



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

**ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO**

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

**COLOMBIA NUEVA. SUITE BASADA EN ELEMENTOS COMPOSITIVOS E INTERPRETATIVOS DE ASTOR PIAZZOLLA Y EL TRIO NUEVA COLOMBIA**

Presentado por el estudiante:

**DIEGO FELIPE BLANCO VELÁSQUEZ**  
**C.C. 1031155614**  
**Código: 2012275003**

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. Es un trabajo que muestra una rigurosidad evidente en la articulación y profundidad de los elementos conceptuales, metodológicos y creativos.
2. En el producto creativo de este trabajo investigativo, existe una coherencia entre los elementos del análisis musical de la obra referente y las apuestas del autor – compositor en la obra emergente.
3. En la sustentación del trabajo de grado se hicieron evidentes los aprendizajes logrados de manera sincronizada de los aspectos pedagógicos y musicales objeto de la formación del estudiante.
4. El producto creativo, como efecto de este modelo emergente de investigación, muestra un sustento fuerte tanto en lo estético, como en lo teórico de la academia sin que se pierda el sello personal en la creación que hace el estudiante – compositor.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Edwin Guevara Gutiérrez		5.0
Jurado 2 - lector	Oscar Santafé Villamizar		5.0
Jurado 3 - asesor	Germán Darío Pérez Salazar		5.0
Jurado 4 - asesor	Abelardo Jaimes Carvajal		5.0

**NOTA FINAL: Cinco.Cero (5.0)**

**El jurado propone le sea concedida la mención MERITORIA.**

Dado en Bogotá D.C. a los 15 días del mes de Agosto de 2017

**COLOMBIA NUEVA  
SUITE BASADA EN ELEMENTOS COMPOSITIVOS E INTERPRETATIVOS DE  
ASTOR PIAZZOLLA Y EL TRÍO NUEVA COLOMBIA**

**DIEGO FELIPE BLANCO VELASQUEZ**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D.C., COLOMBIA  
2017**

**COLOMBIA NUEVA  
SUITE BASADA EN ELEMENTOS COMPOSITIVOS E INTERPRETATIVOS DE  
ASTOR PIAZZOLLA Y EL TRÍO NUEVA COLOMBIA**


**TRABAJO DE GRADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR EL TÍTULO  
DE LICENCIADO EN MÚSICA**

**DIEGO FELIPE BLANCO VELASQUEZ  
CÓD. 2012275003**

**GERMÁN DARÍO PÉREZ SALAZAR  
ASESOR ESPECÍFICO**

**FRANCISCO ABELARDO JAIMES  
PROFESOR DE INVESTIGACIÓN**


**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D.C., COLOMBIA  
2017**

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>CONSEJO NACIONAL DE UNIVERSIDADES</small>	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	Trabajo de grado como requisito para optar el título de licenciado en música
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Bellas Artes
<b>Título del documento</b>	Colombia Nueva. Suite basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla y el Trio Nueva Colombia
<b>Autor(es)</b>	Diego Felipe Blanco Velasquez
<b>Director</b>	Abelardo Jaimes (profesor de investigación) – Germán Darío Pérez (asesor específico)
<b>Publicación</b>	Bogotá D.C., Universidad Pedagógica Nacional, 2017, 116 pág.
<b>Unidad Patrocinante</b>	
<b>Palabras Claves</b>	Composición, piano, tiple, contrabajo, interpretación, tango, análisis musical, suite, metodología, astor piazzolla, trio nueva colombia, quinteto de tango, cuatro estaciones porteñas

2. Descripción
<p>El trabajo de grado que se presenta a continuación, aborda la documentación del proceso creativo musical de "Colombia nueva", suite para trio instrumental, conformado por tiple, piano y contrabajo, partiendo del análisis musical efectuado a "Las cuatro estaciones porteñas" del compositor Astor Piazzolla. La documentación empieza por realizar el proceso analítico a las estaciones porteñas, composiciones seleccionadas por su importancia en la ejecución del formato instrumental más característico de Astor Piazzolla como música de cámara del tango, seguido del análisis interpretativo al Trio Nueva Colombia, que finaliza en la triangulación de los resultados los análisis y las intenciones compositivas del autor del proyecto de investigación en una suite compuesta por tres movimientos con elementos rítmicos de aires de la zona andina colombiana, obra que hace homenaje al Trio Nueva Colombia.</p>

3. Fuentes
<p>BORGES, Jorge Luis. EL TANGO. Cuatro conferencias. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial, 1ª ed., 2016</p> <p>CASTELLANOS, Luis. Nociones interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Facultad de Bellas Artes (TE-11103), 2013.</p> <p>DIBB, Mike. ASTOR PIAZZOLLA IN PORTRAIT (DVD). Tango Nuevo. Reino Unido: British Broadcasting Corporation BBC, 2004.</p> <p>GALLO, Ramiro. <i>El violín en el tango</i>. Múnich: G. Ricordi &amp; Co, 1ª ed., 2011.</p> <p>GARCÍA, Omar (compilador). <i>Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla</i>. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014.</p> <p>PIAZZOLLA, Astor. <i>Astor Piazzolla: Concierto para quinteto</i> (CD). Argentina: 1971.</p> <p>———. <i>Astor Piazzolla y su quinteto – Adiós Nonino</i> (CD). Argentina: 1969.</p> <p>———. <i>Astor Piazzolla y su Quinteto Tango Nuevo: Live – Lugano 13 ottobre</i> (CD). Italia: 1992.</p> <p>———. <i>Invierno Porteño – Astor Piazzolla</i> (Partitura). Argentina: publicación no comercial.</p> <p>———. <i>Invierno Porteño – Astor Piazzolla</i> (Partitura). Argentina: Editorial LAGOS S.R.L., 1970. Distribuido por Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, 2002.</p> <p>———. <i>Otoño Porteño – Astor Piazzolla</i> (Partitura). Argentina: Editorial LAGOS S.R.L., 1969. Distribuido por Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, 2002.</p> <p>———. <i>Primavera Porteña – Astor Piazzolla</i> (Partitura). Argentina: Editorial LAGOS S.R.L., 1970. Distribuido por Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, 2002.</p>

	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>	
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 2 de 2</b>	

\_\_\_\_\_. *Verano Porteño – Astor Piazzolla (Partitura)*. Argentina: Editorial LAGOS S.R.L., 1967. Distribuido por Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, 2002.

\_\_\_\_\_. *Verano Porteño – Astor Piazzolla (Partitura)*. Argentina: publicación no comercial.

POSSETTI, Hernán. *El piano en el tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2015.

SOTELO, Nicolás. *"Romerías": Suite para orquesta típica colombiana basada en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Facultad de Bellas Artes (TE-11401), 2015

**4. Contenidos**

Esta monografía consta de cuatro capítulos asignados de la siguiente manera: Capítulo 1. Situación problema: delimitación del tema, planteamiento del problema, antecedentes, pregunta de investigación, objetivos, justificación. Capítulo 2. Marco teórico: estado del arte, referentes conceptuales. Capítulo 3. Diseño metodológico: modelo de investigación, planeación, análisis musical a las Cuatro estaciones porteñas, análisis interpretativo al Trio Nueva Colombia, composición de la obra Colombia nueva. Capítulo 4. Conclusiones.

Los archivos audiovisuales y escritos sobre la suite y el *Focus Group* también están disponibles en los contenidos como anexos.

**5. Metodología**

La metodología se basa en la investigación documental, el análisis musical e interpretativo con fines creativos, categorizando los elementos del lenguaje musical del compositor abordado de una manera organizada, seguido de la descripción analítica de las bases interpretativas de los ejecutantes de la obra emergente, siendo los anteriores enunciados elementos para ser aplicados en la creación musical.

**6. Conclusiones**

El proyecto aportó elementos significativos en la construcción del modelo de Investigación Creación con fines compositivos en la Universidad Pedagógica Nacional, siendo importante los desarrollos de cada fase de ejecución para estructurar y solidificar el desarrollo del mismo, así como el engranaje de estos para que fueran coherentes con el resultado final. La revisión documental y el apropiamiento del enfoque investigativo permitió la comparación y estudio entre sistemas de análisis musicales cualitativos, que lograron la elaboración de un modelo de análisis propio dirigido a la obtención de datos que se requerían para la composición emergente. Así, "Colombia Nueva" se establece como el punto de partida de un proceso de creación e interpretativo proyectado para la vida musical del investigador, cuyo proceso está encaminado en búsqueda de un lenguaje musical propio que le permita ampliar y definir su estilo y, paralelamente, extendiendo el espectro sonoro de las músicas colombianas, abarcando también otros géneros, ritmos y estilos.

<b>Elaborado por:</b>	Diego Felipe Blanco Velasquez
<b>Revisado por:</b>	Abelardo Jaimes Carvajal 

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	26	08	2017
--	----	----	------

*A mi madre*

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios y mi madre Rosa Velasquez quienes han sido la fuerza para poder seguir adelante en mi camino musical, personal y profesional.

A mis asesores, los maestros Germán Darío Pérez y Abelardo Jaimes por su compromiso y su alta calidad profesional guiándome a construir este proyecto.

Al Trío Nueva Colombia, Ricardo Pedraza y Mauricio Acosta, que junto con el maestro Germán Pérez, brindaron al proyecto su profesionalismo musical compositivo e interpretativo, junto con su talento humano.

Al maestro Giovanni Parra quien realizó significativos aportes que permitieron el desarrollo sólido de la investigación y acompañó el proceso.

A los maestros Edwin Guevara y Oscar Santafé por sus valiosos e importantes consejos y aportes en el proyecto.

Al maestro Miguel Ángel Franco, por ser un gran docente, amigo y excelente ser humano.

A la maestra Mónica Briceño por su asesoría.

A todos mis grandes y valiosos amigos que se involucraron en el proyecto ofreciéndome su apoyo y consejos: Cindy Gómez, Luis Castellanos, Katherine Cortés, Paula Fajardo, Nicolás Sotelo, Wendy Gallardo y Maria Emilia Rojas.

A la Universidad Pedagógica Nacional.

## **RESUMEN (Abstract)**

“Colombia Nueva” es una investigación que aborda la documentación del proceso creativo musical de una obra emergente, una suite para trio instrumental, conformado por tiple, piano y contrabajo, partiendo del análisis musical efectuado a “Las cuatro estaciones porteñas” del compositor Astor Piazzolla. La documentación empieza por realizar el proceso analítico a las estaciones porteñas, composiciones seleccionadas por su importancia en la ejecución del formato instrumental más característico de Astor Piazzolla como música de cámara del tango, seguido del análisis interpretativo al Trio Nueva Colombia, que finaliza en la triangulación de los resultados los análisis y las intenciones compositivas del autor del proyecto de investigación en una suite compuesta por tres movimientos con elementos rítmicos de aires de la zona andina colombiana, obra que hace homenaje al Trío Nueva Colombia.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>CAPITULO 1. SITUACIÓN PROBLEMA.....</b>	<b>14</b>
1.1. Delimitación del tema.....	14
1.2. Planteamiento del problema .....	15
1.3. Antecedentes .....	17
1.4. Pregunta de investigación.....	20
1.4. Objetivos .....	21
1.4.1. Objetivo General.....	21
1.4.2. Objetivos específicos.....	21
1.5. Justificación .....	22
<b>CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>23</b>
2.1. Estado del arte.....	23
2.2. Referentes conceptuales .....	26
2.2.1. El tango: construcción socio-cultural del género .....	26
2.2.2. Antes de Piazzolla: generalidades.....	27
2.2.3. Astor Piazzolla: biografía .....	30
2.2.4. Construcción del estilo: elementos estructurales .....	31
<b>CAPÍTULO 3. DISEÑO METODOLÓGICO .....</b>	<b>43</b>
3.1. Modelo de investigación .....	43
3.2. Planeación .....	43
3.3. Análisis musical: Cuatro Estaciones Porteñas.....	43
3.3.1. Análisis: Invierno Porteño .....	46
3.3.2. Análisis: Otoño Porteño .....	53
3.3.3. Análisis: Primavera Porteña .....	60
3.3.4. Análisis Verano Porteño .....	66
3.4. Análisis interpretativo: el Trío Nueva Colombia .....	75
3.4.1. Focus Group: Trío Nueva Colombia .....	75
3.4.2. Registro del material audiovisual .....	76
3.4.3. Análisis de la información .....	88
3.5. Composición “Colombia Nueva” .....	90
3.5.1. Decisiones estéticas .....	90
<b>CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES .....</b>	<b>99</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>101</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>103</b>

## TABLA DE ILUSTRACIONES

<b>Ilustración 1.</b> Acentuación rítmica del Tango tradicional. ....	32
<b>Ilustración 2.</b> Patrón rítmico de la milonga urbana y milonga campera. ....	32
<b>Ilustración 3.</b> Patrón rítmico principal del Tango Nuevo de Astor Piazzolla. ....	33
<b>Ilustración 4.</b> Fragmento de Primavera Porteña para quinteto, compás 36. Agrupación rítmica (1)2+2+3, violín. ....	33
<b>Ilustración 5.</b> Fragmento de Verano Porteño para quinteto, compás 30 y 31. Agrupación rítmica (1)1+3+3 yuxtapuesta con patrón rítmico 3+3+2 en el compás 30, piano. ....	33
<b>Ilustración 6.</b> Fragmento de Otoño Porteño para quinteto, compás 9 y 10. Agrupación rítmica (1)3+3+3+3+3, bandoneón. ....	34
<b>Ilustración 7.</b> Fragmento de Invierno Porteño para quinteto, compás 9 y 10. Agrupación rítmica 2+3+3, guitarra eléctrica. ....	34
<b>Ilustración 8.</b> Fragmento de Primavera Porteña para quinteto, compás 17 al 19. Efecto bombo en contrabajo. ....	35
<b>Ilustración 9.</b> Fragmento de Primavera Porteña para quinteto, compás 1 al 3. Ejemplo efecto mugre, bandoneón. ....	35
<b>Ilustración 10.</b> Fragmento de Primavera Porteña para quinteto, compás 9 al 11. Ejemplo del efecto strapatta en el contrabajo. ....	36
<b>Ilustración 11.</b> Fragmento del Invierno Porteño para quinteto, compás 47 al 51. Ejemplo marcato a cuatro: piano, violín, guitarra eléctrica y contrabajo. ....	37
<b>Ilustración 12.</b> Fragmento del Otoño Porteño para quinteto, compás 1 y 2. Ejemplo marcación yum-BA, piano y contrabajo. ....	38
<b>Ilustración 13.</b> Fragmento del Verano Porteño para quinteto, compás 107 al 110. Ejemplo bordoneado, piano. ....	38
<b>Ilustración 14.</b> Fragmento de la Primavera Porteña para quinteto, compás 25 al 29. Ejemplo sincopa a tierra. ....	39
<b>Ilustración 15.</b> Variaciones sobre el patrón rítmico 3+3+2. ....	40
<b>Ilustración 16.</b> Comparación de la línea rítmica de melódica escrita e interpretada de un fragmento de Viejo Smoking, tango de Guillermo Barbieri y Celedonio Flores. .....	41
<b>Ilustración 17.</b> Ejemplo de melodía rítmica y melodía expresiva en la Primavera Porteña. ....	41
<b>Ilustración 18.</b> Adorno melódico en 8va ..... 41	41
<b>Ilustración 19.</b> Ficha sobre la macroestructura del Invierno Porteño. ....	47
<b>Ilustración 20.</b> Ejemplo de los cambios armónicos de las frases a en Invierno Porteño. ....	48
<b>Ilustración 21.</b> Ejemplo progresión armónica frase b en Invierno Porteño, piano. ....	48
<b>Ilustración 22.</b> Ejemplo progresión cromática y diatónica consecutiva del Invierno Porteño, piano. ....	49
<b>Ilustración 23.</b> Motivos principales del Invierno Porteño. ....	50
<b>Ilustración 24.</b> Ficha sobre la macroestructura del Otoño Porteño ..... 54	54

<b>Ilustración 25.</b> Ejemplo de la progresión modulante en la introducción de Otoño Porteño, quinteto. Compases 5 al 8 .....	55
<b>Ilustración 26.</b> Progresión armónica de la primera frase del tema A del Otoño Porteño.....	55
<b>Ilustración 27.</b> Fragmento progresión armónica de la segunda frase de la sección A del Otoño Porteño.....	56
<b>Ilustración 28.</b> Progresión armónica del tema B del Otoño Porteño.....	56
<b>Ilustración 29.</b> Motivos principales del Otoño Porteño. ....	57
<b>Ilustración 30.</b> Agrupaciones rítmicas frecuentes en las melodías del Otoño Porteño.....	58
<b>Ilustración 31.</b> Ficha sobre la macroestructura de la Primavera Porteña .....	61
<b>Ilustración 32.</b> Ejemplo de progresión de dominantes cromáticos descendentes sobre pedal en dominante de la Primavera Porteña, quinteto. Compases 40 al 42. ....	62
<b>Ilustración 33.</b> Progresión armónica tercera frase del tema A de la Primavera Porteña.....	62
<b>Ilustración 34.</b> Fragmento del acompañamiento de la Primavera Porteña, piano. Compás 82 y 83. ....	63
<b>Ilustración 35.</b> Fragmento del acompañamiento del puente de la Primavera Porteña, quinteto. Compases 90 al 95. ....	63
<b>Ilustración 36.</b> Motivos principales de la Primavera Porteña.....	64
<b>Ilustración 37.</b> Ficha sobre la macroestructura de la Primavera Porteña .....	68
<b>Ilustración 38.</b> Progresión armónica de la segunda frase del Verano Porteño, quinteto. Compases 11 al 14.....	69
<b>Ilustración 39.</b> Cadencias de la segunda frase del Tema A del Verano Porteño. ....	69
<b>Ilustración 40.</b> Pedal armónico con melódica cromática descendiente, frase 4 del Verano Porteño. Piano, guitarra eléctrica y contrabajo, compases 24 al 19.....	70
<b>Ilustración 41.</b> Motivos principales del Verano Porteño.....	71
<b>Ilustración 42.</b> Agrupación rítmica del motivo rítmico y del motivo puente del Verano Porteño.....	72
<b>Ilustración 43.</b> Modelos de acompañamientos frecuentes en el Verano Porteño, piano.....	73
<b>Ilustración 44.</b> Comparación de motivos entre la Danza y el Otoño Porteño. ....	91
<b>Ilustración 45.</b> Comparación de motivos entre la Danza y el Otoño Porteño. ....	92
<b>Ilustración 46.</b> Comparación del pedal armónico entre la Danza y el Otoño Porteño. ....	92
<b>Ilustración 47.</b> Extracción de la secuencia melódica cromática ascendente en el tiple.....	93
<b>Ilustración 48.</b> Acompañamiento de sincopa a tierra de la Danza. ....	93
<b>Ilustración 49.</b> Comparación de los motivos de la Guabina y el Invierno Porteño.....	94
<b>Ilustración 50.</b> Segunda comparación de los motivos de la Guabina y el Invierno Porteño.....	94
<b>Ilustración 51.</b> Comparación de las progresiones armónicas de la Guabina y el Invierno Porteño. ....	95

<b>Ilustración 52.</b> Acompañamiento de sincopa a tierra del contrabajo en la Guabina. .....	95
<b>Ilustración 53.</b> Primera comparación de motivos entre el Bambuco y la Primavera Porteña.....	96
<b>Ilustración 54.</b> Segunda comparación de motivos entre el Bambuco y la Primavera Porteña.....	96
<b>Ilustración 55.</b> Comparación pedal armónico de las secciones lentas del Bambuco y la Primavera Porteña.....	97
<b>Ilustración 56.</b> Efecto tanguero strappata del contrabajo, propuesto en una de las frases del Bambuco.....	97

## INDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1.</b> Cuadro comparativo de los estilos del tango. ....	29
<b>Tabla 2.</b> Metodología de investigación: fases de ejecución.....	43
<b>Tabla 3.</b> Descripción general del Invierno Porteño. ....	46
<b>Tabla 4.</b> Descripción general del Otoño Porteño. ....	53
<b>Tabla 5.</b> Descripción general de la Primavera Porteña. ....	60
<b>Tabla 6.</b> Descripción general del Verano Porteño. ....	66
<b>Tabla 7.</b> Cronograma de actividades para la realización del Focus Group. ....	75

## CAPITULO 1. SITUACIÓN PROBLEMA

### 1.1. Delimitación del tema

Documentar el proceso compositivo de una obra emergente desde de la caracterización del modelo compositivo de Astor Piazzolla empleado en *Las Cuatro Estaciones Porteñas* y la descripción el modo interpretativo del Trío Nueva Colombia, sobre un estilo compositivo *pastiche*, resaltando la música como un referente identitario y una práctica de aprendizaje en la composición.

## 1.2. Planteamiento del problema

Para las sociedades, la música es un medio de identidad cultural que describe y caracteriza su modo de actuar, construyendo rasgos de identificación permitiendo diferenciarse de otras comunidades. La historia de la humanidad, por otro lado, muestra que muchas sociedades se encuentran en constante cambio y buscan nuevas formas de significarse y expresarse. Así pues, hoy en día vemos que algunas de esas identidades que se forjaron y construyeron años atrás se encuentran vigentes, mientras otras pasan por una transformación, entendiendo que su historia no debe olvidarse, pues en su momento fue importante, pero que debe responder a los constantes cambios del mundo donde las influencias extranjeras y diferentes modos de operar se encuentran en constante comunicación. Aquí la música es una de las pruebas de estos cambios.

La música andina colombiana, como otros géneros de Latinoamérica, trabaja por mantener estos dos estilos de expresión: uno que reinterpreta eventos musicales que años atrás fueron el modo de expresar el sentir del pueblo y otro que halla la manera de transformar su historia mostrando su inquietud de no volver a repetir su pasado, sino encontrar nuevos modos de identidad respondiendo a las necesidades actuales sociales y personales. En esta segunda inclinación del quehacer musical anteriormente nombrada, la composición y la interpretación están como las dos vertientes más características de esa búsqueda. Paralelo a esto, el trabajo que se debe realizar para que la transformación que se quiere sea coherente con el discurso del músico y la sociedad que lo rodea, conlleva con un trabajo de búsqueda con su historia musical para potenciarla a través de la exploración, construyendo su identidad.

Ejemplo de ello lo podemos encontrar en íconos musicales como Astor Piazzolla, quien genera controversias por sacudir el género del tango cambiando su modo tradicional de operar para crear nuevos paradigmas de creación e interpretación musical. Similar a este trabajo, en nuestro contexto colombiano, el Trio Nueva Colombia agita el género de la música andina colombiana con un formato que no es común para la práctica tradicional y bajo la dirección del maestro Germán Darío Pérez Salazar, propone un modelo de interpretación que reúne elementos de su historia musical colombiana para ponerlos en práctica con nuevos materiales compositivos propios de la agrupación<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Paralelo, maestro Eliecer Arenas afirma que el Trio Nueva Colombia propone una sonoridad plena que sólo se consigue con el trabajo continuo de muchos años, junto con sus mismos integrantes que desde sus inicios componen la agrupación y que "el equilibrio tímbrico, la disposición de los acordes entre los tres instrumentos, la gama de colores que obtienen, la dinámica, la calidez de su interpretación, el ajuste, la afinación y la perfecta armonía del conjunto los ha convertido en paradigmáticos". Tomado de ARENAS, Eliecer. *El arte de la memoria*. La apuesta estética del Trío Nueva Colombia (Notas del cuadernillo del CD). Bogotá: 2007.

Y aunque actualmente en Colombia algunas de las nuevas propuestas musicales sobre el género de las músicas andinas que circulan en escena incluyen elementos de otros lenguajes musicales como el jazz, por ejemplo, no todas contienen un sustento teórico interconectado con el campo analítico. Es por eso que, en la academia, es importante tener herramientas de aprendizaje que le permitan al estudiante entender un mecanismo, donde creación e interpretación musical se encuentren conectadas y desarrollar su aplicación. Una herramienta frecuente para entender la música es el análisis, ya que sus resultados describen elementos del discurso musical que construyen el estilo del compositor y/o intérprete, cuyos resultados deben ponerse en práctica como una fuente de producción en los campos de docencia, investigación y acción musical, como la interpretación o composición

### 1.3. Antecedentes

En Latinoamérica los aportes desde la composición hacia diferentes géneros musicales han sido numerosas, debido al trabajo reflexivo e investigativo que los músicos realizan para consolidar y seguir fortaleciendo estas músicas, los cuales generan un impacto destacable en la sociedad. Tal es el caso de Astor Piazzolla (1921-1992), compositor argentino que aporta al tango un estilo particular de composición e interpretación desde la apropiación de elementos característicos del tango tradicional, usando recursos del jazz, rock, pop y técnicas de la música erudita, haciendo que su música genere una apertura a nuevos diálogos en la interpretación y composición, que en fusión con otras músicas, enriquecen al tango.<sup>2</sup> De esta manera Piazzolla construye su identidad en el tango, resignificando procesos de transculturación como una necesidad de evolucionar en el género.

La música de Piazzolla ha sido tan importante para el tango, la música latinoamericana y el mundo que, se han realizado diferentes estudios y análisis a su producción musical, que abarcan desde sus obras independientes, sus conjuntos y su biografía. Entre los estudios y artículos se encuentran: *Buenos Aires Hora Cero Electrónico: un acercamiento a la relación entre la música de Piazzolla y el tango electrónico* de Laurato Díaz Geromet<sup>3</sup> quien propone ilustrar de qué manera el tango electrónico reinterpreta la música de Astor Piazzolla; *La música cinematográfica de Astor Piazzolla* de Joaquín López González<sup>4</sup> estudia la relación que unió a Piazzolla en el cine y consecuentemente, la producción musical para esta; *Ostinato y Placer de la repetición en la música de Astor Piazzolla* de Ramón Pelinsky<sup>5</sup> analiza las estructuras ritmo-melódicas que Piazzolla emplea en toda su producción musical.

La composición musical es una actividad que responde a un acto creativo, en el cual se recurre a procedimientos musicales ya establecidos por un estilo, género, maneras de interpretación o bien planteando nuevas estructuras musicales, donde el compositor crea un criterio y es quien decide sobre los elementos que utilizará, quien a su vez con estos pretende articular, integrar y reflexionar constantemente su creación.

Entre las formas de realizar una composición, se encuentra el estilo *pastiche*, una forma de componer como ejercicio de aprendizaje en centros de formación musical, siendo un medio para que el alumno asimile las implicaciones históricas, sociales,

---

<sup>2</sup> GARCÍA, Omar. comp.; PELINSKY, Ramón. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Astor Piazzolla: entre el tango y la fuga, en busca de una identidad estilística. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014, p. 35-46.

<sup>3</sup> DÍAZ GEROMET, Lautaro. *Buenos Aires Hora Cero Electrónico: un acercamiento a la relación entre la música de Astor Piazzolla y el tango electrónico*. Santa Fe, Argentina: Revista del instituto superior de música – Universidad Nacional del Litoral, no. 13, 2011.

<sup>4</sup> LÓPEZ, Joaquín. *La música cinematográfica de Astor Piazzolla*. España: Revista IMAFRONTE, no. 18, 2016, p. 29-44.

<sup>5</sup> PELINSKI, Ramón. *Ostinato y placer de la repetición en la música de Astor Piazzolla*. Santa Fe, Argentina: Revista del instituto superior de música – Universidad Nacional del Litoral, no. 9, 2002.

educativas y analíticas de la música de otros periodos, compositores o géneros<sup>6</sup>. En general, esta técnica parte de reflexionar los elementos compositivos de un músico – o varios – en específico, que permiten ser el fundamento para generar una propuesta musical<sup>7</sup>. Esta técnica, vista como un proceso pedagógico, requiere enseñar análisis a través de la composición y composición a través del análisis, haciendo una reflexión continua sobre las nociones compositivas que se evidencien a lo largo del trabajo investigativo y compositivo.

Así, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, como también en otros centros de estudios musicales, tal estilo ha sido la manera en que los estudiantes eligen aprender a componer, destacando diferentes investigaciones como: “*Romerías - Suite para orquesta típica colombiana basada en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero*” de Nicolás Sotelo García<sup>8</sup> que, a partir de analizar la música del maestro Álvaro Romero Sánchez apropia su estilo compositivo extrayendo elementos melódicos, para consolidar su obra emergente en 4 movimientos; por otro lado, “*Nociones interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista*” de Luis Eduardo Castellanos<sup>9</sup>, es una investigación que caracteriza acciones interpretativas del pasillo por medio del análisis a diferentes estilos de pasillos, siendo los resultados de estas, las herramienta para crear unos estudios para guitarra solista promoviendo una forma de estudio sobre la música andina colombiana; proyectos que se pueden encontrar en la Biblioteca de la Facultad.

Es así como se puede considerar que los intereses estéticos de las músicas regionales en Latinoamérica, hoy en día están orientados a la apropiación de los elementos tradicionales descendientes de cada género, y que estos puedan ser enriquecidos con elementos musicales externos al género, promoviendo un desarrollo musical y cultural que responda a las itinerancias de las que el músico considere pertinentes. Posteriormente, los resultados de actos compositivos ayudan a que, desde la investigación, se puedan entender múltiples elementos musicales – quizá también extra-musicales – que pueden ser abordados desde diferentes campos de investigación.

Estos antecedentes construyen en el investigador, un plan de trabajo basado en el estilo de composición *pastiche*, proyectado a responder las inquietudes personales del autor en aspectos musicales, interpretativos y compositivos, entendiendo que

---

<sup>6</sup> LATHAM, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 1166.

<sup>7</sup> La definición es tomada desde <http://definicion.de/Pastiche>, donde además define que la obra que se crea, en ocasiones supone también ser una parodia o una burla, pero desde una condición educativa, esta definición responder a combinar componentes de otros trabajos artísticos para crear uno nuevo.

<sup>8</sup> SOTELO, Nicolás. “*Romerías*”: *Suite para orquesta típica colombiana basada en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Facultad de Bellas Artes (TE-11401), 2015.

<sup>9</sup> CASTELLANOS, Luis. “*Nociones interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista*”. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Facultad de Bellas Artes (TE-11103), 2013.

pasar por un proceso de transculturación, significa ampliar el espectro sonoro y conjuntamente, generar diálogos en espacios educativos y musicales.

#### **1.4. Pregunta de investigación**

¿Qué elementos del estilo musical que Astor Piazzolla emplea en las *Cuatro Estaciones Porteñas*, son posibles para la realización de una composición musical desde el estilo *pastiche*, potencializando proceso de reconocimiento y aprendizaje en la música dirigido hacia un acto creativo?

## **1.4. Objetivos**

### **1.4.1. Objetivo General**

Documentar el proceso musical que partiendo del análisis realizado a las Cuatro Estaciones Porteñas de Astor Piazzolla y de establecer el sentido interpretativo del Trio Nueva Colombia, se continua con la realización de una composición emergente.

### **1.4.2. Objetivos específicos**

- Realizar el análisis de *Las Cuatro Estaciones Porteñas* de Astor Piazzolla caracterizando los elementos rítmicos, melódicos y estructurales, teniendo en cuenta elementos del contexto del tango.
- Hacer un análisis interpretativo del Trio Nueva Colombia.
- Proponer una estructura compositiva que abarque los análisis y las intenciones creativas.
- Conllevar un proceso de reflexión sobre el sistema de investigación-creación planteado.

## 1.5. Justificación

El presente trabajo contribuye al autor del proyecto, la comprensión de los procesos de composición musical, ya que su obra emergente se construye dentro de un modelo de composición asimilando los elementos del lenguaje tonal, textural, orquestal e interpretativo, junto con otros diversos componentes que intervienen en la creación, como lo son los factores históricos, sociales y también de interés personal, importantes para la fundamentación y argumentación de la obra.

La presente investigación beneficia a la línea de investigación emergente de la Licenciatura en Música la Universidad Pedagógica Nacional, llamada *Investigación Artística*, en cuanto a la construcción, documentación y fundamentación concierne ya que, propone toda una ruta metodológica destinada también para futuros compositores en formación que deseen realizar procesos de investigación-creación, proporcionando herramientas de corte investigativo que deseen aplicar. Además, expone una manera de aprender análisis a través de la composición y composición a través del análisis, en base a las músicas nuestras, las músicas Latinoamericanas.

Por otro lado, revela los alcances de Astor Piazzolla en los procesos creación e interpretación, beneficiando nuevos diálogos fundamentados entorno a la composición musical. Paralelamente destaca la potencia e impacto musical que el Trio Nueva Colombia ha generado en el medio musical del país.

*Colombia Nueva* genera nuevos discursos musicales, que eleva los procesos creativos en la composición, como una forma de aprender música, teorizando y describiendo procedimientos pertinentes de la creación musical y los conocimientos resultantes. Además, la obra emergente se destaca en su aporte al género de la música andina colombiana, al Trio Nueva Colombia y a la consolidación de un estilo compositivo.

El trabajo beneficia a la documentación musical e investigativa del país, pues proporcionará elementos como son los modelos de análisis, la finalidad de la investigación y los elementos compositivos e interpretativos que intervienen, para quién la adquiera y desee consultar. Si alguien la quiere utilizar como material de estudio pues está disponible.

## CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. Estado del arte

A continuación, se presentará un estado del arte que se desarrolló para la realización del proyecto. Su función es hacer una indagación documental sobre los referentes bibliográficos que se han encontrado en torno al tema de investigación que se plantea desarrollar.

El artículo “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla” realizado por la etnomusicóloga Gabriela Mauriño<sup>10</sup> tiene por objeto encontrar las raíces tangueras en la obra piazzolleana, dividiendo el ensayo en seis secciones, destinadas a un músico o un grupo de músicos del tango que influyeron en la obra de Astor Piazzolla: se describen los elementos del tango tradicional presentes en la música de Piazzolla incluyendo modelos de acompañamiento, efectos percusivos, fraseos melódicos, acentuaciones rítmicas y técnicas de ejecución. En la presente investigación, este trabajo apoya la caracterización de elementos musicales en la estética piazzolleana que el compositor emplea en el repertorio escogido para el desarrollo de esta investigación.

Ramón Pelinski en “Astor Piazzolla: entre el tango y la fuga, en búsqueda de una identidad estilística”<sup>11</sup> realiza un análisis musicológico a diferentes obras de Astor Piazzolla que muestran la vinculación del tango con otros estilos musicales, describiendo el proceso como un “nomadismo musical”: Delimita los procesos de composición y características de ejecución aplicadas por Astor Piazzolla en *Adiós Nonino*, *Muerte del ángel*, *Milonga del ángel* y *Fuga y misterio*. Así mismo, muestra de qué manera Piazzolla vincula su música con diferentes lenguajes musicales, de los que resalta el Jazz, Rock y la música erudita. Los resultados que publican en el artículo son elementos claves en la identificación del estilo piazzolleano, dentro de los que se destacan el tratamiento rítmico, la vinculación con otros lenguajes musicales, matrices melódicas, estructura del tango y manejo de una técnica fugada apropiada a su estilo.

“De Woodstock a B.A.: análisis de camorra I, II y III” es un análisis realizado por Omar García<sup>12</sup> a una de las últimas composiciones de Astor Piazzolla: *Camorra*, composición en tres movimientos, evidencia tener un estilo compositivo enfocado en expresar un estilo más “tanguero”, destacando elementos melódicos, describiendo los procesos de variación en el desarrollo de la obra. Además, expone

---

<sup>10</sup> GARCÍA, Omar (compilador). MAURIÑO, Gabriela. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014, p. 19-33.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 35-56.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 109-126.

un esquema para poder sistematizar la estructura de cada movimiento. Este análisis aporta un esquema de análisis estructural y melódico que pueden complementar la forma de análisis que se aplicará a las obras seleccionadas en esta investigación.

La musicóloga Malena Kuss presenta el escrito “La poética referencial de Astor Piazzolla”<sup>13</sup> como una ponencia que muestra de una manera explícita y referencial los procedimientos compositivos que Astor Piazzolla aplica en sus obras con referentes musicales específicos, esto vinculado a un discurso estético y socio-cultural, donde además presenta un análisis a una de las obras “crónicas” de Astor Piazzolla: *Tres minutos con la realidad*, exponiendo elementos del discurso musical donde intervienen similitudes de procesos compositivos como los de Alberto Ginastera (Argentina – 1916/1983), Igor Stravinsky (Rusia – 1882/1971) y otros músicos provenientes de la tradición europea y latinoamérica, centrado en la forma de la obra y el manejo melódico en base a una escala octatónica. Su modelo de análisis complementa el trabajo a desarrollar con *las cuatro estaciones porteñas*, y de igual forma, amplía la comprensión sobre el estilo musical de Astor Piazzolla entendiendo su obra como un proceso de transculturación y desarrollo.

“El piano en el Tango”<sup>14</sup> es un método de enseñanza para la interpretación de un pianista en el género del tango. Muestra través de ejemplos contextualizados los diferentes modos de ejecutar el tango en elementos aspectos melódicos y acompañantes, proponiendo adicionalmente ejercicios de ejecución en el piano. Este método contextualiza al investigador sobre los elementos técnicos de la interpretación del tango, relacionando los modos de ejecución al modelo de análisis planteado a las obras escogidas.

“El Tango”<sup>15</sup> es la transcripción sobre grabaciones de cuatro conferencias, realizadas por el escritor Jorge Luis Borges en Buenos Aires, sobre el tango. Borges describe, basado en sus investigaciones, anécdotas personales, charlas y discursos con colegas, la historia del tango, los personajes de la sociedad característicos del tango, los cambios que ha sufrido desde sus orígenes y la posición e impacto del tango en la música y la literatura en argentina y el mundo. Las conferencias, ahora presentadas en escrito, permiten la contextualización de la música de Piazzolla con el tango que lo precede. El contexto se realiza desde la música, la sociedad y la literatura, como tejido de la construcción del nuevo tango en relación con su historia tanguera.

El documental sobre la vida y obra de Piazzolla titulado “Astor Piazzolla. In Portrait”<sup>16</sup>, se encuentra una primera parte llamada *Tango Maestro* que tiene un

---

<sup>13</sup> Ibídem, p. 57-76.

<sup>14</sup> POSSETTI, Hernán. *El piano en el tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2015.

<sup>15</sup> BORGES, Jorge Luis. *EL TANGO. Cuatro conferencias*. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial, 1ª ed., 2016.

<sup>16</sup> DIBB, Mike. *ASTOR PIAZZOLLA IN PORTRAIT* (DVD). Reino Unido: British Broadcasting Corporation BBC, 2004

corte más biográfico e indaga sobre la influencia musical que Piazzolla recibió y propagó alrededor del mundo, a través de una serie de entrevistas a personajes importantes en su vida; la segunda parte *Tango Nuevo* es la reproducción de un concierto con la última agrupación que Piazzolla conformó “The new tango sex-tet”, con intervenciones de Piazzolla acerca de su música, el tango y las obras del concierto. La investigación que registra este documental aporta elementos claves en la identificación del estilo compositivo e interpretativo y datos de carácter biográficos.

Martín Kutnowski presenta un ensayo llamado “Rubato instrumental y estructura de la frase en la música de Astor Piazzolla”<sup>17</sup> enfocado en dos aspectos específicos de la transformación del tango tradicional al nuevo tango: el rubato instrumental y la estructura de la frase en la música de Piazzolla. Cada uno de estos plantea un análisis en la interpretación del cantante de tangos que luego es llevada a un plano instrumental y el diseño de esta construcción melódica en un plano estructural-formal de las composiciones. Es importante para la comprensión de la construcción del estilo de Piazzolla, la práctica analítica de los elementos melódicos, hecho que aporta este ensayo para los referentes conceptuales.

El trabajo de investigación “Nociones interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista”<sup>18</sup> realizado por el licenciado Luis Castellanos, es una propuesta metodológica para la interpretación de pasillos colombianos en la guitarra solista. Realiza una investigación de tipo etnográfico y musicológico sobre un ritmo característico de la música andina colombiana, generando una serie de nociones interpretativas, estableciendo parámetros, enmarcados dentro de la propuesta, para la interpretación de pasillos colombianos en la guitarra cuando cumple un rol solista; siendo este un modelo de investigación ajustable a otros proyectos de investigación con fines creativos. La investigación sirve como fuente principal en la orientación metodológica del presente proyecto.

---

<sup>17</sup> GARCÍA, Omar (comp). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014, p. 99-108.

<sup>18</sup> CASTELLANOS, Luis. *Nociones interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Facultad de Bellas Artes (TE-11103), 2013.

## 2.2. Referentes conceptuales

### 2.2.1. El tango: construcción socio-cultural del género

El tango es un género característico de la zona Rioplatense del sureste de América Latina, principalmente de dos ciudades: Montevideo y Buenos Aires, aunque su popularidad internacional remite a la ciudad porteña de Argentina.

Según Borges, el surgimiento del tango se da hacia 1880 en los barrios del sur de Buenos Aires<sup>19</sup> por tres personajes: el compadrito, las llamadas “casas malas” y las “mujeres de la buena vida”<sup>20</sup>. En la época, la ciudad de Buenos Aires contaba en grandes rasgos con dos tipos de clases sociales definidas como el *Señor* quien era parte de las sociedades adineradas y/o con poder socio-político, y el *Compadrito*, hombres, con cierta similitud al *gaucho*<sup>21</sup>: “El compadre no se veía a sí mismo como un compadre, se veía como criollo y el arquetipo de criollo era el gaucho”<sup>22</sup>. Nunca se llamaron entre sí compadres, pues en la sociedad había un dejo despectivo. Entre los compadres se destaca uno en particular, el *Guapo*: era un tipo con la costumbre de matar, pues llevaba un ideal del ser valiente con la técnica del buen manejo del cuchillo y el poncho, además de elaborar una técnica psicológica como una forma de atacar previa a la riña que se avecinaba<sup>23</sup>. Borges afirma que “el que influye directamente en el tango no es el guapo, es más bien el hombre que vive de las mujeres y que, naturalmente, trataba de imitarlo y, a veces, también lo era”<sup>24</sup>.

Las “casas malas”<sup>25</sup> estaban por todos lados de la ciudad, pero había barrios especializados, que eran frecuentados para actividades como el póker, tomar cerveza y/o el simple encuentro con amigos y en los cuales las casas malas también estaban. Estando el compadre (siendo guapo o no) y las casas de mala vida, aparece un tercer personaje que es la mujer derivadas al trabajo sexual, siendo algunas de ellas criollas, otras extranjeras<sup>26</sup>.

Teniendo su origen “infame”, la sociedad de aquel entonces rechazaba el tango, pues las mujeres que conocían de su origen no lo querían, por lo que era bailado

---

<sup>19</sup> BORGES, Jorge Luis. *EL TANGO. Cuatro conferencias*. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial, 1ª ed., 2016, p. 23.

<sup>20</sup> Expresión irónica.

<sup>21</sup> Tipo de vaquero característico de la llanuras y zonas adyacentes de Argentina, Uruguay, Paragua, Brasil y Chile.

<sup>22</sup> BORGES, Jorge Luis. *EL TANGO. Cuatro conferencias*. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial, 1ª ed., 2016, p. 48-49.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 50-56.

<sup>24</sup> *Ibidem*., 2016, p. 57.

<sup>25</sup> El término de casas malas se refiere a los Burdeles.

<sup>26</sup> BORGES, Jorge Luis. *EL TANGO. Cuatro conferencias*. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial, 1ª ed., 2016, p. 60-62.

en por parejas de hombres<sup>27</sup>. Este no lo impone la “gente de bien”, hasta que este hacia 1910 aproximadamente el tango se bailaba en París y posteriormente en varias ciudades de Europa; luego eso colmó de alegría a la “gente de bien”, pues el tango no era el mismo de las casas malas de Buenos Aires, Montevideo, Rosario o de La Plata<sup>28</sup>. Solo fue hasta que el tango en el exterior fue aprobado, sobretodo en París, el barrio Norte – “la gente de bien” – lo acepta y lo impone en la ciudad.

### 2.2.2. Antes de Piazzolla: generalidades

A continuación, se describirán aspectos generales del tango antes de Piazzolla tales como el origen del tango, músicos y agrupaciones importantes en el género.

Existen diferentes teorías e ideas sobre su origen (precedente). Hernán Possetti, pianista argentino afirma que la *milonga* es precursora del tango. La milonga es característica del folclore pampeano argentino y uruguayo: “originalmente era lenta y pausada, y fue el vehículo de expresión de gauchos y *payadores*, quienes cantaban con acompañamiento de guitarra. Su versión rápida fue uno de los ritmos que aportó al nacimiento del tango”<sup>29</sup>.

Completando la idea del origen, Piazzolla afirma:

*“El tango es puramente mediterráneo. Viene de Italia, de Nápoles, de Génova y, en parte, del flamenco español y de cuba. Pero no se puede decir que venga de África. Esa es la diferencia entre Brasil y Argentina. Los brasileños son extrovertidos y nosotros introvertidos. Por eso el tango es siempre muy triste. No tiene la riqueza de la música brasileña, la percusión, los tambores y todo eso. Esa música viene de África, y nosotros heredamos la cultura de Italia y España. Diría que es más oriental. Es muy introvertida. Por eso el tango siempre es triste. Nunca es música alegre”*<sup>30</sup>.

La tristeza que describe Piazzolla hacia el tango la comparte Borges indicando que el tango corresponde a una emoción y que, su adjetivo triste y su origen europeo, es aplicable según Sergio Piñero cuando afirma que la inmigración italiana influye en la tristeza, el languidecimiento y la quejumbre progresiva del tango<sup>31</sup>. En esta tristeza que genera el tango, influye además un instrumento en particular. Entre 1880 y 1910 se tiene un instrumento nuevo en Argentina, que hoy parece

---

<sup>27</sup> BORGES, Jorge Luis. *EL TANGO. Cuatro conferencias*. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial, 1ª ed., 2016, p. 33-35.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>29</sup> POSSETTI, Hernán. *El piano en el tango*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1ª ed., 2014, p. 154.

<sup>30</sup> DIBB, Mike. *ASTOR PIAZZOLLA IN PORTRAIT* (DVD). Reino Unido: British Broadcasting Corporation BBC, 2004, min.

<sup>31</sup> BORGES, Jorge Luis. *EL TANGO. Cuatro conferencias*. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial, 1ª ed., 2016, p. 75.

inseparable en el tango: el bandoneón<sup>32</sup>. El bandoneón se inventó en 1854 en Alemania para tocar música religiosa, pues los alemanes no tenían dinero para comprar un órgano ni un armonio. Se llamaba “bandonium” y muchos marineros lo tocaban cuando estaban en la mar. Así llegó a la Argentina y luego empezaron a tocarlo en los burdeles, pero los acordeonistas italianos pronto lo adaptaron para tocar tangos porque tenía un sonido muy triste, muy aterciopelado. Conjuntamente, Piazzolla afirma que acordeón tiene un sonido muy alegre y este instrumento no tiene nada de alegre<sup>33</sup>.

En la música vocal, un referente importante en la interpretación del tango fue Charles Gardés, quién eligió el nombre de Carlos Gardel. “Gardel tomó la letra del tango y la convirtió en una breve escena dramática, una escena en el cual un hombre abandonado por una mujer, por ejemplo, se queja, y en la cual (este es uno de los temas más tristes del tango) se habla de la decadencia física de la mujer [...] Toma el tango y lo hace dramático”<sup>34</sup>. Cuando ocurre esto, se escriben tangos para ser escritos de un modo dramático, tangos en los cuales el hombre simula alegrarse de que la mujer lo ha dejado, pero al final, la voz se le quiebra en un sollozo<sup>35</sup>.

El formato característico en la interpretación de muchos tangos en la primera mitad del siglo XX fue la Orquesta Típica: formado originalmente por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo. Posteriormente se la relaciona con la formación integrada por cuatro o cinco violines, cuatro o cinco bandoneones, piano y contrabajo. Ciertas orquestas incorporaron algunos instrumentos como cello, viola, guitarra, percusión o clarón (clarinete bajo)<sup>36</sup>.

Las Orquestas Típicas eran conocidas por el nombre del compositor, arreglista y/o director de estas. Algunas de las orquestas más reconocidas fueron: Sexteto de Julio de Caro, Orquesta de Juan D’Arienzo, Orquesta de Carlos Di Sarli, Orquesta de Aníbal Troilo, Orquesta de Alfredo Gobbi, Orquesta de Osvaldo Pugliese; cada una de ellas tienen diferentes características que son referentes a la interpretación, composición y acompañamiento del tango. La siguiente tabla indica los elementos más representativos que aportaron estas agrupaciones al tango.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 74-75

<sup>33</sup> DIBB, Mike. *ASTOR PIAZZOLLA IN PORTRAIT* (DVD). Reino Unido: British Broadcasting Corporation BBC, 2004, min.

<sup>34</sup> BORGES, Jorge Luis. *EL TANGO. Cuatro conferencias*. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial, 1ª ed., 2016, p. 86-87.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>36</sup> POSSETTI, Hernán. *El piano en el tango*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1ª ed., 2014, p. 252.

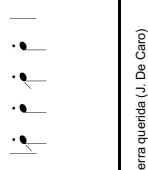
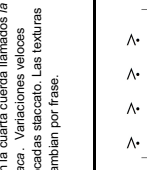
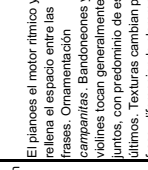
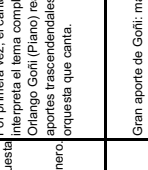
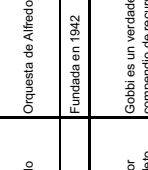
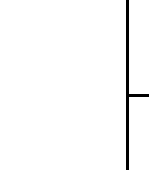

<b>ORQUESTA</b>	Sexteto de Julio de Caro A partir de 1920	Orquesta de Juan D'Arienzo Fundada en 1935	Orquesta de Carlos Di Sarli Fundada en 1929	Orquesta de Anibal Troilo Formada en 1937	Orquesta de Alfredo Gobbi Fundada en 1942	Orquesta de Osvaldo Pugliese Fundada en 1939	Horacio Salgán Fundó su 1ª orquesta en 1944
<b>IMPORTANCIA HISTÓRICA</b>	Define las funciones de los instrumentos en la <i>Orquesta Típica</i> .	Precursor del furor bailable de la década de los 40.	De convocatoria masía, orquesta modelo que combina con excelencia las posibilidades rítmicas y expresivas del género	Por primera vez, el cantor interpreta el tema completo. Oriango Goñi (Piano) realiza aportes trascendentales. Es la orquesta que canta.	Gobbi es un verdadero compendio de recursos lingüísticos y musicales con alto nivel expresivo. Orquesta de línea "decadente".	Lleva al extremo la enfatización de los recursos rítmicos y expresivos, sin alejarse de su conexión con la danza.	De gran refinamiento estilístico, basado en un ritmo sincopado y una expresividad elegante. Con el Cuarteto Real desarrolla un alto grado de precisión en la ejecución conjunta.
<b>CARACTERÍSTICAS</b>	Crea los siguientes recursos: Variaciones de los bandoneones, arrastres en la marcación rítmica hacia los tiempos 1 y 3, soli de bandoneones y solos de piano.	Orquesta rítmica y vigorosa, con contrastes dinámicos permanentes. Bandoneones y violines tocan generalmente juntos, bajos del piano en staccato y contrabajo en pizzicato. Tipos solos de violín en la cuarta cuerda llamados <i>la vaca</i> . Variaciones veloces tocadas staccato. Las texturas cambian por frase.	El pianos el motor rítmico y rellena el espacio entre las frases. Ornamentación campanitas. Bandoneones y violines tocan generalmente juntos, con predominio de estos últimos. Texturas cambian por frase, diferenciando claramente lo rítmico de lo expresivo.	Gran aporte de Goñi: marcado con una doble articulación, rítmica en la percusión armónica y ligada en los bajos. Grandes líneas de frase en toda la orquesta. Soli y solos de bandoneón pausados. Las cuerdas cantan en el registro grave, los bandoneones octavan en el agudo ( <i>Piañita</i> ). Texturas contrastan en las <i>filas</i> asumiendo roles diferentes.	Arrastres en la marcación rítmica hacia los tiempos 1 y 3. Variaciones con inflexiones expresivas. Solos de violín en casi todos los temas. El piano realiza segundas menores despiñadas. Riqueza contrapuntística y cambios de texturas permanentes. Gran desarrollo armónico.	Marcación rítmica <i>yumba</i> . Se resalta cada nota de la melodía. Utilización del tubato. Solos típicos del primer bandoneón y del primer violín. Solos de piano. Acentuaciones temáticas despiñadas. Riqueza contrapuntística y cambios de texturas permanentes. Gran desarrollo armónico.	Marcación rítmica <i>umpa-umpa</i> . El piano es el conductor de la orquesta. Utiliza el contrapunto, incorpora la sincopa en las melodías. Utiliza contra-cantos, llamados "especiales"; estos nacen como melodías secundarias de alta riqueza melódica.
<b>MARCACIÓN (acompañamiento)</b>							
<b>TEMAS CARACTERÍSTICOS</b>	Tierra querida (J. De Caro) Boedo (J. De Caro)	La comparsita (G. Carabó Rodríguez) La puñalada (P. Castellanos)	Comme il faut (E. Arolas) A la gran muñeca (J. Ventura)	Sur (A. Troilo) Recuerdos de Bohemia (E. Deifino)	Oriango Goñi (A. Gobbi) Camandulaje (A. Gobbi)	La yumba (O. Pugliese) Negracha (O. Pugliese)	La llamo silbando (H. Salgán) A fuego lento (H. Salgán)

Tabla 1. Cuadro comparativo de los estilos del tango<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 252

### 2.2.3. Astor Piazzolla: biografía<sup>38</sup>

Astor Pantaleón Piazzolla, célebre compositor de tangos, nació el 12 de marzo en 1921, en Mar del Plata, Argentina. Estudió piano clásico con Bela Wilda, llegando a ser un gran admirador apasionado de Bach y de Rachmaninov. Tiempo después su pasión por la música de tango fue avivada por el sexteto del violinista Elvino Vardado. Desde entonces formó parte de varias orquestas de tango hasta que, en 1939, realizó su sueño de tocar el bandoneón con la orquesta de Aníbal Troilo. Entre tanto, Piazzolla continuó estudiando piano y teoría, con profesores como el futuro compositor clásico Alberto Ginastera y el pianista Raúl Spivak. Empezó a componer para Troilo durante ese periodo, aunque sus obras, mostraban influencias clásicas.

Estudió la música de Ravel, Bartok y Stravinsky, sumergiéndose también en el jazz de los Estados Unidos, desarrollando conjuntamente su destreza en la composición. Particularmente un evento que cambió la manera de componer en Piazzolla ocurrió cuando en 1954 Piazzolla ganó una beca para estudiar en París con Nadia Boulanger y ella fue quien le animó a no dejar el tango, pero que intentara de darle un vigor nuevo, basado en sus conocimientos de jazz y su educación clásica.

Al regresar a Argentina, formó un octeto que tocaba tango como si fuera música de cámara y no solamente un acompañamiento para cantantes o bailadores, evento que ocurría generalmente con las Orquestas Típicas. Recibió la reprobación de los músicos “tradicionalistas”, lo que hace que Piazzolla se dirija a Nueva York, donde encontró trabajo haciendo arreglos y fue allí donde experimentó con una fusión de jazz y tango.

Al volver a Buenos Aires en 1960, Piazzolla formó su primer quinteto, el ‘Quinteto Tango Nuevo’, que vino a ser el instrumento fundamental para su visión progresista de la música. Durante esta década compuso piezas para orquesta, banda sonora para películas de la época y junto con Horacio Ferrer, realizaron una serie de “tango-canciones”. Realizó fusiones del tango y música electrónica en la década de los 70’s y formó un nuevo Quinteto (1978), mientras conjuntamente escribía obras sinfónicas y música de cámara para cuerda frotada.

Desafortunadamente, en la cumbre de su fama internacional, Piazzolla empezó a sentirse mal de salud y poco después, Piazzolla sufrió un ataque de apoplejía que de dejó incapaz de tocar o escribir música. Finalmente falleció el 4 de julio, 1992, en Buenos Aires, dejando un legado monumental como una de las grandes figuras de la música latinoamericana y al mismo tiempo gran compositor del siglo XX.

---

<sup>38</sup> Paráfrasis tomada de DIBB, Mike. ASTOR PIAZZOLLA IN PORTRAIT (DVD). Reino Unido: British Broadcasting Corporation BBC, 2004.

#### 2.2.4. Construcción del estilo: elementos estructurales

“Hacia 1955, el tango tradicional empieza a morir. La razón es que la música de Elvis Presley, Bill Haley y el género del Rock and Roll llega a Argentina y a la generación joven de la época, empieza a interesarle más este género que el tango; luego llegan los Beatles en los años 60 y es el fin del género, debido a que el tango se repite, no cambia: un evento que sucedida desde 40 o 50 años”<sup>39</sup>. Luego aparece un personaje que se lleva al tango tradicional para reformarlo desde el interior: Astor Piazzolla. Piazzolla en la construcción del Nuevo Tango (su estilo), retoma elementos propios del estilo tanguero clásico de diferentes músicos, compositores en intérpretes, para instaurarlos en su música.

- **Forma**

Para la década de los cuarenta, el tango tenía una forma binaria, como estructura convencional para el género<sup>40</sup>: dos secciones (una rítmica-rápida a manera de estrofa y otra melódica-lenta a manera de estribillo), fundadas en la oposición de tonalidades mayor-menor para cada sección, encabezadas por una introducción y unidas por un puente. Piazzolla en su gran mayoría de composiciones comprende este núcleo estructural (A-B), aunque en algunas ocasiones transforma introducciones en largas cadencias, entradas con fugado a 3 o 4 entradas.

Julio de Caro (1899 - 1980), violinista y director de la orquesta y el sexteto que llevaron su nombre, incorpora en el tango los puentes para modular de una sección a otra, adornos en el fraseo (ornamentaciones), solos para diversos instrumentos y el uso de recursos percusivos. Contrario a lo que sucedía con el tango precedente, donde la melodía era interpretada en unísono por varios instrumentos, incorpora técnicas de contrapunto, sin modificar las características rítmicas del tango<sup>41</sup>. Según Piazzolla, de la época decariana<sup>42</sup> abstrae el ritmo, la percusión, la acentuación, ya que considera lo más importante de la interpretación del tango<sup>43</sup>.

- **Ritmo**

El origen de la acentuación rítmica en Piazzolla proviene de muchas referencias. Una forma de acentuación deriva del tango tradicional: consiste en cuatro corcheas

---

<sup>39</sup> STAVEACRE, Tony. Dir. *ASTOR PIAZZOLLA IN PORTRAIT* (DVD). Tango Nuevo. Reino Unido: British Broadcasting Corporation BBC, 2004.

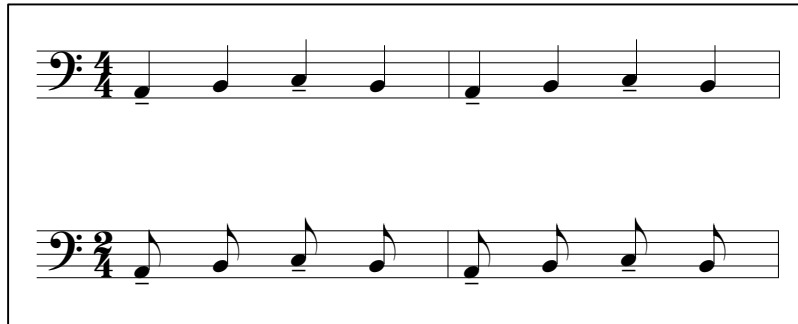
<sup>40</sup> GARCÍA, Omar. (comp); PELINSKY, Ramón. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Astor Piazzolla: entre el tango y la fuga, en busca de una identidad estilística. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014, p. 38.

<sup>41</sup> GARCÍA, Omar. (comp); MAURIÑO, Gabriela. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014, p. 20.

<sup>42</sup> Forma de describir el estilo de Julio De Caro

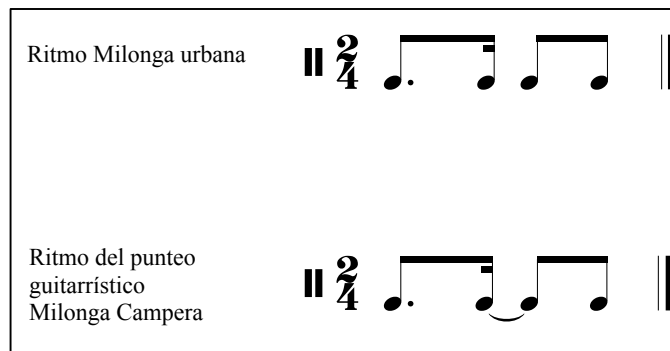
<sup>43</sup> GARCÍA, Omar. (comp); MAURIÑO, Gabriela. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014, p. 20.

escritas en compás de 4/8 o cuatro negras en compás de 4/4 acentuando el primer y tercer tiempo<sup>44</sup>.



**Ilustración 1.** Acentuación rítmica del Tango tradicional.

Otra aplicación rítmica en Piazzolla deriva de la *Milonga urbana*<sup>45</sup> cuya base rítmica es corchea con punto, semicorchea y dos corcheas, en donde se liga la semicorchea con la corchea siguiente - ligadura típica de los punteos guitarrísticos de la milonga campera<sup>46</sup>.



**Ilustración 2.** Patrón rítmico de la milonga urbana y milonga campera.

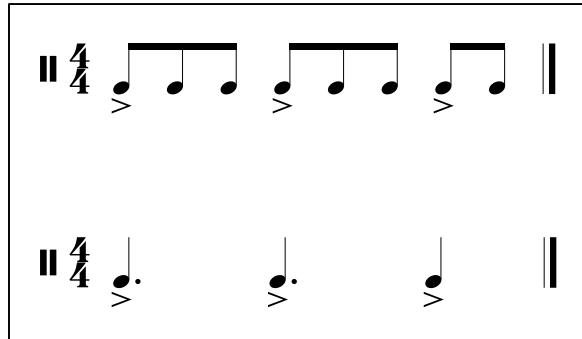
En su escritura en compás de 4/4, Piazzolla acentúa la primera, cuarta y séptima corcheas dando una agrupación 3+3+2, convirtiendo esta base rítmica en lo

<sup>44</sup> GARCÍA, Omar. (comp); MAURIÑO, Gabriela. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014, p. 20.

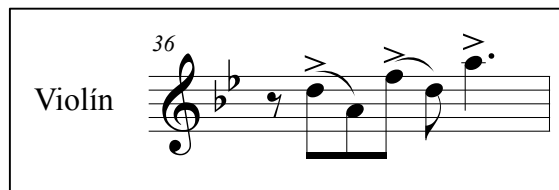
<sup>45</sup> Otros músicos tangueros como Hernán Possetti llaman a la Milonga Urbana: Milonga Ciudadana. "En 1931, Sebastián Piana compuso, junto con Homero Manzi, *Milonga sentimental*, en la que intentó recrear el sonido de las viejas milongas tocadas en forma rápida que dieron origen al tango. Con esta obra, Piano inauguró una nueva subespecie y dividió a la milonga en dos: por un lado, la milonga lenta del gaucho que pasó a llamarse *milonga campera* o *sureira*, y por otro, la nueva milonga rápida llamada a partir de entonces *milonga ciudadana*." POSSETTI, Hernán. *El piano en el tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1ª ed., 2015.

<sup>46</sup> GARCÍA, Omar. (comp); MAURIÑO, Gabriela. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014, p. 20-21.

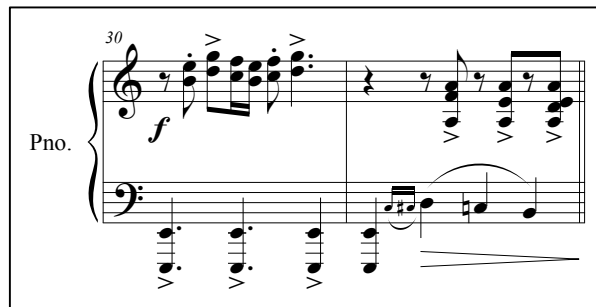
característico de su estilo. Este patrón lo somete a diferentes variaciones desplazando el acento agrupando las corcheas en varios grupos. Se pueden encontrar agrupaciones organizadas por 2 compases y diferentes agrupaciones yuxtapuestas.



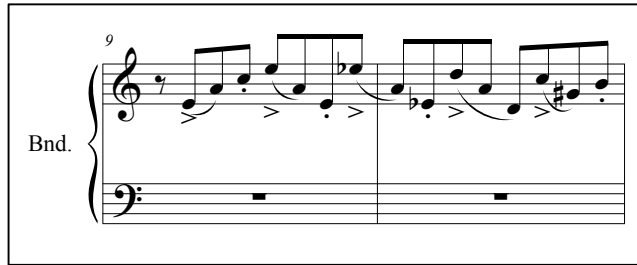
**Ilustración 3.** Patrón rítmico principal del Tango Nuevo de Astor Piazzolla.



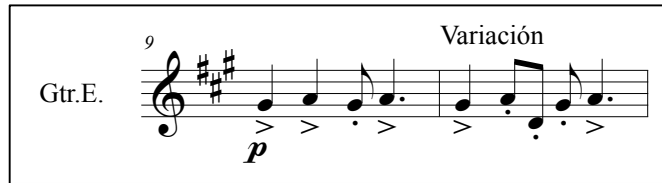
**Ilustración 4.** Fragmento de Primavera Porteña para quinteto, compás 36. Agrupación rítmica (1)2+2+3, violín.



**Ilustración 5.** Fragmento de Verano Porteño para quinteto, compás 30 y 31. Agrupación rítmica (1)1+3+3 yuxtapuesta con patrón rítmico 3+3+2 en el compás 30, piano.



**Ilustración 6.** Fragmento de Otoño Porteño para quinteto, compás 9 y 10. Agrupación rítmica (1)3+3+3+3+3, bandoneón.



**Ilustración 7.** Fragmento de Invierno Porteño para quinteto, compás 9 y 10. Agrupación rítmica 2+3+3, guitarra eléctrica.

- **Efectos sonoros - percusivos**

La influencia de Julio De Caro en Piazzolla también se ve reflejada en el uso de efectos percusivos como *Lija*<sup>47</sup>, que se produce frotando el arco violín sobre la sección de la cuerda que queda entre el puente y el cordal del mismo y su nombre proviene del sonido parecido al proceso de lijado<sup>48</sup>. Otro efecto es el *Tambor* que se produce al colocar los dedos sobre las cuerdas sin que estas lleguen hacer contacto con el mástil, mientras se golpean las cuerdas con la uña y esto produce un sonido similar al tambor<sup>49</sup>. Además, otros efectos son los golpes en la caja de resonancia de los instrumentos llamado *Bombo* para el contrabajo y *Conga* para el violoncello<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Según Suarez Paz, Violinista del último quinteto que conformó Astor Piazzolla, también el efecto lija era llamado Chicharra. DIBB, Mike. Dir. *ASTOR PIAZZOLLA IN PORTRAIT* (DVD). Tango Nuevo. Reino Unido: British Broadcasting Corporation BBC, 2004.

<sup>48</sup> GARCÍA, Omar. comp.; MAURIÑO, Gabriela. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014, p. 22.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

**Ilustración 8.** Fragmento de Primavera Porteña para quinteto, compás 17 al 19. Efecto bombo en contrabajo.

El efecto *Mugre* consistía en tocar un intervalo de 2ª menor. Este era comúnmente usado por los violinistas que solían tocar melodías duplicadas en ese intervalo para evitar problemas de afinación con el instrumento. Piazzolla utiliza este efecto en la ejecución del bandoneón<sup>51</sup>.

**Ilustración 9.** Fragmento de Primavera Porteña para quinteto, compás 1 al 3. Ejemplo efecto mugre, bandoneón.

Leopoldo Thompson (1890 - 1925), contrabajista del Sexteto de Julio De Caro, creó el efecto *strapatta*<sup>52</sup> que consiste en rebotar el arco sobre las cuerdas y seguidamente golpear con mano izquierda las cuerdas sobre el diapasón en un mismo tiempo del compás. Este efecto se puede combinar con golpes, por lo general sobre el fondo o el aro de la caja de resonancia en tiempos débiles. Enrique

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 30

“Kicho” Díaz (1928 - 1992) empleó este efecto en la interpretación de diversas obras de Piazzolla en los conjuntos donde participaba con él.

**Ilustración 10.** Fragmento de Primavera Porteña para quinteto, compás 9 al 11. Ejemplo del efecto *strapatta* en el contrabajo.

También de Thompson, un efecto similar usado en la música de Piazzolla es el “compás *canyengue*” que consiste en golpear con el arco y la mano izquierda las cuerdas sobre los tiempos débiles (marcando en contratiempo) junto con el piano haciendo golpes o *clusters* mientras otro(s) instrumento(s) interpretan el tema de la obra. Por lo general este “compás *canyengue*” se desarrolla por durante 8 compases y su empleo se puede encontrar en la obra *Lunfardo* de Piazzolla.

- **Formas de acompañamiento**

Hernán Possetti describe las diferentes formas de acompañamiento comunes en el tango como modelos de marcación ritmo-armónica<sup>53</sup>, los cuales Piazzolla emplea frecuentemente el *marcato a cuatro* donde se acentúa los cuatro tiempos del compás con igual intensidad, utilizado en momentos de mayor calma (menor movimiento) y algunas veces un carácter pesante, presentados comúnmente por el piano y el contrabajo.

<sup>53</sup> POSSETTI, Hernán. *El piano en el tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1ª ed., 2015, p. 64.

The image shows a musical score for a quintet, measures 47 to 51. It consists of four staves: Piano (Pno.), Violin (Vln.), Electric Guitar (Gtr.E.), and Double Bass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The piano part has a simple bass line with many doublets. The violin part has a melodic line with dynamics p and mf. The electric guitar part has a simple harmonic accompaniment with the instruction 'With hand'. The double bass part has a simple bass line with dynamics p and p.

**Ilustración 11.** Fragmento del Invierno Porteño para quinteto, compás 47 al 51. Ejemplo marcato a cuatro: piano, violín, guitarra eléctrica y contrabajo.

En el acompañamiento del piano rescata la forma que realizaba Orlando Goñi (1914 - 1945) usando pocas notas en los bajos - mano izquierda, muchas veces doblando el contrabajo y con la mano derecha hacía unísono con los violines o bandoneones. De esta forma de acompañamiento, es más notorio la duplicación de los bajos del piano con el contrabajo en la obra de Piazzolla<sup>54</sup>.

De Osvaldo Pugliese (1905 - 1995) retoma una marcación rítmica llamada *Yumba*, onomatopeya usada por la Orquesta de Pugliese que consiste en hacer marcación en tiempos fuertes de cada compás, pero al segundo y cuarto tiempos un efecto percusivo se realiza sobre el instrumento, sin dejar de acentuar el primer y tercer tiempo: yum BA - yum BA. En Piazzolla para el contrabajo, esta marcación consiste en realizar un *glissando* ascendente (yum) que finaliza con golpe en el cordel del contrabajo con las crines del arco o con un golpe de puño en la caja de resonancia (BA). En el piano la marcación consiste en tocar sobre los tiempos fuertes del compás el acorde correspondiente a la armonía del tema y en los débiles tocar la nota La<sub>0</sub> (la nota más grave del piano) o un *cluster*<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> GARCÍA, Omar. comp.; MAURIÑO, Gabriela. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014, p. 26.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 29.

**Ilustración 12.** Fragmento del Otoño Porteño para quinteto, compás 1 y 2. Ejemplo marcación yum-BA, piano y contrabajo.

Además de la duplicación, toma el acompañamiento *Bordoneado* que realizaba Goñi con breves escalas ascendentes o descendentes anticipado al siguiente compás. “El nombre bordoneo proviene de la modalidad de ejecución guitarrística en la cual prevalece el registro grave del encordado, es decir, las bordonas. Por la semejanza con los dibujos del acompañamiento propios de la guitarra, se trasladó la denominación a la jerga pianística del tango.”<sup>56</sup> “Esta forma de acompañamiento que realiza la guitarra en las *milongas camperas* o *sureras* surge de arpeggiar la armonía. El dedo pulgar pulsa el ritmo 3+3+2 en las bordonas (las tres cuerdas graves), mientras que los dedos restantes arpeggian corcheas en las cuerdas agudas.”<sup>57</sup>

**Ilustración 13.** Fragmento del Verano Porteño para quinteto, compás 107 al 110. Ejemplo bordoneado, piano.

Un elemento presente en la obra de Piazzolla es una *Sincopa a tierra* donde se produce una acumulación de energía acumulada en el cuarto tiempo de un compás que desemboca en el primer tiempo fuerte del compás siguiente. Comúnmente se produce en el registro grave con cuatro semicorcheas en dirección cromática ascendente.

<sup>56</sup> Ibídem, p. 26.

<sup>57</sup> POSSETTI, Hernán. *El piano en el tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1ª ed., 2015, p. 130.

The image shows a musical score for a quintet, measures 25 to 29. The score is written in B-flat major and 4/4 time. It includes parts for Piano (Pno.), Bandoneon (Bnd.), Violin (Vln.), Guitar (G.E.), and Cello (Cb.). The music features a 3+3+2 rhythmic structure. The Bnd. part includes markings for 'pizz.' and 'arco'.

**Ilustración 14.** Fragmento de la Primavera Porteña para quinteto, compás 25 al 29. Ejemplo sincopa a tierra.

La estructura rítmica 3+3+2 es un modelo característico en Piazzolla. En su música existen múltiples variantes, que parten de las diferentes subdivisiones que se dan en el acompañamiento, entre las regiones graves y agudas.

Adicionalmente, las polirritmias en las marcaciones de las obras de Astor Piazzolla se encuentra frecuentemente, que consiste en hacer combinaciones del marcato a cuatro o del 3+3+2 con acentuaciones armónicas, a veces percusivas.

**Ilustración 15.** Variaciones sobre el patrón rítmico 3+3+2.

- **Melodía**

La construcción melódica en Piazzolla tiene diferentes lugares de origen. La forma particular de interpretación de Carlos Gardel da origen a esta construcción melódica. La manera de improvisar y hacer rubatos a las melodías plasmaba un estilo de interpretación que luego se plasmó en las melodías del tango de Piazzolla como estructura fundamental, donde se reducen los valores rítmicos al finalizar las frases<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> GARCÍA, Omar. comp.; KUTNOWSKI, Martín. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Rubato instrumental y estructura de la frase en la música de Astor Piazzolla. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014, p. 100.

Voz (escrita)  
Cam-pa-neá co - moel co - to-rro vá que-dan - do des-po - bla-do to-doel lu-joen la ca - tre - ra cum-pa-drean-do sin col - chón.

Voz (Interpretada)  
Cam-pa-neá co - moel co - to-rro va que - dan-do des-po-bla - do to-doel lu-joen la ca - tre-ra cum - pa-drean-do sin col-chón. —

**Ilustración 16.** Comparación de la línea rítmica de melódica escrita e interpretada de un fragmento de *Viejo Smoking*, tango de Guillermo Barbieri y Celedonio Flores<sup>59</sup>.

En el tratamiento general de las melodías del tango, se evidencia una construcción melódica *rítmica* y una *expresiva*. Las melodías rítmicas cuentan, por lo general, con articulaciones que comúnmente son estacatos y acentos, en combinación con melodías que usualmente sólo unen dos sonidos, se hace uso de sincopas, *arrastes*<sup>60</sup> y efectos percutidos. Las melodías expresivas se reconocen por ligaduras de expresión extensas que indican por lo general las frases, la interpretación usualmente no respeta la rítmica escrita y se agregan adornos, comúnmente.

Melodía rítmica  
Allegro  
mf

Melodía expresiva  
Lento  
espress.

**Ilustración 17.** Ejemplo de melodía rítmica y melodía expresiva en la Primavera Porteña.

De Orlando Goñi retoma el uso de octavas de adorno en el registro agudo sobre la melodía con el siguiente diseño<sup>61</sup>:

**Ilustración 18.** Adorno melódico en 8va

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 101-102.

<sup>60</sup> Efecto que se produce al adelantar una nota o acorde con sonidos de altura y duración determinadas, que concluyen abruptamente al llegar a la altura y duración correspondiente a la nota escrita. Este efecto provoca imprecisiones en las articulaciones. GALLO, Ramiro. *El violín en el tango*. Múnich: G. Ricordi & Co, 1ª ed., 2011, p. 166.

<sup>61</sup> GARCÍA, Omar. comp.; MAURIÑO, Gabriela. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014, p. 26.

- **Fraseo**

Es la acción de ejecutar una melodía agregando cambios, con el fin de resaltar su sentido expresivo. Estos cambios son en aspectos rítmicos, dinámicos, de articulaciones y ornamentaciones. No existe una sola manera de frasear, ya que la libertad de frasear depende del grado de detalle en el fragmento melódico que este escrito por el compositor o el arreglador, caso en el cual no hay muchas libertades en el fraseo, contrario cuando se trata de un solo especialmente si está escrito de manera sencilla y cuadrada, lo que deja espacio de agregar cambios al intérprete<sup>62</sup>.

El fraseo se presenta de dos formas diferenciadas: el fraseo cerrado y el fraseo abierto. El fraseo cerrado acumula sonidos de corta duración al final del compás, usualmente en semicorcheas, mientras que el fraseo abierto se forma por valores atresillados generando un distanciamiento entre las notas escritas<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> POSSETTI, Hernán. *El piano en el tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1ª ed., 2015, p. 40-41.

<sup>63</sup> *Idíem*, p. 42.

## CAPÍTULO 3. DISEÑO METODOLÓGICO

### 3.1. Modelo de investigación

La metodología se basa en la investigación documental, el análisis musical e interpretativo con fines creativos, categorizando los elementos del lenguaje musical del compositor abordado de una manera organizada, seguido de la descripción analítica de las bases interpretativas de los ejecutantes de la obra emergente, siendo los anteriores enunciados elementos para ser aplicados en la creación musical.

### 3.2. Planeación

Este proyecto de investigación parte de la propuesta metodológica del maestro Francisco Abelardo Jaimes presentada en la asignatura “*Proyecto de Grado I y II*”<sup>64</sup>, en conjunto con el modelo de investigación planteado por el licenciado Luis Castellanos<sup>65</sup>, estableciendo diferentes fases de ejecución relacionadas con el interés directo del autor del proyecto.

<b>Fase 1</b>	Análisis musical a las obras de Astor Piazzolla.
<b>Fase 2</b>	Análisis interpretativo del Trío Nueva Colombia.
<b>Fase 3</b>	Proceso de composición a partir de los resultados de los análisis.
<b>Fase 4</b>	Aplicación y montaje de la obra emergente con los intérpretes.
<b>Fase 5</b>	Reflexión sobre el proceso de investigación-creación propuesto.

Tabla 2. Metodología de investigación: fases de ejecución.

### 3.3. Análisis musical: Cuatro Estaciones Porteñas

En la recolección del material sonoro y escrito de las Cuatro Estaciones Porteñas, se contó con la colaboración del maestro Giovanni Parra, interprete del bandoneón y experto del tango, quien cedió partituras en manuscrito y editados de cada una de las piezas en formato de quinteto de tango: Piano, Bandoneón, Violín, Guitarra Eléctrica y Contrabajo. Por recomendación del maestro Parra, estas fueron sometidas a un proceso de re-edición para corregir detalles que no correspondían

<sup>64</sup> Materia de la malla curricular de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional; 9º y 10º semestres.

<sup>65</sup> CASTELLANOS, Luis. *Nociones interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Facultad de Bellas Artes (TE-11103), 2013.

a la obra y que sean lo más fiel posible. Para esto, se utilizó el programa de edición musical Finale, seguido de una revisión sobre las grabaciones que correspondían y/o se acercaban al formato, la tonalidad y la estructura formal de la obra. Esto contó con la colaboración de los maestros Germán Darío Pérez y Giovanni Parra.

Las siguientes categorías derivan de las propuestas de análisis diseñadas por el Licenciado Luis Castellanos Sánchez<sup>66</sup>, Jean LaRue<sup>67</sup> y Heinrich Schenker<sup>68</sup>, ajustadas a la obtención de datos que se requiere en esta investigación sobre las obras seleccionadas. Las categorías son las siguientes:

### **Descripción general**

En esta categoría se procede a nombrar datos primordiales de la obra como título, año de composición, periodo de composición, ediciones impresas usadas para el análisis, instrumentación, grabaciones, intérpretes.

### **Macroestructura**

Se pretende identificar los elementos amplios de forma como secciones y frases, donde la caracterización de estos elementos está relacionada con el análisis armónico.

### **Aspectos armónicos**

Conduce a describir las progresiones que son relevantes en la obra localizadas en las frases, identificando las cadencias, modulaciones, cambios de sistemas (tonal – modal – atonal), acordes especiales, cromáticos, remotos (sin relación tonal), entre otros.

### **Microestructura**

Realizar la caracterización de elementos motivicos ritmo-melódicos que se presentan y que van desarrollándose por medio variaciones u otros procedimientos de cambio.

### **Aspectos melódicos**

Explicar el desarrollo interválico con respecto a la armonía: descripción del uso de notas de paso, bordaduras, saltos consonantes, escapes, apoyaturas presentes en los temas principales de la obra.

---

<sup>66</sup> CASTELLANOS, Luis. *Nociones interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Facultad de Bellas Artes (TE-11103), 2013, p. 64-66.

<sup>67</sup> LARUE, Jean. *Análisis del estilo musical*. España: ediciones Idea Books, 2004.

<sup>68</sup> FORTE, Allen; GILBERT, Steven. *Análisis musical. Introducción al análisis schenkeriano*. España: ediciones Idea Books, 2003.

## **Ritmo y marcaciones**

Esta categoría procederá con la descripción de la conformación de las estructuras rítmicas características en los motivos, temas, frases, periodos y/o secciones en las líneas melódicas como acompañantes. Por otro lado, analizará el tempo de las secciones, la métrica y sus alteraciones.

## **Textura**

Se hará denominación del uso de una textura musical en la obra, ya sea: homofónica, polifónica – contrapuntística – fugada, melodía con acompañamiento, monodia, textura no melódica, que pueda estar empleada entre las secciones.

## **Dinámicas**

Describe la intensidad sonora planteada sobre la partitura en relación con el audio seleccionado en la revisión del análisis, que sean más frecuentes y característicos y realcen las sensaciones que plantea el compositor.

## **Articulaciones**

Resumir el uso de las articulaciones y los recursos ornamentales que afectan la interpretación de la obra y se continua a nombrar los patrones de articulación realizados frecuentemente para cada frase.

## **Efectos de percusión**

Exponer los efectos percusivos empleados arrojados en las partituras como los interpretados en los audios, en caso de no ser descritos en la partitura.

### 3.3.1. Análisis: Invierno Porteño

#### 1. Descripción General

<b>Título Original</b>	Invierno Porteño
<b>Año de Composición</b>	1970
<b>Ediciones preliminares</b>	A. Invierno Porteño, Astor Piazzolla. Manuscrito, publicación no comercial. Copió: José Bragato B. Invierno Porteño, Astor Piazzolla. Argentina: Editorial LAGOS S.R.L., 1970. Distribuido por Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, 2002.
<b>Instrumentación original</b>	Piano / Bandoneón / Violín / Guitarra eléctrica / Contrabajo
<b>Grabación</b>	(Argentina, 1971) Astor Piazzolla: <i>Concierto para quinteto</i> . Pista No. 2: Invierno porteño - Grabado 03/12/1970.
<b>Intérpretes</b>	Astor Piazzolla (Bandoneón) Osvaldo Manzi (Piano) Antonio Agri (Viola) Enrique "Kicho" Díaz (Contrabajo) Oscar Emilio "Cacho" Tirao (Guitarra eléctrica)

Tabla 3. Descripción general del Invierno Porteño.

#### 2. Macroestructura

La obra se desarrolla con una forma *Tema con variaciones* presentando el tema principal en dos frases: la primera frase (*a*) con carácter *cantabile* – expresiva, seguida por una segunda frase más rítmica – articulada (*b*). En algunas variaciones, la segunda frase del tema (*b*) se omite debido a que la primera frase extiende su carácter melódico por cuatro compases adicionales. Las variaciones se encuentran antecedidas por una cadencia, un puente corto que va desde un compás hasta cuatro o un puente extenso que desarrolla un contenido motivico breve, pero no representa una sección principal de la obra, ya que su función es hacer conexión entre la exposición de los temas.

Macroestructura INVIERNO PORTEÑO														
Sección	Tema												Cadencia Piano	
Frase	a						b (rítmico)							
Compás	1	3	5	6	7	9	10	11	12	13	14	15	16	
Tonalidad	F#m													
Armonía	F#m	Bm7	E	C#m	F#m7/A	G#m/B#	G#º/B	F#/A#	F#º/A	E/G#	Eº/G	D/F#	C#m	
Función	Im	IVm7	VII	Vm	Im7	II	IIº	I	Iº	VII	VIIº	VI	Vm	
Armónica														
Sección	Variación 1										Introducción al puente			
Frase	a					b'								
Compás	17	19	21	22	23	24	25	26	27	28	29	31		
Tonalidad	F#m										Modulación a Gm			
Armonía	F#m	Bm	E	E7/d	C#m7(b5)	F#/A	Bm	Bmº	A - C#m/G#	F#m7	Dm7	F/G		
Función	Im	IVm	VII	VII7	Vm7(b5)	I	IVm	IVº	III - Vm	Im7	Vm7	Región Dominante		
Armónica														
Sección	Puente (rítmico)		Intro. a variación 2			Variación 2								
Frase	a		a'		a				b (cantable)					
Compás	33	37	43			47	49	51	52	53	55	56	57	58
Tonalidad			Gm			Gm --> Bb				Gm				
Armonía	F/G		Gm9			Gm	Cm7(9)	F	F7/Eb	Bb/D	A/C#	Aº/C	G/B	Gº/Bb
Función	Región Dominante		Im9			Im	IVm	VII	VII7	III	II	IIº	I	Iº
Armónica														
Sección	Variación 2				Variación 3				Puente					
Frase	b (cantable)								a					
Compás	59	60	61	62	63	67	68	69	70	71	72	73	74	
Tonalidad	Gm				Am				C					
Armonía	F/A	Fº/Ab	Eb/G	D/F#	Am - F	F - G	G7	Gm	A7	Dm9	Fm - Em	C7 - Dm7	Em7	
Función	VII	VIIº	VI	V	Im - VI	VI - VII	V7	Vm	V7 / II	IIm9	IVm - IIIIm	I7 - IIIm7	IIIIm7	
Armónica														
Sección	Puente			Variación 4										
Frase				a					b (rítmico)					
Compás	75	76	77	80	82	84	85	86	87	88	89	90	91	
Tonalidad	Eb			Cm										
Armonía	Fm7	Bb9(13)	Ebmaj7	Cm	Fm7	Bb	Bb7/Ab	Eb/G	Eb	D/F#	Dº/f	C/E	Cº/Eb	
Función	IIIm7	V9(13)	Imaj7	Im	IVm7	VII	VII7	III	III	II	IIº	I	Iº	
Armónica														
Sección	Variación 4			Puente		Variación 5								
Frase	b (rítmico)					a					b'			
Compás	92	93	94	95	96	97	99	101	102	103	104	105	106	
Tonalidad	Cm					Am					C			
Armonía	Bb/D	Bbº/Db	Ab/C	G	Gm - G#m	Am	Dm	F/G	G7/F	Em7(b5)	A7	Dm9	Ab13 - G7	
Función	VII	VIIº	VI	V	Vm - V#m	Im	IVm	VI	V7	IIIm7(b5)/II	V7/II	IIIm9	IIIV - V7	
Armónica														
Sección	Variación 5		Puente		Coda									
Frase	b'		Variación sobre las 2 frases				Simil.	Simil.	Simil.	Simil.				
Compás	107	108	109 - 110	111	112	113	114	115 - 118	119 - 122	123 - 126	127 - 129	130	131	
Tonalidad	C		Eb											
Armonía	C - G	C	Fm7 - Bb9(13)	Eb - Bb	Cm - Gm	Ab - Eb/G	Fm7 - Bb - Eb	Simil.	Simil.	Simil.	Simil.	Fm7 - Bb7	Eb	
Función	I - V	I	II - V9(13)	I - V	VI - III	IV - I	IIIm7 - V - I	Simil.	Simil.	Simil.	Simil.	IIIm7 - V7	I	
Armónica														

Ilustración 19. Ficha sobre la macroestructura del Invierno Porteño.

### 3. Aspectos armónicos

Tonalidad: Fa sostenido menor

La progresión armónica de cada frase sufre cambios de modulación en algunas de las variaciones del tema. En el Tema principal, la primera frase (a) tiene la

progresión armónica Im – Ivm – VII – VII<sup>o7</sup> – Im, tal como se ilustra a continuación; seguidamente algunas variaciones modulan hacia la tonalidad relativa mayor.

Frase a (sin modular)	Im   %   IVm   %   bVII   VII <sup>o7</sup>   Im   %
Frase a (con modulación)	Im   %   IVm     (IIm)   %   V   V7   I   %

**Ilustración 20.** Ejemplo de los cambios armónicos de las frases a en Invierno Porteño.

La segunda frase (b) presenta un bajo cromático descendente que inicia en el cuarto grado de la tonalidad hasta llegar al séptimo grado “*sensible*”, superponiendo una progresión armónica descendente por acordes mayores, entrelazados por un acorde disminuido, ordenados de la siguiente manera: acorde mayor – mismo acorde disminuido – acorde mayor 1 tono abajo, terminando en acorde dominante de la tonalidad. Esto mismo acontece en las siguientes variaciones de esta frase, aun estando transportado.

The musical score for piano accompaniment is divided into two systems. The first system, starting at measure 9, features a chromatic descending bass line with the following chords: G#/C, G#dim/B, F#/A#, and F#dim/A. The second system, starting at measure 13, continues the chromatic descent with chords: E/G#, E dim/G, D/F#, and C#/E. The notation includes treble and bass staves with chord symbols above the notes and a piano (*p*) dynamic marking.

**Ilustración 21.** Ejemplo progresión armónica frase b en Invierno Porteño, piano.

En el puente con desarrollo motivico se construye sobre un acorde bVII9 en tonalidad Sol menor (Gm) que genera un color de doble-acorde con función dominante como reemplazo de un acorde V7 para conectar con la nueva variación. Esta tensión se genera además por la marcación 3-3-2 del acompañamiento y la melodía por cuartas justas que se presentan en todo el pasaje.

Se hace uso de progresión de acordes cromáticos y diatónicos consecutivos como preparación para modular a una nueva sección. Un ejemplo de esto se encuentra en la transición al puente con desarrollo motivico (compases 29 al 31) donde una anacrusa *a tierra*<sup>69</sup> de cuatro semicorcheas forma acordes menores con séptima (Xm7) descendiendo cromáticamente partiendo de fa sostenido (F#m7) hasta llegar a re (Dm7). Seguidamente se construye sobre el piano una especie de cadencia en arpeggios sobre los grados armónicos consecutivos de la menor.

Ilustración 22. Ejemplo progresión cromática y diatónica consecutiva del Invierno Porteño, piano.

#### 4. Microestructura

Para el Invierno Porteño, Piazzolla compone la obra sobre dos motivos que emplea durante el tema y las variaciones, uno con carácter *cantabile* y otro más rítmico (característico en el género del tango); un tercer motivo aparece en la extensión de la frase *a*, siguiendo el carácter *cantabile*. Además, introduce un motivo en uno de los puentes y este va acompañado por una melodía paralela en intervalos de cuartas justas inferiores; este motivo deriva de una variación sobre la extensión de la frase *a*.

<sup>69</sup> Anacrusa que según Hernán Possetti, anticipa el acompañamiento o la melodía sin dejar de acentuar el pulso fuerte del compás continuo y no la anacrusa como tal.

The image displays three staves of musical notation in 4/4 time, key of A major. The first staff shows a melodic phrase labeled "Motivo cantabile" and its extension "Extensión frase a". The second staff shows a rhythmic motif "Motivo rítmico" with a "Nota pedal" (pedal note) highlighted in red. The third staff shows a "Motivo puente" (bridge motif) which is a variation of the extension of phrase "a", also highlighted in red.

Ilustración 23. Motivos principales del Invierno Porteño.

## 5. Aspectos melódicos

En el tema es característico para la primera frase encontrar un intervalo de segunda ascendente seguido por un salto ascendente de quinta o sexta como apoyatura, que luego resuelve para llegar a algún grado de la triada correspondiente al compás, seguido por un salto de cuarta o quinta descendente para volver a iniciar el ciclo interválico ya descrito. La segunda frase es característica por realizar saltos de cuartas y quintas ascendentes y descendentes consecutivos, volviendo por lo general a una nota pedal que duplica el acompañamiento del bajo, que en algunas variaciones se ejecuta en el contrabajo y/o el piano. Además, se encuentran apoyaturas descendentes algunas como ornamentación y otras como elementos principales de la melodía. El motivo que se desarrolla en el primer puente se destaca por tener intervalos de segunda con bordados inferiores cromáticos y estos intervalos se realizan en tiempos débiles; este motivo deriva de una variación sobre la extensión de la frase a.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Ver Ilustración 17.

## 6. Ritmo y marcaciones

La primera frase (a) se destaca por tener un inicio tético en la melodía que tiene un carácter más lento (*cantabile*) contrastado por la melodía de la segunda frase (b), que cuenta con inicio acéfalo de corchea acentuando el segundo tiempo de la subdivisión desplazando el tiempo fuerte hacia tiempos débiles del compás. La obra compone sobre figuración de blancas, negras, corcheas y semicorcheas, con síncopas internas y externas. Los pasajes más rápidos, se hace un uso extensivo de combinaciones entre agrupaciones de corcheas (3 o 4) con corcheas con y sin puntillo e inicios acéfalos, de igual manera, desplazando las acentuaciones del compás.

Los acompañamientos empleados son la marcación *a cuatro* para acompañar pasajes lentos, siendo la sección grave de piano y el contrabajo los que destacan este acompañamiento. La marcación 3+3+2, se emplea para acompañar los pasajes rápidos – más rítmicos. Una marcación a dos se presenta en la tercera variación del tema (compases: 63 al 68).

En inicios de frases con marcación a cuatro la mano izquierda del piano, y algunas veces simultáneamente con el contrabajo, presentan una síncopa *a tierra* ascendente con cuatro semicorcheas cromáticas dirigidas a acentuar el inicio de una frase, rasgo característico del estilo de Piazzolla.

## 7. Textura

Melodía con acompañamiento.

## 8. Dinámicas

Se utilizan *pianos* (p) como dinámica característica para realizar el fraseo en melodías expresivas. En las melodías rítmicas, las dinámicas son *forte* (f) y *fortísimo* (ff).

## 9. Articulaciones

En las frases rítmicas, las articulaciones se encuentran escritas en la partitura lo que permite realizar una interpretación más cercana a la intención del compositor. Se caracteriza por tener acento con ligadura de fraseo hasta la siguiente nota, seguido por un *stacatto*, permitiendo a su vez formar patrones rítmicos formando polirritmias sobre la marcación.

Por otro lado, las frases melódicas en algunas partes tienen ligaduras de fraseo cuando se realizan intervalos de segunda y en las resoluciones de las apoyaturas. En algunos momentos se puntualiza realizar portatos en solos, sin embargo, al momento de interpretar el pasaje, el solista los efectuara variando los valores de duración de las notas y a su vez realizando largos fraseos que, aunque no se especifiquen sobre la partitura, se efectúan.

## **10. Efectos de percusión**

El violín es el único instrumento que emplea efectos de percusión sobre pasajes con melodías rítmicas. Los efectos son el tambor y la lija (también llamada chicharra).

### 3.3.2. Análisis: Otoño Porteño

#### 1. Descripción general

<b>Título Original</b>	Otoño Porteño
<b>Año de Composición</b>	1969
<b>Ediciones preliminares</b>	Otoño Porteño, Astor Piazzolla. Argentina: Editorial LAGOS S.R.L., 1969. Distribuido por Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, 2002.
<b>Instrumentación original</b>	Piano / Bandoneón / Violín / Guitarra eléctrica / Contrabajo
<b>Grabación</b>	(Argentina, 1969) Astor Piazzolla y su quinteto: <i>Adios Nonino</i> . Pista No. 2: Otoño porteño - Grabado entre marzo y junio de 1969.
<b>Intérpretes</b>	Astor Piazzolla (Bandoneón) Dante Amicarelli (Piano) Antonio Agri (Violín) Enrique “Kicho” Díaz (Contrabajo) Oscar López Ruiz (Guitarra eléctrica)

**Tabla 4.** Descripción general del Otoño Porteño.

El material sonoro como complemento al análisis musical, la versión de Astor Piazzolla y su quinteto en el álbum *Adios Nonino*, fue la que más se acercaba a lo que se encontraba en las partituras preliminares, con unos pequeños cambios hacia el final de la obra.

#### 2. Macroestructura

La obra tiene una forma estructural bipartita: para la sección A la construcción temática es rítmica, mientras que en la sección B su desarrollo temático es más cantable – expresivo; las estructura AB se presenta 2 veces con variación en la orquestación y finaliza exponiendo nuevamente A y con un motivo en unísono para cerrar. Cuenta con una introducción que anticipa la marcación de la sección A, cadencias en solos instrumentales que cumplen la función de unir las secciones A con B, un puente (rítmico) que conecta la segunda exposición de la frase B con la coda y finalmente está la coda, que amplía el desarrollo motivico-rítmico de la sección A. En algunas interpretaciones de los quintetos de Astor Piazzolla la coda se amplía debido a que, sobre un esquema armónico de 8 compases (Frase A), los instrumentos cuentan con improvisaciones, antes del motivo en unísono de cierre.

Macroestructura OTOÑO PORTEÑO															
Sección	INTRO								Tema A						
Frase	intro 1				intro 2				Frase A / Semifrase 1				Frase A / ...		
Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13		
Tonalidad	Am				Am -> C				Am				Am -> C		
Armonía	Am	Am-E7	Am	Am-E7	Gm/Bb-A7(13)	Dº	Fm - G7(13)	C	Am	Am-E7	Am	Am-E7	Gm9/Bb-A7		
Función	Tónica paso cromático a dominante				IVm-V7(13) -> IV		IVº   Iº	IVm - V7(13)	I	Tónica paso cromático a dominante				IVm-V7(13) -> Iv m/IIº	
Armónica															
Sección	Tema A														
Frase	Frase A / Semifrase 2			Frase B / Semifrase 1				Frase B / Semifrase 2			Aumento Fr. B / Sfr. 2				
Compás	14	15	16	17	18	19	20	21 - 24		25	26	27	28		
Tonalidad	Am -> C			Am											
Armonía	Dº	Fm - G7(13)	C	Am	Am-E7	Am	Am-E7	Am7 (#11)		Am6(9)	F7(b5)/A	Bm7(b5)/A	Fº(maj7)/A		
Función	IIº	IVm - V7(13)	I	Tónica paso cromático a dominante				Im7		Im	VI	II m7(b5)	VIº		
Armónica															
Sección	Tema B														
Frase	Cadenza	a						b							
Compás	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41		
Tonalidad	Am														
Armonía	E	Am	F/A	Fº/A	Am7 - A7	Dm	Bb/D	Bº/D	B7 - E7	Am9	F/A	Fº/A	Am7		
Función	V	Im	IV	IVº	Im - V7/IV	IVm	bII	IIº	V7/V - V7	Im9	VI	#VIº	Im7		
Armónica															
Sección	Tema B			Tema A					Tema A			Modulación			
Frase	b			Frase A / Semifrase 1				Frase A / Semifrase 2				53			
Compás	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53			
Tonalidad	Am			Am -> C									Dm		
Armonía	Fº/A	F/A	Dm - E7	Am-Aº	Esus-E7	Am-Aº	Esus-E7	Gm-A7(13)	Dº	Fm/A - G7(13)	Cmaj7	A7sus			
Función	#VIº	VI	Iv m-V7	Im - Iº	Vsus-V7	Im - Iº	Vsus-V7	IVm-V7(13) -> IVm	IVº   Iº	IVm - V7(13)	Imaj7	V7sus			
Armónica															
Sección	Tema A			Puente			Cadenza	Tema B							
Frase	Frase B / Semifrase 1			Frase A / Semifrase 2			a								
Compás	54	55	56	57	58 - 59	60 - 61	62	63	64	65	66	67	68		
Tonalidad	Dm														
Armonía	Dm-Dº	Em5(b5)-A7	Dm-Dº	Em5(b5)-A7	Dº	Em7(b5)/D	Em7(b5)/D	Dm	Bb/D	Bº/D	Dm7 - D7	Gm	Eb		
Función	Im-Iº	II m7(b5)-V7	Im-Iº	II m7(b5)-V7	Iº	II m7(b5)	II m7(b5)	Im	VI	VIº	Im7 - I7	Iv m	bII		
Armónica															
Sección	Tema B						Puente (ritmico 1)								
Frase	a			b						Var. T.A. / F.A. / S.2.					
Compás	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79 - 82	83 - 86			
Tonalidad	Dm														
Armonía	Eº	Em7(b5)-A7(13)	Dm	Bb	Bº	Dm7	Bm7(b5)/D	Bbmaj7/D	Gm6(9)	A7	Dº	Eº			
Función		II m7(b5)-V7(13)	Im	VI	VIº	Im7	#VI m7(b5)	VImaj7	IVm6(9)	V7	Iº	IIº			
Armónica															
Sección	Puente (ritmico 2)			-	Tema A		Improvisación	Coda							
Frase	Var. F.B. / S.2.			-	Frase A		Sobre F.A.	Intro1 (simil.)				Intro 1 (sim.)	Final		
Compás	87	88	89	90	91	92 - 99	100 - 107	108	109	110	111	112 - 115	116 - 118		
Tonalidad	F#m			-	Reexposición Tema A		(Improv. Libre según grabación)	Am							
Armonía	F#m	C#7	F#m	C#7	G#			Am	Am-E7	Am	Am-E7	(Simil.)			
Función	Tónica paso cromático a dominante											Am7(b5)			
Armónica	Im	V7	Im	V7	(Sensible)			Tónica paso cromático a dominante						Tutti Unisono	

Ilustración 24. Ficha sobre la macroestructura del Otoño Porteño

### 3. Aspectos armónicos

Tonalidad: La menor.

La introducción tiene un paso cromático en acordes que va desde Am7 hasta llegar a E7 sobre un pedal en La (A). Esta extensión se presenta por durante 2 compases – con repetición – y simula realizar *clusters* para destacar más la marcación y la *yumba* que lo hace más percusivo para los instrumentos. Seguidamente modula a su relativa mayor realizando el siguiente paso armónico:

**Ilustración 25.** Ejemplo de la progresión modulante en la introducción de Otoño Porteño, quinteto. Compases 5 al 8

Las dos progresiones armónicas de la introducción se presentan en la primera frase de la sección A, de un modo similar:

**Frase A**

**Semifrase 1**

| Am7 Am7(b5) | E7 | Am Am(b5) | Bm7(b5) E7 |

Im                      V7      Im                      IIIm7(b5) V7

**Semifrase 2**

| Gm9/Bb A7 | D° | Fm G7(13) | Cmaj7(9) |

(Am) IVm/IV V/IV IV°  
(C) II° IVm V I

**Ilustración 26.** Progresión armónica de la primera frase del tema A del Otoño Porteño.



bandoneón y el violín con un *Fraseo Extendido*<sup>71</sup>. Un material motivico el acompañamiento se desarrolla en los puentes rítmicos.

The image displays a musical score for 'Otoño Porteño' with four distinct motifs. The first motif, 'Motivo rítmico', is a melodic line in 7/8 time with eighth notes and accents. The second, 'Variación', shows a more complex melodic line with slurs and accents. The third, 'Motivo cantabile', is a slower melodic line in 4/4 time with a half note and eighth notes, accompanied by 'Am' chords. The fourth, 'Motivo del acompañamiento', is a piano accompaniment in 4/4 time, featuring a bass line with quarter notes and a treble line with chords and eighth notes, labeled 'Pno.' and 'Desarrollo'.

Ilustración 29. Motivos principales del Otoño Porteño.

## 5. Aspectos melódicos

El motivo rítmico se desarrolla por saltos interválicos de tercera, cuarta y quinta, ascendente y descendente sobre los grados armónicos de la progresión que se esté exponiendo en el pasaje: su inicio es acéfalo y cuenta con una figuración constante de corchea. Las variaciones cuentan además con notas de paso diatónicas dirigidas a los grados armónicos y bordados inferiores, cromáticos y diatónicos, que en general tienen cambio de figuración a semicorchea. Por otro lado, el motivo lento (*cantabile*) inicia con una nota del grado armónico de la progresión, seguido de notas cromáticas en suspensión direccionadas hacia otro grado armónico.

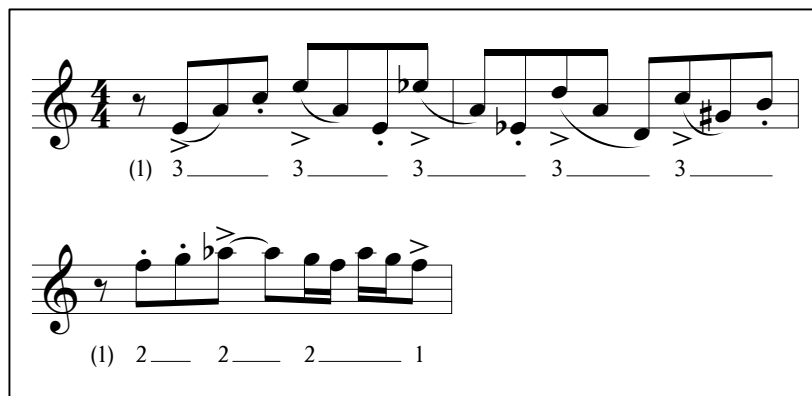
El motivo que se presenta en el acompañamiento se caracteriza por desarrollar en octavas una línea melódica por grados conjuntos partiendo del tercer grado del acorde que se presente en el compás, hasta el quinto grado para luego descender por medio de grados conjuntos y un salto de tercera en figuración de corchea,

<sup>71</sup> POSSETTI, Hernán. *El piano en el tango*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1ª ed., 2014, p. 48

contando en general con una nota pedal el primer grado armónico en el medio de las octavas

## 6. Ritmo y marcaciones

Las melodías rítmicas se desarrollan con figuraciones de primera y segunda división del pulso, es decir, cuenta con corcheas y semicorcheas alternadas, junto con síncopas internas y externas del compás; las melodías expresivas – lentas cuentan con una blanca ligada a una semicorchea seguida por varias semicorcheas hasta terminar el compás, repitiendo el ciclo cada compás. Las agrupaciones rítmicas más frecuentes en las melodías son las siguientes:



**Ilustración 30.** Agrupaciones rítmicas frecuentes en las melodías del Otoño Porteño.

Las marcaciones de la obra son el *marcato a cuatro* que se usa con frecuencia para las exposiciones del tema *b*; la yumba en la sección uno (1) de la introducción y la coda; un acompañamiento yuxtapuesto del *marcato a cuatro* con un contratiempo armónico en el primer y tercer tiempo del compás; y un acompañamiento 3+3+2 en secciones que anticipan la exposición del tema *b*.

## 7. Textura

Melodía con acompañamiento

## 8. Dinámicas

El tema *a* utiliza dinámicas, para todos los instrumentos simultáneamente, piano (*p*) aumentando progresivamente hasta llegar al fortísimo (*ff*), pasando por un fuerte (*f*) y unos crescendos que, aunque no están indicados en la partitura, la interpretación

del audio los sugiere. Los cierres del tema A pasan por un *diminuendo* (dim.) hasta llegar al piano para presentar el tema B. Por otro lado, el tema B sugiere dos dinámicas simultáneas, el acompañamiento con menos intensidad que la melodía: la primera exposición pone al acompañamiento piano (p) y la melodía mezzo-piano (mp); la segunda exposición, el acompañamiento cuenta con un pianísimo (pp) y la melodía un mezzo-forte (mf).

## 9. Articulaciones

Del mismo modo que ocurre con el Invierno Porteño, las melodías rítmicas cuentan con articulaciones escritas en la partitura, permitiendo hacer una ejecución más detallada de la obra. El inicio de las melodías, que por lo general es en contratiempo del primer pulso del compás, lleva un acento con ligadura hacia la próxima nota, seguido por un *stacatto* haciendo una agrupación común de 3 notas, repitiendo el patrón consecutivamente. Cuando se hacen otras agrupaciones rítmicas más cortas, se acentúan las últimas notas de los contratiempos. En el tema B, por el contrario, la melodía no cuenta con articulaciones, ya que la interpretación de esta depende del *fraseo* que realiza el bandoneón y el violín.

La cadencia del violín (compás 62) cuenta con unos portatos que indican una manera de realizar el fraseo para conectar el final del tema a con el inicio del tema b.

## 10. Efectos de percusión

El violín utiliza el efecto de la lija y el látigo en primera cuerda ascendente, este último en conjunto con golpe en colpo del bandoneón. Además, en la partitura aparece una sección antes de la coda, donde se le indica al violín realizar una especie de doble gallo<sup>72</sup> (golpe de caja superponiendo una melodía).

---

<sup>72</sup> Término definido por Ramiro Gallo sobre una etapa exploratoria de las posibilidades polirrítmicas de la percusión del violín, que describe un golpe de caja en 3+3+2 superponiendo el efecto chicharra en distintas estructuras rítmicas. GALLO, Ramiro. *El violín en el tango*. Múnich: G. Ricordi & Co, 1ª ed., 2011, p. 128.

### 3.3.3. Análisis: Primavera Porteña

#### 1. Descripción

<b>Título Original</b>	Primavera Porteña
<b>Año de Composición</b>	1970
<b>Ediciones preliminares</b>	Primavera Porteña, Astor Piazzolla. Argentina: Editorial LAGOS S.R.L., 1970. Distribuido por Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, 2002.
<b>Instrumentación original</b>	Piano / Bandoneón / Violín / Guitarra eléctrica / Contrabajo
<b>Grabación</b>	(Argentina, 1971) Astor Piazzolla: <i>Concierto para quinteto</i> . Pista No. 3: Primavera porteña - Grabado 03/12/1970.
<b>Intérpretes</b>	Astor Piazzolla (Bandoneón) Osvaldo Manzi (Piano) Antonio Agri (Violín) Enrique "Kicho" Díaz (Contrabajo) Oscar Emilio "Cacho" Tirao (Guitarra eléctrica)

Tabla 5. Descripción general de la Primavera Porteña.

#### 2. Macroestructura

La Primavera Porteña es la única pieza de las cuatro Estaciones Porteñas que cuenta con una introducción en fuga a 3 entradas. Su forma es A-B-A': el tema A tiene un carácter más rítmico con un tempo vivo, en contraste con el tema B siendo un tema más lento y expresivo a tempo lento. Finaliza con una coda, siendo esta una variante del motivo principal de la obra.

Macroestructura PRIMAVERA PORTEÑA														
Sección	Introducción						Tema A							
Frase	1ª entrada			2ª entrada	3ª entrada		1				2			
Compás	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 16	17 - 23	24 - 25	26 - 27	28 - 29	30 - 31	32 - 33	39		
Tonalidad	Gm													
Armonía	Gm	Dm	Eb	F#º7	Simil.	Simil.	C#	Gm	Dm	Eb	F#º7	Simil. (comp. 26 - 31)		
Función Armónica	Im	Vm	VI	Dominante	Simil.	Simil.	IV#	Im	Vm	VI	Dominante	Simil. (comp. 26 - 31)		
Sección	Tema A													
Frase	2			3				4		5		6		
Compás	40 - 42			43	44	45-46	47	48	49	50	51-55	56-57	58	
Tonalidad	Gm													
Armonía	D7 - C#7 - C7 - B7 - Bb7 - A7 - Ab7			Fm	G7(#9)	Cm	Ebm7	Fm7	Bb	Am7 - D7(b9)	Gm	Gm - Ebmaj7	Gm	
Función Armónica	Dominante con paso cromático descendente			IV/IV	V7/IV	IV	Ivm	VIIIm	III	lim - V7	Im	Im - VI		
Sección	Tema A	Tema B												
Frase	4	1			2				3		4		5	
Compás	59	60 - 63	64 - 65	66-67	68	69	70	71	72	73	74-75	76 - 79	80 - 81	
Tonalidad	Gm													
Armonía	D7 - Gm	Gm	G7	Cm	Ebm7/Gb	F7	Bb - F/A	Gm - Dm/F	C/E	Eb7(9)	D7(b9)	Gm	G7	
Función Armónica	V - Im	Im	V7/IV	Ivm	Vim	V7/III	III - VII	Im/Vm	IV	VI	V7	Im	V7/IV	
Sección	Tema B						Puente				Tema A' (Re-exposición)			
Frase	3	4				5				6		7		
Compás	82 - 83	84	85	86	87	88	89	90 - 91	92 - 93	94 - 95	96 - 98	99 - 100	101 - 102	
Tonalidad	Gm													
Armonía	Cm	Ebm6	F7	Bb - F	Gm6 - Dm	C/E	D7	Gm	Bb	Eb	D7	Gm	Dm	
Función Armónica	IVm	Vim	V7/III	III - VII	Im - Vm	IV	V7	Im	III	VI	V7	Im	Vm	
Sección	Tema A'													
Frase	1			2				3		4		5		
Compás	103 - 104	105 - 106	107 - 112		113	114	115	116	117	118	119	120	121 - 128	
Tonalidad	Gm													
Armonía	Eb	D7(b9)	Simil. (comp. 99 - 104)		D	Eb	C	D	Bb	C	Aº	D	Simil. (43-50)	
Función Armónica	Vi	V7	Simil. (comp. 99 - 104)		Pedal sobre dominante (D)							Simil. (43-50)		
Sección	Tema A'			Coda										
Frase	4	5												
Compás	129	130 - 137	138 - 145	146 - 152										
Tonalidad	Gm													
Armonía	D7	Simil. (Intro)	Simil. (Intro)	Gm										
Función Armónica	Dominante	Simil. (Intro)	Simil. (Intro)	Im										

Ilustración 31. Ficha sobre la macroestructura de la Primavera Portaña

### 3. Aspectos armónicos

Tonalidad: Sol menor.

Una estructura armónica sobre cuatro acordes se presenta a lo largo del tema A, cambiando entre estos cada dos compases: inicia con primer grado – Sol menor (Gm), luego con el quinto grado del modo eólico – Re menor (Dm), seguido por el sexto – Mi bemol mayor (Eb) y finaliza con la dominante – en algunos casos es Re mayor siete (D7) o Fa sostenido disminuido siete (F#º7).

Entre la segunda y la tercera frase del primer tema (A) existe una secuencia armónica cromática descendente de dominantes sobre un pedal el re: inicia en Re mayor siete (D7) y finaliza con La bemol siete (Ab7).

**Ilustración 32.** Ejemplo de progresión de dominantes cromáticos descendentes sobre pedal en dominante de la Primavera Porteña, quinteto. Compases 40 al 42.

Otra de las frases del primer tema (A) se configuran de una progresión armónica opuesta a la que se desarrolla generalmente, como un contraste a la obra: pasa por una modulación pasajera a cuarto grado (Do menor - Cm) regresando a la tonalidad principal.

**Tema A**  
**Frase 3**

|| Fm | G7(#9) | Cm | % | Ebm7 | Fm7 | Bb | Am7 - D7(b9) ||

**Ilustración 33.** Progresión armónica tercera frase del tema A de la Primavera Porteña.

La cuarta frase presenta el material temático característico de la obra sobre el primer grado de la tonalidad por 7 compases acompañado de un cromatismo melódico desde el primer grado (G) hasta el sexto (Eb), finalizando con cadencia auténtica perfecta (V7 - Im), siendo esta la frase que se enlaza con el tema B.

El tema B desarrolla sus frases con progresiones armónicas compuestas de la siguiente manera: prolongación del primer grado sobre 4 compases, junto con una progresión melódica descendente desde el primer grado hasta el sexto, seguido por

modulaciones pasajeras al cuarto grado armónico y al relativo mayor, por medio de sus dominantes, regresando finalmente a la tonalidad principal.

En algunos fragmentos de la obra donde se encuentran acordes prolongados por varios compases, notas extrañas al acorde complementan el acompañamiento de estos.

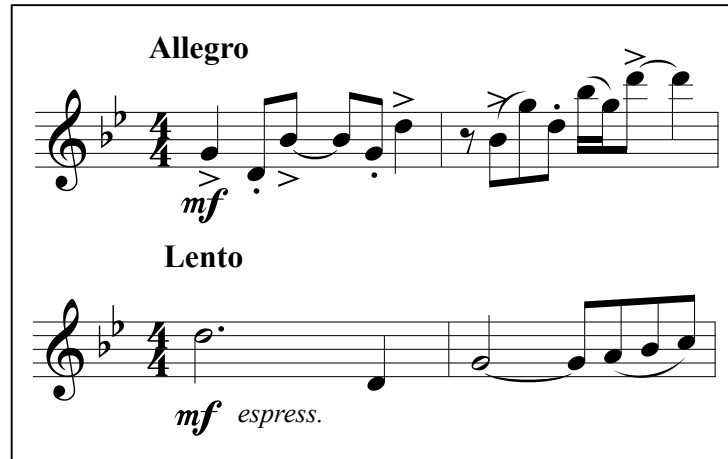
**Ilustración 34.** Fragmento del acompañamiento de la Primavera Porteña, piano. Compás 82 y 83.

El puente tiene un acompañamiento nuevo donde el piano, violín, guitarra eléctrica y contrabajo responden al finalizar el motivo con un golpe armónico sobre La.

**Ilustración 35.** Fragmento del acompañamiento del puente de la Primavera Porteña, quinteto. Compases 90 al 95.

#### 4. Microestructura

Principalmente cuenta con dos motivos que desarrolla para cada tema, donde en cada frase presenta variaciones sobre estos mismos.



The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Allegro' and features a 4/4 time signature with a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes with accents, starting on a middle C and moving through various intervals. The bottom staff is labeled 'Lento' and also has a 4/4 time signature and one flat key signature. It begins with a half note on a middle C, followed by a descending octave, and then a diatonic ascending scale. Both staves include the dynamic marking 'mf'.

Ilustración 36. Motivos principales de la Primavera Porteña.

#### 5. Aspectos melódicos

El motivo rítmico, el cual se desarrolla en mayor parte de la obra, se fragmenta en dos partes, cada una en un compás. La primera presenta saltos de quinta, cuarta, sexta y tercera, ascendente y descendente para caer en diferentes posiciones melódicas del acorde que se esté presentando, paralelamente acentuando el ritmo 3+3+2 al realizar los saltos ascendentes. La segunda parte presenta los mismos saltos melódicos con mayor actividad rítmica, haciendo que la figuración se reduzca, llegando a la segunda subdivisión del pulso.

El motivo lento – expresivo cuenta con saltos de octava descendentes sobre el quinto grado melódico del acorde que luego resuelve al primer grado melódico, seguido de una escala diatónica ascendente para continuar con el desarrollo motivico.

#### 6. Ritmo y marcaciones

El tratamiento rítmico que Piazzolla emplea en la Primavera Porteña se basa mayormente en la marcación 3+3+2 para el tema A, tanto en los pasajes melódicos como en el acompañamiento; la sección grave del quinteto – mano izquierda del piano y contrabajo –, acompañan en *marcato a cuatro*, superpuesto al 3+3+2. La

orquestración que aborda en el tema B (lento – expresivo) se acompaña con *marcato a cuatro*. Un *marcato a dos* en el contrabajo aparece en la quinta frase de la re-exposición del tema (compases 130 al 145) con carácter rítmico.

Para finalizar las exposiciones del tema A, estas terminan comúnmente con un *rallentando* para empatar con el tiempo lento que la nueva sección siguiente, que, aunque no se encuentran propiamente escritas en las partituras, las grabaciones indican esta interpretación para conectar las secciones.

## **7. Textura**

Fuga a tres entradas en la introducción; las otras secciones, melodía con acompañamiento.

## **8. Dinámicas**

Para la fuga, cada entrada se presenta fuerte (f) mientras que los contrasujetos en piano (p). En el tema A, todos los instrumentos interpretan en fuerte, en contraste con el tema B donde el instrumento que hace el solo interpreta en mezzoforte (mf) mientras los demás instrumentos acompañan en pianísimo (pp). La coda es el único lugar donde aparecen fortísimos (ff) y esforzatos (sfz) para cerrar la pieza

## **9. Articulaciones**

Sobre la marcación 3+3+2 y el *marcato a dos*, la melodía principal, contrapuntos y acompañamientos destacan los tiempos fuertes de cada marcación con acento (>) mientras que las otras figuras se presentan generalmente con staccatos (·).

## **10. Efectos de percusión**

El contrabajo desde la segunda entrada comienza acompañar con efecto *strapatta*, en conjunto con el bandoneón y la guitarra eléctrica. El violín al finalizar la exposición de los temas A y A' acompaña con efecto *pizzicato-tambor*. La guitarra eléctrica cuenta con una sección, al finalizar el tema A' donde indica que es libre de realizar efectos de percusión, que por lo general se hacen con las cuerdas.

### 3.3.4. Análisis Verano Porteño

#### 1. Descripción

<b>Título Original</b>	Verano Porteño
<b>Año de Composición</b>	1965
<b>Ediciones preliminares</b>	A. Verano Porteño, Astor Piazzolla. Manuscrito, publicación no comercial. Copió: José Bragato B. Verano Porteño, Astor Piazzolla. Argentina: Editorial LAGOS S.R.L., 1967. Distribuido por Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, 2002.
<b>Instrumentación original</b>	Piano / Bandoneón / Violín / Guitarra eléctrica / Contrabajo
<b>Grabación</b>	(Italia, 1992) Astor Piazzolla y su Quinteto Tango Nuevo: <i>Live – Lugano 13 ottobre</i> . Pista No. 2: Verano Porteño (Aunque la impresión dice Invierno porteño, se trata del verano) – Grabación en vivo en Palazzo dei Confressi de Lugano 13/10/1983.
<b>Intérpretes</b>	Astor Piazzolla (Bandoneón) Pablo Ziegler (Piano) Fernando Suárez Paz (Violín) Héctor Console (Contrabajo) Oscar López Ruiz (Guitarra eléctrica)

Tabla 6. Descripción general del Verano Porteño.

Esta obra fue escrita originalmente como música incidental para la obra de teatro “Melenita de Oro” de Alberto Rodríguez Muñoz siendo la primera de las Estaciones Porteñas<sup>73</sup>.

Dentro de la búsqueda del material sonoro que complementara el análisis musical, el Verano Porteño no contó con una versión fiel a las partituras preliminares, salvo una versión que, se acercaba en su mayoría, lo indicado en las partituras que se abordaron y fue una grabación en vivo de Astor Piazzolla y su Quinteto Tango Nuevo en Lugano, Italia. Otras grabaciones diferían notablemente en su forma (macroestructura), tonalidad y orquestación<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> KURI, Carlos. *PIAZZOLLA, La música límite*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Corregidor, ed. 4, 2014, p. 41.

<sup>74</sup> Un ejemplo puede ser

## **2. Macroestructura**

El Verano Porteño cuenta con una macroestructura A-B-A' con introducción y coda. La introducción desarrolla un material temático, que precede el tema principal de la obra, pero por su carácter con poco movimiento melódico en comparación con los siguientes motivos, se denomina como introducción. El primer tema (A) lleva un carácter rítmico con una frase que, se re-expone con variaciones armónicas y orquestales, contando con pequeños puentes (generalmente de 2 compases) entre cambio de frases. La finalización del primer tema cuenta con la exposición de la introducción y un puente para dar inicio al segundo Tema (B).

El Tema B contrasta con su carácter lento y expresivo. La frase principal se presenta cuatro veces, cada una de ellas con variaciones en las progresiones armónicas, cambios de tonalidad, presentación de la línea melódica (las dos primeras las presenta el bandoneón, seguidamente el violín), marcación y contra-melodías. Después, presenta un puente rítmico con un nuevo material temático, que sirve para conexión hacia la re-exposición del Tema A. El Tema A' tiene como particularidad finalizar con modulación definitiva hacia el 3 grado melódico en modo menor (de La menor a Do menor) con la cual termina la obra, junto a las variaciones a cada exposición de las frases.

Macroestructura VERANO PORTEÑO														
Sección	Intro.		Tema A											
Frase			1		Puente		2			3				
Compás	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9	10	11	12	13	14	15 - 16	17 - 18	19	
Tonalidad	Am											Mod. Pasajera a C	Am	
Armonía	Am	E (13)	Am	E (13)	Am - E7	Gm - A7	Dm7(b5)9-11	G7(b9) 11 13	Cm9(b5)11	F7(b9) 11 - 13	Gm6(9)	Cm9(b5)	Dm9	
Función	Im	V7	Im	V7	Im - V7	IV/IV - V7/IV	Ivm(b5) -> IIm	V7	Im(b5)	IV	Vm	Im(b5)	Ivm	
Armónica														
Sección	Tema A										Puente		Tema B	
Frase	3		Puente		4			Intro			1			
Compás	20	21	22 - 23	24 - 29	30 - 31	32 - 33	34 - 35	36 - 37	38 - 39	40 - 45	46 - 47	48 - 49	50 - 51	
Tonalidad	Am											C		
Armonía	Fmaj7	Bm7(b5)	E	Am	Em7	Am	E7	Am	E7	Am	Am	E7	Gm7(9)/A	
Función	VI	IIm(b5)	V	Im	Vm7	Im	V7	Im	V7	Im	Im	V7	Vm	
Armónica														
Sección	Tema B													
Frase	1						2 (cambio de orquestación)							
Compás	52 - 53	54	55	56	57	58	59	60	61	62 - 63	64 - 65	66 - 67	68 - 69	
Tonalidad	C			Am										(Modulación al 6º) Fm
Armonía	D7(9)/A	Dm7(9)	G7	Cmaj7	F6(9)	Bm7(b5)9	Bm	Am	E7(b9)	Fm6	Em7(6)	Ebm7(6)	Dm7(6)	
Función	V - V	IIm	V7	I	VI	IIm7(b5)	IIm7	Im	V7	Im	VIm	bVIm	Vim	
Armónica														
Sección	Tema B										Introducción al puente		Puente	
Frase	3										1		2	
Compás	70 - 71	72 - 73	74 - 75	76 - 77	78 - 79	80 - 81	82 - 83	84 - 85	86	87	88	89 - 96	97 - 100	
Tonalidad	Fm			Am										
Armonía	A/C#	D7/C	G7/B	C7	F	Em7/G#	Gm7	D/F#	Dm - Gsus	Em7 - A7	F#m7 - B7	E		
Función	Cadencia de dominantes			VI	Vm	bVIm	Iv	IIm - V > Relativo (C)	lim - V > IV	II - V > V	V			
Armónica														
Sección	Tema A' (Re-exposición)													
Frase	1		Puente			2							3 (var de f2)	
Compás	101 - 102	103 - 104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115 - 116	
Tonalidad	Am		C											Cm
Armonía	Am	E7	Am - E7/B	Em7/Bb - A7	Fm9/Ab	G7	C	F	G/B	B7(b9)	Dm7(9)/E	E7(b9)	Eb/C	
Función	Im	V7	Im - V7	lim - V7 > II	Ivm	V7	I	IV	V	V7 > V	Ivm	V7	Pedal en Do...	
Armónica														
Sección	Tema A'				Coda - Tema A (simil- Frase 1)									FINAL
Frase	3 (variación de la frase 2)			3' (camb. Org)	Puente			1			2			
Compás	117 - 118	119 - 120	121 - 122	123 - 130	131 - 136	137 - 139	140 - 141	142 - 143	144 - 145	146 - 147	148 - 151	152 - 153	154	
Tonalidad	Cm													
Armonía	D/C	Db/C	Cm	Simil (frase 3)	Cm	G7	Cm	G7/B	Cm	G7/B	Repetición (140 - 143)	Cm - Cm(b5)	Cm	
Función	Progresión comática descendiente con pedal de tónica			Simil (frase 3)	Im	V7	Im	V7	Im	V7	Im - Iº			
Armónica														

Ilustración 37. Ficha sobre la macroestructura de la Primavera Porteña

### 3. Aspectos armónicos

Tonalidad: La menor

La introducción se desarrolla con primer y quinto grado (tónica y dominante), cada uno sobre 2 compases, repitiéndolo consecutivamente, extendiendo esta secuencia armónica hasta la primera frase del Tema A. Seguidamente la segunda frase del Tema A presenta una progresión armónica por cuartas que, no definen su modo mayor o menor, puesto que no cuentan con el tercer grado del acorde.

**Ilustración 38.** Progresión armónica de la segunda frase del Verano Porteño, quinteto. Compases 11 al 14.

En la anterior ilustración se evidencia que la progresión indica modulaciones pasajeras pasando por el segundo grado, luego el quinto para finalmente resolver a la nueva tónica, salvo en la resolución hacia la tercera frase formando una candencia suspensiva rota.

Frase 2	Frase 3
Dm7(b5)9,11   G7(b9)11,13   Cm7(b5)9,11   F7(b9)11,13    Gm7(6)   ...	
Cm: <i>Ilm</i> <i>V7</i> <i>Im</i>	
<-----Cadencia perfecta----->	
<i>Bb: Ilm</i> <i>V7</i> <i>VIIm</i>	
<-----Cadencia rota----->	

**Ilustración 39.** Cadencias de la segunda frase del Tema A del Verano Porteño.

La frase 4, es una variación que cuenta con un pedal armónico en tónica (La menor) sobre la cual una línea cromática descendiente parte desde el octavo grado hacia el quinto.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Electric Guitar (Gtr.E.), and Double Bass (Cb.). The score covers measures 24 to 29. The Piano part is in the upper staff, showing a harmonic pedal with a descending chromatic melodic line. The Electric Guitar part is in the middle staff, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Double Bass part is in the lower staff, playing a steady eighth-note bass line. All parts are marked 'p' (piano).

**Ilustración 40.** Pedal armónico con melódica cromática descendiente, frase 4 del Verano Porteño. Piano, guitarra eléctrica y contrabajo, compases 24 al 19.

La secuencia armónica de la primera frase del Tema B acompaña el motivo con una semicadencia (tónica - dominante), seguido de una modulación abrupta al séptimo grado en modo menor, con la misma semicadencia. La siguiente frase presenta una secuencia armónica por cuartas con modulaciones pasajeras que finalmente retornan a la tonalidad original (ver ficha macroestructura: compases 54 al 59). La progresión armónica de la tercera frase se compone de acordes menores cromáticos descendientes desde el primer grado hacia el sexto.

La re-exposición del primer tema (Tema A') prepara una modulación definitiva al tercer grado armónico en modo menor con una secuencia de acordes cromáticos descendientes (Mi bemol mayor – Re mayor – Re bemol mayor – Do menor) yuxtaponiendo un pedal en Do; realizando este procedimiento para finalmente modular a Do menor por medio de su dominante (ver ficha macroestructura: compases 115 al 140)

#### 4. Microestructura

Piazzolla desarrolla el Verano Porteño con dos motivos principales que corresponden a cada uno de los temas, el rítmico y el lento-expresivo, adicionando un motivo para el puente que conecta el Tema B con el Tema A'. Cada uno de ellos se compone de dos compases.

The image displays three musical staves within a rectangular frame. Each staff is labeled in a box above it. The first staff, labeled 'Motivo rítmico', features a treble clef, a 7/8 time signature, and a dynamic marking 'p'. It contains a rhythmic sequence of eighth and sixteenth notes with various accents and slurs. The second staff, labeled 'Motivo lento-expresivo', also has a treble clef and a dynamic marking 'p'. It begins with a whole note, followed by a half note, and then a series of eighth notes with slurs. The third staff, labeled 'Motivo puente (adicional)', has a treble clef and a dynamic marking 'f'. It consists of eighth notes with slurs and accents, including a sharp sign on the second staff line.

Ilustración 41. Motivos principales del Verano Porteño.

## 5. Aspectos melódicos

Para el Tema A, se utiliza un motivo rítmico que se compone de un arpeggio con séptima ascendente con ictus acéfalo en primera división del pulso, luego apoya el sexto grado melódico con una bordadura en 2 división del pulso y finaliza con un salto de quinta justa ascendente, apoyado con una disonancia de segunda menor inferior; además, adelanta el tiempo fuerte del siguiente compás una corchea antes (únicamente en la melodía, no en la marcación), reforzado por un acento y lo extiende por todo el siguiente compás. Este motivo (antecedente) siempre se acompaña de una respuesta melódica (consecuente), lo que lo enmarca dentro de todo el motivo principal del tema. Del mismo modo como el antecedente, el consecuente es un arpeggio, de modo descendente, con ictus acéfalo, regresando al punto de partida del arpeggio con una apoyatura superior.

El segundo motivo de carácter lento y expresivo inicia con dos blancas, elemento ritmo-melódico que indica un contraste claro con el motivo rítmico, la primera en el quinto grado y luego desciende por salto de quinta justa hasta la tónica; seguidamente se produce una sincopa externa al compás hacia una negra con puntillo, continuando la melodía con notas diatónicas ascendentes en corcheas, repitiendo el tercer y cuarto grado melódico, para volver a repetir el motivo con la nota de inicio, seguido de las variaciones correspondientes a la construcción de la frase.

Finalmente, el motivo del puente de carácter rítmico tiene ictus tético y se construye con notas cromáticas: inicia con un bordado inferior sobre la nota Mi, seguido de un bordado inferior en la nota Fa en segunda división del pulso, regresa a la nota mi para realizar un salto de tercera menor ascendente a Sol descendiendo cromáticamente hasta la nota Re en corcheas. Este motivo cuenta con la misma melodía superpuesta una cuarta justa por debajo.

## 6. Ritmo y marcaciones

Las agrupaciones rítmicas del Verano Porteño son variaciones de la marcación 3+3+2 superpuestas a los modelos de acompañamiento de cada frase; las que tienen un carácter rítmico cuentan por lo general con inicio de silencio de corchea, divisiones del primer y segundo grado del compás, sincopas internas y externas. Por otro lado, el Tema B, de carácter expresivo, reduce la melodía principal a notas que abarcan dos tiempos, notas en primera subdivisión y síncopa externa. Cabe aclarar que las melodías lentas con carácter expresivo, el instrumentista que la ejecuta tiene la libertad de realizar un fraseo de modo abierto, cerrado o extendido, lo que no hace una interpretación fiel al ritmo que aparece en la partitura.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains two measures of music. The first measure has a quarter rest followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The second measure has a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The second staff contains two measures of music. The first measure has a quarter rest followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The second measure has a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Below each staff are rhythmic groupings and fingerings: (1) 3 3 1 (1) 3 2 2 for the first staff, and (1) 3 1 3 3 3 2 for the second staff.

**Ilustración 42.** Agrupación rítmica del motivo rítmico y del motivo puente del Verano Porteño

En el Verano Porteño se pueden identificar 4 tipos de acompañamientos: la yumba, 3+3+2 (con variaciones) superpuesto a un marcato a cuatro, marcación de milonga ciudadana con disposición 3+3+2 y marcato a cuatro.

Yumba

Milonga ciudadana con disposición 3+3+2

Marcato a cuatro

Polirítmia: 3+3+2 sobre marcato a cuatro

Variación 3+3+2

Ilustración 43. Modelos de acompañamientos frecuentes en el Verano Porteño, piano.

## 7. Textura

Melodía con acompañamiento.

## 8. Dinámicas

Las dinámicas propuestas por Piazzolla para la interpretación del Verano Porteño se pueden encontrar en los cambios de frase, afirmando quizá, los cambios interpretativos que se desea para cada momento. La introducción, así como sus exposiciones en otros momentos de la obra, indican un piano (*p*) en todos los instrumentos. El Tema A cuenta con fuertes (*f*) y pianos (*p*) para todos los instrumentos destinados a cada frase, como contraste entre las mismas. El tema B, el instrumento que lleva la melodía principal (bandoneón y violín) debe interpretar en *mezzopiano* (*mp*), un nivel dinámico más alto que los instrumentos que acompañan, ya sea con marcaciones o con contrapuntos, deben interpretar en piano (*p*). El puente que conecta el Tema B con el Tema A' por su carácter rítmico, se interpreta con un fuerte (*f*), acentuando su carácter dominante dentro de la tonalidad.

## 9. Articulaciones

Del mismo modo como en el Otoño Porteño o en la Primavera Porteña, las melodías rítmicas del Verano Porteño cuentan con acentos (>) que desplazan el tiempo fuerte del compás la melodía principal, afirmando diferentes agrupaciones rítmicas que derivan del modelo 3+3+2. Estos acentos se complementan con ligaduras de fraseo hacia la próxima nota y que, cuando decide agrupar rítmicamente de a 3 corcheas, la última nota de esa agrupación se encuentra por lo general con un staccato (·). La yumba, por su carácter rítmico, acentúa (>) los 4 tiempos fuertes del compás mientras el contrabajo a la vez debe realiza un arrastre en el primer y tercer tiempo del compás. En el cierre del Tema A - la re-exposición de la introducción -, la melodía cuenta con trinos (*tr*) en las notas largas y el puente que conecta el Tema A con B, el violín debe interpretar el paso con notas armónicas.

## 10. Efectos de percusión

Una sección destinada para la exploración rítmica de los instrumentos se encuentra en el puente de transición entre el Tema B y el Tema A'. El violín utiliza los efectos lija, tambor y látigo. De igual manera el contrabajo apoya la Yumba de la introducción con un golpe de caja llamado también tambor.

### 3.4. Análisis interpretativo: el Trío Nueva Colombia

En conjunto con el análisis musical realizado a las Cuatro Estaciones Porteñas, la presente investigación realizará con un análisis interpretativo que se dará por medio de una entrevista guiada dirigida al Trío Nueva Colombia. Este análisis pretende brindar herramientas al investigador para que, en el momento de crear su obra musical emergente, pueda ser interpretada de manera eficaz por la agrupación escogida.

#### 3.4.1. Focus Group: Trío Nueva Colombia

El *Focus Group* (Grupo focal) se propone como la herramienta para el análisis interpretativo del Trío Nueva Colombia. Este evento permite la apertura de un diálogo cercano con los intérpretes, partiendo de preguntas guiadas para que las repuestas del evento den apertura a los elementos de la interpretación musical del trío.

#### Cronograma

Fecha	Evento
Febrero 20 / 2017	Solicitud de espacio para la realización del <i>Focus Group</i> en las instalaciones de la Universidad Pedagógica Nacional – Sede El Nogal
Febrero 24 / 2017	Invitaciones formales a los integrantes del Trío Nueva Colombia
Marzo 3 / 2017	Apertura de <i>Focus Group</i> 11:00 a.m.

Tabla 7. Cronograma de actividades para la realización del Focus Group.

#### Preguntas

- ¿En qué momento interpretativo se encuentra en este momento en el trío?
- ¿Cuál es el rol que cumple generalmente cada instrumento en la interpretación del repertorio? ¿Existe rotación del rol?
- ¿Cómo es el proceso de ensamble para un concierto normalmente?
- ¿Cuáles son los criterios de selección de obras diferentes a las compuestas por Germán Darío Pérez?
- ¿Qué características debe tener una obra para que pueda ser interpretada por el trío?

- ¿Qué retos como intérprete le gustaría que una pieza a abordar le propusiera a usted como intérprete y al trío en grupo?
- ¿Cuál es el máximo de tiempo de duración de una obra para que ustedes la interpreten?
- ¿En que medios y recursos técnicos se debe presentar un nuevo material musical al Trío Nueva Colombia?
- Desde lo particular ¿usted que le aporta al trío?

### Preguntas específicas

Dirigida a Germán Darío Pérez

- ¿Cuáles son sus principios de arreglística y composición para el trío? ¿Qué recursos armónicos, rítmicos, melódicos y tímbricos busca en sus composiciones y arreglos dirigidas al trío?

### 3.4.2. Registro del material audiovisual

**Asistentes:** Germán Darío Pérez Salazar, Hoffman Ricardo Pedraza Medina, Ángel Mauricio Acosta Avellaneda.

**Moderador:** Francisco Abelardo Jaimes

**Hora de inicio:** 11:16 am

Se hace una presentación del proyecto de investigación.

<b>MOD</b>	Los maestros Germán Darío, Hoffman y Mauricio nos autorizan a usar todo esta material que recojamos, como material de investigación y de posible publicación en un futuro
<b>Ger.</b>	Por supuesto.
<b>Ric.</b>	Claro.
<b>Mau.</b>	Por supuesto.
<b>MOD</b>	El maestro Germán Darío Pérez.
<b>Ger.</b>	Bueno, pues creo que aquí, pues no han sido alumnos míos pero la mayoría pues me conocen. Soy Germán Darío Pérez, pianista, compositor. Mi énfasis ha estado hacia la música colombiana: música andina colombiana. La formación mía fue en el Conservatorio de la Universidad Nacional, digamos la formación como pianista, pero antes de eso había estudiado con Ruth Marulanda y había tenido todo un acceso a la música andina colombiana gracias a una influencia familiar, básicamente. Entonces todo el estudio que hubo en el conservatorio

	<p>pues, sirvió para vertir algún tipo de conocimiento hacia la música andina colombiana que es lo que siempre me gustó. Y pues bueno, estoy aquí en la universidad [Universidad Pedagógica Nacional] hace ya más de 4 años, muy contento. Creo ha sido una labor importante y una labor que ha sido bien acogida por los alumnos y los profesores también. Y bueno, aquí estamos: a la orden para ustedes. Cualquier inquietud con gusto la resolveré tanto aquí en este espacio, como ya lo saben ustedes, dentro de la universidad también.</p>
<b>MOD</b>	<p>El maestro Hoffman Ricardo Pedraza en el tiple. Entonces le agradecemos si nos hace una breve presentación también.</p>
<b>Ric.</b>	<p>Yo me llamo Ricardo Pedraza. En el gremio artístico soy conocido como <i>Pedracita</i>. La razón que explica eso es porque desde muy niño estaba tocando el tiple. Mi papa también era tiplista. Entonces para distinguir el Pedraza grande, al Pedracita. Desde hace muchísimos años, más de 40 años llevo interpretando este lindo instrumento. Mi trayectoria musical tiene que ver toda, o muy interesante, eso sí, y muy privilegiado, yo creo, primero en el hogar: mi papá, tiplista, abogado. Yo también soy tiplista y abogado. A los siete años ingresé... Vinimos de Tunja, yo soy de Tunja, Boyacá. Ingresé acá en Bogotá en una del distrito que existía antes, como la Luis A. Calvo, que era la Emilio Murillo, que la dirigía el Maestro Aycardo Muñoz, el tiplista del Trío Joyel. Con él continuamos un desarrollo, un avance de iniciación, pues desde prácticamente la infancia hasta la adolescencia. Ingrese al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, desde esa época nos conocemos con el Trío, más o menos hacia el año 85, 86. Con Germán Darío 85' y el trío ya desde el 86'. Integrando diferentes grupos, bueno, el de la academia Emilio murillo. Había un trio que se llamaba el Trio Emilio Murillo. El Trio Emilio Murillo lo conformábamos en la época Fabián Forero, Manuel Ruiz, Ricardo Pedraza. Después de ese grupo tan importante, digamos, porque fue un grupo infantil desarrollando música, yo diría que, de un buen nivel, de una buena "Factura" pues, para la edad de nosotros, con idea de ir al Mono Núñez pero por situaciones de salud del papá de Aycardo no fue posible nunca participar en cosas así. Siempre un poco como en la onda de, por decirlo de alguna manera, de hacer música estructurada, académica, con arreglos de Fernando León por que Fernando León arreglaba para el Trio Joyel y ese tipo de música se hacía, digamos que, todo era trabajo de estudio en la Academia Emilio Murillo con el Maestro Aycardo. Después de eso, en la Estudiantina de la Universidad Nacional. Un tiempo integré, o fui, de Nogal "conflicto de Cuerdas", digo <i>Nogal Conjunto de Cuerdas</i> y el Trío [Trío Nueva Colombia], básicamente. El desarrollo, digamos, de una fase importante de la interpretación del tiple en una situación armónica, una posición de cierto desempeño en un trabajo de cámara como el Trío Nueva Colombia pues ha sido la experiencia más maravillosa que yo les pueda comentar.</p>

	Les agradezco la invitación a Dieguito, al profesor, y ojalá toda la investigación sea todo un éxito: como va, va súper.
<b>MOD</b>	Y el maestro Mauricio Acosta en el contrabajo. Entonces si nos regala también una presentación.
<b>Mau.</b>	Bueno, yo me llamo Mauricio Acosta, yo soy muy escaso en palabras. Treinta años ya con el trío, activo. Soportando acá a mi maestro Germán Darío. Y aprendiendo mucho del maestro. Yo he sido más popular. Fui bajista de Lucho Bermúdez, Los Caribes. He sido integrante de diferentes grupos de música colombiana, en el trayecto de, pues ya voy a cumplir más de 40 años. Fui integrante de la Banda Nacional hasta que la terminaron. Estuve en Filarmónica, Sinfónica [refiriéndose a las Orquesta Filarmónica de Bogotá y la Orquesta Sinfónica de Colombia], como supernumerario. ¿Qué más les cuento? Pues muchas actividades, más que todo en la época excelente, cuando habían orquestas por todo lado. Yo le hacía reemplazo a todo el mundo en las orquestas, pero hoy en día ya... ya no se hace. Toco misas.
<b>Ric.</b>	Yo quiero decir algo de Mauricio. Mauricio es uno de los músicos más versátiles que yo distingo en este planeta. Es decir, él le toca a usted una bomba, una samba, un joropo, un vallenato, caribe, cumbia, lo que ustedes quieran, porque él ha tenido, como él lo dijo, un bagaje de desempeño artístico popular, pero la tiene clara en todo. Entonces es uno de los músicos más versátiles que yo respeto y conozco en mi vida
<b>Mau.</b>	Muchas gracias Pedracita. Actualmente trabajo con Clásicas del Amor que, desde que nos echaron de la banda, he estado ahí. Ya llevo muchos años ahí, trabajando ahorita con una corporación: Carmiña Gallo. Eso es más o menos mi recuento. Se me escapan muchas cosas, pero feliz con el trabajo, integrando el trío. Fue un orgullo bastante alto.
<b>MOD</b>	Me parece que la mejor manera de hablar de interpretación es oyendo al trío, por supuesto. Entonces el maestro [Germán Darío] nos presentará los temas.
<b>Ger.</b>	Vamos a comenzar con un Bambuco muy conocido, bueno, por algún sector digamos de los músicos. Se llama Gloria Beatriz, del maestro León Cardona.
<b>Gloria Beatriz, Bambuco de León Cardona</b>	
<b>MOD</b>	Entonces, la primera pregunta que queríamos a ustedes es justamente ¿Cuáles creen ustedes, en individual y en colectivo, que son las características más importantes de la interpretación del Trío Nueva Colombia? ó ¿Qué los distingue? ó, ¿Que los hace particularmente diferentes?
<b>Ger.</b>	Bueno, hay una característica que se deriva de la diferencia en volumen de un instrumento y otro y es que, para el Trío Nueva Colombia es muy difícil jugar a lo que juegan los otros tríos que es: “Bueno, entonces aquí hagamos la melodía con el tiple y aquí con el bajo”. No. O sea, yo más bien juego a hacer los arreglos para que los tres sonemos como una sola

	<p>cosa, como un solo instrumento, prácticamente; tal cual solo del Pedracita, tal cual escala de Mauro', pero tratamos que el trío suene como una cosa compacta. Es muy difícil que a nivel sonoro se logre equilibrar el trío haciendo cosas del contrapunto, haciendo cosas de imitación y todo esto, porque sencillamente si no tenemos un micrófono va a ser muy difícil que, por ejemplo el tiple, suene al mismo nivel de decibeles que el piano, entonces esa es una de las principales características.</p>
<b>Ric.</b>	<p>Básicamente esta dicho ahí: la esencia del trabajo del trío es producir un sonido como si fuera un instrumento. Ahora, ese trabajo involucra un tiempo, o demanda un tiempo de ensayo, de apropiación del arreglo. En mi caso, yo todo lo memorizo, ustedes nunca me van a ver un papel al frente: yo los detesto. Me parece que incluso para mí, para mi forma de interpretación como músico, desde que me crie con Aycardo y con mi papá fue siempre de esa forma de asimilar la música de aprendérmela, porque de esa manera me permite de pronto, un desarrollo de interpretación mejor acorde con el tema de buscar ese acople. Sin embargo, en un momento determinado fue tan personal limitación, como para el año pasado, cuando íbamos a grabar el disco de los 30 años, tuve aquí la facilidad de que el profesor Dieguito Blanco me hiciera de intérprete de la partitura porque no había mucho tiempo que lograra, eh... Yo no soy muy bueno en eso. Sin embargo, pese a esas situaciones, el trabajo del trío involucra mucho esfuerzo previo, que es el ensayo. Incluso diría, no estamos en un muy buen momento porque estamos ahorita preparando lo del lanzamiento del Trío y estamos apenas retomando labores. Mi profesión como abogado, a veces 7 x 24, no me permite, y a Mauricio también sus ocupaciones y también las de Germán Darío, no cuadrar tiempos para poder lograr hacer los ensayos. Sin embargo, el hecho de llevar 30 años tocando juntos nos facilita un poco muchas cosas: el desempeño de la madurez del grupo se ve, o sea, se puede permitir ver en un tiempo de ensayo no muy esforzado, pero que nosotros lo comenzamos a disfrutar después de un tercer o cuatro encuentro de ensayo. Es decir, el trío ya comienza a tener esa dinámica de lo que Germán comentó de sonar como un instrumento.</p>
<b>MOD</b>	<p>¿El maestro Mauricio quiere agregar algo?</p>
<b>Mau.</b>	<p>Pues en realidad ya todo está dicho. Yo soy pocas palabras, pero en realidad es esa: yo soy un simple acompañante y refuerzo muchas cosas. [Germán: No muy simple, en verdad] A veces le saco el ojo leyendo, porque él es considerado conmigo...</p>
<b>MOD</b>	<p>A partir de este momento no le voy a dirigir preguntas directas a usted, al maestro Mauricio y usted habla cuando desee intervenir, teniendo en cuenta su afirmación de pocas palabras. Bien, pero me parece importante aquí justamente al hablar de ¿cómo logran esa sonoridad de un solo instrumento desde el instrumento particular? O sea ¿Cuál sería el rol de cada instrumento?</p>

<b>Mau.</b>	Importante es el sentir y estar consciente de que es un grupo de cámara: tenemos que escuchar uno con otro para subdivisiones, para estar en las velocidades correctas e ir en los tiempos correctos ¿no? Prácticamente un grupo de cámara.
<b>Ger.</b>	Ahora, no hay una sola nota que Mauricio lea, por ejemplo, como cifrado. Eso no es un lenguaje que ha estado adoptado en el trío nunca, así sea un bambuco muy tradicional, así sea música totalmente tradicional, jamás hemos trabajado sobre cifrado porque a mí me parece que un poco ese resultado delicado que se pretende, si no tiene cada una de las notas de cada instrumento obligadas y escritas, es muy difícil de lograr. Es muy difícil de lograr finuras si de pronto, el bajista hace una cosa y de pronto en el siguiente concierto hace otra porque se le ocurrió, entonces como que se desordena un poco la cosa. A mí me da risa porque muchas veces la gente como que ha relacionado el trabajo del trío con jazz y a mí me parece la cosa más absurda del mundo, porque es que, si hay un trabajo que no permite un espacio, ni pequeñito para improvisar, es el Trío Nueva Colombia, todo está absolutamente escrito. Mauro' a veces cambia una nota porque le dio por, de pronto, hacer una vaina chévere y lo miro... Entonces dice: "Bueno, está bien".
<b>Mau.</b>	Como dice Ricardo: él odia el papel; yo lo adoro porque yo toco lo que está escrito y el momento que verdad se me 'descache' alguna nota, Germancho tiene problema de una vez... Y es mala cara. No se puede cambiar ni una nota [ <b>Germán Darío:</b> Yo soy solo madre solamente en la Pedagógica]
<b>Ric.</b>	Pero finalmente yo creo que esa es una función crucial, definitiva, en el logro, en el desempeño de un muy buen trabajo: tener una persona que esté al frente, que tenga el criterio suficiente y certero, en el caso de Germán Darío, tiene oído absoluto: usted no le puede ni si quiera pisar mal la nota, porque si no suena, lo que dijo Germán es muy cierto, es decir, todo el arreglo, por ejemplo de Gloria Beatriz que acabamos de escuchar, todas las notas que están puestas son tímbricamente dispuestas allí para una consonancia armónica de cierto equilibrio, de cierto énfasis, de cierta connotación, el solo del tiple, que se yo; cada parte, cada frase, cada parada, cada silencio tiene una connotación importante en el desempeño del trabajo que permite pues un resultado estético, pues que siempre pretende impactar de esa manera. Entonces Germán sí dijo bien y Mauricio también: claro, el papel, y refiriéndonos al Jazz, pues sí, puede que en la composición se tenga ciertos colores, ciertos ambientes en el laboratorio mental del que es sujeto el Trío Nueva Colombia en la creación de Germán Darío, pues habla mucho de eso, es evidente. Sin embargo, nada más lejos del jazz que el Trío Nueva Colombia, desde ese punto de vista, porque en alguna ocasión a un musicólogo, de los que saben hablar de verdad de esas cosas y conocen mucha música, le escuché decir: "Bueno, ya se hizo Bach, ya se hizo

	<p>Mozart, ya se hizo Beethoven” porque finalmente, de cierta manera, en cierto pasaje, a cierta situación le dio libertad al intérprete para que hiciera la cadencia, para que en cierto momento de la estructura de la música surgiera una situación creativa del interprete que normalmente es lo que pasa. Pero en el Trío Nueva Colombia todo pretende ser siempre de rigor. Y aunque siempre puede notarse que de pronto en una interpretación y otra el trío toque diferente, también son los momentos, también lo hace como cualquier otro tema en el arte, el momento, pero normalmente hay un rigor bien importante en cuanto la nota que se hace, el acorde que se pisa, el fundamento que se hace el bajo y el juego tímbrico y armónico del trabajo del trío.</p>
<b>Mi camino, Danza de Germán Darío Pérez</b>	
<b>MOD</b>	<p>La siguiente pregunta tiene que ver un poco con el ensamble de cada pieza, el montaje, la puesta en escena de cada pieza en particular y de un concierto en global ¿Cuál sería como el mecanismo que ustedes utilizan y cómo lo denominan también?</p>
<b>Ger.</b>	<p>Bueno, cada tema por supuesto que parte de un score, pues que elaboro yo, pero ese score pues yo no puedo repartir partes aquí a Pedraza, por ejemplo, porque no lee, no me importa y a él no le importa y a nadie le importa que no lea, menos mal que no lee. Verdad que para mí es la real dimensión de un músico: cuando un músico logra pasar por encima una partitura y hacer lo que hace este señor, ahí estamos hablando de un músico. Bueno... Entonces, yo hago el score. Le tengo que enseñar acorde por acorde a Ricardo. Entonces <i>“Pedracita, el primer acorde es este [toca en el piano las notas en arpegio Mi3, La3, Re4, Sol4 e inmediatamente Pedraza ubica el acorde en el tiple y lo toca]</i> eso, entonces lo coge rapidito, arma de a cuatro. Entonces después <i>Bueno, vamos con la siguiente sección... tal cosa, aquí hay un cortesito...</i> Entonces digamos que en unos tres ensayos ya Ricardo tiene aprendido pues lo que es un tema nuevo. Con Mauricio, pues es un excelente lector, excelente instrumentista, entonces con Mauricio solo basta pues, pasarle el papel y primera vista, igual como está tocando en este momento su primera vista es así. Entonces, pues ese es como el proceso de montaje. Normalmente hacemos unos ensayitos parciales con Ricardo para ensamblar lo que es piano – y yo también soy enemigo de tocar con partitura –, entonces mientras Ricardo y yo nos la aprendemos, pues Mauricio puede echar motoso [Dormir].</p>
<b>Mau.</b>	<p>Siempre estamos tocando a la par. O sea, pues creo que siempre ha sido así, el estar ensayando porque a mí me sirve pues, en cuestión de interpretación, descubrir cosas, matices, hacer diferentes cosas que están en el montaje, que tú [Germán] me las vas diciendo y eso es lo que toca uno.</p>
<b>Ger.</b>	<p>Si. Ya cuando estamos medianamente preparados entonces citamos ensayo con Maurito y pues bueno, ahí van surgiendo las cosas. Lo dice</p>

	<p>Mauro, de pronto en ensayo “Uy, chévere aquí un pianito, chévere tal cosa, hagamos un corte acá”. Pero digamos que las modificaciones al score inicial no son realmente sustanciales, no hay algo que uno diga “¡No! Démole un giro, démole un vuelco a eso”, sino que nos basamos mucho en el score y en el proceso de ensayo se va haciendo... Creo que en todos los grupos se maneja un poco así y es que, van surgiendo cosas, van surgiendo ideas y pues lo chévere es que, como mucha de la música es mía, pues sencillamente yo soy, pues dueño de hacerlo o no. A veces cuando uno es intérprete de otros compositores, uno dice “¡Uy, no! Qué pena con ese señor” y entonces como que se mide uno para hacer modificaciones o para tocar en el estilo, es decir, si se va por lo clásico, por ejemplo, o por el barroco, uno dice “¡Uy, no! Pero es que no puedo hacer tal cosa”. Con mi música, pues digamos que somos muy autónomos de hacer lo que queremos con permiso del director, por supuesto.</p>
<b>MOD</b>	<p>Pero yo, entre lo que veo de la conversación, leo pues, un profundo respeto entre ustedes por la interpretación de cada uno. Y el nivel de dirección tuyo, maestro Germán Darío, es muy claro. ¿Se puede rotar ese rol a veces, o está más o menos establecido, así como nos lo has planteado en el momento? Es decir, que de pronto el maestro Ricardo o el maestro Mauricio, asuman en algún momento la dirección.</p>
<b>Ger.</b>	<p>No, a veces sí, pues hay ideas de uno o de otro, pero pues digamos que desafortunadamente para mis compañeros la última palabra la tengo yo.</p>
<b>Mau.</b>	<p>Y de hecho yo creo que es muy favorable para un montaje de haber un solo concepto mayor, o sea, alguien que, para mí, Germán es el apropiado, es el maestro. Yo, Germán y Richard’ lo respetamos mucho, entonces lo que él diga es sagrado y eso se hace indiscutiblemente. Ya que “No, a mí me parece esto”, Germán, dice “Listo, me parece” y lo hacemos, y de pronto no le gustó, bueno, entonces cancelado.</p>
<b>Ric.</b>	<p>Yo creo que ya había mencionado el hecho de que sí es crucial para un grupo que haya un concepto, la verdad. Obviamente Germán Darío puede plantear un poco como a los términos de autocracia y autoritarismo, y en realidad no lo es. Finalmente, lo que tú dices [Moderador] es cierto, hay un respeto fundamental por el desempeño artístico de cada uno de los integrantes del trío. El nivel finalmente, porque, no sé, ustedes sabrán que la música de Germán Darío no es <i>rachaflán</i> pues, y no es por demeritar la música tradicional o la música popular, sino porque exige de verdad, un nivel en cada uno de los instrumentos. En sólo Gloria Beatriz se ve que ahí todos <i>voleamos pepas como locos</i>, dando botes en ese diapasón, el mismo Germán Darío también. Es decir, los tres tenemos una exigencia importantísima, pero finalmente sí es crucial el cierre, digamos, del criterio del tema. En el desempeño del montaje, al rigor que Germán Darío ha pensado, pues es estricto, pero en determinado momento, ya desempeñando la obra pues pueden surgir ideas y esas van aportando al</p>

	tema. Lo que dice Germán es cierto, no son sustanciales, pero pues la van madurando.
<b>MOD</b>	Aquí como les estamos planteando un reto de un compositor joven, nuevo, que les quiere proponer una obra ¿Cómo podríamos hacer la transposición de las obras de Germán Darío a la exigencia de este Compositor joven? ¿cuáles serían las exigencias fundamentales? ¿Qué criterios tendrían, por ejemplo, para que esa obra entrara dentro del rango interpretativo del trío? Ahí, en ese diálogo entre el compositor y ustedes como intérpretes, dado que esta sería una obra que ya no sería tuya [Germán] sino sería de Diego.
<b>Ger.</b>	Puedo yo quisiera trasladar esa inquietud a Diego, o sea ¿Qué piensa usted que debería hacer para que una obra cumpla digamos, con los requisitos para ser tocada por el Trío Nueva Colombia o para ser incluida digamos, dentro del repertorio del trío.
<b>Die.</b>	Pensaría yo que respetar un poco, como quizás, la cuestión de los roles principales que tiene cada uno de ellos, quizás no por cuestión de desentonar sino también como para que esas cuestiones características que ya tiene el trío, puedan ser tenidas en cuenta al momento de la composición. Es decir, el tiple y el contrabajo por lo general siempre llevan un rol acompañante, entonces, tratar de respetar un poco o mantener en mayor distancia ese tipo de características que ya tiene para poder hacer la composición y el arreglo respectivo para el trío. Entonces, la pregunta que me surge hacer es digamos qué requerimientos técnicos, por decirlo así de alguna manera, como por poner un ejemplo, que el tiple quisiera hacer muchas más melodías, o que el contrabajo quisiera tener una sección completa con una melodía, o que digamos, se queden callados por algún momento, algunos de los instrumentos. Esa es más o menos la pregunta que yo haré en respuesta a la pregunta.
<b>Ger.</b>	Hay otra cosa que me parece muy importante a la hora de escoger por ejemplo el repertorio con el trío y es que independientemente en que lenguaje se esté hablando, yo creo que el punto de partida es la coherencia: si no hay una propuesta coherente, puede ser tradicional o puede ser jazz o puede ser lo que usted quiera, si no hay una propuesta coherente con ciertos mínimos, digamos, de belleza y bueno, de algo que se identifique con este trabajo, pues es muy difícil su abordaje. Entonces yo creo que ese es el punto de partida, la coherencia, yo creo que si abordamos un bambuco tradicional o si abordamos un bambuco jazz como alguna vez lo hicimos de Orlando Sandoval, o una pieza que vamos a tocar ahorita más tardecito de “Chucho” Rey que es un pasillo, absolutamente sencillo, podríamos decir que es un pasillo de cuna, pues esas tres obras y todas las que hemos tocado con el trío tratamos de que sea repertorio que tiene absoluta coherencia, esa creo que es la palabra clave.
*	[*Pregunta de asistente: Ciro Leal, docente de la cátedra Instrumento acompañante de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica

	Nacional] ¿Qué compositores en específico, se han acercado a escribir específicamente para el trío? Que, creo que no son muchos pero es que, tocan música de otros compositores.
<b>Ger.</b>	No, específicamente para el trío, hizo una obra hace muchos años Orlando Sandoval que, pues es un jazzista y yo le dije “Hermano, ¿cómo haría un jazzista un bambuco?” El tipo no tenía ni idea que era un bambuco y yo le explique más o menos y bueno alguna vaina re-loca - no me la pidan porque no me acuerdo – pero está en el primer disco. Se llama Revelación Cósmica. [...] Es muy chévere pero no está en la memoria. A ver, hubo otra que no triunfó. Básicamente eso, y pues lo otro ha sido...
<b>MOD</b>	Pero ¿podríamos tener algunos elementos con los cuales esa obra no triunfó?
<b>Ger.</b>	No.
<b>MOD</b>	¿Y fuera de su estilo?
<b>Ric.</b>	No, lo que quiero decir es, bueno, Germán ya lo dijo de manera muy clara, es decir, si alguien quiere intervenir con un aporte de un trabajo, de una creación musical, pues lo primero y lo más... Yo estaba pensando en simultaneidad con las palabras que tenía Germán en ese momento, es decir, lo primero es como lo estético.
<b>MOD</b>	Más que ustedes ya tienen un lenguaje construido en 30 años de práctica que es, ponerse de acuerdo con una mirada o ya hay una sintonía a la hora de interpretar que surge de tantos años de práctica.
<b>Ger.</b>	Un paréntesis que fue algo muy curioso que nos pasó en una de las giras que estuvimos por Europa. Claro, los primeros conciertos, pues, ahí vamos arrancando y uno “¡Ay! juepucha”, pero ya en los últimos, el nivel de acople es bravo, o sea, ya como que todo ese tema casi telepático vuelve a surgir. Entonces, el último toque que tuvimos, que fue en un <i>chuzo</i> , una taberna, pero era delicioso: el ambiente súper chévere (en Madrid, España) y comentamos después con los del trío que ya no hacía falta ni mirarnos pa’ una entrada, o sea, ya la cosa andaba por instrumentos. Eso funcionaba. Entonces sí, son cosas que se van dando, pues, primero con treinta años pero segundo, dentro de esos treinta años, hay micro-periodos que son: mientras que usted comienza a <i>desoxidarse</i> porque dejó de ensayar, porque la vida real nos separa y hasta que usted va consolidando otra vez ese caballo de paso fino, digámoslo así.
<b>MOD</b>	¿Más música?
<b>Ger.</b>	¡Más música! Bueno, dentro del repertorio que hemos escogido de otros compositores... Besos en bicicleta, pasillo de Santiago Medina. Tiene un sobrenombre que es “Sexo en monaleta”
<b>Besos en bicicleta, Pasillo de Santiago Medina</b>	
<b>MOD</b>	Bien. Para explicar un poquito el modelo que estamos implementando en la metodología, este modelo de investigación no lo encuentran en ningún libro todavía, porque lo estamos construyendo. Es un modelo que tiene una obra de referencia, que en este caso son las Cuatro Estaciones

	<p>Porteñas, que Diego, el investigador ya ha hecho un análisis estructural y este espacio es para proponerle al Trío Nueva Colombia ¿Cuál es la estructura que ellos como posibles intérpretes (si logra el nivel de coherencia la obra para que ellos la interpreten) nos quieren proponer? Entonces, digamos que este análisis que estamos haciendo es como: definir las funciones estructurales de la música que el compositor va a tener como material de referencia, para componer la obra específica para el Trío Nueva Colombia. Entonces a esa obra la llamamos “obra de llegada” u “obra construida” a partir de las estructuras; eso explicándoles un poco la metodología con la que estamos trabajando este Modelo de investigación.</p> <p>[...]</p> <p>También, entonces, queremos pasar a siguiente plano y es preguntarle a cada uno de ustedes – bueno, nosotros sabemos que ustedes son unos intérpretes muy consolidados, cada uno en su instrumento, ¡mucho! - ¿Hay algún reto en especial, en particular, que desde su instrumento le gustaría proponerle al compositor para que el tuviera como esa estructura concreta, esa finalidad concreta interpretativa desde la particularidad de cada instrumento que le quisieran proponer al joven compositor?</p>
<b>Ger.</b>	<p>Bueno, yo creo que a Diego no hay que decirle mucho, además por una sencilla razón y es que Diego – voy hacer la cuña – ha hecho el trabajo de pasar a Finale [Programa de edición musical] – porque no tengo ni idea – todos los scores del trío. Entonces yo creo que Diego ya conoce muy bien qué elementos manejo yo como arreglista y como compositor. Creo que me ha estudiado un poquito. Ese es un punto de partida muy importante. Yo no quisiera proponerle nuevos retos, salvo que componga simplemente en el lenguaje que piense, porque uno tampoco puede limitar mucho la creatividad, digamos, del compositor, algo que se acople a este formato básicamente, que usted [Diego] conoce por años. Es eso.</p>
<b>Mau.</b>	<p>En realidad, en cuanto a composición, yo si desterrado, pero en realidad, como lo dijo Germancho’, pues, a tu acomodo porque pues la composición es una sola y tú tienes tu criterio y definitivamente eres tú [Diego]. Para mí, no hay problema.</p>
<b>Ger.</b>	<p>De pronto no jugar a la dificultad por sí sola, digámoslo así. Si hay algo que amerita ser difícil porque musicalmente lo requiere, listo. Pero es que a veces la gente compone pa’ que sea difícil, pa’ que no lo toque nadie o pa’ saber si es tan verraco pues. Y pues no. De hecho, toquemos un pasillito que juega exactamente a lo contrario, juega a la facilidad. Pasillo de “Chucho” Rey que se llama Pasillo.</p>
<b>Pasillo, Pasillo de Jesús Alberto “Chucho” Rey</b>	
<b>MOD</b>	<p>A modo de cierre una pregunta que, pues, aunque ya han sido evidentes muchos de los elementos, me gustaría maestro [Germán Darío] que usted cerrara esta conversación, pues en la parte que atañe a la información que queremos recoger como esos principios de arreglística y composición que</p>

	usted tiene en cuenta para el trío ¿Cuáles son esas funciones estructurales que usted busca? Como a modo de cierre.
<b>Ger.</b>	<p>Bueno, como se han dado cuenta, por ejemplo, en el tiple siempre busco como colores ¿no? O sea, si es Do mayor nunca lo voy a poner Mi-Sol-Do-Mi [Posiciones acórdicas del tiple] sino le pongo Mi-La-Re-Sol [Ricardo: ¡Nunca!] o, Sol-Do-Si-Mi o, mejor dicho, siempre juego como a buscar colorcitos que hagan sonar un poco diferente la cosa, pero además un poco característica la cosa, un poco del Trío Nueva Colombia. En el bajo, pues el rol es muy... Yo no diría acompañante como dice Mauro. Es el piso, ni más ni menos. El bajo es muy importante, es el que da la base tanto, pues yo diría, armónica. Yo pienso que el bajo es un instrumento armónico finalmente. El que sabe que nota poner en el bajo de oído, sabe por qué acorde está pasando. El bajo definitivamente es un instrumento armónico. Y el rol que le pongo a Mauro normalmente es, pues si... Sí es un pasillo, pues normalmente es "Ta-tan... Pa-pam..." [Indica en compás de 3/4 figuración rítmica corchea + corchea ligada a blanca] con variantes por supuesto, pero pues ese es su papel más o menos, pues como de hacer una base muy sólida. Y pues bueno, en el piano están las melodías, las armonías, los cabezazos... Ha sido complicado, pero a la vez han sido treinta años muy bonitos, ha sido un camino muy chévere. Yo quisiera cerrar, pues primero diciéndole a Diego que lo felicito, no sólo por su trabajo, que sé que va a estar muy bien, sino por su desempeño como estudiante: fue estudiante mío de piano, de instrumento armónico, siempre muy juicioso. Entonces felicitarlo y augurarle, Diego, no sólo para este trabajo final sino para su carrera lo mejor. Nos vamos a despedir con un bambuco que se llama Ancestro, un bambuco mío.</p>
<b>Ric.</b>	<p>Yo también quiero agradecerle a Diego porque, bueno, aparte de que en alguna oportunidad, bueno, puede ser... Es importante comentar esto, que yo haya podido ser su profesor, pues yo también fui alumno de él. Es muy importante esa retroalimentación que se tiene con el intérprete que está abordando el instrumento, que tiene inquietudes sobre el instrumento, que está buscando ese universo, que tiene de posibilidad un instrumento que se cree limitado. El limitado en realidad para un instrumento como este es el instrumentista, entonces yo aprendí de él cosas bien interesantes, además me facilitó en un momento crucial y de crisis, digamos, de la situación de tener que estar pendiente ya de la grabación, que era una semana siguiente y estaban dos temas, entre esas Manitas de Plomo, una obra que fue dedicada a mí, y no estaba montada, pero apareció la partitura y ¿cómo la leía? Entonces Diego fue una persona bien importante en el tema. Yo creo que es un músico, va a dar mucho de qué hablar, me imagino porque en lo poquito se ve lo mucho, dice mi abuela. En todas esas inquietudes, en todos esos aportes, en todas esas conversaciones veo la dimensión de un músico que se proyecta. Y el trabajo me parece maravilloso y lo que está haciendo pues, para consolidar el foco de</p>

	<p>estudio, me parece genial: abordar música internacional, proyectar eso me parece fantástico. Ya con esa experiencia que ha tenido el Trio de salir fuera del país y de tener el privilegio de conocer otras latitudes y la gente como percibe la música, uno se da cuenta realmente lo importante que es; y que él haya tenido la inquietud de hacerlo me parece maravilloso. También lo felicito y le deseo lo mejor.</p>
<b>MOD</b>	<p>Hay algo que quisiera cerrar, [...] agradecerles de verdad esa disponibilidad de ustedes como grupo magnífico, a interlocutar con nosotros como principiantes de la investigación en la música, y consolidar este espacio académico de diálogo, entre maestros consolidados, compositores jóvenes y estructuras que van a quedar escritas para el banco [De información].</p>
*	<p>[Intervención de asistente: Ciro Leal] En alguna ocasión vino una vez a invitarme a un festival que ustedes organizan que es Latinoamérica de Concierto, que es filial de Sonamos Latinoamérica. Y justamente en esta sala tuve la oportunidad de hacer una exposición sobre una investigación que hice sobre un gran panista colombiano que se llamó Oriol Rangel, y gracias al maestro Germán y a la organización del festival, tuve oportunidad de conocer acá, a interactuar con músicos latinoamericanos esencialmente de Argentina, Chile, Brasil y Venezuela. Y en general, la gran conclusión de esos festivales de música latinoamericana [...], que llevaba a la Universidad de Pamplona fue que: los músicos de Latinoamérica le están apostando a la música de sus propios países. Y eso es una cosa valiosísima que tenemos que entender. El maestro Germán Darío Pérez, por supuesto, la trayectoria fabulosa que tiene y en donde hizo una lucha que yo digo solitaria, bajo tormentas de las grandes cosas como de cultura, de Colombia, y a nivel de Colombia, prácticamente pasa inadvertido. Las giras del maestro Germán Darío Pérez no se reseñan en ninguna parte. Se sabe no lo pasan por lo menos por los noticieros, pues sería una cosa, pues, absurda, no es una cosa que difundan por lo menos como en el Festival de Cartagena. Y es de tal importancia el trabajo que ellos hacen a nivel de Latinoamérica, en Europa y el trabajo de los músicos latinoamericanos, que le apuestan a la música de sus propios países. Por lo menos, alumnos que he tenido que tocan tiple, otros que tocan bandola, en donde le están apostando a las músicas de Colombia, claro un tango de Piazzolla, una danza cubana, que se yo, un bolero, todo realmente es importante, pero ¿Qué hacemos por nuestra música colombiana, que es nuestra raíz, nuestra esencia?</p>
*	<p>[Intervención de asistente: Edwin Guevara, maestro de la cátedra Instrumento Principal Guitarra de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional] Yo tengo pocas palabras, como Mauro, para hablar un poco de mis hermanos, el Trío Nueva Colombia, de tantos años y decir simplemente que, el Trío Nueva Colombia es un antes y un después de la música colombiana, así como lo fue el Nocturnal</p>

	Colombiano de Oriol Rangel [Agrupación instrumental], en esas épocas que, pues todos crecimos escuchando bambucos, un nuevo referente, que es el Trío Nueva Colombia, y digo no nuevo porque sea digamos, desde hace mucho rato. Entonces está el Nocturnal Colombiano y está el Trío Nueva Colombia como generadores de un lenguaje y eso no lo hace cualquiera, establece un antes y un después. Y algo que quiero decirle al maestro Germán Darío con todo cariño: he hecho una lista ahorita de los seis compositores más importantes, en mi visión, de la música colombiana porque han hecho un antes y un después. Siempre he considerado que Germán Darío es un compositor tan relevante como lo fue Astor Piazzolla para la música latinoamericana y mundial, en general. Pedro Morales Pino, Francisco Cristancho, Luis Uribe Bueno, León Cardona, Gentil Montaña y Germán Darío Pérez.
<b>Ric.</b>	Una de las obras que han tenido mayor connotación, digámoslo (un poco lo que dice Edwin, bueno, eso a uno lo emociona muchísimo, pero en realidad es cierto: un antes y un después), algo que ha hecho mucho impacto, incluso por hay una versión en Viena, de unos músicos en Europa, tocando la guitarra con un rasgueo... (es un trío genial), tocando esta obra de Germán Darío Pérez: Ancestro.
<b>Ancestro, Bambuco de Germán Darío Pérez</b>	

### 3.4.3. Análisis de la información

El Trío Nueva Colombia es una agrupación conformada por Ricardo Pedraza en el tiple, Mauricio Acosta en el contrabajo y Germán Darío Pérez en el piano, dirección, composición y arreglos. Su trabajo musical cuenta con un alto grado de interpretación, fundamentado en la elaboración de un concepto artístico decidido por el maestro Germán Darío, que a su vez es aceptado por los otros músicos, quienes además comparten y respetan aquellas decisiones dadas por el director. En ese sentido, la agrupación afirma la importancia de tener una sola persona en frente de las direcciones sobre el trío, tanto musicales como logísticas, pues así consideran asentar un criterio musical sólido.

Este concepto interpretativo se ha construido a través de 30 años ininterrumpidos, en conjunto con los mismos integrantes, y esta se descompone en características que hacen representativas su ejecución musical. Principalmente, se puede definir que un elemento significativo para el trío es la producción un sonido como si fuera un sólo instrumento. Para eso, cada uno de sus integrantes desarrolla un rol interpretativo determinado y perceptible en la ejecución del repertorio abordado por el mismo: el tiple desempeña un acompañamiento ritmo-armónico, donde se buscan “colores” que incrementen la paleta armónica del arreglo musical, el contrabajo es el encargado de hacer una base armónica sólida de las obras de un modo acompañante y finalmente el piano finalmente se encarga de ejecutar las melodías

y los acompañamientos armónicos, adicionalmente es el encargado de indicar tempos y entradas. Este esquema de ejecución surge por la dificultad sonora que se produce en hacer un equilibrio de elementos de contrapunto e imitación, ya que es difícil que en todos los recitales la agrupación cuente con amplificación para el tiple, para que este suene al mismo nivel dinámico que el piano y el contrabajo. Sin embargo, es posible encontrar secciones melódicas no muy extensas en el tiple y el contrabajo. Así, con la disposición de un rol específico para cada instrumentista, el trío en conjunto no tendrá que tener mayor dificultad al momento de ofrecer un recital ya sea, en condiciones acústicas o con sonido amplificado sin problemas de que no exista un balance en la producción de un sonido como si fueran un solo instrumento.

La música con base en ritmos andinos colombianos como danzas, guabinas, pasillos y bambucos son las obras que ellos ejecutan por lo general, siendo gran parte de estas composiciones del maestro Germán Darío Pérez y algunas otras obras con ritmos andinos colombianos de distintos compositores. Estas son sometidas a un principio fundamental del concepto interpretativo constituido: que sean obras musicalmente lógicas, que cuenten con un manejo claro armónico, melódico y estructural para que se puedan identificar con el trabajo realizado por el trío, un trabajo coherente. Todas las obras inician con un score realizado por el director, quien especifica todos los elementos musicales que los intérpretes deben ejecutar. En ese sentido, Germán Darío es muy claro al decir que su música no es Jazz, porque en el trío no está la improvisación presente. Así, a Ricardo Pedraza y Mauricio Acosta no se les permite un espacio de improvisación: la música se debe tocar tal como el director lo desea, pues cada elemento propuesto por el director se relaciona directamente con el juego tímbrico y armónico que pretende ser característico dentro del concepto interpretativo del trío; esto resulta siendo una visión profesional, más no intransigente, viéndose como aquella jerarquía incómoda. A medida del proceso de montaje, es posible que los otros músicos aporten ideas a la versión de las obras, como cortes, dinámicas, tiempos, pero el score, es decir, la propuesta arreglista de Germán Darío no se modifica sustancialmente.

En el proceso de ensamble que realiza, se tienen en cuenta los procesos de apropiación del repertorio particulares de cada músico. Por un lado, el maestro Pedraza aborda el repertorio de memoria, debido a que su formación musical inició a través de la tradición oral por medio de su padre y de esa manera, se formó como tiplista sin la necesidad de abordar una partitura. Entonces, el ensamble se da por medio de ensayos parciales con Germán Darío, quién le indica acorde tras acorde, conectando así las secciones de la obra durante aproximadamente tres ensayos, con solo piano y tiple. Por otro lado, el maestro Acosta cuenta con una excelente lectura a primera vista, por su trabajo interpretativo en la Banda Sinfónica de Colombia, permitiéndole ejecutar el repertorio del trío en pocos ensayos, pues solo basta con leerlos una vez para tocar acorde con la intención arreglística del director; aunque considera necesario estar presente desde el inicio del montaje, junto con el

ensamble que se hace del tiple y el piano, pues le permite entender globalmente la propuesta de Germán Darío Pérez en sus versiones musicales para el trío y así saber con mayor claridad que dinámicas, tiempos, cortes y articulaciones debe ejecutar. Finalmente, el maestro Pérez apropia el repertorio desde el principio con el score, pero al abordarlo en conjunto con los ensayos parciales con el tiplista, aprovecha el espacio para memorizar la obra, así él puede concentrarse en general lo que transcurre con los otros instrumentos adicionalmente. La precisión de cada nota/acorde en la interpretación del repertorio es un factor relevante para lograr un grado profesional de ejecución musical.

Esto demuestra que el trío cuenta con un alto grado de comunicación necesario para lograr el nivel interpretativo que los caracteriza, evidenciado en la puesta escénica del grupo como en la interacción personal fuera de escena. Actualmente ellos se encuentran en un momento de dar a conocer el resultado de un periodo creativo del director, que comprende composiciones de Germán Darío Pérez y versiones para el trío de compositores representativos en el panorama de la música andina colombiana, plasmados en su último trabajo discográfico titulado *Trío Nueva Colombia 30 años - Mi Camino*.

### **3.5. Composición “Colombia Nueva”**

En este punto de la investigación, se realizó un proceso de triangulación entre el análisis musical de las Cuatro Estaciones Porteñas, el análisis interpretativo del Trío Nueva Colombia y las intenciones compositivas del investigador, que convergen en la estructuración un lenguaje compositivo propio. Este proceso compositivo contó con un registro de las decisiones estéticas que parten de los elementos musicales del proceso analítico de las Estaciones Porteñas, que el autor considera pertinentes en su obra emergente. Además, la propuesta tiene como principio cumplir con la exigencia interpretativa del Trío Nueva Colombia, en cuanto la obra emergente debe ser coherente con el concepto interpretativo del trío, generando claridad en los aspectos orquestales, tímbricos, dinámicos, armónicos, estructurales y melódicos, para asegurar que se estará acorde a las características del grupo mismo y pueda ser una obra que apropien en su repertorio.

#### **3.5.1. Decisiones estéticas**

El proceso compositivo se realizó con base en ritmos andinos colombianos, que se convirtieron en movimientos de una suite andina colombiana: danza, guabina y bambuco; ritmos andinos que el Trío Nueva Colombia conoce y domina a través de sus interpretaciones, al igual que el investigador dentro de su hacer musical. Cada movimiento cuenta con características musicales que harán alusión y evocación a

los elementos compositivos empleados en las Estaciones Porteñas de Astor Piazzolla.

Un elemento que da unidad a la obra es la tonalidad de la Suite: Sol menor (Gm) porque se considera una según la teoría de los afectos<sup>75</sup>, posee una característica de mezclar sensaciones musicales serias y dulces al tiempo, elemento que el investigador considera pertinente en la obra emergente, propio para la variedad temática de secciones contrastantes que se pretende dar.

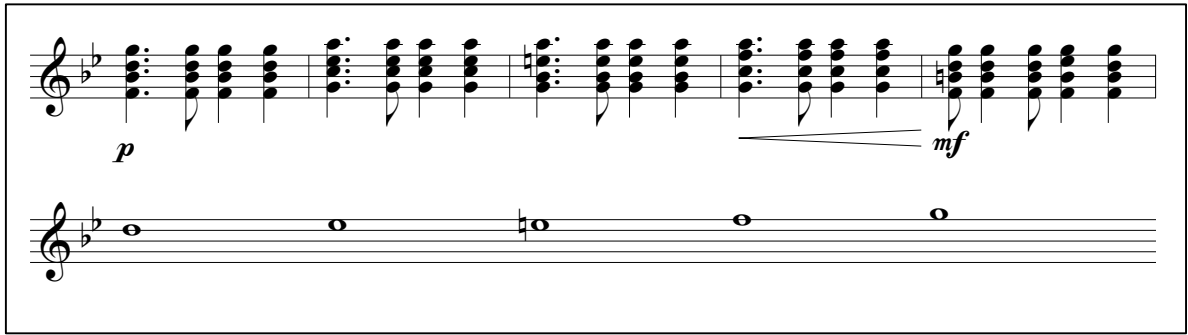
La orquestación de la obra se diseñó de manera coherente con el rol interpretativo de cada uno de los integrantes del Trío Nueva Colombia, es decir, el piano contará con la gran mayoría de las melodías (y contramelodías) y el acompañamiento armónico, el tiple hará generalmente acompañamiento ritmo-armónico con algunas melodías que no cuenten con una extensión de compases muy grande y el contrabajo será el soporte armónico de la obra, que en algunos casos, duplicará la mano izquierda del piano.

## I. Danza

La métrica de este ritmo es de 4/4. Su estructura es A – B – A'. El primer tema tiene mayor movimiento en contraste con el segundo que tiene un carácter más ligero - cantáble. Estas sensaciones se perciben en la disposición del ritmo en la melodía que, entre más figuración se encuentre en el compás, más rítmica es la melodía, que lógicamente en el segundo tema, los usos frecuentes de notas largas generan una sensación de más calma. El motivo para el primer tema corresponde elementos musicales del Otoño Porteño. La construcción melódica parte de la idea de iniciar con un arpeggio, seguido de una secuencia de notas cromáticas descendientes desde el quinto grado melódico, realizando saltos entre los cromatismos en dirección hacia el primer grado melódico.

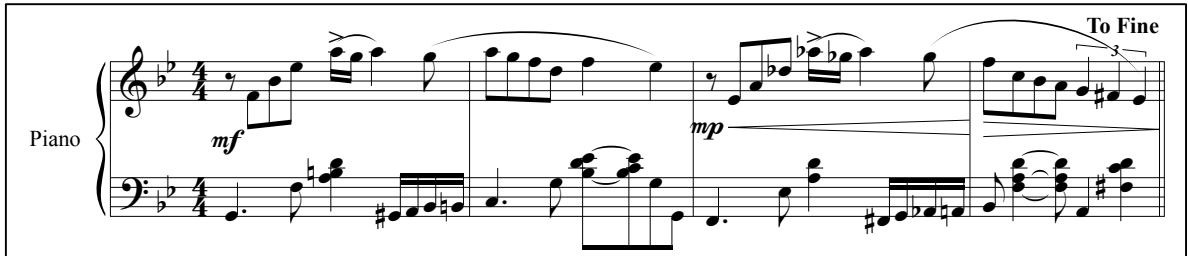
The image shows two musical staves in G minor (one flat). The top staff, labeled 'Motivo danza', features a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally quarter notes A4 and G4. There are two triplet markings under the eighth notes. The bottom staff, labeled 'Motivo Otoño', shows a more rhythmic eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F-293, E-293, D-293, C-293, B-2

El segundo motivo se relaciona al motivo lento - cantabile del otoño: cuenta con una nota larga que continúa en conducción melódica por grados conjuntos y saltos.



**Ilustración 47.** Extracción de la secuencia melódica cromática ascendente en el tiple.

La segunda frase de la primera sección cuenta en el acompañamiento un uso frecuente de sincopas a tierra, características del estilo de Piazzolla.



**Ilustración 48.** Acompañamiento de sincopa a tierra de la Danza.

## II. Guabina

La Guabina es un ritmo con métrica en 3/4. Para este movimiento, se toman principalmente elementos musicales del Invierno Porteño. De igual manera como los tangos anteriormente analizados, la guabina cuenta con dos temas contrastantes. La estructura propuesta es A – B – A. El primer motivo del movimiento deriva de la melodía de la coda del Invierno Porteño. Inicia con un salto de octava descendiente sobre el quinto grado que luego asciende por medio de un arpeggio y luego apoya el 4 grado melódico de la armonía con un bordado inferior en semicorcheas; lo continua un movimiento melódico por grados conjuntos ascendentes en contratiempo desde el primer grado.

*1er Motivo guabina*

*Melodía coda Invierno*

**Ilustración 49.** Comparación de los motivos de la Guabina y el Invierno Porteño.

El segundo motivo varía del motivo central del Invierno Porteño: inicia sobre el quinto grado melódico, asciende al sexto en contratiempo del segundo pulso del compás y lo sigue una escala ascendente. Su similitud con el motivo del Invierno Porteño permanece en los cambios rítmicos presentes para cada compás.

*2º Motivo guabina*

*Motivo Invierno*

**Ilustración 50.** Segunda comparación de los motivos de la Guabina y el Invierno Porteño.

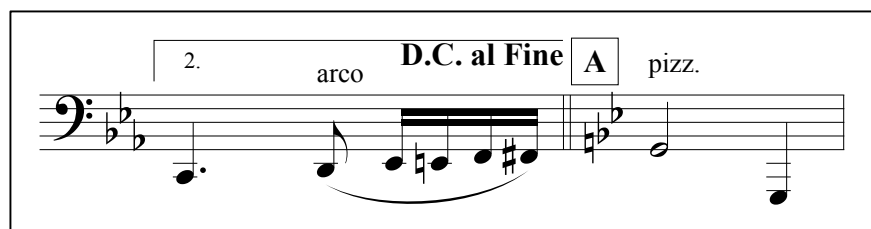
Como característica armónica que evoca la progresión característica del Invierno Porteño, se toma el modelo de la primera frase (Tónica – Subdominante – Dominante – Tónica) para luego adaptarlo a la progresión armónica de la guabina haciendo una modulación pasajera hacia la tonalidad relativa (Tónica – Subdominante – Dominante del relativo – Nueva Tónica).

**Guabina**  
A  
|| **Gm** | **Gm** | **Am7(b5)** | **Am7(b5)** | **F7** | **F7** | **Bb** | ...  
*Tónica Subdominante Dominante Tónica*

**Invierno Porteño**  
Frase 1  
|| **F#m** | **F#m** | **Bm** | **Bm** | **E#°** | **E#°** | **F#m** | ...  
*Tónica Subdominante Dominante Tónica*

**Ilustración 51.** Comparación de las progresiones armónicas de la Guabina y el Invierno Porteño.

Otro elemento que se decide tomar es el acompañamiento con síncopa a tierra con grados cromáticos ascendentes hacia el primer grado ubicado en la sección grave de la agrupación, el contrabajo, para volver al primer tema de la obra.



Vivo ♩ = 100  
 f

Allegro  
 mf

Gm Dm Eb D7(b9)

**Ilustración 53.** Primera comparación de motivos entre el Bambuco y la Primavera Porteña.

En el segundo tema, la melodía se construye sobre un motivo de dos compases, como variación al primero, pero con carácter más ligero, es decir, no tan rítmico. Inicia con una nota larga sobre el quinto grado con salto de octava descendente en la última corchea para luego continuar con grado melódicos ascendentes desde la tónica para volver al quinto grado, similar al giro melódico de la Primavera Porteña.

2º Motivo bambuco

2º Motivo Primavera

**Ilustración 54.** Segunda comparación de motivos entre el Bambuco y la Primavera Porteña.

La progresión que mantiene un pedal armónico en la sección lenta de la Primavera Porteña es otro elemento que se decide fijar en la obra.

*Bambuco - Lento*

*Primavera - Lento*

**Ilustración 55.** Comparación pedal armónico de las secciones lentas del Bambuco y la Primavera Porteña.

Se expone el efecto percusivo *strapatta* en el Contrabajo para el final, haciendo un desplazamiento del pulso en 2/4 sobre el acompañamiento del bambuco en 6/8 (emiola); efecto percusivo que se aprecia en la introducción de la Primavera Porteña.

8<sup>va</sup>

**Ilustración 56.** Efecto tanguero *strappata* del contrabajo, propuesto en una de las frases del Bambuco.

La suite Colombia Nueva es una obra que se diseñó, estructuró y se compuso en tres movimientos. Una vez terminada esta idea. Pareciera, una vez terminada, que pudiera extenderse a un cuarto movimiento, para dar utilización de elementos tangueros de Piazzolla en el pasillo. Por otro lado, el score plantea elementos dinámicos sugeridos para el momento de su interpretación, que son de libre elección en los interpretes que la aborden. Los movimientos podrán ser interpretados por separado o en conjunto, según la decisión de los intérpretes.

## CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES

El autor del proyecto, a través del mismo, adquirió conocimiento sobre el modelo de Investigación Creación con fines compositivos, siendo importante los desarrollos de cada fase de ejecución, así como el engranaje de los mismos para que fueran coherentes con el resultado final. La revisión documental y el apropiamiento del enfoque investigativo permitió la comparación y estudio entre sistemas de análisis musicales cualitativos, que lograron la elaboración de un modelo de análisis propio dirigido a la obtención de datos que se requerían para la composición emergente. Paralelamente se logró construir una línea del tiempo que permite contextualizar los procesos de transformación del tango a través del tiempo hasta la llegada de Astor Piazzolla.

El análisis musical definió diez categorías que expresaron descripciones significativas y claras sobre los procedimientos compositivos de Piazzolla como el tratamiento armónico, melódico, estructural, orquestal y percusivo, definiendo la música de Piazzolla como un Tango único, atractivo, apasionante, brindado al investigador herramientas para la composición emergente. Se comprendió la música con un nivel más profundo de detalle, gracias al proceso de transcripción, comparación y corrección de las partituras con los audios. Este procedimiento permitió evidenciar que Piazzolla grabó varias versiones de la misma obra, haciendo en algunas, cambios radicales y en otras no tan radicales, sin perder la esencia de los rasgos característicos de la composición y de su estilo tanguero.

Por medio del análisis interpretativo al Trío Nueva Colombia, se evidenciaron notablemente las características de su interpretación, que pudieron ser apreciadas en ejecuciones en vivo. Las condiciones interpretativas del trío son resultado de los procesos del ensamble mismo y de la concepción que ellos tiene de hacer música que influyen en la creación de arreglos y composiciones del maestro Germán Darío Pérez. Un aspecto característico delimitante fue la negación de la improvisación como elemento arreglístico en el trío, debido a que, dentro del concepto interpretativo que ellos mismos definen, no está disponible la variación de la interpretación entre un recital y otro que, en comparación con el Jazz. Otro elemento particular fue la comprensión de las diferentes formas de apropiación del repertorio que, en el caso del tiplista, aborda las obras desde la imitación auditiva con el piano. Así mismo, los recursos presentación de la obra emergente debe planteaste desde los mismos términos, obteniendo así una interpretación de alta calidad de la composición. Piazzolla y sus quintetos de tango también son ejemplo de modelos interpretativos: estos ilustran un modo de ejecución instrumental que, por el contrario, al Trío Nueva Colombia, si se permiten espacios de improvisación que, aunque no son pasajes muy extensos, están presentes, validando el Jazz en el Tango *Piazzolleano*. Además, el *fraseo* característico del tango en los pasajes lentos – expresivos, el cual varía la melodía como está escrita en la partitura, ilustran otro modelo de interpretación importante para ser aplicado en otros grupos y ritmos.

La elección de la forma Suite para la obra emergente, permitió dominar la composición con diferentes ritmos los cuales se escogieron aquellos que, tanto el Trío Nueva Colombia como el investigador, dominan desde la interpretación, logrando una comprensión más profunda sobre la elaboración de una composición con elementos tangueros en las músicas andinas colombianas. La triangulación de estos análisis y las intenciones compositivas sirvieron en la elaboración de una propuesta coherente en aspectos melódicos, rítmicos, armónicos, dinámicos y orquestales. “Colombia Nueva” se establece como el punto de partida de un proceso de creación e interpretativo proyectado para la vida musical del investigador, cuyo proceso está encaminado en búsqueda de un lenguaje musical propio que le permita ampliar y definir su estilo y, paralelamente, extendiendo el espectro sonoro de las músicas colombianas, abarcando también otros géneros, ritmos y estilos.

## BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis. EL TANGO. Cuatro conferencias. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial, 1ª ed., 2016

CASTELLANOS, Luis. Nociones interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Facultad de Bellas Artes (TE-11103), 2013.

DIBB, Mike. *ASTOR PIAZZOLLA IN PORTRAIT* (DVD). Tango Nuevo. Reino Unido: British Broadcasting Corporation BBC, 2004.

GALLO, Ramiro. *El violín en el tango*. Múnich: G. Ricordi & Co, 1ª ed., 2011.

GARCÍA, Omar (compilador). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2ª ed., 2014.

PIAZZOLLA, Astor. *Astor Piazzolla: Concierto para quinteto* (CD). Argentina: 1971.

———. *Astor Piazzolla y su quinteto – Adiós Nonino* (CD). Argentina: 1969.

———. *Astor Piazzolla y su Quinteto Tango Nuevo: Live – Lugano 13 ottobre* (CD). Italia: 1992.

———. *Invierno Porteño – Astor Piazzolla* (Partitura). Argentina: publicación no comercial.

———. *Invierno Porteño – Astor Piazzolla* (Partitura). Argentina: Editorial LAGOS S.R.L., 1970. Distribuido por Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, 2002.

———. *Otoño Porteño – Astor Piazzolla* (Partitura). Argentina: Editorial LAGOS S.R.L., 1969. Distribuido por Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, 2002.

———. *Primavera Porteña – Astor Piazzolla* (Partitura). Argentina: Editorial LAGOS S.R.L., 1970. Distribuido por Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, 2002.

———. *Verano Porteño – Astor Piazzolla* (Partitura). Argentina: Editorial LAGOS S.R.L., 1967. Distribuido por Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires, 2002.

———. *Verano Porteño – Astor Piazzolla* (Partitura). Argentina: publicación no comercial.

POSSETTI, Hernán. *El piano en el tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2015.

SOTELO, Nicolás. *“Romerías”*: Suite para orquesta típica colombiana basada en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Facultad de Bellas Artes (TE-11401), 2015

## ANEXOS

1. Suite Colombia Nueva, Diego Blanco.

### CD

1. Suite Colombia Nueva, Diego Blanco, score.
2. Focus Group – La interpretación del Trío Nueva Colombia, video.
3. Suite Colombia Nueva, Trio Nueva Colombia, estreno, video.

# Colombia Nueva

## Suite

Compositor  
Diego Blanco

### I. Danza $\text{♩} = 95$

**Piano**  
*p*

**Tiple**  
*p pizz.*

**Contrabajo**  
*p*

**Pno.**  
*mf* *mp* **To Fine**

**Tpl.**  
*mf* *mp*

**Cb.**  
*mf* *mp*

**Pno.**  
*p*

**Tpl.**  
*p*

**Cb.**  
*p*

Colombia Nueva

13 *rit.* *a tempo*

Pno.

Tpl.

Cb. *pizz.*

17 *mf*

Pno.

Tpl. *mf*

Cb. *mf*

21 *p*

Pno.

Tpl. *p*

Cb. *p*

Colombia Nueva

25

Pno. *f*

Tpl. *f*

Cb. *f* arco

29

Pno. *mf*

Tpl. *mf* pizz.

Cb. *mf*

D.C. al Coda

33

Pno. *pp* *f*

Tpl. *pizz.* *pp* *f*

Cb. *pp* *f*

Colombia Nueva

II. Guabina  $\text{♩} = 95$

39

Pno. *p* *mf*

Tpl. *p* *mf*

Cb. *pizz.* *p* *mf*

45

Pno. *f*

Tpl. *f*

Cb. *arco* *f* *pizz.*

1, 3. 2.

52

Pno. *f*

Tpl. *f*

Cb. *f*

Colombia Nueva

58 *arco* **Fine**

Pno. *p* *mp*

Tpl. *p* *mp*

Cb. *p* *mp*

65

Pno.

Tpl.

Cb.

70 **D.C. al Fine**

Pno. *mf* *p*

Tpl. *mf* *p* arco

Cb. *mf* *p*

Colombia Nueva

III. Bambuco

1 Vivo ♩. = 100

Pno. *f*

Tpl. 77

Cb. 77

83

2

Pno. *mf*

*f*

Tpl. 83

Cb. 83

89

3

Pno. *mf*

*mf*

Tpl. 89

Cb. 89 pizz. *f*

Colombia Nueva

95

Pno.

Tpl.

Cb.

④

Pno.

Tpl.

Cb.

*f*

101

*f*

107

Pno.

Tpl.

Cb.

⑤

107

Colombia Nueva

6

113

Pno.

Tpl.

Cb.

arco

*rit.*

119

Pno.

Tpl.

Cb.

7 Lento

125

Pno.

Tpl.

Cb.

arco

pizz.

*p*

Colombia Nueva

131

Pno.

Tpl.

Cb.

137

Pno.

Tpl.

Cb.

*p*

*mf*

8 *accel.*

144

Pno.

Tpl.

Cb.

Colombia Nueva

9 **Vivo** ♩ = 100

150

Pno. *f*

Tpl. *f*

Cb. *f*

10 **Lento**

155

Pno.

Tpl. *f*

Cb. *p* arco

161

Pno. *pp*

Tpl.

Cb.

Colombia Nueva

11

168

Pno. *mp* *pp*

Tpl. 168

Cb. 168 *pp*

175

Pno. *8va* *rit.*

Tpl. 175

Cb. 175

12

Vivo ♩. = 100

Pno. *f*

Tpl. 182 *tr.*

Cb. 182 *f pizz.*

Colombia Nueva

13

Pno.

Tpl.

Cb.

190

190

Detailed description: This system contains measures 13 through 18. The piano part features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with eighth notes and rests. The trumpet part plays a rhythmic pattern of eighth notes in chords. The cello part has a simple bass line with eighth notes and rests.

14

Pno.

Tpl.

Cb.

196

196

196

Detailed description: This system contains measures 14 through 19. The piano part continues with a melodic line in the right hand, including some chromatic movement, and a bass line. The trumpet part maintains its rhythmic pattern. The cello part has a bass line with eighth notes and rests.

15

Pno.

Tpl.

Cb.

202

202

202

Detailed description: This system contains measures 15 through 20. The piano part features a more complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes, and a bass line. The trumpet part continues with its rhythmic pattern. The cello part has a bass line with eighth notes and rests.

Colombia Nueva

208

Pno.

Tpl.

Cb.

16<sup>8va</sup>

213

Pno.

Tpl.

Cb. strapatta

(8<sup>va</sup>)

219

Pno.

Tpl.

Cb. arco

Fin

*sfz*