

**Del Folclor a la Sinfonía: Tres arreglos vallenatos basados en la experimentación tímbrica
para formato de orquesta sinfónica.**

Edwar Fabian Ortiz Molina

1004492945

Asesor

Mg. David Alejandro Arboleda Ramírez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades ECSAH

Música

2025

Agradecimientos

Primeramente, a Dios por haberme permitido llegar a esta etapa de mi carrera como profesional, a mi familia por siempre haber confiado en mí y apoyado en todos los momentos difíciles, a mis amigos y colegas músicos por sus motivaciones y palabras de aliento, y sin duda alguna, a los maestro y tutores de la universidad que guiaron mi camino y me brindaron las herramientas necesarias para culminar esta importante etapa de mi vida.

Resumen

Este proyecto de Investigación Creación busca la relación entre un género patrimonial en Colombia, como lo es el vallenato, y su adaptación a la orquesta sinfónica y al contexto académico de la música, explorando las posibilidades tímbricas y de transformación que se pueden aplicar a tres obras representativa de la cultura vallenata, las cuales son: (1) El Mochuelo de Adolfo Pacheco, (2) Jaime Molina de Rafael Escalona, (3) La Gota Fría de Emiliano Zuleta, a través de las técnicas de orquestación sobre textura, balance, combinaciones instrumentales, entre otros recursos y elementos propios de este proceso, mediante el estudio y análisis de referentes. Se plantea como objetivo arreglar tres obras del género vallenato a un tipo de formato orquestal, a través de la experimentación tímbrica con técnicas de orquestación, por medio de tres objetivos específicos, el de analizar referentes artísticos, el de relacionar por medio de matrices y cuadros comparativos los recursos encontrados, y el de aplicar los elementos a través de la exploración tímbrica y las técnicas mencionadas. Finalmente, se concluye que la adaptación de la música vallenata a la orquesta sinfónica representa un desafío creativo, que incorpora los elementos disciplinares, demostrando que es una vía posible y enriquecedora, para promover e impulsar la creación de un nuevo repertorio y la innovación musical, evidenciando que sí es posible la articulación de elementos característicos del vallenato, con la riqueza y complejidad de la orquesta sinfónica.

Palabras clave: Arreglo, Vallenato, Timbre, Orquestación, Orquesta A2

Abstract

This Research-Creation project seeks to explore the relationship between a heritage genre in Colombia, such as vallenato, and its adaptation to the symphonic orchestra and the academic music context, exploring the timbral possibilities and transformations that can be applied to three representative works of vallenato culture, which are: (1) *El Mochuelo* by Adolfo Pacheco, (2) *Jaime Molina* by Rafael Escalona, (3) *La Gota Fría* by Emiliano Zuleta, through orchestration techniques involving texture, balance, instrumental combinations, among other resources and elements inherent to this process, through the study and analysis of reference works. The main objective is to arrange three works of the vallenato genre into an orchestral format through timbral experimentation and orchestration techniques, by means of three specific objectives: analyzing artistic references, relating the resources found through comparative graphics, and applying the elements through timbral exploration and the aforementioned techniques. Finally, it is concluded that the adaptation of vallenato music to the symphonic orchestra represents a creative challenge that incorporates disciplinary elements, demonstrating that it is a possible and enriching path to promote and foster the creation of new repertoire and musical innovation, proving that it is indeed possible to articulate characteristic elements of vallenato with the richness and complexity of the symphonic orchestra.

Keywords: Arrangement, Vallenato, Timbre, Orchestration, Orchestra A2

Tabla de contenido

Introducción	12
Planteamiento temático.....	13
Justificación	15
Objetivos.....	16
Objetivo General.....	16
Objetivos Específicos.....	16
Marco Referencial.....	17
Antecedentes de investigación.....	17
Internacionales	17
Nacionales.....	17
Referentes Compositivos	18
Análisis disciplinar de elementos temáticos musicales	19
Cosita Linda.....	19
Formato.....	20
Acompañamiento.....	21
Combinación entre familias instrumentales.....	23
La Gota Fría	26
Tratamiento morfológico	27
Texturas.....	28
Combinaciones instrumentales	31
Marco Teórico.....	32
Vallenato.....	33

Formato instrumental	35
Eje temático	37
Técnicas de orquestación	38
Análisis Melódico	39
La Figuración	39
La Forma	39
Los Instrumentos	39
Texturas Orquestales	41
Monofónica	42
Homofónica	42
Politemática	43
Cordal	44
Onomatopéyica	45
Balance	46
Combinaciones Instrumentales	46
Acompañamiento	47
Diseño Metodológico	48
Enfoque, Método y Tipo de investigación	48
Fases de Investigación	49
Fase 1: Análisis de obras	49
Fase 2: Categorización de los recursos compositivos	49
Fase 3. Aplicación	49
Fase 4. Exhibición y circulación	50

Proceso de Creación de Obra.....	51
Morfología	52
Arreglo 1 - Jaime Molina.....	54
Texturas.....	56
Arreglo 2 - El Mochuelo.....	62
Arreglo 3 - La Gota Fría	68
Dinámicas	72
Plan de circulación y exhibición.....	74
Conclusiones.....	75
Referencias Bibliográficas	76
Anexos	80

Lista de Tablas

Tabla 1 Esquema morfológico del arreglo	31
Tabla 2 Cuadro Comparativo	41
Tabla 3 Instrumentos del conjunto vallenato	44
Tabla 4 Instrumentos de la orquesta sinfónica a2	46
Tabla 5 Instrumentación	50
Tabla 6 Orquesta sinfónica a2	66
Tabla 7 Generalidades de los arreglos	68
Tabla 8 Esquema formal del arreglo 1, "Jaime Molina"	69
Tabla 9 Esquema formal del arreglo 2, "El Mochuelo"	79
Tabla 10 Esquema formal del arreglo 3, "La Gota Fría "	88

Lista de Figuras

Figura 1 Matriz que relaciona los parámetros de análisis de los arreglos	20
Figura 2 Formato instrumental del arreglo Cosita Linda	23
Figura 3 Acompañamiento 1	24
Figura 4 Acompañamiento 2	25
Figura 5 Acompañamiento 3	26
Figura 6 Combinación instrumental compás 13	28
Figura 7 Combinación instrumental compás 121	29
Figura 8 Combinación instrumental compás 129	30
Figura 9 Textura Monofónica (Tutis)	33
Figura 10 Textura Monofónica (Soli)	34
Figura 11 Textura Politemática	35
Figura 12 Ejemplo de textura Monofónica	53
Figura 13 Ejemplo de textura Homofónica	54
Figura 14 Ejemplo de textura Politemática	55
Figura 15 Ejemplo de textura Cordal o Armónica	56
Figura 16 Ejemplo de textura Onomatopéyica	58
Figura 17 Textura Onomatopéyica	72
Figura 18 Textura Monofónica	73
Figura 19 Textura Monofónica "Soli"	74
Figura 20 Textura Monofónica "Tutis completo"	75
Figura 21 Textura Homofónica	76
Figura 22 Textura Monofónica	76

	10
Figura 23 Textura Politemática	77
Figura 24 Textura Cordal compás 36	78
Figura 25 Textura Cordal compás 67	79
Figura 26 Elemento tímbrico para la conexión de dos partes	82
Figura 27 Textura Monofónica compás 22	83
Figura 28 Textura Monofónica compás 126	84
Figura 29 Textura Homofónica compás 97	84
Figura 30 Textura Politemática compás 137	85
Figura 31 Textura cordal – El Mochuelo	86
Figura 32 Articulación del acompañamiento	89
Figura 33 Textura Homofónica (Introducción)	90
Figura 34 Textura Monofónica compás 93	91
Figura 35 Textura Politemática compás 62	92
Figura 36 Textura Cordal (Introducción)	93

Lista de Anexos

Anexo 1 Audios	80
Anexo 2 Partes y Score.....	80
Anexo 3 Entrevista Semiestructurada.....	80
Anexo 4 Enlace del video de apreciación.....	81
Anexo 5 Consentimiento informado.....	82
Anexo 6 Audios de referencia. YouTube	82

Introducción

Este proyecto se desarrolla dentro de la línea de profundización en Composición y Arreglos, y se centra en el eje del Tratamiento Tímbrico, buscando conectar música tradicional, en este caso el vallenato, con el entorno académico, a través del uso de la orquesta sinfónica como medio principal. Se pretende adaptar este género tradicional colombiano al lenguaje de la música sinfónica, explorando nuevas formas de sonido y expresión sin perder su esencia e impacto cultural.

La música colombiana gira en torno a una diversidad de ritmos y sonoridades donde cada género toma un color y estilo propio, siendo en muchas ocasiones representaciones directas de las culturas regionales, como, por ejemplo, La Carranga en Boyacá o el Bambuco y Pasillo en el Huila y Tolima. Sin embargo, hay géneros más investigados que otros, por lo que el presente proyecto toma un género patrimonial del país como lo es el Vallenato y en la búsqueda de nuevas sonoridades y la oportunidad de explorar un nuevo "Aire Vallenato", se transforman y adaptan canciones representativas de la cultura y tradición del caribe como lo son, El Mochuelo de Adolfo Pacheco, Jaime Molina de Rafael Escalona y La Gota Fría de Emiliano Zuleta, a un formato instrumental totalmente distinto correspondiente al de la orquesta sinfónica de tipo a2, esto con un propósito, el de arreglar música colombiana del género vallenato al formato de la orquesta sinfónica, a través de la experimentación tímbrica con técnicas de orquestación; explorando las posibilidades de transformación, cambiando su formato original y aplicando el recurso de las texturas, combinaciones instrumentales, balance y demás elementos relacionados con las técnicas de orquestación, teniendo como resultado la exposición del género a un nuevo contexto musical.

Planteamiento temático

La música del caribe se caracteriza por tener un gran alcance en todo el territorio colombiano, siendo una representación directa de las tradiciones regionales y convirtiéndose en un género patrimonial. A nivel nacional el vallenato tiene un impacto muy positivo, posicionándose como uno de los más escuchados y proyectando su lenguaje musical a todo el territorio, por otro lado, a nivel regional las agrupaciones que emergen en torno al género transmiten el mensaje desde un formato típico y comercial, sin alterar su esencia. Sin embargo, aunque el alcance del vallenato es muy amplio, su poca exposición a otros formatos y estilos musicales, en especial al de la orquesta sinfónica y el contexto de la música académica, hace que exista una problemática clara, la cual se pretende abordar en este proyecto, desde lo disciplinar sobre la experimentación de timbres y las técnicas de orquestación aplicadas a uno de los formatos orquestales.

Por otro lado, a nivel local, la circulación del vallenato en la región Andina, una zona tan arraigada a su música y cultura, es muy amplia, no obstante las agrupaciones en torno al género se proyecta a transmitir el mismo lenguaje de la música del caribe sin mayores cambios o transformaciones, lo que hace que en departamentos como el Huila, el vallenato circule con la misma esencia e intención que en el resto del país, sin generar propósitos de cambios ni iniciativas que impulsen la creación de nuevos estilos musicales a partir de la exploración del género con la música de la región andina.

Bermúdez (2004), en su ensayo, *¿Qué es el Vallenato? Una aproximación musicológica*, manifiesta que “Una característica del medio musical colombiano es la poca difusión de los productos de investigación sobre la música y los instrumentos musicales” (p. 21), también, menciona que “esto tiene que ver con los enfrentamientos y superposiciones de regionalismo,

nacionalismo, indigenismo y negrismo, los cuales han afectado el desarrollo del vallenato y en general de la música costeña en el último medio siglo” (p. 21). Finalmente, se afirma que la exposición del vallenato es un problema persistente en el medio musical, que su formato es poco explorado y se limita a lo tradicional y comercial, por lo tanto, la propuesta de investigación se apoya bajo la siguiente pregunta problema.

Pregunta de Investigación.

¿Qué técnicas de orquestación basadas en la experimentación tímbrica son más efectivas para arreglar las canciones vallenatas “El Mochuelo”, “Jaime Molina” y “La Gota Fría” al formato de orquesta sinfónica tipo a2?

Justificación

El aporte en la materialización del proyecto de investigación radica en tres aspectos y contextos fundamentales. El primero, desde el área disciplinar; la experimentación con las técnicas de orquestación frente a los procesos de transformación y adaptación tímbrica de géneros populares y comerciales en Colombia como el vallenato, siendo este impulsado a contextos y estilos nuevos, como la música académica contemporánea, han sido muy escasos y no se encuentra mayor material o información documentada de estos procesos experimentales, por lo tanto, el presente proyecto busca la generación de nuevas posibilidades de transformación tímbrica, llevando obras de sus formatos originales y/o tradicionales a la orquesta sinfónica de tipo a2, mediante la aplicación de recursos y elementos compositivos encontrados en el análisis y estudios de referentes y antecedentes.

Por otro lado, el segundo aspecto responde al contexto social y cultural, donde la búsqueda de nuevas posibilidades de adaptación y transformación tímbrica aporta a la exposición y a la posibilidad de innovar en las formas de escuchar y apreciar no solo la música del caribe, sino también la tradición y la cultura vallenata, llevando el género a nuevos públicos e intérpretes, permitiendo un acercamiento a ámbitos musicales totalmente distintos, como resultado de una novedosa propuesta musical.

Finalmente, el proyecto reúne los valores misionales del programa de música y de la universidad en general, donde la exposición de un género como el vallenato, dirigido a nuevos contextos y estilos, mediante procesos de investigación y aplicación en la creación de obras y arreglos, promueve el aporte de material intelectual en la culminación de un ciclo de formación profesional exitoso, permitiendo posibles búsquedas y la exposición de la música colombiana.

Objetivos

Objetivo General

Arreglar tres canciones vallenatas las cuales son: “El Mochuelo”, “Jaime Molina” y “La Gota Fría” mediante técnicas de orquestación basadas en la experimentación tímbrica para reflejar la identidad sonora del género a el formato de orquesta sinfónica tipo a2.

Objetivos Específicos

Identificar los recursos orquestales empleados en los arreglos “Cosita linda” de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y “La gota fría” de Victoriano Valencia analizando el abordaje tímbrico y estilísticos de los géneros del caribe colombiano.

Categorizar los recursos compositivos encontrados en los arreglos “Cosita Linda” de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y “La Gota Fría” de Victoriano Valencia comparando su abordaje tímbrico y experimentación sonora.

Experimentar la aplicación de los recursos tímbricos seleccionados en las canciones “Jaime Molina” de Rafael Escalona, “El Mochuelo” de Adolfo Pacheco y “La Gota Fría” de Emiliano Zuleta.

Marco Referencial

Antecedentes de investigación

La búsqueda de antecedentes relacionados directamente con este proyecto tiene como finalidad apoyar y sustentar teóricamente la propuesta, ofreciendo un marco de referencia sólido. Para ello, se realizó una revisión cuidadosa de autores y documentos que sustentara la problemática planteada. Como resultado de esta exploración, se identificaron los siguientes antecedentes:

Internacionales

La exposición del vallenato en la escena internacional es escasa, dado que son músicas muy regionales y se limitan a proyectarse en zonas específicas del país, debido a su gran impacto cultural en las tradicional de los pueblos, sin embargo, existen iniciativas como la del reconocido cantante Felipe Peláez, denominada *La esencia del vallenato elevada a otra dimensión "Un sueño llamado sinfónico"*, documentado por Meridiano.net el 13Junio de 2024, donde con la Orquesta Sinfónica de Venezuela el artista logró fusionar el vallenato con el contexto de la música académica, ofreciendo un concierto muy distinto a la típica "parranda" vallenata, y aunque en el presente proyecto de investigación no se pretende fusionar los géneros ni su formato instrumental, sí es necesario tomar ésta iniciativa como un antecedente internacional en la exposición del género a otros contextos y estilos musicales.

Nacionales

Un primer trabajo a nivel nacional es el documentado por el periódico *El Tiempo* denominado, *El vallenato suena con la orquesta filarmónica*, (Noviembre 1996), del Maestro Juan Pinzón, quien elevó el vallenato a la escena sinfónica con una composición de más de 10 minutos repartidos en cuatro movimientos, mediante la recreación de los "aires Vallenatos" -

nombre que recibe los subgéneros y patrones rítmicos del género-, aplicados a un tipo de formato orquestal.

Este trabajo se relaciona con la presente investigación, ya que evidencia una aproximación a la experimentación tímbrica a través de las técnicas de orquestación, logrando transferir la información sonora de un formato instrumental típico, a la amplitud y complejidad de la orquesta sinfónica.

Un segundo trabajo es el de Hernández Mayorga, R. (2015), *Adaptación de la música del litoral atlántico para orquesta sinfónica*. En este trabajo se expone las formas de adaptar temas folclóricos a un formato orquestal, esto expuesto como una estrategia académica para difundir los géneros de esta región a través del buen manejo y enriquecimiento de los elementos musicales y la esencia personal del arreglista.

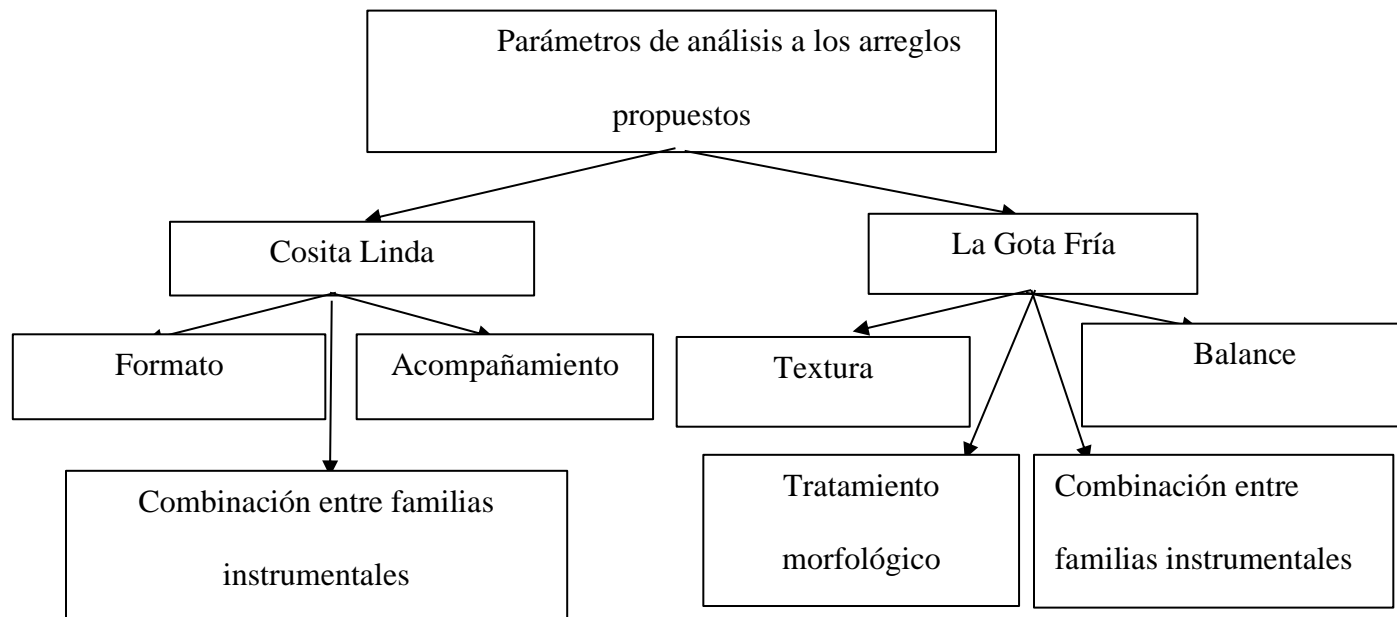
Este trabajo es muy importante en la presente investigación ya que tiene como objetivo la exposición de géneros tradicionales en Colombia, mediante la aplicación de recursos y técnicas musicales en la orquestación de arreglos propuestos, identificando texturas y aplicando combinación de familias instrumentales para lograr un balance tímbrico y así obtener como resultados un producto sonoro que involucra las habilidades del arreglista y que conserve el carácter popular de las obras.

Referentes Compositivos

La presente iniciativa tiene como referentes artísticos dos grandes exponentes del tratamiento tímbrico, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, de la cual se analiza el arreglo "Cosita Linda", y el Maestro Victoriano Valencia, del cual se analiza el arreglo la Gota Fría. Para determinar los parámetros de análisis se plantea la siguiente matriz.

Figura 1

Matriz que relaciona los parámetros de análisis en los arreglos.



Nota: Fuente: Elaboración propia.

Análisis disciplinar de elementos temáticos musicales

El análisis de los arreglos *Cosita Linda* de Pacho Galán y *La Gota Fría* de Emiliano Zuleta tiene como objetivo adquirir nuevo conocimiento sobre los elementos y recursos musicales empleados por los compositores al intervenir obras preexistentes. Esta revisión busca recopilar insumos esenciales para el proceso creativo, con miras a proponer un nuevo repertorio y estilo musical a través de los tres arreglos planteados en el proyecto.

Cosita Linda

¡Ay Cosita Linda! de Pacho Galán, grabada junto a la orquesta de Lucho Bermúdez, es una obra emblemática de la música colombiana que fusiona cumbia y merengue costeño, dando origen al merecumbé, aunque también se asocia al porro. Su versatilidad ha permitido múltiples reinterpretaciones, destacándose el arreglo sinfónico de Armando Velázquez interpretado por la

Orquesta Filarmónica de Bogotá. Esta versión se convierte en un referente clave para el presente proyecto, siendo analizada a partir de tres parámetros: formato, acompañamiento y combinaciones instrumentales.

Formato

La obra presenta un arreglo flexible en cuanto al número de intérpretes por sección, lo que permite su ejecución por orquestas de distintos tamaños. Sin embargo, la ausencia de roles definidos para los instrumentos genera ambigüedad interpretativa y limita la riqueza tímbrica y la movilidad interna de la orquesta. Por ello, el proyecto propone mantener la flexibilidad del formato, pero redefinir las funciones instrumentales, asignando roles principales y secundarios por familias, con el objetivo de mejorar la practicidad del arreglo y enriquecer la variedad sonora mediante un uso más intencional de texturas y técnicas de orquestación.

Figura 2

Formato Instrumental del arreglo Cosita Linda.

COSITA LINDA

PACHO GALAN
ARREGLO : ARMANDO VELASQUEZ

The musical score for 'Cosita Linda' is presented in a standard orchestral format. It features a variety of instruments, including woodwinds (flutes, oboe, clarinets, bassoons), brass (French horns, trumpets, trombones, tuba), strings, piano, xylophone, and percussion (timpani, suspended cymbal, bass). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The instruments are arranged in a vertical stack, with the strings at the bottom and the flutes at the top. The score shows the first few measures of the piece, with various instruments playing sustained notes and chords.

Nota: Fuente. Extraído de score Cosita Linda por (Armando Velázquez) obra de (Pacho Galán)

Acompañamiento

Este apartado analiza cómo se articula el acompañamiento en el arreglo de *Cosita Linda*, respondiendo a qué instrumentos lo asumen y cómo lo desarrollan. Comprender la visión del arreglista en este aspecto es clave para conservar la esencia del Caribe, especialmente del vallenato, al adaptar el acompañamiento a un lenguaje orquestal. No se trata de trasladar literalmente elementos como el “viajao” del bajo vallenato a la tuba, ya que por diferencias técnicas e interpretativas esto no sería viable. En cambio, se requiere adaptar las líneas de bajo de forma que mantengan el carácter rítmico del género, pero sean ejecutables y expresivas dentro de los recursos orquestales. A continuación, se presentan los resultados del análisis realizado.

A lo largo de la obra se identifican tres tipos principales de acompañamiento: figurado, cordal y complementario. Estos patrones, de carácter sencillo, son ejecutados principalmente por las secciones graves como el contrabajo, violonchelo, tuba y trombones.

Figura 3

Acompañamiento 1



Nota: Fuente. Extraído de score Cosita Linda por (Armando Velázquez) obra de (Pacho Galán)

El acompañamiento, aunque sencillo, es funcional y mantiene la esencia del género, adaptándose bien al ritmo. Se basa en los grados del acorde en cada sección, con algunas variaciones, y la imagen anterior ilustra la idea general del primer patrón pensado por el arreglista.

Figura 4

Acompañamiento 2

The image displays a musical score for two instruments: STRINGS and BASS. The STRINGS part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords and melodic lines across four measures. The BASS part is written on a single bass clef staff, providing a rhythmic and harmonic foundation with a steady sequence of notes.

Nota: Fuente. Extraído de score Cosita Linda por (Armando Velázquez) obra de (Pacho Galán)

El segundo acompañamiento, de tipo armónico o cordal, se complementa con las cuerdas graves y aporta mayor peso y densidad sonora. El arreglista busca enriquecer el discurso musical reforzando lo ya expuesto, manteniendo variaciones y desplazamientos a lo largo de los grados del acorde, como en el patrón anterior.

Figura 5

Acompañamiento 3

The image shows a page of a musical score for the piece 'Cosita Linda' by Pacheco Galán, arranged by Armando Velázquez. The score is for a full orchestra and includes parts for Trombones, Strings, Piano, Tiple, Xilofon, Timpani, Plat. Susp., and Bass. The score is divided into four measures. The Trombones, Strings, Piano, and Bass parts are highlighted with red boxes. The Piano part shows a sequence of chords: E^b, E/D, E^b/D^b, and Cm⁷. The Tiple part has a melodic line, and the Xilofon part has a sustained chord. The Timpani and Plat. Susp. parts have rests.

Nota: Fuente. Extraído de score Cosita Linda por (Armando Velázquez) obra de (Pacho Galán)

El arreglista introduce un acompañamiento complementario en ciertos momentos, aprovechando espacios vacíos para aportar profundidad al discurso musical y aumentar el impacto sonoro del arreglo.

Combinación entre familias instrumentales

Las combinaciones instrumentales son clave en el desarrollo del discurso sonoro, y su correcta articulación es esencial para lograr equilibrio y unidad en una obra. Samuel Adler, en *El estudio de la Orquestación* (2002), resalta su importancia al analizar críticamente las cualidades acústicas de cada instrumento y su impacto tanto individual como colectivo.

En el análisis del arreglo, se identificaron combinaciones clave en el desarrollo de los eventos sonoros. Por ejemplo, en el compás 13, cuando el discurso gana movilidad, participan las familias de vientos madera, vientos metales y cuerdas, aunque no todos los instrumentos de estas familias intervienen. En vientos madera participan flautas, oboes y clarinetes; en vientos metales, cornos, trompetas y trombón; y en cuerdas, solo los violines.

Figura 6

Combinación instrumental compás 13

Nota: Fuente. Extraído de score Cosita Linda por (Armando Velázquez) obra de (Pacho Galán)

Otra combinación interesante se presenta en el compás 121 con la intervención de toda la sección de vientos madera articulados con la trompeta, el piano y el xilófono. Estos interpretan uno de los momentos más claves de todo el desarrollo del discurso ya que acontecen el clímax y al proceso de modulación.

Figura 7

Combinación instrumental compás 121

The image shows a page of a musical score for the piece 'Cosita Linda' by Pachito Galán, arranged by Armando Velázquez. The score is for a full orchestra and piano. The page is numbered 25 in the top right corner. The title of the section is 'Combinación instrumental compás 121'. The score includes parts for Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoons, French Horns, Trumpets, Trombones, Strings, Piano, and Xylophone. Red boxes are drawn around the staves for Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Piano, and Xylophone, indicating the instrumental combination for measure 121. The Flute part starts with a 'tr 2' marking. The Piano part has 'Diva' and 'Cres' markings. The Xylophone part has 'Piu' marking.

Nota: Fuente. Extraído de score Cosita Linda por (Armando Velázquez) obra de (Pacho Galán)

En el compás 129, surge una última combinación instrumental que da movimiento a la música y prepara el retorno de la melodía principal. Participan las flautas, los violines, el piano y el xilófono, instrumentos que el arreglista utiliza para aportar un toque más brillante y ligero a la obra.

Figura 8

Combinación instrumental compas 129

The image shows a page from a musical score for the piece 'Cosita Linda' by Armando Velázquez. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: FLUTES, OBOE, CLARINETS, FAGOTES, FRENCH HORNS, TRUMPETS, TROMBONS, STRINGS, PIANO, TIPLE, and XILOFON. The score is divided into measures, with some measures highlighted in red boxes. The tempo is marked '128' and the time signature is '3/4'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Nota: Fuente. Extraído de score Cosita Linda por (Armando Velázquez) obra de (Pacho Galán)

El estudio de Cosita Linda bajo el arreglo de Armando Velázquez ofrece varios resultados clave. Primero, entender el formato instrumental y compararlo con el propuesto en el proyecto es crucial para organizar las familias instrumentales y definir sus roles en la obra. Además, identificar los tipos de acompañamiento proporciona una base sólida para la creación de nuevos arreglos, asegurando que se mantenga el lenguaje y carácter tradicional de la obra. Finalmente, el análisis de las combinaciones instrumentales abre la posibilidad de explorar nuevas formas de interpretar las melodías, permitiendo variar los planos sonoros y jugar con los colores del discurso musical.

La Gota Fría

La Gota Fría es una composición de Emiliano Zuleta, uno de los más reconocidos juglares del vallenato, y surgió a raíz de una disputa con el también célebre compositor y acordeonero Lorenzo Morales. Aunque la obra posee un contexto histórico y cultural muy interesante, el presente análisis se enfoca en los elementos temáticos y musicales del arreglo

realizado por el maestro Victoriano Valencia. Este estudio se desarrolla a partir de parámetros previamente definidos, los cuales incluyen el tratamiento morfológico del arreglo, las texturas, el balance sonoro y las combinaciones instrumentales.

Tratamiento morfológico

El análisis de la forma musical del arreglo busca establecer una conexión directa con la obra original, tomando como referencia la versión más conocida, la interpretada por Carlos Vives. La pregunta clave es: ¿cómo estructuró el arreglista la obra en relación con la original? Este análisis busca entender cómo el maestro Victoriano Valencia pensó la estructura de la obra, lo cual servirá para definir una estructura adecuada para los arreglos propuestos en el proyecto.

La canción original sigue la estructura: Introducción, Parte A (estrofas), Parte B (coro), Parte C (intervenciones instrumentales del acordeón) y Final. Sin embargo, el arreglo presenta una estructura distinta, centrándose en desarrollar los motivos melódicos más destacados de manera variada en lugar de repetir las mismas secciones. A continuación, se presenta un esquema que organiza las partes del arreglo, el número de compases y sus principales características o funciones en la obra.

Tabla 1

Esquema morfológico del arreglo

Partes	Introducción	Parte A	Parte B	Parte C	Parte D
Número de compases	25	47	28	33	18

Característica principal	Crescendo y exposición de las primeras melodías	Textura monofónica (soli).	Se devuelve al signo y repite la parte A.	Anuncia el final, recapitula motivos melódicos.	Expone el inicio con algunas variaciones y concluye el arreglo.
---------------------------------	---	----------------------------	---	---	---

Nota: Fuente: Elaboración propia.

Texturas

El arreglo utiliza tres texturas principales: monofónica, homofónica y politemática, cada una destacando diferentes partes de la obra. La textura monofónica aparece al inicio con un tutti y en el compás 26 con un soli donde el saxofón interpreta la melodía principal acompañado por la orquesta. La textura homofónica, que combina melodías y acompañamiento, predomina a lo largo del arreglo. Finalmente, la politemática se presenta en el intermedio, durante el desarrollo y clímax de la obra. El uso de estas texturas es constante y sigue el crecimiento del discurso musical, con algunas secciones que se repiten. A continuación, se muestran visualmente las texturas en la partitura del arreglo.

Figura 9

Textura Monofónica (Tutti)



Nota: Fuente. Tomado de Plan Nacional de Música para la Convivencia – Ministerio de cultura, La gota fría partes.

Son muy pocos los instrumentos que no realizan esta melodía, principalmente algunas percusiones, sin embargo es evidente que el arreglo comienza con la intervención de la mayoría de la orquesta interpretando la melodía presentada en la figura anterior.

Figura 10

Textura Monofónica (Soli)



Nota: Fuente. Tomado de Plan Nacional de Música para la Convivencia – Ministerio de cultura, La gota fría partes.

Al final del compás 25, los saxofones altos 1 y 2 inician un discurso solista acompañado por el resto de la orquesta, utilizando la textura homofónica, es decir, melodía más acompañamiento. Esta textura no se representa visualmente como en otros ejemplos debido a su presencia constante a lo largo del arreglo y su fácil identificación a través de la escucha. Un claro ejemplo de esta textura se encuentra en el compás 26, donde los saxofones altos interpretan la melodía principal en soli, mientras la orquesta los acompaña de manera sutil, aportando soporte armónico y enriqueciendo la expresión del momento.

Figura 11

Textura Politemática

The image shows a musical score for a piece titled 'Textura Politemática'. It consists of five staves of music in a single system. The first staff (measures 81-84) is marked 'mf'. The second staff (measures 85-88) is marked 'f'. The third staff (measures 89-92) is marked 'mf'. The fourth staff (measures 93-96) is marked 'f'. The fifth staff (measures 97-100) is marked 'D.S. al Coda'. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, with various dynamics and articulations indicated by slurs and accents.

Nota: Fuente. Tomado de Plan Nacional de Música para la Convivencia – Ministerio de cultura, La gota fría partes.

Al final del compás 81, se inicia el desarrollo de la textura politemática, donde se presentan simultáneamente dos temas melódicos distintos. El primero sigue el discurso de la melodía principal, interpretado por los metales, y el segundo corresponde a la melodía de la imagen anterior, interpretada por las maderas. Esta combinación genera una sensación de clímax en el desarrollo del arreglo.

Este recorrido ha abordado los diferentes tipos de textura en el arreglo, destacando los momentos más significativos en los que cada una aparece, la melodía que las acompaña y su ubicación en el compás. Dado que muchas de estas texturas se repiten a lo largo del discurso, el propósito es utilizar estas referencias como base para su aplicación en el proceso de creación de la obra dentro del marco de este proyecto.

Balance

El balance tímbrico del arreglo se logra mediante el uso de técnicas de orquestación, con las cuales el maestro Victoriano articula perfectamente los elementos orquestales, logrando unidad y equilibrio en el discurso. Esto se consigue a través de las texturas, combinaciones instrumentales, la funcionalidad de los instrumentos, las indicaciones de interpretación, el tempo, el acompañamiento armónico y rítmico, los planos sonoros, las articulaciones y todos los elementos compositivos y técnicos que permiten la experimentación tímbrica y el equilibrio orquestal.

Combinaciones instrumentales

Las combinaciones instrumentales son fundamentales para resaltar el timbre de una obra y son ampliamente utilizadas en el arreglo. Desde la introducción, donde se combinan varias familias, el arreglista utiliza el tutti para captar la atención del oyente, y el mismo recurso se emplea al alcanzar el clímax. Estas combinaciones son clave para definir la coloratura de una obra, ya que determinan el carácter tímbrico a través de las cualidades acústicas, la ejecución e interpretación de cada instrumento.

En resumen, el análisis del arreglo *La Gota Fría* de Victoriano Valencia ha permitido extraer recursos y elementos musicales clave para su aplicación en los arreglos propuestos en este proyecto. Además, se identificaron los elementos tímbricos que enriquecieron el discurso musical, lo que facilitó la definición de los parámetros de análisis empleados en el estudio de los elementos temáticos de la obra.

Marco Teórico

Este apartado fundamenta el proyecto mediante el estudio de autores clave sobre el tratamiento tímbrico y las técnicas de orquestación, contextualizando el género propuesto cultural e históricamente y relacionando los parámetros de análisis con el objetivo del proyecto. Se respalda en libros como *El Estudio de la Orquestación* de Samuel Adler, *Orquestación* de Walter Piston, *Técnicas de Arreglo para la Orquesta Moderna* de Enric Herrera y *Creative Orchestration* de George McKay, los cuales proporcionan las herramientas necesarias para el proceso de creación de los arreglos.

Según Piston (1955), el término Orquestación en su libro, se refiere al "proceso de escribir música para orquesta, utilizando los principios de combinación instrumental propios de los estilos de Haydn, Mozart y Beethoven" (p.17), por otro lado, menciona que el arte de orquestar va muy ligado al acto de crear música, por lo que el orquestador debe colocarse en el lugar del compositor e intentar apropiarse de sus ideas. Es fundamental considerar la definición y las recomendaciones del autor para que los arreglos de las obras propuestas logren un estilo que combine la tradición de la música del Caribe con la esencia de la música sinfónica, sin perder el carácter ni el impacto tradicional y cultural que las distingue.

En este sentido Adler (2002) menciona la importancia del estudio de la instrumentación antes de cualquier intento de orquestar, posicionando el timbre y las texturas como los encargados de dar forma y claridad. Manifiesta el necesario conocimiento sobre la orquesta y el estudio de sus complejidades mediante el dominio de las técnicas de orquestación. Es de vital importancia tener en cuenta estas recomendaciones para garantizar que las obras puedan ser ejecutadas por músicos de distintos niveles y así se garantice un producto sonoro acorde a lo intencionado en el proyecto.

Una vez identificados los documentos que sustentan conceptualmente el proyecto y definidos los principales conceptos según los autores consultados, a continuación se procede a desglosar todo el contenido a nivel teórico, con el fin de plasmar la información necesaria para garantizar un correcto entendimiento y una adecuada socialización del proyecto.

Vallenato

El vallenato, originario de la región Caribe de Colombia, especialmente de Magdalena, Cesar y La Guajira, es uno de los géneros más populares del país. Su nombre proviene de Valledupar y tiene más de cien años de historia. En 2015, fue declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO debido a su importancia cultural y su vulnerabilidad ante la transformación de la industria musical y el conflicto armado. El vallenato fusiona influencias africanas, indígenas y europeas, y su riqueza sonora y cultural se ha visto enriquecida por compositores como Alejo Durán, Adolfo Pacheco, Rafael Escalona y otros, quienes lo consolidaron como un género patrimonial de Colombia.

Bermúdez (2004) señala que el vallenato, vigente tanto a nivel nacional como internacional, se caracteriza principalmente por el uso del acordeón de botones. Aunque es un género cantado, también forma parte de la música bailable, ya que cuenta con varios subgéneros o "aires" (Son, Paseo, Merengue, Puya y Nueva Ola), cada uno relacionado con un contexto emocional que genera distintas sensaciones e identificación en el oyente.

En este orden de ideas, a continuación se presenta un cuadro de análisis comparativo en el que se examina el tratamiento tímbrico de cada uno de los aires mencionados, considerando tres dimensiones: el enfoque disciplinar, la carga emocional y la percepción auditiva.

Tabla 2

Cuadro Comparativo

Aires del vallenato/ Parámetros Comparativos	Son	Paseo	Merengue	Puya	Nueva Ola
Movilidad	De todos los aires éste es el que menos movilidad posee, tiene un ritmo más pausado y tímbricamente el papel de cada instrumentos se desarrolla de manera más lenta.	El paseo posee una movilidad muy variada, puede ser de forma lenta a tal punto de confundirse con un Son o de forma rápida casi acercándose a la movilidad del merengue.	Este es un aire muy movido, puede considerarse el representante de la música bailable del vallenato, ya que tiene una velocidad y alcance tímbrico perfecto en el contexto de las fiestas o parrandas.	La puya se caracteriza principalmente por su amplia movilidad, tanto así que es el aire representativo con el que se compite en el Festival Vallenato para definir su nuevo Rey.	La Nueva Ola del vallenato trae consigo una gran movilidad rítmica, puede presentarse en diferentes formas siempre caracterizándose por un sonido más urbano y contemporáneo.
Protagonismo Instrumental	Aunque en todos los aires el acordeón es el principal protagonista, en algunos se presenta y se desarrolla el discurso tímbrico con mayor claridad en otros instrumentos. por ejemplo en el Son se infiere que el protagonismo lo	Su principal protagonista es el acordeón	Su principal protagonista es el acordeón y la caja.	Su principal protagonista es el acordeón.	Su principal protagonista es el acordeón y la voz, aunque esto depende mucho del tipo de canción que se interprete.

tiene la voz y la guitarra.

Alcance Emocional en el Oyente	Sin duda alguna el Son es el aire que más impacto emocional produce en el oyente, esto debido a su gran riqueza y sentimentalismo de las letras.	El paseo es un aire más centrado en lo instrumental y su impacto emocional se debe principalmente al discurso musical que presenta.	El Merengue se especializa en producir en el oyente sensaciones de alegría, sobre todo cuando este se utiliza en el contexto de las fiestas o las parrandas.	Este es un aire que produce sensaciones de euforia en el oyente, debido a su gran movilidad y alcance tímbrico en el contexto donde se presenta.	La Nueva Ola se puede decir que es la más rica emocionalmente de todos los aires, ya que su amplio repertorio y aproximaciones a varios géneros, exponen su música de varias maneras y a diferentes públicos.
---------------------------------------	--	---	--	--	---

Nota. Fuente: Elaboración propia

Después de abordar los temas y contextualizado el género de estudio, se hace una aproximación temática de todo lo que conforma la esencia del proyecto, claramente desde lo académico bajo el soporte de autores; sobre el tratamiento tímbrico y la definición de cada conceptos y temática estudiada.

Formato instrumental

Los formatos instrumentales son un acercamiento directo al tratamiento tímbrico, a grandes rasgos son los encargados de definir tímbricamente los géneros, y es por esto que se realiza una aproximación al grupo de instrumentos que intervienen en un conjunto vallenato y en una orquesta sinfónica.

Se relacionan los instrumentos que hacen parte del género vallenato, a través de la siguiente tabla, definiendo su carácter, protagonismo y el papel que desempeñan en el grupo.

Tabla 3*Instrumentos del conjunto vallenato*

Instrumento	Descripción
Acordeón	El acordeón fue una de las primeras exploraciones tímbricas que presenció el género. Proveniente de Europa, el instrumento fue moldeado por los campesinos a tal punto de convertirlo en la imagen principal de género, fue tanta la importancia de este en la música del Caribe, que las grandes empresas fabricantes de acordeones en Europa, promovieron distintos diseños para suplir las necesidades del intérprete colombiano. Es así como hoy en día el papel principal lo desempeña este instrumento, tanto a nivel melódico como armónico y de acompañamiento.
Caja	Como una representación directa de los ritmos africanos, la caja vallenata evoluciona de instrumentos como el "Llamador" y el "Tambor alegre", ambos parte fundamental de la música de Gaita y representaciones directas del patrimonio musical del caribe. En la actualidad la caja se adaptó a la comodidad del intérprete, desempeñándose como el principal instrumento de percusión del conjunto vallenato.
Guacharaca	Al igual que la Caja, ésta ha evolucionado de ritmos tradicionales pero a un nivel más nacional, es claro que la Güira, Güiro y Guacharaca, como se suele llamar en varias regiones del país, es parte fundamental de los conjuntos que interpretan música alegre oailable. Su papel en el conjunto vallenato es generar estabilidad rítmica complementando el acompañamiento de los demás instrumentos.
Guitarra	La guitarra se incorpora al conjunto vallenato como un recurso armónico importante, es considerada una experimentación tímbrica más actual y ha potenciado el género a nuevos contextos y estilos musicales. Su característica principal es el acompañamiento armónico y líneas melódicas en algunos aires.
Bajo Eléctrico	Desde la invención del bajo eléctrico este se ha considerado parte fundamental de toda la música, su necesaria presencia en los productos sonoros hace que el vallenato también lo acoja en su formato. Su papel principal es de acompañar, el de llevar lo que popularmente se conoce como el "Viajao" - término que se refiere a la forma como el músico transmite las líneas melódicas y armónicas del Bajo-, caracterizándose por la estabilidad que genera en cada interpretación.

Nota. Fuente: Elaboración Propia

Se han añadido a la tabla instrumentos como la guitarra y el bajo eléctrico, que aunque no hacen parte del formato típico, se convirtieron en una base fundamental del género, aportando

riqueza rítmica, armónica y contribuyendo al desarrollo tímbrico de la música del Caribe, es por esto que también se consideran objetos de estudio muy importantes en el proyecto.

Finalmente, se relaciona el formato instrumental de la orquesta sinfónica, reconociendo que existen varios tipos de formatos orquestales y que en el presente proyecto se utiliza una orquesta sinfónica de tipo a2. Al igual que en el apartado anterior se exponen los instrumentos de la orquesta mediante una tabla, mencionando cuántos y cuáles pertenecen a cada familia en el formato propuesto.

Tabla 4

Instrumentos de la orquesta sinfónica a2

Familias Instrumentales	Instrumentos
Maderas	1 Piccolo, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Clarinetes en Bb, 2 Fagot.
Metales	4 Cornos, 2 Trompetas, 2 Trombones, 1 Tuba.
Percusión	Temperados: 1 set de Timbales, Glockenspiel, Tubular Bells, entre otros según las necesidades del compositor o arreglista. No Temperados: Triángulo, Platillos, Bombo, y todos los que sean necesarios para enriquecer las obras.
Cuerdas Frotadas	12 Violines I, 10 Violines II, 8 Violas, 6 Violonchelos y 4 Contrabajos.

Nota. Fuente: Elaboración propia.

Eje temático

El proyecto de Investigación Creación está delimitado bajo el eje temático del tratamiento tímbrico, en el cual se busca explorar todas las posibilidades de transformación y adaptación a los recursos de los instrumentos de la orquesta, es por esto que se relacionan autores que

sustentan la base principal de la propuesta mediante la identificación de técnicas y elementos compositivos aplicados al eje temático.

Laborda, J. M. G. (1992), menciona que el Timbre se ha convertido en un gran exponente del progreso y la originalidad en la música y que incluso revolucionó importantes recursos en la creación de obra como: La notación, los modos de interpretación, las técnicas de composición y los comportamientos receptivos del público. El autor destaca los más grandes logros que ha tenido la evolución del timbre y que gracias a esto la música posee cientos de formas de ser escuchada, entendida y por supuesto interpretada.

El documento *Instructivo para la redacción y elaboración del documento proceso de creación de obra* de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia vincula el tratamiento tímbrico con las posibilidades acústicas e intensidades de los instrumentos, enfocándose en los planos sonoros, texturas y combinaciones instrumentales como elementos clave en proyectos de Investigación Creación. También se abordan campos de investigación como los efectos sonoros, formatos instrumentales y técnicas de orquestación, que son el tema principal del proyecto.

Técnicas de orquestación

Adler (2002) menciona que el dominio de las técnicas de orquestación conlleva a una comprensión más profunda de la forma como los grandes compositores se han ocupado de la orquesta sinfónica, incluyendo el método como se apropiaron de esta, entendiéndola como un instrumento más que sirviera a sus ideas musicales de la mejor manera posible.

En el libro *“Técnicas de arreglo para la orquesta moderna”* de Enric Herrera (2022). Se aborda un modelo de estrategias para ser aplicadas sistemáticamente, dejando como resultado en el orquestador un conocimiento claro y profundo sobre la manera como se debe abordar un

arreglo en los distintos formatos, especialmente en el de la orquesta sinfónica. Este modelo se organiza de la siguiente manera:

Términos Musicales

Se manifiesta la importancia de conocer y dominar a profundidad los elementos que comprenden el oficio musical, tales como las claves, las armaduras, los intervalos, los acordes y su estructura, cifrados, escalas, arpeggios, inversiones, y demás conceptos que abarcan el estudio del arte.

Análisis Melódico

Hace referencia a la escucha atenta de obras como estudio de elementos temáticas, y la apropiación de los elementos que conforman cada espacio sonoro.

La Figuración

Herrera, E. (2022) menciona que la figuración es uno de los elementos más importantes en la música, y que se puede definir como el ritmo en las distintas líneas melódicas que componen una obra.

La Forma

La forma es uno de los elementos más importantes a tener en cuenta a la hora de componer o arreglar, determinar la manera en que un tema está organizado será necesario en el momento de desarrollar su estructura, ya que cada género y estilo musical tiene un medio claro de identificarlo, bien sea por su ritmo, formato instrumental, contexto social, etc., siempre habrá unas características que definen su forma.

Los Instrumentos

La Organología es la ciencia que estudia y clasifica los instrumentos musicales, organizándolos en familias según su diseño, construcción, timbre e interpretación. Estas

categorías incluyen Vientos Madera, Vientos Metal, Cuerdas Pulsadas y Frotadas, y Percusiones, además de los instrumentos electrónicos. La Instrumentación, una rama de la Organología, se encarga del estudio técnico de los instrumentos. A continuación, se presenta una tabla que relaciona las categorías, familias e instrumentos correspondientes.

Tabla 5

Instrumentación

Categorías	Familias	Ejemplo de Instrumentos
Cordófonos	Cuerdas (Frotadas – Pulsadas)	Frotadas: Violín, Viola, Violonchelo y Contrabajo Pulsadas: Guitarra, Bajo eléctrico, Tiple, entre otros.
Aerófonos	Vientos (Maderas y Metales)	Maderas: Clarinete, Oboe, Fagot, Flautas, etc. Metales: Trompeta, Trombón, Corno, Tuba, etc.
Membranófonos	Percusión (No temperada)	Bombo, Maracas, Redoblante, Congas, Bongo, etc.
Idiófonos	Percusión (Temperada y no temperada)	Temperada: Metalófono, Xilófono, Marimba, etc. No Temperada: Platillos, Triángulo.
Electrófonos	Electrófonos	Sintetizador, Guitarra Eléctrica, Bajo Eléctrico, Organetas, etc.

Nota: Fuente: Elaboración propia.

La instrumentación es el estudio de las características físicas, acústicas, técnicas e interpretativas de los instrumentos musicales y la asignación en las diferentes partes de una obra. En el presente proyecto de investigación, el cual se ampara bajo el eje temático del tratamiento tímbrico, la comprensión de la instrumentación es fundamental en la exploración tímbrica,

reconociendo sus posibilidades de aplicación y el papel que juega cada uno en la orquesta, mediante el uso de las técnicas de orquestación a los arreglos propuestos.

Texturas Orquestales

Las texturas son la forma como se organiza el sonido para lograr producir sensaciones auditivas. Según Piston (1955), el objetivo de estudiar las texturas es descubrir cómo se usa la orquesta para representar el pensamiento musical, es decir, "estudiaremos cómo los instrumentos se combinan para conseguir equilibrio sonoro, unidad y variedad de color, claridad, brillantez, expresividad y otros valores. musicales". Orquestación (1955) p.377.

En el libro *Orquestación* de Walter Piston se describen siete tipos de texturas orquestales: 1) Unísono orquestal, 2) Melodía con acompañamiento, 3) Melodía secundaria, 4) Escritura de partes, 5) Textura contrapuntística, 6) Acordes, y 7) Textura compleja. Por otro lado, G.F. MacKay, en su obra *Creative Orchestration* (1963), propone ocho tipos de texturas: I) Monofónica, II) Cordal, III) Polifónica, IV) Heterofónica, V) Onomatopéyica, VI) Politemática, VII) Polirítmica y VIII) Homofónica. Aunque ambos autores presentan clasificaciones distintas y abordan las texturas desde perspectivas propias, sus definiciones mantienen una relación cercana y complementaria. Esta afinidad permite establecer similitudes entre algunos de los términos utilizados por ambos autores, como por ejemplo: la textura Monofónica de MacKay con el Unísono orquestal de Piston, o la Homofónica con la Melodía con acompañamiento. Por esta razón, el presente trabajo se apoya en los planteamientos de ambos autores para lograr una comprensión más integral y una aplicación más precisa de las texturas en los arreglos propuestos, haciendo especial énfasis en las siguientes: Monofónica o Unísono orquestal, Homofónica o Melodía con acompañamiento, Onomatopéyica, Politemática y Cordal.

Monofónica

Según MacKay (1963), la textura monofónica hace referencia a un solo elemento, los cuales pueden ser un Soli, Unísono o Tutti.

Soli: Se utiliza cuando uno o más instrumentos van a tener un carácter de solistas, tocando la misma melodía pero solos.

Solo: Este elemento hace referencia al carácter más que al hecho de tocar un solo instrumento, y se utiliza cuando se presenta una melodía importante.

Unísono: Hace referencia a la exposición de un mismo material interpretado por varios instrumentos en la misma octava.

Tutti: Hace referencia a la intervención de todos los instrumentos en un momento determinado de la obra, existen dos tipos de Tutti, el Parcial cuando participan una o dos familias, y el Completo, cuando participa toda la orquesta.

Figura 12

Ejemplo de textura monofónica.



Nota. Fuente. Tomado de MacKay, G.F. (1963), Creative Orchestration

Homofónica

Piston (1955) menciona que “ La textura de dos elementos, en su forma más simple y común, es la que llamamos textura homofónica, y consta de melodía y acompañamiento” p. 387.

Es el tipo de textura más común en la música, es muy fácil identificarla ya que se enmarca en

ambos ámbitos, lo comercial y lo académico, por lo que su uso es muy frecuente y su aplicación se da de manera muy natural y práctica.

En el presente proyecto se explora y aplica las posibilidades de potenciar esta textura en los planos sonoros, buscando siempre una aproximación tímbrica por medios de las técnicas de orquestación, es así como a lo largo de todo el discurso se propone este recurso como un elemento principal en los arreglos.

Figura 13

Ejemplo de textura Homofónica,

The musical score for 'Serenata' by Schubert is presented in a homophonic texture across four staves. The top staff, labeled 'Melodia', features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains two measures of music with a melodic line of eighth notes, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet of three notes. The second staff, 'Contramelodia', uses a bass clef and contains a counter-melody of eighth notes, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a triplet. The third staff, 'Armonía de apoyo', also uses a treble clef and provides harmonic support with sustained chords, marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff, 'Diseño de acompañamiento', uses a bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into two measures by a bar line.

Nota: Fuente: "Serenata" Schubert. Tomado de MacKay, G.F. (1963), Creative Orchestration.

Politemática

Esta textura se caracteriza por la ejecución simultánea de varios temas o motivos opuestos, con elementos diferentes sonando al mismo tiempo. A diferencia de la polifonía contrapuntística, los temas pueden ser interpretados por distintos instrumentos y familias, como las maderas tocando el tema principal, las trompetas otro y los cornos iniciando un nuevo discurso.

En el presente proyecto la textura politemática es muy importante para poder transmitir la esencia y el carácter del género, la exposición de motivos propios de las obras originales en

diferentes planos sonoros y de forma simultánea, brinda cierta conexión tímbrica con las ideas originales de los compositores, haciendo que los arreglos tengan un sello y estilo más único.

Figura 14

Ejemplo de textura politemática

The musical score for Figure 14 consists of three staves. The top staff is for Horn in F, the middle for Violin (solo), and the bottom for Strings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Horn part has a melodic line starting on F4. The Violin part has a more complex, rhythmic line. The Strings part provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. All parts are marked with 'mf' (mezzo-forte).

Nota: Fuente: "Concierto para violín y orquesta" Chaikovski. Tomado de MacKay, G.F. (1963), Creative Orchestration.

Cordal

MacKay, G.F. (1963) en su libro *Creative Orchestration*, la llama como textura armónica y hace énfasis que mientras la textura monofónica se ocupa del espacio horizontal de la música, esta hace referencia a lo vertical, por lo tanto se entiende que a la melodía se la agregan notas del acorde para formar bloques de sonido, lo que hace que esta sea su principal característica.

En el proyecto "Del Folclor a la Sinfonía" se hace uso de la textura armónica como elemento que complementa la melodía, donde en momentos específicos del discurso sonoro se añade voces diferentes a la octava para darle profundidad a los motivos expuestos y para generar una mayor sensación de acompañamiento en los instrumentos que desempeñan este papel.

Figura 15

Ejemplo de textura Cordal o Armónica.

Allegro molto vivace

The image shows a musical score for an orchestra, titled "Allegro molto vivace". The score is in 2/4 time and features a complex, rhythmic texture with many chords and rests. The instruments are grouped into three main sections: Maderas (Woodwinds), Metales (Brass), and Cuerdas (Strings). The Maderas section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The Metales section includes Trumpets (Tpts.), Horns (Cor.), and Trombones (Trbs). The Cuerdas section includes Violines (Violins), Viola, Cellos (Cellos), and Contrabajos (Double Basses). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Allegro molto vivace". The score is divided into three measures, with the first two measures showing a complex, rhythmic texture and the third measure showing a simpler texture with rests.

Nota: Fuente. Tomado de MacKay, G.F. (1963), Creative Orchestration.

Onomatopéyica

Para MacKay, G.F. (1963) "La palabra Onomatopéyica implica imitación de sonidos naturales. Si el compositor imita un canto de Cucú, como hizo Beethoven en la Sinfonía Pastoral o Delius en On hearing the first Cuckoo in spring, el efecto podría considerarse onomatopéyico", según el autor esta textura se logra al poder aplicar las demás para representar sonidos o situaciones de la vida real, y busca principalmente alejarse del ritmo y de la melodía para poder representar en mejor forma los sonidos del entorno.

Aunque en el presente proyecto de investigación la textura solo aparece una vez en el desarrollo de la obra, sí es importante mencionarla ya que brinda muchos recursos y variedad tímbrica en los arreglos, es por esto que se aplica en momentos determinados representando las situaciones que las composiciones originales transmiten.

Figura 16

Ejemplo de textura Onomatopéyica

OTTORINO RESPIGHI: *Fontane di Roma*

The image shows a page of a musical score for Ottorino Respighi's 'Fontane di Roma'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), Horns (Cue 1-2, Cue 3-4), Trumpets (Tr. 1, Trp. 2-3), Trombones (Tbn.), Timpani (Tim.), Percussion (Perc.), and Harp (Harp.). The music is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Nota: Fuente. "Fontane di Roma" Ottorino Respighi. Tomado de MacKay, G.F. (1963), Creative Orchestration.

Balance

Adler (2002) manifiesta que aunque el estudio de la instrumentación forma parte fundamental del proceso de orquestación es una obra, es importante saber articular cada miembro de las familias instrumentales para que las composiciones, arreglos o intervenciones cumplan con el objetivo principal de toda orquestación, el cual es la búsqueda de la unidad y el balance. Según el autor, no es conveniente apropiarse el conocimiento técnico y teórico de los instrumentos si no se aprende a articular o a combinar bien las familias instrumentales para lograr un equilibrio, balance y unidad en todo proceso creativo.

Combinaciones Instrumentales

Las combinaciones instrumentales se utilizan para direccionar el discurso sonoro de la orquesta, principalmente con el fin de transmitir ideas y enriquecer las composiciones o arreglos, sin embargo esta herramienta debe usarse conscientemente y bajo la estricta supervisión disciplinar de la música, ya que factores como el impacto acústico, el peso y la homogeneidad,

hace que haya límites a la hora de combinar instrumentos o familias en el proceso de orquestación.

Es por esto que se presentan a continuación tres tipos de combinaciones instrumentales, tomado del libro "El Estudio de la Orquestación" de Samuel Adler (2002): Combinación de maderas y cuerdas, Combinación de metales con cuerdas y maderas, Combinación de la percusión con las demás familias.

Acompañamiento

Piston (1955) manifiesta la importancia del acompañamiento en todo proceso de creación y aleja este término de la aplicación de procesos orquestales, es decir no lo entiende como si fuera una técnica sino más bien una cuestión de composición, mencionando que " El disponer un acompañamiento a una melodía es más una cuestión de composición que de aplicación de procedimientos orquestales" p.457. Por otro lado, infiere que el ritmo y la textura de fondo son tan importante como la melodía principal y que armónicamente el acompañamiento suministra la orientación tonal de la melodía y el diseño rítmico en relación con la estabilidad de la obra.

Diseño Metodológico

Según LA, D., & DE, C. (2002), el diseño metodológico “Implica el camino que se debe seguir para lograr el proceso de investigación” (p. 2). Por lo tanto se entiende que el diseño metodológico determina el tipo de investigación que se pretende desarrollar, para así mismo facilitar los instrumentos de recolección de información y estrategias efectivas aplicadas al proceso, es por esto que el diseño no es el mismo para cada proyecto y se determina mediante estudios previos a través de las fases de investigación.

Enfoque, Método y Tipo de investigación

El presente proyecto de investigación se enmarca bajo el eje del tratamiento tímbrico y busca explorar las posibilidades que los instrumentos pueden generar en cuanto a las texturas y el balance, todo abordado desde un movimiento tímbrico, es por esto que el proyecto tiene un enfoque de tipo cualitativo, ya que no busca resolver numéricamente ningún planteamiento para la interpretación de los datos y que por el contrario, pretende interpretar las percepciones de los compositores mediante el análisis de unas obras de referencia, identificando las técnicas y elementos disciplinares y contextuales de la música para abordar un arreglo o composición. En este orden de ideas, el proyecto responde puntualmente a dos tipos de investigación, el *Exploratorio* (Arias 2006) como reconocimiento de un tema o problemática desconocida o poco estudiada, y *Descriptivo* como herramienta para determinar las características y propiedades del objeto o de tema de estudio en cuestión. Así mismo se señala la Investigación-Creación como el método utilizado para la comprensión de las temáticas y conceptos que fundamentaron el marco conceptual, y brindaron las herramientas para la aproximación a la experimentación tímbrica a través de las técnicas de orquestación.

Fases de Investigación

Fase 1: Análisis de obras

El análisis de los arreglos Cosita Linda de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y La Gota Fría del maestro Victoriano Valencia tiene como objetivo identificar los recursos compositivos, orquestales y tímbricos aplicados en cada arreglo, ambos pertenecientes a géneros musicales colombianos. Se utilizan parámetros de estudio como formato, acompañamiento, texturas, balance, tratamiento morfológico y combinaciones instrumentales para explorar las interpretaciones y determinar los recursos a aplicar en las transformaciones de las tres obras propuestas.

Fase 2: Categorización de los recursos compositivos

En esta fase se busca establecer una relación directa entre los recursos encontrados y el medio de aplicación al proceso de creación, a través de matriz y cuadros de análisis comparativos que categorice los tratamientos tímbricos y orquestales propuestos, como también los medios de transformación de la estructura, la melodía y el ritmo, esto con el fin de tener a disposición las herramientas que permitan un buen abordaje de los arreglos.

Fase 3. Aplicación

Experimentación en la aplicación de los recursos encontrados. En esta fase se hace uso de los recursos hallados y previamente categorizados, a través de la experimentación tímbrica en cuanto al ritmo, melodía, armonía, de forma y espacialidad, interpretativas, de texturas y demás técnicas que comprenden el arte de orquestar y arreglar, a las tres canciones del género vallenato las cuales son: 1. El Mochuelo de Adolfo Pacheco, 2. Jaime Molina de Rafael Escalona, y 3. La Gota Fría de Emiliano Zuleta, logrando articular los elementos disciplinares musicales en la

experimentación y las técnicas propuestas, obteniendo como resultados tres arreglos, donde se plasma todo el proceso de investigación realizado, sustentado por el diario de campo y el presente documento de creación de obra.

Fase 4. Exhibición y circulación

Socialización del proyecto de Investigación Creación. En esta fase se busca compartir el resultado final con la comunidad universitaria, el cuerpo docente asignado y los medios de difusión pertinentes tanto institucionales como extraoficiales, también, se diseña una entrevista semiestructura como instrumentos de apropiación social del conocimiento, con el fin de conocer los puntos de vista y las retroalimentaciones al trabajo realizado, fortaleciendo vulnerabilidades que se puedan presentar y ajustando las obras para potenciar su alcance y exposición.

Proceso de Creación de Obra

Este capítulo detalla el proceso de creación de tres arreglos para orquesta sinfónica de tipo a2, centrado en el tratamiento tímbrico y el uso de técnicas de orquestación. Se abordan los recursos empleados en texturas, combinaciones instrumentales y otros elementos que permitieron completar las obras. El principal objetivo musical del proyecto es lograr unidad y balance a través de la exploración tímbrica. Para ello, se profundizó en los documentos teóricos que sustentan el marco disciplinar, así como en el análisis de obras de referencia para identificar y aplicar los recursos musicales y extra-musicales utilizados por otros compositores.

Las técnicas de orquestación son el eje central de esta investigación, centradas en el uso de texturas, combinaciones instrumentales, acompañamiento y forma para explorar las ideas originales de los compositores. El objetivo es determinar qué elementos se mantienen y cuáles se transforman para lograr unidad y balance, combinando el lenguaje del vallenato con la grandeza de la orquesta sinfónica. El propósito no es fusionar los formatos instrumentales, sino transferir el discurso sonoro del vallenato a la orquesta sinfónica, manteniendo su esencia y creando un nuevo repertorio que exponga el género a nuevos contextos musicales.

El proceso de creación comenzó con la elaboración de un guion de trabajo, que organizó el tiempo destinado a cada arreglo, dividido en etapas clave para medir el avance del proyecto. Este guion se ajustó a lo largo del proceso, con modificaciones a nivel técnico, metodológico y de recursos, así como cambios derivados de las retroalimentaciones recibidas. Esta estrategia resultó esencial para la finalización de las obras, proporcionando un cronograma con fechas y objetivos claros que guiaron la ejecución del proyecto.

El siguiente momento importante en la creación de los arreglos corresponde al estudio de los referentes artísticos, ya que estos fueron base fundamental para determinar los recursos y

elementos que se aplicarían a las obras en cuestión, también son los encargados de definir la estética y el estilo brindando un marco referencial de apoyo como ruta clara a seguir. Por otro lado, se establece que el formato orquestal tipo a2 es el estándar para todos los arreglos. A continuación, se presenta una tabla que detalla la instrumentación correspondiente a este formato, la cual se aplica de manera uniforme a todos los arreglos.

Tabla 6

Orquesta sinfónica a2

Familia Instrumental	Instrumento
Vientos Maderas	Pícolo Flautas 1-2 Oboes 1-2 Clarinetes in Bb 1-2 Fagotes 1-2
Vientos Metales	Cornos 1-2-3-4 Trompetas in Bb 1-2 Trombones 1-2 Tuba
Percusión	Percusionista 1: Timpani (set de 4) Percusionista 2: Hi-Hat, Congas Percusionista 3: Glockenspiel, Tubular Bells Percusionista 4: Triángulo, Cymbals, Bombo Percusionista 5: Guacharaca
Cuerdas	Violines 1 (12) Violines 2 (10) Viola (8) Violonchelo (6) Contrabajo (4)

Nota: Fuente: Elaboración propia.

Morfología

Los arreglos responden a una forma musical única, es decir todos circulan bajo una misma estructura: Introducción, Parte A, Parte B y Parte C. Se establece que una de las metas

intencionadas en el proyecto es la de definir una estructura morfológica propia que permitiera intervenir cualquier obra independientemente de su naturaleza, y que sirviera como una guía compositiva o un esquema de trabajo a seguir, es por esto que los tres arreglos poseen una Introducción, una Parte A correspondiente a la *Exposición* la cual toma elementos de la introducción y las estrofas de la obras originales, la parte B correspondiente al *Desarrollo*, donde aparecen los elementos musicales nuevos y se intensifica el discurso sonoro, y la parte C donde se concluye con todo con el proceso musical presentado.

Por otro lado, se reconoce la línea de tiempo que siguen los arreglos, las partes que se repiten y el regreso a ciertos momentos importantes, por ejemplo, de manera organizada la obra estructuralmente se desarrolla de la siguiente manera: Intro- Parte A- Parte B - Parte A- Parte C. Teniendo claro cada momento de la obra y su única organización, a continuación se relaciona un esquema que resalta los elementos musicales y recursos importantes en los arreglos.

Tabla 7

Generalidades de los arreglos

Jaime Molina	El Mochuelo	La Gota Fría
Tiempo: Moderato (Negra a 105) y Allegro (Negra a 130)	Tiempo: Blanca 85	Tiempo: Blanca 60 - Blanca 80
Duración: 4: 23 minutos.	Duración: 4: 30 minutos.	Duración: 4: 00 minutos.
Género: Sinfónico.	Género: Sinfónico.	Género: Sinfónico.
Forma: Intro-A-B-A-C.	Forma: Intro-A-B-A-C.	Forma: Intro -A-B-A-C
Armonía: Tonal	Armonía: Tonal	Armonía: Tonal
Dinámicas: Forte, mezzo forte, mezzo piano, piano y pianísimo.	Dinámicas: Forte, mezzo forte, mezzo piano y piano	Dinámicas: Mezzo forte, mezzo piano, forte y piano.

Articulaciones: Ligaduras, trinos, acentos, crescendo, minuendo, staccato, trémolo, pizzicato. Texturas: Monofónica, homofónica, politemática, cordal y onomatopéyica.	Articulaciones: Ligaduras, acentos, crescendo, minuendo, staccato, trémolo. Texturas: Monofónica, homofónica, cordal y politemática.	Articulaciones: Ligaduras, acentos, crescendo, minuendo, staccato, trémolo, tenuto, trino y pizzicato. Texturas: Monofónica, Homofónica, Politemática y Cordal
---	---	---

Nota: Fuente. Tomado de: Suite colombiana Zapatocha 1743, danza, pasillo y cumbia para formato de banda sinfónica.

Arreglo 1 - Jaime Molina

Tabla 8

Esquema formal del arreglo 1, "Jaime Molina"

Parte	Intro	Exposición	Desarrollo	Conclusión
Número de compases	Introducción 16	Parte A Exposición 26 Reexposición (estrofas en relación con la original) 24	Parte B Intermedio 18 Soli 7	Parte C Conclusión y recapitulación 28
Características principales	Se aborda la textura onomatopéyica, representando la introducción con un evento fúnebre. Tubular Bells las cuales evocan el sonido resonante de las campanas de un	Se toman las melodías originales y se transforman tímbricamente con los instrumentos de la orquesta. Presenta texturas Monofónica, Homofónica,	Presenta una intervención solista del oboe, resaltando la textura monofónica y la melodía más el acompañamiento.	Toman motivos expuestos anteriormente y los desarrollan progresivamente buscando el desenlace.

funeral, transmitiendo la sensación de ritual a través de su profundo eco.	Cordal y politemática.
---	---------------------------

Nota: Fuente. Elaboración propia.

El primer arreglo se destaca por una exploración tímbrica profunda, transfiriendo el discurso melódico del acordeón a violines, maderas y ocasionalmente a los metales. La melodía principal recae en cuerdas y maderas, mientras que los metales se usan de forma versátil: algunos refuerzan la melodía y otros sostienen la armonía como acompañamiento. Así surgen las primeras combinaciones instrumentales y texturas. Además, ciertos instrumentos mantienen funciones específicas en todos los arreglos: la tuba, junto con fagotes, trombones, contrabajo, violonchelo, viola y algunos cornos, ejecuta la línea de bajo con figuración rítmica del aire original. Este enfoque define un estilo denominado “*Aire Sinfónico*”, que busca un acompañamiento expresivo, técnicamente viable y fiel a la esencia rítmica del género.

Armónicamente la obra es muy tonal, se desarrolla por la escala de Fa Mayor, y se mueve bajo sus grados funcionales, tiene un carácter tranquilo y esto se lo otorga principalmente el recurrente uso de las maderas a lo largo de todo el discurso, por ejemplo, en el intermedio donde se presenta el clímax, se propone una intervención solista de los oboes, brindando aún mayor tranquilidad al discurso.

A continuación, se presentan los aportes que vinculan las texturas y las combinaciones instrumentales como pilares fundamentales en la exploración tímbrica y en las técnicas de orquestación empleadas en la creación de las obras.

Textura Monofónica

Musical score for Piccolo, Flute, Oboe, and Bassoon/Clarinet, measures 20-24. The score shows a tutti texture with *mf* dynamics. The Piccolo part is in the treble clef, and the other instruments are in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Nota: Fuente. Elaboración propia

También se reconoce que esta textura aparece de manera recurrente a lo largo del desarrollo del discurso. Así como en la imagen anterior la melodía principal recaía en las maderas, en otros pasajes de la obra es presentada por los metales, las cuerdas o diversas combinaciones instrumentales. No obstante, el ejemplo del compás 21 ilustra de forma representativa el uso del Tutti, así como la aplicación de recursos como el unísono y las octavas, elementos que refuerzan la cohesión y la fuerza expresiva de la orquesta.

Por otro lado, desde el final del compás 103 hasta el primer pulso del 111, se presenta un nuevo elemento importante de la textura monofónica, el Soli. Aquí la melodía principal está a cargo únicamente de los oboes, quienes muy sutilmente son acompañados por la viola, el cello y el contrabajo.

Figura 19

Textura Monofónica "Soli"

Musical score for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon, measures 103-111. The score shows a soli texture. The Piccolo, Flute, Clarinet, and Bassoon parts are marked *p* (piano), while the Oboe part is marked *mf dolce* (mezzo-forte dolce). The Oboe part features a melodic line. The key signature has one sharp (F#).

Nota: Fuente. Elaboración propia.

Finalmente, al concluir con el uso de la textura monofónica, se destaca el final del arreglo con un tutti, en el que todas las familias instrumentales participan, anunciando así la culminación del discurso sonoro.

Figura 20

Textura monofónica "Tutti"

Nota: Fuente. Elaboración propia.

Siguiendo con la aplicación de las texturas en el primer arreglo, se destaca el uso de la melodía más el acompañamiento - siendo esta la técnica más recurrente-, a continuación se presentan únicamente dos imágenes que ilustran, de forma general, cómo se articula el acompañamiento en los motivos principales. Cabe destacar que esta relación sufre variaciones y transformaciones en ciertos momentos, con el fin de reforzar el desarrollo y la expresividad de la obra.

El primero es el acompañamiento de la *Exposición*, el cual es el resultado de la transformación del ritmo original, es decir, de la adaptación de la línea del Bajo Vallenato al acompañamiento de la orquesta.

Figura 21*Textura Homofónica*

Nota: Fuente. Elaboración propia

El ejemplo citado anteriormente corresponde al compás 36 y presenta una versión general del acompañamiento originalmente pensado para el arreglo. En segundo lugar, se identifica otro tipo de acompañamiento asociado al momento denominado *Desarrollo*, correspondiente a la parte B de la obra. Esta sección representa el punto de mayor intensidad dentro de la intervención, por lo que el acompañamiento fue diseñado específicamente para reforzar este momento. Su inclusión genera un cambio perceptible en el discurso musical, gracias a la combinación de diferentes familias instrumentales, lo que ofrece al oyente una sonoridad renovada y expresiva.

Figura 22*Textura monofónica*

Nota: Fuente. Elaboración Propia.

Por otro lado, una textura importante en el arreglo fue la politemática, a diferencia de las anteriores su presencia en el avance del discurso no es muy frecuente, sin embargo, se relaciona uno de los momentos más importantes donde dos temas distintos intervienen simultáneamente.

Figura 23

Textura politemática

JAIME MOLINA

Nota: Fuente. Elaboración propia.

El ejemplo anterior, correspondiente al compás 26, presenta distintos temas melódicos interpretados de manera simultánea por las flautas, los cornos y las trompetas. Aunque no se visualiza en la imagen, la melodía principal está a cargo de los violines, quienes la ejecutan de manera simultánea con los instrumentos mencionados anteriormente.

Para dar fin al apartado de las texturas, se relaciona la tipo Cordal. Aunque su presencia en el arreglo es poco frecuente, resulta fundamental mencionarla ya que aportó significativamente al color tímbrico y al desarrollo general del arreglo.

Figura 24

Textura Cordal Compás 36

Musical score for Horns (Hn.), Trombones (Tbn.), and Trumpets (B+ Tpt.) starting at measure 36. The score shows a dense chordal texture with various instruments playing together. Dynamics include 'f' and 'a2'.

Nota: Fuente. Elaboración propia.

En los tres arreglos la textura cordal no es muy común encontrarla, sin embargo, en momentos determinados del discurso se usa como recurso para brindar mayor densidad, coloratura y expresividad tímbrica, por ejemplo, la imagen muestra a partir del compás 36 como la trompeta y el trombón, en los dos últimos compases, agregan notas del acorde como terceras y sextas para dar una percepción distinta en la melodía presentada.

Otro ejemplo de esto se encuentra en el compás 67, donde se presenta una combinación instrumental entre los clarinetes, los oboes, los fagotes y los cornos. En este caso, se incorpora la tercera nota descendente de algunos acordes, lo que enriquece la melodía y genera una sonoridad notablemente distinta a la del unísono y la octava.

Figura 25

Textura Cordal Compás 67

Musical score for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and Trombone (Tbn.) starting at measure 67. The score shows a dense chordal texture with various instruments playing together. Dynamics include 'mp'.

Nota: Fuente. Elaboración propia.

Así concluye la aplicación de las texturas en el primer arreglo, las cuales fueron el principal recurso para la exploración tímbrica. Es importante señalar que aunque algunas están más desarrolladas que otras y aparecen con mayor frecuencia a lo largo de la obra, su uso fue completamente intencional. Todo esto responde a la búsqueda del estilo particular del arreglo y a la percepción que el arreglista deseaba transmitir en el desarrollo completo del discurso musical.

Este primer proceso creativo aborda todo los elementos que fortalecieron el tratamiento tímbrico aplicado con las técnicas de orquestación, por ejemplo el uso de las texturas, las combinaciones instrumentales, articulaciones especiales en las cuerdas como el pizzicato, el desarrollo y aplicación en los planos sonoros, la articulación del acompañamiento y en general la búsqueda del balance tímbrico como propuesta de un "aire sinfónico" en el vallenato.

Arreglo 2 - El Mochuelo

Tabla 9

Esquema formal del arreglo 2, "El Mochuelo"

Parte	Intro	Exposición	Desarrollo	Conclusión
Número de compases	14	Parte A Exposición 21 Reexposición (Estrofa en relación con la original) 23.	Parte B Recapitulación parte A, coro 20 Desarrollo 50.	Parte C Recapitulación (Estrofa en relación con la original) 23 Conclusión 20.
Principales características	Toma el motivo principal de la obra original y lo desarrolla a manera de introducción.	Toma la melodía de la introducción y las estrofas de la obra original y las articula en el arreglo con las texturas	Presenta el clímax del discurso, con motivos melódicos nuevos y recursos orquestales,	Retoma lo expuesto en la parte A correspondiente a la Reexposición, para saltar la coda y llegar al

Monofónica y Homofónica.	también, presenta combinaciones instrumentales que enriquecen el tratamiento tímbrico.	desenlace del discurso. Por otro lado, presenta una textura politemática.
--------------------------	--	---

Nota: Fuente. Elaboración propia.

El segundo arreglo comienza a desarrollarse con una combinación instrumental muy interesante, donde el balance tímbrico está a cargo de la textura monofónica con un tutti parcial, interpretado por las cuerdas, los trombones, la tuba, los timbales, los cornos 3 y 4, los fagotes y los clarinetes, mientras que el resto de la orquesta articula un motivo melódico nuevo a manera de respuesta. Esta primera parte del arreglo corresponde a la introducción y toma el motivo melódico más importante de la obra original y lo sitúa al inicio de todo el discurso para llamar la atención del oyente, interpretándose a una velocidad más lenta y evitando que tímbricamente sea idéntico al original. Por otro lado, un recurso importante en la culminación de la introducción fue la articulación de un crescendo articulado con acentos en el compás 13, que abrió paso a lo que fue la exposición, reexposición, clímax y en general al pleno desarrollo del arreglo.

Figura 26

Elemento tímbrico para la conexión de dos partes.

The image shows a musical score for an orchestra, specifically a monophonic texture. It consists of 12 staves. The first four staves are for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, and bassoons), and the remaining eight staves are for strings. The music is characterized by a strong, unified timbre, with a crescendo and accents on each note. The score is written in a single system, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The music is in a major key and features a strong, unified timbre. The score is written in a single system, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The music is in a major key and features a strong, unified timbre.

Nota: Fuente. Elaboración propia.

La imagen muestra cómo, justo antes de iniciar el desarrollo pleno de la obra, se presenta un crescendo con acento en cada nota, articulado a través de una textura monofónica interpretada por toda la orquesta en un tutti, creando así un gesto tímbrico unificado.

En este orden de ideas, se relaciona a continuación las texturas utilizadas en cada parte, recordando que los motivos melódicos originalmente interpretados por el acordeón pasaron a un plano de transformación por los instrumentos de la orquesta y que tanto la armonía como el acompañamiento se articularon de la misma manera que en el arreglo anterior, resaltando los instrumentos que desde el principio tiene una función determinada, como la tuba por ejemplo, entre otros que alternan sus roles a lo largo de los arreglos.

Figura 27

Textura monofónica compás 22



Nota: Fuente. Elaboración propia.

La imagen citada anteriormente es un ejemplo de la textura monofónica con el uso del recurso del tutti, este se presenta en el compás 22 y es interpretado por toda la orquesta. De manera general es así como se manifiesta la textura de un solo elemento en todo el arreglo, sin embargo hay momentos donde se articula de manera diferente, por ejemplo, en el compás 126 - aunque también se hace uso de un tutti-, la orquesta interpreta una melodía diferente, pero desempeñando la misma función tímbrica.

Figura 28

Textura monofónica compás 126

 A musical score snippet for Figure 28, consisting of five staves. The score is marked with a dynamic of *f* (forte) at the beginning of each staff. The notation includes various note values and rests. A dynamic change to *mp* (mezzo-piano) is indicated by a hairpin symbol across the staves. Above the staves, the instruction "D.S. al Coda" is written. The notes are arranged to show a monophonic texture where all instruments play the same melodic line.

Nota: Fuente. Elaboración propia.

Seguidamente se encuentra la textura homofónica, correspondiente a la melodía más el acompañamiento, es sin duda la más recurrente en todo el discurso y la que se manifiesta de diferentes maneras, a continuación, se expone un ejemplo general de la forma como se articula la textura en uno de los momentos más importantes del arreglo.

Figura 29

Textura Homofónica compás 97

The musical score for Figure 29 illustrates a homophonic texture at measure 97. It features a woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon) and a string section (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba) playing a melodic line. The brass instruments provide harmonic support with sustained notes.

Nota: Fuente. Elaboración propia.

Como se mencionó anteriormente, es la textura más frecuente en todo el discurso y se presenta de diferentes maneras y en diferentes momentos para darle coloratura tímbrica al desarrollo de la obra, sin embargo, el ejemplo anterior enmarca de manera general su uso y aplicación, teniendo en cuenta que los demás instrumentos como las cuerdas también apoya este gesto con el tipo de acompañamiento mencionado.

Figura 30

Textura Politémica compás 137

Nota: Fuente. Elaboración propia.

El ejemplo citado anteriormente muestra una de las texturas menos utilizadas, pero que aporta una percepción tímbrica especialmente interesante al final del segundo arreglo. Es importante recordar que esta textura introduce variedad y dinamismo en cualquier interpretación donde aparece, y en este caso, su incorporación hacia el cierre de la obra resultó particularmente útil, ya que su movilidad contribuyó a anunciar tímbricamente el final de todo el discurso.

Figura 31

Textura Cordal - El Mochuelo

Nota: Fuente. Elaboración propia.

Al igual que la politemática, la textura cordal es poco articulada, sin embargo se utiliza en momentos estratégicos del arreglo para apoyar tímbricamente el discurso melódico presentado, aunque su aplicación no está al cien por ciento desarrollada, sí se agregan notas diferentes del acorde para enriquecen todo el gesto melódico, es así como en el ejemplo anterior

se puede evidenciar la agregación del sexto grado al inicio de la melodía principal, esto es interpretado por los cornos y las trompetas en el compás 15. Así como en la imagen anterior se agregó el sexto grado, en diferentes ocasiones se presenta con el tercero o el cuarto.

A grandes rasgos, así se articula el tratamiento tímbrico a lo largo del desarrollo de la obra. El uso de las articulaciones, las indicaciones de interpretación, las combinaciones instrumentales, el acompañamiento y la función específica de cada instrumento en la construcción de los planos sonoros contribuyen significativamente al crecimiento y perfeccionamiento de la mezcla tímbrica. Todo esto permite alcanzar un equilibrio y una unidad en el arreglo, consolidando además el estilo propuesto denominado "Aire Sinfónico".

Arreglo 3 - La Gota Fría

Tabla 10

Esquema formal del arreglo 3, "La Gota Fría"

Partes	Intro	Exposición	Desarrollo	Conclusión
Número de compases	10	Parte A Exposición 17 Reexposición (Estrofas en relación con la original) 32	Parte B Desarrollo 24	Parte C Conclusión 25
Características principales	Toma un motivo melódico de la obra original y lo desarrolla a manera de introducción. Se reconocen dos texturas principalmente, la monofónica y la tipo cordal	Desarrolla dos temas melódicos acordes a la original, agregando riqueza tímbrica y variación al discurso. Se agrega la textura homofónica.	Presenta nuevo motivo melódico y lo desarrolla mediante las combinaciones instrumentales.	Presenta un nuevo motivo melódico y lo desarrolla buscando el desenlace de la obra.

Nota: Fuente. Elaboración propia.

El tercer arreglo toma como punto de partida el motivo melódico de la introducción con relación a la obra original y lo desarrolla de tal manera que tímbricamente se explora en combinaciones instrumentales, cambio de la velocidad, textura monofónica articulada con la cordal y el acompañamiento de la percusión reforzando la melodía, todo esto con el fin de resaltar el timbre de un motivo que será desarrollado en la parte A, es decir, se expone de manera muy ambigua para después ser interpretado claramente en la plenitud del discurso, esto hace que auditivamente sea atractivo al oyente y genere incertidumbre por el resto del arreglo.

Una característica importante es la forma como se articuló el acompañamiento, teniendo en cuenta los instrumentos que cumplen esta función, se puede evidenciar que a diferencia de los arreglos anteriores donde se agregaron notas del acorde como la octava, la tercera, la quinta o la sexta, en esta oportunidad se hace uso del cuarto grado como generador de nuevas sensaciones y como apoyo a la textura cordal, anotando que aunque no es un grado funcional del acorde se toma como sustitución para enriquecer el tratamiento tímbrico.

Figura 32

Articulación del acompañamiento



Nota: Fuente. Elaboración propia.

El ejemplo anterior se toma a partir del compás 10 donde los trombones son los encargados de presentar esta nueva cualidad tímbrica al discurso y que además son apoyados por

el resto de la orquesta con notas diferentes del acorde. Cabe resaltar que este recurso no se presenta en todo el desarrollo y que solo es usado en momentos claves de la obra.

En este orden de ideas, se destaca el uso de las texturas como elemento principal que aporta carácter tímbrico y color al tercer arreglo. En un primer momento, sobresale la textura homofónica, en la que intervienen las maderas y parte de los metales desarrollando la melodía principal y secundaria. Paralelamente, los timbales, las cuerdas, la tuba, el trombón 2, los cornos 3 y 4, y el fagot 2 cumplen la función de acompañamiento, contribuyendo al equilibrio sonoro del discurso.

Figura 33

Textura homofónica (Introducción)

Nota: Fuente. Elaboración propia.

Cabe resaltar que, aunque en el ejemplo anterior no se visualicen las cuerdas, estas están interpretando el mismo acompañamiento que se muestra en la imagen. Finalmente, es importante reconocer que esta textura constituye uno de los recursos más utilizados a lo largo de la obra y se aplica en momentos relevantes del discurso. Por lo tanto, lo expuesto anteriormente permite contextualizar, de manera general, cómo se implementó esta textura en el desarrollo del arreglo.

Figura 34

Textura Monofónica compás 93

La Gota Fria 13

Nota: Fuente. Elaboración propia.

El mejor ejemplo para ilustrar la textura de un solo elemento se encuentra en el tutti del final del arreglo, el cual comienza específicamente en el compás 93 con una anacrusa. En este pasaje se introduce una melodía completamente nueva, que de forma coherente dirige el discurso hacia su final. Aquí se presenta una combinación instrumental entre, las maderas, los metales, el glockenspiel como percusión temperada y los violines 1 y 2. Finalmente, también se menciona que esta es una textura muy utilizada y que el ejemplo anterior enmarca de manera general la aplicación de ella en el arreglo.

Figura 35

Textura Politémica compás 62

Nota: Fuente. Elaboración propia.

Del compás 62 al 66 se encuentra uno de los ejemplos más claros de la aplicación de la textura politemática. Esta es desarrollada por las maderas y parte de los metales, quienes presentan e interpretan de manera simultánea dos temas melódicos distintos. Aunque la melodía de las flautas y los cornos 1 y 2 pareciera más un tipo de acompañamiento, esta fue pensada como un nuevo motivo melódico que complementará tímbricamente el desarrollo del clímax expuesto a partir de la parte B.

Figura 36

Textura Cordal (Introducción)

The image shows a musical score for a woodwind section. It includes staves for Piccolo, Flute 1-2, Oboe 1-2, Clarinet in Bb 1-2, and Bassoon 1-2. The music is in 4/4 time, marked 'Allegro' and 'p' (piano). The score starts at measure 60. The woodwinds play a complex, multi-melodic texture. The Piccolo plays a melodic line, while the other instruments play chords and rhythmic patterns. The Bassoon part has some fingerings indicated (1, 2).

Nota: Fuente. Elaboración propia.

La agregación de notas del acorde a la melodía se puede evidenciar claramente al inicio de todo el discurso musical, y aunque esta textura no se desarrolla por completo, la imagen ilustra cómo se articularon diferentes notas, la función específica de cada una y la intención tímbrica propuesta por el arreglista. Otro ejemplo representativo se encuentra en la imagen 22 (*Articulación del acompañamiento*), donde es el cuarto grado el que se manifiesta dentro del discurso interpretado por el trombón.

Dinámicas

Las dinámicas representaron otro elemento fundamental en el tratamiento tímbrico de la obra. Su aplicación fue realizada de manera consciente, con el objetivo de proporcionar el

equilibrio necesario en cada parte. Desde las introducciones, donde se emplearon las dinámicas más adecuadas para el carácter del momento, hasta el cierre de la obra, donde se buscó intencionalmente concluir en forte o piano, su uso respondió siempre al discurso musical y al propósito del arreglista. Asimismo, en las exposiciones y desarrollos, las dinámicas estuvieron alineadas con la intención expresiva de cada parte, potenciando así el fenómeno tímbrico de forma correcta.

Finalmente, en los tres arreglos la percusión fue pionera en el crecimiento tímbrico del discurso, gracias al uso de las articulaciones y la función que se le asignó a cada percusionista. Es así como en ocasiones se experimenta con el acompañamiento de la melodía, el exaltamiento de los cortes y una abreviación del aire original propio de cada obra intervenida, logrando que la esencia del género no se perdiera y se permitiera formalizar el "Aire sinfónico" esperado.

De esta manera se ha abordado el tratamiento tímbrico en los tres arreglos, logrando la unidad y el balance propuesto. Este resultado fue posible gracias a la articulación intencionada de elementos como las texturas, el acompañamiento, las combinaciones instrumentales, los planos sonoros y otros recursos que enriquecieron el discurso musical, tales como las articulaciones y las indicaciones de interpretación. En conjunto, estos factores no solo potenciaron la expresividad de cada arreglo, sino que también consolidaron un estilo coherente y cuidadosamente construido a lo largo de todas las obras.

Plan de circulación y exhibición

Con el objetivo de promover y compartir el resultado final del proceso de creación, se planificó una ruta de distribución donde se compartieron los arreglos a maestros de bandas municipales, músicos expertos en secciones específicas de la orquesta, escuelas de música y formación artística, y público en general a través de la circulación del audio en redes sociales y plataformas multimedia como YouTube.

El proceso comienza con la distribución de las partituras a los maestros y directores de la Banda Municipal de Altamira (Huila), la Banda de Vientos Municipal de Saladoblanco (Huila) y la Escuela de Formación Musical y Banda Municipal de Medina (Cundinamarca). Asimismo, se entregaron al docente de música de la Escuela Normal Superior de Gigante (Huila), de la Institución Educativa Jorge Eliécer Gaitán y de la Institución Educativa José Miguel Montalvo de este mismo municipio, así como a expertos instrumentistas en la sección de metales, con énfasis en trompeta y percusión. Posteriormente, las obras fueron difundidas en redes sociales y plataformas digitales, acompañadas del audio y la partitura. Además, el proyecto será alojado en el repositorio institucional de la universidad.

Los maestros e intérpretes mencionados anteriormente compartieron sus comentarios y sugerencias sobre los arreglos a través de un video. No obstante, debido a limitaciones de tiempo y disponibilidad, no todos lograron enviar sus aportes, únicamente uno de ellos proporcionó un video con observaciones específicas sobre cada obra. A pesar de esto, se logró el objetivo principal de distribuir los arreglos a las instituciones mencionadas, garantizando que el proceso de circulación no estuviera dirigido únicamente a los maestros, sino también al público en general.

Conclusiones

Al iniciar el proceso de investigación-creación sobre el tratamiento tímbrico y las técnicas de orquestación en el proyecto *Del Folclor a la Sinfonía: Tres arreglos vallenatos basados en la experimentación tímbrica para formato de orquesta sinfónica*, se identificaron los elementos temáticos musicales como punto de partida para la creación de tres arreglos, los cuales transfirieron el lenguaje de la música vallenata a la riqueza y majestuosidad de la orquesta sinfónica, mediante la experimentación tímbrica y la aplicación de diversas técnicas de orquestación.

Este acercamiento a los elementos musicales y conceptuales permitió alcanzar los objetivos planteados, desarrollados de forma cronológica a través de las distintas fases del proyecto. De este proceso surgieron las conclusiones, los hallazgos y el alcance que consolidan los resultados de la investigación.

El análisis de obras permitió identificar los elementos y recursos que podían aplicarse al proceso creativo. Estos se comprendieron como herramientas que definen el estilo y el carácter de las obras, orientan los métodos de intervención sobre un discurso sonoro y facilitan la apropiación del estilo compositivo de un autor en particular. Todo esto con el fin de guiar las creaciones propias acorde a los propósitos iniciales de una propuesta de investigación.

La categorización de los elementos encontrados durante la experimentación tímbrica y el uso de técnicas de orquestación permitió concluir que el tratamiento tímbrico no depende únicamente del uso individual de los instrumentos de la orquesta, sino que también se construye a través de texturas, combinaciones instrumentales, articulaciones, indicaciones de interpretación y, en general, de todos los recursos propios de la orquestación, que se consolidan como los principales responsables de la manipulación del timbre en los planos sonoros.

El resultado sonoro obtenido a lo largo del proceso de investigación se distribuyó mediante un plan de circulación, con el propósito de identificar tanto las fortalezas como las debilidades del discurso musical presentado. Este ejercicio permitió concluir que la percepción de los arreglos depende en gran medida de los gustos, el contexto sociocultural y el entorno musical del oyente. Una dificultad identificada fue la recepción del resultado sonoro únicamente por parte de un público con formación académica, más que por uno general. Por esta razón, las transformaciones realizadas en las obras originales buscaron conservar el carácter y la esencia del contexto comercial en el que estas circulan, logrando así mitigar el problema y ofrecer una solución efectiva. Por otro lado, los retos que afrontó el proyecto consistieron en las formas para mantener las características tímbricas de un formato a otro, teniendo en cuenta que se presentaban en fuentes sonoras distintas, también, la permanencia del carácter y la esencia del género sin que se perdiera la calidad del aire en que originalmente fueron compuestas. Obteniendo como resultados un producto sonoro con diferencias marcadas de demás procesos experimentales relacionados con la propuesta del proyecto.

Finalmente, el proyecto de investigación-creación representa un avance significativo en el tratamiento tímbrico de las músicas tradicionales colombianas al ser adaptadas a nuevos contextos y formatos, como el de la orquesta sinfónica. Esta experiencia no solo potenció la iniciativa de nuevos repertorios, sino que también abrió el camino para futuras experimentaciones bajo la misma premisa. Todo esto fue posible gracias al conocimiento adquirido durante el proceso formativo en el programa de Música de la UNAD, la cual se destacó por ser pionera en la circulación del conocimiento y por proporcionar los recursos y herramientas necesarias para la apropiación de los conceptos fundamentales que hicieron posible el desarrollo de esta propuesta.

Referencias Bibliográficas

- Adler, S. (2002). *El estudio de la orquestación* (3.ª ed.). W.W. Norton & Company.
- Arias, F. G. (2012). *El proyecto de investigación. Introducción a la metodología científica. 6ta.*
 Fidiás G. Arias Odón. [\(PDF\) El Proyecto de Investigación: Introducción a la metodología científica 5ta. Edición. Premio Nacional 2006.](#)
- Adolfo Pacheco Anellos (1959). *El Mochuelo* {Canción}. Sencillo. Codiscos
- Bermúdez, E. (2004). ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (9), 11-62. [Dialnet-QueEsElVallenatoUnaAproximacionMusicologica-6168926.pdf](#)
- Carlos Vives. (2013, 19 de Julio). *La Gota Fría* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Nmb80HXWsFQ>
- Corp. Sinfónica del Huila - Conservatorio del Huila. (2024, 29 Agosto). *La Gota Fría* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rprTuPzIDeQ>
- Delgado, T., Beltrán, E., Ballesteros, M., y Salcedo, J. (2015). *La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento*. Iconofacto, 11(17), 10-28. <https://repository.upb.edu.co/bitstream/handle/20.500.11912/7463/La%20investigaci%c3%b3n-creaci%c3%b3n%20como.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Del Rio, O. (2011). *El proceso de investigación: etapas y planificación de la investigación*. ResearchGate https://www.researchgate.net/publication/254862769_El_proceso_de_investigacion_etapas_y_planificacion_de_la_investigacion

- Duque, R. O. [@RicardoOspinaDuque]. (s/f). *Texturas: ejemplos*. YouTube. Recuperado el 11 de marzo de 2025, de <https://www.youtube.com/watch?v=rIDWwaJmTdl&t=126s>
- e-Biblioteca, U. (2023). *Norma APA 7a Edición*. [E-book]. Repositorio Institucional UNAD. <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/54824>
- Emiliano Zuleta. (1938). *La Gota Fría* [Canción]. Sencillo. Guillermo Buitrago
- Gidley, G. (1963). *Creative Orchestration*.
- Hernández Mayorga, R. (2015). *Adaptación de la música del Litoral Atlántico para orquesta sinfónica* [Adaptación de la música del Litoral Atlántico para orquesta sinfónica](#)
- Herrera, E. (2022). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Antoni Bosch. [Técnicas de arreglos para la orquesta moderna - Enric Herrera - Google Libros](#)
- Laborda, J. M. G. (1992). *Didáctica de la nueva música*. RIFOP: Revista interuniversitaria de formación del profesorado: continuación de la antigua Revista de Escuelas Normales, (13), 87-98. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/618836.pdf>
- LA, D., & DE, C. (2002). *El diseño metodológico*. http://www.docentes.fcefa.edu.bo/wp-content/uploads/sites/46/2013/09/TEMA_9.pdf
- López, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México <http://invarartistic.blogspot.com/>
- Morales, J. (2024). *Suite colombiana Zapatoca 1743, danza, pasillo y cumbia para formato de banda sinfónica*. [Proyecto de investigación]. Repositorio Institucional UNAD. <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/65182>

- Nain, J. (2011, febrero 4). *El Paseo Vallenato y sus derivaciones*. El Pilón | Noticias de Valledupar, El Vallenato y el Caribe Colombiano; El Pilón S.A. <https://elpilon.com.co/el-paseo-vallenato-y-sus-derivaciones/>
- Núñez, Y. (2024). *Cuatro piezas andinas para banda sinfónica en formato básico*. [Creación de obra artística]. Repositorio Institucional UNAD. <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/60207>
- Osorio, N. A. (2023). *Colombia a doble caña*. [Creación de obra artística]. Repositorio Institucional UNAD. <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/60167>
- Orquesta Filarmónica de Bogotá (2021, 17 de junio). *Cosita Linda* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Sn9EZwGbtXo>
- Pistón W. (1955). *Orquestación*. Madrid. Editorial Real Musical S. A.
- Pacho Galán (1955). *Cosita Linda* [Canción]. Sencillo. Curro disquera.
- Rafael Escalona. (1892). *Jaime Molina* [Canción]. Sencillo. Alfonso Cort's jr, Ciro Mezas Reales.
- Samaniego, G. (2022, agosto 28). *Enfoque, tipo, diseño y método de investigación [Aclarando conceptos]*. Asesoría de Tesis; Mi Asesor de Tesis. <https://miasesorde tesis.com/enfoque-tipo-diseno-metodo-de-investigacion/>
- Valencia, V (2011). *Grados de dificultad para banda- El contexto colombiano*. [Ministerio de cultura](#)
- Valencia, V (s.f). *La Gota Fría*, Composición Emiliano Zuleta [Canción]. Plan nacional de música para la convivencia.

Anexos

Anexo 1

Audios

https://drive.google.com/drive/folders/1IeTaAzki-SJ-zL93jpvmGWkWdu1rfmue?usp=drive_link

Nota: Audio de los arreglos

Anexo 2

Partes y Score

https://drive.google.com/drive/folders/1u3ZZIVVB3oZf_OF9aWBRhoDN3YvWo1pa?usp=drive_link

Nota. Partes y Score de cada arreglo

Anexo 3

Entrevista semiestructurada

Pregunta	Apreciación
¿Cómo percibe auditivamente el resultado final del proyecto? ¿Qué comentario tiene acerca de los arreglos?	<p>Bueno, muy buenos días, mi nombre es Cristian Eduardo Perdomo Quintero del municipio de Gigante. Primero que todo, autorizo al alumno Fabián Ortiz para el uso de este video en su proyecto de grado de la Universidad UNAD. Bueno, me presento también en mis labores. Yo soy instructor de tres instituciones educativas en el área de banda marcial, la institución educativa Escuela Normal Superior, la institución educativa Jorge Eliecer Gaitán y José Miguel Montalvo. También en la actualidad trabajo para el Programa de Sonido para la Construcción de la Paz con la Universidad del Cauca y también en la institución educativa Escuela Normal Superior. También trabajo en la Casa de la Cultura del municipio con la banda sinfónica y estoy manejando el área de viento metal.</p> <p>Bueno, voy a hablar acerca de los tres arreglos que el alumno Fabián Ortiz hizo. Bueno, pues yo arrancaré primero que todo hablando acerca de las horas. El mochuelo, pues es la historia de la captura de un pájaro que fue llevado en su contra. Es una historia trágica para mí, diría yo, porque a raíz del sufrimiento de un animalito pues alguien fue feliz y</p>

pienso que el arreglo que Fabián hizo va acorde para mi parecer. Podría sonar muy bien también además para la instrumentación de banda sinfónica y me gusta, me gusta bastante que lo que hizo un arreglo que tiene bastante potencial y sé que con lo que no soy arreglista, sé que con la ayuda de alguien más podría sonar muchísimo más grande, mucho más glorioso, ¿sí? Porque podríamos darle ese toque, ese toque glorioso. Bueno, el segundo tema es Jaime Molina, que es una historia que todos, la mayoría conocemos, que pues es una historia trágica entre amigos.

Arranca con unos sonidos muy suaves, tristes, pensaría yo, y pues va avanzando en esa historia, en esa construcción de querer contarnos que pues lamentablemente el músico fue quien perdió a su amigo, no el pintor. Entonces no sabemos qué hubiera podido pasar si hubiera sido el contrario, qué cuadro o qué pintura hubiera podido conocer de Jaime Molina. Igual esa obra, como les digo, tiene unos sonidos, digamos al inicio, suaves, delicados, que pienso que llevándola a una orquesta, puede sonar mucho. Podemos hacer cositas muy bacanas.

Y el último tema La Gota Fría, que es una historia en esta ocasión pues de rivalidad, ¿no? Todos sabemos que fue una rivalidad entre dos músicos, compositores vallenatos, pero es una rivalidad. Sabemos lo que es, porque se fueron componiendo, fueron haciendo canciones para ver quién es mejor.

Pero en general, pues pienso que los arreglos están muy bien hechos, ya uno tendría que entrar a revisarlos con más profundidad en tema de sus cambios de tonalidades, el cambio de tono, toda la armonización, todos los acordes, pero pienso que están muy bien hechos. Pueden ser mucho más, digamos que agresivos en algunas partes, pueden ser más delicados en otras. Podemos dar a resaltar un poquito más algunas partes delicadas, algunas partes casi como solistas que pueden ir mejorando un poquito.

Pero para mí, para mí me gusta, y como dije anteriormente, me gustaría escuchar, por lo menos dos de las obras me gustaría escuchar en formato de banda sinfónica también. Pero bueno, sé que es un requisito que le piden a su compañero, y bueno, nuevamente me despido, muchas gracias para todos y que tengan un buen día.

Nota: Fuente. Elaboración propia.

Anexo 4

Enlace del video de apreciación

<https://youtu.be/R7g1-qCPmJ4?si=CesDYVpNoPEdwW4l>

Nota. Enlace para visualización del video de apreciación.

Anexo 5

Consentimiento informado

https://drive.google.com/drive/folders/1NJSouxibSmahOGMNIQKYM8t1oT-hZgJo?usp=drive_link

Nota. Enlace para visualizar la autorización a los derechos de imagen en el video de apreciación

Anexo 6

Audios de referencia. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=9de0hhfg_Us&list=PLqTrCK2oCtLj7EAyuyx2XOxEwF3RkaQpd&pp=gAQB

Nota. Enlace de una playlist en youtube con los audios de referencia.