

**SUITE CIELO DE ESTRELLAS PARA ORQUESTA DE CUERDAS FROTADAS Y
PERCUSIÓN BASADA EN LAS TÉCNICAS COMPOSITIVAS DEL MAESTRO
VICTORIANO VALENCIA EN SU SUITE ARRULLO**

CRISTIAN JAVIER ACEVEDO VARGAS
Cód. 2010275001

ASESOR:
ANDRÉS VILLAMIL

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
Bogotá, 2018

A mi mamá y mi hermano,
gracias a su esfuerzo fui, soy y seré.

Agradecimientos

Hoy entrego este trabajo de grado, aunque tiene mi nombre en la portada hay dos nombres que van implícitos en él. Llegar a este logro es un 50% gracias a mi mamá y un 30% a mi hermano, por mi parte he puesto el 20% restante para estar aquí. A Liliana Vargas García y a Jonathan Acevedo Vargas les voy a estar agradecido por siempre. Además, agradezco a mi papá y mi novia por su apoyo y cariño en los últimos tiempos.

Agradezco a mis asesores, el maestro Andrés Villamil y la maestra Dora Rojas por la paciencia que tuvieron al centrarme en este proceso.


También quiero agradecer al maestro Roberto Rubio, sus enseñanzas en la armonía y la orquestación son esenciales para mi vida profesional. Al maestro Alberto León Gómez, por sus enseñanzas en el contrapunto clásico aplicado a los motetes y fugas. Al maestro Néstor Rojas, por sus enseñanzas en la armonía moderna y el uso de la modalidad. A la maestra Martha Olave por guiarme en los secretos del violín. Al maestro Lácides Romero y el maestro Andrés Villamil por sus enseñanzas de las músicas tradicionales. Al maestro Fabio Martínez, por sus enseñanzas en los arreglos para el aula de clase.

Quiero agradecer al maestro Jhon Fredy Palomino, al maestro Miguel Alfonso y la maestra Gloria Valencia por enseñarme a entender la docencia. A la maestra Olga Lucía Jiménez, la maestra Luz Ángela Gómez C, la maestra Piti y la maestra Luz Ángela Gómez R. por enseñarme a amar mi quehacer como profesor.

Por último y más importante, agradezco inmensamente al maestro Victoriano Valencia por sus clases de composición y por ser la principal inspiración de este proyecto de grado.

RESUMEN:


El presente trabajo de grado explica detalladamente el proceso compositivo que dio como resultado final la composición de la Suite Cielo de Estrellas, dividida en tres movimientos (Camarones, Point Pleasant Beach y Parque Tayrona). Dicha Suite está basada en las técnicas compositivas del maestro Victoriano Valencia en su Suite Arrullo, creando así un interesante recurso para futuros compositores o arreglistas que deseen componer basándose en modelos preexistentes. De la misma manera crea un diálogo pertinente entre la banda y la orquesta de cuerdas frotadas, y refleja las maneras en que dichas sonoridades se pueden emular o adaptar entre sí.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	SUITE CIELO DE ESTRELLAS PARA ORQUESTA DE CUERDAS FROTADAS Y PERCUSIÓN BASADA EN LAS TÉCNICAS COMPOSITIVAS DEL MAESTRO VICTORIANO VALENCIA EN SU SUITE ARRULLO
Autor(es)	ACEVEDO VARGAS, CRISTIAN JAVIER
Director	ANDRES VILLAMIL
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 131 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	SUITE, ORQUESTA DE CUERDAS FROTADAS, VICTORIANO VALENCIA, SUITE CIELO DE ESTRELLAS, SUITE ARRULLO, COMPOSICIÓN, ANÁLISIS MUSICAL, TÉCNICAS COMPOSITIVAS, PORRO, BANDA.

2. Descripción
<p>El presente trabajo de grado explica detalladamente el proceso compositivo que dio como resultado final la composición de la Suite Cielo de Estrellas, dividida en tres movimientos (Camarones, Point Pleasant Beach y Parque Tayrona). Dicha Suite está basada en las técnicas compositivas del maestro Victoriano Valencia en su Suite Arrullo, creando así un interesante recurso para futuros compositores o arreglistas que deseen componer basándose en modelos preexistentes.</p>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> - ADLER, SAMUEL. El Estudio de la Orquestación. IDEA BOOKS, S.A. Primera edición en lengua española correspondiente a la tercera en inglés. 2006 - BLASCO, JULIO. Acerca de la cadencia andaluza y la tonalidad menor: Aproximaciones Fundamentales. Revista NEUMA, Año 2, Universidad de Talca. 2009. - DAZA, I. Investigación – creación un acercamiento a la investigación en las artes. Horiz. Pedagógico. Volumen 11. No 1. 2009. - HERRERA, E. Técnicas de arreglos para la orquesta moderna. Antoni, Bosch, editor, S.A. 1995. - LARUE, J. Análisis del estilo musical, Madrid, Idea Books. 2004. - PISTON, W. Contrapunto. Barcelona: Ed. Labor. S.A., 1992. - SOTELO, N. “Romerías” Suite para Orquesta Típica Colombiana basada en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero Sánchez. Tesis de grado Universidad Pedagógica Nacional. - VALENCIA, V. Cartilla de Arreglo para Banda Nivel 1. Ministerio de Cultura, República de Colombia (Programa Nacional de Bandas). 2005 - VALENCIA, V. Cartilla pitos y tambores. Ministerio de Cultura, República de Colombia (Plan Nacional de Música para la Convivencia). 2004

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>ALTERNATIVAS DE CALIDAD</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 3	

- VALENCIA, V. El porro palitiao: Análisis del repertorio tradicional. Tesis de grado Universidad Pedagógica Nacional.
--

4. Contenidos
<p>OBJETIVO GENERAL:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Crear una Suite para orquesta de cuerdas frotadas basada en las técnicas compositivas que usa el maestro Victoriano Valencia en su Suite Arrullo <p>OBJETIVOS ESPECÍFICOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Establecer las técnicas compositivas que usa el maestro Victoriano Valencia en su Suite Arrullo y que pueden ser aplicables y/o adaptables al formato de la orquesta de cuerdas frotadas - Generar una sistematización rigurosa durante todo el proceso de análisis comparativo y creación musical. - Ampliar el repertorio de obras para orquesta de cuerda frotada con aires de porro. <p>REFERENTES TEÓRICOS</p> <p>Se contextualiza al lector dando una inducción básica sobre la orquesta de cuerdas frotadas y la suite. Luego de ello, se habla de las Suite Arrullo y de las Suite Cielo de Estrellas y se presenta el análisis formal y estructural de cada movimiento en ambas obras.</p> <p>ANÁLISIS COMPARATIVO DE ARRULLO Y CIELO DE ESTRELLAS</p> <p>Se analiza detalladamente cada movimiento y se comparan entre sí. Mocarí con Camarones, Goyo con Point Pleasant Beach y Mayo con Parque Tayrona. Se explican las elecciones estéticas para componer la obra en cuanto a la orquestación, instrumentación, ritmo, melodía, armonía, articulaciones, dinámicas, etc.</p>

5. Metodología
<p>Esta monografía se regirá bajo los parámetros de la investigación descriptiva. En este caso se relacionan las herramientas compositivas y analíticas del autor para relacionarlas con las técnicas compositivas usadas por el maestro Victoriano Valencia en su Suite Arrullo. Se tiene como meta explicar detalladamente cada parte del proceso, partiendo del registro a manera de diario de campo, luego del análisis de dicho registro y posteriormente de la creación basada en lo anteriormente descrito. Así mismo, es de primordial valor el hecho de que el componente creativo haya sido realizado como la reconstrucción de un modelo preexistente, y no por el mero hecho de crear.</p> <p>Está dirigido a instrumentistas de cuerda frotada, arreglistas, directores y profesores de música que quieran conocer más acerca del maestro Victoriano Valencia y de su suite Arrullo.</p> <p>Por otra parte, está dirigida desde un punto de vista pedagógico a todos los compositores que deseen conocer el proceso creativo-investigativo llevado a cabo en la elaboración de la Suite Cielo de Estrellas, basada en las técnicas compositivas usadas por el maestro Victoriano Valencia en su Suite Arrullo. Esto se conseguirá al dejar registro detallado y riguroso de todo el proceso llevado en el presente proyecto de grado.</p>

6. Conclusiones
<ul style="list-style-type: none"> - Se pueden relacionar las diferentes indicaciones de articulaciones en vientos con arcadas que incluyen ligaduras y recuperaciones de arco propias del discurso de la cuerda frotada. La respiración de los vientos relacionada al arco de las cuerdas. - Es complicado llegar a la gran variedad de timbres que tiene la banda con el formato de cuerdas frotadas, sin embargo, hay varios recursos que se pueden usar como el pizzicato, la sordina, solos o tocar por atriles, sin tener en cuenta técnicas extendidas que no estuvieron abordadas en la presente obra.



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 3 de 3

- Se concluye que todas las personas que se acerquen al presente proyecto de grado descubrirán a un gran compositor colombiano como es el maestro Victoriano Valencia, y si ya le conocían podrán saber más de él en una obra específica.
- El repertorio de la orquesta de cuerdas frotadas se ve enriquecido con una obra mezclada con aires del porro y la música académica que emula las técnicas compositivas de la Suite Arrullo, enalteciendo las músicas regionales y renovándolas respetuosamente.
- El presente proyecto de grado, al generar una sistematización rigurosa durante todo el proceso de análisis comparativo y creación musical, ayudará a compositores y arreglistas que quieran imitar cualquier tipo de género a llegar a unos resultados concretos siguiendo los pasos aquí dados.

Elaborado por:

ACEVEDO VARGAS, CRISTIAN JAVIER

Revisado por:

VILLAMIL MENDOZA, ANDRÉS

Fecha de elaboración del Resumen:

31

05

2018

TABLA DE CONTENIDOS

	Pág.
1) ASPECTOS PRELIMINARES	11
1.1 Planteamiento del problema	11
1.2 Pregunta de investigación	12
1.3 Justificación	12
2) ANTECEDENTES	13
2.1 Resumen Analítico Educativo (RAE) 1	13
2.2 Resumen Analítico Educativo (RAE) 2	19
2.3 Resumen Analítico Educativo (RAE) 3	23
3) OBJETIVOS	26
3.1 Objetivo General	26
3.2 Objetivos Específicos	26
4) METODOLOGÍA	27
4.1 Población	27
4.2 Línea de investigación	27
5) REFERENTES TEÓRICOS	29
5.1 Orquesta de cuerdas frotadas	29
5.2 Suite	31
5.3 Suite Arrullo	31
5.3.1 Forma Suite Arrullo	33
5.3.1.1 Forma Mocarí	33
5.3.1.1.1 Introducción Mocarí	33
5.3.1.1.2 Parte A Mocarí	34
5.3.1.1.3 Parte B Mocarí	34
5.3.1.1.4 Parte C Mocarí	35
5.3.1.1.5 Coda Mocarí	35
5.3.1.2 Forma Goyo	36
5.3.1.2.1 Introducción Goyo	36
5.3.1.2.2 Parte A Goyo	37
5.3.1.2.3 Parte A1 Goyo	37

5.3.1.2.4 Coda Goyo	38
5.3.1.3 Forma Mayo	38
5.3.1.3.1 Parte A Mayo	39
5.3.1.3.2 Parte B Mayo	39
5.3.1.3.3 Parte C Mayo	40
5.3.1.3.4 Parte D Mayo	40
5.3.1.3.5 Coda Mayo	41
5.4 Suite Cielo de Estrellas	41
5.4.1 Forma Suite Cielo de Estrellas	43
5.4.1.1 Forma Camarones	43
5.4.1.1.1 Introducción Camarones	43
5.4.1.1.2 Parte A Camarones	44
5.4.1.1.3 Parte B Camarones	45
5.4.1.1.4 Parte C Camarones	45
5.4.1.1.5 Coda Camarones	46
5.4.1.2 Forma Point Pleasant Beach	46
5.4.1.2.1 Introducción Point Pleasant Beach	47
5.4.1.2.2 Parte A Point Pleasant Beach	47
5.4.1.2.3 Parte B Point Pleasant Beach	48
5.4.1.2.4 Parte C Point Pleasant Beach	48
5.4.1.2.5 Parte B Point Pleasant Beach	49
5.4.1.2.6 Coda Point Pleasant Beach	49
5.4.1.3 Forma Parque Tayrona	49
5.4.1.3.1 Parte A Parque Tayrona	50
5.4.1.3.2 Parte B Parque Tayrona	50
5.4.1.3.3 Parte C Parque Tayrona	51
5.4.1.3.4 Parte D Parque Tayrona	51
5.4.1.3.5 Coda Parque Tayrona	52
6) ANÁLISIS COMPARATIVO DE ARRULLO Y CIELO DE ESTRELLAS	53
6.1 Primer movimiento	53
6.1.1 Introducción	54

6.1.2 Parte A	60
6.1.3 Parte B	71
6.1.4 Parte C	79
6.1.5 Coda	86
6.2 Segundo movimiento	90
6.2.1 Introducción	91
6.2.2 Parte A Goyo (tema a)	96
6.2.3 Parte A Point Pleasant Beach	96
6.2.4 Parte A Goyo (tema b)	99
6.2.5 Parte B Point Pleasant Beach	100
6.2.6 Parte A Goyo (tema c)	101
6.2.7 Parte C Point Pleasant Beach	102
6.2.8 Parte A1 Goyo	105
6.2.9 Parte B Point Pleasant Beach (Reexposición)	107
6.2.10 Coda	108
6.3 Tercer movimiento	110
6.3.1 Parte A	110
6.3.2 Parte B	116
6.3.3 Parte C	120
6.3.4 Parte D	125
6.3.5 Coda	128
7) CONCLUSIONES	130
8) BIBLIOGRAFÍA	131
9) ANEXOS	132
9.1 Score Suite Cielo de Estrellas	
9.2 Score Suite Arrullo	
9.3 Maestro Victoriano Valencia (Trayectoria y Opus)	
9.4 Resumen Analítico Educativo (RAE) 1	
9.5 Resumen Analítico Educativo (RAE) 2	
9.6 Resumen Analítico Educativo (RAE) 3	

1. ASPECTOS PRELIMINARES

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Que uno de los compositores colombianos más importantes en la actualidad es el maestro Victoriano Valencia, eso es indudable. La vida lo llevó a ser un músico dedicado en gran medida a la banda, tanto a su estudio como a la ampliación de su repertorio mediante arreglos y obras inéditas. A finales de los años 90's se unió creativamente al movimiento nacional de bandas en la producción de repertorios adecuados a los niveles de formación bandística y basados en músicas tradicionales y populares del país. Sin embargo, el formato de orquesta de cuerdas frotadas a quedado casi ausente en su producción.

El interés específico por el estudio del maestro Victoriano Valencia nace al saber que su obra tiene dos enfoques: Desde el punto de vista musical se preocupa por el rescate de las músicas tradicionales y la innovación de las mismas y desde el punto de vista pedagógico se preocupa por adecuar sus obras a los diferentes niveles de instrumentistas que encuentra en cada banda, y es de entender esta manera de pensar pues antes de ser magíster en composición de la Universidad EAFIT obtuvo su título de pregrado como Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

A pesar de la importancia del maestro Victoriano Valencia son pocos los instrumentistas de cuerdas frotadas que conocen de su ardua, extensa e internacionalmente alabada labor como compositor y de su trascendental esfuerzo por rescatar y renovar las músicas tradicionales de nuestro país. Es lógico entonces que muy pocos instrumentistas de cuerda frotada se hayan acercado a su música para interpretarla y es precisamente por ello que este proyecto de grado se basa en ahondar sobre las técnicas compositivas que usa el maestro Victoriano Valencia en su Suite Arrullo y que pueden ser aplicables y/o adaptables al formato de la orquesta de cuerdas frotadas para así crear una obra inédita, basada en la anteriormente mencionada.

1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo sonaría una obra basada en las técnicas compositivas del maestro Victoriano Valencia en su Suite Arrullo adaptadas al formato de la orquesta de cuerdas frotadas y percusión?

1.3. JUSTIFICACIÓN

Los actores que intervienen en este proyecto de grado son tres. Primero tenemos al maestro Victoriano Valencia, docente catedrático de nuestra universidad y compositor totalmente activo a nivel nacional e internacional. Después tenemos a la orquesta de cuerdas frotadas con sus instrumentistas, directores, compositores y arreglistas. Por último, se encuentran las técnicas compositivas usadas por el maestro Victoriano Valencia en la elaboración y montaje de sus obras, ahondando en su primera Suite para banda llamada Arrullo. La intención de este proyecto de grado es unir a estos tres actores en un solo fin: Crear una obra inédita para el formato de orquesta de cuerdas frotadas y percusión basada en las técnicas compositivas del maestro Victoriano Valencia en la Suite Arrullo. Dicha obra será analizada y se explicará muy detalladamente el proceso llevado a cabo para componerla, de esta manera servirá a futuros compositores que quieran acercarse a un estilo musical y componer basándose en parámetros preexistentes. Además, ayudará a ampliar un poco el repertorio para orquesta de cuerdas frotadas con aires del porro.

2. ANTECEDENTES

Luego de haber consultado en la Biblioteca de la Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes sede el Nogal, se encontraron tres monografías con temas similares a los desarrollados en el presente trabajo.

A continuación, se presenta en formato RAE (Resumen Analítico Educativo) de cada una de las monografías mencionadas anteriormente. En él se encontrará una información general de las fuentes bibliográficas, los contenidos, la metodología, y los aportes de dichos trabajos para la presente monografía.

2.1. RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO RAE 1

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	El porro palitiao: Análisis del repertorio tradicional
Autor(es)	Valencia Rincón, Victoriano
Director	Carlos Miñana Blasco
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 1995. 108p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Porro palitiao, banda pelayera, análisis musical, bosá. cultura popular musical de Colombia

2. Descripción
El presente trabajo de grado, además de requisito para optar a un título universitario, aspira a contribuir e incidir tanto en el campo del estudio de la cultura popular musical del país, como en el de la práctica y orientaciones regionales del género musical tratado. El principal apoyo para el desarrollo del estudio estuvo constituido por: a) La propia vivencia en la región durante diecisiete años

- b) La práctica de sus manifestaciones musicales en lo interpretativo instrumental (clarinete, saxofón y percusión en la Banda tipo Pelayera del INEM de Montería); lo arreglístico (obras, entre otros compositores, del cordobés Guillermo Valencia Salgado, como La Perra Negra, Luna de Mocarí, Mi Vieja Montería y Soley, premiadas algunas en el concurso de Piezas Inéditas del Festival Nacional del Porro en San Pelayo, Córdoba); y lo compositivo
- c) La presencia pasiva en actividades de organización y gestión cultural promovidas localmente, tales como: ‘Foros’ del Festival, conferencias y talleres propuestos por los investigadores de la región y tertulias y reuniones informales de sus gestores
- d) La participación como Jurado Calificador en el Concurso de Bandas y Piezas Inéditas del Festival Nacional del Porro, en sus versiones XV (1991) y XVIII (1994).

El interés por desarrollar un análisis musicológico del porro palitiao o pelayero (de San Pelayo, Córdoba) se basa en los siguientes aspectos:

- a) El desconocimiento de la cultura musical popular en Colombia debido a la escasez de investigaciones especializadas acerca de sus manifestaciones, fenómeno agravado en la Costa Atlántica. La mayoría de los trabajos desarrollados en esta área se limita, como en este caso, al estudio aislado y pocas veces socializado de expresiones específicas.

No se puede desconocer al respecto las dificultades que existen en el país para llevar a cabo un trabajo de investigación musicológico, al igual que las pocas personas capacitadas para tal fin. Los principales productos de una realización seria en la materia han sido conducidos por sociólogos, antropólogos y lingüistas, profesionales que son indispensables para el cumplimiento de la labor investigativa musical, pero insuficientes. Se hace necesaria, obviamente, la presencia de músicos especializados en la investigación gracias, no al oficio, sino a una rigurosa formación; alguien que no determine la similitud entre dos expresiones musicales por su “proximidad” geográfica, implicaciones y funcionalidad sociales, aproximaciones etimológicas, coreografía, instrumentos utilizados o interpretación. Se necesita al experto en el campo sonoro, pero

también a quien sepa ver, a través de su sincera traducción musicológica, los sentidos y las lógicas del hacer cultural musical.

- b) La desubicación contextual de las propuestas y programas del sector educativo musical escolar y especializado, el cual no contempla dentro de sus procesos pedagógico desarrollos a partir de las llamadas músicas “propias”, “vivas” o “concretas”, como se les denomina a aquellas que actúan en forma directa, cultural y cotidiana en la socialización del individuo y que son exigidas por éste dentro de los espacios de formación musical

En el medio académico musical muchas veces se considera que lo popular es una realidad que no debe ser estudiada y difícilmente puede sistematizarse. Así, se le da una continuidad a su orientación pedagógica que mira superficial y “folclóricamente” lo popular.

- c) El hecho de que el porro palitiao haya permanecido alejado de un análisis específicamente musicológico que dé cuenta de su concepción musical, de su estructura formal, de las relaciones al interior de ésta, de las líneas de interdependencia e interrelación con su contexto.

Actualmente los trabajos más destacados de la región, soportados por lo histórico, sociológico y antropológico, constituyen el único punto de apoyo para obtener una visión general de la práctica del porro palitiao. Estos, se orientan hacia el estudio de los espacios de funcionalidad social que lo definieron y permiten su transformación dentro de su ámbito geográfico y las características de este último.

- d) La imposibilidad, derivada de lo anterior, de que profesionales en el ejercicio de lo musical (intérpretes, compositores, estudiantes, entre otros) puedan satisfacer el interés por aproximarse a la práctica del porro palitiao debido a la carencia de transcripciones y análisis, y, de que quienes practican el porro palitiao en una forma intuitiva puedan profundizar conceptualmente en él por no poseer una formación disciplinar musical formal o particular, por no estar capacitados ni tener experiencia en transcripción musical, o por no conocer elementos y/o parámetros a partir de los cuales realizar un análisis musical global del material sonoro.

- e) Existe también un interés polémico hacia los planteamientos y afirmaciones de los gestores culturales de la región, investigadores y organizadores de los

certámenes que estimulan la práctica del porro palitiao, en torno a sus orígenes, autenticidad, continuidad y transformación. Ellos sustentan, entre otras, la hipótesis de que desde mediados de siglo, cuando ya habían surgido todas las obras dentro de este género que conforman el repertorio tradicional ejecutado por las bandas de vientos de la región, la producción de composiciones con sus características genéricas disminuyó en forma significativa

Lo anterior obliga a realizar una breve ubicación de dicha manifestación musical.

El porro palitiao es una imagen sonora cultural moldeada en el primer tercio del siglo XX por compositores e intérpretes con formación musical reconocida históricamente. Estos encontraron en esta forma musical y en la banda de vientos los vehículos para canalizar su manera de sentir, pensar y condensar una realidad circundante tanto material como sonora; integran en una idea expresiva la carga cultural que les preexiste. El porro palitiao es otro de los tantos ejemplos de sincretismo cultural de la América en proceso de integración racial.

3. Fuentes

Bibliográfica:

- Abadia Morales, Guillermo. Folklore colombiano. Tercera Edición. Bogotá: Colcultura, 1936
- Bartok, Béla. Escritos sobre música popular. México: Siglo XXI Editores, 1979.
- Bolteín de la Radiodifusión Nacional. Textos sobre música y folklore. Vol. 1 y 2. Bogotá: Impresa Ltda. 1978.
- Castillo Gómez, Julio. Propuesta de la lectoescritura para músicos de banda del departamento de Córdoba. Santafé de Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 1994.
- Davison, Harry C. Diccionario Folklórico de Colombia: Música, Instrumentos y Danzas. Bogotá: Banco de la República, 1970.
- Escobar, Luis Antonio. La música en Cartagena de Indias. Bogotá: Intergráficas Ltda., 1983
- Exbrayat Bomcompain, Jaime. Cantáres de Vaquería. Medellín: Ed. Bedout, 1959.

- - - - -. Historia de Montería. Montería: Imprensa Departamental de Córdoba, 1971.
- Fortich Díaz, William. Con Bomboc y Platillos. Santafé de Bogotá: Ed. América Latina. 1994
- Franco Ribate, José. Manual de Instrumentación de Banda. Cuarta Edición. Madrid: Música Moderna. 1983.
- Garces garcía, Estevinson. Criterios de enseñanza para la formación del músico de banda pelayera. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 1990.
- García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas – Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.
- Herrera, Enric. Técnicas de Arreglos para la Orquesta moderna. Barcelona: Antoni Bosch, editor. Aula de Música Moderna y Jazz. 1989.
- Junta Organizadora Del Festival Nacional del Porro. Reseña Histórica del Municipio de San Pelayo y del Festival del Porro. San Pelayo, 1991.
- Lotero Botero, Amparo. El Porro Pelayero: de las gaitas y tambores a las bandas de vientos. Boletín Cultural y Biográfico. Bogotá: Banco de la República, 1989.
- Miliani, Domingo. Hombre, Cultura y Educación Contemporáneos: Algunos enunciados para su estudio. Conferencia. Caracas: Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural CLADEC., 1982.
- Miñana Blasco, Carlos. Aportes Para una Pedagogía del Ritmo. Bogotá, 1989.
- Netl, Bruno. Música Folklórica y Tradicional de los Continentes Occidentales. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Patronato de Artes y Ciencias, Nueva Revista Colombiana del Folclor. Vol. 3, Núm. 11. Santafé de Bogotá, 1991.
- Ortiz, Fernando. La Africanía de la Música Folklórica de Cuba. La Habana: Ediciones Cárdenas y Cía., 1950.
- Piston, Walter. Contrapunto. Barcelona: Ed. Labor. S. A., 1992
- Sierra Dominguez, Julio. Ritmo Mágico de las Gaitas. Sincelejo: Universidad de Sicre, 1990.
- Valencia Salgado, Guillermo. Apuntes sobre Folclor de Córdoba. Montería: Inédito, 1980
- - - - -. Córdoba, su Gente y su Folclor. Montería: Casa de la Cultura, 1988

- - - - -. Córdoba, su Gente y su Folclor. Tercera Edición. Montería: Casa de la Cultura, 1994.

4. Metodología

- Análisis de fuentes documentales: Esta fue la primera etapa desarrollada durante la investigación. Por un lado, se seleccionó y exploró un material para ubicar un marco conceptual tanto de lo sociocultural (Bártok, García Canclini, Miliani, Nettl y Ortiz), como de lo musicológico (Franco Ribate, Herrera, Miñana y Piston). Seleccionado de acuerdo con las características de la manifestación musical estudiada. Por el otro, se intentó recopilar la mayor cantidad de información escrita sobre la música de la Costa Atlántica colombiana y el porro (Abadia, Castillo, Davidson, Escobar, Exbrayat, Fortich, Garces, Lotero, Sierra y Valencia Delgado. Todo este material sirvió como base para el desarrollo global de la investigación (ver bibliografía). El único escrito que se introduce valiosamente dentro de lo musicológico es el de Castillo Gómez, Julio, en su propuesta de lectoescritura para músicos de banda del departamento de Córdoba.
- Análisis de fuente fonográficas: En este aspecto se utilizaron tanto grabaciones realizadas en estudio por bandas de los Departamentos de Córdoba y Sucre desde 1970 (ver discografía), como grabaciones de ejecuciones en vivo en las visitas efectuadas a la región (a partir de 1989)
- Trabajo de campo: Esta etapa se desarrolla durante las visitas realizadas con fines investigativos al Festival Nacional del Porro en San Pelayo (Córdoba) en 1989, 1991 y 1994, además de la vivencia propia en la región hasta 1988.

5. Conclusiones

Terminado el análisis musicológico del porro palitiao y después de haber reconocido las múltiples interrelaciones suscitadas a partir de su ejercicio vivo y cotidiano en los departamentos de Córdoba y Sucre, cabe ubicar los cuestionamientos y planteamientos contruidos a través del proceso investigativo. Estos, se apoyan en la visión de la crisis

de la práctica musical en cuestión, sustentadas por los investigadores y gestores culturales de la región.

A continuación se esbozan perfiles y líneas de orientación tanto de la práctica en sí, como del tratamiento que ésta reciba a nivel nacional y local mediante políticas culturales y educativas, primordialmente.

Es evidente dentro del quehacer bandístico de la región el bajo nivel de instrucción musical, tanto a nivel teórico como técnico-operativo. Además, son escasos los directores y pedagogos con una sólida formación en el mismo sentido, quienes podrían desarrollar procesos de multiplicación, conformando una “escuela” musical que lleve a los niveles óptimos de cualificación dicha actividad.

Elaborado por:	VALENCIA RINCÓN, VICTORIANO
Revisado por:	MIÑANA BLASCO, CARLOS

Fecha de elaboración del Resumen:	dd	06	1995
--	----	----	------

2.2 RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO RAE 2

6. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	“Romerías” Suite para Orquesta Típica Colombiana basada en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero Sánchez
Autor(es)	Sotelo García, Nicolás
Director	Abelardo Jaimes – Germán Darío Pérez

Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2015. 131p
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Suite, Orquesta Típica, Álvaro Romero Sánchez, Música Andina Colombiana

7. Descripción

El trabajo de grado que se presenta a continuación, aborda la documentación del proceso compositivo de “Romerías”, suite para orquesta típica colombiana basada en el análisis musical del tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero Sánchez, y pretende hacer un sentido homenaje a su labor musical, a su singular ingenio y a su importante aporte creativo dentro de la música instrumental andina colombiana. Este texto intenta ejemplificar el estilo compositivo de Álvaro Romero, dispuesto en dos obras contrastantes (El estilista – Pasillo y Dical – Bambuco), a través del ejercicio comparativo, reflexivo y analítico de los principales elementos melódicos encontrados, con el fin de ser aplicados y expuestos en una composición que reúne los cuatro aires populares más representativos de la región andina colombiana (Pasillo, Bambuco, Guabina y Danza) y que está fundamentada en tres parámetros fundamentales: Instrumentación, Orquestación e Interpretación.

8. Fuentes

- Blanco, D., & Rúben, Composición, arreglos y puesta en escena de la música colombiana.
- Duque, La música andina occidental entre pasillos y bambucos.
- Fernando, L. L., La música instrumental andina colombiana 1900 – 1950.
- Franco, M. A, Arreglos para conjunto típico andino colombiano.
- García, M., Formas estructurales del pasillo y del bambuco colombianos. Análisis de la obra del maestro Álvaro Romero Sánchez.
- Girardot, D. M., Aproximación descriptiva y analítica a la orquestación y el tratamiento de la forma en la obra de Lucho Bermúdez.
- Gonzales, J. A., “Nogal conjunto de cuerdas”: Hacia una nueva tímbrica en la

música andina colombiana.

- Londoño, M, E, & Alejandro, T., Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara.
- Marulanda, O., Álvaro Romero Sánchez. Una partitura sin fin.
- Sierra, L, A., Historia de la orquesta típica: Evolución instrumental del tango.

9. Contenidos

El contenido del documento se encuentra dispuesto en cuatro capítulos: El primero establece las definiciones principales, que son eje de esta investigación, los cuales son: la orquesta típica colombiana, la suite y el tratamiento melódico, El segundo capítulo es una descripción biográfica del compositor haciendo un recorrido por el contexto cultural, las influencias, de igual forma sus alcances musicales y papel como director, arreglista e intérprete de la música tradicional andina colombiana. En el tercer capítulo, se expone el análisis de las obras del compositor Álvaro Romero, la identificación de los caracteres melódicos y su posterior aplicación en cada uno de los movimientos que conforman la suite.

El capítulo final presenta el resultado compositivo del ejercicio de investigación. En él, son proyectados cada uno de los elementos, conceptos, adecuaciones, similitudes y coincidencias encontrados durante el proceso analítico y son estructuradas de manera detallada en cada uno de los movimientos de la obra, a través de tres herramientas musicales: instrumentación, orquestación e interpretación, que están organizadas en función del adecuado manejo del ensamble, la ejecución y la dirección musical de la obra "Romerías".

10. Metodología

Esta línea de investigación está regida bajo los parámetros de la investigación creación, ya que en él se desarrolla una metodología a partir de la recolección de datos e indagación de saberes, posteriormente se realiza un análisis descriptivo y una contextualización profunda de cada una de sus características, teniendo en cuenta sus posibilidades de desarrollo y trascendencia práctica y teórica. Con base en esto, se

genera una serie de resultados que son aplicados en un objetivo final que en este caso es el acto compositivo.

Esta propuesta es una aproximación a las riquezas musicales colombianas, es una mirada investigativa hacia las músicas tradicionales colombianas y es una herramienta académica que permite el reconocimiento y la apropiación de saberes a través de una ponencia creativa, práctica y útil.

11. Conclusiones

Dentro de los procesos de documentación de la obra, el autor avanzó significativamente en la adquisición de saberes sobre aspectos musicales como la orquestación e instrumentación para el formato, los estándares aproximados necesarios para la ejecución de la obra y a su vez en el pensamiento sistemático del manejo de referentes y decisiones estéticas.

Uno de los propósitos a mediano y largo plazo es el de promover la difusión de la obra en el contexto de la música tradicional andina colombiana buscando que su efecto pedagógico se multiplique en el sentido de dar a conocer el estilo musical del maestro Romero, pero también como muestra de las nuevas generaciones que continúan produciendo estas músicas. En la misma dirección se espera que esta pieza sea un aliciente para que otros músicos se acerquen, conozcan y compongan obras que tengan esta forma y estén destinadas a éste formato de orquesta típica colombiana.

Elaborado por:	Nicolás Sotelo García
Revisado por:	Abelardo Jaimes Carvajal

Fecha de elaboración del Resumen:	12	05	2015
--	----	----	------

2.3 RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO RAE 3

12. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Titulo del documento	<< VALAQUENTA, Los Poderes de Arda >> “PROCESO COMPOSITIVO DE UN POEMA SINFÓNICO BASADO EN EL LIBRO EL SILMARILLION DE J.R.R. TOLKIEN”
Autor(es)	MORALES, Juan Felipe.
Director	ALBERTO LEONGÓMEZ H. y AHUVER MARTÍNEZ
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2010. 66p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Composición, orquestación, análisis, poema sinfónico, Marta Grabocz, el romanticismo, J.R.R. Tolkien, El Silmarillion.

Descripción
<p>Una descripción para los interesados en entender el proceso que ocurre cuando se transvasa un discurso literario a uno musical. Está claramente contextualizado en la estética romántica, y de desde allí se estudia al compositor Franz Liszt, padre del género poema sinfónico. Parte de este estudio se basa en el profundo análisis que la teórica Marta Grabocz hace sobre Liszt, y a partir de esto se establecen las categorías para analizar el poema sinfónico que compuso el autor de este trabajo, como resultado de la investigación-creación que estableció entre su experiencia, el movimiento romántico y la obra literaria de J.R.R. Tolkien, específicamente el libro “El Silmarillion”.</p>

Fuentes
<p>- ADLER. Samuel. The Study Of Orchestration. W.W.Norton And Company, Inc. New York. London, 1989.</p> <p>- A. J. GREIMAS et J. COURTÉS, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du</p>

langage, Paris, Hachette Université, 1979.

- BABOLIN. Sante. Producción de Sentido. Editorial San Pablo. Bogotá Colombia. 2005.
- BOURDIE, Pierre. ¿Qué significa hablar? Akal. S. A. Madrid, España. 1985.
- COPLAND, Aaron. *El Proceso Creador En la Música*. 1985. Cómo Escuchar la Música. México. 2001.
- EINSTEIN Alfred. La música en la Época Romántica. Versión española de Elena Gimenez. Alianza Música. Madrid, España. 1994.
- MURAIL Tristan. Cuestiones de Objetivo. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Centro de Estudios Electroacústicos. Artículo publicado en *Entretemps* Nro. 8. Septiembre de 1989.
- PEARCE, Joseph. Tolkien: Hombre y Mito. Ediciones Minotauro. Barcelona, España. 1998.
- PERCICHETTI. Vincent. Armonía del Siglo XX. Real musical. Madrid. 1989.
- SANZ, Mónica. La Poesía Éddica y Tolkien. Una mirada General. Universidad. Complutense Madrid. <http://www.sociedadtolkien.org/articulo.php?id=23>
- SCHAFER. Murray. El Compositor en el Aula. Ricordi Americana. 1965
- SCHOLES. Percy A. Diccionario Oxford de la Música. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. Argentina. 1964.
- Stravinsky, I.: Poética Musical. Taurus. Madrid, 1986.
- TOLKIEN. Christopher. El Camino Perdido. Minotauro. Buenos Aires, Argentina. 1990.
- TOLKIEN. J.R.R. El Silmarillion. Minotauro. Argentina. 2003.

Contenidos

Este trabajo está enfocado en la socialización de un proceso creativo que se enmarca en los límites del romanticismo, de la música instrumental, de la propuesta de análisis de Marta Grabocz y de la composición del poema sinfónico los “Valaquenta, Los Poderes de Arda”. Así pues, se establece una referencia contextual y una relación entre los eventos de estudio, para así describir el proceso que siguió el autor para la composición del poema sinfónico ya mencionado, siguiendo con la etapa de análisis, que se nutrió de

la teoría de Marta Grabocz. Finalmente se evidencia el resultado artístico, en el score de la obra y del audio en formato midi.

Metodología

Investigación Documental y descriptiva, enfoque cualitativo.

Conclusiones

El hecho de haber integrado la teoría de Marta Grabocz, no sólo solucionó los problemas del análisis semiótico-musical, sino que a su vez, articuló y dinamizó el proceso histórico de la obra de Liszt como romántico y como compositor, padre del género del poema sinfónico. En este sentido, la lectura unificada de la estructura musical y el drama narrativo hace posible el entendimiento de un autor con su obra, integrando el contexto que lo rodea y las ideas tanto filosóficas como estéticas, por lo que se concluye, gracias a la lectura que el autor hizo de su misma composición, enmarcada en la estética romántica y en la literatura épica, que los procesos de entendimiento de una práctica compositiva son posibles de sustentar mediante la investigación-creación.

La realización de esta experiencia, ha revelado los vacíos existentes en la concepción misma de lo que se ha dado en llamar “investigación-creación”. Por su propia naturaleza, ésta metodología sugiere un proceso de experimentación, cuyas directrices no han sido suficientemente clarificadas ni se encuentran sistematizadas en sus aspectos metodológicos y formales, por lo menos en nuestra facultad.

Elaborado por:	MORALES, Juan Felipe.
Revisado por:	ALBERTO LEONGÓMEZ H., AHUVER MARTÍNEZ y ROBERTO RUBIO

Fecha de elaboración del Resumen:	05	06	2010
-----------------------------------	----	----	------

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

- Crear una Suite para orquesta de cuerdas frotadas basada en las técnicas compositivas que usa el maestro Victoriano Valencia en su Suite Arrullo

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Establecer las técnicas compositivas que usa el maestro Victoriano Valencia en su Suite Arrullo y que pueden ser aplicables y/o adaptables al formato de la orquesta de cuerdas frotadas
- Generar una sistematización rigurosa durante todo el proceso de análisis comparativo y creación musical.
- Ampliar el repertorio de obras para orquesta de cuerda frotada con aires de porro.

4. METODOLOGÍA

4.1 POBLACIÓN

Este proyecto de grado está dirigido a instrumentistas de cuerda frotada, arreglistas, directores y profesores de música que quieran conocer más acerca del maestro Victoriano Valencia y de su suite Arrullo.

Por otra parte, está dirigida desde un punto de vista pedagógico a todos los compositores que deseen conocer el proceso creativo-investigativo llevado a cabo en la elaboración de la Suite Cielo de Estrellas, basada en las técnicas compositivas usadas por el maestro Victoriano Valencia en su Suite Arrullo. Esto se conseguirá al dejar registro detallado y riguroso de todo el proceso llevado en el presente proyecto de grado.

4.2 LÍNEA DE INVESTIGACIÓN:

Esta monografía se registrará bajo los parámetros de la investigación descriptiva. En este caso se relacionan las herramientas compositivas y analíticas del autor para relacionarlas con las técnicas compositivas usadas por el maestro Victoriano Valencia en su Suite Arrullo. Se tiene como meta explicar detalladamente cada parte del proceso, partiendo del registro a manera de diario de campo, luego del análisis de dicho registro y posteriormente de la creación basada en lo anteriormente descrito. Así mismo, es de primordial valor el hecho de que el componte creativo haya sido realizado como la reconstrucción de un modelo preexistente, y no por el mero hecho de crear.

También es importante resaltar que la composición musical es un acto creativo, en el que la imaginación juega un papel fundamental. Ante este panorama nos encontramos con una dificultad que nos resume claramente Dávila (2009)¹ “a pesar de que muchos

¹ DÁVILA, V. A. “Cuestiones Estéticas de la Investigación en Artes”.
<http://encontrarte.aporrea.org/media/66/enlasartes.pdf> recuperado: el 9 de marzo de 2009.

teóricos reconocen el papel de la experimentación en las artes, algunos de ellos no están satisfechos con que tal experimentación sea movida principalmente por la intuición, o la imaginación o la creatividad, porque tales recursos responden a un proceder desordenado o irracional”. Esto se contrarrestará en el presente proyecto de grado haciendo que el conocimiento como tal se genere en la dialogo estructurado de la Suite Arrullo y la propuesta compositiva del autor, en sus similitudes y diferencias y en el análisis profundo de ambas obras. Todo esto dejará de lado el campo ambiguo de la imaginación (en la descripción mas no en la obra misma), ligado a la estética en el ámbito musical, y dará paso a un conocimiento y resultado concreto expresado en la Suite Cielo de Estrellas.

De igual manera, se deja aquí un ejemplo explícito como material de consulta en lo referente a los procesos formativos de la “escritura sobre modelo”, como es denominado en Francia este fecundo recurso de formación creativa en el campo de la composición.

5. REFERENTES TEÓRICOS

5.1 Orquesta de cuerdas frotadas

La orquesta de cuerdas frotadas ha sido muy usada a lo largo de la historia, Samuel Adler (2006) explica las razones y el porqué muchos compositores han elegido este formato para crear sus obras y/o han primado su uso en la orquesta full.

La sección de los instrumentos de cuerda y arco – violines, violas, violonchelos y contrabajos que técnicamente se conocen como cordófonos – fue la primera sección que se desarrollo completamente para el provecho de los compositores. Este trato preferente puede explicarse de dos maneras: la sección de cuerdas fue, de todas las secciones, la que alcanzó su presente estado de perfección técnica en la construcción hacia el 1700; y la “familia del violín”, como se le conoce a veces, tiene el mayor número de propiedades en común.

Algunas otras razones por las que los compositores han dado prioridad a la familia del violín son:

1. Su enorme registro, que abarca siete octavas entre los contrabajos y los violines.
2. La homogeneidad del color tonal en todo el registro, sólo con ligeras variaciones en los diferentes registros.
3. Su amplio registro dinámico, del pianísimo casi inaudible al fortísimo más sonoro.
4. La riqueza de calidad del sonido, que produce una sensación particularmente cálida que se presta a la interpretación de pasajes expresivos.
5. Su versatilidad en la producción de diferentes tipos de sonido (con arco, punteado, golpeado, y así sucesivamente) y para la ejecución de pasajes rápidos, melodías lentas prolongadas, saltos, trinos, dobles cuerdas y

configuraciones cordales, así como efectos especiales (incluso extramusicales)

6. Su capacidad para producir sonido continuamente, sin verse obstaculizada por la necesidad del intérprete de respirar (a diferencia de los instrumentos de viento)

(Adler, 2006, p. 7-8)

El formato convencional e ideal en la actualidad para la cuerda frotada según Samuel Adler (2006) es:

- Primeros violines, 16 a 18 intérpretes, 8 o 9 atriles
- Segundos violines, 14 a 16 intérpretes, 7 u 8 atriles
- Violas, 10 a 12 intérpretes, 5 o 6 atriles
- Violonchelos, 10 a 12 intérpretes, 5 o 6 atriles
- Contrabajos, 8 a 10 intérpretes, 4 o 5 atriles

Existe una dificultad que no contempla Samuel Adler en esta descripción y es la dificultad acústica de estos instrumentos tocando al aire libre. Posiblemente mientras las bandas de vientos se desarrollaron en las calles dejaron replegadas a las orquestas de cuerdas frotadas al contexto del auditorio. Esto hizo que los repertorio de éstas no fueran tan vivos, o por lo menos no tuvieran tanto contacto con el pueblo, refugiándose en la música académica y no dejando que les permearan las músicas locales. Esta podría ser una de las razones para el repertorio que hoy se toca en las orquestas de cuerdas frotadas, el reducido número de orquestas en el país comparado con las bandas y el poco apoyo gubernamental a este formato específico. Se espera que aunque no es el objetivo principal de este proyecto de grado resaltar esta problemática sí sea un aliciente para futuras investigaciones al respecto que ayuden a promover los diálogos entre instrumentistas de cuerda frotada y músicas tradicionales, dando como resultado la mezcla de saberes que no dejan morir ni olvidar nuestra tradicional, renovándola respetuosamente

5.2 Suite

La suite es una forma musical que se caracteriza por ser instrumental, además de unir varios movimientos en la misma obra. Según el diccionario OXFORD de la música:

Género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí. Como la forma instrumental más importante del periodo barroco, los movimientos de suite se basaron en diferentes tipos de danzas estilizadas por lo general en la misma tonalidad y en ocasiones relacionadas temáticamente. Otros términos usados en diferentes épocas y países para referirse a reuniones de piezas a la manera de la suite son *ordre* (Francia), *sonata da camera* (Italia), *partita* o *Partie* (Italia y Alemania) y *Ouverture* u *obertura* (Alemania e Inglaterra).

(Latham, 2008)²

5.3 Suite Arrullo

Ésta es la primera Suite compuesta por el maestro Victoriano Valencia, con ella ganó la Beca Nacional de Creación del Ministerio de Cultura en el 2003 bajo el proyecto denominado Cinco Piezas de Música Colombiana para Banda Infantil y Juvenil, en su página oficial se encuentra la siguiente referencia:

Los tres movimientos: Mocarí (asentamiento indígena precolombino en el actual departamento de Córdoba, Colombia), Goyo (papá) y Mayo (mamá), se basan en materiales melódicos modales de los conjuntos tradicionales de Gaitas y Baile Cantao. El tratamiento orquestal se fundamenta tanto en las sonoridades de las bandas campesinas de la región (bandas denominadas pelayeras) como

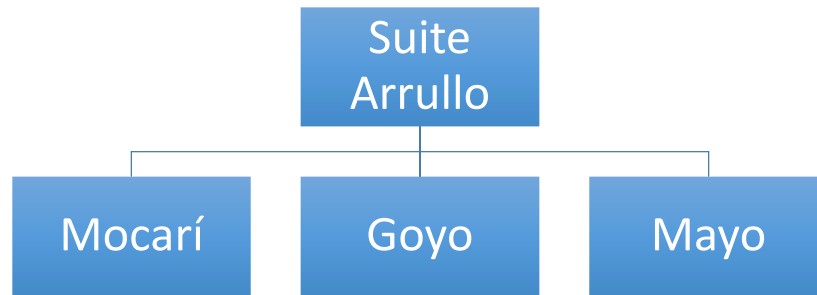
² LARTHAM, ALISON. Diccionario Enciclopédico de la Música. Fondo D.R. Fondo de Cultura Económica. México, D.C. 2008.

en los discursos urbanos globales que evocan a la banda sonora norteamericana. El arrullo (o canción de cuna) aparece en Goyo, en oboe solo, tomado del canto tradicional de la costa norte colombiana Duérmete niño/ duérmete ya/ duerme que viene/ la zorra pelá'. Este movimiento contrasta fuertemente con el primero, el cual presenta como idea de arrullo la sonoridad waltdisniana, imaginario infantil de nuestros días. El tercer movimiento plantea la noción de arrullo desde la fiesta y la danza, en el cual se explora la superposición de pulsos binarios y ternarios sobre una misma división métrica. Con armonías en ocasiones estáticas, la coherencia es obtenida mediante el uso recurrente de un acorde formado por cuarta justa y segunda mayor.

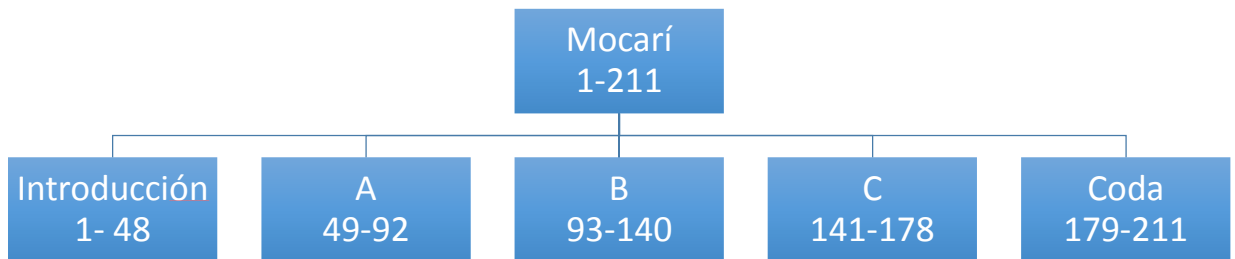
(Valencia, 2018)³

³ VALENCIA, VICTORIANO. "Suite Arrullo, comentario".
<http://www.victorianovalencia.com/index.php/tienda/banda/item/76-arrullo> recuperado: el 4 de abril de 2018.

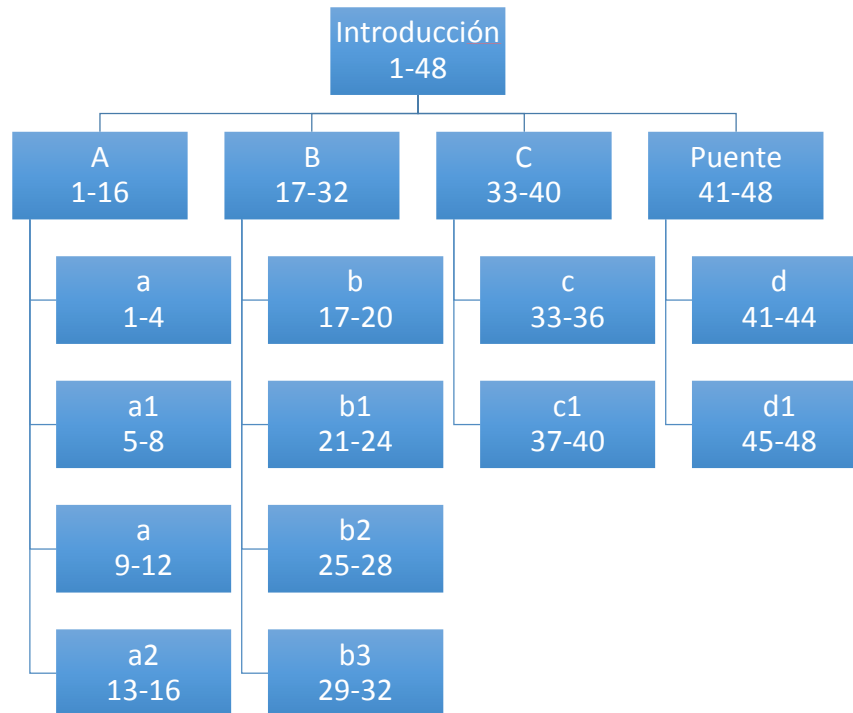
5.3.1 Forma Suite Arrullo



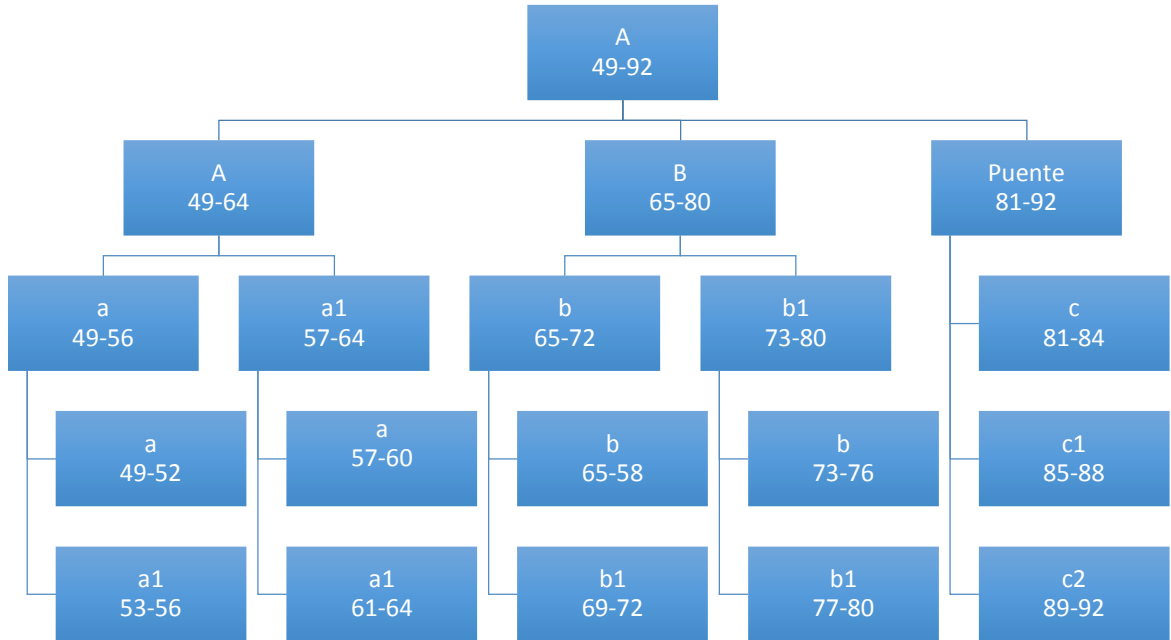
5.3.1.1 Forma Mocarí



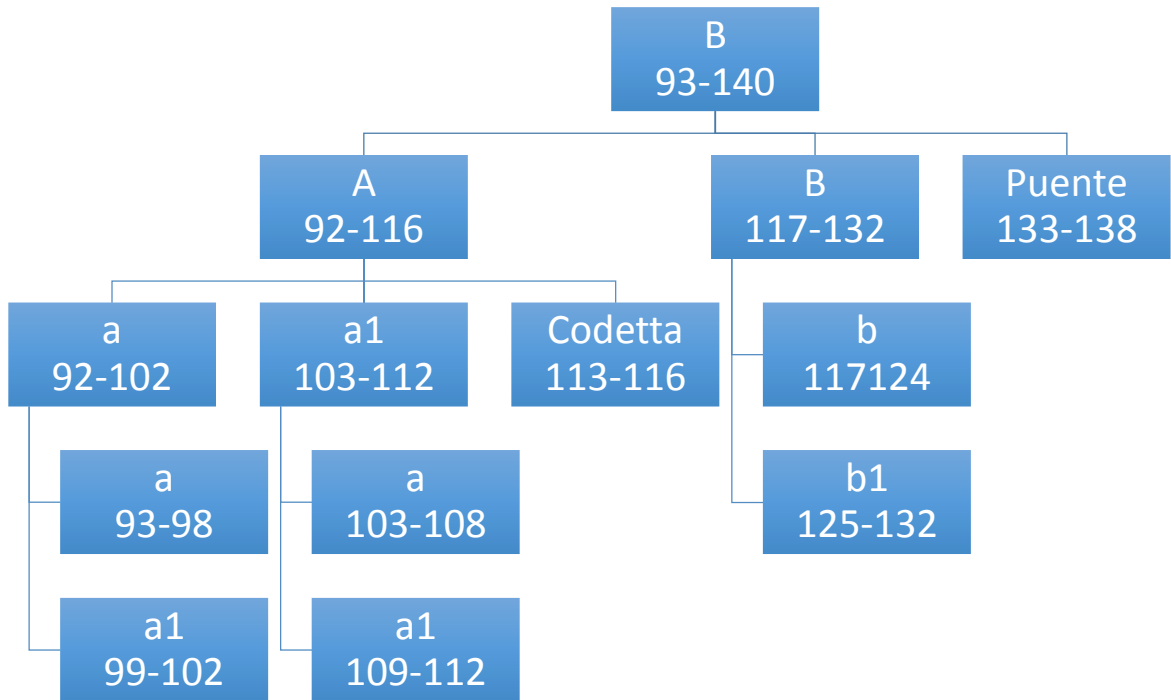
5.3.1.1.1 Introducción Mocarí



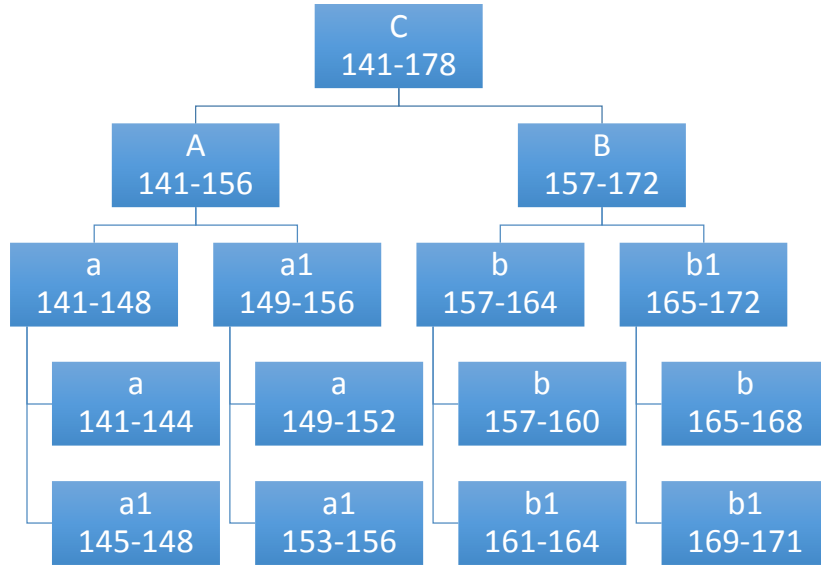
5.3.1.1.2 Parte A Mocarí



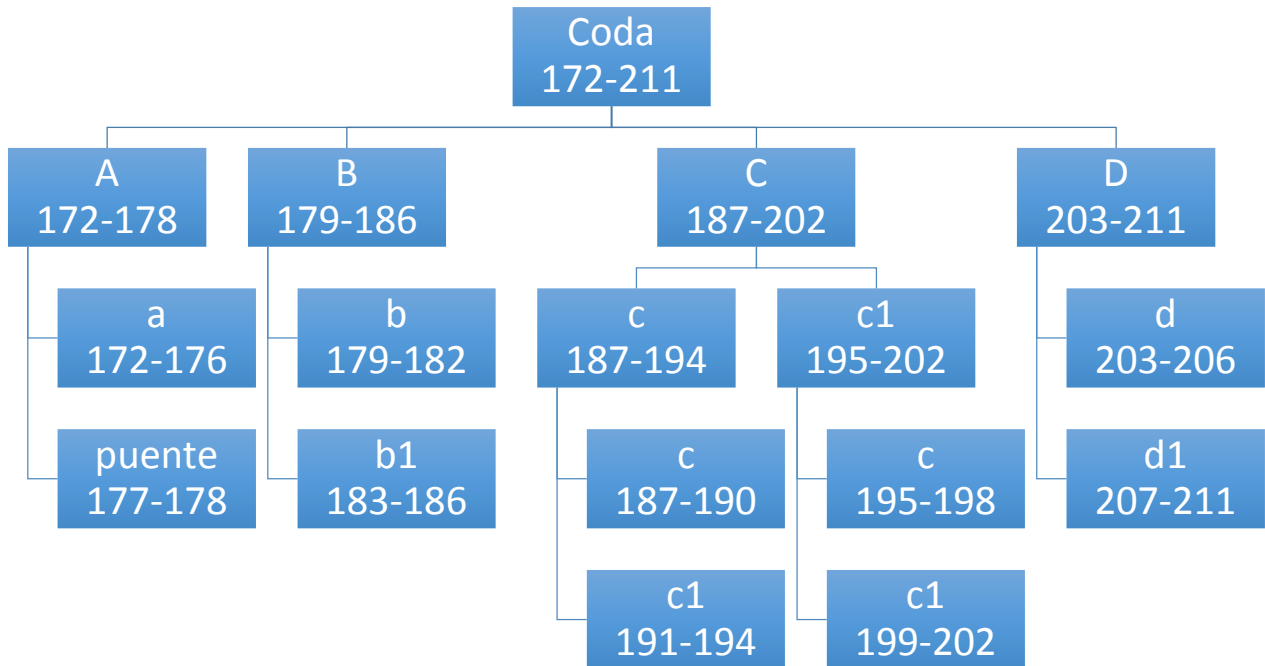
5.3.1.1.3 Parte B Mocari



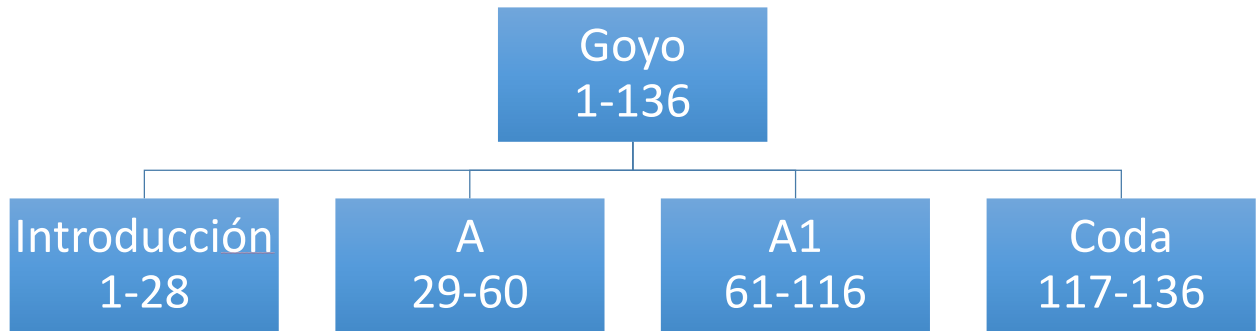
5.3.1.1.3 Parte C Mocari



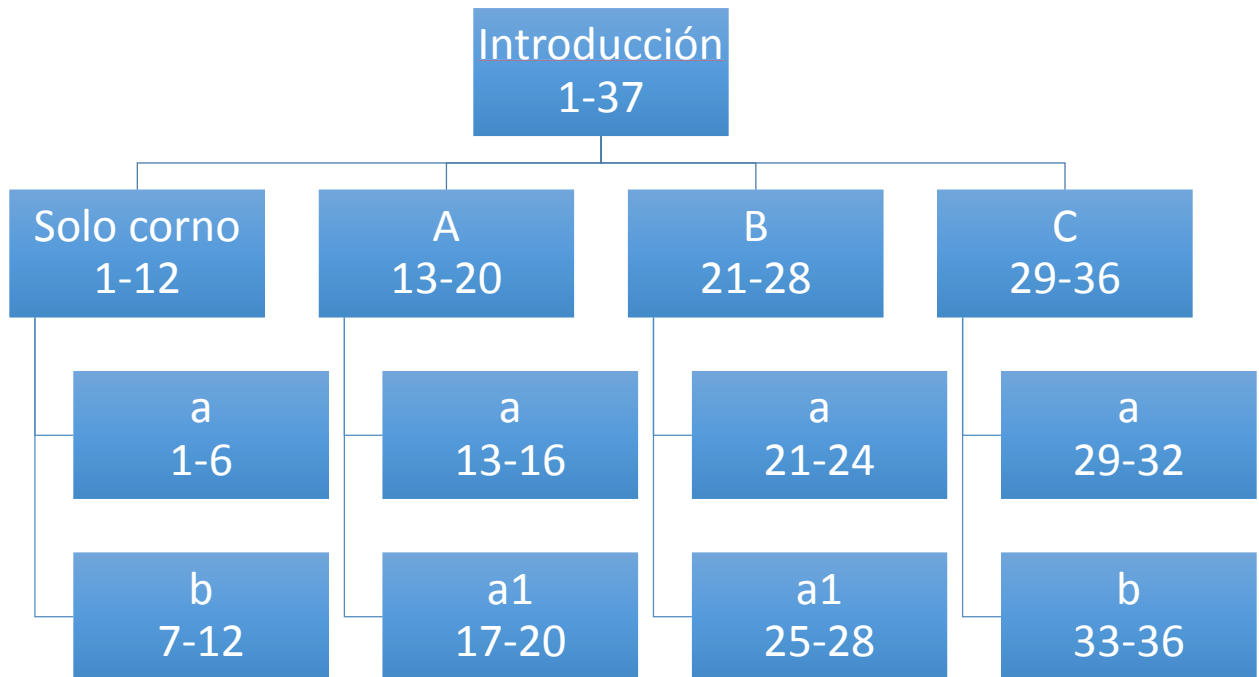
4.4.1.1.4 Coda Mocari



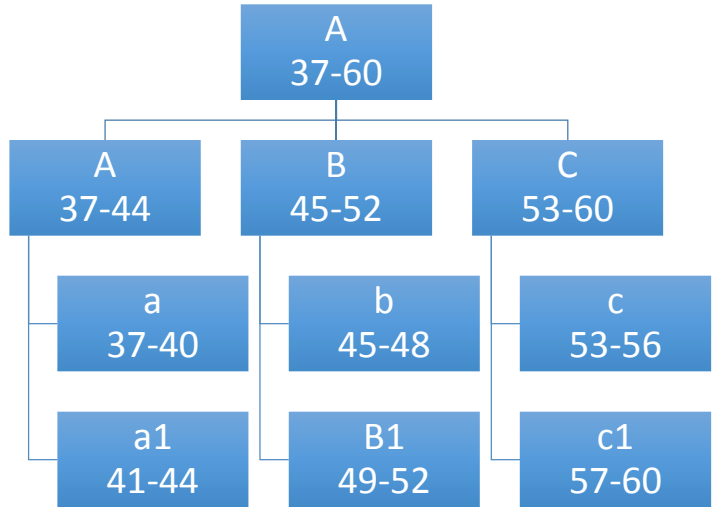
5.3.1.2 Forma Goyo



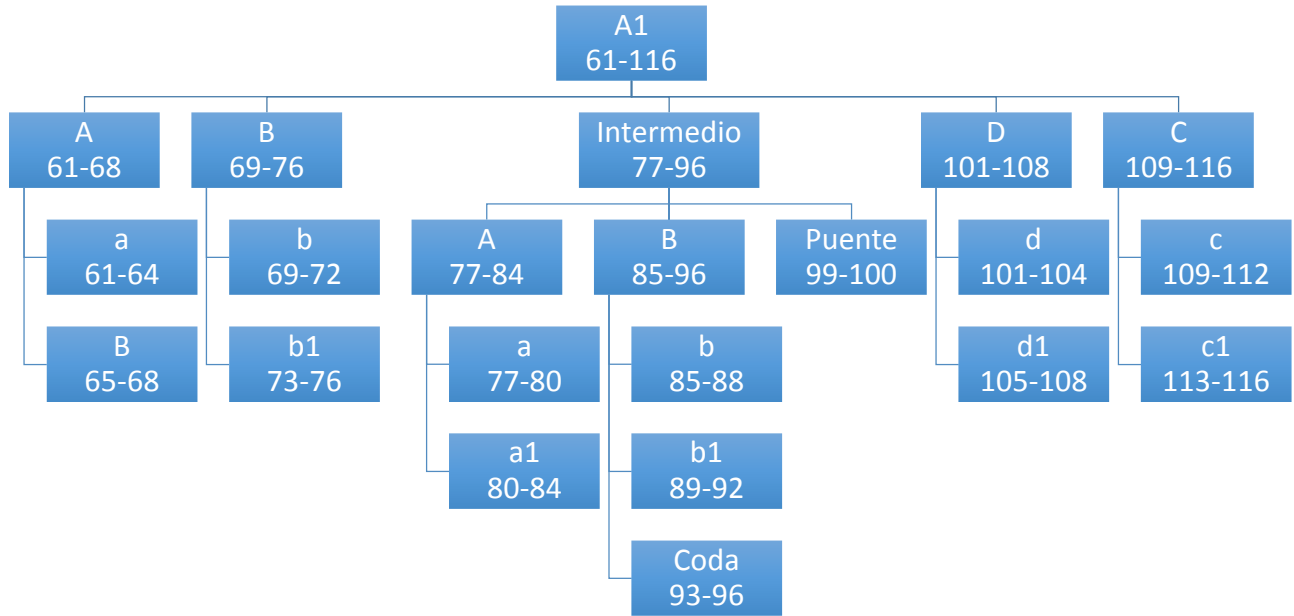
5.3.1.2.1 Introducción Goyo



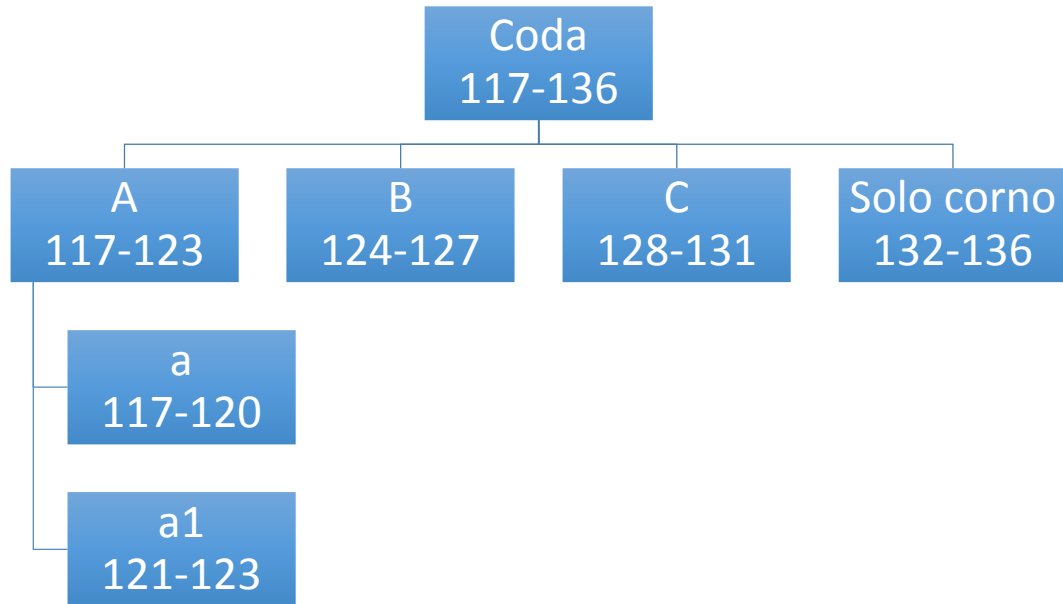
5.3.1.2.2 Parte A Goyo



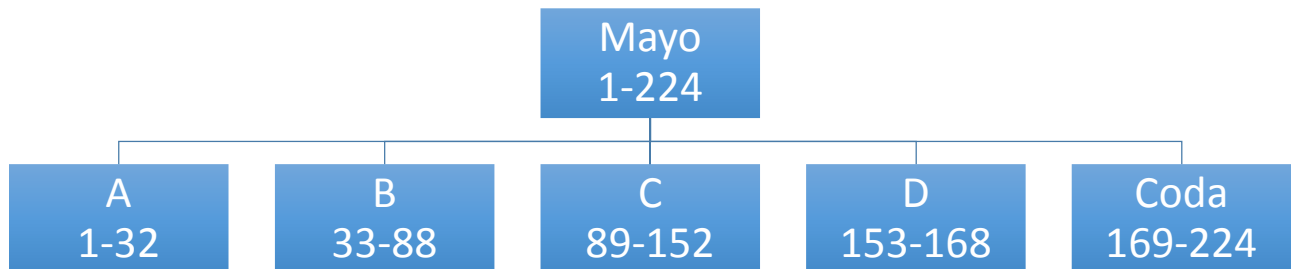
5.3.1.2.3 Parte A1 Goyo



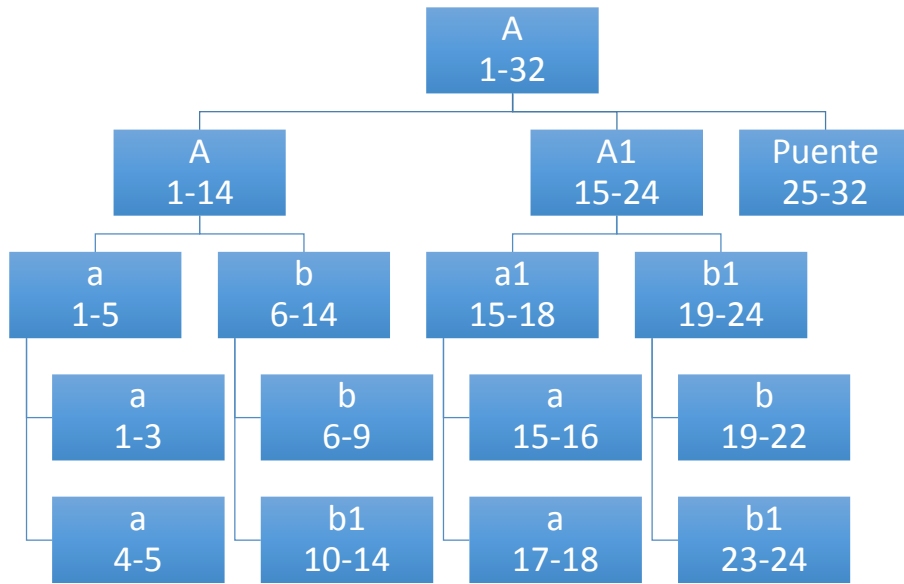
5.3.1.2.4 Coda Goyo



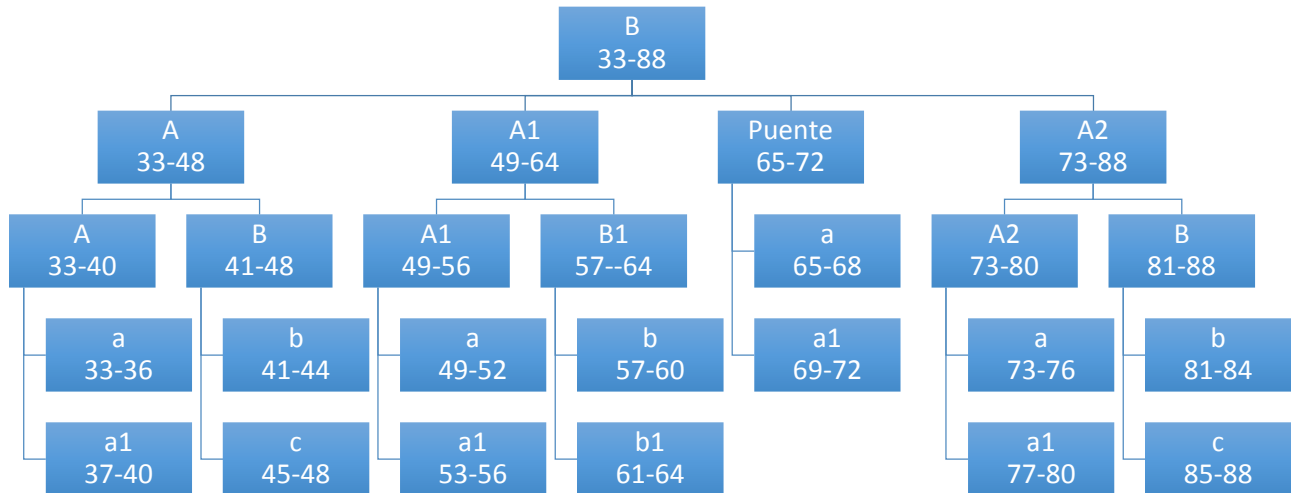
5.3.1.3 Forma Mayo



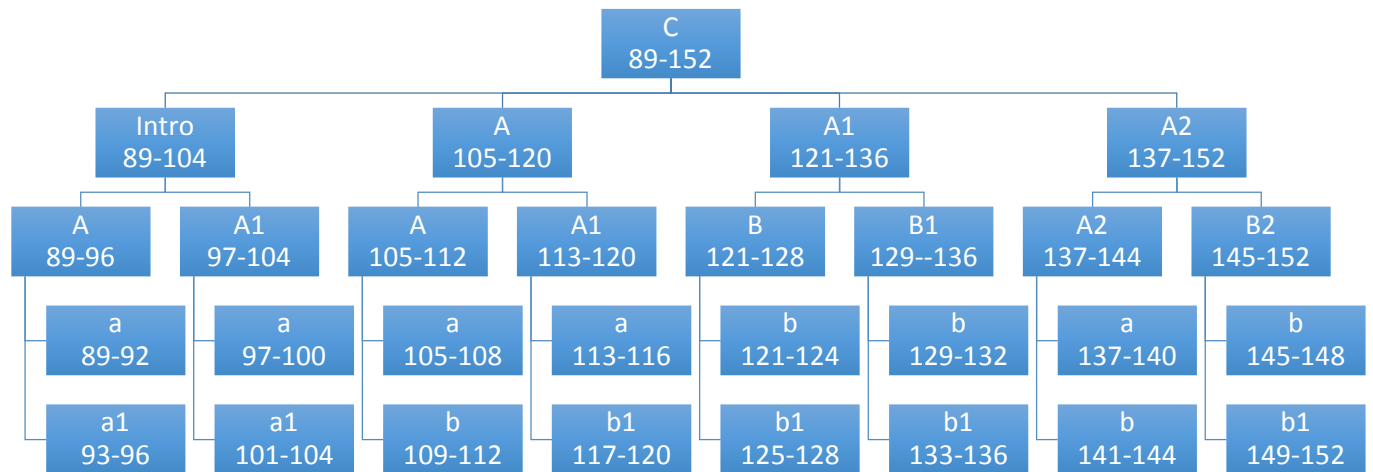
5.3.1.3.1 Parte A Mayo



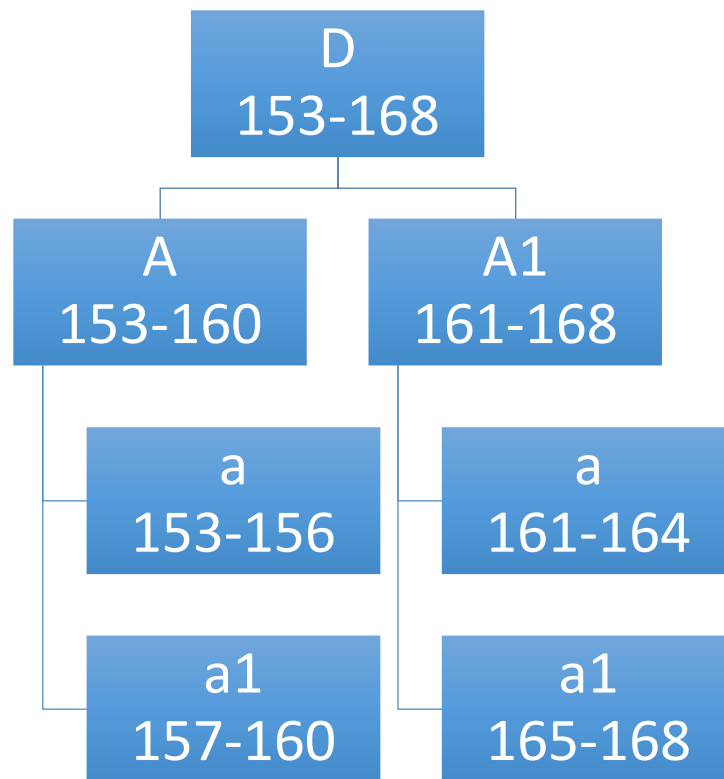
5.3.1.3.2 Parte B Mayo



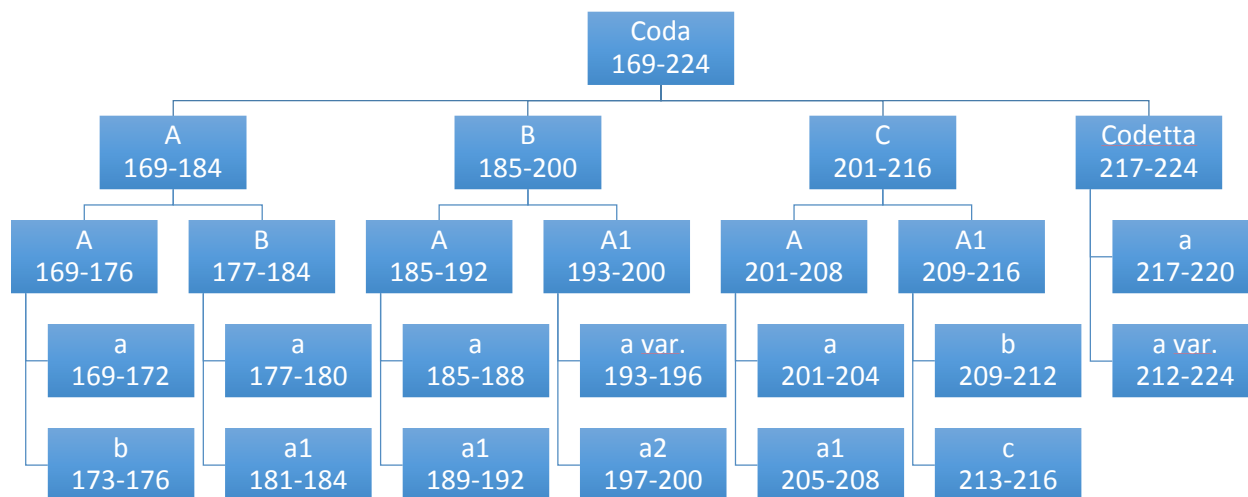
5.3.1.3.3 Parte C Mayo



5.3.1.3.4 Parte D Mayo



5.3.1.3.5 Coda Mayo



5.4 Suite Cielo de Estrellas

Siguiendo la coherencia de la línea investigación-creación y teniendo en cuenta que los procesos en ella tratan del acto creativo, el cual es sumamente personal, se procederá a hablar en primera persona en los siguientes párrafos para explicar las experiencias extramusicales que llevaron al autor al proceso final que es la Suite Cielo de Estrellas.

El nombre de la Suite Cielo de Estrellas nace hace muchos años, y no fue hecho por mi, mi mamá puso ese nombre a una miscelánea que tuvo en Moralba, un barrio al sur de Bogotá. Recuerdo mucho esos días, y el esfuerzo de ella con este negocio que a la larga fracasó. Decidí nombrar mi obra de esta manera en su honor, por su carácter para cuidar de mi hermano y de mi, en condiciones que no fueron muy favorables. Siempre estaré agradecido con ella y mi hermano, mi eterna familia. Para ellos será siempre mi obra, la cual nunca se desligará de mis raíces.

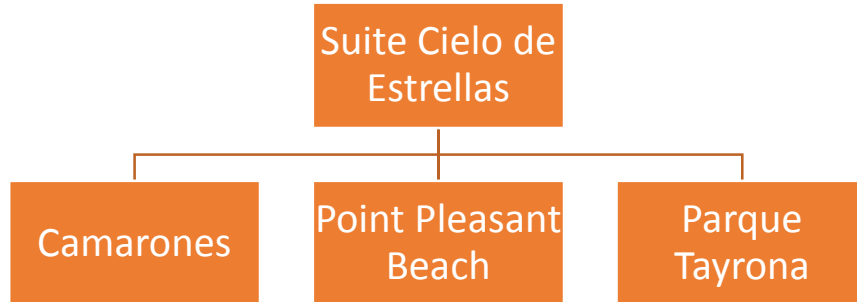
Por otra parte, el mar y la luna siempre me han llamado la atención. Nací en Bogotá, pero aún así el océano me llama, siento por la playa una conexión especial. Cada movimiento está inspirado en un cielo mágico con el que me he maravillado en algún lugar del mundo.

Camarones es una playa ecuatoriana, muy poco visitada. En ella vi una hermosa luna a finales del 2017. Sin embargo, más que esa luna gigantesca y algo amarillenta, la inspiración llegó al verla reflejada en los ojos de mi novia, quien la estaba contemplando a mi lado. Al ver ese cielo estrellado en aquellos bellos ojos supe que para mí sería música. Este movimiento de la obra evoca la ternura, determinación, melancolía y amor que observé en su mirada.

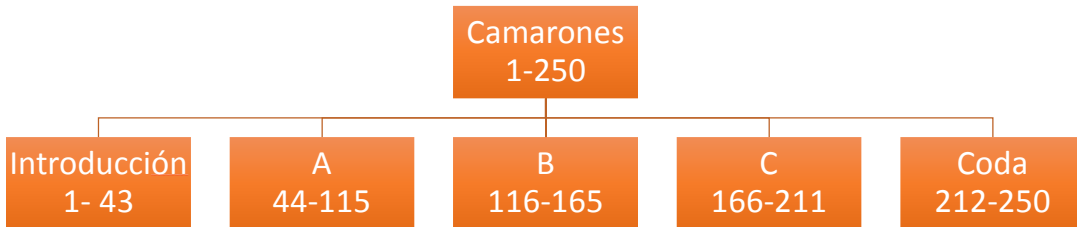
Point Pleasant Beach es otra playa, aunque un poco más turística. Está ubicada en New Jersey, a una hora en tren de New York. Este fue mi primer viaje a Estados Unidos, fui solo y no sabía hablar prácticamente nada de inglés. Trabajé durante tres meses y medio como operador en un parque de diversiones y las barreras del idioma, los choques culturales y el abandono del violín hicieron que me deprimiera hasta el punto que dicho viaje, en sus dos primeros meses, fuera muy frustrante para mí. Sin embargo, logré superar este reto y al tercer mes podía hablar y entender muchas cosas, para mí fue muy significativo, tal vez fue la primera lucha que gané sin ayuda de mi familia. Este movimiento representa la victoria gracias a la determinación y los procesos de tristeza, rabia, felicidad, soledad y orgullo que me llevaron a superar una difícil meta. En los últimos días de mi viaje vi un hermoso ocaso, las nubes rojas vistas con los ojos de quien ha logrado un pequeño triunfo fueron las que le dieron el toque general de festividad tranquila a gran parte del movimiento.

¿Qué puedo decir del Parque Tayrona?, recuerdo ir en el 2012 y quedar sumamente impactado la primera noche que estuve allí. El cielo era maravilloso, la playa perfecta y el mar rugía a unos pocos metros de mí. La falta de luces artificiales alrededor permitían ver nítidamente las estrellas y descubrir varias constelaciones que jamás había observado. La mezcla de emociones se reflejan en este movimiento, los contrastes son claros en él. El Parque Tayrona es el lugar más hermoso al que jamás he ido, para mí representa la armonía, maravilla e irrealidad que nos rodea, lo impredecible y frágil de nuestras vidas en este complejo mundo.

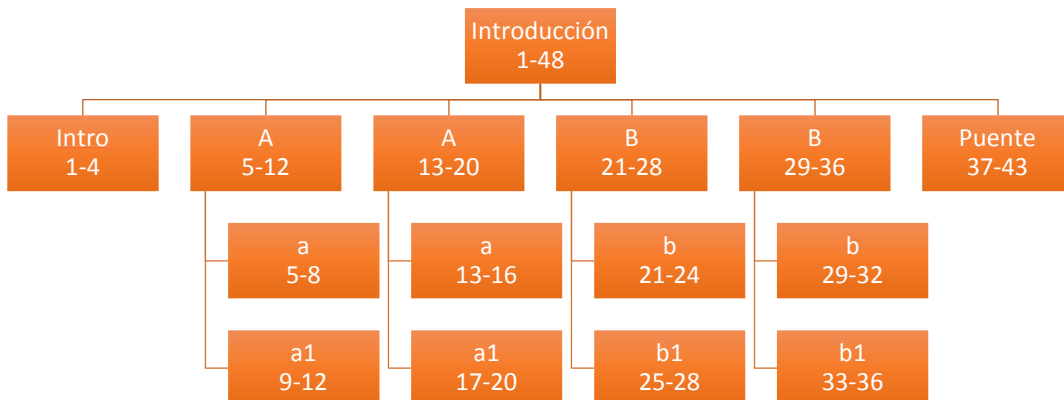
5.4.1 Forma Suite Cielo de Estrellas



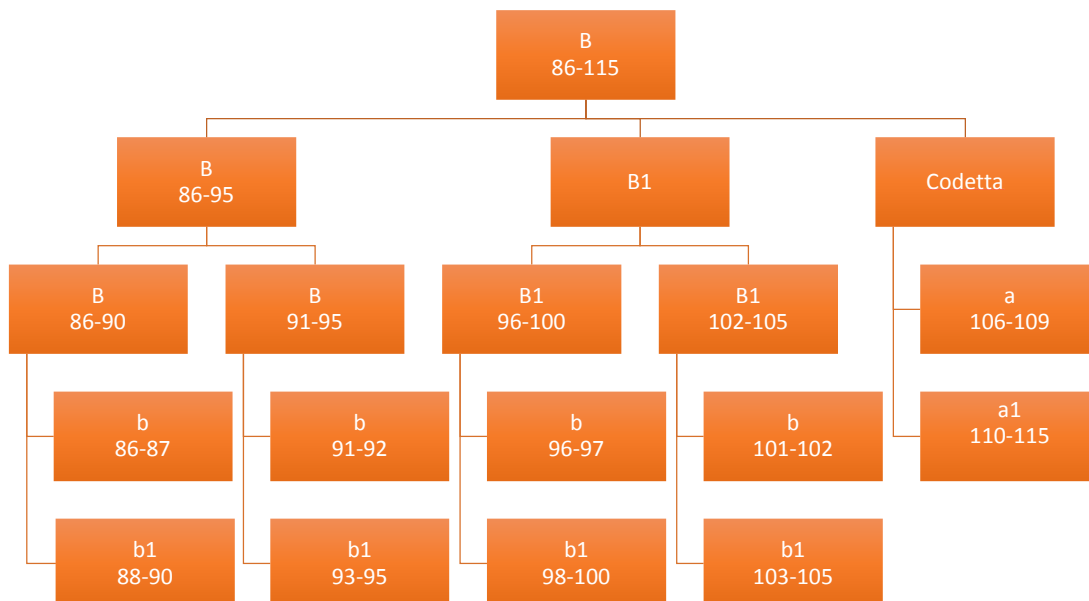
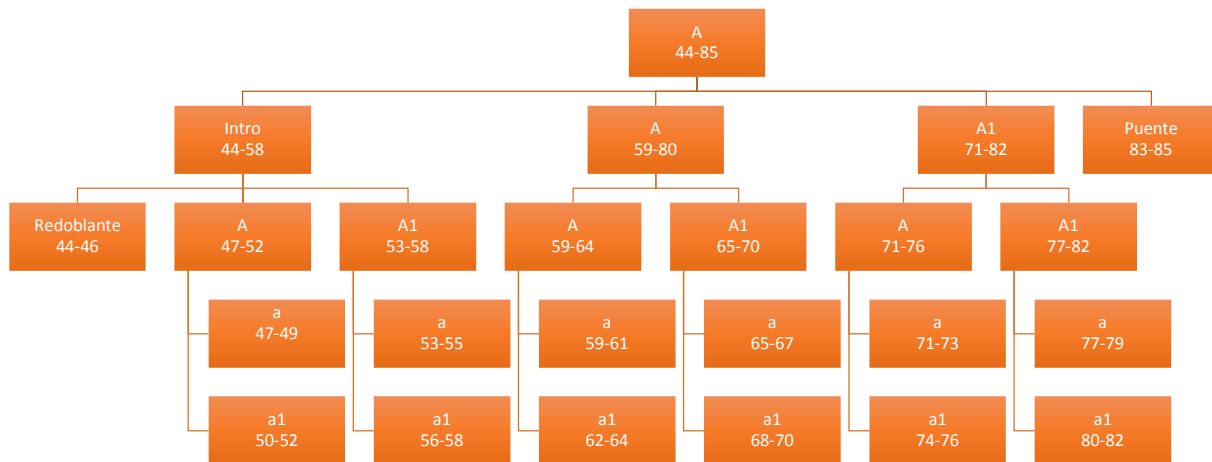
5.4.1.1 Forma Camarones



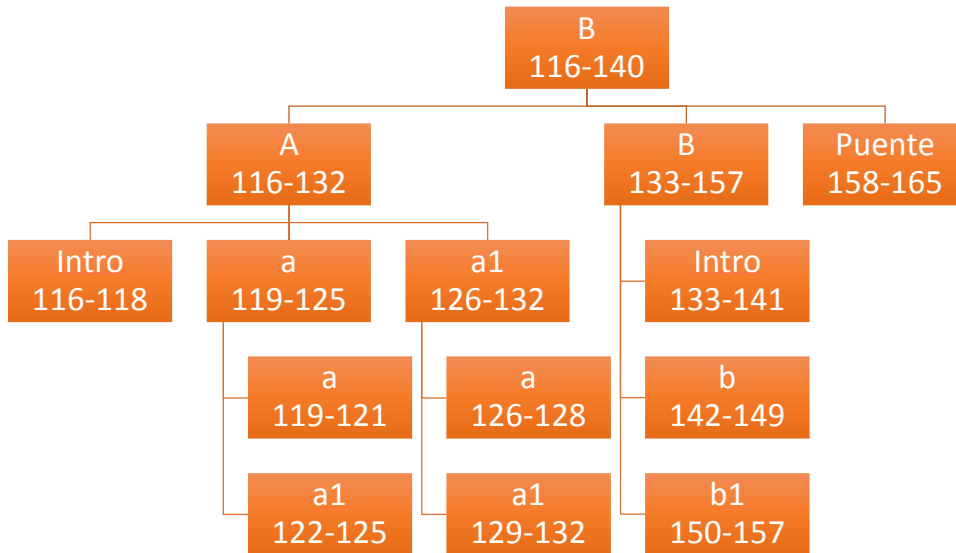
5.4.1.1.1 Introducción Camarones



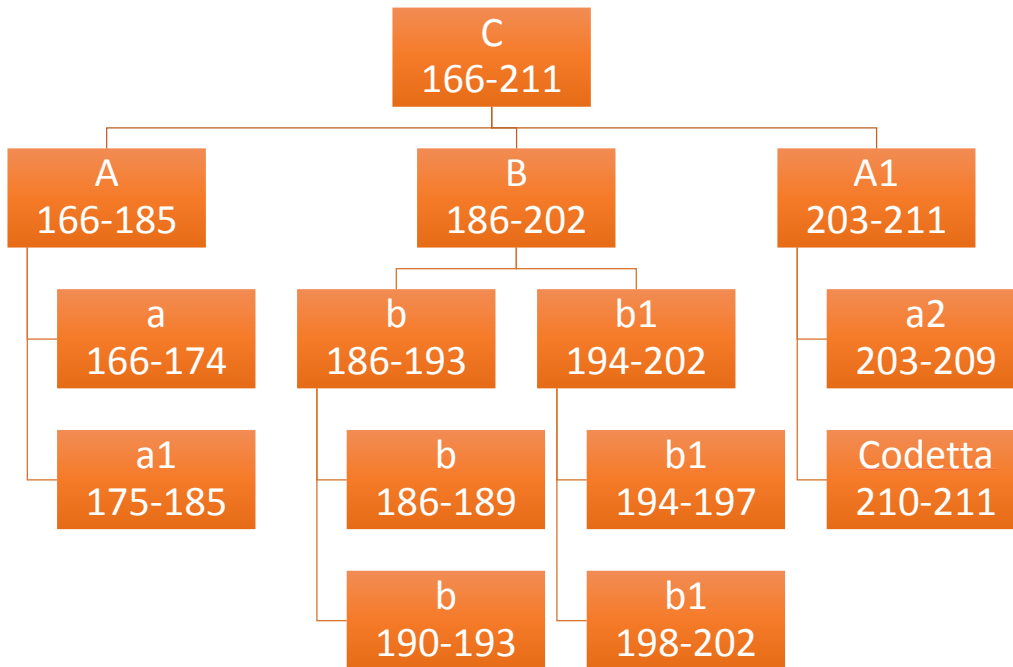
5.4.1.1.2 Parte A Camarones



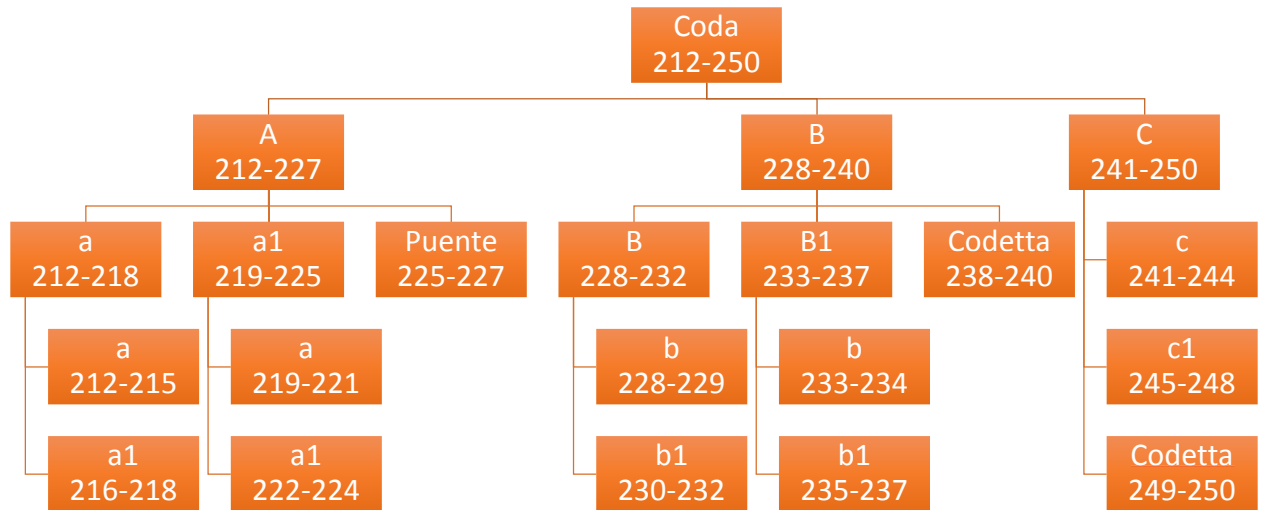
5.4.1.1.3 Parte B Camarones



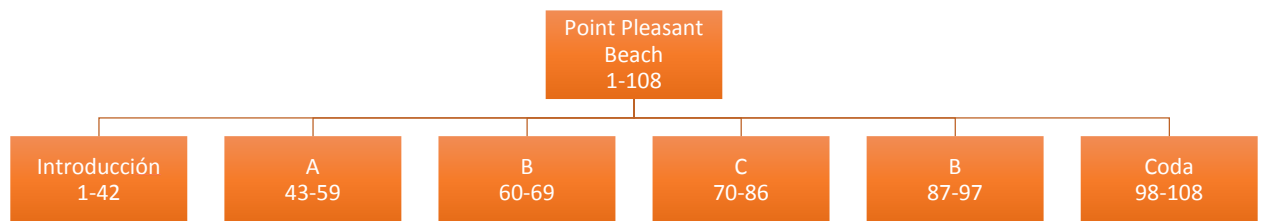
5.4.1.1.4 Parte C Camarones



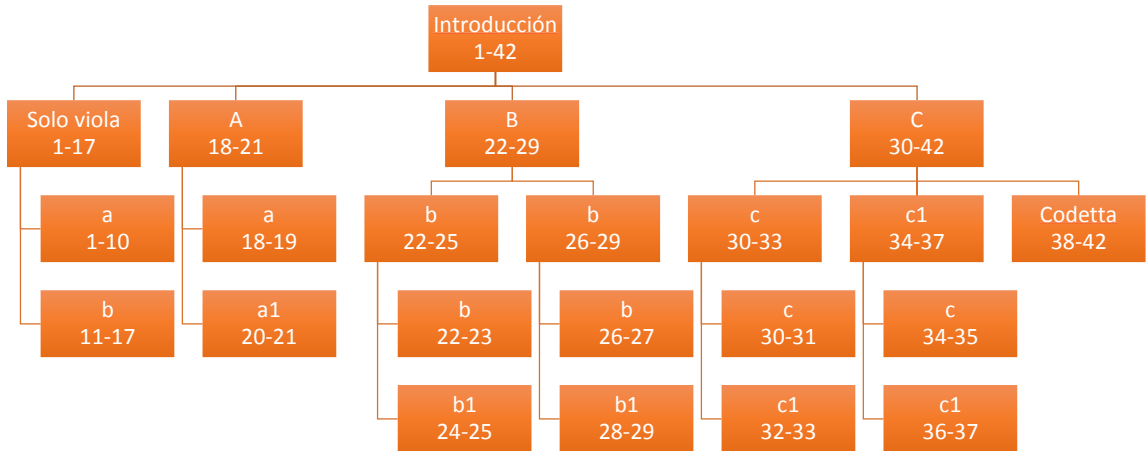
5.4.1.1.5 Coda Camarones



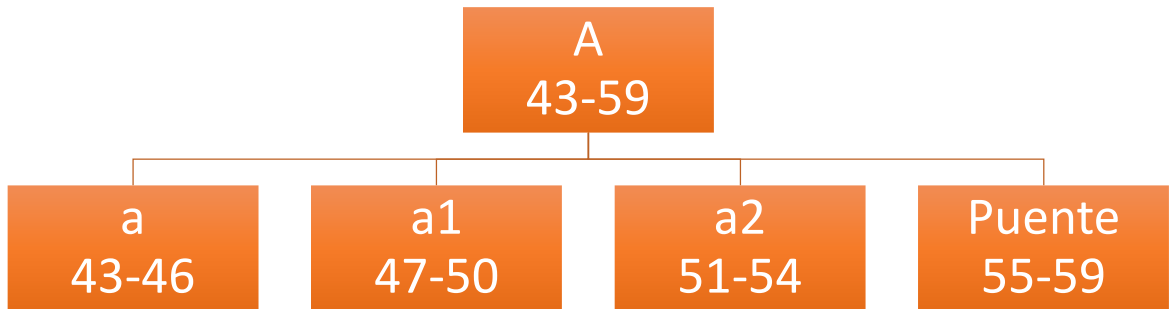
5.4.1.2 Forma Point Pleasant Beach



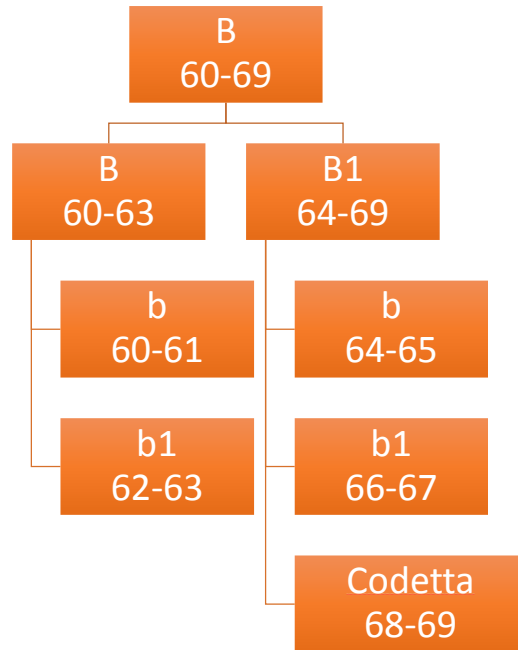
5.4.1.2.1 Introducción Point Pleasant Beach



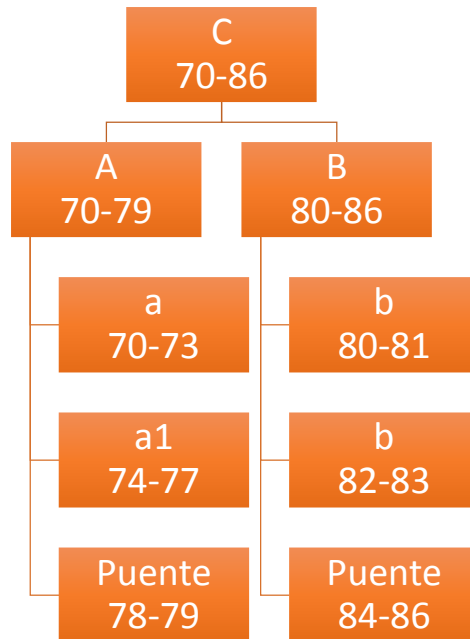
5.4.1.2.2 Parte A Point Pleasant Beach



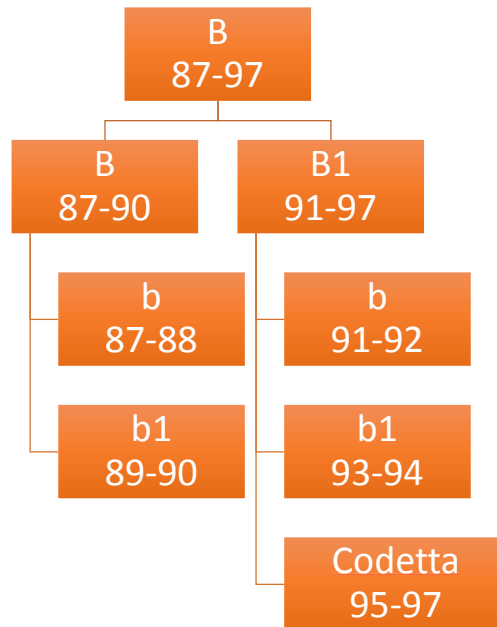
5.4.1.2.3 Parte B Point Pleasant Beach



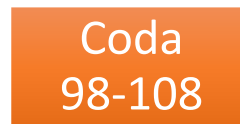
5.4.1.2.4 Parte C Point Pleasant Beach



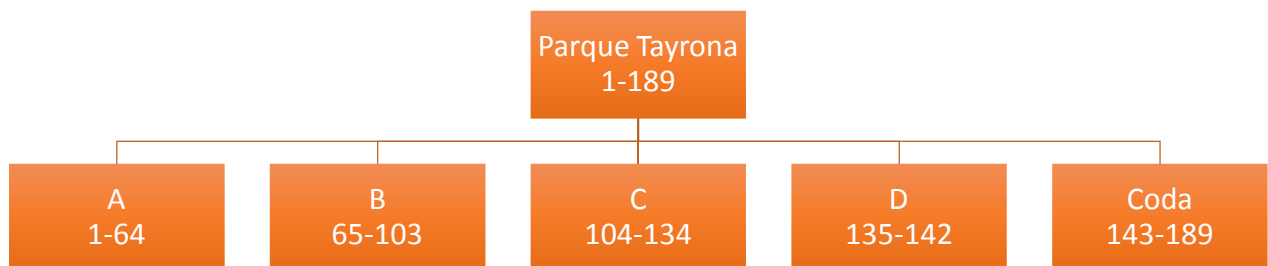
5.4.1.2.5 Parte B Point Pleasant Beach



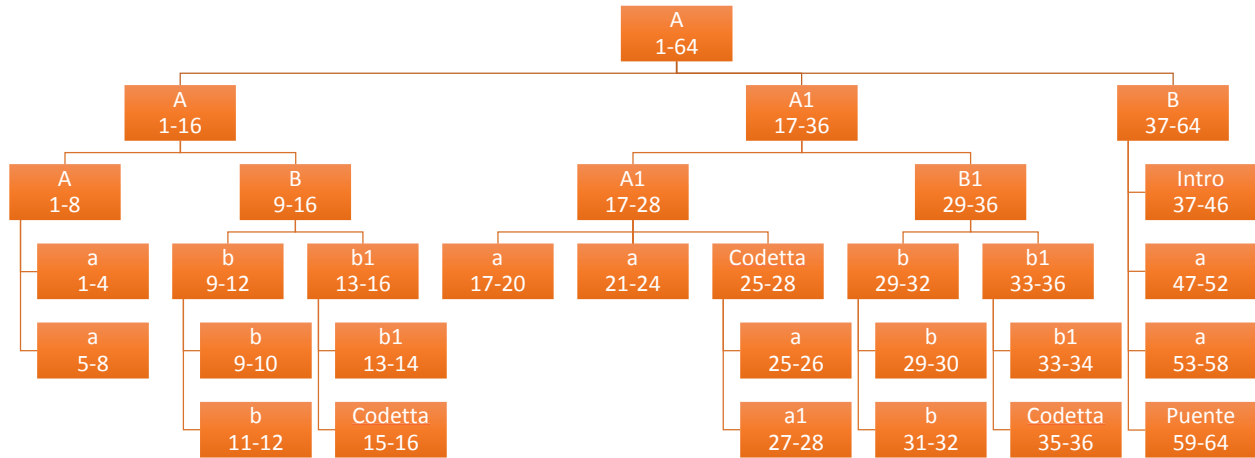
5.4.1.2.6 Coda Point Pleasant Beach



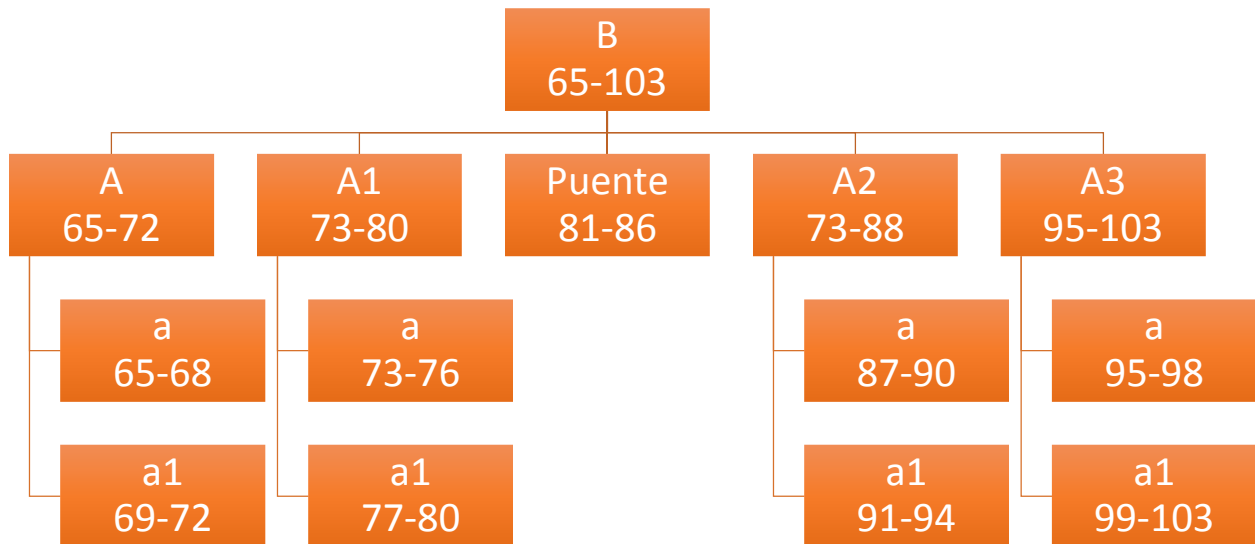
5.4.1.3 Forma Parque Tayrona



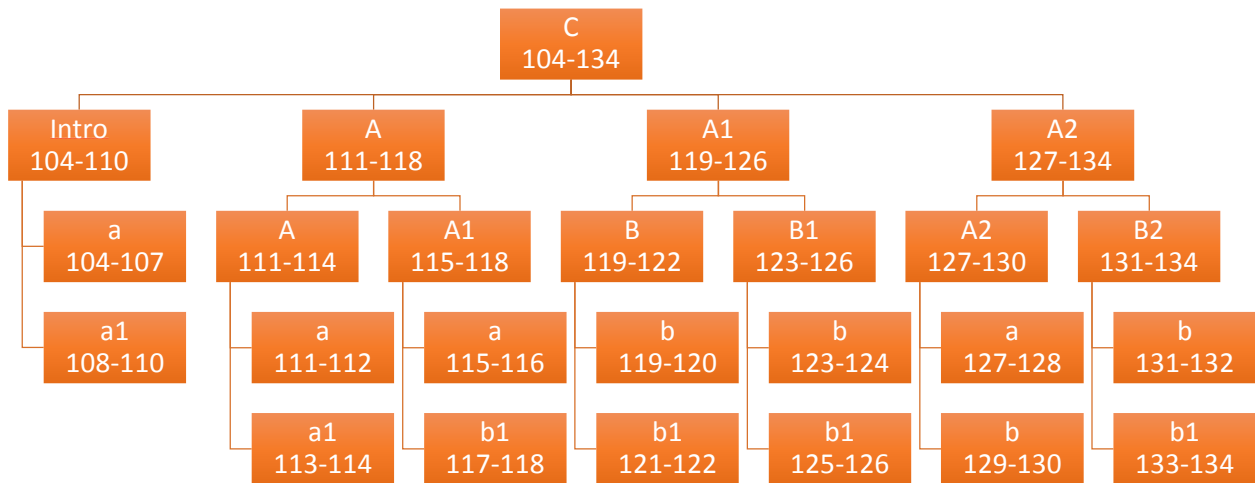
5.4.1.3.1 Parte A Parque Tayrona



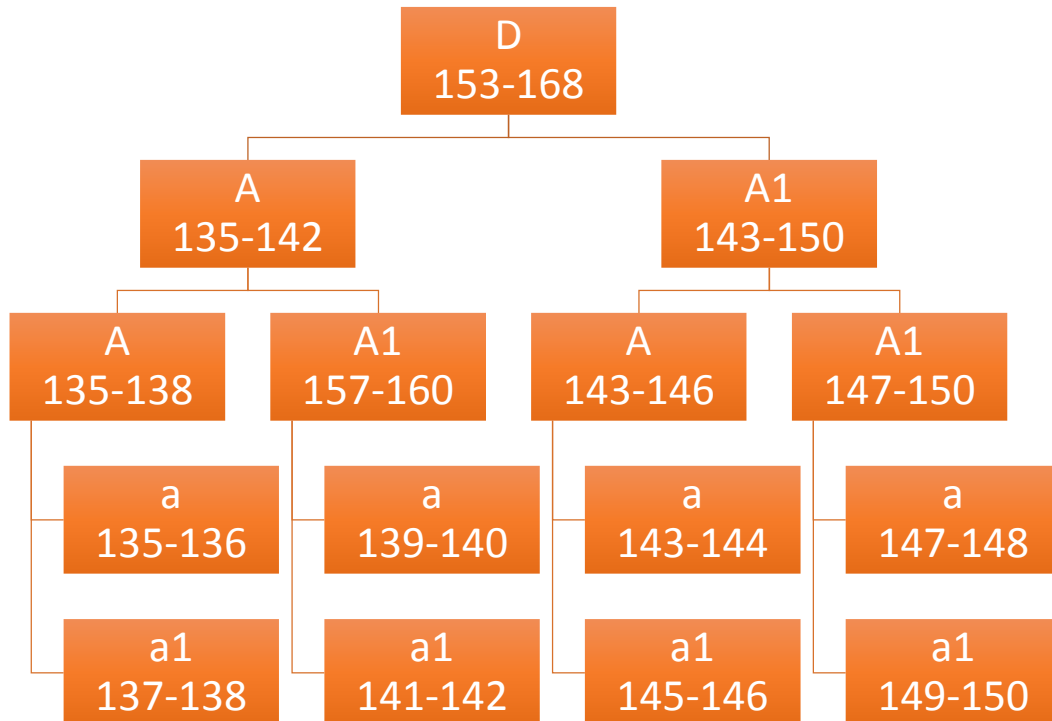
5.4.1.3.2 Parte B Parque Tayrona



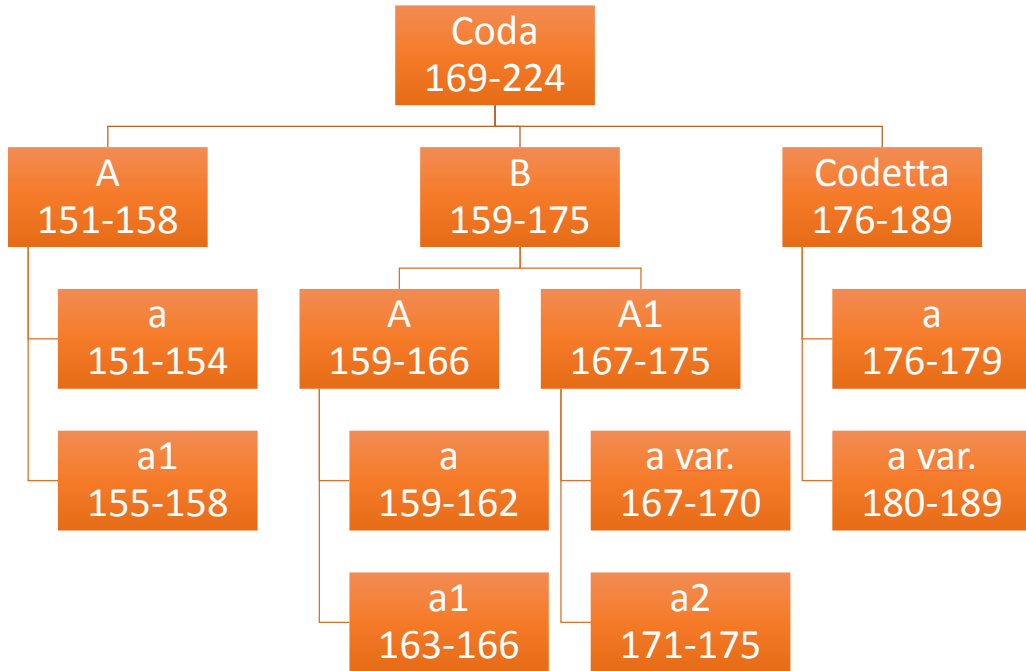
5.4.1.3.3 Parte C Parque Tayrona



5.4.1.3.4 Parte D Parque Tayrona



5.4.1.3.5 Coda Parque Tayrona



6. ANÁLISIS COMPARATIVO DE ARRULLO Y CIELO DE ESTRELLAS

6.1 PRIMER MOVIMIENTO:

El primer movimiento de la obra Arrullo se llama Mocarí (asentamiento indígena precolombino en el actual departamento de Córdoba, Colombia). En él se conjugan los saberes de dos maneras muy diferentes de ver la música “El tratamiento orquestal se fundamenta tanto en las sonoridades de las bandas campesinas de la región (bandas denominadas pelayeras) como en los discursos urbanos globales que evocan a la banda sonora norteamericana” (Valencia, 2018)

Por otra parte, el primer movimiento de la obra Cielo de Estrellas es Camarones, un pequeño pueblo costero ubicado en el noroccidente de Ecuador, cerca de la turística ciudad Esmeraldas. En él se se dan ciertos aires del porro, sin que la obra pueda denominarse como tal. Se juega entre ritmotipos de éste género y se mezcla con la sonoridad modal que el maestro Victoriano Valencia también usa en su obra.

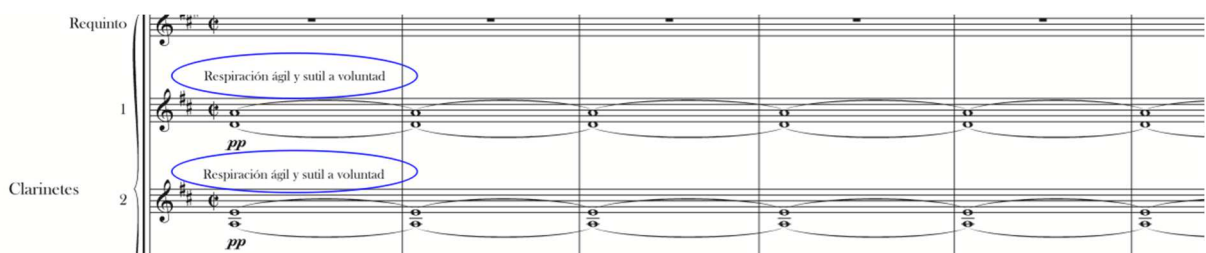
A continuación se explicará detalladamente las relaciones entre los dos primeros movimientos de cada obra, para facilidad del lector se usarán imágenes de los scores de la obra Arrullo y de la obra Cielo de estrellas. En algunos casos es necesario resaltar alguna parte especial, esto se hará mediante un óvalo que señale el punto deseado. Como se hablará de las dos obras al mismo tiempo, pues la intención es hacer un análisis comparativo, se usará la convención del óvalo azul cuando se esté hablando de la obra del maestro Victoriano Valencia y el óvalo rojo cuando trabajemos la Suite Cielo de estrellas.

Estructura formal:

	Introducción	A	B	C	Coda
Mocarí	1 – 48	49 – 92	93 – 140	141 – 171	172 – 211
Camarones	1 – 43	44 – 115	116 – 165	166 – 211	212 – 250

6.1.1 INTRODUCCIÓN:

Mocarí comienza por un acorde de Csus2, el cuál está presente prácticamente en toda la introducción, creando de esta manera un acorde pedal sin tercera, lo cual nos hace dudar si la obra es mayor, menor o modal. Este pedal se consigue de dos maneras, por una parte los cornos, fliscorno alto y clarinetes 1 y 2 mantienen el acorde a través de una nota larga expresada por muchas redondas ligadas con la siguiente indicación para su ejecución: “Respiración ágil y sutil a voluntad” (imagen 1 y 2). Estas notas largas van del compás 1 al 40. Además de esto podemos encontrar que la dinámica propuesta es un pianísimo pues la intención es crear un colchón armónico.



Requite

1

Clarinetes

2

Respiración ágil y sutil a voluntad

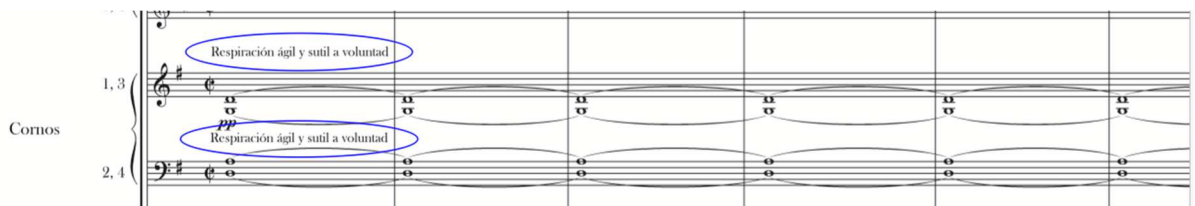
pp

Respiración ágil y sutil a voluntad

pp

Detailed description: This image shows a musical score for the introduction of a piece. It features two staves: the top staff is for the Requite (labeled '1') and the bottom staff is for Clarinetes (labeled '2'). Both staves are in the key of C major (one sharp) and 4/4 time. The music consists of long, sustained notes (pedal point) for the Csus2 chord. The notes are marked with a pianissimo (pp) dynamic. Two blue ovals highlight the first note of each staff, with the annotation 'Respiración ágil y sutil a voluntad' written above them. The score spans five measures.

Imagen 1



1, 3

2, 4

Respiración ágil y sutil a voluntad

Respiración ágil y sutil a voluntad

Detailed description: This image shows a musical score for the Horns (labeled '1, 3' and '2, 4'). The top staff is for Horns 1 and 3, and the bottom staff is for Horns 2 and 4. Both staves are in the key of C major (one sharp) and 4/4 time. The music consists of long, sustained notes (pedal point) for the Csus2 chord. The notes are marked with a pianissimo (pp) dynamic. Two blue ovals highlight the first note of each staff, with the annotation 'Respiración ágil y sutil a voluntad' written above them. The score spans five measures.

Imagen 2

La segunda manera en que el Csus2 actúa como acorde pedal es con los saxofones altos y tenor, la diferencia es que estos instrumentos van en figuración rítmica de corcheas, con saltos de primera mayor y cuarta justa, tanto ascendentes como descendentes. El objetivo es crear la sensación del mismo acorde pero con una noción de movimiento dentro de él. Podemos ver además unos silencios de corchea al final de cada compás que van en orden: tenor 2, tenor 1, alto 2 y alto 1. Estos silencios no tienen como finalidad una variación rítmica, están allí para darle espacio al ejecutante

de respirar breve y rápidamente (imagen 3). Este pedal de los saxofones termina junto a los cornos y clarinetes 1 y 2, en el compás 40.

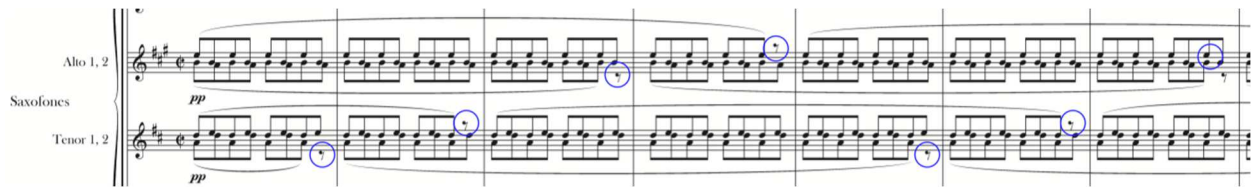


Imagen 3

Además de esto hay un patrón rítmico muy importante a lo largo de toda la obra y se expone en el primer compás en los trombones, fiscornos barítonos, tuba, timbales, redoblante y bombo. Es tocado en mezzoforte para resaltar su importancia desde un inicio (imagen 4).

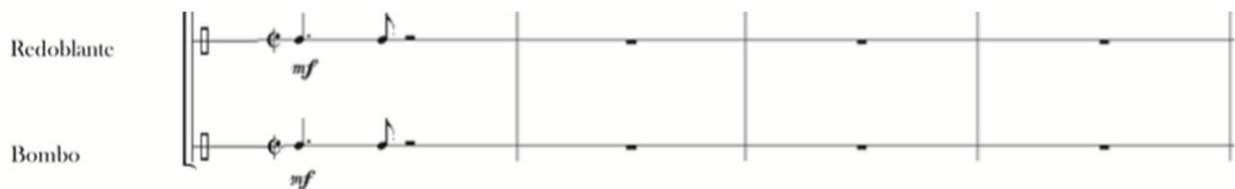


Imagen 4

En el compás cuatro, mientras varios instrumentos mantienen el pedal de Csus2 en pianísimo aparecen dos acordes en blancas tocados por los mismos instrumentos no percutidos que hicieron el patrón rítmico inicial. Estos acordes son Eb y F. El Si bemol y el Mi bemol del Eb nos hacen pensar que la obra es menor, pero de inmediato el F con su La natural nos saca de esa idea para sugerirnos que estamos en do dórico. En el compás cinco resuelve al Csus2 con la figuración del patrón rítmico inicial (imagen 5)



Imagen 5

A partir del compás siete siete las trompetas comienzan a hacer cortes, a veces acompañadas por los trombones y además se juntan a la progresión de blancas Eb, F y Csus2 que va a venir apareciendo reiterativamente, estos cortes tienen básicamente dos variaciones rítmicas (imagen 6 y 7)



Imagen 6



Imagen 7

Por su parte, en la Suite Cielo de Estrellas se parte desde la armadura con Fa sostenido, sugiriendo un Sol mayor, sin embargo el pedal de Csus2 es reemplazado por la viola tocando de manera fragmentada el acorde de Gsus2 con la dinámica de piano (imagen 8), pero manteniendo la figuración rítmica de corcheas (sin silencios de corcheas al final de cada compás, pues no hay necesidad de dejar espacio para la respiración al intérprete), ligándolas cada dos compases para crear un contraste con los cortes de uno de los patrones rítmicos predominantes a lo largo de ésta obra el cuál varía un poco con el expuesto en Mocarí (imagen 9)



Imagen 8



Imagen 9

A musical score for four string instruments: Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. A red oval highlights a specific melodic motif in the Violin II part, which consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This motif is repeated in the other string parts with different rhythmic values and articulation.

Imagen 12

El primer motivo melódico real de la obra Arrullo aparece en el compás 17 (imagen 13) con el piccolo en una frase de pregunta–respuesta de 4 compases.

A musical score for Piccolo (Pic.) starting at measure 17. The score is in G major and 3/4 time. The melody begins with a half rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The dynamic marking is *mf*.

Imagen 13

Se ve claramente como el primer motivo de Camarones (imagen 14) fue inspirado en el primer motivo de Mocarí, presentado en este caso por el violín I. Ambos evitan la tercera de la tonalidad para mantener relación con los acordes Sus2 que les acompañan:

A musical score for Violin I (Vln. I) starting at measure 21. The score is in G major and 3/4 time. The melody begins with a half rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The dynamic marking is *mf*.

Imagen 14

A partir de este punto, la obra Arrullo juega con los elementos hasta ahora expuestos sumando cada vez más instrumentos para ir incrementando de a pocos la masa sonora, sin embargo en el compás 33 el clarinete bajo y el saxofón barítono exponen anticipadamente el tema *a* de la A. El maestro Victoriano Valencia usa reiterativamente este recurso a lo largo de la obra anticipando motivos mientras el anterior tema expuesto va finalizando, mostrando este nuevo tema escondido entre los demás instrumentos para que su relevancia no sea tanta pero que sin embargo se alcance a distinguir como algo más que un mero contrapunto. (imagen 15 y 16)



Imagen 15



Imagen 16

Camarones también sigue trabajando los elementos que ya había expuesto pero el final de la introducción, a partir del compás 35, hace una transición basada en el corte de blancas seguido de una negra con puntillo, corchea ligada a una negra y una negra, hasta finalizar en un tutti a octavas terminando en un tremolo (imagen 17)

Imagen 17

6.1.2. PARTE A:

La parte A de Mocarí se caracteriza porque comienza a integrar estructuras rítmicas propias del porro, es de un carácter mas festivo y una masa sonora mucho mas grande, en algunos momentos con sensaciones imperiales y manejos de orquestación y sonoridades propias de las bandas pelayeras.

La parte A de Camarones trata de imitar este carácter de la fiesta y la alegría relacionando los discursos de la banda pelayera con el formato de orquesta de cuerdas frotadas. Se prestó especial atención a la elaboración de las arcadas para este fin.

En ambas obras ésta parte se divide en dos temas y un puente.

Tema a de Mocarí:

Este motivo ya fue expuesto en la introducción, ahora aparece de manera contundente en los clarinetes 1, 2 y 3, cornos y fiscornos. Este tema está compuesto por 8 compases y cabe la pena resaltar que el Si bemol aparece constantemente, este séptimo grado bemol nos da la sensación de llegar al modo de Do mixolidio (imagen 18 y 19)



Imagen 18



Imagen 19

Este mismo se repite inmediatamente después con dos cambios: por una parte la instrumentación cambia y el tema lo toman las flautas, el oboe y todos los clarinetes pasando así de un registro medio a uno agudo. El segundo cambio es de ámbito armónico, el tema es expuesto pero se modula al tercer grado bemol, no será la única vez que el maestro Victoriano Valencia use este tipo de modulación en el primer movimiento.

Tema a de Camarones:

El inicio de ésta nueva parte viene a cargo de un largo tremolo del redoblante. Esta idea nace al escuchar el porro María Varilla interpretado por la banda María Varilla (Varilla, 2009)⁴.

En esta obra no hay introducción, se recurre al tema de las trompetas anticipado por un tremolo del redoblante. Esto es normal en varios porros palitaios, las trompetas entran sobre dicho tremolo haciendo el tema A que comienza con una anacrusa, el ritmo en el redoblante y las demás percusiones entran cuando termina esta anacrusa, en tiempo tético. En la Cartilla Pitos y Tambores el maestro Victoriano Valencia explica gráficamente que ésta es la manera tradicional de entrar a la parte A del porro (Valencia, 2004)⁵, también denominada como sección de trompetas (imagen 20). Además de eso, explica que normalmente se comienza con una introducción en ritmo de danza (imagen 21).

SECCIÓN A. TROMPETAS

The image shows a musical score for three percussion instruments: Platillos, Bombo, and Redoblante. The score is written in 2/4 time and consists of six measures. The first measure is a rest for all instruments. The second measure shows the start of the section with a tremolo on the Redoblante (marked 'D I D I') and a half note on the Bombo. The third measure continues the tremolo on the Redoblante and has a half note on the Bombo. The fourth measure has a half note on the Bombo and a half note on the Redoblante. The fifth measure has a half note on the Bombo and a half note on the Redoblante. The sixth measure has a half note on the Bombo and a half note on the Redoblante. The Platillos staff has rests in the first two measures and then a series of eighth notes with 'x' marks in the last four measures.

Imagen 20

⁴ MARIA, VARILLA. 04 de enero de 2009. Banda María Varilla "María Varilla" [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xQvutpwnqJE>

⁵ VALENCIA, VICTORIANO. Cartilla pitos y tambores. Ministerio de Cultura, República de Colombia (Plan Nacional de Música para la Convivencia). 2004.

INTRODUCCIÓN. DANZA



The image shows a musical score for three percussion instruments: Platillos, Bombo, and Redoblante. The score is written in a 2/4 time signature. The Platillos part consists of a series of eighth notes with accents. The Bombo part consists of a series of eighth notes with accents. The Redoblante part consists of a series of eighth notes with accents. The score is divided into two measures by a double bar line with repeat signs. The second measure ends with a double bar line and a fermata.

Imagen 21

El tema *a* en Camarones se hace con el chelo doblado por el glockenspiel mientras está finalizando el tremolo del redoblante. Es de un carácter festivo y tranquilo. La armadura cambia pues esta sección está en Sol mixolidio, por esa en la armadura ahora todas las notas son naturales pues el Fa (la única alteración en Sol mayor) ya no sería sostenido sino natural. En la creación de esta parte se tomó la precaución de incluir el Fa natural en varias ocasiones para enfatizar la sonoridad del mixolidio en la melodía (imagen 22). Este motivo está compuesto por seis compases



The image shows a musical score for Viola (Vc.) in bass clef. The score is written in a 2/4 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure starts with a dynamic marking of *mf* and contains a melodic phrase with a fingering of *V*. The third measure contains a melodic phrase with a fingering of *VV*. The fourth measure contains a melodic phrase with a fingering of *VV*. The fifth measure contains a melodic phrase with a fingering of *VV*. The sixth measure contains a melodic phrase with a fingering of *VV*. The score is divided into six measures by vertical bar lines. The first and third measures have a double bar line at the beginning. The sixth measure ends with a double bar line and a fermata. Two red circles highlight the notes in the third and fifth measures.

Imagen 22

La frase va primero en el chelo y luego se repite en la viola. La tercera vez que aparece va con todas las cuerdas. Aunque la melodía está en Sol mixolidio el acompañamiento armónico está en Sol mayor, los acordes que se usan para acompañar la melodía son Sol mayor y Re mayor, esto crea la ambigüedad de no saber realmente si se está frente a una obra modal o tonal, y realmente no es ni una ni otra cosa, ambos lenguajes se juntan en este movimiento mezclando sus diferentes sonoridades para llegar a un ejemplo claro de estructura polimodal.

Además de esto se usa una herramienta compositiva conocida como Voicing. En el libro “Técnicas de arreglos para la orquesta moderna” el maestro Enric Herrera explica como hacer un voicing a cuatro voces partiendo de una línea melódica y una armonía previamente creadas, aunque él lo llama Soli en vez de Voicing. Esta manera de componer es muy aplicada en las big bands y las bandas en general; así mismo, se pueden encontrar muchos ejemplos aplicados en porros, cumbias, gaitas, etc. El maestro Enric Herrera define su uso de la siguiente manera “... Se aplica a un grupo de instrumentos, de viento en general, en el que todos tocan la misma figuración”.

En este caso los violines, la viola y el chelo van en la misma figuración rítmica, la línea melódica llevada en el violín I y el chelo siguen en Sol mixolidio pero el violín II y la viola hacen el voicing basándose en la armonía tonal que hace el contrabajo (imagen 23). El glockenspiel apoya la melodía en un interés netamente tímbrico.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score begins at measure 58. The Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts are marked with a dynamic of *mf* and have 'V V' above them, indicating they play the same rhythmic pattern. The Double Bass part is marked with a dynamic of *mf* and 'pizz.' (pizzicato), indicating it plays a different rhythmic pattern. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 7/8.

Imagen 23

El tema *a* se repite pero esta vez modulado una tercera bemol arriba (igual que en Arrullo), por lo tanto la melodía se trabaja en Si bemol mixolidio pero la armonía está en Si bemol mayor.

El ritmo también sube de intensidad y apropia esquemas rítmicos del porro (imagen 24).

The image shows a musical score for three percussion instruments: Plat y Trian., Red., and Bom. The score is written on three staves. The top staff, labeled 'Plat y Trian.', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The middle staff, labeled 'Red.', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, starting at measure 67. The bottom staff, labeled 'Bom.', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The score is written in a style that emphasizes the rhythmic structure of the music.

Imagen 24

Los instrumentos seleccionados (platillos, redoblante y bombo) fueron elegidos para dar el toque sonoro del porro pues ésta es la percusión tradicional en el porro palitiao (ver imagen 20 y 21).

Luego de esto se hace un pequeño puente del compás 81 al 85 para ir al tema *b* en el que protagoniza la percusión con un leve acompañamiento del volín I haciendo un trino en nota larga (este recurso técnico será usando constantemente en la obra, en especial en los puentes y conexiones entre temas).

Tema *b* de Mocarí:

La parte *b* comienza en el compás 63 y se hace sobre un acorde de Csus2 que tiene dos figuraciones rítmicas. Por una parte las flautas, el piccolo y el oboe se centran en tocar corcheas con algunos silencios de corcheas y negras. (imagen 25)

65

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Detailed description: This musical score shows three staves for measures 65 through 68. The Piccolo staff (top) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The Flute 1 and 2 staff (middle) has a treble clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The Oboe 1 and 2 staff (bottom) has a treble clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. All staves have a dynamic marking of *mf*.

Imagen 25

Por su parte, los clarinetes 1, 2 y 3 y el saxofón soprano tocan silencio de negra, negra, silencio de negra y negra, creando de esta manera contratiempos. Estas notas aparecen en staccato para acentuar su contundencia. Se suma además el ritmo que efectúa el bajo apoyado por el clarinete bajo, los saxofones alto, tenor y barítono, el fagot, los trombones, la tuba y el contrabajo. Este bajo se sale del acorde de Csus2 propuesto por los otros instrumentos tocando las siguiente notas: Do, Sol, La bemol y Si bemol (imagen 26)

1

Cl. 2

3

B.

Sop.

mf

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This musical score shows five staves for measures 65 through 68. The Clarinet 1 staff (top) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The Clarinet 2 staff (middle-top) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The Clarinet 3 staff (middle-bottom) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The Bassoon staff (bottom-top) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It plays a rhythmic pattern of eighth notes: G2, A2, B2, C3, G2, A2, B2, C3. The Soprano Saxophone staff (bottom-bottom) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. All staves have a dynamic marking of *mf*.

Imagen 26

La percusión comparte exactamente el mismo ritmo y repite esta estructura de cuatro compases a lo largo del tema (imagen 27), la única diferencia está en que en el compás 73 se suman los timbales

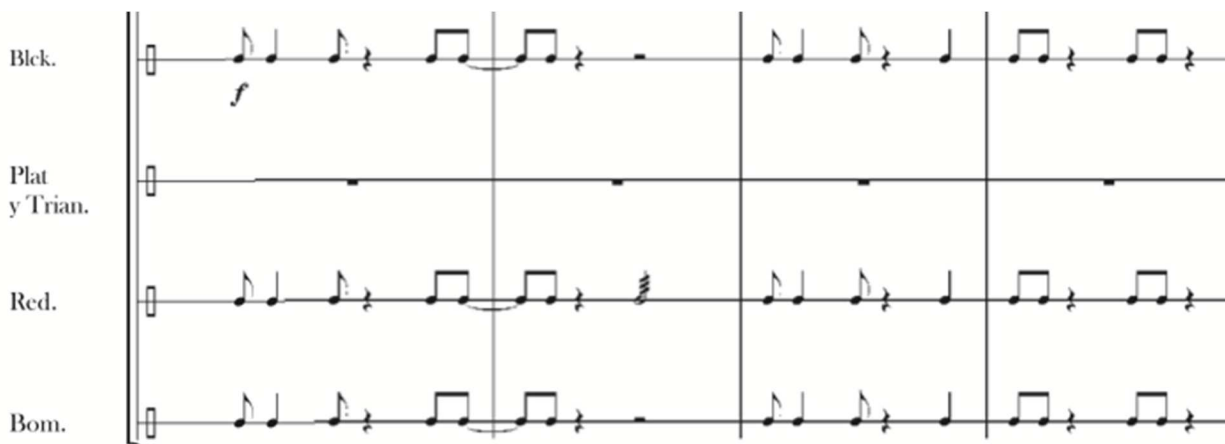


Imagen 27

A estos cuatro diferentes ritmos de acompañamiento hace frente la melodía, por obvias razones la sonoridad de este tema se vuelve mucho mas denso pues la superposición de diferentes ritmos lo hace mas pesado. La melodía solamente usa las notas Do, Re y Sol para no salirse del acorde de Csus2 (imagen 28)



Imagen 28

Inmediatamente después se hace de nuevo el tema pero modulado una tercera bemol arriba (igual que en la parte a), con una pequeña variación al final de la melodía.

Después repite lo mismo, primero en C y luego en Eb, el cambio viene en la instrumentación que usa.

Luego de esto, en el compás 81, silencia muchos instrumentos, se va la melodía, el bajo y parte de la percusión. Los saxofones alto y tenor hacen una línea melódica

manteniendo las notas del que será a futuro el acompañamiento del tema B (imagen 29)

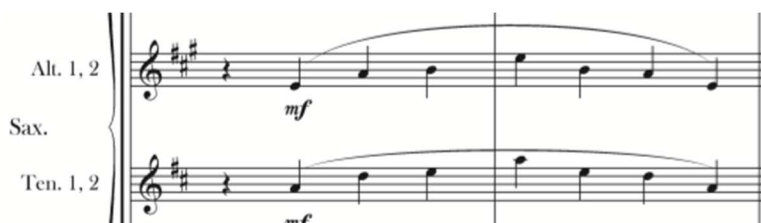


Imagen 29

Tema *b* de Camarones:

En la parte *b* de camarones el claro protagonista es el violonchelo. Este tema contrasta con el tema *b* de Mocarí pues en él no hay tantos ritmos superpuestos, sin embargo se buscó la densidad y el sonido mas pesado por otro medios, además de esto está compuesto por cinco compases y no por cuatro.

En primer lugar el contrabajo deja de hacer pizzicato y hace un nota pedal muy larga con el arco en mezzoforte. Esto hace que la sonoridad se “ensucie” y se vuelva mas oscura. El pedal es usado en la nota Re (imagen 30)

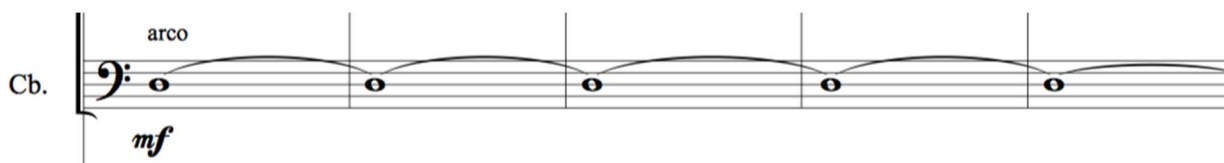


Imagen 30

El violín I también hace notas largas pero en la dinámica de piano, además de eso hace trinos en estas notas y luego redondas simples, se convierte entonces en otra nota pedal como el bajo (imagen 31)



Imagen 31

Mientras tanto los violines II y las violas hacen contratiempos en staccatísimo, aunque no en todos los compases, pues algunos simplemente están en silencio (imagen 32). A simple vista se ve que en un compas tocan y en el otro no y así sucesivamente, sin embargo, como el tema es de 5 compases, al repetir el tema suenan dos compases seguidos en que tocan (el último del tema y el primero de la repetición). La armonía es estática para todos los instrumentos en éste tema: Dsus4.



Imagen 32

En la percusión los platillos apoyan los contratiempos mientras el redoblante hace el mismo ritmo que el bombo salvo algunos redobles que se dan en al final del tema imagen 33)



Imagen 33

El chelo, quien lleva la melodía, trabaja las notas dentro del Dsus4; sin embargo, agrega intencionalmente la nota Do para crear en ciertos puntos la sensación de un D7sus4. Además de esto resaltan los tresillos de negra que usa en su cuarto compás. Esta melodía quiere un carácter fuerte y algo imperial, por eso las articulaciones

Además de todo esto se hizo una disminución motívica tanto de la melodía como de la percusión (imagen 36 y 37)

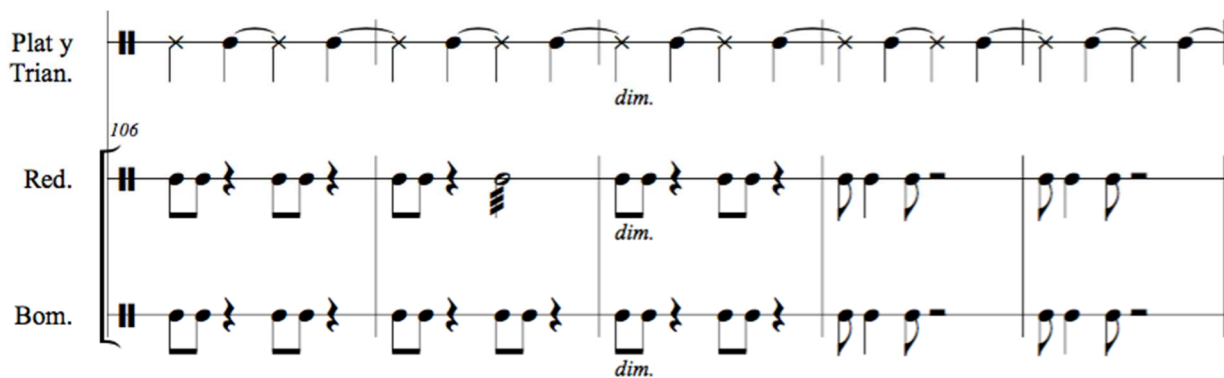


Imagen 36



Imagen 37

6.1.3. PARTE B:

Tema a Mocarí:

En esta parte el maestro Victoriano Valencia crea un tema sobre el acompañamiento de los saxofones del acorde Csus2 que venía desde la finalización del puente para unir la parte *b* del A con la parte *a* del B. Este nuevo tema se hace sobre el compás de 4/2.

Hay notas largas en el clarinete bajo, saxofón barítono, trombones, fliscorno barítono, tuba y contrabajo que hacen la siguiente progresión: C, Gm, Bb, C, Bb, F y C.

La percusión deja de sonar en esta parte y vuelve a aparecer algo tímidamente en el compás 102, cada vez tiene mas relevancia hasta que en el puente toma vital importancia para ir a la parte *b*.

Algo que hace nuevamente el maestro Victoriano Valencia es repetir el tema en el tercer grado menor. En este caso lo expone nuevamente sobre el pedal melódico de los saxofones en Ebsus2. Se encuentra entonces, que ya al ser tan reiterativo, en este momento comienza a ser parte estructural de su estilo musical en ésta obra.

La melodía cuenta con la indicación “Heroico” (imagen 38) y viene a cargo de los cornos para dar ese sonido tan característico e imperial. En esta melodía se tocan las mismas notas que componen el acorde de Csus2: Do, Re y Sol. Sin embargo hay un Mi que aparece al final del segundo tiempo, ésta nota dura solo una corchea, por lo que aunque nos daría la tercera del acorde su relevancia tampoco es mucha por su cortísima duración pues estamos en métrica de 4/2. Lo que si tiene gran relevancia es el compás 4 donde aparece un Si bemol seguido por un La natural, esta parte viene mas por el acompañamiento de las notas largas pues toman en cuenta la armonía Bb y F que ellas hacen, esto nos indica que aquí la melodía se separa un poco de la armonía estática de las saxofones pero vuelve a entrar al siguiente compás. (imagen 38)

Luego de esto repite el tema con algunas pequeñas variaciones, pero como ya se mencionó anteriormente, modulado al tercer grado menor.

Imagen 38

Repite toda esta parte haciendo el tema nuevamente en Csus2 y luego en Ebsus2 pero con cambios en la orquestación.

En el compás 113 inicia el puente donde los cortes en la percusión son a cargo del Wood Block, el redoblante y los timbales. La flauta y el glockenspiel tocan una línea melódica inspirada en el inicio del tema *a*.

Tema *a* Camarones:

La parte *a* de Camarones dista mucho de su homónima en Mocarí. Tal vez sólo tienen en común la idea de un tema donde el ritmo de la percusión se va y el aire del porro pierde un poco su dinamismo, al venir de una parte tan festiva como fue la parte A de cada obra ésta nueva parte requiere algo mucho más tranquilo y fue lo que se logró expresar en ambos casos.

Aquí también podemos ver el cambio de métrica sumando un cambio de tempo también, pues pasamos de 2/2 al 4/4, además pasamos de la blanca a 90 a la negra a 65 en un *largetto*.

La nueva armadura es de Eb mayor, entrando al modo de Bb mixolidio.

La viola toca una línea melódica simple en grados juntos ascendentes. Dentro de estas notas están el Mi y el La naturales para no perder del todo la tonalidad anterior, cuando llega al Si bemol se afianza la nueva tonalidad (imagen 39), mientras tanto el contrabajo, chelo y violín II se encargan de hacer armonía en notas largas.



Imagen 39

A partir del compás 119 entra la melodía en el violín I pero con una anacrusa de corchea. El carácter de esta melodía es muy cantábil y tranquilo. El acompañamiento es homofónico, todos tocan redondas a excepción del compás 121 donde el violín II hace un pequeño contrapunto (imagen 40).

Básicamente es una melodía que tiene un acompañamiento muy simple con la siguiente progresión: Bb, Eb, Bb, Db, Ab y Bb



Imagen 40

En el compás 120 hay un cambio de compás a 5/4. Este cambio responde simplemente a que la melodía así lo exige, en el siguiente compás se retoma al compas de 4/4. (imagen 41)



Imagen 41

En este caso el tema no se modula al tercer grado menor. Aquí se repite en el mismo tono pero la viola comienza a hacer corcheas sobre la progresión anteriormente dada jugando con cada acorde mientras el bajo sigue igual: haciendo redondas en fundamental. (imagen 42)

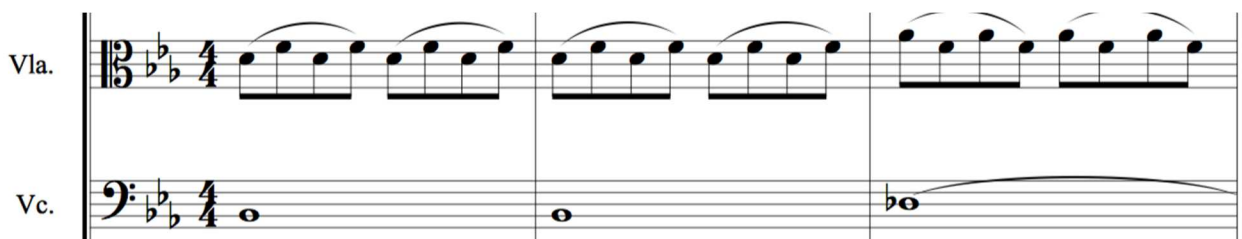


Imagen 42

El violín I repite lo mismo pero una octava arriba. Para asegurar la afinación y dar un color mas infantil la melodía es doblada por el glockenspiel mientras que el violín II hace un elaborado contrapunto.

Vale la pena prestar atención al Db que aparece en la progresión armónica pues no hace parte de Bb mixolidio. En este caso estamos tomando un intercambio modal del Bb dórico. Es por esto que tanto en la melodía del violín I como en la contramelodía del violín II se intenta resaltar la nota característica de dicho modo que es la sexta mayor, en este caso sería el Sol natural. (imagen 43)

Imagen 43

La parte *a* llega a su final en el compas 132 en un forte luego de un crescendo de toda la cuerda frotada mas los platillos que entraron en el compas 131 haciendo una redonda en trémolo. En este compás todos los instrumentos tienen una redonda y un calderón para acentuar la llegada triunfal al Bb,

Tema *b* Mocarí:

Esta parte tiene más un carácter de gran puente para la parte C, aquí podemos encontrar como se retoman claramente varios motivos expuestos en la introducción y hasta con la misma instrumentación, retornamos a la métrica de 2/2 y de nuevo el pedal sobre el Csus2, ya sea con figuración rítmica de redondas ligadas (imagen 1 y 2) o de corcheas (imagen 3). Además de esto se mantienen los cortes del patrón rítmico inicial (imagen 6 y 7) pero se omiten las blancas que subían en la progresión Eb, F y que resolvían al Csus2.

Le melodía comienza con un solo de oboe dentro del cual se incluyen las notas Mi bemol, La bemol y Si bemol (imagen 44) dándonos la clara sensación de estar en un modo menor, en este caso C eólico.



Imagen 44

La melodía se repite pero esta vez tocada por el fagot, el clarinete bajo y el contrabajo, la única diferencia es una pequeña variación que hay al final en el compás 131 que consiste en un bordadura ascendente en corcheas del Sol, pero con el La bemol. (imagen 45)



Imagen 45

En el compás 133 comienza el puente para ir a la parte C: los saxofones que estaban tocando se silencian y en el 136 de nuevo aparece la progresión que se había evitado anteriormente: Bb, F y Csus2, en esta ocasión es hecha por las trompetas, los trombones, el fliscorno barítono y la tuba.

Tema *b* Camarones:

Inicia en el compás 133 retomando el tempo, alteraciones y métrica originales de la obra. Este compás está completamente en silencio por dos razones, la primera de ellas es que al venir de un cambio tan abrupto se requiere de un poco de tiempo para que el oyente pueda asimilar dichos cambios he introducirse nuevamente en la obra; la segunda razón para este compas de silencio es darle la facilidad al director para un compás libre haciendo que la orquesta pueda asimilar más fácilmente el nuevo tempo.

la cual hace un decrescendo y se mantiene con redondas ligadas, convirtiéndose en una nota pedal y acoplándose al Gsus2 del resto de la armonía.



Imagen 47

En el compás 151 se repite el tema pero en esta ocasión en el violín II, la única diferencia es que lo hace una octava abajo respecto al violín I y que termina en la nota sol, la cual también se vuelve nota pedal.

En el compás 158 la viola finaliza su ostinato de corcheas y se junta a la figuración rítmica de las notas tocadas en fuerte del chelo y el contrabajo. Por su parte estos dos instrumentos dejan de tocar las notas que anteriormente estaban tocando en piano y ahora solo tocan la negra con puntillo y la corchea que interpretaban en la dinámica de fuerte. En el 161 estos tres instrumentos hacen la progresión que ya se había visto al inicio de la obra: Eb, F y Gsus2 (imagen 48)

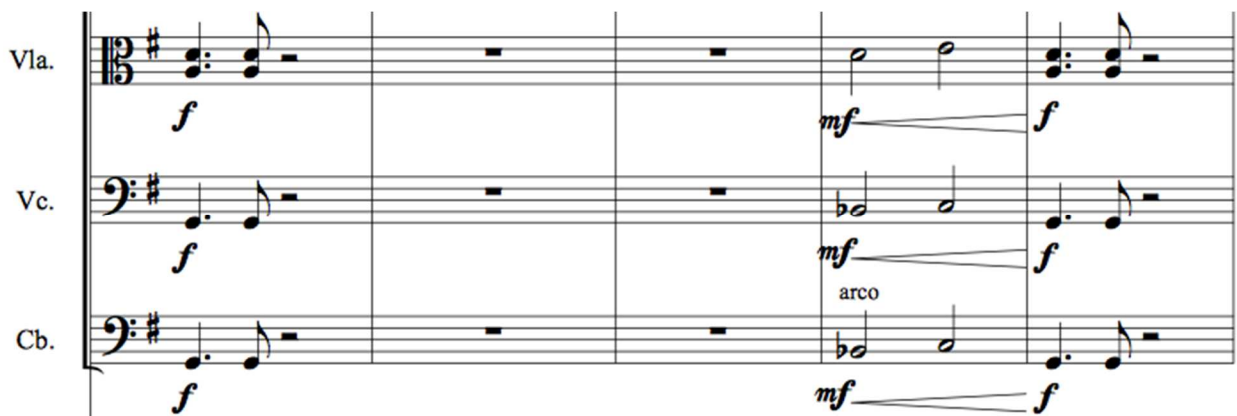


Imagen 48

6.1.4. PARTE C

Tema *a* de Mocarí:

Esta parte tiene mucha fuerza, su primera aparición va a cargo de instrumentos graves: los trombones, fliscorno barítono, tuba y contrabajo, los cuales llegan por notas ascendentes y con la articulación de acento hasta un Sol en el compas 141. No hay acompañamiento armónico, solamente acompañamiento rítmico a cargo del block, el redoblante y el bombo, a pesar de ellos, cuando se va a repetir este tema se suman los platillo y el bombo. En esta línea melódica se vuelve a recurrir al Mi bemol, Si bemol y La bemol para dar la sensación de un modo menor. Hay un Fa sostenido que actúa como apoyatura del Sol en el compás 143 (imagen 49)

The image shows a musical score for Trombones (Trb.) in bass clef. It consists of two staves, labeled 1, 2 and 3, 4. The music is in 4/4 time. The first staff (1, 2) has notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F#3, G3. The second staff (3, 4) has notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F#3, G3. The notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, and F#3 are circled in blue. There are also some dynamics markings like > and accents like ^.

Imagen 49

En la repetición de este tema todos los bronces y algunas maderas graves apoyan la melodía en diferentes octavas. Hay un acompañamiento que hacen la mayoría de las maderas donde resaltan los acordes de Do menor y Sol mayor. Es la primera vez en toda la obra que se hace un acercamiento directo a la tonalidad y se deja de lado la modalidad.

Esta parte finaliza con un corte en tutti con la indicación de fortísimo para todos los instrumentos, los cuales hacen la misma figuración rítmica. Luego de esto hay silencios para todos, menos para el platillo que continúa en contratiempos; la tuba hace la mismas notas ascendentes que hacían parte de la anacrusa del tema *a*, pero el tema llega solo hasta la anacrusa, pues ella nos lleva ahora, y de sorpresa, al tema *b* (imagen 50)



Imagen 50

Tema a de Camarones:

En el compas 175 se comienza el tema *b* con una anacrusa también de cinco negras, pero en esta ocasión llega por grados conjuntos al primer grado de la escala y no al quinto, podemos analizar la anacrusa que acabamos de ver en Mocarí a cargo de la tuba (imagen 50) y compararla con la anacrusa del tema *a* de Camarones realizado por las cuerdas bajas a octavas: viola, chelo y contrabajo (imagen 51)

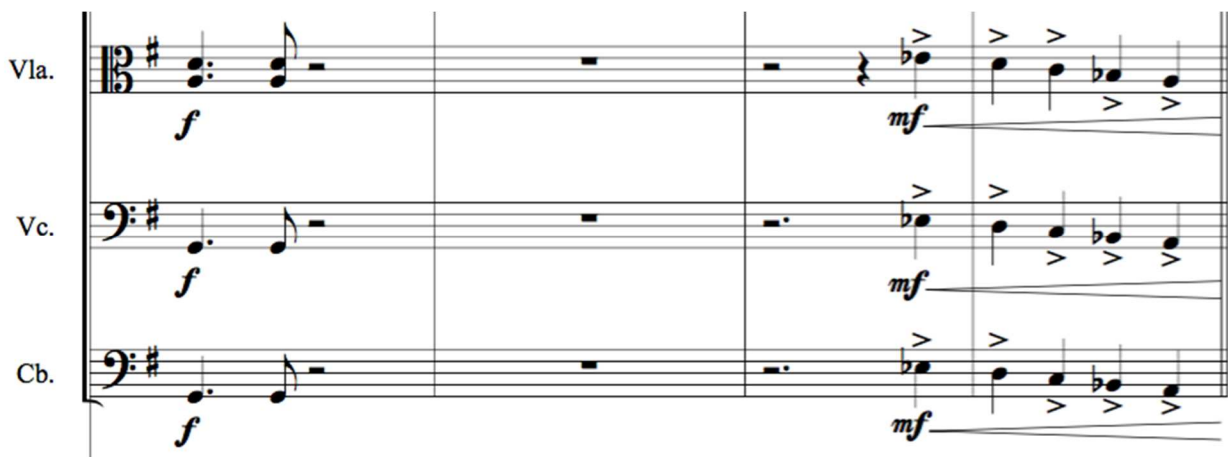


Imagen 51

Aquí se observa que además de los acentos también hay un regulador de crescendo para entrar al tema *a* en forte. También se puede ver que dentro de la línea melódica se siguen incluyendo notas de Sol eólico, respondiendo a lo que se había mostrado previamente en el final de la parte B.

Este tema en general trata de ser muy denso manteniendo el carácter del porro en su ritmo, tanto en la percusión (redoblante y bombo) como en la línea melódica, la cual va



Imagen 54

Tema b de Mocarí:

Esta parte es la de la fiesta y la alegría, la idea es imitar la sonoridad de una banda tocando en la plaza o en un espacio al aire abierto. Para enfatizar esto el maestro Victoriano Valencia ha escrito “Sonido abierto, callejero” como indicación para la mayoría de instrumentos (imagen 55)

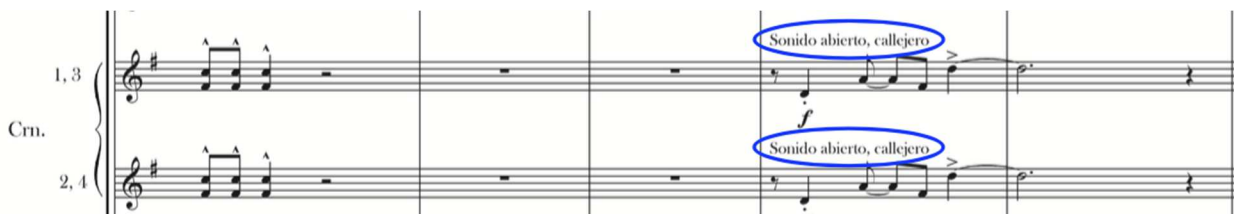


Imagen 55

En esta parte se tienen muchas figuraciones rítmicas diferentes. La tonalidad es clara, se va del quinto grado (a veces con séptima) al primer grado cada dos compases, se pasa entonces de G a Cm. La percusión también es menos cargada, se omiten el redoblante, el bombo y los timbales y solo quedan los platillos y el block. Hay algo que llama especialmente la atención y es la instrumentación elegida. En todas las familias evitó los instrumentos con registros extremos, tanto graves como agudos. Se anula el contrabajo. En el caso de los metales no tocan ni la tuba ni las trompetas. En las maderas no tocan el saxofón barítono, el clarinete bajo, el fagot, el clarinete requinto ni el piccolo.

Dentro de estas líneas melódicas la que mas sobresale es la que hacen los clarinetes 1, patrón rítmico tradicional del porro (imagen 56)

Imagen 56

En el compás 164 hay un corte por el contrabajo, las maderas graves y todos los cobres menos las trompetas, compuesto por una negra y una blanca con puntillo. La armonía de este corte, sumado a lo que hacen las otras voces da como resultado un F9add13, donde la trecena viene a cargo del clarinete requinto y el saxofón soprano en un trino que vino anteriormente de un glissando (imagen 57)

Imagen 57

Luego de esto se repite con algunas pocas variaciones, el timbal entra y las trompetas también jugando con las notas del acorde en frases de cuatro compases. (imagen 58)

Imagen 58

A partir del compás 172 se retoma el tema *a* de una manera contundente, absolutamente todos los instrumentos tocan la melodía en diferentes octavas yendo en un gran bloque del que incluso la percusión hace parte.

Tema *b* de Camarones:

En esta parte se quiso también reflejar una sensación de festividad y alegría, por eso su instrumentación es ligera, se omite el redoblante.

Armónicamente es igual que la parte *b* de Mocarí. Se comienza en el quinto grado donde el D7 aparece claramente para resolver al Gm. Se puede observar el bajo clásico de algunos ritmos de la costa como el porro o la cumbia llevado a cabo por el contrabajo en pizzicato (imagen 59)



Plat y Trian.

194

Red.

Bom.

Imagen 61

La melodía va a cargo del violín I y el chelo tocada con diferencia de dos octavas. Está claramente inspirada en la línea melódica del tema *b* de Mocarí (imagen 56), aunque tiene una pequeña modificación en el ritmo mantiene su esencia (imagen 62). El violín II está en silencio.

Vc.

Imagen 62

En la repetición se suma el violín II tocando una tercera por debajo de la melodía. Además de esto se hace un trino en las blancas con puntillo cuidando en hacer el trino bemol en el Re para que se sienta el Mi bemol. (imagen 63)

194

Vln. I

Vln. II

mf

Imagen 63

A partir del compás 203 se retoma al tema *a* con su respectiva anacrusa. Todos los instrumentos a excepción del glockenspiel tocan la melodía a octavas, la percusión acompaña haciendo el mismo ritmo de la melodía.

Hay un pequeño puente de tres compases para ir a la Coda. En estos compases la idea es conectar la tonalidad de sol menor con la de sol mayor. La progresión es Gm, Ab7, D7 y G en un calderón. El Ab7 actúa como un sustituto tritonal del quinto grado, anticipando de esta manera el D7. En este Ab7 encontramos la séptima del acorde en el violín I con un fa sostenido, enarmónico de sol bemol. (imagen 64)

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score begins at measure 209. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 4/4. The melody is played in octaves by all instruments. The first six measures show a melodic line starting with a dotted quarter note (G4), followed by eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4), and ending with a quarter note (G4). The seventh measure contains a chromatic alteration: a dotted quarter note (F#4) followed by eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4), and ending with a quarter note (G4). The eighth measure is a whole note (G4). The ninth measure is a whole note (G4). The tenth measure is a whole note (G4). The eleventh measure is a whole note (G4). The twelfth measure is a whole note (G4). The thirteenth measure is a whole note (G4). The fourteenth measure is a whole note (G4). The fifteenth measure is a whole note (G4). The sixteenth measure is a whole note (G4). The seventeenth measure is a whole note (G4). The eighteenth measure is a whole note (G4). The nineteenth measure is a whole note (G4). The twentieth measure is a whole note (G4). The twenty-first measure is a whole note (G4). The twenty-second measure is a whole note (G4). The twenty-third measure is a whole note (G4). The twenty-fourth measure is a whole note (G4). The twenty-fifth measure is a whole note (G4). The twenty-sixth measure is a whole note (G4). The twenty-seventh measure is a whole note (G4). The twenty-eighth measure is a whole note (G4). The twenty-ninth measure is a whole note (G4). The thirtieth measure is a whole note (G4). The thirty-first measure is a whole note (G4). The thirty-second measure is a whole note (G4). The thirty-third measure is a whole note (G4). The thirty-fourth measure is a whole note (G4). The thirty-fifth measure is a whole note (G4). The thirty-sixth measure is a whole note (G4). The thirty-seventh measure is a whole note (G4). The thirty-eighth measure is a whole note (G4). The thirty-ninth measure is a whole note (G4). The fortieth measure is a whole note (G4). The forty-first measure is a whole note (G4). The forty-second measure is a whole note (G4). The forty-third measure is a whole note (G4). The forty-fourth measure is a whole note (G4). The forty-fifth measure is a whole note (G4). The forty-sixth measure is a whole note (G4). The forty-seventh measure is a whole note (G4). The forty-eighth measure is a whole note (G4). The forty-ninth measure is a whole note (G4). The fiftieth measure is a whole note (G4). The fifty-first measure is a whole note (G4). The fifty-second measure is a whole note (G4). The fifty-third measure is a whole note (G4). The fifty-fourth measure is a whole note (G4). The fifty-fifth measure is a whole note (G4). The fifty-sixth measure is a whole note (G4). The fifty-seventh measure is a whole note (G4). The fifty-eighth measure is a whole note (G4). The fifty-ninth measure is a whole note (G4). The sixtieth measure is a whole note (G4). The sixty-first measure is a whole note (G4). The sixty-second measure is a whole note (G4). The sixty-third measure is a whole note (G4). The sixty-fourth measure is a whole note (G4). The sixty-fifth measure is a whole note (G4). The sixty-sixth measure is a whole note (G4). The sixty-seventh measure is a whole note (G4). The sixty-eighth measure is a whole note (G4). The sixty-ninth measure is a whole note (G4). The seventieth measure is a whole note (G4). The seventy-first measure is a whole note (G4). The seventy-second measure is a whole note (G4). The seventy-third measure is a whole note (G4). The seventy-fourth measure is a whole note (G4). The seventy-fifth measure is a whole note (G4). The seventy-sixth measure is a whole note (G4). The seventy-seventh measure is a whole note (G4). The seventy-eighth measure is a whole note (G4). The seventy-ninth measure is a whole note (G4). The eightieth measure is a whole note (G4). The eighty-first measure is a whole note (G4). The eighty-second measure is a whole note (G4). The eighty-third measure is a whole note (G4). The eighty-fourth measure is a whole note (G4). The eighty-fifth measure is a whole note (G4). The eighty-sixth measure is a whole note (G4). The eighty-seventh measure is a whole note (G4). The eighty-eighth measure is a whole note (G4). The eighty-ninth measure is a whole note (G4). The ninetieth measure is a whole note (G4). The ninety-first measure is a whole note (G4). The ninety-second measure is a whole note (G4). The ninety-third measure is a whole note (G4). The ninety-fourth measure is a whole note (G4). The ninety-fifth measure is a whole note (G4). The ninety-sixth measure is a whole note (G4). The ninety-seventh measure is a whole note (G4). The ninety-eighth measure is a whole note (G4). The ninety-ninth measure is a whole note (G4). The hundredth measure is a whole note (G4).

Imagen 64

6.1.5. Coda:

Tanto en Arrullo como en Camarones se toman temas expuestos a lo largo de la obra en sus respectivas codas.

Parte a:

En esta parte en Arrullo se retoma al tema *a* de la parte A. Todas las maderas mas el glockenspiel tocan la melodía mientras los bronces, el contrabajo y la percusión hacen cortes casi siempre de manera homofónica hasta el compás 186 donde hay un gran corte en tutti que finaliza esta parte y conecta con la siguiente.

En Camarones también se mantiene la misma forma en la coda, es por eso que el tema *a* de la parte A aparece aquí. No hay modificación alguna salvo que no se repite, por lo tanto no modula al tercer grado bemol.

Parte b:

Parte tomada del tema *b* de la parte A. En esta ocasión el maestro Victoriano Valencia expone el tema en los cornos y los fiscornos y hace el mismo acompañamiento de la vez pasada en los demás instrumentos. Primero en C y luego en Eb, después repite estos ocho compases. En el compás 202 hay un crescendo que viene de una anacrusa de negra tocada en fortepiano; dicho crescendo es llevado a cabo por todos los instrumentos menos por las flautas y el oboe que continúan con la figuración rítmica que tenían antes de este compás. (imagen 65)

The image shows a musical score for measures 200 to 202. The instruments listed are Piccolo (Pic.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1, 2), Oboes 1 and 2 (Ob. 1, 2), Bassoon (Fig.), and Trumpets 1 (Req. 1). The Piccolo, Flutes, and Oboes play a melodic line with eighth notes and rests. The Bassoon and Trumpets play a rhythmic accompaniment of eighth notes. A crescendo is indicated starting at measure 202, with a fortissimo (ff) dynamic marking. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Imagen 65

En Camarones también se toma el tema *b* de la parte A. Sin embargo en esta ocasión el tema se repite pero luego no va al tercer grado menor, finaliza de una vez para conectar a la parte *c* de la Coda con el mismo recurso que usó el maestro Victoriano Valencia, con un fortepiano y un posterior crescendo en el compás 238. En esta ocasión se hace con las cuerdas en un acorde de Dsus4 mientras toda la percusión queda en silencio (imagen 66)

The image shows a musical score for five staves, labeled CP', ΛC', ΛI^o, ΛII^o II, and ΛII^o I. The score is for measures 238, 239, 240, and 241. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The CP' and ΛC' staves have a common time signature of C. The ΛI^o staff has a common time signature of C. The ΛII^o II and ΛII^o I staves have a common time signature of 3/4. The score shows a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The music is characterized by a fortissimo dynamic and a crescendo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Imagen 66

Parte c:

Tomado del tema central de la introducción. Aquí sí hay un cambio mas significativo que los anteriores en la Coda. En esta ocasión hay una pequeña línea melódica llevada a cabo por las maderas graves (fagot, clarinete bajo y saxofón barítono) y el contrabajo. Es una línea melódica expresada solo en negras, ascendente, donde resalta la aparición del Mi bemol dentro del pedal de Csus2 que están haciendo los demás instrumentos. Esta melodía aparece dos veces. En esta ocasión a diferencia de la introducción quiso insinuar que nos encontrábamos en un modo menor. (imagen 67)



Imagen 67

De la misma manera en Camarones se hace una nueva línea melódica sobre el tema principal de la introducción. Todos los instrumentos van exactamente igual menos el violín II que se encarga de tocar dicha línea melódica. Tiene la misma figuración rítmica que en Mocarí, sin embargo, en esta ocasión tiene otra direccionalidad melódica y el interés dinámico también es diferente comenzando en un mezzopiano, pasando por un crescendo y finalizando en un decrescendo (imagen 68)



Imagen 68

Ambas piezas terminan con una negra en el primer tiempo del compás en un registro medio-bajo. En el caso de Arrullo se llega a esta nota y se toca con la indicación de pianísimo sobre la nota Do y Sol, dándonos un C sin tercera. En el caso de Camarones se llega allí mediante un decrescendo con el bajo en Sol y la nota Re acompañando, lo cual también nos da un G sin tercera.

6.2 SEGUNDO MOVIMIENTO:

El segundo movimiento de la obra Arrullo se llama Goyo (papá). En este tema aparece el arrullo “tomado del canto tradicional de la costa norte colombiana Duérmete niño/ duérmete ya/ duerme que viene/ la zorra pela” (Valencia, 2018). Este movimiento contrasta con el primero y tiene un carácter mucho más tranquilo.

Por otra parte, el primer movimiento de la obra Cielo de Estrellas es Point Pleasant Beach, un pueblo sumamente pequeño ubicado en la costa de New Jersey, Estados Unidos, a una hora en tren de Nueva York. Este movimiento es mas tranquilo y aunque hay varias métricas la que se emplea casi en su totalidad es la de cuatro cuartos. Las líneas melódicas son cantables y la armonía casi en su totalidad triádica sin agregaciones. Se va de la tonalidad a la modalidad y de la modalidad a la tonalidad. El inicio está en Re mixolidio, luego va a Mi menor, vuelve a Re mixolidio, va a Mi mayor y termina nuevamente en Re mixolidio.

A diferencia de Camarones, en este movimiento no se siguió la misma forma estructural que se expresa en Goyo. Esto crea algunas complejidades extra en cuanto al análisis que se verán solucionadas relacionando algunos temas específicos de la Parte A de Goyo con los que inspiraron las partes A, B Y C de Point Pleasant Beach. Este proceso se explicará concienzudamente durante el presente capítulo y la descripción fluirá de tal manera que no habrá campo para la confusión.

Se seguirá usando la convención del óvalo azul cuando se esté hablando de la obra del maestro Victoriano Valencia y el óvalo rojo cuando trabajemos la Suite Cielo de estrellas.

Estructura formal:

	Introducción	A	B	C	A1	B	Coda
Goyo	1-28	29-60			61-116		117-136
Point Pleasant Beach	1-42	43-59	60--69	70-86		87-97	98-136

6.2.1 Introducción

Algo importante a resaltar en la introducción de ambas obras es la búsqueda de nuevas sonoridades dentro de cada formato mediante solos (sin ningún tipo de acompañamiento) llevados a cabo por instrumentos que en muchas ocasiones son tomados más para conectar las sonoridades graves con las agudas, que para protagonizar. De esta manera el solo inicial es llevado a cabo en Goyo por el corno francés y en Point Pleasant Beach por la viola.

También es interesante ver como en las dos obras aparece el tema principal del movimiento en la introducción con solos (con acompañamiento) llevados a cabo por instrumentos tradicionalmente solistas como lo son el oboe y el violín I.

Solo:

En la primera parte del solo de Goyo sobresalen los reposos de las frases en la nota Sol. En general se usan las notas pertenecientes al acorde de Sol menor y luego Sol mayor, dando mucha claridad al Sol como eje sonoro. (imagen 1)

Es prudente recordar que el corno francés es un instrumento transpositor afinado en Fa, por lo que todas las notas que están escritas suenan una cuarta justa arriba.

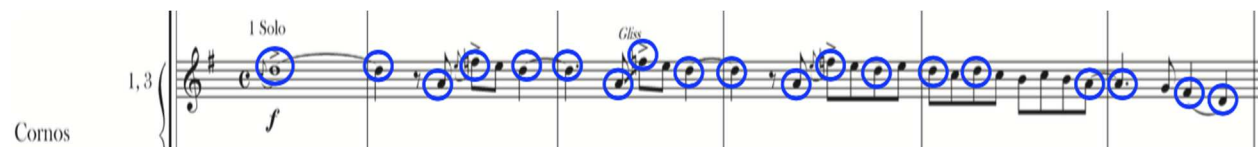




imagen 2

La segunda parte del solo en Goyo es sincopada comenzando con un silencio de corchea. Esto mismo se hizo en Point Pleasant Beach incluyendo además en la parte final un patrón rítmico fundamental durante toda la obra. (imagen 3)



imagen 3

Parte a:

En ambas piezas ésta es una sección que anticipa los temas que se van a exponer posteriormente. En el caso de Goyo se crea un ostinato en los clarinetes 1, 2 y 3 con dos acordes, el primero de ellos F#sus2 y el segundo Sol7, aunque omitiendo su tercera. Esto mismo se repite con una pequeña variación al final creando una frase de cuatro compases. (imagen 4)



imagen 4

Por su parte, en Point Pleasant Beach, se usa otro ostinato de cuatro compases claramente inspirado en la armonía y motivación rítmica del de Goyo. Estos también

son llevados por un registro medio y son tocados por el violín II y la viola en divisi. (imagen 5)



imagen 5

Parte b:

En esta parte comienza la separación estructural de ambas obras. En Goyo se expone el tema principal de la obra en esta sección, el arrullo. Es interpretado por el oboe I mientras el ostinato de la parte a sigue sonando sumándole unos pocos compases en la flauta con saltos de octavas. La instrumentación elegida en la percusión también ayuda a expresar ese sentido de canción de cuna: solo suena la conga y las semillas. La línea melódica como tal es sumamente consonante, tocando sólo las notas del acorde correspondiente. Por su parte, el ritmo también es muy sencillo, sin síncopas, solamente negras y corcheas. (imagen 6)



imagen 6

En Point Pleasant Beach no aparece el tema principal de la obra aún. En vez de ello el violín I entra en otro ostinato tocado en pizzicato sobre los ostinatos de la viola y el violín II. Esta frase no se sale de la armonía (Dsus2, C, Dsus2, C) y se basa en el salto de octavas y la repetición de notas. (imagen 7)

Cielo de Estrellas 5

Vln. I

imagen 7

Parte c:

En Goyo se sigue con el solo del oboe, pero se van agregando mas instrumentos como el fagot, el clarinete bajo, toda la familia de saxofones menos el soprano y también el contrabajo. La armonía se va complejizando poco a poco y comienzan a aparecer acordes con más agregados que en las anteriores partes de la introducción. Es una clara anticipación al tema a de la parte A. En esta parte hay un diálogo entre la división binaria con la ternaria, se puede ver claramente en el las negras atresilladas de la línea melódica del oboe. (imagen 8)

Ob. 1,2

imagen 8

Por su parte, en Point Pleasant Beach, es aquí donde aparece el tema principal por primera vez. Es tocado por el concertino sobre los ostinatos del violín I, violín II, viola y percusión que fueron apareciendo en las partes anteriores de la introducción. Este tema esta totalmente emparentado con el principal de Goyo. Se puede analizar como se realiza la búsqueda sonora de la melodía con notas consonantes a los acordes, dando una sensación de tranquilidad y alegría. Rítmicamente también es muy sencilla, sin síncopas, con ritmos basados en negras y corcheas. (imagen 9)

Solo con arco

Vln. I

imagen 9

La segunda parte de este tema es muy similar pero un poco mas aguda. Rítmicamente también hay algunos pequeños cambios, siendo el mas importante de estos las tres negras en tresillo que aparecen al final. (imagen 10)



imagen 10

La codetta de esta parte tiene un interés armónico para conectar a la parte A, la cual va en Mi menor. Se crea entonces una progresión armónica para salir del ámbito de Re hacia Mi menor. Dicha progresión es: Dsus2, Dsus2b5, Em7, Em. Al final hay un salto de octava ascendente de todas las voces, su finalidad es darle mas espacio de acción al chelo pues la siguiente parte entra con un solo de este instrumento. En el último compás la voz de arriba de la viola hace un fa; esto no corresponde a un interés armónico, se realiza debido a que en la siguiente parte las violas tocan a unísono y de esta manera la conducción melódica para la unión del divisi fue más suave. (imagen 11)

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola, measures 38-41. The key signature is one sharp (F#). The score consists of three staves. Violin I has a treble clef and features a melodic line with triplets. Violin II has a treble clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Viola has a bass clef and features a bass line with chords. The final measure (41) shows a circled note in the Viola part.

imagen 11

6.2.2 Parte A Goyo (tema a)

La sonoridad de esta parte es muy tranquila. Ya había sonado anteriormente en el oboe de una manera muy sutil pero ahora está a cargo de la flauta, cornos y fliscorno alto. El acompañamiento tiene mas fuerza pues la mayoría de instrumentos están sonando, aunque en un matiz de mezzopiano. El ostinato de los clarinetes cesa y le da campo a otras líneas melódicas con mas silencios y figuras rítmicas mas lentas. Los saxofones se mantienen en el mismo ritmo.

En el compás 44 hay un corte en Dsus4 tocado por el fagot, clarinete bajo, saxofón barítono, trombones, fliscornos barítonos, tuba, contrabajo, timbal y redoblante. Muchos de estos instrumentos suenan en este corte por primera vez. El corte va en un crescendo con la articulación de staccato, he aquí un ejemplo de la línea de los trombones. (imagen 12)



imagen 12

6.2.3 Parte A Point Pleasant Beach

La parte A de Point Pleasant Beach es la que probablemente mas se distancia de la obra del maestro Victoriano Valencia. En ella se puede encontrar un tema que no había sonado antes. Es importante resaltar que aquí se deja de lado la sonoridad modal para entrar de lleno en una completamente tonal.

Esta parte está regida bajo los parámetros de la cadencia andaluza, conocida también por muchos como cadencia frigia. Aquí hay un fragmento del artículo "Acerca de la cadencia frigia, la cadencia andaluza y la tonalidad menor: aproximaciones

fundamentantes” donde el Doctor Julio Blasco explica acerca de dicha cadencia (Blasco, 2009):

Más adelante, y por último, nos ilustra acerca de cómo tratar un problema melódico-armónico recurrente en el modo menor, y esto nos ayuda a comprender lo que en realidad ocurre en la secuencia de acordes de la denominada, por algunos autores, “cadencia andaluza” y por otros, entre los que nos contamos, “cadencia frigia”.

La secuencia de acordes de dicha “cadencia frigia” (“cadencia andaluza”) es, si estuviéramos hablando de la tonalidad de LA menor, la siguiente:



Ejemplo 8

La escala del Modo Frigio es:



Ejemplo 9

Tal y como lo ven algunos autores, que piensan en el “modo frigio” como fundamento de los acordes que forman la llamada por ellos “cadencia andaluza”, la secuencia de acordes presentada unas líneas más arriba no sería posible tal cual sin recurrir a la alteración artificial de la tercera de la escala, que tendría que ser “sol#”, si no fuese así, no podría explicarse el último acorde de la secuencia (“Mi”), que no es el acorde diatónico que sobre el primer grado de la escala frigia puede formarse de manera natural, que sería obviamente el acorde de “mi menor”.

Pero hay un problema añadido, esa alteración (sol#) solo se usa al llegar al último acorde de la cadencia (en este caso el de “Mi”), pues si se mantuviera fija dicha alteración en la

escala tendríamos, por lo pronto, otra escala diferente²² y, además, el acorde de Sol, que aparece el segundo en la progresión dada, tendría que ser el acorde de Sol# disminuido. Por lo tanto, se puede deducir que el sostenido sobre la nota “sol” del último acorde debería tomarse como una alteración ad hoc que utilizarían los diferentes autores para explicar sus teorías.

Otros, entre los que se cuenta el ya mencionado Schönberg, preferimos una explicación mucho más simple, que no recurre a soluciones coyunturales, sino que forma parte de un sistema analítico completo. Esta explicación consiste en adscribir la sucesión de acordes de la llamada “cadencia frigia”, del ejemplo que sigue, a la tonalidad de “La menor” y con los siguientes grados funcionales:



(Blasco, 2009, p. 91-92)⁶

Teniendo este fundamento teórico se procedió a componer ésta parte con dicha cadencia por el interés personal en la sonoridad dada y su uso en anteriores composiciones. La métrica también cambia a 6/4.

Esta parte se divide en tres. En todas estas secciones aparece el tema pero cambian el instrumento que lo expone y el acompañamiento, sumando a cada repetición más masa sonora para preparar al oyente a la parte B, la más fuerte de todas.

La primera vez el chelo se hace cargo de presentar esta melodía de manera solista mientras las demás cuerdas acompañan en redondas con puntillo. La línea melódica busca ser muy repetitiva y tranquila, aprovechando la melancolía natural que da la tonalidad menor. También se integraron los tresillos de negra para no contrastar tan fuerte con la codetta de la introducción. (imagen 13)

⁶ BLASCO, JULIO. Acerca de la cadencia andaluza y la tonalidad menor: Aproximaciones Fundamentales. Revista NEUMA, Año 2, Universidad de Talca. 2009.



imagen 13

En la siguiente repetición la melodía la toma el violín I y las demás cuerdas acompañan aunque ya no en redondas con puntillo. Hay un contrapunto elaborado que mantiene la misma cadencia pero intenta darle interés melódica a cada línea.

La última repetición tiene un carácter más infantil con la aparición del glockenspiel doblando casi en su totalidad la línea melódica pero variando un poco el inicio con corcheas. (imagen 14)



imagen 14

Luego de esto hay una codetta de 4 compases en crescendo para terminar con dos negras en acento que actúan a manera de llamado para llegar a la parte B.

6.2.4 Parte A Goyo (tema b)

Aquí hace su aparición el tema principal que ya había sido tocado en la parte *b* de la introducción a manera de solo en el oboe. En esta ocasión todos los instrumentos de la banda tocan al tiempo exceptuando los platillos, todos tienen la indicación de forte menos la percusión que tiene mezzoforte. La armonía viene por compases en la siguiente progresión: F6, G7, F6, G7, Dm7, Em7 y G11add13. Hay un cambio de métrica a 3/4 en el compás 49 y 50 pero vuelve a 4/4 en el 51. Se puede ver también como termina la frase en un crescendo, finalizando en un sforzando con acento en la última nota, ligada a una redonda que va en crescendo. En Mocarí ya había usado el mismo recurso. (imagen 15)

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

p cresc. mf sfz

imagen 15

Este tema. Como ya se había dicho anteriormente, es tomado de un canto tradicional de la costa norte de Colombia que dice “Duérmete niño, duérmete ya, duerme que viene la zorra pelá.

6.2.5 Parte B Point Pleasant Beach

En Point Pleasant Beach aparece el tema principal aquí. El cual también ya había sonado en la parte c de la introducción. En esta ocasión el tema se expone con una orquestación basada en el voicing en el violín I, violín II y violonchelo, todos ellos tocando en divisi para expandir el número voces y ampliar el registro para dar una sonoridad más abierta. El contrabajo se encarga del bajo.

Por su parte la viola hace el arpeggio casi en su totalidad salvo algunas semicorcheas con interés melódico pero que realmente no afectan la armonía: D, C, D y C. (imagen 16)

Vla.

imagen 16

En la percusión también resaltan el ritmo de la conga, redoblante y bombo, dando un carácter festivo y alegre. (imagen 17)

imagen 17

La manera de terminar esta parte es modulando hacia Mi mayor. Se usa el mismo recurso del sforzando y posterior crescendo para terminar con una negra que también tiene la indicación de sforzando. (imagen 18)

imagen 18

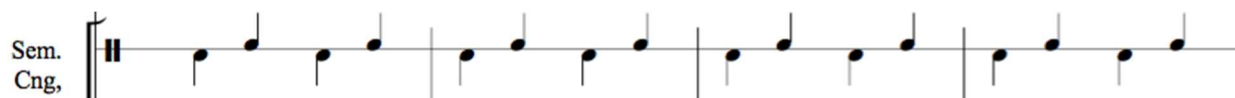
6.2.6 Parte A Goyo (tema c)

El tema c está a cargo únicamente de las maderas. Hay un rico contrapunto donde las líneas melódicas que mas sobresalen son las del oboe I y clarinete I. El oboe II y clarinete II toman también protagonismo en su entrada, en la mitad del tema. Es una parte delicada y sutil.

La armonía de esta parte también es interesante con respecto al contexto general de la obra pues contiene bastantes agregados. La progresión armónica es Abmaj7, Ebmaj7, Fadd9, Cadd11, Abmaj7add9, Ebmaj7add11, Fadd9 y G.

6.2.7 Parte C Point Pleasant Beach

Esta parte se divide en dos. La primera de ellas trata de reflejar la sonoridad del tema *b* de la Parte A de Goyo anteriormente nombrado. Se intenta emular la sonoridad mas liviana de las maderas volviendo a la percusión sencilla de semillas y conga (imagen 19)



Musical score for strings (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) starting at measure 70. The score shows a 'Solo' section for all instruments. Violin I has a dynamic of *mf*, while Violin II, Viola, and Cello have a dynamic of *mp*. The Cello part is marked 'pizz.' (pizzicato).

imagen 20

En la siguiente exposición el violín II toma un claro protagonismo repitiendo la frase del violín I pero una octava abajo(imagen 21)

Musical score for strings (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) starting at measure 74. Violin I plays a sustained note with a dynamic of *p*. Violin II repeats the phrase from Violin I one octave lower with a dynamic of *mf*. Viola and Cello continue with their respective parts.

imagen 21

A partir del compás 78 la armonía se torna mas compleja. En el cierre de la primera parte hay un A#, enarmónico del Bb que actúa como dominante del Eb7, que a su vez actúa como intercambio tritonal del quinto grado de D (A7). Esto nos lleva en el siguiente compás a un acorde de D7sus2 para volver al Eb7. Además de esto, en la segunda parte del tema se dejan los solos y toda la orquesta de cuerda frotada entra en un carácter mas denso, sombrío y confuso, contrastando con la primera parte de dicho tema. (imagen 22)

78

Vln. I *mf*

Vln. II *mp*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *pizz.*

Unis. *f*

Unis. arco. *mf*

Unis. *f*

Unis. *f*

imagen 22

La percusión también apoya estos cambios pues dejan de tocar las semillas y conga dándole un espacio para protagonizar al redoblante y bombo que no habían sonado salvo en el tema principal. A pesar de ello las semillas y conga vuelven a entrar en la parte final para apoyar el corte de la cuerda que se queda estancada en el acorde de D7sus2. (imagen 23)

82

Sem. Cng. *mp*

Trgl. Red.

Bom.

imagen 23

6.2.8 Parte A1 Goyo

En esta reexposición se retoma el tema *a* con una pequeña modificación al inicio que hace las veces de conector entre temas. Luego de esto sigue exactamente igual que en la primera parte y luego expone el tema *b* sin modificación respecto a la primera vez, salvo la última redonda en *sforzando* y posterior *crescendo*; en vez de ello termina en una negra y en el siguiente compás solo suenan las negras de las semillas y conga, dando la entrada al solo del intermedio. (imagen 24)

Glck.

Timb.

Sem.
Cng.

imagen 24

Este solo viene a cargo del clarinete. El inicio es una serie de variaciones entre diferentes octavas y articulaciones de la secuencia Re, Mi y Fa#, para luego hacer una melodía sincopada y juguetona (imagen 25)

Cl.

1, 2

p *cresc.* *mf* *f*

1 Solo

mf

imagen 25

La siguiente frase se desprende de estos últimos dos compases, en un ambiente de juego. Es en la segunda parte del solo, en el compás 85, donde se encuentra de nuevo

el tema inicial del corno en la introducción (ver imagen 1), es tocado en la misma tonalidad y con las mismas notas ornamentales. (imagen 26)



imagen 26

Al finalizar este solo (que a diferencia del solo del corno inicial sí tuvo un acompañamiento ritmoarmónico) se procede a repetir los primeros ocho compases pero ahora en el corno mientras los clarinetes hacen acompañamiento en saltos de octavas.

Luego de esto llega el tema *d*, el cual maneja una armonía muy similar a la del tema *c*, sin embargo la sonoridad es muy diferente pues una bella melodía sincopada y de carácter heroico es plenamente audible mientras muchos instrumentos acompañan suavemente, quitándole el aire solista que caracteriza a la melodía del tema *c*, y creando así una sección con mas masa sonora y menos contrapunto. (imagen 27)

105

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Fg.

Recq.

imagen 27

Luego de esto remota textualmente al tema *c* en su totalidad.

6.2.9 Parte B Point Pleasant Beach (Reexposición)

En Point Pleasant Beach se repite fielmente el tema principal o la parte B salvo en el último compás, donde esta vez no se quiso terminar en Mi mayor sino que se mantuvo en Re mayor imitando la técnica usada en varias ocasiones del maestro Victoriano Valencia de un *sforzando* seguido de un *crescendo* para terminar en una nota acentuada. Se puede prestar especial atención a que las violas son las únicas que tienen esta redonda ligada a la siguiente negra además de no comenzar en *sforzando*, esto corresponde a que se pretende anticipar el solo inicial que será expresado de nuevo como solo de viola en la coda, técnica compositiva que también se usa reiterativamente en toda la obra Arrullo (imagen 28)

95
Vln. I
Vln. II
Vla.
sfz
Solo
mp

imagen 28

6.2.10 Coda

En ambas obras se toman elementos ya expuestos anteriormente.

En Goyo se retoma al tema *d* haciendo al final un glissando de octava ascendente o descendente por todos los instrumentos menos los clarinetes quienes entran directamente a la *a1* de la *A* de la introducción (compás 17 al 20). Esto se repite mientras el corno I toca por última vez el tema principal. Luego de esto hace una variación de tresillos de negra al final para conectar a la parte *a* de la introducción, la cual se vuelve a tocar sin acompañamiento alguno y con una variación al final. (imagen 29)

1, 3
Crn.
Tempo Libre
Gliss
p

imagen 29

Por su parte en Point Pleasant Beach se retoma directamente a la parte a de la introducción, tocada también como solo de viola aunque en esta ocasión se mantienen las semillas y la conga acompañando en matiz de piano. En el compás 102 hay una indicación de diminuendo para la percusión y en el 105 la misma indicación para la viola, la cual hace una variación al final de la parte a para darle un carácter más conclusivo. (imagen 30)



imagen 30

6.3 Tercer movimiento

El tercer movimiento en Arrullo es Mayo (mamá). Se caracteriza por tener una gran fuerza y secciones claramente tonales donde se hace la progresión básica I-V-I. “El tercer movimiento plantea la noción de arrullo desde la fiesta y la danza, en el cual se explora la superposición de pulsos binarios y ternarios sobre una misma división métrica” (Valencia, 2018). Algo también importante a resaltar es la superposición melódica de temas presentados.

El tercer movimiento en la obra Cielo de Estrellas es Parque Tayrona (el nombre completo de dicho lugar es Parque Nacional Natural Tayrona). Está ubicado en las laderas de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia, y tiene una flora y fauna muy diversa y hermosa. Este movimiento es mucho más contundente que los otros y está lleno de contrastes, cambios de métrica y tempo. La percusión toma más protagonismo. La superposición de melodías abundan haciendo que exista un diálogo en toda la orquesta, en especial entre las cuerdas graves (contrabajo y chelo) y las cuerdas agudas (viola y violín).

Estructura formal:

	A	B	C	D	Coda
Goyo	1-32	33-88	89-152	153-168	169-224
Parque Tayrona	1-64	65-103	104-134	135-142	143-189

6.3.1 Parte A

Esta parte en Goyo se caracteriza por ser motivicamente muy contundente. Hay un claro diálogo en el que los metales preguntan y las maderas responden. Se divide en dos temas y un pequeño puente que lleva a la parte B.

Por su parte, en Parque Tayrona, la Parte A esta compuesta por la misma estructura, salvo el puente, que en este caso se reemplaza por un nuevo tema, aunque también

haciendo la función de enlace con la parte B. La coherencia en el discurso se encuentra en el diálogo encontrado entre las cuerdas graves y las cuerdas agudas.

Tema *a* en Mayo:

Este es el tema mas recurrente durante todo el movimiento con algunas variaciones en la Coda. Tiene un carácter muy potente, tocado por todos los bronce en dinámica de fortísimo, sin ningún tipo de acompañamiento de la percusión o las maderas. Además de esto se repite exactamente igual para quedar grabado en la memoria del oyente. (imagen 1)



imagen 1

Es importante también prestar atención a los acentos y marcatos escritos para entender claramente la intención enérgica de este motivo.

Tema *a* en Parque Tayrona:

Este motivo está inspirado en el de Mayo. Sin embargo, es más largo y tiene un cambio de métrica interno, pasando de 12/8 a 9/8. La finalidad de agregarle esta pequeña parte en otra métrica fue la de preparar al oyente a los cambios constantes de división binaria y ternaria que tiene todo el movimiento, en donde incluso, en algunas ocasiones, suenan los dos tipos de divisiones al mismo tiempo. También tiene un carácter

enérgico: se toca con la indicación de fortísimo a cargo de las violas, celos y contrabajos a octavas. (imagen 2)

imagen 2

De la misma manera que en Mayo, no hay ningún tipo de acompañamiento rítmico o armónico en la primera exposición de este tema.

Tema *b* en Mayo:

Esta sección viene a cargo de las maderas en respuesta al motivo anterior que era tocado solo por los metales. También se puede ver que hay un cambio de métrica a 6/8, no obstante, el inicio de la melodía tocada por la flauta da la sensación de un 3/4 por las tres negras con que comienza, el resto de la melodía claramente está en división ternaria. (imagen 3)

imagen 3

El redoblante entra en el compás 12, finalizando este tema.

Tema *b* en Parque Tayrona:

Aquí la melodía la toman el violín I y II tocando a terceras mientras las cuerdas graves responden en el siguiente compás simulando una división binaria. (imagen 4)

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is written in 3/4 time. The Violin parts play a melodic line in thirds, starting with a measure of rests followed by a melodic phrase. The lower string parts (Viola, Cello, and Double Bass) provide a rhythmic accompaniment, with dynamics marked as *mf* and *f*. The score is divided into four measures, with dynamic markings and phrasing slurs indicating the structure of the music.

imagen 4

Este tema es mas tranquilo y la dinámica también baja un punto en su intensidad. Hay un corte en el compás 15 en el que entran las congas con un ritmo basado en tresillos con acentuaciones en el pulso.

Reexposición de temas en Mayo:

Se vuelve a expone el tema pero con un carácter menos enérgico. Aunque sigue estando a cargo de los metales solo tocan la melodía las trompetas y cornos, mientras que los demás hacen acompañamiento, incluido el redoblante que había entrado al final del tema *b* y no deja de tocar en esta reexposición. También entra el contrabajo.

Luego de esto se remota el tema *b* pero ahora también en los metales, los cornos siguen llevando la melodía mientras que las trompetas dejan de tocar. Todos los instrumentos que estaban haciendo acompañamiento continúan haciéndolo.

Reexposición de temas en Parque Tayrona:

Se vuelve a hacer el tema *a* en las cuerdas graves pero a diferencia de la vez pasada ahora acompañan el triángulo, el bombo, y el redoblante que había entrado al final del tema *b*. También hay un acompañamiento de los violines haciendo negras en staccato con la indicación de arco para abajo, este arco está pensado para que cada nota tenga un acento natural, que en la recuperación de arco ya va implícito. Estas negras crean en la sección una armonía estática, pues no se salen del Am7sus4. (imagen 5)



imagen 5

Al final de esta reexposición hay una pequeña codetta que será muy importante al final de la obra, en la Coda. Dicha codetta remarca el cambio de división binaria y ternaria con algunos dosillos. (imagen 6)



imagen 6

Luego de esto se retoma el tema *b* aunque con una pequeña variación: ahora va acompañado totalmente por la percusión. En el compás 35 hay un corte en 4/4 para ir al tema *c* que está en dicha métrica.

Puente en Mayo:

Este puente está en 3/4. Lo mas relevante en él no es la métrica ni armonía. Lo mas importante a resaltar es el interés de crescendo conseguido a través, principalmente, de la agregación de instrumentos hasta llegar al final de él a un gran tutti en fortísimo. Esto también hace que las maderas comiencen a tomar relevancia pues ellas serán las encargadas de exponer el inicio de la Parte B.

Parte *c* en Parque Tayrona:

Dejan de sonar las cuerdas dándole protagonismo al chelo que expone un ostinato resaltando melódicamente las acentuaciones de la nueva métrica. (imagen 7)



imagen 7

También dejan de sonar las congas y quedan el redoblante y el bombo, dando un carácter mas sinfónico y académico.

A esto se suman en el compás 41 la viola y el contrabajo haciendo una melodía sin mucha relevancia como para ser tomada como un motivo. Es una frase de 6 compases dividida en dos semifrases de 3 compases cada una. En el compás 49 entran los violines haciendo una frase de 6 compases pero con 3 semifrases de dos compases, esto crea densidad sonora y complica al oyente pues no es muy claro si las frases van cada dos o tres compases. La melodía va a cargo del glockenspiel. En el compás 59 hay un corte

de negra por todos los instrumentos en staccato menos en el chelo que sigue tocando su ostinato, pero lo va variando hasta darle una sonoridad mayor para conectar a la parte B, la cual está en La mayor. (imagen 8)



imagen 8

6.3.2 Parte B

En ambas piezas se maneja un solo tema en esta parte, que va variando en la siguientes exposiciones, creando una especie de tema y variaciones.

El tema en Mayo tiene la progresión D, Am7add13 que se hace cuatro veces, cambiando cada dos compases. El tema está compuesto por dos partes, la primera de ellas es prácticamente igual en todas las veces, la segunda parte si varía bastante. La primera entrada del tema va con la melodía en el piccolo, mientras que el acompañamiento está a cargo del fagot, clarinetes soprano y bajo, y saxofones alto, tenor y barítono. La primera parte del tema tiene dos semifrases muy similares al inicio, pero diferentes al final. (imagen 9 y 10)



imagen 9



imagen 10

La percusión deja de tocar creando un contraste fuerte en al entrada de esta nueva parte.

La segunda parte del tema también tiene dos semifrases. Se maneja la misma orquestación en el acompañamiento salvo en los compases 47 y 48 donde entra gran cantidad de los metales y la percusión. Esta segunda parte también viene a cargo del piccolo y sobresalen especialmente los glissandos expresados en ella. (imagen 11 y 12)



imagen 11



imagen 12

El tema en Parque Tayrona también tiene varios contraste, en primer lugar se cambia el tempo a negra = 100. Además de esto entramos de lleno a La mayor. La progresión de este tema es una muy usada en el mundo tonal: A, D, A, C#m, A, E7 y A (I, IV, I, iii, I, V7 y I). La armonía intentó ser lo más cristalina posible, por esta razón no hay agregados a los acordes triádicos salvo la séptima de la dominante. El tema se basa básicamente en dos tiempos tocados en corcheas y los otros dos tiempos con negras en tresillo, resaltando la combinación binaria-ternaria que nunca abandona a la obra. La segunda parte del tema es casi igual, pero se varia melódicamente en algunos detalles mínimos. El glockenspiel expone el tema, aportando a la sensación “cristalina” que se desea. Igual que en Mayo, la percusión deja de tocar y las cuerdas (menos el violín I) hacen acompañamiento en notas largas con las armonía ya descrita anteriormente.

Aquí el ejemplo de la primera parte del tema (imagen 13) y la segunda parte. (imagen 14)



imagen 13



imagen 14

La siguiente exposición en Mayo la toman las trompetas, con una variación en la segunda parte del tema. (imagen 15 y 16)



imagen 15



imagen 16

En Parque Tayrona se vuelven a exponer el motivo pero en esta ocasión con un carácter mucho mas festivo inspirado en las sonoridades latinas. Entran las congas en ritmos de semicorcheas, los platillos llevando el contratiempo y la caja china haciendo la clave tradicional de la salsa y otros ritmos afines, en esta ocasión la clave entra en 2-3. (imagen 17)



imagen 17

El violín II y la viola tocan ritmos con carácter sincopado reafianzando la armonía (imagen 18)



imagen 18

El contrabajo por su parte hace el bajo clásico de cumbia o porro en pizzicato. Mientras tanto el violín I dobla la melodía que repite el glockenspiel.

En Mayo se hacen unos cortes con el mismo ritmo en un gran tutti para luego volver a exponer la primera parte del tema en las trompetas, pero ahora dobladas por todos los saxofones menos el barítono. La maderas hacen un acompañamiento en tresillo. La segunda parte del tema se hace exactamente igual que en al exposición, donde el piccolo era el encargado de tocar la melodía con glissandos, dando total coherencia al discurso.

En Parque Tayrona se hacen unos cortes en los que la cuerda y la caja china hacen el mismo ritmo mientras las congas y los platillos continúan con su ritmo original. Luego de esto se hace de nuevo el tema, pero esta vez en la viola y el chelo, mientras que la

percusión y bajo siguen con la misma idea de sonoridad latina. El violín I por su parte hace notas largas en piano para apoyar la armonía mientras el violín II tiene un pasaje algo virtuoso tocando semicorcheas, también en piano, para apoyar la melodía pero no dejarla caer tanto en intensidad (imagen 19)



imagen 19

Luego de esto se retoma a la exposición original del tema llevada por el glockenspiel mientras las cuerdas acompañan en pianísimo. La diferencia radica en que aquí el violín I toca también notas largas para apoyar el acompañamiento. Además de esto, la percusión toca en mezzopiano: la clave en la caja china, aunque solo en algunos compases, mientras los platillos tocan trémolos para dar un ambiente en el que la percusión va desapareciendo poco a poco. (imagen 20)



imagen 20

6.3.3 Parte C

Introducción Mayo:

Igual que la parte anterior, es un tema con dos secciones, la segunda basada en la primera. Hay una introducción que trata básicamente de tomar el tema *a* de la parte A

con el que comenzó la obra. En los silencios se hace un acompañamiento en tresillos con acentuaciones sincopadas, todo esto a manera de introducción del tema. (imagen 21)

imagen 21

La conga es la única percusión que acompaña esta introducción aunque en la segunda parte se le unen los timbales. El fagot y los clarinetes 1 y 2, más el clarinete bajo, continúan haciendo este juego de tresillos sin acompañamiento armónico.

Introducción Parque Tayrona:

Igual que en Mayo, se hace la introducción sobre la reexposición del primer tema del movimiento. En este caso el violín I es el encargado de hacer los tresillos con acentuaciones sincopadas. Como se desea una sonoridad mas íntima aparecen dos indicaciones: *Primer atril* y *con sordina*. La idea es cambiar el timbre del instrumento para que no suene tan monótono, error en el que tienden a caer los compositores y arreglistas de este formato al olvidar el sonido tan homogéneo de la orquesta de cuerdas frotadas, muy diferente tímbricamente hablando a formatos como el de la banda por ejemplo. (imagen 22)

104

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Primer atril
Con sord.

mp

imagen 22

Las congas acompañan esta parte en tresillos con acentuación también sincopadas. (imagen 23) y en el compás 115 se incluyen la caja china y el bombo.

Cng.

imagen 23

Tema a Mayo:

El tema aparece en el compás 105 tocado por los saxofones alto y tenor. Tiene dos semifrases (imagen 24 y 25)

imagen 24

imagen 25

Tema *b* Mayo:

Este tema es muy similar al anterior pero con notas mas largas, también con dos semifrases (26 y 27)

imagen 26

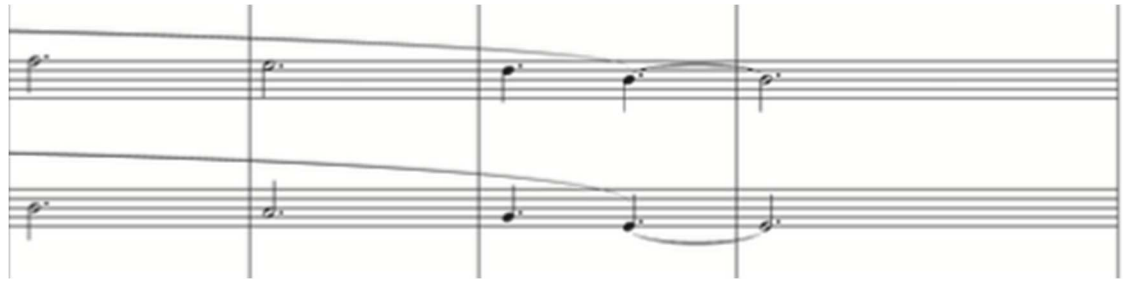


imagen 27

Luego de esto se repite el tema *b* exactamente igual.

Después se hace el tema *a* pero cambia la orquestación. La melodía va a cargo de las trompetas, cornos y saxofón alto y tenor. Mientras que la gran mayoría del resto de la banda acompañan. Para finalizar se hace la parte *b* con la orquestación anteriormente descrita.

Tema *a* Parque Tayrona:

Mientras el violín I sigue con el ostinato de tresillos el violín II entra con el tema, que intenta ser muy simple y con notas largas, sin saltos muy grandes. Además de esto va creciendo también la masa sonora del acompañamiento al aparecer la indicación (primer y segundo atril en el violín I. (imagen 28)



imagen 28

Este crescendo por masa sonora sigue intensificándose pues se repite el tema pero ahora tocado por la viola dos octavas abajo mientras el violín II lo repite.

En el compás 127 la voz que antes hacía el violín I en los dos primeros atriles pasa a los violines II con la totalidad de sus atriles y sin sordinas para un sonido mucho mas

abierto, la viola toca un acompañamiento que reafirma la armonía, el violín I descansa y el tema es tocado por el chelo, el contrabajo y el glockenspiel, quien reaparece en esta parte. (imagen 29)

imagen 29

Se repite exactamente igual salvo un acompañamiento sencillo del violín I donde sobresalen los trinos y las acentuación de tresillo de negra. (imagen 30)

imagen 30

6.3.4 Parte D

La parte D en Mayo hace una figuración ritmomelódica en el piccolo, flautas, oboes y clarinete piccolo muy similar al primer tema de la introducción de Mocarí. Podría ser

inspirado en dicho tema. Como en muchos temas del presente movimiento este también tiene dos semifrases. (imagen 31 y 32)

Musical score for measures 153-156. The score is for Piccolo (Pic.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1, 2), and Oboes 1 and 2 (Ob. 1, 2). The key signature is one flat (B-flat). The Piccolo part starts at measure 153 with a rest, then plays a melodic line in measures 154-156. The Flutes and Oboes parts also start with rests in measure 153 and then play a similar melodic line in measures 154-156. The notation includes slurs and accents.

imagen 31

Musical score for measures 157-160. The score is for Piccolo (Pic.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1, 2), and Oboes 1 and 2 (Ob. 1, 2). The key signature is one flat (B-flat). The Piccolo part continues its melodic line in measures 157-160. The Flutes and Oboes parts also continue their melodic line in measures 157-160. The notation includes slurs and accents.

imagen 32

Acompañan con la progresión V-I los trombones, fliscornos, tuba, contrabajo y timbales mientras que el resto de la percusión entra en el compas 160.

La parte D en Parque Tayrona emula la sonoridad aguda del tema en Mayo y, por lo tanto, se deja al violín I exponer esta parte. Además la percusión deja de tocar ritmos sincopados para tocar algo muy cuadrulado en la caja china y e bombo mientras las congas se callan. (imagen 33)

Trian.
C. Ch
Red.
mp

Cng.

Plat.
Bom.
mp

imagen 33

La viola continúa con el ostinato de la parte C mientras que el violín I expone el tema con unos arcos y staccato un poco complejos teniendo en cuenta la velocidad a la cual se toca. (imagen 34)

Vln. I
mf

Vln. II

Vla.
mf

imagen 34

El tema se repite y entra el contrabajo en pizzicato con un bajo andante que nos anticipa lo que viene en la coda. (imagen 35)

Cb.
mf
pizz.

imagen 35

6.3.5 Coda

Aquí comienza la superposición de temas anteriormente tocados. Suenan a la vez el tema *a* y *b* de la parte C, el tema de la parte D y una variación del tema *a* de la parte A. Luego se retoma al tema *a* de la parte A con un acompañamiento interesante en los clarinetes. (imagen 36)



imagen 36

Luego de esto se va a la parte B, donde la primera parte del tema es expuesto por las trompetas y los saxofones alto y tenor. Mientras que la segunda parte va en el piccolo con los glissandos que habían sido característicos en la exposición inicial.

Luego se llega a la codetta en un gran crescendo donde se toca el tema *a* de la parte A con algunas variaciones hasta terminar en fortisísimo en un gran tutti.

En Parque Tayrona se hace también la superposición de varios temas ya expuestos. Por una parte el violín I continúa tocando el tema de la parte D, la viola toca también el acompañamiento de la parte D pero una octava arriba, el violín II, apoyado por el glockenspiel, toca el tema *a* de la parte C, el violonchelo toca una variación del tema *a* de la parte A y el contrabajo sigue tocando el bajo de la parte D. (imagen 37)

The image shows a musical score for measures 143 to 146. The score is arranged in six staves, labeled Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., and Glk. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of each staff. The Vln. I part features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Vln. II part plays a simple harmonic accompaniment with dotted half notes. The Vla. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Vc. part plays a similar rhythmic pattern to the viola. The Cb. part has a bass line with eighth notes and quarter notes. The Glk. part plays chords in the right hand and single notes in the left hand.

imagen 37

Luego de esto se vuelve al tema *a* de la parte A tocado por las cuerdas bajas con el mismo acompañamiento en Am7sus4. Se va inmediatamente después a la parte B, expuesta por la viola y el chelo mientras que el violín II hace las mismas semicorcheas, el violín I las notas largas y el contrabajo el bajo. Después de esto se vuelve a exponer el tema en el glockenspiel, como la primera vez que sonó.

La codetta viene con la exposición del tema *a* de la parte A en el contrabajo y chelo, con el bombo apoyando, luego entran las congas y el redoblante para darle mas fuerza y se repite el tema ahora a octavas en todas las cuerdas. Hay una pequeña variación de pregunta-respuesta entre las cuerdas y la percusión, se hace un decrescendo general para terminar luego con un gran crescendo y un tutti en fortísimo para finalizar la obra.

7. CONCLUSIONES

- En la obra Arrullo se contemplan diálogos de muchos tipos, entre la música académica y la música tradicional, la modalidad y la tonalidad, las maderas y los metales y las divisiones binarias y ternarias. La armonía estática es sumamente importante llevada a cabo principalmente por ostinatos sobre acordes sus2 o sus4.
- Se pueden relacionar las diferentes indicaciones de articulaciones en vientos con arcadas que incluyen ligaduras y recuperaciones de arco propias del discurso de la cuerda frotada. La respiración de los vientos relacionada al arco de las cuerdas.
- Es complicado llegar a la gran variedad de timbres que tiene la banda con el formato de cuerdas frotadas, sin embargo, hay varios recursos que se pueden usar como el pizzicato, la sordina, solos o tocar por atriles, sin tener en cuenta técnicas extendidas que no estuvieron abordadas en la presente obra.
- Se concluye que todas las personas que se acerquen al presente proyecto de grado descubrirán a un gran compositor colombiano como es el maestro Victoriano Valencia, y si ya le conocían podrán saber más de él en una obra específica.
- El repertorio de la orquesta de cuerdas frotadas se ve enriquecido con una obra mezclada con aires del porro y la música académica que emula las técnicas compositivas de la Suite Arrullo, enalteciendo las músicas regionales y renovándolas respetuosamente.
- La percusión es esencial para la Suite Cielo de Estrellas, con ella se consigue en gran medida emular la sonoridad de la banda pelayera.
- El presente proyecto de grado, al generar una sistematización rigurosa durante todo el proceso de análisis comparativo y creación musical, ayudará a compositores y arreglistas que quieran imitar cualquier tipo de género a llegar a unos resultados concretos siguiendo los pasos aquí dados.

8. BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, SAMUEL. El Estudio de la Orquestación. IDEA BOOKS, S.A. Primera edición en lengua española correspondiente a la tercera en inglés. 2006
- ATHAM, ALISON. Diccionario Enciclopédico de la música. D.R. Fondo de Cultura Económica, México. 2008.
- BLASCO, JULIO. Acerca de la cadencia andaluza y la tonalidad menor: Aproximaciones Fundamentales. Revista NEUMA, Año 2, Universidad de Talca. 2009.
- DÁVILA, V. A. “Cuestiones Estéticas de la Investigación en Artes”. <http://encontrarte.aporrea.org/media/66/enlasartes.pdf> recuperado: el 9 de marzo de 2009.
- DAZA, L. Investigación – creación un acercamiento a la investigación en las artes. Horiz. Pedagógico. Volumen 11. No 1. 2009.
- HERRERA, E. Técnicas de arreglos para la orquesta moderna. Antoni, Bosch, editor, S.A. 1995.
- JEPPESEN, Knud. COUNTERPOINT, The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century. Dover Publications, INC. 1992.
- LARUE, J. Análisis del estilo musical, Madrid, Idea Books. 2004.
- PISTON, W. Contrapunto. Barcelona: Ed. Labor. S.A., 1992.
- SOTELO, N. “Romerías” Suite para Orquesta Típica Colombiana basada en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero Sánchez. Tesis de grado Universidad Pedagógica Nacional.
- UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA. Manual de citación normas APA. Compilado por Ana Lorena Rojas Sabogal.
- VALENCIA, V. Cartilla de Arreglo para Banda Nivel 1. Ministerio de Cultura, República de Colombia (Programa Nacional de Bandas). 2005
- VALENCIA, V. Cartilla pitos y tambores. Ministerio de Cultura, República de Colombia (Plan Nacional de Música para la Convivencia). 2004
- VALENCIA, V. El porro palitiao: Análisis del repertorio tradicional. Tesis de grado Universidad Pedagógica Nacional.

9. ANEXOS

9.1 Score Suite Cielo de Estrellas

9.2 Score Suite Arrullo

9.3 Maestro Victoriano Valencia (Trayectoria y Opus)

9.4 Resumen Analítico Educativo (RAE) 1

9.5 Resumen Analítico Educativo (RAE) 2

9.6 Resumen Analítico Educativo (RAE) 3