



Universidad
de las **Artes**

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto artístico con Componente de Investigación:

Saavedra: A voz y ritmo de música colombiana

Previo a la obtención del Título de:

Licenciado en Artes Musicales y Sonoras

Autor:

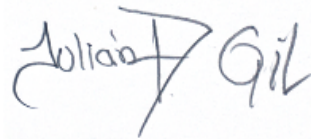
Julián David Gil Marín

GUAYAQUIL – ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Julián David Gil Marín, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Sonoras y Musicales. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Juan Posso Cordero

Tutor del proyecto de titulación

Luis Pérez Valero

Bernarda Ubidia

Miembros del tribunal de defensa

Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento a mi familia por el apoyo constante a lo largo de este proceso académico.

A mi tutor Juan Posso, mis maestros David Villarreal y Jenny Villafuerte por toda la credibilidad y la confianza brindada desde el inicio de mi camino universitario. A Shalom Mendieta por compartir su apoyo durante el proceso. A Daniel Cornejo por estar hombro a hombro en el camino musical. Y a todos mis compañeros, docentes y personas que hicieron parte de este proyecto de investigación.

Dedicatoria

A mi familia:

Mamá

Papá

Cupa

Shalom

Resumen

El actual desenvolvimiento de la música tradicional colombiana gira en torno a las nuevas tendencias y parámetros comerciales establecidos por la industria musical. Esto genera una problemática que se fundamenta en la ideología de una gran parte de compositores colombianos inmersos en la tradición, quienes buscan constantemente la permanencia de su obra en el mercado, al integrar nuevos elementos sonoros que renuevan su proceso creativo, y generando nuevas propuestas musicales a partir de diferentes ensambles. La artista colombiana María Isabel Saavedra, hace parte de este grupo de compositores que, por medio de su obra, mantiene viva la herencia musical en el contexto de actualidad. La presente investigación plantea una nueva propuesta sonora, mediante la realización de arreglos musicales de una selección de obras representativas de la compositora, en los géneros bambuco, cumbia – aguabajo, currulao, pasillo colombiano y tonada; para un formato de ensamble vocal y percusión. La metodología se desarrolla a partir de un análisis de audio en función de elementos armónicos, melódicos y rítmicos, sustentado mediante el uso de estaciones de audio digital (DAW), y finalizando con la interpretación escénica de los arreglos de las obras. En el marco de lo anterior, la investigación propone la búsqueda de nuevas sonoridades, basada en el uso de diferentes elementos sonoros en la composición, como una manera de visibilización de la tradición en el ámbito cultural moderno.

Palabras clave:

Música colombiana, ensamble vocal, arreglos musicales, tradición musical, nuevas sonoridades.

Abstract

The current development of traditional Colombian music revolves around new trends and commercial parameters established by the music industry. This generates a problem that is based on the ideology of a large part of Colombian composers immersed in tradition, who constantly seek the permanence of their work in the market; by integrating new sound elements that renew their creative process, and generating new musical proposals from different assemblies. The Colombian composer María Isabel Saavedra is part of this group of composers who, through her work, keep the musical heritage alive in the current context. The present research raises a new sound proposal, through the realization of musical arrangements of a selection of representative works of the composer, in the genres bambuco, cumbia - aguabajo, currulao, Colombian pasillo and tonada; for a format of vocal ensemble and percussion. The methodology is developed from an audio analysis based on harmonic, melodic and rhythmic elements, supported by the use of digital audio stations (DAW), and ending with the stage performance of the arrangements of the works. Within the framework of the above, the research proposes the search for new sounds, based on the use of different sound elements in the composition, as a way of making tradition visible in the modern cultural sphere.

Keywords:

Colombian music, vocal ensemble, musical arrangements, musical tradition, new sounds.

ÍNDICE GENERAL

Resumen	I
Abstract	II
Índice general	1
Índice de tablas	4
Índice de figuras	5
Introducción	7
CAPÍTULO I	9
Planteamiento del problema	9
1.1 Formulación del problema	9
1.2 Justificación del proyecto	9
1.3 Objetivo General	9
1.4 Objetivos específicos	10
1.5 Metodología	10
CAPÍTULO II	12
Marco Teórico	12
2.1 Antecedentes	12
2.2 Los géneros musicales colombianos	15
2.3 El bambuco: Contexto histórico	15
2.3.1 Características musicales del bambuco	18
2.4 El currulao: Contexto histórico	20
2.4.1 Características musicales del currulao	21

2.5 El aguabajo: Contexto histórico	23
2.5.1 Características musicales del aguabajo	24
2.6 La tonada: Contexto histórico	25
2.6.1 Características musicales de la tonada	26
2.7 El pasillo: Contexto histórico	27
2.7.1 Características musicales del pasillo.	29
CAPÍTULO III	30
Investigación	30
3.1 Sobre la compositora María Isabel Saavedra	30
3.2 Temas musicales elegidos	31
3.3 Contexto histórico “Vendo vendo”	32
3.3.1 Análisis musical “Vendo vendo”	33
3.4 Contexto histórico “El matrimonio”	34
3.4.1 Análisis musical “El matrimonio”	34
3.5 Contexto histórico “Puede”	35
3.5.1 Análisis musical “Puede”	35
3.6 Contexto histórico “Mi Tumaco”	36
3.6.1 Análisis musical “Mi Tumaco”:	37
3.7 Contexto histórico “Pacífico sur”	38
3.7.1 Análisis musical “Pacífico sur”	38
3.8 Contexto histórico “Sirirí”	39
3.8.1 Análisis musical “Sirirí”	39
3.9 Contexto histórico “Tonada de agua bendita”	40
3.9.1 Análisis musical “Tonada de agua bendita”	41

3.10 Contexto histórico “Me borrarás”	41
3.10.1 Análisis musical “Me borrarás”	42
3.11 Análisis e interpretación de la investigación	43
CAPÍTULO IV	44
Desarrollo	44
4.1 Descripción de la propuesta musical	44
4.1.1 La Instrumentación	44
4.1.2 Metodología de realización de arreglos musicales	47
4.2 Descripción de arreglos musicales	50
4.2.1 Descripción del arreglo “Vendo vendo”	50
4.2.2 Descripción del arreglo “El matrimonio”	51
4.2.3 Descripción del arreglo “Puede”	52
4.2.4 Descripción del arreglo “Mi Tumaco”	53
4.2.5 Descripción del arreglo “Pacífico sur”	55
4.2.6 Descripción del arreglo “Sirirí”	56
4.2.7 Descripción del arreglo “Tonada de agua bendita”	57
4.2.8 Descripción del arreglo “Me borrarás”	58
CAPÍTULO V	59
Presentación artística	59
5.1 Logística de la presentación artística	59
5.2 Proceso de pre-producción	60
5.3 Elementos de producción	62
5.3.1 Montaje escénico	62

5.3.2 Producción audiovisual	63
5.4 Elementos de post-producción	64
5.4.1 Edición de audio	64
5.4.2 Edición de video	64
CONCLUSIONES	65
BIBLIOGRAFÍA	67
ANEXOS	71

ÍNDICE DE TABLAS

CAPÍTULO III	
Tabla 3.1 Obras elegidas para la presentación artística	31
Tabla 3.2 Análisis “Vendo vendo”	33
Tabla 3.3 Análisis “El matrimonio”	34
Tabla 3.4 Análisis “Puede”	35
Tabla 3.5 Análisis “Mi Tumaco”	37
Tabla 3.6 Análisis “Pacífico sur”	38
Tabla 3.7 Análisis “Sirirí”	39
Tabla 3.8 Análisis “Tonada de agua bendita”	41
Tabla 3.9 Análisis “Me borrarás”	42
CAPÍTULO IV	
Tabla 4.1 Elementos melódicos de las obras	47
Tabla 4.2 Elementos armónicos en las obras	48

Tabla 4.3 Elementos rítmicos en las obras	49
---	----

CAPÍTULO V

Tabla 5.1 Rider técnico	59
-------------------------------	----

ÍNDICE DE FIGURAS

CAPÍTULO II

Fig. 2.1 Célula rítmica del bambuco	19
---	----

Fig. 2.2 Sección rítmica currulao	22
---	----

Fig. 2.3 Arpegio de marimba	22
-----------------------------------	----

Fig. 2.4 Fragmento obra Cuando se arrulla la mano	23
---	----

Fig. 2.5 Clave del aguabajo	24
-----------------------------------	----

Fig. 2.6 Patrón rítmico del aguabajo en bombo	25
---	----

Fig. 2.7 Célula rítmica de pasillo en bombo	29
---	----

CAPÍTULO III

Fig. 3.1 Análisis Logic Pro “Mi Tumaco”	32
---	----

CAPÍTULO IV

Fig. 4.1 Esquema estucrural “Puede”	49
---	----

Fig. 4.2 Contracanto “Vendo vendo”	51
--	----

Fig 4.3 Fragmento 1 arreglo “El matrimonio”	52
---	----

Fig 4.4 Fragmento 2 arreglo “El matrimonio”	52
---	----

Fig 4.5 Fragmento arreglo “Puede”	53
Fig. 4.6 Fragmento 1 arreglo “Mi Tumaco”	54
Fig. 4.7 Fragmento 2 arreglo “Mi Tumaco”	55
Fig 4.8 Fragmento arreglo “Pacífico sur”	56
Fig 4.9 Fragmento arreglo “Me borrarás”	58
 CAPÍTULO V	
Fig. 5.1 Stage Plot	60
Fig. 5.2 Ficha de pre producción	61

Introducción

La idea de realizar una propuesta interpretativa a partir de un ensamble de voz y percusión, poco convencional dentro de la tradición colombiana, se ve impulsada en la necesidad de hacer visible una alternativa sonora que se desligue del contexto musical tradicional. Esto valida el hecho de incorporar nuevas sonoridades como una vía que busca visibilizar dicho contexto dentro de la industria musical.

Con la finalidad de explorar distintas opciones musicales que potencien la relación de las nuevas sonoridades con la tradición colombiana, en el presente trabajo se realiza una propuesta de ensamble a partir de conocimientos en interpretación vocal y percutiva, desarrollada dentro de la modalidad de presentación artística. El propósito de la realización del ensamble es explorar su alcance dentro de la música colombiana, al integrarlo con la ejecución en vivo de varias obras enmarcadas en géneros de diferentes regiones del país.

Por consiguiente, la investigación se ha centrado en la obra de la compositora colombiana María Isabel Saavedra, la cual se ha convertido en un referente del repertorio colombiano a nivel nacional e internacional. La elección de la obra de Saavedra se basa no solo en la afinidad regional, sino además en la cercanía personal con la compositora, lo cual permite el acceso directo a diferente material de estudio como partituras y audios originales, vivencias personales, contexto musical y experiencias prácticas dentro de su proceso creativo y compositivo, lo cual potencia considerablemente el desarrollo del trabajo.

Cabe resaltar la diversidad sonora presente en la obra de María Isabel Saavedra, evidenciada en la variedad tímbrica de sus composiciones por medio de la instrumentación de su repertorio, la cual genera una ruptura con el conjunto musical consuetudinario, lo que antecede y valida la constitución del ensamble elegido.

A través del desarrollo de la investigación, se realizó un desglose de las características rítmicas de los géneros y el repertorio, y a partir de los resultados de un breve análisis realizado a las obras elegidas, se develó un lenguaje creativo característico de la compositora, lo cual ha enmarcado nuevas perspectivas metodológicas dentro del proceso creativo musical presente en el resultado final del proyecto.

Es necesario considerar que el proyecto fue adaptado para un formato virtual, lo cual representó ciertas limitaciones dentro de la preparación del mismo. A pesar de lo anterior, este escenario potenció la virtualidad como eje fundamental en todo el desarrollo de la investigación y conllevó a replantear estrategias de contingencia en la preproducción, producción, postproducción del trabajo final, y en el marco de la ejecución de las obras.

CAPÍTULO I

Planteamiento del problema

1.1 Formulación del problema

¿ De qué manera se puede emplear la realización e interpretación de arreglos para voz y percusión, para integrar las nuevas propuestas sonoras con la tradición musical colombiana?

1.2 Justificación del proyecto

El proyecto se fundamenta en la carencia de trabajos teóricos y artísticos que abordan la problemática de visibilización de la tradición a partir de propuestas que innoven desde la sonoridad tanto interpretativa como estructural. La realización de este proyecto pretende aportar una alternativa de renovación musical, al establecer un diálogo entre la música colombiana, representada en la obra de Saavedra, y las nuevas propuestas sonoras, representadas en la interpretación del ensamble de voz y percusión. A su vez, el proyecto permite la aplicación de los diferentes conocimientos teórico-prácticos adquiridos durante la carrera de artes musicales y sonoras.

1.3 Objetivo General

- Realizar una propuesta musical a partir de la realización de arreglos vocales con percusión de 8 obras de la compositora María Isabel Saavedra, que representen los estilos musicales Bambuco, Pasillo, Cumbia, Tonada y Currulao.

1.4 Objetivos específicos:

- Determinar, por medio de una investigación analítica musical, las diferentes características armónicas, melódicas, rítmicas, tímbricas y contextuales presentes en 8 obras de la compositora María Isabel Saavedra.
- Establecer una propuesta musical que explore el resultado de la investigación y análisis de las obras elegidas a través de la realización de bocetos y arreglos musicales para ensamble de voz y percusión.
- Justificar los resultados de la investigación por medio de la realización de una interpretación musical y escénica de los arreglos realizados.

1.5 Metodología

Como proyecto de investigación en artes, las herramientas metodológicas estarán al servicio de los procesos creativos e investigativos, tomando un rumbo paralelo en lo que respecta a la investigación tradicional no artística. El marco metodológico se sustenta principalmente en una investigación documental basada en la recopilación de información de carácter bibliográfica relacionada con el contexto histórico y musical de los géneros a interpretar. Además, se realizó una investigación en documentos multimedia¹, llevada a cabo mediante el uso de audios, videos, partituras, análisis realizados en estaciones de audio digital (DAW), e interpretaciones referenciales en función a la propuesta investigativa y su desarrollo en cuanto al análisis y creación de los arreglos musicales.

De igual forma, se buscó potenciar el desarrollo del proyecto a través de la inferencia entre prácticas interpretativas y compositivas por medio de la indagación en

¹ Rubén López Cano, Úrsula San Cristobal, *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*, (Barcelona: Escola Superior de música de Cataunya, 2014), 92.

artículos periodísticos y bitácoras musicales. La inferencia entre prácticas es descrita por Rubén López Cano, quien comenta al respecto lo siguiente:

En ocasiones, la información documental histórica no especializada, es decir, la que aparece no en tratados musicales, sino en diarios personales, o críticas periodísticas de conciertos, pueden dar lugar a hallazgos interesantes.²

A su vez, el proyecto tiene un soporte fundamental en el método cualitativo, llevado a cabo mediante el uso de un diario de campo³, como registro del avance de la investigación, y como punto referencial que permitió un adecuado desarrollo de la parte logística relacionada a la interpretación final.

En lo correspondiente a la interpretación artística, la aplicación metodológica se llevó a cabo por medio de la práctica reflexiva, inmersa en la creación de bocetos de los arreglos a interpretar, y evidenciando un constante cambio en los criterios creativos. López Cano comenta al respecto lo siguiente:

¿Es posible usar la práctica musical para reflexionar sobre ella en sí misma? ¿A través de la práctica es posible comprender algo que está en ella o en nosotros? La práctica puede convertirse en lugar de reflexión cuando logramos pensar haciendo o hacer pensando: es pensar el mundo desde el hacer.⁴

Por lo anterior, la práctica reflexiva desarrollada en la investigación permite afianzar una perspectiva crítica en el proceso del sujeto como compositor, proceso que a su vez, está relacionado con la metodología de autoobservación indirecta⁵, aplicada en los bocetos durante el proceso creativo desde las estaciones de audio digital. Por todo lo anterior la investigación toma la autoobservación aplicada en la creación de los arreglos y la vincula con la práctica interpretativa desde un enfoque reflexivo.

² López Cano, *Investigación artística*, 88.

³ López Cano, *Investigación artística*, 110.

⁴ López Cano, *Investigación artística*, 129.

⁵ López Cano, *Investigación artística*, 152.

CAPÍTULO II

Marco teórico

2.1 Antecedentes

La búsqueda constante de una reinención en la tradición musical colombiana ha llevado a una gran cantidad de compositores a reestructurar su discurso compositivo. A partir del auge de las nuevas tendencias de la industria musical y el mercado, la música tradicional ha venido incorporando nuevos elementos sonoros para llegar con variedad e innovación a su público consumidor. El compositor colombiano Leonardo Valverde comenta que “la música colombiana debería ser lo mismo de competitiva al incluirle mejores sonoridades”⁶. Por lo anterior, Valverde evidencia el hecho de que los compositores de música colombiana consideran las nuevas propuestas sonoras como una vía de visibilización para la música tradicional.

A su vez, la idea de mantener una tradición sonora en una región que goza de gran diversidad musical y cultural genera que las propuestas musicales se adapten a las características propias de los géneros, en conjunción con los estándares de las propuestas actuales. Sin embargo, Henry Roa comenta que “más allá de examinar las motivaciones del compositor ha sido importante reconocer, a través del análisis musical, las formas en que se valora y está presente la tradición, en ese juego dialéctico entre lo local y lo global”⁷, por lo cual, desde la construcción de la propuesta, hasta el producto sonoro final, estarán presentes características que identifiquen y validen los elementos pertenecientes a la tradición del género musical.

A partir de la idea de mantener la tradición por medio de nuevas sonoridades, muchos compositores en Latinoamérica han realizado propuestas musicales que generan

⁶ Citado en: Ana Patricia Ramos, *Ensamble virtual de voces y percusión corporal* (Bogotá:UFJC, 2017), 2.

⁷ Henry Roa Ordoñez, *Tendencias actuales de la creación académica en la música andina colombiana* (Bogotá: Universidad Sergio Arboleda, 2017) 14.

un sincretismo entre tradición y actualidad, como es el caso del grupo del Pacífico colombiano Herencia de Timbiquí. Angélica Barrera describe la propuesta del grupo de la siguiente manera:

La propuesta musical de Herencia de Timbiquí, no tiene ritmos del Pacífico ancestral en su totalidad, sino que, así como en un comienzo se hibridó con las prácticas culturales árabes por la expansión islámica en el norte de África durante VIII siglos y con la cultura española durante la colonización en las haciendas dentro del Chocó, Nariño, Cauca y Valle del Cauca; ahora se hibrida con los ritmos de la cultura popular que se difunden rápidamente por la globalización.⁸

Con lo anterior, Barrera aclara que, a pesar de lo “propia” que se considere la música colombiana (de la región Pacífica colombiana en este caso), hay más elementos culturales presentes en ella que, en un compendio sonoro, generan una nueva tradición con sus propias características. En el caso de las sonoridades, Barrera señala que:

Herencia de Timbiquí toma el currulao, el porro, la juga, el bunde, los arrullos, la música de marimba desde el uso de instrumentos como los bombos, el cununo y la marimba; como también toma ritmos del pop, el jazz y la música electrónica a través del uso de saxofón, bajo, guitarra eléctrica, teclado, trompeta y batería. Generando así un espacio intersticial entre lo ancestral y lo contemporáneo y la nueva formación de un género musical, el Electro Folclor o Nuevo Folclor del Pacífico, que redefine la actual música afro del Pacífico sur colombiano.⁹

⁸ Angélica Barrera, *Música e identidad afro en Herencia de Timbiquí. El canto como una afirmación de las identidades afro-pacíficas* (Bogotá: Argos vol. 7 no. 19) 29.

⁹ Barrera, *Música e identidad*, 30.

Por todo esto, se puede considerar el uso de una instrumentación diferente a la habitual del género como una forma de innovar en la tradición sonora. Cabe resaltar que dicha instrumentación no se limita únicamente a las nuevas vanguardias de las tecnologías aplicadas a la música o a las tendencias en la producción musical actual, por lo cual también se puede evidenciar en formatos de ensambles mucho más simples.

Así mismo, el grupo brasileño “Barbatuques”, surge como el resultado de un proceso pedagógico centrado en el canto y la percusión corporal, que poco a poco fue evolucionando hasta convertirse en un proyecto de investigación. João Paulo Simão, presenta el proyecto artístico de la siguiente manera:

Barbatuques é um núcleo artístico e pedagógico que investiga a percussão corporal. Esse trabalho começou com Fernando Barba e logo se transformou em pesquisa: a expressão musical por meio da exploração dos inúmeros sons que podem ser produzidos pelo corpo humano.¹⁰

En el caso de la formación de ensambles con la particularidad de innovar en la tradición, las tendencias Latinoamericanas apuntan a una diversidad musical, como en el caso del grupo argentino “La Colmena”, quienes, como un "Ensamble de Mujeres, como ellas mismas se definen (esquivando referencias a lo vocal) pasan revista a numerosos arreglos del folklore latinoamericano”¹¹. La diversidad en el grupo se evidencia desde su elección de repertorio, ensamble, hasta la adaptación de los arreglos para su propio formato,

¹⁰ Traducción: Barbatuques es un núcleo artístico y pedagógico que investiga la percusión corporal. Este trabajo comenzó con Fernando Barba y luego se transformó en investigación: la expresión musical por medio de la exploración de los innumerables sonidos que pueden ser producidos por el cuerpo humano. João Paulo Simão, *Música corporal e o corpo do som: um estudo dos processos de ensino da percussão corporal do barbatuques*, (Campinas: Universidad estadual de Campinas, 2013), 2.

¹¹ Tomado de <https://www.clubdeldisco.com/resena/813-la-colmena-oilandando>

generando así nuevas propuestas que establecen una conjunción entre la tradición y modernidad.

En una dinámica similar, surge la propuesta musical del grupo manizaleño “Tambor hembra”¹², quienes, por medio de una interpretación vocal y percutiva, marcan un precedente a nivel regional del alcance de los nuevos ensambles en cuanto a la interpretación de la música colombiana.

2.2 Los géneros musicales colombianos:

Colombia es una región que goza de gran variedad de ritmos y culturas, debido a lo anterior en este proyecto se eligieron 5 géneros musicales colombianos trabajados por la compositora María Isabel Saavedra, que representan las diferentes regiones del país. Para la elección de los géneros, se buscó generar variedad a partir de las regiones cardinales colombianas:

- El currulao: Región del Pacífico
- La cumbia – aguabajo: Región del Pacífico norte
- La tonada: Región de los Llanos orientales
- El bambuco: Región andina
- El pasillo: Región andina

2.3 El bambuco: Contexto histórico

El bambuco, se define como un género representativo de la cultura musical colombiana y tradicionalmente del área central de la misma. Los orígenes de este género gozan de diversas versiones, sin embargo, varios musicólogos concuerdan en que sus orígenes están vinculados con la época del nacionalismo vivido en Colombia e

¹² Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=kK1gILG4jMo>

históricamente lo ubican a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Estas dificultades en cuanto a las fuentes de origen se sustentan, como comenta Sergio Sánchez Suárez en “la falta de archivos documentales que contengan fuentes primarias, tales como grabaciones y partituras”¹³.

El bambuco, en su expansión, se convirtió en un símbolo nacionalista tomando parte como motivación musical en las luchas militares colombianas, como Javier Ocampo comenta: “Un bambuco motivó los ánimos de los colombianos que lucharon en la batalla de Ayacucho, según la tradición histórica en 1824”¹⁴. Martha Enna Rodríguez avala lo anterior y relaciona al bambuco con una figura social que ella define dentro del margen de religión cívica:

El bambuco colabora con el propósito de la religión cívica, figura en los testimonios que lo ubican como música de las bandas de los batallones de los ejércitos patriotas de las guerras de independencia. Si bien ellos son de valor incierto, nada ha impedido que los hechos permanezcan como tales en la memoria construida de la nación.¹⁵

Basado en el anterior pensamiento de Rodríguez acerca de la memoria construida del bambuco en Colombia, se puede plantear una aproximación temporal y contextual del origen histórico del género.

A partir de este punto, el bambuco se fue posicionando en el argot musical como un género indispensable de la búsqueda de una identidad cultural colombiana,

¹³ Sergio Sánchez, *Reflexión histórica de las formas de escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república de Colombia*, (Tolima: Conservatorio del Tolima, 2009), 116.

¹⁴ Javier Ocampo López, *Las fiestas y el folclor en Colombia*, (Bogotá: panamericana Editorial, 2006), 105.

¹⁵ Martha Enna Rodríguez Melo, *El bambuco, música “nacional de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo*, (Bogotá: Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” 26,26, 2012), 308. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf>

sobrepasando la barrera social que, usualmente, entre los siglos XIX y XX, encasillaban los ritmos musicales, como lo expone Sánchez:

De esta manera en el anhelo de encontrar una identidad de patria, el *Bambuco*, en menos cincuenta años, pasaría a convertirse de un género rural a un género urbano, proclamándose música y danza Nacional.¹⁶

Dentro de la diversidad regional en Colombia, el bambuco poco a poco se fue redefiniendo con las características musicales y culturales propias de cada zona geográfica, como lo comenta Ocampo López al exponer que: “Se hablaba de un bambuco lento y melancólico en el Cauca; otros de carácter fiestero en el Tolima y Santanderes; y otros de tipo campesino, gracioso y madrigalesco en el altiplano cundiboyacense”¹⁷; por lo cual se reafirma la apropiación de las particularidades típicas de cada región dentro del contexto cultural propio del bambuco, llegando así a convertirse en un género que se expande a nivel nacional como representante integral de la música colombiana.

Dentro de la problemática que abarca la supervivencia de la música tradicional en el contexto industrial actual, Miguel Antonio Cruz establece que “nadie se ha percatado de como el bambuco desapareció de las fiestas y los pueblos donde antes florecía; eso implica que los mismos símbolos se renuevan y tienen temporalidades definidas”¹⁸. Debido a lo planteado por Cruz, el bambuco, como género tradicional consolidado, ha venido experimentando un proceso de adaptación subordinado a las tendencias de consumo musical, por lo cual, dentro de las propuestas por avivar la tradición desde las nuevas sonoridades (como se observa en el presente proyecto), los compositores colombianos establecen diferentes propuestas creativas, tal como lo propone Germán Mauricio Sandoval en su investigación “Violonchelo en el bambuco” al decir que:

¹⁶ Sergio Sánchez, *Reflexión histórica*, 117.

¹⁷ Ocampo López, *Las fiestas y el folclor*, 106.

¹⁸ Miguel Antonio Cruz González, *Folclor, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano Nómadas*, (Bogotá: Universidad Central, 2002), 229.

El bambuco junto con otras músicas colombianas ha tenido una transformación en su identidad debido a factores que trascienden el ámbito musical, y elementos propios de la globalización, que se ven reflejados en la adhesión de componentes de otros lenguajes musicales o en las exploraciones sonoras en nuestras músicas tradicionales, estableciendo así las ideas sobre una “nueva música colombiana”.¹⁹

Según lo anterior, la “supervivencia” del bambuco está intrínsecamente ligada a la capacidad de adaptación tanto del género como del elemento creativo en la composición musical a las nuevas tendencias musicales por parte de los compositores.

2.3.1 Características musicales del bambuco

Comenzando el análisis con las características rítmicas del género, el bambuco presenta una particularidad en su estructura métrica, ya que a lo largo de la historia, los compositores han polemizado en su forma rítmica, ya sea en compás 3 / 4, o compás 6 / 8. Camilo Martínez comenta lo siguiente:

El ritmo del bambuco se puede escribir en una métrica de 3/4 o de 6/8, donde lo importante no es tanto la métrica como tal, sino saber dónde van ubicados los acentos y donde está ubicado el cambio armónico. Aunque se puede escribir en cualquiera de estas dos métricas, la tendencia a escribirlo en 3/4 viene desde finales del siglo XIX cuando el maestro Pedro Morales Pino llevó por primera vez al pentagrama un bambuco escribiéndolo en 3/4. La polémica real consiste en

¹⁹ Germán Mauricio Sandoval, *El violonchelo en el bambuco: Arreglos de bambucos para el formato violonchelo y voz*, (Cundinamarca: Universidad De Cundinamarca, Facultad de ciencias sociales, humanidades y ciencias políticas, 2020), 13.

identificar cual pulso es el primer tiempo y en cual pulso cambia el acompañamiento armónico.²⁰

Por lo anterior, la escritura del bambuco, es determinada por el primer pulso, el cual determina su formato de escritura. Como se puede observar (ver fig. 2.1), esta es la escritura de la célula rítmica para instrumento de percusión en 6/8 comúnmente presente en la obra de Saavedra:



Fig. 2.1 Célula rítmica del bambuco

En lo referente a la estructura musical, la forma tradicional vista generalmente es A – B – A – C – A, en la cual cada bloque está constituido por frases de 16 compases, siendo la parte “A” comunmente característica de abrir y cerrar las obras. De igual manera, la estructura puede variar a la forma A – B – C – A, como es el caso en la obra de Saavedra *El matrimonio*.

La instrumentación del bambuco gira en torno a los instrumentos de cuerda característicos de la región andina colombiana: El tiple, la bandola y la guitarra. Sin embargo, al ser un género tan representativo de la cultura nacional, algunos compositores como Luis Uribe Bueno y León Cardona, han logrado incorporar nuevos formatos de ensamble a la interpretación musical, con el uso de instrumentos de cuerda frotada y de vientos madera, entre otros.

²⁰ Camilo Eduardo Martínez Ossa. composición y producción de bambucos y pasillos basados en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo xx, (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009), 22.

El desarrollo melódico del bambuco se centra en la interacción de la voz cantante y su acompañamiento, generando frases construidas en forma de pregunta y respuesta, y cantadas con melodías simples en cuanto al registro vocal, mientras que la armonía varía entre secciones de acuerdo con la tonalidad, la función armónica y las cadencias buscadas.

2.4 El currulao: Contexto histórico

El currulao, como género representativo de la cultura del pacífico colombiano, tiene su origen en las haciendas esclavistas del departamento del Cauca y se remonta a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX²¹, como un proceso de síntesis cultural que surge de la relación entre los indígenas locales, los esclavos negros y los criollos habitantes de la región del pacífico sur colombiano.

Históricamente, se hace referencia al vínculo del currulao con el bambuco, al ser denominado en diferentes investigaciones como “bambuco viejo”, como expone Juan Sebastián Ochoa en su investigación del currulao llevada a cabo por la Universidad Pontificia Javeriana de Bogotá, en la que plantea que “la historia del bambuco es la misma historia de la música de arrullos y currulaos sencillamente porque en ese momento eran la misma música”²², idea que aún sigue vigente, ya que algunos músicos de la región continúan denominando al género como “bambuco viejo”.

El currulao como manifestación cultural, trasciende las barreras geográficas delimitadas, lo cual se evidencia en la existencia del género en el pacífico norte ecuatoriano, que hace parte de la provincia de Esmeraldas. Norman Whitten comenta al respecto:

²¹ Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers, Oscar Hernández, *Arrullos y currulaos, material para abordar el estudio de la música tradicional del pacífico sur colombiano*. (Bogotá: Editoria Pontificia Universidad Javeriana, 2015), 53.

²² Ochoa, Convers y Hernández, *Arrullos y currulaos*, 53.

El territorio del norte ecuatoriano consiste, tanto geográfica como culturalmente, en una continuación del pacífico sur colombiano. Corresponden a una misma región, cuyos límites y fronteras políticas parecen forzados e ilógicos.²³

De esta manera, la consolidación de una región desde un punto de vista no geográfico, establece la impermanencia de los géneros musicales dentro de una estricta normatividad regional, y permite que se incorporen en un imaginario cultural, en el cual su desenvolvimiento se determina por su contexto.

Hoy en día, dentro de las manifestaciones culturales extradelimitadas, el currulao como expresión musical, se establece como un punto fundamental, ya que representa un papel particular en las festividades con carácter interdisciplinario. Karen Johana Mayorga comenta al respecto lo siguiente:

La música es una de las manifestaciones más relevantes del pacífico Sur Colombiano, al igual que la tradición oral de mitos, leyendas, cuentos y fábulas. Ésta hace parte de fiestas, adoraciones a santos, velorios de niño y adultos, en contextos sagrados y profanos.²⁴

2.4.1 Características musicales del currulao

La riqueza rítmica con la que consta el currulao, se debe en gran parte a la interpretación de la sección percutiva. El compás escrito usualmente es 6 / 8, sin embargo, en la interpretación de ciertos instrumentos se puede interpretar en 3 / 4, como es el caso de la sección rítmica a continuación (Ver fig. 2.2), al ver cómo se contrapone la lectura interpretativa de los instrumentos: cununos, bombo y guasá.

²³ Norman Whitten, *Pioneros negros. la cultura afrolatinoamericana del Ecuador y Colombia*, (Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano, 1992).

²⁴ Karen Johana Mayorga, *Un acercamiento a la música de arrullos y currulaos desde el saxofón*, (Bogotá: Pontificia universidad javeriana facultad de artes, 2018), 6.

Fig. 2.2 Sección rítmica currulao ²⁵

La armonía utilizada en el currulao, es interpretada por la marimba que mediante el uso de arpegios incorpora el movimiento entre los acordes de función tónica y función dominante: I – V7 – I, como se observa en el siguiente ejemplo (ver fig. 2.3):

Fig. 2.3 Arpegio de marimba ²⁶

²⁵ Ochoa, Convers y Hernández, *Arrullos y currulaos*, 92.

²⁶ Ochoa, Convers y Hernández, *Arrullos y currulaos*, 87.

En cuanto a la melodía, esta consta de líneas solistas acompañadas por coros interpretados por las respondedoras, como se visualiza en el fragmento melódico (ver fig. 2.4) del currulao *Cuando se arrulla la mano*:

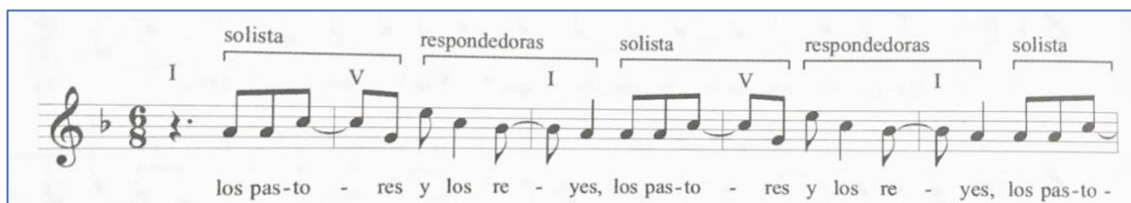


Fig. 2.4 Fragmento obra *Cuando se arrulla la mano*²⁷

2.5 El aguabajo: Contexto histórico

Dentro de las manifestaciones musicales del pacífico colombiano, el aguabajo se afianza como un ritmo interdisciplinar, al estar ligado plenamente con la danza en un contexto de festividad. Este ritmo, nacido en el departamento del Chocó, adquiere características particulares relacionadas con su función, ya sea ritual, religiosa o social. Katherine Ramírez, en su investigación de la interpretación del aguabajo, expone lo siguiente:

Es un canto y ritmo popular que se da entre los indígenas y mulatos que habitan en la región, que se baila y se toca en diferentes tipos de rituales o fiestas. Generalmente sus habitantes cantan este ritmo cuando navegan por los ríos de la región del Baudó.²⁸

Por lo anterior, Ramírez evidencia el sincretismo entre las manifestaciones culturales, lo que determina el nacimiento de nuevas propuestas. En particular, el aguabajo es el resultado de un diálogo correlativo entre indígenas y mulatos, que en este caso instauró una nueva propuesta musical en determinado momento histórico, y se condensa en un discurso contextual, como expresa a continuación María Alejandra Díaz:

²⁷ Ochoa, Convers y Hernández, *Arrullos y currulaos*, 114.

²⁸ Katherine Ramírez, *Modelos y variaciones en la interpretación melódica del aguabajo en dos temas de hugo candelario gonzález*, (Bogotá: Universidad pedagógica Nacional, 2015), 27.

El Aguabajo (...) propone en su interpretación una sonoridad que además de enaltecer su nostalgia y añoranza a un medio arrebatado, la expresión de un canto dado a la muestra de la libertad, en donde el afro pone en manifiesto la resistencia que tuvo a través de esta práctica, así como la sabiduría que el europeo no pudo desapropiar.²⁹

Así mismo, el género goza de bastante similitud con el currulao, y los demás ritmos del pacífico colombiano, tales como el bunde y la juga, aunque su relación cultural está demarcada por su funcionalidad.

2.5.1 Características musicales del aguabajo

Las variantes rítmicas del aguabajo giran en torno a la ejecución de la clave y las variaciones de los demás instrumentos rítmicos en un compás binario de 4 /4, como lo evidencia Leonidas Valencia en el siguiente ejemplo de la clave (ver fig. 2.5), al incorporarla en la construcción de frases rítmicas (ver fig. 2.6) para la interpretación instrumental:

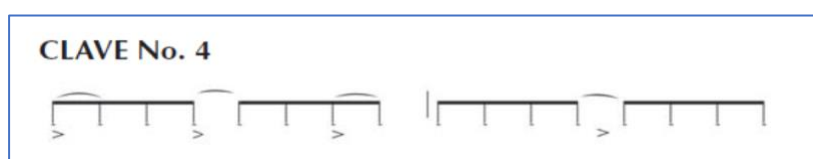


Fig. 2.5 Clave del aguabajo³⁰

²⁹ María Alejandra Díaz Olarte, *Los sonidos del Pacífico colombiano: Análisis, interpretación e implementación del aguabajo a la guitarra clásica*, (Bogotá: Universidad pedagógica Nacional, 2017), 46.

³⁰ Leonidas Valencia, *Al son que me toquen canto y bailo*, (Bogotá: Ministerio de Cultura república de Colombia, 2009), 34.

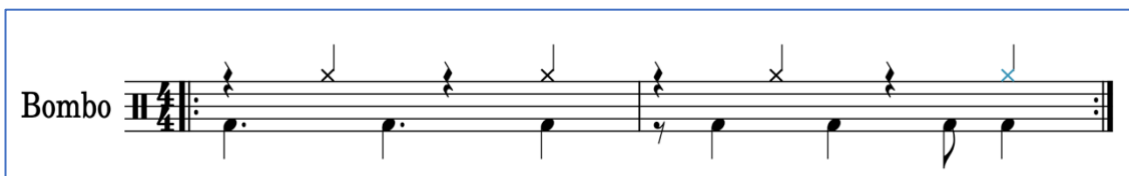


Fig. 2.6 Patrón rítmico del aguabajo en bombo

Al ser un género con alta carga de contenido social sobre su contexto, la narrativa instrumental del aguabajo varía de acuerdo al entorno, adaptando formatos musicales variados: el sexteto, con el uso de los tambores característicos del pacífico en la sección percusiva, la voz cantante siempre permanente, y un elemento aerófono (Flauta o clarinete) acompañando la voz; y la marímbula, que goza de similares características pero con ausencia del elemento complementario (sin flauta).

La armonía usualmente se maneja en tonalidad menor, con la finalidad de expresar un carácter musical nostálgico, utilizando comunmente la cadencia V7 – I-. En cuanto a la parte melódica, el canto sobresale como factor determinante, al utilizar movimientos interválicos no muy amplios con la finalidad de tener una mayor recordancia y entendimiento, como lo expone Lee Macías, al decir que:

El primer elemento a tener en cuenta es el movimiento de la melodía por grado conjunto, en donde la presencia de intervalos de segundas y de terceras es muy común gracias a la ideología de que estas muestran en mayor medida el concepto de nostalgia.³¹

2.6 La tonada: Contexto histórico

En la región oriental de Colombia, se extiende una sabana que comparte un área amplia con Venezuela la cual, al igual que lo ocurrido en la región del Pacífico colombo-

³¹ Lee Macías y Ho Chang, *Pacífico progresivo. Composición de dos temas basados en ritmos Aguabajo y Andarele usando elementos armónicos de canciones de rock progresivo de la década de los 70' s*, (Quito: Universidad de las Américas, 2019), 119.

ecuatoriano, las interacciones culturales son compartidas y asimiladas más allá del ámbito demográfico, convergiendo en una región denominada Llanos colombo-venezolanos.³²

Las manifestaciones culturales se desenvuelven en un sincretismo similar al encontrado con la migración africana a tierras americanas, en la cual, los esclavos africanos mantuvieron sus creencias religiosas y carga cultural mediante los cantos en los campos de trabajo. Los cantos eran la manifestación del contexto social, reflejando por medio de estos su lamento, nostalgia, alegría. De igual manera en los llanos colombo-venezolanos, con una cultura esencialmente ganadera, utilizaban cantos y poemas para acompañar las labores de ordeño y trabajo de campo, reflejando de igual manera los sentimientos por medio de la voz. A estos cantos se les conoce con el nombre de Tonada. Ana María Romero valida lo anterior expresando lo siguiente:

La tonada llanera, tal como la conocemos hoy, es producto de la “evolución” de los cantos de trabajo que acompañan al hombre desde tiempo ancestrales, principalmente de los cantos asociados a faenas propias del llano, como el arreo y el ordeño.³³

En la actualidad, grandes intérpretes del género como lo son Simón Díaz y Aldemaro Romero, buscan mantener el género vivo como una representación cultural de la historia regional binacional.

2.6.1 Características musicales de la tonada

Luego de tener una aproximación al contexto cultural del género, y conservando el carácter melódico predominante en la interpretación vocal, las características musicales

³² Ocampo, *Las fiestas y el folclor en Colombia*, 153.

³³ Ana María Romero, *Identidad musical a través del folclor colombiano; apropiación y uso de sus elementos en composiciones y arreglos propios* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2018), 16.

a establecer giran en torno a la melodía principalmente, ya que este factor, sumado al tempo lento de interpretación y al compás ternario 3/4, establece una diferencia auditiva con el joropo como género máter de la región. La voz melódica se centra en el carácter melancólico adoptado por el intérprete, haciendo referencia a la declamación poética llanera, como comenta Javier Correa:

Una de las características y ventajas que tiene la tonada como estructura ritmo armónica en la formación pedagógica de músicos intérpretes es su tempo lento puesto que la mayoría de golpes de la música llanera tienen un tempo ágil.³⁴

La estructura musical consta de una intro, coro, desarrollo temático, coro, desarrollo temático, coro y outro, en otras palabras, identificando el intro y el outro como parte de una misma sección, la estructura musical tendría una aproximación a la forma A- B - C - B - C - A.

En cuanto a la armonía, al ser de carácter nostálgico en tempo lento, se utilizan tonalidades menores. La función armónica utiliza la cadencia I- IV- V7 I-, manteniendo la tensión armónica en el dominante esperando la resolución.

2.7 El pasillo: Contexto histórico

Dentro del marco de los géneros musicales que llegaron procedentes de Europa y que se popularizó en el siglo XIX como un género representativo de la cultura colombiana, se encuentra el pasillo. Derivado del Vals europeo, el pasillo en Colombia se adaptó a las manifestaciones musicales locales, y adaptó características propias de los géneros, como es el caso de la síncopa presente en el bambuco; de igual manera, este sincretismo musical local ocurría en los países a los cuales el género llegó, como sería el

³⁴ Javier Orlando Correa, *Tonada, gavan y pajarrillo: tres arreglos de repertorio formativo tradicional llanero para cuarteto de saxofones de la Banda Sinfónica Infantil y Juvenil de Barranca de Upia Meta*, (Bogotá: Universidad Pedagógica, 2013), 53.

caso de Venezuela donde se conocería como *Valse o Valsesito*, o en el caso de Ecuador, adaptando características propias del Yaraví y el Sanjuanito.

Como baile de salón que migró a tierras colombianas, a principios del siglo XIX “se hablaba del valse del país, valse nacional, valse colombiano, valse del cachaco”³⁵, como lo menciona el investigador Harry Davidson, además de representar, por su “paso corto o pequeño”, una danza característica de la burguesía y alta alcurnia de la época, sin embargo, el género se fue expandiendo poco a poco.

Es justamente por la versatilidad del género, que en su expansión a lo largo de las diferentes regiones, fue adaptando características rítmicas y tímbricas, sobre todo en una región tan culturalmente diversa, adaptando elementos pertenecientes al folclor afropacífico e indígena, entre otros.

De igual manera, existen diferentes estilos de pasillo, como lo comenta Javier Ocampo, quien los divide en dos “tipos representativos”:

El pasillo fiestero instrumental, que es el más conocido en las fiestas populares, bailes de casorios, bailes de garrote, y asimismo el más ejecutado por las bandas de música en las fiestas de los pueblos juegos de pólvoras, corridas de toros, etc. El pasillo lento vocal o instrumental, es el característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; son los compañeros de los enamorados en las serenatas, en las reuniones sociales con cantos y en los momentos de descanso musical, cuando deseamos recordar.³⁶

³⁵ Citado en: José Leonardo Méndez Ruíz, *Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo*.(Bogotá: Paideia Surcolombiana, 2008, no 13), 36.

³⁶ Ocampo, *Las fiestas y el folclor en Colombia*, 123.

2.7.1 Características musicales del pasillo

El ritmo del pasillo mantiene su métrica característica europea ternaria de 3/4, acentuado por los instrumentos de cuerda acompañante, o en determinados ensambles, por instrumentos de percusión como la tambora o el bombo (ver fig. 2.7)

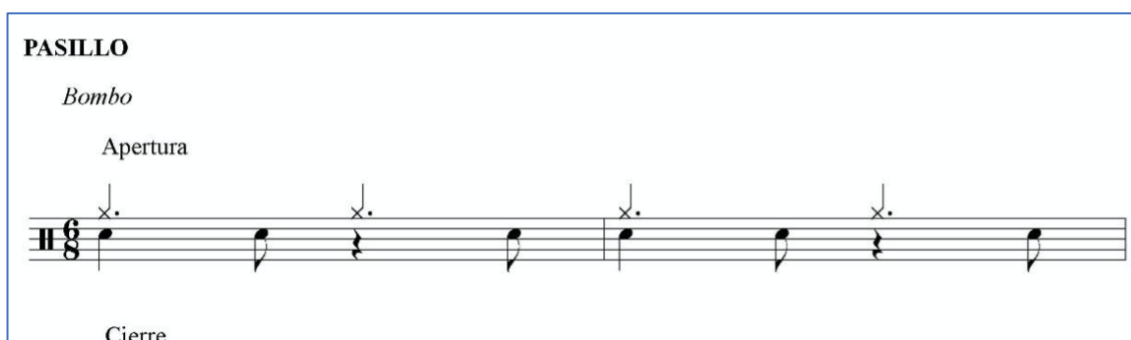


Fig. 2.7 Célula rítmica de pasillo en bombo³⁷

La armonía adapta una forma A – B – A , con una estructura armónica menor, con un cambio en la parte B a mayor, para regresar a menor, generando movimiento armónico durante la obra, mientras utiliza las cadencias V – I, heredadas de sus raíces, como lo expone Luis Castellanos:

Es evidente que las melodías son más acordes con instrumentos de viento o cuerdas frotadas, factor que no heredaría el carácter instrumental en el vals criollo, pero si el vocal. El pasillo, recibe pues tal herencia, y no puede ser ignorada, sobretodo en el factor armónico. Son numerosos pasillos tradicionales que se desarrollan en cadencias I – V; I- V- I – IV – V – I.³⁸

³⁷ Cristian David Martínez y Andrés Orlando Mateus, *Adaptación e interpretación: abosao, pasillo fiestero y porro choicano*, (Bogotá: 2018).

³⁸ Luis Eduardo Castellanos, *Nociones interpretativas de pasillo colombiano en la guitarra solista*, (Bogotá: 2013), 50.

CAPÍTULO III

Investigación

3.1 Sobre la compositora María Isabel Saavedra

En el marco de la propuesta musical, la elección de la compositora María Isabel Saavedra como representante de la música colombiana se lleva a cabo debido al concepto instrumental y artístico que relaciona la tradición con nuevas sonoridades dentro de sus obras, además de tener una cercanía intrínseca a los géneros tradicionales debido a su contexto familiar, lo que la convierte en sí en una compositora producto de la música colombiana.

María Isabel Saavedra, comunicadora social y cantautora, es oriunda del Valle del Cauca y ha sido galardonada con diferentes premios nacionales como el Festival Mono Núñez (1987), 5 premios en el Festival de California como intérprete, poeta y autora, y además, también ganadora del premio a Mejor compositor del año Musa de Oro (2018). De igual manera, ha sido nominada a los premios Latin Grammy en diferentes oportunidades como parte de diversos proyectos musicales.

Por su contexto musical, Saavedra considera inevitable la composición e interpretación de música colombiana, ya que desde temprana edad se vió inmersa en un universo musical (sus padres fueron creadores del festival Mono Núñez); y fue de la mano de Armando Manzanero, con quien compartió producciones, escenarios y vida artística. A partir de allí, Saavedra se abrió a otros géneros musicales, sin embargo, su obra trata de esparcir la música colombiana entre los nuevos intérpretes de las nuevas generaciones, al considerar que los géneros tradicionales tiene posibilidades de internacionalización, pero que aún necesita de nuevos acentos, nuevos artistas y nuevos compositores que la construyan de una manera diferente.

El constante contacto de Saavedra con la cotidianidad de la música se manifiesta en su proceso compositivo, al contar por medio de canciones los acontecimientos de su vida o la de los demás, convirtiéndola en su particularidad creativa.

3.2 Temas musicales elegidos

Al analizar el amplio repertorio de obras realizadas por Saavedra, la elección de los temas giró en torno al contexto histórico de cada uno, y su relación con las diferentes culturas de las regiones. Además, también hizo parte fundamental el formato de ensamble manejado en las grabaciones analizadas, ya que desde la concepción compositiva, las obras generan de por sí una ruptura a la tradición de los géneros, lo cual permite intervenir de manera óptima desde el marco de la propuesta de ensamble del proyecto. Las obras musicales elegidas son:

Obras elegidas		
1. Mi Tumaco	Currulao	Región del Pacífico
2. Pacífico sur	Currulao	Región del Pacífico
3. Vendo Vendo	Bambuco	Región andina
4. El matrimonio	Bambuco	Región andina
5. Puede	Bambuco	Región andina
6. Tonada de agua bendita	Tonada	Región Oriental
7. Me borrarás	Pasillo	Región andina
8. Sirirí	Cumbia - aguabajo	Región Pacífico Norte

Tabla 3.1 Obras elegidas para la presentación artística

Para una mayor comprensión del discurso, estilo compositivo y un dominio teórico musical de las obras, cada tema seleccionado atravesó por 3 etapas de análisis:

- 1. Contexto histórico de las obras:** Permite conocer el contexto de creación de cada uno de los temas, desde las palabras de la compositora.

2. **Cuadro de análisis musical:** Es el primer encuentro con los parámetros musicales de las obras, estableciendo las características fundamentales del material sonoro.
3. **Análisis DAW:** Mediante el uso de la estación de audio digital Logic Pro, Se realizó un análisis profundo de cada obra, específicamente en los elementos previamente establecidos para la investigación: Timbre, melodía, armonía y ritmo.

Ejemplo análisis DAW “Mi Tumaco”:

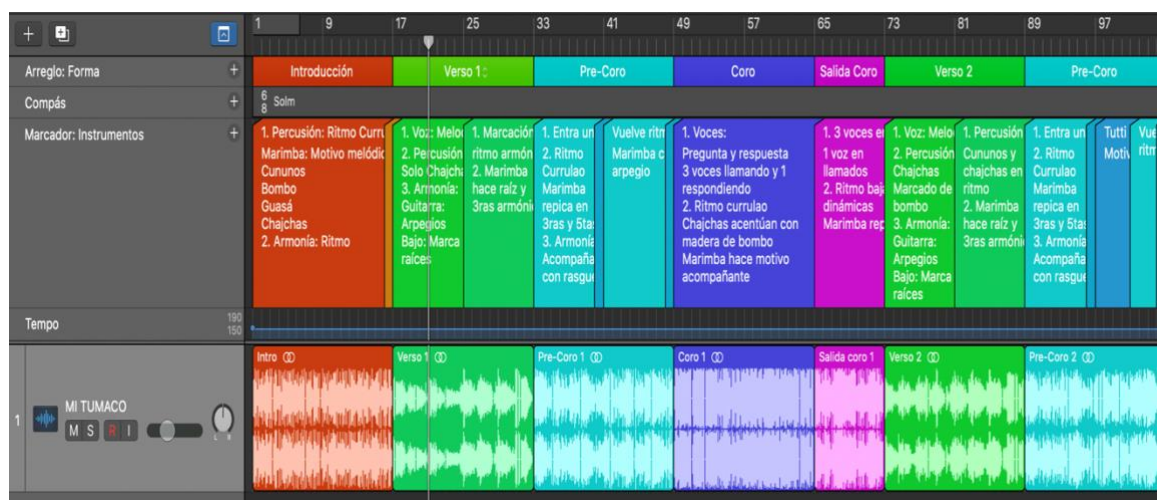


Fig. 3.1 Análisis Logic Pro “Mi Tumaco”

3.3 Contexto histórico “Vendo vendo”

El tema “Vendo vendo”, surge como enfoque de una temática social, enmarcado en un lenguaje cómico y humorístico, en el que haciendo uso de la sátira se utiliza la letra para hablar de la política del país, su problemática y la corrupción, argumentando en sus propias palabras que “estamos manejados por los mismos de siempre y no nos damos cuenta, siempre en la anestesia de la felicidad, de la música y del jolgorio, no nos damos cuenta de que nos roban”.

La obra en sí se convierte en un medio de crítica, asumiendo un rol de responsabilidad política por medio del arte, y en este caso por medio de la música,

conectar a las personas con un mensaje que, de una manera jocosa y sin herir susceptibilidad, intenta despertar un poco la conciencia y el pensamiento crítico.

3.3.1 Análisis musical “Vendo vendo”

<u>1. Vendo, vendo</u>	
1. Género	Bambuco fiestero
2. Instrumentación	1. Guitarra acústica 2. Contrabajo 3. Voz principal 4. Voz coro
3. Técnicas	<u>Guitarra percutiva:</u> 1. Técnica de golpe de cuerdas 2. Apagado de cuerdas 3. Rasgueo en cuerdas apagadas 4. Golpe en madera
4. Compás	6/8
5. Tempo	140bpm Tempo de negra con punto
6. Tonalidad	A mayor
7. Forma	A - A - B - A - A - B - B´
8. Cadencias	V - I IV - V - I
9. Variaciones cadenciales	V7/V - V V7/IV - IV V7/III - III
10. Interpretación	Contrabajo: Marca agrupaciones binarias (Tradicional: acento cada 2 corcheas o negra omitiendo el tiempo 1) con variación en síncopa.
	Guitarra: Ritmo ternario en la negra con punto (subdivisión 3 corcheas) y marcación y llamados en negras (2 corcheas).
	Ritmo: Marca los tiempos de compás en negra con punto (Tiempos 1 y 4 de las corcheas).
	Voz: Manejo de dinámicas constante. La voz 2 es constante a lo largo del tema.
11. Referencias	https://www.youtube.com/watch?v=2XJ6TYZDRMM https://www.youtube.com/watch?v=Zl5meyQdqSE

Tabla 3.2 Análisis “Vendo vendo”

3.4 Contexto histórico “El matrimonio”

Al igual que “Vendo vendo”, la obra “El matrimonio” utiliza el humor como herramienta comunicativa manifestándose como una crítica social en torno a la cotidianidad. La obra se contextualiza partiendo de vivencias particulares dentro del ámbito matrimonial, y las ocurrencias culturales que este implica.

Por medio de este estilo narrativo - crítico, enmarcado en el contexto del humor, la compositora expresa la libertad de tener voz y comunicar los pensamientos, ideas y críticas, sin la necesidad de apelar a la violencia lingüística.

3.4.1 Análisis musical “El matrimonio”

<u>2. El matrimonio</u>	
1. Género	Bambuco fiestero
2. Instrumentación	1. Guitarra acústica 2. Contrabajo 3. Voz principal 4. Voz coro
3. Técnicas	<u>Cuerdas percutivas:</u> 1. Técnica de golpe en madera 2. Apagado de cuerdas 3. Contrabajo en pizzicato
	<u>Voz:</u> 1. Sonidos percutivos
4. Compás	6/8
5. Tempo	153bpm Tempo de negra con punto
6. Tonalidad	Bb mayor
7. Forma	A - B - C - A - B - C - A - A' - A
8. Cadencias	IV - V - I
9. Variaciones cadenciales	V7/VI - VIIm V7/IV - IV
	<u>Contrabajo:</u> Marca agrupaciones binarias (Tradicional: acento cada 2 corcheas o negra) con variación en síncopa.
	<u>Guitarra:</u>

10. Interpretación	Ritmo ternario en la negra con punto (subdivisión 3 corcheas) y marcación y llamados en negras (2 corcheas).
	Ritmo: Marca los tiempos de compás en negra con punto (Tiempos 1 y 4 de las corcheas).
	Voz: Hay un uso de voz aireada para potenciar las dinámicas del tema. La voz 2 armoniza la voz principal a lo largo del tema, además de hacer una voz hablada en determinadas partes del tema a manera de respuesta de la voz principal.
11. Referencias	https://www.youtube.com/watch?v=6Qmj0gCEbeQ

Tabla 3.3 Análisis “El matrimonio”

3.5 Contexto histórico “Puede”

La composición de la obra “Puede” fue realizada en compañía del percusionista Sammy Figueroa, quien fue invitado a participar en el disco de duetos folclóricos en compañía de otros grandes artistas como Alberto Plaza, Armando Manzanero, Albita Rodríguez, e Inés Gaviria, disco en el cual los artistas invitados, al no tener relación musical con el folclor, interpretaron obras de diferentes géneros tradicionales colombianos.

Por lo anterior, la composición y grabación de la obra fue un ejercicio de composición e improvisación sobre la música ternaria, el cual se llevó a cabo en “The hit Factory Criteria” de la ciudad de Miami, y solo contó con un instrumento monotonal: El “Handpan”, conocido en español como “la mano”.

3.5.1 Análisis musical “Puede”

<u>3. Puede</u>	
1. Género	Bambuco
2. Instrumentación	Handpan Voz principal Voz acompañante
3. Técnicas	Voz con falsete

	Interpretación de armónicos en percusión
4. Compás	6/8
5. Tempo	63bpm Tempo negra con punto
6. Tonalidad	C mayor
7. Forma	
8. Cadencias	Sin cadencias
9. Variaciones cadenciales	Uso de la escala mayor en los instrumentos de percusión con melodía
10. Interpretación	<u>Percusión:</u> Los instrumentos de percusión generan sonoridades y armónicos que acompañan la melodía en función armónica. El Handpan acentúa el tiempo 1 de cada compás, mientras las corcheas interpretan los tiempos del 6/8. El Handpan realiza adornos contrapuntísticos con la melodía.
	<u>Voz:</u> La melodía cantada por la voz es realizada siguiendo la escala de C mayor durante todo el tema, con dinámicas potenciadas con falsete y colocaciones vocales. La segunda voz armoniza la voz principal en un registro más bajo.
11. Referencias	https://www.youtube.com/watch?v=oSADX7yWRS0
	https://www.youtube.com/watch?v=wcEcDE1dZTs

Tabla 3.4 Análisis “Puede”

3.6 Contexto histórico “Mi Tumaco”

La creación de la obra “Mi Tumaco” se materializa debido a la cercanía a la música andina, música del pacífico y a la influencia que Saavedra tiene de la música de los afrodescendientes, ya que, al tener raíces nariñenses, y haber vivido en Tumaco, Nariño, tuvo contacto de primera mano con la cultura afrocolombiana.

La obra recoge la problemática social de la región, la cual cuenta con altos índices de pobreza. Sin embargo, en la misma se identifica a la población de Tumaco con tener “fuego en la mirada (en un) paraíso de colores”³⁹, y a pesar de vivir en la miseria, el pueblo siempre está de pie frente a las adversidades.

³⁹ Fragmento lírico original obra “Mi Tumaco”

3.6.1 Análisis musical “Mi Tumaco”

<u>4. Mi Tumaco</u>	
1. Género	Currulao
2. Instrumentación	<u>Percusión:</u> Cununos macho y hembra Bombo Guasá Chajchas Marimba de chonta cromática (Bordón y Prima)
	<u>Armonía:</u> Guitarra Tiple Contrabajo en pizzicato
	<u>Voces:</u> Voz principal 2 voces en coros
3. Técnicas	Guitarra con arpeggios Tiple con rasgueo Pregones de voz
4. Compás	6/8
5. Tempo	111bpm Tempo de negra con punto
6. Tonalidad	G menor
7. Forma	A - B - C - D - A - B - C - D
8. Cadencias	I - bVII - bVI - V II _m - V - I
9. Variaciones cadenciales	bVI - IV - V IV - V - I
10. Interpretación	<u>Percusión:</u> Ritmo tradicional de currulao, con llamados. Marimba suma a la armonía, y en ritmo binario sobre ternario (hemiola).
	<u>Cuerdas:</u> Rasgueo de bambuco viejo, y arpeggio con adornos del tiple. El contrabajo marca agrupaciones binarias (acento cada 2 corcheas o negra) con variación en síncopa.
	<u>Voz:</u> La voz principal usa dinámicas y es acompañada por las segundas voces. En la parte del pregón hay pregunta y respuesta entre voces.
11. Referencias	https://www.youtube.com/watch?v=H3q07JgFKwg

Tabla 3.5 Análisis “Mi Tumaco”

3.7 Contexto histórico “Pacífico sur”

El currulao “Pacífico sur” fue el primer currulao compuesto por Saavedra, y fue hecho para toda la región pacífica en general, ya que la compositora ha tenido una profunda cercanía con las negritudes debido a sus raíces nariñenses, y se ha visto inmersa en los proyectos musicales y artísticos, con las distintas fundaciones, y con los músicos de la región, siendo invitada a participar en festivales y eventos.

Esta obra trata de reflejar el ímpetu de la cultura del pacífico que, aún en condiciones de pobreza, conserva la alegría.

3.7.1 Análisis musical “Pacífico sur”

<u>5. Pacífico Sur</u>	
1. Género	Currulao
2. Instrumentación	<u>Percusión:</u> Cununos macho y hembra Bombo Guasá Chajchas Marimba de chonta cromática (Bordón y Prima)
	<u>Armonía:</u> Piano Tiple Contrabajo en pizzicato
	<u>Voces:</u> Voz principal 2 voces en coros
3. Técnicas	Piano con arpeggios y acordes Tiple con rasgueo y melodías Pregones de voz
4. Compás	6/8
5. Tempo	113bpm Tempo de negra con punto
6. Tonalidad	A menor
7. Forma	A - A - B - A - A - B - B
8. Cadencias	V - I
9. Variaciones cadenciales	Sin variaciones. Se mantiene la cadencia V - I
	<u>Percusión:</u> Ritmo tradicional de currulao, con llamados. Marimba suma a la armonía.

10. Interpretación	<u>Cuerdas:</u> El tiple hace un rasgueo de bambuco viejo, y arpegio con adornos. El piano marca la hemiola (4 sobre 3) y complementa con tumbao. El contrabajo marca agrupaciones binarias (acento cada 2 corcheas o negra) con variación en síncope.
	<u>Voz:</u> La voz principal usa dinámicas y es acompañada por las segundas voces. En la parte del pregón hay pregunta y respuesta e intercambio entre voces.
11. Referencias	https://www.youtube.com/watch?v=M2yYd8YFzfo

Tabla 3.6 Análisis “Pacífico sur”

3.8 Contexto histórico “Sirirí”

El contexto de la obra “Sirirí”, hace referencia a una “burla” hacia las mujeres por parte de los hombres en la cultura popular colombiana. Popularmente el término es un urbanismo calificativo “no peyorativo”, utilizado cada vez que hay un reclamo por parte de la mujer en situaciones de la vida cotidiana. La lírica de la obra se puede tomar como una dedicatoria a la cultura de convivencia matrimonial y la problemática que presenta en su día a día.

3.8.1 Análisis musical “Sirirí”

<u>6. Sirirí</u>	
1. Género	Aguabajo - Cumbia
2. Instrumentación	<u>Percusión:</u> Cununos macho y hembra Bombo Guasá Maracones Clave africana Marimba de chonta cromática (Bordón y prima)
	<u>Armonía:</u> Tres cubano Guitarra acústica Bajo eléctrico
	<u>Voz:</u> Voz principal 2 Voces en coros

3. Técnicas	Montuno del Tres cubano
4. Compás	2/2 (Compás partido)
5. Tempo	180bpm Tempo de negra
6. Tonalidad	F menor
7. Forma	A - B - C - A - B - C - C
8. Cadencias	V - I IIIm7b5 - V7 - I
9. Variaciones cadenciales	Movimiento por cuartas V7/IV - IV
10. Interpretación	<u>Percusión:</u> La percusión hace la base de aguabajo, con remates de frase. Los maracaones doblan el tiempo en ocasiones. La marimba hace acompañamiento de la armonía con adornos diatónicos.
	<u>Armonía:</u> El tres interpreta fraseos acompañantes: Line clichés y montunos. La guitarra acompaña con arpeggios en la parte A y rasgueo en la parte B.
	<u>Voces:</u> Hay voz hablada en ciertos momentos del tema Las voces acompañan el coro como pregunta y respuesta.
11. Referencias	https://www.youtube.com/watch?v=03D_pKiJNmM
	https://www.youtube.com/watch?v=pfY9c1ofbKE

Tabla 3.7 Análisis “Siriri”

3.9 Contexto histórico “Tonada de agua bendita”

Saavedra considera esta obra muy relevante de acuerdo con el contexto de composición lírica. La composición fue influenciada por la obra del compositor venezolano Simón Díaz, con quien compartió escenario en repetidas ocasiones.

La obra cuenta la historia personal de una chica llamada Anita, quien fue una víctima de la violencia del conflicto armado colombiano y estuvo retenida por un grupo guerrillero desde los 13 años, durante 9 años. Su pareja, Jorge, logró rescatarla de estas condiciones, juntos formaron una familia, y terminaron trabajando en una propiedad de la compositora.

Por medio de esta tonada, Saavedra plasmó los sentimientos, historia y dolencia de Anita en su momento de cautiverio.

3.9.1 Análisis musical “Tonada de agua bendita”

<u>7. Tonada de agua bendita</u>	
1. Género	Tonada colombiana
2. Instrumentación	Contrabajo Voz principal
3. Técnicas	Rubato Acompañamiento armónico del contrabajo en pizzicato Falsete en la voz
4. Compás	3/4
5. Tempo	90bpm (Ad libitum) Tempo de negra
6. Tonalidad	C menor
7. Forma	A - B - C - A
8. Cadencias	V - I
9. Variaciones cadenciales	IIm7b5 - V7 - I V7/IV - IV
10. Interpretación	<u>Contrabajo:</u> El contrabajo, al ser el único instrumento armónico, acompaña el tema utilizando tonos guía, raíces y arpeggios. También genera armonía tocando 2 cuerdas al tiempo.
	<u>Voz:</u> Solo está la interpretación de la voz principal, en un tempo con rubato. El carácter que da la voz es <i>lacrimoso</i> . Utiliza la técnica falsete para potenciar las dinámicas.
11. Referencias	https://www.youtube.com/watch?v=-E-mT1EIOIE
	https://www.youtube.com/watch?v=kybLjGtZJhs

Tabla 3.8 Análisis “Tonada de agua bendita”

3.10 Contexto histórico “Me borrarás”

El pasillo “Me borrarás” es considerado el primer vals compuesto por Saavedra a los 18 años, expresado como una canción simple en representación del primer desamor. La obra es una respuesta a vivencias de una ruptura amorosa.

Saavedra comenta que la obra estuvo guardada, siempre la cantaba para ella, hasta que la artista colombiana Helenita Vargas la grabó en “discos fuentes” hace 30 años, y hasta la fecha cuenta con más de 120 versiones en todo el mundo.

Desde el proceso compositivo, la obra es sencilla melódica y armónicamente, ya que “fue hecha en 10 minutos después del despecho”⁴⁰, a lo que Saavedra resalta al decir que “el desamor tiene la característica de aflorar la creatividad muy rápidamente y se puede volcar en versos lo que se tiene por dentro”.⁴¹

3.10.1 Análisis musical “Me borrarás”

<u>8. Me borrarás</u>	
1. Género	Pasillo colombiano
2. Instrumentación	Guitarra acústica Voz principal
3. Técnicas	<u>Guitarra:</u> Arpeggios Rasgueo con ritmo de pasillo
4. Compás	3/4
5. Tempo	140bpm Tempo de negra
6. Tonalidad	Dm
7. Forma	A - A - B - A - B
8. Cadencias	IVm - V - I IIIm - V - I bVI - V - I
9. Variaciones cadenciales	IIIm7b5 - V7b9 - Im IVm - bVI - V I - V7/IV - IV
	<u>Guitarra:</u> La guitarra juega mucho con los arpeggios y las tensiones disponibles en la parte A, a su vez, el bajo genera líneas melódicas, desde Line cliché hasta pasajes diatónicos.

⁴⁰ Cita 1 de diálogo con la compositora María Isabel Saavedra.

⁴¹ Cita 2 de diálogo con la compositora María Isabel Saavedra.

10. Interpretación	En la parte B cambia el estilo a rasgueo de pasillo (Vals 3/4) con sonido seco, marcando negras y variaciones rítmicas de corchea y negra.
	<u>La voz:</u> El tema es interpretado por cantante solista contralto. No hay segundas voces, solo cambios dinámicos en el estilo.
	<u>Ritmo:</u> Es generado por la guitarra en la marcación de los tiempos fuertes.
11. Referencias	https://www.youtube.com/watch?v=MugfdS_Xegc
	https://www.youtube.com/watch?v=zHvmmisHTUM

Tabla 3.9 Análisis “Me borrarás”

3.11 Análisis e interpretación de la investigación

Por medio del anterior análisis se pueden identificar las características tímbricas y estilísticas interpretativas, lo cual conduce al planteamiento estructural de la propuesta artística en la realización de los arreglos musicales. Cabe resaltar cómo el contexto histórico de las obras permite establecer una relación entre las sonoridades y el factor emotivo a transmitir en la ejecución, por lo cual es determinante para la concepción de la propuesta artística desde la puesta en escena, abriendo el panorama para elementos que potencien el discurso lírico presente.

De igual manera, la producción de la obra de Saavedra, en una relación estrecha con la tradición musical, abre las puertas a propuestas sonoras desde el concepto, por lo que el diseño de la propuesta musical se ve plenamente sustentado en la investigación.

CAPÍTULO IV

Desarrollo

4.1 Descripción de la propuesta musical:

Luego de tener un claro panorama respecto a los temas a interpretar, se prosigue con la conceptualización de la propuesta musical, partiendo desde la instrumentación en el formato propuesto, sumando a su vez los elementos sonoros que complementan las obras de acuerdo con las necesidades tímbricas; hasta llegar a la elaboración de los arreglos musicales.

4.1.1 La instrumentación:

Partiendo del objetivo general del proyecto, “A voz y ritmo”, el proceso creativo de los arreglos gira en torno a tres elementos fundamentales. En primer lugar, la voz como instrumento de estudio a lo largo de la carrera de artes musicales, y mediante la cual se hace referencia a la primigenia comunicativa humana, y que, a su vez desde el canto en sí, genera una conexión vital con el discurso compositivo y cultural de las obras a presentar. Secundino González, en su obra “Historia de la voz”, la define de la siguiente manera:

La voz humana fue definida por Platón como un impacto del aire que llega por los oídos al alma. La voz es el sustrato en el que se apoya el método de comunicación habitual del ser humano, con el que se transmite la cultura, con el que se expresan los sentimientos y las emociones.⁴²

Por tanto, en la realización de los arreglos musicales, se pretende evidenciar el proceso comunicativo emotivo a través del canto, ya sea desde el formato: solista o

⁴² Secundino González. La historia de la voz. *Revista de Medicina de la Universidad de Navarra*, (España: Universidad de Navarra, 2006), 9.

ensamble de múltiples voces; o desde el uso de técnicas vocales alternativas: Scat, onomatopeyas, contracantos y sonidos vocales generadores de armonías.

En segundo lugar, el ritmo, teniendo la percusión como elemento representativo. Mediante la interpretación rítmica se busca potenciar los elementos melódicos y armónicos logrados por la voz, para así dar movimiento a las obras, tal como Drina Hoèever describe al decir que “La experiencia del ritmo está fundamentalmente relacionada con todo aquello que se mueve, con lo que está vivo y sufre transformaciones.”⁴³

La búsqueda de las sonoridades rítmicas que generen la experiencia propuesta por Hoèever, se da por medio del acompañamiento de la percusión, ya sea mediante el formato: ensamble tradicional contextual de cada género a trabajar o instrumentación reducida acorde con el carácter musical requerido; o desde el uso de diferentes alternativas rítmicas: percusión corporal y elementos sonoros presentes mediante las nuevas tecnologías aplicadas a la música.

En tercer lugar, la presencia de un elemento sonoro complementario acorde con las necesidades de las obras. Dicho elemento se constituye como una alternativa tímbrica, que, en el ámbito musical, complementa el desarrollo de la propuesta. La elección de los elementos musicales fue realizada de acuerdo con la compatibilidad tanto tímbrica como contextual del género.

En la obra “Mi Tumaco”, el elemento complementario es el saxofón. Este instrumento hace parte de algunos ensambles actuales en el género currulao, y ha sido utilizado en diferentes obras y estudios con relación al género;⁴⁴ además de tener un vínculo personal con el instrumento, lo que permite conceptualizar la incorporación de

⁴³ Drina Hoèever, *Filosofía, semiótica y ritmo*. (Mérida: Dikaiosyne, revista de, 2003), 53.

⁴⁴ Karen Mayorga, *Un acercamiento a la música de arrullos y currulaos desde el saxofón*, (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2018).

las sonoridades logradas por el saxofón alto en consideración a las necesidades del arreglo.

En la obra “Me borrarás”, el elemento complementario es el clarinete. La versatilidad tímbrica del instrumento de viento madera potencia la interpretación de pasajes melódicos presentes en la obra, además de ser un instrumento tradicionalmente utilizado en géneros colombianos.

En la misma obra, se utilizó el recurso del bajo eléctrico como elemento transgresor dentro del común denominador del género, el cual aborda un papel de instrumento melódico dentro de un ensamble, desvinculándose completamente de su función armónica regular.

En el caso de la obra “Tonada de agua bendita”, se incorporaron diferentes elementos dispuestos en la elaboración de un paisaje sonoro acompañante, para así llevar al oyente a vivir una experiencia sonora cercana al contexto real de desenvolvimiento del género, relacionado a la vida campesina en los Llanos orientales, como lo comentan Ruth Cárdenas y Dennys Martínez al decir lo siguiente:

Los sonidos propios de una comunidad, producto de la relación sujeto-entorno y sujeto-sujeto, deben ser reconocidos y expuestos por sus actores principales, para que de esta manera las condiciones que acompañan la configuración de la identidad se vuelvan visibles ante individuos externos.⁴⁵

Por último, la obra “Pacífico sur” se complementa mediante el uso nuevamente del clarinete, el cual hace parte de numerosos ensambles actuales intérpretes del currulao. Este instrumento, como comenta Hrsikesa Pulido, se ha venido popularizando en el género “debido a la destreza de los improvisadores para desarrollar un discurso musical

⁴⁵ Ruth Nayibe Cárdenas y Dennys Martínez-chaparro, *El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica*, (Bogotá: *Revista de Investigación, Desarrollo e Innovación*, 2015, vol. 5, no 2), 131.

construido sobre ideas melódicas sencillas utilizando también los recursos rítmicos de sus aires musicales.”⁴⁶

Es importante resaltar que la notación musical utilizada para la percusión está basada en un acercamiento a la notación sugerida en la obra de Ed Uribe titulada *Ritmos Afro-cubanos*, y de igual manera, la utilizada en la bibliografía de Ochoa, Convers y Hernández en su investigación sobre arrullos y currulaos, referenciando al comienzo de la partitura en la línea de notación rítmica los golpes de la mano derecha (RH) y de la mano izquierda (LH).

4.1.2 Metodología de realización de arreglos musicales

Continuando con el proceso creativo, la elaboración de los arreglos de acuerdo con la instrumentación anteriormente propuesta, comenzó con la elaboración de un esquema estructural de la forma definida, el cual cuenta con 3 líneas sonoras:

1. **Línea melódica:** Hacen parte de esta línea elementos melódicos que generen la melodía o interactúen con ella en forma de segundas voces. Esta línea representa la elección tímbrica por medio del registro de la voz principal, el timbre buscado con la voz o con el instrumento complementario, y las formas de acompañamiento en los momentos no predominantes:

Timbre	Melodía en la voz Registro de la voz Técnica vocal determinada
Armonización	Segundas voces en la melodía Segundas voces acompañando un instrumento

⁴⁶ Hrsikesa Madhava Pulido, La interpretación de las músicas del pacífico norte colombiano a través del clarinete. Una mirada desde el interior del festival Petronio Álvarez, (Bogotá: Universidad pedagógica Nacional, 2015), 47.

	Movimientos contrarios en la melodía
Tutti	Melodía en bloque Llamados vocales
Contracantos	Cuando la melodía no está en la voz principal Refuerza bloques armónicos de otras voces Refuerza bloques rítmicos

Tabla 4.1 Elementos melódicos de las obras

2. **Línea armónica:** Esta línea la componen las voces que acompañan la línea melódica. Esta línea se genera por la interacción de las voces complementarias en bloque y se evidencia de la siguiente manera:

Timbre	Acompañamiento de voz Registro de la voz
Armonización	Armonía en bloque Armonía a 3 o 4 voces
Contracantos	Elementos sonoros Pregones Pregunta y respuesta
Canon	Repetición de línea melódica Repetición de motivo armónico
Spreads	Unísono Armónico Disonante
Rítmica	Ritmo desde la letra Uso de recursos vocales específicos (Scat, onomatopeyas)
Nota Pedal	Base melódica por registros Uso de variaciones entre voces

Tabla 4.2 Elementos armónicos en las obras

3. **Línea rítmica:** Hacen parte de esta línea los elementos rítmicos incorporados a la obra, desde el factor tímbrico, hasta el interpretativo, y el factor dinámico.

Tímbre	Instrumento predominante Instrumento solista
Interpretativo	Cortes Llamados Silencios
Dinámico	Percusión arriba Percusión abajo

Tabla 4.3 Elementos rítmicos en las obras

Ejemplo esquema estructural obra “Puede”:

ESTRUCTURA Y RECURSOS: PUEDE

A	A	B	B	A2	A2	B2	B2	A3	A3	B3	B3	Final
Melodía	%	%	%	Melodía	%	Armonizada	%	Melodía	%	Unísono total	Armonizada	Tuti
	Base Unísono Pedal	Ritmo No armonizado	%	Base armonizada Pedal	Contracantos	Ritmo armonizado		Colchón armónico Disonante Ritmo	Contra	Unísono total	Ritmo armonizado	Canon
Percusión Abajo	%	%		Percusión Sube	%	%	%	Llamado	Silencio	Corte		

MELODÍA:

1. Tímbre
2. armonizado
3. Tuti
4. Contracantos

PERCUSIÓN

1. Solo bombo

ARMONÍA:

1. Tímbre
2. Armonía (3 voces)
3. Contracantos
4. Canon
5. Colchones armónicos
6. Ritmo
7. Pedal

Fig. 4.1 Esquema estructural “Puede”

Una vez definida la estructura y los recursos sonoros a utilizar, se continuó con la elaboración de los arreglos fundamentados en 3 elementos integrales entre sí:

1. **Elemento cognitivo:** Está constituido por los fundamentos teóricos referentes a los elementos sonoros: Instrumentos a interpretar, registro de voces; armonía: Tonalidad, funciones armónicas, rearmónización; y el desarrollo motivico: Fraseo melódico, contracantos, acompañamiento melódico-armónico.
2. **Elemento técnico:** Constituye la técnica de interpretación instrumental requerida. Abarca los instrumentistas: Registro vocal, técnicas de interpretación instrumental; y la instrumentación: Disponibilidad logística del instrumento, nivel de interpretación requerido.
3. **Elemento emotivo:** Este elemento comprende la relación obra-público, y la percepción de la obra de acuerdo a lo buscado en su constitución mediante el carácter musical: Dinámicas, número de intérpretes; y los elementos escénicos: Formato de video, vestuario, locación, danza, iluminación y colorización.

4.2 Descripción de arreglos musicales

4.2.1 Descripción del arreglo “Vendo vendo”

Inicialmente el arreglo de la obra sería interpretado por cuarteto de voces, sin embargo, el carácter cambia con la incorporación de un nuevo intérprete, teniendo como particularidad la densidad sonora. El elemento melódico se caracteriza por la voz principal y la segunda voz a lo largo del tema. El elemento armónico trabaja *spreads* armónicos utilizando sílabas abiertas y contracantos armonizados tanto en el verso como en el coro. El elemento rítmico del bambuco fiestero está presente constantemente en la interpretación instrumental característica del género a través de los instrumentos bombo y guasá, supliendo la falta de una línea de bajo con el timbre del golpe grave en el parche del bombo. En el cierre del tema los instrumentos van finalizando gradualmente hasta quedar únicamente el ensamble de voces.

Los recursos relacionados con el desarrollo motivico, permiten que, durante el tema, las variaciones generen polifonías consonantes, lo cual genera un mayor movimiento del ritmo desde las voces como armonía.

La tonalidad elegida fue Sol mayor, un tono más baja con respecto a la original La mayor obtenida como resultado del análisis, esto para comodidad en el registro de los intérpretes, ya que la exigencia en cuanto al rango vocal es considerable.

The image shows a musical score for a piece titled "Vendo vendo". It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, both with lyrics: "pá gue me con ri sas pá gue me con ar te". The bottom two staves are piano accompaniment, both marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is in a 7/8 time signature and the key signature has one sharp (F#), indicating G major. The vocal lines feature a mix of eighth and quarter notes, while the piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with eighth and quarter notes.

Fig. 4.2 Contracanto “Vendo vendo”

4.2.2 Descripción del arreglo “El matrimonio”

Para la realización de este arreglo se eligió una instrumentación de ensamble de 5 voces, distribuidas en: 2 voces en la línea melódica y 3 voces en la línea armónica, en la tonalidad Sol mayor. La percusión consta de 2 elementos: bombo y guasá.

La línea melódica se desarrolla con la constante interacción de la voz principal con la segunda voz. Por otro lado, la línea armónica acompaña en los coros con una variación armonizada del motivo rítmico del bambuco cantando sílabas *scat* que facilitan la ejecución tanto melódica como ritmo desde la voz (ver fig. 4.3), mientras que, en el verso, utiliza colchones armónicos como base. En cuanto al pre-coro, se buscó generar contracantos en respuesta a la lírica melódica acompañada por sílabas en forma de colchones. A su vez, la obra consta de una sección de interpretación llevada a cabo por la

voz, desarrollando una sección de percusión vocal entretejiendo las 5 voces; para luego seguir con una modulación temporal a la tonalidad de Fa mayor, en la que esta línea armónica acompaña a la melodía usando una variación del motivo principal de la obra en unísono.

La percusión, mantiene una variación de la rítmica de bambuco fiestero, con llamados y cortes, hasta llegar a la sección de percusión vocal en la cual cambia a rítmica binaria sobre ternaria (ver fig. 4.4), bajando la dinámica en la modulación.

Fig 4.3 Fragmento 1 arreglo “El matrimonio”

Fig 4.4 Fragmento 2 arreglo “El matrimonio”

4.2.3 Descripción del arreglo “Puede”

Inspirado en la obra minimalista *Bolero* de Maurice Ravel, el arreglo de la obra va aumentando elementos sonoros de manera progresiva. La obra comienza con un ostinato de bombo en ritmo de bambuco tradicional, el cual se mantendrá durante toda la obra, mientras que la voz melódica se va sumando. En el coro se suma la segunda voz melódica, mientras la línea armónica desarrolla un movimiento melódico fundamentado en el uso de una nota pedal con una pequeña variación.

En el Verso 3 se suma el guasá para dar dinámica desde el ritmo, mientras la voz desarrollada por la línea armónica desarrolla una variación de un fragmento de la melodía como acompañamiento.

En el Verso 4, la voz principal que utiliza una sílaba cerrada acompaña una voz en off como elemento incidental extradiegético, recitando el fragmento lírico, para luego marcar un acorde bVII7 como cadencia previa al coro.

El Coro 2 varía solo con el acompañamiento de la línea armónica como motivo rítmico del bambuco en armonía y en sílabas cerradas y resonantes (ver fig. 4.5), para terminar la obra solo con el sonido del guasá.

The image displays a musical score for the piece 'Puede'. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, both containing the lyrics: 'lo que se va no vuel ve se rá que vi vir se pue de en el mo'. The bottom two staves are piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into five measures, each corresponding to a measure of the lyrics.

Fig 4.5 Fragmento arreglo "Puede"

4.2.4 Descripción del arreglo "Mi Tumaco"

El proceso creativo de esta obra comenzó con un conflicto logístico: La falta de acceso al instrumento marimba, por lo cual, se tomó la decisión de incorporar el saxofón alto como elemento sonoro complementario, y así junto con la distribución del ensamble de voces, suplir el carácter melódico y contrapuntístico de la marimba. La percusión mantiene su formato original de bombo, cununos y guasá. La tonalidad Re menor favorece el registro de los cantantes y para el intérprete de saxofón alto. La armonía varía de acuerdo con sustituciones armónicas por función, respecto a la original.

La obra, al ser el tema de apertura de la presentación, inicia con una introducción percusión, a la que se le van sumando la única voz que se desarrollará en la línea melódica con variación armonizada de un fragmento del coro manteniendo la lírica original de este.

El saxofón por su parte realiza la interpretación de una transcripción de la frase principal del tema ejecutada por la marimba en la obra original. Por su parte, la línea armónica consta de 3 voces y utiliza una variación del motivo del coro para generar un contracanto con la voz grave (Ver fig. 4.6).

La línea melódica se desarrolla en los versos con la interpretación de la melodía principal, mientras en los coros utiliza respuestas a manera de pregón.

Por su parte, la línea armónica utiliza spreads en los versos para acompañar a la voz principal mediante la pronunciación de sílabas cerradas, mientras se genera un acompañamiento rítmico-armónico en el pre-coro, representando la célula rítmica característica del género (ver fig. 4.6); por el contrario, contrasta con el coro, el cual tiene forma de pregunta y respuesta con la línea melódica.

El saxofón complementa ciertas secciones del tema utilizando recursos rítmicos de la marimba (Ver fig. 4.7). Luego del Coro 2, comienza una sección de improvisación, acompañada del pregón de las voces.



Fig. 4.6 Fragmento 1 arreglo "Mi Tumaco"

83

Sax. Ctrl.

ppal

mi curru la oes tanen la piel

Fig. 4.7 Fragmento 2 arreglo “Mi Tumaco”

En cuanto a la percusión, se mantiene el ritmo característico de currulao, con variaciones interpretativas y cortes en cambio de secciones, sin embargo, en el desarrollo final hay un cambio de rítmica de ternario a binario para luego regresar al ritmo ternario con variación tradicional de los acentos.

4.2.5 Descripción del arreglo “Pacífico sur”

Para la elaboración del arreglo se realizó la distribución de las líneas vocales en una sola voz melódica y 4 voces en la sección armónica para generar la densidad en el carácter interpretativo buscado. El tema comienza con un motivo melódico característico del pregón presente en la obra original, mientras cada uno de los instrumentos se va sumando, lo que genera una textura contrapuntística. El objetivo de la instrumentación fue generar el movimiento cíclico característico de la música ritual, al repetir constantemente los motivos melódicos sobre una armonía de cadencia V – I, mientras la variación tímbrica se da por la interacción de los instrumentos.

El tema, dentro de su estructura, tiene 2 partes añadidas: Una sección de Solo para el clarinete, y un canon de voces sobre el motivo melódico de pregón presente durante toda la obra, donde se modula 2 veces para volver a la tonalidad original (Ver fig. 4.8).

La sección rítmica utiliza variaciones del género para así enriquecer la estructura de la obra, hasta llegar a los últimos compases donde en conjunto cambia constantemente los acentos.

Fig 4.8 Fragmento arreglo “Pacífico sur”

Esta obra fue elegida para culminar con la presentación artística debido a la densidad instrumental y vocal en el cierre de esta, ya que deja un espacio para la improvisación del clarinete acompañada de la percusión, finalizando esta sección del solo con el guasá únicamente como acompañamiento sumado a la estructura de repetición en la cadencia V – I, previa a la improvisación.

4.2.6 Descripción del arreglo “Siriri”

El arreglo de la obra se pensó en función al contexto cultural de la misma, por consiguiente, se conceptualizó para ser interpretado por 3 voces acompañadas por dos instrumentos de la percusión característica del aguabajo. El arreglo cuenta con una sección en la cual el cununo hembra (en interpretación propia del instrumento y sus variaciones constantes) y el guasá, establecen una interacción rítmica, para así integrar el imaginario cultural a la creación musical.

Las 3 voces se entretajan en un diálogo de pregunta y respuesta acompañado por sección de bajo, utilizando el recurso de contracantos, además de una modulación en la parte del interludio para dinamizar los rangos vocales.

La armonía utiliza elementos de intercambio modal, sustituciones funcionales y el uso de tensiones en acordes dominantes resultantes del proceso de re-armonización, aunque el manejo vocal en la sección del interludio evidencia el trato armónico desde la voz con el uso de tonos guía.

El cununo hembra mantiene una base de cumbia con variaciones y llamados característicos de la rítmica del aguabajo, para mantener una imagen de la mayor densidad posible lograda por un solo instrumento durante la obra.

4.2.7 Descripción del arreglo “Tonada de agua bendita”

Inspirado en el contexto histórico, y basado en el análisis previamente realizado, el concepto de la obra será de solista y ambiente sonoro. Las nuevas tecnologías aplicadas al trabajo de los paisajes sonoros desde la interculturalidad permiten en este caso potenciar el discurso del tema, e incorporarla en el ejercicio del acompañamiento de una ambientación que busque conectar al espectador con el factor emocional a transmitir.

El componente de percusión se evidencia por el uso de instrumentos incorporados a la edición del audio, tales como el palo de agua, guasá, bombos y cununos interpretando fragmentos de ritmos trabajados durante la investigación, y una serie de elementos rítmicos que, por medio de sus sonoridades percutidas, logran acoplarse a la idea creativa.

La interpretación melódica tendrá un carácter Ad. Lib. durante toda la obra, con el fin de buscar una conexión integral entre arreglo e intérprete. Además de la incorporación rítmica, que involucra el timbre de la madera instrumental con el tempo ad. lib. de la percusión, generando un contraste con el carácter lento de la interpretación al estar en tiempos interpretativos independientes.

Los sonidos utilizados se articulan con la intención de la obra y con el apoyo visual presentando el paisaje cultural cafetero como soporte contextual del tema.

La escritura de este arreglo se fundamenta en una aproximación a la escritura musical del artista Inglés John Cage, por medio del uso de un esquema similar a un plano

de notación musical en el cual se grafica el momento de interacción de los elementos sonoros usados.

4.2.8 Descripción del arreglo “Me borrarás”

La realización de este arreglo tuvo cierta dificultad debido a la armonía utilizada en el formato original de guitarra y voz. La instrumentación consta de: voz principal, 1 voz en la línea armónica, clarinete y bombo como único elemento de percusión, además de la incorporación del bajo como elemento transgresor del género musical al realizar líneas melódicas creadas para ser interpretadas por la voz Bajo. La tonalidad Re menor hace que el registro de la voz principal sea necesariamente amplio. La armonía contiene sustituciones de acordes para no generar *avoids* en la melodía, mientras que al final cierra con una cadencia bIIIMaj7 - Im.

El tema inicia con el motivo melódico en el clarinete, mientras las voces generan ritmo mediante una variación polifónica. Esta variación se logra mediante el uso de una retrogradación rítmica entre las voces. A lo largo de la sección del Verso, la melodía permanece, mientras la línea armónica acompaña con contracantos armonizados, siendo estos complementados por la flauta. En el desarrollo del coro, las voces y la flauta generan un canon rítmico (Ver fig. 4.9)

The image shows a musical score fragment for the song "Me borrarás". It consists of three staves. The top staff features a melodic line with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The middle staff contains a more complex melodic line, also marked *mp*. The bottom staff shows a bass line with a dynamic marking of *mp*. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The fragment spans five measures, showing various rhythmic patterns and melodic contours.

Fig 4.9 Fragmento arreglo “Me borrarás”

La sección rítmica se incorpora en el Verso 2 con el fin de causar un efecto dinámico en la obra, manteniendo el ritmo de pasillo con sus variaciones.

CAPITULO V

Presentación artística

5.1 Logística de la presentación artística

Luego de tener preparado el material musical, la siguiente fase fue la preparación del registro audiovisual para la presentación artística. A pesar de tener un formato video, la puesta en escena se llevó a cabo desde la idea de ejecución en vivo, por lo cual fue necesario preparar todo el equipo técnico mediante un *rider* técnico de los requerimientos y un *stage plot* tentativo, para tener una aproximación a las necesidades escénicas, independiente de la locación.

Rider Técnico Presentación Artística

Cant.	Descripción	Medio
1	Consola de 32 canales	Alquiler Sonido Manizales
1	Planta de energía 110v	Producción Telecafé
1	Laptop con Estación de Audio Digital (DAW)	Alquiler Sonido Manizales
1	Caja de canal de audio xlr 32 Serpiente	Alquiler Sonido Manizales
13	Sistemas de monitoreo In-Ears	Alquiler Sonido Manizales
8	Micrófonos Shure sm58	Alquiler Sonido Manizales
6	Micrófonos Shure Beta57	Alquiler Sonido Manizales
14	Cables xlr para micrófonos	Alquiler Sonido Manizales
14	Pedestales para micrófono con cuello	Alquiler Sonido Manizales
4	Cámaras de video con trípode	Producción Telecafé
1	Set de luces para escenario	Producción Telecafé
1	Set de equipo de luces de grabación de video	Producción Telecafé
24	Botellas de agua	Producción

8	Sillas	Producción
1	Bombo pacífico	Ensamble UAM
1	Bombo andino	Ensamble UAM
1	Cununo Macho	Ensamble UAM
1	Cununo Hembra	Ensamble UAM
1	Guasá	Ensamble UAM
1	Chajchas	Ensamble UAM
2	Pedestal Bombos	Casa de la cultura Manizales

Tabla 5.1 Rider técnico

Stage plot tentativo:

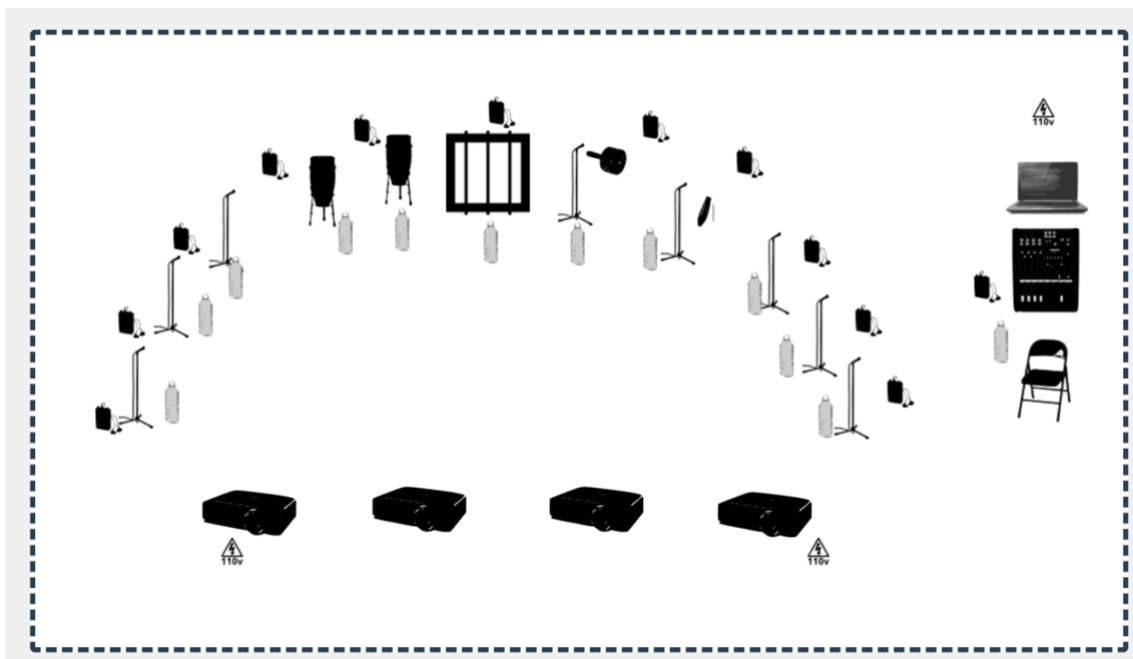


Fig. 5.1 Stage Plot

5.2 Proceso de Pre-producción

Durante el proceso logístico, se consolidó un equipo de producción audiovisual, el cual trabajó en función de la presentación artística. El equipo, encabezado por la productora Lina Marín, definió inicialmente los parámetros para tener una continuidad óptima en el proceso:

- La elaboración de la ficha de pre- producción en conjunto con el equipo.
- *Check List* con los items necesarios para cada tema.
- Definición del material necesario y los recursos humanos para la presentación.

- Realización del *Scouting* de las locaciones para el rodaje.

Para la elaboración de la ficha de pre-producción se tuvieron en cuenta todos los elementos necesarios para la presentación musical, los requerimientos humanos externos, como es el caso del grupo de danza, y los recursos humanos necesarios para el rodaje y edición de la presentación, además del presupuesto asignado a cada una de las áreas:

Ficha de Pre-Producción:

FICHA DE PRE PRODUCCIÓN			
MUSICOS		# de temas	presupuesto
1	voz contralto	6	***
1	voz baritono	5	***
1	flautista	1	***
1	saxofonista		
1	clarinetista		
DANZA	presupuesto		
1	pareja danza tradicional	***	
1	pareja danza contemporánea		
INTRUMENTACION	presupuesto		
1	bombo pacífico	***	
1	bombo andino	***	
2	cununos	***	
1	guasá	***	
1	chagchas	***	
PERSONAL TÉCNICO	presupuesto		
operador de cámara		1	***
operador de audio		1	***
editor/ realizador		1	***
productor	1		
asistente 1	1		
asistente 2	1		
Director	1		
transporte	1		

Fig. 5.2 Ficha de pre producción

En reunión con la productora y el editor realizador, se comenzó a diseñar el concepto de la edición final de la presentación, de acuerdo con el impacto emotivo y sonoro generado por los temas y definiendo así el *set list*. A su vez, como desarrollo del

programa, se contó con el apoyo de un equipo de diseño que creó para el día de la presentación, un programa de mano en formato digital en el cual el espectador pudo acceder a todo el contenido del evento desde sus dispositivos, donde se especificó información con respecto al orden de la presentación, intérpretes, descripción, imágenes, entre otros aspectos.

De igual manera, en la edición final, se incorporó una breve presentación asincrónica de los temas, para contextualizar al espectador en lo referente a los temas a interpretar, lo cual facilitó el proceso de grabación de cada tema individualmente, al no subordinar la producción a un período de rodaje lineal.

5.3 Elementos de producción

En el marco de la producción, luego de haber realizado el correspondiente proceso de pre-producción, se comenzó con la realización de la presentación. Para el desglose expositivo de dicho proceso, la producción se dividió en dos puntos: El montaje escénico, el cual comprende lo relacionado con el desarrollo de la presentación en cuanto a elementos logísticos tales como locación, escenografía, intérpretes y danza; y la producción audiovisual, que comprende la parte de grabación de audio y de video de la presentación.

5.3.1 Montaje escénico

La locación elegida fue un escenario habilitado en la ciudad de Manizales, con los requerimientos de espacio óptimos para el montaje del *rider* técnico. La escenografía fue reducida, acorde con la idea de una presentación centrada en la interpretación musical.

Por otro lado, la interpretación musical tuvo varias consideraciones. En primer lugar, debido situación generada por la emergencia sanitaria de la pandemia Sars-CoV-2,

obligó a que por seguridad, el personal de producción y artístico fuera reducido al mínimo posible, lo cual llevó a un replanteamiento en la estructura de interpretación planteada, la cual inicialmente requería un ensamble de voces y de percusión en interacción, por lo que se tomó la decisión de interpretar individualmente la sección instrumental de percusión, extendiendo el cronograma tentativo de rodaje. De igual manera y debido a dificultades logísticas de locación causadas por la eventualidad previamente expuesta, el ensamble de voces se redujo de igual manera a una interpretación individual de las obras, para luego ser ensambladas en el proceso de post producción. Con respecto a la danza, se realizó el rodaje en una locación externa al escenario por cuestiones de seguridad y salubridad tanto del grupo de danza como del equipo de producción.

5.3.2 Producción audiovisual

En cuanto a lo correspondiente a la grabación de audio y video, se contó con los elementos solicitados en el *rider* técnico, por lo que el proceso de grabación se llevó a cabo de manera óptima. En primer lugar, al realizar y culminar los arreglos mediante el uso de herramientas DAW, se pudo contar con una maqueta midi de cada tema, la cual funcionó como guía para la grabación, mediante el uso de sistema de monitoreo por in ears. La grabación, al ser formato concierto, se realizó en una sola toma por instrumento y por voz, para emular el realismo de la interpretación en vivo y potenciar el producto de la presentación final.

Es preciso puntualizar que, debido a la individualidad en la interpretación expuesta en el montaje escénico, se realizó un replanteamiento en cuanto a los requerimientos técnicos, ya que cada instrumentista fuera de la locación de rodaje debía contar con los equipos necesarios de grabación de audio y video y realizar el envío del material para la fase de post-producción.

5.4 Elementos de post-producción

Para concluir el proceso de realización audiovisual de la presentación, se recopiló todo el material registrado en la producción y se procedió a la edición correspondiente: La edición de audio por medio de los *Track stems* obtenidos en la grabación, y la edición de video, por medio de las tomas realizadas y el material externo en función a una maqueta de la presentación realizada en conjunto con producción y el editor realizador.

5.4.1 Edición de audio

La grabación de audio fue llevada a cabo primeramente en una consola Behringer x32 en un formato de grabación multitrack debido a la necesidad de microfónica de los instrumentos de percusión, sin embargo, por cuestiones técnicas se continuó con el trabajo en una interfaz Bosé ToneMatch, en canales individuales, principalmente los canales que trabajan las voces debido al uso de un solo micrófono condensador. Los tracks fueron grabados en el programa Logic Pro X, mediante el cual se trabajó el montaje y la edición del audio final, con apoyo de personal capacitado para el manejo del programa, con el fin de optimizar el tiempo de trabajo. Luego de realizar la mezcla de los tracks, el audio final fue enviado al editor para el montaje del video.

5.4.2 Edición de video

El material obtenido durante la sesión de grabación fue recopilado por el editor realizador, quien se encargó de diseñar, junto al equipo de producción, el esquema de montaje de cada una de las obras. Para esto se revisaron diferentes conceptos de presentaciones virtuales y se estableció el modelo a seguir para cada uno de los temas a presentar. A partir de obtener cada una de las tomas necesarias, el equipo de edición

comenzó con el montaje de la presentación en el programa Adobe Premiere Pro, trabajando sobre los esquemas musicales presentados tales como guías midi, audios previos y partituras.

De igual manera, para cumplir con el requerimiento de ejecución artística virtual, se realizó la debida presentación de cada uno de los temas, además de un *making off* del proceso de grabación de la presentación.

CONCLUSIONES

Luego de llevar a cabo la investigación, se llevó a cabo la presentación artística, poniendo en escena los 8 arreglos realizados para el formato propuesto de voz y percusión. La ejecución potenció el desarrollo interpretativo de los músicos partícipes además de lograr generar una nueva propuesta sonora a través de los parámetros musicales utilizados en el proceso creativo. A partir de este resultado se llegó a varios puntos de conclusión que relacionan el resultado de la investigación con la presentación desde el plano de los objetivos propuestos.

Desde el desarrollo del marco teórico se pudo comprender de una mejor manera la relación intrínseca entre el discurso musical y el contexto cultural de cada uno de los géneros. Para llegar a comprender las características musicales de la tradición y los estilos particulares de los compositores, es necesario proceso analítico de los aspectos a trabajar, sin embargo, no se debería abordar una sección de estudio únicamente, ya que la tradición musical se ha encargado de vincular cada uno de los elementos sonoros como parte de un aprendizaje holístico.

A partir de esta investigación se logró establecer un proceso de sistematización analítica mediante el uso de las tecnologías aplicadas a la música con el uso de las DAW, lo cual establece una nueva propuesta de análisis teórico musical potenciado por recursos

disponibles de la producción musical. Además, se generó un modelo propio para la realización de arreglos desde las líneas sonoras propuestas, lo cual establece un punto de partida para el ordenamiento de las ideas creativas a partir de la disponibilidad de elementos sonoros, para así, mediante los elementos cognitivos, técnicos y emotivos, tener una claridad a la hora de confrontar el proceso de creación musical.

En el desarrollo del ámbito interpretativo, la voz y la percusión fueron protagonistas, sin embargo, es recomendable analizar a fondo el discurso musical a presentar desde las habilidades de interpretación, la técnica, ensamble elegido y músicos acompañantes.

La experiencia vivida a través de cada una de las fases de esta investigación confronta al artista no solamente con el ambiente teórico o interpretativo, sino con las eventualidades existentes en el campo de acción por fuera de las aulas y la academia. Es crucial comprender el entorno logístico subordinado a una planificación previa, esto con la finalidad de tener una perspectiva clara a la hora de llevar a cabo un proyecto. Es debido a esto que se resalta la gran importancia de cada paso del proceso: Una planificación adecuada con una estructura óptima facilita el cumplimiento de los objetivos propuestos.

Bibliografía:

Barrera, Angélica. Música e identidad afro en Herencia de Timbiquí. El canto como una afirmación de las identidades afro-pacíficas. Bogotá: Argos vol. 7 no. 19.

Campoalegre, Rosa. Más allá del decenio de los pueblos afrodecendientes. Buenos Aires: Clacso, 2017.

Cárdenas-soler, Ruth Nayibe; Martínez-Chaparro, Dennys. El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Revista de Investigación, Desarrollo e Innovación vol. 5, no 2, 2015

Castellanos sánchez, Luis Eduardo. Nociones interpretativas de pasillo colombiano en la guitarra solista. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2013.

Correa Vargas, Javier Orlando. Tonada, gavan y pajarillo: tres arreglos de repertorio formativo tradicional llanero para cuarteto de saxofones de la Banda Sinfónica Infantil y Juvenil de Barranca de Upia Meta. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2013.

Cruz González, Miguel Antonio. Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano Nómadas, núm. 17. Bogotá: Universidad Central, 2002.

Díaz Olarte, María Alejandra. Los sonidos del Pacífico colombiano. Análisis, interpretación e implementación del aguabajo a la guitarra clásica. Bogotá: Universidad pedagógica Nacional, 2017.

González, Secundino. La historia de la voz. *Revista de Medicina de la Universidad de Navarra*. España: Universidad de Navarra, 2006.

Hoèëvar, Drina. Filosofía, semiótica y ritmo. *Dikaiosyne*, Mérida: Universidad de los Andes, 2003.

Linares Vargas, Cristian. Guía metodológica para la iniciación y el aprendizaje de la flauta traversa, desde el bambuco y el pasillo colombianos. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2014.

López-Cano, Rubén; San Cristóbal Opazo, Úrsula. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Escola Superior de música de Cataunya, 2014.

MACÍAS, Lee; HO, Chang. *Pacífico progresivo. Composición de dos temas basados en ritmos Aguabajo y Andarele usando elementos armónicos de canciones de rock progresivo de la década de los 70´ s*. Quito: Universidad de las Américas, 2019.

Martínez Mora, Cristian David; Mateus Anzola, Andrés Orlando. Adaptación e interpretación: abosao, pasillo fiestero y porro chocono. Bogotá: Universidad del Bosque, 2018.

Martinez Ossa, Camilo Eduardo. Composición y producción de bambucos y pasillos basados en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo xx. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

Mayorga, Karen Johana. Un acercamiento a la música de arrullos y currulaos desde el saxofón. Bogotá: Pontificia universidad javeriana facultad de artes, 2018.

Méndez Ruíz, José Leonardo. Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo. Bogotá: Paideia Surcolombiano 13, 2008.

Ocampo López, Javier. Las fiestas y el folclor en Colombia. Bogotá: panamericana Editorial, 2006.

Ochoa, Juan Sebastián; Convers, Leonor, Hernandez, Oscar. Arrullos y currulaos, material para abordar el estudio de la música tradicional del pacífico sur colombiano. Bogotá: Editoria Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

Ospina Romero, Sergio. Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario, Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, vol. 40, núm. 1 2013. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.

Ospina, Sergio Daniel. Sonidos en la historia de Colombia: Notas sobre la música en la independencia. Bogotá: Revista Goliardos no. 13, 2010. 4

Ramírez, Katherine. Modelos y variaciones en la interpretación melódica del aguabajo en dos temas de hugo candelario gonzález . Bogotá: Universidad pedagógica Nacional, 2015.

Ramos, Ana Patricia. Ensamble virtual de voces y percusión corporal. Bogotá: UFJC, 2017.

Roa Ordoñez, Henry. Tendencias actuales de la creación académica en la música andina colombiana. Bogotá: Universidad Sergio Arboleda, 2017.

Rodríguez Melo, Martha Enna. “El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo” . Bogotá: Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” 26,26, 2012. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf>

Romero, Ana María. Identidad musical a través del folclor colombiano; apropiación y uso de sus elementos en composiciones y arreglos propios. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2018.

Sánchez Suárez, Sergio. Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. Tolima: Conservatorio del tolima, 2009.

Sandoval, Germán Mauricio. El violonchelo en el bambuco: Arreglos de bambucos para el formato violonchelo y voz. Cundinamarca: Universidad De Cundinamarca, Facultad de ciencias sociales, humanidades y ciencias políticas, 2020.

Simão, João Paulo. Música corporal e o corpo do som: um estudo dos processos de ensino da percussão corporal do barbatuques. Campinas: Universidad estadual de Campinas, 2013.

Valencia, Leonidas. Al son que me toquen canto y bailo. Bogotá: Ministerio de Cultura república de Colombia, 2009.

Whitten, Norman. Pioneros negros. la cultura afrolatinoamericana del Ecuador y Colombia. Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano, 1992.

ANEXOS

Diario de Campo para el Proyecto de Titulación

SEMANA 2

Lunes 26 de octubre

1. Realizar el Análisis DAW:

- Terminados 3 temas en Logic Pro con sus análisis
 - Armonía funcional
 - Cifrado
 - Instrumentos / Elementos musicales
- Reunión con Pancho para poner el común ideas

2. Problemática en la presentación:

Contexto actual por la pandemia que condiciona el desarrollo de la presentación artística, al haber dificultad en la reunión de los músicos para el ensamble, por lo cual se planteó una nueva alternativa acorde al escenario de cuarentena y aislamiento.

- Tipo de presentación:
 - Interpretación vocal a mi cargo
 - Interpretación instrumental de mayoría de los instrumentos
 - Definir 3er elemento sonoro
 - Video estilo “Hideaway” de Jacob Collier

Martes 27 de octubre:

1. Tutoría sesión 2:

Análisis de temas aprobado (Terminarlo lo más pronto):

1. Uso de nuevas tecnologías
2. Tomar conocimientos de las materias previas
3. Generar una nueva idea de análisis
4. DAW
5. Técnicas trabajadas en Berklee
6. Falta Parte emocional

Elementos para elección de tema:

- Cognitiva
- Psicomotriz
- Afectiva

Arreglos:

1. Hacer todos los arreglos para martes 10 de noviembre
2. Terminar análisis
3. Definir el formato instrumental de los arreglos
4. Realizar cuadro logístico de instrumentación

2. Selección y logística de Instrumentos para el concierto:

Canciones	Instrumentos	Logística
Mi Tumaco (6 percusionistas)	Percusión:	
	Bombo	Preguntar en Nigeria
	Cununos	Preguntar en Nigeria
	Guasá	Comprar
	Chajchas	Shalom
	Marimba	Juan Posso
El matrimonio (3 percusionistas)	Tambora andina	Pancho
	Guasá	Comprar
	Carángano	Hacer
Me borrarás (2 percusionistas)	Saxofón Soprano	Papá
	Bombo	Pancho
	Platillos	Juan Posso
Tonada de agua bendita	Palo de agua	Uartes
	Voces	Ensamble
Puede (1 cantante)	Looper	Jenny Camila
Sirirí (3 percusionistas)	Bombo	Nigeria
	Cununos	Nigeria
	Maracón	Comprar
Pacífico Sur (6 percusionistas)	Bombo	Preguntar Nigeria
	Cununos	Preguntar Nigeria
	Guasá	Comprar
	Chajchas	Shalom
	Marimba	Juan Posso
Vendo vendo (3 percusionistas)	Tambora andina	Pancho
	Guasá	Comprar
	Carángano	Hacer

Miércoles 28 de octubre:

1. Reunión con productor visual:

- Propuesta audiovisual para la presentación
- Equipo de trabajo
 - Daniel Santos
 - Andrés Pauta
 - David Grijalva
- Los espacios de grabación: Biblioteca de las Artes
- Presupuesto:
 - Equipo de producción por 2 días de 12 horas rodaje: \$900
 - Logística por 2 días de grabación: \$100
 - Edición y colorización de 8 temas: \$800
- Fecha tentativa de rodaje: Entre jueves 10 y domingo 13 de diciembre
- Fecha tentativa de entrega del video: 11 de enero
- Métodos de pago:
 - Pago del 50% el día del rodaje y el 50% al entregar el material
 - Pago del 50% el día del rodaje y el 50% a los 45 días de entrega

Jueves 29 de octubre:

1. Reunión con proveedor de audio:

- Francisco Paredes (Chicho), es el representante de la productora “Pro-Music”, quienes serán los proveedores del audio para el evento.
- La productora contribuirá con las herramientas de audio necesarias para la grabación del evento.
- La fecha tentativa de grabación será en la semana del 7 al 14 de diciembre.
- El pago por los equipos será realizado por canje artístico laboral con relación a eventos.

Viernes 30 de octubre:

1. Reunión con representante de danza:

- Primer contacto con Jimel Medina, Estudiante de la escuela de Danza de la Uartes.
- En la reunión se dio a conocer el proyecto, teniendo en cuenta si la puesta en escena sería contemporánea o tradicional.
- Se programó una segunda reunión para la semana siguiente, teniendo en cuenta los factores:
 - Propuesta escénica
 - Número de participantes
 - Tiempo de montaje
 - Presupuesto del equipo de danza

Sábado 31 de octubre:

1. Realizar Resumen para la materia “Proyecto de titulación”:

- Ver y analizar los videos referenciales en YouTube para la realización del resumen
- Escritura del resumen y entrega en la plataforma a tiempo: 17h20

2. Reunir material de investigación:

Buscando contenidos bibliográficos que fundamenten la investigación, realicé la compra de 4 libros y descarga de 2:

- Investigación artística en música; Rubén López Cano (Descarga PDF)
- Mestizaje, Sincretismo e hibridación (Descarga PDF)
- Música y sociedad en Colombia; Mauricio Pardo Rojas (Compra PDF)
- Arrullos y currulaos – 2 Tomos; Oscar Hernández (Compra Físico)
- Las fiestas y el folclor en Colombia; Javier Ocampo (Compra Físico)

Domingo 1ro de noviembre

Trabajo en DAW de arreglos durante todo el mes

El matrimonio

Bambuco

María Isabel Saavedra
Arreglo: Julián Gil

♩. = 140

Intro

Musical score for the Intro section. It features seven staves: Voz Ppal (Vocal), Voz 2 (Vocal), Armonía 1 (Harmony), Armonía 2 (Harmony), Armonía 3 (Harmony), Bombo (Drum), and Guasá (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as ♩. = 140. The Intro section consists of 8 measures. Armonía 1 and Bombo have musical notation, while Voz Ppal, Voz 2, Armonía 2, Armonía 3, and Guasá are silent. The Bombo part includes a 'Simile' marking.

Musical score for measures 9-16. It features seven staves: Ppal (Vocal), Voz 2 (Vocal), Arm. 1 (Harmony), Arm. 2 (Harmony), Arm. 3 (Harmony), Bombo (Drum), and Guasá (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as ♩. = 140. Measures 9-16 consist of 8 measures. Armonía 1 and Bombo have musical notation, while Ppal, Voz 2, Armonía 2, Armonía 3, and Guasá are silent. The Bombo part continues with a 'Simile' marking.

Musical score for measures 17-24. It features seven staves: Ppal (Vocal), Voz 2 (Vocal), Arm. 1 (Harmony), Arm. 2 (Harmony), Arm. 3 (Harmony), Bombo (Drum), and Guasá (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as ♩. = 140. Measures 17-24 consist of 8 measures. Armonía 1, Arm. 2, Bombo, and Guasá have musical notation, while Ppal and Voz 2 are silent. The Bombo part includes a 'mp' (mezzo-piano) marking.

25

Ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Guasá

Se la ga

Se la ga

33 **A**

Ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Guasá

mf nó us ted se la ga nó la so ga le pu sie ron por an dar de pi ca flor se la ga

mf nó us ted se la ga nó la so ga le pu sie ron por an dar de pi ca flor se la ga

Simile

Simile

41

Ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Guasá

nó us ted se la ga nó al que no quie re cal do se le da do ble por ción Cuen tan se

nó us ted se la ga nó al que no quie re cal do se le da do ble por ción

48 **B**

Ppal que se le ve tan fla coy de ma crao a so lo nue ve me ses des pués deha ber se ca sao cuen tan
 se pa que vea que nohay ne ce si dad deha cer nin gu na die ta en ho nor a la ver dad Ca se

Voz 2 - - - a so lo nue ve me ses des pués deha ber se ca sao cuen tan
 deha cer nin gu na die ta en ho nor a la ver dad Ca se

Arm. 1 *mp*

Arm. 2 *mp*

Arm. 3

Bombo *mp* Simile

Guasá *mp* Simile

56

Ppal que la mu jer le pu soel ta te quie to queel po bre no se sa be sies de car ne oes que le to Y
 se por fa vor a pren daus ted se ñor que no tie ne de re cho a vi vir me jor que yo

Voz 2 que la mu jer le pu soel ta te quie to queel po bre no se sa be sies de car ne oes que le to Y
 se por fa vor a pren daus ted se ñor que no tie ne de re cho a vi vir me jor que yo

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo *mp* Simile

Guasá *mp* Simile

64 **C**

Ppal di cen por a hí quea sies el ma tri mo nio al que no le me jo ra lo vuel ve co mo ras tro jo di
 di cen por a hí quea sies el ma tri mo nio al que no le me jo ra lo vuel ve co mo ras tro jo di

Voz 2 di cen por a hí quea sies el ma tri mo nio al que no le me jo ra lo vuel ve co mo ras tro jo di

Arm. 1 *mp*

Arm. 2 *mp*

Arm. 3

Bombo *mp* Simile

Guasá *mp* Simile

72

Ppal
cen quea to doin fiel si no se por ta bien lo de jan ra pi di to co moes co ba de ba rrer

Voz 2
cen quea to doin fiel si no se por ta bien lo de jan ra pi di to co moes co ba de ba rrer

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Guasá

80 **D**

Ppal
mf
Se la ga nó us ted se la ga nó la so ga le pu sie ron por an dar de pi ca flor

Voz 2
mf
Se la ga nó us ted se la ga nó la so ga le pu sie ron por an dar de pi ca flor

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo
Simile

Guasá
Simile

88

Ppal
Se la ga nó us ted se la ga nó al que no qui re cal do se le da do ble por ción

Voz 2
se la ga nó us ted se la ga nó al que no qui re cal do se le da do ble por ción

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Guasá

96 **E** Improvisación

Ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Guasá

1.

105 **F**

Ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Guasá

2.

Se la ga nó us ted se la ga nó la

115

Ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Guasá

so ga le pu sie ron por an dar de ca sen ca sa Se la ga nó us ted se la ga nó a quien no quie re cal

6

124 **G**

Ppal. *mf* Se la ga nó us ted se la ga nó la so ga le pu

Voz 2 do se ledan dos ta zas *mf* Se la ga nó us ted se la ga nó la so ga le pu

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo *Simile*

Guasá *Simile*

132

Ppal. sie ron por an dar de pi ca flor Se la ga nó us ted se la ga nó al

Voz 2 sie ron por an dar de pi ca flor se la ga nó us ted se la ga nó al

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Guasá

139

Ppal. que no quie re cal do se le da do ble por ción in fiel

Voz 2 que no quie re cal do se le da do ble por ción

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Guasá

Mi Tumaco

Autor: María Isabel Saavedra

Arr. Julián Gil

♩. = 105

Presentación

Saxofón contralto

Voz ppal

Voz 2

Armonía 1

Armonía 2

Bombo

Cununo macho

Guasá

Chajchas

14

Sax. Ctrl.

ppal

voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Bmb

C.M.

Gua

Chj

mp
Mi ra mi ra mi

mp
Mi ra mi ra mi

mf

Simile

26

Sax. Ctrl.

ppal

voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Bmb

C.M.

Gua

Chj

ra que mi ra ve

Mi ra mi ra mi

ra que mi ra ve

Mi ra mi ra mi

ra que mi ra ve

Mi ra mi ra mi

ra que mi ra ve

Simile

35 A

Sax. Ctr.

ppal

voz 2
Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve *mp*

Arm. 1
Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve *mp*

Arm. 2

Bmb

C.M.

Gua

Chj

Simile

45 B

Sax. Ctr.

ppal

voz 2
Fue goen la mi ra da para *mp*

Arm. 1

Arm. 2

Bmb

C.M.

Gua

Chj

Simile

55

Sax. Ctr.

ppal

voz 2
i so de co lo res pue blodon de Dios tie ne su ca sa cie lo blan co ra za ne gra co moa mor de lu na lle na y su *p*

Arm. 1

Arm. 2

Bmb

C.M.

Gua

Chj

Simile

65 C 1.

Sax. Ctr.

ppal

voz 2
mar co mo mil go tas de ca fé Cuan do ca es se le van ta so bre pa los dees pe ran za mi Tu ma co siem

Arm. 1

Arm. 2

Bmb Simile

C.M. Simile

Gua Simile

Chj Simile

74 D 2.

Sax. Ctr.

ppal

voz 2
prees tá de pie mi Tu ma co siem prees tá de pie Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve

Arm. 1

Arm. 2

Bmb Simile

C.M. Simile

Gua Simile

Chj Simile

83

Sax. Ctr.

ppal

voz 2
mi cu rru la oes tanen la piel ay mi chon ta du ro con ca fé Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi

Arm. 1

Arm. 2

Bmb Simile

C.M. Simile

Gua Simile

Chj Simile

90

Sax. Ctrl.

ppal

voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Bmb

C.M.

Gua

Chj

quea lláen el mo roo te voy a ve tam bién se bai la ma pa lé

ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve

ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve

ra que mi ra ve

ra que mi ra ve

Simile

Simile

97 **E**

Sax. Ctrl.

ppal

voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Bmb

C.M.

Gua

Chj

que me lla nael ai re desta

que me que ma e sa tie rra ay o i pu ra can de la que me que re que me que ma que me lla nael ai re desta

que me que ma e sa tie rra ay o i pu ra can de la que me que re que me que ma que me lla nael ai re desta

que me que ma e sa tie rra ay o i pu ra can de la que me que re que me que ma que me lla nael ai re desta

Simile

Simile

Simile

Simile

105 **F**

Sax. Ctrl.

ppal

voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Bmb

C.M.

Gua

Chj

Fue goen la mi ra da para i so de co lo res pue blo don de Dios tie ne su ca sa cie lo blan co ra za ne gra co mo a

Fue goen la mi ra da para i so de co lo res pue blo don de Dios tie ne su ca sa cie lo blan co ra za ne gra co mo a

Fue goen la mi ra da para i so de co lo res pue blo don de Dios tie ne su ca sa cie lo blan co ra za ne gra co mo a

Fue goen la mi ra da para i so de co lo res pue blo don de Dios tie ne su ca sa cie lo blan co ra za ne gra co mo a

Fue goen la mi ra da para i so de co lo res pue blo don de Dios tie ne su ca sa cie lo blan co ra za ne gra co mo a

Fue goen la mi ra da para i so de co lo res pue blo don de Dios tie ne su ca sa cie lo blan co ra za ne gra co mo a

115

G

Sax. Ctr. *p*

ppal

voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Bmb

C.M.

Gua

Chj *Simile*

mor de lu na lle na y su mar co mo mil go tas de ca fé

Cuando ca es se le van ta so bre pa los dees

Cuando ca es se le van ta so bre pa los dees

124

Sax. Ctr.

ppal

voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Bmb *Simile*

C.M. *Simile*

Gua *Simile*

Chj *Simile*

pe ran za mi Tu ma co siem pres tá de pie

Cuando ca es se le van ta so bre pa los dees

pe ran za

132

H

Sax. Ctr.

ppal

voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Bmb *Simile*

C.M.

Gua

Chj

pe ran za mi Tu ma co siem pres tá de pie

f llá tees pe

f Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve

f Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve

f Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve

6

142

Sax. Ctrl.

ppal

voz 2
ra mi bo ca gran de a llá tee pe ta paa de lan te ay con mi pla
Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve

Arm. 1
Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve

Arm. 2
Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve

Bmb
C.M.
Gua
Chj

Simile

150 Solo

Sax. Ctrl.

ppal

voz 2
ta no san co chao ya rro con co co lo rao
Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve

Arm. 1
Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve

Arm. 2
Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve

Bmb

C.M.

Gua

Chj

159

Sax. Ctrl.

ppal

voz 2
Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi

Arm. 1
Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi

Arm. 2
Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi ra que mi ra ve Mi ra mi ra mi

Bmb
C.M.
Gua
Chj

Simile

169 I

Sax. Ctrl.

ppal

voz 2
ra que mi ra ve que me que ma e sa tierra ay o i pu ra can de la que me quie re que me que ma

Arm. 1
ra que mi ra ve que me que ma e sa tierra ay o i pu ra can de la que me quie re que me que ma

Arm. 2
ra que mi ra ve que me que ma e sa tierra ay o i pu ra can de la que me quie re que me que ma

Bmb Simile

C.M. Simile

Gua Simile

Chj Simile

178

Sax. Ctrl.

ppal

voz 2
que me lla nael ai re desta que me que ma e sa tierra ay o i pu ra can de la que me quie re que me que ma

Arm. 1
que me lla nael ai re desta que me que ma e sa tierra ay o i pu ra can de la que me quie re que me que ma

Arm. 2
que me lla nael ai re desta que me que ma e sa tierra ay o i pu ra can de la que me quie re que me que ma

Bmb Simile

C.M. Simile

Gua Simile

Chj Simile

186 J

Sax. Ctrl.

ppal

voz 2
que me lla nael ai re desta que me que ma e sa tierra ay o i pu ra can de la que me quie re que me que ma

Arm. 1
que me lla nael ai re desta que me que ma e sa tierra ay o i pu ra can de la que me quie re que me que ma

Arm. 2
que me lla nael ai re desta que me que ma e sa tierra ay o i pu ra can de la que me quie re que me que ma

Bmb Simile

C.M. Simile

Gua Simile

Chj Simile

194

Sax. Ctrl.

ppal

voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Bmb

C.M.

Gua

Chj

que me lla nael ai re desta que me que ma e sa tie rra ay o i pu ra can de la que me que re que me que ma

que me lla nael ai re desta que me que ma e sa tie rra ay o i pu ra can de la que me que re que me que ma

Simile

Simile

Simile

Simile

202

Sax. Ctrl.

ppal

voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Bmb

C.M.

Gua

Chj

mi ra mi ra ve

mi ra mi ra ve

mi ra mi ra ve

mi ra mi ra ve

Tonada de Agua Bendita

Tonada

Autor: María Isabel Saavedra

Arr. Julián Gil

$\text{♩} = 65$

Ad. Lib. Toda la obra Paisaje sonoro

A



6 A

gua a gui ta la va to dos mis pe ca dos yo que

11

ten goel al mahe ri da A gua ben

16

di ta sies ta vi daes un re ga lo el do lor quien me lo

21 **B**

qui ta Bau ti za da fui con ti go u na

26

tar de de do min go fru to deun a morsal va je de bra vu ras de si len cios

31

soy hi ja del mis mo vien to de la san gre de rra ma da por mon

36 **C**

ta ñas y sen de ros que ja más lle gan al cie lo Aes te

41

mun do me tra je ron deun que rer tan pri mi ti vo comoun

45 **D**

pá ja ro quea ma rran con la so ga del des ti no soy hi

2

49

ja del ga vi lán que quie re sa lir del cuer po

Detailed description: This musical staff contains measures 49 through 52. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of quarter and eighth notes, with a final half note. The lyrics are: 'ja del ga vi lán que quie re sa lir del cuer po'.

53

a vo lar don de no ex is tan ni las som bras ni los mie dos

Detailed description: This musical staff contains measures 53 through 56. It continues with the same key signature and features a mix of quarter and eighth notes. The lyrics are: 'a vo lar don de no ex is tan ni las som bras ni los mie dos'.

57

A gua a gui ta la va to dos mis pe

Detailed description: This musical staff contains measures 57 through 61. It starts with a boxed letter 'E' above the first measure. The melody includes quarter notes, eighth notes, and a half note. The lyrics are: 'A gua a gui ta la va to dos mis pe'.

62

ca dos yo que ten go el al ma he ri da A

Detailed description: This musical staff contains measures 62 through 66. It features quarter notes, eighth notes, and a half note. The lyrics are: 'ca dos yo que ten go el al ma he ri da A'.

67

gua ben di ta sies ta vi da es un re ga lo el do

Detailed description: This musical staff contains measures 67 through 71. It includes quarter notes, eighth notes, and a half note. The lyrics are: 'gua ben di ta sies ta vi da es un re ga lo el do'.

72

lor quién me lo qui ta A

Detailed description: This musical staff contains measures 72 through 76. It starts with a boxed letter 'F' above the final measure. The melody consists of quarter notes and a half note. The lyrics are: 'lor quién me lo qui ta A'.

77

gua a gui ta tu que co rres co mo rí o pe ro

Detailed description: This musical staff contains measures 77 through 81. It features quarter notes, eighth notes, and a half note. The lyrics are: 'gua a gui ta tu que co rres co mo rí o pe ro'.

82

lle gas siem pre al mar A gua ben di ta

Detailed description: This musical staff contains measures 82 through 86. It includes quarter notes, eighth notes, and a half note. The lyrics are: 'lle gas siem pre al mar A gua ben di ta'.

87

pue de ser que en el ca mi no nos vol va mos a en con trar

Detailed description: This musical staff contains measures 87 through 90. It features quarter notes, eighth notes, and a half note. The lyrics are: 'pue de ser que en el ca mi no nos vol va mos a en con trar'.

Esquema sonoro obra Tonada de agua bendita

Sonido/Tiempo	00.00	00.10	00.20	00.30	00.40	00.50	01.00	01.10	01.20	01.30	01.40	01.50	02.00	02.10	02.20	02.30	02.40	02.50	03.00	03.10	03.20	03.30	03.40	03.50	04.00	04.10	04.20	04.30	04.40	04.50	
Meledia																															
Fuasa 1																															
Fuasa 2																															
Naturaleza 1																															
Naturaleza 2																															
Gusá 1																															
Tambora																															
Bombo 1																															
Gusá 2																															
Bombo 2																															
Cusuno																															

Me borrarás

Score

$\text{♩} = 100$

Pasillo

Autor: María Isabel Saavedra

Arreglo: Julián Gil

Intro

Clarinete en Sib

Voz ppal

Armonía 1

Bajo

Bombo

10 **A**

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

p Me bo rra rás de tu me mo ria de tu al may de tu vi da co mo se bo rralgún e rror de or to gra

19

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

fi a co mo las hue llas de u na lar gau on da he rida que no que re mos ni si quie ra re cor dar

28 **B**

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

Me bo rra rás din im por tar si me de rrum bo un be so o sea dis tin to lo que di go y lo que

2

37

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

p

pien so por que lo nues troes sim ple men teun im po si ble ha ber a ma does a pren

p

Simile

44

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

mf

der a re nun ciar Me borra rás me borra rás por lo ú ni co quees pe ro

mf

Simile

52

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

aun que mis la bios te re pi tan que te quie ro Me borra rás por que ya no te per te nez

Simile

59

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

co y/a par tir dees te mo men to fueu nahis to ria que con ta me borra rás y/aun que nos

Simile

66 D 3

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

due la ca dain ten to cuando pa se mu cho tiem po yo se réu na som bra más

74 E

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

p Me borra rás sin im por

Simile

83

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

tar si me de rrum bo on un be so o sea dis tin to lo que di goy lo que pien so por que lo

Simile

91

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

nues troes sim ple men te un im po si ble ha ber a ma does a pren der a re nun ciar

Simile

98 **F**

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

mf

Me bo rra rás me bo rra rás por lo ú ni co quees pe ro aun que mis la bios te re

Simile

106

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

pi tan que te quie ro Me bo rra rás por que ya no te per te nez co y/a par tir dees te mo

Simile

113

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

men to fueu nahis to ria que con ta me bo rra rás y/aun que nos due la ca dain ten to

120

Cl. Sib

ppal

Arm. 1

Bajo

Bombo

cuan do pa se mu cho tiem po yo se réu na som bra más

Score

Pacífico sur

Currulao

Autor: María Isabel Saavedra

Arr. Julián Gil

Intro

♩. = 110

Musical score for the Intro section, measures 1-8. The score is for a band and includes parts for Clarinete en Sib, Voz ppal, Voz 2, Armonía 1, Armonía 2, Armonía 3, Bombo, Cununos, and Guasá. The music is in 2/4 time with a tempo of 110. The key signature has one flat. The Intro section consists of 8 measures. The Clarinete en Sib part is silent. The Voz ppal and Voz 2 parts are also silent. The Armonía 1 part has a whole rest. The Armonía 2 part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Armonía 3 part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Bombo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cununos part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Guasá part has a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *mp* is present in the Bombo part at measure 5.

Musical score for measures 9-15. The score is for a band and includes parts for Cl. Sib, Voz ppal, Voz 2, Arm. 1, Arm. 2, Arm. 3, Bombo, Cnn, and Guasá. The music is in 2/4 time with a tempo of 110. The key signature has one flat. The Cl. Sib part has a melodic line starting at measure 9. The Voz ppal and Voz 2 parts are silent. The Arm. 1 part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Arm. 2 part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Arm. 3 part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Bombo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cnn part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Guasá part has a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *mp* is present in the Cl. Sib part at measure 9. The dynamic marking *mp* is present in the Bombo part at measure 9. The dynamic marking *Simile* is present in the Bombo part at measure 11 and 13.

Musical score for measures 16-19. The score is for a band and includes parts for Cl. Sib, Voz ppal, Voz 2, Arm. 1, Arm. 2, Arm. 3, Bombo, Cnn, and Guasá. The music is in 2/4 time with a tempo of 110. The key signature has one flat. The Cl. Sib part has a melodic line starting at measure 16. The Voz ppal and Voz 2 parts are silent. The Arm. 1 part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Arm. 2 part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Arm. 3 part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Bombo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cnn part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Guasá part has a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *mf* is present in the Voz 2 part at measure 16. The lyrics "Quees lo que tie ne mi gen te" are written under the Voz 2 part. The dynamic marking *mf* is present in the Arm. 2 part at measure 16. The dynamic marking *mf* is present in the Bombo part at measure 16. The dynamic marking *mf* is present in the Cnn part at measure 16. The dynamic marking *mf* is present in the Guasá part at measure 16.

23 A

Cl. Sib

Voz ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

Quees lo que tie ne mi gen te

29 Verso

Cl. Sib

Voz ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

mf
Yo que riha ceun cu rru la o pa can tar lea mi Tu ma co yo que

mp

Simile

Simile

Simile

Simile

Simile

Simile

36

Cl. Sib

Voz ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

riha ceun cu rru la o pa can tar lea mi Tu ma co mira íz es taen el sur y vaes tar ha ta que mue

B

43

Cl. Sib

Voz ppal
ra mi ra íz es táen el sur y vaes tar has ta que mue ra Yo que riaha ceun cu rru la o pa sen

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

mp

mp

Simile

50

Cl. Sib

Voz ppal
tir me co lom bia no yo que riaha ceun cu rru la o pa sen tir me co lom bia no el pa cí ficoes misan

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

Simile

Simile

57

Cl. Sib

Voz ppal
gre yen el al maestá mi tie rra el pa cí ficoes misan gre yen el al ma mi tie rra Quees lo que tie

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

mf

mf

4

64 **C**

Cl. Sib
Voz ppal
Voz 2
Arm. 1
Arm. 2
Arm. 3
Bombo
Cnn
Guasá

ne mi gen te que tie ne la san gre ne gra

Simile
Simile
Simile

71 **I.** **2.**

Cl. Sib
Voz ppal
Voz 2
Arm. 1
Arm. 2
Arm. 3
Bombo
Cnn
Guasá

quees lo que tie ne mi pue blo

Simile
Simile
Simile

79 **D**

Cl. Sib
Voz ppal
Voz 2
Arm. 1
Arm. 2
Arm. 3
Bombo
Cnn
Guasá

Yo que riha ceun cu rru la o pa can tar lea mi Tu ma co yo que

Simile
p
Simile

86

Cl. Sib

Voz ppal

ri ha ceun cu rru la o pa can tar lea mi Tu ma co mi ra íz es ta en el sur y vaes tar ha ta que mue

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

93

Cl. Sib

Voz ppal

ra mi ra íz es tá en el sur y vaes tar has ta que mue ra Yo que ria ha ceun cu rru la o pa sen

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

100

Cl. Sib

Voz ppal

tir me co lom bia no yo que ria ha ceun cu rru la o pa sen tir me co lom bia no el pa cí fico es mi san

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

107

Cl. Sib

Voz ppal
gre yen el al maestá mi tie rra el pa cí fi coes mi san gre yen el al ma mi tie rra Ques lo que tie

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

114 **Coro 2**

Cl. Sib

Voz ppal
ne mi gen te que tie ne la san gre ne gra

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

121

Cl. Sib

Voz ppal
ques lo que tie ne mi pue blo que tie ne la san gre ne gra

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo
Simile

Cnn
Simile

Guasá
Simile

129

Solo

Continúa solo

Musical score for measures 129-138. The score includes parts for Cl. Sib, Voz ppal, Voz 2, Arm. 1, Arm. 2, Arm. 3, Bombo, Cnn, and Guasá. The key signature is one flat (B-flat). The 'Solo' section begins at measure 129. The Bombo, Cnn, and Guasá parts feature rhythmic patterns with accents and dynamic markings of *mp* and *Simile*. The 'Continúa solo' section begins at measure 135.

E

139

Musical score for measures 139-147. The score includes parts for Cl. Sib, Voz ppal, Voz 2, Arm. 1, Arm. 2, Arm. 3, Bombo, Cnn, and Guasá. The key signature changes to two sharps (D major). The Arm. 1, 2, and 3 parts feature melodic lines with dynamic markings of *mp*. The Bombo and Guasá parts continue with rhythmic patterns and *Simile* markings.

148

Musical score for measures 148-156. The score includes parts for Cl. Sib, Voz ppal, Voz 2, Arm. 1, Arm. 2, Arm. 3, Bombo, Cnn, and Guasá. The key signature changes to one sharp (F# major). The Arm. 1, 2, and 3 parts feature melodic lines with dynamic markings of *mf*. The Bombo and Guasá parts continue with rhythmic patterns and *Simile* markings.

156

Cl. Sib

Voz ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

164

Cl. Sib

Voz ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

Quees lo que tie

172

F

Cl. Sib

Voz ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

ne mi gen te que tie ne la san gre ne gra quees lo que tie

Simile

Simile

Simile

180

Cl. Sib

Voz ppal

ne mi pue blo que tie ne la san gre ne gra

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

189

Cl. Sib

Voz ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

Simile

Simile

Simile

197

Cl. Sib

Voz ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Cnn

Guasá

Puede Bambuco

María Isabel Saavedra
Arreglo: Julián Gil

Intro
♩. = 75

Voz Ppal
Voz 2
Armonía 1
Armonía 3
Armonía 2
Bombo
Guasá

13

Voz Ppal
Voz 2
Arm. 1
Arm. 3
Arm. 2
Bombo
Guasá

26 **B**

Voz Ppal
Voz 2
Arm. 1
Arm. 3
Arm. 2
Bombo
Guasá

39

Voz Ppal
Voz 2
Arm. 1
Arm. 3
Arm. 2
Bombo
Guasá

2

48

Ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 3

Arm. 2

Bombo

Guasá

co mo la lu na nue va se rá que va mos de pa sp y no hay ca mi no lar go

co mo la lu na nue va se rá que va mos de pa sp y no hay ca mi no lar go

mf Pue de

59

Ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 3

Arm. 2

Bombo

Guasá

queak gu na vez te va yas pue de quea o tros ai res vue les tan to que ya no vuel vas nun ca

queak gu na vez te va yas pue de quea o tros ai res vue les tan to que ya no vuel vas nun ca

mf

Simile

Simile

70

Ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 3

Arm. 2

Bombo

Guasá

más

C Declamado

Pue de queha yaun lu gar don de teen cuen tres y cuan do pa sea qui tees

mf Pue de queak gu na vez te va yas pue de quea o tros ai res vue les

mf Pue de queak gu na vez te va yas pue de quea o tros ai res vue les

Pue de queak gu na vez te va yas pue de quea o tros ai res vue les

82

Ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 3

Arm. 2

Bombo

Guasá

pe ro pa ra vol ver a co men zar co mo si el rí o llega al mar

mf Pue de

tan to que ya no vuel vas nun ca más

tan to que ya no vuel vas nun ca más

D

94

Ppal *mf*
Se rá que la vi da vie ne lo que se va no vuel ve se rá que vi vir se pue de en el mo men to ex ac to se rá que la

Voz 2 *mf*
Se rá que la vi da vie ne lo que se va no vuel ve se rá que vi vir se pue de en el mo men to ex ac to se rá que la

Arm. 1 *mp*

Arm. 3

Arm. 2 *mp*

Bombo *mp* Simile

Guasá *mp* Simile

103

Ppal
vi da lle ga co mo la lu ma nue va se rá que va mos de pa so y no hay ca mi no lar go

Voz 2
vi da lle ga co mo la lu ma nue va se rá que va mos de pa so y no hay ca mi no lar go

Arm. 1

Arm. 3

Arm. 2

Bombo

Guasá

112

Ppal
y no hay ca mi no lar go o Pue de tan to

Voz 2
y no hay ca mi no lar go o Pue de tan to

Arm. 1

Arm. 3

Arm. 2

Bombo

Guasá

123

Ppal

Voz 2

Arm. 1

Arm. 3

Arm. 2

Bombo

Guasá

Score

Sirirí

Aguabajo

María Isabel Saavedra

Arr. Julián Gil

♩ = 90

Intro voz

Voz principal

Soprano

Tenor

Cununo

Guasá

The introduction features a vocal line for the principal voice and a rhythmic accompaniment for the Cununo and Guasá. The vocal line is marked *mf* and consists of a series of eighth and sixteenth notes. The Cununo and Guasá parts are marked *Simile* and consist of a steady eighth-note pattern.

11

Voz ppal

Spn.

Tnr

Cnn

Guasá

mp
Me ca sé con ti go no con tu ma dre ni con tu tí
e na mo ra do de tus en can

mp

Simile

Simile

The first vocal entry begins at measure 11. The principal voice part is marked *mp* and includes the lyrics: "Me ca sé con ti go no con tu ma dre ni con tu tí e na mo ra do de tus en can". The accompaniment for the Cununo and Guasá is marked *Simile*. A section marker 'A' is placed above the vocal line.

20

Voz ppal

Spn.

Tnr

Cnn

Guasá

o tos ni con tua bue la que no mea guan ta ten goa la
e ras ras un án gel e ras mi lu na yahó ra la vi

The second vocal entry begins at measure 20. The principal voice part includes the lyrics: "o tos ni con tua bue la que no mea guan ta ten goa la e ras ras un án gel e ras mi lu na yahó ra la vi". The accompaniment continues with a *Simile* pattern.

23

Voz ppal

Spn.

Tnr

Cnn

Guasá

1. vi da co mo tes ti go vi mos co moe ne mi gos Si ri

2.

B

The third vocal entry begins at measure 23. The principal voice part includes the lyrics: "1. vi da co mo tes ti go vi mos co moe ne mi gos Si ri". A second ending is indicated by a '2.' above the staff. A section marker 'B' is placed below the vocal line.

27

Voz ppal

Spn.

Tnr

Cnn

Guasá

mf
ri si ri ri si ri ri por que pa re ce co moun si ri ri

mf

Simile

Simile

The fourth vocal entry begins at measure 27. The principal voice part is marked *mf* and includes the lyrics: "ri si ri ri si ri ri por que pa re ce co moun si ri ri". The accompaniment is marked *Simile*.

30

Voz ppal

Spn.

Tnr

Cnn

Guasá

Si ri ri si ri ri si ri ri ya no tea guan ta na die por a quí

Si ri ri si ri ri si ri ri ya no tea guan ta na die por a quí

The fifth vocal entry begins at measure 30. The principal voice part includes the lyrics: "Si ri ri si ri ri si ri ri ya no tea guan ta na die por a quí". The accompaniment continues with a *Simile* pattern.

34

Voz ppal: Si ri ri si ri ri si ri ri tie nes la len gua co moun si ri ri Si ri

Spn: Si ri ri si ri ri si ri ri tie nes la len gua co moun si ri ri Si ri

Tnr: [Musical notation]

Cnn: [Musical notation]

Guasá: [Musical notation]

39

Voz ppal: ri si ri ri si ri ri noe res la mis ma que yo co no ci hoy me dan

Spn: ri si ri ri si ri ri noe res la mis ma que yo co no ci

Tnr: [Musical notation]

Cnn: [Musical notation]

Guasá: [Musical notation]

43

Voz ppal: ga nas dean dar de pa rran da co mis a mi gos co moun dia vi vi ya ten go ga nas de cam biar meel nom brea ver si no me jo

Spn: [Musical notation]

Tnr: [Musical notation]

Cnn: [Musical notation]

Guasá: [Musical notation]

49

Voz ppal: de co moun si ri ri

Spn: [Musical notation]

Tnr: [Musical notation]

Cnn: *mf* Simile

Guasá: *mf* Simile

59

Voz ppal: Qué suer te la mí a ya no tea guan tan ni los ve ci nos a mi me

Spn: [Musical notation]

Tnr: [Musical notation]

Cnn: *pp* Simile

Guasá: [Musical notation]

63

Voz ppal: to ca tu can ta le ta la de mi sue gra la de tu pri mo

Spn: [Musical notation]

Tnr: [Musical notation]

Cnn: [Musical notation]

Guasá: [Musical notation]

67

Voz ppal: Qué co sa la *mp* vi da yo que tea ma ba con fre ne sí y me pre gun to to dos los dí as có mo se i puede jo der a si Si ri

Spn: *mp*

Tnr: *mp*

Cnn: *mp* Simile

Guasá: *mp* Simile

75 **E**

Voz ppal: *mf* ri si ri ri si ri ri por que pa re ce co moun si ri ri Si ri ri si ri ri si ri ri ya no tea guan ta na die por a quí Si ri

Spn: *mf*

Tnr: *mf*

Cnn: *mf* Simile

Guasá: *mf* Simile

83

Voz ppal: ri si ri ri si ri ri ties na la len gua co moun si ri ri Si ri ri si ri ri si ri ri noe res la mis ma que yo co no cí hoy me dan

Spn: ri si ri ri si ri ri ties na la len gua co moun si ri ri Si ri ri si ri ri si ri ri noe res la mis ma que yo co no cí

Tnr: ri si ri ri si ri ri ties na la len gua co moun si ri ri Si ri ri si ri ri si ri ri noe res la mis ma que yo co no cí

Cnn: //

Guasá: //

91

Voz ppal: ga nas dean dar de pa rran da co mo mis a mi gos co moun día vi ví ya ten go ga nas de cam biar meel nom brea ver si no me jo

Spn: ga nas dean dar de pa rran da co mo mis a mi gos co moun día vi ví ya ten go ga nas de cam biar meel nom brea ver si no me jo

Tnr: ga nas dean dar de pa rran da co mo mis a mi gos co moun día vi ví ya ten go ga nas de cam biar meel nom brea ver si no me jo

Cnn: //

Guasá: //

97 **F**

Voz ppal: de co moun si ri ri *p* si ri ri si ri ri si ri ri si ri ri *p* si ri ri si ri ri si ri ri si ri ri

Spn: *p* si ri ri si ri ri si ri ri si ri ri *p* si ri ri si ri ri si ri ri si ri ri

Tnr: *p* si ri ri si ri ri si ri ri si ri ri *p* si ri ri si ri ri si ri ri si ri ri

Cnn: *p* // *p* //

Guasá: *p* // *p* //

115 **G**

Voz ppal: Si ri *mf* ri si ri ri si ri ri por que pa re ce co moun si ri ri Si ri ri si ri ri si ri ri ya no tea guan ta na die por a quí Si ri

Spn: *mf* ri si ri ri si ri ri por que pa re ce co moun si ri ri Si ri ri si ri ri si ri ri ya no tea guan ta na die por a quí Si ri

Tnr: *mf* Si ri ri si ri ri si ri ri

Cnn: *mf* Simile

Guasá: *mf* Simile

124

Voz ppal: ri si ri ri si ri ri ties la len gua co moun si ri ri Si ri ri si ri ri si ri ri noe res la mis ma que yo co no cí hoy me dan

Spn. ri si ri ri si ri ri ties la len gua co moun si ri ri Si ri ri si ri ri si ri ri noe res la mis ma que yo co no cí

Tnr

Cnn

Guasá

H

132

Voz ppal: ga nas dean dar de pa rran da co mo mis a mi gos co moun día vi ví ya ten go ga nas de cam biar meel nom

Spn. ga nas dean dar de pa rran da co mo mis a mi gos co moun día vi ví ya ten go ga nas de cam biar meel nom

Tnr

Cnn

Guasá

137

Voz ppal: brea ver si no me jo de co moun si ri ri hoy me dan ga nas dean dar de pa rran da co mo mis a mi gos co moun día vi ví ya ten go

Spn. brea ver si no me jo de co moun si ri ri hoy me dan ga nas dean dar de pa rran da co mo mis a mi gos co moun día vi ví ya ten go

Tnr

Cnn

Guasá

144

Voz ppal: ga nas de cam biar meel nom brea ver si no me jo den comoun si si ri

Spn. ga nas de cam biar meel nom brea ver si no me jo den comoun si si ri

Tnr

Cnn

Guasá

Simile

Vendo vendo

Autor: María Isabel Saavedra

Bambuco A

Arr. Julián Gil

$\text{♩} = 130$ Intro

This system contains the first 13 measures of the piece. It features a vocal line with lyrics 'Ven do ven do ven do ven do' and instrumental parts for Armonía 1, Armonía 2, Armonía 3, Bombo, and Guasá. The tempo is marked as quarter note = 130. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. Dynamics include *mf* and *mp*. The Bombo and Guasá parts include 'Simile' markings.

14

This system contains measures 14 through 23. The vocal line continues with lyrics: 'pó ci mas dea mor ven do pie les de cu le bra pa re ga lar lea la sue gra por sia ca sou nao ca sión'. The instrumental parts continue with Armonía 1, Armonía 2, Armonía 3, Bombo, and Guasá.

24 B

This system contains measures 24 through 33. The vocal line continues with lyrics: 'Ven do ven do ven do a cer ti jos sín res pues ta la be rin tos sín sa'. The instrumental parts continue with Armonía 1, Armonía 2, Armonía 3, Bombo, and Guasá. Dynamics include *mf* and *mp*. The Bombo and Guasá parts include 'Simile' markings.

2

35 C

Ppal
 li da pa que se pier daal gún dí a cuan do ten ga con fu sión Pá gue me con be sos

Voz 2
 li da pa que se pier daal gún dí a cuan do ten ga con fu sión Pá gue me con be sos

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Guasá

42

Ppal
 pá gue me con ai re pá gue lo que quie ra queel co ra zón se me sa le pá gue me con ri sas pá gue me con ar

Voz 2
 pá gue me con ai re pá gue lo que quie ra queel co ra zón se me sa le pá gue me con ri sas pá gue me con ar

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Guasá

51

Ppal
 te si que re le fi o por quees ta mos de re ma te

Voz 2
 te si que re le fi o por quees ta mos de re ma te

Arm. 1
 te Ven do ven do ven do Ven do

Arm. 2
 te Ven do ven do ven do Ven do

Arm. 3
 te Ven do ven do ven do Ven do

Bombo

Guasá

62 **D**

Ppal Ven do ven do Ven do mi cu rul pa rael con gre so

Voz 2 Ven do ven do Ven do mi cu rul pa rael con gre so

Arm. 1 ven do ven do Ven do ven do ven do

Arm. 2 ven do ven do Ven do ven do ven do

Arm. 3 ven do ven do Ven do ven do ven do

Bombo Simile

Guasá Simile

73

Ppal ven doun ti te re dee hue so que ma ne ja la pla ti ca de no so tros los pen de jos *f* Ven do ven do *mp*

Voz 2 ven doun ti te re dee hue so que ma ne ja la pla ti ca de no so tros los pen de jos *f* *mp* Ven do ven do

Arm. 1 de jos *f* *mp* Ven do ven do

Arm. 2 de jos *mp* Ven do ven do

Arm. 3 de jos *mp* Ven do ven do

Bombo Ven do ven do

Guasá Ven do ven do

83

Ppal ven do tan ta gue rra tan ta vai na ven do ham bre de mi pue blo quees tá ma mao

Voz 2 ven do tan ta gue rra tan ta vai na ven do ham bre de mi pue blo quees tá ma mao

Arm. 1 ven do

Arm. 2 ven do

Arm. 3 ven do

Bombo Simile

Guasá Simile

92 **E**

Ppal de pro me sas dea ca bar el su fri mien to Pá gue me con be sos pá gue me con ai re

Voz 2 de pro me sas dea ca bar el su fri mien to Pá gue me con be sos pá gue me con ai re

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo

Guasá

100

Ppal pá gue lo que quie ra que el co ra zón se me sa le pá gue me con ri sas pá gue me con ar te si que re le

Voz 2 pá gue lo que quie ra que el co ra zón se me sa le pá gue me con ri sas pá gue me con ar te si que re le

Arm. 1 *mf* te

Arm. 2 *mf* te

Arm. 3 *mf* te

Bombo *Simile*

Guasá *Simile*

109 **F**

Ppal fi o por que es ta mos de re ma te Pá gue me con be sos pá gue me con ai re pá gue lo que quie

Voz 2 fi o por que es ta mos de re ma te Pá gue me con be sos pá gue me con ai re pá gue lo que quie

Arm. 1

Arm. 2

Arm. 3

Bombo *Simile*

Guasá *Simile*

119

Ppal ra que el co ra zón se me sa le pá gue me con ri sas pá gue me con ar te si que re le fi o

Voz 2 ra que el co ra zón se me sa le pá gue me con ri sas pá gue me con ar te si que re le fi o

Arm. 1 te

Arm. 2 te

Arm. 3 te

Bombo *Simile*

Guasá *Simile*

129

ppal
por quees ta mos de re ma te
Ven do Ven do

Voz 2
por quees ta mos de re ma te
Ven do Ven do

Arm. 1
Ven do ven do Ven do ven do Ven do ven do

Arm. 2
Ven do ven do Ven do ven do Ven do ven do

Arm. 3
Ven do ven do Ven do ven do Ven do ven do

Bombo

Guasá

143

ppal
Ven do Ven do Ven do Ven do ven do

Voz 2
Ven do Ven do Ven do Ven do ven do

Arm. 1
Ven do ven do Ven do ven do ven do

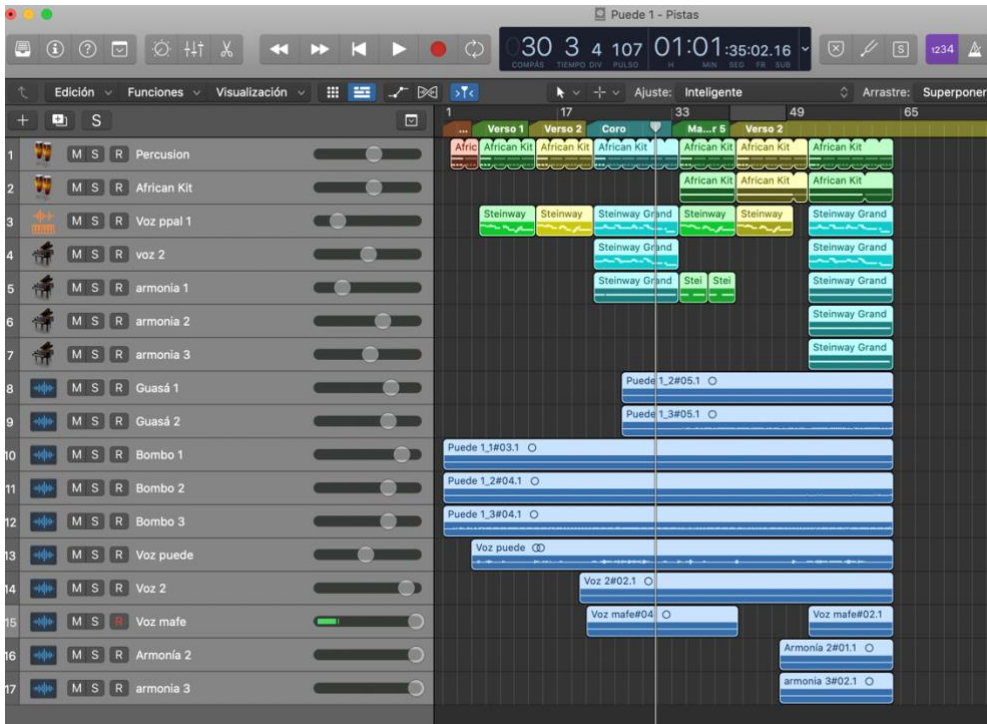
Arm. 2
Ven do ven do Ven do ven do ven do

Arm. 3
Ven do ven do Ven do ven do ven do

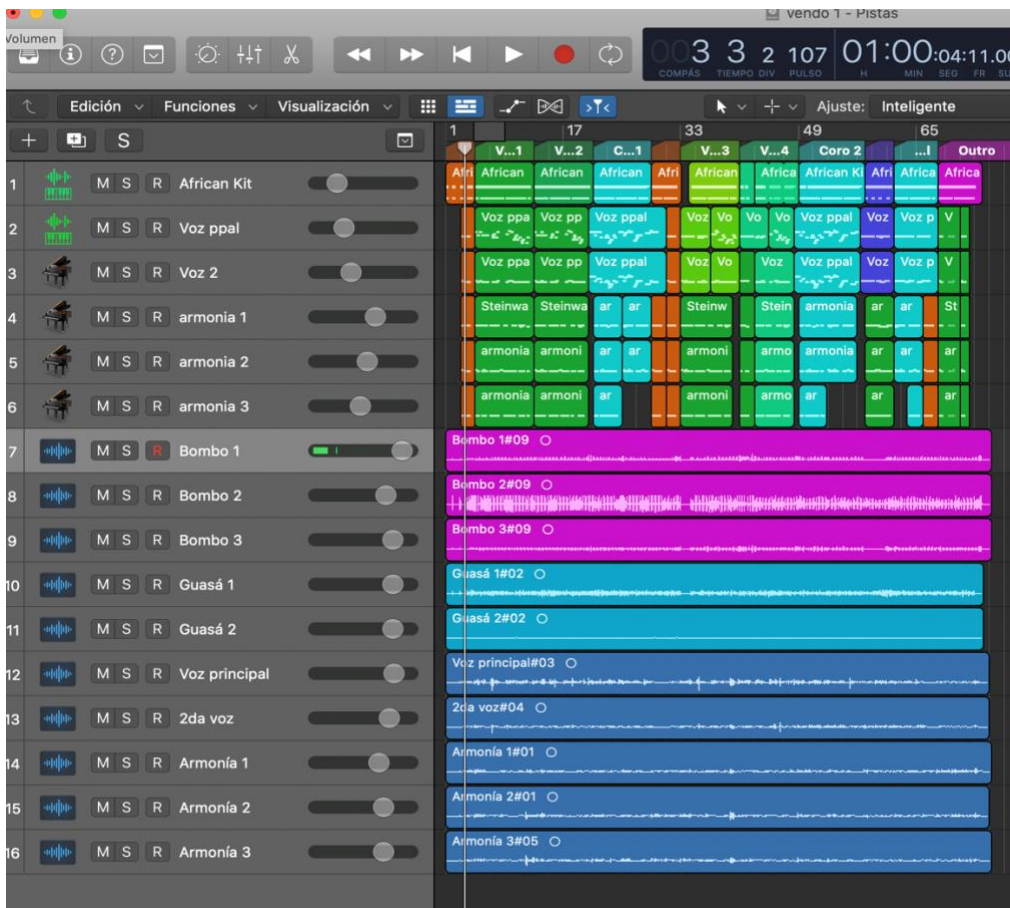
Bombo

Guasá

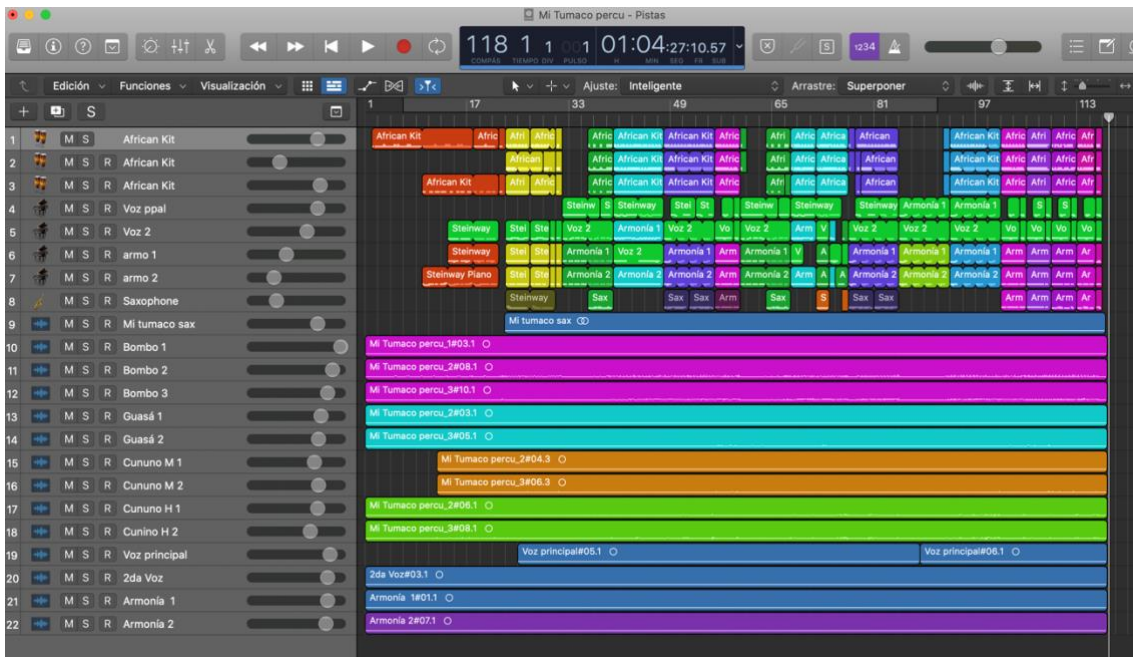
Análisis DAW “Puede”



Análisis DAW “Vendo Vendo”



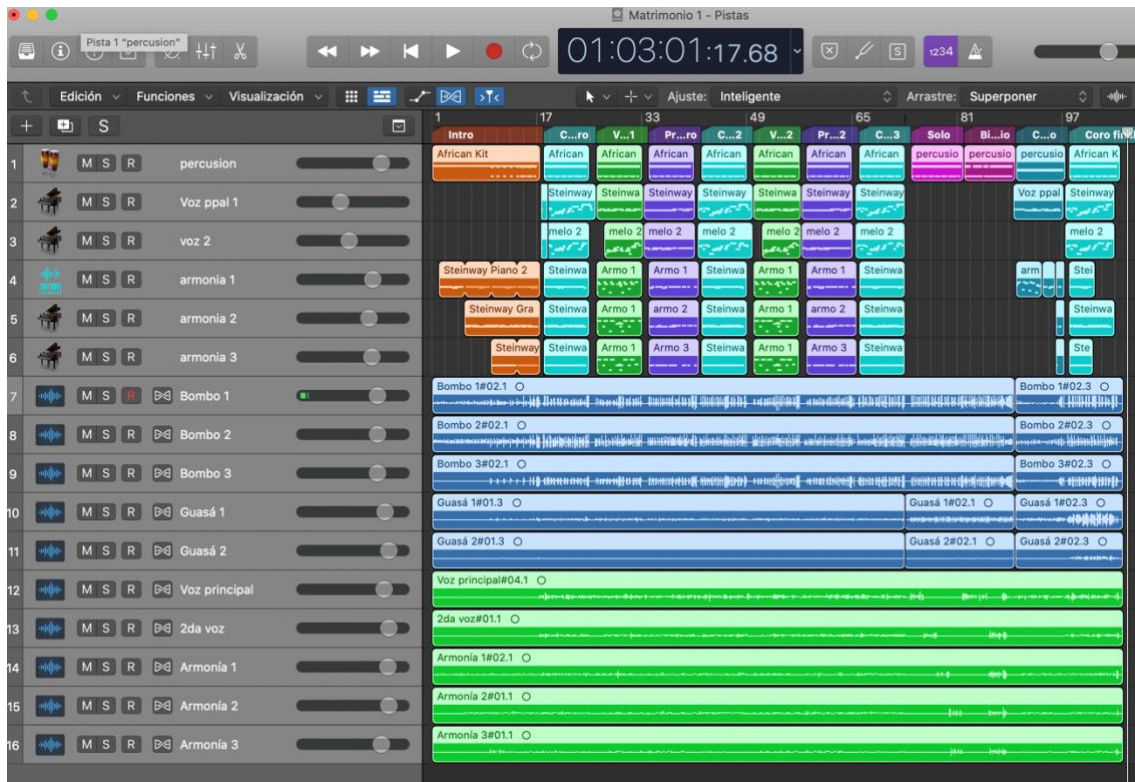
Análisis DAW “Mi Tumaco”



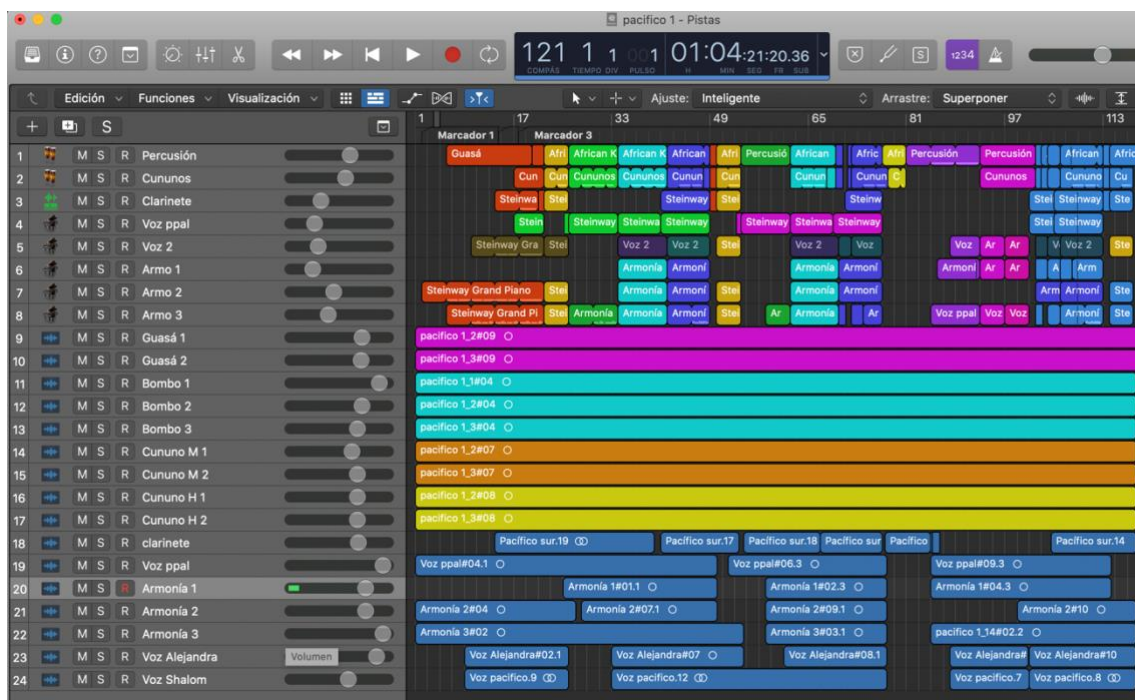
Análisis DAW “Me borrarás”



Análisis DAW “El matrimonio”



Análisis DAW “Pacífico sur”



Proceso de producción

