

Música Colombiana para Cuarteto Vocal

Yeimy Mercedes Infante Palacios

Directora

Leidy Tatiana Cruz Salazar

Universidad Nacional Abierta y a Distancia - UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades - ECSAH

Programa de Música

Acacias – Meta

2023

Agradecimientos

Primeramente, a Dios por llenarme de sabiduría y paciencia para poder lograr mis triunfos, a los docentes que siempre estuvieron pendientes de mi proceso especialmente a los Maestros Jhon Alexander Amézquita, Leidy Cruz y Heriberto Cruz por todo el conocimiento histórico y musical regalado. A mi familia por el apoyo y motivación incondicional, a mi compañero de vida por la complicidad y respaldo, a Pedro Amaya Leyva por compartir su conocimiento con tanta sencillez y bondad, a David Arboleda por ser el mejor amigo universitario y a todo el cuerpo de docentes del programa de música por sus muchas enseñanzas y concejos musicales.

Resumen

El presente trabajo contiene fundamentos teóricos a través de las diferentes etapas de la composición, utilizando para ello tres temas de las regiones Andina, Orinoquia y Caribe, enmarcados conceptualmente en el tratamiento rítmico melódico y técnicas contrapuntísticas en los cuatro registros vocales. Utilizando la metodología de investigación-creación, se llevó a cabo un estudio de tres géneros musicales: el pasaje llanero, el pasillo y la cumbia, con el objetivo de crear tres composiciones para coro mixto. El desarrollo de este proyecto constó de tres fases: la primera consistió en recopilar información de diversas fuentes académicas relacionadas con el contrapunto, la segunda fase, en la identificación y el tratamiento melódico - tímbrico para cuarteto vocal, y la tercera fase, en la aplicación de técnicas compositivas relacionadas con algunas especies del contrapunto. Finalmente, el resultado de la investigación fue la creación de tres obras musicales relacionados con la música colombiana, donde se explican los fundamentos sobre música coral, sirviendo como referente a los arreglos y composición basados en las imitaciones del contrapunto.

Palabras claves: Investigación, composición, contrapunto, cuarteto vocal, música colombiana.

Abstract

This work contains theoretical foundations through the different stages of composition, using three themes from the Andean, Orinoco and Caribbean regions, conceptually framed in the melodic rhythmic treatment and contrapuntal techniques in the four vocal registers. Using the research-creation methodology, a study of three musical genres was carried out: pasaje llanero, pasillo and cumbia, with the objective of creating three compositions for mixed choir. The development of this project consisted of three phases: the first consisted of compiling information from various academic sources related to counterpoint, the second phase consisted of the identification and melodic-timbral treatment for vocal quartet, and the third phase consisted of the application of compositional techniques related to some species of counterpoint. Finally, the result of the research was the creation of three musical works related to Colombian music, where the fundamentals of choral music are explained, serving as a reference to the arrangements and composition based on counterpoint imitations.

Keywords: Research, composition, counterpoint, vocal quartet, Colombian music.

Tabla de Contenido

Música Colombiana para Cuarteto Vocal	1
Agradecimientos	2
Resumen	3
Abstract	4
Tabla de Contenido	5
Lista de tablas	10
Introducción	11
Justificación	12
Objetivos de la investigación	13
Objetivo general	13
Objetivos específicos	13
Planteamiento temático	14
Marco teórico	16
Referentes Artísticos y Análisis de Referencias	16
Pasillo	16
Referente histórico	16
Pasaje	17
Música Llanera referente histórico	17
Cumbia	19
Referente histórico	19
Análisis de referencia	21
Pasillo	21

Música Coral	29
Origen del coro y primeros pasos	29
Términos corales	31
Coro	31
Coral	31
Capilla o schola cantorum	31
Escolanía	31
Orfeón y masa coral	31
Clasificación y tesitura de las voces corales	32
Voces blancas	32
Voces graves: las propias del hombre adulto	32
Extensión, tesitura y rango	32
La extensión	32
Tesitura o registro central	32
El timbre	32
Voces de mujer	32
Soprano.	32
Mezzosoprano	33
Voces de los hombres	33
Tenor	34
Barítono	34
Bajo	34
Las especies del contrapunto	34
Objetivo de las especies.	35
Primera especie.	36

	7
Segunda especie.	37
Tercera especie.	37
Cuarta especie.	38
Quinta especie.	38
Las imitaciones	39
Imitación por movimiento contrario.	40
Imitación por movimiento retrógrado.	41
Imitación por aumentación:	41
Imitación por disminución.	42
Imitación por contratiempo:	42
Imitación por interrupción:	43
Imitación periódica.	43
Imitación canónica.	43
Proceso de creación	45
Composición “Mi llano lindo”	45
Composición “Tenerte a ti”	48
Composición “cumbia pa’ gozá”	50
Conclusiones	53
Referencias Bibliográficas	54
Anexos	57
Anexo 1. Partituras y audios en la página y plataforma digital	57
Anexo 2.	57
Anexo 3.	57
Anexo 4.	58

Lista de figuras

Figura 1. Células rítmicas del pasillo colombiano	17
Figura 2. Sistema rítmico por corrio	19
Figura 3. Sistema rítmico por derecho	19
Figura 4. Clasificación de las notas “parte B”	23
Figura 5. Clasificación de las notas “introducción”	25
Figura 6. Clasificación de la notas “sesión b de la parte B”	27
Figura 7. Clasificación de las notas parte B	28
Figura 8. Extensión ideal de las voces femeninas	33
Figura 9. Extensión ideal de las voces masculinas	34
Figura 10. Sentido de los saltos	35
Figura 11. Contrapunto superior.	36
Figura 12. Contrapunto inferior	36
Figura 13. Contrapunto superior	37
Figura 14. Tercera especie	37
Figura 15. Cuarta especie.	38
Figura 16. Quinta especie.	39
Figura 17. Movimiento directo.	40
Figura 18. Movimiento contrario	41
Figura 19. Movimiento retrógrado	41
Figura 20. Aumentación	42
Figura 21. Disminución	42
Figura 22. Contratiempo	42
Figura 23. Interrupción	43
Figura 24. Periódica	43

Figura 25. Canónica	44
Figura 26. Melodía principal está ejecutada por la voz del tenor	46
Figura 27. Imitación por movimiento directo	46
Figura 28. Conducción de voces por movimiento contrario	47
Figura 29. Onomatopeya “Wipipi”	47
Figura 30. Introducción del pasillo	48
Figura 31. La melodía principal es interpretada por la voz contralto	49
Figura 32. Nota pedal	49
Figura 33. Movimientos contrario y real	50
Figura 34. Voces pregunta y respuesta	51
Figura 35. Ostinato	51
Figura 36. Imitación de carácter tonal	52

Lista de tablas

Tabla 1. Análisis “pasillo para una despedida”, de Gustavo Silva Ramírez	21
Tabla 2. Análisis pasaje “ el siglo del agua y del amor”, Gustavo Silva Ramírez	23
Tabla 3. Análisis cumbia “Carmen de Bolívar, Lucho Bermúdez” Arreglo de Álvaro Julio Agudelo	25
Tabla 4. Análisis "entrevera´o coral" Adolfo Bustamante	27

Introducción

Colombia y su riqueza musical generan un reto de innovación y creación que actualmente lleva a la versatilidad musical de sus regiones, ritmos y melodías, donde se exaltan las multiplicidades tímbricas, texturas, formas y dinámicas de sus diferentes regiones; este trabajo de investigación creación a través de la composición, pretende analizar los elementos característicos de las músicas de la región Andina, Orinoquia y Caribe; con el fin de realizar aportes estructurales melódicos en los géneros musicales del pasillo, la cumbia y el pasaje llanero, contando con elementos como el tratamiento melódico y técnicas contrapuntísticas en los registros vocales de soprano, contralto, tenor y barítono.

En el primer capítulo, encontramos el planteamiento temático, la formulación de la pregunta problema y objetivos, otorgando respuesta a la pregunta problema. El segundo capítulo contiene el marco teórico, los referentes artísticos, históricos del pasillo, la música llanera y la cumbia colombiana, orientados a la metodología de la investigación contrapuntística e interpretación coral y proceso creativo. En el tercer capítulo se encuentra el análisis melódico de las composiciones titulados “Tenerte a tí”, “Cumbia pa’ gozar” y “Mi llano lindo”. Por último, se encuentran las conclusiones análisis de resultados, audios y partituras.

Justificación

“La música cada día tiene mayor aceptación, por tratarse de una actividad inherente a la naturaleza humana. En la actualidad, el canto coral en Colombia es practicado por gentes de todas las edades y profesiones, sin distintos de ninguna especie” (Instituto Colombiano de Cultura, 1981, p. 7).

En los últimos años han surgido fenómenos opuestos a la práctica de los coros musicales en Colombia, como la desaparición de programas corales en algunas universidades debido a la falta de maestros y currículos. Además, el desarrollo de cátedras específicas ha limitado el conocimiento básico de técnicas de dirección, el análisis de partituras, la interpretación, la técnica de ensayo y el conocimiento vocal (Zuleta 2004, p. 10).

“A pesar de esto, han surgido instituciones en el país que desarrollan la práctica coral, aunque cuentan con recursos económicos limitados. Estas instituciones han logrado crear novedosas ayudas pedagógicas y producir una amplia cantidad de repertorio coral” (Zuleta, 2004, p. 10).

De acuerdo con lo anterior y con el deseo investigativo de aplicar los conocimientos adquiridos durante mi permanencia en la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD), el trabajo de grado busca componer tres obras musicales para cuarteto vocal. En estas obras se resaltan tres estilos musicales de las regiones Orinoquía, Caribe y Andina, empleando técnicas contrapuntísticas, letras y onomatopeyas de autoría propia.

Finalmente, el objetivo es cumplir con los parámetros requeridos por la universidad en el proyecto de grado y en la culminación de la carrera de música. Dando importancia a estos parámetros con el fin de contribuir al campo de las artes mediante la creación de una obra musical profesional que pueda ser interpretada y escuchada en diferentes regiones y ámbitos musicales.

Objetivos de la investigación

Objetivo general

Componer tres piezas musicales para cuarteto vocal en ritmos de pasillo, cumbia y pasaje llanero haciendo uso de técnicas contrapuntísticas.

Objetivos específicos

Analizar obras corales de diferente estilo y época categorizando los recursos contrapuntísticos empleados.

Identificar el rango vocal de cada miembro de la agrupación y clasificarlos en los diferentes niveles de interpretación, con el fin de optimizar la selección del repertorio y mejorar la calidad de las composiciones.

Implementar recursos polifónicos e imitaciones relacionadas al contrapunto de las obras analizadas para el fortalecimiento de las herramientas en el proceso compositivo, acompañado de sus respectivos audios generados en Finale.

Planteamiento temático

El presente proyecto propone la composición a partir del ejercicio investigativo donde se podrán identificar las principales características de algunos de los géneros colombianos musicales de la región Andina, Orinoquia y Caribe para llevarlos a formatos de cuarteto vocal, resaltando la clasificación de las notas en cada registro con el fin de destacar la estructura melódica contrapuntística en la composición.

Colombia es un país lleno de riquezas musicales, y cada una de sus regiones tiene géneros representativos que se destacan por sus melodías y ritmos, identificando así los rasgos regionales. Estas músicas están arraigadas y representadas desde tiempos antiguos. Por esta razón, este proyecto contribuye a esa riqueza musical, centrándose en los géneros de pasillo, cumbia y pasaje llanero. Estos géneros serán interpretados en formato de cuarteto vocal, con soprano, alto, tenor y barítono. Cada registro se expondrá en su rango más destacado y el cuarteto vocal presentará una clara clasificación de las notas que conformarán una estructura contrapuntística para un desarrollo melódico completo.

Para Pérez y Gardey argumentan que: “el contrapunto es un elemento fundamental como técnica, ya que permite alcanzar un equilibrio armónico entre las diferentes voces. El contrapunto combina líneas musicales con sonidos muy diferentes, pero al ser interpretadas de manera simultánea logran una armonía” (2016).

A partir del análisis investigativo de las estructuras melódicas encontradas en las obras de compositores como Gustavo Silva Ramírez, Adolfo Bustamante, entre otros, se busca ampliar las ideas musicales para la composición, tomando en cuenta los lineamientos que integran y conforman los tres estilos musicales seleccionados.

En este proyecto, la composición se considera pertinente debido a que las tres piezas musicales se nutren necesariamente de los parámetros tradicionales. Esto proporciona una

base compositiva que se complementa con nuevas ideas musicales para construir nuevas obras.

Según Quaranta aborda con claridad que: “La creación es el acto de buscar lo desconocido, de transformar lo existente y de trazar nuevos caminos y atajos en el ya establecido” (2017, p. 21).

En concordancia con lo citado anteriormente, y en conjunto con los objetivos trazados en el trabajo de investigación artística, se busca la composición de tres piezas para cuarteto vocal en géneros colombianos, implementando técnicas contrapuntísticas.

De esta manera, el proyecto se desarrolla a partir de la siguiente pregunta problema: "¿Qué recursos contrapuntísticos se pueden implementar en la creación de tres piezas musicales para cuarteto vocal en géneros colombianos?" Para responder a esta pregunta, se realizará un análisis de los grupos vocales existentes, las funciones contrapuntísticas, la clasificación de notas y los contrastes que se encuentran entre los cuatro tipos de voces, lo que nos llevará a la composición final de este proyecto.

Marco teórico

Referentes Artísticos y Análisis de Referencias

Dado el enfoque de tratamiento melódico en este proyecto compositivo, el análisis se centra principalmente en los aspectos melódicos de los tres géneros musicales investigados. En cada una de las obras seleccionadas se realiza la identificación de los siguientes elementos: acordes, grados tonales, cadencias, tipo de modulación, frases, semifrases, imitaciones, variaciones ritmo melódicas y clasificación de las notas.

Pasillo

Referente histórico

El pasillo colombiano se origina en las músicas de salón del siglo XVIII y XIX, caracterizándose por la gran influencia de movimientos culturales europeos, especialmente de países como Alemania, Francia, Austria y España. Estos países eran los más desarrollados y de ellos llegaban diariamente danzas que se integraron de forma intrínseca en la vida cotidiana de las clases sociales más altas del país. (Pérez, 2009)

Según Abadía (1996, p.36), el nombre "pasillo" se debe al diminutivo de "paso", debido a que era un baile de pasos menudos.

Otro fundamento a considerar es el de Davidson (1970, p. 33), menciona que: “el vals colombiano constaba de dos partes: la primera, acompañada y seria, y la segunda, la "capuchinada", que convertía a los danzantes en verdaderos energúmenos o poseídos con extravagancia y zapateo”.

Montalvo y Pérez (2009,p.133). A principios del siglo XX, el pasillo y el bambuco eran reconocidos como los géneros colombianos por excelencia”. Sin embargo, a mediados del mismo siglo, la música de la costa, como la cumbia y el vallenato, comenzaron a posicionarse como géneros musicales nacionales. Como resultado, el pasillo y el bambuco pasaron de ser géneros populares a ser considerados música de salón y de auditorio.

Montalvo y Pérez (2020,p.37) argumenta en relación a las características musicales que:

El pasillo se escribe en compás 3/4 en forma tripartita (ABC), ABCABC o en forma de rondó (ABACA). En la mayoría de los casos, cada parte consta de 16 compases, al igual que el bambuco. Además, el pasillo presenta modulación a su relativa o paralela mayor o menor y células rítmicas a partir de las cuales se derivan los patrones de acompañamiento.

El pasillo se compone de una melodía principal que se ejecuta principalmente con instrumentos como la guitarra, el requinto y el piano. La melodía suele ser suave y emotiva, con un enfoque en los tonos menores y las notas bajas. Los cantantes utilizan técnicas como el falsete, el vibrato y los quiebres de voz para transmitir emociones intensas y agregar ornamentaciones a las melodías.

Figura 1.

Células rítmicas del pasillo colombiano



Nota: Recuperado de “Un pasaje por los Andes” página 10.

Pasaje

Música Llanera referente histórico

Londoño (1982) argumenta que: “el pasaje es el género más tranquilo y sereno de la música llanera o recia, y abarca temas de romance, amor y cantos a la tierra. En su forma, consta de dos secciones vocales e interludios instrumentales” (Moreno, p. 13).

Según Música llanera (2023) manifiesta que: “los pasajes llaneros se inspiran en el amor, el romance, los sentimientos por las llanuras y las vivencias que las rodean” (párr. 2).

Rojas C. (2004, p.19) expresa que:

La música llanera se divide en dos grandes géneros: el golpe y el pasaje, ambos conocidos como joropo, término que se utiliza para referirse al baile de estos géneros. El acceso a las discografías y la radio difusión acabaron imponiendo el formato tradicional del conjunto llanero, que se conforma con instrumentos tanto instrumentales como vocales. En el formato instrumental se incluyen el arpa, el cuatro, las maracas y la bandola llanera, y más adelante se agregó el contrabajo o bajo eléctrico. Estos formatos pueden ser instrumentales solos o acompañados por solistas vocales.

Estos cantos llaneros tienen una razón de ser. Por ejemplo, se le canta a la vaca para ordeñarla y la vaquita se queda allí orejeando, no le esconde la leche sino que se pone suavemente para ordeñar. También se canta a un caballo mientras se lo agarra y se lo acaricia, y cuando se está arriando el ganado y se escucha el grito del cabrestero, el caballo se va ajilado por el camino. Por lo tanto, estos cantos tienen un sentido más allá del sonido y el gesto, sino que penetran en lo animal, lo natural y lo humano. En cuanto a la forma, Rojas sostiene que en general se hablan de dos sistemas rítmicos presentes en el joropo llanero: el por corrío y el por derecho.

En términos melódicos, la música llanera se destaca por la expresividad y emotividad de sus melodías, que son interpretadas principalmente por el arpa y el cuatro. Estos instrumentos se combinan con técnicas vocales distintivas para transmitir la riqueza cultural y emocional de las llanuras. Las melodías melancólicas y emotivas son fundamentales en la expresión y estilo característico de la música llanera.

En cuanto a la voz, la música llanera se caracteriza por su estilo vocal particular. Los cantantes utilizan técnicas como el falsete, el trino y los quiebres de voz para transmitir emociones intensas y añadir ornamentaciones a las melodías.

Figura 2.*Sistema rítmico por corrio*

Nota: Recuperado de “Un pasaje por los Andes” página 14.

Figura 3.*Sistema rítmico por derecho*

Nota: Recuperado de “Un pasaje por los Andes” página 15.

Cumbia

Referente histórico

Bedolla (1987, p.2) expresa que:

La diversidad cultural que caracteriza al continente americano se traduce musicalmente en una variada gama de géneros y estilos musicales. Aunque a un oído poco entrenado no lo parezca, la cumbia es un producto musical diferenciable y autónomo con características propias que pertenece a un género musical común conocido como música caribeña. Además, se enmarca geográficamente en el sistema socio-cultural conocido como el "gran núcleo de difusión antillana" o los "circuitos caribeños y costeros", donde se relaciona y convive con diferentes expresiones musicales de la gran región caribeña. Su zona de mayor

difusión abarca el noroeste sudamericano, específicamente el subsistema caribe-sabanero colombiano.

Según Sabbatella (1997, p.3-4) manifiesta que:

Los posibles orígenes de la cumbia datan del siglo XVII y se ubican en la ciudad de Cartagena de Indias (Colombia) durante los días de la fiesta de la Virgen de la Candelaria, patrona de la ciudad. En esta fiesta de tradición española coincidían las tres culturas que convivían por aquel entonces en la colonia: española, negra e indígena. Durante la celebración, se encendían velas, los negros tocaban los tambores para adornar el canto, y los indios iban detrás con sus cañas de millo y sus gaitas.

Lambuley (1988) argumenta que:

La rítmica de la cumbia presenta una estructura métrica binaria de subdivisión binaria (2/2 o 4/4). En la organización rítmica de la frase resalta la importancia del tiempo débil en el inicio de los motivos y frases rítmicas. El segundo y el cuarto tiempo conforman el pulso básico o base rítmica vital de esta estructura, acentuando su carácter expresivo marcado por los agudos del bombo y el alegre (p.92).

Sabatella (1997, p. 2-5) plantea que:

Desde el punto de vista melódico-armónico, la estructuración de las frases musicales se realiza, por lo general, a partir del cuarto tiempo, coincidiendo con un cambio de cuadratura armónica respaldada por anticipaciones melódicas. En su aspecto formal, la cumbia consta de una introducción, el canto del solista y la respuesta del coro. Su instrumentación característica consiste en percusión, viento y voz. Entre los instrumentos de viento se encuentran la flauta o caña de millo, las gaitas macho y hembra (instrumentos derivados del tolo), la flauta de aluminio y, en algunas agrupaciones, el clarinete como sustitución de la flauta de millo. Los instrumentos de percusión utilizados son el bombo o

tambora, el tambor hembra o alegre, el llamador, el güiro, las maracas y el guaché. A nivel vocal, encontramos un solista y un coro con no más de tres voces.

En cuanto a la voz, la cumbia a menudo incluye coros o voces solistas que entonan melodías pegajosas y contagiosas. Los cantantes utilizan diferentes técnicas vocales, como el llamado y respuesta, para interactuar con la música y crear un ambiente festivo y repetitivo.

Análisis de referencia

Pasillo

Tabla 1.

Análisis “pasillo para una despedida”, de Gustavo Silva Ramírez

Introducción	A	B	CODA
a b	a a'	b1 b2	c d
f1 f2	f1 f2 f1 sf 1	f1 f2	f1 f2
c.r	c. ap	c. p	c.p c.r
- p.m E7 préstamo del modo menor C.4 - p.m B7 préstamo del modo menor C.6	Modulación de acorde dominante C.25	- p.m Am6 del modo C. 28 y 3 imitaciones por movimiento directo a la 5ta	- p.m Am del modo menor C.42
(G) ii7-V-iii7.VI7- ii V7/vi- vi- vi9	Ii7-V-Imaj7-V/VI-vi9 - ii- V9-Imaj7	(E) I-ii7-IV- i - ii7- IV - I9-VI sus-iii7-ii-iv6-I9-VI-iii-ii-I	IV-I-IV-I-I-V-VI-7

Nota: Análisis estructural del pasillo colombiano.

Convenciones

c. ap: cadencia perfecta

c. p: cadencia plagal

f: frase

s. f: semi frase

c. r: cadencia rota

En la tabla 1 se puede evidenciar una forma bipartita. Se encontró que, en la introducción parte a (G), las cuatro voces realizan la misma figuración rítmica, pero desde diferentes notas que forman los intervalos que completan la estructura cordal mientras que la parte b, tiene una semi frase y las cuatro voces se exponen en contrapunto (figura 4), llevando la soprano la voz principal; en la parte A de la obra, inicia la melodía la contralto sosteniendo el motivo melódico que es completado por las otras tres voces desde el compás diez, donde

los movimientos melódicos contrapuntísticos definen la cualidad de los acordes, pasando a la a' con una cadencia rota que permite una nueva semi frase para retomar la frase principal de la sesión A y terminar la frase en el compás 25 con una modulación acorde de dominante que nos de la tonalidad G a E.

La parte B de la obra inicia en una nueva tonalidad y se evidencia que tres de las voces desarrollan la misma frase ritmo melódica desde el compás 26 hasta el compás 33 y la voz del bajo se desarrolla con una semi frase repetitiva; en el compás 34 se expone la sesión B2 de la obra donde el cuarteto vocal realiza una imitación por movimiento directo a la quinta pero en esta ocasión la voz contralto cambia la interpretación de semi frase con el bajo y la soprano, contralto y bajo llevan la misma frase ritmo melódica desde el compás 34 al compás 41 dando inicio a la coda donde la parte C expone las cuatro voces con la misma figuración rítmica desde diferentes puntos interválicos que completan la estructura cordal; la parte B de la coda se presenta desde el final de la segunda vuelta de la obra donde las cuatro voces durante dos compases forman una semi frase contrapuntística que se une rítmicamente en el compás 48 dando a la obra un descanso en matices y ritmo que llega al final de la pieza con un calderón en el cuarto grado de la tonalidad final.

En el desarrollo melódico y contrapuntístico de la obra, el compositor Gustavo Silva Ramírez usa el recurso de nota pedal y da a cada registro una altura y grado del acorde que cumplen con un timbre y coloración interesante: clasificación de las notas:

Figura 4.
Clasificación de las notas “parte B”

Nota: Análisis referente del fragmento B pasillo para una despedida.

En esta imagen se aprecia la clasificación de cada una de las notas y el uso de la nota pedal (figura 4 enmarcado magenta), que cumple una función armónica en cada acorde y mantiene un ritmo repetitivo que es de fácil captación auditiva por la marcación rítmica representativa del pasillo.

P= principales S= secundarias c= cromática d= diatónicas

Nomenclatura que representa el intervalo:

Del 1 al 7 notas del acorde

Del 9 al 13 tensiones

Tabla 2.

Análisis pasaje “ el siglo del agua y del amor”, Gustavo Silva Ramírez

Introducción	A	B	C	CODA
a	a b	a b	a a'	a a' b
f1 f2	f1 f2	f1 f2	f1 f2	f1 f2
c.r	c.r	c.r	c.r	c.r

- p.m C#7 préstamo del modo menor C.18	Imi. por movimiento contrario	Imi. por movimiento contrario	Imi. Real D.C	- Imi. Real, Imi contrario. pm F#7 préstamo del modo menor C.
(D) vi-ii7-vi-V/vi- vi-vi-VII7-vi	vi-V/ii-ii-V/vi-vi V-IV-V/vi-vi-V/vi	vi-ii-V/vi-vi-V IV-V/vi-vi-V/vi-vi	ii-V-V/vi-vi-ii- V/vi- vi ii-V/vi-vi-ii- V/vi-vi	ii-V-VI/vi-vi-ii V/vi-vi-ii-III-IV

Nota: Análisis estructural del pasaje colombiano.

Convenciones:

c. r: cadencia rota

f: frase

Imi: imitación

D.C: da capo

En la Tabla 2, se puede evidenciar una forma tripartita. Se encontró que, la introducción se expone en formato de sexteto vocal, donde el tenor y bajo sostienen la misma frase por imitación de movimiento contrario, generando una base armónica para la melodía de las otras cuatro voces que forman los intervalos que completan la estructura cordal con las mismas frases rítmicas, todas las sesiones de la obra tienen frase 1 y frase 2, donde se resalta la función de la cadencia rota.

En la parte A y B el desarrollo de la melodía se presenta en cuarteto vocal donde las voces se exponen por medio de imitaciones. La parte C de la obra tiene una similitud con la introducción, cada registro vocal forma los intervalos que completan la estructura cordal con las mismas frases rítmicas

En el desarrollo melódico y contrapuntístico de la obra, el compositor Gustavo Silva Ramírez usa un ostinato en las voces tenor y bajo, el cual genera una base armónica para la melodía, desarrollada vocalmente por medio de onomatopeyas.

Figura 5.
Clasificación de las notas “introducción”

The image shows a musical score for 'Carmen de Bolívar' by Lucho Bermúdez, arranged by Álvaro Julio Agudelo. It features vocal lines and piano accompaniment. Chord symbols include Em7, Bm, Bm/D, C#7, and F#7/C#. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piano introduction is highlighted with a magenta box.

Nota. En esta imagen se aprecia el ostinato en la introducción (recuadro magenta).

P= principales S= secundarias c= cromática d= diatónicas

Nomenclatura que representa el intervalo:

Del 1 al 7 notas del acorde

Del 9 a las 13 tensiones

Tabla 3.
Análisis cumbia “Carmen de Bolívar, Lucho Bermúdez” Arreglo de Álvaro Julio Agudelo

A (introducción)	B	C	D	E	D.C
a a	a b	a b	a	a	
f1 f2 f3	f1 f2	f1 f2 f3	f1 f2	f1 f2 f3 f4	
	Imi. por movimiento directo		Bajo ostinato	Imi. por movimiento directo	
(G) I II-	I III- II-7	II-7 I	II- I	II- I	

Nota: Elaboración Propia

Convenciones:

f: frase

Imi. Imitación

D.C. da capo

Nota: Análisis estructural de la cumbia.

En la tabla 3 se puede evidenciar en la sección de frases la característica de la cumbia colombiana, una cumbia bailable. Donde se encuentra una sencillez estructural y armónica (sin préstamos modales, sustituciones o cadencias) que permite resaltar la importancia rítmica del género representativo en diferentes frases e imitaciones.

El movimiento de las cuatro voces (soprano, alto, tenor y bajo) en el arreglo generalmente se desarrollan de la siguiente manera: la voz soprano y alto tienen las mismas figuraciones rítmicas formando entre ellas un intervalo de tercera o de unísono, la voz tenor se expone en notas largas completando la estructura cordal y por sesión de compases tiene la misma figuración rítmica de las voces anteriores desde otro intervalo; el bajo generalmente en toda la obra se expone por partes con un ostinato que marca la base rítmica de la cumbia con algunas acentuaciones y variación en ligaduras.

En la sesión b de las partes B y C el tenor tiene un movimiento ritmo melódico más independiente de la soprano y alto, se expone interpretando la línea melódica de uno de los pitos originales de la canción al igual que el alto de la parte B.

El arreglo vocal de Álvaro Agudelo organiza el desarrollo de las voces de la siguiente manera: melodía principal en soprano, alternando con el alto, y los pitos del tema original lo cantan las otras voces adicionando una percusión corporal con marcación de negras, corcheas y sus silencios completando entre sí la idea original de Lucho Bermúdez.

Nota: análisis referente del fragmento B entreverá o coral.

En esta imagen se aprecia la clasificación de cada una de las notas, el desarrollo de la imitación por movimiento directo a la 4ta compás 47-50 y el uso del sistema por corrio (figura en marcado en magenta), desarrollado en el bajo que realiza una de las bases rítmicas de la música llanera.

P= principales S= secundarias c= cromática d= diatónicas

Nomenclatura que representa el intervalo:

Del 1 al 7 notas del acorde

Del 9 al 13 tensiones

Música Coral

Origen del coro y primeros pasos

El video de Kit para músicos (2020) desarrolla una explicación en detalle sobre la importancia, histórico social, religioso, términos empleados y clasificación coral:

La música coral de Linz, dirigida a la UNESCO y a su Consejo Internacional de Música, considera que la música coral es uno de los grandes fenómenos de masas de nuestra sociedad global. Además, afirma que la música coral no solo es una de las formas más ricas de arte, sino que también tiene una función sociocultural positiva y desempeña un papel sociológico de largo alcance.

En la época primitiva, el ser humano empezó a desarrollar la capacidad para cantar en solitario, propia de la capacidad articuladora de la voz y supone que cantar con más personas genera más energía, dando lugar al canto colectivo. Este canto colectivo posiblemente incluía cantos religiosos o mágicos para invocar fuerzas de la naturaleza, plegarias, rezos, así como cantos colectivos en el campo de batalla para conmemorar victorias o lamentar a los muertos en combate

A partir de la Edad Media, la música comenzó a escribirse y codificarse gráficamente, por lo que no hay registros musicales anteriores a esta época. Durante la Edad Media, la música era predominantemente monódica, es decir, de una sola voz- En este período, la música religiosa adquirió una importancia especial con la imposición de la liturgia romana y el canto gregoriano en todas las iglesias de Occidente por parte de Carlomagno (742-814). Gracias a esta imposición, tenemos un amplio registro escrito de la música de la época.

En el ámbito religioso surgía la palabra "coro" en catedrales, iglesias y abadías. El coro era el espacio físico donde los monjes o religiosos se sentaban para cantar en la iglesia. Además, a la entrada de este espacio había un cuadro ornamentado con la inscripción "Hic est chorus" (aquí está el coro o este es el coro). Por tanto, la palabra "coro" se refería tanto al lugar físico donde se realizaba el canto colectivo como al colectivo que lo ocupaba. Este coro no estaba especializado en música y solo cantaba las obras más fáciles del canto gregoriano. Para las obras más difíciles, contaban con un pequeño grupo de monjes o religiosos especializados en música y canto, llamados Schola Cantorum o Chantres, quienes se dedicaban por completo a esta tarea.

Es aquí donde surge finalmente el concepto de coro tal como se conoce actualmente, como una agrupación de personas que se reúnen para cantar con un objetivo común, dirigidos por un Caput Scholae, Sochatre o Maestro de cantores.

Se menciona que el coro, por lo general, se dividía en dos y se ubicaba a la derecha e izquierda del gran facistol o atril que ocupaba el centro del espacio. En este atril se colocan los cantorales gregorianos, utilizados como referencia para el canto y que en Europa surgió la polifonía, que es el arte de cantar o tocar simultáneamente dos o más sonidos. Este desarrollo se dio en el período del Ars Antiqua y el Ars Nova, desde el siglo XI hasta el XIV, y alcanzó su apogeo en el Renacimiento. El Renacimiento se considera una época dorada para la música vocal, en la que la polifonía alcanzó su máxima expresión.

Términos corales

Coro

Con origen chorus religioso, suele estar asociado a grupos de trabajo muy formal, como el coro RTVE o el coro nacional de Colombia.

Coral

Tiende a usarse en grupos menos profesionales, vocacionales o amateur.

Capilla o schola cantorum

Tienen reminiscencias antiguas, quizá designado únicamente de voces masculinas o especializados en música de una determinada época histórica, como puede ser la capilla clásica de león o la escuela cantorum Basiliensis¹.

Escolanía

Es el término usado para el coro infantil catedralicio o religioso (en su origen únicamente masculino), como la escolanía de Sevilla o la del valle de los caídos.

Orfeón y masa coral

Se utiliza sobre todo en el norte de España para designar grupos muy numerosos como el orfeón de Donostiarra o el orfeón Fernández Caballero.

En la práctica la clasificación del coro puede ser muy flexible. Se menciona la existencia de orfeones en el sur de España, que son corales no profesionales que utilizan el nombre artístico de coro o schola cantorum, aunque no tengan una conexión histórica directa con estas denominaciones.

En este sentido, el término "coro" puede ser utilizado de manera amplia para referirse a agrupaciones vocales, tanto profesionales como no profesionales, que se dedican a la interpretación coral. Es importante considerar que el contexto y la tradición local pueden

¹ La Schola Cantorum Basiliensis fue fundada en 1933 en Basilea por Paul Sacher como un instituto de investigación y enseñanza para la música antigua.

influir en la forma en que se utiliza y se entiende el término "coro" en diferentes lugares y períodos históricos.

Clasificación y tesitura de las voces corales

Lo más característico de cualquier coro mixto es la agrupación de sus componentes por cuerdas: soprano, contralto, tenor, barítono o bajo, esta clasificación se debe a las diferencias vocales entre hombres y mujeres y se clasifican es:

Voces blancas

Las propias de la mujer y el niño o niña

Voces graves: las propias del hombre adulto

Este rango de voz es único en cada persona.

Extensión, tesitura y rango

La extensión

Hace relación a los sonidos más extremos que un cantante puede dar, desde la nota más grave hasta la nota más aguda, son los límites de cada voz

Tesitura o registro central

Los sonidos centrales de la extensión. Por tanto, son sonidos cómodos para el cantante, en los que se muestra más expresivo, sin esfuerzo ni cansancio.

El timbre

Es el color o "forma de ser" de la voz, únicos en cada persona: cálido, redondo, estrecho, abierto, cerrado, etc.

Voces de mujer

Se dividen en:

Soprano.

La voz soprano es la voz más aguda, con la capacidad de alcanzar las notas más altas. En la polifonía, suele llevar la melodía principal y es la voz superior. En la música religiosa,

la voz soprano ha sido interpretada principalmente por niños, ya que a las mujeres no se les permitía formar parte de los coros hasta principios del siglo XX. continúa explicando que en la antigüedad, para los cantos que requerían registros altos, se le daba protagonismo a los castrati. Debido a antiguas normas que prohibían la participación de mujeres en los cantos gregorianos, se optaba por castrar a niños varones a una edad temprana para mantener su registro agudo. Esta práctica se llevó a cabo hasta el siglo XIX.

Es importante destacar que el uso de castrati era una práctica específica en ciertos períodos históricos y contextos musicales, y no es común en la actualidad. Las mujeres han ganado gradualmente más presencia en los coros y en la interpretación vocal en general.

Mezzosoprano

Según Kit para músicos (2022), se argumenta que el registro de mezzosoprano ocupa un lugar intermedio en términos de tesitura y timbre entre el soprano y el contralto. Es la voz más grave entre las mujeres, con facilidad para descender al registro de las notas más graves. En la polifonía, generalmente desempeña el papel de segunda voz y tiene una función armónica, a menos que lleve alguna melodía principal. En la época antigua, esta voz solía ser interpretada por niños tenores con voces muy agudas o mediante el uso del falsete.

Figura 8.

Extensión ideal de las voces femeninas



Nota: Imagen tomada del video términos y voces.

Voces de los hombres

De acuerdo con Luna (2022), los términos y voces se dividen en tenores, barítonos y bajos.

Tenor

Antiguamente era el que sostenía la melodía principal, es la voz masculina más aguda y ocupa la tercera posición en la polifonía, tiene una función generalmente armónica, como la contralto, aunque ocasionalmente también puede llevar la melodía principal.

Barítono

Como la mezzosoprano, ocupa el lugar intermedio por su tesitura y timbre entre el tenor y el bajo. Muchas veces tiende a confundirse con las otras dos voces masculinas.

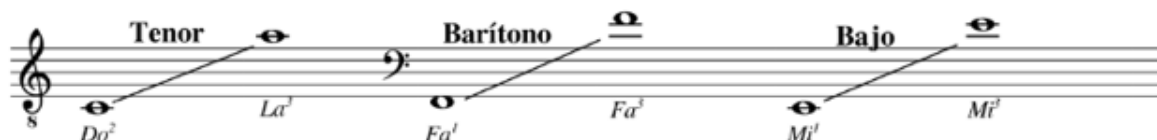
Bajo

Es la voz más grave, y su timbre es lleno y potente. Tiene facilidad descender al registro grave y ocupa la cuarta voz de la polifonía, con una misión armónica muy importante, lleva las bases o cimientos de la armonía.

En Colombia el registro BAJO en los hombres es poco común, generalmente Colombia cuenta con registros barítonos.

Figura 9.

Extensión ideal de las voces masculinas



Nota: Imagen tomada del video términos y voces.

Las especies del contrapunto

Sarmiento (2011, p.1-6) argumenta que:

El término "especies" se refiere al sistema de normas básicas para el aprendizaje del contrapunto, que ayudan a construir líneas melódicas simultáneas. Estas especies son atribuidas al compositor austriaco Johann Joseph Fux, quien las expuso en su tratado "Gradus ad Parnassum" publicado en 1725.

El estudio del contrapunto, desde una perspectiva histórica, abarca varios siglos de evolución, comenzando en el siglo XIV y llegando hasta la actualidad. Durante este período, se han desarrollado diversos estilos, como el Ars nova, las prácticas o estilos de Monteverdi, la creación de los estudios de armonía y contrapunto en el siglo XVIII, la renovación de su estudio a finales del siglo XIX con los tratados de Dubois y Gedalgé, y las nuevas propuestas de estudio en el siglo XX, destacándose los trabajos de Knud Jeppesen, Alfred Mann, Owen Swindale, Derick Cooke, Arnold Schoenberg, Walter Piston, entre otros.

En cuanto al salto melódico y el cruce de voces, es importante tener en cuenta que las voces del contrapunto tienen un rango más amplio que las voces de la armonía. Esto se debe a que las voces del contrapunto son independientes, mientras que las voces de la armonía están supeditadas al rango de una de las voces.

Un salto melódico puede ser ascendente o descendente y está determinado por la tesitura del instrumento o de la voz. Todo salto melódico debe estar precedido por un movimiento contrario, es decir, si el salto es ascendente, debe haber un movimiento descendente como preparación, y viceversa. Además, todo salto debe resolverse en sentido contrario al salto realizado.

Figura 10.
Sentido de los saltos



Nota: Recuperado Pedro Sarmiento música página 4.

Objetivo de las especies.

Cada especie tiene un objetivo claro. La primera especie busca el manejo melódico y armónico de las consonancias; la segunda, que el manejo de las notas de paso; la tercera, los movimientos de ornato en la *disminución*, tales como la bordadura y la escapatoria; la cuarta especie, el manejo de los retardos armónicos y encadenarlos sucesivamente; y la quinta

especie, ornamentar una línea melódica, combinando cada uno de los recursos aprendidos anteriormente.

Primera especie.

Conocida como *nota contra nota*. En esta especie se utilizan únicamente consonancias, sean perfectas o imperfectas, dando prioridad en el inicio y en el final del ejercicio al uso de las consonancias perfectas para dar sentido de cadencia. Para realizar un contrapunto superior al *cantus firmus*² se inicia con cualquiera de las tres consonancias perfectas: unísono, quinta u octava.

Figura 11.

Contrapunto superior.

C.F.

Nota: Recuperado Pedro Sarmiento música página 4.

Para realizar un contrapunto inferior, se inicia con unísono o con octava, porque al iniciar con una quinta descendente se tendría un cambio de tono.

La distancia máxima de separación entre las dos voces es de duodécima (octava más quinta).

Figura 12.

Contrapunto inferior

C.F.

Nota: Recuperado Pedro Sarmiento música página 5.

² Cantus firmus, es una melodía previa que sirve de base de una composición polifónica,

Segunda especie.

Dos notas contra una. Se utilizan consonancias en los tiempos fuertes del compás. Para el tiempo débil, equivalente a la mitad del tiempo mayor, se prefiere el uso de disonancias, siempre y cuando sean notas de paso, cualquier salto melódico debe ser consonante melódica y armónicamente. Se prohíbe el salto de sexta mayor.

Figura 13.*Contrapunto superior*

Nota: Recuperado Pedro Sarmiento música página 5.

Tercera especie.

Cuatro notas contra una. Se conservan las normas anteriores. Se utilizan adicionalmente bordaduras, especialmente inferiores, y escalas⁷. Se evita el uso de arpeggio en la realización.

Figura 14.*Tercera especie*

Nota: Recuperado Pedro Sarmiento música página 6.

Cuarta especie.

Retardos. Todos los retardos deben estar preparados por un intervalo consonante en el tiempo débil del compás anterior, pueden producir una disonancia en tiempo fuerte y deben resolverse en consonancia. Cada nota resolutoria debe servir como nota preparatoria del siguiente retardo. Los retardos más usados son 4-3 y 7-6, es infrecuente el uso del 9-8 o del 11-10, y nunca se hace retardo sobre unísono.

Figura 15.

Cuarta especie.



Nota: Recuperado Pedro Sarmiento música página 6.

Quinta especie.

Contrapunto florido. En esta especie se utilizan todos los recursos aprendidos anteriormente: salto, cruce de voces, retardos, bordaduras, notas de paso y disminución. Así mismo, se hace síncopa en los retardos. Las síncopas deben hacerse entre valores rítmicos iguales, por ejemplo, entre blancas o entre negras, ó entre un valor rítmico mayor a uno menor, por ejemplo de blanca a negra. Si se hiciera al contrario, es decir, de valor menor a mayor, tendríamos una *síncopa coja*.

Figura 16.
Quinta especie.

Nota: Recuperado Pedro Sarmiento música página 7.

Es pertinente decir que en las especies se evita el uso de silencios en la realización, esto se debe a que el silencio anuncia el inicio de una nueva frase, cómo se hace en el encadenamiento de las imitaciones en motetes, madrigales y fugas.

Las imitaciones

Según la presentación desarrollada por la Universidad Autónoma de Hidalgo (2019) dentro de los elementos y materiales de la música realiza un acercamiento sobre sobre el contrapunto imitativo y manifiesta que:

Es un recurso utilizado en el contrapunto, mediante el cual una voz trata de hacer lo mismo o algo similar a lo realizado por otra. La voz que propone se conoce como Antecedente o Dux, y la voz que imita se llama Consecuente o Comes. El número mínimo de voces requerido para realizar una imitación es de dos, y el máximo comúnmente utilizado es de cinco. Los patrones de imitación pueden tener diferentes longitudes, pudiendo imitar desde un intervalo mínimo hasta motivos melódicos, células rítmicas, partes o fragmentos melódicos, compases completos y temas. Durante una imitación, existe una distancia interválica y acústica entre el antecedente y el consecuente, lo que significa que el

consecuente puede estar acústicamente por encima (contrapunto superior) o por debajo (contrapunto inferior) del antecedente, a partir de la distancia mínima que es el unísono.

Por lo tanto, el consecuente puede ser considerado como una transposición a un intervalo superior o inferior respecto al antecedente. En el estudio riguroso del contrapunto, las imitaciones se han clasificado en nueve tipos o categorías: movimiento directo, movimiento contrario, movimiento retrógrado, aumentación, disminución, contratiempo, interrupción, periódica y canónica. La imitación por movimiento directo es la más comúnmente utilizada, en la cual se respeta la dirección y el contorno del antecedente, pero no su altura; las imitaciones directas pueden realizarse desde el unísono hasta la duodécima, dependiendo del número de voces que intervengan en la composición musical.

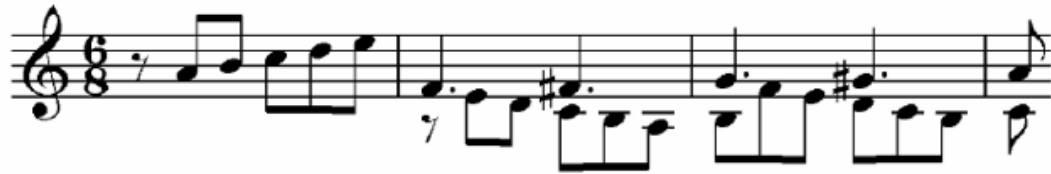
Figura 17.
Movimiento directo.



Nota: Imitación directa, Concierto de Brandeburgo No. 4 J.S. Bach.

Imitación por movimiento contrario.

Esta imitación respeta la dirección del antecedente, pero no su contorno, es decir, que aquellos gestos melódicos que en el antecedente fueron ascendentes, son imitados descendentes y viceversa. Para lograr una transposición exacta de los intervalos del antecedente en el consecuente, se utiliza una escala cruzada, elaborada a partir de las notas del tritono, esta escala es aplicable a todos los modos y tonalidades mayores y menores.

Figura 18.*Movimiento contrario*

Nota Para laúd en Am, J.S. Bach.

Imitación por movimiento retrógrado.

Esta imitación cambia la dirección del antecedente, pero no su contorno, es decir, el consecuente inicia con el último sonido del antecedente y termina con el primero del mismo (espejo), igualmente, es posible hacer una imitación retrógrada sobre la imitación contraria del antecedente, a esta imitación se le dio el nombre de imitación retrogrado-contraria, o cangrejo.

Figura 19.*Movimiento retrógrado*

Nota: Imitación retrogrado . contraria, Theodore Dubois. Contrapunto.

Imitación por aumentación:

Esta imitación generalmente respeta la dirección y el contorno del antecedente, sin embargo, altera la duración de las figuras rítmicas del antecedente duplicando su valor a su equivalente.

Figura 20.
Aumentación



Nota: Fuga 2 a cuatro voces, Libro II, Clave bien temperado J.S. Bach.

Imitación por disminución.

Esta imitación generalmente respeta la dirección y el contorno del antecedente, sin embargo, altera la duración de las figuras rítmicas del antecedente reduciendo su valor a su mitad equivalente.

Figura 21.
Disminución



Nota: Imitación por disminución. Fuga, Libro II. El clave bien temperado. J.S. Bach.

Imitación por contratiempo:

Esta imitación cambia el sentido de los tiempos fuertes y débiles del antecedente, si por ejemplo, el antecedente es crúcido, es imitado de forma anacrúca; y si éste es anacrúca, será imitado de forma crúca.

Figura 22.
Contratiempo



Nota: Fuga a cuatro voces. Libro I. El clave bien temperado. J. S. Bach.

Imitación por interrupción:

Esta imitación interrumpe los todos valores rítmicos del antecedente con silencios de la misma duración.

Figura 23.
Interrupción



Nota: “Las imitaciones” Theodore Dubois. Contrapunto por Pedro sarmiento pág.5.

Imitación periódica.

Esta imitación permite imitar fragmentos del antecedente, los cuales son unidos por contrapunto libre, además, permite que los antecedentes sean propuestos por las diversas voces que intervienen en la composición, es decir, que los antecedentes no son exclusivos de una única voz, por el contrario, cualquier voz puede en algún momento proponer un nuevo antecedente.

Figura 24.
Periódica



Nota: Concierto de Brandemburgo No. 5. J.S. Bach.

Imitación canónica.

Es totalmente opuesta a la anterior, en ella siempre hay una voz que continuamente plantea el antecedente, por ende, el consecuente es igualmente continuo y lo hará siempre la misma voz; a la imitación canónica generalmente se le conoce como Canon.

Figura 25.
Canónica



Nota: Canon a cuatro voces J.S. Bach.

Proceso de creación

Este proceso compositivo nace de la inquietud por explorar el manejo de registros vocales y diferencias en los géneros musicales colombianos, razón por la cual los análisis de referentes artísticos aportan nuevo conocimiento al proceso compositivo debido a la poca experiencia en el trabajo polifónico.

Este proyecto compositivo utilizó el formato de cuarteto vocal soprano, alto, tenor y barítono.

A nivel interpretativo se destaca el rango vocal de cada intérprete que ejecutará una serie de melodías con imitaciones del contrapunto.

Composición “Mi llano lindo”

En el proceso de creación se tuvo en cuenta los aspectos melódicos con imitaciones del contrapunto, los ritmos representativos del pasaje llanero y la expresión significativa de la letra que le canta versos a la belleza del llano y sus habitantes, formando así la estructura de: introducción, estrofa, pre coro, coro y final; la letra de esta composición está inspirada en exaltar las cualidades de los llanos orientales, se le canta a la tierra, la natural y los habitantes.

La obra está compuesta en tonalidad de G Mayor, la melodía principal está repartida en las diferentes voces que se exponen con imitaciones y ritmos de pregunta respuesta; en la siguiente imagen podemos apreciar que la melodía principal está ejecutada por la voz del tenor mientras la soprano y contralto ejecutan una imitación contrapuntística del movimiento contrario, conservando el ritmo, pero la dirección de los intervalos diferente.

Figura 26.

Melodía principal está ejecutada por la voz del tenor

15 *ff*

S sus ri - os be-llos de-ja-te con-quis -

A sus pal - mas sus ri - os sus tar - des

T sus pal - mas sus rio - os sus tar - des

B *P* tum tum tum tum sus tar - des

Nota: Elaboración Propia

Como se puede observar en la figura 26, la voz del barítono está realizando el sistema seis por corrio, este es uno de los golpes de la música llanera generalmente marcados por el bajo y está en función de base rítmica para el pasaje llanero, recurso utilizado por el referente “entreverao coral” Figura 7.

Figura 27.

Imitación por movimiento directo

26 *f*

S de sus be-llos pa-isa - jes

A *f* de sus be-llos pa-isa - jes un par de cen-ta - u - ros de sus be-llos pa-isa - jes te gui-a - ran con pa-si - on

T *ff* todas sus ti_e ras

B *mf* mi lla - no lin - do si te das sus ti_e ras u u u u la na - tu - ra - le - za *f*

Nota: Elaboración Propia

En la Figura 27, se encuentra una imitación por movimiento directo una tercera arriba entre la voz contralto y soprano, las cuales realizan un juego de pregunta respuesta que es intermediado por el barítono en el compás 29 el cual realiza las notas de escala desde el quinto grado.

Figura 28.

Conducción de voces por movimiento contrario

Nota: Elaboración Propia

En la Figura 28, la voz soprano lleva la melodía principal mientras que contralto y tenor realizar imitaciones por movimiento contrario, conservando el mismo motivo rítmico pero una dirección diferente en los intervalos. La voz del barítono como se puede apreciar en la flecha, realiza la marcación base del paso joropo.

Figura 29.

Onomatopeya "Wipipi"

Nota: Elaboración Propia

En la Figura 29, la melodía del tema concluye con la frase “wipipi” cuya onomatopeya es muy particular entre las frases llaneras usada generalmente para llamar los pollos o alegrar al caballo mientras se cabrestea; recurso utilizado por el referente histórico de la música llanera.

Composición “Tenerte a ti”

El proceso compositivo inicia aclarando el tema interpretativo en la letra, se le canta al amor, ilusión y esperanza de un amor soñado, particularidad en los mensajes de los pasillos, la obra está compuesta en $\frac{3}{4}$ (métrica del género) iniciando la introducción desde la voz barítono y cada medio tiempo se agrega la interpretación de una nueva voz hasta completar el cuarteto, como lo podemos observar en la Figura 30.

Figura 30.

Introducción del pasillo

The musical score for the introduction of the pasillo is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The Baritone part starts with the word "du" and is followed by the other voices. Orange arrows indicate the entry of each voice part. The lyrics for the first two measures are "du", "a", "de", "ba" in the first measure, and "du", "a", "da", "ba" in the second measure.

Nota: Elaboración Propia

Figura 31.

La melodía principal es interpretada por la voz contralto

S
a mi la - do si mi vi - da

A
te - ner - te_a ti_a mi la - do_es lo más lín - do de la

T
te - ner - te_a - ti

B
bom bom bom bom

Nota: Elaboración Propia

La melodía principal de la obra es interpretada por la voz contralto como se puede observar en la Figura 31, mientras la voz soprano en el compás 10 realiza una imitación por movimiento contrario a la quinta, recurso tomado del referente “pasillo para una despedida” sesión B.

Figura 32.

Nota pedal

bom bom bom bom bom bom bom bom bom bom

Nota: Elaboración Propia

Como se observa en la Figura 32, el compás 14, fragmento de la primera estrofa, el barítono realiza motivo principal del género que se mantiene y repite en diferentes sesiones como nota pedal, referente tomado del “pasillo para una despedida” Figura 4.

Figura 33.
Movimientos contrario y real

Nota: Elaboración Propia

Como podemos observar en la Figura 33, compás 28 “coro” el contralto conserva la melodía principal, el soprano realiza imitación por movimiento contrario a la cuarta, el tenor por movimiento real en el compás 28 e imitación por movimiento compás 30, mientras el barítono realiza una ritmo sencillo y diferente que mantiene la base rítmica de este fragmento.

Composición “cumbia pa’ gozá”

El proceso compositivo inicia por definir la estructura entre introducción, estrofas, coro e interludio, la obra presenta diferentes imitaciones entre las cuatro voces y la melodía principal está repartida entre las cuatro voces (soprano, contralto, tenor y barítono) las cuales se complementan por medio de acompañamientos y diferentes ritmos que de manera individual sostiene una melodía personal.

Figura 34.*Voces pregunta y respuesta*

Nota: Elaboración Propia

Como se puede observar en la Figura 34, introducción de la obra compás 6, entre las cuatro voces se desarrolla un motivo de pregunta (bajo) respuesta (soprano, contralto y tenor) manteniendo el ritmo y fraseo principal de la cumbia colombiana.

Figura 35.*Ostinato*

Nota: Elaboración Propia

En el compás 24 como se observa en la Figura 35 la voz del barítono mantiene en ostinato la base rítmica de la cumbia durante todo el fragmento, referente tomado “Carmen de Bolívar” figura 6; mientras la voz del tenor lleva la melodía principal la voz soprano y contralto realizan una imitación por movimiento directo a la segunda.

Figura 36.

Imitación de carácter tonal

52

S
cum-bia de mi tie-rra ta lis-ta pa go - zá

A
cum-bia de mi tie-rra ta lis-ta pa go - zá

T
cum-bia de mi tie-rra ta lis-ta pa go - zá

B
pa mi tie-rra pa pa go - zá

Nota: Elaboración Propia

En la Figura 36 compás 52, se expone una imitación de carácter tonal entre la soprano y tenor, la contralto lleva el ritmo de la melodía principal y el barítono marca el ritmo de la cumbia.

Como se puede apreciar parte de la letra, es una expresión fiesterera, alegre y parrandera que muestra alegríaailable como lo es el género de la cumbia.

Conclusiones

Dentro del eje temático de la línea de composición y arreglos cuyo objetivo principal es la creación de obra artística a través de elementos constitutivos del sonido, aplicando los conocimientos previos adquiridos de teoría musical, programas informáticos, ofimáticos y creatividad se pudo realizar el presente trabajo de investigación artístico.

El presente trabajo de grado se encuentra justificado de manera pertinente por que es un aporte más para el conocimiento y práctica de la formación del músico durante su aprendizaje en la universidad.

Los objetivos de la investigación se enfocan en componer tres piezas musicales para cuarteto vocal en ritmos de pasillo, cumbia y pasaje llanero, utilizando técnicas contrapuntísticas. Estos objetivos se fundamentan en el análisis de obras corales de diferentes estilos y épocas, la identificación del rango vocal de los miembros del cuarteto vocal y la implementación de recursos polifónicos e imitaciones relacionadas con el contrapunto.

El planteamiento temático del proyecto consiste en resaltar las características principales de los géneros musicales de la región Andina, Orinoquia y Caribe de Colombia, y trasladarlos al formato de cuarteto vocal, destacando la estructura melódica e imitaciones del contrapunto en la composición.

Enfatizando lo anterior, podemos concluir el logro de los objetivos propuestos en el presente trabajo de grado, permitiendo generar interés en la investigación y creatividad artística, aperturando sonoridades estéticas, invitando al conocimiento sobre otros géneros o estilos musicales y aportando ideas para futuras investigaciones compositivas relacionadas a la práctica coral.

Referencias Bibliográficas

Andrés. (s.f.). Elementos y materiales de la música. Contrapunto. Emaze.

<https://www.emaze.com/@AOZRFCWRL/1-3-2-CONTRAPUNTO-IMITATIVO>

Ardila C. (2017). Del llano llano: obra para cuatro llanero que toma como insumo de creación el joropo colombo venezolano. [Trabajo de grado Universidad Distrital]. Repositorio institucional.

<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/6941/ArdilaMoraCarlosAndr%C3%A9s2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Coro polifónico del meta (24 de octubre de 2020). Entrevera 'o coral. [vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Etr3QFFCq5A>

García, Huáscar. Francy. Una visión urbana. Latin American Music Review, vol. 32, no. 1, spring-summer 2011, pp. 173. Gale One File: Informe Académico. Gale.

link.gale.com/apps/doc/A265372850/IFME?u=anon~baffa779&sid=googleScholar&xid=a0cec939. Accessed

Hernández C. (2004). Música Llanera, cartilla de iniciación musical. Música llanera net.

https://issuu.com/diegomaldonado5/docs/musica_llanera_-_cartilla_de_inicia

<https://recursocoral.com.ar/wp-content/uploads/2022/01/musica-coral-Colombiana.pdf>

https://www.academia.edu/764441/Es_a_m%C3%BAsica_me_suena_pero_c%C3%B3mo_se_llama

https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Programa%20basico%20de%20direccion%20de%20coros%20infantiles/PROGRAMA_BASICO_DIRECCION_COROS_INFANTILES.pdf

Instituto Colombiano de Cultura. (1981). Música coral colombiana.

https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/14705/2008_Cuadernos_1-8-11.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Kit para músicos.(7 de febrero de 2022). El origen del coro. Iniciación a la música coral

(Parte1). [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZqD8HqTaahg>

Kit para músicos. (7 de febrero de 2022). El origen del coro. Iniciación a la música coral

(Parte2). [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=z3s5uUKpGug>

Moreno J. (s.f). Un pasaje por los Andes: Trompeta solista, metal y cuerda.[Trabajo de grado de la Universidad del Bosque]. Repositorio institucional.

https://repositorio.unbosque.edu.co/bitstream/handle/20.500.12495/3168/Moreno_Do_m%C3%ADnguez_Juan_Felipe_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Musicallanera, (s.f.). El pasaje llanero. Música llanera net.

<https://www.musicallanera.net/2022/09/el-pasaje-llanero.html>

Pérez Porto, J., Gardey, A. (15 de diciembre de 2016). Contrapunto - Qué es, definición y concepto. Definición de. Última actualización el 1 de marzo de 2018. Recuperado el 9 de mayo de 2023 de <https://definicion.de/contrapunto/>

Quaranta D. (2017). Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad. Academia Premium.

https://www.academia.edu/34891001/Creacion_musical_investigacion_y_produccion_Daniel_Quaranta_coordinador_pdf

Romero J.(s.f.) Aprendizaje de los compases de 3/3 y 6/8 a través de los ritmos del Pasillo y Bambuco colombiano en el E.E.D. República de Colombia. [Proyecto de grado de la Universidad Pedagógica de Colombia]. Repositorio Universidad Pedagógica.

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahU>

[KEwj_r7Lmnt7-](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj_r7Lmnt7-AhWuTjABHRAGDFoQFnoECAwQAQ&url=http%3A%2F%2Frepositorio.pedagogica.edu.co%2Fbitstream%2Fhandle%2F20.500.12209%2F12993%2FAprendizaje%25)

[AhWuTjABHRAGDFoQFnoECAwQAQ&url=http%3A%2F%2Frepositorio.pedagogica.edu.co%2Fbitstream%2Fhandle%2F20.500.12209%2F12993%2FAprendizaje%25](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj_r7Lmnt7-AhWuTjABHRAGDFoQFnoECAwQAQ&url=http%3A%2F%2Frepositorio.pedagogica.edu.co%2Fbitstream%2Fhandle%2F20.500.12209%2F12993%2FAprendizaje%25)

[20de%2520los%2520compases.pdf%3Fsequence%3D9%26isAllowed%3Dy&usg=AOvVaw3wpiKmaHXD3Y3vBtqU2-cz](#)

Ruíz Méndez, J. L. (2008). Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo.

Paideia Sur colombiana, (13), 35–40. <https://doi.org/10.25054/01240307.1064>

Sabbatella P. (1997). Esa música me suena, pero ... ¿Cómo se llama?. Revista Tavira, N° 14, pág. 131-138.

https://www.academia.edu/764441/Esa_m%C3%BAsica_me_suena_pero_c%C3%B3mo_se_llama

Zuleta A. (2004). Programa Básico de dirección de coros infantiles. [Manual]. Ministerio de cultura República de Colombia.

<https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Programa-b%C3%A1sico-de-direcci%C3%B3n-de-coros-infantiles.aspx>

Anexos

Anexo 1. Partituras y audios en la página y plataforma digital

Página web: <https://yeimyinfante5.wixsite.com/cuartetovocal1>

Anexo 2.

TENERTE A TI (pasillo)

Estrofa: Tenerte a ti a mi lado es lo más lindo de la vida, tenerte para siempre mi amor como lo soñé, cuidarte siempre y amarte más, contigo tengo la libertad de ser

Pre-coro: Y hoy yo quiero decir que

Coro: Tu amor me hace sentir viva, tu me llena de alegría vida, todas las veces que dice que, siempre estarás conmigo, mi corazón se llena de alegría y de mucha vida. Me has enseñado a vivir, a amar y a compartir, tenerte a ti siempre es, sentirme feliz.

Estrofa: nuestros sueños siempre llenos de la realidad, nuestros sueños siempre de puro amor, tenerte a ti me hace bien, me mantiene la ilusión, tenerte a ti me hace bien, me hace bien, siempre me hace bien.

Coro: tu amor me hace sentir viva, tu me llenas de alegría vida, todas las veces que dices que, siempre conmigo estarás, mi corazón se llena de alegría y mi corazón, tenerte a ti siempre, es sentirme feliz.

Anexo 3.

CUMBIA PÁ GOZÁ

Estrofa: esta noche tengo ganas de bailar, (cumbia de mi tierra ta' lista pa' gozá,) alistemos la lechona y el tamal, (cumbia de mi tierra ta' lista pa' gozá,)

Coro: A bailar y a gozar la cumbia, en la familia la fiesta va en paz, a comer a reír y ya está, está buena la cumbia.

A bailar y a gozar la cumbia, en la familia la fiesta va en paz, a comer a reír y ya está, cumbia pa' gozá

Estrofa: los tambores ya resuenan al compás (cumbia de mi tierra ta' lista pa' gozá),
guacharaca y una gaita para el son (cumbia de mi tierra ta' lista pa' gozá)

Coro: A bailar y a gozar la cumbia, en la familia la fiesta va en paz, a comer a reír y ya está,
está buena la cumbia.

A bailar y a gozar la cumbia, en la familia la fiesta va en paz, a comer a reír y ya está, cumbia
pa' gozá

Puente: con la cumbia me gozo yo, bailando este son.

Anexo 4.

MI LLANO LINDO (pasaje llanero)

Intro: mi llano, mi llano lindo tum tum tum

Estrofa: son bellas sus palmas, sus ríos, sus tardes si, déjate conquistar, déjate enamorar de
sus bellos paisajes, en naturaleza un par de centauros de guiarán con pasión

Pre-coro: sus animales típicos los más hermosos son, el chigüiro y la garza, su fauna y flora
también son primor y llenan todo de fulgor.

Coro: es la ley del llanero dar la mano al que llega, todos juntos ayuda, todos juntos
serviciales serán, wipipi.

Final: mi llano lindo, toda su tierra bella, toda su gente bella.