

Colombia a Doble Caña.

**Concierto para oboe y orquesta de cámara con base en géneros de la música popular
tradicional Colombiana: pasillo, cumbia y joropo**

Natalia Andrea Osorio Ortiz

Asesor

John Alexander Amézquita

Universidad Nacional Abierta y a Distancia - UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades - ECSAH

Programa de Música

Bogotá

2023

Dedicatoria

A Dios, por ser la luz de mi camino en este proyecto que no fue fácil para mí, gracias por darme la sabiduría y fortaleza para alcanzar mis objetivos y por haberme acompañado a lo largo de mi carrera.

A mis padres Clara Inés Ortiz Góngora y Luis Alberto Osorio Silva por ser el motor de mi vida, gracias por todo el amor incondicional que me han brindado y que me siguen brindando, ustedes han hecho en mi la persona que soy hoy en día, muchos de mis logros se los debo a ustedes entre los que se incluye este.

A mi tía abuela Clementina que desde el cielo con su linda mirada me manda besos de amor.

A mis hermanos y demás familia por creer en mí, por todo el cariño y apoyo que me brindan.

A mi amado Dayanth Steven Solano, por ser mi fuente de motivación e inspiración en mi vida, gracias por todo tu amor , cariño, comprensión, enseñanza y el apoyo que me brindas cada instante, cada nota musical que vivimos, han hecho en nosotros una hermosa melodía.

A todos mis maestros por las enseñanzas que me han brindado a lo largo de mi carrera y por último a mis estudiantes, caballitos de batalla quienes son la pila que recargan mi día a día y me enseñan a disfrutar de las cosas simples de la vida, siempre dejarán una huella en mi corazón.

Resumen

Los géneros de la música popular-tradicional colombiana son uno de los elementos identitarios más importantes de la nación, este trabajo se enfoca en enaltecer ritmos como el pasillo, la cumbia y el joropo a partir de la composición de un concierto para oboe solista y orquesta sinfónica de cámara. Con el tratamiento tímbrico en la orquestación, se plasma el resultado sonoro que se puede adquirir a través de la interpretación de estos géneros en el formato sinfónico. El lector podrá detallar aspectos sobre el concierto instrumental solista, historia y cualidades del oboe, descripción de los elementos característicos de los géneros musicales abordados y el tratamiento tímbrico conseguido a partir de la orquestación al formato. En conclusión, este proyecto de investigación-creación dará a conocer en detalle el proceso compositivo de la obra a partir del tratamiento tímbrico.

Palabras clave: Oboe, composición musical, concierto solista, tratamiento tímbrico, orquestación, música popular-tradicional colombiana.

Abstract

The genres of Colombian popular-traditional music are one of the most important identity elements of the Nation, this work focuses on exalting rhythms such as the "Pasillo", the "Cumbia" and the "Joropo" from the composition of a concerto for solo hautbois and chamber symphony orchestra. With the timbral treatment in the orchestration, the sound result that can be acquired through the interpretation of these genres, is captured in symphonic format. Reader will be able to detail aspects about the solo instrumental concert, history and qualities of the hautbois, description of the characteristic elements of the musical genres addressed and the timbral treatment achieved from the orchestration to the format. In conclusion, this research-creation project will reveal in detail the compositional process of the work based on the timbral treatment.

Keywords: Hautbois, musical composition, solo concert, timbral treatment, orchestration, popular music- traditional Colombian.

Contenido

Dedicatoria	2
Resumen	3
Abstract	4
Lista de figuras	7
Lista de tablas.....	12
Introducción	13
Planteamiento temático	14
Justificación.....	16
Objetivos	18
Objetivo General.....	18
Objetivos Específicos	18
Marco teórico	19
Acercamiento histórico en el desarrollo del oboe	19
Construcción del instrumento.....	21
Registro.....	22
Características tímbricas con base al registro.....	23
Dinámicas y articulación en el Oboe.....	24
Principios de orquestación utilizados en el proceso compositivo.	27
Aspectos característicos de las familias instrumentales	30
Instrumentos de vientos madera:	30

Instrumentos de viento metal:	31
Instrumentos de percusión:	31
Instrumentos de cuerda frotada:	32
Géneros de la música popular-tradicional colombiana seleccionados para el proceso compositivo.	34
Género musical de la Región Andina Centro Oriente: “Pasillo”	35
Género musical de la Región Caribe: “Cumbia”	42
Género musical de la Región Orinoquía. “Joropo”	45
Proceso de creación compositiva Concierto para oboe y orquesta de cámara	49
“Colombia a Doble Caña”	49
Generalidades tímbricas del proceso compositivo:	51
Colombia a Doble Caña “Pasillo”	52
Colombia a Doble Caña “Cumbia”	60
Colombia a Doble Caña “Joropo”	75
Plan de circulación / exhibición.	87
Conclusiones	88
Referentes bibliográficos.....	89
Anexos.....	92

Lista de figuras

Figura 1: Aulos Griego.....	20
Figura 2: Surnay y chirimía.....	20
Figura 3: Partes del Oboe	21
Figura 4: Registro del Oboe	22
Figura 5: Notas sin articulación	24
Figura 6: Articulación- staccato	25
Figura 7: Articulación - Ligado.....	25
Figura 8: Articulación Tenuto	25
Figura 9: Articulación con acento.	26
Figura 10: Variantes de una matriz rítmica.....	37
Figura 11: Patrón rítmico básico de acompañamiento en el pasillo.....	38
Figura 12: Patrón rítmico del pasillo en guitarra.....	38
Figura 13: Corte del final de secciones en el Pasillo.....	38
Figura 14: Ejemplo de la estructura básica de la práctica tradicional del pasillo.	39
Figura 15: Ejemplos de variación armónica en el Pasillo.	40
Figura 16: Ejemplo de hemiola.	41
Figura 17: Ejemplos de síncopa.	41
Figura 18: Ejemplo de anacrusa. “Colombia a Doble Caña” - Pasillo.....	41
Figura 19: Flauta o caña de millo.....	42

Figura 20: Patrón rítmico base de la cumbia. Instrumentos tradicionales	43
Figura 21: Variación rítmica 1 - Tambor llamador.	43
Figura 22: Variación rítmica 2 - Tambor llamador.	44
Figura 23: Variación rítmica - Tambor alegre.	44
Figura 24. Ejemplos de síncopa. “Colombia a Doble Caña” - Cumbia.	44
Figura 25. Ejemplos de contratiempo. “Colombia a Doble Caña” - Cumbia.	45
Figura 26: Estructura binaria conformada por pulsos de división binaria.	46
Figura 27: Estructura ternaria conformada por pulsos de división ternaria.	46
Figura 28: Patrones rítmicos básicos de la música llanera. - Joropo.....	46
Figura 29: Régimen acentual Por Corríó.....	47
Figura 30: Régimen acentual Por Derecho.	47
Figura 31: Régimen acentual de Chipola.	47
Figura 32: Estructura armónica de los golpes Gaván.....	48
Figura 33: Estructura armónica de los golpes La Revuelta.....	48
Figura 34: Estructura armónica de los golpes. Nuevocallao.	48
Figura 35: Estructura armónica de los golpes. Quirpa.	48
Figura 36: Ejemplo de síncopa “Colombia a Doble Caña” - Joropo	49
Figura 37: Ejemplo de hemiola “Colombia a Doble Caña” - Joropo.....	49
Figura 38: Colombia a Doble Caña - Pasillo, c. 1-8.	52
Figura 39: Colombia a Doble Caña - Pasillo, c. 24-32.	53

Figura 40: Así de Sencillo - Vals - Pasillo, c. 7-11.....	54
Figura 41: Colombia a Doble Caña - Pasillo, c. 40-45.	55
Figura 42: Colombia a Doble Caña - Pasillo, <i>Sección de maderas - c. 76-84.</i>	55
Figura 43: Colombia a Doble Caña - Pasillo, <i>Sección de metales y percusión - c. 76-84.</i>	56
Figura 44: Colombia a Doble Caña - Pasillo, <i>Sección de cuerdas - c. 76-84.</i>	56
Figura 45: Colombia a Doble Caña - Pasillo, <i>Oboe y cornos - c. 112 - 119.</i>	57
Figura 46: Colombia a Doble Caña - Pasillo, <i>Sección de cuerdas y percusión - c. 112 - 119.</i>	58
Figura 47: Colombia a Doble Caña - Pasillo, <i>Sección vientos maderas, trompeta, trombón y Glockenspiel. (c. 129 - 136)</i>	59
Figura 48: Colombia a Doble Caña - Pasillo, <i>Sección de cuerdas, percusión, trompeta, fagot y oboe solista. (c. 137 - 144)</i>	60
Figura 49: Colombia a Doble Caña - Cumbia, <i>Introducción 1. c. 1 - 12.</i>	61
Figura 50: Pitos y Tambores, <i>Cartilla de iniciación musical. pág. 36.</i>	62
Figura 51: Colombia a Doble Caña - Cumbia, <i>Sección de percusión. c. 21 - 25.</i>	62
Figura 52: Colombia a Doble Caña - Cumbia, <i>Oboe solista. c. 21 - 25.</i>	63
Figura 53: Colombia a Doble Caña - Cumbia, <i>Tema A. (a1.) c. 32 - 37.</i>	64
Figura 54: Colombia a Doble Caña - Cumbia, <i>Tema A. (a1.) c. 32 - 37.</i>	64
Figura 55: Colombia a Doble Caña - Cumbia, <i>Sección de metales, Tema A. (a1.) c. 32 - 37.</i>	65
Figura 56: Colombia a Doble Caña - Cumbia, <i>Sección de maderas y cuerdas, Tema A. (a2.) c. 32 - 37.</i>	66

Figura 57: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Sección de maderas y cuerdas, Tema B. c. 62 - 69.	67
Figura 58: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Ostinatos superpuestos. <i>Tema C - Mambo</i> , c. 78 - 85.	68
Figura 59: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Ostinatos superpuestos. <i>Tema C - Mambo</i> , c. 86 - 93.	68
Figura 60: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Ostinatos superpuestos (Violines). <i>Tema C - Mambo</i> , c. 86 -93.	69
Figura 61: Etudes progressives - Joseph Sellner. <i>Ejercicio N 3, página: 3</i>	69
Figura 62: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Tema C (Mambo). c. 97 - 103	70
Figura 63: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Colombia a Doble Caña - Cumbia, <i>Tema C (Mambo)</i> . c. 104 - 109.	71
Figura 64: Colombia a Doble Caña - Cumbia, <i>Acompañamiento en bloque</i> . c. 110 - 117.	72
Figura 65: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Fusión tímbrica en tutti. c. 122 - 129.	73
Figura 66: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Coda. c.159 - 166.	74
Figura 67: Colombia a Doble Caña, Joropo. <i>Cadenza 1. (c. 1 - 10)</i>	76
Figura 68: Colombia a Doble Caña, Joropo. <i>Cadenza 1. (c. 11 - 18)</i>	76
Figura 69: Colombia a Doble Caña, Joropo. <i>Cadenza 2. (c. 32 - 46)</i>	77
Figura 70: Colombia a Doble Caña, Joropo. <i>Introducción 2. (c. 48 - 55)</i>	78
Figura 71: Colombia a Doble Caña, Joropo. <i>Introducción 2. (c. 56 - 65)</i>	79
Figura 72: Colombia a Doble Caña, Joropo. Familia de cuerdas <i>Tema A. (a-1) - (c. 66 - 76)</i>	79

Figura 73: Colombia a Doble Caña, Joropo. Familia de vientos maderas y oboe solista. <i>Tema A. (a-1) - (c. 66 - 76)</i>	80
Figura 74: Colombia a Doble Caña, Joropo. Familia de metales. <i>Tema A. (a-2). (c. 103 - 107)</i> ...	81
Figura 75: Colombia a Doble Caña, Joropo. Familia de percusión. <i>Tema A. (a-2) - (c. 107 - 111)</i>	81
Figura 76: Concierto para oboe en Dm de Alessandro Marcello, 3er Movimiento.	82
Figura 77: Colombia a Doble Caña, Joropo. <i>Construcción del Canon. C. 132 - 146</i>	83
Figura 78: Colombia a Doble Caña, Joropo. <i>Sección de maderas b1. c 153 - 160</i>	84
Figura 79: Colombia a Doble Caña, Joropo. <i>Sección de cuerdas b1. C. 153 - 160</i>	84
Figura 80: Colombia a Doble Caña, Joropo. <i>Sección de maderas y metales b2. c. 161 - 168</i>	85
Figura 81: Colombia a Doble Caña, Joropo. <i>Orquesta tutti - Coda. c. 229 - 136</i>	86

Lista de tablas

Tabla 1: Diferentes timbres en cada registro del Oboe.	23
Tabla 2: Dinámicas que se pueden realizar en cada registro del Oboe.	24
Tabla 3: Descripción de cada registro en el oboe.....	26
Tabla 4: Formato Instrumental Colombia a doble caña.	29
Tabla 5: Análisis estructural Colombia a Doble caña.	50

Introducción

La enseñanza del oboe en Colombia tienen una tradición muy arraigada al desarrollo del mismo instrumento, por ello, se encuentra una gran variedad de metodologías y repertorio del instrumento hacia la tradición Europea, a pesar de esto, la nueva generación de oboístas se han atrevido en interpretar música colombiana que han sido escritos originalmente para otros instrumentos y lo adaptan a un formato pequeño (percusión, guitarra y oboe), lo cual se desconoce composiciones de géneros colombianos originalmente para el oboe.

Colombia a Doble Caña es un proyecto de investigación - creación que se enfoca en el tratamiento tímbrico de tres géneros musicales de la práctica popular-tradicional colombiana - pasillo, cumbia y joropo-, con el cual se exploran las cualidades técnicas del oboe y la orquesta sinfónica de cámara con base a la composición de un concierto solista.

La primera parte de este documento sustenta la realización de este proyecto a partir del planteamiento temático, la pregunta problema, los objetivos y la metodología que se abordará en el proceso creativo. Consecuentemente, se desarrolla el marco teórico con base a la historia y construcción del oboe, las cualidades generales del mismo y algunos principios de orquestación utilizados en el proceso creativo.

Finalmente, se abordan los géneros musicales objetos de estudio con el que se evidencian los recursos y se describe el proceso de la composición de la obra, detallando las particularidades tímbricas de la orquesta y cómo éstas se compaginan con las cualidades técnicas del instrumento solista. Colombia a Doble Caña es un concierto para oboe y orquesta de cámara que busca enaltecer la música popular-tradicional colombiana y enriquecer el repertorio sinfónico con géneros musicales poco convencionales.

Planteamiento temático

El concierto instrumental nace a finales del periodo barroco (siglo XVII), primeramente, como forma de concierto grosso siendo esta una forma de composición para orquesta barroca la cual era denominada tutti, al pasar el tiempo el concierto grosso evoluciona y se acerca a una forma “moderna” donde compositores posteriores empezaron a explorar nuevas posibilidades entre la orquesta y los solistas, buscando nuevos contrastes tímbricos, variedad de sonoridades y texturas; mostrando así el avance técnico y virtuoso en la interpretación del solista y la orquesta.

En el oboe se encuentra un amplio repertorio solista con el cual se desarrolla con mayor ímpetu en la música occidental, gracias a su riqueza tímbrica que se deriva de su calibre cónico generando así una sonoridad nasal, incisivo y dulce a la vez según el registro en que se encuentre; de esta manera, el oboísta que se inclina a la labor como solista encontrará una gama de posibilidades que le ofrece la tradición musical de occidente, lo cual se enmarca en ciertos parámetros en lo que se refiere a la técnica, el estilo y la concepción del instrumento pensando en una forma de interpretación históricamente responsable con la música en cuestión.

En contraste con la música de tradición occidental, la música colombiana cuenta con una gran variedad de organología para cada uno de los géneros tradicionales, donde nos brinda características tímbricas particulares de cada instrumento; compositores colombianos han llevado estos géneros musicales al ámbito sinfónico el cual han incorporado nuevos recursos sonoros a la orquesta. Resaltando lo anterior, se desconoce sobre la creación de música sinfónica de carácter solista con base a ritmos colombianos especialmente en el oboe ya que este instrumento se percibe de forma ajena a las prácticas musicales de tradición colombiana en comparación a instrumentos como la flauta travesera, el clarinete y la trompeta, con base en esto, la creación de proyecto se

enfoca en la exploración tímbrica que puede enriquecer las posibilidades sonoras del oboe apartado de la tradición occidental.

De esta manera, la investigación - creación de este proyecto se desarrolla bajo la siguiente pregunta problema: ¿De qué forma se podría resaltar la riqueza tímbrica del oboe como instrumento solista en la interpretación de géneros colombianos como el pasillo, la cumbia y el joropo?

Justificación

“Las músicas tradicionales son reserva y fuente de nuevas sonoridades, verdaderos bancos genéticos para el desarrollo de las músicas; América latina, en general y nuestro país en particular, tiene en ellas un enorme capital cultural y sonoro...son también expresiones generadoras de valores: en medida en que esas músicas permiten a las comunidades reconocerse en marcos específicos de temporalidad (historicidad) y especialidad (territorialidad), sustentan elementos de nacionalidad e identidad cultural...” (Cultura, 2003)

Fuentes de primera mano de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y la Orquesta Sinfónica de Colombia evidencia que en los dos últimos años la programación o temporadas de concierto no han incluido o posiblemente no existan conciertos solistas en el que la música popular-tradicional colombiana sea la materia prima en la interpretación y programación de conciertos; por tal razón, la realización de este proyecto de creación artística es un trabajo innovador en el campo sinfónico, ya que contribuye al desarrollo de un repertorio de música tradicional colombiana al formato de concierto solista y orquesta de cámara, lo que es muy poco habitual en la práctica sinfónica.

Esta obra será de gran aporte para la comunidad musical, donde el músico académico podrá consolidar y tener la oportunidad de experimentar diferentes sonoridades en su instrumento, al igual que le brindará una experiencia interpretativa bajo la experimentación de los géneros musicales objeto de estudio.

El desarrollo compositivo de “Colombia a Doble Caña”, ha sido un proceso enriquecedor en muchos aspectos, cualquier músico con formación elemental podrá reconocer todo el tratamiento creativo que surge a partir de la investigación, lo cual será de gran utilidad este

trabajo ya que podrá utilizarse como fuente o referencia para un proceso formativo personal y/o académico.

“Colombia a Doble Caña”, tiene el propósito de enriquecer el repertorio sinfónico en Colombia, con el cual muchos intérpretes tendrán la oportunidad de interpretar esta obra y podrán cumplir el propósito de enaltecer y mantener latente la música popular-tradicional colombiana en el tiempo.

Por último, este proyecto de investigación-creación es de gran aporte para la profundización en el área de composición de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia, ya que servirá como guía para aquellos estudiantes que vayan por el camino de la creación de música popular-tradicional colombiana para formatos sinfónicos.

Objetivos

Objetivo General

Componer un concierto para oboe y orquesta de cámara partiendo de tres géneros musicales colombianos, pasillo, cumbia y joropo, teniendo en cuenta las características tímbricas y las posibilidades interpretativas en el oboe y la música popular-tradicional colombiana.

Objetivos Específicos

Recopilar referentes compositivos con el fin de aplicar e involucrar en la composición recursos relacionados con la orquestación y el tratamiento tímbrico.

Explorar e identificar las distintas sonoridades que se pueden conseguir en el oboe con base a los géneros musicales seleccionados: Pasillo, cumbia y joropo.

Sustentar claramente el desarrollo del proceso compositivo teniendo en cuenta los elementos abordados en la creación.

Marco teórico

Acercamiento histórico en el desarrollo del oboe

El oboe es uno de los instrumentos de lengüeta más antiguos, sus primeros hallazgos se remontan hacia el año 3000 a.c en las civilizaciones de Mesopotamia y Babilonia, según escritos históricos muy pocos lograron permanecer intactos. En el renacimiento se distinguieron tres instrumentos predecesores del oboe: el Aulos, la tibia y la chirimía. Los aulos, la tibia y la chirimía eran muy semejantes en cuanto forma, hubo unas pequeñas diferencias en la campana de la tibia siendo más grande, lo que permitía que su sonoridad y proyección fuera más amplia; la chirimía fue en los primeros de ser creados con diferentes medidas (Soprano y bajo).

Los cambios sociales en Europa del siglo XVII llevó a buscar que los intérpretes tocarán más expresivamente, esto llevó a una mejora del instrumento donde permitía al intérprete tocar con mayor rango dinámico y una expresividad similar a la voz humana, con el tiempo su nueva versión de chirimía fue llamada Hautbois (oboe).

El Oboe de dos llaves en el siglo XVIII fue uno de los instrumentos de vientos preferido por los compositores como Bach, Sammartini, Vivaldi, Marcello, Hendel y Albinoni, quienes escribieron sonatas, suites, conciertos y cantatas de muy alto virtuosismo, técnica y expresividad. En el siglo XIX en París el oboe tuvo grandes cambios en cuanto diseño y técnica gracias a la revolución industrial, haciendo que se agregaran más llaves para que los instrumentistas pudieran hacer bemoles y sostenidos sin necesidad de hacer diferentes posiciones como lo hacían en oboes anteriores.

A través del tiempo, en el conservatorio de París siguió evolucionando el instrumento y es el modelo que hoy en día lo conocemos como el oboe moderno. En el desarrollo del instrumento

también fue cambiando las metodologías que se utilizaban en el aprendizaje del mismo, siendo más complejas.

A través de esta evolución de metodología los intérpretes eran más conscientes en el estudio de fraseos, dinámicas, respiración, digitación, articulación y cambios tímbricos dependiendo de su registro.

Hoy en día el oboe sigue siendo uno de los instrumentos más difíciles de interpretar, debido a su complejidad de técnica como lo es en la respiración, digitación, embocadura, articulación y realización de cañas.



Figura 1: Aulos Griego.



Figura 2: Surnay y chirimía

Construcción del instrumento.

El oboe hace parte de la familia de los vientos maderas, es un instrumento que está dividido en tres partes (superior, inferior y pabellón) dichas partes se sujetan entre sí, su tubo se distingue por un calibre cónico que se expande por un extremo en forma de campana, se construye con madera de ébano, algunas de sus partes también son de metal; su emisión de sonido es producido por una caña de doble lengüeta. El oboe moderno, cuenta con varios mecanismos dependiendo si es para un músico amateur o músico profesional.



Figura 3: Partes del Oboe

Registro.

Por naturaleza el oboe es un instrumento de timbre nasal y sonoridad oscura, tiene un rango expresivo relativamente limitado, cada registro se caracteriza por diferencias de fuerza, timbres y dinámicas.

El oboe nos ofrece cuatro registros: grave, medio, agudo y sobreagudo.

Registro del Oboe.

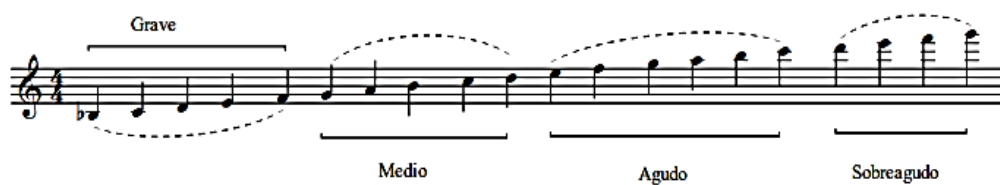


Figura 4: Registros del Oboe

La proyección del sonido en el oboe es a la inversa, según avanzamos hacia un registro agudo menos capacidad se tiene.

Características tímbricas con base al registro.

A continuación se encontrará algunas características que posee el instrumento dependiendo de su registro.

Tabla 1: Diferentes timbres en cada registro del Oboe.

GRAVE	MEDIO	AGUDO	SOBREAGUDO
Sonido potente	Dulce	Brillante	Débil
Pesado	Expresivo	Ágil	Delgado
Incisivo	Mantiene parte nasal	Sonido delgado	Pierde cuerpo
Difícil de dominar	Registro cómodo	Pierde nasalidad	Difícil de controlar

Es muy importante resaltar que la calidad y el control del sonido en el instrumento, en los diferentes registros, influye la construcción de la caña y la embocadura del instrumentista, ya que todos tienen un sonido propio e individual.

Dinámicas y articulación en el Oboe.

El control de las dinámicas en cada registro es diferente, depende de la columna de aire que se requiere, de una buena embocadura y un buen soporte abdominal.

Tabla 2: Dinámicas que se pueden realizar en cada registro del Oboe.

GRAVE	MEDIO	AGUDO	SOBREAGUDO
Fortísimo (ff)	Piano (p)	Mezzopiano (mp)	Mezzopiano (mp)
Mezzoforte (mf)	Fortísimo (ff)	Mezzoforte (mf)	Piano (p)
Forte (f)	Forte (f)	Piano (p)	Pianissimo (pp)

El oboe por ser un instrumento de doble caña la resistencia del instrumento a la columna de aire es mayor a medida que el registro desciende.

Para hacer un piano o mezzopiano el soporte abdominal debe ser más grande y constante para lograrlo igualmente para los fortísimos todo depende del control de embocadura individual a la cual debe adaptarse gradualmente. El oboe tiene relativamente algo menos de movilidad y de flexibilidad de matices.

La articulación se refiere a la forma en que se produce la transición de un sonido a otro, o sobre la misma nota. En el oboe y en los demás instrumentos de viento, la lengua es fundamental para la ejecución de cualquier articulación.

Las articulaciones básicas en el oboe: nota sin articulación, staccato, ligado, tenuto, acento.



Figura 5: Notas sin articulación

La nota sin articulación en el oboe, se consigue en que la lengua haga un leve énfasis en la caña al pasar de una nota a otra, haciendo que el aire no se interrumpa del todo.



Figura 6: Articulación- staccato

La realización de esta articulación es obstruyendo con la lengua por un instante la punta de la caña retirando así el aire, una de las sílabas que se hace para articular es con “TA”.

El oboe es uno de los instrumentos de viento más ágiles en el staccato dependiendo de su registro, en el registro agudo es más ágil y claro, en el registro grave es un poco torpe e incisivo y de sonoridad grande.



Figura 7: Articulación - Ligado

Es un efecto fácil en la ejecución, sólo se articula la primera nota, se debe tener en cuenta que la columna de aire debe ser constante, en el oboe dadas a sus características, hace que sea un instrumento que sobresalga en las orquestas por su expresividad con este tipo de articulación en un registro medio.



Figura 8: Articulación Tenuto

El tenuto indica que se debe tocar la nota con todo su valor, o que la nota se ejecute con más tensión, para el oboe se sigue obstruyendo el paso del aire, pero no tan brusco, una de las sílabas que se utilizan en “Du” hace que la lengua golpee más suave la caña.



Figura 9: Articulación con acento.

La realización de los acentos, se sigue con fluidez de aire y con un impulso del diafragma que hace que genere más ataque y se pueda distinguir del staccato.

Tabla 3: Descripción de cada registro en el oboe.

GRAVE	MEDIO	AGUDO	SOBREAGUDO
El ataque en este registro es difícil de controlar y de producir, es de ataque lento pero muy característico.	Es un registro muy expresivo en el oboe, sus mejores articulaciones son la ligadura, el staccato sigue siendo lento pero no tan pronunciado como en el registro grave.	El staccato y acento en este registro es muy ágil y muy bien en cualquier dinámica. Es un registro que se puede aprovechar en pasajes muy ágiles. La ligadura pierde un poco de color nasal, es muy brillante.	El staccato suena muy bien articulado en este registro y el ligado pierde cuerpo en su sonoridad, las dinámicas como forte hace que suene quebrado, y los pianos son inestables en su afinación.

Hay que resaltar que el control de los músculos de la embocadura, una buena caña y un soporte abdominal, hace que el sonido y la proyección en cualquier registro del instrumento sea de calidad.

Principios de orquestación utilizados en el proceso compositivo.

Desde el momento en el que se fueron configurando los formatos instrumentales en el transcurso de la historia de la música instrumental sinfónica, han surgido diversos tratados de orquestación que han aportado al proceso de creación de varios compositores que han seguido este camino. Cabe destacar en este apartado la figura del compositor Rimski Korsakov, el cual nos comparte en su libro *Principios de Orquestación* lo siguiente:

“Hay casos donde el pensamiento, el espíritu, la atmósfera de un periodo o de un momento dados se afirman tan claramente, de una manera tan incontestable, que la forma que conviene para orquestarlos no deja a duda; toda otra elección de timbres, toda otra repartición de sus roles, estaría fuera de propósito y sería inoportuna.” (Korsakov, 1905)

Tomando en cuenta la postura de Korsakov, en nuestro contexto musical colombiano existió la figura del maestro Samuel Bedoya Sánchez, que con sus aportaciones investigativas y musicales nos compartió un gran cúmulo de documentos que sintetiza el movimiento musical que ha enriquecido el país por muchas generaciones, tanto en el ámbito de las músicas populares-tradicionales como en la esfera sinfónica. En los *Módulos de capacitación para instrumentistas y director de banda de vientos*, específicamente en módulo basado en las técnicas de orquestación, menciona lo siguiente:

“La orquestación es el estudio de las posibilidades de instrumentación concertada... en el estudio de la orquestación y de la instrumentación es condición entrada el conocimiento de la música que se va a orquestar: cada música presenta características orquestales que son propias, que han formado tradición, que poseen una capacidad de representación cultural con arraigo muy fuerte en las bases populares; el orquestador debe asimilar éstas formas del conocimiento social

aún antes de adquirir el conocimiento propiamente técnico referido a timbres, capacidades instrumentales y mezclas.” (Bedoya, 1989.)

Manteniendo en coherencia la concepción de los anteriores autores, los fundamentos de orquestación presentes en este trabajo tiene en cuenta el contexto sociocultural y musical enmarcados en tres regiones culturales de Colombia; la región andina del altiplano cundiboyacense, la región del caribe colombiano y la región del los llanos orientales, cada una de estas componen un vasto número de expresiones y géneros musicales que hacen parte de la razón identitaria de cada región. Por tal motivo, Colombia a Doble Caña tiene el propósito de tomar un género musical de cada una de éstas regiones con el fin de plasmarlo orquestalmente en un estilo musical que se sale de las prácticas comunes en las que tradicionalmente se expresan.

Antes de adentrarnos en los géneros musicales que han sido seleccionados para el proceso compositivo, es importante mencionar y plasmar brevemente las cualidades instrumentales del formato musical que en muchos de los casos cumplirá el papel de acompañamiento en el transcurso del concierto solista. En la música de carácter sinfónico este tipo de formatos son conocidos como agrupaciones de música de cámara, en el que la cantidad de instrumentos son reducidos a comparación de una orquesta sinfónica. El formato instrumental estará conformado por los siguientes instrumentos, organizados tradicionalmente de la siguiente manera:

Tabla 4: Formato Instrumental Colombia a doble caña.

Vientos Maderas	Vientos Metal	Percusión	Cuerdas Frotadas
Flauta 1	Corno 1	Timbales	Seis (6) Violines I
Flauta 2	Corno 2	Glockenspiel	Cinco (5) Violines II
Clarinete	Trompeta	Platillos Suspendidos	Cuatro (4) Violas
Fagot	Trombón	Triángulo	Tres (3) Violoncelos
		Pandero	Dos (2) Contrabajos
		Congas	
		Maracón	
		Claves	
		Tambora de cumbia	
		Marcas (Capachos)	

Aspectos característicos de las familias instrumentales

Instrumentos de vientos madera:

Flauta:

La sonoridad generalmente es dulce, penetrante en el registro agudo y dura en sus últimos sonidos, cuyo ataque es difícil en matiz *piano*. Es el más ágil de todos los instrumentos de viento; ejecuta con suma facilidad toda clase de pasajes rápidos, escalas, diatónicas y cromáticas, arpeggios, trinos y figuraciones de todas clases, saltos en 8a a otros intervalos distanciados, etc.

Clarinete:

Este instrumento tiene gran variedad de timbres a partir de los registros que lo componen; el registro grave conocido como *chalumeau*, su sonoridad es tenue, opaca y de gran cuerpo; en el registro medio, su timbre empieza a volverse un poco más brillante y colorido; luego, en el registro agudo conocido como *clarín* - de donde se deriva el nombre del instrumento - su timbre es más claro y mucho más brillante.

Fagot:

Desempeñan comúnmente el papel del bajo en el grupo de maderas. En algunas obras aparece el contrafagot, que por su timbre y alcances es el "bajo del bajo", un verdadero contrabajo; sin embargo, es importante anotar que se trata de un instrumento especialmente lento en la emisión y en la articulación en el registro grave, en el registro medio-agudo tiene gran agilidad en la articulación corta.

Instrumentos de viento metal:

Corno:

Son una clara transición entre el timbre de las maderas y el de los metales, funcionan igualmente bien en uno u otro grupo de timbres y comúnmente se encuentran en dos afinaciones, Fa y Mi bemol.

Trompeta:

Es una de las voces más agudas en las líneas del grupo de los metales; generalmente en Si bemol, aunque algunas obras antiguas requieren trompetas en Do o en Re (para registros muy agudos, que se asimilaba con el clarino del órgano). Su timbre es de gran sonoridad acústica y de gran facilidad en la variedad de articulación dependiendo del registro utilizado.

Trombón:

Es uno de los bajos del grupo de los metales; en las dos últimas décadas, sin embargo, ha desarrollado una gran capacidad melódica en el ejercicio de la salsa y, en general, de la música bailable. En dos tipos estructurales: el de varas y el de pistones y en registros tenor y bajo. Su sonoridad es potente, se moldea ágilmente a los diferentes matices generando una muy buena mezcla sonora con la misma familia o diferentes familias instrumentales.

Instrumentos de percusión:

a). De sonido determinado:

Timbales, de dos tipos: de afinación fija y de pedales; estos últimos, aunque también se afinan en notas fijas, pueden modificarlas transitoriamente gracias a la acción del mecanismo de los pedales; Placas: Marimba, Xilófono, Vibráfono y Glockenspiel; este último, el de registro más agudo y sonoridad de difícil control.

b). De sonido indeterminado:

Parches: Caja Clara, Redoblante, Tambores de diversos tipos, Pandereta, Bombo; de fricción: Güiro, Guacharaca, Torpedo, Guasá, Chucho, etc.; Maracas de diversos tipos y tamaños; de vibración concéntrica: Tam-tam, Gong, Platillos de diversos tipos y tamaños (de entrechoque y suspendidos); otros, de vibración altamente irregular, como el Triángulo, las Castañuelas, la Carraca y los Cencerros; de estos últimos, sin embargo, se encuentran juegos con afinación determinada.

Instrumentos de cuerda frotada:

Esta familia instrumental presenta una enorme capacidad de registro y dinámica y una muy alta velocidad de articulación, su timbre es homogéneo entre los diferentes instrumentos que conforman esta familia, muchas veces es comparado con los registros y los roles que cumple la voz humana en un coro:

Violín:

El de registro más agudo y alta capacidad para conducir líneas en su grupo. Es considerado como la voz soprano.

Viola:

Es de registro medio-agudo, tradicionalmente desempeña el papel del contralto (de ahí su otra denominación, "alto").

Violoncelo:

El barítono del grupo, aunque posee igualmente una buena capacidad en registro de contralto y/o de tenor.

Contrabajo:

En obras clásicas tiende a la duplicación de los roles del violoncelo, aunque con limitaciones en cuanto a velocidad de articulación por el registro y dominio del arco. Es considerado como la voz bajo de esta familia instrumental.

Teniendo como partida la creación de un concierto solista que recoge los elementos estructurales de la música popular-tradicional colombiana y con lo cual se conjugan en una obra que en su práctica común es de carácter sinfónico centro-europeo, se toma en primera medida las fuentes primarias de las sonoridades identitarias de los géneros musicales seleccionados (pasillo, cumbia y joropo); luego, a partir de las cualidades formales, ritmo-armónicas y ritmo-melódicas que componen cada una de éstas, se seleccionan los recursos tímbricos que logran ceñirse con el formato sinfónico buscando mantener lo más fiel posible la esencia diferencial e identitaria de cada uno de los géneros musicales seleccionados.

Géneros de la música popular-tradicional colombiana seleccionados para el proceso compositivo.

Cuando se habla de música popular-tradicional colombiana es importante tratar de comprender el concepto, como un primer paso, para la construcción de una obra de formato sinfónico con características musicales que tradicionalmente se alejan de su práctica común; dicho lo cual, María Eugenia Londoño en su artículo *Enfoques y problemas. Música popular tradicional e identidad cultural*, nos comparte a manera de reflexión una visión amplia de este concepto en el que menciona:

“Cada pueblo produce su propio sistema musical. Un pueblo no hace música para otro, a menos que esté en crisis su identidad cultural. Llegamos así a comprender lo que es la música popular tradicional: lenguaje sonoro construido durante años, a veces siglos, que identifica y diferencia a los hombres de cada región, que les posibilita unirse y comunicarse porque nace y habla de las condiciones reales en que viven. Así la música popular tradicional llega a ser propiedad comunitaria, patrimonio colectivo que todos usufructúan y comparten.

No confundimos un bambuco con un joropo, ni una cumbia con un currulao porque en cada región se usan los materiales sonoros de manera distinta; como de manera distinta usan el lenguaje o se alimentan el hombre andino, el llanero o el hombre de las costas colombianas.”
(Londoño, *Enfoques y problemas. Música popular tradicional e identidad cultural*. 1988)

El concierto para oboe y orquesta de cámara “Colombia a doble caña”, se enfoca en tres grandes regiones de la geografía colombiana, la región Andina de centro oriente, la región del Caribe y la región de Orinoquia; cada una de estas regiones, como mencionaba anteriormente María Eugenia Londoño, han mantenido por muchos años un lenguaje sonoro que identifica y diferencia a los hombres de cada región; sus costumbres, la forma de vestir, los acentos al hablar

y la forma de alimentarse, constituyen los elementos de identidad que asimismo se transmiten en las prácticas musicales que se vivencian en sus comunidades.

A raíz del proceso de investigación se seleccionó de cada región un género musical que tratara ser coherente con la estructura básica de la forma musical “concierto”, lo cual está compuesta por un movimiento de tempo rápido-lento-rápido, en el que musicalmente se traduce como: Allegro/Allegretto, Adagio/Andante, Allegro/Vivace. Al conocer las características estructurales de las prácticas musicales de estas regiones y siguiendo la línea de la forma musical “concierto”, se decidió seleccionar el género musical “pasillo” de la Región Andina Centro Oriente, el género musical “Cumbia” de la Región del Caribe y el género musical “Joropo” de la Región de Orinoquia.

Antes de plasmar el proceso compositivo que reúne los tres géneros musicales seleccionados, es imperativo señalar brevemente los elementos estructurales que componen cada uno de éstas:

Género musical de la Región Andina Centro Oriente: “Pasillo”

“El pasillo y el bambuco, como un gran porcentaje de la música nacional, se formaron dentro de un proceso histórico de mestizaje musical en torno a los patrones adoptados por la cultura colonial. Tal proceso se venía gestando desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, cuando las clases favorecidas de las principales ciudades colombianas intentaban perfeccionar un perfil musical que identificara la nación. Debido a la influencia del modelo social de las naciones europeas, y a la actividad musical intensa en los hogares, la élite colombiana dio importancia a la pieza de salón como el género musical por excelencia, desconociendo la larga tradición académica europea” (Bermúdez, 2000).

“Esta música se escribía con fines de entretenimiento, generalmente para piano en recintos caseros donde la danza, los tragos y las charlas eran el núcleo de la vida social citadina.” (Duque, 1993). “El repertorio de salón consistía en piezas sencillas y breves, destinadas al agrado del público y al intérprete aficionado. Los títulos eran de carácter descriptivo haciendo alusión a zonas geográficas, estados anímicos, nombres de personajes y oficios de los mismos. La sociedad de la época revelaba favoritismo por la contradanza y el vals.”(Duque, 1998.), influyendo a compositores colombianos para satisfacer los gustos populares. “En los salones predominaba la ejecución al piano (y para el piano se escribió la inmensa mayoría de los pasillos signados) o las conjugaciones llamadas arpas y liras que asociaban violines y flautas al piano o a los cordófonos populares, a veces asociados al laúd, en el ambiente puramente popular.” (Abadía Morales, 1973.)

Características esenciales del pasillo:

“Las formas más divulgadas dentro la evolución de pasillo eran las binarias (A-B) y las de múltiples secciones repetidas como el vals: una pieza claramente seccionada con contrastes armónicos claros entre una sección y la otra, desarrollada en métrica ternaria ($\frac{3}{4}$), usualmente para piano o ensambles de cámara. Consecuentemente, el pasillo aparece como pieza de salón, heredando directamente rasgos melódicos, armónicos y rítmicos del vals europeo en el surgimiento de una estética y un repertorio nacional. En cuanto a la estructura formal del pasillo, Pedro Morales Pino fue el encargado de organizarlo con las tres secciones que conocemos hoy, introduciendo la forma ternaria (A-B-C) con trío, al estilo del minueto clásico con trío. Esta estructura, empleada en la música de cámara y sinfónica, es la forma que heredarán y cultivaron varias generaciones de compositores colombianos, hasta el punto de que la gran mayoría de pasillos escritos en el siglo XX, recurrieron a la misma.” (García, 2014.).

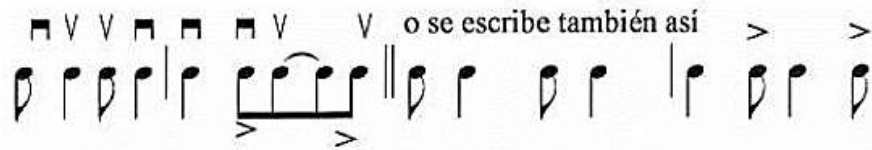
Antes de plasmar las estructuras rítmicas más comunes en el pasillo, es importante entender el concepto de matriz rítmica el cual está vinculado a un modelo "semilla" del cual se pueden generar y derivar otras estructuras. “Estas matrices están presentes en los niveles tanto de acompañamientos percutidos, y están implícitas en las melodías del requinto y la voz en las prácticas populares. La estructura rítmica se desdobra en varios niveles con relaciones de mucha similitud o de alta diferencia y contraste. Una matriz es, entonces, un programa que tiene previstas varias opciones comunes y/o contrastantes.” (Franco, Lambuley, Sossa, 2008.).

Ejemplo:



Figura 10: Variantes de una matriz rítmica.

A partir de estas variantes surge la estructura rítmica básica que está dispuesta tanto en el componente rítmico como en el melódico:



EN ESTE RITMO DE "LA MANTA" LA MATRIZ EXPUESTA APARECE MUY EVIDENTE

Me pi den bai lar la man ta me pi den bai lar la man ta yo la man ta no la se

e yo la man ta no la se Que la bai le mi com pa dre que la bai

le mi com pa dre que sa be pun tear el pie e que sa be pun tear el pie

Figura 11: Patrón rítmico básico de acompañamiento en el pasillo

Pasillo

Figura 12: Patrón rítmico del pasillo en guitarra.

Otra característica en la práctica del pasillo, es la presencia del corte rítmico recurrente en los finales de frase o sección:

Am

Figura 13: Corte del final de secciones en el Pasillo.

Este corte puede ser asumido por algunos instrumentos o por todos; lo importante, es que suene tal resultado rítmico al final de la sección. Es común en la práctica realizar variaciones

sobre el mismo, como interpretar la primera negra con puntillo o sustituir la corchea por dos semicorcheas, entre otras variaciones posibles.

En la práctica popular-tradicional del pasillo los aspectos armónicos van de la mano con las características formales que componen la pieza, la sección (A) tiene una progresión armónica común y recurrente tanto en la tonalidad mayor como menor y se constituye de la siguiente manera en una sección de dieciséis compases:

*Sección (A) Tradicional
(Ejemplo en La Menor)*

The image displays a 16-measure harmonic progression for Section (A) in the key of La Menor (A minor), presented across four staves of music. Each staff contains four measures, with the chord for each measure indicated above the staff. The progression is as follows:

- Staff 1: Am, Am, Am, E7
- Staff 2: E7, E7, E7, Am
- Staff 3: Am, A7, A7, Dm
- Staff 4: Dm, Am, E7, Am

Figura 14: Ejemplo de la estructura básica de la práctica tradicional del pasillo.

“Esta progresión armónica se puede asumir en cualquier tonalidad incluyendo las tonalidades mayores. Aparece especialmente en las secciones (A) pero también puede presentarse en las otras secciones del pasillo. Una alta cantidad del repertorio estándar acude a esta progresión, incluyendo pasillos tan populares como Patas D’hilo de Carlos Viecco, y Coqueteos, Vino Tinto y La Gata Golosa de Fulgencio García, por citar unos cuantos.” (García, 2014.).

En tonalidad mayor es común encontrar las siguientes variaciones que incluyen al segundo grado.

Variación 1 En Tonalidad Mayor
(Ejemplo en Do Mayor)

Variación 2 En Tonalidad Mayor
(Ejemplo en Do Mayor)

Figura 15: Ejemplos de variación armónica en el Pasillo.

Dentro de las características del pasillo podemos encontrar algunos aspectos básicos que dan identidad a este género musical, entre estos encontramos:

La hemiola: “Consiste en agrupar acentuaciones binarias (cada dos pulsos) en compases ternarios, dando como fraseo el destaque de tres acentos cada dos compases.” (Franco, Lambuley, Sossa, 2008.).

A) Inicio del pasillo *Acuarela*. B) Fragmento del pasillo *Volverán*.

12 Acento cada dos tiempos
(Inicio del pasillo *Acuarela*)

10 Acento cada dos con otro patrón rítmico
(Fragmento de *Volverán*)

Figura 16: Ejemplo de hemiola.

La síncopa: “Consiste en la eliminación de un acento débil, así como también la prolongación de un tiempo débil sobre uno fuerte.” (Franco, Lambuley, Sossa, 2008.).

A) Síncopa interna. B) Síncopa externa

Figura 17: Ejemplos de síncopa.

La anacrusa: “Nota o grupo de notas que inician una melodía y que preceden al tiempo fuerte o acentuado de un compás. En las músicas regionales de carácter tradicional este recurso es de vital importancia en la identificación de rasgos característicos.” (Franco, Lambuley, Sossa, 2008.).

Figura 18: Ejemplo de anacrusa. “Colombia a Doble Caña” - Pasillo.

Género musical de la Región Caribe: “Cumbia”

“La cumbia es un producto musical diferenciable y autónomo con características propias que pertenece a un género musical común conocido como *Música Caribeña*.” (Bedoya, 1987).

“Los posibles orígenes de la Cumbia datan del Siglo XVII y la ubican en la ciudad de Cartagena de Indias (Colombia) en 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 ese entonces en la colonia: española, negra e indígena. En 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.”

(Sabatella, 2005). “El origen de la palabra Cumbia (apócope de Cumbiamba) guarda relación con la voz antillana Cumbancha, que en Cuba significa jolgorio o parranda. Cumbiamba y Cumbancha derivan de la voz negra Cumbé, baile negro de Guinea de la zona Batá en África llevado por los esclavos africanos a Iberoamérica.” (Jaramillo, 1984).

Su instrumentación característica consiste en percusión, viento y voz. Entre los instrumentos de viento se encuentran la flauta o caña de millo, vulgarmente llamado pito, 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.

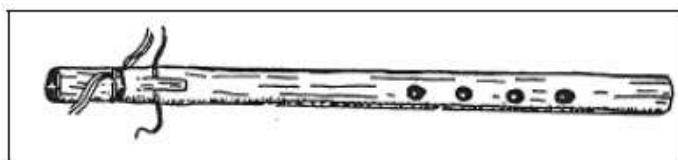


Figura 19: Flauta o caña de millo.

Características esenciales de la cumbia:

“La estructura 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.” (Lambuley, 1988).

Dentro de sus estructuras rítmicas prevalece el contratiempo como factor característico, con base a la instrumentación en el formato tradicional de millo (Guache, Tambor llamador, Tambora y Tambor alegre), a continuación se relaciona el patrón rítmico base y algunas variaciones rítmicas en la cumbia.

The musical score for Figure 20 shows the basic cumbia rhythm pattern for four instruments. The Guacho staff features a melodic line with accents on the first and third beats of each measure. The Tambor Llamador staff has a simple rhythmic pattern. The Tambora staff uses letters I, D, and V to denote specific drum sounds. The Tambor Alegre staff has a complex rhythmic pattern with letters Q, A, A, T and accents. The score is in 2/4 time and consists of two measures.

Figura 20: Patrón rítmico base de la cumbia. Instrumentos tradicionales.

The musical score for Figure 21 shows a variation of the cumbia rhythm pattern for the Tambor Llamador. The staff has a rhythmic pattern with letters I, D, T, A and accents. The score is in 2/4 time and consists of two measures.

Figura 21: Variación rítmica 1 - Tambor llamador.

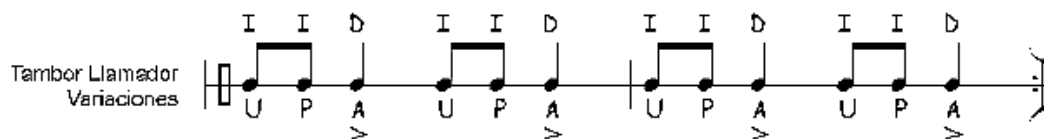


Figura 22: Variación rítmica 2 - Tambor llamador.

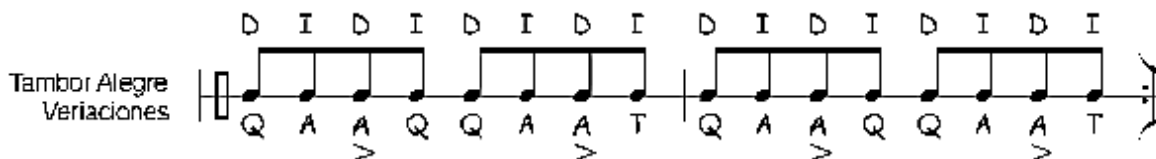


Figura 23: Variación rítmica - Tambor alegre.

“Respecto al aspecto armónico, dentro de la práctica común, se tiende a utilizar en mayormente tonalidades menores, repitiendo una progresión armónica de cuatro compases, dos en tónica y dos en dominante. 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.” (Sabatella, 2005). “Otro comportamiento general a precisar consiste en la producción de un punto nodal o de cierre al mismo tiempo de abertura (punto de amarre de la estructura) que se evidencia cada dos compases en su cuarto tiempo; esto es una característica general de su transcurrir ritmo-melódico.” (Lambuley, 1988).

Los recursos ritmo-melódicos más destacados de la cumbia son la síncopa y el contratiempo:



Figura 24. Ejemplos de síncopa. “Colombia a Doble Caña” - Cumbia.

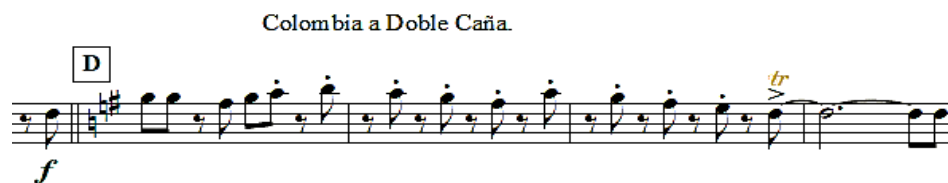


Figura 25. Ejemplos de contratiempo. “Colombia a Doble Caña” - Cumbia.

Género musical de la Región Orinoquía. “Joropo”

El joropo es un género musical que circula al interior de lo que se conoce popularmente como música llanera. Para entender este término con mayor apropiación, es importante referenciar la figura del maestro Carlos Rojas Hernández, gran exponente de la música llanera y autor de *MÚSICA LLANERA-Cartilla de iniciación musical*, en esta nos comparte:

“Por Música Llanera se entiende la música de fiesta del pueblo mestizo que habita las sabanas que bañan los ríos de la cuenca hidrográfica del Río Orinoco, en territorio de Colombia y Venezuela. La región de los Llanos del Orinoco, como se denomina este extenso territorio, comprende en Colombia principalmente los departamentos de Arauca, Casanare, Vichada y Meta, y en Venezuela los estados Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes y Guárico. La influencia de las formas culturales llaneras se extiende hacia otras regiones colindantes tales como algunas zonas de Guaviare y Boyacá, en Colombia. Los repertorios de la música llanera se agrupan en dos grandes géneros: el Golpe y el Pasaje, conocidos ambos con la denominación genérica de joropo, expresión que también designa la danza de pareja que se acompaña con estos repertorios. El joropo mostraba hasta las primeras décadas del siglo XX, una gran diversidad organológica. En la segunda mitad del siglo, el acceso a la discografía y el impulso de la radiodifusión acabaron imponiendo el formato instrumental que se conoce como Conjunto Llanero, integrado por un instrumento melódico -el arpa criolla o la bandola llanera de cuatro cuerdas- al que se suman en el rol ritmo-armónico el cuatro llanero y en el ritmo-percusivo las maracas. Desde la década del 60 es usual la inclusión del contrabajo- y un poco más recientemente el bajo eléctrico- como soporte ritmo-armónico del conjunto, conformando un cuarteto que interpreta piezas instrumentales o acompaña solistas vocales. (Rojas, 2014).

- Características esenciales del joropo:

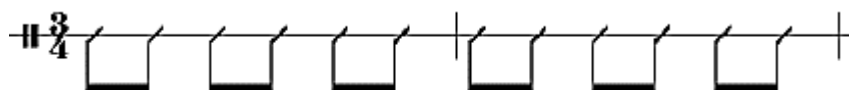


Figura 26: Estructura binaria conformada por pulsos de división binaria.

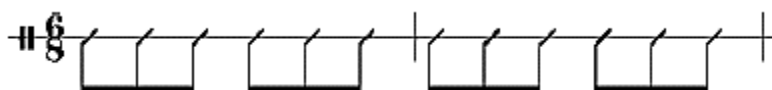


Figura 27: Estructura ternaria conformada por pulsos de división ternaria.

Cada compás cuenta con seis corcheas agrupadas de esta manera: tres grupos de dos en el compás binario ($\frac{3}{4}$) y dos grupos de tres en el compás ternario ($\frac{6}{8}$). La sucesión de estos eventos son ejecutados en alguno o algunos de los instrumentos del conjunto llanero, las maracas son un buen ejemplo en la marcación que acompaña al conjunto.

El joropo contiene una rutina básica constituida por la marcación fuerte de dos de los tiempos del compás y una marcación débil del tiempo restante, esto liderado primordialmente por las maracas y el cuatro, a esto se le conoce musicalmente como tiempo y contratiempo. Al ser un género musical que va acompañado tradicionalmente por el baile, el zapateo característico de las parejas se convierte en un elemento estructural del componente rítmico, en el que el bajo acentúa ritmo-armónicamente estos golpes, por ejemplo:

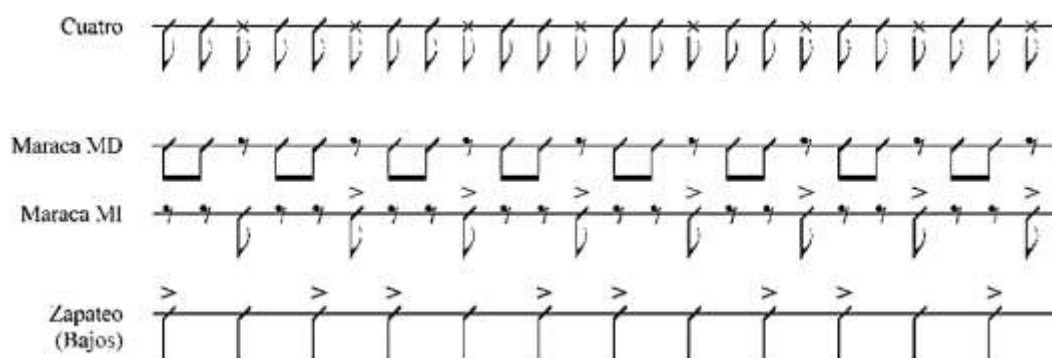


Figura 28: Patrones rítmicos básicos de la música llanera. - Joropo.

Dentro de las características identitarias del joropo encontramos también regímenes acentuales que constituyen un factor diferenciador entre las expresiones mismas del género. La música llanera presenta tres regímenes los cuales están vinculados con diferentes estilos o maneras de ejecución instrumental y vocal, muchas de estas son variaciones de un mismo recurso acentual; estos son:

“El régimen acentual *Por Corrió* (cuando se marca el acento en el primero y tercer tiempo del compás), el régimen acentual *Por Derecho* (cuando se marca el acento en el segundo y tercer tiempo del compás) y el régimen acentual de *Chipola* (cuando se marca el acento en el segundo y tercer pulso en su primer segmento ternario y en el primero y segundo pulso en su segmento binario).” (Rojas, 2014).

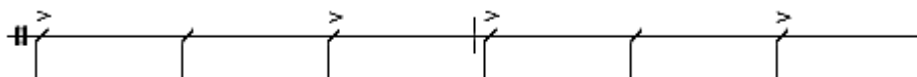


Figura 29: Régimen acentual Por Corrió.

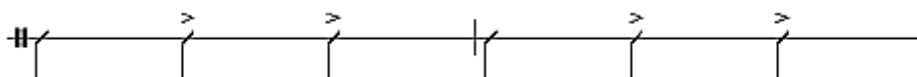


Figura 30: Régimen acentual Por Derecho.

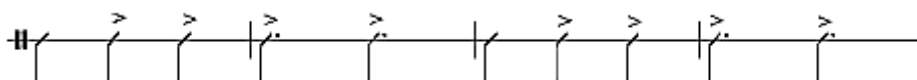


Figura 31: Régimen acentual de Chipola.

Dentro de las estructuras básicas de la armonía en el joropo, existen diferentes progresiones armónicas que determinan el estilo o golpe (término acuñado por sus intérpretes) de una canción, del mismo modo que delimita los aspectos formales que son importantes en el desarrollo identitario de estos golpes.

$$\begin{array}{l} \frac{3}{4}||: \quad \mathbf{I} \quad | \quad \neq \quad | \quad \mathbf{V}_7 \quad | \quad \neq \quad :|| \\ \frac{3}{4}||: \quad \mathbf{Im} \quad | \quad \neq \quad | \quad \mathbf{V}_7 \quad | \quad \neq \quad :|| \end{array}$$

Figura 32: Estructura armónica de los golpes Gaván.

$$\begin{array}{l} \frac{3}{4}||: \quad \mathbf{IV} \quad | \quad \mathbf{I} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \quad | \quad \mathbf{I} \quad :|| \\ \frac{3}{4}||: \quad \mathbf{IVm} \quad | \quad \mathbf{Im} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \quad | \quad \mathbf{Im} \quad :|| \end{array}$$

Figura 33: Estructura armónica de los golpes La Revuelta.

$$\begin{array}{l} \frac{3}{4}||: \quad \mathbf{I} \quad | \quad \neq \quad | \quad \mathbf{V}_7 \quad | \quad \mathbf{I} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \text{ de } \mathbf{IIIm} \quad | \quad \mathbf{IIIm} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \text{ de } \mathbf{IIIm} \quad | \quad \mathbf{IIIm} \quad | \\ | \quad \mathbf{V}_7 \text{ de } \mathbf{V} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \quad | \quad \neq \quad | \quad \mathbf{I} \quad | \quad \mathbf{IV} \quad | \quad \mathbf{I} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \quad | \quad \mathbf{I} \quad :|| \end{array}$$

Figura 34: Estructura armónica de los golpes. Nuevocallao.

$$\begin{array}{l} \frac{3}{4}||: \quad \mathbf{IV} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \quad | \quad \neq \quad | \quad \mathbf{I} \quad :||: \quad \mathbf{V}_7 \text{ de } \mathbf{II} \quad | \quad \mathbf{IIIm} \quad | \quad \neq \quad | \quad \mathbf{VIIm} \quad | \\ | \quad \neq \quad | \quad \mathbf{V}_7 \text{ de } \mathbf{VI} \quad | \quad \neq \quad | \quad \mathbf{VIIm} \quad :|| \end{array}$$

Figura 35: Estructura armónica de los golpes. Quirpa.

Como se mencionaba anteriormente, el aspecto armónico determina la forma estructural que conlleva la creación de una canción a partir de los golpes seleccionados. Al referirnos a los aspectos melódicos, la armonía también cumple un papel importante en el desarrollo de la misma. Partiendo que en la música tonal las líneas melódicas se apoyan de las progresiones armónicas que componen una canción, el joropo utiliza este recurso con el que se resalta la utilización de la síncopa como elemento primario e identitario de esta práctica; con este recurso se puede dar lugar a variaciones melódicas como la hemiola y armónicas como las suspensiones y retardos, como por ejemplo:



Figura 36: Ejemplo de síncopa “Colombia a Doble Caña” - Joropo



Figura 37: Ejemplo de hemiola “Colombia a Doble Caña” - Joropo

Proceso de creación compositiva Concierto para oboe y orquesta de cámara “Colombia a Doble Caña”

Colombia a Doble Caña nace de la exploración de tres géneros musicales de la música popular-tradicional colombiana, (pasillo, cumbia y joropo), teniendo en cuenta el tratamiento ritmo-armónico, ritmo-melódico, los aspectos formales y tímbricos de las características diferenciales de estos géneros, el resultado sonoro de la obra se correlaciona directamente con la esencia misma de la música popular-tradicional colombiana y al tinte sinfónico que está ligado a los elementos identitarios del formato instrumental.

A continuación se detallan los elementos estructurales del Concierto para oboe y orquesta de cámara “Colombia a Doble Caña” con el que se podrá aclarar aspectos como la métrica, el esquema formal, el tempo y los centros armónicos de cada uno de los géneros abordados en el proceso de creación.

Tabla 5: Análisis estructural Colombia a Doble caña.

Movimiento	Métrica	Esquema formal	Tempo	Centro tonal	No. de compás	
Pasillo	3/4	Introducción 1	Allegro, negra 130 (bpm)	Eb Mayor	1 – 32	
		Puente			33 – 40	
		Introducción 2			F Mayor	41 – 56
		Transición	Presto, negra 170 (bpm)	57 - 75		
		Tema A. (a1. a2. a3)		76 – 111		
		Tema B	112 – 128			
		Tema C	129 - 144			
		Tema A. (a1.) Repetición.	145 - 161			
		Cumbia	2/2	Introducción 1 <i>Cadenza</i>	Lento quasi ad libitum, negra, 80 (bpm).	G menor
<i>Preludio</i>	Moderatto, negra, 90 (bpm).			9 – 20		
Introducción 2	Allegro, negra, 160 (bpm).			21 – 32		
Tema A. (a1. a2.)				32 – 57		
Puente	58 – 61					
Tema B	G Mayor			62 – 73		
Transición				G menor	74 – 77	
Tema C (Mambo 1, 2, 3)	78 – 121					
Comentario (Tutti)	122 – 137					
(a3. a4.)	138 – 161					
Coda	162 – 166					
	Cadenza 1.			Negra, 130 (bpm).		1 – 19
	Introducción 1.			Negra, 90 (bpm). / Negra, 170 (bpm).		20 – 31

Joropo	3/4	Cadenza 2.	Negra, 90 (bpm).	G menor	32 – 47
		Introducción 2	Negra, 170 (bpm).	D menor	48 – 65
		Tema A. (a1. a2.)			66 – 127
		Puente			128 – 131
		Canon	Negra, 170 (bpm). / 180 (bpm).		132 – 152
		Tema B. (b1. b2.).	Negra, 180 (bpm).		153 – 175
		Transición			176 – 190
		(a1. a2.)			191 – 221
		Codetta			222 – 228
		Coda			229 – 236

Generalidades tímbricas del proceso compositivo:

Es importante acotar que durante el proceso de creación se llevó a cabo una investigación estilística de las prácticas comunes de la música popular-tradicional colombiana con base a los géneros abordados, y las técnicas de estudio para oboe referenciada a partir de métodos; con esto, se sustrajo una serie de elementos esenciales el cual son utilizados como referentes para el proceso compositivo, tales como el componente ritmo-armónico, ritmo-melódico, regímenes acentuales según el estilo y conceptos de forma musical que han sido desarrollados en el transcurso de la obra.

A continuación se detallan los aspectos más relevantes en el tratamiento tímbrico, los cuales, a partir de la orquestación al formato, se seleccionan y describen los extractos más importantes del proceso creativo.

Colombia a Doble Caña “Pasillo”

Introducción 1: Compás 1 – 32

Dentro de los elementos característicos del pasillo cabe resaltar la herencia del valls en este género, la introducción 1 enfatiza este ritmo a partir del impulso sonoro en el primer y segundo tiempo del compás, este gesto rítmico está distribuido en la familia de la cuerdas frotadas en el que a partir de la técnica de ejecución pizzicato, el cual consiste en rozar una o varias cuerdas del instrumento con un dedo de la mano, genera un efecto sonoro con el que se prioriza el elemento ritmo-armónico por encima del melódico, lo cual genera una sensación de expectativa en el oyente. El timbre del triángulo se ha puesto de manera estratégica ya que enfatiza el recurso de repetición de la progresión armónica presente, otorgándole color a la armonía.

The musical score is for the introduction of 'Colombia a Doble Caña - Pasillo', measures 1-8. It features a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The instruments and their parts are:

- Triangulo Pandero:** Plays a rhythmic pattern of quarter notes on the first and second beats of each measure, marked *mp*.
- Glockenspiel:** Remains silent throughout the passage.
- Violin I:** Plays a rhythmic pattern of quarter notes on the first and second beats, marked *f* and *pizz*.
- Violin II:** Plays a rhythmic pattern of quarter notes on the first and second beats, marked *f* and *pizz*.
- Viola:** Plays a rhythmic pattern of quarter notes on the first and second beats, marked *f* and *pizz*.
- Cello:** Plays a rhythmic pattern of quarter notes on the first and second beats, marked *f* and *pizz*.
- Contrabass:** Plays a rhythmic pattern of quarter notes on the first and second beats, marked *f* and *pizz*.

Figura 38: Colombia a Doble Caña - Pasillo, c. 1-8.

Este ritmo-armónico se mantiene 32 compases en forma de ostinato armónico en el más elementos tímbricos van construyendo la trama textural de la introducción, el oboe solista hace su

aparición acompañado de la familia de las maderas con una textura de melodía acompañada en el compás 24, en el que por medio de una construcción de escala anticipa la sonoridad que se destaca en el concierto:

Colombia a Doble Caña.

3

The musical score shows five staves. The Oboe part has a melodic line with slurs. The Flute 1 and Flute 2 parts have sustained notes with slurs. The Bass Clarinet and Bassoon parts have sustained notes with slurs. The Bassoon part starts with a dynamic marking of 'p'.

Figura 39: Colombia a Doble Caña - Pasillo, c. 24-32.

Introducción 2: Compás 41 – 56

Al adentrarnos en la Introducción 2, la cual está separada de la Introducción 1 por un Puente, la densidad en la orquestación aumenta ya que todos los instrumentos de la orquesta intervienen tímbricamente en una textura de melodía-acompañamiento. En esta sección se utilizó como referente la obra del maestro León Cardona, Así de sencillo (Vals-Pasillo), utilizando de la obra el recurso ritmo-armónico de negra en el primer tiempo de compás escrita en el clarinete bajo y como respuesta a este gesto, una blanca en el segundo y tercer tiempo del compás escrita en los saxofones, lo cual refuerza la intención del vals.

León Cardona García • 12 obras para banda

Guía Completa
Así De Sencillo (Vals - Pasillo)

The image displays a page of a musical score for a band. The title is "Así De Sencillo" (Vals - Pasillo) by León Cardona García. The score is for a band and includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bass Clarinet, Bassoon, Saxophone Alto 1 and 2, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The tempo is marked "Allegro" with a quarter note equal to 144 (Allegro ♩ = 144). The score shows a complex rhythmic and harmonic texture with various dynamics and articulations.

Figura 40: Así de Sencillo - Vals - Pasillo, c. 7-11.

Al transferir el ejemplo anterior al pasillo de Colombia a Doble Caña, el resultado sonoro refleja un relleno armónico que aumenta la densidad sonora y agrega nuevos colores que están ligados al timbre metálico de los vientos metales, lo que en este caso, se distribuye el gesto ritmo-armónico en el fagot, cornos, trompetas y trombón. Como se mencionó anteriormente, este ritmo-armónico resalta las características del vals, lo que al aumentar la densidad y textura, se resalta este extracto como un momento climático.

Musical score for Colombia a Doble Caña - Pasillo, measures 40-45. The score shows five staves: Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B. Tpt., and Tbn. The Bsn. staff is highlighted with a red box and contains dynamics *f* and *p*. The other staves contain dynamics *mf* and *p*.

Figura 41: Colombia a Doble Caña - Pasillo, c. 40-45.

Tema A: Compás 76 - 91

En esta sección la textura melodía acompañada se reparte por las distintas familias instrumentales generando una variación tímbrica con respecto a las anteriores secciones. El oboe solista toma protagonismo ubicándose en un registro agudo, el cual resalta en dinámica *forte* por encima de los instrumentos empleando un sonido dulce y ágil. La familia de las maderas acompañan al solista en que se distribuye el acompañamiento rítmico y una contra-melodía al transcurrir la sección. Esta sección toma como referente un extracto ritmo-armónico de la obra del maestro Gerardo Rangel titulada “*El escandaloso*” - Pasillo.

Musical score for Colombia a Doble Caña - Pasillo, Sección de maderas - c. 76-84. The score shows five staves: Ob., Fl. 1, Fl. 2, B. Cl., and Bsn. The Ob. staff is marked "Tema A" and "al" and contains dynamics *f* and *mf*. The other staves contain dynamics *mf* and *f*.

Figura 42: Colombia a Doble Caña - Pasillo, Sección de maderas - c. 76-84.

La familia de la percusión refuerzan tímbricamente la base rítmica tradicional del pasillo al tiempo que la trompeta resalta su timbre al juntarse con el gesto rítmico de las maderas. El trombón dinamiza y refuerza ágilmente la respuesta ritmo-armónica liderada por el contrabajo.

The image shows a musical score for the brass and percussion section of 'Colombia a Doble Caña - Pasillo'. The score is written for five staves: B♭ Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), and Gong/Pan (Tgl. Pan.). The key signature is one flat (B♭) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 76. The B♭ Trumpet part starts with a rest, followed by a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*. The Trombone part starts with a rest, followed by a rhythmic pattern with accents and a dynamic marking of *mf*. The Timpani part starts with a rest, followed by a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. The Cymbals part starts with a rest, followed by a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. The Gong/Pan part starts with a rest, followed by a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*.

Figura 43: Colombia a Doble Caña - Pasillo, *Sección de metales y percusión - c. 76-84.*

En esta sección la familia de las cuerdas se distribuye de esta manera: los violines y las violas realizan una variación tímbrica al reforzar la base ritmo-armónica del pasillo en pizzicato, el contrabajo y los violonchelos complementan la base estando superpuestos a la octava y acentuando el primer tiempo de cada compás en corcheas.

The image shows a musical score for the string section of 'Colombia a Doble Caña - Pasillo'. The score is written for five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is one flat (B♭) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 76. The Violin I part starts with a rest, followed by a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf* and a *pizz* (pizzicato) instruction. The Violin II part starts with a rest, followed by a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf* and a *pizz* instruction. The Viola part starts with a rest, followed by a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf* and a *pizz* instruction. The Violoncello part starts with a rest, followed by a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*. The Contrabajo part starts with a rest, followed by a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f* and accents.

Figura 44: Colombia a Doble Caña - Pasillo, *Sección de cuerdas - c. 76-84.*

Tema B: Compás 112 - 128.

En esta sección la textura se mantiene en melodía acompañada, el oboe solista continúa en una dinámica *forte* ejecutando melodiosos de cada cuatro compases diseñados a partir de escalas ascendentes, descendentes y arpeggios; se incluye un nuevo elemento tímbrico al momento en el que oboe reproduce un trino en la figuración de blancas con puntillo (c. 118/122), este genera una sensación de tensión que luego reposa en la siguiente blanca con puntillo (c.119/123). Los cornos generan un soporte armónico en el que por medio de un background armónico acompañan al solista en un registro medio-agudo, este gesto se apoya tímbricamente por el glockenspiel, el cual agrega color y genera una sonoridad tenue que matiza sutilmente con el oboe solista.

Colombia a Doble Caña.

The image shows a musical score for the piece 'Colombia a Doble Caña'. It features seven staves: Oboe (Ob.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), and Horn 2 (Hn. 2). The Oboe part is the primary melodic line, starting at measure 112 with a *forte* dynamic. It consists of a series of eighth-note patterns, including ascending and descending scales and arpeggios. A trill figure is introduced at measure 118. The Horns provide a harmonic support with sustained notes, marked with a *mp* dynamic. The score is labeled 'Tema B' and '112'.

Figura 45: Colombia a Doble Caña - Pasillo, *Oboe y cornos* - c. 112 - 119.

La percusión junto a la familia de las cuerdas, realizan una variación ritmo-armónica en el que la voz grave se distribuye en el timbal, el violonchelo y los contrabajos, mientras que los violines y violas comparten rítmicamente el mismo esquema de acompañamiento con los platillos

y la pandereta, en contraste con las secciones anteriores, lo que genera en el oyente una sensación de variación tímbrico-acentual. Más adelante, este gesto ritmo-armónico vuelve a realizar otra variación, dinamizando aún más la sensación de acompañamiento rítmico en la obra.

The image displays a musical score for the section of strings and percussion of the piece 'Colombia a Doble Caña - Pasillo'. The score is arranged in a system of nine staves. From top to bottom, the staves are labeled: Timp. (Timpani), Cym. (Cymbal), Tgl. Pan. (Tambourine/Pandero), Glk. (Glockenspiel), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The music is in 2/4 time and begins at measure 112. The percussion parts (Timp., Cym., Tgl. Pan., Glk.) play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a similar rhythmic pattern, often with accents and dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or F minor).

Figura 46: Colombia a Doble Caña - Pasillo, Sección de cuerdas y percusión - c. 112 - 119.

Tema C: Compás 129 - 144

El Tema C es una de las secciones donde más se superponen recursos tímbricos y rítmicos, el cual genera una riqueza sonora en cuanto a color y textura. Como se puede apreciar en la siguiente figura, se realizó una división por colores en el que se diferencian los planos sonoros que se entretrejen entre sí. Como primer plano, la melodía principal de esta sección contrasta con la sección B, ya que el timbre de la trompeta se resalta en un registro de gran

comodidad para el intérprete, lo que genera una mayor sonoridad y control. Esta melodía cuenta con una contra-melodía en segundo plano, el cual dialoga con la mezcla tímbrica que se genera entre el oboe solista y el Glockenspiel - sonido dulce y delgado -. Los siguientes planos se entretajan aún más al formar un ritmo compuesto en el que se correlacionan directamente por medio del ritmo-armónico característico del pasillo y la articulación propuesta, al dividirse esos dos planos con base al registro y timbre, el oyente puede lograr diferenciar las voces que hacen parte este ritmo.

Colombia a Doble Caña.

The image shows a musical score for the piece 'Colombia a Doble Caña'. The score is for measures 119 to 128. The instruments listed are Oboe (Ob.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Bass Clarinet (B-Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), and Glockenspiel (Glt.). The Oboe part is highlighted in pink, the Flutes in green, the Clarinet in blue, the Trumpet in red, the Trombone in blue, and the Glockenspiel in pink. The Glockenspiel part starts at measure 119 with a dynamic marking of *mf*. The score is titled 'Tema C' and 'Colombia a Doble Caña.'.

Figura 47: Colombia a Doble Caña - Pasillo, Sección vientos maderas, trompeta, trombón y Glockenspiel. (c. 129 - 136)

Los siguientes 8 compases que componen esta sección contrasta drásticamente con los compases anteriores, ya que los violines toman el protagonismo melódico junto a la trompeta, la trompeta pasa al registro medio-agudo lo cual es más brillante y potente, pero al combinarlo con el timbre del violín, al unísono, suaviza este brillo característico. El oboe solista realiza una contra-melodía en el registro agudo del instrumento, el cual, al reproducir un sonido delgado y

dulce, poco ponente, matiza sutilmente con los instrumentos que llevan la melodía. Por último, el gesto ritmo-armónico también contrasta con los compases anteriores, ya que las cuerdas bajas, violas, violonchelos y contrabajos reproducen un gesto más percusivo al utilizar la técnica de pizzicato; este plano, al estar reforzado rítmicamente por el timbre de la percusión, se generan una sensación más dinámica en el ritmo lo cual es el resultado de un mayor movimiento rítmico.

Colombia a Doble Caña.

14

Figura 48: Colombia a Doble Caña - Pasillo, Sección de cuerdas, percusión, trompeta, fagot y oboe solista. (c. 137 - 144)

Colombia a Doble Caña “Cumbia”

Introducción 1: Compás 1 - 20

La obra inicia con una cadencia lírica en el que el oboe solista se impone tímbricamente por encima de la orquesta, su registro se mantiene en un plano medio, en tempo lento quasi ad libitum, lo que requiere de gran resistencia y apoyo de aire por parte del solista. Seguidamente, en carácter de preludio, la familia de las maderas imita el motivo rítmico del oboe con una textura polifónica, su disposición superpuesta permite que se puedan distinguir cada uno de los timbres de esta familia.

Score

Colombia a Doble Caña.

Composición: Natalia Andrea Osorio O.

Introducción 1
Cadenza
Lento Quasi AdLib $\text{♩} = 60$

Cumbia.

Preludio
Moderato $\text{♩} = 90$

The image shows a musical score for the piece 'Colombia a Doble Caña' by Natalia Andrea Osorio O. The score is divided into three sections: 'Introducción 1 Cadenza' (Lento Quasi AdLib, tempo 60), 'Cumbia.', and 'Preludio' (Moderato, tempo 90). The instruments listed are Oboe, Flute 1, Flute 2, Clarinet in Bb, and Bassoon. The Oboe part is the most prominent in the introduction, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The prelude section features a polyphonic texture where the woodwinds imitate the rhythmic motif of the oboe. Dynamics in the prelude include mezzo-forte (mf) for the flutes and piano (p) for the clarinet and bassoon.

Figura 49: Colombia a Doble Caña - Cumbia, *Introducción 1. c. 1 - 12.*

Introducción 2: Compás 21 - 32

En esta sección el oboe y la percusión toman el protagonismo a partir de la base rítmica tradicional del género musical abordado. Cabe anotar que los instrumentos que tradicionalmente se utilizan como base rítmica en la cumbia (tambora, tambor alegre, tambor llamador, guacho o guazá) muchas veces no son fáciles de adquirir al interior del país, ya que esta es una práctica musical de la costa caribe; por tal razón, se ha tomado la decisión de instrumentar dichos instrumentos a un formato de percusión en el que las orquestas sinfónicas pueda tener un mejor acceso (platillos, maracas y/o maracón, congas, clave y tambora).

El tratamiento de transferencia rítmica de los instrumentos tradicionales a los instrumentos de “carácter sinfónico”, se realizó a partir de las matrices rítmicas dispuestas en cada uno de los instrumentos tradicionales y el lenguaje idiomático en la ejecución de cada instrumento seleccionado. A continuación se encuentran las matrices rítmicas de los instrumentos tradicionales:

Corte 22. RITMO DE CUMBIA
Referencia: DOS COLOMBIAS (23)
Formato instrumental de Millo 100 pulsos por minuto

The figure shows a musical score for the 'RITMO DE CUMBIA' section. It consists of four staves, each representing a different instrument. The top staff is for 'Guacha', the second for 'Tambor Uanator', the third for 'Tambor', and the bottom for 'Tambor Alegre'. Each staff contains a series of rhythmic notations, including notes, rests, and symbols like 'I', 'D', 'B', 'A', 'T', 'Q', 'S', 'U'. The score is divided into two measures by a double bar line, and there are additional markings at the end of each staff.

Figura 50: Pitos y Tambores, Cartilla de iniciación musical. pág. 36.

En la siguiente figura podemos observar la transferencia rítmica que se desarrolla con los instrumentos seleccionados para la obra. Este extracto será la base rítmica que estará presente en gran parte del desarrollo de la obra:

Introducción 2

The figure shows a musical score for the 'Introducción 2' section. It consists of six staves, each representing a different percussion instrument: Timp. (Timpani), Cym. (Cymbal), Mar. (Maracas), C. Dr. (Conga Drum), Clv. (Clavichord), and Tam. (Tambourine). Each staff contains a series of rhythmic notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The score is divided into two measures by a double bar line, and there are additional markings at the end of each staff.

Figura 51: Colombia a Doble Caña - Cumbia, *Sección de percusión. c. 21 - 25.*

Otro aspecto importante a destacar de esta sección, es la utilización de la caña del oboe como instrumento sonoro, lo cual se articula en similitud tímbrica con la caña de millo; el instrumentista deberá utilizar la caña del instrumento de manera habitual como si estuviera tocando el oboe, al generar sonido por medio de la embocadura, deberá realizar una improvisación ritmo-melódica acorde a la base rítmica presente.

Introducción 2
Allegro ♩ = 160
Improvisación con la caña del instrumento

Colombia a Doble Caña.

Ob. 21

Figura 52: Colombia a Doble Caña - Cumbia, *Oboe solista. c. 21 - 25.*

Tema A. (a1. a2): Compás 32 - 57.

En esta sección el oboe se sitúa en un registro grave-medio con el que tiene gran potencia y sonoridad, su timbre deja de ser dulce, es un poco más nasal. El acompañamiento “ritmo-melódico”, -lo llamo así ya que es una textura contrapuntística, que aun así, acompaña armónicamente al solista, lo cual se percibe como varias melodías superpuestas-, se entreteje texturalmente entre la familia de las maderas y la familia de la cuerdas. Los timbres de los violines y las flautas se alcanzan a percibir claramente ya que no se mezclan en la misma altura, lo cual le da claridad al ritmo de acompañamiento.

Colombia a Doble Caña. 3

Figura 53: Colombia a Doble Caña - Cumbia, *Tema A. (a1.)* c. 32 - 37.

En la sección que continúa del tema a1., el timbre de las maderas y las cuerdas se fusionan aún más manteniendo una textura homogénea en el acompañamiento, esta mezcla de timbres se logra al duplicar en octavas el timbre de las cuerdas con el timbre de las maderas.

Figura 54: Colombia a Doble Caña - Cumbia, *Tema A. (a1.)* c. 32 - 37.

En esta misma sección los metales cumplen la función de contra-melodía, lo cual responden al gesto melódico del solista. Toda la familia se encuentra en un registro medio-agudo con el que tímbricamente, según el instrumentista, pueden proyectar un sonido brillante y potente.

The musical score for the brass section consists of four staves. The top two staves are for Horn 1 and Horn 2, both in treble clef. The third staff is for B-flat Trumpet, and the fourth is for Trombone, both in bass clef. The music is in 2/4 time. The horns and trumpets play a melodic line starting at measure 32, marked with a forte (f) dynamic. The trombone plays a counter-melody, marked with mezzo-forte (mf) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 55: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Sección de metales, Tema A. (a1.) c. 32 - 37.

En la siguiente sección del Tema A, el cual sería a2, se realiza una variación en el acompañamiento que está liderado por la familia de las cuerdas y las maderas, en este caso las maderas cumplen el papel de adornar al unísono de forma virtuosa y contrastante la melodía del oboe, mientras las cuerdas repiten el mismo motivo de la sección anterior transportado a la octava, lo que genera más proyección y brillo en su sonido.

Puente

The image shows a musical score for a woodwind and string section. The woodwind part includes Oboe (Ob.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Bass Clarinet (B. Cl.), and Bassoon (Bsn.). The string part includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 3/4 time and features a 'Puente' section. The woodwinds play a melodic line with some rests, while the strings provide a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, *mp*, *dim.*, and *arco*. The woodwinds have a *mf* dynamic marking. The strings have *p*, *mp*, and *arco* markings. The woodwinds have a *mf* dynamic marking. The strings have *p*, *mp*, and *arco* markings.

Figura 56: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Sección de maderas y cuerdas, Tema A. (a2.) c. 32 - 37.

Tema B: Compás 62 - 73.

A partir de una modulación a tonalidad mayor, la sensación tímbrica varía en comparación de las secciones anteriores, ya que el solista pasa al registro agudo el cual resalta el color dulce del instrumento. El acompañamiento ritmo-armónico cambia de densidad ya que la cantidad de instrumentos que acompañan al solista no tiene tanto movimiento rítmico, la textura melodía acompañada se hace más evidente y varía la coloratura entre maderas y cuerdas a medida que transcurre la sección.

8 Tema B Colombia a Doble Caña.

Figura 57: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Sección de maderas y cuerdas, Tema B. c. 62 - 69.

Tema C (Mambo 1): Compás 78 - 97

En esta sección se referencia la canción *Amargo y Dulce* en versión de Los Melódicos, Verónica Rey y Doris Salas, lo cual le da a la obra un timbre cumbiambero al estilo de orquesta tropical, lo cual, inmersa al oyente en otro ambiente tímbrico a partir de los elementos estructurales de la cumbia. Los violonchelos y fagot fusionados al unísono toman la iniciativa con un ostinato armónico en arpeggio, luego, las flautas, trompeta y trombón ejecutan un segundo ostinato duplicado a la octava, el cual el timbre de la flauta suaviza el color brillante de los metales.

Colombia a Doble Caña.

10

Tema C.
Mambo 1

Figura 58: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Ostinatos superpuestos. *Tema C - Mambo*, c. 78 - 85.

Continuando con la construcción del mambo, seguidamente se incorporan los cuernos con un tercer ostinato que se va superponiendo armónicamente por encima de los demás.

Figura 59: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Ostinatos superpuestos. *Tema C - Mambo*, c. 86 - 93.

Dentro de las técnicas de composición, muchas veces se utiliza la psicología de la escucha para atraer la atención del oyente con cada elemento sonoro que va apareciendo en la construcción del discurso; en este caso, cada ostinato se pensó cuidadosamente para que la fusión de timbres contraste en mayor medida con cada motivo ritmo-melódico diseñado, al ir añadiendo

un nuevo motivo seleccionando un nuevo timbre, el oyente podrá entender la textura propuesta por la compositora.

Para culminar con el diseño del mambo que acompañará en textura polifónica al solista, los violines resaltan en su aparición con un timbre brillante al estar duplicados a la octava con la técnica *divisi*, esto les proporciona una mayor proyección de sonido gracias al registro y la dinámica propuesta; esta densidad cambia al momento en el que el oboe solista hace su aparición, reduciendo el motivo al unísono y en dinámica *piano*.

Figura 60: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Ostinatos superpuestos (Violines). *Tema C - Mambo*, c. 86 -93.

El oboe solista se destaca en toda la sección de mambos de forma virtuosa, el cual transita por los registros medio-agudos y aprovecha la figuración presente para mostrar su desempeño en cuanto a digitación, proyección de sonido y articulación. Todo el diseño melódico se basa en la utilización de recursos técnicos extraídos del libro *Etudes progressives - Joseph Sellner*.

Figura 61: Etudes progressives - Joseph Sellner. *Ejercicio N 3, página: 3*

Aquí podemos detallar cómo los timbres de la orquesta se entremezclan, el oboe sobresale gracias al balance dinámico propuesto por la compositora (*forte* en el oboe solista - *piano* para el acompañamiento orquestal). Figura 62 - Figura 63.

Colombia a Doble Caña. 13

The musical score is arranged in a system of 15 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Ob.** Oboe: Starts with a *ff* dynamic, playing a melodic line with triplets.
- Fl. 1** and **Fl. 2**: Flutes, playing a supporting melodic line with *p* dynamics.
- B. Cl.** Bass Clarinet: Playing a supporting melodic line with *p* dynamics.
- Bsn.** Bassoon: Playing a supporting melodic line with *p* dynamics.
- Hn. 1** and **Hn. 2**: Horns, playing a supporting melodic line with *p* dynamics.
- B. Ppt.** Trumpets: Playing a supporting melodic line with *p* dynamics.
- Tbn.** Trombones: Playing a supporting melodic line with *p* dynamics.
- Vln. I** and **Vln. II**: Violins, playing a supporting melodic line with *p* dynamics.
- Vla.** Viola: Playing a supporting melodic line with *p* dynamics.
- Vc.** Violoncello: Playing a supporting melodic line with *p* dynamics.
- Cb.** Contrabass: Playing a supporting melodic line with *p* dynamics.

Figura 62: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Tema C (Mambo). c. 97 - 103

14
Colombia a Doble Caña.

Figura 63: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Colombia a Doble Caña - Cumbia, *Tema C (Mambo)*. c. 104 - 109.

Mambo 2: Compás 110 - 121

En esta sección el acompañamiento se organiza de manera en que todos los instrumentos de la orquesta, con excepción del solista, ejecuten ritmo-armónicamente en textura melodía acompañada una estructura rítmica en tutti, lo cual traduce que todos los instrumentos realizan el mismo ritmo en bloque. (Figura 64).

Colombia a Doble Caña.

15

Mambo 3

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B. Tpt.

Tbn.

Timp.

C. Dr.

Mar.

Chv.

Cym.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

Figura 64: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Acompañamiento en bloque. c. 110 - 117.

Comentario (tutti): Compás 122 - 137.

En esta sección todos los instrumentos de la orquesta fusionan sus timbres al unísono y con duplicaciones a la octava, siempre ejecutando el mismo ritmo-melódico en tutti, lo cual se percibe un gran aumento de la masa sonora producida por la orquesta.

Comentario
Tutti

Colombia a Doble Caña.

17

The image displays a page of a musical score for the piece 'Colombia a Doble Caña'. The score is for a full orchestra and includes parts for the following instruments: Oboe (Ob.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Cymbal (C. Dt.), Maracas (Mar.), Conga (Cyn.), and Tambourine (Tan.). The score is marked 'Comentario' and 'Tutti'. The tempo is indicated as 'Cumbia'. The score shows a tutti section starting at measure 122 and ending at measure 137. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The score is written in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and percussion provide a strong rhythmic accompaniment. The percussion parts include maracas, conga, and tambourine, all playing a consistent rhythmic pattern. The woodwinds and strings play a melodic line that is duplicated an octave higher and lower, creating a rich, layered sound. The brass instruments play a strong, rhythmic accompaniment. The overall effect is a powerful, unified sound that is characteristic of a tutti section in a symphony.

Figura 65: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Fusión tímbrica en tutti. c. 122 - 129.

Coda: Compás 162 - 166.

Para finalizar la obra, la sensación rítmica se va deteniendo a medida que el ritardando y la dinámica propuesta por la compositora se desarrollan. El oboe solista, con un registro agudo y dulce, de gesto melódico cromático, es acompañado por la familia de las cuerdas en pizzicato, generando así la sensación conclusiva del movimiento.

Colombia a Doble Caña.

Coda
rit.

22

Ob. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Vln. I *mp* *dim.* *pizz* *p'*

Vln. II *mp* *dim.* *pizz* *p'*

Vla. *mp* *dim.* *pizz* *p'*

Vc. *mp* *arco* *pizz* *p'*

Cb. *mp* *pizz* *p'*

Figura 66: Colombia a Doble Caña - Cumbia, Coda. c.159 - 166.

Colombia a Doble Caña “Joropo”

Antes de adentrarnos al tratamiento tímbrico desarrollado en este movimiento, es importante acotar la función de la cadenza en la estructura de concierto.

El solista, por lo general sin acompañamiento, procede entonces a hacer una improvisación en estilo virtuosismo, al recurrir frecuentemente a material temático del mismo movimiento. Aunque, por tradición, las cadenzas se improvisaban, desde Mozart los compositores las han escrito para sus propias obras. (Randel, *Diccionario Harvard de la Música*, 1989).

En este movimiento, las cadenzas cumplen un papel diferenciador respecto a los movimientos anteriores y las interpretaciones tradicionales en la estructura de concierto. Las cadenzas aquí presentes tienen un carácter más lírico, de tipo melódico, sin tanto virtuosismo y extensión.

Cadenza 1: Compás 1 – 19.

En esta sección el oboe realiza un cadenza con el cual se ubica tímbricamente en el registro medio-agudo del instrumento, su sonoridad es dulce y delgada, la ligadura agrupa los motivos que se irán transformando en el transcurso del movimiento. Esta cadenza es acompañada por la orquesta en el primer tiempo del compás uno, en el que la orquesta introduce con un golpe de negra en tutti. En el compás 3 y 4 - segundo calderón-, aparece un gesto ritmo-armónico en la trompeta, el trombón, el timbal, el glockenspiel y la familia de las cuerdas, lo cual separa esta primera parte de la cadenza con la siguiente, generando así tensión y expectativa.

Colombia a Doble Caña.

Composición: Natalia Andrea Osorio O.

Joropo.

Oboe Solista

Cadenza 1

$\text{♩} = 130$

$\text{♩} = 170$

Figura 67: Colombia a Doble Caña, Joropo. *Cadenza 1. (c. 1 - 10)*

La segunda parte de la cadenza 1 contrasta con la primera parte al ubicarse en un registro grave-medio y luego volviendo por medio de grado conjunto al registro medio-agudo, la articulación corta al finalizar la cadenza anticipa en el oyente los motivos característicos del género musical que se está interpretando, este gesto melódico lo acompaña la familia de las maderas y los cuernos, generando así una mayor diferencia y color tímbrico al final de la frase. El corno 2 mantiene un pedal que es contestado en trémulo por la familia de las cuerdas, el cual conecta y genera tensión hacia la siguiente sección.

Colombia a Doble Caña.

2

$\text{♩} = 130$

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B. Cl.

Bsn.

Ha. 1

Ha. 2

mf

mf

mf

mf

mf

pp

Figura 68: Colombia a Doble Caña, Joropo. *Cadenza 1. (c. 11 - 18)*

Cadenza 2: Compás 32 – 46.

La Cadenza 2 se centra particularmente en el registro grave-medio del solista, lo cual reproduce un sonido más potente e incisivo al momento de tocar la nota más grave (Re). Esta cadenza tiene la particularidad de tomar un motivo melódico de la cumbia, en el que a partir de la técnica de remembranza en la composición, genera en el oyente atención, gracias a la memoria auditiva que transcurre en el discurso sonoro. Este motivo se desarrolla virtuosamente hasta que reposa en un pedal en re y luego concluye con una respuesta en textura homogénea por la familia de los vientos madera. El recurso de la hemiola en las maderas, utilizada como fuente característica del estilo, tiene una conducción tipo coral en el que los timbres de cada instrumento se pueden identificar fácilmente al oído, caso contrario si se hubieran mezclado entre sí.

4 Cadenza 2 Colombia a Doble Caña.

Lento ♩ = 90

Figura 69: Colombia a Doble Caña, Joropo. *Cadenza 2.* (c. 32 - 46)

Introducción 2: Compás 48 - 65

En esta sección las cuerdas toman protagonismo, en que a partir de la forma tradicional del joropo, se distribuye el gesto ritmo-armónico base entre las cuerdas a manera de introducción antes que aparezca el tema principal del movimiento. En este caso particular, el contrabajo marca

la acción rítmica del bajo con una articulación corta y anímica, mientras que el violín 2, la viola y el violonchelo apoyan rítmicamente en bloque el ritmo-armónico base; el violín 1, destaca tímbricamente por encima de los demás al reproducir un pedal que va cambiando de registro a la octava por medio de un glissando sobre la cuerda A, el cual que se ejecuta resbalando el dedo por las distintas posiciones del diapason del instrumento. Las maracas, instrumento perteneciente a la práctica tradicional de este género, realiza un trémulo con el que inmersa al oyente al ambiente sonoro que caracteriza la esencia del joropo.

The musical score for 'Colombia a Doble Caña, Joropo. Introducción 2' (measures 48-55) is presented in a multi-staff format. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 170 beats per minute. The score includes parts for Cym., Mrcs., Glk., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score shows various dynamics such as *pp*, *mf*, and *f*, and includes a trémulo in the maracas part.

Figura 70: Colombia a Doble Caña, Joropo. *Introducción 2.* (c. 48 - 55)

Seguidamente, en los siguientes compases se desarrolla el ritmo-armónico base al incorporar el timbre de las maderas realizando un gesto imitativo de las cuerdas en la sección anterior.

6
Colombia a Doble Caña.

Figura 71: Colombia a Doble Caña, Joropo. *Introducción 2.* (c. 56 - 65)

Tema A. (a1, a2): Compás 66 - 127.

Esta sección está comprendida por un tema dividido por dos semifrases en cada sección, en el que a partir de una textura de melodía acompañada, la orquesta realiza una serie de motivos de acompañamiento ritmo-armónico el cual se irán transformando a medida que transcurre la sección a1., y en variación, a2. Tímbicamente, durante estas secciones la familia de las cuerdas acompañan al solista con variaciones tímbricas desarrolladas a partir de la utilización del arco y el pizzicato.

Figura 72: Colombia a Doble Caña, Joropo. Familia de cuerdas *Tema A. (a-1) - (c. 66 - 76)*

El balance instrumental de esta sección está diseñado a partir de las funciones mismas de las familias instrumentales, como se puede apreciar en la imagen anterior, la familia de las cuerdas cumplen un papel ritmo-armónico que acompañan al solista por medio de una variación tímbrica en su técnica de ejecución; en el caso de los vientos maderas, cumplen una función de contra-melodía el cual dialoga con el solista. El oboe solista se ubica en un registro sonoro cómodo, con una proyección de sonido cálida y dulce en el registro agudo, resalta fácilmente sobre el acompañamiento ya que solo intervienen las cuerdas en una dinámica moderada.

Colombia a Doble Caña. 7

The image shows a musical score for the piece 'Colombia a Doble Caña'. The score is for five instruments: Oboe (Ob.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Bass Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.). The Oboe part is marked 'Tema A. al' and features a melodic line with slurs. The Flute 1, Flute 2, and Bass Clarinet parts have a rhythmic accompaniment starting in the second measure, marked with a forte 'f' dynamic. The Bassoon part has a similar rhythmic accompaniment. The score is written in a single system with five staves.

Figura 73: Colombia a Doble Caña, Joropo. Familia de vientos maderas y oboe solista. Tema A. (a-1) - (c. 66 - 76)

Tanto en a1, como en a2, la sección de metales agrega coloratura con un apoyo ritmo-armónico en bloque, mayormente comprendido en la segunda semifrase de cada sección. El gesto rítmico varía entre notas pedal y ritmo en bloque.

Figura 74: Colombia a Doble Caña, Joropo. Familia de metales. Tema A. (a-2). (c. 103 - 107)

Al igual que los metales, la percusión resalta con la base rítmica del joropo al momento que aparece la segunda semifrase de cada sección, lo cual es un recurso de contraste tímbrico en el que el oyente puede relacionar por medio de su memoria auditiva, los cambios de impulso rítmico que acompañan el desarrollo de la melodía en las diferentes secciones.

Figura 75: Colombia a Doble Caña, Joropo. Familia de percusión. Tema A. (a-2) - (c. 107 - 111)

Canon: Compás 132 - 152.

En esta sección de la obra se toma como referencia un extracto del tercer movimiento del Concierto para oboe, cuerdas y bajo continuo del compositor Alessandro Marcello (1669-1747), con el que a partir de la selección de timbres como la trompeta en simultáneo con el glockenspiel,

luego el fagot, la viola, el violín y por último el oboe solista, genera una sensación de movimiento contrapuntista que se remonta a un estilo barroco en música.



Figura 76: Concierto para oboe en Dm de Alessandro Marcello, 3er Movimiento.

Por medio de la técnica de aumentación, se transforma rítmicamente la melodía al compás de $\frac{3}{4}$ y se orchestra de tal manera que los timbres seleccionados puedan ir atrayendo la atención del oyente a medida que van apareciendo uno tras otro. La melodía está dispuesta al registro y comodidad de cada instrumento.

Colombia a Doble Caña.

9

Cannon
accel.

Ob.
Bsn.
3. Tpt.
Clk.
Vln.
Vla.

132
140

arco

Figura 77: Colombia a Doble Caña, Joropo. *Construcción del Canon. C. 132 - 146.*

Tema B. (b1. b2): Compás 153 - 175.

En la sección b1 el oboe juega un papel ritmo-melódico importante estando a la 8va con el Fagot, esta mezcla tímbrica de los dos instrumentos es muy homogénea por su similitud familiar dada por la doble caña, la ejecución técnica de la articulación es la misma en ambos instrumentos, lo cual es más efectivo lograr con precisión y efectividad el resultado sonoro esperado con la articulación. Los demás instrumentos de madera tiene un papel ritmo-armónico en textura melodía acompañada, con el que en forma de canon rítmico y bloque en contratiempo,

se construye una especie de ritmo compuesto entre toda la familia de maderas, tanto los que llevan el ostinato melódico (oboe-fagot) como los que llevan el acompañamiento rítmico (clarinete y flautas).

Tema B.
bl.

Colombia a Doble Caña.

15

The image shows a musical score for woodwinds. It consists of five staves: Oboe (Ob.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Bass Clarinet (B. Cl.), and Bassoon (Ban.). The music is in 3/4 time and features a complex, compound-like rhythm. The Oboe and Bassoon parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Flutes and Bass Clarinet provide a rhythmic accompaniment. The score is marked with a forte (f) dynamic and includes various articulation marks like accents and slurs.

Figura 78: Colombia a Doble Caña, Joropo. *Sección de maderas b1. c 153 - 160.*

La familia de las cuerdas al utilizar la técnica de pizzicato, añade un tinte tímbrico a la construcción del ritmo compuesto liderado por la maderas, lo que al juntarse con esta familia, añade color y densidad a la estructura.

The image shows a musical score for strings. It consists of five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The music is in 3/4 time and features a complex, compound-like rhythm. The Violins and Viola play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Violoncello and Contrabajo provide a rhythmic accompaniment. The score is marked with a forte (f) dynamic and includes various articulation marks like accents and slurs.

Figura 79: Colombia a Doble Caña, Joropo. *Sección de cuerdas b1. C. 153 - 160.*

En la sección b2, las familias de las cuerdas y maderas mantienen el comportamiento ritmo-armónico que ejecutaron en la sección b1, lo único que diferencia la sección anterior con

esta es la indicación dinámica, lo cual genera un mejor balance con la familia de los metales, ya que su timbre pasa a un primer plano sonoro al ejecutar una melodía en textura homogénea.

Colombia a Doble Caña.

16

Ob. *p*

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

B. Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn. 1

Hn. 2

B. Tpt.

Tbn.

Figura 80: Colombia a Doble Caña, Joropo. Sección de maderas y metales b2. c. 161 - 168.

Coda: Compás 229 - 236.

En esta sección el oboe solista realiza una melodía en solitario con el que le recuerda al oyente el timbre principal del concierto, al transcurrir cuatro compases, se concluye la primera semifrase de la melodía con el que orquesta responde en tutti en un acorde de dominante con ritmo de corchea en el primer tiempo de compás, luego, vuelve a repetir el mismo gesto en acorde de tónica situando al oyente en una atmósfera conclusiva, pero, sorpresivamente culmina la obra con un calderón en tutti, donde el oboe solista ejecuta un trino con la nota fundamental de la tonalidad, lo cual colorea la armonía añadiendo el noveno grado de la escala.

Plan de circulación / exhibición.

Para el desarrollo del plan de circulación con “ Colombia a doble caña”, se tendrá en cuenta la participación en el programa radial de la emisora radio Unad Virtual “Escucharte radio”, así como la inclusión del trabajo en el repositorio de la biblioteca digital de la Unad y la Interpretación en vivo del Concierto para oboe y orquesta de cámara “Colombia a Doble Caña” para la temporada 2024.

Conclusiones

Las tres prácticas comunes de la música popular-tradicional colombiana -pasillo, cumbia y joropo, brinda una cantidad de posibilidades interpretativas que bajo un contexto histórico y por medio de la investigación y práctica, me ha ayudado a entender sus estructuras, tempos, ritmos, relaciones tímbricas, forma y demás características identitarias que han sido plasmadas en el proceso compositivo; por tal motivo, dentro de este trabajo la creación musical de “Colombia a Doble Caña” se refleja como el oboe puede tener distintos roles dentro del formato sinfónico bajo los géneros de la música popular-tradicional colombiana, mostrando en sí su versatilidad bajo la exploración tímbrica.

Este proyecto de creación representó un gran reto a enfrentar, pero a la vez una fortuna de aprender y crear bajo la exploración del instrumento más allá como oboísta.

Por último “Colombia a doble caña” será una gran guía para aquellos compositores que van por el camino de la creación de música popular-tradicional colombiana para formatos solista sinfónicos y un gran aporte a la nueva generación de oboístas en el país.

Referencias

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. España: S.A. Ideas Books.
- Bedoya, S. (1989). *Programa nacional de bandas, módulos de capacitación para instrumentista y directores de bandas de vientos, técnicas de Orquestación*. Plan Nacional de Música, Instituto Colombiano de Cultura.
- Cardona, L. (2006). *12 obras para banda, Así de sencillo - vals pasillo*. [Score musical].
- García, M. (2014). *Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales*. Bogotá: Editor Ministerio de Cultura.
- Gerou, T, Lusk, L. (2004). *Diccionario esencial de la notación musical*. Barcelona: Editorial Robinbook.
- Jaramillo, J. (2021). *Método de Orquestación Sinfónica*. Manizales: Editorial Edimpecto.
- Korsakov, N. (1946). *Principios de Orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana S.A.E.C.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. España: Editorial labor. S.A.
- Lambuley, N. (1988). *La cumbia es un gran sistema caribe colombiano*. Experiencias y propuestas, (2), 41-50.
- Lambuley, N., Arbeláez, E., Sossa. (2008). *Viva quien toca, Músicas andinas del centro oriente*. Ministerio de cultura.
- Londoño, M. (1988). *Música popular tradicional e identidad cultural*. Experiencias y propuestas, (2), 3-9.

Luna, E. (2019). *Del llano al oboe en tres estudios, adaptación de un pasaje y elaboración de dos golpes incorporando elementos de los métodos Sellner y Wiedemann*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].

<https://repository.udistrital.edu.co/>

Marcello, A. (1891). *Concerto for Oboe, Streicher und Basso continuo en Dm*. Richard Hervig. [Score musical].

Ministerio de Cultura. (2006). *Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana*. Bogotá: Beca Nacional en investigación Ministerio de la Cultura.

Cultura, M. d. (septiembre de 2003). *Ministerio de cultura*. Recuperado el 19 de Julio de 1013, de Plan nacional de música para la convivencia:

<http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=42118>

Parra, J. (2019). *El libro de la cumbia, resonancia, transferencias y transplantes de las cumbias latinoamericanas*. Repositorio institucional ITM.

<https://repositorio.itm.edu.co/bitstream/handle/20.500.12622/1988/EL%20LIBRO%20DE%20LA%20CUMBIA...pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Rangel, O. (2016, 21 de abril). *El escandaloso (instrumental)* [video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=9oCGnRvMLJ0>

Randel, M. (1989). *Diccionario Harvard de música*. Editorial Diana, S.A.

Rey, V. (2014, 2 de marzo). *Amargo y dulce* [video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=3HfSqFW_HE0&list=RD3HfSqFW_HE0&start_radio=1

Ribate, J. (1943). *Manual de instrumentación de banda*. España: Editorial Música Moderna.

Roja, H. (2004). *Música llanera, cartilla de iniciación musical*.

Plan Nacional de Música para la convivencia:

<http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=42118>

Sabbatella, P. (15 de mayo del 2005). *Esa música me suena pero... ¿Cómo se llama?* Léeme,

<https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9755/9189>

Sellner, J. (1928). *Methode pour hautbois ou saxophone*. Paris: Editorial Lucien de Lacour.

Tobar, A. (1994). *Kalamary paráfrasis sobre Temas de Lucho Bermúdez*. Agustín Rodríguez G.

“Saoco” [copista].

Valencia, V. (2004). *Pitos y tambores, cartilla de iniciación musical*.

Plan Nacional de Música para la convivencia:

<http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=42118>

Anexos

COLOMBIA A DOBLE CAÑA:

1. Pasillo
2. Cumbia
3. Joropo

Colombia a Doble Caña.

1. Pasillo.

Natalia Andrea Osorio
2023

Introducción.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Oboe Solista
- Flute 1
- Flute 2
- Clarinet in B \flat
- Bassoon
- Horn in F 1
- Horn in F 2
- Trumpet in B \flat
- Trombone
- Timpani
- Glockenspiel
- Triangulo
- Pandero
- Cymbal line
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello
- Contrabass

The score begins with a boxed section labeled "Introducción." in the first measure. The key signature is B \flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The woodwinds (Flute 1, Flute 2, Clarinet in B \flat , and Bassoon) enter in the second measure with a melodic line marked *mf*. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *f*. The percussion parts (Triangulo, Pandero, and Cymbal line) are marked *mp*. The score continues for 16 measures.

Colombia a Doble Caña.

Ob. ¹⁴

Fl. 1 *mf* *f dolce* *p*

Fl. 2 *mf* *p*

B♭ Cl. *mf* *p*

Bsn. *mf* *p*

Hn. 1 ¹⁴

Hn. 2 ¹⁴

B♭ Tpt. ¹⁴

Tbn. ¹⁴

Timp. ¹⁴

Glk. *mf*

Acc. ¹⁴

Perc. *mp*

Vln. I ¹⁴

Vln. II ¹⁴

Vla. ¹⁴

Vc. ¹⁴

Cb. ¹⁴

Colombia a Doble Caña.

Ob. 27

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Glk.

Acc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

f

mf

mf

mf

mf

f

arco

pp

f

61

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn.

61

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

mf

61

Timp.

Glk.

61

Acc.

Perc.

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

B

Ob. *mf* *espress.*

Fl. 1

Fl. 2

B \flat Cl.

Bsn.

Hn. 1 *mp*

Hn. 2 *mp*

B \flat Tpt.

Tbn.

Timp. *f* *mp*

Glk.

Acc. *mf*

Perc. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Colombia a Doble Caña.

114

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Glk.

114

Acc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Colombia a Doble Caña.

C

This musical score page contains measures 125 through 134. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The score is divided into two systems. The first system includes Oboe (Ob.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1, Fl. 2), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Baritone Trompete (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Accordion (Acc.), and Percussion (Perc.). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. Measure 125 is marked with a first ending bracket. Measure 126 has a second ending bracket. Measure 127 includes the instruction 'legato' for the Oboe and 'Solo, espress.' for the Baritone Trompete. Measure 128 is marked with 'mf' for the Glockenspiel. The score concludes with a double bar line at the end of measure 134.

Colombia a Doble Caña.

This musical score page covers measures 136 to 144 of the piece "Colombia a Doble Caña". The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Ob.** (Oboe): Starts with a melodic line in measure 136, featuring a trill in measure 140.
- Fl. 1 & 2** (Flutes): Play a rhythmic pattern of eighth notes in measures 136-137, then rest.
- B♭ Cl.** (Clarinet in B-flat): Plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 136-137, then rests.
- Bsn.** (Bassoon): Provides a steady bass line with eighth notes throughout the section.
- Hn. 1 & 2** (Horns): Rest in measures 136-143, then play a melodic phrase in measure 144.
- B♭ Tpt. & Tbn.** (Trumpets and Trombones): Play a complex rhythmic and melodic pattern, including a trill in the trombone part in measure 140.
- Timp.** (Timpani): Rest in measures 136-143, then play a rhythmic pattern in measure 144.
- Glk.** (Glockenspiel): Plays a simple rhythmic pattern of eighth notes in measures 136-137, then rests.
- Acc.** (Accelerando): Rest in measures 136-137, then plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Perc.** (Percussion): Rest in measures 136-137, then plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln. I & II** (Violins): Rest in measures 136-137, then play a melodic line with accents in measures 138-144.
- Vla.** (Viola): Rest in measures 136-137, then plays a melodic line with accents and a *pizz.* (pizzicato) marking in measure 138.
- Vc.** (Violoncello): Rest in measures 136-137, then plays a melodic line with accents and a *pizz.* marking in measure 138.
- Cb.** (Cello): Rest in measures 136-137, then plays a melodic line with accents and a *pizz.* marking in measure 138.

The score concludes with a double bar line and repeat dots in measure 144, marked "D.S. al Fine".

Colombia a Doble Caña.

2. Cumbia

Natalia Andrea Osorio
2023

Lento Quasi Ad.Lib. ♩ = 80

Moderato ♩ = 90

Oboe

Flute 1

Flute 2

Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F 1

Horn in F 2

Trumpet in B \flat

Trombone

Timpani

Platillos

Claves

Maracón

Conga

Tambora

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Colombia a Doble Caña.

Ob. *f*

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

B \flat Cl. *p* *mf*

Bsn. *mf*

Hn. 1

Hn. 2

B \flat Tpt.

Tbn.

Timp. *pp*

Plat. *p*

Civ. *f*

Cab. *f*

C. Dr. *f*

Tamb. *f*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp* pizz.

Vc. *mf* pizz.

Cb. *mf* pizz.

A

1. 2.

1. 1.

Colombia a Doble Caña.

B

Ob. *f*

Fl. 1 *mf* *dim.*

Fl. 2 *mf* *dim.*

B♭ Cl. *mf* *dim.*

Bsn. *mf* *dim.*

Hn. 1 *f* *f*

Hn. 2 *f*

B♭ Tpt. *mf* *f*

Tbn. *mf* *f*

Timp. *mf*

Plat. *f*

Clv.

Cab.

C. Dr.

Tamb.

Vln. I *p* *cresc.* *mf* *dim.*

Vln. II *p* *cresc.* *mf* *dim.*

Vla. *p* *cresc.* *mf* *arco* *dim.*

Vc. *mf* *arco* *dim.*

Cb. *mf* *dim.*

Colombia a Doble Caña.

C

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Plat.

Civ.

Cab.

C. Dr.

Tamb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

pp

f

mp

pizz.

cresc.

1.

2.

46

Colombia a Doble Caña.

Ob. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. 1 *p*

Hn. 2 *p*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timp. *mp*

Plat.

Civ.

Cab.

C. Dr. *mp*

Tamb. *mp*

Vln. I *mp* *dim.*

Vln. II *mp* *dim.*

Vla. *mp* *arco* *dim.*

Vc. *mp* *arco*

Cb. *mp*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Colombia a Doble Caña'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Oboe, Flutes 1 and 2, Clarinet in B-flat, Bassoon, Horns 1 and 2, Trumpets in B-flat, and Trombones. The percussion section includes Timpani, Plate, Cymbals, Congas, and Tambourine. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins at measure 53. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and percussion provide rhythmic accompaniment. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The string parts are marked 'arco' (arco). The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Colombia a Doble Caña.

D

Ob. *f*

Fl. 1 *pp* *mf*

Fl. 2 *pp* *mf*

B♭ Cl. *pp* *mf*

Bsn. *pp* *mf*

Hn. 1 *pp* *mf*

Hn. 2 *pp* *mf*

B♭ Tpt. *pp* *mf*

Tbn. *pp* *mf*

Timp. *mf*

Plat. *p* *f*

Clv. *mf*

Cab. *mf*

C. Dr. *mf*

Tamb. *mf*

Vln. I *pp* *mf* *p*

Vln. II *pp* *mf* *p*

Vla. *pp* *mf* *p*

Vc. *mf* *pizz.*

Cb. *mf* *pizz.*

Colombia a Doble Caña.

Ob. ⁶⁷

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn.

Hn. 1 *p*

Hn. 2 *p*

B♭ Tpt. *p*

Tbn. *p*

Timp. ⁶⁷

Plat. ⁶⁷

Clv.

Cab.

C. Dr. ⁶⁷

Tamb. ⁶⁷

Vln. I ⁶⁷

Vln. II ⁶⁷

Vla. ⁶⁷

Vc. arco

Cb. arco

E

Ob. *ff*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

B♭ Cl.

Bsn. *f*

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timp.

Plat. *p* *f*

Clv.

Cab.

C. Dr.

Tamb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

Cb. *f* pizz.

Colombia a Doble Caña.

112

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

112

Plat.

Clv.

Cab.

112

C. Dr.

112

Tamb.

112

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Colombia a Doble Caña.

Ob. *mf*

Fl. 1 *pp*

Fl. 2 *pp*

B♭ Cl. *pp*

Bsn. *pp*

Hn. 1 *pp*

Hn. 2 *pp*

B♭ Tpt. *pp*

Tbn. *pp*

Timp. *mf*

Plat. *f*

Clv. *f*

Cab. *f*

C. Dr. *f*

Tamb. *f*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Colombia a Doble Caña.

Ob. *mf* *pp* *f*

Fl. 1 *mf* *pp* *f*

Fl. 2 *mf* *pp* *f*

B♭ Cl. *mf* *pp* *f*

Bsn. *mf* *pp* *f*

Hn. 1 *mf* *pp* *f*

Hn. 2 *mf* *pp* *f*

B♭ Tpt. *mf* *pp* *f*

Tbn. *mf* *pp* *f*

Timp.

Plat. *f*

Clv.

Cab.

C. Dr. *ff*

Tamb.

Vln. I *mf* *pp* *f*

Vln. II *mf* *pp* *f*

Vla. *mf* *pp* *f*

Vc. *mf* *pp* *f*

Cb. *mf* *pp* *f*

Ob. *133* *ff* *mf*

Fl. 1 *ff* *mf* *f*

Fl. 2 *ff* *mf*

B♭ Cl. *ff* *mf* *mf*

Bsn. *ff* *mf* *mf*

Hn. 1 *133* *ff* *mf*

Hn. 2 *ff* *mf*

B♭ Tpt. *ff* *mf*

Tbn. *ff* *mf*

Timp. *133*

Plat. *133*

Clv. *133*

Cab. *133*

C. Dr. *f*

Tamb. *133*

Vln. I *133* *ff* *mf*

Vln. II *ff* *mf*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *ff* *mf*

Cb. *ff* *mf*

141

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Plat.

Clv.

Cab.

C. Dr.

Tamb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

p

p

f

p

p

p

mf

mf

Colombia a Doble Caña.

149

Ob. *f*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. 1 *p*

Hn. 2 *p*

B♭ Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Timp.

Plat. *p* *f*

Clv. *mf*

Cab.

C. Dr. *mf*

Tamb. *mf*

Vln. I *p* *p*

Vln. II *p* *p*

Vla. *p* *p*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

156

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Plat.

Clv.

Cab.

C. Dr.

Tamb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

p

mp

cresc.

dim.

arco

162 *rit.*
Ob. *mf*

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

162

Plat.

Clv.

Cab. *mp* *pp*

C. Dr.

162

Tamb.

162

Vln. I *pizz.* *p*

Vln. II *pizz.* *p*

Vla. *pizz.* *p*

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

Colombia a Doble Caña.

3. Joropo.

Natalia Andrea Osorio

2023

Oboe Solista $\text{♩} = 130$ *espress.* $\text{♩} = 170$

Flute 1 *f*

Flute 2 *mf*

Clarinet in B \flat *mf*

Bassoon *mf*

Horn in F 1 *mf*

Horn in F 2 *mf*

Trumpet in B \flat *mf* *mp*

Trombone *mf* *mp*

Timpani *mf* *mp*

Glockenspiel *mp*

Cymbal Line

Maracas

Violin I *mf* *mp*

Violin II *mf* *mp*

Viola *mf* *mp*

Violoncello *mf* *mp*

Contrabass *mf* *mp*

Colombia a Doble Caña.

♩ = 130

Ob. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

B \flat Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. 1 *mf*

Hn. 2 *mf* *pp*

B \flat Tpt.

Tbn.

Timp.

Glk.

Cym.

Mres.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *f* *pizz.*

Colombia a Doble Caña.

23 **Lento** ♩ = 90

Ob. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Glk.

Cym.

Mrs.

Vln. I *mp* pizz. arco

Vln. II *mp* pizz. arco

Vla. *mp* pizz. arco

Vc. *mp* arco

Cb. arco

23 **Allegro** ♩ = 170 *espress.*

Colombia a Doble Caña.

Lento ♩ = 90

Musical score for Colombia a Doble Caña, measures 33-37. The score is in 4/4 time, marked Lento (♩ = 90). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The instruments and their parts are:

- Ob. (Oboe):** Measures 33-37. Measure 33 starts with a dynamic of *f*. The part features a melodic line with a complex rhythmic pattern in measures 33-35, followed by a sustained note in measure 36 and a whole note in measure 37.
- Fl. 1 (Flute 1):** Measures 33-37. Sustained notes, starting with *f* in measure 33 and *p* in measure 37.
- Fl. 2 (Flute 2):** Measures 33-37. Sustained notes, starting with *f* in measure 33 and *p* in measure 37.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Measures 33-37. Sustained notes, starting with *f* in measure 33 and *p* in measure 37.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 33-37. Sustained notes, starting with *f* in measure 33 and *p* in measure 37.
- Hn. 1 (Horn 1):** Measures 33-37. Rests.
- Hn. 2 (Horn 2):** Measures 33-37. Rests.
- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet):** Measures 33-37. Rests.
- Tbn. (Tuba):** Measures 33-37. Rests.
- Timp. (Timpani):** Measures 33-37. Rests.
- Glk. (Glockenspiel):** Measures 33-37. Rests.
- Cym. (Cymbal):** Measures 33-37. Rests.
- Mres. (Mridangam):** Measures 33-37. Rests.
- Vln. I (Violin I):** Measures 33-37. Rests.
- Vln. II (Violin II):** Measures 33-37. Rests.
- Vla. (Viola):** Measures 33-37. Rests.
- Vc. (Violoncello):** Measures 33-37. Rests.
- Cb. (Contrabasso):** Measures 33-37. Rests.

Colombia a Doble Caña.

46 G.P Allegro ♩ = 170

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B \flat Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B \flat Tpt.

Tbn.

Timp.

Glk.

Cym.

Mres.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

pp

mp

f

mf

mf

mf

ff

f

f

f

f

Colombia a Doble Caña.

Ob. *cantabile*

Fl. 1 *f*

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn. *mf*

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp. *mp*

Glk. *mf*

Cym.

Mres.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Colombia a Doble Caña.

69

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B \flat Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B \flat Tpt.

Tbn.

Timp.

Glk.

Cym.

Mres.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

pp

arco

pizz.

Colombia a Doble Caña.

91

Ob. *f*

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn. *mf*

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp. *mp*

Glk.

Cym.

Mres. *mp*

Vln. I *mf* arco

Vln. II *mf* arco

Vla. *mf* arco

Vc. *mf* arco

Cb. *mf* arco

Ob. ¹⁰²

Fl. 1 *f* *mf*

Fl. 2 *f* *mf*

B♭ Cl. *f* *mf*

Bsn.

Hn. 1 *mp* *mf*

Hn. 2 *mp* *mf*

B♭ Tpt. *mf*

Tbn. *mp* *mf*

Timp. *mp*

Glk.

Cym. ¹⁰²

Mres.

Vln. I *arco* *pizz.*

Vln. II *arco* *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc.

Cb.

112

Ob. *mf* *f*

Fl. 1 *p* *mf*

Fl. 2 *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p* *f*

Hn. 1 *p* *mf*

Hn. 2 *p* *mf*

B♭ Tpt. *p* *mp* *mf*

Tbn. *p* *mp* *mf*

Timp. *p* *mf*

Glk.

Cym. *p* *mf*

Mres. *mf*

Vln. I *mp* arco *p* pizz.

Vln. II *mp* arco *p* pizz.

Vla. *mp* arco *p*

Vc. *f* pizz.

Cb. *mp* *p*

accel.

123

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B \flat Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B \flat Tpt.

Tbn.

123

Timp.

Glk.

123

Cym.

Mres.

123

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

mf

135

Ob. *mf*

Fl. 1

Fl. 2

B \flat Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B \flat Tpt.

Tbn.

Timp.

Glk.

Cym.

Mres.

Vln. I *arco* *mf*

Vln. II

Vla. *arco* *mf*

Vc.

Cb.

Colombia a Doble Caña.

155

Ob. *p*

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn. 1 *mf*

Hn. 2 *mf*

B♭ Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Timp. *p* *mf*

Glk.

Cym. *p* *mf*

Mres. *mf* pizz.

Vln. I *p* pizz.

Vln. II *p* pizz.

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Colombia a Doble Caña.

This musical score page contains measures 163 through 171 of the piece "Colombia a Doble Caña". The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Ob.** (Oboe): Measures 163-171, starting with a dynamic of *mp*.
- Fl. 1** (Flute 1): Measures 163-171.
- Fl. 2** (Flute 2): Measures 163-171.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Measures 163-171.
- Bsn.** (Bassoon): Measures 163-171, starting with a dynamic of *mp*.
- Hn. 1** (Horn 1): Measures 163-171.
- Hn. 2** (Horn 2): Measures 163-171.
- B♭ Tpt.** (B-flat Trumpet): Measures 163-171.
- Tbn.** (Trombone): Measures 163-171, starting with a dynamic of *mp*.
- Timp.** (Timpani): Measures 163-171.
- Glk.** (Glockenspiel): Measures 163-171.
- Cym.** (Cymbal): Measures 163-171.
- Mres.** (Mridangam): Measures 163-171.
- Vln. I** (Violin I): Measures 163-171, starting with a dynamic of *mp* and playing *arco*.
- Vln. II** (Violin II): Measures 163-171, starting with a dynamic of *mp* and playing *arco*.
- Vla.** (Viola): Measures 163-171, starting with a dynamic of *mp* and playing *arco*.
- Vc.** (Violoncello): Measures 163-171, starting with a dynamic of *mp* and playing *arco*.
- Cb.** (Contrabass): Measures 163-171, starting with a dynamic of *mp* and playing *arco*.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or F minor) and a common time signature. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is used throughout the section. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are marked *arco* (arco) starting at measure 170. The woodwind parts (Ob., Fl., B♭ Cl., Bsn., Hn., Tbn.) have various articulations and dynamics throughout the section.

172 rit.....

Ob. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. 1 *mp*

Hn. 2 *mp*

B♭ Tpt. *mp*

Tbn. *mp*

Timp. *mp*

Glk. *mf* *mf*

Cym.

Mres. *mp*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f* arco

Vc. *mf* *f* arco

Cb. *mf* *f* arco

182

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Glk.

Cym.

Mres.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

mp

mf arco

arco

arco

arco

arco

193

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Glk.

Cym.

Mres.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

f

arco

pizz.

203

Ob. *mf* *f*

Fl. 1 *mf* *p* *mf*

Fl. 2 *mf* *p*

B♭ Cl. *mf* *p*

Bsn. *mf* *p* *f*

Hn. 1 *p*

Hn. 2 *p*

B♭ Tpt. *p* *mp*

Tbn. *p* *mp*

Timp. *p*

Glk.

Cym. *p*

Mrs.

Vln. I *mp* arco *pizz.* *p*

Vln. II *mp* arco *pizz.* *p*

Vla. *mp* arco *pizz.* *p*

Vc. *mp* arco *pizz.* *p*

Cb. *mp* arco *pizz.* *p*

Colombia a Doble Caña.

214

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Glk.

Cym.

Mres.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

f

arco

225

Ob.

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Bsn.

225

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

225

Timp.

Glk.

225

Cym.

Mres.

225

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

230

Ob. *p*

Fl. 1 *mp* *p*

Fl. 2 *mp* *p*

B♭ Cl. *mp* *p*

Bsn. *mp* *p*

Hn. 1 *mp* *p*

Hn. 2 *mp* *p*

B♭ Tpt. *mp* *p*

Tbn. *mp* *p*

230

Timp. *mp*

Glk. *mp*

230

Cym.

Mres.

230

Vln. I *mp* *p*

Vln. II *mp* *p*

Vla. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

Cb. *mp* *p*