

**ARREGLOS Y ADAPTACIONES MUSICALES PARA LA ESTUDIANTINA
SINAPSIS DE LA UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA**

OSCAR ANDRÉS GIRALDO TAMAYO



Universidad
Tecnológica
de Pereira

**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2015**

**ARREGLOS Y ADAPTACIONES MUSICALES PARA LA ESTUDIANтина
SINAPSIS DE LA UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA**

OSCAR ANDRÉS GIRALDO TAMAYO
CODIGO: 1116130694

Trabajo de Grado presentado como opción parcial para optar
al título de Licenciado en Música.

Director
DIEGO FERNANDO SANCHEZ
Licenciado en Música

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2015**

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por su apoyo incondicional y acompañarme en el proceso de mi formación.

A la escuela de música y en especial al área de cuerdas típicas, profesores y estudiantes, por ser una segunda familia y ayudarme en la realización de este y otros proyectos.

A mis compañeros de la Estudiantina Sinapsis y a todos los que han pasado por esta, por permitirme ser parte de esta.

CRÉDITOS

Las personas que participaron en este proyecto fueron las siguientes:

1	NOMBRE COMPLETO: OSCAR ANDRÉS GIRALDO TAMAYO		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input checked="" type="checkbox"/>	Asesor	<input type="checkbox"/>
Director	<input type="checkbox"/>		
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Estudiante de Licenciatura en Música			
2	NOMBRE COMPLETO: DIEGO FERNANDO SANCHEZ		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Asesor	<input type="checkbox"/>
Director	<input checked="" type="checkbox"/>		
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
LICENCIADO EN MÚSICA			
3	NOMBRE COMPLETO: CARLOS EDUARDO URIBE BELTRÁN		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Asesor	<input checked="" type="checkbox"/>
Director	<input type="checkbox"/>		
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
LICENCIADO EN MÚSICA, Especialista en Educación; MsC.Comunicación; MsC.Educación			
4	NOMBRE COMPLETO: VIKTORIA GUMENNAIA		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Asesor	<input checked="" type="checkbox"/>
Director	<input type="checkbox"/>		
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
DOCTORA EN BELLAS ARTES			

PÁGINA DE ACEPTACIÓN

JURADO

JURADO

JURADO

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	15
2. OBJETIVOS.....	18
2.1 OBJETIVO GENERAL	18
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
2.3 PROPÓSITOS.....	18
3. JUSTIFICACIÓN.....	19
4. MARCO TEÓRICO	20
4.1 ASPECTOS CULTURALES	20
4.2 ESTUDIANтина	20
4.3 ARREGLO.....	24
4.4 MÚSICA ANDINA COLOMBIANA	25
4.5 MÚSICA LATINOAMERICANA	25
4.6 ANTECEDENTES	26
5. METODOLOGÍA	27
5.1 TIPO DE TRABAJO	27
5.2 PROCEDIMIENTO	27
6. RESULTADOS.....	29
6.1 CARACTERIZACIÓN DE LOS ASPECTOS TEÓRICOS Y TÉCNICOS MUSICALES DE LOS INTEGRANTES DE LA ESTUDIANтина SINAPSIS.	29
6.1.1 Cuadro descriptivo de los aspectos teóricos de las obras musicales que van a ser adaptadas.....	29
6.1.2 Cuadro descriptivo de los aspectos técnicos de las obras musicales que van a ser adaptadas.....	30
6.1.3 Creación y aplicación: instrumento de recolección de información para realizar la caracterización.....	33
6.2 SELECCIÓN DE LAS OBRAS PARA SER ADAPTADAS O ARREGLADAS A LAS CARACTERÍSTICAS DE LA ESTUDIANтина “SINAPSIS”.	36
6.2.1 Opciones de obras para hacer los respectivos arreglos y/o adaptaciones.	36
6.2.2 Selección de las obras que se adapten a las características de la estudiantina Sinapsis.....	37
6.2.3 Tonalidades que tendrán las obras para el formato de la Estudiantina Sinapsis.	37
6.2.4 Contextualización de las obras y sus respectivos compositores.	37

6.3 REALIZACIÓN DEL RESPECTIVO ARREGLO O ADAPTACIÓN DE LAS OBRAS SELECCIONADAS.	42
6.3.1 Analizar la forma musical de cada una de las obras escogidas.....	42
6.3.2 Análisis Armónico de las obras.	53
6.3.3 Realizar los respectivos arreglos y/o adaptaciones de las obras seleccionadas para el formato instrumental de la estudiantina Sinapsis.	55
7. DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	60
7.1 ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DEL PRIMER OBJETIVO ESPECÍFICO.	60
7.2 ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DEL SEGUNDO OBJETIVO ESPECÍFICO.....	60
7.3 ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DEL TERCER OBJETIVO ESPECÍFICO.	60
8. CONCLUSIONES	61
9. RECOMENDACIONES	62
BIBLIOGRAFÍA.....	63
ANEXOS.....	65

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Gráfico de resultados del Instrumento en los aspectos teóricos	34
Figura 2. Gráfico de resultados del Instrumento en los aspectos técnicos.	35
Figura 3 Patrón Metro-rítmico de la danza	42
Figura 4. Fragmento de “Malvaloca”, Compases 1-4, fragmento introducción.	43
Figura 5. Fragmento de “Malvaloca”, Compases 9-16, fragmento Parte A.	43
Figura 6. Fragmento de “Malvaloca”, Compases 25-27, fragmento Parte B.	44
Figura 7. Fragmento de “Secretos”, Compases 34-38, fragmento Parte A-a.	45
Figura 8. Fragmento de “Secretos”, Compases 89-92, fragmento Parte B-a.	46
Figura 9. Fragmento de “Secretos”, Compases 125-130, fragmento Tercera Parte C-a.	46
Figura 10. Fragmento de “Secretos”, Compases 275-282, fragmento Coda.	47
Figura 11. Fragmento de “Fuga con Pajarillo”, Compases 73-76	49
Figura 12. Fragmento de “Fuga con Pajarillo”	49
Figura 13. Fragmento de “Fuga con Pajarillo”, Compases 137-140	50
Figura 14. Fragmento de “Fuga con Pajarillo”, Compases 195-196	50
Figura 15. Representación de las voces en las partes A y B – “Que Rico Mambo”	52
Figura 16. Fragmento de “Que Rico Mambo”, Partes A y B.	52
Figura 17. Fragmento de “Secretos”, Compases 125-130, fragmento Parte C-a.	54
Figura 18. Fragmento de “Fuga con Pajarillo”, Compases 105-108	54
Figura 19. Fragmento de “Malvaloca” versión para estudiantina, Compases 9-12	55
Figura 20. Fragmento de “Secretos” versión para estudiantina, Compases 34-38	57
Figura 21. Fragmento de “Fuga con pajarillo” versión para estudiantina, Compases 229-231	58
Figura 22. Fragmento de “Que Rico Mambo” versión para estudiantina, Compases 11-12	59

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Estructura de Parte-A. “Secretos”.	45
Tabla 2. Estructura de Parte-B. “Secretos”.	45
Tabla 3. Estructura de Parte-C. “Secretos”.	43
Tabla 4. Estructura de “Fuga con Pajarillo”.	48

LISTA DE CUADROS

	Pág.
Cuadro 1. Resumen de los conceptos teóricos relacionados con las obras adaptadas.	29
Cuadro 2. Resumen de los conceptos técnicos relacionados con las obras adaptadas	30
Cuadro 3. Opciones de obras para ser adaptadas.	36
Cuadro 4. Obras seleccionadas para ser adaptadas.	37
Cuadro 5. Tonalidades de las Obras seleccionadas.	37

LISTA DE ANEXOS

- ANEXO A. Programa Académico De Licenciatura en Música (digital)
- ANEXO B. Reseña Estudiantina Sinapsis (digital)
- ANEXO C. Integrantes Estudiantina Sinapsis 2015 (digital)
- ANEXO D. Cronograma y análisis financiero (digital)
- ANEXO E. Instrumento de recolección de Información (digital)
- ANEXO F. Transcripciones (digital)
- ANEXO G. Arreglos y Adaptaciones

GLOSARIO

Tonicización: es la aparición de una tónica secundaria durante un breve periodo de tiempo, donde la tónica principal vuelve a aparecer normalmente dentro de la misma frase.

Hemiola: Es un “efecto” rítmico que genera sensación ternaria en compás binario y viceversa, muy usado desde el barroco hasta el romanticismo y bastante característico de las músicas populares latinoamericanas.

Género: Un género musical es una categoría que reúne composiciones musicales que comparten distintos criterios de afinidad. Estos criterios pueden ser específicamente musicales, como el ritmo, la instrumentación, las características armónicas o melódicas o su estructura, y también basarse en características no musicales, como la región geográfica de origen, el período histórico, el contexto sociocultural u otros aspectos más amplios de una determinada cultura.

Scordatura: Hace referencia a un cambio en la afinación de una o varias cuerdas de un instrumento de cuerda, para tocar determinada música o pieza musical.

RESUMEN

El proyecto “Arreglos Y Adaptaciones Musicales Para La Estudiantina Sinapsis De La Universidad Tecnológica De Pereira” se presenta como una respuesta a la búsqueda de nuevo repertorio que aporte a las sonoridades del formato de la Estudiantina Sinapsis.

La selección del repertorio parte de la evaluación del nivel musical que presenta esta estudiantina y se buscó la idoneidad en el mismo teniendo como referencia el trabajo realizado por esta agrupación

La inclusión de diferentes instrumentos ajenos al formato tradicional de estudiantina permitió la exploración de nuevos colores y diferentes formas de orquestación, creando así una identidad con un sonido más orquestal en este formato típico.

El producto final presenta 4 versiones de obras que incluyen repertorio del folclor nacional colombiano y del latinoamericano, con tratamientos distintos en cada una de las versiones.

PALABRAS CLAVES: Repertorio, Estudiantina, Adaptaciones, Arreglos

ABSTRACT

The project “Arreglos Y Adaptaciones Musicales Para La Estudiantina Sinapsis De La Universidad Tecnológica De Pereira” is presented as a response for the search of new repertoire that contributes to the development of the sonorities brought by Sinapsis music ensemble’s format.

The selection of the musical pieces is an important part of the evaluation that this group showcases, this repertoire is selected by the standards set by this very same ensemble.

The inclusion of those instruments not familiar with the traditional conformation of this type of groups allows exploring new colors and orchestration techniques, creating an identity whit an orchestral approach.

The final product presents 4 versions of music pieces that includes Colombian and Latin-American folklore, whit a different treatment for each version.

KEY WORDS: Repertoire, Estudiantina, Music arrangement.

INTRODUCCIÓN

La estudiantina Sinapsis es un proyecto que inició en el año 2005 que en su propuesta interpretativa ha abarcado diversos géneros y estilos musicales, esto ha encaminado a la búsqueda de sonoridades cada vez “más orquestales” alejándola un poco del sonido tradicional con respecto al repertorio folclórico colombiano y a demás estudiantinas de la región andina colombiana.

El proyecto enmarca la investigación sonora del formato estudiantina colombiana aplicado al trabajo de la estudiantina “Sinapsis” de la Universidad Tecnológica de Pereira, explorando las diferentes formas de instrumentación y orquestación para este formato a través de arreglos y adaptaciones, escogiendo diferentes géneros musicales colombianos y latinoamericanos, aportando a la agrupación un repertorio poco explorado para este formato.

Los antecedentes presentan propuestas para el desarrollo este tipo de trabajos, aunque la mayoría de estos no parten desde la experiencia previa de los intérpretes a quienes está dirigido. El planteamiento de los arreglos a partir del conocimiento previo de los ejecutantes permite encaminar de una forma clara y precisa hacia los resultados esperados.

Respondiendo a esta búsqueda y a las necesidades de la estudiantina “Sinapsis” se ha desarrollado el presente trabajo contribuyendo a la ampliación del repertorio y al desarrollo de la propuesta musical de esta agrupación.

1. ÁREA PROBLEMÁTICA

1.1 Descripción del contexto. El programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira en el énfasis de Cuerdas típicas (Anexo A) ha desarrollado diferentes propuestas de grupos instrumentales entre los que se encuentra la Estudiantina Sinapsis (Anexo B) conformada por integrantes de diversos programas de la Universidad Tecnológica de Pereira (Anexo C) que en su trayectoria ha experimentado con diferentes formatos instrumentales al incluir nuevos instrumentos (como instrumentos sinfónicos) al formato tradicional de Estudiantina (Tiples, Bandolas y guitarras); se encuentra la necesidad de proponer repertorio que se adapte a las necesidades de la estudiantina en su búsqueda de nuevos colores sonoros, para desarrollarse en el primer semestre académico del año 2015.

1.1.1 Definición del problema. Se encuentra la necesidad de incluir un repertorio que se adapte a las necesidades de la Estudiantina “Sinapsis”, consistente en cuatro (4) arreglos musicales: Dos (2) obras musicales del folclor andino colombiano, y dos (2) géneros musicales de la música popular latinoamericana.

1.2 Factores o aspectos que intervienen.

1.2.1 Factor o aspecto 1. Se requiere realizar una caracterización de los aspectos teóricos y técnicos musicales de los integrantes de la estudiantina Sinapsis.

1.2.2 Factor o aspecto 2. Se requiere seleccionar obras que puedan ser adaptadas o arregladas para la estudiantina Sinapsis.

1.2.3 Factor o aspecto 3 Es necesario realizar el respectivo arreglo o adaptación de las obras seleccionadas.

1.3 Preguntas que guiarán la investigación. A partir del análisis de los hechos y factores descritos anteriormente se plantean las siguientes preguntas:

1.3.1 Pregunta general o hipótesis de trabajo

¿Cuáles son las características que intervienen en la adaptación del repertorio para la estudiantina Sinapsis?

1.3.2 Preguntas específicas

1.3.2.1 ¿Cuáles son las competencias musicales de los integrantes de la estudiantina Sinapsis?

1.3.2.2 ¿Qué tipo de obras se pueden seleccionar como parte del repertorio de la estudiantina Sinapsis?

1.3.2.3 ¿Qué recursos técnicos musicales de la diversidad instrumental de la estudiantina se pueden emplear en los arreglos y/o adaptaciones?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar 4 arreglos y/o adaptaciones musicales para la estudiantina Sinapsis conformada por las familias

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar una caracterización de los aspectos teóricos y técnicos musicales de los integrantes de la estudiantina Sinapsis.
- Seleccionar obras para adaptarlas a las características de la estudiantina Sinapsis.
- Realizar los arreglos y/o adaptaciones correspondientes de las obras seleccionadas.

2.3 PROPÓSITOS

- **2.3.1** Se pretende ampliar el repertorio de la estudiantina Sinapsis buscando nuevos colores sonoros al incluir instrumentos que no son del formato tradicional de estudiantina.
- **2.3.2** Incluir diferentes tipos de orquestación aplicados al formato de estudiantina.

3. JUSTIFICACIÓN

Novedad: La inclusión de nuevas familias instrumentales al formato tradicional de estudiantina.

Interés: El presente proyecto favorece a la estudiantina Sinapsis, y estudiantes del área del énfasis de cuerdas típicas como a los docentes de prácticas de conjunto (Cuerdas típicas) ya que provee material que puede ser utilizado en dichas prácticas y como material de estudio.

Utilidad: Responde a la necesidad de la faltante de materiales nuevos para apoyar los procesos educativos y musicales de los estudiantes de cuerdas típicas.

Viabilidad y Factibilidad: Se cuenta con el conocimiento necesario para llevar el proceso realización de los respectivos arreglos, así como la disponibilidad de la estudiantina Sinapsis. La Universidad Tecnológica de Pereira brinda los espacios para poder desarrollar el proyecto.

Pertinencia: Se cuenta con la experiencia para llevar el proceso de creación y realización de arreglos, ya que se hace parte del programa Licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira

4. MARCO TEÓRICO

4.1 ASPECTOS CULTURALES

La música popular tradicional es el resultado en el ámbito musical de las relaciones de las personas y sus comunidades, de la manifestación en hechos musicales de su cultura, de lo que las personas viven, piensan y sienten.

En la región andina colombiana esta música se ha desarrollado en diferentes ámbitos como son:

*“El ámbito informal, familiar, espontáneo; el ámbito comercial a partir del surgimiento de la radio, los discos y la industria del espectáculo; el ámbito académico, este último gracias a la valoración que de estas músicas han hecho importantes compositores desde finales del Siglo XIX y a investigadores e intérpretes de algunos centros académicos, a partir de las últimas décadas del siglo XX; y , más recientemente, el ámbito de las nuevas expresiones musicales de carácter urbano propuesto por jóvenes músicos que de manera creativa proponen nuevas sonoridades y estructuraciones formales a partir de los elementos de la tradición.” **

En el mundo de la MAC (música andina colombiana) también se han visto el desarrollo de estos ámbitos. A la par de este desarrollado se han diversos formatos que se han arraigado en la idiosincrasia de la zona andina que en su mayoría han estado por los instrumentos como la bandola, el tiple y a guitarra, entre ellos encontramos el trío típico con un representante de cada instrumento de los mencionados, el cuarteto típico que cuenta con dos bandolas, tiple y guitarra, y por último el formato de estudiantina entre los formatos más representativos (aunque no los únicos) la cual estaba conformada de bandolas primo y segundas, triples y guitarras como un tipo de pequeña orquesta criolla.

4.2 ESTUDIANTINA

Las estudiantinas tienen su origen en el siglo XVI en Europa. Es un ensamble musical de la familia de las tunas y rondallas. Su característica principal es que

* FRANCO DUQUE, Luis Fernando., Música Andina Occidental - entre pasillos y bambucos – Cartilla de iniciación musical, Programa Nacional de Músicas Populares – Ministerio de Cultura. 2005

están formadas por instrumentos de plectro, pero en el caso de Colombia el formato incluye otros instrumentos de cuerda pulsada como el tiple y la guitarra. Este tipo de agrupaciones varían en su número de integrantes así como en su número de voces, a principio del siglo XX era común encontrar el formato de Bandolas primeras, bandolas segundas, tiples y guitarras, buscando una similitud con las orquestas de cuerdas y a sus voces respectivamente: Violín 1, violín 2, violas y contrabajos, pero con un repertorio del folclore colombiano, las voces de las bandolas por lo general eran paralelas e iban en una distancia de terceras o sextas.* La principal diferencia entre las estudiantinas, Las rondallas y tunas es que en estas últimas dos sus integrantes ejecutan instrumentos y cantan simultáneamente, agregando también algunos bailes en cada una de las piezas que interpretan.

Rompiendo el modelo tradicional de instrumentación (bandolas, tiples y guitarras) en Colombia han surgido desde finales del siglo XIX, así como la “Lira Colombiana”, diversas agrupaciones que han incorporado diversos instrumentos fuera de los tradicionales para complementar su formato con nuevas tímbricas y nuevas posibilidades, sin salirse de los arreglos musicales tradicionales (en que la bandola y otros instrumentos melódicos como el violín y la flauta se encargan siempre de la melodía y las voces paralelas a estas, el tiple del acompañamiento rítmico y la guitarra de los bajos acompañadas regularmente con contrabajos).

4.2.1 ORGANOLOGÍA ESTUDIANTINA TÍPICA. Tradicionalmente las estudiantinas europeas han estado conformadas por mandolinas e instrumentos de plectro similares y varían según el país de procedencia. Algunas han llegado a incluir diferentes instrumentos de la familia de los lauds como guitarras. En Latinoamérica el formato de estudiantina no ha sido tan expandido pero algunos países como Venezuela y Colombia emplean este formato incluyendo en su conformación algunos instrumentos propios de cada país; En Venezuela los instrumentos que conforman la estudiantina son: mandolinas, mandolas e incluyen sus instrumentos que son el Cuatro y muchas veces los capachos (maracas); En Colombia las mandolinas han sido remplazadas por las bandolas, siendo estas de la misma familia pero de origen colombiano, también incluyen los tiples que en sus inicios estaban dedicados solo al acompañamiento rítmico armónico y por último las guitarras, estando estas ya arraigadas a la cultura colombiana.

* FORERO VALDERRAMA, Fabián. La Bandola Andina Colombiana – Mecanismo y técnica de ejecución. ALZAPÚA, Revista Federación Española de Guitarra e instrumentos de Plectro No 19 Edición 2013

4.2.1.1 TIPLE. El tiple actual en es un instrumento de cuerdas (Cordófono) pulsadas y mástil trasteado que se toca generalmente rasgueado con las uñas o con plectro cuando se ejecuta de manera melódica, perteneciente a la región andina de Colombia. Se compone de cuatro órdenes de tres cuerdas para un total de doce y tiene la característica particular de estar encordado en su primer orden con tres cuerdas de acero y/o cobre al unísono; y el segundo, tercer y cuarto orden constan de 2 cuerdas de acero en los extremos afinadas una octava por encima de la cuerda central que es entorchada.* Su uso tradicionalmente ha sido destinado más para el acompañamiento de melodías y voces, pero existen dos modalidades diferentes a esta en su ejecución que es el tiple melódico y el tiple solista.

El tiple tradicionalmente fue un instrumento transpositor, cuya afinación más común solía ser en Si bemol. Desde los años 1980's ha sido objeto frecuente de estudio por parte de instrumentistas y constructores aportando diferentes características de forma y construcción. Actualmente la mayoría de tiples que se fabrican son afinados en Do, lo que ha facilitado en algunos aspectos la ejecución del instrumento al estar en una afinación estándar, que elimina la necesidad de transportar al momento de ensamblar con otros instrumentos, pero también este cambio ha afectado el sonido volviéndolo un poco más brillante.

4.2.1.2 LA GUITARRA. La guitarra es tal vez el instrumento más difundido en la cultura latinoamericana, es un instrumento cordófono tradicionalmente de 6 cuerdas y de mástil trasteado, su origen es arábigo-asiático y tiene como punto de partida la transformación del laúd, pero realmente existen pocos datos que permitan rastrear completamente el proceso de transformación hasta el instrumento que conocemos hoy en día. †En Colombia como en la mayor parte del mundo prevalece la afinación en Do para este instrumento.

Tradicionalmente en nuestro país, esta ha sido acompañante de cantos y melodías cumpliendo la labor de crear la base armónica con sus bajos con los que se destacan los llamados “bordoneos” y algunas veces rítmicamente como se interpreta el tiple. Diferentes compositores de nuestro país han adoptado a la guitarra como protagonista en sus obras, llevándola al mundo académico, pero con las raíces folclóricas de nuestra música.

* PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música colombiana - 1980

† LONDOÑO, María Eugenia – TOBÓN, Alejandro. Bandola, tiple y guitarra, de las fiestas populares a la música de cámara. ARTES La Revista No 7 Vol 4 2004, Universidad de Antioquia.

4.2.1.3 LA BANDOLA. La bandola andina colombiana es un instrumento de cuerda (Cordófono) de mástil trasteado propio de nuestro país, se llama “bandola andina colombiana” ya que en nuestro país también existe un instrumento llamado bandola y con una técnica de ejecución similar que es la bandola llanera, esta es empleada en los llanos orientales y principalmente en Venezuela. Su morfología hoy en día es el resultado de una serie transformaciones durante los siglos XIX y XX, cambiando principalmente su número de cuerdas y ordenes, y su afinación que tradicionalmente era en Si bemol y hoy en día es más común la afinación en Do.

*“Actualmente existen también en Colombia bandolas de catorce y de dieciséis cuerdas; poseen el mismo número de órdenes, sólo que triplican, en el caso de las de 14, el primero y segundo y, en el caso de las de 16, del primero al cuarto orden. Estos instrumentos son aún empleados en algunas regiones del país, aunque el instrumento más generalizado hoy día, es el de seis órdenes pares, es decir, doce cuerdas.” **

Su papel tradicionalmente ha sido melódico y su repertorio ha estado compuesto principalmente por bambucos, pasillos, guabinas y demás géneros musicales de la región andina colombiana, aunque hoy en día gracias a la investigación y las propuestas de diferentes maestros como Luis Fernando León y Fabián Forero, encontramos propuestas de la bandola como instrumento melódico-armónico.

Algunos ejecutores de este instrumento han llegado a ser unos virtuosos entre ellos los maestros Jesús Zapata, Fernando León, Diego Estrada, Fabián Forero, Manuel Bernal, Jairo Rincón y una generación de más actual con grandes talentos como Javier Andrés Mesa, Diego Saboya, Germán Albeiro Posada entre otros.

4.2.2 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS MUSICALES DE LOS INSTRUMENTOS DE LA ESTUDIANTINA. Los instrumentos de cuerda pulsadas que conforman el formato de estudiantina tienen diferentes características técnicas que al momento de ser empleadas por los instrumentistas proporcionan diferentes efectos sonoros.

4.2.2.1 ARTICULACIÓN “Término que se refiere al grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas. La articulación puede ser expresiva,

* FORERO VALDERRAMA, Fabián. La Bandola Andina Colombiana – Mecanismo y técnica de ejecución. ALZAPÚA, Revista Federación Española de Guitarra e instrumentos de Plectro No 19 Edición 2013

entre staccato y legato, o estructural, en cuyo caso es análoga a la puntuación en el lenguaje” según diccionario enciclopédico de la música*

4.2.2.2 AGÓGICA “Se refiere a los aspectos expresivo de la interpretación logrados por una modificación rítmica, como por ejemplo rallentando, acelerando, rubato o calderón” según diccionario enciclopédico de la música.

4.2.2.3 DINÁMICA “Los efectos de contraste y de eco fueron explotados primero por los compositores italianos barrocos y comenzó a ser frecuente el uso de abreviaturas como F (forte) y p (piano)” en cuanto a la música el termino dinámica hace referencia a la intensidad del sonido. También se conoce como matiz dinámico.

4.2.2.4 EFECTOS COLORISTICOS (TIMBRE) “Calidad sonora característica de un instrumento o una voz particular, a diferencia de registro o altura... ...Incluso entre los instrumentos del mismo tipo, el timbre varía dependiendo de la ejecución de los intérpretes.” según diccionario enciclopédico de la música.

4.3 ARREGLO

El término de arreglo (Algunos compositores y directores recomiendan no utilizar el término arreglo sino el de intervención para denominar esta acción) en cuanto a lo musical se refiere se interpreta con los significados de: ajustar, ordenar, concertar, reparar, solucionar, embellecer, corregir y llega al punto de componer alrededor de una idea musical ya propuesta. Consiste principalmente en realizar una intervención en diferentes elementos de una obra tales como armonía, ritmo, forma, tímbrica, estilo y en algunos casos hasta la melodía. El arreglo es una herramienta empleada en diferentes casos, entre los que encontramos la posibilidad que da esto de que cualquier tipo de agrupación musical interprete alguna obra pensada para esta y que originalmente no lo era, la acomodación de una obra dependiendo de las capacidades técnicas de los músicos que la van a interpretar, el cambio de carácter de una obra, entre otros casos. El grado de elaboración y de creación empleado en

* LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música (Oxford Companion to Music). Fondo de Cultura Económica, México 2008.

un arreglo depende completamente del arreglista, siendo este el que se enfrenta a las exigencias y posibilidades diferentes para llegar a un producto final*.

Fuera del arreglo también existen otras posibilidades de intervención en obras musicales, entre estos encontramos la transcripción y la adaptación

4.3.1 ADAPTACIÓN Con adaptación nos referimos a la acción de acomodar una obra para un formato distinto del original de la obra. Entre las diferentes acciones que se realizan en una adaptación podemos encontrar la ampliación o reducción de la orquestación, así como la sustitución de instrumentos por otros pero siempre respetando las líneas musicales escritas en la obra musical

4.3.2 TRANSCRIPCIÓN La transcripción es la acción de copiar literalmente las líneas melódicas de una obra para un formato que pueda interpretar dichas líneas o voces, por ejemplo la transcripción de un cuarteto de cuerda para un cuarteto de maderas.

4.4 MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

La música colombiana o música nacional es una manifestación popular y típica que esta elevada a patrimonio nacional. Esta tiene unas cualidades que le permiten ser considerada propia del país: La primera característica es que tiene una forma bien definida y está estandarizada en todo el territorio; por otro lado poseen una transversalidad en los elementos de su identidad, que permiten ser usadas en otras formas musicales tomando como ejemplo la música erudita; su última característica es que se relacionan con la cultura nacional y con el pueblo colombiano.†

4.5 MÚSICA LATINOAMERICANA

La música latinoamericana es la forma de denominar las diversas manifestaciones de música popular y típica que son cultivadas en los países de américa latina. Esta tiene unas cualidades que le permiten ser considerada propia de cada país, tienen elementos de su identidad, que permiten ser reconocibles. El único elemento en

* VALENCIA RINCÓN, Victoriano Francisco. Cartilla de Arreglos para Banda Nivel I – Dirección de Artes-Área de Música. Plan nacional de música para la convivencia, Programa nacional de bandas. Primera Edición 2005

† CRUZ GONZÁLEZ, Miguel Antonio, FOLCLORE, MÚSICA Y NACIÓN: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano, Nómadas

común entre las músicas de estos países es el uso de lenguas de origen latino en el caso de la música vocal.*

4.6 ANTECEDENTES

4.6.1 LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA, EXPLORACIÓN DE RECURSOS Y POSIBILIDADES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS, APLICADOS EN 10 OBRAS MUSICALES. – GERMÁN ALBEIRO POSADA ESTRADA, 2006. Los recursos técnicos e interpretativos de la bandola explorados en las obras musicales trabajadas aportan elementos al estudiante de bandola como a intérpretes de más trayectoria. El tratamiento de los arreglos también aporta al arreglista que incluya la bandola dentro de su trabajo al mostrar diferentes opciones y manejos que se le puede dar al instrumento dentro de un ensamble.

4.6.2 ESTUDIO Y ENSAMBLE DE 10 OBRAS MUSICALES PARA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA CON ESTUDIANTES PERTENECIENTES AL ENFASIS DE CUERDAS TÍPICAS. - JUAN DAVID BEDOYA RINCÓN, 2012. El proyecto tuvo bastante aceptación por los estudiantes de bandola y ha enriquecido sus procesos personales y grupales ayudando en aspectos técnicos e interpretativos de estos. Además contribuyó con la ampliación del repertorio dentro del área de cuerdas típicas.

4.6.3 ARREGLOS PARA CUARTETO TÍPICO. – NELSON AUGUSTO BOHÓRQUEZ CASTRO, 2009 Se pusieron diferentes recursos de la técnica musical compositiva al servicio del desarrollo de la música tradicional así como se ha ampliado la sistematización de los elementos de notación musical en cuanto a la interpretación de instrumentos del cuarteto típico colombiano. Este trabajo y el de diferentes maestros arreglistas y compositores tienen un desarrollo que ha roto viejos esquemas.

4.6.4 LA CREACIÓN MUSICAL EN CORRELACIÓN CON LAS EXPÉRIENCIAS INTERPRETATIVAS DEL TRÍO TÍPICO AN-3. La parte analítica de las obras favorece al proceso de arreglos y composiciones ya que la comprensión de la partitura en su totalidad puede generar una verdadera aproximación profesional a la interpretación del repertorio.

* OLIVERA, Rubén. Identidad nacional y música en América Latina, Programa nacional de bandas. Primera Edición 2005

5. METODOLOGÍA

5.1 TIPO DE TRABAJO

El presente proyecto está vinculado con una investigación cualitativa y de un grupo musical en muestra de la creatividad y la recopilación de los hechos artísticos

5.1.1 Número y descripción de la población. Cuatro (4) Obras Musicales: Dos (2) obras musicales del folclor andino colombiano, y dos (2) géneros musicales de la música popular latinoamericana.

5.1.2 Descripción del objeto de estudio. Obras seleccionadas

5.1.3 Descripción de la Unidad de Análisis Plan de análisis musical

5.1.4 Descripción de la Muestra. No aplica

5.1.5 Técnicas e Instrumentos de recolección de la información. Base de datos para caracterización de la población; Audio-grabación; Videograbación; Fotografía; Cuestionario.

5.1.5 Estrategias para la aplicación. Cronograma de actividades. Análisis Financiero. (Anexo D)

5.1.6 Formas de sistematización. Programas de edición de texto) y de tablas de estadística: Word, Excel (Microsoft), edición de video (Sony Vegas PRO – Adobe Premier), Programas de edición de partituras musicales (Makemusic Finale 2014, Avid Sibelius 7.5)

5.1.7 Forma de Monitoreo y Control Formato de seguimiento de proyecto

5.2 PROCEDIMIENTO

5.2.1 Fase 1. Caracterización de los aspectos teóricos y técnicos musicales de los integrantes de la estudiantina Sinapsis. Esta fase se llevará a cabo por medio de la realización de las siguientes actividades:

- **Actividad 1.** Realizar un cuadro descriptivo de los aspectos teóricos de las obras musicales que van a ser adaptadas.
- **Actividad 2.** Realizar un cuadro descriptivo de los aspectos técnicos de las obras musicales que van a ser adaptadas.
- **Actividad 3.** Crear y aplicar un instrumento de recolección de información para realizar la caracterización

5.2.2 Fase 2. Selección de las obras para ser adaptadas o arregladas a las características de la estudiantina Sinapsis. Esta fase se llevará a cabo por medio de la realización de las siguientes actividades:

- **Actividad 1.** Buscar y escuchar las obras opcionadas para hacer los respectivos arreglos o adaptaciones.
- **Actividad 2.** Seleccionar las obras que se adapten a las características de la estudiantina Sinapsis.
- **Actividad 3.** Definir tonalidades adecuadas que faciliten la ejecución en instrumentos de cuerdas pulsadas y definir la instrumentación que tendrán las obras seleccionadas.
- **Actividad 4.** Contextualizar las obras y sus respectivos compositores en la historia de la música.

5.2.3 Fase 3. Realización del respectivo arreglo o adaptación de las obras seleccionadas. Esta fase se llevará a cabo por medio de la realización de las siguientes actividades:

- **Actividad 1.** Analizar la forma musical de cada una de las obras escogidas.
- **Actividad 2.** Realizar análisis Armónico de las obras escogidas.

Actividad 3. Realizar los respectivos arreglos y/o adaptaciones de las obras seleccionadas para el formato instrumental de la estudiantina Sinapsis.

6. RESULTADOS

6.1 CARACTERIZACIÓN DE LOS ASPECTOS TEÓRICOS Y TÉCNICOS MUSICALES DE LOS INTEGRANTES DE LA ESTUDIANтина SINAPSIS.

Se realizó una caracterización de los aspectos teóricos y técnicos musicales con que cuentan los integrantes de la estudiantina Sinapsis para determinar los elementos que se utilizan en los arreglos y adaptaciones de diferentes obras para esta agrupación.

6.1.1 Cuadro descriptivo de los aspectos teóricos de las obras musicales que van a ser adaptadas.

Se tuvieron en cuenta los aspectos teóricos más comunes en la práctica diaria en el programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Cuadro 1. Resumen de los conceptos teóricos relacionados con las obras adaptadas.

Aspectos Teóricos		
No.	ASPECTO	DESCRIPCIÓN
1	Pentagrama	En notación musical se refiere a las líneas horizontales y los espacios en los que se escriben las notas musicales.
2	Notas	Son unos signos gráficos que expresan los sonidos musicales y determinan su entonación (altura) y duración*
3	Acorde	Tres o más notas que suenan simultáneamente. Los diferentes tipos de acorde se nombran de acuerdo con los intervalos que contienen.
4	Arpeggio	Las notas individuales de un acorde tocadas “por separado”, es decir, en sucesión de grave a agudo o viceversa.
5	Escalas	Una escala no es una pieza musical, sino un elemento constructivo teórico o analítico. La escala se forma sea con una selección o con todas las notas características de la música de un periodo, cultura o repertorio determinados; la distribución de las notas sigue un orden ascendente o descendente de alturas sucesivas~
6	Ligadura	Línea curva empleada en la notación musical para unir dos notas sucesivas con la misma altura, indicando que deben ligarse o unirse sumando la duración de sus valores de nota en un sonido continuo. Se usa para unir notas que se encuentran separadas por una línea divisoria de compás o para crear una duración o valor inexistente entre notas individuales.~

*ZAMACOIS, JOAQUIN, Teoría de la Música dividida en cursos. Editorial Labor, S.A. 1984

~ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música (Oxford Companion to Music). Fondo de Cultura Económica, México 2008.

Continuación Cuadro 1.

7	Géneros Colombianos	Los géneros musicales de la región andina colombiana son el resultado de la fusión cultura de las diferentes razas que se mezclaron en nuestro país. Cada raza tuvo su aporte artístico con lo que se conformaron los diferentes géneros musicales populares en esta zona del país*. Por ejemplo el Bambuco, el pasillo, la guabina, la danza, el vals, entre otros.
---	---------------------	--

6.1.2 Cuadro descriptivo de los aspectos técnicos de las obras musicales que van a ser adaptadas.

Se tuvieron en cuenta los aspectos técnicos más comunes en la práctica diaria a partir del repertorio más utilizado en el programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Cuadro 2. Resumen de los conceptos técnicos relacionados con las obras adaptadas

ASPECTOS TÉCNICOS		
No.	ASPECTO	DESCRIPCIÓN
Articulaciones		
1	Acento	Énfasis expresivo para destacar una nota o un fragmento musical mediante un incremento repentino (o en ocasiones una disminución) del volumen (acento dinámico), un alargamiento de la duración (alargamiento expresivo), un breve silencio anticipado (articulación), o bien una combinación de los anteriores. El acento dinámico es el más común y puede escribirse con diferentes signos o indicaciones, como: >, -, Z, S, sZ, fp, o la ligadura corta. El alargamiento expresivo, al cual Hugo Riemann denominó “agógico” (Musikalische Dynamik und Agogik, Leipzig, 1884), también se indica mediante el signo “-”. Los instrumentos que no pueden producir acentos dinámicos mediante cambios de volumen (como clavecines y órganos) pueden lograr el efecto ya sea mediante una prolongación, con la anteposición de un silencio, o bien con ambos recursos. ⁸

* PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio., Historia de la Música en Colombia, Plaza y Janes, Bogotá, 1980.

Continuación Cuadro 2.

2	SORDINA	Este efecto consiste en colocar la base de la mano sobre las cuerdas y no sobre el puente lo que hace que el sonido normal se apague. Comúnmente se le llama PIZZICATO* por su parecido sonoro al efecto de mismo nombre que se hace en el violín y que consiste en pulsar las cuerdas con la yema de los dedos. Existen varias posiciones al respecto porque hay efectos en la bandola que se realizan pulsando la cuerda con los dedos y que a la hora de sistematizarlos no tienen nombre.
3	Staccato	“Separado”, es decir, lo opuesto a *legato. La notación de un sonido en staccato se escribe de varias maneras: con un punto encima de la nota (el método más común), con un trazo vertical, una coma pequeña o una línea horizontal corta (lo que implica un acento). El grado de separación depende del tipo de instrumento, el estilo y el periodo de la música en cuestión. Puntos de staccato dentro de una ligadura expresiva significan mezzo-staccato; la combinación de un punto y una línea horizontal corta indica separación y acento. Staccatissimo indica una separación grande. La abreviatura del término es stacc.≈
4	Portato	“Llevado”. Tipo de golpe de arco entre legato y staccato.≈
5	Legato	“Unido”, es decir, tocar uniendo el sonido de las notas sin dejar espacios perceptibles entre las mismas. Se indica mediante un signo expresivo de fraseo abarcando todo el pasaje en cuestión, o bien con la palabra legato al comienzo del mismo. El término no implica ausencia de articulación. En ocasiones se utiliza la palabra legatissimo, “muy ligado”. El término opuesto de legato es *staccato.≈
6	Ligadura expresiva	Línea curva usada en la notación musical para agrupar notas con propósitos diferentes. Por lo general indica que las notas que afecta se deben tocar o cantar en legato o de manera suave y uniforme.≈
7	Portamento	Transición de un sonido hasta otro más agudo o más grave, sin que exista una discontinuidad o salto al pasar de uno a otro.≈
8	Apoyatura	Nota que se “apoya” en una nota de la armonía tomando parte de su valor rítmico. En la disonancia típica está a una distancia de un tono por arriba o por debajo de la nota principal, aunque también se pueden incluir en las apoyaturas los sonidos del acorde, diatónicos o cromáticos. En la actualidad, el término tiene dos usos: el más común se refiere a un recurso armónico

* “Pellizcado”, “punteado”. En música impresa suele indicarse con la abreviatura “*pizz.*”. Es un recurso técnico común en la ejecución de instrumentos de cuerda de la familia del violín que consiste en pulsar las cuerdas con los dedos de la mano derecha sin usar el arco. El *pizzicato* suele ejecutarse en la región final del diapasón o justo donde termina. Se puede usar en **pizzicato** secuencias de notas solas o de notas simultáneas, como una variante de ejecución para las cuerdas dobles.≈

		<p>en el que una de las notas del acorde se prolonga y mantiene momentáneamente como nota discordante del acorde siguiente; el uso más específico se refiere a un *adorno. El adorno de apoyatura ha recibido muchos nombres diferentes (fr.: appuyé, coulé, port de voix; in.: forefall, backfall), con formas de notación e interpretación que difieren de un siglo a otro. Un signo barroco para la appoggiatura fue el gancho. Su signo actual más común es una nota pequeña cuyo valor escrito no necesariamente corresponde a la duración interpretativa real.[≈]</p>
--	--	--

Continuación Cuadro 2.

Agógica		
9	Accelerando	Aumentar la velocidad de manera gradual
10	Ritenuto	“Retenido”, “más lento”, o sea, reducir la velocidad, pero de inmediato y no gradualmente como en rallentando. [≈]
11	Rallentando	“Retardando”, “reducir la velocidad gradualmente”; suele abreviarse rall. [≈]
12	Rubato	tempo rubato, “tiempo flexible”). Interpretación flexible que se aparta del tiempo estricto real, “robando” o “modificando” el valor de algunas notas para obtener un efecto expresivo y crear una atmósfera espontánea. [≈]
13	Calderón	Signo () que, escrito sobre una nota, acorde o silencio, indica que debe prolongarse a discreción del intérprete.
14	Tempo	Velocidad a la que se ejecuta una pieza musical. Se señala tradicionalmente de dos maneras: con indicaciones metronómicas (como q= 70, que significa un tiempo de 70 negras o pulsos por minuto) y con un sistema menos preciso de palabras en italiano, idioma usado por tradición, aunque no de manera exclusiva (como adagio, lento; andante, no tan lento; allegretto, moderadamente rápido; allegro, lento; andante, menos lento; allegretto, algo rápido; allegro, rápido; presto, muy rápido) [≈]
Dinámica		
15	Signos de dinámica	<p>Términos, abreviaturas y signos usados en la notación musical para indicar la intensidad relativa (volumen) y el grado de acentuación.</p> <p>pp pianissimo muy suave p piano suave mp mezzopiano moderadamente suave mf mezzoforte moderadamente fuerte f forte fuerte ff fortissimo muy fuerte fp fortepiano fuerte e inmediatamente suave fz forzato esforzado sf sforzato sfz crescendo incrementando el sonido decrescendo disminuyendo el sonido.[≈]</p>

Continuación Cuadro 2.

Características Interpretativas y Tímbricas de los Instrumentos		
16	Guajeo	Entendido como la combinación de los diversos “golpes”, ataques de la mano derecha sobre el encordado para producir, como un todo, el ritmo con el que se acompaña un género tradicional. Como ejemplo el bambuco, o el pasillo. El guajeo está determinado por dos aspectos; el ataque y la direccionalidad del mismo, encontramos entonces tres formas de ataque (Rasgado, rasgueo y Aplatilado) y dos direccionalidades (arriba-abajo y abajo-arriba ¹³)
17	Trémolo	En las cuerdas y otros instrumentos el trémolo indica la repetición rápida de una sola nota.
18	Brisado	En Tiple: Indica el ataque de todo el encordado con la cara interna de los dedos (falanges y en algunos casos la palma de la mano), juntos, en dirección abajo-arriba, logrando un matiz suave y piano. En Bandola: Hay otra calidad de sonido tremolado que se puede lograr atacando la cuerda con uno de los lados o bordes del plectro y no con la punta. Así se produce un sonido más pastoso, delicado y uniforme pero a su vez con menor volumen.
19	Color (Metalico y Pastoso)	sul, sull', sulla, sui, sugli, sulle (it) Ponticello, Tasto. Se refiere al atequé en diferente lugar en los instrumentos de cuerda para producir sonidos más brillantes u opacos.

6.1.3 Creación y aplicación: instrumento de recolección de información para realizar la caracterización

Se creó un instrumento de recolección de información tipo encuesta (Anexo E) a partir de los aspectos teóricos y técnicos listados previamente (cuadro 1 y 2) con el fin de establecer los conocimientos de los integrantes de la estudiantina y su capacidad para ejecutar dichos aspectos en cada uno de sus instrumentos. Cada aspecto se planteó en dos preguntas, una acerca del conocimiento del término, y por el otro lado una pregunta acerca de su capacidad de ejecución cómo autoevaluación personal teniendo en cuenta los criterios evaluativos de los docentes de instrumento y practica de conjunto cuerdas típicas de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Se aplicó el instrumento de recolección de información a cada uno de los integrantes de la Estudiantina Sinapsis que permitió determinar que la mayoría de ellos tienen el conocimiento teórico y práctico de los aspectos más comunes de la práctica

¹³ SANTAFÉ VILLAMIZAR, Oscar Orlando, Estudios melancólicos para Tiple Solo, Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores S.A., Bucaramanga - 2011

musical diaria, llevada a cabo en la Escuela de Música de la Universidad Tecnológica de Pereira. Esto nos lleva a determinar los elementos que pueden ser utilizados en la realización de los arreglos y adaptaciones pertinentes de este trabajo.

Los datos recogidos con el instrumento se analizaron y se resumieron en las siguientes gráficas, siendo las preguntas correspondientes a cada dato de los cuadros 1 y 2. Las preguntas “a.” hacen referencia al conocimiento del término, mientras las preguntas “b.” a la capacidad de ejecución por cada uno de los integrantes de la estudiantina.

Figura 1. Gráfico de resultados del Instrumento en los aspectos teóricos.

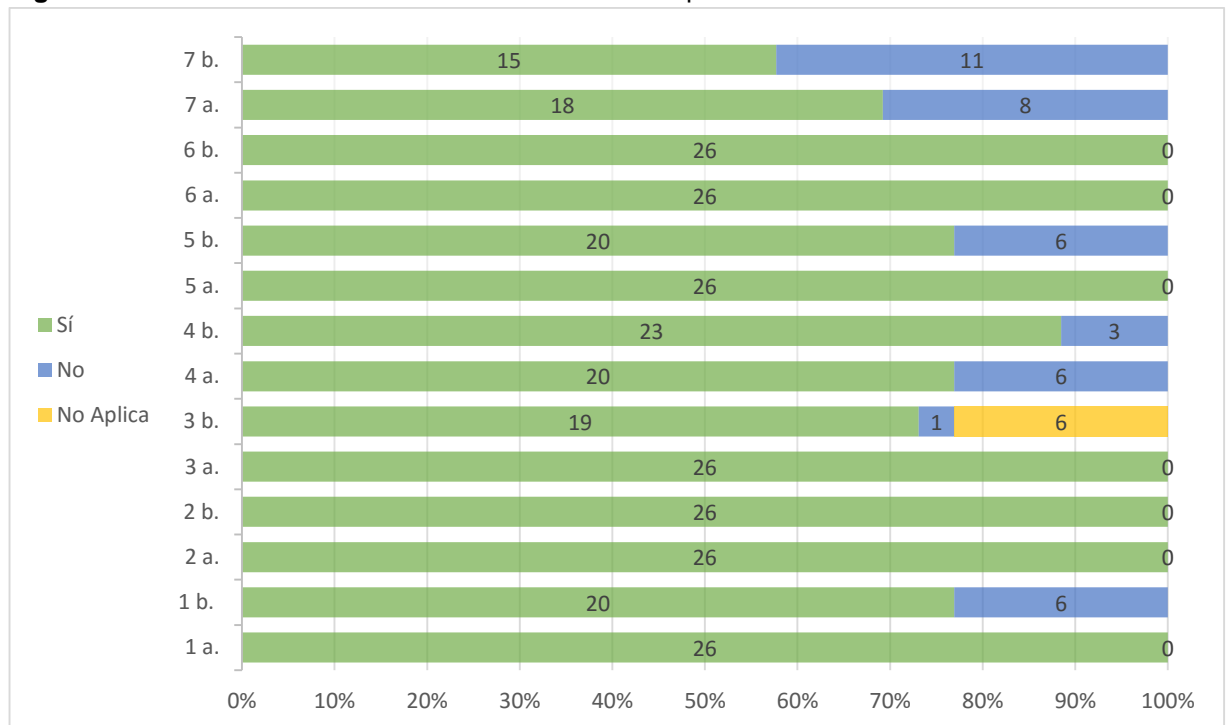
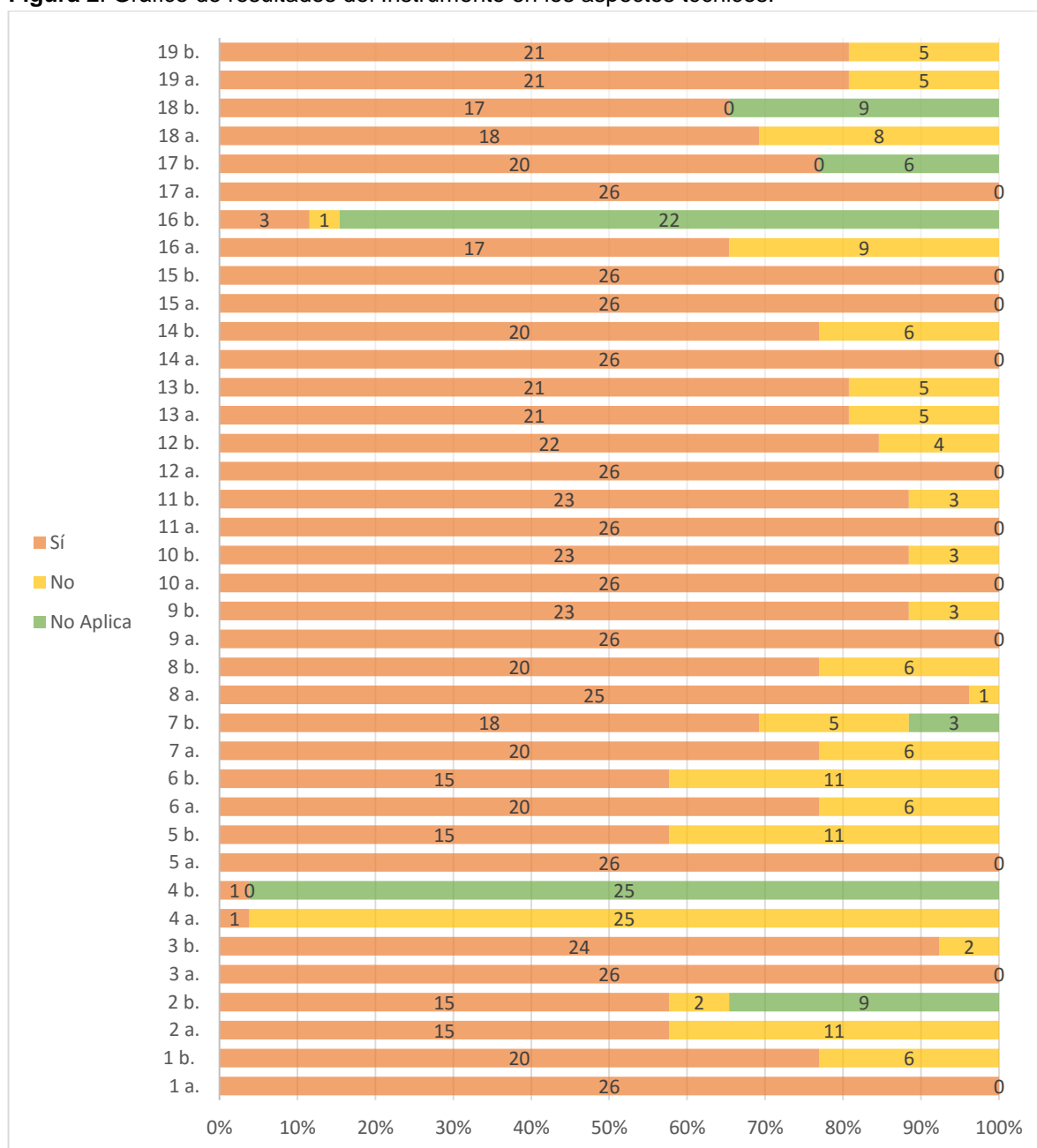


Figura 2. Gráfico de resultados del Instrumento en los aspectos técnicos.



Los resultados de la encuesta muestran como la mayoría de los integrantes de la estudiantina “Sinapsis” tienen conocimientos teóricos acerca de la mayoría de los conceptos abarcados en las preguntas, así como también muestran una respuesta positiva hacia la capacidad de ejecutar e interpretar adecuadamente estos elementos teóricos y técnicos.

Los resultados arrojados por esta encuesta permitieron establecer los elementos que podrán ser utilizados en los arreglos y adaptaciones, así como determinar el promedio del nivel de conocimiento y habilidad de conceptos teóricos y técnicos de los integrantes de la estudiantina Sinapsis.

6.2 SELECCIÓN DE LAS OBRAS PARA SER ADAPTADAS O ARREGLADAS A LAS CARACTERÍSTICAS DE LA ESTUDIANTINA “SINAPSIS”.

6.2.1 Opciones de obras para hacer los respectivos arreglos y/o adaptaciones.

Consistió en la búsqueda de partituras digitales y en físico, así como audios de diferentes obras que puedan ser adaptadas para la estudiantina sinapsis. Dicha búsqueda se realizó en bases de datos virtuales, en la biblioteca de la Escuela de Música, y en el archivo personal físico y digital de diferentes personas, con esta búsqueda se pre-seleccionaron 15 obras.

Cuadro 3. Opciones de obras para ser adaptadas.

No	OBRA	COMPOSITOR	GENERO
1	Malvaloca	Luis Antonio Calvo	Danza
2	Diana Triste	Luis Antonio Calvo	Vals
3	Pincho	Adolfo Mejía	Danza
4	El Diablo Suelto	Heráclio Fernández	Vals Venezolano
5	Que Rico el Mambo	Damaso Pérez Prado	Mambo
6	El Mambo de Lupita	Damaso Pérez Prado	Mambo
7	Bambuco en Bm	Adolfo Mejía	Bambuco
8	Tico Tico no Fuba	Zequinha Abreu	Samba
9	Fuga con Pajarillo	Aldemaro Romero	Fuga-Pajarillo
10	Uma Zero	Pixinguinha	Choro Vivo
11	Tierra Colombiana	Oriol Rangel	Pasillo
12	Secretos	Luis Antonio Calvo	Vals
13	Patria	Manuel Bernal	Bambuco
14	El Pereirano	Camilo Bedoya	Pasillo
15	El Día que me Quieras	Música: Carlos Gardel. Letra: Alfredo Le Pera	Tango

6.2.2 Selección de las obras que se adapten a las características de la estudiantina Sinapsis.

Se seleccionaron 4 obras que se prestan para un trabajo de orquestación en este formato y utilización de diferentes instrumentos adicionales a los tradicionales de estudiantina. Los criterios de selección fueron basados en el trabajo realizado por la estudiantina Sinapsis en los últimos años buscando una sonoridad orquestal en este formato. Se buscó variedad en los géneros musicales, así como inclusión de música latinoamericana en la selección.

Cuadro 4. Obras seleccionadas para ser adaptadas.

No	OBRA	COMPOSITOR	GENERO
1	Malvaloca	Luis Antonio Calvo	Danza
2	Secretos	Luis Antonio Calvo	Vals
3	Fuga Con Pajarillo	Aldemaro Romero	Fuga-Pajarillo
4	Que Rico Mambo	Dámaso Pérez Prado	Mambo

6.2.3 Tonalidades que tendrán las obras para el formato de la Estudiantina Sinapsis.

Se definió las tonalidades que tendrían las obras y solo se presentó un cambio de tonalidad en la obra No 1. Malvaloca para facilitar su lectura y ejecución.

Cuadro 5. Tonalidades de las Obras seleccionadas.

No	OBRA	TONALIDAD ORIGINAL	TONALIDAD PARA ESTUDIANTINA
1	Malvaloca	C#m	Dm
2	Secretos	Bm	Bm
3	Fuga Con Pajarillo	Dm	Dm
4	Que Rico Mambo	F	F

6.2.4 Contextualización de las obras y sus respectivos compositores.

Se realizó una búsqueda en diferentes medios acerca de referencias que permitieran ubicar cronológicamente los autores y sus obras (las pertinentes en este trabajo). Esta búsqueda arrojó la siguiente información.

6.2.4.1 Luis Antonio Calvo.

Nació en Gámbita, Santander, el 28 de agosto de 1882 y falleció en Agua de Dios, el 22 de abril de 1945. Llegó a Bogotá en 1905 en busca de una educación musical

formal en la Academia Nacional de Música junto a los profesores Rafael Vásquez Flórez y Guillermo Uribe Holguín.

La vida de Calvo estuvo basta netamente en la música, la cuál fue su vocación y su profesión. Hizo parte de la famosa Lira Colombia de Pedro Morales Pino, pero su mayor logro musical se centra en sus composiciones para piano donde amalgamaba los géneros populares y folclóricos con una estilística más elaborada.

Las piezas para piano de Calvo no son descriptivas, sino evocadoras. Tienen un carácter romántico y cada una tiene su toque distintivo. El número total de sus composiciones sobrepasa las 160 obras. Las piezas para piano son, en su conjunto, refinadas y elegantes; las danzas, delicadas; los pasillos, ingeniosos; los intermezzis, sugestivos y los vales, encantadores. Obras pensadas para una sociedad idealizada, a la cual no le era permitido pertenecer.¹

6.2.4.1.1 Malvaloca

La danza malvaloca estuvo incluida entre el primer grupo de obras que fueron registradas por el compositor, esto se dio el 7 de Julio de 1913 en el ministerio de gobierno. Esta referencia es tomada del siguiente texto:

El 7 de Julio de 1913 Luis A. Calvo realizó su primer registro de obras en el Ministerio de Gobierno, diligencia en la que incluyó ocho piezas: Livia (Danza), Anhelos (vals), Intermezzo No. 1, Intermezzo No. 2 (llamado también Lejano Azul), Malvaloca (Danza), Mazurca No. 4, Anita (Gavotta), y Encanto (vals). Todas estas piezas, a excepción de Livia, las compuso Calvo en Bogotá, entre 1908 y 1913, aproximadamente.

Al parecer, el título y la inspiración para Malvaloca provenían de la obra de teatro española del mismo nombre escrita por los hermanos Álvarez Quintero en 1912, lo cual es bien plausible en virtud de la cercanía que tuvo Calvo con la escena teatral musical capitalina en esos mismos años. Según parece, Malvaloca fue originalmente escrita para piano como una danza instrumental, pero cuando fue grabada por primera vez en Nueva York, en 1921, fue interpretada (con un texto que hoy nos es desconocido) por los

¹ DUQUE, ELLIE ANNE. Luis A. Calvo. Paradigma de la música para piano en Colombia. [en línea]. Revista Credencial Historia. Bogotá - Colombia. Publicador. Diciembre 1999. No. 120 [consulta: 25/07/2015]. Disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/node/32436>>.

cantantes colombianos Joaquín Forero y Arturo Patiño, con acompañamiento de violín, flauta y piano¹.

6.2.4.1.2 Secretos

Este Vals fue registrado por el compositor el 18 de marzo de 1918 en el ministerio de gobierno. Esta referencia es tomada del siguiente texto:

Entre 1916 y 1919 Calvo formalizó el registró de 25 composiciones más. De ellas, al parecer solo tres se conocieron antes del destierro.¹⁴ El 19 de octubre de 1916 solo quedó registrada una pieza: Carmiña, la danza que Calvo había escrito 7 meses atrás, por los días en que se confirmó su enfermedad. Poco después, el 19 de enero de 1917 se radicaron la gavotta Cecilia, su emblemático bambuco El Republicano, y un vals titulado Cromos, que es probable que hubiese estado dedicado a la revista del mismo nombre, que en febrero del mismo año publicó una foto de Calvo.¹⁵ El 18 de marzo de año siguiente, el registro incluyó ocho nuevos títulos: la canción Gitana, que Calvo ya había presentado y cantado personalmente en el concierto del 18 de junio de 1916 en Agua de Dios; el vals Noche de Abril, dedicado a la venezolana Rosario Blanco (en quien inevitablemente tenemos que invertir algunas líneas más adelante); el breve y jovial pasillo Marte, al parecer ideado mientras Calvo aún vivía en Bogotá; su popular y sentimental tango instrumental Estrella del Caribe, que dedicó al «señor Doctor D. Rafael Rodríguez Altunaga, ministro de Cuba»; el vals Secretos, pieza considerablemente más extensa que la mayoría de sus obras, en cuya partitura se establece que estuvo «dedicado a la prensa bogotana»; un rag-time titulado Blanca, ofrecido a Nicolás Bayona Posada, periodista, amigo personal, y autor de la letra de algunas canciones de Calvo; la marcha La Guardia del Rhin, que a la luz de los gestos rítmicos en los que insiste parece haber sido escrita especialmente para un desfile o un evento similar de tipo marcial; y la danza Aire de Fuera, en la que Calvo introduce curiosamente una sección de Trío, característica particular de los valeses y pasillos².

6.2.4.2 Aldemaro Romero

Músico venezolano de extracción popular, se ganaba su vida tocando música de baile y dirigiendo bandas rurales de música. Nació en Valencia, el 12 de marzo de 1928 y murió en Caracas el 15 Septiembre de 2007.

¹ OSPINA ROMERO, Sergio Daniel. Luis A. Calvo, su música y su tiempo. Bogotá, 2012, p 54-56 . Trabajo de grado (Magister en Historia). Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Historia.

² Ibíd., p. 87

Desarrolló su carrera de pianista y compositor a partir de los 14 años que llegó a Caracas, y después de 6 años carrera dirigió por primera vez una orquesta en la radio.

Trabajó como arreglista para la RCA de New York City. Allí grabó muchos discos, entre ellos el LP histórico: "Dinner in Caracas. Su habilidad como arreglista lo convirtió esta vez en arreglista de célebres orquestas y artistas como Dean Martin y Jerry Lewis, Stan Kenton, Ray Mc Kinley, Machito, Noro Morales, Miguelito Valdés, Tito Puente. En su vida profesional también dirigió y fundo diversas orquestas en Caracas, Reino Unido y otros países europeos.

A finales de los años 60, crea el ritmo "Onda Nueva" (joropo urbano que acude a recursos no utilizados antes en el joropo) con la ayuda del patrón rítmico inventado por Frank Hernández "El Pavo.

A través de su vida, Aldemaro Romero recibió varios premios de Música y en el año 2006 le confirieron tres Doctorados Honoris Causa en la Universidad de Carabobo (Valencia, Edo. Carabobo), en la Universidad Lisandro Alvarado (Barquisimeto, Edo. Lara) y en la Universidad del Zulia (Maracaibo, Edo. Zulia).

El catálogo de este compositor alcanza más de 250 composiciones. En la música popular se han recopilado 126 canciones y 31 instrumentales. En el campo de la música académica compuso alrededor de 100 obras para orquesta, orquesta y coros, ballet, conciertos y música de cámara, la mayoría de ellas en sus últimos 10 años de vida los cuales dedicó casi de lleno a esa actividad, quedando sin estrenar, a la fecha de su partida, 49 de esas obras.¹

6.2.4.2.1 Fuga con Pajarillo

Esta obra fue compuesta entre febrero y marzo de 1976 mientras el compositor residía en el Reino Unido, es el primer movimiento de una suite para cuerdas y fue estrenada en Londres en 1976 por la English Chamber Orchestra. El compositor dedicó esta composición y la de toda la suite al compositor venezolano Juan Bautista Plaza.

¹ Página web oficial de Aldemaro Romero. [en línea]. [consulta: 25/07/2015]. Disponible en: <<http://www.aldemaroromero.org/biografi/>>.

Los movimientos de la Suite Para Cuerdas son:

- I. Fuga con Pajarillo
- II. Vals para Clementina
- III. La fuerza del Merengue
- IV. Fuga con Pajarapinta Bimodal y Seis Numerao

6.2.4.3 Dámaso Pérez Prado

Nació en Matanzas, Cuba, el 11 de diciembre de 1916 y falleció en México, D.F. el 14 de septiembre de 1989. Se naturalizó como mexicano en 1980.

Fue conocido como el inventor del Mambo, género mundialmente conocido, pero no es cierta tal afirmación de manera literal, sino que fue quien llevó este género a la internacionalización y lo popularizó. Esto lo llevo a llevar el sobrenombre de “El rey del mambo”

Su obra está enfatizada en la composición de mambos, pero a través de su carrera artística también tuvo participaciones como actor y músico de diversas orquestas entre la que se encuentra la Sonora Matancera.

Su catálogo de mambos fue tan prolifero que en poco tiempo escribió tantos mambos que empezó a enumerarlos: Mambo #1, #2, #3, etc. Dos de los más famosos de fueron el Mambo #5 y el Mambo #8.

En sus arreglos destaca la percusión cubanísima, que da base a un contrapunto de saxofones acompañantes y trompetas que suben a tonalidades alarmantes, jugando con la armonía, melodía y el ritmo. Pérez Prado creó algunos ritmos, entre ellos el “dengue”, del cual compuso un buen número de piezas.¹

6.2.4.3.1 Que Rico Mambo

Este fue uno de los primeros mambos que fue grabado que llegó al éxito fácilmente junto al Mambo No 5. Esta grabación se dio en el año 1949 cuando Pérez Prado trasladó su residencia a México. Esta referencia es tomada del siguiente texto:

En 1949, Pérez Prado se traslada hacia México y en ese mismo año graba para la RCA Víctor, “Mambo Nº 5” y “Que rico Mambo”, los que fueron todo un éxito musical

¹ Inmigración y Diversidad Cultural. Los mexicanos que nos dio el mundo. [en línea]. [consulta: 30/07/2015]. Disponible en: < http://www.nacionmulticultural.unam.mx/inmigracionydiversidadcultural/wp-content/uploads/2011/11/perez_prado_damaso.pdf>.

y bailable, dado por los miles de discos vendidos en todas las latitudes. Esta gran posibilidad del género, lo hizo internacional. Muchos intérpretes y agrupaciones extranjeras lo incorporaron a su repertorio, integrándolo a sus ritmos autóctonos.¹

6.3 REALIZACIÓN DEL RESPECTIVO ARREGLO O ADAPTACIÓN DE LAS OBRAS SELECCIONADAS.

6.3.1 Analizar la forma musical de cada una de las obras escogidas.

6.3.1.1 Forma de la obra “Malvaloca”

Compositor: Luis Antonio Calvo

Tonalidades: Do Sostenido Menor (Cis-moll) / Fa Mayor (F-Dur)

Género: Danza (compás de 2/4)

Malvaloca por un lado pertenece al género *Danza* debido a sus características metro-rítmicas en la parte del acompañamiento que se caracterizan mediante un patrón metro-rítmico tipificado.

Figura 3. Patrón Metro-rítmico de la danza



Pero desde el punto de vista estructural esta obra representa la forma *Rondó* con introducción de la siguiente manera:

Introducción A B A C A

Este tipo de forma comprende un círculo en el cual tenemos una constante que se repite, en nuestro caso la **parte A** que cumple con la función de refrán que se repite intercalado por otras partes con un material temático diferente. A pesar que las **partes B y C** poseen un material temático diferente, este no representa un notorio contraste.

Desde la tradición de los clásicos vieneses la forma *Rondó* utilizaba géneros bailables y esto mismo sucede con la danza de Luis Antonio Calvo. La danza

¹ PRIETO BORREGO, Vicente. Mambo, que Rico Mambo. [en línea]. Biblioteca Nacional “José Martí” (Cuba) [consulta: 30/07/2015] [Actualizado: 08/01/2015]. Disponible en: <http://www.casasdecultura.cult.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=330:mambo-que-rico-mambo&catid=30:apuntes&Itemid=101>

“Malvaloca” representa un tipo de rondó clásico de cinco partes: A B A C A. Para la tradición clásica la forma rondo no se anticipaba mediante una introducción, sin embargo, la obra del compositor colombiano, compuesta en la primera mitad del siglo XX ofrece una introducción.

La **introducción** (compases 1-8) anticipa el material temático de la parte A, el futuro refrán.

Figura 4. Fragmento de “Malvaloca”, Compases 1-4, introducción.



Parte A (compases 9-24) es un periodo de 16 compases y como ya se mencionó, esta representa el refrán.

Figura 5. Fragmento de “Malvaloca”, Compases 9-16, fragmento Parte A.



La **parte B** también es un periodo de 16 compases con un nuevo material temático.

Figura 6. Fragmento de “Malvaloca”, Compases 25-27, Parte B.



La **parte C** aunque se basa en algunos elementos “entonacionales” y metro-rítmicos de la **parte A**, es un material temático nuevo. La sustancial diferencia radica en el cambio modal, lo que le da un carácter de más optimismo y amplitud, y luego de esta oleada tan optimista y fresca, el refrán retoma las posiciones del modo menor y nos regresa en el ambiente *lírico* nostálgico del refrán que se desarrolla en tonalidad de Do sostenido menor (Cis-moll).

Las estructuras cuadradas de los periodos musicales de cada una de las partes revelan la conexión con la estructura cuadrada de los géneros bailables.

6.3.1.2 El vals “Secretos”

Compositor: Luis Antonio Calvo

Tonalidades: Si Menor (h-moll) / Re Mayor (D-dur)

Género: Vals (compás de 3/4)

La estructura del vals “Secretos” de Luis A. Calvo se relaciona directamente con la forma de los *valse vieneses* del siglo XIX y en particular con los valse de *Johann Strauss* hijo. Esta tradición se refleja en la parte estructural, que representa una cadena de pequeños valse que se conectan uno con el otro y se interpretan de manera consecutiva. En este sentido el vals de Luis Antonio Calvo representa una estructura similar, basada en una serie de tres pequeños valse-temas, los cuales se estructuran en cinco (5) partes con una introducción y una coda, conformando el siguiente tipo de forma musical:

Introducción A B C A B₁ Coda

Cada nuevo tema, que se asemeja a un “vals miniatura”, constituye esta estructura encadenada de *periodos cuadrados* (de 16 o 32 compases) y de frases de 8 compases.

La Parte A

Tabla 1. Estructura de Parte-A. “Secretos”

h-moll	<p style="text-align: center;">A</p> <p style="text-align: center;">a + b</p> <p style="text-align: center;">(8+8) (8+8)</p>
--------	---

La Melodía en la voz superior con elementos de contrapunto en la segunda voz (en la inferior) proporciona una sensación de vuelo o deslizamiento que sucede en un baile gracioso. Esta sensación de vuelo aumenta en la sección **b** gracias a los pasajes ascendentes que llegan a las dos (2) octavas.

Figura 7. Fragmento de “Secretos”, Compases 34-38, fragmento Parte A-a.



La Parte B

Tabla 2. Estructura de Parte-B. “Secretos”

D-dur	<p style="text-align: center;">B</p> <p style="text-align: center;">a + b</p> <p style="text-align: center;">(8+8) (8+8)</p>
-------	---

La **parte B** introduce sin preparación la tonalidad Re mayor (D-dur), relativa de la **parte A**, continuando a exponer en la melodía los pasajes ascendentes, que siguen ofreciendo la misma sensación de vuelo, de estado liviano.

La forma de la **parte B**, al igual que la **parte A**, es *bipartita simple* con base en periodos cuadrados. El acompañamiento, al igual que la parte A, ofrece una amplitud de textura que se percibe en la sonoridad, distanciando el bajo de acordes que representan la base armónica.

Figura 8. Fragmento de “Secretos”, Compases 89-92, fragmento Parte B-a.



La parte C

Tabla 3. Estructura de parte-C. “Secretos”

D-dur	C
	a + b + a
	(16+16) (16) (16+16)

La **parte C** presenta una forma *tripartita simple*, tipo *Aria da capo*: **a b a**, donde la tercera sección “a” es idéntica a la primera.

Figura 9. Fragmento de “Secretos”, Compases 125-130, fragmento Tercera Parte C-a.



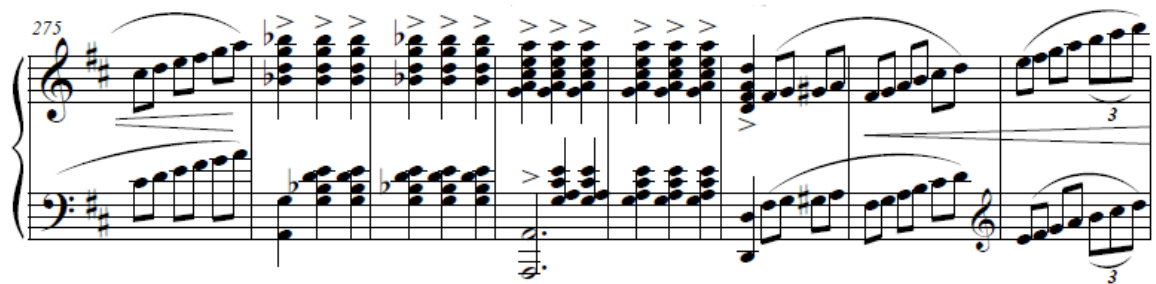
Entre tercera y cuarta parte existe un **punte** basado en material temático de la **introducción** y la **b** de la primera parte. La función de este puente es preparar de nuevo el ambiente nostálgico de la primera parte y también la tonalidad menor (h-moll).

Después del puente inicia la cuarta parte que es idéntica con **A** y es igualmente forma bipartita simple en tonalidad de Si menor (h-moll).

La quinta parte es una combinación entre **a** de la segunda parte (**B**) y **a** de la tercera (**C**); si **a** de la segunda parte es prácticamente idéntico (excepto por el último compás), la segunda parte se basa en **a** de la tercera parte, pero, la desarrolla mediante una variación. El final de esta parte conecta directamente con Coda.

La Coda consta de 27 compases, se relaciona temáticamente con el material de la segunda parte (**B**). Combina pasajes melódicos ascendentes con texturas acórdicas. Estos dos tipos de textura, melódicas y acórdicas, permite que se dé una diversidad sonora.

Figura 10. Fragmento de “Secretos”, Compases 275-282, fragmento Coda.



Como se puede observar las partes estructurales de esta obra del compositor colombiano se basan en las conformaciones cuadradas, constituidas por los periodos de 16 u 8 compases; tal razón de estructura cuadrada está condicionada directamente con la naturaleza bailable propiamente del vals.

6.3.1.3 “Fuga Con Pajarillo”

Compositor: Aldemaro Romero

Tonalidad: Re menor (d moll)

compás de $\frac{3}{4}$

“Fuga con pajarillo” hace parte de la SUITE PARA CUERDAS (Londres, Febrero – Marzo, 1976) compuesta por Aldemaro Romero. Es precisamente su primer movimiento.

Este movimiento es una interesante propuesta desde el punto de vista estructural y del material musical que se desarrolla a través de la obra. Es una combinación de

los géneros musicales, uno que es *Fuga*, que pertenece a la tradición académica que trasciende hacia la época barroca, y otro género, *Pajarillo*, que surge del contexto de la música popular llanera. En esta obra el compositor de una increíble destreza expone y desarrolla cada uno de estos géneros en particular y también los conjuga, mediante un tejido de texturas aparentemente diferentes, pero que se convergen unos cuadros sonoros singulares.

A pesar que en la obra se utiliza por un lado *fuga* y por el otro *pajarillo*, la propia estructura de la obra resulta sumamente tradicional *tripartita con repetición Variada y una coda*, lo que podemos observar en la siguiente tabla:

Tabla 4. Estructura de “Fuga con Pajarillo”.

A (Fuga)	B (Fuga + Pajarillo)	C (Pajarillo)	Puente	A1 (Fuga)	B1 (Fuga + Pajarillo)	C1 (Pajarillo)	Coda
-------------	---------------------------------	------------------	--------	--------------	----------------------------------	-------------------	------

Sección 1 de la **parte A** (compases 1-40): presenta fuga a 4 voces, cuyo *tema* es bien decidido y se caracteriza mediante la prevalencia de la sonoridad de los instrumentos de viento madera en las primeras tres *propuestas*. El juego tímbrico inicia con el corno, luego esta retomado por el fagot, el oboe y finalmente solo la cuarta propuesta se desarrolla en los bajos de las cuerdas (violoncelos y Contrabajos).

Sección 2: entre los compases 41 y 56 se desarrolla un episodio que anticipa el ambiente metro-rítmico del futuro tema de *pajarillo*.

En la Sección 3, a partir del compás 57, se establece el *tema de fuga*, que suena en unísono de fagot, violoncelo y contrabajo; desde el compás 65 se ofrece de nuevo la exposición del tema, aunque con una nueva combinación tímbrica de los cornos, violoncelos y violas.

La **parte B** inicia en el compás 73 y combina el *tema de la fuga* con los elementos metro-rítmicos y armónicos del *pajarillo*¹.

¹ “...La Clave ó Modo rítmico del Pajarillo así como del Seis por Derecho, se caracteriza por la elisión del primer tiempo en los bajos del arpa, medido en 3/4, mientras el cuatro, las maracas y los tiples o registro agudo del arpa marcan claramente los tiempos fuertes de un compás de 6/8.
Como todos los Golpes llaneros, el Pajarillo presenta un ciclo armónico fijo no modulante; las eventuales modulaciones que aparecen, son secciones características que cumplen una función de corta interpolación

Figura 11. Fragmento de “Fuga con Pajarillo”, Compases 73-76

Elementos tipificados del pajarillo (Acompañamiento metro-rítmico a 6/8, armonía tradicional, modo menor) con tema de fuga.

Figura 12. Fragmento de “Fuga con Pajarillo”

Elementos tipificados del pajarillo (Notas largas a imitación del tañío)

Tal tratamiento tímbrico es la combinación contrapuntística a nivel metro-rítmico y a nivel de *texturas polifónicas con texturas armónicas* de los elementos de pajarillo.

Desde el compás 105 hasta el compás 128 se observa un material musical repetitivo, que carece de rasgo individual, que lo identifique desde el punto de vista temático (este tipo de material es característico para las secciones de puente).

para retornar al Pajarillo. A la manera de una Passacaglia, el Pajarillo repite una secuencia corta en tonalidad menor: D x T x S x D (Dominante - Tónica - Subdominante - Dominante).

El Pajarillo es una forma musical en donde el cantador entra con un Grito sostenido o “tañío” característico, también llamado “leco” por los llaneros, que pareciera reflejar el espacio abierto del llano en su gesto declamatorio y evocar quizá los antiguos gritos de los vaqueros para reunir o hacer desplazar el ganado por las sabanas. La pureza, la afinación y la fuerza de esta nota larga que entona el cantador, generalmente sobre el quinto o cuarto grado de la escala, anuncian al público, la calidad y pretensiones del solista...”

CALDERÓN, Claudia Caracas, 1990 rev. 1997.

http://www.pianollanero.com/Articulos/analisis_pajarillo.html

La **parte C** representa propiamente el *pajarillo* (c. 129-259), cuyos rasgos tipificados se centran en las particularidades metro-rítmicas y armónicas. El compositor utiliza estos elementos de la música popular llanera en el pajarillo.

Figura 13. Fragmento de “Fuga con Pajarillo”, Compases 137-140

The musical score for measures 137-140 of 'Fuga con Pajarillo' features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Violin I is marked 'arco' and Violin II is marked 'p'. The rhythm is characterized by a hemiola pattern, with measures of 3/4 and 6/8 time. The harmony is based on the pajarillo's characteristic elements.

Base rítmica-armónica del pajarillo

Figura 14. Fragmento de “Fuga con Pajarillo”, Compases 195-196

The musical score for measures 195-196 of 'Fuga con Pajarillo' features five staves: Bassoon 1, Bassoon 2, Horn 1, Horn 2, and Trumpet 1. The score shows elements typical of the pajarillo, including a hemiola with a 3/4 and 6/8 rhythm. The dynamics are marked 'f' (forte).

Elementos tipificados del pajarillo, Hemiola con rítmica de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$.

La sección del **punte** (compases 241-264) se expone mediante el *Pizzicato* de las cuerdas, basadas en los elementos metro-rítmicos del pajarillo.

A partir del compás 265 se retoma la estructura de tres partes: *fuga*, *fuga con pajarillo* y *el Pajarillo* con variaciones: *A1*, *B1* y *C1*. En esta parte el tema de fuga está recreado por los timbres de las cuerdas.

La obra concluye la obra una coda (compases 498-505) de un Tutti orquestal.

6.3.1.4 “Que Rico Mambo”

Compositor: Dámaso Pérez Prado

Tonalidad: Fa Mayor (F-dur)

Género: Mambo

“Que Rico Mambo” es una obra popular de carácterailable; una de sus principales características es la presencia de una metro-rítmica constante en la que se presentan cambios de tempo y sus variaciones se presentan mediante el cambio de textura.

Desde el punto de vista estructural esta obra está representada en *3 partes con puente y coda* de la siguiente manera:

A B Puente C Puente (coda en Repetición)

La **Parte A** (compases 1-16) presenta dos secciones. La sección **a** presenta un tema con el color de los saxofones acompañados por percusión poco densa con pocos elementos. La segunda sección a partir del compás 9, es considerada **a₁** donde el tema de **A** sigue, pero pasa a un segundo plano y realiza un juego contrapuntístico con un segundo tema introducido por los broncees como las trompetas y trombones que toma el papel principal, así mismo la percusión continúa, pero introduce nuevos instrumentos que dan un color más brillante y una textura más densa.

En la **parte B** el compositor regresa a la textura inicial, aunque con una sonoridad más suave, donde los broncees cambian por la única melodía solista de saxofones, con un nuevo “motivo-tema” melódico. Este cambio, además, se refleja en la disminución de percusión, lo que posibilita destacar el timbre de los instrumentos de madera. En esta parte B se retoma el juego tímbrico-textural entre los saxofones y el resto de los broncees, con un efecto contrapuntístico entre las dos melodías.

El siguiente esquema representa gráficamente el “Juego tímbrico-textural” presentado en las **partes A y B**.

Figura 15. Representación de las voces en las partes A y B – “Que Rico Mambo”

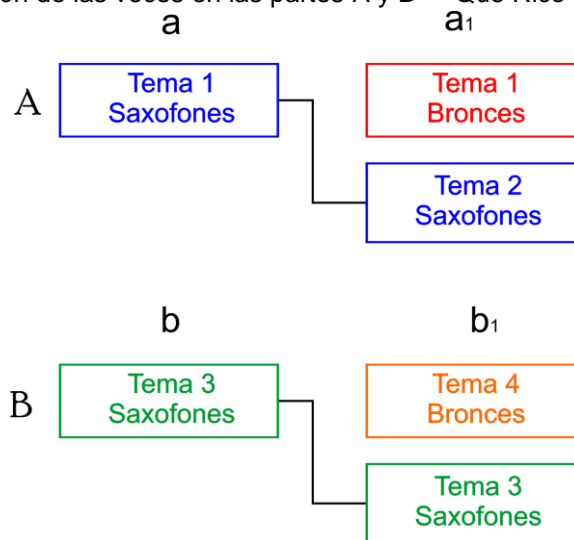


Figura 16. Fragmento de “Que Rico Mambo”, Partes A y B.

The musical score for "Que Rico Mambo" is presented in 2/4 time, key of F major, and tempo 'Vivo'. The score is divided into two main sections, A and B, with various musical notations including notes, rests, and bar lines.

Part A (a):

- Measures 1-4: C7, F, C7, F.
- Measures 5-8: F, C7, F, C7.
- Measures 9-12: C7, F, C7, F.
- Measures 13-16: C7, F, C7, F.
- Measures 17-20: C7, F, C7, F.
- Measures 21-24: C7, F, C7, F.

Part B (b):

- Measures 25-28: C7, F, C7, F.
- Measures 29-32: C7, F, C7, F.
- Measures 33-36: C7, F, C7, F.
- Measures 37-40: C7, F, C7, F.
- Measures 41-44: C7, F, C7, F.
- Measures 45-48: C7, F, C7, F.
- Measures 49-52: C7, F, C7, F.
- Measures 53-56: C7, F, C7, F.
- Measures 57-60: C7, F, C7, F.
- Measures 61-64: C7, F, C7, F.
- Measures 65-68: C7, F, C7, F.
- Measures 69-72: C7, F, C7, F.
- Measures 73-76: C7, F, C7, F.
- Measures 77-80: C7, F, C7, F.
- Measures 81-84: C7, F, C7, F.
- Measures 85-88: C7, F, C7, F.
- Measures 89-92: C7, F, C7, F.
- Measures 93-96: C7, F, C7, F.
- Measures 97-100: C7, F, C7, F.
- Measures 101-104: C7, F, C7, F.
- Measures 105-108: C7, F, C7, F.
- Measures 109-112: C7, F, C7, F.
- Measures 113-116: C7, F, C7, F.
- Measures 117-120: C7, F, C7, F.
- Measures 121-124: C7, F, C7, F.
- Measures 125-128: C7, F, C7, F.
- Measures 129-132: C7, F, C7, F.
- Measures 133-136: C7, F, C7, F.
- Measures 137-140: C7, F, C7, F.
- Measures 141-144: C7, F, C7, F.
- Measures 145-148: C7, F, C7, F.
- Measures 149-152: C7, F, C7, F.
- Measures 153-156: C7, F, C7, F.
- Measures 157-160: C7, F, C7, F.
- Measures 161-164: C7, F, C7, F.
- Measures 165-168: C7, F, C7, F.
- Measures 169-172: C7, F, C7, F.
- Measures 173-176: C7, F, C7, F.
- Measures 177-180: C7, F, C7, F.
- Measures 181-184: C7, F, C7, F.
- Measures 185-188: C7, F, C7, F.
- Measures 189-192: C7, F, C7, F.
- Measures 193-196: C7, F, C7, F.
- Measures 197-200: C7, F, C7, F.
- Measures 201-204: C7, F, C7, F.
- Measures 205-208: C7, F, C7, F.
- Measures 209-212: C7, F, C7, F.
- Measures 213-216: C7, F, C7, F.
- Measures 217-220: C7, F, C7, F.
- Measures 221-224: C7, F, C7, F.
- Measures 225-228: C7, F, C7, F.
- Measures 229-232: C7, F, C7, F.
- Measures 233-236: C7, F, C7, F.
- Measures 237-240: C7, F, C7, F.
- Measures 241-244: C7, F, C7, F.
- Measures 245-248: C7, F, C7, F.
- Measures 249-252: C7, F, C7, F.
- Measures 253-256: C7, F, C7, F.
- Measures 257-260: C7, F, C7, F.
- Measures 261-264: C7, F, C7, F.
- Measures 265-268: C7, F, C7, F.
- Measures 269-272: C7, F, C7, F.
- Measures 273-276: C7, F, C7, F.
- Measures 277-280: C7, F, C7, F.
- Measures 281-284: C7, F, C7, F.
- Measures 285-288: C7, F, C7, F.
- Measures 289-292: C7, F, C7, F.
- Measures 293-296: C7, F, C7, F.
- Measures 297-300: C7, F, C7, F.
- Measures 301-304: C7, F, C7, F.
- Measures 305-308: C7, F, C7, F.
- Measures 309-312: C7, F, C7, F.
- Measures 313-316: C7, F, C7, F.
- Measures 317-320: C7, F, C7, F.
- Measures 321-324: C7, F, C7, F.
- Measures 325-328: C7, F, C7, F.
- Measures 329-332: C7, F, C7, F.
- Measures 333-336: C7, F, C7, F.
- Measures 337-340: C7, F, C7, F.
- Measures 341-344: C7, F, C7, F.
- Measures 345-348: C7, F, C7, F.
- Measures 349-352: C7, F, C7, F.
- Measures 353-356: C7, F, C7, F.
- Measures 357-360: C7, F, C7, F.
- Measures 361-364: C7, F, C7, F.
- Measures 365-368: C7, F, C7, F.
- Measures 369-372: C7, F, C7, F.
- Measures 373-376: C7, F, C7, F.
- Measures 377-380: C7, F, C7, F.
- Measures 381-384: C7, F, C7, F.
- Measures 385-388: C7, F, C7, F.
- Measures 389-392: C7, F, C7, F.
- Measures 393-396: C7, F, C7, F.
- Measures 397-400: C7, F, C7, F.
- Measures 401-404: C7, F, C7, F.
- Measures 405-408: C7, F, C7, F.
- Measures 409-412: C7, F, C7, F.
- Measures 413-416: C7, F, C7, F.
- Measures 417-420: C7, F, C7, F.
- Measures 421-424: C7, F, C7, F.
- Measures 425-428: C7, F, C7, F.
- Measures 429-432: C7, F, C7, F.
- Measures 433-436: C7, F, C7, F.
- Measures 437-440: C7, F, C7, F.
- Measures 441-444: C7, F, C7, F.
- Measures 445-448: C7, F, C7, F.
- Measures 449-452: C7, F, C7, F.
- Measures 453-456: C7, F, C7, F.
- Measures 457-460: C7, F, C7, F.
- Measures 461-464: C7, F, C7, F.
- Measures 465-468: C7, F, C7, F.
- Measures 469-472: C7, F, C7, F.
- Measures 473-476: C7, F, C7, F.
- Measures 477-480: C7, F, C7, F.
- Measures 481-484: C7, F, C7, F.
- Measures 485-488: C7, F, C7, F.
- Measures 489-492: C7, F, C7, F.
- Measures 493-496: C7, F, C7, F.
- Measures 497-500: C7, F, C7, F.
- Measures 501-504: C7, F, C7, F.
- Measures 505-508: C7, F, C7, F.
- Measures 509-512: C7, F, C7, F.
- Measures 513-516: C7, F, C7, F.
- Measures 517-520: C7, F, C7, F.
- Measures 521-524: C7, F, C7, F.
- Measures 525-528: C7, F, C7, F.
- Measures 529-532: C7, F, C7, F.
- Measures 533-536: C7, F, C7, F.
- Measures 537-540: C7, F, C7, F.
- Measures 541-544: C7, F, C7, F.
- Measures 545-548: C7, F, C7, F.
- Measures 549-552: C7, F, C7, F.
- Measures 553-556: C7, F, C7, F.
- Measures 557-560: C7, F, C7, F.
- Measures 561-564: C7, F, C7, F.
- Measures 565-568: C7, F, C7, F.
- Measures 569-572: C7, F, C7, F.
- Measures 573-576: C7, F, C7, F.
- Measures 577-580: C7, F, C7, F.
- Measures 581-584: C7, F, C7, F.
- Measures 585-588: C7, F, C7, F.
- Measures 589-592: C7, F, C7, F.
- Measures 593-596: C7, F, C7, F.
- Measures 597-600: C7, F, C7, F.
- Measures 601-604: C7, F, C7, F.
- Measures 605-608: C7, F, C7, F.
- Measures 609-612: C7, F, C7, F.
- Measures 613-616: C7, F, C7, F.
- Measures 617-620: C7, F, C7, F.
- Measures 621-624: C7, F, C7, F.
- Measures 625-628: C7, F, C7, F.
- Measures 629-632: C7, F, C7, F.
- Measures 633-636: C7, F, C7, F.
- Measures 637-640: C7, F, C7, F.
- Measures 641-644: C7, F, C7, F.
- Measures 645-648: C7, F, C7, F.
- Measures 649-652: C7, F, C7, F.
- Measures 653-656: C7, F, C7, F.
- Measures 657-660: C7, F, C7, F.
- Measures 661-664: C7, F, C7, F.
- Measures 665-668: C7, F, C7, F.
- Measures 669-672: C7, F, C7, F.
- Measures 673-676: C7, F, C7, F.
- Measures 677-680: C7, F, C7, F.
- Measures 681-684: C7, F, C7, F.
- Measures 685-688: C7, F, C7, F.
- Measures 689-692: C7, F, C7, F.
- Measures 693-696: C7, F, C7, F.
- Measures 697-700: C7, F, C7, F.
- Measures 701-704: C7, F, C7, F.
- Measures 705-708: C7, F, C7, F.
- Measures 709-712: C7, F, C7, F.
- Measures 713-716: C7, F, C7, F.
- Measures 717-720: C7, F, C7, F.
- Measures 721-724: C7, F, C7, F.
- Measures 725-728: C7, F, C7, F.
- Measures 729-732: C7, F, C7, F.
- Measures 733-736: C7, F, C7, F.
- Measures 737-740: C7, F, C7, F.
- Measures 741-744: C7, F, C7, F.
- Measures 745-748: C7, F, C7, F.
- Measures 749-752: C7, F, C7, F.
- Measures 753-756: C7, F, C7, F.
- Measures 757-760: C7, F, C7, F.
- Measures 761-764: C7, F, C7, F.
- Measures 765-768: C7, F, C7, F.
- Measures 769-772: C7, F, C7, F.
- Measures 773-776: C7, F, C7, F.
- Measures 777-780: C7, F, C7, F.
- Measures 781-784: C7, F, C7, F.
- Measures 785-788: C7, F, C7, F.
- Measures 789-792: C7, F, C7, F.
- Measures 793-796: C7, F, C7, F.
- Measures 797-800: C7, F, C7, F.
- Measures 801-804: C7, F, C7, F.
- Measures 805-808: C7, F, C7, F.
- Measures 809-812: C7, F, C7, F.
- Measures 813-816: C7, F, C7, F.
- Measures 817-820: C7, F, C7, F.
- Measures 821-824: C7, F, C7, F.
- Measures 825-828: C7, F, C7, F.
- Measures 829-832: C7, F, C7, F.
- Measures 833-836: C7, F, C7, F.
- Measures 837-840: C7, F, C7, F.
- Measures 841-844: C7, F, C7, F.
- Measures 845-848: C7, F, C7, F.
- Measures 849-852: C7, F, C7, F.
- Measures 853-856: C7, F, C7, F.
- Measures 857-860: C7, F, C7, F.
- Measures 861-864: C7, F, C7, F.
- Measures 865-868: C7, F, C7, F.
- Measures 869-872: C7, F, C7, F.
- Measures 873-876: C7, F, C7, F.
- Measures 877-880: C7, F, C7, F.
- Measures 881-884: C7, F, C7, F.
- Measures 885-888: C7, F, C7, F.
- Measures 889-892: C7, F, C7, F.
- Measures 893-896: C7, F, C7, F.
- Measures 897-900: C7, F, C7, F.
- Measures 901-904: C7, F, C7, F.
- Measures 905-908: C7, F, C7, F.
- Measures 909-912: C7, F, C7, F.
- Measures 913-916: C7, F, C7, F.
- Measures 917-920: C7, F, C7, F.
- Measures 921-924: C7, F, C7, F.
- Measures 925-928: C7, F, C7, F.
- Measures 929-932: C7, F, C7, F.
- Measures 933-936: C7, F, C7, F.
- Measures 937-940: C7, F, C7, F.
- Measures 941-944: C7, F, C7, F.
- Measures 945-948: C7, F, C7, F.
- Measures 949-952: C7, F, C7, F.
- Measures 953-956: C7, F, C7, F.
- Measures 957-960: C7, F, C7, F.
- Measures 961-964: C7, F, C7, F.
- Measures 965-968: C7, F, C7, F.
- Measures 969-972: C7, F, C7, F.
- Measures 973-976: C7, F, C7, F.
- Measures 977-980: C7, F, C7, F.
- Measures 981-984: C7, F, C7, F.
- Measures 985-988: C7, F, C7, F.
- Measures 989-992: C7, F, C7, F.
- Measures 993-996: C7, F, C7, F.
- Measures 997-1000: C7, F, C7, F.

Entre la **parte A** y la **parte B** encontramos un puente que también se va a repetir después de la **parte C**. En este puente se presenta una diferencia al resto de la obra

al introducir un nuevo acorde inesperado para el transcurso de la obra y vuelve a retomar la textura densa y contrastante a los de las **partes B y C**.

La **parte C** presenta un contraste marcado con la *sección del puente*, que la antecede y la precede, con una textura transparente, donde la parte de la melodía esta llevada por los saxofones y las voces.

La sección del *puente*, que se retoma después de la **parte C**, resulta sin cambios, que desarrolla una repetición *Da Capo*, completando la obra. Esta repetición, que es la última aparición del material musical del considera puente se toma como una coda que finaliza toda la obra.

6.3.2 Análisis Armónico de las obras.

6.3.2.1 Malvaloca

La obra se desenvuelve en su totalidad en la tonalidad de Do Sostenido Menor (Cis-moll) y su relativo Mi mayor (E-dur).

La introducción presenta el motivo principal con una base armónica de la región de dominante.

La Primera **Parte A** establece la predominancia de las regiones tonales de tónica y dominante presentando una tonicización al IV grado por su dominante.

La **parte B** mantiene la tonalidad (Cis-moll) pero en su desarrollo la termina en dominante para dar paso de nuevo a la parte **A**

La tercera **parte C** se desarrolla en la tonalidad relativa a la inicial, es decir Mi mayor (E-dur) con un manejo tradicional de la armonía tonal y presentando algunas *tonicizaciones*.

6.3.2.2 Secretos

La introducción de este vals presenta un *pedal* sobre la dominante, que anticipa el carácter de la primera parte de la obra.

La Primera **Parte A**, es una forma bipartita simple que se desenvuelve en tonalidad de Si menor (h-moll) utilizando armonías básicas tradicionales, presenta una tonicización al IV grado.

La **parte B**, demuestra leves cambios tonales de Re mayor (D-dur) a Si menor (h-moll) y regreso de nuevo a D-dur.

En la tercera **parte C**, Predomina Re mayor (D-dur), aunque se presenta algunas *tonicizaciones*.

Figura 17. Fragmento de “Secretos”, Compases 125-130, fragmento Parte C-a.



6.3.2.3 Fuga Con Pajarillo

Tradicionalmente el *pajarillo* presenta una secuencia en tonalidad menor donde se presentan consecutivamente cada los acordes de tónica, subdominante y dominante, duplicando esta última el tiempo en relación a la tónica y subdominante (t-s-D-D).

Esta obra no se excluye de la armonía tradicional del pajarillo, es más un elemento unificador con el género *Fuga*, permitiendo identificar el *pajarillo* fácilmente.

La tonalidad de la obra Re menor (d-moll) se extiende en casi toda su totalidad, presentando esta secuencia armónica tradicional del pajarillo con los acordes de tónica, segundo grado como subdominante y dominante. Esporádicamente esta secuencia se presenta en dominante y regresando inmediatamente a la tonalidad inicial.

El puente que conecta la **parte B** y la **C** mantiene un *pedal* de dominante durante toda su duración (c. 105-128)

Figura 18. Fragmento de “Fuga con Pajarillo”, Compases 105-108

La **parte C** que contiene en la mayor parte las características tipificadas del pajarillo también presenta el único cambio armónico significativo en el que los compases del 194 al 208 se desarrollan en Fa mayor (F-dur).

El puente vuelve a retomar la secuencia de tónica, subdominante y dominante(x2)
La coda presenta los mismos acordes de la secuencia.

6.3.2.4 Que Rico Mambo

Armónicamente esta obra no tiene una gran propuesta, cosa que si tiene en textura. Sus tres partes presentan siempre los acordes de dominante y tónica intercalados entre sí, solo en el puente se presenta un elemento diferente como es el acorde de subdominante menor.

Su ritmo armónico en la primera parte presenta cambios de acorde cada 4 compases, mientras en la segunda, tercera parte y puente se ve el ritmo armónico reducido a dos compases por acorde.

6.3.3 Realizar los respectivos arreglos y/o adaptaciones de las obras seleccionadas para el formato instrumental de la estudiantina Sinapsis.

El tratamiento presentado a estas cuatro (4) obras dio como resultado un trabajo de instrumentación y orquestación con enfoques diferentes, pero todos pensados para el formato base de la Estudiantina Sinapsis.

La inclusión de diferentes instrumentos ajenos al formato tradicional de estudiantina permitió la exploración de nuevos colores y diferentes formas de orquestación, creando así una identidad “más orquestal” de este formato típico. La inclusión de diferentes instrumentos de percusión permitió resaltar el carácter de cada obra, como la percusión rítmica en el mambo y las maracas en el pajarillo.

Se mantuvo la forma y estructura original de las obras, al igual que casi la totalidad de la armonía, la propuesta se centra en la inclusión de nuevos instrumentos y en los contrastes que se pueden crear con el instrumental de este formato.

6.3.3.1 Malvaloca

En la obra malvaloca se incluye un motivo en las guitarras durante 4 compases entre la introducción y la parte A, que posteriormente en esta parte hace parte de la base armónica de la obra.

Figura 19. Fragmento de “Malvaloca” versión para estudiantina, Compases 9-12

The musical score for 'Malvaloca' (Measures 9-12) is written for three staves: G1 (Normal), C (Bass), and G1k (Guitar). The G1 staff features a melodic line with a 'Normal' marking and a 'pizz' (pizzicato) marking. The C staff provides a bass line with a 'pizz' marking. The G1k staff shows a guitar line with a 'pizz' marking. The music is in 4/4 time and includes a melodic motif in the guitar during measures 9-12.

En la parte A la melodía es llevada por las bandolas 1 con respuesta de los tiples 1 y el xilófono en las primeras dos frases, por su parte el tiple 2 y la guitarra 2 se encargan de llevar la base armónica y el patrón metro-rítmico de la danza.

En la repetición de la parte A se tuvo un tratamiento diferente a la primera exposición de este, en esta A1 la melodía es tomada por los tiples dando un color más oscuro. La propuesta colorística de esta versión está en la inclusión de instrumentos de percusión melódica como lo son el xilófono y el glockenspiel llevando un protagonismo en el aspecto tímbrico, y elementos como la pandereta, el triángulo y el plato suspendido como efectos en diversas partes.

La transposición del tema a Re menor (D-moll) permite la facilidad de ejecución en este formato, y a la vez dio cabida a la scordatura de las guitarras con sexta cuerda en D para ampliar un poco su registro.

En la parte B hay un juego de 3 voces repartidas en los instrumentos de la estudiantina que se complementan para completar la melodía de esta parte.

En la segunda frase de la parte C el papel melódico es tomado por el contrabajo, permitiendo nuevos colores en la melodía principal, mientras que el papel de la base armónica recae principalmente en tiples y guitarras.

Al eliminar las barras de repetición de la parte A y remplazar esta por A₁, se amplió la posibilidad del retorno al refrán como parte de la forma Rondó presentando una variación, se estructuró la versión de la siguiente manera.

INTRO A A₁ B A C A₁

6.3.3.2 Secretos

El tratamiento de este vals tuvo un enfoque diferente, donde bien también se incluyeron los instrumentos de percusión mencionados en la danza del compositor colombiano, pero el protagonismo no se enfoca en estos.

Se incluyó fuera del formato de la estudiantina un papel de bandola solista, donde interactúa con los demás instrumentos y permite mayores contrastes y densidades diferentes.

Al igual que en malvaloca la presentación inicial del tema de la sección **a** de la parte **A** tuvo un tratamiento diferente al de su repetición, inicialmente el solista presenta el tema acompañado por el color de las bandolas en sordina (pizz) y el registro grave por el contrabajo en pizzicato. En la repetición se presenta la inclusión de toda la masa instrumental y el contrabajo refuerza el carácter al ejecutarse con el arco.

Figura 20. Fragmento de “Secretos” versión para estudiantina, Compases 34-38

Se implementó esta constante de alternancia entre solista con acompañamiento poco denso, y el contraste con el tutti de la estudiantina. Esto se ve a través de toda la obra resaltando los diferentes momentos en cada parte.

Los tiples al momento de ejecutar el patrón característico de Vals presentan dos variaciones, una que es la alternancia del rasgado del acorde con brisado, lo que da un carácter delicado a este, y por otro lado el acompañamiento tradicional en este instrumento con los tres golpes de cada tiempo respectivamente de una forma rasgada, proporcionando más fuerza en ciertas partes de la obra.

Al igual que en “Malvaloca”, en este vals se incluye una propuesta amplia con referencia a las dinámicas y matices en comparación con las obras originales.

En la sección **b** de la parte **B** el protagonismo melódico se traslada a los bajos de las guitarras contrastándola con la sección **a** de esta parte que la melodía estaba en la bandola solista en una región de sonidos agudos.

El xilófono y el glockenspiel juegan con contra melodías la mayor parte del tiempo y se percibe en estos un efecto contrapuntístico interesante con la melodía principal. La coda se expone mediante un tutti, lo que da al final de la obra mayor fuerza y un carácter agresivo.

6.3.3.3 Fuga con Pajarillo

Se adaptó a la estudiantina desde la versión de orquesta sinfónica del compositor, se incluyó además de esto la utilización de maderas como flauta, oboe y clarinete,

violoncelo, como también timbales y maracas que no estaban incluidos en la versión orquestal.

Las bandolas y tiples cumplen en la mayoría de la obra el papel de los violines y la viola, aunque su color diferenciado permitió cumplir otros papeles.

El ritmo de pajarillo que tradicionalmente es llevado por el cuatro en esta música colombo-venezolana se incluyó en el papel del tiple, representado por el acorde escrito en el pentagrama sin plicas¹, lo cual realza el carácter del pajarillo en los pasajes donde este se presenta

Figura 21. Fragmento de “Fuga con pajarillo” versión para estudiantina, Compases 229-231

The image shows a musical score for a student orchestra. The staves are labeled B1, B2, B3, T1, T2, Gtr. 1, and Gtr. 2. The score is for measures 229-231. A red circle highlights the T1 staff in measure 230, showing a chord with a 'p' dynamic marking. The Gtr. 1 staff has 'Metáico' written below it in measure 230. The Gtr. 2 staff has 'Metáico' written below it in measure 230. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Al igual se incluye el ritmo base del pajarillo en las guitarras que apoyan la sensación del carácter folclórico a partir de compás 482.

Se sugiere la participación de un solista que realice un trabajo de improvisación durante el puente presentado al final de la parte C.

Las maracas se incluyen en las secciones de pajarillo, lo cual resalta la presencia de este género en medio de la obra. El violoncelo se incluye en el transcurso de toda la obra, pero su papel no es relevante como para ser indispensable en la

¹ Tipo de notación ampliamente utilizado en Colombia para la indicación de ritmos en tiple.

interpretación de esta versión, su inclusión apoya el registro medio-bajo de la agrupación el cuál es liderado por las guitarras.

6.3.3.4 Que Rico Mambo

El carácter dancístico del mambo se ve realzado por los instrumentos de percusión incluidos en esta versión como lo son la batería, congas y bongos.

Se incluye una introducción de 10 que crea expectativa sin exponer aún el ritmo del mambo, y que termina en dominante para dar paso al tema como tal.

Los tiples 1 y las guitarras 1 presentan un papel melódico en la mayor parte de esta versión, mientras los tiples 2 y guitarras 2 apoyan el papel armónico con acordes y bajos.

Figura 22. Fragmento de “Que Rico Mambo” versión para estudiantina, Compases 11-12

2/4

Metálico

T 1

T 2

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

Las melodías se reparten entre las bandolas 1, tiples 1 y guitarras 1, haciendo contrastes en las diversas partes y secciones de la obra.

Se incluye una Coda que da por finalizada la pieza basada en el material incluido en la introducción. La forma de la obra cambia un poco en la repetición en la que se incluye un pequeño puente que tiene como protagonista al contrabajo y la percusión.

La estructura de esta obra cambió a:

Introducción	A	B	Puente	C	Puente
A	Puente 2		Puente	Coda	

7. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

7.1 ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DEL PRIMER OBJETIVO ESPECÍFICO.

7.1.1 Los antecedentes no presentan un estudio previo de la población a la que se es dirigida los arreglos y adaptaciones.

7.1.2 El presente trabajo incluye un estudio de la población que interpretará los arreglos, lo que permite ser objetivo a la hora de hacer los mismos.

7.2 ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DEL SEGUNDO OBJETIVO ESPECÍFICO.

7.2.1 Teniendo los resultados del estudio de la población de la estudiantina Sinapsis, se realizó una búsqueda de obras que se adaptaran a los conocimientos de la agrupación.

7.3 ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DEL TERCER OBJETIVO ESPECÍFICO.

7.3.1 Con base en los trabajos de grado que sirvieron de antecedente a este trabajo (Arreglos Para Cuarteto Típico. – Nelson Augusto Bohórquez Castro, 2009 | La Bandola Andina Colombiana, Exploración De Recursos Y Posibilidades Técnicas E Interpretativas, Aplicados En 10 Obras Musicales. – Germán Albeiro Posada Estrada, 2006.) se exploraron diferentes recursos en el desarrollo de arreglos y adaptaciones para este tipo de ensambles

8. CONCLUSIONES

- Se realizaron dos cuadros con los aspectos teóricos y técnicos musicales respectivamente y se diseñó y aplicó un instrumento de recolección de información a los integrantes de la estudiantina Sinapsis con respecto a estos aspectos, con lo que se evaluó las capacidades y el nivel musical de la agrupación.
- Se obtuvieron datos positivos en cuanto al conocimiento y capacidad de ejecución de diferentes aspectos técnicos y teóricos por parte de los integrantes de la estudiantina Sinapsis
- Se seleccionaron 4 obras musicales colombianas y latinoamericanas, teniendo en cuenta los datos obtenidos en la fase 1 para adaptar el repertorio al nivel musical de la estudiantina Sinapsis
- Se realizó un análisis armónico y de forma con el que se establecieron diferentes aspectos relevantes en cada una de las obras que permitieron el abordaje adecuado con respecto a los arreglos y adaptaciones. Este análisis también facilitó la comprensión del carácter de cada una de las obras.
- Se realizaron cuatro (4) arreglos musicales para el formato de la estudiantina Sinapsis en los que se incluyeron acertadamente instrumentos de las familias instrumentales de cuerdas pulsadas, cuerdas frotadas, percusión y vientos maderas.
- La variedad en el repertorio escogido permitió la exploración de diferentes formas del tratamiento de la orquestación en este formato.
- Este trabajo contribuye a la ampliación del repertorio de la estudiantina Sinapsis, y por ende al de demás agrupaciones con un formato similar.
- Este tipo de trabajos enfocados hacia el nuevo repertorio para agrupaciones de formatos tradicionales a través de arreglos y adaptaciones, enriquecen la música en general con nuevas sonoridades para obras concebidas originalmente para instrumentos completamente diferentes.

9. RECOMENDACIONES

- Se recomienda un estudio previo de la población a la cual se dirigen los arreglos y adaptaciones, para ser acorde a las posibilidades técnicas y teóricas de los interpretes
- Se recomienda realizar prácticas en análisis armónicos y de forma que facilitan el entendimiento del lenguaje y la estructura de cada obra, previo a la realización de arreglos; de esta forma se podrán tomar mejores decisiones al momento de hacer algún aporte significativo a la obra.
- Se recomienda una mirada ecléctica al repertorio nacional y universal en este tipo de agrupaciones, que aporten diferentes enfoques musicales y permitan el desarrollo de nuevas posibilidades técnicas en estos instrumentos.

BIBLIOGRAFÍA

FRANCO DUQUE, Luis Fernando., Música Andina Occidental - entre pasillos y bambucos – Cartilla de iniciación musical, Programa Nacional de Músicas Populares – Ministerio de Cultura. 2005
FORERO VALDERRAMA, Fabián. La Bandola Andina Colombiana – Mecanismo y técnica de ejecución. ALZAPÚA, Revista Federación Española de Guitarra e instrumentos de Plectro No 19 Edición 2013
PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música colombiana – 1980
LONDOÑO, María Eugenia – TOBÓN, Alejandro. Bandola, tiple y guitarra, de las fiestas populares a la música de cámara. ARTES La Revista No 7 Vol 4 2004, Universidad de Antioquia.
FORERO VALDERRAMA, Fabián. La Bandola Andina Colombiana – Mecanismo y técnica de ejecución. ALZAPÚA, Revista Federación Española de Guitarra e instrumentos de Plectro No 19 Edición 2013
LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música (Oxford Companion to Music). Fondo de Cultura Económica, México 2008.
VALENCIA RINCÓN, Victoriano Francisco. Cartilla de Arreglos para Banda Nivel I – Dirección de Artes-Área de Música. Plan nacional de música para la convivencia, Programa nacional de bandas. Primera Edición 2005
CRUZ GONZÁLEZ, Miguel Antonio, FOLCLORE, MÚSICA Y NACIÓN: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano, Nómadas
OLIVERA, Rubén. Identidad nacional y música en América Latina, Programa nacional de bandas. Primera Edición 2005
ZAMACOIS, JOAQUIN, Teoría de la Música dividida en cursos. Editorial Labor, S.A. 1984
DUQUE, ELLIE ANNE. Luis A. Calvo. Paradigma de la música para piano en Colombia. [en línea]. Revista Credencial Historia. Bogotá - Colombia. Publicador.

Diciembre 1999. No. 120 [consulta: 25/07/2015]. Disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/node/32436>>.

OSPINA ROMERO, Sergio Daniel. Luis A. Calvo, su música y su tiempo. Bogotá, 2012, p 54-56 . Trabajo de grado (Magister en Historia). Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Historia.

Página web oficial de Aldemaro Romero. [en línea]. [consulta: 25/07/2015]. Disponible en: <<http://www.aldemaroromero.org/biografi/>>

Inmigración y Diversidad Cultural. Los mexicanos que nos dio el mundo. [en línea]. [consulta: 30/07/2015]. Disponible en: <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/inmigracionydiversidadcultural/wp-content/uploads/2011/11/perez_prado_damaso.pdf>.

PRIETO BORREGO, Vicente. Mambo, que Rico Mambo. [en línea]. Biblioteca Nacional “José Martí” (Cuba) [consulta: 30/07/2015] [Actualizado: 08/01/2015]. Disponible en:

<http://www.casasdecultura.cult.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=330:mambo-que-rico-mambo&catid=30:apuntes&Itemid=101>

SANTAFÉ VILLAMIZAR, Oscar Orlando, Estudios melancólicos para Tiple Solo, Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores S.A., Bucaramanga - 2011

ANEXOS