Sección A1

Arpa Llanera

Tiple

Bajo Eléctrico

mf Gm7 Bbmaj7 Ebmaj7 mp D7 Cm7 D7 Gm

Fuente: La autora

Figura 24. Compás 14 al 17 - Sección A1

Arpa Llanera

Tiple

Bajo Eléctrico

f Borden Brisá D° G7 Cm7 A

Fuente: La autora

Figura 25. Compás 17 al 20 - Sección A1

Fuente: La autora

Sección A (A2).

En esta repetición de la sección A, la melodía principal es realizada primero por el tiple y luego por el arpa con la técnica del pizzicato, la base armónica es mantenida por el bajo eléctrico con el motivo (b) de la división binaria y con la técnica del palm mute (P.M). Durante los primeros compases, del 21 al 28 (figura 26) se realiza un cambio de intención con respecto a A1 iniciando con una dinámica de mezzo piano, luego durante los compases 29 al 31 (figura 27) se realiza un soli a dos voces por terceras entre el arpa y el tiple cambiando la dinámica a mezzo forte para culminar esta sección con una rearmonización por cuartas en forte y técnica de bordón en el arpa llanera y de apagado en el tiple (figura 28).

Figura 26. Compás 21 al 28 - Sección A2

Fuente: La autora

Figura 27. *Compás 29 al 31 - Sección A2*

Fuente: La autora

Figura 28. *Compás 33 al 36 - Sección A2*

Fuente: La autora

Sección A (A3).

En esta variación se realiza un cambio rítmico a 6/8 en un estilo de balada, en donde la melodía principal es ejecutada por el arpa llanera mientras que el tiple va realizando un contrapunto con armónicos, esto durante los compases 53 al 56 (figura 29), luego el papel de estos instrumentos se intercambia realizando el arpa llanera un contrapunto con el tiple utilizando la técnica de armónicos, durante los compases 57 al 60 (figura 30), mientras que, el bajo eléctrico toma el papel de los bajos del arpa manteniendo el ritmo de balada. Los siguientes 8 compases, es decir, del compás 61 al 68, se realiza un soli a dos voces por

terceras y, luego por sextas entre el arpa y el tiple, terminando la sección con la frase final a modo de pregunta – respuesta. (figura 31)

Figura 29. *Compás 53 al 56 - Sección A3*

SECCIÓN A (A3)

$\text{♩} = 90$

53

mp Gm7 Bbmaj7 Ebmaj7 D7sus4

mp

53

Fuente: La autora

Figura 30. *Compás 57 al 60 - Sección A3*

57

57

mf Cm7 D7 Eb F Gm

Fuente: La autora

Figura 31. *Compás 61 al 68 - Sección A3*

61

mf Gm7 Bbmaj7 D° G7 Cm7

mf

61

Soli a dos voces (3ras)
Rearmonización por segunda relacionada

accel.

Cm7

Fuente: La autora

Sección B (B1).

Esta sección se desarrolla entre los compases 37 al 52 en la paralela mayor de la tonalidad (G). Durante los primeros 8 compases (figura 32) se realiza una rearmonización por sustitución diatónica interna y dominante secundaria, la línea melódica es realizada por el arpa mientras que el bajo eléctrico realiza el contrapunto que en el tema original ejecuta la flauta pero, con una modificación en la melodía de acuerdo con la rearmonización aplicada; asimismo, el tiple y los bajos del arpa realizan el motivo rítmico de apoyo a los finales de frase de tipo binario interpretado por los bongoes en el formato orquestal. En los siguientes compases, del 44 al 48 (figura 33) la melodía es realizada por el tiple mientras que el contrapunto por el arpa llanera manteniendo la armonía del original; en el compás 49 se aplica una textura orquestal 1 de un solo elemento para culminar la sección con la frase final a modo de pregunta – respuesta.

Figura 32. Compás 37 al 44 - Sección B1

Fuente: La autora

Figura 33. Compás 45 al 52 - Sección B1

Fuente: La autora

Sección B (B2).

En esta sección se realiza una transformación rítmica de 2/4 a 4/4 para pasar a ritmo de swing jazz y luego a son montuno. Se escogió este cambio debido a que el auge del jazz y de la rumba criolla se dio alrededor de la misma época, década de los 30, y, además la rumba criolla posee características musicales del caribe que se quisieron resaltar con el son montuno; armónicamente se mantiene igual que en la sección B1 y melódicamente se adaptan los motivos a los nuevos ritmos incluidos. Para resaltar de esta sección, la mano izquierda del intérprete del arpa va realizando percusivamente sobre la madera del instrumento el ritmo de los dos géneros. (Figuras 34 y 35).

Figura 34. Compás 84 al 89 - Sección B2

SECCIÓN B2
84 $\text{♩} = 150$
mf
Transformación rítmica a swing jazz de 2/4 a 4/4
84 *mp*
G maj 7 E 7 A m 7 D 7 G maj 7 E 7 A m 7

Fuente: La autora

Figura 35. Compás 90 al 95 - Sección B2

$\text{♩} = 180$
mp
Transformación rítmica a son montuno de 4/4 a 2/4
90 *f*
D 7

Fuente: La autora

Coda.

La coda del arreglo de Benitín se desarrolla durante los compases 131 al 136. El final se busca que no termine en tono mayor como lo realiza el tema original, sino que retorne a su tonalidad inicial menor (Gm), a través de la ejecución de la introducción, esta vez, a manera de final en donde se incluye el motivo (a) de los finales característicos de la rumba criolla (Figura 36)

Figura 36. *Compás 131 al 136 - Coda de Benitín*

The musical score for Figure 36 consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with measure 131. The bass clef staff below it contains a 'Bordón' section. Dynamics are marked as *f*, *mf*, *mp*, and *p*. There are triplets indicated by a '3' over a bracket. The second system also starts at measure 131 and continues to measure 136. It features a treble clef staff and a bass clef staff. Dynamics are marked as *f*, *mf*, *mp*, and *p*. A *Gm7* chord is marked in measure 136. The score concludes with a double bar line.

Fuente: Propia

Tango Discos

En la explicación del arreglo musical realizado a Tango Discos se utilizará la misma metodología que en Benitín, consistente en dividir el tema en dos secciones A y B con sus respectivas variaciones A1, A2, A3 y B comentando que, estos subíndices no hacen parte de las frases que conforma cada sección sino, del tipo de arreglo que se aplicó en las repeticiones. A nivel general, se mantiene la estructura y forma bipartita original, componiendo una introducción con el motivo representativo de la sección A de la rumba criolla. En la figura 37 se puede observar la estructura del arreglo.

Figura 37. Estructura del arreglo de Tango Discos

INTRO – A1 – A2 – B – A3 – B – CODA

Fuente: La autora

Introducción.

Esta sección se agrega a la forma del original con el fin de generar un contraste con respecto a las secciones A y B. Para esto se usa el motivo de la frase a3 en una escala fría, realizando la armonía el arpa llanera y la melodía el bajo eléctrico con técnicas como el *fyngerpicking* o *fingerstyle*, *palm mute* y *legato*, esto ocurre durante los primeros 7 compases (figura 38) para terminar con un solo en el bajo eléctrico con la técnica del *slap* y *pop* (figura 39).

Figura 38. Compás 1 al 5 - Intro de Tango Discos

Fuente: La autora

Figura 39. Compás 7 al 11 - Introducción Tango Discos

Fuente: La autora

Sección A (A1).

Tal como se expuso en el marco teórico, esta sección está dividida en 4 frases diferentes, para el caso de esta primera variación, A1, se deja la armonía original a excepción de una dominante secundaria que se agrega en el compás 21, tal como se aprecia en la figura 41. Durante las frases a1 (compás 12 al 15) y a4 (compás 35 al 42), que se muestran en las figuras 40 y 42, se mantiene la textura orquestal 2 de melodía con acompañamiento, melodía que es realizada por el arpa; mientras que, durante las frases a2 y a3 (figuras 43 y 44), se presenta una textura orquestal 3 de melodía secundaria la cual es realizada por el bajo eléctrico, durante estas frases la línea melódica es alternada entre el tiple y el arpa conservando los trémolos a final de frase que realiza el requinto en la composición original. Cabe resaltar un soli a tres voces en el compás 22 a cargo del arpa y el tiple y la técnica del bordón aplicada en las frases del arpa llanera.

Figura 40. Frase a1 - sección A1 Tango Discos

Fuente: La autora

Figura 41. Compás 21 - dominante secundaria sección A1

Fuente: La autora

Figura 42. Frase a4 - sección A1 Tango Discos

Fuente: La autora

Figura 43. Frase a3 - Tango Discos

Fuente: La autora

Figura 44. Frase a2 Tango Discos

Fuente: La autora

Sección A (A2).

Esta sección en sus primeros seis compases abre con una rearmonización por sustitución diatónica interna y por acordes de paso cromáticos, iniciando con la relativa

menor de la tonalidad del tema, luego, se realiza una rearmonización por segunda relacionada en los compases 52 al 54; estas rearmonizaciones son realizadas a las frases a1 y a2 (figuras 45 y 46), en donde también se puede observar un contrapunto que realiza el arpa a la melodía principal ejecutada por el tiple; además, el bajo eléctrico va realizando contra melodías por lo que se identifica una textura orquestal compleja, tipo 7. Por otro lado, la frase a3 (figura 47) se inicia con una transformación rítmica al género de tango, de 2/4 a 4/4, haciendo alusión al título de esta rumba criolla; durante esta frase se aplica una rearmonización por notas de aproximación cromáticas y técnica del bordón trapiao por parte del arpa llanera, además se resaltan las acentuaciones características del tango en el bajo eléctrico y en el tiple que, según Paulucci (2022), se ejecuta con una forma de acompañamiento de Marcato en 4, en donde se acentúa el tiempo 1 y 3 en el caso de un acompañamiento básico, y el 2 y 4 cuando se incluye la síncopa en el tiempo 2. Por último, la figura 48 muestra la frase a4 en donde se retoma el ritmo de rumba criolla cambiando el motivo (d) de cambio de frase utilizado en el tema original, por otro creado por la autora con el fin de generar un contraste ritmo – armónico, así pues, se agrega el bII7 (compás 69) del acorde de inicio de la frase final de esta sección (C) para terminar con una textura orquestal 4 de escritura a varias voces.

Figura 45. Frase a1 - Sección A2 Tango Discos

The musical score for Figure 45, titled 'Frase a1 - Sección A2 Tango Discos', is presented in a two-staff format. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 44, marked 'SECCIÓN A2'. The melody in the treble clef consists of eighth notes, often grouped in triplets. The bass clef provides a rhythmic accompaniment with eighth notes, also featuring triplets. Chord symbols are placed below the bass line: E m7, B m7, B b m7, A m7, D 7, G maj 7, and F # m7 b5. Dynamics are indicated as mp, mf, and mf'. The score includes annotations for harmonic reharmonization: 'Rearmonización por sustitución diatónica interna y por acordes de paso cromáticos' and 'Rearmoniza'.

Fuente: La autora

Figura 46. Frase a2 - Sección A2 Tango Discos

Rearmonización por segunda relacionada

B m7 Bbm7 Am7 D7 Gmaj7 F#m7b5 B7b9 Em7 loco

Fuente: La autora

Figura 47. Frase a3 - Sección A2 Tango Discos

Rearmonización por notas de aproximación cromáticas
Transformación rítmica de 2/4 a 4/4 para pasar a ritmo de tango

Bordón trapiao

D#m7 Em7 D#m7 Em7 Eb7 D D# Bm C B7

Fuente: La autora

Figura 48. Frase a4 - sección A2 Tango Discos

Textura orquestal 4: Escritura a varias voces

75 90

Bordón

C G D7 Db7 C G D Gmaj7

Fuente: La autora

Sección A (A3).

Esta sección se desarrolla de forma similar que la variación A2, solamente que la melodía principal de la frase a1, en este caso, es ejecutada por el bajo eléctrico agregando Glisandos, palm mute y legato en su interpretación, tal como aparece en la figura 49. El arpa va realizando el contrapunto que se le asigna en A2 mientras que el tiple toma el papel de la base armónica. Las frases a2 y a3 se desarrollan igual que A2, pero, la frase a4 cambia al final de la textura orquestal 4 a textura 1 de un solo elemento, esto durante los compases 135 al 137. (figura 50).

Figura 49. Frase a1 y a2 - Sección A3 Tango Discos

Melodía principal en el bajo eléctrico con técnica de Palm mute y legato

Fuente: La autora

Figura 50. Frase a4 - Sección A3 Tango Discos

Textura orquestal 1: De un solo elemento

Fuente: La autora

Sección B.

Se inicia con un glissando realizado por parte del arpa, abriendo con la frase a1' que mantiene la armonía original de Tango Discos con texturas orquestales 2 y 3. (figura 51). Luego durante los compases 81 y 82, tal como aparece en la figura 52 se presenta la frase b1 en donde sobresale un crescendo de piano a forte, técnica de bordón en el arpa, brissado en el tiple y stacatto en el bajo eléctrico, esta frase sirve de puente para retomar de nuevo a1', a partir del compás 83, en donde se realiza una rearmonización por segundas relacionadas con motivo rítmico (c) de la división binaria a cargo del tiple (figura 53). Por último, se cierra la sección B con la frase a2 (figura 54) que se dispone a modo de pregunta – respuesta por parte de los tres instrumentos, resaltando en los compases 97 y 98 el motivo (i) de la división ternaria como apoyo rítmico de la melodía y cambio de frase con una textura orquestal de tipo 3.

Figura 51. Frase a1' - Sección B Tango Discos

The image displays a musical score for guitar and bass, labeled 'SECCIÓN B' and starting at measure 75. The score is divided into two systems. The first system (measures 75-80) shows a piano (p) texture. The guitar part consists of chords, and the bass part features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 81-86) shows a crescendo from piano (p) to mezzo-forte (mf). The guitar part features triplets and accents, and the bass part features triplets and accents. The score includes dynamic markings (p, mp, mf) and chord symbols (Em7, Cm7).

Fuente: La autora

Figura 52. Frase b1 - Sección B Tango Discos

Fuente: La autora

Figura 53. Retorno a frase a1' - Sección B

Fuente: La autora

Figura 54. Frase a2 - Sección B Tango Discos

Fuente: La autora

Coda.

El final del arreglo es ejecutado durante los compases 172 al 175 en donde se hace primero un cambio rítmico al ritmo de torbellino, representando así el instrumento para el que originalmente fue escrito el tema, el requinto, y se culmina con el motivo (c) de los finales característicos de la rumba criolla. Esto se puede observar en la figura 55.

Figura 55. Coda de *Tango Discos*

The image shows a musical score for the Coda of 'Tango Discos'. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom system has a bass clef and the same key signature. The score starts at measure 170. The tempo is marked as 120 beats per minute (♩ = 120). The dynamics are marked as *mp* (measures 170-171) and *mf* (measures 172-175). The time signature changes from 3/4 to 2/4 at measure 172. A red text box with a pink square bullet point contains the following text: "Coda con cambio rítmico a torbellino y célula rítmica (c) de los motivos de finales de la rumba criolla". Above the treble staff, there are notes for chords: G loco, C, and D7. The score ends with a double bar line at measure 175. There is a '3' written below the bass staff in measure 175, indicating a triplet.

Fuente: La autora

A su majestad

Para el proceso de creación, primero, se tuvieron en cuenta los motivos y bases ritmo – armónicas características de la rumba criolla, expuestas en el marco teórico. Luego, se definieron elementos generales para usarse en la composición de “A su majestad” como el formato instrumental, la métrica y la forma, así como, algunos de los recursos compositivos encontrados en el análisis de las obras “Benitín” del maestro Emilio Sierra y “Tango Discos” del maestro Camilo Cifuentes.

Elementos Generales.

En la tabla 5 se pueden observar los elementos generales de “A su majestad”, en

donde se tomó la forma bipartita que caracteriza las dos obras analizadas. Además, de Benitín se utilizó la modulación abrupta hacia la paralela de la tonalidad, en este caso empezando en tono mayor (Dmaj7) y modulando a su paralela menor (Dm7); y, de tango discos se utilizó la estructura y los acordes con agregaciones que resaltan las características del formato instrumental.

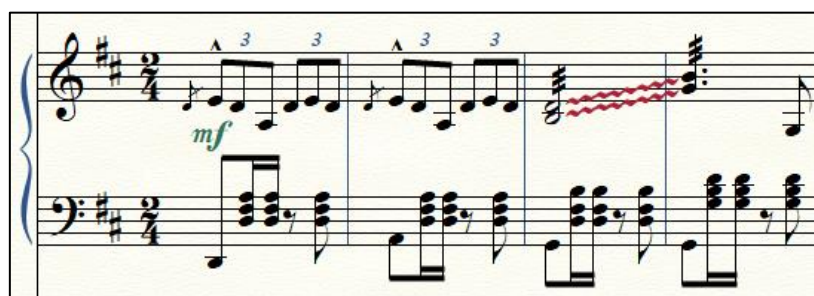
Tabla 5. *Elementos generales de la composición – A su majestad*

Obra	A su majestad – Rumba Criolla				
Secciones	:A:		B		Coda
Compases	1 – 32 33 - 64		65 - 102		103 - 104
Subsecciones	A1	A2	:B1:	:B2:	C1
Armonía	Dmaj7 (I)		Dm7 (I)		Dm7 (I)
Formato Instrumental	Arpa llanera – tiple – bajo eléctrico				
Estructura	:A: B A B Coda				
Métrica	2/4				

Características musicales tomadas de Benitín.

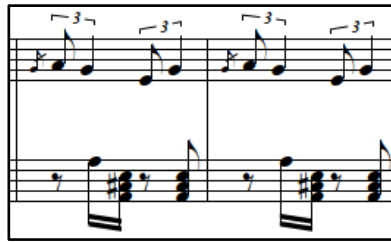
Se incluyeron las acentuaciones de las primeras corcheas en este caso realizadas por el arpa en la primera frase de la sección A, tal como se observa en la figura 56. Conjuntamente, las figuras 57, 58, 59 y 60 muestran cómo se utilizaron los motivos (a), (d) y variación del (f) de la división ternaria que caracterizan la sección B de Benitín, en frases melódicas del arpa y del tiple, tanto de la sección A como de la sección B, así como el motivo (e) de la división binaria característico de la línea del bajo. En cuanto a las técnicas interpretativas, además de las acentuaciones, se incluyeron pizzicatos en el tiple, técnica realizada en este instrumento de forma diferente al violín, pero con el mismo resultado sonoro.

Figura 56. *Acentuaciones en el arpa llanera*



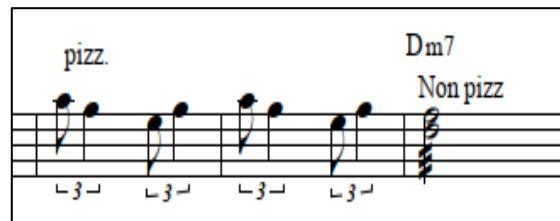
Fuente: La autora

Figura 57. Motivo (f) en el arpa llanera



Fuente: La autora

Figura 58. Motivo (f) y pizzicatos en el tiple



Fuente: La autora

Figura 59. Motivo (d) en el arpa llanera y motivo (e) línea del bajo eléctrico

Fuente: La autora

Figura 60. Motivo (a) en el arpa llanera y en el tiple

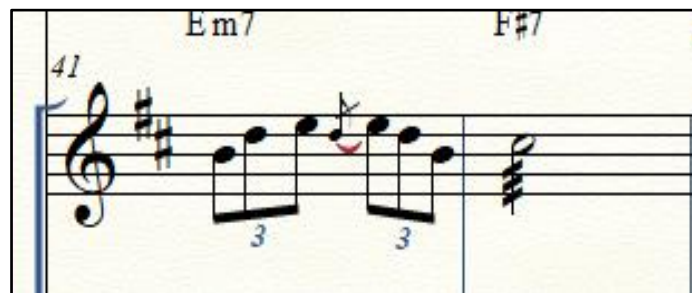
Fuente: La autora

Características musicales tomadas de Tango Discos.

De la rumba criolla Tango Discos es de donde se extraen más elementos de tipo interpretativo como los finales e inicios de frases con trémolos realizados, en este formato, por el arpa llanera y el tiple y, glisandos a cargo de los tres instrumentos. Además, se utiliza el motivo (h) de la división ternaria en la mayoría de frases melódicas de la sección A tanto

por parte del arpa como del tiple, así como el motivo (b) de la división binaria para el acompañamiento del tiple y el motivo (e) de la misma división para la línea del bajo eléctrico, lo anterior se puede observar desde las figuras 61 a la 64. Asimismo, se incluye el motivo (d) como apoyo rítmico a la melodía, tal como se muestra en la figura 65 pero, en este caso no se realiza en tutti sino sólo se interpreta con el tiple, bajo del arpa y bajo eléctrico. Como elemento adicional tomado de Tango Discos se tiene la progresión armónica realizada del compás 13 al 19 aplicada entre los compases 11 y 17 de A su majestad (figura 66), con la particularidad de que el motivo que realiza el bajo eléctrico en la mayoría del tema es realizado entre estos compases por el bajo del arpa, mientras que, el registro alto del arpa realiza melodías y contra melodías con el tiple manteniendo la base armónica el bajo eléctrico con el motivo de acompañamiento del tiple.

Figura 61. *Trémolos a final de frase en el tiple*

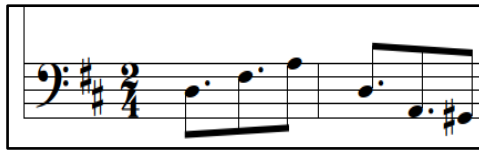


Fuente: La autora

Figura 62. *Glisando y trémolos a final de frase en el arpa. Motivo (h) en la línea melódica*

Fuente: La autora

Figura 63. Motivo (e) para la línea del bajo eléctrico



Fuente: La autora

Figura 64. Glisandos a inicio de frase en el tiple. Motivo (h) en la línea melódica

Fuente: La autora

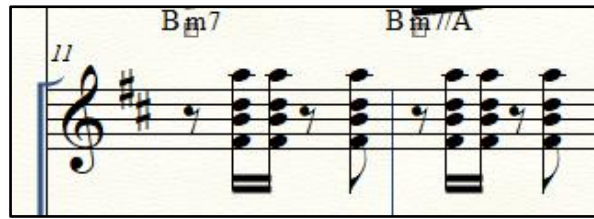
Figura 65. Motivo (d) apoyo rítmico

Fuente: La autora

Figura 66. Progresión armónica de tango discos aplicada en A su majestad

Fuente: La autora

Figura 67. *Motivo (b) acompañamiento del tiple*



Fuente: La autora

Características musicales propias de: A su majestad.

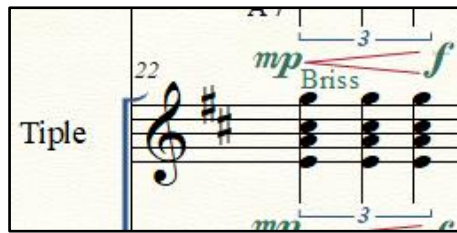
En la composición se dio un valor agregado con respecto a las obras analizadas que fue la alternancia de la melodía entre el arpa llanera y el tiple, otorgando más importancia al tiple, no sólo como instrumento de acompañamiento sino también, aprovechando sus características melódicas que posee tanto a una como a doble cuerda. Además, se agregan técnicas de interpretación propias del formato instrumental como los bordones, arpeggios largos y cortos en el arpa llanera, así como la técnica de la brisa en el tiple y glisandos y staccato en el bajo eléctrico (figura 68 a la 70). Igualmente, se aplican las texturas orquestales encontradas en Benitín y Tango Discos resaltando las texturas (2) de melodía con acompañamiento, (3) de melodía secundaria y (7) de textura compleja mezclando contrapunto, contra melodías y base armónica. Por último, se agregan tres motivos diferentes a los analizados pero que hacen parte de las características de la rumba criolla como el motivo (a) de la división binaria aplicado al acompañamiento del bajo del arpa, el motivo (f) sin modificación utilizado en parte de la línea melódica de la sección A y el motivo (i) de la división ternaria utilizado como apoyo rítmico por parte del tiple y bajos del arpa. (Figura 71 a la 73).

Figura 68. *Bordón, arpeggios largos y cortos en el arpa llanera*



Fuente: La autora

Figura 69. Técnica de la brisa en el tiple



Fuente: La autora

Figura 70. Glisando y staccato en el bajo eléctrico



Fuente: La autora

Figura 71. Motivo (f) en el tiple



Fuente: La autora

Figura 72. Motivo (i) división ternaria

Musical notation for Motivo (i) división ternaria, measures 55-56. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 55 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The notation shows a ternary division (indicated by a blue bracket) in the right hand, marked with a dynamic of *mp* and the word "Brisa" in green. A red line indicates a crescendo leading to a dynamic of *f*. The left hand has two triplets of eighth notes, each marked with a dynamic of *mp*. Measure 56 continues the ternary division in the right hand, marked with a dynamic of *f*. The left hand has two triplets of eighth notes, each marked with a dynamic of *mp*. The notation also includes chord symbols A7 and Bm7.

Fuente: La autora

Figura 73. *Motivo (a) en el bajo del arpa llanera*



Fuente: La autora

Conclusiones

– Se indagó sobre las características musicales de la rumba criolla a través del análisis de los dos formatos instrumentales representativos del ritmo y sus más sobresalientes compositores, primero el maestro Emilio Sierra y su tema “Benitín” en el formato orquestal y segundo, el maestro Camilo Cifuentes y su tema “Tango Discos” en el formato de trío típico. En este análisis se compararon los motivos rítmico - armónicos de cada uno con los expuestos por Bernal (2018), encontrando en común los motivos (h), (d) y (a) de la división ternaria para la línea melódica, el motivo (e) de la división binaria para la línea del contrabajo o guitarra y, el motivo (b) de la división binaria como patrón de acompañamiento; además, tanto “Benitín” como “Tango Discos” presentan forma bipartita, coda con el motivo (a) de los finales de rumba criolla y destacan diferentes técnicas instrumentales tales como: pizzicato, staccato, acentuaciones, glissando, ligados y trémolos, así como texturas orquestales de tipo 2, 3 y 7.

– Se analizó el uso y técnicas de interpretación de cada uno de los instrumentos del ensamble escogido para ser utilizados en la disposición de los arreglos y la composición. Es así como se destacan, para el arpa llanera, la técnica del bordón, bordón trapiao, arpeggios, armónicos, trémolo y glissando, para el tiple la técnica de la brisa, apagado, ligado y trémolos y, para el bajo eléctrico el fyngerpicking, Slapping, legato, glissando y palm mute.

– Se aplicaron las técnicas interpretativas instrumentales encontradas en el formato original y tradicional en los arreglos de “Benitín” y “Tango Discos”, las cuales se resaltaron con la adición de diferentes técnicas de rearmonización como la sustitución diatónica interna, dominantes secundarias, segunda relacionada, acordes de paso cromáticos y rearmonización por notas de aproximación cromáticas; además, se realiza una transformación rítmica, en el caso de “Tango Discos” al ritmo de tango para hacer alusión a su nombre y, en “Benitín” a

los ritmos de swing jazz, por ser su auge en la misma década y son montuno por tener la rumba criolla características derivadas de los ritmos del caribe; estas transformaciones rítmicas fueron resaltadas con técnicas como el bordón trapiao y golpes de percusión en el arpa, apagado en el tiple, y legato y glissando en el bajo eléctrico, conjuntamente, se añaden otras texturas orquestales en estos arreglos como la tipo 4 de escritura a varias voces y la tipo 1 de un solo elemento. Por otro lado, en la composición de “A su majestad” se tuvieron en cuenta las características rítmicas, melódicas y armónicas encontradas en el análisis de los dos temas en cuestión, añadiendo, además tres motivos diferentes a los analizados: el motivo (a) de la división binaria aplicado al acompañamiento del bajo del arpa, el motivo (f) sin modificación utilizado en parte de la línea melódica el motivo (i) de la división ternaria utilizado como apoyo rítmico por parte del tiple y bajos del arpa, asimismo, se utilizaron las texturas orquestales 2, 3 y 7 y técnicas instrumentales propias del formato como los bordones y arpegios en el arpa llanera, la brisa en el tiple y glissando en el bajo eléctrico.

Referencias Bibliográficas

- Bernal, M. (2018). *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional Unal.
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/64050>
- Castro, W. (2014). *Interpretación del Arpa Llanera: forma, recursos y elementos técnicos*. Bogotá D.C., Colombia.
- Cely, A. (2019). *Obras y estudios originales para tiple - requinto* [Tesis de pregrado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio ucundinamarca.
<https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/1901/Obras%20y%20estudios%20originales%20para%20tiple-requinto.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cely, N. (2019). *Características de la rumba criolla en los departamentos de Santander, Cundinamarca y Boyacá - “análisis de A juerguilar tocan y tapetusa”* [Tesis de pregrado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio ucundinamarca.
<https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/1945/Caracteristicas%20de%20la%20rumba%20criolla%20en%20los%20departamentos%20de%20Santander%2cCundinamarca%20y%20Santander..pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cifuentes, C. (2016, 6 de febrero). *Tangodiscos*. [Video] YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=sEZiJ-aPJQA>
- Clásicas Colombianas. (2019, 22 de noviembre). *Alfredo Rolando Ortiz y conjunto – Arpa colombiana (álbum completo)*. [Video] YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=Skyv_e-PUEs

Clásicas Colombianas. (2019, 22 de noviembre). *Emilio Sierra y su Orquesta - La música colombiana de los años 1940s*. [Video] YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=dRdM05nkY9Y>

Cortés, P. (2013). *El bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana*. [Monografía de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia].

Repositorio pedagógica.

<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1544/TE-11062.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Espinosa, D., Ochoa, L. (2021). *Dos arreglos de música andina colombiana adaptados para el formato instrumental no tradicional de piano y bajo* [Tesis de pregrado,

Universidad Tecnológica de Pereira]. Repositorio institucional Universidad

Tecnológica de Pereira.

<https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/9f6c2bfa-5571-48c8-b1e3-15b914782646/content>

Espriella, A. D. (1997). *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*.

Bogotá: Grupo editorial Norma.

Festival Mono Núñez. (2018). *Camilo Andrés Cifuentes López – Solista instrumental*.

Funmúsica. <https://festivalmononunez.com/concursantes/?p=481>

Gil, A. (2020). *Panorama histórico de la música andina colombiana en la licenciatura en música de la universidad pedagógica nacional sede el nogal* [Tesis de pregrado,

Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Pedagógica.

<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/12264/panorama%20historico%20de%20la%20musica%20andina%20colombiana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ministerio de Cultura. (2021). *Plan Nacional de Cultura – ABC proceso de actualización*. Bogotá D.C, Colombia.
- Miranda, J.C., Peña, M. B., Valencia, M. O., Ordoñez, S. A. (1999). *La Rumba Criolla en el Folclor Fresnense*. Universidad El Bosque.
- http://kimera.com/data/redlocal/ver_demos/RLBVF/VERSION/RECURSOS/INFORMACION%20FRESNO/1%20RECOPIRADOS%20MOTIVO%20150%20A%C3%91OS/ACTIVIDADES%20CULTURALES/RUMBA%20CRIOLLA/Larumbacriollafolleto.pdf
- Paulucci, R. (2022, 2 de enero). *Cómo empezar a tocar tango con el bajo eléctrico – Parte 1 Marcato (tutorial)*. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=i-sCdPy3X98>
- Paulucci, R. (2022, 3 de febrero). *Cómo empezar a tocar tango con el bajo eléctrico – Parte 2 (Marcato-acordes-síncopa)*. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Zx5YFHj15M>
- Pentagrama. (s.f.). *Como tocar slap en el bajo eléctrico*. Pentagrama, Escuela de música online. <https://pentagrama.org/Blog/lineas-bajo-tecnica-slap/>
- Pérez, E. (1996). *Método de Tiple*. Secretaría de Educación y Cultura del Medellín, Colombia.
- Pinilla, J. (1980). *Cultores de la música colombiana*. Bogotá: J.I.P.
- Proceso Sonoro. (2014, 11 de diciembre). *Benitín – Emilio Sierra*. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eagFy7qesTQ>

Radio Nacional de Colombia. (2021). *Emilio Sierra: 130 años del padre de la Rumba criolla*.

<https://www.radionacional.co/musica/musicos-colombianos-emilio-sierra-rumba-criolla>

Rodríguez, R. (2016). *Una mirada cultural de la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero*

[Tesis de pregrado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio ucundinamarca.

<https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/346/UNA%20MIRADA%20CULTURAL%20A%20LA%20RUMBA%20CRIOLLA%20DE%20EMILIO%20SIERRA%20BAQUERO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Sánchez, A. (2018). *Adaptación de 3 piezas musicales del repertorio folclórico tradicional*

tolimense para sexteto de jazz, con base al álbum: “cannonball adderley sexteto in new york” [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas ASAB].

Repositorio udistrital.

<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/15675/S%C3%A1nchezCarvajalAlexis2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Secretaria de cultura de Fusagasugá. (2021). *Convocatoria Festival Nacional de Intérpretes y*

Compositores de la Rumba Criolla – Emilio Sierra Baquero.

<https://cultura.fusagasuga.gov.co/convocatorias/festivalnacionaldeinterpretesycompositoresdelarumbacriollaemiliosierra/>

Sistema Nacional de Información Cultural (SINIC). (s.f.). *Personajes – Cundinamarca*. Sinic

Colombia Cultural.

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

Sweep Flipping. (s.f.) *Ritmos de Jazz*. Sweep Flipping, blog sobre guitarra eléctrica.

<https://sweepflipping.com/acompanamiento/estilos-de-acompanamiento/ritmos-de-jazz/>

Visbal, R. (2017). *Cinco adaptaciones de la Rumba Criolla de Emilio Sierra para Piano*

[Tesis de pregrado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio Cundinamarca.

<https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/800/Cinco%20adaptaciones%20de%20la%20rumba%20criolla%20de%20Emilio%20Sierra%20para%20piano..pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Anexos

Anexo 01: Partituras formatos originales

Benitín – Formato Orquestal

Score

Benitín

Rumba Criolla

Emilio Sierra

The musical score is for the piece "Benitín" (Rumba Criolla) by Emilio Sierra. It is written in 2/4 time and features five staves: Flute, Trumpet in B \flat , Violin, Double Bass, and Bongo Drums. The score is divided into two systems, each starting at measure 5.

System 1 (Measures 5-8):

- Flute:** Melodic line with triplets and accents. Measure 8 has a fermata.
- Trumpet in B \flat :** Melodic line with triplets and accents.
- Violin:** Melodic line with triplets and accents. Measure 8 has a fermata.
- Double Bass:** Bass line with notes G \flat and C \flat in measures 7 and 8.
- Bongo Drums:** Rests in all measures.

System 2 (Measures 9-12):

- Flute:** Melodic line with triplets and accents.
- Trumpet in B \flat :** Melodic line with triplets and accents.
- Violin:** Melodic line with triplets and accents. Measure 10 has a fermata. Chords D7 and G \flat /D are indicated below the staff.
- Double Bass:** Bass line with notes G \flat and C \flat in measures 9-12.
- Bongo Drums:** Rests in all measures.

2

Benitín

10

Fl.

B \flat Tpt.

Vln.

D.B.

Bgo. Dr.

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Cm Gm

15

Fl.

B \flat Tpt.

Vln.

D.B.

Bgo. Dr.

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

D7 Gm Gm G

Benitín

3

20

Fl.

B \flat Tpt.

Vln.

D.B.

Bgo. Dr.

26

Fl.

B \flat Tpt.

Vln.

D.B.

Bgo. Dr.

4

Benitín

D.C. al Coda

$\text{♩} \text{ } 8^{vb}$

Musical score for Benitín, measures 32-35. The score is for five instruments: Flute (Fl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Bongos/Drums (Bgo. Dr.).

- Fl.:** Measures 32-35. Measure 32 contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). Measure 33 contains a triplet of eighth notes (B4, C5, D5). Measure 34 contains a triplet of eighth notes (D5, E5, F5). Measure 35 contains a quarter note G5. Dynamics: 8^{vb} in measure 32, ♩ in measure 34.
- B♭ Tpt.:** Measures 32-35. Measure 32 contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). Measure 33 contains a triplet of eighth notes (B4, C5, D5). Measure 34 contains a triplet of eighth notes (D5, E5, F5). Measure 35 contains a quarter note G5.
- Vln.:** Measures 32-35. Measure 32 contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). Measure 33 contains a triplet of eighth notes (B4, C5, D5). Measure 34 contains a triplet of eighth notes (D5, E5, F5). Measure 35 contains a quarter note G5. Chords: G in measure 32, D7 in measure 33, G in measure 34.
- D.B.:** Measures 32-35. Measure 32 contains a quarter note G2. Measure 33 contains a quarter note B2. Measure 34 contains a quarter note D3. Measure 35 contains a quarter note G2.
- Bgo. Dr.:** Measures 32-35. Measure 32 contains a quarter rest. Measure 33 contains a quarter rest. Measure 34 contains a quarter rest. Measure 35 contains a quarter rest.

2

Tango Discos

Mdn.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

16

3 3 3 3 3 3

3 C 3 3 3 3

G maj7

3 3

Mdn.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

21

B7

3 3

Em

3 C 3 3 3 3

3 G maj7 3

Mdn.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

26

3 D7 3 3 3 3

C 3 3 3 3

G maj7 3 3 3 3

D7 3 G maj7

Tango Discos

The musical score is organized into three systems, each beginning at a specific measure number:

- System 1 (Measures 32-36):** Mdn. starts with a triplet of eighth notes. Ac.Gtr. 1 and 2 provide accompaniment with chords and triplets. Dynamics include *p* and *mp*. Chord symbols include Gmaj7 and Em.
- System 2 (Measures 37-41):** Mdn. continues with eighth notes and triplets. Ac.Gtr. 1 and 2 use chords Cm7, C, D7, and Gmaj7. Dynamics range from *mf* to *f* and *p*.
- System 3 (Measures 42-46):** Mdn. features eighth notes and triplets. Ac.Gtr. 1 and 2 use chords Em and Cm7. Dynamics include *mp* and *mf*.

4

Tango Discos

Mdn. 47

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

f C 3 3 3 D7 3 3 Gmaj7 3 3 *p* Bm7

Mdn. 52

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

f 3 3 C 3 3 3 3 D7 3 3

Mdn. 57

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Gmaj7 3 3 *p* Bm7 3 3 *f* 3 3 C

Tango Discos

62

Mdn.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

62

1.

2.

D7

Gmaj7

p

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Tango Discos'. It consists of three staves: Mdn. (Mandolin), Ac.Gtr. 1 (Acoustic Guitar 1), and Ac.Gtr. 2 (Acoustic Guitar 2). The music is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. Measure 62 is the starting point. The Mandolin part features a melodic line with triplets in measures 62 and 63. The Acoustic Guitar 1 part provides a rhythmic accompaniment with chords and triplets. The Acoustic Guitar 2 part plays a steady eighth-note bass line. Chords D7 and Gmaj7 are indicated above the guitar parts. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 65. The score concludes with two endings: a first ending (1.) and a second ending (2.).

Anexo 02: Score de los arreglos y composición.











TANGO DISCOS

Rumba Criolla

Compositor: Camilo Cífuente

Arreglista: Yessica Segura

Especificaciones para la interpretación de Tango Discos

Típle		Arpa Llanera (con levers)		Bajo Eléctrico	
	Armónico natural o artificial		Armónicos		Armónico natural o artificial
	Trémolo		Trémolo		Glissando
Briss.	Brisa	Bordón	Bordoneo		Slapping (M.I) T = dedo pulgar P = dedo índice
Pizz.	Pizzicato	Bordón trapíao	Bordón trapíao o chamarriao		P.M = palm mute
	Glissando		Glissando		Legato
	Rasgueo		Arpeggio		
	Ligado				
	Apagado				

Nota: El arreglo de "Tango Discos" está diseñado para un arpa llanera con levers, para su interpretación ésta debe ser afinada en una tonalidad de Ab.

Tangodiscos

Rumba Criolla

Camilo Cifuentes

Yessica Segura

rubato

Arpa Llanera

Tiple

Bajo Eléctrico

mp

mf

P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.

Arp.

Tip.

B.E.

mf

P.M. P.M. P.M.

Arp.

Tip.

B.E.

mf

Slap

T T T T P T T T T T T T P T T T T

Arp.

Tip.

B.E.

$\text{♩} = 90$

p

mf

mp

p

mf

T T T P T T T T

16

Arp.

Tip.

B.E.

22

Arp.

Tip.

B.E.

Bordón

mp

mf

f

28

Arp.

Tip.

B.E.

Bordón

f

mf

34

Arp.

Tip.

B.E.

Bordón

40

Arp.

Tip.

B.E.

mp

8va mf

p

46

Arp.

Tip.

B.E.

mf

mf

Tangodiscos

♩ = 120

Arp.

Bordón trapiao

Tip.

B.E.

52

Arp.

Tip.

B.E.

58

♩ = 90

Tangodiscos

♩ = 75

Arp.

64

Bordón³

Tip.

B.E.

64

Arp.

70

♩ = 90

p

Tip.

B.E.

70

p

p

Bordón

Arp.

76

p

mp

Tip.

B.E.

76

mp

mf

p

mp

p

Briss

Arp.

82

f

p

mp

mf

Tip.

B.E.

82

f

p

mp

mf

88

Arp.

Bordón

Tip.

B.E.

94

Arp.

Tip.

B.E.

Briss

112

Arp.

Tip.

B.E.

118

Arp.

Tip.

B.E.

Bordón

mf

mp

mf

mf

f

mf

124

Arp.

Tip.

B.E.

Musical score for measures 124-127. The Arp. part (top) features chords and triplets. The Tip. part (middle) features triplets and a wavy line. The B.E. part (bottom) features a steady bass line with triplets.

130

Arp.

Tip.

B.E.

$\text{♩} = 75$ $\text{♩} = 90$

Bordón

Musical score for measures 130-133. The Arp. part (top) features triplets and a Bordón section. The Tip. part (middle) features triplets. The B.E. part (bottom) features a steady bass line with triplets. Tempo markings $\text{♩} = 75$ and $\text{♩} = 90$ are present.

136

Arp.

Tip.

B.E.

142

Arp.

Tip.

B.E.

Bordón

Briss

Arp.

148

p

mp

mf

Tip.

148

p

mp

mf

B.E.

p

mp

mf

Arp.

154

Bordón

mf

p

Tip.

154

f

p

B.E.

f

160

Arp.

mf

p

f

Tip.

Briss

p

f

mf

B.E.

p

f

166

Arp.

p

mf

mp

mf

Tip.

8va

mf

mp

mf

B.E.

mp

mf

♩ = 120

♩ = 90
rit.

172

Arp.

Tip.

B.E.

loco

3
















BENITÍN

Rumba Criolla

Compositor: Emilio Sierra

Arreglista: Yessica Segura

Especificaciones para la interpretación de Benitín

Típle		Arpa Llanera (con levers)		Bajo Eléctrico	
	Armónico natural o artificial		Armónicos		Armónico natural o artificial
Briss.	Brisa	Bordón	Bordoneo		Glissando
Pizz.	Pizzicato		Glissando		P.M = palm mute
	Glissando		Arpeggio		Legato
	Rasgueo		Golpes en percusión		
	Ligado		Trémolo		
	Apagado				
	Trémolo				

Benitín

Rumba Criolla

Emilio Sierra
Yessica Segura

Arpa Llanera

Tiple

Bajo Eléctrico

Tempo markings: $\text{♩} = 90$ and $\text{♩} = 100$

Performance instructions: *pizz.*, *P.M.*, *f*, *mf*

Time signature: 6/8 and 2/4

Detailed description: This system contains the first four measures of the score. The Arpa Llanera part is in 6/8 time with a tempo of 90, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Tiple part is in 6/8 time, with a 'pizz.' instruction above the first two measures and a 'P.M.' instruction below the next two. The Bajo Eléctrico part is in 6/8 time, with a 'P.M.' instruction below the first two measures. At measure 4, the time signature changes to 2/4 and the tempo to 100. The Arpa Llanera part has a dynamic of *f* and features two triplet markings. The Tiple part has a dynamic of *mf*. The Bajo Eléctrico part has a dynamic of *f*.

Arp.

Tp.

B.E.

Tempo marking: *mp*

Time signature: 6/8

Detailed description: This system contains measures 6 through 10. The Arp. part is in 6/8 time, starting with a measure number '6' above the staff. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The Tp. part is in 6/8 time, starting with a measure number '6' above the staff. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings and a dynamic of *mp*. The B.E. part is in 6/8 time, starting with a measure number '6' above the staff. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings and a dynamic of *mp*.

Arp.

12

f

Bordón

Tp.

12

Briss.

mf

B.E.

12

Arp.

18

Tp.

18

mp

pizz.

P.M

B.E.

18

mp

Arp.

24

pizz.

mp 3 3 3 3 3 3

mf 3 3

Tp.

24

mf 3 3

B.E.

Arp.

30

Bordón

f 3 3 3 3 3 3 3 3

Tp.

30

mf

B.E.

f

Arp.

36

*mf*³ 3 3 3 3 3

Bordón

mp

36

mp

B.E.

*mf*³ 3 3 3 3 3 3 3

Arp.

42

3 3 3 3 3 3

42

3 3 3 3

B.E.

3 3 3 3

♩ = 90

48

Arp.

Bordón

3

p *f* *mp*

Tp.

3

mp *f*

B.E.

mf *f*

54

Arp.

Tp.

B.E.

mf *mp*

72

Arp.

Tp.

B.E.

78

Arp.

Tp.

B.E.

84 $\text{♩} = 150$

Arp. *mf*
Golpes de percusión

Tp. *mp*

B.E. *mf*

90 $\text{♩} = 180$

Arp. *mp*

Tp. *f*

B.E. *mf*

♩ = 100

rit.

96

Arp.

96

Tp.

B.E.

pizz.

mp

mp

P.M.

102

Arp.

102

Tp.

B.E.

pizz.

mp

Arp.

108

*mf*³

*f*³

Bordón

Tp.

108

*mf*³

mf

B.E.

f

Arp.

114

*mf*³

Bordón

Tp.

114

mp

mp

B.E.

*mf*³

120

Arp.

Tp.

B.E.

3 3 3 3 3 3 3 3

mf 3 3 3 3

f 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

126

Arp.

Tp.

B.E.

Bordón

3 3 3 3 3 3 3 3

p 3 *f* 3

mp 3 *f* 3

mf 3 *f* 3

Bordón

This musical score page contains three staves: Arp. (Arpeggiated), Tp. (Trumpet), and B.E. (Bassoon/English Horn). The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb). Measure 132 is marked with a first ending bracket. The Arp. staff includes the instruction "Bordón" and dynamic markings of *mf*, *mp*, and *p*. The Tp. and B.E. staves also feature *mf*, *mp*, and *p* dynamics. All three staves contain triplet markings over groups of three notes in measures 133, 134, and 135. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 135.

A su majestad

Rumba Criolla

Compositor: Yessica Segura

Especificaciones para la interpretación de A su majestad

Típle		Arpa Llanera (con levers)		Bajo Eléctrico	
	Trémolo		Trémolo		Glissando
Pizz.	Pizzicato	Bordón trapíao	Bordón trapíao o chamarriao		P.M = palm mute
	Glissando		Glissando		Legato
	Rasgueo		Arpegio		
	Ligado				
	Apagado				

A su Majestad

Rumba Criolla

Yessica Segura

♩ = 80
rubato

Arpa Llanera

Bordón

Tiple

Bajo Eléctrico

This system of music is for the first four measures of the piece. It features three staves: Arpa Llanera (top), Tiple (middle), and Bajo Eléctrico (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 80, with a rubato instruction. The Arpa Llanera part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Tiple and Bajo Eléctrico parts are mostly silent in the first three measures, with some notes appearing in the fourth measure. A 'Bordón' (drone) is indicated in the Arpa Llanera part.

♩ = 90

5 Sección A

Arp.

Tp.

B.E.

mf

mp

mf

This system of music is for measures 5 through 9. It features three staves: Arp. (top), Tp. (middle), and B.E. (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 90. The section is labeled 'Sección A' and begins at measure 5. The Arp. part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Tp. part has a rhythmic accompaniment in the right hand. The B.E. part has a rhythmic accompaniment in the right hand. Dynamics are marked as *mf* for the Arp. part, *mp* for the Tp. part, and *mf* for the B.E. part. There are triplets and accents indicated in the Arp. and Tp. parts.

To Sección B

35

Arp.

3

mp

35

3

mp

mf

3

B.E.

mf

41

Arp.

Bordón

3

3

41

3

3

3

3

B.E.

47

Arp.

47

Trp.

B.E.

53

Arp.

53

Trp.

B.E.

71

Arp.

71

Trp.

B.E.

77

Arp.

77

Trp.

B.E.

83

Arp.

Tp.

B.E.

p

p pizz.

mp

p

89

Arp.

Tp.

B.E.

p

pizz.

