

**“Aires de mi Tierra” Dos obras del maestro gentil montaña para orquesta sinfónica  
de vientos**

Leonel Campo Vargas

Asesor

Jenny Alejandra Lee Revalo

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD  
Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades ECSAH  
Programa De Música

2025

## **Agradecimientos**

En primer lugar, expreso mi gratitud a Dios, por su bondad y por concederme la sabiduría, la fortaleza y la salud necesarias para avanzar en este proceso académico y personal. Extiendo un agradecimiento profundo a mis padres, Camilo Campo y Angélica Vargas, cuyo apoyo incondicional ha sido fundamental en cada etapa de mi formación. A mi esposa, Luisa Fernanda, gracias por acompañarme con amor, paciencia y compromiso, y por aportar de manera constante a mi crecimiento profesional.

A mis hijos, Sebastián Campo y Emiliano Campo, quienes son el motor de mi vida y la mayor fuente de inspiración para seguir adelante, les dedico este logro con inmenso cariño. Agradezco también a los maestros de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD, por su orientación y dedicación a lo largo de mi carrera.

Finalmente, extiendo un especial agradecimiento a mi asesora de proyecto, la maestra Jenny Alejandra Lee Revalo, por su guía, acompañamiento y valiosos aportes que hicieron posible la culminación exitosa de este trabajo.

## Resumen

Este proyecto de investigación–creación desarrolla la adaptación de El Tolimense y Fantasía N. ° 1 del maestro Gentil Montaña al formato de orquesta sinfónica de vientos. El estudio se centra en la transformación tímbrica de obras originalmente escritas para guitarra solista, mediante la implementación de texturas orquestales como fundamento compositivo. La metodología integra el análisis técnico del repertorio seleccionado y la revisión de referentes bandísticos, especialmente las obras de Victoriano Valencia, para establecer criterios de orquestación y distribución textural. El resultado consiste en dos arreglos que expanden el alcance sonoro del repertorio guitarrístico colombiano y aportan nuevas posibilidades interpretativas dentro del formato sinfónico de vientos.

***Palabras claves:*** Orquestación, textura, timbre, Gentil Montaña, banda sinfónica.

### **Abstract**

This research–creation project focuses on the adaptation of Gentil Montaña’s *El Tolimense* and *Fantasia No. 1* for symphonic wind orchestra. The study emphasizes timbral transformation through the use of orchestral textures as the main compositional framework, reinterpreting works originally written for solo guitar. The methodology combines technical analysis of the selected pieces with the study of contemporary Colombian band repertoire particularly works by Victoriano Valencia to establish orchestration and textural strategies. The outcome includes three original arrangements that broaden the sonic possibilities of Colombian guitar repertoire within the symphonic wind ensemble context.

**Keywords:** orchestration, texture, timbre, Gentil Montaña, wind symphony.

## Tabla de contenido

Introducción.....	11
Justificación.....	12
Objetivos.....	13
Objetivo General .....	13
Objetivo Especifico .....	13
Planteamiento Temático.....	14
Marco Referencial .....	15
Análisis diciplinar de elementos temáticos musicales.....	15
Fandanguería .....	15
Formato.....	16
Texturas .....	18
Rol instrumental y combinación entre familias.....	23
León Bambuco.....	25
Tratamiento morfológico .....	27
Estructuras de acompañamiento .....	29
Texturas .....	32
Balance .....	36
Marco Teórico.....	37

Repertorio de Gentil Montaña: De la Guitarra a la Banda Sinfónica de vientos.....	38
Bambuco.....	38
El bambuco en la región andina central (Cundinamarca, Boyacá y Santander).....	39
El bambuco en el eje cafetero y Antioquia.....	40
Bambuco sureño (Huila, Tolima y Caquetá).....	40
Adaptación del bambuco a nuevas formaciones: el caso de las bandas sinfónicas de vientos.....	41
Técnicas de orquestación.....	42
La Orquestación como Proceso Creativo.....	43
La orquesta sinfónica en Colombia.....	44
Formatos.....	46
Texturas orquestales.....	49
Textura Monofónica.....	50
Soli.....	50
Tutti.....	50
Unísono.....	50
Textura Homofónica.....	52
Textura Cordal.....	53
Balance.....	54
El Timbre y la Textura como Ejes Compositivos.....	54

Diseño Metodológico .....	55
Fase 1: Estudio de Caso y Análisis de Obras de Terceros .....	56
Fase 2: Categorización de los Recursos Compositivos .....	57
Fase 3: Aplicación .....	57
Proceso Compositivo.....	58
Arreglo I – El Tolimense .....	60
Morfología “El Tolimense” .....	61
Preámbulo inicial: color modal y protagonismo tímbrico.....	61
Sección A: temática en modo menor (Mi menor) .....	62
Sección B: modulación al paralelo mayor (Mi mayor) .....	62
Texturas .....	65
Dinámicas .....	68
Arreglo Ii – Fantasía N1 .....	70
Morfología “Fantasía n1” .....	71
Conclusiones.....	80
Bibliografía.....	81

## Lista de Figuras

<b>Figura 1:</b> Fandangueria Victoriano Valencia R.....	17
<b>Figura 2:</b> Textura monofónica (tutti) .....	18
<b>Figura 3:</b> Textura Homofónica o melodía acompañada .....	19
<b>Figura 4:</b> Textura polifónica .....	20
<b>Figura 5:</b> Otras texturas (textura Monódica distribuida).....	22
<b>Figura 6:</b> Ejemplo de roll instrumental. ....	24
<b>Figura 7:</b> Formato instrumental.....	26
<b>Figura 8:</b> Estructura de acompañamiento 1.....	29
<b>Figura 9:</b> Estructura de acompañamiento 2.....	30
<b>Figura 10:</b> Estructura de acompañamiento 3.....	31
<b>Figura 11:</b> Textura monofónica .....	32
<b>Figura 12:</b> Textura Homofónica o melodía acompañada .....	33
<b>Figura 13:</b> Textura cordal .....	35
<b>Figura 14:</b> Instrumentación sinfónica.....	47
<b>Figura 15:</b> Formato de banda sinfónica .....	48
<b>Figura 16:</b> Formato de banda sinfónica.....	48
<b>Figura 17:</b> Ejemplo de textura monofónica.....	51
<b>Figura 18:</b> Ejemplo de textura Homofónica o melodía acompañada .....	52
<b>Figura 19:</b> <i>Ejemplo de textura cordal</i> .....	53
<b>Figura 20:</b> Ejemplo de textura Homofónica o melodía acompañada forma 1 .....	65
<b>Figura 21:</b> Textura Monofónica soli.....	66

<b>Figura 22:</b> Textura cordal .....	67
<b>Figura 23:</b> Gráfico de contorno dinámico .....	68
<b>Figura 24:</b> Textura monofónica .....	73
<b>Figura 25:</b> Textura monofónica (Soli).....	74
<b>Figura 26:</b> Textura homofónica (melodía acompañada).....	74
<b>Figura 27:</b> Textura cordal (Acorde).....	75
<b>Figura 28:</b> Gráfico de contorno dinámico .....	76
<b>Figura 29:</b> Gráfico de contorno dinámico .....	77
<b>Figura 30:</b> Asignación tímbrica sobre textura cordal .....	78

### Lista de Tablas

<b>Tabla 1:</b> Esquema morfológico de la obra .....	28
<b>Tabla 2:</b> Formato instrumental de la obra “El Tolimense” .....	60
<b>Tabla 3:</b> Esquema formal del arreglo I “El Tolimense” .....	64
<b>Tabla 4:</b> Formato instrumental de la canción Fantasía n1 .....	70
<b>Tabla 5:</b> Esquema morfológico del arreglo II “Fantasía n1” .....	72

## **Introducción**

Este trabajo de investigación-creación tiene como objetivo principal la realización de dos arreglos para orquesta sinfónica de vientos basados en las obras "El tolimense" y "Fantasía n1" del maestro Gentil Montaña. El proceso se centra en la implementación de texturas orquestales como eje estructurante para lograr una profunda transformación tímbrica del repertorio colombiano originalmente concebido para guitarra solista.

Para fundamentar la orquestación, se realiza un análisis detallado de las obras "Fandanguería" y "León Bambuco" de Victoriano Valencia, las cuales sirven de referencia para identificar recursos compositivos y estrategias de distribución textural. El proyecto concibe a la orquesta de vientos como un medio para la resignificación del repertorio tradicional, adoptando principios técnicos como la jerarquización melódica, la administración del color instrumental y el uso estratégico de texturas (monofónica, homofónica, polifónica, etc.).

Finalmente, el trabajo se plantea como una reinterpretación tímbrica más que como una simple transcripción, buscando generar nuevas dimensiones sonoras y expandir el alcance expresivo de las obras originales, constituyendo un aporte significativo al repertorio bandístico nacional y a la reflexión sobre los procesos de adaptación orquestal.

## **Justificación**

La obra de Gentil Montaña es fundamental en el repertorio colombiano, pero a menudo se limita a la guitarra solista. Este trabajo de investigación-creación busca superar esa limitación al adaptar dos de sus composiciones, incluyendo "El Tolimense" y "Fantasía n1", al formato de orquesta sinfónica de vientos.

La elección del formato bandístico se justifica por su amplia paleta tímbrica y su creciente relevancia artística en el país. El proyecto utiliza la implementación de texturas orquestales como recurso compositivo principal para resignificar las obras, ofreciendo nuevas lecturas sonoras y estructurales.

Para cimentar la orquestación, se analizan obras de Victoriano Valencia ("Fandanguería" y "León Bambuco") para obtener criterios técnicos como el uso jerarquizado de secciones y la construcción de bloques tímbricos. Finalmente, la creación de estos arreglos busca proyectar el patrimonio musical colombiano y servir como una experiencia pedagógica y estética aplicable a la formación en orquestas de vientos.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Realizar la orquestación de las obras "El Tolimense" y "Fantasía n1" del maestro Gentil Montaña, concretándolas en dos arreglos para orquesta sinfónica de vientos, con el propósito de explorar y expandir su alcance expresivo mediante la implementación estratégica de texturas orquestales.

### **Objetivo Especifico**

Explorar y analizar las obras Fandanguería y León Bambuco del maestro Victoriano Valencia conceptual y creativo en el proceso de adaptación sinfónica.

Realizar un estudio analítico–interpretativo de las obras El Tolimense y Fantasía N.º 1 de Gentil Montaña, con el fin de reconocer sus núcleos estructurales, idiomáticos y tímbricos que fundamentarán su transformación en el proceso de creación orquestal.

Desarrollar la fase creativa mediante la elaboración, experimentación y refinamiento de dos arreglos orquestales para orquesta sinfónica de vientos, aplicando criterios de textura, timbre y escritura instrumental coherentes con el enfoque de investigación–creación.

### **Planteamiento Temático**

Este proyecto se enmarca en la investigación-creación, concibiendo la orquestación como un proceso interpretativo y creativo que busca la reinterpretación sonora del repertorio guitarrístico de Gentil Montaña.

La herramienta compositiva fundamental es la textura musical (monodia, homofonía, polifonía, etc.), la cual se utiliza de manera consciente y planificada para redefinir los contornos expresivos de las obras y explotar las posibilidades tímbricas de la orquesta sinfónica de vientos.

Este enfoque se complementa con el análisis comparativo de obras de referencia del maestro Victoriano Valencia, cuyo tratamiento orquestal idiomático proporciona criterios sólidos. El objetivo final es generar nuevos arreglos y establecer criterios metodológicos replicables para futuras adaptaciones del repertorio tradicional colombiano.

#### **Pregunta de investigación:**

¿Cómo crear dos arreglos para orquesta sinfónica de vientos de las *canciones* El Tolimense y Fantasía N.º 1 del maestro Gentil Montaña, a partir del análisis de las obras Fandanguería y León Bambuco Victoriano Valencia, aplicando texturas orquestales y criterios de timbre e instrumentación que fundamenten el proceso de investigación-creación?

## **Marco Referencial**

### **Análisis disciplinar de elementos temáticos musicales**

El análisis de las obras *Fandanguería* y *León Bambuco* del maestro Victoriano Valencia proporciona un modelo de referencia concreto. En ellas, se observan recursos como la superposición textural, la escritura antifonal entre secciones, los cambios de densidad armónica y la utilización de la percusión como elemento estructurante más allá del ritmo.

### **Fandanguería**

*Fandanguería* es una obra para banda sinfónica en la que Victoriano Valencia reinterpreta el carácter festivo y rítmico del fandango colombiano mediante un lenguaje contemporáneo. La pieza se construye a partir de ostinatos rítmicos, superposición de capas texturales y el uso dinámico de las familias instrumentales, lo que genera una sonoridad vibrante y en constante movimiento. Su orquestación destaca por el colorido de maderas y metales, el papel protagónico de la percusión y la construcción progresiva de clímax. Es una obra representativa del enfoque moderno de la creación bandística colombiana y un referente para el estudio de textura, ritmo y timbre en el formato sinfónico de vientos.

**Formato**

La obra está concebida en el formato de banda sinfónica moderna, utilizando la configuración completa típica de las agrupaciones de vientos contemporáneas. La obra aprovecha un ensamble amplio que permite trabajar capas rítmicas, planos melódicos contrastantes y una amplia gama de colores tímbricos. Su formato facilita el uso de texturas densas y expansivas, la construcción de climas progresivos y un enfoque orquestal que combina tradición y modernidad. Gracias a este formato, la pieza logra proyectar con fuerza el carácter festivo del fandango y su energía colectiva dentro de un diseño sonoro sinfónico y actual.

**Figura 1: Fandangueria Victoriano Valencia R.**

**FANDANGUERÍA**  
Fantasía sobre Tres Clarinetes de Pablito Flórez

Victoriano Valencia R.

Flauta 1 y 2  
Flauta 3 - Pic  
Oboe 1 y 2  
Clarinete en Bb 1  
Clarinete en Bb 2 y 3  
Clarinete bajo  
Saxofón soprano  
Saxofón alto 1 y 2  
Saxofón tenor 1  
Saxofón baritono  
Trompeta en Bb 1 y 2  
Trompeta en Bb 3 y 4 (Bugle)  
Corno en F 1 y 3  
Corno en F 2 y 4  
Trombón 1  
Trombón 2 y 3  
Fliscorno baritono 1 y 2  
Tuba  
Contrabajo  
Timbales  
Xilófono  
Platillos  
Redoblante  
Bombo  
Percusión

Comisionado por la Banda de Funza, Bogotá, 2007

**Nota.** Tomado de score Fandanguería por (Victoriano Valencia)

## Texturas

En este arreglo, Valencia amplía el lenguaje original y lo lleva al formato de banda sinfónica mediante un tratamiento textural que integra de manera fluida la textura monofónica, homofónica, polifónica y polirrítmica, articulando así un discurso sonoro que conserva la esencia popular del fandango mientras la proyecta hacia una estética sinfónica contemporánea.

**Figura 2:** Textura monofónica (tutti)

The musical score for Figure 2 is a page from a score for 'Fandanguería' by Victoriano Valencia. It shows a tutti section starting at measure 128. The score is for a woodwind and saxophone ensemble. The instruments listed are Fl. 1-2, Fl. 3 - Pic, Ob. 1-2, Cl. B. 1, Cl. B. 2-3, Cl. b., Sax. sop., Sax. alt. 1-2, Sax. ten. 1, and Sax. bar. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the flutes and clarinets, with woodwinds providing harmonic support. Dynamics range from *mf* to *pp*. A blue box highlights the final measure of the section, which is marked 'Al 8 y 0'.

**Nota.** Tomado de score Fandanguería por (Victoriano Valencia) pág. 15

En la página 15 donde aparece el compás 134, toda la orquesta está alineada rítmica y melódicamente, generando un bloque único que funciona como unísono de tutti, lo cual corresponde directamente a textura monofónica.

**Figura 3:** Textura Homofónica o melodía acompañada

The image displays a musical score for a brass and woodwind ensemble. It is divided into two systems. The top system contains two staves for Clarinet in B-flat (Cl. B 1 and Cl. B 2-3). The bottom system contains four staves: Trumpet 1 (Trb. 1), Trumpet 2-3 (Trb. 2-3), Flute in C (Flisc. bar. 1-2), and Trombone (Tba.). A blue rectangular box highlights measures 31 through 34. In the top system, the melody is marked 'Solo (de piá)' and 'mf'. In the bottom system, the accompaniment is marked 'mf Pelayero'. The score shows a homophonic texture where all instruments play the same rhythmic and melodic material together.

**Nota.** Tomado de score Fandanguería por (Victoriano Valencia) pág. 4

La textura homofónica o también llamada melodía acompañada, aparece de manera recurrente y constituye uno de los recursos texturales más importantes de la obra. Valencia la emplea para destacar la línea principal mientras el resto de la banda sostiene un acompañamiento rítmico y armónico coherente, creando un bloque sonoro sólido que refuerza el carácter energético del fandango.

Esta textura surge especialmente cuando una voz melódica clara (frecuentemente clarinetes, saxofones o trompetas) expone el motivo principal, mientras las demás familias instrumentales construyen un acompañamiento basado en acordes, síncopas y patrones estables. En estos pasajes, la melodía se percibe al frente y el resto de la orquesta funciona como soporte compacto, logrando equilibrio entre claridad y fuerza.

**Figura 4:** Textura polifónica

The image displays a musical score for 'Fandanguería' by Victoriano Valencia, page 24. The score is arranged in a multi-staff format. The top four staves are for saxophones: Sax. sop., Sax. alt. 1-2, Sax. ten., and Sax. bar. The next two staves are for trumpets: Tpt. Bb 1-2 and Tpt. Bb 3. Below these are two staves for horns: Cor. F 1-2, and a tuba part (Trb.). The woodwind section, including flautas, oboes, and clarinetes, is indicated by a bracket above the trumpet staves. The saxophone section (Sax. alt. 1-2, Sax. ten., Sax. bar.) is enclosed in a green rectangular box. The trumpet section (Tpt. Bb 1-2, Tpt. Bb 3) is enclosed in an orange rectangular box. The horn and tuba sections (Cor. F 1-2, Trb.) are enclosed in a blue rectangular box. The score shows a polyphonic texture with various rhythmic patterns and melodic lines across the different instrument families.

**Nota.** Tomado de score Fandanguería por (Victoriano Valencia) pág. 24

La textura polifónica aparece en varios momentos clave de la obra, especialmente en pasajes donde el discurso musical se expande y diferentes familias instrumentales desarrollan líneas independientes de manera simultánea. Esta textura surge cuando clarinetes, saxofones, trompetas y bajos presentan motivos contrastantes o complementarios que se entrecruzan sin depender de una sola melodía principal, generando un tejido sonoro más complejo y rico.

Valencia utiliza la polifonía para intensificar la energía del fandango, creando capas melódicas que dialogan entre sí mientras la percusión mantiene patrones rítmicos activos. En estos momentos, cada voz conserva cierta autonomía, lo que permite que el entramado sonoro represente la naturaleza colectiva, espontánea y expansiva del fandango tradicional. La presencia de esta textura también contribuye a la sensación de movimiento constante que caracteriza la obra, reforzando el carácter festivo y la vitalidad del estilo sabanero original.



La textura monódica distribuida se refiere a un tipo de monodía en la que una sola línea melódica no permanece fija en un único instrumento, sino que se desplaza entre diferentes voces o familias instrumentales, manteniéndose siempre como una única melodía, pero cambiando de color, registro y timbre a medida que aparece en otros instrumentos.

En Fandanguería, este recurso aparece especialmente en las secciones donde la melodía principal pasa sucesivamente por clarinetes, saxofones o trompetas, sin que se forme acompañamiento armónico independiente ni contrapunto paralelo. El movimiento de la línea entre diferentes instrumentos crea variedad tímbrica y una sensación de continuidad dinámica, permitiendo que el motivo conserve su identidad mientras adquiere nuevas cualidades expresivas.

### **Rol instrumental y combinación entre familias**

La combinación de estas familias no responde únicamente a una función de distribución tímbrica, sino que se alinea con principios de orquestación que buscan equilibrar claridad, contraste y cohesión. Como señala Samuel Adler (2002), “la orquestación efectiva depende de asignar roles específicos según las posibilidades tímbricas y técnicas de cada familia instrumental, de modo que cada línea pueda sostenerse con identidad propia sin perder integración en el conjunto”. Esta premisa se observa con claridad en Fandanguería, donde Valencia alterna entre texturas densas y capas independientes, logrando que cada familia instrumental participe de manera activa en la construcción del carácter rítmico y dialogante del fandango.

Figura 6: Ejemplo de roll instrumental.

34

The image displays three systems of musical notation for a piece titled 'Solo (de pié)'. The first system consists of two staves, both marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system is a three-staff arrangement, with the top two staves marked *mf* and the bottom staff marked *mf*. The third system is a four-staff arrangement, with the first two staves marked *mf* and the last two staves marked *mf*. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests, typical of a traditional Spanish dance accompaniment.

**Nota.** Tomado de score Fandanguería por (Victoriano Valencia) pág. 15

A partir del compás 34, la obra muestra con mayor claridad la distribución de roles entre las distintas familias instrumentales. En este punto, las maderas asumen la melodía, desarrollando el motivo principal con el carácter propio del fandango. Paralelamente, los metales y la familia grave se organizan en función armónica, aportando soporte vertical y reforzando la estructura del discurso musical. Al mismo tiempo, la percusión establece el rol rítmico, sosteniendo patrones característicos que impulsan el movimiento y mantienen la energía constante. La combinación de estos roles a partir de este compás consolida la textura del arreglo y define el equilibrio entre melodía, armonía y ritmo que caracteriza la obra.

### **León Bambuco**

“León (Bambuco)” es una obra para banda sinfónica escrita por el compositor colombiano Victoriano Valencia, inspirada en el género tradicional del bambuco andino colombiano. La pieza combina el carácter rítmico y expresivo del bambuco con un tratamiento orquestal contemporáneo, en el que se destacan texturas claras, líneas melódicas cantábiles y secciones contrastantes que exploran diferentes colores dentro del formato bandístico. Valencia integra recursos característicos de la música tradicional —acentuaciones irregulares, síncopas y giros melódicos propios del bambuco— con una escritura moderna que aprovecha las posibilidades tímbricas de la banda, logrando una obra dinámica, elegante y representativa de su estilo compositivo.

**Tabla:** Formato instrumental

BANDA SINFÓNICA MUNICIPAL DE PEREIRA  
REPERTORIO

<b>Carpeta</b>	L-112			
<b>Nombre de la Obra</b>	León Bambuco AUDIO			
<b>Rimo / Género</b>	Bambuco			
<b>Autor</b>	Victoriano Valencia Rincón			
<b>Arreglista</b>	Victoriano Valencia Rincón			
<b>Grado</b>				
<b>Instrumentación:</b>	<b>INSTRUMENTO</b>	<b>Nº COPIAS</b>	<b>INSTRUMENTO</b>	<b>Nº COPIAS</b>
	Full Score	1	Corno 1	1
	Flauta 1	1	Corno 2	1
	Flauta 2	1	Corno 2	1
	Oboe 1	1	Eufonio	1
	Oboe 2	1	Trompeta 1	1
	Fagotes 1 y 2	1	Trompeta 2	1
	Clarinete Requinto	1	Trompeta 3	1
	Clarinete 1	1	Trombón 1	1
	Clarinete 2	1	Trombón 2	1
	Clarinete 3	1	Trombón 3	1
	Clarinete Bajo	1	Trombón 4	1
	Sax Alto 1	1	Tubas	1
	Sax Alto 2	1	Contrabajos	1
	Sax Tenor	1	Timbales	1
	Sax Barítono	1	Block / Congas	1
			Esterilla / Platos	1
			Redoblante	1
			Bombo	1
<b>Observaciones</b>	Arreglo en soporte digital completo.			

**Nota.** Tomado de score y arreglo en soporte digital realizado por José Nicolas Moreno

### **Tratamiento morfológico**

El tratamiento morfológico de *León (Bambuco)* permite comprender cómo Victoriano Valencia transforma un género tradicional colombiano dentro de una escritura bandística contemporánea. La obra se organiza en cuatro secciones. Introducción y parte A, Exposición o sección de contraste parte B, Desarrollo C, Reexposición A y Coda— que funcionan como un recorrido estructural en el que el compositor presenta, modifica y reafirma el material temático derivado del bambuco andino.

La Introducción establece el motivo rítmico generador; la Exposición presenta el tema principal; el Desarrollo explora variaciones rítmicas, tímbricas y texturales; la Reexposición retoma el tema transformado; y la Coda sintetiza el carácter de la obra con un cierre enérgico. Este análisis morfológico se convierte en un recurso de investigación relevante porque evidencia los procedimientos de adaptación, variación y estilización que permiten estudiar cómo un lenguaje tradicional se proyecta hacia nuevas formas de creación musical dentro del formato sinfónico de vientos.

**Tabla 1:** Esquema morfológico de la obra

<b>Sección</b>	<b>Función Formal</b>	<b>Compases</b>	<b>Características Musicales Clave</b>
<b>I. Introducción y Tema A</b>	Exposición del material base.	Compases 1 hasta ca. 86	Establece el Bambuco en 6/8. Melodía principal con polifonía. Dinámica media (mp).
<b>II. Sección de Contraste (B)</b>	Contraste de dinámica y textura.	Compases 87 a 94	Bajada dinámica (P). Cambio de textura, elementos rítmicos marcados o solos breves.
<b>III. Desarrollo / Clímax (C)</b>	Máxima expresión y fusión de ritmos.	Compases 103 a 148	Base rítmica de Sanjuanero. Clímax con alternancia de trompeta solista y coro imitativo.
<b>IV. Reexposición (D.S.)</b>	Retorno funcional para la cohesión.	Indicación D.S. al Coda en compás 149	Retoma el material de la Sección I para reafirmar la identidad melódica antes de finalizar.

**Nota.** Fuente de elaboración propia

## Estructuras de acompañamiento

El análisis de las estructuras de acompañamiento es fundamental para comprender cómo se organiza el soporte rítmico, armónico y textural que sostiene y complementa la melodía dentro de una obra musical. Estas estructuras permiten identificar patrones rítmicos, funciones armónicas y disposiciones tímbricas que articulan el trasfondo sonoro y contribuyen directamente al carácter y desarrollo del discurso compositivo. Según Nicholas Cook en su libro *A Guide to Musical Analysis* (1994), el acompañamiento constituye un elemento esencial en la construcción de significado musical, pues determina cómo la obra sostiene, contrasta o transforma su material temático. Desde esta perspectiva, el estudio del acompañamiento se convierte en un recurso analítico que aporta nuevo conocimiento al revelar los procedimientos mediante los cuales el compositor distribuye roles, crea texturas y adapta recursos tradicionales dentro de un lenguaje contemporáneo.

**Figura 7:** Estructura de acompañamiento 1.

The image displays a musical score for a woodwind and saxophone ensemble. The top section features four staves for Clarinetes (1, 2, 3, and Bajo). The bottom section, highlighted with a yellow border, features four staves for Saxophones (Alto 1, Alto 2, Tenor 1, and Barítono). The saxophone parts are marked with dynamics such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano), and include accents. Above the saxophone staves, a series of chords are indicated: A, C#m, F#m, Bm, A, and E. The score is written in 8/8 time and includes various rhythmic patterns and articulations.

**Nota.** Tomado de score León Bambuco de (Victoriano Valencia) pág. 1

En la sección inicial (Tema A) de "León Bambuco", los saxofones (Alto 1, Alto 2, Tenor y Barítono) cumplen la función esencial de núcleo armónico de la Banda Sinfónica, proporcionando el sostén y el color tonal para la melodía que se expone en las voces superiores.

**Figura 8:** Estructura de acompañamiento 2.

**Nota.** Tomado de score León Bambuco de (Victoriano Valencia) pág. 1

El rol morfológico de las Tubas, Contrabajos y Fagotes en el acompañamiento de "León Bambuco" es ser el cimiento rítmico y armónico de la obra, anclando el carácter del bambuco a través de su estrecha relación con el Bombo.

Como recurso avanzado de orquestación, los graves no se limitan a notas largas. El maestro Valencia utiliza las Tubas, Contrabajos y Fagotes para integrar soportes melódicos o motivos cortos en el registro bajo. Estos motivos, que suelen ser rápidas figuras de paso o arpegios breves, complementan la melodía principal o sirven como enlaces motivicos entre los cambios de acorde, enriqueciendo la textura del acompañamiento y demostrando una utilización más sofisticada de la sección grave que va más allá del simple sostén armónico.

**Figura 9:** Estructura de acompañamiento 3

The image displays a musical score for the piece 'León Bambuco' by Victoriano Valencia. It features six staves: Fgts (Flutes), CRq (Corns), Cl1 (Clarinets), Cl2 (Clarinets), Cl3 (Clarinets), and CBj (Bassoons). The Cl1 staff is highlighted with a red box, indicating a solo section. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

**Nota.** Extraído del score León Bambuco de (Victoriano Valencia) pág. 6

El análisis de la estructura de acompañamiento en torno al Solo de Clarinete ubicado en la transición al Tema B, sobre los compases 41 - 49 revela una sofisticación textural que busca un "nuevo color" armónico-rítmico, característico de la escritura de Victoriano Valencia para banda sinfónica.

"León Bambuco" es, en esencia, un tratado práctico de orquestación y acompañamiento para el repertorio nacional, demostrando la capacidad del maestro Victoriano Valencia para fusionar la tradición folclórica con la complejidad académica. La obra se distingue por su estructura morfológica flexible y una estratificación del acompañamiento que asegura el color y el impulso rítmico en cada una de sus secciones.

## Texturas

Figura 10: Textura monofónica

The image displays a musical score for a full orchestra, specifically for the piece 'León Bambuco' by Victoriano Valencia. The score is presented in a monophonic texture, where each instrument part plays a single melodic line. The instruments included are Piccolo (Pic), Flutes 1 and 2 (Fl1, Fl2), Oboes 1 and 2 (Ob1, Ob2), Bassoon (Fgts), Clarinet in B-flat (CRq), Clarinet in A (Cl1), Clarinet in B-flat (Cl2), Clarinet in B-flat (Cl3), and Bassoon in Bass Clef (CBj). The score is marked with '190' at the beginning and 'FIN' at the end. A blue box highlights the final measure of the score, which is marked with 'fff' (fortissimo) and 'FIN'.

**Nota.** Extraído del score León Bambuco de (Victoriano Valencia)

En la sección final de *León Bambuco*, el compositor emplea una textura monofónica homofuncional en la que toda la instrumentación ejecuta una única línea melódica en unísono u octavas. La ausencia de estratos armónicos, contrapuntísticos o rítmicos secundarios genera un plano sonoro unificado, destinado a reforzar la direccionalidad conclusiva del pasaje.

Este tratamiento textural produce un cierre de alta definición sonora, en el que la claridad del contorno melódico se convierte en el elemento predominante. La consolidación de la monodia colectiva funciona como mecanismo de síntesis morfológica, eliminando cualquier complejidad previa y otorgando a la obra un final enfático, compacto y estable.

**Figura 11:** Textura Homofónica o melodía acompañada

The image displays a musical score for the piece 'León Bambuco'. The score is organized into three distinct horizontal sections, each highlighted with a colored border:

- Melodía (Red border):** This section contains the melodic line for three trumpet parts (Tpt1, Tpt2, Tpt3). The notes are identical across all parts, indicating a unison or octave texture. A red label 'Melodía' is placed in the center of this section.
- Acompañamiento ritmo - armónico (Blue border):** This section contains the rhythmic and harmonic accompaniment for a variety of instruments including four trombones (Tbn1-4), tubas, and euphoniums (CBj). The accompaniment is consistent across all instruments. A red label 'Acompañamiento ritmo - armónico' is placed in the center of this section.
- Ritmo (Green border):** This section contains the rhythmic accompaniment for the percussion instruments: timbales (Tmb), bongo (ByC), congas (EyPts), redondo (Red), and bombo (Bmb). The rhythmic pattern is consistent across all instruments. A red label 'Ritmo' is placed in the center of this section.

The score is written in a common time signature and features dynamic markings such as *mf* and *mp* throughout.

**Nota.** Extraído del score León Bambuco de (Victoriano Valencia)

Entre los compases 17 y 24, la obra presenta una textura de tipo melodía acompañada, en la cual las trompetas asumen el rol principal mediante la exposición de un motivo melódico claramente articulado. Este motivo se proyecta con un carácter idiomático del bambuco y funciona como eje temático de la sección.

En un segundo plano textural, los trombones sostienen un ritmo armónico que opera como soporte funcional de la línea melódica. Su intervención aporta estabilidad y define el marco tonal sobre el cual se despliega el motivo, manteniendo una pulsación regular y reforzando la direccionalidad del discurso.

Paralelamente, el grupo de percusiones desarrolla un patrón rítmico característico del bambuco, el cual consolida la identidad estilística del pasaje. Este estrato rítmico otorga movilidad y continuidad, articulando el compás ternario propio del género y conectando las capas superiores (melodía y armonía) dentro de una misma unidad expresiva.

**Figura 12: Textura cordal**

LEÓN... BAMBUCO 17

The image displays a page of a musical score for the piece "León... Bambuco" by Victoriano Valencia, page 17. The score is for a string ensemble, specifically a string quartet and quintet. The instruments listed on the left are Piccolo (Pic), Flute I (Fl1), Flute II (Fl2), Oboe I (Ob1), Oboe II (Ob2), Bassoon (Fgts), Clarinet in B-flat (CRb), Clarinet in A (Cl1), Clarinet in B-flat (Cl2), Clarinet in E-flat (Cl3), and Double Bass (CB). The string quartet parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) are highlighted with blue boxes, indicating a chordal texture. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The page number "17" is located in the top right corner.

**Nota.** Extraído del score León Bambuco de (Victoriano Valencia) pág. 17

En el compás 129 de *León Bambuco* se evidencia una textura cordal construida mediante un voicing vertical y compacto, donde todas las familias instrumentales articulan un mismo bloque armónico. Los metales graves sostienen las funciones fundamentales mientras maderas y metales medios completan el acorde, generando un plano sonoro estable que funciona como punto de énfasis estructural en el cierre de la obra.

“La textura cordal consiste en la presentación simultánea de sonidos organizados verticalmente, donde el interés musical radica en el acorde como unidad sonora. Las voces no actúan de manera independiente, sino que funcionan como partes de un mismo bloque armónico.”

Kostka, Stefan & Payne, Dorothy. *Técnicas de Armonía Tonal*. McGraw-Hill, 2004.

## **Balance**

En *León Bambuco*, el maestro Victoriano Valencia controla el balance tímbrico con precisión: inicia con un color ligero en maderas y metales medios, sostiene los graves con discreción y evita saturar la melodía. En las secciones de mayor densidad ajusta el peso hacia los metales, siempre equilibrados por maderas y percusión para mantener claridad. Al final, unifica el color instrumental y cierra la obra con una sonoridad compacta y definida, reflejando su manejo consciente del lenguaje bandístico. Esta decisión permite que el carácter cantáble del bambuco emerja con nitidez desde el inicio.

## Marco Teórico

La orquestación y la instrumentación constituyen el núcleo conceptual que orienta la adaptación de obras preexistentes al formato de orquesta sinfónica de vientos, especialmente cuando provienen de medios idiomáticamente distintos, como la guitarra. En este contexto, comprender el funcionamiento del timbre, la textura y las técnicas orquestales permite establecer criterios sólidos para reorganizar el material musical y ampliarlo dentro de una paleta sonora colectiva.

Pistón (1955) afirma que “la orquestación es el arte de combinar instrumentos para obtener claridad y equilibrio” (p. 17), destacando que el uso del color instrumental es determinante en la articulación del discurso musical. De manera complementaria, Adler (2002) señala que “el dominio de la textura y la instrumentación define la eficacia expresiva de la orquesta” (p. 5), subrayando la importancia de seleccionar registros, densidades y contrastes adecuados al estilo de la obra.

Las texturas orquestales, monofónica, homofónica, cordal, politemática y onomatopéyica, identificadas por MacKay (1963), delinean la organización interna del sonido y condicionan la dirección y densidad del discurso (p. 21). Su aplicación resulta fundamental al redistribuir líneas guitarrísticas en un ensamble de vientos. A su vez, Herrera (2022) enfatiza que la orquestación moderna requiere manejar la figuración, el balance y la instrumentación como herramientas que permiten construir un arreglo coherente y expresivo (p. 41).

## **Repertorio de Gentil Montaña: De la Guitarra a la Banda Sinfónica de vientos**

Gentil Montaña (1942–2011) es uno de los compositores más influyentes en la consolidación de un lenguaje guitarrístico colombiano. Sus obras se caracterizan por una síntesis entre formas académicas y géneros tradicionales como el bambuco, la guabina, el porro y el pasillo. En particular, *Guabina Viajera*, *El Tolimense* y *Porro N.º 2* representan ejemplos paradigmáticos de esta integración, siendo ampliamente interpretadas en el repertorio solista.

El desafío compositivo en este proyecto consiste en trasladar la riqueza idiomática de la guitarra a la orquesta de vientos, manteniendo la identidad estilística de las obras originales mientras se expanden sus posibilidades tímbricas. Para ello, se realiza un análisis técnico de cada pieza, considerando elementos como tonalidad, forma, ritmo, densidad armónica y fraseo que sirve como base para el desarrollo de los arreglos orquestales

### **Bambuco**

El bambuco es uno de los géneros más representativos de la región andina colombiana y constituye un elemento esencial del patrimonio musical del país. Aunque suele asociarse al altiplano cundiboyacense y al eje cafetero, su presencia se extiende por diversas zonas del interior, donde se manifiesta con variantes rítmicas, tímbricas e interpretativas. El rasgo que une a todas estas variantes es la relación entre los compases de  $6/8$  y  $3/4$ , lo que genera una ambigüedad métrica que produce hemiolas, desplazamientos acentuales y un fraseo flexible. Según Hernández Herrera (2025), esta dualidad métrica “es el principal componente expresivo del bambuco y condiciona la manera en que se articulan sus líneas melódicas y su acompañamiento”.

### **El bambuco en la región andina central (Cundinamarca, Boyacá y Santander)**

En la tradición del altiplano cundiboyacense, el bambuco presenta un carácter más sobrio y cantado, con melodías amplias, ornamentación moderada y un acompañamiento estable de tiple y guitarra, a veces reforzado por bandola. La articulación del acompañamiento se basa en un patrón de corcheas continuas con acentos intermedios que dan forma a la hemiola característica. Esta versión del bambuco suele interpretarse en un tempo moderado, con claridad en la subdivisión y énfasis en el fraseo vocal.

En Santander, aunque se conservan los patrones rítmicos fundamentales, se observa un carácter ligeramente más enérgico. La bandola santandereana adquiere un rol más protagonista, ejecutando líneas ornamentales rápidas que dialogan con la melodía principal. El acompañamiento mantiene la estructura rítmica del bambuco tradicional, pero la articulación tiende a ser más marcada.

En ambas zonas, el rol instrumental está bien definido:

Tiple: base rítmica, creador del patrón pulsado y de los acentos desplazados.

Guitarra: sostén armónico, refuerzo del pulso y generador de estabilidad métrica.

Bandola: línea melódica o contrapuntos ornamentales.

Voz: línea principal que define el carácter expresivo del bambuco.

### **El bambuco en el eje cafetero y Antioquia**

En regiones como Caldas, Risaralda, Quindío y el oriente antioqueño, el bambuco adquiere un carácter más festivo y dinámico, especialmente en versiones instrumentales. El fraseo es más ágil, se incrementan las síncopas internas y la bandola o el tiple pueden ejecutar patrones más densos. En el eje cafetero es común escuchar bambucos con mayor presencia de bambuco fiestero, donde el tempo se acelera y los acentos se vuelven más claros y contundentes.

Instrumentalmente, el eje cafetero conserva la misma estructura tradicional, pero la interacción entre bandola y tiple es más contrapuntística, alternando roles melódicos y rítmicos. Este estilo alimenta parte del repertorio de duetos y tríos tradicionales del eje cafetero.

### **Bambuco sureño (Huila, Tolima y Caquetá)**

En el sur andino el bambuco incorpora variaciones melódicas y tímbricas que lo distinguen del altiplano. En Huila y Tolima, el bambuco suele acercarse al carácter del bambuco fiestero, a veces con influencias de estilos campesinos como la rajaleña o el sanjuanero. El acompañamiento rítmico tiende a ser más abierto y la melodía puede presentar giros más amplios y ornamentados.

En estas regiones, la presencia del requinto, la bandola huilense o incluso instrumentos percutidos de carácter local influyen en su sonoridad. El rol instrumental se diversifica:

El tiple sigue siendo la base rítmica.

La bandola y el requinto se encargan de la melodía y sus variaciones.

La guitarra aporta una base armónica más robusta.

### **Adaptación del bambuco a nuevas formaciones: el caso de las bandas sinfónicas de vientos**

Con la expansión de las bandas sinfónicas municipales y departamentales en Colombia, el bambuco ha sido incorporado a repertorios pedagógicos, competitivos y de concierto, lo que exige un proceso de adaptación instrumental. En este contexto, las funciones tradicionales del tiple, la bandola y la guitarra deben redistribuirse en familias de vientos.

Los arreglistas asignan las figuras pulsadas del tiple a clarinetes, flautas, oboes o saxofones altos, buscando mantener la ligereza y el ataque rápido del acompañamiento tradicional. Los metales asumen roles de apoyo armónico o refuerzo acentual, mientras que la percusión ligera (redoblante con escobillas, marimba, glockenspiel o láminas suaves) contribuye a sostener la claridad del pulso sin saturar la textura.

Valencia (2013), referencia clave en la adaptación del repertorio colombiano a banda, propone mantener “la acentuación característica del bambuco mediante orquestaciones claras y equilibradas”, resaltando que el uso cuidadoso del timbre es fundamental para conservar la esencia rítmica del género dentro de un ensamble de mayor tamaño.

Este proceso de Re orquestación no busca replicar literalmente los instrumentos tradicionales, sino trasladar sus funciones a las posibilidades tímbricas de la banda sinfónica. Con ello se logra una reinterpretación del bambuco que mantiene su identidad rítmica y expresiva, a la vez que explora nuevos colores y dinámicas propias del formato bandístico.

## **Técnicas de orquestación**

La orquestación constituye un proceso fundamental dentro de la creación musical, pues articula la selección, distribución y combinación de los instrumentos para lograr un discurso sonoro coherente y expresivo. Su estudio permite comprender cómo los compositores emplean los recursos tímbricos, texturales y dinámicos disponibles en las familias instrumentales para proyectar ideas musicales con claridad, equilibrio y eficacia estética. A lo largo del siglo XX y XXI, autores como Samuel Adler, Walter Pistón y Enric Herrera han sistematizado principios técnicos que continúan siendo referentes esenciales tanto para la composición académica como para contextos bandísticos y sinfónicos.

Según Adler (2002), la orquestación se fundamenta en el conocimiento de las posibilidades sonoras de cada instrumento, incluyendo su registro, cualidades tímbricas y comportamientos dinámicos. Este autor destaca que la función esencial del orquestador es “integrar los colores instrumentales de manera lógica y transparente” a través del manejo de texturas, roles y contrastes. En este sentido, su planteamiento resalta la importancia de la claridad en la disposición de líneas melódicas y acompañamientos, así como el uso inteligente de las combinaciones instrumentales para evitar densidades innecesarias y mejorar la proyección del material musical.

Por su parte, Pistón (1955) subraya el papel estructural de la orquestación dentro del discurso compositivo, afirmando que su eficacia depende de la economía en el uso de recursos y la adecuada distribución de la energía sonora. Para este autor, las técnicas de orquestación se articulan a partir de principios como la correcta asignación de timbres a funciones melódicas, armónicas o rítmicas; el balance entre secciones; y la adecuación de las texturas a la intención expresiva. Su enfoque

resalta además el rol de la instrumentación como soporte técnico que posibilita una orquestación más orgánica. Finalmente, Herrera (2010) aporta una visión contemporánea al estudio de la instrumentación y la orquestación, especialmente aplicada a contextos educativos y profesionales en música popular, jazz y formatos mixtos. El autor enfatiza la necesidad de comprender la orquestación como un proceso creativo y analítico que involucra la construcción de roles, la organización jerárquica de planos sonoros y la adaptación del color instrumental a las necesidades estilísticas. Su trabajo también subraya el análisis de texturas, la coherencia en la conducción de voces y el tratamiento dinámico como elementos esenciales del oficio.

### **La Orquestación como Proceso Creativo**

La orquestación, más allá de una técnica de instrumentación, es un proceso compositivo que permite reinterpretar, expandir y resignificar una obra musical. En este trabajo, se parte de un análisis estructural, armónico y melódico de las obras de Gentil Montaña seleccionadas, con el fin de extraer sus núcleos motivicos, progresiones armónicas esenciales y configuraciones rítmicas fundamentales. A partir de estos elementos se construyen las versiones orquestales, empleando los recursos de la banda sinfónica. Se aplican principios de distribución idiomática, como la asignación de líneas melódicas a instrumentos con afinidad tímbrica y expresiva, la construcción de bloques armónicos por familias instrumentales, el uso de efectos de mecanismo (trinos, apoyaturas, glissando) y la manipulación de los planos sonoros mediante dinámicas, reguladores y articulaciones.

## **La orquesta sinfónica en Colombia**

La orquesta sinfónica de vientos en Colombia, también denominada banda sinfónica o banda de vientos es una de las agrupaciones musicales más representativas del país, tanto por su tradición histórica como por su impacto social, educativo y cultural. Su conformación incluye instrumentos de viento madera, viento metal y percusión, y en algunos casos instrumentos auxiliares según el formato. Estas agrupaciones tienen su origen en las bandas militares heredadas del periodo colonial y republicano, que posteriormente se transformaron en ensambles civiles, municipales y comunitarios. Como señalan estudios históricos, “las bandas de música en Colombia surgieron al amparo de instituciones militares y religiosas, expandiéndose luego hacia el ámbito civil” (Biblioteca Nacional de Colombia, 2010).

A lo largo del siglo XX y XXI, las orquestas y bandas de vientos se consolidaron como espacios de formación musical comunitaria. Diversas investigaciones plantean que estas agrupaciones son “escenarios de construcción de identidad cultural y cohesión social en diversas regiones del país” (Clio América, 2018). Este carácter social se evidencia en su presencia territorial, especialmente en municipios y zonas rurales, donde funcionan como centros de educación artística y plataformas de participación cultural. En esta línea, estudios sobre bandas del Caribe colombiano resaltan que su práctica fomenta la transmisión intergeneracional de saberes musicales (Cecar, 2019).

Un actor fundamental en el fortalecimiento de las orquestas de viento en el país ha sido la Fundación Nacional Batuta, creada en 1991, la cual impulsó procesos de formación instrumental y orquestal con enfoque social. De acuerdo con Duplat (2024), Batuta ha permitido que “miles de niños y jóvenes accedan a experiencias orquestales, entre ellas ensambles de viento, como espacios de transformación social”. Este enfoque pedagógico ha generado oportunidades de acceso cultural, consolidando un modelo de orquestas infantiles, juveniles y comunitarias donde los ensambles de viento ocupan un lugar central.

En cuanto a la creación musical para banda u orquesta de vientos, Colombia cuenta con figuras destacadas. Entre ellas se encuentra Jorge Olaya Muñoz, quien desarrolló repertorio que abarca bambucos, pasillos, pasodobles, marchas y piezas sinfónicas, muchas de ellas adaptadas o escritas para agrupaciones de viento. Como explica Arango (2020), la producción de Olaya evidencia “la relación entre la música tradicional colombiana y los formatos bandísticos contemporáneos”. Otro referente fundamental es el compositor Victoriano Valencia Rincón, ampliamente reconocido por su catálogo para banda sinfónica. Su obra ha sido interpretada en diversas agrupaciones del país y del extranjero. Según Valencia Rincón (2015), su aproximación a la banda parte de “la exploración de texturas, timbres y procedimientos contemporáneos aplicados a las tradiciones sonoras colombianas”.

Además del aporte individual de compositores y arreglistas, la literatura especializada subraya el rol pedagógico y comunitario de las bandas. Un informe del Ministerio de Cultura destaca que las bandas enfrentan desafíos relacionados con “dotación instrumental, mantenimiento,

acceso a repertorio y sostenibilidad financiera” (Ministerio de Cultura, 2019). A pesar de ello, la práctica bandística colombiana mantiene vitalidad gracias a la articulación entre instituciones públicas, procesos educativos y creadores nacionales. En este sentido, el repertorio para orquesta sinfónica de vientos en Colombia continúa expandiéndose, integrando tradición, modernidad y nuevas búsquedas estéticas.

### **Formatos**

La banda sinfónica de vientos en Colombia se reconoce por su formato instrumental amplio y muy adaptable. Surge de la mezcla entre la tradición europea de las *wind bands* y las prácticas propias de las bandas populares latinoamericanas, que han tenido un papel fundamental en la vida cultural del país. En su base se encuentran las familias de maderas, metales y percusión, pero su configuración no es rígida: según el nivel y las necesidades de cada agrupación, se incorporan instrumentos como saxofones, contrabajo, piano, arpa o percusión sinfónica más especializada.

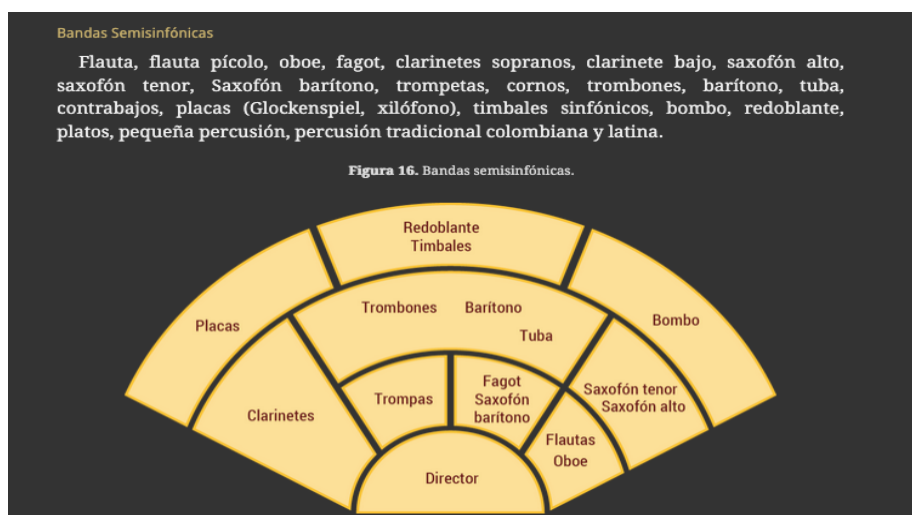
Esta combinación le da a la banda un color sonoro versátil, capaz de moverse entre el repertorio sinfónico, la música académica y los géneros tradicionales colombianos. Su flexibilidad instrumental no solo amplía las posibilidades de interpretación, sino que también refleja la diversidad musical del país y la manera en que cada región adapta el formato a su identidad sonora.

**Figura 13:** Instrumentación sinfónica

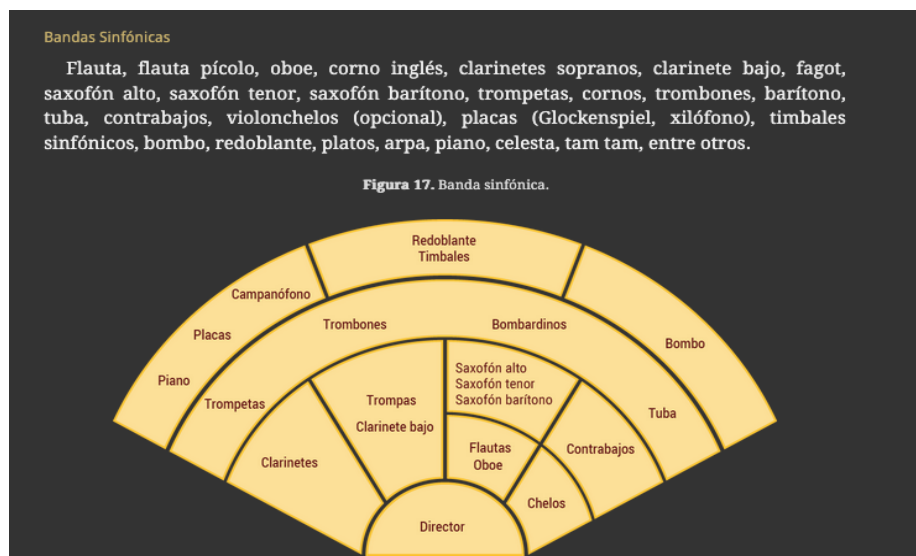
Familia	Instrumentos
Vientos Madera	Flauta 1 – Flauta 2 – Piccolo – Flauta en Sol (opcional) – Oboe 1 – Oboe 2 – Corno inglés (opcional) – Clarinete 1 – Clarinete 2 – Clarinete 3 – Requinto en Mib (opcional) – Clarinete bajo – Fagot 1 – Fagot 2 – Contrafagot (opcional)
Vientos Metal	Corno 1–4 – Trompeta 1–3 – Trombón 1 – Trombón 2 – Trombón Bajo – Eufonio 1–2 – Tuba 1–2
Saxofones (según repertorio)	Saxofón Alto 1 – Saxofón Alto 2 – Saxofón Tenor – Saxofón Barítono
Percusión	Tímpani – Caja – Redoblante – Platillos – Triángulo – Bombo – Campanas Tubulares – Xilófono – Metalófono – Glockenspiel – Vibráfono
Instrumentos Adicionales (opcional)	Piano – Arpa – Bajo Eléctrico – Guitarra – Percusión latina

**Nota.** Fuente de elaboración propia

**Figura 14:** Formato de banda sinfónica



**Figura 15:** Formato de banda sinfónica.



**Nota.** Figura realizada por el maestro Cesar Cano (Lineamientos de formación musical)

MINCULTURA

## **Texturas orquestales**

El estudio de las texturas orquestales constituye un eje central dentro del análisis y la creación musical, pues permite comprender cómo se organizan las líneas sonoras y cómo interactúan entre sí dentro de un entramado instrumental. Autores como Walter Pistón, Samuel Adler y David Mackay han abordado este tema desde perspectivas analíticas, técnicas y aplicadas a la orquestación.

Pistón (1989) señala que la textura es el resultado de la “combinación simultánea de líneas melódicas y apoyos armónicos que determinan la densidad y claridad del discurso musical” (p. 52). Desde esta perspectiva, la textura no es solamente un fenómeno superficial, sino una consecuencia de decisiones estructurales que afectan directamente el carácter y el equilibrio tímbrico de una obra. Adler (2002) complementa este enfoque al afirmar que la textura es “uno de los elementos más determinantes en la percepción orquestal, ya que define la manera en que el oyente interpreta la relación entre melodía, acompañamiento y color” (p. 89). En esta línea, Mackay (2010) enfatiza que la textura es un factor decisivo en la efectividad de la orquestación contemporánea, pues permite organizar el espacio sonoro en capas diferenciadas con funciones claras.

## **Textura Monofónica**

La textura monofónica se define como la presentación de una sola línea melódica sin acompañamiento. Pistón (1989) destaca que su fuerza radica en la “claridad absoluta del discurso musical” (p. 54). Aunque simple en apariencia, requiere una construcción melódica sólida y un tratamiento instrumental que asegure balance y proyección.

## **Soli**

Pasaje donde un grupo pequeño de instrumentos, generalmente de la misma familia, interpreta una línea destacada. No es un solo individual, sino un color reducido dentro de la orquesta o banda.

## **Tutti**

Indicación que señala la participación de toda la agrupación o de toda una sección instrumental. Se usa para momentos de mayor fuerza, densidad y proyección sonora.

## **Unísono**

Ocurre cuando dos o más instrumentos ejecutan exactamente la misma nota (o la misma línea) simultáneamente. Puede incluir octavas paralelas y se utiliza para reforzar claridad, afinación y presencia melódica.

Figura 16: Ejemplo de textura monofónica.

**Monofonía**                      **Contrapunto imitativo**

Andante cantabile con moto. ♩ = 120.

Flauto I.

Oboi.

Clarinetti in C.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in C.

Timpani in C.G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

Melodía

Imitación: fagot y contrabajos

Monofonía: violines I

Imitación: violas y cellos

**Nota.** Extraído de Estudio de texturas por Inés Serrano Castañeda (Sinfonía nº 1 Óp. 21 en

Do Mayor II - Andante Cantábile con moto) Beethoven

## Textura Homofónica

Según Adler (2002), la textura homofónica está basada en la “predominancia de una línea melódica principal sostenida por acordes o acompañamientos rítmico-armónicos” (p. 95). Es una de las texturas más comunes en la escritura para banda y orquesta, pues permite claridad estructural y control dinámico, facilitando la conducción de voces y la jerarquía sonora.

**Figura 17:** Ejemplo de textura Homofónica o melodía acompañada

The image shows a musical score for a section titled "Sehr behaglich". The score is arranged in four systems. The first system is for Clarinet I (Cl. I) in B-flat major, marked *pp*. The second system is for Trombone I (Tc. I) in F major, also marked *pp*. The third system is for the Arpa (Arpeggiator), marked *pp*, showing a rhythmic accompaniment. The fourth system is for Violins (vln.) and Violas (vcl.), marked *pp* and *con sord.* (con sordina). The overall texture is homophonic, with a clear main melody in the Clarinet I and accompaniment from the other instruments.

**Nota.** "Mather" Sinfonía 4. Tomado de pistón (1955), *Orquestación*

## Textura Cordal

La textura cordal o vertical consiste en la construcción del tejido musical mediante acordes que funcionan como bloques sonoros. Mackay (2010) explica que esta textura privilegia la “dimensión armónica pura, en la que la simultaneidad es más relevante que la dirección melódica” (p. 61). En el ámbito orquestal, esta textura se utiliza para crear masas sonoras, clímax y efectos de color.

**Figura 18:** *Ejemplo de textura cordal.*

The musical score is for an orchestra and is divided into three systems of staves. The top system is for woodwinds (Maderas), the middle for brass (Metales), and the bottom for strings (Cuerdas). The tempo is marked 'Allegro molto vivace'. The woodwinds and brass sections play chords, while the strings play a rhythmic accompaniment. The score is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat major).

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

## **Balance**

El balance orquestal se refiere a la relación proporcional entre las diferentes familias instrumentales para asegurar que cada línea mantenga claridad y funcionalidad dentro de la textura. Adler (2002) explica que *“el equilibrio depende no solo del volumen relativo de cada instrumento, sino de su registro, color y función dentro de la orquesta”* (p. 112). Para el autor, el balance no es simplemente controlar dinámicas, sino comprender cómo cada timbre interactúa en el espacio sonoro.

## **El Timbre y la Textura como Ejes Compositivos**

La textura se concibe como la forma en que se entretajan y organizan las líneas melódicas, armónicas y rítmicas dentro de una obra musical. Se clasifica generalmente en monodia (una sola voz), homofonía (una voz principal con acompañamiento armónico), polifonía (varias voces independientes) y textura mixta (combinación de elementos anteriores).

Para efectos de este proyecto, el enfoque principal se dirige hacia la textura de melodía acompañada y la escritura a voces (homofonía con función armónica), lo cual permite explorar de forma eficiente los planos sonoros, la densidad y el color instrumental. Esta selección responde al objetivo de transformar obras originalmente escritas para guitarra solista —instrumento que por naturaleza sintetiza armonía, melodía y ritmo— en un entramado instrumental colectivo.

El timbre, en este sentido, se convierte en el eje estructurante del discurso musical. Componer con timbres implica diseñar no solo las notas, sino el "color" con que estas serán ejecutadas, considerando variables como el registro, la articulación, la dinámica, la instrumentación

Y las combinaciones tímbricas. Alan Belkin (2006) sugiere que orquestar es componer con colores; en este trabajo, dicha premisa se adopta como fundamento conceptual para la transformación del repertorio.

### **Diseño Metodológico**

El diseño metodológico constituye la estructura que orienta el proceso investigativo, definiendo los métodos, enfoques y procedimientos necesarios para alcanzar los objetivos planteados. Según Hernández-Sampieri, Fernández y Baptista (2014), el diseño metodológico funciona como “el plan o estrategia que se desarrolla para obtener la información requerida en una investigación” (p. 49). Esto implica seleccionar un enfoque (cuantitativo, cualitativo o mixto), determinar el tipo de estudio y establecer las técnicas de recolección y análisis de datos.

En el campo de la investigación musical e investigación-creación, el diseño metodológico adquiere un componente interpretativo y creativo. Para Díaz (2015), la investigación-creación requiere “procesos flexibles que integren reflexión, experimentación y producción artística como formas válidas de conocimiento” (p. 102). En este sentido, el diseño metodológico debe permitir ciclos iterativos de exploración sonora, análisis del repertorio, prototipado musical y validación mediante la práctica interpretativa.

Asimismo, Flick (2015) enfatiza que el diseño metodológico debe garantizar coherencia entre objetivos, técnicas y resultados esperados, afirmando que “la calidad de una investigación

depende de la claridad del diseño y de la consistencia entre los procedimientos escogidos” (p. 63). De esta manera, definir el diseño metodológico implica articular los recursos, los instrumentos de análisis, la población o el material de estudio, así como los criterios para evaluar los hallazgos.

El desarrollo del presente trabajo de grado se fundamenta en una metodología de investigación-creación estructurada en cuatro fases. Cada fase representa un momento clave dentro del proceso compositivo, desde la exploración analítica hasta la aplicación práctica de los recursos sonoros. Este enfoque permite articular el conocimiento académico con la praxis artística, propiciando una transformación consciente del repertorio colombiano para guitarra hacia el formato de orquesta sinfónica de vientos.

### **Fase 1: Estudio de Caso y Análisis de Obras de Terceros**

Durante esta fase se llevó a cabo un análisis detallado de las obras Fandanguería y León Bambuco del maestro Victoriano Valencia. Estas composiciones, representativas del repertorio bandístico colombiano contemporáneo, fueron abordadas desde una perspectiva técnico-analítica orientada a la identificación de recursos compositivos y estrategias orquestales.

El análisis incluyó el estudio de los siguientes elementos:

Formato instrumental

Texturas orquestales

Roll instrumental y combinación entre familias

Tratamiento morfológico

Estructuras de Acompañamiento

## **Fase 2: Categorización de los Recursos Compositivos**

La fase de categorización de los recursos compositivos consiste en organizar, clasificar e identificar los elementos musicales presentes en las obras analizadas, con el fin de comprender cómo funcionan y qué papel cumplen dentro del discurso sonoro. Esta etapa permite pasar de una observación general del material musical a una comprensión estructurada y analítica de sus componentes.

En términos metodológicos, Strauss y Corbin (2002) señalan que categorizar implica “agrupar conceptos en unidades más amplias que compartan propiedades y funciones” (p. 120). Aplicado al análisis musical, esto supone agrupar recursos como texturas, técnicas de orquestación, procedimientos rítmicos, giros melódicos, patrones armónicos o estrategias tímbricas en categorías que permitan describir su uso y su recurrencia.

## **Fase 3: Aplicación**

La fase de aplicación corresponde al momento operativo del proyecto, en el cual los insumos conceptuales y analíticos obtenidos en las etapas previas se transforman en decisiones de escritura y elaboración musical. En esta fase se desarrollan dos líneas de acción articuladas directamente con los objetivos específicos del estudio.

En primer lugar, se realiza un estudio analítico–interpretativo de El Tolimense y Fantasía N.º 1 de Gentil Montaña. Este análisis permite identificar los núcleos estructurales, tales como sus patrones formales, células rítmicas recurrentes y tratamientos melódicos característicos; los rasgos idiomáticos, asociados a la técnica guitarrística del compositor y su adaptación a lenguajes andinos; y los elementos tímbricos, que evidencian la relación entre color sonoro y función expresiva.

### Proceso Compositivo

El proceso compositivo desarrollado para *El Tolimense* y *Fantasia N.º 1* se fundamentó en un enfoque que integra el tratamiento tímbrico, el uso sistemático de técnicas de orquestación y la elaboración de un guion de trabajo que orientó cada decisión creativa. Este proceso no se concibió de manera aislada, sino articulado con los objetivos de investigación–creación definidos para el proyecto, los cuales establecen el marco analítico y metodológico necesario para construir los arreglos sinfónicos.

El objetivo General, orientado a crear dos arreglos para orquesta sinfónica de vientos implementando texturas orquestales, impulsó la necesidad de comprender, seleccionar y adaptar recursos de color, densidad y distribución instrumental propios del formato bandístico. En esta dirección, el análisis de las obras *Fandanguería* y *León Bambuco* de Victoriano Valencia — planteado en el primer objetivo específico— permitió identificar modelos de tratamiento textural, manejo del contrapunto interno, contrastes tímbricos y procedimientos de orquestación que funcionaron como referentes directos para la adaptación de las piezas de Gentil Montaña. Estos estudios de caso aportaron claridad sobre el potencial expresivo de las familias instrumentales y sobre las formas de organizar el material en capas funcionales (melodía, acompañamiento, soporte y color).

El segundo objetivo específico, centrado en el estudio analítico–interpretativo de *El Tolimense* y *Fantasia N.º 1*, permitió reconocer sus núcleos estructurales, idiomáticos y tímbricos. Este análisis fue determinante para comprender la lógica melódica, armónica y rítmica de Montaña, y para decidir qué elementos debían preservarse, transformarse o expandirse en el proceso de orquestación.

A partir de este estudio se establecieron las bases para organizar el material a nivel textural, definiendo dónde utilizar texturas monofónicas para resaltar líneas principales, texturas homofónicas y cordales para generar estabilidad, o texturas estratificadas para superponer planos diferenciados. Así mismo, se definieron combinaciones instrumentales que mantuvieran la esencia lírica de Montaña, mediante doblajes selectivos, contrastes entre maderas y metales, refuerzos en registro grave o el uso especializado de saxofones y clarinetes bajos.

La fase creativa, correspondiente al tercer objetivo específico, se articuló mediante un guion de trabajo, concebido como una herramienta metodológica que integró análisis, planeación y experimentación. Este guion incluyó:

La segmentación formal de cada obra

La identificación de núcleos melódicos y acompañamientos

La distribución preliminar de texturas para cada sección

La propuesta de colores y combinaciones instrumentales,

Orientaciones sobre balance, registro, dinámica y densidad sonora.

Gracias a este guion fue posible desarrollar un proceso de elaboración, prueba y refinamiento de cada arreglo, asegurando coherencia entre las decisiones tímbricas, la lógica orquestal y los principios de la investigación-creación. El guion funcionó como un puente entre el análisis y la escritura, permitiendo que los arreglos resultantes respetaran la identidad musical de Montaña, mientras aprovechaban plenamente las posibilidades expresivas de la orquesta sinfónica de vientos.

## Arreglo I – El Tolimense

**Tabla 2:** Formato instrumental de la obra “El Tolimense”

FAMILIA	INSTRUMENTOS
<b>Vientos Madera</b>	Oboe Flauta 1 y 2 Oboe 1 y 2 Fagot 1 y 2 Clarinetes en Bb 1 Clarinetes en Bb 2 y 3 Clarinete Bass Saxofón Alto 1 y 2 Saxofón Tenor
<b>Vientos Metal</b>	Trompetas en Bb 1 y 2 Trompetas en Bb 3 y 4 Corno en Fa 1 y 3 Corno en Fa 2 y 4 Trombón 1 Trombón 2 y 3 Fliscorno Barítono en TC 1 y 2
<b>Percusión</b>	Timpani Glockenspiel Esterilla Jam blok Triangulo Platillos de choque Platillo sostenido Redoblante Bombo tradicional Gran casa

**Nota:** Fuente propia

## **Morfología “El Tolimense”**

El Tolimense presenta una forma binaria ampliada, organizada en preámbulo – A – B, estructura habitual en diversos bambucos estilizados y adaptados al formato bandístico. Esta morfología se articula mediante contrastes tonales, texturales y tímbricos que permiten reconocer tanto la tradición del género como la intención expresiva de su adaptación.

### **Preámbulo inicial: color modal y protagonismo tímbrico**

La obra inicia con un preámbulo ornamentado por un solo de fagot, cuya línea melódica explora un modo mixolidio  $b9\ b13$ , derivado directamente de la escala menor armónica, recurso frecuente para generar un color oscuro, modal y expresivamente ambiguo. En el contexto del bambuco, este pasaje introductorio funciona como un espacio de preparación, estableciendo el ambiente tímbrico y la tensión modal antes de la exposición temática principal.

El carácter del solo reforzado por intervalos amplios, apoyaturas y giros melódicos descendentes, contrasta con la entrada posterior del ensamble completo y evidencia el rol del fagot como instrumento con suficiente maleabilidad tímbrica para abrir la obra con una atmósfera contemplativa y expectante.

**Sección A: temática en modo menor (Mi menor)**

La sección A desarrolla el primer tema principal en Mi menor (Em), tonalidad que refuerza el carácter introspectivo y cantáble del bambuco tradicional. En esta sección se utilizan recursos como:

Un motivo melódico característico, basado en curvas ascendentes–descendentes propias del repertorio andino.

Acompañamientos en síncopa y contratiempo, reforzados por la percusión, que consolidan el patrón tripartito del bambuco.

Una textura homofónica estratificada, con melodía clara en maderas reforzada por doblajes selectivos y un acompañamiento funcional en bajos y armonía.

La permanencia en modo menor contribuye a una sonoridad nostálgica, equilibrada y expresivamente estable.

**Sección B: modulación al paralelo mayor (Mi mayor)**

La sección B establece una modulación a Mi mayor (E), el paralelo mayor de la tonalidad inicial. Este cambio produce un ensanchamiento del color orquestal, mayor brillo tímbrico y un impulso dinámico ascendente, elementos propios de la función contrastante de esta sección dentro de la forma binaria.

En esta parte se observan:

Expansión del rango melódico hacia registros medios y agudos.

Mayor participación de metales, reforzando un carácter festivo y abierto.

Incremento de la densidad textural, con episodios de tutti que consolidan el clímax formal.

Este contraste entre el modo menor de la sección A y la luminosidad tonal de la sección B contribuye a una narrativa sonora clara, que va desde la introspección hacia la celebración, coherente con tradiciones interpretativas del bambuco estilizado.

Para concluir, La morfología de *El Tolimense* se resume en una forma binaria con preámbulo modal, donde el uso del modo mixolidio  $b9\ b13$  en el solo de fagot, la articulación entre Mi menor y Mi mayor, y la clara presencia del patrón rítmico del bambuco permiten comprender una estructura sólida y expresivamente delimitada. El diseño se apoya tanto en la tradición musical andina como en los recursos tímbricos propios del formato sinfónico de vientos, logrando una síntesis efectiva entre identidad cultural y lenguaje orquestal contemporáneo.

**Tabla 3:** Esquema formal del arreglo I “El Tolimense”

<i>Parte</i>	<i>Preámbulo</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>Final o Coda</i>
<i>Compases</i>	<i>12 compases</i>	<i>37 compases</i> <i>con repetición</i> <i>+ 3 compases</i> <i>con episodio</i> <i>modulante</i>	<i>17 compases</i>	<i>2 compases</i>
<i>Características principales</i>	<i>El preámbulo esta separados en dos secciones o episodios, esta parte tiene un carácter modal ya que se realiza un solo con la escala Mixolidia b9 b13</i>	<i>Discurso de pregunta respuesta sobre motivos compuestos sobre 4 compases, se utilizan texturas orquestales como la homofonía o melodía acompañada.</i>	<i>En esta parte se realiza la modulación al paralelo mayor de la tonalidad inicial, se presenta como base la textura homofónica y acompañamiento ritmo – armónico.</i>	<i>Resolución I-V-1 Textura monofónica en octavas según el rango instrumental.</i>

**Nota:** Fuente propia

## Texturas

En la obra *El Tolimense*, el tratamiento tímbrico a través de diversas texturas orquestales juega un papel fundamental para reflejar la identidad musical y expresar las características propias del bambuco colombiano. Entre las texturas utilizadas, la homofónica se erige como la más representativa y predominante, funcionando como el principal recurso expresivo que permite resaltar la melodía principal acompañada por una armonía clara y cohesiva, logrando un equilibrio sonoro que da claridad y profundidad al discurso musical.

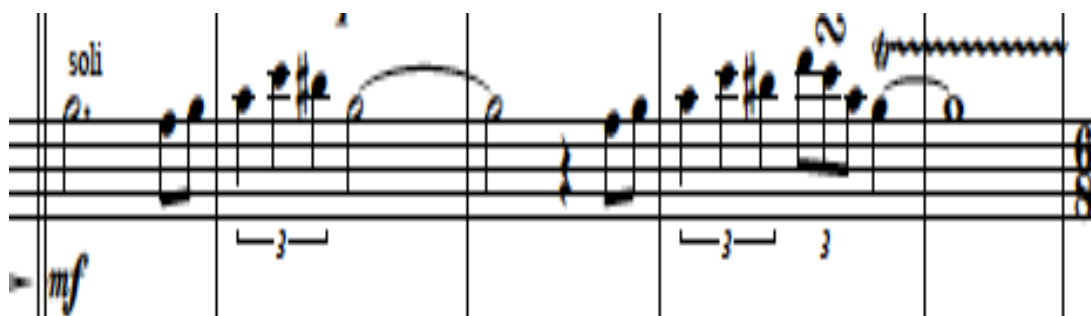
**Figura 19:** Ejemplo de textura Homofónica o melodía acompañada forma 1

The image displays a musical score for the piece "EL TOLIMENSE". The score is written for a full orchestra, including Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, B♭ Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Trombone. The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). A section labeled "A" is highlighted with an orange box, and a section with a blue box. Dynamics such as *mf*, *f*, and *mp* are indicated throughout the score.

**Nota:** Fuente propia

La textura homofónica en *El Tolimense* se caracteriza por la presencia de una línea melódica destacada, sostenida por un acompañamiento armónico que enfatiza la cadencia y el ritmo propio del bambuco. Este enfoque facilita la percepción directa de la melodía, otorgando un carácter claro y definido, ideal para comunicar la esencia regional de la obra.

**Figura 20:** Textura Monofónica soli



**Nota:** Fuente propia, arreglo sobre la obra “El Tolimense” del Maestro Gentil Montaña (2025) Preámbulo.

La textura monofónica se utiliza en momentos específicos, especialmente en el preámbulo inicial, donde un solo de fagot ejecuta una línea melódica ornamentada basada en una escala mixolidia b9 b13, derivada del modo de la escala menor armónica. Esta textura simple y pura, con una sola voz, permite un enfoque íntimo y directo que resalta la singularidad del instrumento y la riqueza modal, generando una atmósfera de introspección y anticipación.

**Figura 21:** Textura cordal

The image displays a musical score for a brass ensemble, illustrating a 'Textura cordal' (chordal texture). The score is written for six parts: B. Tpt., B. Tpt., Hn., Hn., Tbn., Tbn., Bar., Tuba, and D.B. The texture is highlighted with orange boxes in the Tbn., Bar., and D.B. parts, showing dense, synchronized chordal passages. Dynamics include *f*, *mf*, and *sf*.

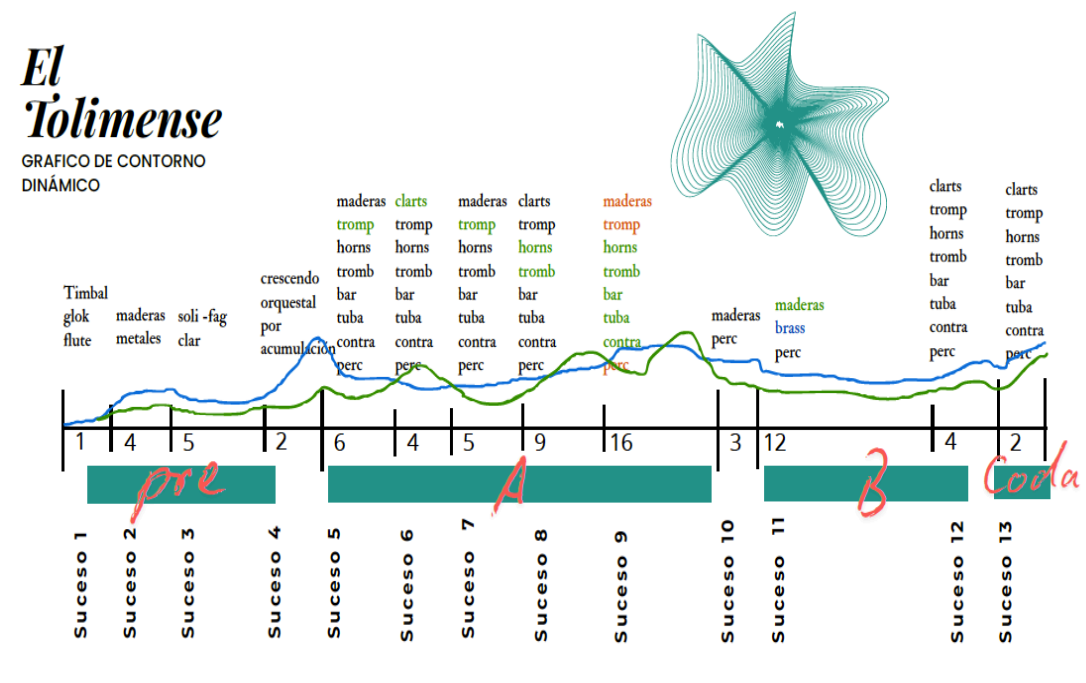
**Nota:** Fuente propia, arreglo sobre la obra “El Tolimense” del Maestro Gentil Montaña (2025)

La textura cordal se emplea para crear densidad y color en ciertos pasajes, mediante acordes sincronizados que aportan un sustento armónico y un sentido de estabilidad dentro de la estructura binaria de la pieza. Esta textura contribuye a la riqueza tímbrica al ofrecer capas sonoras más densas, donde las familias instrumentales se integran armónicamente, favoreciendo la construcción de ambientes sonoros que contrastan con las texturas más simples.

## Dinámicas

Las dinámicas son como el alma que le da vida a la música. A través de los cambios de volumen, la obra cobra emoción y movimiento, resaltando momentos importantes y suavizando otros. Estas variaciones ayudan a que la melodía y los acompañamientos se sientan más expresivos, acompañando la forma de la pieza y reflejando el espíritu vibrante del bambuco. Así, las dinámicas hacen que la música no solo se escuche, sino que se sienta.

**Figura 22:** Gráfico de contorno dinámico



**Nota:** Fuente propia

Desde el preámbulo inicial, las dinámicas comienzan en niveles suaves, generando una atmósfera introspectiva y delicada, especialmente durante el solo de fagot. Este inicio crea un contraste significativo con las secciones posteriores, donde se incrementa gradualmente la intensidad sonora.

En la sección A, predominantemente en tonalidad menor (Mi menor), las dinámicas fluctúan entre piano y mezzo-forte, lo que permite una expresión íntima, pero con suficiente presencia para destacar la melodía principal. Los cambios dinámicos acompañan los motivos rítmicos característicos del bambuco, subrayando el pulso y la articulación.

Al llegar a la sección B, que modula a Mi mayor, las dinámicas tienden a ser más amplias y expansivas, alcanzando con frecuencia niveles fuertes, lo que aporta un sentido de apertura y brillantez que contrasta con la sección inicial.

## Arreglo I – Fantasía N1

**Tabla 4:** Formato instrumental de la canción Fantasía n1

FAMILIA	INSTRUMENTOS
<b>Vientos Madera</b>	Oboe Flauta 1 y 2 Oboe 1 y 2 Fagot 1 y 2 Clarinetes en Bb 1 Clarinetes en Bb 2 y 3 Clarinete Bass Saxofón Alto 1 y 2 Saxofón Tenor
<b>Vientos Metal</b>	Trompetas en Bb 1 y 2 Trompetas en Bb 3 y 4 Corno en Fa 1 y 3 Corno en Fa 2 y 4 Trombón 1 Trombón 2 y 3 Fliscorno Barítono en TC 1 y 2
<b>Percusión</b>	Timpani Glockenspiel Triangulo Platillos de choque Platillo sostenido Redoblante Bombo tradicional Gran casa

**Nota:** Fuente propia

### **Morfología “Fantasía n1”**

La obra *Fantasía N°1* se caracteriza por una estructura morfológica libre y fragmentada, propia del género de la fantasía. Está compuesta por 17 episodios distintos, cada uno con un carácter y atmósfera particular que permite explorar diferentes ideas musicales de forma espontánea y creativa. Esta multiplicidad de episodios ofrece una variedad expresiva y tímbrica que evita la repetición estricta, privilegiando la innovación y el desarrollo temático de manera fluida.

La forma episódica de la pieza refleja la libertad compositiva típica de la fantasía, donde la organización formal no sigue patrones rígidos, sino que se basa en la sucesión de momentos contrastantes que se encadenan para crear un discurso musical coherente pero dinámico. Esta morfología permite un recorrido por diversos climas sonoros y texturales, favoreciendo la expresión individual y la exploración orquestal.

En conjunto, la división en 17 episodios otorga a *Fantasía N°1* un carácter variado y sorprendente, donde la continuidad se mantiene a través de la conexión emotiva y temática entre cada sección, haciendo de la obra un ejemplo claro del espíritu libre y experimental de la forma fantasía.

**Tabla 5:** Esquema morfológico del arreglo II “Fantasía n1”

<b>partes</b>	<i>Ep 1</i>	<i>Ep 2</i>	<i>Ep 3</i>	<i>Ep 4</i>	<i>Ep 5</i>	<i>Ep 6</i>	<i>Ep 7</i>	<i>Ep 8</i>	<i>Ep 9</i>	
		2								
<b>Compases</b>	16	13	8	6	5	29	25	14	8	
<b>Características principales</b>	<i>Solo de oboe con acomp</i>	<i>Fagot y clar</i>	<i>Cambio de compas a 6/8</i>	<i>Melodía principal en cornos.</i>	<i>Melodía principal del ritmo de bambuco.</i>	<i>Exposición del ritmo de bambuco.</i>	<i>Melodía principal sobre melódica.</i>	<i>Segunda exposición melódica.</i>	<i>Baja intensidad orquestal</i>	<i>clímax</i>
			<i>Melodía sobre el nuevo compas</i>	<i>Las maderas con vibrato</i>	<i>orquestal por acumulación</i>	<i>Crescendo orquestal Cortes y contrastes dinámicos</i>	<i>euphonium. Obstinato como ritmo acompañante</i>			

**Nota:** Fuente propia

<b>partes</b>	<i>Ep 10</i>	<i>Ep 11</i>	<i>Ep 12</i>	<i>Ep 13</i>	<i>Ep 14</i>	<i>Ep 15</i>	<i>Ep 16</i>	<i>Ep 17</i>
<b>Compases</b>	2	16	24	17	5	29	25	14
<b>Características principales</b>	<i>Crescendo Orquestal por agregación</i>	<i>Reexposición de motivo principal y salto a signo</i>	<i>Salto de coda. Ritmo tradicional y acompañamiento de bambuco</i>	<i>Cambio de velocidad. Aceleración desenfrenada</i>	<i>Monofonía rotatoria sobre brass</i>	<i>Efecto audible rotatorio</i>	<i>Re exposición de motivo principal</i>	<i>Tutti Textura cordal Acorde Em13</i>

**Figura 23:** *Textura monofónica*

The image displays a musical score for four instruments: two Horns (Hn.) and two Trombones (Tbn.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first two staves are for Horns, and the last two are for Trombones. Each instrument part begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The music is monophonic, meaning each instrument plays a single melodic line. The Horn parts are in the treble clef, and the Trombone parts are in the bass clef. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines.

**Nota:** Fuente propia Arreglo “Fantasía n1”

La textura monofónica dentro de *Fantasía N°1* sirve como contraste con las secciones más densas y complejas, como las texturas homofónicas y polifónicas, generando variedad y manteniendo el interés del oyente. En algunos fragmentos, esta textura refuerza la sensación de soledad o meditación, contribuyendo a la profundidad emocional de la obra.

Por tanto, la utilización de la textura monofónica en *Fantasía N°1* no solo cumple una función estética sino también expresiva, siendo un elemento clave en la construcción morfológica y narrativa de la pieza.

**Figura 24:** *Textura monofónica (Soli)*

FANTASIA No 1 7

The image shows a musical score for three instruments: Piccolo, Flute, and Oboe. The Oboe part is highlighted with an orange box, indicating a solo passage. The dynamics are marked 'mf'.

**Nota:** Fuente propia Arreglo “Fantasía n1”

La textura monofónica o soli se evidencia claramente en los compases 95 y 96, donde un solo instrumento toma protagonismo con una línea melódica única, sin acompañamiento armónico. Este pasaje destaca por su claridad y pureza sonora, permitiendo que la melodía se perciba con total nitidez y detalle.

**Figura 25:** *Textura homofónica (melodía acompañada)*

The image shows a musical score for a full orchestra. The Oboe part is highlighted with an orange box, indicating a solo passage. The dynamics are marked 'mf'.

**Nota:** Fuente propia Arreglo “Fantasía n1”

En el episodio 7, comprendido entre los compases 78 y 95 de Fantasía N°1, predomina una textura homofónica que constituye uno de los momentos más expresivos y cohesionados de la obra. Esta textura se caracteriza por la simultaneidad de varias voces que se mueven rítmicamente de forma coordinada, apoyando una melodía principal claramente definida, mientras el resto de las voces cumplen funciones armónicas y de acompañamiento.

Durante este fragmento, la textura homofónica aporta unidad y estabilidad sonora, permitiendo que la melodía se destaque de manera clara, pero enriquecida por el soporte armónico que le brinda el conjunto. La homofonía en esta sección genera un efecto de solidez y balance tímbrico, resaltando la forma y estructura del episodio.

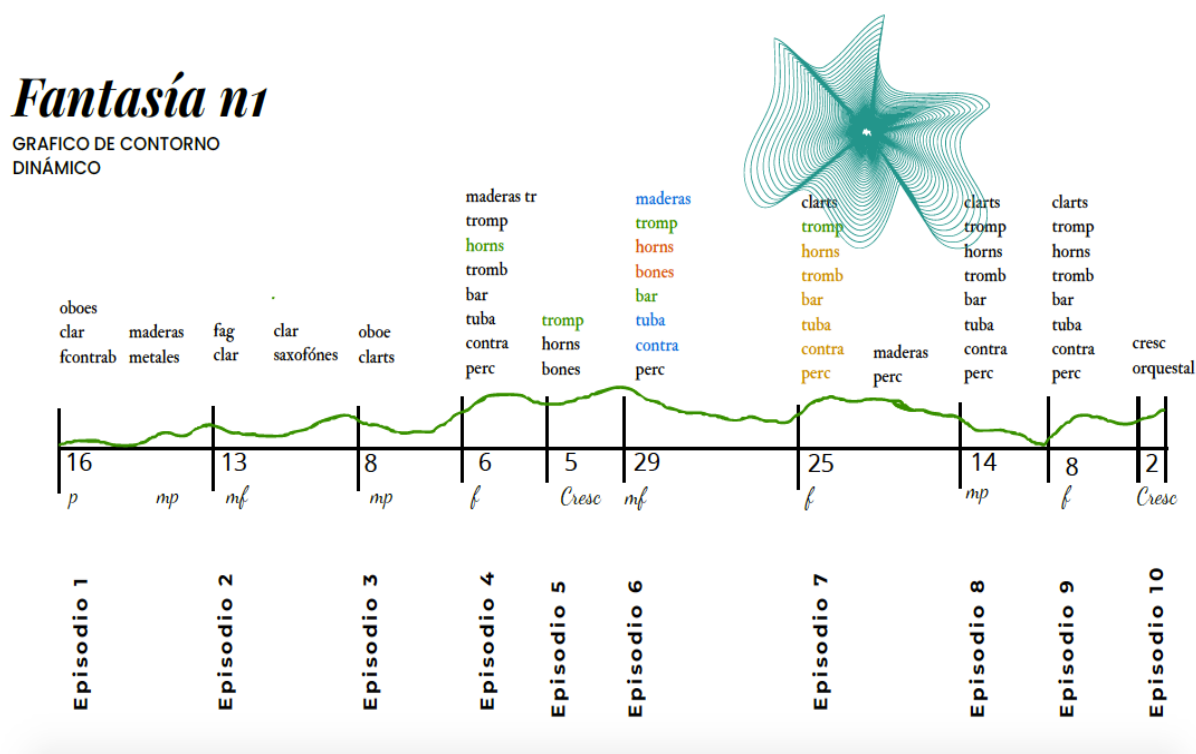
**Figura 26:** *Textura cordal (Acorde)*

The musical score for Figure 26 illustrates a chordal texture for a brass quartet. It consists of seven staves: two for B♭ Trumpet (Tpt.), two for Horn (Hn.), two for Trombone (Tbn.), and one for Baritone (Bar.). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three measures. The first measure starts at measure 104. Dynamics include forte (f) and mezzo-forte (mp). The texture is homophonic, with all instruments playing similar rhythmic patterns. The second measure shows a change in dynamics to fortissimo (ff). The third measure shows a change to mezzo-forte (mp) and includes articulation marks like accents and slurs.

**Nota:** Fuente propia Arreglo “Fantasía n1” Acorde Cuartal

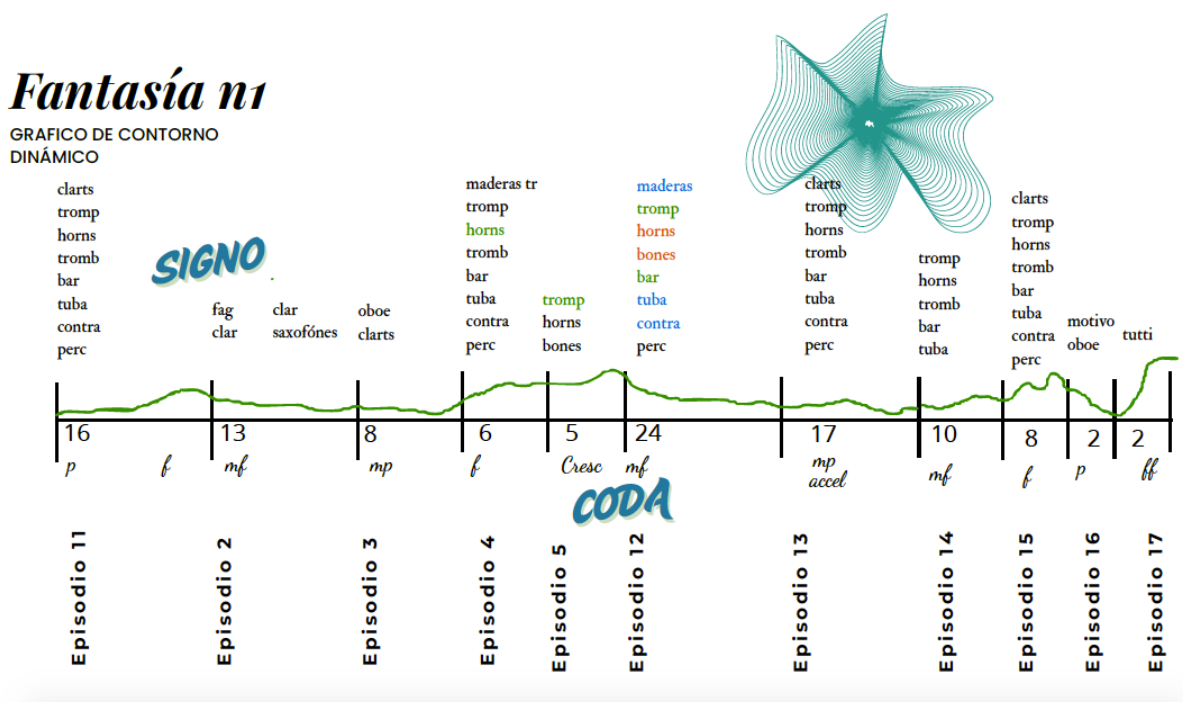
En los compases 104 al 106, correspondientes al puente del episodio 7 en *Fantasia N°1*, se destaca el uso de una textura cordal, en la cual los instrumentos ejecutan acordes de manera simultánea, creando bloques sonoros cohesionados. Esta textura, también conocida como “voicing”, aporta una sonoridad densa y compacta, donde la armonía se presenta de forma clara y uniforme.

**Figura 27:** Gráfico de contorno dinámico



**Nota:** Fuente propia

Figura 28: Gráfico de contorno dinámico



**Nota:** Fuente propia

En el desarrollo del arreglo para *Fantasia N°1*, consideré que la dinámica era un elemento fundamental para dar vida y profundidad a la obra. Entendí que la dinámica no solo regula el volumen, sino que es un recurso expresivo vital para comunicar las emociones y marcar las diferentes secciones dentro de la estructura musical.

Durante el arreglo, apliqué las dinámicas de manera intencional para destacar el carácter de cada episodio. En los pasajes solistas o más introspectivos, utilicé niveles suaves que permitieran resaltar la expresividad individual del instrumento principal, buscando una interpretación íntima y detallada. En contraste, en las secciones más colectivas o climáticas, trabajé con crescendos y fortísimos que incrementan la tensión y el impacto sonoro, generando momentos de gran energía.

Asimismo, cuidé que los cambios dinámicos, como los crescendos y diminuendos, fueran fluidos y naturales, permitiendo un fraseo orgánico que conecta cada sección sin rupturas bruscas. Este manejo me permitió estructurar la evolución dinámica de la pieza, señalando con claridad los momentos de mayor relevancia y facilitando la transición entre episodios.

**Figura 29:** Asignación tímbrica sobre textura cordal

**Textura cordal**  
*Asignación de voces o timbre sobre el acorde de Em13*

Sketch  
Fantasía n1 Leonel Campo

The musical score for 'Textura cordal' is presented in two systems. The first system shows the piano part with treble and bass clefs, and the second system shows the orchestration for various instruments. The piano part has two voicings: the first with notes G, B, D, F# in the treble and G, B, D, F# in the bass; the second with notes G, B, D, F# in the treble and G, B, D, F# in the bass. The orchestration includes piccolo, flut 1, ob 1, flut 2, ob 2, trp 1,2, trp 3,4, bon 1, bar 1, bon 2, horns 1 y 3, bon 3, fagot, bar 2, clar bass - tenor sax, horns 2 y 4, tuba - contrabass - timpani, and contrabass.

**Nota:** Fuente propia

En la elaboración de la textura cordal se emplearon técnicas de engranaje entre los vientos madera, asignándoles las notas de color del acorde para enriquecer la sonoridad y aportar complejidad armónica. Esta distribución permitió que los instrumentos de viento madera se encargaran de las tensiones y extensiones, creando una capa tímbrica delicada y matizada que complementa la base armónica.

Por otro lado, en los instrumentos de registro grave, especialmente en la sección de cobre, se utilizaron disposiciones abiertas o en octavas para evitar la congestión sonora y garantizar mayor claridad y proyección en los registros bajos. Esta práctica facilitó una textura equilibrada, donde las notas fundamentales se perciben con nitidez, mientras que las notas de color aportadas por los vientos madera generan un contraste armónico y tímbrico sutil pero efectivo.

## Conclusiones

La adaptación de El Tolimense y Fantasía N.º 1 demostró que trasladar obras guitarrísticas al formato de orquesta sinfónica de vientos requiere una reinterpretación consciente del material original. No basta con ampliar la instrumentación: es necesario repensar la función, la densidad y el color para preservar la identidad del repertorio colombiano sin caer en transcripciones literales que limiten su potencial expresivo.

El análisis de Fandanguería y León Bambuco permitió identificar criterios texturales y tímbricos propios del lenguaje bandístico contemporáneo, evidenciando que la creación para banda exige claridad estructural, equilibrio entre familias instrumentales y una comprensión profunda del rol funcional de cada sección. Estos elementos fueron determinantes para construir arreglos coherentes y técnicamente sólidos.

El uso crítico de texturas monofónicas, homofónicas y cordales confirmó que la textura es un recurso decisivo en la transformación tímbrica. Su aplicación permitió estructurar el discurso orquestal, controlar la densidad sonora y proyectar las ideas musicales de Montaña hacia un formato colectivo sin perder su carácter melódico y rítmico original.

Los arreglos resultantes representan un aporte pertinente para el repertorio nacional de banda sinfónica, al integrar tradición y creación desde un enfoque analítico. El proceso evidenció la importancia de la investigación-creación como metodología para renovar el repertorio colombiano, fortalecer la práctica bandística y promover nuevas lecturas de la música tradicional en contextos contemporáneos.

## Bibliografía

- Adler, S. (2002). El estudio de la orquestación (3.<sup>a</sup> ed.). W.W. Norton & Company.
- Camilo, L. R. H. (2017, 30 noviembre). *Implementación de repertorio colombiano en el proceso de formación del director de orquesta sinfónica*.  
<https://repositorio.unal.edu.co/items/c004b70c-1f25-4013-a966-1587787f065a>
- De Antropología, B. (2011). Bandas de viento colombianas- Luis Omar Montoya Arias. *Antioquia*.  
[https://www.academia.edu/44116652/Bandas\\_de\\_viento\\_colombianas\\_Luis\\_Omar\\_Montoya\\_Arias](https://www.academia.edu/44116652/Bandas_de_viento_colombianas_Luis_Omar_Montoya_Arias)
- Delgado, T. C., Beltrán, E. M., Ballesteros, M., & Salcedo, J. P. (2015). *La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento*.  
<https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/7463>
- E-Biblioteca, U. (2023, 24 marzo). *Norma APA 7a edición*.  
<https://repository.unad.edu.co/jspui/handle/10596/54824>
- MÁRQUEZ, J. F. (s. f.). *LAS-BANDAS-MUSICALES-DE-VIENTO.pdf*. Scribd.  
<https://es.scribd.com/document/483586444/LAS-BANDAS-MUSICALES-DE-VIENTO-pdf>
- Mauricio, M. S. (2024, 12 enero). *Cuatro piezas andinas para banda sinfónica en formato básico*.  
<https://repository.unad.edu.co/handle/10596/60207>
- Ministerio de cultura. (s. f.). <https://lineamientosnivelbasico.territoriosonoro.org/3.4.3.html>

Prist, D. (s. f.). *Batuta Breve historia de una utopia Tatiana Duplat Ayala*. Scribd.

<https://es.scribd.com/document/835298744/Batuta-Breve-Historia-de-Una-Utopia-Tatiana-Duplat-Ayala>

Tobón, P. M. (2020). Walter Piston - Orquestación. *Deboraarango*.

[https://www.academia.edu/43956440/Walter\\_Piston\\_Orquestaci%C3%B3n](https://www.academia.edu/43956440/Walter_Piston_Orquestaci%C3%B3n)

*Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. (s. f.). Google Books.

[https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=qLYCMRPU1U0C&oi=fnd&pg=PA9&dq=t%C3%A9cnicas+de+orquestaci%C3%B3n+&ots=sozASU2sXl&sig=yJ-BmDr6pBO\\_JAqewZPnVektpPc#v=onepage&q=t%C3%A9cnicas%20de%20orquestaci%C3%B3n&f=false](https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=qLYCMRPU1U0C&oi=fnd&pg=PA9&dq=t%C3%A9cnicas+de+orquestaci%C3%B3n+&ots=sozASU2sXl&sig=yJ-BmDr6pBO_JAqewZPnVektpPc#v=onepage&q=t%C3%A9cnicas%20de%20orquestaci%C3%B3n&f=false)

Valencia, V. (2010). *Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa*. Dialnet.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7619521>