

Suite Colombo/Romántica

Composición para orquesta con sonoridades estéticas del romanticismo: armónicas.

Carlos Andrés García Rosas.

Directora:

Mgtr. Luisa Fernanda Arias Niño.

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH)

Programa de música

2023

Agradecimientos

Este proyecto es el resultado del apoyo de muchas personas que me han acompañado y apoyado en este camino. A todos ellos, les expreso mi más sincero y profundo agradecimiento. En especial, a mis padres Luis Carlos García y Melba Rosas quienes confiaron en mí cuando tuve dudas.

Resumen

El presente proyecto de investigación-creación busca aplicar técnicas armónicas del romanticismo de Chopin y Liszt, en relación con las músicas tradicionales colombianas, abordando ritmos tradicionales como Pasillo, Bambuco y Pajarillo. El objetivo del presente proyecto es componer la "Suite Colombo/Romántica" para orquesta, comprendiendo los elementos armónicos en las obras: Nocturne Óp. 9 no. 1 y Un suspiro, identificando y categorizando su viabilidad para ser aplicados en las composiciones. Se demostrará el proceso de creación desde la conceptualización hasta la implementación de los recursos armónicos estudiados, evidenciando una mixtura estética con los ritmos tradicionales mencionados en cada movimiento de la suite.

Palabras claves: Romanticismo musical, Chopin y Liszt, Ritmos Colombianos, Tratamiento armónico, Composición.

Abstract

This research-creation project aims to apply harmonic techniques of the Romanticism of Chopin and Liszt, in relation to the traditional Colombian music, addressing traditional rhythms such as Pasillo, Bambuco and Pajarillo. The objective of this project is to compose the "Suite Colombo/Romántica" for orchestra, understanding the harmonic elements in the works: Nocturne Op. 9 no. 1 and Un sospiro, identifying and categorizing their feasibility to be applied in the compositions. The creative process will be demonstrated from the conceptualization to the implementation of the harmonic resources studied, showing an aesthetic mixture with the traditional rhythms mentioned in each movement of the suite.

Keywords: Musical Romanticism, Chopin and Liszt, Colombian Rhythms, Harmonic Treatment, Composition.

Tabla de contenido

Introducción	10
Planteamiento temático	12
Justificación.....	14
Objetivos	15
Objetivo general	15
Objetivos específicos	15
Marco teórico.....	16
El romanticismo en Chopin y Liszt.....	16
Nocturne Óp. 9 no. 1 - Frédéric Chopin.	16
Un suspiro - Franz Liszt.....	18
Categorización de elementos armónicos.....	19
Expansión vertical.....	19
Notas extrañas a la armonía.	20
Préstamos modales	21
Dominantes secundarias.....	22
Tercera de picardía.....	22
Pedales armónicos.....	23
Sustitución tritonal	24
Acorde napolitano	24
Sextas aumentadas	25
Modulación	26
Desarrollo metodológico.....	28

Proceso de creación.....	29
Notas preliminares	29
Suite.....	31
Bambuco “1.999”	31
Conceptualización	31
Estructura de la obra.....	31
Recursos armónicos aplicados previamente analizados.....	32
Pasillo “Horizonte”	37
Conceptualización	37
Estructura de la obra.....	38
Recursos armónicos aplicados previamente analizados.....	38
Pajarillo “Terruño”.....	43
Conceptualización	43
Estructura de la obra.....	43
Recursos armónicos aplicados previamente analizados.....	44
Plan de circulación/Exhibición	48
Conclusiones	49
Bibliografía	50
Apéndices.....	52

Lista de tablas

Tabla 1 <i>Identificación de elementos armónicos "Nocturne Óp. 9 no.1"</i>	17
Tabla 2 <i>Identificación de elementos armónicos "un suspiro"</i>	18
Tabla 3 <i>Desarrollo metodológico</i>	28
Tabla 4 <i>Instrumentación</i>	30
Tabla 5 <i>Estructura de la obra "1999"</i>	31
Tabla 6 <i>Estructura de la obra "Horizonte"</i>	38
Tabla 7 <i>Estructura de la obra "Terruño"</i>	44

Lista de figuras

Figura 1 <i>Expansión vertical "un suspiro"</i>	19
Figura 2 <i>Expansión vertical "Nocturne Óp. 9 no. 1"</i>	20
Figura 3 <i>Notas de paso cromático "Nocturne Óp. 9 no. 1"</i>	21
Figura 4 <i>Préstamo modal "un suspiro"</i>	21
Figura 5 <i>Dominante secundaria "un suspiro"</i>	22
Figura 6 <i>Tercera de picardía "Nocturne Óp. 9 no. 1"</i>	23
Figura 7 <i>Pedal armónico "un suspiro"</i>	23
Figura 8 <i>Sustitución tritonal "Nocturne Óp. 9 no. 1"</i>	24
Figura 9 <i>Acorde napolitano "Nocturne Óp. 9 no. 1"</i>	25
Figura 10 <i>Sexta aumentada "un suspiro"</i>	26
Figura 11 <i>Modulación "un suspiro"</i>	27
Figura 12 <i>"1.999" Expansión vertical</i>	33
Figura 13 <i>"1.999" Notas extrañas a la armonía</i>	33
Figura 14 <i>"1.999" Préstamo modal</i>	34
Figura 15 <i>"1.999" Dominante secundario</i>	34
Figura 16 <i>"1.999" Pedal armónico</i>	35
Figura 17 <i>"1.999" Acorde napolitano</i>	35
Figura 18 <i>"1.999" Sexta aumentada</i>	36
Figura 19 <i>"1.999" Modulación por Acorde alemán</i>	36
Figura 20 <i>"Horizonte" Expansión vertical</i>	38
Figura 21 <i>"Horizonte" Notas extrañas a la armonía</i>	39
Figura 22 <i>"Horizonte" Préstamos modales</i>	39
Figura 23 <i>"Horizonte" Dominantes secundarias</i>	40
Figura 24 <i>"Horizonte" Tercera de picardía</i>	40
Figura 25 <i>"Horizonte" Pedales armónicos</i>	41
Figura 26 <i>"Horizonte" Sustitución tritonal</i>	42
Figura 27 <i>"Horizonte" Modulación</i>	42
Figura 28 <i>Armonía tradicional del pajarillo</i>	43
Figura 29 <i>"Terruño" Expansión vertical</i>	44
Figura 30 <i>"Terruño" Notas extrañas a la armonía</i>	45
Figura 31 <i>"Terruño" Préstamos modales</i>	45
Figura 32 <i>"Terruño" Dominantes secundarias</i>	46
Figura 33 <i>"Terruño" Pedales armónicos</i>	47

Lista de apéndices

Apéndice A <i>Análisis realizados a las obras referentes</i>	52
---	----

Introducción

La suite “Colombo/Romántica” es un proyecto compositivo que aborda la búsqueda y conjugación de elementos armónicos del romanticismo musical europeo, desde la visión de Chopin y Liszt, para ser implementados en ritmos tradicionales colombianos. Basándose en la idea de que la música es una forma de expresión artística que refleja la cultura, la historia y la identidad.

Para ello es menester hacer la claridad de que, a mediados del siglo XIX, Colombia comenzó a encontrar su propio estilo, desde la acogida de ritmos característicos de la región.

“El gran romanticismo musical [...] aparece hacia 1930 en varias danzas para piano de Emirto de Lima de corte sentimental [...] o en el Bambuco en si menor de Adolfo Mejía, escrito a mediados del siglo XX. En esos mismos años, la influencia francesa impresionista despunta en la obra de Guillermo Uribe Holguín o de Antonio María Valencia, además de la influencia de Bartók en cuanto a la exploración de lo folclórico” (Torres,R. F, 2016, p.5)

En la actualidad se han realizado investigaciones previas en el desarrollo de las estéticas del romanticismo musical en Colombia como:

- “Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía” por Fernando Mauricio Parra Lozano.
- “La incorporación de elementos tradicionales colombianos en la música sinfónica Tres danzas para orquesta, op. 21, Guillermo Uribe Holguín” por Sandra Liliana Sichacá Cuervo.

Por otro lado, se puede evidenciar que históricamente se han abordado esta mixtura desde ritmos colombianos. Sin embargo, estos estudios se limitan a describir las obras, cumpliendo una función investigativa desde el análisis y sus propios contextos. Para este

proyecto, se propone un entendimiento desde el desarrollo armónico basado en el estudio de referentes artísticos y conceptuales como Chopin y Liszt. Pretendiendo así explorar el tratamiento armónico desde el análisis de las composiciones y cómo estas influyen en el desarrollo de creación de obra.

Para finalizar, la presente investigación se plantea a partir de dos fases: la investigativa y la creativa. En la fase investigativa, se aborda el planteamiento temático, la justificación y los objetivos del proyecto. Asimismo, se presenta el marco teórico, donde se hace una recopilación y análisis de referentes desde el tratamiento armónico. En la fase creativa, se expone la metodología y el proceso de creación de la suite, donde se incorpora un contexto general y se tratan sus respectivos movimientos, explicando las obras desde los elementos previamente analizados y aplicados en su creación.

Planteamiento temático

Desde el romanticismo se plantea la expresión apasionada y directa de los sentimientos, en donde influyó el pensamiento del individuo o culto del yo, que aportó al desencadenamiento de las nuevas ideas.

“La ideología romántica, desde finales del siglo XVIII, estuvo dominada por pensadores germanos que reflexionaron en sus obras sobre el valor de la naturaleza. Beethoven y grandes compositores románticos como Schumann, Weber, Liszt o Wagner adaptaron las nuevas ideas sobre la música con entrega creativa, asumiendo ya su posición de artistas con una intencionalidad exenta de caprichos, pero condicionada por las demandas del nuevo mercado del gusto burgués” (Parreño, 2013, p.78-79).

Según Rivera (2019), el romanticismo musical es primordialmente un movimiento cultural que presenta las siguientes características musicales:

- Armonía muy colorida, intensa, a veces ambigua.
- Uso frecuente de la modulación.
- Ampliación del rango y la variedad musical.
- Variedad de estilos musicales, incluyendo adaptaciones de danzas folclóricas y elementos nacionales.

Chopin y Liszt desarrollaron sus repertorios a través de sus realidades y el folclor de sus orígenes en medio de expresiones románticas, según Vicente salas (1945) “Chopin y Liszt, en parte de sus obras, se preocuparon de imprimir a sus creaciones un sello nacional. derivado de cierto cultivo de materiales folklóricos. Fórmulas rítmicas, melódicas y modales de la música popular.” (p.1)

A partir de lo anterior, es pertinente aclarar que el presente proyecto hace parte de la línea de profundización, composición y arreglos musicales, y se enmarca fundamentalmente

en el eje de Tratamiento Armónico y parte de la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo integrar elementos armónicos característicos del periodo romántico de los compositores Chopin y Liszt, a los ritmos tradicionales de Bambuco, Pasillo y Joropo, para la composición de la “suite Colombo/Romántica”?

Justificación

La pertinencia de este estudio estriba en la importancia de ahondar en las estructuras armónicas de dos compositores relevantes: Chopin y Liszt. A su vez, esta investigación se propone a contribuir de manera académica y patrimonial a las músicas colombianas. Se espera que los resultados obtenidos al concluir este trabajo sean útiles para ampliar la forma en que abordamos algunas músicas distintivas colombianas desde la estilística del discurso.

Ahora bien, el arte musical históricamente ha constituido el desarrollo cultural desde la conjugación estilística de las diferentes zonas para el crecimiento de la identidad, actualmente la música tiene varios puntos de interpretación: entendimiento y ejecución, siendo esto parte de un patrimonio cultural. Para la UNESCO (2022), “el patrimonio cultural es un elemento de mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización”. La exploración de nuestros ritmos tradicionales aportaría en gran medida al patrimonio cultural colombiano.

Desde finales del siglo XIX como parte de la creciente globalización han surgido nuevas teorías que han enaltecido a un patrimonio sonoro.

Para Martínez, W. D. (2014). “el patrimonio sonoro está inmerso dentro del patrimonio cultural inmaterial que son los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas - junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes - que las comunidades, los grupos, y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su acervo cultural”.

Finalmente es importante mencionar que el desarrollo de este proyecto refleja las competencias de un músico egresado de la UNAD demostrando la intención de la institución, promoviendo valores solidarios y de desarrollo regional desde el ámbito académico, a partir de la articulación de recursos compositivos que permitan explorar nuevas sonoridades frente a los ritmos tradicionales.

Objetivos

Objetivo general

Componer una “*Suite Colombo/Romántica*” de 3 movimientos en ritmos de Bambuco, Pasillo y Joropo para formato de orquesta sinfónica, a partir del análisis de elementos armónicos del romanticismo musical en Chopin y Liszt.

Objetivos específicos

Identificar los elementos compositivos armónicos presentes en las obras de los compositores referentes: Frédéric Chopin y Franz Liszt.

Categorizar los elementos armónicos encontrados que se incluirán en la “*Suite Colombo/Romántica*”.

Realizar una exploración armónica de los elementos estudiados, teniendo en cuenta su viabilidad en los ritmos tradicionales: Bambuco, Pasillo y Pajarillo para la creación compositiva.

Marco teórico

El romanticismo en Chopin y Liszt.

El Romanticismo fue un movimiento cultural y artístico desarrollado en Europa a finales del siglo XVIII y principios del XIX, donde tuvo un gran desarrollo en la música de los compositores alusivos Frédéric Chopin y Franz Liszt, en el cual históricamente hicieron grandes contribuciones al segundo periodo de este movimiento conocido como "Romanticismo pleno" que se desarrolló desde 1830 a 1850.

En el caso de Chopin, su estilo musical se considera uno de los máximos exponentes del Romanticismo. Según Ana Vega “Chopin destacó por ser un innovador en el terreno armónico, por su habilidad para crear texturas ricas y complejas, y por su capacidad para transmitir una amplia variedad de emociones a través de su música [...] Además, sus obras se caracterizan por una gran atención al detalle” (p. 9).

Por su parte, Liszt también se considera un importante representante del Romanticismo musical. Según Nelson Orellana “La armonía en Liszt es muy rica y compleja, con un uso constante de cromatismos y disonancias. Esto le permite crear sonoridades inusuales y una amplia variedad de acordes y modulaciones, que a su vez generan una gran variedad de efectos emocionales dramáticos” (p. 31).

Finalmente es importante mencionar, tanto Chopin como Liszt en sus propuestas sonoras reflejan las características estilísticas de este movimiento cultural el cual se quiere abordar, y donde desde el análisis aportarán la extracción de herramientas armónicas que nutrirán el resultado sonoro de la “suite colombo/romántica” desde el entendimiento de la armonía en sus obras.

Nocturne Óp. 9 no. 1 - Frédéric Chopin.

Frédéric François Chopin (1810 – 1849) fue un compositor y pianista polaco del siglo XIX. Nació el 1 de marzo de 1810 en Zelazów Wola, cerca de Varsovia. Desde temprana

edad mostró un talento musical. Chopin se mudó a París en 1830 donde pasó la mayor parte de su vida y se convirtió en una figura musical importante.

El “*Nocturne Óp. 9 no. 1*” fue compuesto alrededor de 1830 para piano, en donde hizo parte de tres conjuntos de nocturnos correspondientes al Op. 9 siendo este el primero escrito por Chopin. Es una obra que representa los recursos armónicos del romanticismo desde su estética, ya que cuenta con una intención expresiva y emotiva. (Johnston, B. s.f.).

En cuanto a la obra analizada, de forma general se identificaron los siguientes recursos armónicos utilizados:

Tabla 1.

Identificación de elementos armónicos del Nocturne Óp. 9 no. 1

Categorización de elementos	Compas de desarrollo
Expansión vertical	7 ^{os} mayores y menores - 9° - 11° - 13°
Notas de paso cromático	Compás 2 - 3 Compás 10 - 13
Préstamos modales	Compás 6 (VIm préstamo del modo eólico) Compás 18 y 27 (Im préstamo del modo eólico)
Dominantes secundarias	Compás 14 y 76 (V/V)
Tercera de picardía	Compás 84 (Bb Mayor)
Pedales armónicos	Compás 19, 23 (Pedal en Db) Compás 51, 69 (Pedal en Db)
Sustitución tritonal	Compás 80, 81, 82 (bII ₂ ⁴)
Acorde napolitano	Compás 17 - 79 (bII ₆)
Modulación	Compás 19, 69 - Pivot Compás 23 - Cromática (Pasajera)

Nota. Se evidencian los recursos identificados y categorizados del análisis sobre “Nocturne Óp. 9 no. 1” de Frédéric Chopin

Un sospiro - Franz Liszt

Franz Liszt (1811 – 1886) fue un compositor, pianista y director de orquesta húngaro. Nació en Raiding, en el Reino de Hungría, fue un importante promotor del arte y la cultura, contribuyendo significativamente al desarrollo de la música del romanticismo. Murió en Bayreuth, Alemania, en 1886.

“*Un sospiro*” fue compuesta alrededor de 1845 para piano como parte de una colección de tres obras nombradas “*Tres estudios de concierto*” siendo ésta la tercera. Esta obra es un ejemplo de música romántica, ya que sus melodías y armonías evocadoras y expresivas crean un sentimiento de nostalgia y calidez. (Lisitsa, V. 2014)

En cuanto a la obra analizada, de forma general se identificaron los siguientes recursos armónicos utilizados:

Tabla 2.

Identificación de elementos armónicos de un sospiro

Categorización de elementos	Compas de desarrollo
Expansión vertical	7°s mayores y menores - 9° y b9 - 11° - 13°
Notas de paso cromático	Compás 38 - 40 Compás 56 - 59
Préstamos modales	Compás 18 (Im préstamo del modo eólico) Compás 86 (bVI préstamo del modo eólico)
Dominantes secundarias	Compás 9, 67 (V/VIm) Compás 71, 74 (V/IV)
Pedales armónicos	Compás 22, 26 (Pedal en A) Compás 30, 34 (Pedal en F) Compás 43, 46 (Pedal en F#) Compás 73, 76 (Pedal en Db)

Acorde napolitano	Compás 43, 45, 73, 75 (bII6)
Sextas aumentadas	Compás 37, 40, 47 - alemán/suiza
Modulación	Compás 18, 27, 35 - Enarmónica cromática

Nota. Se evidencian los recursos identificados y categorizados del análisis sobre “Un suspiro” de Franz Liszt

Categorización de elementos armónicos.

Expansión vertical

La expansión vertical se enfoca en la capacidad de extender una entidad cordal por medio de notas llamadas como agregaciones o tensiones. Estas notas añaden color a la estructura, sin alterar su funcionalidad o cualidad principal, la expiación enfatiza en las notas superiores a la estructura triádica con relación a la fundamental del mismo.

Según Enric Herrera (1995) “Los acordes están divididos en especies, y en cada una de ellas hay unas tensiones que representan la lógica expansión del acorde, y lo convierten en uno de cinco, seis o más notas”. (p.111) de la misma forma Ramírez, L. (s. f.) dice “La Tonalidad expandida hace referencia a el uso de estas herramientas, sin romper los principios claros de la tonalidad funciona [...]Una agregación, hace referencia a aquellas notas colocadas sobre la estructura del acorde de séptima, pudiendo ser la 9^a, 11^a, y 13^a, en relación con la fundamental del mismo”. (P. 1 - 2)

En la siguiente figura se puede evidenciar el uso del 9b es un acorde dominante.

Figura 1.

Expansión vertical “un suspiro”

Nota. Elaboración propia.

En la siguiente figura se puede evidenciar el uso de la 11° y 13° es un acorde de tónica mayor.

Figura 2.

Expansión vertical “Nocturne Óp. 9 no. 1”

Nota. Elaboración propia.

Notas extrañas a la armonía.

Las notas de aproximación cromática y diatónica tienen la finalidad de acortar las distancias interválicas en las frases melódicas, usando notas que no pertenecen a la escala principal o acorde generando tensiones que le brindan expresividad al desarrollo de la línea melódica, haciendo uso de paso, bordaduras, apoyaturas, cromatismos, anticipaciones o retardos.

Según Walter Pistón (1941) “El estilo de la armonía presupone que durante el período de la práctica común armónica los compositores tenían una mentalidad tan aferrada a los acordes que sólo escribían melodías con implicaciones armónicas. Esto no significa que cada

sonido melódico fuera un factor de un acorde; podemos determinar con facilidad qué notas son factores de un acorde y qué notas no lo son” (p.111)

En la siguiente figura se puede evidenciar el uso de **notas de aproximación y diatónica**.

Figura 3.

Notas de paso cromático “Nocturne Óp. 9 no. 1”

Nota. Elaboración propia.

Préstamos modales

Los préstamos modales son una técnica que tiene la finalidad de ampliar las posibilidades armónicas dentro de un contexto tonal, en donde hacen uso temporal de otros modos paralelos al original. Según Enric Herrera (1995) “El caso más frecuente de intercambio o modal es el que se produce en el tradicional modo mayor al usar acordes del modo eólico o “subdominante menor” [...] aplicando esas posibilidades se pueden crear temas de modalidad ambigua, usando acordes diatónicos a distintos modos [...] para dar un color especial a la progresión”. (p. 186 - 188)

En la siguiente figura se puede evidenciar del préstamo **bVI** correspondiente al homónimo menor.

Figura 4

Préstamo modal “un suspiro”

Musical score snippet showing chords and Roman numerals. The chords are Db, Bbb, Gb, Ebm, and Db. The Roman numerals are I, bVI, IV, ii, and I. The Bbb chord is highlighted with a yellow box.

Nota. Elaboración propia.

Dominantes secundarias

Son acordes que se usan en la armonía tonal para crear tensión, se encuentran a una distancia de una quinta justa ascendente de un grado (x) de la tonalidad principal, en donde no hacen parte de la escala fundamental. Los grados que tienen dominantes secundarias son los que poseen una quinta justa en su construcción, es decir, los que forman un acorde mayor o menor dentro de la tonalidad. según Walter Pistón (1941) “Las dominantes secundarias no tienen solo un valor funcional, sino que también son un recurso importante de color armónico”. (p.249)

En la siguiente figura se puede evidenciar el uso del **V/vi como dominante secundaria del VIm.**

Figura 5

Dominante secundaria “un suspiro”

Musical score snippet for 'un suspiro'. The chords are F7/C, F7/A, Bbm, and Ebm7/Gb. The Roman numerals are V3/vi, V3/vi, vi, and ii5. A red box highlights the first three measures.

Nota. Elaboración propia.

Tercera de picardía

La tercera de picardía es una cadencia que consiste en concluir una obra menor o modal en su homónimo mayor. Un ejemplo dado por Hall, R. A. Jr. “en lugar de emplear una

cadencia final en un acorde de La menor que contiene las notas La, Do y Mi, un final con tercera de Picardía sería con un acorde en la mayor con las notas La, Do \sharp y Mi”. (p.78-80)

En la siguiente figura se puede evidenciar la conclusión de la obra de chopin usando la **tercera de picardía**.

Figura 6

Tercera de picardía “Nocturne Óp. 9 no. 1”

Nota. Elaboración propia.

Pedales armónicos

Un pedal es una nota que se mantiene o es consecuente a lo largo de un desarrollo armónico, que puede o no tener algún tipo de relación cordal. Según Enric Herrera (1995) “Un pedal tiene tres fases: preparación, clímax y resolución. Para la primera se debe precisar que una nota produzca disonancias según la relación melodía-armonía [...] el clímax es el punto en que la disonancia debe ser máxima y finalmente la resolución se realiza sobre una armonía donde el pedal es la fundamental” (p.115)

En la siguiente figura se puede ver el uso del pedal armónico desde [A como tónica](#).

Figura 7.

Pedal armónico “un sospiro”

Nota. Elaboración propia.

Sustitución tritonal

Una sustitución tritonal consiste en reemplazar el V7 con otro acorde construido a un Vb o IV# de la dominante, generalmente esta sustitución se desarrolla en un bII7, pero también se pueden encontrar en bVII7 y III7, estas funcionan bien porque los acordes comparten las notas del tritono. Precisamente los acordes de dominante siempre tienen este intervalo cuando se construyen, y esto es lo que les da inestabilidad y tensión que intentan resolver a la tónica.

En la siguiente figura se puede evidenciar el uso de la **sustitución tritonal en inversión** **bII₂⁴**.

Figura 8.

Sustitución tritonal “Nocturne Óp. 9 no. 1”

Nota. Elaboración propia.

Acorde napolitano

El acorde napolitano es un acorde mayor construido sobre el segundo bemol de la escala y normalmente se encuentra en la primera inversión, por lo que se marca bII6. Según

Pistón (1941) “La sexta napolitana es una tríada mayor y, por tanto, no es un acorde disonante. Sin embargo, la alteración cromática del segundo grado le confiere a esta nota una tendencia descendente, como si fuera una nota disonante. [...] Este acorde posee un fuerte carácter de subdominante y casi siempre progresa hacia alguna forma del acorde de dominante” (p.392)

En la siguiente figura se puede evidenciar el uso del **acorde napolitano** desde su concepción tradicional.

Figura 9.

Acorde napolitano “Nocturne Óp. 9 no. 1”

The musical score shows a sequence of chords: Bbm, Ebm, Bbm, F7, Gb, Cb, F7, Bbm. The Cb chord is highlighted with a pink box, indicating the Neapolitan chord. The bass line shows the progression of chords: I, IV, I, V, VI, b7, bII6, V, I.

Nota. Elaboración propia.

Sextas aumentadas

Los acordes de sexta aumentada en un contexto tonal se han utilizado tradicionalmente como acordes de dominante

“Los cuatro acordes que comprenden el grupo conocido como acordes de sexta aumentada tienen en común el intervalo de sexta aumentada que se forma entre el sexto grado menor y el cuarto grado elevado cromáticamente. El nombre deriva de la disposición habitual de los acordes, en la que este intervalo característico se encuentra entre el bajo y una de las voces superiores” (Walter Pistón, 1941. p.392).

Los llamados Acordes de Sexta aumentada son inicialmente tres: italiana, alemán y francés, finalmente se nombra la sexta suiza o Pistón por el teórico Walter Pistón, quien la identificó en su texto “Armonía”.

En la siguiente figura se resalta el uso del **acorde suizo o Pistón** con su respectiva resolución teórica.

Figura 10.

Sexta aumentada “un suspiro”

Nota. Elaboración propia.

Modulación

La modulación dentro del contexto de la música tonal se define como el cambio tonal a otro durante el desarrollo de una pieza, abriendo así las posibilidades en intención y color de una obra. Según Walter Pistón (1941) “La modulación es, por tanto, un aspecto de la forma musical. Es un elemento de variedad, pero también de unidad [...] El oyente percibe que estas tonalidades mantienen una relación compositiva, ya que son parte de una única composición”. (p.214) De la misma forma, Pistón en su libro “Armonía” de forma general nos habla de diferentes tipos de modulaciones, en donde enuncia los siguientes:

- Directa: se produce cuando en el desarrollo armónico no hay un elemento de unidad entre tonalidades.
- Pívot: se produce cuando ambas tonalidades comparten elementos armónicos que conducen la modulación. Dentro de esta categoría se pueden llegar a incluir casos de enarmonía y cromatismos.

En la siguiente figura se evidencia el uso de modulación cromática enarmónica por medio de un préstamo modal.

Figura 11.*Modulación “un suspiro”*

18

D^b $D^b m$ E^7/B $E^7/G^\#$

I D^b i $D^b m$: prestamo modal
A iii V_3^d V_5^o

Modulación cromática de D^b a A, a través de un pivote enarmónico ($D^b m$ funciona como $C^\# m$ en la nueva tonalidad)

Nota. Elaboración propia.

Desarrollo metodológico

El presente proyecto se encuentra estructurado en distintas fases estableciendo un estudio que proporciona una comprensión detallada y sistemática del proceso investigativo y creativo, tanto en el ámbito armónico como en la conceptualización del discurso sonoro.

La siguiente tabla toma las bases metodológicas de Graham Wallas, las cuales propone 4 fases: Preparación, Incubación, Iluminación y Verificación (Impulsa, C. 2018)

Tabla 3.

Desarrollo metodológico.

Fases	Desarrollo	Actividades
Fase 1 Preparación	<ul style="list-style-type: none"> • Selección de referentes artísticos. • Investigación del material bibliográfico. 	<ul style="list-style-type: none"> • Escucha de música representativa. • Búsqueda de material investigativo como: libros y textos académicos. • Análisis de referentes. • Aprendizaje del tratamiento armónico. • Identificación de los elementos específicos de las composiciones utilizados para la representación armónica.
Fase 2 Incubación	<ul style="list-style-type: none"> • Identificación de las diferentes estructuras armónicas. • Planificación y conceptualización de la suite. 	<ul style="list-style-type: none"> • Definición conceptual del posible resultado sonoro y formalización de la suite, instrumentación, movimientos y ritmos a abordar. • Realización de la estructura general de los movimientos.
Fase 3 Iluminación	<ul style="list-style-type: none"> • Materialización del proceso compositivo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Elaboración de los motivos y secciones desde su evolución temporal, teniendo en cuenta las decisiones estéticas basadas en las obras analizadas. • Mejoras a la partitura general desde la implementación de dinámicas y especificaciones técnicas e interpretativas.
Fase 4 Verificación	<ul style="list-style-type: none"> • Revisión. • Corrección. 	<ul style="list-style-type: none"> • Corrección de orquestación general de la suite. • consolidación final de la obra.

Nota. Se hace una descripción del paso a paso metodológico en la creación de obra.

Proceso de creación

Notas preliminares

Desde esta perspectiva, la "Suite Colombo/Romántica" se inspira en la ideología propia del Romanticismo musical, que valora la expresión personal, la imaginación y la emoción por encima de las reglas estructurales y formales. De este modo, esta obra se permite tomar licencias creativas sin profundizar en normas y contextualización de las músicas tradicionales colombianas, lo que le permite una mayor libertad en el desarrollo del proceso creativo.

Además, a lo largo de la suite se evocan los ritmos tradicionales colombianos como el Pasillo, Bambuco y Pajarillo, permitiendo una mixtura con la estética propia del romanticismo musical.

Asimismo, es importante aclarar que las composiciones se desarrollaron desde un formato orquestal, ya que esta instrumentación tuvo un gran desarrollo y exposición sonora en dicho periodo y desde el formato instrumental se buscó reforzar la sonoridad que se quiere evocar. El uso de la orquesta también permitió explorar las posibilidades expresivas, así como crear contrastes y matices que enriquecen la expresividad armónica desde la unidad y la variedad en el discurso musical.

A todo esto, en cada una de las obras se tomaron referentes conceptuales, aparte de los estudios armónicos que de por sí funcionan de forma sólida en el entendimiento de los mismos. Sin embargo, se hacía necesario entender la orquestación en conjunto con la armonía para lograr un resultado sonoro más fundamentado en su conceptualización desde la individualidad y visión de los movimientos. Estos referentes contribuyeron a crear el carácter y estilo de cada obra presente en la suite.

Finalmente, la instrumentación seleccionada hace referencia a una orquestación por 2 desde la visión de Nicolas Rimsky Korsakov (1922) tomada de su libro “Principios de Orquestación” (p. 7, 15, 24) siendo la siguiente:

Tabla 4.

Instrumentación

Vientos		Cuerdas		Percusión	
2	Flautas	8	Violines I	3	Timbales
2	Oboes	6	Violines II	1	Glockenspiel y Marimba
2	Clarinetes	4	Violas	1	Maracas y triángulo
2	Fagotes	3-4	Violoncellos	1	Platillos
4	Cornos	2-3	Contrabajos	1	Bombo
2	Trompetas				
3	Trombones				
1	Tuba				

Nota. Instrumentación seleccionada basada en “Principios de Orquestación” de Rimsky Korsakov, Nikolai.

Suite

Bambuco "1.999"

Conceptualización

En primer lugar, es importante aclarar que esta pieza es la apertura de la suite, y desde su propósito busca crear una atmósfera fuerte y majestuosa. Se inspira conceptual y sonoramente en obras como "La gran puerta de Kiev" de Mussorgsky y "Los maestros cantores de Nuremberg" de Wagner, ya que reflejan la grandeza que se quiso implementar en este primer movimiento.

Además, la obra se vio fuertemente influenciada en su desarrollo armónico por "Un suspiro" de Franz Liszt, ya que el compositor incorporó varios recursos cordales aprendidos de esta pieza para crear efectos armónicos conforme a su visión.

Por otro lado, la obra se fundamenta, en términos generales, en el uso rítmico del bambuco. No obstante, el compositor considera este movimiento como el más experimental de la suite, ya que, si bien la mixtura con el bambuco es evidente en una mayor cantidad de secciones, en su desarrollo buscó generar tensiones y variedad musical alejándose temporalmente de este ritmo para luego re-exponerlo como parte de la idea principal del movimiento. De esta manera, se tomó en cuenta la incorporación de secciones contrastantes dentro del movimiento, alternando momentos más enérgicos y vigorosos con pasajes más serenos. Esto contribuye a mantener el interés del oyente a lo largo de la obra y a conservar un flujo narrativo coherente.

Estructura de la obra

Si bien la forma sonata se originó en el clasicismo musical, muchos compositores románticos la emplearon en sus obras durante este periodo. Inspirado por la gran cantidad de música escrita con esta estructura morfológica se tomó la decisión de incorporarla, sin embargo, desde el mismo valor de expresión personal que valora la ideología del

romanticismo y por motivos del desarrollo compositivo dentro de la reexposición, se tomó la decisión de omitir la sección B, ya que esta no terminaba de desarrollar un enlace coherente con la idea final de la codetta.

Tabla 5.

Estructura de la obra “1999”

Bambuco “1.999”							
Secciones	Introducción	A	B	Desarrollo	Puente	A´	Codetta
Tonalidad	C# menor	Db Mayor	Ab Mayor	B menor	C# menor	Db Mayor	
Compás	1 - 16	17 - 36	37 - 52	53 - 104	105 - 120	121 - 140	141 - 156

Nota. Esquema macro formal de la obra “1.999”.

Recursos armónicos aplicados previamente analizados

Teniendo en cuenta el eje armónico como parte esencial del enfoque investigativo, se hace pertinente realizar una demostración detallada de los recursos empleados y estudiados previamente, así como su importancia dentro del proceso compositivo y su aportación a las obras.

Por otra parte, se aclara que por practicidad y para una mejor comprensión, se mostrará un ejemplo representativo por sección, y se mencionan los otros recursos que cumplen la misma función dentro de los movimientos de la suite, garantizando así una exploración de las opciones utilizadas a lo largo de las obras.

Expansión vertical

En este primer movimiento, se exploraron dos casos de expansión vertical con el objetivo de extender las posibilidades cordales, aprovechando los colores que ciertos acordes ofrecían. Así, se utilizaron acordes dominantes como V7(#5) y V7(b9) en los compases 15-16

y 77-82, respectivamente, pues se buscaba generar disonancias desde sus tensiones disponibles.

Figura 12.

“1.999” *Expansión vertical*

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The top staff has a chord labeled G#7(#5) above it. The bottom staff has a chord labeled V7 below it. The music consists of two measures, each with a whole note chord. The first measure shows the G#7(#5) chord in the top staff and the V7 chord in the bottom staff. The second measure shows the same chords. The notes are connected by horizontal lines, indicating they are sustained.

Nota. Elaboración propia, compás 15-16.

Notas extrañas a la armonía

En este movimiento, se emplearon notas extrañas de forma diatónica y cromática, fortaleciendo la intención de sus respectivas secciones a través de los movimientos melódicos generados y dándole más profundidad expresiva. Diatónicamente, este tipo de notas extrañas se puede evidenciar en mayor parte de la obra, ya que las melodías suelen moverse por grados conjuntos. Cromáticamente, se implantaron como forma de aproximación buscando generar tensiones melódicas, como se puede observar en los compases 78-88.

Asimismo, estas notas extrañas diatónicas y cromáticas añadieron un carácter distintivo a la composición, creando un contraste agradable entre momentos consonantes y disonantes.

Figura 13

“1.999” *Notas extrañas a la armonía*

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The top staff has a chord labeled Bm/F# above it. The music consists of two measures, each with a whole note chord. The first measure shows the Bm/F# chord in the top staff and the V7 chord in the bottom staff. The second measure shows the same chords. The notes are connected by horizontal lines, indicating they are sustained.

Nota. Elaboración propia, compás 88-96.

Préstamos modales

Para esta obra, el uso de préstamos modales fue moderado, ya que en la mayor parte de la obra se buscaron otras sonoridades que no fueran la ambigüedad tonal. Sin embargo, al inicio del desarrollo, en el Compás 57, por un corto momento se buscó una sonoridad eólica desde el uso del V menor.

Figura 14.

“1.999” Préstamo modal

The musical score for Figure 14 shows a modal borrowing in measure 57. It consists of two staves: treble and bass. The treble staff shows four chords: Gmaj7, A7/G, F#m7/A, and Bm7/F#. The bass staff shows the corresponding bass notes: G, A, F#, and B. Roman numerals are placed below the bass staff: bVI, bVIIb, v6, and i.

Nota. Elaboración propia, compás 57.

Dominantes secundarias

Las dominantes secundarias se utilizaron a lo largo de la obra para generar giros armónicos, tensiones y modulaciones. Entre los casos se encuentran el V/vi en el compás 29, el V/IV en el compás 36, el V/bIII del compás 101 y, particularmente, el caso de dominantes secundarias continuas, que abarca del compás 45 al 49. En este último, se encadenan unas con otras, generando una progresión armónica con una tensión más prolongada. Además, se emplearon los vii°/vi en el compás 40 y el vii°/V en el compás 147, como una forma alternativa a la tradicional para producir otros colores en la creación de tensiones.

Figura 15.

“1.999” Dominante secundario

Nota. Elaboración propia, compás 29-31.

Pedales armónicos

El pedal armónico se efectuó en la dominante de la tonalidad (Bm) del Compás 77 - 85, con el propósito de generar tensión armónica para un crecimiento en la intención de la obra y llegar al momento climático de la misma.

Figura 16.

“1.999” Pedal armónico

Nota. Elaboración propia, compás 77-84.

Acorde napolitano

Este acorde se usó en su forma tradicional, en primera inversión, en el Compás 67. Además, en el compás 11 se empleó de una forma menos convencional, en segunda inversión, manteniendo su cualidad y posición de bII desde su función de subdominante, con el propósito de crear pluralidad armónica.

Figura 17.

“1.999” Acorde napolitano

The image shows a musical score for three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have bass clefs. The score is divided into four measures. Above the first staff, the chords are labeled: Bm, C/E, F#7, and i. Below the third staff, the chords are labeled: i, bII⁶, V⁷, and i. Dynamics are indicated as *mp* (mezzo-piano) and *sf* (sforzando). The first two measures are marked with *mp*, and the last two measures are marked with *sf*. The music consists of chords and melodic lines in the upper staves.

Nota. Elaboración propia, compás 66-68.

Sextas aumentadas

En esta composición se aplicó variedades de sextas aumentadas, se usó la alemana en el compás 51, la francesa en el compás 62 y la suiza en el compás 144, buscando crear tensión armónica y fortalecer la resolución de dominantes. Así, el uso de estos acordes en los compases mencionados aportó una sensación de anticipación, añadiendo un carácter distintivo del romanticismo musical.

Figura 18.

“1.999” Sexta aumentada.

The image shows a musical score for two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The score is divided into two measures. Above the first staff, the chords are labeled: C^{7(b9)} and B⁷. Below the second staff, the chords are labeled: bII^{6s}/V and V⁷. Dynamics are indicated as *mp* (mezzo-piano) and *sf* (sforzando). The first measure is marked with *mp* and the second measure with *sf*. The music consists of chords and melodic lines in the upper staff.

Nota. Elaboración propia, compás 62-63.

Modulación

Este movimiento de la suite es el que más modulaciones presenta. Inicialmente, empieza en la tonalidad de C# menor y luego pasa a su homónimo mayor, Db Mayor, en el

compás 16. Esta misma modulación se repite en el compás 120. En el compás 36, presenta un cambio tonal a la dominante, Ab Mayor, por medio de una dominante secundaria. En el compás 51, llega a la tonalidad de B menor por medio de una sexta aumentada alemana, creando un movimiento cromático. Finalmente, en el compás 104, retoma la tonalidad de la reexposición por medio de otra dominante secundaria.

Figura 19.

“1.999” Modulación por Acorde alemán

The musical score for Figure 19 shows a modulation through German Sixth chords. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three flats. The first measure is in Ab major (I). The second measure is a German Sixth chord (bII/V Ger.) in Ab major, which is G7. The third measure is a dominant seventh chord (V7) in Ab major, which is F#7. The fourth measure is in B minor (i).

Nota. Elaboración propia, compás 51-35.

Pasillo “Horizonte”

Conceptualización

Esta obra se crea con la intención de desarrollar un movimiento más lento y tranquilo desde su intención andante, creando así un contraste con el primer movimiento, donde no se buscó generar grandes puntos climáticos.

Conceptualmente la obra toma como principal inspiración el "Nocturne Óp. 9 no. 1" de Frédéric Chopin, extrayendo elementos armónicos que fueron implementados de ella. Además, se inspira en la obra "Blumine" de Mahler desde el punto de vista conceptual orquestal, buscando un enfoque que combine el desarrollo lírico de Chopin con la orquestación de Mahler.

Así mismo, en cuanto a sus generalidades, es importante mencionar que se encuentra desarrollada rítmicamente desde el pasillo colombiano, incorporando guiños a este en el

acompañamiento rítmico/armónico.

Estructura de la obra

Este segundo movimiento se compuso bajo una forma bipartita, la cual cuenta con puentes entre secciones, una introducción y una coda final. Es relevante aclarar que se optó por desarrollar puentes entre secciones ya que se buscó lograr un paso modulante que no generase tensiones o cambios armónicos abruptos. Estos puentes fueron pensados para mantener una transición suave y consecuente, preservando la fluidez musical y permitiendo que el oyente sea guiado de manera natural hacia las secciones.

Tabla 6.

Estructura de la obra “Horizonte”

Pasillo “Horizonte”							
Secciones	Introducción	A	Puente	B	Puente	A´	Codetta
Tonalidad	E menor		F Mayor		E menor		
Compás	1 - 16	17 - 32	33 - 44	45 - 60	61 - 72	61 - 72	89 - 97

Nota. Esquema macro formal de la obra “Horizonte”.

Recursos armónicos aplicados previamente analizados

Expansión vertical

Para este segundo movimiento, se implementó más la expansión vertical desde las notas de color que le brindaron otra sonoridad a algunos acordes. Por ejemplo, en la introducción se aplicaron acordes con sexta y novena. De la misma forma, cabe mencionar el acorde del compás 26 y 64, que cuenta con la quinta bemol, que diatónicamente no está presente en este acorde. También, en el compás 37, se utiliza el acorde sus2, y en los compases 35-45, se agrega la novena.

Figura 20

“Horizonte” Expansión vertical

Nota. Elaboración propia, compás 45.

Notas extrañas a la armonía

Las notas extrañas se usaron mayormente diatónicas en este movimiento. No obstante, en algunas partes usan notas ajenas a la tonalidad. Por ejemplo, en el compás 26-28 se usan notas fuera del acorde generando libertad melódica. En el compás 52-54, flautas y oboe resalta un color pentatónico. Además, los compases 3, 62, 24, 12 y 73 tienen notas de paso cromáticas, enriqueciendo la obra con pasajes melódicos autónomos.

Figura 21.

“Horizonte” Notas extrañas a la armonía

Nota. Elaboración propia, compás 16 y 72.

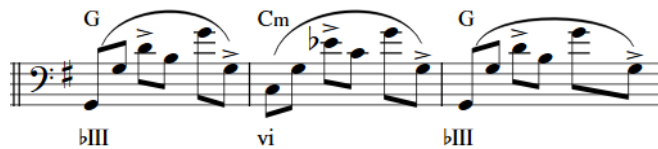
Préstamos modales

En "Horizonte", los préstamos modales no tuvieron tanto protagonismo, ya que solo se usaron préstamos del modo mayor en dos ocasiones: en primer lugar, en la sección A, en

los compases 24 y 81 explorando alternativas armónicas, luego en el compás 39, sirviendo de puente entre secciones. Este último se utilizó como un conector modulante, que se explicará en el apartado de modulación.

Figura 22.

“Horizonte” Préstamos modales



Nota. Elaboración propia, compás 24.

Dominantes secundarias

Las dominantes secundarias se utilizan desde la introducción y la sección A para aumentar la intención armónica de la obra, como se evidencia en los compases 14-70 y 31-87 donde se usa un V/V. En la sección B, en los compases 53 y 57 respectivamente se usa un V/V y un V/ii que se emplea para generar cambios armónica a diferencia de las secciones anteriores.

Figura 23.

“Horizonte” Dominantes secundarias



Nota. Elaboración propia, compás 30-32.

Tercera de picardía

La tercera de picardía se usó únicamente en este movimiento en toda la suite, ya que correspondía a la visión compositiva y fue influenciada por el referente principal: el "Nocturne Óp. 9 no. 1" de Frédéric Chopin. Por lo tanto, se optó por usarla en este movimiento por el contraste armónico que se genera en la codetta del compás 91-94.

Figura 24.

Pajarillo “Terruño”

Conceptualización

Terruño se compone desde la intención de enaltecer la cultura musical llanera, tomando como base el pajarillo, ritmo representativo de la misma. Se inspira en el concepto de Johannes Brahms y las “danzas húngaras”, especialmente la No. 5, buscando incorporar motivos melódicos y armónicos representativos de la tradición.

Para este movimiento, es importante entender el concepto armónico tradicional del pajarillo, extraído de la cartilla de iniciación musical "Música llanera" de Carlos Rojas Hernández. (2004, p.28)

Figura 28.

Armonía tradicional del pajarillo



Nota. Elaboración propia, basada en la cartilla de iniciación musical "Música llanera" de Carlos Rojas Hernández.

Dado que es un ritmo muy acentuado en sus estéticas, se optó por un desarrollo armónico vertical para mantener su contexto armónico y enaltecer el pajarillo, lo que implicó una armonía más colorida, igualmente, en ocasiones se sustituyeron acordes que cumplieran la misma función, especialmente en el caso del subdominante IV por IIm7b5.

Estructura de la obra

En este movimiento, se optó por una forma libre que se dividió en secciones principales, puentes, introducción y codetta. Se desarrollaron algunas secciones representativas, siendo A y B las que reúnen los motivos principales y conducen al clímax, siendo la sección C. Además, se aclara que la obra mantiene una única tonalidad debido a cuestiones estéticas de las tradiciones musicales llaneras.

Tabla 7.

Estructura de la obra “Terruño”

Pajarillo “Terruño”						
Secciones	Introducción	Puente	A	B	Puente	C
Tonalidad	D menor					
Compás	1 - 35	36 - 61	62 - 77	78 - 93	94 - 102	103 - 133
Secciones	Puente	A	B	Codetta		
Tonalidad	D menor					
Compás	134 - 151	152 - 167	168 - 183	184 - 312		

Nota. Esquema macro formal de la obra “Terruño”.

Recursos armónicos aplicados previamente analizados

Expansión vertical

Se exploró la expansión vertical en varios casos de la composición. En ocasiones como en los compases 39-45, 41-56 y 144-149, conviven dos acordes, creando un efecto poliarmónico. En otros momentos, como en los compases 97-105 y 133-136 se exhiben expansiones con agregaciones de add11, #5 y 9b, brindándole color a la obra.

Figura 29.

“Terruño” Expansión vertical

Nota. Elaboración propia, compás 39-45.

Notas extrañas a la armonía

Las notas extrañas a la armonía se utilizan principalmente como notas de paso cromático, como se observa en los compases 69-78 y 159-168 buscando emular la sonoridad tradicional presente en los acompañamientos del arpa llanera. Al mismo tiempo, se pueden notar movimientos diatónicos en los compases 3-8, 93-96, 101-102, 119-129, 152-153 y 110-117. En este último caso, en el compás 114 se emplea un G# como paso cromático a un A, generando un acompañamiento y movimientos melódicos naturales.

Figura 30.

“Terruño” Notas extrañas a la armonía

The musical score for Figure 30 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It shows four measures of music. Above the first measure is the chord symbol Dm⁹, above the second is Em^(b5), and above the third is A⁷. The notes in the top staff are: Measure 1: Bb4, D5, F5; Measure 2: Bb4, D5, F5; Measure 3: Bb4, D5, F5; Measure 4: Bb4, D5, F5. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. It shows four measures of music. Below the first measure is the figured bass notation 'i', below the second is 'ii°', and below the third is 'V7'. The notes in the bottom staff are: Measure 1: Bb3, D4, F4; Measure 2: Bb3, D4, F4; Measure 3: Bb3, D4, F4; Measure 4: Bb3, D4, F4.

Nota. Elaboración propia, compás 69-77.

Préstamos modales

Los préstamos modales en esta obra desarrollan un caso interesante en los compases 9-35, donde se identifica una combinación de movimiento por cuartas generando préstamos modales desde D menor. Cada acorde se aleja del centro tonal (Dm) usando diferentes modos, hasta llegar al acorde más lejano (B), un préstamo modal del modo mixolidio. Para luego regresar al centro tonal por medio de dos dominantes secundarias (E7 y A7) que resuelven nuevamente en la tónica (Dm), creando una sensación parecida al impresionismo musical. Además, en el compás 87 se desarrolla un préstamo del bIII correspondiente al grado frigio generando un nuevo color dentro de la sección B.

Figura 31.

“Terruño” Préstamos modales

Musical score for bass clef, measures 88-89. The top staff shows chords C7, F7/C, and E7/B. The middle staff shows bass lines with notes. The bottom staff shows bass lines with notes and figured bass symbols: $bVII$, $bIII$, and V/V .

Nota. Elaboración propia, compás 88-89.

Dominantes secundarias

Las dominantes secundarias se utilizaron de manera más reducida en esta obra, sin embargo, al igual que en "1.999", se emplearon para generar giros armónicos. Esto es apreciable en los compases 29-30 y 89. Igualmente, se utilizó el caso del vii°/v en el compás 153, con la intención de añadir variedad a la creación de tensión.

Figura 32.

"Terruño" Dominantes secundarias

Musical score for treble clef, measures 29-32. The top staff shows chords E7 and A7/E. The bottom staff shows bass lines with notes and figured bass symbols: V/V and V_3 .

Nota. Elaboración propia, compás 29-32.

Pedales armónicos

El recurso del pedal armónico se emplea dos veces a lo largo de esta composición: específicamente, en los compases 3-8 y 97-105. En ambos casos, el objetivo principal es desarrollar una tensión armónica que coincida con la misma intención melódica y rítmica generando una sección de paso hacia el clímax de la obra y final respectivamente.

Figura 33.*“Terruño” Pedales armónicos*

The musical score consists of three staves in bass clef, all in the key of B-flat major. The top staff is marked with the chord $A7(\sharp\text{sadd}11)$ and contains a sequence of chords and melodic fragments. The middle staff is marked with the dynamic mf and contains a rhythmic accompaniment. The bottom staff contains a single melodic line with a v^7 marking under the first measure. The piece concludes with a final chord in the top staff.

Nota. Elaboración propia, compás 97-105.

Plan de circulación/Exhibición

Como parte de la difusión del presente proyecto se hizo uso de herramientas digitales para la crear una página web, en la cual se exhiben las 3 obras que componen la suite.

ofreciendo una muestra auditiva de cada pieza, junto con su respectiva partitura. También, se publicarán en redes sociales como YouTube y Facebook.

Enlace: <https://agr991127.wixsite.com/proyecto-de-investig>

Conclusiones

El presente trabajo, titulado "Suite Colombo/Romántica", presentan las siguientes conclusiones extraídas del proceso de investigación-creación:

Esta investigación logró la implementación de las técnicas armónicas románticas estudiadas y analizadas en las obras de Chopin y Liszt, fusionándose con los ritmos tradicionales colombianos. El estudio detallado de los recursos armónicos categorizados en las obras de Chopin y Liszt no solo enriqueció el proceso creativo, sino que también ayudó en el desarrollo de un estilo propio y original, desarrollando una identidad musical y un enfoque compositivo personal.

La escucha de influencias conceptuales dentro de cada obra proporcionó una base sólida desde la visión del compositor, estimulando la creatividad en la implementación de los elementos armónicos seleccionados.

El formato y la elección de la instrumentación son valiosos en cuanto a la sonoridad estética que se buscó evocar. Esta selección instrumental actúa como un refuerzo sonoro para la suite, enriqueciendo aún más su expresión musical.

Sin embargo, este trabajo no está exento de limitaciones y desafíos. Uno de ellos fue la escasez de material y documentación teórica que aborden las estéticas desde un enfoque teórico armónico. Durante mi proceso investigativo y creativo, surgieron dudas acerca de la viabilidad de los recursos armónicos a usar. Sin embargo, pude superar estos bloqueos creativos mediante una escucha atenta y consciente dentro del repertorio relacionado.

Finalmente, el proyecto "Suite Colombo/Romántica" resalta la valoración del aprendizaje adquirido durante la etapa investigativa y compositiva. Se hace énfasis en la habilidad de crear sonoridades innovadoras que trascienden los límites de las músicas tradicionales, comprendiendo que en esta investigación se entiende que la exploración continua establece el valor fundamental de la creación compositiva en sí misma.

Bibliografía

- Balderrabano, S. & Gallo, A. (2002). La Gestualidad Armonica. Recuperado de <http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/Balderrabano%20y%20Gallo%20-%20La%20gestualidad%20arm%C3%B3nica.pdf>
- Herrera, Enric (1995). Teoría musical y armonía moderna Vol. 2, Music Distribución.
- Hernandez, C. R. (2004). Música llanera. Cartilla de iniciación musical. Ministerio de Cultura. Recuperado de https://www.academia.edu/37629622/MUSICA_LLANERA_cartilla_de_iniciaci%C3%B3n_musical
- Impulsa, C. (2018). Las 4 etapas del proceso creativo según Graham Wallas. Recuperado de <https://medium.com/@facilitadorimpulsa/las-4-etapas-del-proceso-creativo-seg%C3%BAn-graham-wallas-d3456b4531ef>
- Johnston, B. (s.f.). Nocturnes (3) for piano, Op. 9, CT. 108-110. AllMusic. Retrieved March 21, 2023, de <https://www.allmusic.com/composition/nocturnes-3-for-piano-op-9-ct-108-110-mc0002405649>
- Lisitsa, V. (2014, 5 de marzo). Un Sospiro de Franz Liszt - Valentina Lisitsa. Camino de Música. <https://caminodemusica.com/liszt/un-sospiro-de-franz-liszt-valentina-lisitsa>
- Martínez, A. d. (2014). Patrimonio Musical de Colombia. ElPlaneta.CO.
- Orellana, N. (2009). La armonía en la música de Liszt. Revista Musical Chilena.

Parreño, D. (2013). Análisis interpretativo del concierto de graduación para piano. (Tesis de Licenciatura). Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador. Recuperado de

<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1282>

Patrimonio Cultural. UNESCO. (2022). Retrieved March 7, 2023, de

<https://es.unesco.org/fieldoffice/santiago/cultura/patrimonio>

Pistón, W. (1941). Armonía. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc.

Rivera, A. (2019). Un profesor. Barcelona, España: Link to Media Ediciones. Recuperado de

<https://www.unprofesor.com/musica/romanticismo-musical-caracteristicas-3586.html>

Robert A. Hall, Jr. (1975). "How Picard was the Picardy Third?," *Current Musicology*.

Ramírez, L. (s. f.). Armonía contemporánea, Taller: Unidad 3 "Armonía Expandida". UNAD.

Rimsky Korsakov, Nikolai (1922). Principles of Orchestration. Ed. Russe de mus.

Torres, R. F. (2016). La Música para piano en Colombia en el siglo XIX: Entre Romanticismo, costumbrismo y música popular. Página de inicio. Recuperado de

<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1282>

Viu, V. S. (1945). Allende y el nacionalismo musical. *Revista musical chilena*, 1(5), 15-24.

Recuperado de

<https://actascoloquiogiannini.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/683/578>

Vega-Toscano, A. (2008). Chopin: Genio y figura. Alianza Editorial

Apéndices

Apéndice A

Análisis realizados a las obras referentes.

Enlace:

https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1llmUkFYn1TL2e5L2jC0YGpdKC_3yLHfI