

Suite para la Vida y la Memoria

Carlos Arturo Urbina

Asesor

José Ignacio Bolaños

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades ECSAH

Programa Música

2025

Esta página opcional

Nombre Director de Trabajo de Grado

Jurado

Jurado

Dedicatoria

A Dios, creador de creadores. El mejor de los artistas.

El mejor de los músicos. El mejor de los compositores.

לאלוהים, יוצר היוצרים. הטוב ביותר מבין האמנים

הטוב ביותר מבין המוזיקאים. הטוב ביותר מבין המלחינים

A mi padre, fallecido en septiembre del 2023 (hace 16 meses y algo más), y a mi madre, quién aún me permite tener el deleite de amarla en esta vida, y por ser quienes han inspirado en gran medida este trabajo compositivo denominado Suite para la Vida y la Memoria.

Y la han inspirado porque con su vida, amor, dedicación y ejemplo, han contribuido en gran manera a lo que soy como persona y como músico.

A ustedes infinitas gracias. A ustedes que son la Suite para la Vida y la Memoria.

Agradecimientos

Inicialmente a Dios, a quien agradezco la vida, el talento y la sabiduría para encaminar este proceso como músico y persona.

Por lo anterior, el Salmo 28:7 describe perfectamente lo que sé y siento: “El Señor es mi fuerza y mi escudo; mi corazón en él confía; de él recibo ayuda. Mi corazón salta de alegría, y con cánticos le daré gracias”.

También agradezco infinitamente a mi madre Mary Ramírez (la vida) y a mi padre Carlos Enrique Urbina (la vida y la memoria), quienes siempre me han brindado su apoyo, consejos y amor. Gracias por la paciencia, por acompañarme y por ser los mejores padres con los que pude contar. Para ustedes es esta Suite para la vida y la memoria.

Gracias a mi esposa Lilián Riascos, quien siempre ha creído en mí, a mi hija Gabriela, quien con su espíritu transparente y honesto, sin saberlo, también ha sido un soporte inmenso en los momentos difíciles.

Gracias a todos mis maestros que, con su constancia y dedicación, me guiaron en este proceso. A los maestros Luis Ramírez, Alexander Amézquita, Cristian Rua, Luisa Arias, Jonathan Arias, Eduardo Ríos, Andrés García, Edwin Carlos, por compartir conmigo sus conocimientos y acompañarme durante este proceso, y a mi asesor de proyecto de grado José Ignacio Bolaños Motta, por su dedicación, entrega y compromiso y acompañamiento durante estos meses.

Resumen

El presente proyecto de Investigación-Creación tiene por objetivo componer una Suite de tres movimientos en formato orquestal virtual a partir de la incorporación de elementos y recursos armónicos tanto tonales como modales, así como recursos de rearmonización, aplicados a los géneros Bolero, Pasillo y Vallenato. El proyecto se encuentra enmarcado dentro del eje temático de tratamiento armónico, y busca proponer y desarrollar un discurso sonoro novedoso gracias a la implementación de diversos recursos armónicos mencionados anteriormente.

En función de lo anterior y como resultado, se busca que el lector pueda encontrar y comprender cómo ha sido el proceso compositivo y cómo la armonía se puede utilizar e implementar como un elemento creativo innovador y funcional a la hora de realizar un proceso creativo musical, todo lo anterior gracias al análisis de diferentes referentes sonoros dentro de los géneros musicales mencionados anteriormente, que de una u otra manera han implementado recursos armónicos novedosos y no tradicionales.

Como conclusión, se estima que la presente composición demuestre la utilidad de incorporar diversos recursos armónicos a géneros musicales tradicionales, lo cual permite dar un nuevo aire a los mismos, y a su vez aportar por mantener su vigencia dentro de las nuevas generaciones y nuevos compositores.

Palabras clave: armonía tonal, armonía modal, tratamiento armónico, Suite, Cliché armónico.

Abstract

The present Research-Creation project aims to compose a three-movement Suite in virtual orchestral format by incorporating both tonal and modal harmonic elements and resources, as well as reharmonization techniques, applied to the genres of Bolero, Pasillo, and Vallenato. The project is framed within the thematic axis of harmonic treatment and seeks to propose and develop a novel sonic discourse through the implementation of the aforementioned harmonic resources.

As a result, the reader is expected to find and understand the compositional process and how harmony can be used and implemented as an innovative and functional creative element in the musical creative process. This is achieved through the analysis of different sonic references within the aforementioned musical genres, which have, in one way or another, implemented novel and non-traditional harmonic resources.

In conclusion, it is estimated that the present composition will demonstrate the utility of incorporating various harmonic resources into traditional musical genres, which allows them to be revitalized and, in turn, contribute to maintaining their relevance among new generations and new composers.

Keywords: tonal harmony, modal harmony, harmonic treatment, Suite, harmonic cliché.

Tabla de Contenido

Introducción	13
Justificación	14
Planteamiento del Problema	15
Objetivos	17
Objetivo General	17
Objetivos Específicos.....	17
Marco Teórico.....	18
Antecedentes	18
Armonía	20
Rearmonización	21
La Suite	21
Géneros Musicales y Recursos Armónicos.....	23
El Bolero	23
El Pasillo	24
Sustitución Tritonal.....	25
Dominantes Secundarias	26
Segundos Relacionados	27
Préstamos Modales	27

Dominante Suspendida	29
Acordes Extendidos	29
Tonalidad Homónima o Paralela	30
Armonía Cuartal.....	30
El Vallenato	31
Otros Recursos Armónicos	32
Cliché Armónico.....	32
Sustitución Diatónica.....	32
Cadencia Andaluza (Cadencia Frigia)	33
Formato Orquestal a2.....	34
Librerías de Sonidos	34
Metodología	36
Proceso Creativo	45
Consideraciones Generales	45
Relación Armónica de los tres movimientos de la Suite	45
Estructura General de la Suite.....	46
Implementación de los recursos analizados	46
Primer Movimiento: AMbrilayo	47
Segundo Movimiento: ¿Quién los hallará?.....	50
Tercer Movimiento: Eterna Gratitude	58
Comportamiento de las dinámicas en los tres movimientos	62

Plan de Circulación y Exhibición	63
Conclusiones	65
Referencias Bibliográficas	67
Discografía	70
Anexos	71

Lista de Figuras

Figura 1. Ejemplo de Progresión Armónica.	20
Figura 2: Ejemplo de sustitución tritonal en la obra El Pereirano.	26
Figura 3: Ejemplo de Dominante Secundaria en el tema Y lo peor de todo.	26
Figura 4: Segundo relacionado en el tema Y lo peor de todo.	27
Figura 5: Préstamo modal en el tema musical El Pereirano	28
Figura 6. Uso de préstamo modal en la canción Voy a apagar la luz.	28
Figura 7: Dominante suspendida en la obra Ángel de Luz.	29
Figura 8: Acordes extendidos en la obra El Pereirano.	29
Figura 9: Cambio de tonalidad en El maestro Nicanor.	30
Figura 10: Bb cuartal como recursos armónico en la obra Y lo peor de todo.	31
Figura 11: Cliché armónico en el tema Bésame	32
Figura 12: Ejemplo de sustitución diatónica interna.	33
Figura 13: Uso de la cadencia Andaluza en el tema El del medio de los Chichos.	33
Figura 14: Cliché armónico descendente en AMbrilayo	47
Figura 15: IIm7 y V7 relacionado en AMbrilayo	48
Figura 16: Préstamo modal para hacer uso de bVI y bVII en AMbrilayo.	48
Figura 17: Sustitución tritonal de G por Db para llegar a tónica.	49
Figura 18: Uso de A7b9 como acorde extendido.	49
Figura 19: Uso de la tonalidad homónima de D en AMbrilayo	50
Figura 20: Inicio del segundo movimiento en D dórico.	51
Figura 21: Préstamo del modo Jónico de D para tener V7b9.	51
Figura 22: Préstamo modal para tener IIm7b5 y V7b9.	52

Figura 23: IIm7 y V7 del IVm7 (Gm7).	52
Figura 24: Uso de préstamo modal y de sustitución tritonal.	53
Figura 25: IIm y V relacionado de Dm seguido de sustitución tritonal de D7.....	53
Figura 26: V7 del Vsus4 para cerrar en V7.	54
Figura 27: Dominante que no resuelve y uso de IIm y V7 del IVm7.....	54
Figura 28: Uso de D dórico y progresión Dm7 y G.	55
Figura 29: Préstamo modal para hacer uso de V7b9.	55
Figura 30: Uso de D cuartal.....	56
Figura 31: Uso de nota pedal y tonalidad homónima.....	56
Figura 32: Préstamo modal de D y sustitución tritonal de A7.....	57
Figura 33: Segundo menor relacionado y bVI - bVII como préstamo modal.	57
Figura 34: Uso de F7b11 y de sustitución tritonal de E7.	58
Figura 35: Uso de IIm7b5 y V7 del IVm (Dm).....	58
Figura 36: Aplicación de Cadencia Andaluza para A - Bb - C.	59
Figura 37: Uso de escala de A menor armónica descendente.	59
Figura 38: Uso de Im y bVII como recurso armónico.....	60
Figura 39: Uso de D7 para ir a bVII (G).	60
Figura 40: Uso de Drop2 a partir de la línea melódica de la flauta.	61
Figura 41: Préstamo modal para hacer uso de Vm7.....	61
Figura 42: Paso de Vsus4 a V y Isus4 a I.	62
Figura 43: Representación de dinámicas en los tres movimientos.....	62

Lista de Tablas

Tabla 1: Instrumentos generales orquesta a2	34
Tabla 2: Fases del proceso compositivo.	37
Tabla 3: Macro análisis de la Suite Tierra Colombiana.....	38
Tabla 4: Estructura Morfológica de AMbrilayo	42
Tabla 5: Estructura Morfológica de ¿Quién los hallará?.....	43
Tabla 6: Estructura Morfológica de Eterna Gratitude	44
Tabla 7: Relación Armónica entre los movimientos.	45
Tabla 8: Estructura General de la Suite	46

Introducción

La Suite para la Vida y la Memoria es el resultado de un proyecto compositivo gestado desde el eje temático armónico y pretende hacer uso de diversas técnicas de rearmonización, así como del uso de elementos de armonía tonal y modal, con el fin de realizar una exploración sonora que contribuya, en cierta medida, a las Nuevas Músicas Latinoamericanas y Colombianas. Regnier (2021) señala que “la rearmonización propone una luz diferente, un cambio de ángulo de la mirada sobre un recuerdo grabado en la memoria musical del oyente” (p.8). Lo anterior aplica, claramente, a composiciones existentes que pueden ser “renovadas” gracias al uso de la rearmonización, así como a nuevas composiciones, que buscan proponer un nuevo discurso sonoro y ser referentes para nuevas y diversas creaciones musicales. Cabe mencionar, también, que este proyecto compositivo incorpora elementos extramusicales para su propuesta y desarrollo, como lo es el fallecimiento de mi padre y la vida de mi madre.

En función de lo anterior, este trabajo de investigación-creación toma como punto de partida la propuesta de diversas fases de creación, desde la justificación, el planteamiento del problema, y por supuesto los objetivos a desarrollar, para luego plantear a través del marco teórico diversos recursos de rearmonización, armonía tonal y modal gracias a la mención de diversos antecedentes, así como al análisis de diversos referentes musicales. Seguido de esto, el lector podrá encontrar el desarrollo del proceso creativo, su metodología y diversas fases, en el cual se mencionan e incorporan diversos recursos analizados anteriormente en el marco teórico.

Para finalizar, podrá encontrar los Scores de cada movimiento que componen a esta Suite, así como una página web en la cual se detalla aún más en el proceso creativo y compositivo de la misma.

Justificación

La música puede ser referenciada desde diversos ejes temáticos, siendo uno de éstos el tratamiento armónico. En función de lo anterior, la relevancia de este trabajo de grado se fundamenta en que se busca hacer una propuesta de experimentación e innovación del discurso sonoro de tres géneros musicales latinoamericanos gracias a la experimentación e implementación de diferentes posibilidades y recursos armónicos, dando como resultado un nuevo y atractivo escenario sonoro que se enmarca dentro de los géneros propuestos pero innova en cuanto a su color tímbrico y armónico.

En función de lo anterior, no solamente se busca brindar un aporte a la evolución de los géneros musicales trabajados sino también contribuir con nuevo repertorio para de esta manera revitalizar y demostrar que la música latinoamericana y colombiana está vigente y seguirá vigente y que debe ser un componente cultural y de identidad. Como bien lo menciona Londoño y Franco: “Resignificar, simbolizar, trascender, desde el quehacer del artista comprometido con la construcción de su propia identidad, de la identidad de su pueblo, exige entonces el poder conocer, evaluar críticamente, reapropiar, difundir y recrear los lenguajes musicales, las formas expresivas y los valores filosóficos desde cada cultura”. (1992, p.177).

Ahora bien, es importante mencionar que la pertinencia y aporte a la academia musical colombiana de este trabajo compositivo de investigación-creación y cuyo eje temático es el tratamiento armónico, es recrear, oxigenar y renovar algunas músicas tradicionales colombianas y latinoamericanas desde la presentación de un nuevo repertorio musical, gracias a la implementación y aplicación de diversos recursos armónicos como lo son la rearmonización, préstamos modales, préstamos tonales, sustituciones tritonales, armonía cuartal, segundos relacionados, entre otros.

Planteamiento del Problema

El proyecto compositivo que se busca desarrollar, Suite para la Vida y la Memoria, para orquesta en formato virtual, tiene su génesis dentro del eje temático de tratamiento armónico y cómo este se puede articular para hacer una propuesta a tres géneros musicales latinoamericanos: Bolero, Pasillo y Vallenato, siendo el primero y el último reconocidos como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

A partir de lo anterior se da entonces la posibilidad de hacer uso de la armonía tradicional dentro de estos géneros, pero también se propone establecer recursos armónicos modales, sustituciones tritonales, segundos relacionados, entre otros, para dar un nuevo “aire” a estos tres géneros mencionados anteriormente. Es importante entender que esta composición ya es un hecho – *en sí mismo* - innovador como todo proceso creativo, pero al enfocarse casi en su totalidad en un eje temático específico, el armónico, se le confiere un carácter de Investigación-Creación más claro y preciso, lo que permite establecer y brindar un nuevo elemento de conocimiento e investigación a quienes vean esta temática como un nuevo frente a trabajar.

Este proyecto compositivo también requiere el análisis armónico de algunas composiciones de los géneros mencionados, como: el pasillo Y lo peor de todo, compuesto por Ancizar Castrillón Santa y Fabio Hincapié e interpretado por Karen Arango (Arango, 2015), el pasillo El Pereirano, compuesto por Camilo Bedoya e interpretado por Carrera Quinta (Carrera Quinta, 2015), el pasillo ecuatoriano Ángel de Luz, compuesto por Benigna Dávalos y rearmonizado por Donald Regnier, el bolero Bésame, compuesto e interpretado por Ricardo Montaner, el pasillo El maestro Nicanor de Oriol Rangel, el tema musical El del medio de los Chichos, de Estopa.

Para terminar y en función de lo expuesto previamente, la pregunta problema que se formula es: ¿Cómo componer una Suite para orquesta a2 a través del uso de diversos recursos armónicos tonales y modales en los géneros musicales Bolero, Pasillo y Vallenato?

Objetivos

Objetivo General

Componer una Suite de tres movimientos para formato orquestal virtual a partir de la incorporación de elementos y recursos armónicos tanto tonales como modales aplicados a los géneros Bolero, Pasillo y Vallenato.

Objetivos Específicos

Analizar diferentes temas musicales tomados como referentes que evidencien recursos encontrados en la categorización.

Implementar técnicas de rearmonización, clichés armónicos, dominantes secundarias, sustitución tritonal, a lo largo del desarrollo compositivo.

Emplear recursos tecnológicos musicales virtuales a partir del uso de librerías musicales profesionales para obtener la mejor calidad posible en el producto final.

Marco Teórico

Antecedentes

El proceso y uso de recursos armónicos ha sido trabajado de diversas maneras por diversos artistas. En función de lo anterior, se establece la necesidad de contar con unos antecedentes que sirvan como punto de partida para desarrollar la propuesta de este trabajo de investigación-creación.

El Bolero, en su origen fundamental, utilizaba recursos armónicos generales y muy tonales, pero con el tiempo se fueron desarrollando nuevas propuestas en cuanto al proceso de rearmónización y uso de herramientas y recursos armónicos. Algunos de los exponentes en diversos países que han formulado propuestas dentro de este género son Ernesto Lecuona, Carlos Guastavino, Manuel M. Ponce, Agustín Lara, María Grever (Londoño, 2017). Es así como en su momento, el bolero llegó a convertirse en un elemento esencial en cuanto a la construcción de la identidad en Latinoamérica. Lo anterior y de acuerdo con autorías destacadas en este campo:

México, país identificado como uno de los responsables de la consolidación y masificación del bolero gracias a la aparición de compositores como Agustín Lara y María Grever quienes, a través de la radio y el cine popularizaron e hicieron que el bolero se convirtiera en el portavoz del discurso amoroso en Latinoamérica”. (Londoño, 2017, p.18).

Y ya en términos más específicos sobre el contexto de esta escena musical:

los compositores de boleros asimilan la sensibilidad y el estilo modernista, lo cual le permitió a muchos compositores/as no solamente darle un nuevo aire a la canción popular, sino que también fue la forma en que el modernismo literario, ese declamado en

salones privados a los cuales solo asistían intelectuales que en su mayoría eran también escritores y poetas, saliera a las calles. (Londoño, 2017, p.33).

En función de lo anterior, Tapia (2007) señala que “el bolero se ha transformado de acuerdo a las necesidades del público, se ha combinado con diferentes géneros que han constituido híbridos que han contribuido a su permanencia”. (p.23). Y dentro de lo anterior se encuentra, precisamente, el uso de la rearmonización como herramienta compositiva y evolutiva dentro del mismo.

En cuanto al Pasillo, que también desde su origen tiene una tendencia muy tonal, algunas personas se han arriesgado a hacer un proceso de reinvención musical, precisamente incorporando elementos armónicos que permitan enriquecer sus interpretaciones. Algunos de estos músicos, agrupaciones y compositores son: Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, Juan Guillermo Montoya, Gentil Montaña, Trio Nueva Colombia, Guafa Trio, Karen Arango, Lucas Saboya.

Son precisamente este tipo de artistas, por mencionar a algunos, que han contribuido al desarrollo de las NMC (Nuevas Músicas Colombianas) y un componente crucial ha sido, precisamente, la implementación de diversos recursos melódicos y/o armónicos a la misma. Esta nueva propuesta musical, que va más allá del pasillo, también pretende, tomando como ejemplo lo realizado por Chocquibtown y en palabras de Cárdenas citado por García (2016), “hay un proyecto nacional detrás de su música que trata de mostrar que Colombia no es solo guerra y narcotráfico, sino que es rico y diverso culturalmente” (p.20-21), es decir, se busca cambiar la identidad que se tiene del país en el exterior.

Finalmente el Vallenato, cuyo aire trabajado para esta composición es el Paseo, al igual que los dos géneros mencionados anteriormente, han procurado mantener un desarrollo tonal

muy claro, y de igual manera una estructura típica. Ahora bien, y de acuerdo con Guerra, Zuluaga y Saravia, “este género musical, en los últimos 20 años, se ha convertido en un hito en la historia musical colombiana y se puede decir, de toda Latinoamérica” (2018, p.7). En función de lo anterior, también han aparecido artistas que en cierta medida han logrado desarrollar fusiones y propuestas armónicas que renuevan a este género. Algunos artistas que lo han desarrollado son Leandro Díaz, Juancho Polo Valencia, Victoriano Valencia Rincón, Víctor Hugo Guzmán, Luis Antonio Escobar, entre otros.

Junto a estos artistas es importante mencionar también el trabajo realizado por Alonso Rodríguez Pernet y Santos Vizcaino Visbal, denominado La Rearmonización con melodías del Caribe Colombiano, en el cual se aborda la música y el recurso de la rearmonización dentro de la enseñanza y dentro de la creación de un nuevo discurso sonoro.

Armonía

Según el Diccionario Musical de Harvard, la armonía es “la relación que existe entre notas que suenan de manera simultánea y la manera en la que se relacionan y se organizan en el tiempo” (2003, p.379). Esto permite ver que en la armonía existirá una relación entre sonidos presentados simultáneamente, denominados estos como acordes, los cuales son una parte fundamental dentro de la armonía y su respectivo análisis. Dentro de lo anterior aparece entonces el concepto de progresión armónica, relacionado como una sucesión de acordes:

Figura 1. Ejemplo de Progresión Armónica.



Autoría propia.

Rearmonización

Cuando rearmonizas una melodía, se le está dando un nuevo color al alterar la progresión armónica de la misma (Felts, 2002). En función de lo anterior, la rearmonización fundamentalmente consiste en reemplazar o añadir acordes a una progresión armónica, lo cual permite generar nuevos colores dentro del discurso sonoro y generar de esta manera nuevas posibilidades sonoras.

De igual manera, Herrera, en su libro *Teoría musical y armonía moderna Vol. 2*, plantea la rearmonización como “el proceso de cambiar y (o) añadir acordes a determinada progresión armónica” (1995b, p.145). Ahora, no se trata solamente de cambiar y/o reemplazar y listo; por el contrario, debe existir un objetivo coherente para tomar las decisiones de rearmonización.

La Suite

De acuerdo con Don Michael Randel, “la Suite es una serie de movimientos instrumentales independientes, para ser interpretados como una sola obra o pieza y puede tener desde tres movimientos en adelante” (2003, p.848). Gracias a lo anterior, es posible entonces, que se pueda crear algo de unidad en la pieza, a pesar que los géneros musicales de cada movimiento sean diferentes. Esta forma musical se popularizó en el periodo barroco y el término como tal, Suite, tiene como significado: sucesión.

Ahora bien, la Suite en Latinoamérica tiene como antecesora, la referencia histórica de la Suite Barroca y su respectiva evolución, la cual se gestó a finales del siglo XV, y consistía en una presentación de diversas danzas que podían tener movimientos contrastantes en cuanto a su velocidad y solían conservar la misma tonalidad. Con el tiempo, y de acuerdo con Quintero (2008) la suite toma una forma más sofisticada en donde se mezclan distintas tonalidades y se

contrastan materiales temáticos presentándolos al inicio de la pieza y reexponiéndolos al final, anunciando de alguna manera lo que sería posteriormente la forma sonata en el clasicismo.

Dicha evolución gestó un desarrollo en Latinoamérica que permitió hacer una adaptación propia de la misma y admitió que en diversos países y culturas se hayan desarrollado diferentes piezas bajo esta forma musical. Por ejemplo, en Colombia, diversos compositores desarrollaron obras musicales de este tipo.

Tal es el caso de José Rozo Contreras (1894-1976), con su obra Suite Tierra Colombiana, estrenada el 14 de diciembre de 1930 en Viena, y estructurada en tres movimientos:

- Obertura
- Intermezzo
- Vals

Ahora bien, esta Suite y de acuerdo con Pastrana (2011) tiene ideas en el manejo de la armonía que evidencia una búsqueda por separarse de la tonalidad como sistema sonoro.

Otro músico que desarrolló Suites fue Adolfo Mejía (1905-1973), quien compuso la obra musical Pequeña Suite, estructurada en tres movimientos:

- Primer Movimiento: Bambuco
- Segundo Movimiento: Torbellino
- Tercer Movimiento: Cumbia

Es importante mencionar que esta obra, estrenada en 1938 para el concurso de composición “Ezequiel Bernal”, le valió a Adolfo Mejía un premio, representado en una beca para estudiar música en el extranjero. Con esta obra precisamente, se evidencia que es posible implementar diversos géneros musicales en “una sola pieza”, la Suite.

Finalmente mencionar al compositor y docente José Miguel Vargas, con su Suite Andina Colombiana, compuesta por cuatro movimientos:

- Guabina
- Bambuco
- Torbellino
- Pasillo

Géneros Musicales y Recursos Armónicos

El Bolero

Como bien lo menciona Tapia, “el bolero como el más popular de los lenguajes románticos de Hispanoamérica, y el más romántico de sus lenguajes populares, tiene más de un siglo de vida; ha estado al servicio del amor desde finales del siglo XIX, alimentando lo más humano de nosotros: los sentimientos” (2007, p.1).

Ahora bien, esta palabra como tal se ha relacionado en diferentes épocas y contextos a través de la historia de la música. De igual manera, el bolero latinoamericano y de acuerdo con Santamaría (2008) es un género musical que se desarrolló en Cuba, a finales del siglo XIX y se fue extendiendo en la isla como resultado de los trovadores populares y su desplazamiento por Cuba.

El género se fue expandiendo y llegó a diversos países, como México, Colombia, Perú, entre otros, y gestó también diversos compositores académicos, populares y/o intérpretes, como Ernesto Lecuona, Carlos Guastavino, Rafael Hernández, María Grever, José Sabre Marroquín, Agustín Lara, Consuelo Velásquez, entre otros. Cabe mencionar que el género también recibió un nuevo aire con artistas que se arriesgaron e innovaron el discurso sonoro gracias a la

implementación de nuevos instrumentos musicales. Por ejemplo, Armando Manzanero, Pablo Milanés, Andrés Cepeda, entre otros.

Ahora, en función de identidad, el bolero tiene también una clara representación dentro de la cultura latinoamericana. Como bien lo define Hernández (2009), la interculturalidad latinoamericana permite enseñar, a través del bolero y de diferentes culturas, por ejemplo, de Cuba, Colombia, Perú, México, entre otros, representando de esta manera cómo es el diario vivir en el plano amoroso y romántico del latino.

El bolero, ya en términos formales musicales, se escribe en compás de 4/4 y en cuanto a la forma o estructura del Bolero, es imposible generalizar, aunque se pueden encontrar algunas en común.

El Pasillo

En palabras de Montalvo, F. y Pérez, J. (2006), “el Pasillo Colombiano tiene su origen en las músicas de salón de los siglos XVIII y XIX, en el campo cultural y artístico las primeras décadas del siglo XIX se caracterizaron por la influencia de movimientos culturales originarios de Europa. De todos los países y regiones del antiguo continente y especialmente de los más desarrollados como Alemania, Francia, Austria y España llegaban a diario danzas e instrumentos musicales que poco a poco fueron arraigándose en la vida cotidiana de las más altas clases sociales del país”. (p.13).

En cuanto a su origen es muy complicado determinar quién compuso el primer Pasillo. Lo que sí es claro es que el diverso contexto cultural sirvió para desarrollar diversas composiciones de estos géneros. En cuanto a características musicales, el Pasillo vendrá a ser

una variación del Vals europeo, y tendrá también una métrica de 3/4 pero su ejecución será diferente rítmicamente.

Ahora bien, la importancia de este género musical para nuestro país está el poder retomar la identidad dentro de un contexto de diversidad cultural, dado que su aporte cultural se centra en expresar, a través de sus líricas y su estilo romántico y nostálgico, también representa al individuo latinoamericano, y por supuesto, al colombiano.

Algunos compositores colombianos de pasillo son: Pedro Morales Pino (Rodríguez, 2021), Fulgencio García, Adolfo Mejía, Luis A. Calvo, Gentil Montaña, Oriol Rangel (Gómez, 2020), Arnulfo Briceño, Francisco Cristancho, entre otros.

Este género musical también se encuentra en otros países latinoamericanos, como el Ecuador, el cual y de acuerdo con Regnier, “es un género mestizo que abarca elementos de música indígena y elementos de música europea, con la presencia de las funcionales tonales básicas”. (2021, p.8).

Ahora bien, dentro de los diversos referentes musicales de pasillos analizados, se pueden encontrar los siguientes recursos armónicos:

Sustitución Tritonal

La sustitución tritonal es un recurso dentro de la rearmonización y se utiliza bastante en el discurso sonoro moderno, ya que permite utilizar un acorde mayor con séptima menor (X7) y sustituirlo por otro acorde X7 que tenga el tritono del cual se está reemplazando. En palabras de Herrera, “cualquier acorde de dominante está relacionado con otro dominante cuya fundamental se encuentra a distancia de tritono de la suya” (1995b, p.21). En la Obra de referencia El Pereirano, se puede observar el uso de dicho recurso, en el cual el V7/V (E7) ha sido reemplazado

por su tritono (Bb7), para luego descender medio tono, al V7 (A) de la tonalidad en la cual se desarrolla la obra.

Figura 2: Ejemplo de sustitución tritonal en la obra El Pereirano.

The musical score for 'El Pereirano' shows a tritone substitution. The Acoustic Guitar part features a Dm7 chord, followed by a Bb7 chord (highlighted in a blue box), and then an A7 chord. The Flute part has a '8va' marking above it. The Bass part provides a steady accompaniment.

Autoría propia.

Dominantes Secundarias

La dominante secundaria es un recurso dentro de la rearmonización, que permite anticipar a cualquier acorde que no sea aumentado o disminuido, su dominante. En la obra de referencia Y lo peor de todo, interpretada por Karen Arango, se puede observar que se llega al IVm (Cm7) gracias al previo uso de su respectiva dominante, que es el V7/IVm (G7).

Figura 3: Ejemplo de Dominante Secundaria en el tema Y lo peor de todo.

The musical score for 'Y lo peor de todo' shows a secondary dominant. The chords are Dm7(b5), G7, and Cm7. An orange box highlights the G7 chord, which is the secondary dominant of Cm7.

Autoría propia.

Segundos Relacionados

Este tipo de recurso permite anticipar una dominante secundaria con el segundo relacionado a donde está llevando dicha dominante secundaria. De acuerdo con Herrera, “esta relación es de uso muy frecuente y se oye como un patrón perfectamente identificable, la duración del acorde V7 es a menudo dividida por esta relación, tomando el IIm7 la primera mitad de la duración del V7 y éste la segunda mitad”. (1995a, p.80). En la obra de referencia Y lo peor de todo, interpretada por Karen Arango, se puede ver cómo se anticipa el V7/IVm (G7) con su respectivo IIm7b5, para generar una progresión: IIm7b5 V7 Im7

Figura 4: Segundo relacionado en el tema Y lo peor de todo.



Autoría propia.

Préstamos Modales

Este tipo de técnica de rearmonización permite implementar acordes que provienen de diferentes modos. Citando a Herrera, “el intercambio modal se produce al usar acordes diatónicos a un determinado modo en otro modo paralelo. El caso más frecuente de intercambio modal es el que se produce en el tradicional modo mayor al usar acordes del modo eólico, a los que se denomina de subdominante menor” (1995, p.186).

En la obra de referencia El Pereirano, interpretada por Carrera Quinta, se puede observar cómo es posible tomar un acorde de una tonalidad y/o modo, y utilizarlo como recurso armónico para generar mayor coloratura a la propuesta sonora. En este caso en particular, se ha realizado

un préstamo modal del bVI_{maj7} y del $bVII_{maj7}$ de F_m , recurso que ha sido tomado, precisamente del F_m para llegar al F .

Figura 5: Préstamo modal en el tema musical El Pereirano

Autoría propia.

De igual manera, en el tema musical Voy a apagar la luz, se puede ver cómo se hace uso del IV_m para reemplazar al IV :

Figura 6. Uso de préstamo modal en la canción Voy a apagar la luz.

Autoría propia.

Como bien lo menciona Hernández Contreras (2018), un modo es una escala, la cual se encuentra dividida en una distancia determinada de tonos y semitonos dentro de una octava. Lo anterior permite generar diferentes posibilidades sonoras.

Y es precisamente el uso de este recurso, lo que hace que el discurso sonoro presente nuevas características sonoras, como se ha visto en los ejemplos mencionados anteriormente.

Dominante Suspendida

Citando a Regnier, “el acorde $V7_{sus4}$ se puede entender como una superposición de la función subdominante sobre un bajo de dominante” (2001, p.50). En la obra *Ángel de Luz*, rearmonizada por Donald Reignier, se observa como el tercer grado de la dominante ha sido reemplazado por su cuarto grado, X_{sus4} ($A7_{sus4}$), resolviendo a $bIII_{maj7}$. (D_{maj7}). De manera adicional, este recurso permite suavizar un poco la característica sonora de la función de dominante, permitiendo que dicho acorde resuelva a primer grado o a $X7$.

Figura 7: Dominante suspendida en la obra *Ángel de Luz*.

The image shows a musical score snippet in 3/4 time, starting at measure 40. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are: "queen o - ri - ente se - rán el al - bo dí - a". Above the staff, four chords are indicated: $A7(sus4)$ (highlighted with a blue box), $D_{maj7}(\#5)$, $F\#7$, and $Bm7(add9)$.

Autoría propia.

Acordes Extendidos

De acuerdo con Rawlins y Bahh (2005), un acorde extendido es aquel al que se le añaden notas que permiten enriquecer la disonancia, pero sin cambiar la función de este. De ahí que, dependiendo del acorde, se podrán usar novenas, undécimas y decimoterceras.

Figura 8: Acordes extendidos en la obra *El Pereirano*.

The image shows a musical score snippet in 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are: "queen o - ri - ente se - rán el al - bo dí - a". Above the staff, two chords are indicated: $A7(\flat 13)$ (highlighted with an orange box) and Dm^{11} .

Autoría propia.

Tonalidad Homónima o Paralela

Este tipo de recurso se aplicó dentro del presente escrito, haciendo referencia a la posibilidad de aplicar —*dentro de una obra o fragmento*—, una armonía aplicada en modo de mayor, para luego pasar a su directo menor, o viceversa. Sobre lo anterior, la nota de cambio sería la denominada *tonalidad homónima*. En este desarrollo, se habrá de tener en consideración que el cambio, habrá de estar ligado directamente a la tonalidad axial o tonalidad de raíz.

De acuerdo con Gabis, “los modos paralelos a partir del mismo centro tonal que contienen diferentes notas se llaman modos paralelos”. (2012, p.247). Y es así como, en la obra del maestro *Nicanor*, de Oriol Rangel, se puede observar la aplicación un de un cambio del tono Dm al D a partir del compás 45.

Figura 9: Cambio de tonalidad en El maestro Nicanor.

The image displays a musical score in two systems. The first system, labeled 'compás 5', shows a melodic line in D minor (one flat) with notes G4, A4, Bb4, and C5. The second system, labeled 'compás 45', shows a melodic line in D major (two sharps) with notes D5, E5, F#5, and G5. The key signature changes from one flat to two sharps between these two systems.

Autoría propia.

Armonía Cuartal

De acuerdo con Persichetti “los acordes por cuartas están construidos por superposición de intervalos de cuarta” (1961, p.95) y suelen presentar una ambigüedad debido a su sonoridad. En el caso de la obra de referencia *Y lo peor de todo*, interpretada por Karen Arango, se puede ver que, gracias al uso de acordes con intervalos por cuartas, en este caso diatónicas, se genera

mayor variedad sonora y por supuesto, un nuevo color y matiz. En este caso en particular, se ha utilizado Bb cuartal como recurso armónico.

Figura 10: Bb cuartal como recursos armónico en la obra Y lo peor de todo.



Autoría propia.

El Vallenato

La música vallenata es totalmente tradicional en Colombia, y el vallenato, como tal, es un término que vino a ser utilizado, de acuerdo con Quiroz (2013) aproximadamente desde 1903, para representar a la gente provinciana, principalmente de las zonas populares.

En su inicio era un género que se cantaba sin ningún tipo de acompañamiento, aunque en ocasiones se utilizaba la guitarra para acompañar. Con el tiempo se fueron incorporando instrumentos como el acordeón, la guacharaca, el bajo eléctrico, la batería, entre otros. Hoy en día, el vallenato presenta una mayor versatilidad respecto a sus inicios, y en palabras de Bermúdez (2004) el amor y la nostalgia por los valores de una sociedad rural ya transformada por el cambio social ocupan aún los lugares primordiales en sus textos, temas que dejan en segundo lugar los relacionados con el comentario social, la sátira, la política, la historia y los eventos de actualidad.

Ahora, dentro de la música vallenata existen fundamentalmente 4 géneros, que son: Paseo, Son, Puya y Merengue, y los cuales presentan diferentes características tanto rítmicas

como armónicas. En función del tiempo, tanto el Vallenato como el Bolero y el Pasillo han evolucionado y han adquirido nuevos “aires” compositivos e interpretativos.

Otros Recursos Armónicos

Dentro de los conceptos armónicos también se tienen como recursos los siguientes:

Cliché Armónico

Según Ramírez , el cliché armónico “es un movimiento cromático de una de las voces del acorde” (2017, p.3) y se puede dar de manera ascendente o descendente y hace un recorrido por sus respectivos X, X_{maj7}, X₇ y X₆. Ahora bien, dentro de la obra referente Bésame, de Ricardo Montaner, se presenta el uso del cliché armónico, brindando un aporte sonoro a la progresión armónica, ya que se da de manera cromática. En este caso en particular, se genera la progresión A A/G# A/G A/F#.

Figura 11: Cliché armónico en el tema Bésame

be-sa mis cam-pos y mis flo-res con tus go-ti-tas de co-lo-res be-sa la llu-via que res-ba-laen la ven-ta-na

Autoría propia.

Sustitución Diatónica

Es una técnica y recurso de rearmonización que, de acuerdo con Ramírez: “un acorde se sustituye por otro perteneciente a la misma tonalidad que cumpla la misma función, es decir, el I grado se puede sustituir por el VI o por el III” (2017, p.2).

Figura 12: Ejemplo de sustitución diatónica interna.

Melodía y Armonía original

Melodía y Sustitución Diatónica Interna

The image shows two musical staves in 4/4 time. The top staff, titled 'Melodía y Armonía original', features a melody starting on C4, moving to E4, G4, and A4 in the first measure, then to B4, C5, and B4 in the second, and finally to A4, G4, and F4 in the third. Chords C, F, and C are indicated above the notes. The bottom staff, titled 'Melodía y Sustitución Diatónica Interna', uses the same melody but with substituted chords: Am, Dm, and Em.

Autoría propia.

Cadencia Andaluza (Cadencia Frigia)

La cadencia Andaluza se caracteriza por el intervalo de medio tono entre el primero y segundo grado (Nuñez, s.f.), y más adelante menciona que los cuatro acordes que resultan de armonizar ese modo frigio forman la famosa cadencia Andaluza: acordes de La menor, Sol mayor, Fa mayor y Mi mayor (Nuñez, s.f.). Este recurso se puede evidenciar en el tema Estopa, del grupo El del Medio de los Chichos, en la cual se tiene la siguiente progresión:

Figura 13: Uso de la cadencia Andaluza en el tema El del medio de los Chichos.

The image displays a musical score for 'Uso de la cadencia Andaluza'. It consists of two staves: 'Flute' and 'Acoustic Guitar'. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The flute part has a melody starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5 in the first measure, then to Bb4, A4, and G4 in the second, and finally to F4, E4, and D4 in the third. The acoustic guitar part provides accompaniment with chords Am, G, F, and E. The chords G, F, and E are highlighted in orange.

Autoría propia.

Formato Orquestal a2

El formato musical escogido para el desarrollo de esta Suite es el formato de orquesta a2, el cual es presentado y propuesto por Nikolai Rimsky-Korsakov en su libro: Principles of Orchestration y propone los siguientes instrumentos:

Tabla 1: Instrumentos generales orquesta a2

Vientos	Cuerdas	Percusión	Otros Instrumentos **
Flauta I, II	12 Violines I	Set de 4 timbales	Bongos
Oboe I, II	10 Violines II	1 Arpa	Güiro
Clarinete en Bb I, II	8 Violas	1 Glockenspiel	Maracas
Fagotes I, II	6 Cellos	1 Marimba	Pandereta
Cornos (Trompas) en Fa I, II, III, IV	4 Contrabajos	1 Platillo	Caja china
Trompeta en Bb I, II			
Trombón I, II			
Tuba			

** Es importante mencionar que se adicionaron otros instrumentos para esta Suite, los cuales se mencionan en la tabla anterior como Otros Instrumentos.

Librerías de Sonidos

Con los avances y evolución tecnológica a lo largo de los últimos años, ha sido posible que empresas dedicadas al audio formulen y presenten diversas librerías de sonidos, con una calidad excelente, permitiendo de esta forma que, al desarrollar composiciones, estas logren alcanzar una calidad óptima en el discurso sonoro.

En el mercado existen diversas opciones para lograr este objetivo. Algunas de ellas son: EastWest – Orchestral Virtual Instruments, Garritan Personal Orchestra, Spitfire Audio BBC Symphony Orchestra, Wallander Instruments NotePerformer, basado en I.A.

Para el desarrollo de esta composición, se implementó NotePerformer como la librería de sonidos.

Metodología

Como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, se ha propuesto un desarrollo en función de la investigación-creación, lo cual, desde su génesis plantea, en palabras de Bolaños y Pérez que “que crear no es tarea fácil, pues no todos los artistas hacen tal cosa y, de hecho, algunos solo recrean obras (...) no es de su competencia [la creación de...] nuevas obras, sino interpretarlas (o recrearlas)”. (2019, p.59-60). De ahí que es un desafío lograr desarrollar un producto innovador enmarcado en el eje temático armónico, y que logre incorporar diversos elementos que permitan convertirlo, a su vez, en nuevo referente y a su vez ampliar el conocimiento y que, además, responda a la pregunta problema planteada anteriormente. En palabras de Quarantana, “la música, como cualquier arte, es también una forma de investigación. Sin la investigación, la música sería meramente una reproducción de fórmulas, materiales y gestos. La creación es justamente el acto de buscar lo que no se conoce, de transformar lo que ya existe, de trazar sobre el camino ya establecido todo tipo de desvío y toda forma de atajo” (2017, p.8-9).

Ahora bien, este trabajo se enmarca dentro del método de investigación cualitativo, y ha tomado como enfoque principal el histórico-hermenéutico. En palabras del autor Carlos Martínez Barragán “el investigador es el principal instrumento de observación, de recolección y de interpretación de los datos” (2011, p. 52) y recalca que “el investigador cualitativo no desaparece en la observación y recogida de datos sino todo lo contrario, hace patente su presencia, la hace explícita en todos los procesos y es consciente de que su yo es el instrumento principal de la investigación”. (2011, p.52). Lo anterior pone de manifiesto la importancia y el papel preponderante del investigador, que en este caso es el mismo creador, y su relación con todo el proceso investigativo y creativo de la obra.

Finalmente y dentro de la metodología explicada, se formularon diversas fases que permiten desarrollar este trabajo:

Tabla 2: Fases del proceso compositivo.

Fases	Actividades Desarrolladas
Fase 1	Selección de la Suite como forma.
Fase 2	Elección de Bolero, Pasillo y Vallenato como géneros a trabajar.
Fase 3	Investigación y contextualización histórica de la Suite y los géneros.
Fase 4	Recopilación de referentes, material sonoro, análisis de partituras, cifrado armónico y analítico. Análisis rítmico de los géneros.
Fase 5	Extracción de material armónico analizado para tomar como recurso en la composición.
Fase 6	Creación melódica y armónica para el Bolero.
Fase 7	Creación melódica y armónica para el Pasillo.
Fase 8	Creación melódica y armónica para el Vallenato.
Fase 9	Producto Final

Dentro de cada una de estas fases se desarrollaron diversas actividades y procesos, como lo son:

Fase 1: Se realizó una investigación sobre diversas formas musicales y se determinó que, de acuerdo a lo que se quería componer, la forma que más se adaptaba y era congruente era la Suite. En función de esto, los tres movimientos se engranaron en función de esta forma. Además en esta fase inicial, se establecieron los recursos y elementos armónicos y de rearmonización que harían parte de la composición.

Además, para el desarrollo de esta obra, se tuvo en cuenta la estructura morfológica de la Suite Tierra Colombiana, compuesta por José Rozo Contreras, y de acuerdo a los datos recopilados (Pastrana, 2011) como elemento de análisis para comprender mejor la Suite:

Tabla 3: Macro análisis de la Suite Tierra Colombiana

Primer Movimiento: Obertura					
Tempo	Métrica	Forma	Tono	Compases	Forma: Ternaria con modificación
Allegro	3/4	A	C	0-44	
	2/4		E D Em		
Meno mosso	3/4	B	Em	45-94	
	2/4		E C		
Tempo I	3/4	A'	C	94-210	
	2/4		E		
			D		
			E		
			F		
			E		
C					
Segundo Movimiento: Intermezzo					
Tempo	Métrica	Forma	Tono	Compases	Forma: A B A' B'
Andante moderato	4/4	A	D	1-26	
	2/4		Bm		
Andante mosso Andantino	4/4	B	E	27-52	
			C		
Tempo I	4/4	A'	D	53-83	
	2/4				

A tempo	4/4	B'	C	84-96	
Tercer Movimiento: Vals					
Tempo	Métrica	Forma	Tono	Compases	Forma: A B A' (Minuet)
Allegro moderato	3/4	Intro	D lidio	1-4	
A tempo	3/4	A	D	5-36	
Moderato	3/4	B	A	37-65	
Piu mosso	3/4	Puente	D	65-70	
Tempo I	3/4	A	D C# F#m D	71-134	
	3/4	Puente	D	134-160	
	3/4	Coda	D	160-169	

Lo anterior permitió establecer una hoja de ruta en cuanto a la implementación de la propia Suite, enmarcada un poco dentro de los elementos, forma y recursos vistos en la tabla anterior.

Fase 2: En esta segunda fase se escogieron los géneros musicales a trabajar y su escogencia estuvo determinada por dos factores fundamentales: en primer lugar, que fueran géneros musicales latinoamericanos, y en segundo lugar, que fueran géneros musicales que se relacionaban de cierto forma con la vida de mis padres. De igual manera se establecieron las tonalidades para cada movimiento.

Fase 3: Ya teniendo la forma y los géneros a trabajar, se realizó una investigación histórica, tanto de la Suite como de los géneros, buscando comprender desde diversos contextos su origen, sus características, sus exponentes académicos y/o populares. También se establecieron elementos de métrica, de forma, de tempo a ser trabajados.

Fase 4: En esta fase se comenzó a desarrollar un trabajo de exploración e investigación enfocado a obtener diversos recursos y materiales que serían usados como referentes de análisis. En esta fase se establecieron audios, videos, partituras, y se realizó el análisis armónico respectivo que serviría para definir elementos armónicos a ser implementados en la propia composición. De igual manera se revisó lo concerniente al componente rítmico de cada género.

Fase 5: Una vez se analizaron todos los referentes musicales establecidos, se procedió a extraer los diversos recursos encontrados en cada uno de los referentes musicales analizados, y se buscó una correspondencia con elementos armónicos y recursos de rearmónización que se habían establecido desde un comienzo. Esto permitió delimitar la cantidad de recursos a implementar en la composición.

Fase 6: En esta sexta fase se dio inicio a la creación melódica y armónica del bolero AMbrilayo. Una vez se establecieron diversas frases melódicas y se desarrolló su correspondiente armonía. Es importante aclarar que, el proceso de armonización requirió diversas escuchas, para determinar cuál se ajustaba mejor de acuerdo al concepto que se estaba

desarrollando. También se hicieron ajustes en cuanto al timbre y carácter que se le quería a este primer movimiento. También se utilizó NotePerformer desde este punto, buscando tener una aproximación tímbrica más real frente a los instrumentos y librerías que ofrece Sibelius.

Fase 7 y Fase 8: Estas dos fases, que consistieron en la creación melódica y armónica del Pasillo y del Vallenato, básicamente siguieron la misma línea de la fase 6, es decir, exploración, experimentación y toma de decisiones. De igual manera requirieron una revisión tímbrica para establecer los instrumentos que serían los encargados de la melodía y los instrumentos que serían encargados de la armonía.

Fase 9: En esta fase final, se terminó el desarrollo de cada uno de los movimientos que componen la Suite. Se hicieron las revisiones correspondientes de tesituras de cada instrumento, de dinámicas, de ornamentos. También se hicieron ajustes en Sibelius buscando tener la mayor claridad posible para cada Score. También se creó una portada para cada movimiento, de tal forma que reflejara un poco el origen e inspiración de cada uno de ellos. Finalmente se creó una página web en la cual se incorporaron videos que explican el proceso compositivo, así como diversas entrevistas con diferentes maestros en música y enfocadas en el eje temático armónico. También se añadió en la misma página un comparativo de la composición final utilizando las fuentes de Sibelius y utilizando las fuentes de NotePerformer.

En cuanto a la estructura morfológica y a grosso modo de cada uno de los movimientos que componen la Suite, se tiene lo siguiente:

Tabla 4: Estructura Morfológica de AMbrilayo

Ritmo	Métrica	Forma	Tono	Compases	Recursos Armónicos	Instrumentación
Bolero ♩=45	4/4 6/4	INTRO	Cm C	1-17	Tonalidad homónima, cliché armónico, IIm – V relacionado.	Cuerdas (arco y pizz.) – Vientos madera. En el compás 17 se unen Vientos metal, arpa y percusión.
Para el cambio de la Intro a la Sección A, se hizo uso de un IIm – V7b9 (Dm7 – G7b9) de la tonalidad a la que se busca llegar, que es C. También se hace uso de un Ritardando en los compases 16 y 17.						
♩=65	4/4	A	C	18-35	Préstamo modal,	Cuerdas, melodía en Fagot I, contramelodías con vientos madera, refuerzo de célula rítmica con vientos metal, percusión.
♩=65	4/4	B	C	36-55	Cliché armónico, sustitución tritonal,	Cuerdas pizz., melodía en Fagot I y Corno Francés I (Trompa I). Percusión. Cierre de la sección B con Tutti.
Para el cambio de Sección B a A', se hace uso de un Ritardando en los compases 54 y 55. Se utiliza también el acorde de X7b9 (A7b9), lo cual permite ir a la nueva tonalidad, que es D.						
♩=80	4/4	A'	D	56-70	Cambio de C a D,	Melodía en Fagot I y violines I, cuerdas,
Para el cambio de Sección A' a CODA, se pasa a la tonalidad homónima de D, que es Dm, gracias al uso de un Bb en la melodía.						
♩=80	4/4	CODA	Dm	71-76	Cambio a tonalidad homónima de D,	Cuerdas, y desde el compás 74, Tutti junto a un Crescendo.

Tabla 5: Estructura Morfológica de ¿Quién los hallará?

Ritmo	Métrica	Forma	Tono	Compases	Recursos Armónicos	Instrumentación
Pasillo	3/4	A	D dórico	2-33	Modo dórico, préstamo	Melodía en Flauta I,
♩=135			Dm		modal	Cuerdas, Vientos maderas, contramelodías con Glockenspiel y Marimba, percusión,
Para el cambio de Sección A a B, a CODA, se hace uso del arpeggio de D7, para ir al IVm (Gm7).						
♩=135	3/4	B	Dm	34-66	Segundo-quinto	Melodía en Flauta I y
					relacionado, sustitución	Oboe I, vientos
					tritonal, dominante	madera, vientos
					suspendida.	metales, percusión, cuerdas,
La sección A y la sección B se repiten nuevamente (cc. 67-115), conservando la mayoría de características y elementos mencionados anteriormente. En el compás 104 se utiliza Armonía Cuartal. Se hace uso de algunas contramelodías en vientos metales y vientos maderas. Se da el paso al puente gracias al uso de Nota Pedal (cc. 111-113).						
♩=40	3/4	Puente	D	116-123		Vientos madera
♩=150	3/4	C	D	124-139	Tonalidad homónima,	Melodía en vientos
					sustitución tritonal.	madera, percusión, cuerdas,
♩=150	3/4	CODA	D	140-168	Préstamo modal.	Melodía en vientos madera, armonía en vientos metal, cuerdas, percusión.

Tabla 6: Estructura Morfológica de Eterna Gratiud

Ritmo	Métrica	Forma	Tono	Compases	Recursos Armónicos	Instrumentación
Vallenato	4/4	INTRO	Am	1-8	Uso de V7	Vientos madera, vientos metales, cuerdas, haciendo E7. Luego cuerdas acompañan en aire de Paseo.
♩=120						
♩=120	4/4	A	Am	9-25	Sustitución tritonal	Melodía en Fagot I, percusión, arpa, cuerdas. Contramelodías en vientos madera y vientos metal.
♩=120	4/4	B	Am	26-40	Dominante extendida, sustitución tritonal, préstamo modal, IIm – V7 relacionado	Melodía en Fagot I, percusión, arpa, cuerdas.
♩=120	4/4	PUENTE	A frigio	41-57	tonalidad homónima, cadencia Andaluza	Propuesta melódica en vientos metal, vientos madera, percusión, cuerdas.
Después del Puente, se repite tanto la sección A como la sección B, así como el Puente, (cc58-104) aunque se hace uso en algún momento de A eólico, como se explica más adelante. Se hace uso de Drop2. De igual manera se hace uso de Rittardando, desde el compás 100 al 105.						
♩=75	4/4	CODA	C	105-132	Cambio de tonalidad, acordes suspendidos,	Vientos madera, Corno Francés I, cuerdas.
♩=135					Cambio de tempo para terminar el movimiento con célula rítmica repetitiva.	

Proceso Creativo

Este trabajo de investigación-creación tiene como eje temático la armonía, por lo que todo su proceso creativo se centra en la creación de una Suite, de tres movimientos, enmarcados en tres géneros musicales latinoamericanos, siendo bolero, pasillo y vallenato, e incorporando diversos recursos armónicos, de rearmonización, de implementación de tonalidad y modalidad, entre otros, buscando desarrollar un discurso sonoro innovador, a partir de la exploración y la experimentación de diversas herramientas.

Para desarrollarlo ha sido necesario realizar diversos análisis musicales de diversas piezas musicales, los cuales han servido como referentes musicales para desarrollar esta composición. Ahora bien, como complemento a lo anterior, se ha buscado desarrollar la composición para un formato orquestal tipo a2, buscando ampliar las posibilidades armónicas y tímbricas, y se desarrollaron las diversas fases expuestas anteriormente.

Consideraciones Generales

Relación Armónica de los tres movimientos de la Suite

Para el desarrollo de esta composición no se pensó en establecer como tal una relación tonal o estructural entre los tres movimientos, aunque sí se presenta una pequeña relación entre el inicio de la Suite, en Cm y el cierre de la misma, en C, por lo que se tiene lo siguiente:

Tabla 7: Relación Armónica entre los movimientos.

Género	Inicio	Bolero	Pasillo	Vallenato	Cierre
Tonalidad	Cm	C - D	D dórico - Dm - D	Am – Andaluza	C

Estructura General de la Suite

Para el desarrollo de esta composición no se pensó en establecer como tal una relación tonal o estructural entre los tres movimientos, por lo que se tiene lo siguiente:

Tabla 8: Estructura General de la Suite

Movimiento	Tono Modo	Métrica	Estructura	Recursos Armónicos
AMbrilayo (76cc)	C - D	4/4	Intro – A – B – A' - Coda	Tonalidad homónima, cliché armónico, préstamo modal, sustitución tritonal, cambio de tonalidad, tonalidad homónima.
¿Quién los hallará? (168cc)	D dórico – Dm - D	3/4	A – B – A – B – Puente – C - Coda	Modo dórico, préstamo modal, segundo- quinto relacionado, sustitución tritonal, armonía cuartal, tonalidad homónima, cliché armónico.
Eterna Gratitud (132cc)	A eólico A modo Andaluza	4/4	Intro - A – B – Puente – A – B – Puente – Coda	Dominante extendida, sustitución tritonal, préstamo modal, segundo-quinto relacionado, tonalidad homónima, cadencia andaluza.

Implementación de los recursos analizados

Como se mencionó anteriormente, para el desarrollo de esta composición no se pensó en establecer como tal una relación tonal o estructural entre los tres movimientos, por lo que se tiene lo siguiente:

Primer Movimiento: AMbrilayo¹

<https://www.youtube.com/watch?v=n85ucWlqGJI>

Este primer movimiento, que es un bolero, inicia haciendo uso de la tonalidad homónima o paralela, Cm, de la tonalidad central del movimiento, que es C. De igual manera, en los primeros 6 compases, se hace uso como recurso de rearmonización un cliché armónico descendente, que se desarrolla desde Eb, y va pasando por Ebmaj7/D, Eb7, Eb6. Este recurso se presentará nuevamente a lo largo del desarrollo de la obra.

Figura 14: Cliché armónico descendente en AMbrilayo

The musical score for Figure 14 is written for five string instruments: Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 45. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) for all instruments. The Violín I part features a melodic line with a descending eighth-note pattern. The Violín II, Viola, and Violoncello parts play sustained chords. The Contrabajo part plays a bass line with some notes highlighted in red. The score shows the first six measures of the piece, illustrating the descending harmonic cliché.

Autoría propia.

En el compás 16 se hace uso del IIm relacionado (Dm9) y del V7 (G7b9), progresión que permitirá hacer el cambio de tonalidad hacia C:

¹ AMbrilayo es el resultado de combinar los meses de Abril y de Mayo, en los cuales nacen mis padres.

Figura 15: IIm7 y V7 relacionado en AMbrilayo

Autoría propia.

Para continuar con el uso de recursos armónicos y rearmónización, en el compás 35 se hace uso de préstamo diatónico, reemplazando el C por al Am y además un intercambio modal, lo cual permite añadir un bVI (Ab) y un bVII (Bb) para llegar a la tónica de la obra en esta parte, que es C.

Figura 16: Préstamo modal para hacer uso de bVI y bVII en AMbrilayo

Autoría propia.

Un nuevo recurso armónico se presenta en el compás 51, ya que se implementa una sustitución tritonal, cambiando la dominante (G) por su sustituto tritonal (Db), resolviendo a C:

Figura 17: Sustitución tritonal de G por Db para llegar a tónica.

The musical score for Figure 17 consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Violoncello and Contrabajo staves show a tritone substitution where the dominant G is replaced by Db, indicated by red markings and arrows. The Violoncello staff has a red 'b' and a red 'b' with an arrow pointing to a red 'b' note. The Contrabajo staff has a red 'b' and a red 'b' with an arrow pointing to a red 'b' note. The other staves show the corresponding melodic lines for Violin I, Violin II, and Viola.

Autoría propia.

En el compás 53 y 54 se presenta otro recurso de rearmonización, que es el uso de A7b9 de forma directa y como acorde extendido, sin preparación, para poder hacer un cambio de tonalidad en la canción, ya que dicha dominante permite resolver, en este caso, a D, en el compás 56:

Figura 18: Uso de A7b9 como acorde extendido.

The musical score for Figure 18 consists of five staves: Violin I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is marked with 'rit.' and 'arco' above the first staff. The dynamics are marked as 'f' (forte) and 'pp' (pianissimo). The tempo is marked as '♩=80'. The score shows the use of A7b9 as an extended chord, with 'pizz.' (pizzicato) markings in the Violoncello and Contrabajo staves. The Violoncello staff has 'pizz.' markings above the notes. The Contrabajo staff has 'pizz.' markings above the notes. The other staves show the corresponding melodic lines for Violin I, Violín II, and Viola.

Autoría propia.

Como último recurso, en el compás 71 se cambia a la tonalidad homónima de D, con el fin de cambiar el carácter de este movimiento:

Figura 19: Uso de la tonalidad homónima de D en AMbrilayo

The musical score for Figure 19 consists of five staves: Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The key signature is D major (two sharps). The Violín I part starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a slur over the next two measures containing a quarter note B4 and a quarter note A4. The Violín II part has a rhythmic pattern of eighth notes: quarter rest, eighth note G4, eighth note A4, quarter rest, eighth note G4, eighth note A4, quarter rest, eighth note G4, eighth note A4. The Viola part has a similar rhythmic pattern: quarter rest, eighth note G4, eighth note A4, quarter rest, eighth note G4, eighth note A4, quarter rest, eighth note G4, eighth note A4. The Violoncello and Contrabajo parts have a simple harmonic accompaniment of quarter notes: G2, A2, B2, G2, A2, B2, G2, A2.

Autoría propia.

Segundo Movimiento: ¿Quién los hallará?

<https://www.youtube.com/watch?v=J2-2o-rac90>

Para este segundo movimiento, un pasillo, también se implementaron diversos recursos pertenecientes al eje temático armónico. Como primera medida se hizo uso de la sonoridad del modo dórico de D, al presentar una pequeña progresión Im (Dm), IIm (Em) y Vm (Am), la cual se presenta entre el compás 1 a 13:

Figura 20: Inicio del segundo movimiento en D dórico.

Violin I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

$\text{♩} = 135$

p

Autoría propia.

Para el compás 14 se hace un préstamo modal, lo que permite tener un A7b9 y de esta manera realizar una cadencia perfecta:

Figura 21: Préstamo del modo Jónico de D para tener V7b9.

Flauta I, II

13

A7(b9)

Dm⁶

mf

mp

Autoría propia.

Para el compás 28 se hace uso nuevamente de préstamo modal, lo cual permite incorporar el IIm7b5 (Em7b5) y el V7b9 (A7b9) para dar un carácter más conclusivo a esta pequeña sección:

Figura 22: Préstamo modal para tener $IIIm7b5$ y $V7b9$.

Musical score for Figure 22, showing six staves: Arpa, Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. The Arpa part has a melodic line in the right hand and rests in the left. The strings play sustained chords. Dynamics include *mf*.

Autoría propia.

De la anterior sección conclusiva, la sección A, ahora se hace uso del segundo y quinto relacionado del $IVm7$ ($Gm7$) en el compás 33, para dar mayor riqueza armónica al inicio de la sección B:

Figura 23: $IIIm7$ y $V7$ del $IVm7$ ($Gm7$).

Musical score for Figure 23, showing five staves: Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. The strings play sustained chords. Dynamics include *mf*.

Autoría propia.

Ahora, entre el compás 35 y 37 se hace uso, inicialmente de préstamo modal, lo que permite tener el $V7$ ($C7$) del bVI ($Fmaj7$), para después hacer uso de sustitución tritonal del $V7$ ($A7$) por $bII7$ ($Eb7$), para llegar al $Dm7$. Este mismo recurso se utiliza desde el compás 98 al 104:

Figura 24: Uso de préstamo modal y de sustitución tritonal.

Violín I
Violín II
Viola
Violoncello
Contrabajo

Autoría propia.

Entre el compás 38 y 40, se añade un segundo-quinto relacionado del Dm7, lo que permite enriquecer la armonía y cerrar esta pequeña frase. De igual manera, en el compás 41 se hace uso de sustitución tritonal para ir a Gm7. Esta sustitución tritonal, que se presenta con Ab7 también desarrolla la escala mixolidia de Ab7 ascendente:

Figura 25: IIm y V relacionado de Dm seguido de sustitución tritonal de D7.

Flauta I, II
Oboe I, II
Clarinete en Sib I, II
Fagot I, II

Autoría propia.

En el compás 47 se presenta un movimiento de V7 del V, teniendo inicialmente un E7 para llegar a la dominante suspendida, A7sus4, lo que genera un poco de tensión y prolongación de la misma, para después hacer un A7:

Figura 26: V7 del V_{sus4} para cerrar en V7.

The image shows a musical score for five string instruments: Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is in 4/4 time and features a progression of chords in measure 47. A blue box highlights the final chord, A7, in measure 47. The dynamics are marked as *p* (piano) for the first part and *mf* (mezzo-forte) for the second part.

Autoría propia.

Del anterior recurso mencionado, se esperaría la resolución del A7 a Dm, pero lo que se hace es presentar un IIm7b5 y V7 del IV (Gm), lo que permite repetir esa sección. Esto se puede ver en el compás 49:

Figura 27: Dominante que no resuelve y uso de IIm y V7 del IV_{m7}.

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flauta I, II; Oboe I, II; Clarinete en Sib I, II; and Fagot I, II. The score is in 4/4 time and features a progression of chords in measure 49. A box labeled 'B' is above the Gm7 chord. The dynamics are marked as *p* (piano) for the first part and *mf* (mezzo-forte) for the second part.

Autoría propia.

Ahora, desde el compás 49 al 65, básicamente se repiten los recursos previamente mencionados.

Para la repetición de la sección A, se continúa haciendo uso de D dórico, pero ahora en una progresión Im7 – IV, es decir Dm7 y G. Esto se evidencia desde el compás 67 al 69:

Figura 28: Uso de D dórico y progresión Dm7 y G.

Musical score for Figure 28, measures 66-69. The score is for Flauta I, II; Oboe I, II; Clarinete en Sib I, II; and Fagot I, II. Measure 66 starts with a Flute melody marked *mp*. Measure 67 has a Chorus symbol and a Dm7 chord. Measure 68 has a G chord. Measure 69 continues the Flute melody. The Clarinet part has a *pp* dynamic marking in measure 67.

Autoría propia.

En el compás 79 se hace uso de préstamo modal, para cambiar el Vm a V7b9, lo cual permite resolver en Dm6:

Figura 29: Préstamo modal para hacer uso de V7b9.

Musical score for Figure 29, measures 76-79. The score is for Flauta I, II; Oboe I, II; Clarinete en Sib I, II; and Fagot I, II. Measure 76 starts with a Flute melody. Measure 77 has a G7 chord. Measure 78 has an A7(b9) chord. Measure 79 has a Dm6 chord. The Flute melody resolves to a whole note in measure 79.

Autoría propia.

En el compás 104 también se hace uso de préstamo modal, para pasar del V_{m7} al $V7$ ($A7$). Este recurso armónico se planteó para generar la sensación de cadencia, de lo que sería un $V7$ a $Im7$, pero realmente dicha dominante llega a un D cuartal por cuartas justas, y se evidencia en el compás 105:

Figura 30: Uso de D cuartal.

The image shows a musical score for woodwind instruments. The top staff is Flauta I, II, followed by Oboe I, II, Clarinete en Si b I, II, and Fagot I, II. Measure 104 is marked with $A7$ and measure 105 with Dq . Dynamics are p in measure 104 and f in measure 105. A *gliss.* is written above the flute staff in measure 105.

Autoría propia.

Desde el compás 111 al 115 se utiliza una nota pedal en Contrabajos y Chelos y algunos instrumentos de madera. Esta nota pedal, basada en la dominante del Dm , permite cerrar esta sección para, más adelante, presentar una nueva sección, pero ahora en la tonalidad homónima de Dm , es decir D :

Figura 31: Uso de nota pedal y tonalidad homónima.

The image shows a musical score for string instruments. The staves are Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. Measures 111-115 are shown. The double bass and cello parts are marked *pizz.* in measures 111-114 and *arco* in measure 115. A blue box highlights the transition in the double bass part, and an orange box highlights the transition in the cello part.

Autoría propia.

Entre el compás 135 y 138, se hace uso de préstamo modal, para tener el Bb7 y después una sustitución tritonal, que permite reemplazar el A7 por Eb7:

Figura 32: Préstamo modal de D y sustitución tritonal de A7.

The musical score for Figure 32 consists of five staves: Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The key signature is D major (two sharps). The Violín I, II, and Viola staves show a melodic line with a fermata over measures 135-138. The Violoncello and Contrabajo staves show a bass line with red markings indicating specific notes and accidentals, illustrating the tritone substitution of A7 by Eb7.

Autoría propia.

En el compás 139 se hace uso de segundo menor relacionado y quinto del préstamo modal de IV a IVm (Gm) y de igual manera préstamo modal Dm natural, para poder incorporar al desarrollo armónico el bVI y el bVII de D en el compás 144 y 145:

Figura 33: Segundo menor relacionado y bVI - bVII como préstamo modal.

The musical score for Figure 33 consists of six staves: Flauta I, II; Oboe I, II; Clarinete en Sib I, II; and Fagot I, II. The key signature is D major. The Flauta I, II staff is highlighted with a blue box in measures 139-141, showing notes for Am7(b9), D7, and Gm. The Flauta I, II staff is also highlighted with an orange box in measures 144-145, showing notes for Bb, C, and Dmaj7. The Oboe I, II staff is silent. The Clarinete en Sib I, II and Fagot I, II staves show a bass line with dynamic markings *f* and *p*.

Autoría propia.

Tercer Movimiento: Eterna Gracitudo

https://www.youtube.com/watch?v=4ZCi18d_ouk

Este tercer movimiento, que está planteado como un Vallenato con aire de Paseo, se desarrolla hasta el compás 21 haciendo uso de la escala menor armónica y de los grados I_m y V₇ que surgen de esta, siendo éstos: A_m y E₇. En el compás 22, se hace uso de un V₇ (F₇b₁₁) de la sustitución tritonal de A_m, es decir, del E₇. Lo anterior permite resolver una primera dominante (F₇b₁₁), a B_b (sustituto tritonal de E₇), y luego resolver esta nueva dominante por medio tono descendente:

Figura 34: Uso de F₇b₁₁ y de sustitución tritonal de E₇.

The musical score for Figure 34 shows two staves: Viola (Violoncello) and Contrabajo (Contrabajo). Both staves contain three measures of music. The notes are primarily eighth and quarter notes with various accidentals, including flats and naturals.

Autoría propia.

En el compás 33 se propone una relación I_{Im}7b₅ y V₇, para ir al VI_m. Lo anterior produce un movimiento más suave hacia la subdominante:

Figura 35: Uso de I_{Im}7b₅ y V₇ del IV_m (D_m)

The musical score for Figure 35 shows five staves: Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Violoncello and Contrabajo parts are highlighted with a blue box. The music consists of eighth and quarter notes with various accidentals. Dynamics markings include *f* and *mf*.

Autoría propia.

Para el puente, que comienza en el compás 41, se hace un desarrollo armónico utilizando tres de los cuatro acordes de la Cadencia Andaluza, que en este caso son A – Bb - C:

Figura 36: Aplicación de Cadencia Andaluza para A - Bb - C.

The musical score for Figure 36 shows five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Violoncello and Contrabajo parts are highlighted with an orange box. The music is in 4/4 time and features a sequence of chords: A major, Bb major, and C major. The Violoncello and Contrabajo parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Violin I, Violin II, and Viola parts play a sequence of half notes.

Autoría propia.

En el compás 56 se hace uso de la fundamental de la tonalidad, que es Am, y en el compás 57, el arpa hace una escala de Am armónica descendente, permitiendo de esta manera retomar la sección A:

Figura 37: Uso de escala de A menor armónica descendente.

The musical score for Figure 37 shows six staves: Arpa, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Arpa part is highlighted with a blue box. The music is in 4/4 time and features a sequence of chords: A major, Bb major, and C major. The Arpa part plays a descending harmonic scale of A minor (A, G, F, E, D, C, B, A) in the right hand, while the other instruments play a sequence of chords: A major, Bb major, and C major. The Arpa part is marked *mf* and the other instruments are marked *p*.

Autoría propia.

Al retomar la sección A se esperaría un desarrollo de Am y E7, pero en cambio se hace una propuesta basada en A eólico, lo que permite usar el Im (Am) y el bVII (G) desde el compás 59 hasta el compás 64:

Figura 38: Uso de Im y bVII como recurso armónico.

The musical score for Figure 38 consists of five staves: Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Violoncello and Contrabajo staves are highlighted with an orange box. The Violoncello staff shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the Contrabajo staff shows a similar pattern. The score includes dynamic markings such as 'arco' and 'p'.

Autoría propia.

En el compás 68 e inmediatamente después de un corte de la orquesta, se presenta el D7, el cual permite resolver en el bVII (G) mencionado anteriormente:

Figura 39: Uso de D7 para ir a bVII (G).

The musical score for Figure 39 consists of five staves: Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. A blue box highlights a section of the score where the D7 chord is used to resolve to the bVII (G) chord. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'p'.

Autoría propia.

Desde el compás 75 se retoma la sección B y luego se retoma el Puente analizado anteriormente, desde el compás 90 y hasta el compás 104. En esta ocasión se tienen dos diferencias: la primera, desde el compás 76 hasta el compás 81 se hace uso de Drop2 en vientos maderas:

Figura 40: Uso de Drop2 a partir de la línea melódica de la flauta.

The image shows a musical score for woodwinds. It includes staves for Flauta I, II; Oboe I, II; Clarinete en Sib I, II; and Fagot I, II. The score starts at measure 75, marked with a 'B' in a box. The woodwinds play a melodic line in a Drop2 style, characterized by intervals of a second, a fourth, a fifth, and an octave. The bassoon part includes an 'a2' marking at the end.

Autoría propia.

Y la segunda diferencia es cambiar, en el compás 87, el V7 de la escala menor armónica por el Vm de la escala eólica, es decir, cambiar un E7 por un Em7:

Figura 41: Préstamo modal para hacer uso de Vm7.

The image shows a musical score for strings. It includes staves for Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score starts at measure 87. The strings play a modal passage. The Violín II part is marked 'mp arco'. The Viola part is marked 'mp'. The Violoncello and Contrabajo parts are marked 'f pizz.'. The score shows a change in the harmonic structure, reflecting the modal shift mentioned in the text.

Autoría propia.

Para concluir este tema, se hace un Ritardando desde el compás 100 y hasta el compás 104. En este punto el tempo cambia a negra=75 y se hará uso de una progresión IV – V – IV – V – Vim – V – IV – Vsus4 – V – Isus4 (Csus4) - I (C).

Figura 42: Paso de Vsus4 a V y Isus4 a I.

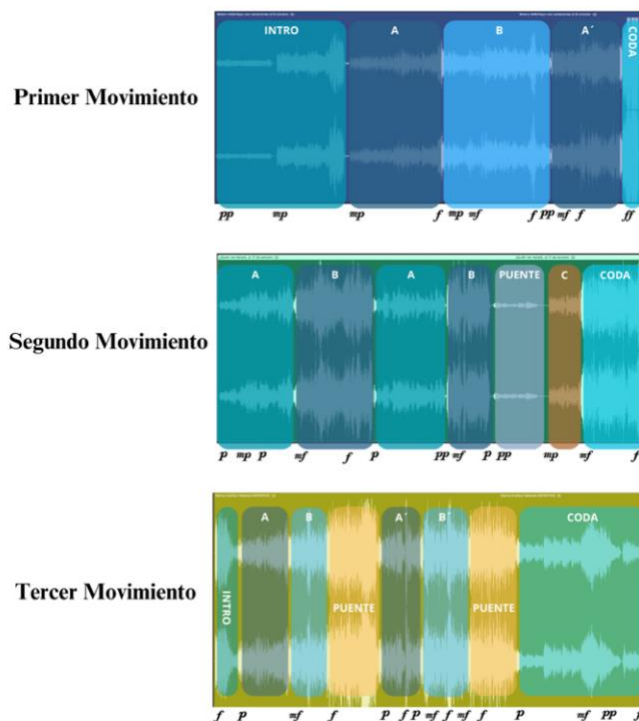
The musical score consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The first four measures are enclosed in a blue box and marked with 'pp'. The next four measures are enclosed in an orange box and marked with 'sfz'. The notation shows a transition in dynamics and articulation between these two sections.

Autoría propia.

Comportamiento de las dinámicas en los tres movimientos

El siguiente gráfico presenta de forma general las dinámicas en los tres movimientos:

Figura 43: Representación de dinámicas en los tres movimientos.

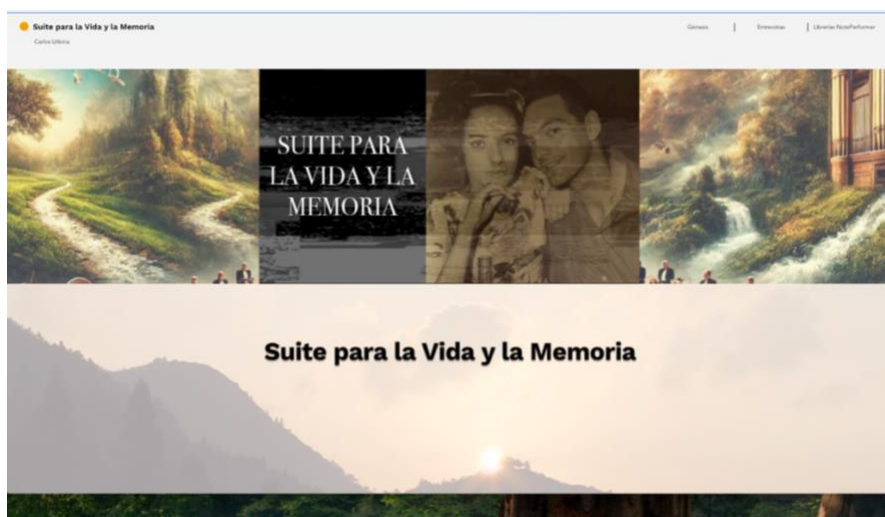


Autoría propia.

Plan de Circulación y Exhibición

Por medio de canales institucionales y redes sociales, así como de la página web creada para respaldar este trabajo, cuyo enlace es el siguiente:

<https://carlosarturourbina.wixsite.com/vidaymemoria>



Como apoyo al presente trabajo escrito se desarrolló la página web mencionada anteriormente, en la cual se presenta, por un lado, el origen y desarrollo compositivo de cada uno de los tres movimientos que componen la Suite para la Vida y la Memoria. En dicho espacio el lector podrá encontrar diversos videos en los cuales se mencionan los diferentes recursos armónicos propuestos a lo largo de la composición y creación de cada movimiento, así como las diferentes macroformas de cada movimiento. De igual manera, el lector tiene acceso al Score creado para cada movimiento, en formato pdf para su estudio y revisión mientras escucha el audio de cada movimiento.

Dentro de la misma página web, el lector tiene acceso a diversas entrevistas con diversos músicos, y con un enfoque muy claro: el eje temático armónico.

Entre las personas entrevistadas se encuentran:

- Simón Delgado: músico, compositor, docente, con el bajo eléctrico como instrumento principal. Ha ejercido su profesión y experiencia en Colombia, Estados Unidos, España, como músico de sesión y arreglista. En este momento se encuentra radicado con Colombia.
- Diego Vega: compositor, docente en la Universidad Javeriana, docente de composición y de teoría musical en la Universidad de Nevada, entre otras entidades. Su instrumento principal es el piano y se encuentra enfocado en este momento en la enseñanza. Desarrolló el trabajo compositivo denominado Espíritu de Pájaro en el año 2022.
- Francly Montalvo: pianista de la Universidad El Bosque. Desarrolló y escribió el libro Método de improvisación en el Pasillo de la región Andina Colombiana. Realizó diversos trabajos investigativos enfocados en músicas colombianas al igual que la creación y composición de diversas piezas musicales dentro de la agrupación Carrera Quinta.
- Karen Arango: guitarrista clásica y cantautora. Ha realizado estudios en Colombia, Australia, Argentina, España. Ha sido docente en Colombia y en otros países. Ha realizado diversos arreglos musicales a canciones populares colombianas, así como diversas composiciones musicales.
- Chat GPT: Se hacen preguntas relacionadas a la armonía a ChatGPT.

Finalmente, en la página web se encuentra un comparativo de la Suite, utilizando los sonidos del programa Sibelius, y utilizando los sonidos de NotePerformer.

Conclusiones

Al terminar de desarrollar este trabajo denominado Suite para la Vida y la Memoria, se logran establecer diferentes conclusiones: Como primera medida, la categorización de recursos permitió ahondar en la definición y conceptos requeridos de los diversos elementos que se implementaron en la Suite, como sustitución diatónica, préstamo modal, cliché armónico, segundos relacionados y quintos, sustitución tritonal, acordes extendidos, cadencia Andaluza y tonalidad homónima o paralela.

En segundo lugar, el análisis de diversos referentes musicales permitió establecer una hoja de ruta de elementos de rearmonización y recursos tonales y modales, los cuales fueron la materia prima en momentos específicos de cada movimiento desarrollado.

Dado lo anterior, se fueron implementando diversos recursos armónicos, de rearmonización, y de armonía tonal y modal. Esto permitió que el primer movimiento, denominado AMbrilayo, tuviera un contraste entre la incertidumbre y la paz y alegría que da el origen de la vida, enfatizado por préstamos modales y tonalidad de Cm y luego de C mayor y D mayor, frente al final del mismo, generando tensión, zozobra y expectativa, gracias al uso de la tonalidad homónima y la tensión que generan los acordes extendidos al final de este primer movimiento.

Para continuar con el segundo movimiento, llamado ¿Quién los hallará?, se establecieron elementos armónicos que brindaran, inicialmente, un aire de incertidumbre, gracias al uso de D dórico, y D menor armónico, sustitución tritonal y préstamos modales, para luego establecer un espacio de seguridad y tranquilidad, enmarcado en el uso de la tonalidad homónima, D, junto a diversos préstamos modales para culminar en un D6.

De igual manera, el último movimiento, Eterna Gratitude, muestra que la tonalidad menor de A, alternado con A eólico, permite brindar connotaciones de alegría y el enfoque de gratitud que viene a ser reforzado con la implementación de la Cadencia Andaluza en el puente, estableciendo un carácter de celebración y solemnidad, el cual termina enfatizado por el uso de notas largas que culminaran en la tonalidad de C con una célula rítmica que evoque este último movimiento.

Ahora bien, aunque no se pretendió establecer una relación armónica entre los movimientos, se puede ver cómo la Suite inicia en Cm y termina en C, generando de esta manera una pequeña relación armónica. Así mismo y gracias al desarrollo de esta Suite, se logró establecer un nuevo aporte a la academia musical colombiana y a algunas de sus músicas y géneros tradicionales, permitiendo oxigenar y hacer una propuesta novedosa gracias a la implementación de diversos recursos armónicos mencionados a lo largo de este trabajo.

Finalmente y dentro del proceso de desarrollo y finalización de este trabajo compositivo, se hizo uso de librerías de sonido profesionales, para dar una mejora significativa en cuanto al sonido, timbre, técnicas de interpretación, uso de dinámicas, entre otros, de toda la Suite.

Referencias Bibliográficas

- Arango, K. (2015, mayo 26). *Y lo peor de todo*. [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=-AkRKSikoKU>
- Bermúdez, E. (2004). *¿Qué es el Vallenato? Una aproximación musicológica*. Ensayos. Historia y Teoría del Arte, vol. IX, N°9. Universidad Nacional de Colombia. (15).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6168926>
- Bolaños Motta, J. I., & Pérez Rodríguez, M. A. (2019). Propuestas para la investigación cualitativa en educación artística. *Educación Y Educadores*, 22(1).
<https://doi.org/10.5294/edu.2019.22.1.3>
- Cárdenas, D. (2016). David García: genio del desarrollo de identidad en la nueva música colombiana. *Nexos*, (3), 20-21.
<https://revistas.ucentral.edu.co/index.php/nexos/article/download/1737/1085/4893>
- Carrera Quinta. (2015, abril 19). *El pereirano análisis Score partituras*. [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=2G6GT5XotMs>
- Felts, R. (2002). *Reharmonization Techniques*. Hal Leonard Corporation.
- Gabis, C. (2012). *Armonía Funcional*. Melos Ediciones Musicales.
- Gómez, T. (2020, octubre 14). *Teresita Gómez interpretando “Estudio de Pasillo” de Oriol Rangel*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CH-sX5zC5zk>
- Guerra Muñoz, M. E., Zuluaga Guerra, A. D., & Saravia Roa, L. A. (2019). Música vallenata, instrumento pedagógico en el proceso de aprendizaje universitario. *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, XXV(1), 59-70. Recuperado de
<https://www.redalyc.org/journal/280/28059678006/>

Hernández Contreras, D. (15 Julio 2018). OVI Construcción de modos. [Archivo de video].

<http://hdl.handle.net/10596/19601>

Hernández, T. V. (2009). *El bolero como texto cultural*. Revista Ensayos Pedagógicos, 181-186.

<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/ensayospedagogicos/article/view/5755/5626>

Herrera, E. (1995a) Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 1. Antoni Bosch editor.

Herrera, E. (1995b) Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 2. Antoni Bosch editor.

Londoño, D. (2017). *El Bolero: Literatura y Música Popular Latinoamericana*. [Trabajo de grado, Universidad Javeriana]. Repositorio Universidad Javeriana.

<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/21926>

Londoño, M. E., y Duque, J. F. (1992). *Educación musical contemporánea e identidad latinoamericana*. Revista Educación y Pedagogía, (7), 169-181.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/17041/14758>

Martínez, C. (2011). Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1, pp. 46 – 62.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4060381>

Montalvo, F y Pérez, J. (2006). *Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana*. Sic. Editorial. <https://pubhtml5.com/uvxa/vuyk/basic/>

Núñez, F. (s.f.). *Armonía*. Flamencopolis.

https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_pagina=armonia

Pastrana, L. (2011). *La construcción de la nación en tres obras sinfónicas colombianas*.

Uniandes. Disponible en: <https://hdl.handle.net/1992/24586>

Persichetti, V. (1985). *Armonía del Siglo XX*. 1ª Edición en español. Real Musical.

- Quarantana, D. (2017). *Creación Musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la Universidad*. 1a Edición. Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras. <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003034397.pdf>
- Quintero, C. A. (2008). *Análisis musical e interpretativo de la Suite no. 2 en mi menor de Gentil Montaña*. Bogotá D.C.: Pontificia Universidad Javeriana.
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/4357>
- Quiroz Otero, C. A. (2013). *Vallenato hombre y canto*. Caro y Cuervo.
- Ramírez, L. (2017). *Taller fase 6 y fase 7 del curso de Armonía Contemporánea de la UNAD*.
- Randel, D. M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. 4a Edición. Harvard University Press.
- Rawlins R. y Bahha N. (2005). *Jazzology. The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Hal Leonard Corporation.
- Regnier, D. (2021). *Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano*. Quito, Ecuador.
- Rodríguez, Yamire. (2021, octubre 3). *Lejanía (Colombian pasillo)-Pedro Morales Pino*. Pianista Yamira Rodríguez. UA. [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=tkipsCjuQAM>
- Santamaría Delgado, C. (2008). *Bolero y Radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950*. *Signo y pensamiento*, 27(52), 16-30.
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4576/25182>
- Tapia Tovar, E. (2007). Música e identidad latinoamericana: el caso del bolero. In *XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología* (pp. 000-066).
<https://cdsa.aacademica.org/000-066/967.pdf>

Discografía

Carrera Quinta. (2022). *El Pereirano*. En Álbum: El Pereirano. Carrera Quinta.

<https://open.spotify.com/album/0B3xTkzJL0I2CIXjd0kuD8>

Estopa. (2000). *El del medio de los Chichos*. En Álbum: A tu vera. Sony Music Entertainment

España. <https://music.apple.com/co/song/el-del-medio-de-los-chichos/1109973535>

Montaner, R. (2021). *Bésame*. En Álbum: Te Amo TV – Éxitos Originales de las Telenovelas.

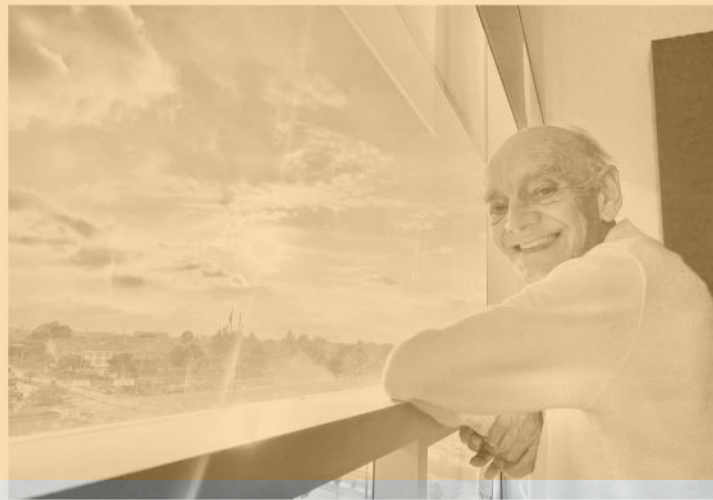
Chivo Record AC. <https://open.spotify.com/track/1TOq99Fe7rrROwxPpsSaRD>

Rangel, O. (2016). *El maestro Nicanor*. En Álbum: Nocturnal Colombiano. Círculo Musical.

<https://music.apple.com/co/song/el-maestro-nicanor-instrumental/1105865910>

Anexos

SUITE PARA LA VIDA Y LA MEMORIA



PRIMER MOVIMIENTO



AMbrilayo

Bolero

AMbrilayo

Bolero

Carlos Urbina

♩=45

INTRO

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top section includes woodwinds: Flauta I, II; Oboe I, II; Clarinete en Sib I, II; and Fagot I, II. The middle section includes brass: Trompa en Fa I, II; Trompa en Fa III, IV; Trompeta en Sib I, II; Trombón I, II; and Tuba. The bottom section includes percussion: Timpani; Bongos; Guiro; Maracas; Glockenspiel; Marimba; Percusión I; Percusión II; Arpa; Violin I; Violin II; Viola; Violoncello; and Contrabajo. The score is in 4/4 time with a tempo of ♩=45. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The introduction begins with woodwinds and strings playing a melodic line, while the brass and percussion are silent. Dynamics range from *pp* to *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

13 rit. $\text{♩} = 65$ [A]

Flauta I, II *p*

Oboe I, II *p*

Clarinete en Si \flat I, II *p*

Fagot I, II *p*

Trompa en Fa I, II *p* con sord.

Trompa en Fa III, IV *p* con sord.

Trompeta en Si \flat I, II *p* con sord.

Trombón I, II *p*

Tuba *p*

Timpani *mp* $\text{♩} = 65$

Bongos

Guiro

Maracas

Glockenspiel *p*

Marimba *p*

Percusión I

Percusión II

Arpa *pp*

Violín I *p* arco *pizz.* $\text{♩} = 65$ *mp*

Violín II *p* arco *pizz.* *mp*

Viola *p* arco *pizz.* *mp*

Violoncello *p* *pizz.* *mp*

Contrabajo *p* *pizz.* *mp*

33 (tr) gliss. B

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Bongos

Guiro

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

p *pp* *mp* *f* *mp* *pizz.*

40

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Bongos

Guiro

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

trill

mf

mp

arco

pizz.

46

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II *mf*

Trompa en Fa III, IV *mf*

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II *p*

Tuba *p*

Timpani

Bongos

Guiro

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

(G, A, D, E)

59

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Bongos

Guiro

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

66

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Bongos

Guiro

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabajo

arco

arco

71 CODA rit.

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Bongos

Guero

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

f

ff

arco

rit.

SEGUNDO MOVIMIENTO



¿Quién los hallará?

Pasillo

¿Quién los hallará?

Pasillo

Carlos Urbina

♩=135 A

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flauta I, II; Oboe I, II; Clarinete en Sib I, II; Fagot I, II; Trompa en Fa I, II; Trompa en Fa III, IV; Trompeta en Sib I, II; Trombón I, II; and Tuba. The second system includes Timpani; Maracas; Glockenspiel; Marimba; Percusión I; and Arpa. The third system includes Violín I; Violín II; Viola; Violoncello; and Contrabajo. Dynamics include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *tr* (trill). The score is in 3/4 time with a tempo of 135 beats per minute.

13

Flauta I, II *mf* *mp* *mf*

Oboe I, II *mp*

Clarinete en Sib I, II *mp*

Fagot I, II *mp*

Trompa en Fa I, II *p* *p*

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani (D, A, E, G) *p*

Maracas

Glockenspiel

Marimba *mp*

Percusión I

Arpa

Violín I *mp* *p*

Violín II *mp* *p*

Viola *mp* *p*

Violoncello *mp* *p*

Contrabajo *mp* *p*

24

Flauta I, II *p* *mf* *pp*

Oboe I, II *mf* *pp*

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II *mf* *pp*

Trompa en Fa I, II *p* *mp* *pp*

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Arpa

Violín I *mf* *p*

Violín II *mf* *p*

Viola *mf* *p*

Violoncello *mf* *p*

Contrabajo *mf* *p*

33

Flauta I, II *mp* *mf* *f*

Oboe I, II *mp* *mf* *f*

Clarinete en Sib I, II *mf* *f*

Fagot I, II *mf* *f*

Trompa en Fa I, II *mf*

Trompa en Fa III, IV *mf*

Trompeta en Sib I, II *con sord.* *p* *mf*

Trombón I, II *p* *mf*

Tuba *p* *mf*

Timpani *mp*

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I *f*

Arpa

Violín I *mf* *mf*

Violín II *mf* *mf*

Viola *mf* *mf*

Violoncello *mf* *mf*

Contrabajo *mf* *mf*

43

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

p *mf* *p* *mf* *f*

54

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

mf *f* *p* *con sord.* *mp* *f* *mf* *p*

60

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

mf *p* *mp* *tr* *mf*

66

Flauta I, II *mp* *p* *mp*

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II *pp* *mp*

Fagot I, II *mp*

Trompa en Fa I, II *p*

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II *con sord.* *pp*

Trombón I, II *p* *pp*

Tuba *p* *pp*

Timpani *p*

Maracas

Glockenspiel *f* *p*

Marimba *f* *p*

Percusión I *f*

Arpa *mf*

Violín I *p*

Violín II *p*

Viola *p*

Violoncello *p*

Contrabajo *p*

76

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

p

f

p

p

p

86

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

p

8va

95

Flauta I, II *pp mp mf f f* *bliss.*

Oboe I, II *mp mf f p f*

Clarinete en Sib I, II *mp mf f p f*

Fagot I, II *f p f*

Trompa en Fa I, II *pp p f pp*

Trompa en Fa III, IV *p f pp*

Trompeta en Sib I, II *p f*

Trombón I, II *p f pp*

Tuba

Timpani *pp f p f*

Maracas *pp*

Glockenspiel *B*

Marimba *mf*

Percusión I *f B*

Arpa *pp mf*

Violín I *pp mf ff p ff* *pizz.*

Violín II *pp mf ff p ff* *pizz.*

Viola *pp mf ff p ff* *pizz.*

Violoncello *pp mf ff p ff* *pizz.*

Contrabajo *pp mf ff p ff* *pizz.*

106

Flauta I, II *p* *f*

Oboe I, II *t*

Clarinete en Sib I, II *t*

Fagot I, II *p* *f* *Ab7*

Trompa en Fa I, II *t* *p*

Trompa en Fa III, IV *mp* *mf* *p*

Trompeta en Sib I, II *mp* *p*

Trombón I, II *mp* *mf* *p*

Tuba *mp* *mf* *p*

Timpani *p*

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Arpa

Violín I *p* *mf* arco

Violín II *p* *mf* arco

Viola *p* *mf* arco

Violoncello *p* *mf* arco *pizz.* arco

Contrabajo *p* *mf* arco *pizz.* arco

117 $\text{♩} = 40$ $\text{♩} = 150$

Flauta I, II *pp* *mp*

Oboe I, II *pp*

Clarinete en Sib I, II *pp* *mp*

Fagot I, II *pp* *mp*

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II *pp*

Tuba

Timpani $\text{♩} = 40$ $\text{♩} = 150$ (A, C, Bb, D)

Maracas *p*

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Arpa

Violín I $\text{♩} = 40$ $\text{♩} = 150$ *p*

Violín II *p*

Viola *p*

Violoncello *mp*

Contrabajo *mp*

130

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

mf

mf

mf

139

Flauta I, II *f* *p* *mf*

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II *f* *p* *mf*

Fagot I, II *f* *p* *mf*

Trompa en Fa I, II *mf* *mf*

Trompa en Fa III, IV *mf* *mf*

Trompeta en Sib I, II *mp* *mf*

Trombón I, II *mf* *mf*

Tuba *mf* *mf*

Timpani *p*

Maracas

Glockenspiel *mf*

Marimba *mf*

Percusión I *p*

Arpa *mf*

Violín I *pizz.* *mf* *arco* *p* *mf*

Violín II *pizz.* *mf* *arco* *p* *mf*

Viola *pizz.* *mf* *arco* *p* *mf*

Violoncello *pizz.* *mf* *arco* *p* *mf*

Contrabajo *pizz.* *mf* *arco* *p* *mf*

149

Flauta I, II
Oboe I, II
Clarinete en Sib I, II
Fagot I, II
Trompa en Fa I, II
Trompa en Fa III, IV
Trompeta en Sib I, II
Trombón I, II
Tuba
Timpani
Maracas
Glockenspiel
Marimba
Percusión I
Arpa
Violín I
Violín II
Viola
Violoncello
Contrabajo

p *f*
p *mf*
p
p
p *mf*
p *f*
p
f
p
arco *pizz.* *arco*
arco *pizz.* *arco*
arco *pizz.* *arco*
arco *gliss. pizz.* *arco*
arco *gliss. pizz.* *arco*
p *mf*

159

Flauta I, II *p* *mf* *f* *ff*

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II *p* *mf* *f* *ff*

Fagot I, II *p* *mf* *f* *ff*

Trompa en Fa I, II *mf* *f*

Trompa en Fa III, IV *mf* *f*

Trompeta en Sib I, II *mf* *f*

Trombón I, II *mf* *f*

Tuba *mf* *f* *ff*

Timpani *p* *f*

Maracas

Glockenspiel *p* *mf* *mf* *f* *ff*

Marimba *mf* *f* *ff*

Percusión I *p* *f*

Arpa *mf* *f*

Violín I *p* *mf* *f* arco

Violín II *p* *mf* *f* arco pizz. arco

Viola *p* *mf* *f* arco pizz. arco

Violoncello *p* *mf* *f* arco gliss.

Contrabajo *p* *mf* *f* arco gliss.

TERCER MOVIMIENTO



Eterna Gracitudo

Vallenato

Eterna Gritud

Paseo Vallenato

Carlos Urbina

♩=120

INTRO

This musical score is for the piece "Eterna Gritud" by Carlos Urbina, titled "Paseo Vallenato". The tempo is marked as ♩=120. The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Flauta I, II; Oboe I, II; Clarinete en Sib I, II; Fagot I, II), brass (Trompa en Fa I, II; Trompa en Fa III, IV; Trompeta en Sib I, II; Trombón I, II; Tuba), and percussion (Timpani, Bongos, Percussion, Guiro, Glockenspiel, Marimba, Percusión I, Percusión II, Arpa). The second system includes strings (Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, Contrabajo). The score features various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). It includes trills, accents, and specific performance instructions for the instruments.

8 [A]

Flauta I, II

Oboe I, II *p*

Clarinete en Sib I, II *p*

Fagot I, II *mp*

Trompa en Fa I, II *p*

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II *p*

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Bongos

Percussion

Guiro

Glockenspiel *p*

Marimba

Percusión I *mp*

Percusión II

Arpa *p*

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello *p*

Contrabajo *p*

15

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Bongos

Percussion

Guiro

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

p

mp

Am

p pizz.

27

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Bongos

Percussion

Guiro

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

33

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Si \flat I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Si \flat I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani (A, Bb, C)

Bongos

Percussion

Guiro

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabajo

53

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani (G, A, D, E)

Bongos

Percussion

Guiro

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello arco

Contrabajo arco

p

mp

f

mf

[A]

59

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Si b I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Si b I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Bongos

Percussion

Guiro

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabajo

p

f

arco

p

66

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani (E, F) (G, A, D, E)

Bongos

Percussion

Guiro

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

f *mp* *p*

71

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Bongos

Percussion

Guiro

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabajo

p

82

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Si b I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Si b I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani (A, Bb, C)

Bongos

Percussion

Guiro

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabajo

f *p* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

89 PUENTE

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II *con sord.* *a2* *trill* *a2*

Trombón I, II

Tuba

Timpani *f*

Bongos

Percussion

Guiro

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violín I

Violín II *mp arco*

Viola *mp pizz.*

Violoncello *f pizz.*

Contrabajo *f pizz.*

96

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Bongos

Percussion

Guiro

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

rit.

a2

tr~ con sord.

rit.

rit.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 16, contains measures 96 through 101. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in B-flat I and II, and Bassoon I and II. The brass section includes Trumpets in F I and II, Trumpets in F III and IV, Trombones I and II, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Bongos, Percussion, and Guiro. The keyboard section includes Glockenspiel and Marimba. The string section includes Percussion I and II, Arpa (Harp), Violin I and II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The Flute I and II parts feature a melodic line with a 'rit.' (ritardando) marking at the end of the page. The Trompeta en Sib I, II part includes dynamic markings 'a2' and 'tr~ con sord.' (trill with mutes). The Timpani part has a 'rit.' marking. The Violin I, II, and Viola parts have long, sustained notes with a 'rit.' marking. The Violoncello and Contrabajo parts have a rhythmic pattern of eighth notes.

103 $\text{♩} = 75$ CODA

Flauta I, II *p*

Oboe I, II *p*

Clarinete en Sib I, II *mf*

Fagot I, II *p*

Trompa en Fa I, II *p* *mf*

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II *p*

Trombón I, II

Tuba

$\text{♩} = 75$

Timpani

Bongos *p*

Percussion

Guiro *p*

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

$\text{♩} = 75$

Violín I *p*

Violín II *p*

Viola *p*

Violoncello *p* arco

Contrabajo *p* arco

117

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Si \flat I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Si \flat I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani

Bongos

Percussion

Guiro

Glockenspiel

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

mf *pp* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

126 *GLN* $\text{♩} = 135$

Flauta I, II

Oboe I, II

Clarinete en Sib I, II

Fagot I, II

Trompa en Fa I, II

Trompa en Fa III, IV

Trompeta en Sib I, II

Trombón I, II

Tuba

Timpani $\text{♩} = 135$
f

Bongos

Percussion

Guiro

Glockenspiel *mp*

Marimba

Percusión I

Percusión II

Arpa *p*

Violín I *pp* *sf* $\text{♩} = 135$

Violín II *pp* *sf*

Viola *pp* *sf*

Violoncello *pp* *sf* *f*

Contrabajo *pp* *sf* *f*

SUITE PARA LA VIDA Y LA MEMORIA

Estudiante: Carlos Arturo Urbina

Asesor: José Ignacio Bolaños.

De manera atenta, en el siguiente link:

https://drive.google.com/drive/folders/11wGGa5XEsqpoUsgbqGPLj69hJ0tdcKb0?usp=drive_link

Podrán observar

1. Audios de la Suite
2. Links de YouTube de los tres movimientos.
3. Partituras.
4. Trabajo escrito.

De antemano muchas gracias por su valiosa atención