

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA ARMONÍA PRESENTE EN LAS DANZAS PARA
PIANO DE TRES COMPOSITORES COLOMBIANOS

MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ ROJAS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

2018

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA ARMONÍA PRESENTE EN LAS DANZAS PARA
PIANO DE TRES COMPOSITORES COLOMBIANOS

MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ ROJAS

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciatura en música


UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

2018

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	ESTUDIO COMPARATIVO DE LA ARMONIA PRESENTE EN LAS DANZAS PARA PIANO DE TRES COMPOSITORES COLOMBIANOS
Autor(es)	MARTINEZ ROJAS, Miguel Angel
Director	ABELARDO JAIMES CARVAJAL
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014. 223 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Danza, Análisis Musical, Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, German Dario Perez, Análisis armónico.

2. Descripción
<p><i>Este trabajo de grado se basó en el estudio comparativo de nueva danzas para piano de tres compositores colombianos, a través del análisis musical centrados en el aspecto armónico, estructural y de acompañamiento de la mano izquierda, con el fin de extrapolar los puntos de encuentro y las particularidades presentes entre las nueve danzas y entre los tres compositores seleccionados.</i></p>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> - Abadia Morales, G. (1983). Compendio general del folklore colombiano (Cuarta ed.). Bogotá: Fondo de promoción de la cultura del banco popular. - Herrera, E. (1990). <i>Teoría Musical y Armonía Moderna</i> (Cuarta ed., Vol. I). (A. Bosch, Ed.) Barcelona: Aula de Música. - Herrera, E. (1995). <i>Teoría Musical y Armonía Moderna</i> (Vol. II). (A. Bosch, Ed.) Barcelona. - Larue, J. (1989). <i>Análisis del estilo musical</i>. Barcelona: Labor S.A. - Ocampo López, J. (1981). El folclor y los bailes típicos colombianos. Manizales: Talleres de la Imprenta Departamental. - Perdomo Escobar, J. I. (1980). Historia de la música en Colombia (Quinta ed.) Bogotá: Plaza & Janes Editores

4. Contenidos
<p>Este trabajo está dividido en dos capítulos:</p> <p>El primer capítulo contiene el marco teórico, los antecedentes, los orígenes de la danza andina colombiana, así como su escritura en compás de 2/4 y 4/4 y su estructura más común.</p> <p>En el segundo capítulo se encuentra la metodología, la aplicación del modelo de análisis musical a las nueve obras, y finalmente se encuentra la presentación de los resultados del estudio comparativo.</p>

5. Metodología
<p>Este trabajo está elaborado bajo el tipo de investigación cualitativa, teniendo en cuenta un enfoque de investigación analítico – descriptivo.</p>



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

6. Conclusiones

- El hecho de haber analizado tres danzas de tres compositores de este género musical, permitió tener una visión bastante completa del uso de la armonía en la danza por parte de los tres compositores, así mismo, se pudo comprender que la configuración armónica entre principios - finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, no ha tenido un desarrollo que muestre diferencias muy marcadas a nivel armónico.
- El análisis musical permitió el surgimiento de unas categorías muy interesantes tales como: cadenas de IIm - V7, acordes no diatónicos, acordes disminuidos, intercambio modal y tonalidad bifocal.
- El manejo armónico que hacen los maestros se encuentra en congruencia con el sistema tonal, aunque es de resaltar que el maestro German Dario Perez expande las posibilidades de este sistema, haciendo uso de acordes con notas agregadas y el uso del intercambio modal con mayor frecuencia, lo que le da mayor densidad armónica a sus composiciones.
- Este ejercicio analítico es el inicio de un esfuerzo investigativo a largo plazo, que permita llegar a una comprensión más profunda del género danza.

Elaborado por: Miguel Angel Martinez Rojas

Revisado por: Abelardo Jaimes Carvajal

Fecha de elaboración del Resumen:

27

08

2018

Agradecimientos

En primer lugar, quiero dar gracias a Dios por haber podido culminar con éxito este primer peldaño en mi etapa profesional; también quiero darle las gracias a mi amada esposa Lorean Camacho, por haberme acompañado durante todo este proceso investigativo, sin su incondicional ayuda y motivación constante, no hubiera terminado este proceso investigativo.

Al maestro Abelardo Jaimes, por su paciencia y guía durante el desarrollo de esta investigación, gracias a él, este trabajó llegó a feliz término.

A Maria Emilia, por su gran colaboración durante toda la licenciatura.

A todos los profesores y funcionarios de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Resumen

Este trabajo de grado se centró en el estudio comparativo de nueve danzas para piano de tres compositores colombianos, a través del análisis musical de las mismas, centrado en el aspecto armónico, estructural y de acompañamiento de la mano izquierda; lo que permitió evidenciar las constantes y las singularidades presentes entre las nueve danzas y entre los tres compositores seleccionados.

Palabras claves: Danza, Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, German Dario Perez, Análisis musical, Análisis armónico.

Abstract

This work of degree focused on the comparative study of nine piano dances of three Colombian composers, through the musical analysis of them, focused on the harmonic, structural and accompaniment aspect of the left hand; what allowed to demonstrate the constants and the singularities present between the nine dances and between the three selected composers.

Key words: Danza, Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, German Dario Perez, Musical analysis, Harmonic analysis

CONTENIDO

Introducción.....	15
Planteamiento del problema.....	16
Pregunta de investigación.....	17
Objetivos	17
Justificación	19
CAPÍTULO I	20
MARCO TEÓRICO.....	20
Antecedentes	20
La danza andina colombiana	23
Orígenes de la danza andina colombiana.....	23
Escritura de la danza	24
CAPÍTULO II	27
Metodología de investigación.....	27
Tipo de investigación	27
Enfoque de investigación.....	28
Instrumentos de investigación.....	28
Desarrollo metodológico	31
Análisis de las nueve danzas para piano	36
Pedro Morales Pino	36
Luis Antonio Calvo	80

Germán Darío Pérez.....	113
Conclusiones.....	185
Bibliografía	187
Anexos	191

INDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Ritmo característico de la danza en 2/4	24
Imagen 2: Ritmo característico de la danza en 4/4	24
Imagen 3: Variación rítmica No.2 en 2/4	25
Imagen 4: Variación rítmica No.3 en 2/4	25
Imagen 5: Variación rítmica No.2 en 4/4	26
Imagen 6: Variación rítmica No.3 en 4/4	26
Imagen 7: Acordes disminuidos	48
Imagen 8: Acorde disminuido	49
Imagen 9: Intercambio modal	50
Imagen 10: Escala La menor frigia	50
Imagen 11: Acompañamiento	52
Imagen 12: Variación acompañamiento 1	52
Imagen 13: Variación acompañamiento 2	53
Imagen 14: Variación acompañamiento 3	53
Imagen 15: Variación acompañamiento 4	54
Imagen 16: Intercambio modal "Cautiva"	61
Imagen 17: Escala La bemol lidio	62
Imagen 18: Acompañamiento "Cautiva"	63
Imagen 19: Variación acompañamiento 1 "Cautiva"	63
Imagen 20: Variación acompañamiento 2 "Cautiva"	64

Imagen 21: Variación acompañamiento 3 "Cautiva"	64
Imagen 22: Dominante sustituto "Lira Colombiana"	74
Imagen 23: Acorde disminuido 1 "Lira Colombiana"	74
Imagen 24: Acorde disminuido 2 "Lira Colombiana"	75
Imagen 25: Acorde disminuido 3 "Lira Colombiana"	75
Imagen 26: Intercambio modal 1 "Lira Colombiana"	76
Imagen 27: Intercambio modal 2 "Lira Colombiana"	76
Imagen 28: Acompañamiento "Lira Colombiana"	77
Imagen 29: Variación acompañamiento "Lira Colombiana"	78
Imagen 30: Intercambio modal "Carmiña"	89
Imagen 31: Acompañamiento "Carmiña"	90
Imagen 32: Variación acompañamiento 1 "Carmiña"	91
Imagen 33: Variación acompañamiento 2 "Carmiña"	91
Imagen 34: Intercambio modal "Adiós a Bogotá"	100
Imagen 35: Acompañamiento "Adiós a Bogotá"	101
Imagen 36: Variación acompañamiento 1 "Adiós a Bogotá"	101
Imagen 37: Intercambio modal "Malvaloca"	110
Imagen 38: Acompañamiento "Malvaloca"	111
Imagen 39: Variación acompañamiento "Malvaloca"	111
Imagen 40: Acorde disminuido 1 "Danza N°4"	125
Imagen 41: Acorde disminuido 2 "Danza N°4"	126
Imagen 42: Intercambio modal 1 "Danza N°4"	126
Imagen 43: Escala F# dórica.....	127

Imagen 44: Intercambio modal 2 "Danza N°4"	127
Imagen 45: Intercambio modal 3 "Danza N°4"	128
Imagen 46: Intercambio modal 4 "Danza N°4"	129
Imagen 47: Modulaci3n 1 "Danza N°4"	130
Imagen 48: Modulaci3n 2 "Danza N°4"	131
Imagen 49: Modulaci3n 3 "Danza N°4"	131
Imagen 50: Modulaci3n 4 "Danza N°4"	132
Imagen 51: Acompañamiento "Danza N°4"	133
Imagen 52: Variaci3n acompañamiento "Danza N°4"	134
Imagen 53: Dominante sustituto "Aloe"	143
Imagen 54: Intercambio Modal 1 "Aloe"	144
Imagen 55: Intercambio modal 2 "Aloe"	144
Imagen 56: Intercambio modal 3 "Aloe"	145
Imagen 57: Intercambio modal 4 "Aloe"	146
Imagen 58: Intercambio modal 5 "Aloe"	146
Imagen 59: Intercambio modal 6 "Aloe"	147
Imagen 60: Intercambio modal 7 "Aloe"	148
Imagen 61: Intercambio modal 8 "Aloe"	148
Imagen 62: Modulaci3n 1 "Aloe"	149
Imagen 63: Modulaci3n 2 "Aloe"	150
Imagen 64: Acompañamiento Aloe	151
Imagen 65: Variaci3n acompañamiento 1 "Aloe"	152
Imagen 66: Variaci3n acompañamiento 2 "Aloe"	152

Imagen 67: Variación acompañamiento 3 "Aloe"	153
Imagen 68: Variación acompañamiento 4 "Aloe"	153
Imagen 69: Variación acompañamiento 5 "Aloe"	154
Imagen 70: Variación acompañamiento 6 "Aloe"	154
Imagen 71: Variación acompañamiento 7 "Aloe"	154
Imagen 72: Variación acompañamiento 8 "Aloe"	155
Imagen 73: Variación acompañamiento 9 "Aloe"	155
Imagen 74: Tonalidad bifocal 1 "Mi camino"	166
Imagen 75: Tonalidad bifocal 2 "Mi camino"	166
Imagen 76: Tonalidad bifocal 3 "Mi camino"	167
Imagen 77: Tonalidad bifocal 4 "Mi camino"	167
Imagen 78: Acorde disminuido "Mi camino"	168
Imagen 79: Intercambio modal 1 "Mi camino"	169
Imagen 80: Intercambio modal 2 "Mi camino"	169
Imagen 81: Intercambio modal 3 "Mi camino"	170
Imagen 82: Modulación "Mi camino"	171
Imagen 83: Acompañamiento "Mi camino"	172
Imagen 84: Variación acompañamiento 1 "Mi camino"	172
Imagen 85: Variación acompañamiento 2 "Mi camino"	173
Imagen 86: Variación acompañamiento 3 "Mi camino"	173
Imagen 87: Variación acompañamiento 4 "Mi camino"	174
Imagen 88: Variación acompañamiento 5 "Mi camino"	174
Imagen 89: Variaciones rítmicas al acompañamiento de los compositores	183

INDICE DE TABLAS

Tabla 1: Macroestructura Andina	38
Tabla 2: Sección A Andina	38
Tabla 3: Sección B Andina	39
Tabla 4: Sección C Andina	40
Tabla 5: Macroestructura Cautiva	54
Tabla 6: Sección A Cautiva	55
Tabla 7: Sección B Cautiva	55
Tabla 8: Sección C Cautiva	56
Tabla 9: Macroestructura Lira Colombiana	65
Tabla 10: Sección A Lira Colombiana	65
Tabla 11: Sección B Lira Colombiana	66
Tabla 12: Sección C Lira Colombiana	66
Tabla 13: Recursos armónicos Pedro Morales Pino	78
Tabla 14: Macroestructura Carmiña	83
Tabla 15: Sección A Carmiña	83
Tabla 16: Sección B Carmiña	84
Tabla 17: Sección C Carmiña	85
Tabla 18: Macroestructura Adiós a Bogotá	92
Tabla 19: Sección A Adiós a Bogotá	92

Tabla 20: Sección B Adiós a Bogotá.....	93
Tabla 21: Sección C Adiós a Bogotá.....	94
Tabla 22: Macroestructura Malvaloca	102
Tabla 23: Sección A Malvaloca	103
Tabla 24: Sección B Malvaloca	103
Tabla 25: Sección C Malvaloca.....	104
Tabla 26: Recursos armónicos Luis A. Calvo.....	112
Tabla 27: Macroestructura Danza N°4	116
Tabla 28: Sección A Danza N°4.....	116
Tabla 29: Sección B Danza N°4.....	117
Tabla 30: Sección C Danza N°4.....	118
Tabla 31: Macroestructura Aloe	140
Tabla 32: Sección A Aloe	140
Tabla 33: Sección B Aloe	141
Tabla 34: Macroestructura danza Mi Camino.....	162
Tabla 35: Sección A danza Mi Camino	162
Tabla 36: Sección B danza Mi Camino	163
Tabla 37: Sección C danza Mi Camino	163
Tabla 38: Recursos armónicos German Dario Perez.....	175
Tabla 39: Recursos armónicos de los tres compositores	177

Introducción

Este trabajo se realizó con el propósito de adentrarse en el estudio de la estructura armónica de la danza andina colombiana, para iniciar este proceso se decidió partir de la comprensión del uso de la armonía en tres danzas para piano de tres compositores colombianos, que fueron seleccionados teniendo en cuenta su relevancia en la composición de obras en este género para el piano. El centro de este trabajo gira en torno al análisis musical de las piezas elegidas, el cual se estructuró desde la conceptualización teórica de los autores Dionisio de Pedro, Joaquin Zamacois, Enric Herrera y Jan LaRue. Sistema de análisis que el lector encontrará desarrollado en el capítulo II. El producto de este trabajo es una línea de tiempo en el manejo armónico que inicia con el compositor Pedro Morales Pino – quién es el sujeto de estudio más antiguo –, que continua con el maestro Luis Antonio Calvo, y culmina con el maestro German Dario Perez. Cabe resaltar que un producto subsidiario de este trabajo, que no había sido tenido en cuenta en el diseño preliminar de esta investigación es una posible estructura formal, para este género, a partir de los hallazgos encontrados, del mismo modo se pudieron establecer particularidades en el acompañamiento de la mano izquierda para su interpretación en el piano.

Planteamiento del problema

La danza es un género de la música andina colombiana que ha sido investigado en menores proporciones, en comparación con otros géneros de la región, como, por ejemplo, el bambuco o el pasillo. A través de la búsqueda de investigaciones referentes al género en tres fuentes especializadas, como lo son: la revista musical “A contratiempo”, el catálogo de la maestría en música de la Universidad EAFIT y el catálogo de la Universidad Pedagógica Nacional; se puede afirmar que no se hicieron hallazgos significativos en esta materia.

Dada la situación descrita en el párrafo anterior, la documentación a nivel teórico-musical de este género es escasa; la importancia del conocimiento y comprensión de los elementos musicales presentes en las obras de cualquier género musical es una herramienta de utilidad para distintas finalidades (interpretación, composición, enseñanza, entre otros). Por tanto, el presente proyecto se enfoca en un análisis del elemento musical “armonía”, que evidencia las características del mismo, en nueve obras para piano de tres compositores icónicos del género, permitiendo ampliar el material bibliográfico y contribuyendo a la difusión de la danza andina colombiana.

Pregunta de investigación

¿Cuál es la armonía que se evidencia en tres compositores colombianos para el género danza, a partir del análisis comparativo de nueve de sus composiciones para piano?

Objetivos

Objetivo General

Comprender desde el estudio comparativo la armonía presente en nueve composiciones para piano del género danza producidas por tres compositores colombianos.

Objetivos específicos

- Seleccionar los compositores y las obras que se ajustan al estudio comparativo.

- Aplicar el modelo de análisis musical, centrado en la armonía a cada una de las nueve obras.

- Estructurar un modo de comparación de los resultados obtenidos del análisis musical de las nueve obras.

- Deducir las constantes del manejo armónico evidenciadas en el estudio comparativo.

Justificación

Este trabajo se constituye en un aliciente que contribuye a la difusión y documentación del patrimonio musical colombiano, pues al hacer una reseña histórica de la danza, a través de tres de sus compositores representativos, se beneficia a las personas interesadas en conocer e investigar a mayor profundidad los orígenes de este género de la región andina. Así mismo, el analizar nueve obras para piano de los maestros: Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo y German Darío Pérez, permite evidenciar en primera instancia, cuales son los elementos comunes a nivel armónico y estructural en la idea de danza andina colombiana de estos tres compositores.

De la misma manera, este trabajo se constituye en un material que puede ser de utilidad para profesores, estudiantes, intérpretes, e investigadores, que quieran ahondar y comprender a mayor profundidad la obra para piano que ha sido producida para este género.

Finalmente, este documento se puede convertir en un proyecto que tenga continuación, con el análisis histórico de las composiciones que han sido escritas para este instrumento y que puedan en principio relatar cómo ha sido la evolución de los elementos musicales utilizados en la danza andina colombiana.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

Antecedentes

Como ya se explicó previamente en el planteamiento del problema, al realizar una búsqueda de investigaciones referentes al género de la danza andina colombiana en tres fuentes especializadas, se puede afirmar que no se hicieron hallazgos significativos en esta materia. Los datos bibliográficos relevantes fueron hallados en los libros: “Compendio general del folklore colombiano” (1983) de Guillermo Abadía Morales, “El folclor y los bailes típicos colombianos” (1981) de Javier Ocampo López e “Historia de la música en Colombia” (1980) de José Ignacio Perdomo Escobar. Del mismo modo se ha complementado la reseña histórica del género de estudio por medio de una entrevista realizada al maestro Oscar Santafé y un cuestionario enviado a través de correo electrónico al maestro Fernando León. Toda esta información se encuentra debidamente relacionada más adelante, en el apartado denominado “La danza andina colombiana”.

En lo referente al estudio y análisis de la obra de los maestros Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo Y German Dario Pérez, quienes son los sujetos de estudio de este proyecto se encuentra el trabajo de grado presentado en el año 2015 por Crysthian Gihovanny Alonso Soacha denominado “Suite Calvense”, el autor de este trabajo analizó cuatro obras del compositor Luis A. Calvo, un pasillo, una danza, un bambuco y un vals; esto

con el fin de obtener ideas musicales a nivel armónico, melódico, rítmico y estructural para componer una suite para piano basado en estos elementos.

En el año 2015 en la Universidad Pedagógica Nacional Leidy Lorena Martínez Rojas presentó el trabajo de grado “Composición de dos pasillos, para el dueto violín y clarinete a partir del análisis de ocho obras de los maestros Pedro Morales Pino y Emilio Murillo”, tal y como lo indica el título del proyecto, se analizaron cuatro pasillos del maestro Pedro Morales Pino.

Así mismo, en el año 2014 en la Universidad Pedagógica Nacional se presentó el trabajo de grado “Armonía en la música andina colombiana” de Cristian Stivens Sánchez Santos, allí el autor realizó el análisis armónico de una obra de los compositores Germán Darío Pérez y Javier Pérez Sandoval respectivamente, además de esto, para conocer un poco más sobre el tratamiento que aplican los mencionados maestros a nivel armónico, el autor les propuso rearmonizar dos obras, “Adiós a Bogotá” una danza de Luis A. Calvo y el pasillo fiestero “Patás D’ Hilo” de Carlos Vieco.

En la tesis de maestría presentada en la Universidad Nacional en el año 2012 por Sergio Daniel Ospina Romero titulada “Luis A. Calvo, su música y su tiempo”, el autor hace una investigación de la vida y obra del maestro. Así mismo, realiza un análisis musical de la obra del maestro Luis A. Calvo, resaltando las características generales. Es importante señalar que, en esta tesis, se hace una recopilación y catalogación de la producción musical del maestro Luis A. Calvo.

El trabajo de grado presentado por Freddy Alejandro Páez González, para optar por el título de Maestro en música de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas titulado “El bambuco al piano. Principales características musicales en 4 bambucos”, se encuentra un análisis armónico, melódico, estructural y de acompañamiento de la mano izquierda, del bambuco “Pa’ Juancho”, obra compuesta por el maestro German Darío Pérez.

Por otro lado, en el año 2011 durante los días 2, 3 y 4 de noviembre se llevó a cabo en la ciudad de Cali el “X congreso Nacional de Sociología *“Herencia y ruptura en la sociología colombiana contemporánea”*”. En la mesa de trabajo número 13 denominada Arte y cultura fue presentada la ponencia “Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad” (Areiza Londoño & García Castro, 2014). Allí se analiza la estructura, la instrumentación, la métrica, la armonía y las dinámicas del bambuco “Ancestro” escrito por el maestro Germán Darío en el año 1988.

La danza andina colombiana

1.1. Orígenes de la danza andina colombiana

Los orígenes de la danza andina colombiana se remontan a Europa, este género musical “procede de la contradanza alemana, la cual, a su vez, provenía de la inglesa “Country-dance”, de la francesa “Contredanse” y de la española “Contradanza”” (Abadia Morales, 1983). Llegó a Haití y luego se extendió por las Antillas y el Caribe, posteriormente se expandió en todo el continente americano (León, 2016). “En Cuba se hizo popular hacia 1800, se le abrevió el nombre, y se llamó danza, para luego llamarse danza habanera” (Perdomo Escobar, 1980). Finalmente, el nombre se hizo más corto y en la actualidad se le conoce solamente como Habanera.

A Colombia arribó hacia comienzos del siglo XIX y rápidamente fue adquiriendo popularidad y transformando su estructura hasta tomar un sello muy definido de aire colombiano. Se hizo muy popular como baile de salón y era muy apetecido junto con el pasillo fiestero, en el folclor musical antioqueño, santandereano, cundiboyacense y caucano (Ocampo López, 1981)

La danza como género de la región andina colombiana es primordialmente instrumental, aunque en sus inicios también se componían danzas cantadas, con la llegada del bolero este género se hizo esencialmente instrumental. Los compositores de

la mitad del siglo XX y principios del siglo XXI adoptan la danza instrumental en composiciones realizadas primordialmente para piano. (Santafé, 2016)

1.2. Escritura de la danza

La danza está escrita en compás binario de 2/4, a partir de la segunda mitad del siglo XX se empezó a escribir este género musical también en 4/4 (León, 2016), cualquiera que sea la escogencia de la métrica por parte del compositor, se podría decir que la idea rítmica se mantiene.

- Ritmo característico de la danza en 2/4

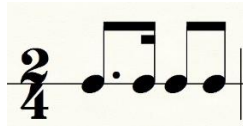


Imagen 1: Ritmo característico de la danza en 2/4

- Ritmo característico de la danza en 4/4



Imagen 2: Ritmo característico de la danza en 4/4

En la escritura pianística de la danza, por lo general, la mano izquierda realiza el acompañamiento, con el ritmo típico de este género, descritas anteriormente; a su vez, también es posible encontrar las siguientes variantes:

a. Variaciones métricas de 2/4

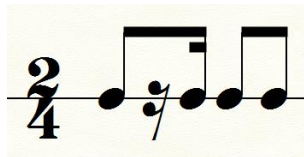


Imagen 3: Variación rítmica No.2 en 2/4

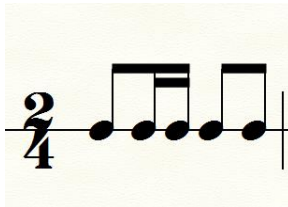


Imagen 4: Variación rítmica No.3 en 2/4

b. Variaciones métricas de 4/4: Para el caso de la escritura en 4/4 se pueden encontrar las mismas variantes para el caso de 2/4, pero con los correspondientes ajustes a la métrica del 4/4:



Imagen 5: Variación rítmica No.2 en 4/4

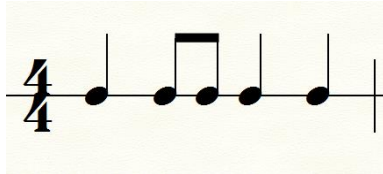


Imagen 6: Variación rítmica No.3 en 4/4

La estructura más común de la danza es la forma tripartita (León, 2016).

CAPÍTULO II

Metodología de investigación

A continuación, se expone la ruta metodológica seleccionada en el desarrollo de esta investigación, describiendo el tipo de la investigación, el enfoque, los instrumentos de recolección de la información y el procedimiento metodológico desarrollado.

Tipo de investigación

El tipo de investigación que se aborda en este trabajo es de tipo cualitativo, el cual está enfocada en la descripción de los fenómenos y las cosas observadas. (Cerdeña Gutierrez, 1993).

Además, Roberto Sampieri asegura que la investigación cualitativa se fundamenta en un proceso inductivo, es decir que a partir de explorar y describir el objeto de estudio se pueden generar perspectivas teóricas sobre el mismo (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio , 2014). Por lo tanto, en este trabajo se describe y se compara la armonía presente en nueve danzas para piano de tres compositores colombianos.

Enfoque de investigación

En este trabajo se lleva a cabo una investigación con enfoque analítico descriptivo. Puesto que se analizan nueve composiciones para piano en el género danza de tres compositores colombianos, con el propósito de entender y comparar la armonía presente en las obras, y de este modo describir las relaciones de similitud y disparidad existentes entre ellas.

El enfoque analítico permite comprender y detectar las características de cada uno de los elementos que contiene el objeto de estudio, para de esta manera resignificarlos y reorganizarlos con el fin de obtener una mayor comprensión del mismo (Hurtado de Barrera, 2000). A su vez, el enfoque descriptivo se caracteriza por la descripción de las partes, categorías o clases que componen al objeto de estudio. (Cerdeña Gutierrez, 1993). Con el fin de ordenar, agrupar o sistematizar los objetos involucrados en el trabajo indagatorio (Marín Villada, 2008).

Instrumentos de investigación

A continuación, se describen los instrumentos utilizados en esta investigación, con el fin de organizar y estructurar la información de manera correcta, y de este modo cumplir con los objetivos propuestos.

➤ Entrevistas:

Con el fin de recopilar información referente a los orígenes de la danza andina colombiana, se realizó una entrevista de tipo focalizada con el maestro Oscar Santafé, quien es el profesor del área de tiple y director de la orquesta típica de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional, así como un reconocido tiplista y conocedor de la música andina colombiana. Con esta clase de entrevista, Hugo Cerda comenta que se puede concentrar todo tipo de interrogantes en torno a un solo objetivo, para de este modo, partir de una inquietud en torno a un tema general, que a través de la entrevista va adquiriendo mayor profundidad y especificidad conforme se va desarrollando, al mismo tiempo que las respuestas del entrevistado proveen de la información necesaria al entrevistador (Cerda Gutierrez, 1993).

Con el propósito de conocer aspectos biográficos, su trayectoria como compositor, sus particularidades y motivaciones en la composición de danzas para piano y su circulación internacional, se realizó una entrevista de tipo focalizado con el maestro German Darío Pérez, en las que se habló de la danza andina colombiana, sus influencias, su forma de componer y el título-significado de cada una de sus composiciones en este género.

➤ Cuestionario

Según Hugo Cerda, un cuestionario es una técnica, en la que se utiliza la interrogación para obtener la información requerida; por lo general, se realizan preguntas escritas, que son resueltas igualmente de manera escrita. Así mismo, el cuestionario es válido, cuando las preguntas que están contenidas en el mismo ayudan a dar cumplimiento a los objetivos planteados en la investigación y a la vez la información es fiable, en la medida en que las respuestas serán iguales, o en su defecto, muy similares, cuando se quiera indagar en otras circunstancias sobre los mismos hechos o fenómenos. (Cerda Gutierrez, 1993).

Con el propósito de recolectar información de personalidades reconocidas en el ámbito musical de los géneros de la música andina colombiana, para construir la reseña histórica del género de danza, se le envió al maestro Fernando “el chino” Leon - quien es un reconocido músico, docente, investigador, bandolista y director de orquestas, con una trayectoria a lo largo de toda su carrera musical, interpretando música andina colombiana - un cuestionario vía correo electrónico, pues en el momento de esta investigación, el maestro manifestó estar interesado en aportar sus conocimientos acerca del género objeto de estudio, pero comentó que no contaba con un espacio de tiempo en el cual se pudiera hacer una entrevista presencial, para lo cual, se buscó la solución de enviarle el cuestionario como ya se describió anteriormente; una vez respondió las preguntas allí consignadas, el maestro Fernando le hizo llegar el cuestionario al autor de este trabajo, nuevamente a través del correo electrónico.

Desarrollo metodológico

Para la construcción del procedimiento metodológico se tuvieron en cuenta cuatro fases, organizadas de la siguiente manera:

1. Selección de los maestros y de las obras para el estudio comparativo.

Esta primera fase se dividió en dos momentos, en primer lugar, se realizó la selección de los maestros sujetos de estudio, teniendo en cuenta las siguientes constantes: que fueran compositores colombianos, que hubieran estudiado música a nivel académico, que tuvieran un nivel de reconocimiento y popularidad en la composición de danzas para piano; por lo que los tres compositores seleccionados fueron: Pedro Morales Pino, Luis Antonio Calvo y German Dario Pérez. La reseña histórica de cada uno de ellos, así como las razones que sustentan el hecho de considerarlos personajes destacables en la composición de danzas para piano se encontrará más adelante.

Después de haber hecho la selección de los maestros, bajo los criterios anteriormente descritos, se procedió a la selección de las obras para realizar el análisis y estudio comparativo de las mismas. En este apartado primero se consultó el catálogo de las danzas para piano de cada uno de los compositores; de allí se determinó que en el caso del maestro Pedro Morales Pino, el catálogo de obras que se revisó, fue el presentado

en el libro “Pedro Morales Pino, obra para piano” desarrollado por el Ministerio de Cultura en el año 2013, en el cual no se tuvo en cuenta el registro del año de composición de las obras allí consignadas; situación contraria ocurre con los maestros Luis A. Calvo y Germán Darío Pérez, pues en su caso, la mayoría de sus danzas si cuenta con este registro.

Considerando la situación descrita en el párrafo anterior, para el caso de las danzas del maestro Morales Pino, la selección de las obras se realizó teniendo en cuenta aquellas danzas que contaban con la grabación respectiva en audio, puesto que gracias a la labor que adelantó el Ministerio de Cultura en el año 2013 en el libro “Pedro Morales Pino, Obra para piano”, la totalidad de las partituras de sus composiciones para piano fueron editadas y puestos a disposición del público.

Para el caso de los maestros Luis A. Calvo y German Darío Pérez, Las obras se seleccionaron por orden cronológico y también con el criterio de que existieran grabaciones disponibles de las mismas, que se pudieran utilizar en el proceso de análisis.

2. Aplicación del modelo de análisis musical, con énfasis en el aspecto armónico a cada una de las nueve obras.

El modelo de análisis musical aplicado a las obras es de tipo abierto, lo cual significa, que se tuvieron en cuenta las propuestas encontradas en diferentes autores, con el fin de analizar las nueve danzas de forma pertinente y adecuada.

Para el caso del análisis estructural, se tienen en cuenta los elementos aportados por el autor Dionisio de Pedro en su libro “Manual de formas musicales”; también se tienen en cuenta los conceptos del libro “Curso de formas musicales” del autor Joaquín Zamacois. En la parte del análisis armónico se tienen en cuenta los conceptos desarrollados por Enric Herrera, en sus libros “Teoría musical y armonía moderna” en el volumen 1 y 2 (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna, 1990), (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna, 1995). También serán tenidos en cuenta varios conceptos tomados del libro “Análisis del estilo musical” de Jan LaRue. (Larue, 1989)

Para una mayor claridad de la macroestructura, se graficó en una tabla cada una de las secciones que componen las tres danzas para piano, con el número de compás correspondiente.

De igual forma, y con el mismo propósito que cumple las tablas descritas anteriormente, se encuentran las tablas con el análisis de cada una de las secciones de

las tres danzas para piano junto con los elementos estructurales que las conforman (frases, semifrases, enlaces, coda).

En el aspecto armónico, una vez finalizado el análisis general de las obras, se procedió a realizar el listado y descripción de los recursos armónicos encontrados en cada obra, por lo cual, los conceptos y apoyos teóricos nombrados en el primer párrafo, serán desarrollados conforme vayan apareciendo en el desarrollo del análisis de las danzas.

A nivel del acompañamiento de la mano izquierda, también se realiza un listado y descripción de las variaciones rítmicas encontradas, en caso de que las haya.

3. Estructuración del modelo de comparación, a partir de los resultados obtenidos del análisis musical de las nueve danzas para piano.

Con el fin de presentar con mayor claridad los resultados encontrados, se diseñaron unos cuadros comparativos, en los que se consignaron todos los recursos armónicos presentes, con el fin de dar cuenta de las constantes y las particularidades armónicas encontradas en las tres obras de cada compositor; y finalmente un nuevo cuadro, similar al descrito anteriormente, en el que son comparados los recursos armónicos usados entre los tres compositores.

4. Deducir las constantes del manejo armónico evidenciadas en el estudio comparativo.

En esta fase, se realizó un análisis y descripción a nivel armónico de las evidencias consignadas en los cuadros comparativos, dando cuenta de los aspectos comunes en el uso de los recursos armónicos entre los tres compositores, así como las particularidades en el manejo de los mismos.

Posteriormente se extrapolaron las evidencias encontradas a nivel estructural, en las nueve composiciones; y finalmente, para el acompañamiento de la mano izquierda, se adjuntó una imagen con todas las variaciones encontradas en las obras, clasificadas por compositor, seguidamente, se describieron las similitudes y disparidades allí presentes.

Análisis de las nueve danzas para piano

En primera instancia, se encuentra una reseña biográfica de cada uno de los tres compositores seleccionados, y posteriormente, se presentan los análisis realizados a las obras que fueron elegidas.

➤ **Pedro Morales Pino**

(Cartago, febrero 22 de 1863 - Bogotá, marzo 4 de 1926)

Desde muy niño mostró sus aptitudes musicales, razón por la cual su madre decidió regalarle un tiple, en el año 1878 debido a la guerra civil que afrontaba en ese momento el país, se mudó con su mamá a la ciudad de Ibagué y posteriormente a Bogotá, allí estudio en la Escuela Nacional de Música; empezó a componer en diversos géneros de la música andina colombiana, tales como pasillos, bambucos, valeses y danzas. En 1898 conformó la agrupación “Lira Colombiana”, con la que realizó varias giras a nivel nacional e internacional, por diversos países, como, por ejemplo, a Estados Unidos, El Salvador, Guatemala y Nicaragua.

Sus aportes al desarrollo y difusión de la música andina colombiana son muy significativos, en primer lugar, se puede mencionar la labor de marcarle a cada uno de los géneros de la música andina colombiana una estructura definida, que fue acatada por los compositores en los años posteriores. Así mismo, es uno de los difusores más

importantes de la música andina colombiana, gracias a las giras que realizó al interior del país, así como por diferentes países de América.

Respecto a sus danzas, comenta Maria Casas Figueroa “son variadas, rápidas, lentas, y con abundancia de recursos rítmicos en el acompañamiento” (Casas Figueroa, 2013). Dentro de su producción musical, la danza fue uno de los géneros que más exploró, llegando a escribir alrededor de treinta de ellas a lo largo de su carrera musical.

La lista de las composiciones – como ya se explicó en la metodología – fue consultado en el catálogo que realizó el Ministerio de Cultura en el año 2013 en el libro “Pedro Morales Pino, Obra para piano”, en el cual se pudieron encontrar las siguientes composiciones: Andina, Aquí estoy, Aura, Auras del Ruiz, Blanca, Cautiva, Colombina, Danza N° 3, Danza N°6, Danza N°8, Genta, La madrileña, Lira colombiana, Lola, María Luisa, Penumbra, Sara.

Análisis de las obras

A continuación, se presentan las tres obras que fueron analizadas en orden alfabético, por lo tanto, el orden será: Andina, Cautiva y Lira Colombiana.

➤ **Andina**

Esta danza está escrita en compás de 2/4 en tonalidad de Do mayor, en la segunda sección modula a su relativo menor, es decir, a tonalidad de La menor y en la tercera sección, realiza una modulación a la tonalidad de Fa mayor. Esta obra tiene una introducción de cuatro compases y tres secciones, de manera que su macroestructura es: Introducción | A || B :|| A' ||: C :|| A | B | A' | C ||

Secciones	Introducción	A	B	A'	C
Nº compases	1 al 4	5 al 37	38 al 54	55 al 70	71 al 87

Tabla 1: Macroestructura Andina

La obra inicia con una introducción de cuatro compases, en los cuales se presenta la idea musical que va a ser desarrollada durante la primera sección, la melodía tiene un inicio en anacrúsico y dinámica fuerte.

Sección A				
Forma	Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	B	a'	b'
Compases	5 al 9	10 al 13	14 al 17	18 al 21

Tabla 2: Sección A Andina

Para el caso de la sección A de esta danza, se evidencia la unión de dos períodos compuestos para conformar su estructura, que son similares en su diseño melódico, rítmico y armónico. Las diferencias apreciables, para la segunda vez que se presenta este período compuesto, son en primer lugar, que dicho período tiene mayor densidad armónica por medio del uso de octavas en la melodía y en el bajo; además, la melodía es enriquecida, por medio del uso de notas que hacen parte del acorde respectivo.

Por las razones descritas en el párrafo anterior, en la tabla 2, sólo está representada la estructura del primer período compuesto, puesto que, la estructura es idéntica para el segundo período compuesto que conforma esta sección.

Esta sección inicia desarrollando la idea musical presentada en la introducción, es decir, que la melodía también es anacrúsica, pero genera contraste respecto de la introducción a partir del uso de la dinámica piano.

Sección B				
Forma	Período compuesto simétrico contrastante			
Frases	A		B	
Semifrases	a	a'	b	c
Compases	38 al 41	42 al 45	46 al 49	50 al 53

Tabla 3: Sección B Andina

La sección B de esta obra está conformada por un período compuesto contrastante, en el que, además, el compositor decide hacer una modulación a la relativa menor de la tonalidad principal, es decir, a La menor. En seguida de esta sección, el compositor decide reexponer el segundo período compuesto de la sección A.

Esta sección, al igual que la anterior también tiene un inicio en anacrusa a nivel melódico, y comienza igualmente con la dinámica piano.

Sección C				
Forma	Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	b	a'	b'
Compases	71 al 74	75 al 78	79 al 82	83 al 86

Tabla 4: Sección C Andina

La sección C de la danza andina está conformada por un período compuesto simétrico paralelo, puesto que, las dos frases, comparten un diseño ritmo-melódico similar. Cabe resaltar, que esta sección está escrita en la tonalidad de F mayor, lo que se configura como una modulación a una tonalidad vecina, dado que, se haya a solo una alteración de diferencia entre la tonalidad original (C) y la tonalidad de destino (F).

Esta tercera sección también presenta un inicio en anacrusa, aunque la dinámica que decide emplear el compositor es pianissimo.

A continuación, se presentan las partituras de esta danza con el análisis general.

Andina Danza

Pedro Morales Pino
(1863 - 1926)

V7	V7	VII°2	⁴ IIm3(b5)	V7	⁶ IIm4	V7	I	
G7	A ⁷ /G	G7	B ⁷ /A ^b	Dm7(b5)/A ^b	G7	Dm/A	G7	C

Piano

⁴ V3	V7	I	I6	⁶ V4	I	V2/IV	V7/IIIm
G7/D	G7	C	C/E	G/D	C	C7/B ^b	A7

Pno.

⁴ IIIm	IIIm6	I6	V7/VIm	VIm	IIIm6	⁶ VIm4
Dm	Dm/F	C/E	E7	Am	Dm/F	Am/E

Pno.

2

Andina

IIm7	V7	I	I	⁴ V3	V7	I
Dm7	G7	C	C	G7/D	G7	C

Pno.

I6	⁶ V4	I	V2/IV	V7/IIm	IIm	IIm6	⁴ VIIIm3(b5)
C/E	G/B	C	C7/Bb	A7	Dm	Dm/F	Bm7(b5)/F

Pno.

cresc. molto

⁶ VIm4	V7/VIm	VIm	IIm6	⁶ VIm4	IIm7	V7	I
Am/E	E7	Am	Dm/F	Am/E	Dm7	G7	C

Pno.

Andina

3

Am: V7 % Im % V/IVm V7/IVm IVm V4/IVm 6

E7 E7 Am Am A A7 Dm A/E

Pno.

38

cresc. molto

IVm V7 % Im bII6

Dm E7 E7 Am Bb/D

Pno.

44

p *f* *sf*

6 V7 Im V3 Im Im C: I VIm3 4

Am/E E7 Am E7/B Am Am C Am7/E

Pno.

50

dim. *p* *f*

1. 2.

4

Andina

4
V3 V7 I I6 I V2/IV V7/II^m II^m
G7/D G7 C C/E C C7/B^b A7 D^m

Pno. 56

II^m6 4 6 V7/VI^m VI^m II^m5 VI^m4 II^m7 V7
D^m/F B^m7(b5)/F A^m/E E7 A^m D^m7/F A^m/E D^m7 G7

Pno. 63

I F: I I6 II^m %
C F F/A G^m G^m

Pno. 70

Tempo giusto

Andina

V IV6 6 4 I 6 V7 I

C Bb/D C7/E C7/G F C7/E C7 F

Pno.

I6 IIIm 4 K V7

F/A Gm E7 F/C C7

Pno.

I V/V V7 IIIIm6 I I

F G C7 Am/C F F

Pno.

D.S. al Fine

Armonía

Cómo se puede observar en el análisis general de esta danza, se pueden definir las siguientes características a nivel armónico:

- 1. Sistema tonal**, Esta danza está escrita en tonalidad de Do mayor, con modulación en la segunda sección hacia su relativo menor, es decir, a La menor, cabe resaltar que cuando se encuentra en esta tonalidad menor, el compositor hace uso de la respectiva escala menor armónica para darle la característica al acorde cuatría que se forma sobre el V grado, de acorde dominante (V7), lo que permite evidenciar que esta obra está enmarcada dentro del sistema tonal. Finalmente, en la tercera sección se encuentra una modulación hacia la tonalidad de Fa mayor.
- 2. Enlaces de IIm – V7**, durante la obra este enlace se encuentra presente en 6 oportunidades, en los compases 3 – 4, 5 – 6, 19 – 20, 35 – 36, 68 – 69, 74 – 75. Según Enric Herrera, este tipo de enlace es uno de los más importantes y utilizados en la música moderna.
- 3. Dominantes secundarios**, este tipo de recurso armónico es muy usado en esta danza, según Enric Herrera (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna, 1990), un acorde con función de dominante secundario, es aquel que resuelve hacia un acorde diatónico. Estas dominantes están presentes en los compases 12 – 13, 16 – 17, 28 – 29, 32 – 33, 43, 43 – 44, 61 – 62, 65 – 66, 82 – 83, 85.

4. **Acordes disminuidos**, este tipo de recurso armónico se configura a partir de la alteración cromática para el caso del modo mayor de los grados I, II, IV, V y VI, convirtiéndolos a su vez en la sensible superior o inferior de los grados de la escala. Con el fin de que este concepto tenga mayor claridad, se adjunta la siguiente imagen, en la que se encuentran los cinco acordes disminuidos que se puedan formar, como ya se explicó anteriormente. Dicha imagen fue tomada del libro “Teoría musical y armonía moderna, volumen 2” de Enric Herrera (1995).

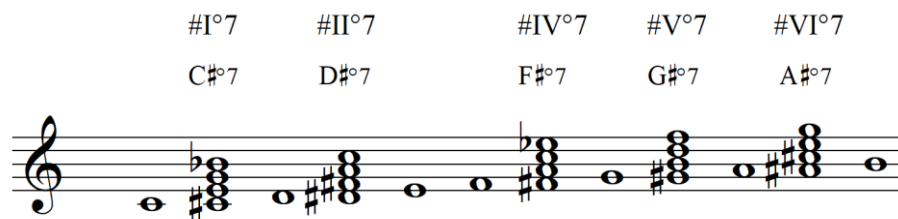


Imagen 7: Acordes disminuidos

En el primer compás de esta obra se encuentra el acorde G°7 (recuadro rojo), el cual se entiende como un acorde disminuido de tipo auxiliar; este tipo de acordes se definen como acordes disminuidos que resuelven sobre un acorde que posee su misma fundamental, tal y como se puede observar en la siguiente imagen.

Imagen 8: Acorde disminuido

5. Intercambios modales, un intercambio modal es el uso de acordes que utilizan notas que provienen de modos paralelos, es decir, que contienen las mismas notas, pero con distinto centro tonal (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna, 1990). Uno de los acordes más utilizados por intercambio modal, es el cuarto menor, cuando nos encontramos en una obra que está compuesta en modo mayor, por ejemplo, hacer uso del acorde de Fm (IVm), en una composición que está escrita y concebida en la tonalidad de C mayor.

Para el caso de esta danza el uso de este recurso armónico se encuentra presente en el compás 49, debido a que la obra se encuentra en la tonalidad de La menor, el acorde Bb/D se configura en un intercambio modal que proviene del modo frigio.

bII6
E♭/D

Imagen 9: Intercambio modal

Cabe aclarar que un modo frigio es un modo menor con el 2º grado alterado en medio tono descendente (recuadro verde).

Imagen 10: Escala La menor frigia

6. Modulaciones, a lo largo de esta composición se pueden encontrar tres modulaciones, la primera de ellas en la segunda sección, hacia la relativa menor de la tonalidad de la primera sección, es decir, de la tonalidad de Do mayor se modula hacia La menor. En la reexposición del tema A', se vuelve a retomar la tonalidad de Do mayor. Y finalmente, en la tercera sección, se presenta una modulación hacia la tonalidad de Fa mayor.

En esta composición, las tres modulaciones se dirigen a una tonalidad vecina, es decir, que solo existe una alteración de diferencia entre ellas. Además, pertenecen al tipo de modulación directa. El primer caso se presenta finalizando la primera sección en el acorde de tónica, e inicia la segunda sección con el acorde de dominante perteneciente a la nueva tonalidad.

Los otros dos casos de modulación se configuran al terminar la sección correspondiente en la tónica de la primera tonalidad, para luego comenzar la siguiente sección en la tónica de la nueva tonalidad. En el caso de la segunda modulación se pasa de la tonalidad de La menor a Do mayor; y en el último ejemplo se modula de Do mayor a Fa mayor.

Acompañamiento de la mano izquierda

Durante el desarrollo de esta composición la mano izquierda acompaña por lo general con el ritmo característico de danza, con una variación en la que al contrario de hacer el ritmo con corchea con puntillo semicorchea y dos corcheas, lo más usual es encontrar corchea silencio de semicorchea, semicorchea y dos corcheas, lo que no afecta en nada el ritmo característico de este género.



Imagen 11: Acompañamiento

La primera variación rítmica que se puede señalar se trata del uso de la ligadura entre la semicorchea y la segunda corchea del ritmo de danza, que se presenta en primera instancia en la mano derecha y posteriormente aparece esta misma variación, pero interpretada en la mano izquierda.

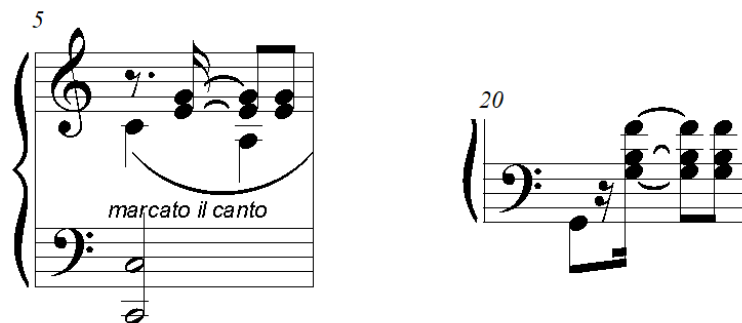


Imagen 12: Variación acompañamiento 1

Otra variación de este ritmo, que se puede señalar, consiste en la subdivisión de la semicorchea en dos fusas, la cual está presente en primer lugar en la mano derecha, es decir, que la mano izquierda toca un bajo y el resto del ritmo lo complementa la mano derecha.



Imagen 13: Variación acompañamiento 2

También se encuentra una variación rítmica similar a la descrita anteriormente, pero en este caso la última corchea se convierte en un silencio.



Imagen 14: Variación acompañamiento 3

Cabe aclarar para las tres variaciones presentadas anteriormente, que las notas ubicadas entre el bajo de la mano izquierda y el complemento del ritmo de danza en la mano derecha se tratan de la melodía.

Las dos variaciones descritas anteriormente aparecen más adelante, interpretadas en su totalidad en la mano izquierda.

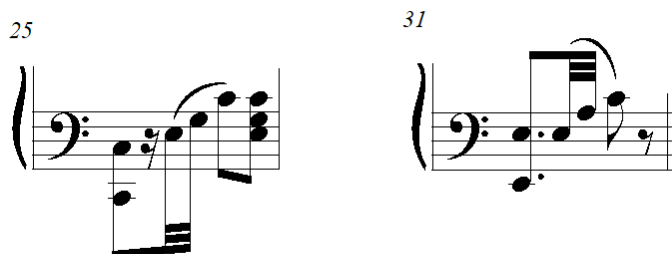


Imagen 15: Variación acompañamiento 4

➤ **Cautiva**

Esta danza está escrita en compás de 2/4 en tonalidad de Eb mayor, con modulación a Ab mayor en la tercera sección. Esta obra tiene una introducción de seis compases y tres secciones, de manera que su macroestructura es: Intro ||: A :||: B :|| C | A | B ||

Secciones	Introducción	A	B	C
Nº compases	1 al 6	7 al 22	23 al 38	39 al 70

Tabla 5: Macroestructura Cautiva

La obra inicia con una introducción de 6 compases, con una melodía tética y dinámica meso forte en los que el compositor presenta la idea musical que va a ser desarrollada

en la primera sección en los primeros cinco de ellos, y finalmente, en el 6 compás realiza un arpeggio en stacatto del acorde de dominante con ritardando, para dar paso a la primera sección de la danza.

Sección A				
Forma	Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	b	a'	c
Compases	7 al 10	11 al 14	15 al 18	19 al 22

Tabla 6: Sección A Cautiva

Como se puede observar en la tabla anterior, la sección A de la danza Cautiva está constituida por un período compuesto simétrico paralelo. El cual tienen un inicio a nivel melódico tético y dinámica meso forte.

Sección B				
Forma	Período compuesto simétrico contrastante			
Frases	A		B	
Semifrases	a	b	c	a'
Compases	23 al 26	27 al 30	31 al 34	35 al 38

Tabla 7: Sección B Cautiva

La sección B de esta danza está conformada por un período compuesto simétrico contrastante, como se puede ver en la tabla anterior. El inicio de esta sección es tético en el acompañamiento, pero acéfalo en la melodía.

Sección C								
Forma	Período compuesto simétrico paralelo				Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'		A		A'	
Semifrase	a	b	a'	b'	a	b	a'	b'
Compases	39 a 42	43 a 46	47 a 50	51 a 54	55 a 58	59 a 62	63 a 66	67 a 70

Tabla 8: Sección C Cautiva

La sección C de esta obra está organizada por dos períodos compuestos simétricos paralelos. Cabe resaltar que el diseño ritmo melódico presenta en los dos períodos que componen esta sección son similares, por lo cual, esta sección se configura como una estructura denominada tema y variaciones. El inicio de esta tercera sección es tético con dinámica *mezzo forte*.

Seguidamente, se presenta el análisis general de la danza.

A Guillermo Quevedo Z.

Cautiva

Danza

Pedro Morales Pino
(1863 - 1926)

V7 6 I V7/V7 V7
Bb7 Gm7/Bb Eb F7 Bb7

Piano

mf

V I 4 4 I V7/IIIm
Bb Eb Bb7/F Cm7/G Eb C7

Pno.

rit.
p
a tempo

6 IIIm IIIm2 VIIIm7(b5) V/VIm IV
C7/E Fm Fm7/Eb Dm7(b5) G Ab

Pno.

Cautiva

6
VIm4 I V4 V7/V V V

Cm/G Eb Bb/F F7 Bb Bb

Pno.

V2 V7 I6 4 V3 V7 I V7 I

Bb7/Ab Bb7 Eb/G Bb7/F Bb7 Eb Bb7 Eb

Pno.

V7/IIIIm IIIIm IIIm7 6 I4 V7 VIm

D7 Gm Fm7 Eb/Bb Bb7 Cm

Pno.

Cautiva

IV K V7 I Ab: I V7

Ab Eb/Bb Bb7 Eb Ab Eb7

I IV 6 V V(#5) I 4 4

Ab Db Ab/Eb Eb Eb(#5) Ab C7/G Fm Gm7(b5)/Db

V7/VIm VIm #IVm7(b5) IIIIm4 V7/IIIIm IIIsus IIIIm

C7 Fm Dm7(b5) Cm/G G7 Csus Cm

4

Cautiva

V7 I V7 I IV 6 V5/IV
 Eb7 Ab Eb7 Ab Db Ab7/C

Pno.

V7/IIIm IIIm IIIm2 VIIIm7(b5) V7/VIm 4 VIIIm3(b5)
 F7 Bbm Bbm7/Ab Gm7(b5) C7 Gm7(b5)/Db

Pno.

6 VIIm4 V7/V7 K V7 I I
 Fm/C Bb7 Ab/Eb Eb7 Ab Ab

Pno.

Armonía

Cómo se puede observar en el análisis general de esta danza, y en las progresiones armónicas presentadas anteriormente se pueden definir las siguientes características a nivel armónico:

1. **Enlaces de IIm – V7**, durante el desarrollo de esta danza, este enlace se encuentra presente en 2 oportunidades, en los compases 47 – 48, 62 – 63.
2. **Dominantes secundarias**, este tipo de recurso armónico es muy usado en esta danza. Estas dominantes están presentes en los compases 4, 12, 15, 20, 29, 46, 48, 52, 60, 63, 66.
3. **Intercambio modal**, en esta danza se encuentra el uso de este recurso armónico en el compás 50, el acorde Dm7(b5), proviene del modo lidio de Ab.

#IVm7(b5)
Dm7(b5)

50




Imagen 16: Intercambio modal "Cautiva"

Recuerdese que el modo lidio es un modo mayor con el cuarto grado alterado medio tono de manera ascendente, es decir, que para el caso de la tonalidad Ab, la nota con esta característica sería Re (recuadro azul).



Imagen 17: Escala La bemol lidio

- 4. Modulaci3n,** En esta danza solo se realiza una modulaci3n desde la tonalidad de Eb, en la que se encuentran la primera y segunda secci3n; a la tonalidad de Ab, en la que se encuentra la tercera secci3n de esta danza, es decir, que se trata de una modulaci3n a una tonalidad vecina. Al igual que como con la obra anterior, esta modulaci3n es de tipo directa entre el acorde de t3nica de la tonalidad de origen y de la tonalidad de destino.

Acompa1amiento con la mano izquierda

Al igual que en la danza Andina, en esta composici3n la mano izquierda acompa1a por lo general con el ritmo característico de danza, corchea con puntillo semicorchea y dos corcheas, así como con la variaci3n de corchea silencio de semicorchea, semicorchea y dos corcheas, lo que no afecta en nada el ritmo característico de este g3nero.

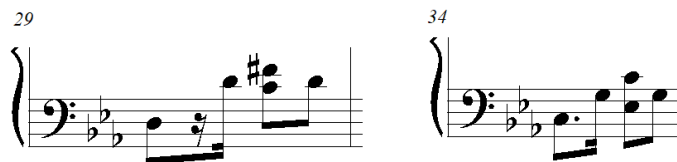


Imagen 18: Acompañamiento "Cautiva"

Al igual que en la danza anterior, la primera variación rítmica que se puede señalar se trata del uso de la ligadura entre la semicorchea y la segunda corchea del ritmo de danza, que se presenta en la mano derecha.



Imagen 19: Variación acompañamiento 1 "Cautiva"

Una segunda variante del ritmo de danza se presenta en vez al hacer el ritmo de danza con una corchea, dos semicorcheas y finalmente dos corcheas o una negra.

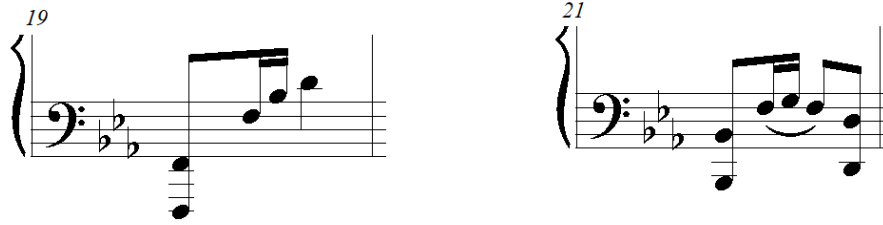


Imagen 20: Variación acompañamiento 2 "Cautiva"

Una variante como la descrita anteriormente, se presenta de manera posterior, pero el primer bajo lo realiza la mano izquierda, mientras que el complemento del ritmo lo ejecuta la mano derecha.

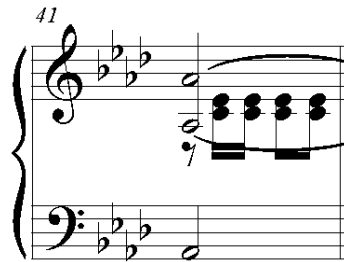


Imagen 21: Variación acompañamiento 3 "Cautiva"

➤ **Lira Colombiana**

Esta danza está escrita en compás de 2/4 en tonalidad de Re mayor, con modulación a Sol mayor en la tercera sección. Esta obra tiene una introducción de cuatro compases y tres secciones, de manera que su macroestructura es: Intro ||: A :|| B :|| C | A | B ||

Secciones	Introducción	A	B	C
N° compases	1 al 4	5 al 20	25 al 40	44 al 75

Tabla 9: Macroestructura Lira Colombiana

	Sección A			
Forma	Período compuesto simétrico contrastante			
Frases	A		B	
Semifrases	a	b	a'	c
Compases	7 al 10	11 al 14	15 al 18	19 al 22

Tabla 10: Sección A Lira Colombiana

Como se puede observar en la tabla anterior, la sección A de la danza Lira Colombiana está compuesta por un período simple simétrico contrastante.

Entre la sección A y la sección B de esta composición, se encuentra un enlace de cuatro compases (21 al 24), en el cual el compositor presenta la idea musical a nivel ritmo melódico que va a ser desarrollada en la sección B. Este enlace podrá ser encontrado en el análisis general de la obra resaltado en un recuadro de color naranja.

Sección B				
Forma	Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	b	a'	b'
Compases	25 al 28	29 al 32	33 al 36	37 al 40

Tabla 11: Sección B Lira Colombiana

La sección B de esta danza está conformada por un período compuesto simétrico paralelo, que se configura a partir de la similitud rítmico-melódica de las dos frases que componen esta sección.

Entre la sección B y C de esta obra, se encuentra un puente de dos compases, por medio del cual, se prepara la modulación desde la tonalidad de Re mayor hacia la tonalidad de Sol mayor. Este puente se encuentra entro los compases 41 al 43, resaltado además en el análisis general de la obra en un recuadro de color púrpura.

Sección C				
Forma	Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	a'	a''	a'''
Compases	44 al 47	48 al 51	52 al 55	56 al 59

Tabla 12: Sección C Lira Colombiana

Para el caso de la sección C de esta danza, se presenta una situación similar, a la evidenciada en la sección A de la obra Andina; puesto que se evidencia la unión de dos períodos compuestos para conformar su estructura, de tal manera que son similares en su diseño melódico, rítmico y armónico. Para el caso de esta sección, la segunda vez que aparece este período compuesto, lo hace a través de la presentación de la melodía a una octava ascendente con respecto a la primera frase de dicho período, mientras que la segunda frase se presenta de forma similar con la segunda frase del primer periodo.

Por las razones descritas en el párrafo anterior, en la tabla 12, sólo está representada la estructura del primer período compuesto, puesto que, como ya se explicó la estructura es idéntica para el segundo período compuesto que conforma esta sección.

Posteriormente, se presenta el análisis general de la danza.

A Manuel Montoya
Lira Colombiana
 Danza

Pedro Morales Pino
 (1863 - 1926)

I V°7 V7 VIm V2/V7 V7 I
 D A°7 A7 Bm D7/C A7 D

Lento

Piano

f

con grazia

4 V3 V7 I6 I 4 V3
 A7/E A7 D/F# D A7/E

Pno.

% I % 4 V3 V7
 A7/E D D A7/E A7

Pno.

Lira Colombiana

I V7 V7/V7 V4 V7/V7

D B7 E7 A/E E7

Pno. *cresc.* *f*

V V7/V7 V V 6 4

A E7 A A D/A D#/A A7/E

Pno. *p* *p*

Lira Colombiana

I 4 V7 I I 4

V3 V7 I V3

D A7/E A7 D D A7/E

V7 I % IIm6 V/VIm VIm IV

A7 D D Em/G F# Bm G

K V7 I I 6 6

D/A A7 D D G: V5 VIIIm5(b5)

D D7/F# D#m7(b5)/F

To Coda

4

Lira Colombiana

6 6
 II_m4 SubV2/V_{Im} V7 V_{Im}5 I %
 Am/E F 7/E_b D7 Em7/G G G

Pno. *p*

4 4 6
 V3 V7 V3 V7(9) I V_{Im}5 I
 D7/A D7 D7/A D7(9) G Em7/G G

Pno. *f* *p* *f* *p* *mf*

V7/II_m II_m II° 6 I4 #IV°7 K V7 I
 E7 Am A°/C G/D C#7 G/D D7 G

Pno. *f* *cresc.* *ff* *pp*

Lira Colombiana

VIm6	I	I	V7	%
Em/G	G	G	D7	D7

Pno.

4			6		
V3	V7	I	VIm5	I	V7/IIIm
D7/A	D7	G	Em7/G	G	E7

Pno.

		6			
IIIm	II°	I4	#IV°7	K V7	I
Am	A°/C	G/D	C#7	G/D D7	G

Pno.

D.S. al Coda

Armonía

Cómo se puede observar en el análisis general de esta danza, y en las progresiones armónicas presentadas anteriormente se pueden definir las siguientes características a nivel armónico:

1. **Sistema tonal**, Esta danza está escrita en tonalidad de Re mayor, aunque en la tercera sección modula a la tonalidad de Sol mayor.
2. **Dominantes secundarias**, este tipo de dominantes están presentes en los compases 3, 17 18, 19, 20, 35, 54 y 70.
3. **Dominantes sustitutos**, según Enric Herrera, todo acorde de dominante está relacionada con otro acorde de dominante, cuando sus fundamentales se encuentran separadas por un intervalo de tritono, puesto que en dicho caso, ambos acordes comparten el mismo tritono; por esta razón, dicho acorde puede ser usado para reemplazar a la dominante principal. (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna, 1995)

Para el caso de esta danza, este recurso armónico se encuentra en el compás 42, ya que el acorde de F7 (recuadro azul), se configura en el dominante sustituto de Em7/G, como se puede apreciar en la siguiente imagen.

6	
IIIm4	SubV2/VIm
Am/E	F7/E♭

Imagen 22: Dominante sustituto "Lira Colombiana"

4. **Acordes disminuidos**, el primer caso se encuentra en el primer compás de esta danza, el acorde A[°]7 (recuadro café), es un ejemplo de acorde disminuido auxiliar.

I	V [°] 7	V7
D	A [°] 7	A7

Lento

Imagen 23: Acorde disminuido 1 "Lira Colombiana"

En el compás 23 se puede observar el acorde disminuido D^{#°}/A (color rojo), el cual funciona como una aproximación cromática hacia el acorde A7/E, que se encuentra en el siguiente compás.

5. **Intercambios modales**, en esta composición es posible encontrar un intercambio modal en el compás 41, ya que el acorde F7 (recuadro naranja), proviene del modo eólico.

I G: ⁶V5 bVII7

D D7/F# F7

Imagen 26: Intercambio modal 1 "Lira Colombiana"

El segundo caso de intercambio modal se encuentra localizado en el compás 56, ya que el acorde A[°]/C proviene del modo eólico. Dicho recurso se repite exactamente igual en el compás 72.

II[°]

A[°]/C

56

Imagen 27: Intercambio modal 2 "Lira Colombiana"



Imagen 29: Variación acompañamiento "Lira Colombiana"

Estudio comparativo de las tres danzas

Una vez finalizado el proceso de análisis de las obras, se procede a presentar el resultado de los análisis a través de la siguiente tabla.

	Andina	Cautiva	Lira Colombiana
Enlaces IIm – V7	✓	✓	
Dominante secundarios	✓	✓	✓
Dominantes substitutos			✓
Acordes disminuidos	✓		✓
Intercambio modal	✓	✓	✓
Modulación	✓	✓	✓

Tabla 13: Recursos armónicos Pedro Morales Pino

Como se puede observar en la tabla anterior, los recursos armónicos utilizados en todas las obras fueron: uso de dominantes secundarias, intercambio modal y el uso de la modulación de tipo directa hacia una tonalidad vecina con el fin de delimitar y generar mayor contraste entre las diferentes secciones de las danzas.

Estructura:

A nivel estructural se puede decir que las tres danzas analizadas presentan una estructura a tres secciones, todas ellas con un inicio en una introducción de entre cuatro y seis compases; en el caso de las danzas Lira Colombiana y Cautiva la organización de las secciones se hace de forma similar, respondiendo a la estructura AA BB C A B, es decir que se realiza una reexposición del tema A y B. En el caso de la danza andina, como ya se explicó anteriormente, también se encuentra una estructura a tres partes, pero organizadas de la siguiente manera, A BB A' CC A B A' C, es decir, que en esta danza se realiza una reexposición de las tres secciones.

Acompañamiento:

En las tres danzas predomina el uso del patrón rítmico característico de la danza, en especial, el que está conformado por la variante de corchea, silencio de semicorchea, semicorchea y dos corcheas. También se pudo evidenciar el uso de algunas variaciones a nivel rítmico, que no hace que se pierda el sentido de la danza, con el fin de aportar mayor variedad en el acompañamiento.

➤ **Luis Antonio Calvo**

(Gámbita, Santander, 28 de agosto de 1882 - Agua de Dios, Cundinamarca, 22 de abril de 1945)

Nació en Gambita Santander, donde vivió durante sus primeros años con su madre; posteriormente se traslada a la ciudad de Tunja, donde aprendió a tocar piano y violín, además hizo parte de la banda departamental de Boyacá, donde se inició con algunos instrumentos de percusión y finalmente ascendió de lugar, ejecutando el bombardino. Llega a Bogotá en el año 1905, con el objetivo de estudiar música de manera más formal, aunque sólo sería unos años más tarde que conseguiría ingresar a la Academia Nacional de Música, mientras que, por otro lado, había conseguido un puesto en la Segunda banda marcial del ejército para ejecutar el bombardino. Logró ser parte también de varias agrupaciones, como la famosa “Lira Colombiana” del maestro Pedro Morales Pino, Arpa Nacional”, “La Unión Musical” y el “Terceto Sánchez Calvo”. Durante los años que estuvo en Bogotá, empezó a publicar obras en diferentes medios impresos y con ello su reconocimiento y popularidad como compositor fue en aumento.

En el año 1916 le fue diagnosticada la enfermedad de la lepra, por lo cual, y según las regulaciones vigentes, toda persona que fuera diagnosticada con esta enfermedad, debía dirigirse a la menor brevedad posible a un leprocomio, en este caso, el maestro debió trasladarse al lazareto ubicado en Agua de Dios. Durante su estadía en este lugar,

se convirtió en el director de la banda del municipio, y siguió cultivando desde allí su obra, participando además en los eventos culturales que allí se realizaban. En 1945 hacia mediados del mes de febrero su salud empieza a recaer y muere el 22 de abril de 1945.

A nivel musical, calvo fue uno de los compositores que mayor refinamiento le dio a la danza andina colombiana a nivel técnico y musical, al respecto comenta Sergio Daniel Ospina Romero en su trabajo de maestría “Luis A. Calvo, su música y su tiempo”

Este refinamiento consistió en la complejización de los acompañamientos que hacía la mano izquierda, y la inserción de algunos elementos rítmicos, armónicos y melódicos importados... de la tradición pianística decimonónica, cosa que trajo consigo la superación de algunas ligerezas muy arraigadas a la interpretación de estos ritmos («el típico chucu-chucu») y el endoso de los mismos como obras populares de concierto.

Los esquemas formales más predominantes en las obras de Luis A. Calvo son, en síntesis, básicamente tres: AA BB A CC A, AA BB CC A, o simplemente AA BB CC. Malvaloca, Adiós a Bogotá, y Carmiña son, respectivamente, ejemplos de estos tres tipos. Todas son danzas, y las secciones de que se componen están siempre bien definidas y delimitadas. Esto es el resultado de la aplicación de al menos tres estrategias: el uso de cadencias marcadas sobre el

acorde de tónica al final de una frase, la introducción espontánea de nuevos motivos melódicos, y la aplicación de cambios repentinos de tonalidad, bien de una mayor a su contraparte menor (y viceversa), de una mayor a su relativa menor (o al revés), o simplemente a una tonalidad «armónicamente lejana» como en el salto de tercera (Ospina Romero, 2012)

La siguiente, es una lista de las danzas para piano que compuso Luis Antonio Calvo a lo largo de su trayectoria musical.

Livia, Malvaloca, Carmiña, Adiós a Bogotá, La perla del Ruíz, Gacela, Añoranza, Aire de afuera, María Elena, Madeja de Luna, Emilia II, Betty, Rubia Espiga, Presentida, Manizales, Coralito, Tendiendo el vuelo, Danza No. 1 y Danza No. 2.

La lista de las danzas compuestas por el maestro Luis Antonio Calvo, fueron tomadas del trabajo de grado de maestría “Luis A. Calvo, su música y su tiempo” presentado en la Universidad Nacional de Colombia por Sergio Daniel Ospina Romero. (Ospina Romero, 2012)

A continuación, se presentan las tres obras que fueron analizadas en orden cronológico, por lo tanto, el orden será: Carmiña, Adiós a Bogotá y Malvaloca.

➤ **Carmiña**

Esta composición fue escrita por el maestro Calvo en el año 1916, durante esa época, estaba dirigiendo un conjunto musical de una compañía española que estaba de gira en Bogotá, allí actuaba una cantante llamada Filomena Boisgontier, a la cual Calvo dedicó esta danza.

La obra está escrita en compás de 2/4 en tonalidad de Mi mayor, con modulación a La mayor en la tercera sección. Esta composición no cuenta con introducción, aunque si mantiene una estructura a tres secciones, por la tanto, su macroestructura es la siguiente: ||: A :| B | A | B ||: C :||

Secciones	A	B	C
Nº compases	1 al 15	16 al 32	33 al 48

Tabla 14: Macroestructura Carmiña

Sección A				
Forma	Período compuesto asimétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	b	a'	b'
Compases	1 al 4	5 al 8	9 al 11	12 al 15

Tabla 15: Sección A Carmiña

En la tabla anterior se puede ver que la sección A de la danza Cautiva está constituida por un período compuesto asimétrico paralelo. La asimetría se configura en la segunda frase (A'), dado que su primera semifrase (a') está compuesta de tres compases. Esta sección tiene un inicio tético con dinámica fuerte.

	Sección B			
Forma	Período compuesto simétrico contrastante			
Frases	A		B	
Semifrases	a	b	a'	c
Compases	16 al 19	20 al 23	24 al 27	28 al 31

Tabla 16: Sección B Carmiña

Para la sección B de esta danza, se encuentra una configuración de su estructura por medio de un período compuesto simétrico contrastante, como se puede ver en la tabla anterior. El inicio de esta sección es tético para el bajo de la mano izquierda, mientras que la melodía es acéfala.

	Sección C			
Forma	Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	b	a'	b'
Compases	33 al 36	37 al 40	41 al 44	45 al 48

Tabla 17: Sección C Carmiña

La sección C de esta danza presenta una modulación a la tonalidad de La mayor, como se puede observar en la tabla anterior, su estructura es un período compuesto simétrico paralelo. Esta sección tiene un inicio tético con una dinámica piano, contrastando así con las dos secciones anteriores, que inician en forte.

Seguidamente, se presenta el análisis general de la danza.

Carriña Danza

Luis A. Calvo
(1882 - 1945)

III^m2 III^o6 V2 I III^m6

G[#]m7/F[#] G[#]/B B7/A E G[#]m/B

Piano

4

V3 V7 I II^m7 V7 I

B7/F[#] B7 E F[#]m7 B7 E

Pno.

5

III^o6 V5/VI^m VI^m IV K V7 I

G[#]/B G[#]7/B[#] C[#]m A E/B B7 E

Pno.

10

pp

Carmiña

V7 % I I6 V7
 B7 B7 E E/G# B7

Pno.

V7 I I6 V7 % I
 B7 E E/G# B7 B7 E

Pno.

I6 IV II m7 K V7 I
 E/G# A F#m7 E/B B7 E

Pno.

A: I6 I VIIm IV IIm
 A/C# A F#m D Bm

4
 V3 V7 I I6 I
 E7/B E7 A A/C# A

VIIm IV IIm K V7 I
 F#m D Bm A/E E7 A

Armonía

Cómo se puede observar en el análisis general de esta danza, y en las progresiones armónicas presentadas anteriormente se pueden definir las siguientes características a nivel armónico:

1. **Enlaces de IIm – V7**, este enlace se encuentra presente en los compases 8 y 37 – 38.
2. **Dominantes secundarias**, este recurso armónico se encuentra en el compás 10.
3. **Intercambios modales**, en esta obra es posible encontrar un intercambio modal en el compás 2 y en el compás 10, ya que el acorde G#° (recuadro verde), proviene del modo mixolidio.

The image shows a musical score for the second measure of the piece "Carmiña". The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The second measure is highlighted with a green box. Above the box, the chord is identified as III°6 (G#°) and V2 (B7/A). The notation shows a G#° triad in the bass clef and a B7/A chord in the treble clef.

Imagen 30: Intercambio modal "Carmiña"

6. Modulaciones, En esta danza se presenta una modulación directa a una tonalidad vecina en la tercera sección, la cual se ejecuta de la siguiente manera, se termina la segunda sección en su respectivo acorde de tónica (D), e inicia la siguiente sección en la nueva tónica (A).

Acompañamiento de la mano izquierda

En esta danza el ritmo característico de danza, corchea con puntillo semicorchea y dos corcheas, se encuentra presente solamente en una ocasión, en el compás 3.



Imagen 31: Acompañamiento "Carmiña"

La variante del ritmo de danza que más se puede encontrar en esta obra se configura al hacer el ritmo de danza con una corchea, dos semicorcheas y finalmente dos corcheas.

Esta danza está escrita en compás de 2/4 en tonalidad de Mi mayor, en la segunda sección modula a su relativo menor, es decir, a tonalidad de Do sostenido menor y en la tercera sección, realiza una modulación a la tonalidad de La mayor, aunque en el final la obra concluye en la tonalidad de Do sostenido menor. Esta obra tiene una introducción de cinco compases y tres secciones, de manera que su macroestructura es:

Intro ||: A :||: B :||: C :||

Secciones	Introducción	A	B	C
Nº compases	1 al 5	6 al 24	25 al 41	42 al 58

Tabla 18: Macroestructura Adiós a Bogotá

Esta danza cuenta con una introducción de cinco compases, en los cuales el compositor presenta el motivo ritmo melódico que va a ser desarrollado durante la primera sección de esta danza. El inicio del bajo en la mano izquierda es tético, mientras que la melodía es acéfala.

Sección A				
Forma	Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	b	a'	b'
Compases	5 al 9	10 al 13	14 al 17	18 al 21

Tabla 19: Sección A Adiós a Bogotá

La sección A de esta danza, se constituye en un período compuesto simétrico paralelo. Dado que se en esta sección se desarrolla el motivo ritmo melódico presentado en la introducción, comparten el mismo inicio, es decir, el bajo en la mano izquierda empieza tético, mientras que la melodía es acéfala.

	Sección B			
Forma	Período compuesto asimétrico contrastante			
Frases	A		B	
Semifrases	a	b	a'	c
Compases	25 al 28	29 al 33	34 al 37	38 al 41

Tabla 20: Sección B Adiós a Bogotá

La sección B de esta obra está conformada por un período compuesto asimétrico contrastante, puesto que la primera frase de este período está conformada por nueve compases. Esta sección tiene un inicio tético, con una dinámica forte, que contrasta con el final de la sección anterior, puesto que termina en piano.

	Sección C			
Forma	Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	a'	a''	b
Compases	71 al 74	75 al 78	79 al 82	83 al 86

Tabla 21: Sección C Adiós a Bogotá

La estructura de la sección C de esta composición está configurada como un período simétrico paralelo, en el que se presenta una modulación a la tonalidad de La mayor, aunque en la repetición de esta sección, la obra concluye en Do sostenido menor, con el objetivo de darle un aire melancólico más notorio a la conclusión de esta pieza. En esta sección se presenta un inicio tético, al igual que en la anterior, pero con una dinámica de pianissimo.

A continuación, se presentan las partituras de esta danza con el análisis general.

Adiós a Bogotá

V7 V7(13)/IV V7 V7/V7 K
 B7 E7(13) C#7 F#7 E/G#

V7 I I
 B7 E E

VIIm IIIIm6 IIIm6 I6
 C#m G#m/B F#m/A E/G#

Adiós a Bogotá

3

K	⁶ V5	V6	I	I6
E/B	B7/D	B/D	E	E/G#

Pno.

VIm	V6/VIm	⁴ V3/IIIIm	V/VIm	IV
C#m	G#/B#	D#7/A#	G#	A

Pno.

K	V7	I	A: I	VIm6
E/B	B7	E	A	F#m/A

Pno.

Adiós a Bogotá

VII°6	V7	4 V3(9)	V7	I6
G#°/B	E7	E7(9)/B	E7	A/C#

Pno.

V7	I	VIIm6	6 IIIIm4	IIIIm6
E7	A	F#m/A	C#m/G#	C#m/E

Pno.

C#m: IIIm7(b5)	V7		Im
#IVm7(b5)	V7/IIIIm	IIIIm	V7
D#m7(b5)	G#7	C#m	E7
			C#m

Pno.

Armonía

Cómo se puede observar en el análisis general de esta danza, se pueden definir las siguientes características a nivel armónico:

- 1. Enlace IIm – V7:** Este recurso se encuentra en los compases 54 – 55 cuando la tercera sección se repite, dado que los acordes presentes en estos compases se analizan como un enlace de este tipo, debido a que la obra finaliza en la tonalidad de C#m.
- 2. Dominantes secundarios,** esta clase de dominantes están presentes en los compases 17, 18, 19, 35, 36, 37, 55.
- 3. Intercambio modal,** este tipo de recurso es usado en el compás 54, ya que el acorde D#m7(b5) que allí se encuentra proviene del modo lidio. Cabe resaltar que este acorde hace parte de la tercera sección de esta danza que tiene puntos de repetición, por lo cual, al interpretarse por primera vez dicha sección, este acorde corresponde a este tipo de análisis.

#IVm7(b5)

D#m7(b5)



Imagen 34: Intercambio modal "Adiós a Bogotá"

4. Modulaciones, En esta danza están presentes dos modulaciones, la primera de ellas se presenta entre las secciones dos y tres, que pertenece al tipo directo y se configura al terminar la sección correspondiente en la tónica de la primera tonalidad, para luego comenzar la siguiente sección en la tónica de la nueva tonalidad.

La segunda modulación que se presenta en esta danza se realiza por medio de un acorde de enlace (también llamado acorde "pívot") de tipo secundario. Este tipo de modulación lo define Enric Herrera en su libro "Teoría musical y Armonía moderna. Volumen II" (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna, 1995), como el uso de uno o varios acordes que son diatónicos para una tonalidad, mientras que para la otra son relacionados, es decir, que son acordes que tienen una función tonal específica a pesar de no ser diatónicos.

Para el caso de esta danza, en el compás 54, para la segunda vez que debe interpretarse la tercera sección el acorde D#m7(b5) se analiza como un acorde de

enlace, ya que mientras para la tonalidad de La mayor se considera como el #IVm7(b5), es decir, un acorde relacionado; para la tonalidad de C#m, corresponde al IIIm7(b5), es decir, un acorde diatónico.

Acompañamiento con la mano izquierda

En esta composición la mano izquierda acompaña por lo general con el ritmo característico de danza, corchea con puntillo semicorchea y dos corcheas, así como con la variación de corchea silencio de semicorchea, semicorchea y dos corcheas.



Imagen 35: Acompañamiento "Adiós a Bogotá"

Una primera variante del ritmo de danza se presenta cuando se encuentre el acompañamiento organizado con una corchea, dos semicorcheas y finalmente dos corcheas.



Imagen 36: Variación acompañamiento 1 "Adiós a Bogotá"

➤ **Malvaloca**

Esta composición fue escrita en el año 1913, inspirado el título tal vez por una obra de teatro española, que tenía el mismo nombre, presentada en Bogotá durante 1912.

Esta obra es una de las danzas más populares del maestro Calvo, pues según comenta Sergio Ospina, en virtud del refinamiento y elegancia de sus melodías, y por su innegable consistencia en el desarrollo de un discurso musical sencillo, pero sobradamente atractivo y esencialmente afectivo, constituyen auténticos “paradigmas de la música para piano en Colombia”. (Ospina Romero, 2012).

Esta danza está escrita en compás de 2/4 en tonalidad de Mi mayor, con modulación a su relativo mayor en la tercera sección, es decir, a la tonalidad de La mayor. En su estructura general, se evidencia en primer lugar una introducción de ocho compases, y como con todas las obras analizadas, mantiene una estructura a tres secciones. Organizada de la siguiente manera: Introducción ||: A :|| B | A | B ||: C :|| A ||

Secciones	Introducción	A	B	C
Nº compases	1 al 8	9 al 24	25 al 40	44 al 58

Tabla 22: Macroestructura Malvaloca

Esta obra cuenta con una introducción de ocho compases en las que se presenta el motivo ritmo melódico que va a ser desarrollado en la primera sección, este motivo tiene inicio acéfalo con dinámica piano.

Sección A				
Forma	Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	a	a'	a''
Compases	8 al 12	13 al 16	17 al 20	21 al 24

Tabla 23: Sección A Malvaloca

En la tabla anterior se puede observar que la estructura de la sección A de la danza Malvaloca está conformada por un período compuesto simétrico paralelo. Las dos semifrases que componen la primera frase (A), en este caso, son idénticas. En esta sección se desarrolla el motivo presentado en la introducción, es decir, que la melodía tiene un inicio acéfalo.

Sección B				
Forma	Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	a'	a''	b
Compases	25 al 28	29 al 32	33 al 36	37 al 40

Tabla 24: Sección B Malvaloca

En la sección B de esta danza, se encuentra un período compuesto simétrico paralelo. La melodía de esta sección tiene un inicio acéfalo, igual que la anterior, aunque la dinámica que presenta es pianissimo.

Sección C				
Forma	Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	B	a'	b'
Compases	41 al 44	45 al 48	49 al 52	53 al 56

Tabla 25: Sección C Malvaloca

La sección C de esta danza presenta una modulación a la tonalidad de Mi mayor; su estructura es un período compuesto simétrico paralelo, al igual que la segunda sección. A diferencia de las dos secciones anteriores, la melodía de esta sección tiene un inicio anacrúsico.

Seguidamente, se presenta el análisis general de la danza.

Malvaloca

Danza

Luis A. Calvo
(1882 - 1945)

V7	⁴ IIm3(b5)	V7
G#7	D#m7(b5)/A	G#7

Piano

V7	⁴ IIm3(b5)	V7	Im	⁴ V3
G#7	D#m7(b5)/A	G#7	C#m	G#7/D#

Pno.

Im	⁶ Im4	V7	Im	⁴ V3	Im
C#m	C#m/G#	G#7	C#m	G#7/D#	C#m

Pno.

Malvaloca

6
Im4 V7 V2/IVm IVm6 VII^o/VI Im7 VIIm3

C#m/G# G#7 C#7/B F#m/A G#° C#m7 Bm7/F#

Pno.

IIIm7(b5) K IIIm2(b5) V5 V7 Im

D#m7(b5) C#m/G# D#m7(b5)/C# G#7/B# G#7 C#m

Pno.

6 4 Im 6 6

V5 V3 C#m C#m/E G#7/B#

G#7/B# G#7/D#

Pno.

Malvaloca

3

4	Im	Im6	6	4
V3			V5/IVm	V3/IVm
G#7/D#	C#m	C#m/E	C#7/E#	C#7/G#

Pno.

IVm	IVm6	IIIm7(b5)	4	6
			IVm3	V5
F#m	F#m/A	D#m7(b5)	F#m7/C#	G#7/B#

Pno.

E:	I	II7	VIIm	I	I6
	E	F#7	C#m	E	E/G#

Pno.

4

Malvaloca

	4		
	V3	V7	I
	B7/F#	B7	E
			I6
			E/G#

Pno.

	II7	V7/VIm	IV	IIm7 IIIIm K
	F#7	G#7	A	F#m7 G#m E/B

Pno.

	V7	I	I
	B7	E	E

Pno.

D.S. al Fine

Armonía

Cómo se puede observar en el análisis general de esta danza, y en las progresiones armónicas presentadas anteriormente se pueden definir las siguientes características a nivel armónico:

1. **Sistema tonal**, esta danza está escrita en tonalidad de C#m, pero con modulación hacia la tonalidad de Mi mayor. A pesar de que la obra está escrita en tonalidad menor durante sus dos primeras secciones, hace uso de la respectiva escala menor armónica para darle la característica al acorde cuatría que se forma sobre el V grado, de acorde dominante (V7), lo que permite evidenciar que esta obra está enmarcada dentro del sistema tonal.
2. **Enlaces de IIm – V7**, durante el desarrollo de esta danza este enlace está presente en el compás 23.
3. **Dominantes secundarias**, esta clase de dominantes están presentes en los compases 17, 34, 51.
4. **Intercambio modal**, en esta danza se encuentra el uso de este recurso armónico en el compás 42 y 50, ya que el acorde F#7 que está presente en dichos compases proviene del modo lidio de E.



Imagen 37: Intercambio modal "Malvaloca"

5. **Modulación**, En esta danza solo se realiza una modulación desde la tonalidad de C#m hacia su relativo mayor E, en la tercera sección. Se trata de una modulación a una tonalidad vecina, la cual es de tipo directa entre el acorde de dominante de la tonalidad de origen y el acorde de tónica de la tonalidad de destino.

Acompañamiento con la mano izquierda

Al igual que la danza anterior, en esta composición la mano izquierda acompaña por lo general con el ritmo característico de danza, corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas, así como con la variación de corchea silencio de semicorchea, semicorchea y dos corcheas.

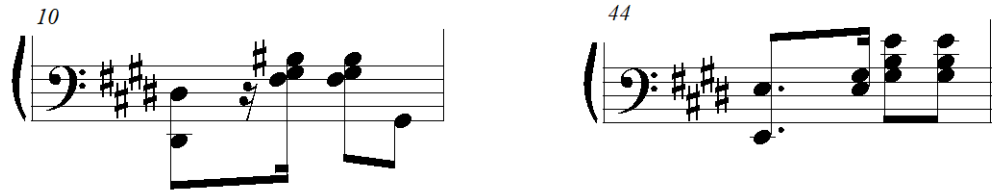


Imagen 38: Acompañamiento "Malvaloca"

Se puede identificar una variación del ritmo de danza al hacer una corchea, dos semicorcheas y una negra.

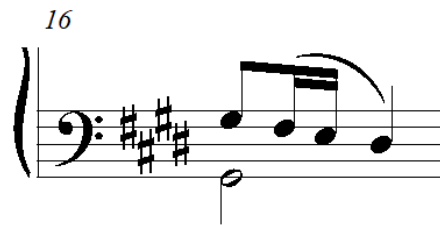


Imagen 39: Variación acompañamiento "Malvaloca"

Estudio comparativo de las tres danzas

Una vez finalizado el proceso de análisis de las obras, se procede a presentar el resultado de los análisis a través de la siguiente tabla.

	Carmiña	Adiós a Bogotá	Malvaloca
Enlaces IIm – V7	✓	✓	✓
Dominante secundarios	✓	✓	✓
Intercambio modal	✓	✓	✓
Modulación	✓	✓	✓

Tabla 26: Recursos armónicos Luis A. Calvo

Como se puede observar en la tabla anterior, los recursos armónicos utilizados en todas las obras fueron: el uso del enlace IIm – V7, dominantes secundarias, intercambio modal y el uso de la modulación de tipo directa hacia una tonalidad vecina con el fin de generar mayor contraste entre las diferentes secciones de las danzas.

Estructura:

A nivel estructural se puede decir que las tres danzas analizadas presentan una estructura a tres secciones, para el caso de Adiós a Bogotá y Malvaloca, las danzas inician con una introducción de entre cinco y ocho compases respectivamente. A pesar de que las tres danzas cuentan con esta estructura a tres partes, la organización de las secciones se hace de forma diferente, en el caso de la danza Carmiña se tiene la estructura AA B A B CC; en el caso de Adiós a Bogotá se presenta el orden AA BB CC; finalmente la obra Malvaloca cuenta con la estructura AA B A B CC A.

Acompañamiento

En las tres danzas analizadas predomina el uso del patrón rítmico característico de la danza, en especial, el que está conformado por la variante de corchea, silencio de semicorchea, semicorchea y dos corcheas. También se pudo evidenciar el uso de algunas variaciones a nivel rítmico, que no hace que se pierda el sentido de la danza, con el fin de aportar mayor variedad en el acompañamiento.

➤ **Germán Darío Pérez**

Nació en Bogotá en el año 1969, inició sus estudios de piano a la edad de cuatro años, su trabajo como compositor empezó cuando tenía 14 años y posteriormente decidió participar en diferentes concursos de composición. En 1985 obtuvo su primer premio en el festival Nacional del Bambuco (Neiva), con la obra “Recuerdos” alcanzó el tercer lugar. A partir de ese momento ha conseguido 24 premios en diferentes festivales y concursos de composición que se realizan en el país.

Estudió en el conservatorio de música de la Universidad Nacional durante los años 1982 a 1996, posteriormente, se graduó como Maestro en Artes Musicales con énfasis en composición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Su faceta como compositor está plasmada en sus cinco producciones discográficas tituladas: “Trío Nueva Colombia”, “El arte de la memoria”, “Pasión”, “Germán Darío Pérez S., 5 obras de cámara” y “Mi Camino, Trío Nueva Colombia, 30 años”. Gracias a ese reconocimiento musical ha realizado varias giras a nivel nacional e internacional a países como, Bélgica, Alemania, Holanda, Francia, Suiza, Italia, Argentina, Brasil, Uruguay, Bolivia, entre otros

A lo largo de su trayectoria musical, su labor ha sido reconocida por sus importantes aportes a una nueva estética de la música andina colombiana, al respecto, el maestro Eliécer Arenas en la reseña que acompaña a la producción discográfica “Trío Nueva Colombia 20 años, el arte de la memoria”, afirma que la música andina compuesta para piano desde la partida del maestro Oriol Rangel, estuvo prácticamente abandonada, hasta la llegada del maestro Germán Darío Pérez, quien le dio una transformación y un salto hacia una nueva era. (Arenas, 2007). Y en particular a la danza andina colombiana, el maestro Manuel Bernal Martínez comenta que el género vuelve a renacer hacia mediados de 1990 de la mano del maestro Germán Darío, pues desde las danzas compuestas por el maestro Luis Antonio Calvo, había sido un género olvidado por los compositores andinos. (Bernal Martínez, 2016).

Las danzas para piano que ha compuesto el maestro Germán Darío son: Cunsia, Danza N°4, Ilusa, Muchas lágrimas, Aloe, Despertar, Mi camino.

A continuación, se presentan las obras que fueron analizadas en orden cronológico, por lo tanto, el orden será: Danza N°4, Aloe, Mi camino.

➤ **Danza N°4**

Esta composición fue escrita por el maestro Germán Darío cuando era estudiante en el Instituto pedagógico Nacional, a esta danza antecedieron otras tres, como confirmó el maestro en entrevista con el autor de este trabajo (ver anexo N° 1 entrevista con el maestro German Darío Perez), y como se puede inferir por el nombre de esta obra; estas danzas tienen por título “Danza N°1”, “Danza N°2”, pero la “Danza N°3” tiene el nombre de “Cunsia”, que era el apodo de una amiga del colegio, a la cual el maestro decidió dedicarle esta composición; estas primeras tres danzas se quedaron en un borrador o escritas simplemente, según comenta el maestro.

La importancia que tiene esta obra, está en que tal como relata el maestro, de estas primeras cuatro danzas, la única que interpretó y grabó posteriormente con el Trio Nueva Colombia, fue justamente la “Danza N°4”.

A manera de anécdota, en una charla informal que sostuvo el autor de este trabajo, el compositor le relató que cuando inició la composición de esta danza, la escribió originalmente en la tonalidad de Gbm; cuando concluyó la composición, se la enseñó al maestro Fabio Martínez – quién en ese entonces era su profesor de música en el Instituto

Pedagógico Nacional – y él le sugirió cambiar la tonalidad a F#m, para que fuera más práctica la lectura de esta danza; aunque en principio el maestro Germán Darío se mostró renuente a realizar dicho cambio, finalmente terminó accediendo, porque entendió que efectivamente era más fácil la lectura de la obra en la tonalidad sugerida por el maestro Fabio Martinez.

Esta danza está escrita en compás de 4/4 en tonalidad de F#m y F#. Esta obra tiene tres secciones, y su macroestructura es | A ||: B :|| C | A' | B | C ||

Secciones	A	B	C
N° de compases	1 al 23	24 al 39	39 al 54

Tabla 27: Macroestructura Danza N°4

Sección A						
Forma	Lied ternario Período compuesto asimétrico contrastante con reexposición de la primera frase					
Frases	A		B		A'	
Semifrases	a	b	c	d	a'	e
Compases	1 al 4	4 al 8	9 al 11	12 al 15	16 al 19	20 al 23

Tabla 28: Sección A Danza N°4

Como se puede observar en la tabla anterior, la sección A tiene forma de lied ternario, y la organización de las frases es a – b – a'; por lo cual se constituye en un período compuesto asimétrico contrastante con reexposición de la primera frase. En segundo lugar, se toma aquí el concepto de período asimétrico, pues la segunda frase (B), está compuesta de siete compases. Así mismo, para el caso de esta sección, la reexposición de la primera frase (A), se configura a partir de la repetición de la primera semifrase antecedente (a), pero con variación armónica (a').

Sección B				
Forma	Período compuesto asimétrico contrastante			
Frases	A		B	
Semifrases	a	B	c	d
Compases	23 al 26	27 al 31	31 al 34	35 al 38

Tabla 29: Sección B Danza N°4

La sección B está conformada por un período compuesto asimétrico contrastante. Este período tiene la particularidad de que en la primera frase (A), la primera semifrase (a) está constituida por tres compases, mientras que la segunda semifrase (b) está compuesta por cinco compases; así mismo, en la segunda frase (B), la primera semifrase (c) cuenta igualmente con tres compases, mientras que la segunda semifrase (d) tiene cuatro compases.

	Sección C			
Forma	Período compuesto contrastante asimétrico			
Frases	A		B	
Semifrases	a	B	c	d
Compases	39 al 43	43 al 47	47 al 51	52 al 54

Tabla 30: Sección C Danza N°4

En la tabla anterior se puede apreciar que la sección C es un período compuesto contrastante asimétrico, lo cual es consecuencia de que la segunda frase (B) de esta sección esté conformada por siete compases; por lo tanto, en esta sección también se manifiesta la particularidad presentada en la sección anterior (B), pero de manera inversa, puesto que, en este caso, la segunda frase (B), está conformada por cuatro compases en la primera semifrase (a), mientras que la segunda semifrase (b) está compuesta por tres compases.

A continuación, se encuentran las partituras con el análisis general.

Danza No. 4

Danza

Piano

Compositor: German Dario Perez

Im	4 V3	VI Maj7	4 V3(b5)/V7	V7
F#	C#7/G#	DMaj7	G#7(b5)/D	C#7

IIIm7/III	V7/III	III6	III
Bm7	E7	A/C#	A

V7	4 V3	IIIm2(b5)(b9)	V7	Im7
C#7	C#7/G#	G#m7(b5)(b9)/F#	C#7	F#m7

#VIm7(b5)	IIIm2(b5)(b9)	V7	Im
D#m7(b5)	G#m7(b5)/F#	C#7	F#m

4	6			
V3 (11)	V5/IVm	IVm	IIIm7(b5)	K
C#7(11)/G#	F#7/A#	Bm	G#m7(b5)	F#m/C#

	6			
V7	V7/IVm	V5/IVm	IVm	IVm
C#7	F#7	F#7/A#	Bm	Bm

4

Danza No. 4

II_m2(b5) V7 Im V7/IV_m 6 V5/IV_m Im F#: #IV° 3 4 4
 G#m7(b5)/F# C#7 F#m F#7 F#7/A# F#m B#°7/F# C#7/G#

Bb: IV_m

V7 I° I VIm 6
 C#7 F#° F# Ebm I 4
 D#m Bb/F

V7 I F#: VIm7(b13) II_m2(b5) V7
 F 7 Bb D#m7(b13) G#m7(b5)/F# C#7

Armonía

Cómo se puede observar en el análisis general de esta danza, y en las progresiones armónicas presentadas anteriormente se pueden definir las siguientes características a nivel armónico:

1. **Sistema tonal**, esta danza está escrita en tonalidad de F#m, con modulaciones hacia Bb mayor y F# mayor. Sin embargo, en esta danza prevalece la tonalidad de F#m, y cuando la obra está en dicha tonalidad se hace uso permanente de la escala menor armónica, que consiste en alterar el séptimo grado de la escala menor en medio tono de manera ascendente (recuadro verde), para darle la característica al acorde cuatríada que se forma sobre el V grado, de acorde dominante (V7), lo que permite evidenciar que esta obra está enmarcada dentro del sistema tonal.
2. **Súper Estructura**, la mayoría de los acordes son cuatríadas o de cinco o más notas, es decir, que hacen uso de la superestructura (7 – 9 – 11 – 13). Aunque también están presentes acordes triadas, pero predominan la clase de acordes mencionados anteriormente.
3. **Enlaces de IIm – V7**, durante la obra este enlace se encuentra presente en 6 oportunidades, en los compases 5 – 6, 11, 14 – 15, 35 – 36, 37, 47.

4. **Dominantes secundarios**, este tipo de recurso armónico es muy usado en esta danza, según Enric Herrera (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna, 1990), un dominante secundario, es aquel que resuelve hacia un acorde diatónico. Estas dominantes están presentes en los compases 3, 6, 18, 23, 33, 49.
5. **Acordes disminuidos**, este tipo de recurso armónico se encuentra presente en dos ocasiones, en primer lugar, en el compás 39 se encuentra el acorde $B\#^{\circ}7/F\#$ (recuadro rojo), que cumple función de dominante secundaria, que resuelve hacia el acorde de dominante en el siguiente compás (recuadro azul).

Imagen 40: Acorde disminuido 1 "Danza N°4"

El siguiente caso de este tipo de acorde se encuentra en el compás 42, el acorde $F\#^{\circ}$ (recuadro café) obtiene función de acorde disminuido auxiliar de retardo, ya que como se puede apreciar en la siguiente imagen, ocupa la parte más importante del ritmo armónico del compás, respecto del acorde objetivo.

Imagen 41: Acorde disminuido 2 "Danza N°4"

6. **Intercambios modales**, para el caso de esta danza el uso de este recurso está presente en varias oportunidades; el primero de ellos en el compás 13, allí se encuentra el acorde de D#m7(b5), el cual proviene del modo Dórico, puesto que el D# que está en el bajo es la nota característica de dicho modo.

Imagen 42: Intercambio modal 1 "Danza N°4"

Cabe aclarar que un modo dórico es un modo menor con el 6° grado alterado en medio tono ascendente (recuadro azul).

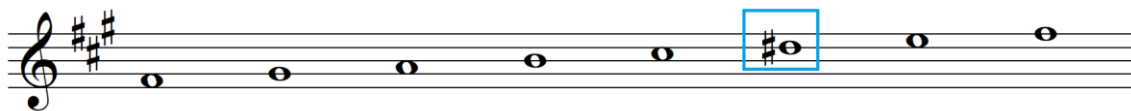


Imagen 43: Escala F# dórica

El siguiente recurso de intercambio modal que está presente en esta obra se encuentra en el compás 43, allí aparece el acorde de Ebm, que a su vez proviene del modo Eólico de Bb.

Bb: IVm
 VIm
 Ebm
 D#m

43

mp


—
 —
 —
 e

Imagen 44: Intercambio modal 2 "Danza N°4"

En esta danza es posible evidenciar un tercer caso de intercambio modal, el cual se presenta en la sección que modula a F# mayor, en dos ocasiones se encuentra el acorde de G#m7(b5), el primero de ellos en el tercer tiempo del compás 47 (recuadro azul) y el segundo en el compás 51, dado que en dichos compases como se comentó anteriormente, la obra ha modulado a la tonalidad de F# mayor, este acorde representa un intercambio modal del modo eólico.

VIm7(b13)	IIIm2(b5)	V7		IIIm2(b5)
D#m7(b13)	G#m7(b5)/F#	C#7		G#m7(b5)/F#

47



51

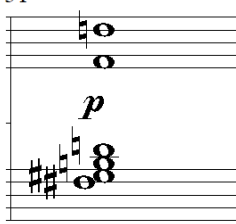


Imagen 45: Intercambio modal 3 "Danza N°4"

Continuando la misma dinámica de intercambio modal desde el modo eólico, descrita en el párrafo anterior, el último caso de intercambio modal se encuentra en el compás 53 con el acorde D Maj7 y en el último pulso de dicho compás la séptima mayor del acorde (C#) es cambiada por la 6 mayor (B), lo que genera como resultado el acorde D (6), que no afecta el análisis de intercambio modal.

bVI Maj7	bVI(6)
DMaj7	D(6)

53 **D.S. al Fine**

Imagen 46: Intercambio modal 4 "Danza N°4"

7. Modulaciones, a lo largo de esta composición se pueden encontrar tres modulaciones, la primera de ellas hacia la tonalidad de F# mayor, la cual ocurre en dos ocasiones, y la segunda a la tonalidad de Bb mayor.

El primer caso de modulación está presente entre los compases 39 y 40, allí se hace uso de un acorde disminuido cromático (recuadro rojo) con función de dominante, que resuelve en la dominante (V7) de la tonalidad objetivo (recuadro azul), y esta a su vez resuelve en la tónica de la nueva tonalidad (recuadro verde), que en este caso es F# mayor.

Im
 F#m
 #IV°3
 B#/F#

4
 V3
 C#/G#

V7
 C#7
 I#°
 F#°

I
 F#

39
 2
 p
 pp

Imagen 47: Modulación 1 "Danza N°4"

La segunda modulación que se presenta en esta danza se realiza por medio de un acorde de enlace (también llamado acorde "pívot") de tipo secundario. Este tipo de modulación lo define Enric Herrera en su libro "Teoría musical y Armonía moderna. Volumen II" (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna, 1995), como el uso de uno o varios acordes que son diatónicos para una tonalidad, mientras que para la otra son relacionados, es decir, que son acordes que tienen una función tonal específica a pesar de no ser diatónicos.

En el compás 43 se realiza la modulación desde la tonalidad de F# mayor hacia Bb mayor, el acorde que se encuentra allí es diatónico para la tonalidad de F#m (recuadro azul), mientras que para la tonalidad objetivo (Bb) es un acorde relacionado que proviene del modo eólico, como ya se explicó en la sección correspondiente.

Bb: IVm Ebm	6
F#: VIm D#m	I 4
	Bb/F

Imagen 48: Modulación 2 "Danza N°4"

La siguiente modulación se genera el compás 47, desde la tonalidad de Bb mayor a F# mayor. Este tipo de modulación está basada en el uso del círculo de quintas, por lo general en este tipo de modulación se hace uso de la progresión armónica II – V, para llegar a la tonalidad objetivo. (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna, 1995)

Para el caso de esta modulación se puede observar cómo se hace uso de la cadena II – V, precedida del acorde D#m7(b13)/F# (recuadro verde), que ayuda a aumentar en un acorde el ciclo de quintas, para en el compás 48 llegar a la nueva tónica.

Imagen 49: Modulación 3 "Danza N°4"

La última modulación que se presenta en esta danza se encuentra ubicada en el compás 53, dado que en dicho compás se encuentra la indicación D.S. al Fine (recuadro verde), esto indica que la composición debe repetirse desde donde está ubicado el signo, que en este caso es en el compás 16, hasta el final, por lo tanto, cuando se interpreta este compás por primera vez se analiza como una modulación desde F# mayor a F# menor por medio de un acorde de enlace secundario; en este caso, dicho acorde está relacionado con F# mayor, pues proviene del modo eólico (como ya se explicó en la sección de intercambios modales), mientras que para la nueva tonalidad F# menor, este acorde es diatónico.

bVI Maj7	bVI(6)
DMaj7	D(6)

D.S. al Fine

Imagen 50: Modulación 4 "Danza N°4"

Acompañamiento de la mano izquierda

Durante el desarrollo de esta composición la mano izquierda acompaña con el ritmo tipo de la danza, es decir, negra con puntillo corchea y dos negras

La primera forma de tocar el ritmo lo podemos encontrar en la mayor parte de la danza, que consiste en tocar en la negra con puntillo el primer bajo, que por lo general es la nota más grave que se va a utilizar en el acompañamiento, luego la corchea toca otro bajo que se encuentra a distancia de intervalo ascendente de 3^{ra}, 4^{ta}, 5^{ta}, 6^{ta}, 7^{ma}, 8^{va} o 12 (quinta compuesta) del que le precede, a continuación en la primera negra se usa un acorde, todo lo anterior de manera ascendente, mientras que la última negra vuelve a tocar otro bajo de manera descendente (recuadro azul). También se encuentran casos en los que el último bajo es más grave que el primero, pero predominan las situaciones donde el primer bajo es la nota más grave que se utiliza para realizar el acompañamiento (recuadro verde). Como se puede ver en la imagen, los ejemplos corresponden a los compases 1 y 18 respectivamente.

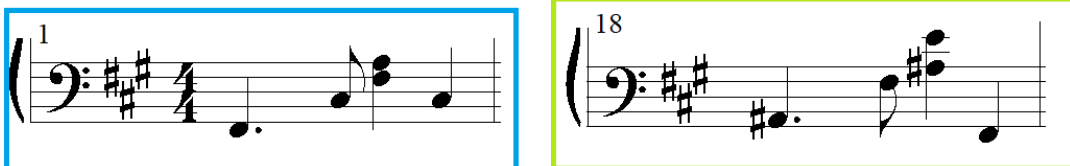


Imagen 51: Acompañamiento "Danza N°4"

un hijo le iba a poner el nombre “Aloe”, para que quedara “Aloe Vera”. Tiempo después su amigo efectivamente tuvo un niño y el maestro decidió ponerle a esta composición “Aloe”, en homenaje a este bebé y de paso recordarle la “promesa” que había hecho su amigo Amin sobre el nombre de su hijo.

A continuación, se presenta el análisis general de la obra

Aloe

Danza

Piano

Compositor: Germán Dario Perez

IIm2(b5) Im7 IIm2(b5) Im7
 G#m7(b5)/F# F#m7 G#m7(b5)/F# F#m7

The first system of the musical score is shown in a grand staff (treble and bass clefs). It consists of four measures. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef features eighth-note runs and a final quarter note with a fermata. The bass line consists of quarter notes and eighth notes. A red box highlights the first three measures, and a blue box highlights the entire system. A green line is drawn below the system.

IVm9 IVm Maj7(9)(11) IVm(6) ⁶ V5/V7 SubV7/V7 IIm7(b5) V7
 Bm9 BmMaj7(9)(11) Bm(6) G#7/B# D7(9)/F# G#m7(b5) C#7

The second system of the musical score is shown in a grand staff. It begins with a measure number '5' in the treble clef. The melody continues with eighth-note patterns and a fermata. The bass line features a mix of quarter and eighth notes. A red box highlights the first three measures, and a blue box highlights the entire system. A green line is drawn below the system.

Im7 IVm7(9) III Maj7 IIm7(b5) V7 VMaj7
 F#m7 Bm7(9) AMaj7 G#m7(b5) C#7 DMaj7

The third system of the musical score is shown in a grand staff. It begins with a measure number '10' in the treble clef. The first measure has a fermata. The second measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The melody continues with eighth-note runs and a fermata. The bass line features quarter notes and eighth notes. A red box highlights the first three measures, and a blue box highlights the entire system. A green line is drawn below the system.

Aloe

IVm7 **Bbm**: Vb sus
Bm7 Fbsus

Im7 IVm2 Im(9)(11) IIm3⁴ Im(6) V7(b9)(b13)/IVm
Bbm7 Ebm7/Db Bbm(9)(11) Cm7/G Bbm(6) Bb7(b9)(b13)

To Coda

a tempo

V7(9)/VII V13/III VIm(6) III Maj 5(9) IVm7(9)
Eb7(9) Ab13 Gbm(6) Dbmaj7(9)/F Ebm7(9)

V7sus(b9)/III V7(9)/III V7(b5) V7sus(b9)/III V7(9)/III IIm7(b5)/IV V13/IV V2/IV IV6(9) IIm(11)
Ab7sus(9) Ab7(9) F7(b5) Ab7sus(9) Ab7(9) Fm7(b5) Bb13 Bb7/Ab Eb(9)/G Cm(11)

IVm6	IIIm7(b5)	V7sus	V7	IVm7	V7/III	III Maj7	VI(9)	III Maj 5
Ebm/Gb	Cm7(b5)	F7sus	F7	Ebm7	Ab7	Dbmaj7	Gb(9)	Dbmaj7/F

IIIIm6	IV7(9)	Vm7	IVm4(#11)(13)	Im2(13)	VI Maj7(9)	Im7
DbmFb	Eb7(9)	Fm7	Ebm(#11)(13)/Bb	Bm7(13)/Ab	Gbmaj7(9)	Bbm7

IIIm7(9)	IVm7(b5)	V7	F#: VI Maj 5	III Maj 3	IVm5	V7sus	V2
Cm7(9)	Ebm7(b5)	F7	DMaj7/F#	AMaj7/E	Bm7/D	C#7sus	C#7/B

Im7(9)(b13)

I Maj7 (9)(#11)

F#m7(9)(b13)

F#Maj7(9)(#11)

The musical score is enclosed in a yellow rectangular border. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 36 is marked with a '36' above the treble staff and a 'p' (piano) dynamic marking above the bass staff. The bass staff contains a melodic line of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. The treble staff contains a block chord with notes F#4, A4, C#5, and E5. Above the treble staff, the word 'rall.' is written. Measure 37 is marked with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking above the bass staff. The bass staff contains a block chord with notes F#4, G4, A4, and B4. The treble staff contains a block chord with notes F#4, A4, C#5, and E5. The piece concludes with a double bar line.

Esta danza está escrita en compás de 4/4 en tonalidad de F#m y Bbm. Esta obra tiene dos secciones, y su macroestructura es ||: A | B :|| y finaliza con una coda.

Secciones	A	B	Coda
Nº de compases	1 al 14	15 al 35	36 al 37

Tabla 31: Macroestructura Aloe

Sección A				
Forma	Período ternario asimétrico contrastante			
Frases	A		B	
Semifrases	a	b	a	c
Compases	1 al 4	4 al 9	10	10 al 14

Tabla 32: Sección A Aloe

Como se puede ver en la tabla anterior, la sección A está conformada por un período compuesto asimétrico contrastante. Este período tiene la particularidad de que en la primera frase (A), la segunda semifrase (b) está constituida por cinco compases. También es importante resaltar que la primera semifrase (a) es exactamente igual en las frases A y B.

	Sección B				
Forma	Período compuesto paralelo				
Frases	A		Enlace	B	
Semifrases	a	b		a	c
Compases	15 al 18	19 al 23	24 al 27	28 al 31	32 al 35

Tabla 33: Sección B Aloe

En la tabla anterior se puede apreciar que la sección B está conformada por un período compuesto paralelo. En primera instancia, el paralelismo en este período está reflejado en la repetición del diseño ritmo-melódico de las dos frases que lo conforman (A y B). En segunda instancia, se puede apreciar también, que en esta sección se encuentra la particularidad de que las dos frases se encuentran unidas por medio de un enlace, que representa un aporte de mayor variedad y contraste a esta sección.

Como punto final de la obra se encuentra una coda entre los compases 36 y 37, como se puede evidenciar en la tabla correspondiente a la macroestructura de esta danza (tabla 31).

Armonía


Cómo se puede observar en el análisis general de esta danza, y en las progresiones armónicas presentadas anteriormente se pueden definir las siguientes características a nivel armónico:

- 1. Sistema tonal,** Al igual que la “Danza N° 4”, esta danza está escrita en tonalidad de F#m, pero con modulación hacia la tonalidad de Bb menor. A pesar de que la obra está escrita en dos tonalidades menores, hace uso de las respectivas escalas menores armónicas para darle la característica al acorde cuatría que se forma sobre el V grado, de acorde dominante (V7), lo que permite evidenciar que esta obra está enmarcada dentro del sistema tonal.
- 2. Súper Estructura,** la mayoría de los acordes son cuatrías o de cinco o más notas, es decir, que hacen uso de la superestructura (7- 9 – 11-13). Aunque también están presentes acordes triadas son mínimas sus apariciones, en comparación con la clase de acordes mencionados anteriormente.
- 3. Enlaces de IIm – V7,** durante la obra este enlace se encuentra presente en 4 oportunidades, en los compases 9, 12, 22 – 23, 26 – 27.

4. **Dominantes secundarias**, este tipo de recurso armónico es muy usado en esta danza. Estas dominantes están presentes en los compases 6, 8, 17, 18, 19, 24, y 25.

5. **Dominantes substitutos**, para el caso de esta danza, este recurso armónico se encuentra en el compás 8, ya que el acorde D7(9)/F# (recuadro azul), como se puede apreciar en la siguiente imagen.

6
V5/V7 SubV7/V7
G#7/B# D7(9)/F#



The image shows a musical score for measure 8. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The measure number '8' is written above the treble clef. The chord G#7/B# is written above the treble clef, and the chord D7(9)/F# is written above the bass clef. A blue rectangular box highlights the notes of the D7(9)/F# chord in the bass clef, which are F#, A, C#, and D.

Imagen 53: Dominante substituto "Aloe"

6. **Intercambios modales**, en esta composición es posible encontrar varios intercambios modales, el primero de ellos está localizado en el compás 6, el acorde BmMaj7(9)(11), proviene del modo mixolidio b9, b13.

IVm Maj7(9)(11)

BmMaj7(9)(11)

Imagen 54: Intercambio Modal 1 "Aloe"

El siguiente caso de intercambio modal está presente en el compás 17, el acorde Bbm(6) (recuadro azul) proviene del modo dórico.

Im(6)	V7(b9)(b13)/IVm
Bbm(6)	Bb7(b9)(b13)

Imagen 55: Intercambio modal 2 "Aloe"

En el compás 22 en el pulso número 4 aparece el acorde F7(b5) (recuadro rojo) que se constituye en un intercambio del modo frigio mayor (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna, 1995). Este modo se asemeja al frigio, puesto que los dos

contienen el segundo grado descendido en medio tono, pero se diferencian en que, en el modo frigio mayor, el 6° y 7° grado de la escala están alterados medio tono de manera ascendente.

V7sus(b9)/III	V7(9)/III	V7(b5)
A \flat 7sus(9)	A \flat 7(9)	F 7(b5)

Imagen 56: Intercambio modal 3 "Aloe"

En el siguiente compás, es decir, el número 23 nuevamente en el cuarto tiempo aparece el acorde Fm7(b5) (recuadro café), este acorde proviene del modo frigio.

V7sus(b9)/III V7(9)/III **IIIm7(b5)/IV**

A \flat 7sus(9) A \flat 7(9) Fm7(b5)

Imagen 57: Intercambio modal 4 "Aloe"

Un nuevo intercambio modal se presenta el compás 25, allí el acorde Eb(9)/G proviene del modo dórico (recuadro verde). Así mismo, El acorde Eb7(9) presente en el compás 30 proviene de este mismo modo. Finalmente, en el segundo acorde que aparece en el siguiente compás, es decir, en el número 31 se vuelve a hacer uso del modo dórico en el acorde Bbm7(13) /Ab (recuadro azul).

IV6(9) IIIm(11)

E \flat (9)/G Cm(11)

6
IVm4(#11)(13) Im2(13)
E \flat m(#11)(13)/B \flat Bm7(13)/A \flat

Imagen 58: Intercambio modal 5 "Aloe"

Nuevamente vuelve hacerse uso de este recurso de intercambio modal en el compás 30, puesto que el primer acorde que aparece en este compás Dbm/Fb proviene del modo locrio (recuadro naranja). Es importante recordar que el modo locrio es una escala menor, que tiene por características que tanto el 2º grado como el 5º grado están alterados en medio tono de manera descendente.

Imagen 59: Intercambio modal 6 "Aloe"

El primer acorde del compás 33, Cm7(9) proviene del modo jónico (recuadro café) (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna, 1995), es importante resaltar que en este modo la nota característica es el cuarto grado y por este motivo se puede concluir que el mencionado acorde proviene de este modo.

IIIm7(9)	IVm7(b5)	V7
Cm7(9)	Ebm7(b5)	F7

Imagen 60: Intercambio modal 7 "Aloe"

El último caso de intercambio modal que está presente en esta composición es justamente el final de la misma, en el compás 37, el acorde que está en este compás es F# Maj7 (9)(#11), el cual proviene del modo lidio.

I Maj7 (9)(#11)
F#Maj7(9)(#11)

Imagen 61: Intercambio modal 8 "Aloe"

7. Modulaciones, a lo largo de esta composición se pueden encontrar dos modulaciones, la primera de ellas hacia la tonalidad de Bb menor, y luego otra vez de vuelta hacia la tonalidad de F# menor.

La primera modulación ocurre en el compás 14 desde la tonalidad de F# menor hacia Bb menor; en este caso se puede observar, que allí el compositor hace uso de un acorde de enlace o “pivot” secundario (recuadro rojo).

The image shows a musical score for the piece "Aloe". It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The key signature changes from F# minor to Bb minor. Above the staff, chord symbols are provided: IVm7 (Bm7), V sus (Fbsus), VII sus (E sus), Im7 (Bbm7), and IVm2 (Eb7/Db). A red box highlights the V sus chord, which acts as a pivot for the modulation. The score includes the instruction "To Coda" and "a tempo".

Imagen 62: Modulación 1 "Aloe"

La segunda modulación ocurre entre los compases 33 y 34, para ir desde la tonalidad de Bb menor a F# menor, para la cual el maestro Germán Darío hace uso de la modulación directa (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna, 1995). Tal y como afirma Enric Herrera, este tipo de modulación puede considerarse como el más abrupto, puesto que el paso hacia la nueva tónica no está preparado, así mismo, esta especie de modulación puede hacerse entre cualquier clase de acorde diatónico entre las dos tonalidades; en este caso también es usado el recurso de la cadencia rota, de esta forma de modulación

Enric Herrera afirma que (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna, 1995), se puede obtener un doble factor sorpresa, debido en primer lugar a la propia cadencia en sí (recuérdese que la cadencia rota consiste en no resolver la dominante (V7) en el acorde de tónica (I)), además de que, en segundo lugar, dicha cadencia es resuelta en otra tonalidad.

Para el caso de estudio en este compás, se pasa del acorde F7 que corresponde a la dominante (V7) de la tonalidad de Bbm (recuadro verde), directamente al acorde Dmaj7 que corresponde al VI grado de la tonalidad de F# menor (recuadro azul), completándose de esta forma la modulación directa por medio de dos acordes diatónicos que además generan una cadencia rota, tal y como se explicó en el párrafo anterior.

IIIm7(9)	IVm7(b5)	V7	F#: VI Maj 5	III Maj 3	IVm5
Cm7(9)	Ebm7(b5)	F7	DMaj7/F#	AMaj7/E	Bm7/D

Imagen 63: Modulación 2 "Aloe"

Acompañamiento de la mano izquierda

A lo largo de esta composición predomina el uso del ritmo tipo de la danza en la mano izquierda. Tal y como sucede en la “Danza N°4” La primera forma de interpretar el ritmo tipo de danza, consiste en tocar en la negra con puntillo el primer bajo, que por lo general es la nota más grave que se va a utilizar en el acompañamiento, luego la corchea toca otro bajo que se encuentra a distancia de intervalo ascendente de 3^{ra}, 4^{ta}, 5^{ta}, 6^{ta}, 7^{ma}, 8^{va} o 12^{va} (quinta compuesta) del que le precede, a diferencia de la composición anterior, en esta danza predominan sobre todo el uso de los bajos a distancia de 7^{ma} y 12^{va} a continuación en la primera negra se usa un acorde, todo lo anterior de manera ascendente, mientras que la última negra vuelve a tocar otro bajo de manera descendente. Otra diferencia con respecto a la composición anterior, es que en esta danza no se encuentra la variación en la que el último bajo es más grave que el primero. En la siguiente imagen se tiene como ejemplo el compás 18, en donde se hace uso de las características de acompañamiento mencionadas anteriormente.

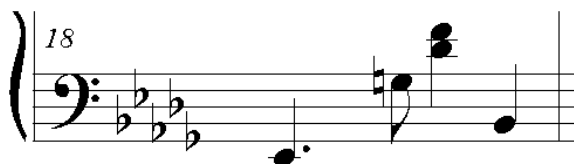


Imagen 64: Acompañamiento Aloe

Una variante que se le hace a este ritmo se encuentra en el compás 1 y 3, donde el bajo de la negra con puntillo está acompañado de una 6^{ta} menor, mientras que la otra parte del acompañamiento realiza el movimiento descrito en el párrafo anterior.

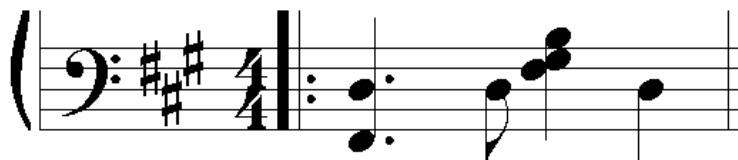


Imagen 65: Variación acompañamiento 1 "Aloe"

Otro tipo de variación que se pueda encontrar del ritmo de danza es en el que la segunda negra también realiza un acorde como en el compás 5, 12, 15, 16, 17, 32.



Imagen 66: Variación acompañamiento 2 "Aloe"

En el compás 6 se encuentra una nueva variación, en la que la negra con puntillo toca un acorde, mientras la parte del ritmo siguiente realiza el tipo de movimiento ya descrito.



Imagen 67: Variación acompañamiento 3 "Aloe"

En el siguiente compás, es decir, en el número 7, el bajo de la primera negra con puntillo, se subdivide en dos corcheas y un silencio de corchea, mientras la otra parte del ritmo se mantiene igual, esta variación también se encuentra en el compás 20, con la diferencia de que la última negra corresponde a un acorde.



Imagen 68: Variación acompañamiento 4 "Aloe"

Una variación similar a nivel rítmico a la anteriormente descrita, se evidencia en los compases 25, 26, 31, 33 y 34.

En el compás 8, se realiza una variación muy similar, salvo que la tercera corchea es subdividida en dos semicorcheas y la última negra corresponde a un acorde.



Imagen 69: Variación acompañamiento 5 "Aloe"

La siguiente variación consiste en subdividir la última negra en dos corcheas, este tipo de acompañamiento se presenta en el compás 11, 19, y 28.

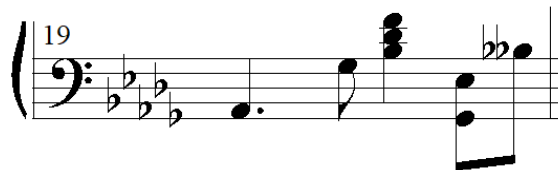


Imagen 70: Variación acompañamiento 6 "Aloe"

En los compases 13 y 14 se encuentra una nueva variación en la que es subdividida la negra del tercer pulso en dos corcheas.

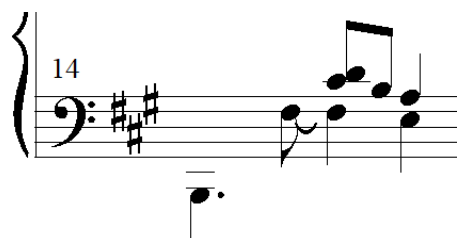


Imagen 71: Variación acompañamiento 7 "Aloe"

En el compás 21, 24, 30, aparece una variación muy similar a las descritas en el compás 7 y 20, pero con la diferencia de que la última negra es subdividida en corcheas.



Imagen 72: Variación acompañamiento 8 "Aloe"

Una nueva variación aparece en el compás 29, similar a la descrita anteriormente, pero en la que se subdivide la primera corchea del cuarto pulso en dos semicorcheas.

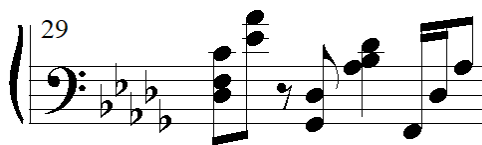


Imagen 73: Variación acompañamiento 9 "Aloe"

➤ **“Mi camino”**

Esta danza fue compuesta en agosto del año 2012, fue incluida en el libro de partituras que fue publicado por el banco de la República “Germán Darío Pérez Salazar, cinco obras de cámara”.

El título “Mi camino” lo decidió el maestro al considerar que esta composición fue elaborada bajo unos criterios muy personales sobre el género. En lo que respecta a la creación de esta obra, el autor dice haber usado un mínimo de elementos musicales y a partir de estos, desarrolló la composición, para dar así una propuesta diferente de lo que puede ser una danza andina colombiana, pues en sus palabras, el maestro considera que hasta el momento no hay ninguna danza escrita para piano que se parezca a esta composición.

A continuación, se presenta el análisis general de la obra.

Mi camino

Danza

Compositor: German Dario Perez

Piano

♩ = 80

I Maj7

⁶
IV4

III m7(b6)

IV Maj 13(#11)

A♭Maj7

D♭9/A♭

Cm7(b6)

D♭Maj13(#11)

II m7(9)/V7

V13(#11)/V7

II m7

V7(11)

V7

F m7(9)

B♭13(#11)

B♭m7

E♭7(11)

E♭7

I Maj7

⁶
IV4(9)

III m7(11)

VI m7(9)

A♭Maj7

D♭(9)/A♭

Cm7(11)

F m7(9)

IV9(#11) IIIIm7(b9) V7(9)/VIIm V2/VIm VIm6(9) 6 V₅(b9)/IIIm

D \flat 9(#11) Cm7(b9) C7(9) C7/B \flat Fm9/A \flat F7(b9)/A

IV Ma7(9) V7sus(b9)/VIIm V7(b9)/VIIm V2(b9) VIm6(9) 4 IIIIm3(b5)(b13)

D \flat Maj7(9) C7sus(b9) C7(9) C7/B \flat Fm(9)/A \flat Cm7(b5)(b13)/G \flat

VIIm7sus(b9) V7/IIIm V2/IIIm V7(9)/V7 % V7 sus(b9)

Fm7sus(b9) F7 F7/E \flat B \flat 7(9) B \flat 7(9) E \flat 7sus(b9)

Mi camino

3

V7(b9)

Cm: ⁶Im5 IVm9(11) VII7sus

Eb7(b9)

Cm7/Eb Fm9(11) Bb7sus

⁴III Maj 3 (9)

⁴VII 9(#11) VII 3(13)

V7sus

⁴V7 #VII° 3

VII2(9)(11)

IVm(9)

EbMaj7(9)/Bb

Ab7(9)(#11) Bb7(13)/F

G 7sus

G 7

B°/F

Bb7(9)(11)/Ab

Fm9

⁶Im Maj 5 (9)

VI Maj7(9)

⁶Vm 5

⁴IVm 3 (9)

⁶VII 5 (9)

III 9(#5)

Im6 VI

CmMaj7(9)/Eb

AbMaj7(9)

Gm7/Bb

Fm7(9)/C

Bb9/D

Eb9(#5)

Cm/Eb Ab

4

Mi camino

II^m7(b5)(#11) 4 4 6 4
 V³ VII³ I^{Maj}5(9) VI^{Maj}7 #VI^o7 #VII^o2 Im³ V⁷ sus(9)/VI V⁷/VI
 Dm7(b5)(#11) G7/D Bb7/F CmMaj7(9)/Eb AbMaj7 A^o7 B^o7/Ab Cm7/G Eb7sus(9) Eb7

37 *rit.* 1.

4 4 4 4
 Im³ V³/IV^m IV^m7(9) V⁷(#5)(9)/VI VI^{Maj}3
 Cm7/G C7/G Fm7(9) Eb7(#5)(9) Abmaj7/Eb

40 *a tempo* 2. *p*

II^m7 sus(b5) V²(b13) V²(b9) Im⁷ sus(b9) V⁷/IV^m IV^m7(9)
 Dm7sus(b5) G7(b13)/F G7(b9)/F Cm7sus(b9) C7 Fm7(9)

43

V7 (#5)(9) VI Maj 3 IIm7 sus/b5 V2(b13) V2 (b9) Im9

E♭7(#5)(9) A♭Maj7/E♭ Dm7sus(b5) G7(♭13)/F G7(♭9)/F Cm9

46

rall.

p

Al igual que las dos obras anteriores, esta danza está escrita en 4/4, en tonalidad de Ab y Cm. Tiene tres secciones, es decir, es una forma Tripartita y dichas secciones están divididas así: ||: A :||: B :|| C ||

Secciones	A	B	C
Nº de compases	1 al 25	26 al 48	40 al 48

Tabla 34: Macroestructura danza Mi Camino

	Sección A					
Forma	Lied ternario Período ternario compuesto contrastante					
Frases	A		A'		B	
Semifrases	A	b	a'	b'	c	d
Compases	1 al 4	5 al 8	9 al 12	13 al 16	17 al 20	21 al 25

Tabla 35: Sección A danza Mi Camino

La sección A de esta obra está conformada por tres frases, lo que a su vez se configura en un periodo ternario o forma lied ternario, que tiene la particularidad de que la primera y la segunda frase son similares en el diseño ritmo-melódico, pero que se diferencian en la densidad y progresiones armónicas. La tercera frase (B) es contrastante con respecto a las dos anteriores.

Sección B				
Forma	Período compuesto asimétrico contrastante			
Frases	A		B	
Semifrases	a	b	c	d
Compases	26 al 29	30 al 33	33 al 36	36 al 40

Tabla 36: Sección B danza Mi Camino

La sección B de esta obra está conformada por dos frases; la asimetría de este período está configurada, debido a que las dos frases tienen duraciones diferentes, para el caso de la primera frase (A), esta extensión es de 8 compases, mientras que para la segunda frase (B) la extensión es de 7 compases.

Sección C				
Forma	Período simple simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	b	a'	b'
Compases	40 al 42	42 al 44	44 al 46	46 al 48

Tabla 37: Sección C danza Mi Camino

En la tabla anterior se puede evidenciar que la sección C tiene forma de Período simple simétrico paralelo, porque las dos frases que lo componen (A y A'), tienen un diseño ritmo-melódico-armónico similar, aunque se diferencian en el último compás de

cada frase, donde para la primera frase (A) este último compás genera sensación de continuidad, mientras que para la segunda frase (A'), por ser el final de la obra tiene carácter conclusivo, haciendo uso de la tónica perfecta.

Armonía

Cómo se puede observar en el análisis general de esta danza, y en las progresiones armónicas presentadas anteriormente se pueden definir las siguientes características a nivel armónico:

- 1. Sistema tonal**, Al igual que en las dos danzas anteriores “Danza N° 4” y “Aloe”, esta danza, presenta modulación hacia una tonalidad menor, en este caso Cm, en dicha tonalidad se hace uso de la respectiva escala menor armónica para darle la característica al acorde cuatríada que se forma sobre el V grado, de acorde dominante (V7), lo que permite evidenciar que esta obra está enmarcada dentro del sistema tonal; tanto en la sección que presenta la tonalidad de Ab mayor como la sección modulante, descrita anteriormente.
- 2. Súper estructura**, de forma similar a las dos danzas analizadas anteriormente, en esta composición se evidencia que la mayoría de los acordes son cuatriadas o de cinco o más notas, es decir, que hacen uso de la superestructura (7° – 9° – 11°

– 13°). Aunque también están presentes acordes triadas son mínimas sus apariciones, en comparación con la clase de acordes mencionados anteriormente.

3. Enlaces de IIm – V7, durante el desarrollo de esta danza, este enlace se encuentra presente en 7 oportunidades, en los compases 5 – 6, 7 – 8, 27 – 28, 35, 37, 43, 47.

4. Dominantes secundarias, este tipo de recurso armónico es muy usado en esta danza. Estas dominantes están presentes en los compases 6, 14, 16, 18, 20, 21, 22, 40, 42, 46.

5. Tonalidad bifocal, este concepto armónico lo define Jean Larue en su libro “Análisis del estilo musical” (Larue, 1989), como la oscilación que existe entre un modo mayor y su relativo menor, dando un nivel de relevancia semejante a estos dos modos, pero sin que dicho movimiento sea considerado como una modulación. En la primera sección de esta composición (A), se puede evidenciar esta relación entre el modo mayor de Ab y su relativo menor Fm en varias oportunidades.

La primera interacción de este tipo que se encuentra en esta sección está localizada en el compás 6 con el acorde Bb 13 (#11) que proviene de la escala F menor melódica (recuadro azul). En el compás 23 está presente el acorde

Bb7(9)(#11) (recuadro verde), que también proviene de la escala F menor melódica.

The image contains two musical excerpts. The first, enclosed in a blue box, shows measures 6-8. The upper staff has a treble clef and the lower a bass clef. Chords are labeled as V13(#11)V and Bb13(#11). A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The second excerpt, enclosed in a green box, shows measures 23-25. It also has a treble and bass clef. Chords are labeled as V7(9)/V7 and Bb7(9). A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Imagen 74: Tonalidad bifocal 1 "Mi camino"

Un segundo tipo de tonalidad bifocal, se configura a partir del uso de la escala de Fm armónica, con el acorde C7, el cual es posible encontrarlo en el compás 14 (recuadro rojo) y en el compás 18 (recuadro café).

The image contains two musical excerpts. The first, enclosed in a red box, shows measures 14-16. It has a treble and bass clef. Chords are labeled as IIIIm7(b9), Cm7(b9), V7(9)/VIm, V2/VIm, C7(9), and C7/Bb. The second excerpt, enclosed in a brown box, shows measures 18-20. It has a treble and bass clef. Chords are labeled as V7sus(b9)/VIm, V7(b9)/VIm, V2(b9), C7sus(b9), C7(9), and C7/Bb. A dynamic marking of 'mf' is present in the lower staff.

Imagen 75: Tonalidad bifocal 2 "Mi camino"

El tercer tipo de tonalidad bifocal está presente en el compás 16 a través del acorde F7(b9).

V7(b9)/IIIm
F 7(b9) *rit.*

Imagen 76: Tonalidad bifocal 3 "Mi camino"

Los acordes que se encuentran en el compás 21 provienen del modo armónico frigio de F.

V7 sus(b9)/IIIm V7/IIIm V2/IIIm
F 7sus(b9) F 7 F 7/E♭

Imagen 77: Tonalidad bifocal 4 "Mi camino"

6. **Acordes disminuidos**, este recurso armónico se encuentra presente en la segunda sección de esta composición en el compás 38, el acorde A[°]7 (recuadro verde) tiene función de acorde disminuido como bordadura ascendente hacia el acorde B[°]7; cabe aclarar que el acorde B[°]7 no se analiza como un acorde disminuido, debido a que proviene de la escala C menor armónica, de la cual se hace uso a lo largo de la segunda sección.

6
 I Maj 5(9) VI Maj7 #VI[°]7 #VII[°]2
 CmMaj7(9)/E^b A^bMaj7 A[°]7 B[°]7/A^b

38 *rit.*

Imagen 78: Acorde disminuido "Mi camino"

7. **Intercambio modal**, el primer caso de intercambio modal se encuentra ubicado en el compás 20, ya que el acorde Cm7(b5)(b13)/G^b proviene del modo mixolidio de A^b.

4
III^m3(b5)(b13)

Cm7(b5)(b13)/G \flat

20

Imagen 79: Intercambio modal 1 "Mi camino"

El siguiente caso de este tipo de recurso armónico se encuentra en los compases 24 y 25, los acordes allí ubicados provienen del modo mayor armónico de Ab.

V7 sus(b9) V7(b9)

E \flat 7sus(b9) E \flat 7(b9)

24

Imagen 80: Intercambio modal 2 "Mi camino"

El siguiente caso de intercambio se produce desde el modo frigio de C, el acorde Cm7 sus(b9) presente en el compás 44 (recuadro azul), proviene de dicho modo.

The image shows a musical score snippet for 'Mi camino'. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The measure number 44 is indicated at the start. A blue rectangular box highlights a specific chord progression. Above the notes in this box, the labels 'Im7 sus(b9)' and 'Cm7sus(b9)' are written. To the right of the box, the labels 'V7/IV' and 'C7' are written. The notes in the treble staff are Eb, Gb, Ab, and Bb. The notes in the bass staff are Eb, Gb, and Ab. A slur is placed over the notes in the treble staff, and another slur is placed over the notes in the bass staff.

Imagen 81: Intercambio modal 3 "Mi camino"

- 8. Modulaci3n,** En esta danza solo se realiza una modulaci3n desde el tono de Ab mayor hacia Cm, que ocurre en el comp3s 25, por medio de un acorde de enlace principal, Enric Herrera (Herrera, Teor3a Musical y Armon3a Moderna, 1995), define este tipo de modulaci3n como aquella en la que se usan acordes de enlace que son diat3nicos tanto para la tonalidad de origen, como para la tonalidad objetivo. Como se puede ver en la siguiente imagen, el acorde Eb7 (b9), es considerado para el tono de Ab como un V7 (b9) que proviene de la escala mayor arm3nica (recuadro naranja), como ya se explic3 en la secci3n anterior; mientras que, para el tono de Cm, este mismo acorde pertenece al III7 (b9), que proviene del modo frigido b11 (recuadro azul).

Cm: III 7(b9) Eb7(b9)	6 Im5
V7(b9) Eb7(b9)	Cm7/Eb

Imagen 82: Modulación "Mi camino"

Acompañamiento con la mano izquierda

Durante el desarrollo de esta composición al igual que en las dos danzas anteriores “Danza N°4” y “Aloe”, la mano izquierda realiza un acompañamiento haciendo uso del ritmo tipo de la danza; haciendo uso de las variantes explicadas en las dos danzas que fueron analizadas con anterioridad.

La primera forma de interpretar el ritmo tipo de danza, consiste en tocar en la negra con puntillo el primer bajo, que por lo general es la nota más grave que se va a utilizar en el acompañamiento, luego la corchea toca otro bajo que se encuentra a distancia de intervalo ascendente de 3^{ra}, 4^{ta}, 5^{ta}, 6^{ta}, 7^{ma}, 8^{va} o 12^{va} (quinta compuesta) del que le precede, a diferencia de la composiciones anteriores, en esta danza también se hace uso de los intervalos de 9^{na} y 10^{ma} para dicho fin; a continuación en la primera negra se

usa un acorde, todo lo anterior de manera ascendente, mientras que la última negra vuelve a tocar otro bajo de manera descendente. En la siguiente imagen se tiene como ejemplo el compás 24, en donde se hace uso de las características de acompañamiento mencionadas anteriormente y además se puede apreciar el uso del intervalo de 9^{na} menor entre el primer y segundo bajo (recuadro naranja).

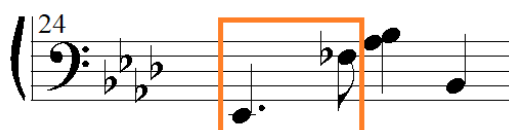


Imagen 83: Acompañamiento "Mi camino"

Al igual que en la "Danza N°4", en el compás 5 se encuentra la variación en la que el bajo con la nota más grave se encuentra en la última negra (recuadro rojo).



Imagen 84: Variación acompañamiento 1 "Mi camino"

Al igual que en la danza "Aloe", otro tipo de variación que se pueda encontrar del ritmo de danza es en el que la segunda negra también realiza un acorde como en el compás 7, 13, 25, y 34



Imagen 85: Variación acompañamiento 2 "Mi camino"

En los compases 22, 28 y 35 se encuentra una variación que también se encontró en la danza "Aloe"; consiste en que la negra con puntillo toca un acorde, mientras la parte del ritmo siguiente realiza el tipo de movimiento ya descrito.



Imagen 86: Variación acompañamiento 3 "Mi camino"

En el compás 14 se encuentra una variación similar a la descrita en el párrafo anterior, pero la diferencia radica en que la última negra toca un acorde, mientras que la otra parte del ritmo realiza el movimiento habitual.



Imagen 87: Variación acompañamiento 4 "Mi camino"

En los compases 26 y 27, se hace una variación al ritmo de la danza, que no se había utilizados en las dos composiciones anteriores; como se puede observar en la siguiente imagen, el maestro Germán decide usar una blanca en los últimos dos tiempos, en lugar de las dos negras características.

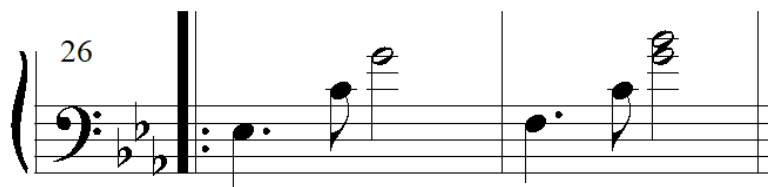


Imagen 88: Variación acompañamiento 5 "Mi camino"

Estudio comparativo de las obras

Una vez finalizado el proceso de análisis de las obras, se procede a presentar el resultado de los análisis a través de la siguiente tabla.

	Danza N°4	Aloe	Mi camino
Enlaces IIm – V7	✓	✓	✓
Súper estructura	✓	✓	✓
Dominante secundarios	✓	✓	✓
Dominantes substitutos		✓	
Acordes disminuidos	✓		✓
Intercambio modal	✓	✓	✓
Modulación	✓	✓	✓
Tonalidad bifocal			✓

Tabla 38: Recursos armónicos German Dario Perez

Como se puede observar en la tabla anterior, los recursos armónicos utilizados en todas las obras fueron: el enlace de IIm – V7, el uso de dominantes secundarias, intercambio modal y el uso de la modulación.

Estructura:

En este apartado tanto la Danza N°4 como Mi camino corresponden a una estructura a tres partes, aunque con una organización de sus secciones de manera diferente, para el caso de la primera obra el orden es A BB C A' B C; mientras que para la segunda danza el orden de sus secciones es AA BB C. A diferencia de las dos composiciones anteriores, la danza Aloe presenta una estructura a dos partes, organizadas así: AB AB.

Acompañamiento

En las tres obras se puede evidenciar que predomina el uso del ritmo característico de la danza, aunque también se presentan algunas variaciones al acompañamiento, con el fin de darle mayor variedad a las composiciones, como ya se expuso en la descripción de este apartado al final del análisis de cada obra.

Resultados del estudio comparativo entre los tres compositores

Una vez hecho el análisis de los resultados del uso de las constantes armónicas empleadas por parte de los tres maestros en sus obras, ahora se procederá a analizar los resultados encontrados, comparando el uso de los recursos armónicos que ellos hacen, comprendiendo así, cuales son en primer lugar los puntos en común, y cuáles son las particularidades que se pueden encontrar en el manejo armónico que hace cada compositor.

	Pedro Morales	Luis A. Calvo	German Darío
Enlaces IIm – V7	✓	✓	✓
Dominante secundarios	✓	✓	✓
Dominantes substitutos	✓		✓
Acordes disminuidos	✓		✓
Intercambio modal	✓	✓	✓
Modulación	✓	✓	✓
Tonalidad bifocal			✓

Tabla 39: Recursos armónicos de los tres compositores

Como se puede observar en la tabla anterior, los recursos armónicos en común, de los que hacen uso los tres maestros son: el uso de enlaces IIm – V7, uso de dominantes secundarias, intercambio modal y el uso de la modulación.

En el apartado de la modulación, se encontró que las obras del maestro Pedro Morales y Luis A. Calvo pertenecen al tipo de modulación directa, además hacia una tonalidad vecina, es decir, que existe solo una alteración de diferencia entre ellas, con el fin de darle contraste a las diferentes secciones que componen las danzas. Cinco de las obras, como en el caso de Cautiva, Lira Colombiana, Carmiña, Adiós a Bogotá y Malvaloca cambian de tonalidad sólo en la tercera sección, además cabe resaltar que en el caso de Malvaloca dicha modulación se realiza hacia su relativo mayor. Ahora bien, en el caso de la obra Andina, cada sección se encuentra en una tonalidad diferente; mientras que para la danza Adiós a Bogotá, también se encuentra una segunda modulación finalizando la tercera sección (que es el final de la obra), que se realiza también hacia una tonalidad vecina, pero por medio de un acorde de enlace.

Ahora bien, en el uso de estos recursos armónicos es posible evidenciar como el maestro German Dario ha ampliado e incorporado una mayor densidad armónica en sus composiciones. Teniendo en cuenta las siguientes características:

1. Hace uso de acordes con séptima mayor o séptima menor con el uso de la superestructura en la mayoría de los acordes implicados en sus composiciones, es decir, que los acordes contienen notas como, novena, oncena, trecena,

teniendo en cuenta las tensiones disponibles que puede ser usadas dependiendo de la función tonal que cumplen en la progresión armónica.

2. El uso del intercambio modal está presente en más ocasiones en las danzas del maestro German Dario que fueron analizadas, ya que, en las obras de los maestros Pedro Morales Pino y Luis A. Calvo se hace uso de este recurso en una oportunidad, excepto en la danza Lira Colombiana del maestro Pedro Morales, donde se pueden encontrar dos casos; mientras que en las danzas del maestro German Darío este recurso es usado en un mayor número de ocasiones, por ejemplo, en la Danza N°4 y Mi camino este recurso armónico está presente en cuatro oportunidades, mientras que en la danza Aloe se cuentan ocho ocasiones en las que aparece el intercambio modal.

3. La modulación en sus danzas ya no se presenta solamente en el cambio de sección, sino que también se encuentran al interior de ellas. Por ejemplo, en el caso de la Danza N°4, la obra modula en tres oportunidades, la primera de ellas para empezar la tercera sección hacia su relativo mayor, hasta este punto se podría decir que hay un punto de similitud entre las danzas de los maestros Pedro Morales y Luis A. Calvo; la diferencia radica en que esta modulación se hace por medio de un acorde disminuido con función de dominante, además, en esta misma tercera sección se encuentran otras dos modulaciones, la primera de ellas hacia una tonalidad lejana, puesto que existen ocho alteraciones de diferencia entre la tonalidad de Fa sostenido mayor y Si bemol mayor. La última modulación ocurre

en el inicio de la segunda frase de la tercera sección, esta vez de nuevo hacia la tonalidad de Fa sostenido mayor, haciendo uso del círculo de quintas para llegar allí desde la tonalidad de Si bemol mayor.

El caso de la danza Aloe también encuentra el punto de igualdad con las composiciones de los otros dos maestros, dado que la modulación se genera en la segunda sección de esta obra, sin embargo, se realiza hacia una tonalidad lejana, puesto que la primera sección de esta danza se encuentra en Fa sostenido menor y se modula hacia la tonalidad de Si bemol menor por medio de un acorde de enlace secundario; además, como en la obra anterior, también se realiza otra modulación dentro de esta sección, para retornar hacia la tonalidad de Fa sostenido menor, para lo cual se hace uso de una cadencia rota.

En el caso de la danza Mi camino se encuentran similitudes con las obras de los maestros Pedro Morales y Luis A. Calvo, puesto que se encuentra sólo una modulación hacia una tonalidad vecina en la segunda sección por medio de un acorde de enlace principal.

Estructura:

La estructura más usada por parte de los tres compositores es la forma tripartita, aunque el orden de las secciones presenta algunas diferencias, como ya se explicó en el apartado correspondiente. El único caso de una composición que no corresponde a esta estructura, se trata de la danza Aloe del maestro German Dario Pérez que presenta una estructura a dos partes.

Métrica

A nivel métrico, las danzas de los compositores Pedro Morales Pino y Luis A. Calvo están escritas en compás de 2/4, mientras que las obras del maestro German Dario están escritas en compás de 4/4; el maestro Germán Darío comentó en la entrevista realizada para esta investigación, a raíz de las danzas que él había escuchado, como por ejemplo, las de Luis A. Calvo, él intuyó que una danza se escribía en compás de 4/4, puesto que no había tenido la oportunidad de revisar partituras que le confirmaran esta hipótesis, razón por la cual empezó a escribir sus danzas con esta métrica, aduciendo además que él cree que de esta manera se obtiene mayor claridad en la escritura de la misma.

Aun así y como ya se explicó en la sección de la danza andina colombiana, este cambio de métrica no afecta su carácter de danza andina colombiana.

Acompañamiento:

Por lo general los tres compositores hacen uso del ritmo tipo de la danza para acompañar las nueve composiciones analizadas, en las que, si bien es cierto que al ritmo característico le realizan algunas variaciones, como ya se explicó en la sección correspondiente, el uso del ritmo característico de la danza se encuentra presente durante la mayor parte de cada una de las piezas.

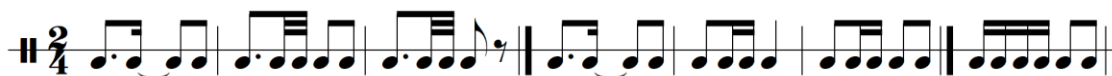
A continuación, se encontrará una imagen en la que se encuentran organizadas las diferentes variaciones que se pudieron encontrar a nivel rítmico en cada una de las obras, con el fin de que se pueda apreciar con mayor claridad este apartado. Cabe recordar que como el maestro German Dario Perez escribe sus danzas en 4/4, las variaciones rítmicas encontradas en sus danzas serán presentadas en compás de 2/4, con el objetivo de que se puedan comparar en forma más precisa las consonancias o diferencias con las obras de los otros dos maestros.

Variaciones rítmicas Pedro Morales Pino

Andina

Cautiva

Lira Colombiana



Variaciones rítmicas Luis A. Calvo

Carmiña

Adiós a Bogotá

Malvaloca

8



Variaciones rítmicas German Dario Perez

Aloe

Mi camino

12



Imagen 89: Variaciones rítmicas al acompañamiento de los compositores

Entre los aspectos que se pueden destacar del análisis y descripción del acompañamiento de la mano izquierda que se hizo en cada una de las obras, y en triangulación con la imagen anterior, se pueden mencionar las siguientes características:

1. La segunda y tercera variación rítmica que fueron encontradas en la obra Andina del maestro Pedro Morales Pino, no se encuentran replicadas en ninguna otra de las danzas analizadas, tal vez son aportes del maestro a este, hipótesis que puede ser confirmada con una investigación que tengan en cuenta la obra de otros compositores.

2. Las variaciones encontradas en las danzas del maestro Luis A. Calvo, están presentes también en la primera variación de la danza Andina y las variaciones de la danza Cautiva del maestro Pedro Morales Pino.

3. En la danza Aloe del maestro German Dario Perez se encuentra la mayor variedad de variaciones rítmicas al ritmo de acompañamiento, además de que estas no se encuentran en las obras de los otros maestros; a raíz de ello se pueden plantear dos hipótesis, en primer lugar, con una continuación de esta investigación, por medio de un análisis a otros compositores de danza andina colombiana, se podría confirmar si estas variaciones son aportes del maestro a este género; en segundo lugar, si el maestro escribiera sus danzas en compás de 2/4, posiblemente sería más difícil la lectura de sus obras, dada la densidad visual que se obtiene como resultado de la subdivisión binaria y ternaria de la corchea.

Conclusiones

- El hecho de haber analizado tres danzas de tres compositores de este género musical, permitió tener una visión bastante completa del uso de la armonía en la danza por parte de estos tres compositores, así mismo, una perspectiva de continuidad de este estudio sería analizar compositores de mediados del siglo XX, para complementar la línea histórica del uso de la armonía para este tipo de composiciones. Pero es claro que la configuración armónica entre principios – finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, no ha tenido un desarrollo que muestre diferencias muy marcadas a nivel armónico.
- El análisis musical permitió el surgimiento de unas categorías muy interesantes tales como: cadenas de IIm – V7, acordes no diatónicos, acordes disminuidos, intercambio modal y tonalidad bifocal.
- El manejo armónico que hacen los maestros se encuentra en congruencia con el sistema tonal, aunque es de resaltar el maestro German Dario Perez expande las posibilidades de este sistema, haciendo uso de acordes con notas agregadas, además de que el maestro hace uso del intercambio modal con mayor frecuencia, lo que le da mayor densidad armónica a sus composiciones.

- El hecho de haber podido realizar de modo secuencial el análisis de cada una de las obras para luego llegar a extraer las particularidades por danza, luego por cada compositor y luego entre los tres compositores implicó que este ejercicio sistemático de análisis permitiera extraer los puntos de encuentro y desencuentro a nivel armónico.

- Todo lo anterior permitió llegar a una comprensión bastante aproximada del manejo armónico en las nueve composiciones para piano bien analizadas.

- Por medio de este ejercicio de análisis el autor pudo apropiarse y aprender nuevos conceptos a nivel armónico del mismo sistema de análisis.

- Este ejercicio analítico es el inicio de un esfuerzo investigativo a largo plazo, que permita llegar a una comprensión más profunda del género danza.

Bibliografía

Abadia Morales, G. (1983). *Compendio general del folklore colombiano* (Cuarta ed.).

Bogotá: Fondo de promoción de la cultura del banco popular.

Areiza Londoño, L. A., & García Castro, J. F. (1 de Abril de 2014). *Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad*. Recuperado el 21 de Abril de 2016, de Scribd: <https://es.scribd.com/doc/215598707/13-Areiza-Garcia-Bambucos-Tradicion-y-Modernidad>

Arenas Monsalve , E. (22 de Noviembre de 2010). *Texto Integral para el concierto monográfico del maestro Germán Darío Pérez, organizado por la biblioteca Luis Angel Arango en noviembre de 2010*. Recuperado el 20 de Abril de 2016, de El oído que seremos: <http://eloidoqueseremos.blogspot.com.co/2010/11/texto-para-el-monografico-del-maestro.html>

Arenas, E. (2007). Cuadernillo que acompaña al disco. *Trío Nueva Colombia 20 años, El arte de la memoria*. Bogotá, Colombia.

Arenas, E. (2010). Cuadernillo que acompaña al disco. *German Darío Perez Salazar. Cinco obras de cámara*. Bogotá , Colombia.

Atehortúa Almanyá, W. (19 de mayo de 2016). *Biblioteca virtual biblioteca Luis Ángel Arango*. Obtenido de

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/morapedr.htm>

Bernal Martínez, M. (19 de mayo de 2016). *issuu*. Obtenido de

https://issuu.com/banrepcultural/docs/pdf_aprobado_german_dar_o_perez

Casas Figueroa, M. V. (2013). *Entre el vals vienés y el pasillo criollo, música de salón en el Valle del Cauca 1897 - 1930*. Santiago de Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Cerda Gutierrez, H. (1993). *Los elementos de la investigación*. Quito: El buho Ltda.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014).

Metodología de la investigación (Sexta edición ed.). México: McGRAW-HILL - INTERAMERICANA EDITORES, S.A.

Herrera, E. (1990). *Teoría Musical y Armonía Moderna* (Cuarta ed., Vol. I). (A. Bosch, Ed.) Barcelona: Aula de Música.

Herrera, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna* (Vol. II). (A. Bosch, Ed.) Barcelona.

Hurtado de Barrera, J. (2000). *Metodología de la investigación Holística* (Tercera ed.). Caracas: Fundación Sypal.

Larue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor S.A.

León, F. (28 de abril de 2016). Historia de la danza andina colombiana. (M. Martínez, Entrevistador)

Marín Villada, A. L. (7 de Marzo de 2008). *Wordpress*. Recuperado el 27 de Agosto de 2017, de Wordpress.com: <https://metinvestigacion.wordpress.com/>

Montoya Montoya, L. D. (2010). *Jerónimo Velasco y su música*. Santiago de Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Ocampo López, J. (1981). *El folclor y los bailes típicos colombianos*. Manizales: Talleres de la Imprenta Departamental.

Ospina Romero, S. (2012). *Luis A. Calvo, su música y su tiempo*. Bogotá: Trabajo de Grado como requisito para optar por el título de Magíster en Historia.

Páez González, F. (2015). *El bambuco al piano. Principales características musicales en 4 bambucos*. Bogota D.C.: Trabajo de grado para optar por el título de Maestro en Música.

Perdomo Escobar, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia* (Quinta ed.). Bogotá:
Plaza & Janes Editores.

Pérez Salazar, G. D. (19 de agosto de 2016). *GERMÁN DARÍO PÉREZ SALAZAR*.
Obtenido de <http://www.germandarioperez.com/espanol/resenagdp.html>

Perez, G. (28 de Abril de 2016). Entrevista sobre la danza. (M. A. Martinez Rojas,
Entrevistador)

Santafé, O. (17 de marzo de 2016). Historia de la danza andina colombiana. (M.
Martínez, Entrevistador)

Anexos

Transcripción de la entrevista realizada al maestro Germán Darío Pérez, realizada el día 28 de abril de 2016 en el salón 203 de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional

Miguel Martinez: ¿Cuál fue el primer acercamiento que tuvo el maestro German Dario con la danza andina colombiana?

German Dario Perez: Yo creo que para todo pianista y músico colombiano Luis A. Calvo es un referente en ese aspecto muy grande y yo creo que fue tal vez el único que yo tuve, osea, como lo único que yo conocí de danzas antes de haberme lanzado a hacer una primera danza, fueron las danzas de Luis A. Calvo. Bueno, y de pronto una dancita por ahí que trabajé alguna vez con Ruth Marulanda que se llamaba Maria Eugenia de Carlos Vieco, que está en el librito también de Ruth. Pero básicamente fueron las danzas de Luis A. Calvo, estamos hablando de “Madeja de Luna”, de “Malvaloca”...bueno todas las danzas de él; entonces ese fue el acercamiento y ya pues en mi etapa escolar, digamos cuando yo estaba finalizando el colegio que ya conocía, tal vez no había tocado ninguna de las danzas de Luis A. Calvo, pero si las había escuchado y conocía el material; yo en esa época comencé a componer no solo danzas, sino pasillos, bambucos y tal vez lo había hablado con sumercé alguna vez, que eran cosas que se parecían y

que tenían la inevitable influencia de quienes eran mis referentes en ese entonces, Luis A. Calvo, entonces yo en esa época hice unas danzas, tal vez tres-cuatro danzas en mi etapa escolar, con influencia directa de Luis A. Calvo; entonces usted escucha una danza, como la “Danza N° 4” mía en F# y se da cuenta de eso, que ahí hay una clarísima influencia del lenguaje de Luis A. Calvo.

M.M.: Listo maestro. Digamos respecto a las danzas. ¿Por qué el maestro las escribe en 4/4?

G.D.P.: Yo no sabía, o sea, yo nunca he sido muy dado a ver la partitura, sino como muy auditivo (el maestro tiene oído absoluto), y para mí las danzas de Luis A. Calvo, yo no sé... Cuando yo vi la partitura, yo ¡uy! como así esto esté en 2/4 ¿cómo así?, ¿por qué?; me parece que es más fácil subdividir “pan pa tin pan” (el maestro marca compás de 4/4 y las sílabas que utiliza se refieren al ritmo de la danza, es decir, negra con puntillo, corchea y dos negras) que “pan pa tin pan” (ahora el maestro marca compás de 2/4 y las sílabas que utiliza se refieren al ritmo de la danza, pero en compás de 2/4 es decir, corche con puntillo, semicorchea y dos corcheas); es como más clara la escritura, más fácil finalmente. Y si, sencillamente eso obedeció a una manera intuitiva como yo pensé en ese entonces que se escribía, y aún mis danzas siguen siendo así en 4/4, “Ilusa” (danza compuesta por el maestro en el año 1995), cualquiera de las danzas que usted vea está escrita en 4/4, porque me parece más cómodo sencillamente.

M.M.: Sencillamente es algo de escritura musical, más allá de que usted diga, no, es qué es por las acentuaciones o algo de ese estilo...

G.D.P.: No, no es por las acentuaciones, es porque me parece más cómodo, me parece más lógico de escribir.

M.M.: Listo maestro. Digamos qué entonces en el lenguaje compositivo qué usted utiliza en las danzas, digamos que ya me dijo que usted tiene influencias de Luis A. Calvo, digamos que, en su opinión, ¿qué otras influencias podríamos decir que usted maneja en sus lenguajes respecto a esas danzas?

G.D.P.: Sí, pues yo ahí no tendría que hablar solamente de las danzas, sino como de mi trabajo digamos como compositor, y es que obviamente uno primero recibe unas influencias, e inevitablemente comienza como a componer en ese estilo, y después poco a poco va uno utilizando influencias de otros, sin que uno se proponga, uno no dice ¡uy! Quiero tener la influencia de León Cardona o de tal cosa, de Manuel J. Bernal, sino como que todo está allí flotando finalmente, entonces todo eso de alguna manera tiene que influir en la música que uno hace, entonces, caramba, si usted me dice ¿qué otra influencia hay en sus danzas?, pues yo me tendría que remitir a cosas que vienen desde muchas latitudes y de muchas épocas, yo creo que es inevitable que a mí me haya influenciado en algún momento Bill Evans, que a mí me haya influenciado Manuel J. Bernal, Satie o Debussy, Bach; o sea, de todas las épocas y de todas las partes del

mundo, porque que es hoy por hoy pues con esta globalización, pues eso es inevitable, es inevitable, entonces si no hay influencia clara, creo que la única que hubo muy clara muy clara, fue la primera que fue la de Luis A. Calvo, de ahí en adelante “que entre el diablo y escoja” por ahí, porque si, o sea, cada uno tiene una influencia, un manejo interno que uno dice, ¡uy! Un momento, esto tiene un poquito no de contrapunto, pero sí de Bach por allá metido, pero también de Bill Evans, pero también de cosas como la danza “Mi camino” (composición del maestro del año 2012), que tiene elementos mínimos, una melodía (el maestro solfea los dos primeros compases de la melodía de esta danza), que eso es también Satie, o sea, es como, bueno vamos a ver con un mínimo de elementicos que logramos.

M.M.: Listo maestro. Digamos que, entendiendo también que lógicamente el compositor siente algún afecto por su obra, digamos qué en su opinión ¿cuáles serían para usted esas danzas, como las más representativas en su carrera y por qué?

G.D.P.: De las primeras danzas la “Número 4”, tal vez fue, sí, como la única que finalmente de esa primera etapa vine a tocar después con el trío y a grabar, antes de eso hay otras danzas, que pues, digamos que se quedaron como en un borrador, o escritas simplemente, de esa primera época; de la segunda época pues “Ilusa”, por supuesto que es una danza que...además que es una danza que tiene una particularidad y es que si usted la toca en solo piano, como que se tiene que imaginar el bajo, el bajo no está

puesto en muchos casos en el estado fundamental, sino está el acorde y uno dice “¡Ah! Esto debe ser que es tal bajo”, sí; entonces podría ser “Ilusa”, eh... caramba, ya diría que esas dos como las más representativas, y de pronto “Mi camino”; cada una tiene su encanto, pero si, esas son como las importantes allí.

M.M.: Digamos que sumercé me habló de unas épocas, y preguntarle por esas épocas, ... ¿esas épocas las entiende usted como ese proceso qué usted ha vivido en la composición?

G.D.P: Sí, yo creo que todo músico finalmente, yo no es que las divida, así como “antes de tal cosa” o “después de”, no, pero si, por supuesto hay una época en la que uno comienza su trabajo, que uno sin querer o de pronto queriendo se parece a sus referentes, y en esa primera época yo creo que hay cero propuestas propias, uno está jugando como a hacer el ejercicio de “Luis A. Calvo hacia las danzas así, o tal hacia los bambucos asa”, y como hacer lo mismo, ¿no?, y ya después viene una siguiente época en la que está por supuesto esa influencia, pero también comienza una búsqueda como de los propios elementos, o de pronto ni siquiera una búsqueda, más bien como que sus propios elementos van saliendo muchas veces sin proponérselo y sin esquematizarlo, ¿no? “ay venga, yo quiero que en mi estilo este esto y esto, y esta corchea aquí después” no, pero si usted comienza cada vez como a poner sus propios elementos.

M.M.: Digamos que donde considera usted más o menos maestro por ponerlo en fecha o en obra., ¿dónde usted dice qué puede estar ese punto de inflexión entre “me parezco mucho a esto”, y dónde “ya empiezo yo a ser Germán”?

G.D.P.: Si, yo creo que hacia el... finales de los 80 y pico 90, yo estaba terminando colegio y ahí fue como el quiebre digamos; ahí por ejemplo en esa época compuse “Locuras”, que es un bambuco que ya tiene ciertas influencias de otras cosas, ya ahí estaba jugando como a “bueno, muestre haber yo que puedo proponer desde mi ángulo”, con el ejercicio previo de haber hecho muchos bambucos igualitos a los propios míos y a otros compositores tradicionales, digámoslo así... sí, hacia el 87-86 cuando compuse “Ancestro”, cuando compuse “Locuras”, “Pa’ Juancho”, todo eso es de esa época y ahí ya se veía como una intención de cambiar un poco la propuesta estética.

M.M.: Podríamos decir que ya con esas obras que están a finales de los 80 y principios de los 90 es donde podríamos marcar el punto entre “me parezco” y “soy German”

G.D.P.: Si, claro, y de hecho si tú ves por ejemplo la danza “Ilusa”, si vamos a hablar de danza, ahí ya está pasando eso, tu escuchas la “Danza N°4” Luis A. Calvo, y escuchas “Ilusa” y te das cuenta que – “Ilusa es del 95”- o sea, es un poquito posterior a los que estábamos hablando del 80 y pico, 90, pero es como de esa época, ahí ya ves, bueno, como a un músico inquieto por hacer su propia propuesta.

M.M.: Digamos que, en eso de épocas, ¿el maestro se entiende a sí mismo en esas dos épocas o hay una tercera que sumercé diga...?

G.D.P.: No, yo creo que son como esas dos, de todas maneras, yo creo que por más que uno intente sustraerse digamos de la influencia, siempre la va a ver, así usted no lo sepa, que eso tiene su encanto también; alguna vez yo hablé con usted, por ejemplo, de estudios de composición y todo esto, y yo decía “pero es que a la larga yo como que ni quise hacerlos”, porque ese encanto de descubrir el agua tibia es una delicia, no que le digan a usted “no mire, usted no puede y usted aquí...” nada, yo ahí pude y a mi manera y qué caramba, si, “dando palos de ciego o de sordo” lo que sea, pero es ¡mi camino!, y que caramba, o sea, yo lo hice a mi manera.

M.M.: Listo. Digamos que ahorita que el maestro tocó el tema de los estudios, ¿ya definitivamente el maestro composición no...?

G.D.P.: ¡Ah! Es que me da pereza, no tanto pereza sentarme a estudiar, sino como que me digan, no haga.

M.M.: Ya, o sea, pero digamos, ¿no ha tomado nunca un taller o alguna clase teórica, pues que tenga que ver con la composición?

G.D.P.: No, vea, a mí mi maestra de piano Mireya Arboleda, me dijo - al principio de la carrera - me dijo, ¿intentamos con Jesús Pinzón de pronto a ver si te recibe?, y yo “¡claro!, chévere”, me dijo “yo lo veo a usted como por ese lado”; listo. Me consiguió la cita con él y él escuchó mi música, “toca otra por favor”, ahí toqué otra vaina, creo que toqué la danza, justamente la “Danza N°4” que estaba “recién salida del horno”, entonces “Si, muy bonito...bueno”, y después me salió con que para poder estudiar con él yo tenía que haber hecho el tratado de armonía de yo no sé quién y tal cosa..., como quién dice no estaba yo preparado para tener el honor de estudiar con él; ahora, pues por supuesto, que eran un gran maestro... Volví yo donde Mireya y ella me dijo “bueno, lo intentamos”. Después hubo un taller libre de composición en un semestre que tuve que tomar una electiva -creo que era- en el conservatorio, con Blas Emilio Atehortua, y no fue como tal un trabajo de estudio de composición, porque era un grupo como muy grande, éramos por ahí unas 15 personas, y un profesor tratando como de orientar a 15 es muy difícil, entonces se armaba como equipos en un tablero “Háganse ustedes aquí y ustedes allá” y van a hacer una propuesta, entonces eso era una lluvia de ideas de todo el mundo, “no, aquí que hagamos esto y aquí hagamos...” entonces... y finalmente el tipo veía como –yo lo entiendo – o sea, veía tanta información y tanta cosa, que apuntaba como para lados diferentes, que no podía retroalimentar eso. Difícil, yo creo que una clase de composición tiene que ser personalizada “muestre a ver cuáles son sus elementos, muestre haber usted que es lo que propone, en donde la está embarrando, en donde están sus fortalezas y sobre qué tenemos que trabajar”.

M.M.: Listo. Maestro, digamos entonces ya otra vez volviendo a entrar en el campo de la danza, ¿Cuáles considera usted que han sido sus aportes al género de la danza en sus composiciones?

G.D.P.: No son tampoco muchos, pero bueno, por supuesto no sólo en la danza sino en mi música ha habido como un cambio en la estética armónica, digámoslo así; como bueno “¿qué puedo hacer a partir de las armonías que uno ya siempre ha utilizado en la música tradicional?”, sin irme a alejar de la tonalidad digamos, yo soy supremamente tonal. Bueno, rítmico también, yo no había visto por ejemplo los tresillos de negra, pan pan pa, pin pan (marca compás de 4/4 y en los primeros dos pulsos solfea un tresillo de negra y en los dos últimos tiempos solfea dos negras), ese tipo de cosas que lo encuentras en la danza por ejemplo de la “Suite Colombia”, ese tipo de cosas de cambios rítmicos un poco; de pronto lo formal también, yo no he sido muy dado a danzas de tres partes, que las danzas de Luis A. Calvo si las ves, igual que los pasillos de esa época en tres partes, no, entonces yo he sido muy de dos partes y también los pasillos y los bambucos, que hay algunos que tienen tres, pero hay muchos que tienen dos y punto, o tienen una A y una B y termina en la A; entonces, eso no es un aporte pero si es una característica.

M.M.: Digamos qué eso de la estructura en las danzas, ¿el maestro tiene como preferencia por una estructura o hay variadas...?

G.D.P.: No, es que la forma y la estructura, yo creo que la da la misma composición, no es tanto que yo diga “mis danzas tienen que ser así”, con dos partes de tantos compases, no. Usted comienza, cuando usted tiene una hoja en blanco, bueno, hace cualquier motivo, cualquier vaina y no, como que no sabe ni siquiera para donde va, o sean, no sabe en qué va a terminar eso, si en dos partes o en tres, si va a terminar en la misma tonalidad en la que comenzó, por donde va a pasar, eso es un misterio, eso es un misterio y eso es una delicia; estar ante ese misterio y tener usted una hoja y comenzar usted como ha desenredar esa pita ¡ah! Eso es lo mejor de la vida.

M.M.: Digamos que, en eso del ejercicio de componer, ¿usted tiene algún hábito para empezar su ejercicio de composición?

G.D.P.: No, a ver, hay una, dos; dos maneras digamos, como yo abordo el proceso de composición; una, que es como más rinde, pero como menos me gusta que es en el computador, ahí digamos que tanto en el computador como en la otra opción que es escribiendo a mano, está la ayuda pues igual de la ubicación tonal, o sea, de tener el oído absoluto si ayuda mucho para usted no necesitar el instrumento para componer, pero entonces – bueno, son tres maneras realmente- una, el computador; la otra la libretica, que yo me llevo para todas partes que me regalo el profe Eliecer Arenas y que yo pensé que la iba a llenar rapidito y no, eso tiene páginas como un verraco, entonces toca despacio, toca ahí...entonces yo la llevo para todas partes y ahí pongo más que todos como ideas que voy desarrollando después. Y la otra es la más demorada, pero la

más rica, que es escribir en el piano, entonces también con la libretica, la libretica siempre la verás al lado del piano, entonces cuando se ocurre algo, entonces sacó la libretica, comienzo a divagar yo diría que es como la palabra, como muestra a ver que se ocurre, a irme por varias tonalidades, a improvisar cosas, hasta que de pronto por ahí sale una idea, que uno dice ve...bonito, me voy a ir por ahí; entonces, uno como que lo primero que tiene que escoger cuando va a componer algo, pues por lo menos en el estilo que yo lo hago, es escoger una idea, una primera idea y esa es su matriz, y sobre eso es que usted va a hablar, es como el “título” más o menos, ¿no?

M.M.: Listo maestro, ahora que hablamos de títulos, ¿digamos el maestro me podría contar un poquito de cuál es la historia detrás de los títulos (de las danzas)?

G.D.P.: Muchas veces son biográficos, ¿no?, muchas veces hablan de mi vida, entonces, ¿no sé si quieres saber sobre alguna en especial o prefieres que me vaya acordando?

M.M.: Un poquito de todas las danzas que usted ha compuesto...

G.D.P.: Bueno, las primeras cuatro, simplemente no sabía yo que ponerles, entonces se llamó número 1, número 2, número 3 y número...ah bueno, no, creo que una de ellas, la tres o una anterior a la “Danza n°4” se llamaba “Cuncia”, Cuncia es el apodo de una amiga de esa época del colegio – estamos hablando de hace poquitico – a ella le decían

Cuncia, entonces yo le dediqué una danza y bueno, en fin..., después de las cuatro primeras danzas que están casi que simplemente numeradas, pudo venir “Ilusa”.

Ilusa

Ilusa se llamaba antes “Lusa” Luz Alejandra Uribe yo no sé qué cosas, lo cierto es que ese nombre de “Ilusa” lo puso Eliécer Arenas, porque algo así como que la china nunca me respondió una llamada, nunca..., entonces él me dijo cual “Lusa” póngale “Ilusa” más bien, entonces sí, eso fue una sugerencia del maestro Eliécer. Después de eso tenemos, ¿Cuál danza?

M.M.: “Muchas lágrimas” ...

G.D.P.: “Muchas lágrimas”, bueno que esa sí, su misma...el título habla de lo que significa, pero también la música habla de lo que significó; es la ida, la partida, la muerte de un tío, Noel Salazar, que fue una persona muy muy muy cercana a mi vida, entonces, bueno todavía me da duro la verdad, y eso fue hace, pues ya mucho tiempo, entonces sí, a él le hice esa dancita.

M.M.: Luego viene la danza de la suite...

G.D.P.: Bueno, sí, la danza de la suite, bueno, aunque esa si no tiene título, sino simplemente la suite, "Suite Colombia", el movimiento se llama "Danza" ...

...Aloe

"Aloe", hay un amigo mío que se llama Armin Vera, y él me dijo que cuando tuviera un hijo le iba poner "Aloe", lo iba bautizar "Aloe", para que quedara "Aloe Vera", entonces el muchacho quedó preñado y nació el peladito y yo dije "ve...le voy a poner "Aloe" para mamarle gallo un rato" ...

...Despertar (2010)

Es una danza que compuse para Sincopa Cinco, y "Despertar" porque en esa época veníamos con el trío en una etapa como que eso no va ni para atrás ni para adelante, ahí obviamente después de veinte pico de años hay desgaste, entonces, como que yo dije yo tengo que armar otro combo que me motive y que tenga motivado al mismo combo, entonces hablé con algunos músicos, con Juan Carlos Contreras, Sandra Sanchez, Felipe García y con Ricardo Zapata, para armar un grupo diferente, un grupo que hiciera música andina, pero yo quería un cuatro ahí, por ejemplo, entonces el título "Despertar" fue porque fue la primera danza que compuse, la primera composición que hice para Sincopa Cinco fue esa, y "Despertar", porque yo quería como un renacer de un letargo que teníamos allí con el Trio Nueva Colombia, es que cuando un grupo te frena, no solo frena el trabajo del grupo, sino frena tu motivación como compositor, entonces ese "Despertar", fue como "bueno, vamos a reactivar este asunto" ...

... Mi camino

“Mi camino”, es como mi manera de hacer el asunto, es mi propuesta de una danza, y pues yo lo vi cómo tan personal; esa sí, creo que no se parece a otras danzas en Colombia, sino no, yo quise hacer una cosa, como te dije, a lo Satie de pronto, con un mínimo de elementos, “Mi camino”, es porque es mi manera de enfocar la cosa.

M.M.: Si habláramos digamos, respecto al contenido musical de cada una de estas danzas, ¿cuál diría usted que es las danzas en la que de pronto más elementos podramos encontrar?

G.D.P.: Vea, esa pregunta es chistosa, porque si usted le pregunta a mi papá, ¿cuál es la danza más tenaz de las que yo he hecho?”, él dice que el número 4, ¿por qué?, pues su preparación, digamos musical, llega hasta allá no más, hasta Luis A. Calvo y de ahí para adelante como qué..., pero si sumercé me pregunta a mí, yo diría que claro, que la número 4 es muy linda, pero pues que eso se parece como a muchas cosas; de pronto “Ilusa”, de pronto “Ilusa” es una danza con una elaboración muy bonita, tiene todo, tiene una propuesta armónica, tiene una propuesta rítmica, esa también tiene el famoso tresillito, tiene un punto en el que el bajo hace como una especie de tumbaito allí, y el tiple hace contratiempos; todo eso es como una mezclita, que a la larga si se convierte en un aporte rítmico, digamos, y estilístico.

M.M.: ¿Digamos que Germán Dario piensa sus composiciones para piano?

G.D.P.: Si

M.M.: Suponiendo que nosotros le sacáramos el contrabajo y el tiple a danzas como “Ilusa” ...

G.D.P.: Se puede, se puede tocar...pero queda un poquito a la imaginación la cosa, yo creo que una persona con algún tipo de estructuración lo deduce, dice “ah bueno, o podría escribir un bajo que sea acorde con...”, pero no, se pueden tocar así no más, y si quedan algunos espacios allí como a la imaginación, es lo que yo diría. Paréntesis respecto a qué todo es escrito desde o pensado en el piano, pues no, no totalmente, por ejemplo, “Pa’ los palos” que es una guabina, es pensada en ese formato, formato trío típico colombiano, lo mismo “Plectro trío”, lo mismo la que le hice a los chicos de Único trío de aquí de la Pedagógica, que es un bambuco en 9/8; esas son cosas que como yo digo, bueno el punto de partida es tal formato, pues obviamente me pongo a escribir para ese formato, no para piano y después para el formato; pero lo del trío (refiriéndose al Trio Nueva Colombia), si prefiero como hacer primero composiciones para piano y después mirar a ver si se deja adaptar para el trío. Sino, quedan para piano solo.

M.M.: Bueno, sé que de pronto hablar del tema es complicado, pero ¿“Muchas lágrimas” es una danza que está pensada directamente para piano solo y sumercé no quiso arreglar para el trío (Trio Nueva Colombia)?

G.D.P.: No, vea, esa obra, eso estuvo arreglado para el Trio, la llegamos a tocar en el Trio y llegó la hora de grabarla en el disco, y ahí estaba recién sucedida la muerte de Noel, de mi tío, y yo les pedí como el favor a los muchachos, a los compañeros (Ricardo Pedraza y Mauricio Acosta), les dije “oiga, yo quisiera grabarla solo, quiero hacer un homenaje”, entonces eso quedo así, por petición mía y jamás se volvió a tocar con el trío.

M.M.: Listo maestro, hablemos un poquito de su trayectoria... digamos que los datos biográficos que están en su página web son muy importantes, pero considero que hacen falta cosas, me parece, no hay esos pormenores de los viajes que sumercé ha hecho con el trío por Europa

G.D.P.: ... Bueno, por menores de las giras. El primer viaje que hicimos fuera, fue hace mucho tiempo y fue una casualidad que me encontré por la calle, literalmente, iba yo caminando tranquilo y de pronto una llamada al celular, contesté “a sí mire, estamos buscando a German Dario Perez” y yo “si con él”, “ah mire, lo estamos llamando de la embajada de Venezuela”, hace años, eso fue por la época en la que Juan Pablo Montoya estaba corriendo por allá en la...no en la uno, antes corría en otra, me acuerdo porque

alguna carrera nos vimos por allá en Venezuela; y entonces me dijo la señora “mire, nos recomendaron su grupo, el Banco de la República en Colombia, nos habló de tres grupos”, creo que estaba “Cuatro Palos” y ... bueno y el Trío Nueva Colombia, “entonces queremos saber si ustedes están interesados, nosotros les gestionamos la visa”, en esa época tocaba gestionar la visa y yo no sé qué, “para que vayan a tocar a Venezuela en un concierto que va a haber en la cumbre del “grupo de los tres” (Colombia, México y Venezuela), entonces si les interesa, pues gestionamos todo”, y eso fue por decir algo que hoy es martes y el viernes nos estábamos yendo para Venezuela, así, una cosa a última hora, súper chévere, ese fue como el primer pinito internacional.

Esa fue la primera salida, ya después hubo unas salidas varias para Argentina con el festival “Sonamos Latinoamérica” y pues bueno, ahí se comenzó como armar una red de circulación internacional, tanto artistas de Argentina que vinieron aquí a Colombia, como, de doble vía, o sea, nosotros también íbamos allá a tocar, y nosotros fuimos, no sé, como tres veces con el trío, fuimos una vez con Maria Olga Piñeros; dos años Mauricio Acosta no pudo, uno que fue con Maria Olga, y otro año que Mauricio tampoco pudo, que fuimos con Mario Prialas, una bajista- contrabajista muy bueno.

Y las giras para Europa que han sido en los últimos dos o tres años, este sería ya el tercer año si se llega a concretar, vas a ver, ahí estamos...Y las giras de los años anteriores, digamos del año 2015-2014, que fueron a Europa, incluyeron, sumando un año y otro, estamos hablando de Francia, Suiza, Alemania, Bélgica, Holanda, España,

bueno, más o menos, de pronto se me queda algún país por fuera...y fueron giras, si con el apoyo de entidades colombianas, Idartes, la Filarmónica, siempre mediante convocatoria, cabe hacer la cuñita, y a la gente, estudiantes y a gente que quiera girar a nivel internacional, pues primero tiene que conseguir los conciertos allá, eso no es que “me llamaron a tocar”, todo es gestionado, todo es teniendo una amistad en Suiza, entonces “venga, oiga hermano ayúdame a conseguir un concierto acá...”, entonces ya teniendo un concierto ahí, entonces llama uno al vecino que vive en Francia “oiga, tengo un conciertico, quiero dar un concierto, ya tengo un concierto cuadrado en tal parte”, todo muy con las uñas, eso normalmente no son conciertos pagos, y si te pagan, igual no te pagan lo suficiente como para que tú puedas pagar tus viáticos, tu tiquete, tu estadía, tu dejar de trabajar en Colombia, entonces, si definitivamente hay que viajar patrocinado, nada que hacer y pues sí, eso lo hemos hecho en los dos años que hemos ido a Europa, ha sido así, convocatorias de circulación internacional, y gracias a Dios tenemos una muy buena hoja de vida, siempre nos conseguimos muy buenas invitaciones, a nivel embajada, a nivel Europa, entonces el proyecto que se pasa, es normalmente muy sólido, y gracias a eso hemos podido viajar, pero si ha sido pesado...

...Respuesta del público en general muy buena, tuvimos colonia colombiana en alguna medida, y eso hizo que, especialmente, cuando usted toca una vaina conocida, usted toca “Bochica” y todo el mundo “¡Ay, tan lindo!”, como que eso es chistoso, porque usted después de tanto tiempo trabajando en su música – y yo no estoy diciendo que lo que “Bochica” es muy lindo – puse un ejemplo simplemente, pero, mejor dicho, pudimos haber tocado “La pollera colorá” y hubiera sido mejor, creo; entonces pues sí, son como las cosas que uno vive en una gira, por supuesto, pues la convivencia, aunque nosotros

ya nos conocemos hace mucho tiempo, ya hace 30 años trabajando juntos, entonces pues, digamos que esa parte no es grave, teniendo en cuenta que cada uno sabe con qué va a salir el otro, entonces ya no nos sorprende, ya estamos tranquilos...

M.M.: ¿Dónde nace esa inquietud de ir a Europa? ¿Y por qué?

G.D.P.: Pues, por obvias razones, porque es un trabajo que lleva mucho tiempo – trabajo especialmente el del Trío Nueva Colombia – yo no digo tanto el del compositor, aunque también eso va como unido, ¿no?, son muchos años de mostrar la música aquí, y obteniendo siempre como los mismos resultados, entonces uno como que dice “hola, ¿por qué no?, está es una música que en realidad merece ser mostrada” y por otro lado, es un Trío y es un compositor que merece ser mostrado, creo que yo, entonces yo creo que es como ese afán de “muestra a ver, mostremos esta vaina en otro lado” no para que salgan más conciertos y más cosas, sino simplemente, porque es una música que se tiene que dar a conocer, y usted se ha dado cuenta, por lo menos, que yo por ejemplo con mi partituras soy el menos egoísta de la vida, o sea, yo finalmente podría, no sé, tener mis partituras en la página web y decir “paguen un dólar por descargar la partitura de tal cosa”, pero a mí eso no me interesa, sino que la música se divulgue, que la toquen otros pianistas, que escuchen a mi Trío, que me vean tocar, para mí eso es importantísimo.

M.M.: ¿Cómo fue esa vinculación de German Dario con el festival “Sonamos Latinoamérica”?

G.D.P.: Eso fue porque, alguna vez mi hermana - yo le digo mi “hermanager” - es mi hermana, pero es la que maneja todo, ella es la que maneja los proyectos, ella es la que presenta al ministerio de cultura..., bueno entonces ella se puso a indagar, a ver qué posibilidades había de mostrar el trabajo, primero pues como buscar Latinoamérica, entonces me dijo “mirá, por ahí hay un festival en Argentina, se llama “Sonamos Latinoamérica”, lleva como tres-cuatro festivales ya, y pues no sé si mandamos la propuesta, y tal cosa...” y yo “sí, pues claro”, del festival dijeron que si, que no nos cubrían nada, como siempre, pero que si nosotros íbamos, pues que allá nos abrían el espacio, y pues bueno, resultamos allá volviéndonos muy muy amigos del director del Festival, que se llama Oscár Gomitolo, y es una persona que está en las mismas que estamos acá, por ejemplo mi hermana, gestionando su Festival, mirando a ver como se hace “Latinoamérica de Concierto”, la misma lucha, los mismos problemas, “que me quedó mal esta persona, que el apoyo con el que contaba ya no es” los mismos problemas, es increíble que eso es un mismo barrio Latinoamérica, como dice Pedracita “es un mismo barrio con diferentes acentos” y eso en lo musical es igual, usted ve una “chacarera” o ve un “Guapango”, y usted dice “uy juemadre, esto se parece al bambuco” con diferente acento, pero... y lo mismo..., y entonces allá fregados y sin plata, pero lo mismo, el tipo saco su festival adelante como fuera y ya después de eso y de ir como dos años, él comenzó a hablar con mi hermana, para que posibilidades había de montarlo aquí en Colombia, que es el festival “Latinoamérica de concierto”, que lo mismo, con

muchas dificultades, se ha hecho los años anteriores, este año estamos mirando si se hace, sino se hace, porque pues, trabajar tanto para perder, no vale la pena, bueno digamos que la labor altruista si, y es muy bonito y muy chévere la idea, la filosofía es muy bonita, pero cuando hay pérdida económica, no tiene sentido, entonces sí, ese fue el vínculo con Oscar Gomitolo, que él era el director allá de un festival y fuimos allá a tocar y entonces ahí ya comenzó a armarse una cosita de doble vía, él ha sido como el pulpo del asunto, ¿no?, él llegó y dijo “bueno, ya lo tengo en Argentina”, primero en una ciudad chiquitica, Santafé en Argentina, entonces él dijo “no, muestre a ver si me puedo ir a otras ciudades en Argentina, después dijo – como tenía algunos invitados de otros países – “muestre a ver si lo puedo hacer en Perú”, “muestra a ver si lo puedo hacer en Venezuela”, y todo lo logró, finalmente todo con las uñas, y en todos los países con las mismas vicisitudes, pero se hizo en todas partes y se hace en todas partes, creo que en este momento, por supuesto en Venezuela no, pero en el resto de países se ha seguido haciendo.

M.M.: Digamos ese tema de los músicos, para el caso colombiano que es el que dirige el maestro German, en esa parte de la dirección de la organización, está usted y su hermana...

G.D.P.: Yo me excluyo, lo que pasa es que, como músico, yo tengo, por supuesto, muchos mas contactos a ella, a mí me conocen finalmente, muchas más personas que se puedan vincular al festival que mi hermana, entonces yo le que le digo a mi hermana

es “vea, vamos a hacer lo siguiente, yo pongo el balón y usted lo pateo”, es más o menos así la cosa, entonces yo pongo “el balón” ¿qué quiere decir?, “venga llamamos a tal persona que es amiga”, “oiga, mire, lo va a llamar mi hermana y le va a hablar del festival”, “ah bueno, si listo...”, entonces eso es mucho más fácil, a que ella llegue siendo desconocida en el medio musical a tocar puertas, “mire es que yo soy la hermana de German Dario tal cosa...” pues no, lo que estamos haciendo es como una cosa, especie de alianza estratégica, pero a la larga, la que lleva adelante todas las cosas es mi hermana, ya cuando yo le digo “patee el balón”, ella de ahí para adelante se va con todo.

M.M.: Los músicos que se traen de manera internacional, ellos gestionan todo, ellos miran como hacen...

G.D.P.: Igual que tenemos que hacer nosotros cuando salimos fuera, y en todos los países están las entidades gubernamentales o privadas, o que se yo, y cada artista se gestiona su apoyo, obviamente, también como pasa cuando hemos ido a Argentina o a cualquier otro lado, es que obviamente la organización del festival tiene que poner lo mínimo, que es, el hospedaje, la comida, pero tiquetes no, por ejemplo; pago tampoco...

... ahora, si ha habido una vaina muy chévere con las giras, y es que es una manera, ¿qué músico no quisiera conocer el mundo?, es un vehículo para hacerlo, obviamente, pues uno quisiera que tuviera una agenda a dos años y que cada concierto le pagaran cinco mil dólares, pero eso no es la verdad, o sea, eso no es nuestra realidad, creo que,

de ningún músico, pues de nuestro circuito, ¿no?, hay cosas más elevadas, que por supuesto sí, pero no, o sea, nosotros nos movemos así, nos movemos con unos presupuestos ridículos, y cuando nos vamos de gira, quedamos muy felices con quedar a ras, con no perder, o sea, con “bueno, que carajo, nos fuimos a París, nos fuimos a Holanda, nos fuimos a yo no sé dónde...”, y nadie tuvo que decir “venga a ver yo saco 100 pesos de mi bolsillo para...” nada, entonces a mí, viéndolo desde ese ángulo, me parece que es ganancia, creo que pocos grupos se dan el lujo de haber ido ya dos años seguidos a Europa y de haber hecho giras y de haber conocido y de haber tenido contacto con el mundo, entonces pues es un privilegio, yo lo aprovecho...

M.M.: ¿Qué se viene ahora maestro?

G.D.P.: ¿Qué se viene?, resulta que ayer recibí una muy buena noticia y es que al tercero de los del trío, que nosotros estábamos diciendo “no juemadre, que ojalá si...”, le dieron la visa gringa, yo ya la tenía, Mauricio Acosta se la aprobaron hace como 15 días y Ricardo Pedraza nada que lo hacía “Ricardo, haga la vuelta hermano, mire que es importante”, “si si si si, tranquilo que es que estoy reuniendo la plata, que yo no sé qué”, esa visa vale una plata, a lo último ya le dijimos “mire, nosotros le prestamos la plata, pero hágalo mañana” “si, bueno listo”, entonces toco darle el dinero, tal cosa, y ayer le dieron su visa, entonces, ¿esto para qué?, porque resulta que de 30 años del Trío, queremos y ya digamos que está pues andando, ya con esta noticia de ayer, la grabación del disco de los 30, entonces esa grabación va a ser en “Atlantic University” en Florida,

en Boca Ratón, es el mismo sitio, mismo ingeniero, mismo proyecto digamos, con otro grupo, pero de los que grabaron a Giovanni Parra y su quinteto “Leopoldo Federico”, entonces pues es una cosa muy seria, es un muy buen estudio de grabación, con unas excelentes condiciones tanto humanas, como técnicas...tenemos este mes para implementar todo el repertorio, para ensayar, para dejar todo listo y bueno, la idea es grabar en tres-cuatro días.

M.M.: ¿Y qué cosas nuevas se vienen ahí?

G.D.P.: ¿Qué cosas nuevas se vienen?, bueno, quiero grabar “Pincho” (composición de Adolfo Mejía), para piano solo, pero le hice arreglo para el Trío, entonces yo creo que va a ir piano solo y después empalma con el arreglo del Trío, voy primero con las de piano solo, quiero grabar el “Estudio de pasillo” (de Oriol Rangel), quiero grabar “Campanas” (Pasillo de Adolfo Mejía) ... Eso lo de piano solo, va el pasillo “Chilita”, va “León Cardona”, va básicamente lo que tiene montado el trío y que no se ha grabado, el pasillo de Chucho Rey, que es como una cajita de música allí; va “Besos en bicicleta” de Santiago Medina, el danzón... También arreglado para el Trio, “Artesano de Poemas”, que es un pasillo que yo le compuse a mi papá; bueno, se me escapan por supuesto alguno, pero, repertorio nuevo que tiene el Trío por ahí...

M.M.: ¿Y cómo se hizo para gestionar esa grabación allí?

G.D.P.: Esa fue por intermedio de Giovanni Parra, él es amigo mío y él, pues primero me contó de todo el proceso de grabación cuando él grabó su disco allá, me dijo “oiga German, no mire, eso usted no se imagina “Don Giovanni” (composición del maestro German para el “Quinteto Leopoldo Federico”), eso fue un éxito, esa vaina gusta muchísimo, tal cosa ... el ingeniero quedó maravillado con esa obra y tal cosa... Entonces ya después de todo esto, Giovanni nos presentó aquí en Bogotá, con Alejandro Sanchez Samper, ese es su nombre, es colombiano, pero él vive hace mucho tiempo allá... nos presentó, y el tipo ahí me dijo “yo he estado pensando, y para seguir con estos proyectos hacia la música Latinoamericana, sería muy chévere hacer una alianza para grabar con ustedes, con el Trío Nueva Colombia, ya grabamos con Giovanni y queremos que se postule al Grammy y tal cosa...” y mire que fue nominado; entonces, pues no es un charlatán, es una persona que saca proyectos en serio; ellos digamos que obviamente se benefician, pues porque para la universidad, por ejemplo, con el trabajo de Giovanni, pues es muy verraco hermano, decir que uno de sus ingenieros y el director de música comercial de allá yo no sé qué...gracias a un trabajo que se hizo dentro de la universidad, fueron postulados a un Grammy, sí, entonces, estoy viendo que se están como volcando hacia la música latinoamericana, yo me imagino que en Estado Unidos ya, pues están como saturados de tener como lo mismo siempre, entonces, esta universidad y este ingeniero y este equipo de gente están mirando hacia Colombia y hacia Latinoamérica, lo cual me parece, pues muy bueno y para mí muy conveniente.

M.M.: Bueno maestro, no me queda sino agradecerle mucho por todas sus palabras.

Transcripción de la entrevista al maestro Oscar Santafé, realizada el día 18 de abril de 2016, en la cafetería de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional

Miguel Martínez: ¿De dónde proviene la danza andina colombiana?

Oscar Santafé: Bueno, en el encubrimiento de América, lógicamente se prestan, en términos de hibridación, sobre todo, se prestan muchas circunstancias que generan - y eso hay que tenerlo en cuenta - lo que Samuel Bedoya Hoyos llama “circuitos musicales”, ¿Qué son circuitos musicales?, básicamente, géneros que se reconocen en una misma idea, esa idea puede ser organológica – el grupo que los toca- estamos hablando de la base folclórica, esa idea puede ser rítmica, melódica casi que nunca, pero casi siempre va a ser organológica o rítmica; los circuitos son reconocibles en toda el espacio de la colonización, pero tienen muchas variables, sin embargo, hay circuitos reconocibles, en esa medida, un ejemplo ..., tratando de ser claros, las músicas del Pacífico colombiano asociadas al grupo de marimbas, entonces son músicas que están sentadas en una idea del 6/8 y la percusión, que se puede reconocer en diversos géneros, puestos por supuesto en el espacio folclórico en el que son generados, en el que son concebidos, entonces el “Currulao” el “abosao”, que tiene características similares, pero algunas determinantes formales, la “Juga”, “Patacoré”, hay varios y usted llega y dice “pero es que ellos siempre tocan lo mismo”, ¡claro, por supuesto!, porque es que nosotros no estamos en el sitio, no tenemos las determinantes culturales e históricas que ellos tienen,

entonces no podríamos reconocer lo formal, en algunos casos sí; músicas propias del conjunto de marimbas, entonces ahí podemos decir que hay un circuito musical; ahora bien, eso es en un espacio regional y específico, ¿qué pasa en Latinoamérica como tal?, entonces, básicamente el componente del ibérico, nos presta una idea rítmica, que se convierte en un circuito musical, que viaja a través de toda Latinoamérica, y va dejando en cada espacio regional, una manera de ser y de ver, lo conocemos como “Habanera”, y la “Habanera”, que luego es apropiada por ejemplo en Cuba, se reconoce mucho más como “la habanera cubana”, empieza a dejar en cada uno de los espacios conquistados una idea diferente de verla, entonces si te vas para México, se nos convierte en el “Bolero ranchera”, que más adelante va a terminar siendo expresado por ejemplo, en los boleros de los tríos que es muy de la región y Centroamérica; en Argentina se convierte en “Tango” muchísimo tiempo después; en Perú está la “Marinera peruana”, que se reconoce con la misma idea y a nosotros nos correspondió, o terminó enganchándose, o terminó fundamentándose en la región andina colombiana y es lo que conocemos como danza. ¿Cuál es la célula generadora?, 2/4, corchea con puntillo, semicorchea, dos corcheas, ¿no?, (el maestro marca compás de 2/4 y utiliza las sílabas pan pa pin pan, para solfear el ritmo anteriormente descrito); si pasas eso a 4/4, pasa exactamente lo mismo, es la misma fórmula, los colombianos por ejemplo en la danza, tendemos mucho a hacer las variaciones rítmicas subdividiendo, lo mismo sucede con los cubanos, lo que pasa es que somos más Caribe, los argentinos no tanto, las “marineras” también tienen mucho las subdivisiones; las subdivisiones le van dando a cada género regional sus propias calidades, los colombianos subdividimos o atresillamos; los géneros tienen sus características individuales, dependiendo de géneros y regiones, a nosotros se nos

convirtió en un género primordialmente instrumental, son pocas las danzas cantadas, menos ahorita, los compositores del siglo XX si hacían muchas danzas cantadas, pero como en todos los espacios de la cultura, aparece un personaje que empieza como a estandarizar ciertas condiciones, el de nosotros se llama Luis Antonio Calvo, las danzas de Calvo se convirtieron como en un referente, desde momento la danza cantada empieza a desaparecer, porque además entran muchos boleros, entonces para que danza cantada si tenemos boleros, y los compositores de la segunda mitad siglo XX y principios del siglo XXI, adoptan la danza instrumental como una posibilidad sobre todo para piano.

M.M.: Otra pregunta. Digamos, entonces, ya que hablamos de piano como el instrumento más representativo, podríamos decir entre las danzas instrumentales...

O.S.: Por Calvo, más que por otra cosa...

M.M.: Antes de él, ¿de pronto sumercé no sabe de algún otro compositor que haya empezado a hacer lenguaje de la danza para piano?, o sea, podríamos hablar de quienes son los pioneros y de pronto de esas figuras en periodo histórico, ¿Cuáles han sido los más representativos?

O.S.: Cuando usted habla de un referente, tiene que tener muy claro que cada referente tiene antecedentes y tiene pares, lo que pasa es que ese referente es la figura que

consolida todo un movimiento, entonces Calvo hace parte de una serie de compositores que se conocieron como los “centenaristas”, los “centenaristas” son compositores que nacen a finales del siglo XIX y entran al siglo XX con todo su propuesta compositiva; segunda característica de los “centenaristas”, son personajes que están consolidando todo su propuesta compositiva entre 1920 y 1935-40, Morales Pino no está ahí, porque Morales Pino es anterior, en ese caso, Morales Pino se convierte en referente para los “centenaristas”, son los “centenaristas” los que terminan dándole características estrictas a las formas propuestas por Morales Pino, los “centenaristas” tiene otra característica y es que son personajes que ya entrado el siglo XX, o sea, 1925-30, han podido estudiar formalmente, o sea, son músicos estudiados, o bien sea en Colombia en la “Academia Nacional de Música”, que ya existe, o traen estudios de afuera, aunque no sean estudios terminados; cuarto, son personajes que empiezan a intervenir de manera muy puntual, el espacio cultural-musical colombiano, y traen a colación la idea del nacionalismo en la música, no son tan Nacionalistas como tal - eso es posterior – pero si traen a colación la idea de “somos músicos formales, somos compositores formales y componemos música colombiana” y entonces ahí la música colombiana empieza a abrirse – la andina – empieza a tomar dos vertientes, la música sentada en lo tradicional y lo folclórico, y la música sentada en lo académico-formal, por eso se consolida las formas de componer. ¿Quiénes son los centenaristas?, Luis Antonio Calvo, Emilio Murillo, esos son dos son como los más representativos en ese momento; fijese que ambos componen para piano y tienen una idea muy clara, y es que para ellos el compositor colombiano debe componer música andina colombiana, no existe otra razón; cosa que no sucede con el que en ese

entonces era director de la Academia Nacional de Música, que decía todo lo contrario, “¿para qué gastan tiempo componiendo bambucos y pasillos?”

M.M.: Maestro, muchas gracias.

Cuestionario enviado vía correo electrónico al maestro Fernando León

- 1) ¿Cuál es el origen de la danza, como género de la música de la región andina colombiana?

Su origen es europeo, esencialmente Francia, llegando primero a Haití para luego extenderse en las Antillas y el Caribe y posteriormente en el continente americano

- 2) ¿Quiénes fueron los primeros compositores que escribieron danzas en Colombia?

Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, Fulgencio García, Jerónimo Velasco

- 3) ¿Quiénes fueron los primeros compositores que escribieron danzas para piano?

Luis A. Calvo, Jerónimo Velasco

- 4) ¿Cuál es la estructura de la danza?

Tripartita

5) ¿Cuál es la rítmica característica de la danza?

Compás binario, 2/4. Posteriormente, segunda mitad del siglo XX, se escribe a 4/4

6) ¿Cuáles son las características de la danza de cada uno de esos compositores?

Género de origen europeo, guarda características del uso de la danza en este continente

7) ¿Cómo podría describir usted el estilo de composición del maestro Germán Darío en sus danzas para piano?

El estilo del maestro Germán Darío Pérez no se puede referenciar solamente a las danzas sino a toda su obra. La obra del maestro Pérez es pianística en su esencia, trata los géneros usuales o tradicionales de la zona andina colombiana de una forma muy personal, con aportes en sus diseños melódicos y en su extensión armónica. Siendo música del uso tradicional aparece con una frescura atractiva y actual.

8) ¿Qué influencias encuentra en el estilo de composición de las danzas para piano de Germán Darío?

Se podrían percibir influencias del maestro Oriol Rangel y del maestro Adolfo Mejía

9) ¿Cuáles son las danzas más importantes de Germán Darío? ¿Por qué?

Todas

10) ¿Antes de Germán Darío Pérez, alguien más ha escrito las danzas en 4/4?

Gentil Montaña y León Cardona. Quizá otros más

11) ¿Considera importante el análisis musical de las danzas para piano de Germán Darío Pérez? ¿Por qué?

Si

12) ¿En qué aspectos considera usted que se vería beneficiada la comunidad académica (estudiantes, profesores), los compositores, intérpretes y público en general que se quiera acercar a la obra de Germán Darío Pérez, con la realización de esta monografía?

Siempre es importante la difusión y trabajo analítico académico de las obras de nuestros compositores, no solamente porque se dan a conocer, sino porque el estudio de nuestro patrimonio musical es el que mantiene viva la tradición y la cultura musical colombiana.