



**UNL**

Universidad  
Nacional  
de Loja

# Universidad Nacional de Loja

## Facultad de la Educación el Arte y la Comunicación

### Maestría en Artes Musicales

**Cauca Sinfónico. Composiciones y Arreglos de Repertorio Caucano para Orquesta,  
Banda Sinfónica y Grupos de Cámara**

Trabajo de Integración Curricular previo a la obtención del título de Magister en Artes Musicales con mención en Arreglos y Composición.

**AUTOR:**

JORGE YEISON CAMPO GÓMEZ

**DIRECTORA:**

Mg. Marianela Arocha

Loja - Ecuador

2025

## Certificación



UNL

Universidad  
Nacional  
de Loja

Sistema de Información Académico  
Administrativo y Financiero - SIAAF

### CERTIFICADO DE CULMINACIÓN Y APROBACIÓN DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Yo, **AROCHA DE OMAR MARIANELA**, director del Trabajo de Titulación denominado "**Cauca Sinfónico. Composiciones y Arreglos de Repertorio Caucano para Orquesta y Banda Sinfónica**", perteneciente al estudiante **JORGE YEISON CAMPO GÓMEZ**, con pasaporte N° **1061735760**.

#### Certifico:

Que luego de haber dirigido el **Trabajo de Titulación**, habiendo realizado una revisión exhaustiva para prevenir y eliminar cualquier forma de plagio, garantizando la debida honestidad académica, se encuentra concluido, aprobado y está en condiciones para ser presentado ante las instancias correspondientes.

Es lo que puedo certificar en honor a la verdad, a fin de que, de así considerarlo pertinente, el/la señor/a docente de la asignatura de **Titulación**, proceda al registro del mismo en el Sistema de Gestión Académico como parte de los requisitos de acreditación de la Unidad de Titulación del mencionado estudiante.

Loja, 20 de Diciembre de 2024



MARIANELA AROCHA  
DE OMAR

F) \_\_\_\_\_

**DIRECTOR DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

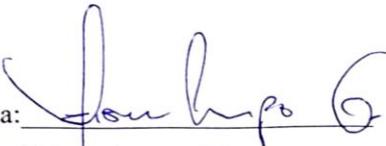


Certificado TIC/TT.: UNL-2024-003196

1/1  
Educamos para Transformar

**Autoría**

Yo, Jorge Yeison Campo Gómez, declaro ser autor/a del presente trabajo de titulación y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos de posibles reclamos y acciones legales, por el contenido de la misma. Adicionalmente acepto y autorizo a la Universidad Nacional de Loja la publicación de mi trabajo de titulación en el Repositorio Digital Institucional – Biblioteca Virtual.

Firma: 

**Jorge Yeison Campo Gómez**

Cédula de Identidad: 1.061.735.760 de Popayán – Cauca (Colombia)

Fecha: 01/04/2025

Correo electrónico: [jorge.campo@unl.edu.ec](mailto:jorge.campo@unl.edu.ec)

Teléfono o Celular: (+57) 316 6449415

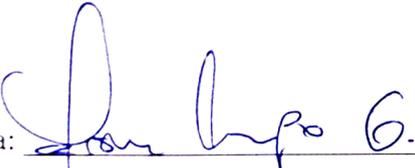
**Carta de autorización de trabajo de titulación por parte del autor, para la consulta, reproducción parcial o total publicación electrónica del texto completo**

Yo, Jorge Yeison Campo Gómez declaro ser autor del trabajo de titulación titulado *Cauca Sinfónico. Composiciones y Arreglos de Repertorio Caucaño para Orquesta, Banda Sinfónica y Grupos de Cámara*, como requisito para optar el título de Magíster en Artes Musicales con mención en Arreglos y Composición autorizo al sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que con fines académicos muestre la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera en el Repositorio Digital Institucional.

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en el RDI, en las redes de información del país y del exterior con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia del trabajo de titulación que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, en la ciudad de Loja, al día uno del mes de abril de dos mil veinte y cinco.

Firma: 

Autor: **Jorge Yeison Campo Gómez**

Cédula: 1.061.735.760 de Popayán – Cauca (Colombia)

Dirección: Calle 5 # 4-18 Centro Poblado de Tunía

Correo electrónico: joryeis@gmail.com – jorgecampo@unicauca.edu.co

Teléfono, celular: (+57) 316 6449415

**DATOS COMPLEMENTARIOS**

Director/a de Trabajo de titulación: Mg. Marianela Arocha

## **Dedicatoria**

El presente documento y creación artística está dedicado a mis padres Jorge Enrique Campo y Ruth Mery Gómez Ballesteros, quienes se han convertido en mi motor diario para alcanzar nuevos retos, nuevas metas, nuevos propósitos, no solo para mi crecimiento y superación personal y profesional, sino en la perseverancia y el esfuerzo que implica alcanzar cada uno de ellos; así mismo, su altruismo es un referente importante el cual ha incidido exponencialmente en querer compartir lo aprendido con la comunidad, permitiendo que nuevas generaciones se enamoren del arte de la música no solo como forma de vida, sino como una herramienta de transformación social, constructora de paz.

*Jorge Yeison Campo Gómez.*

## **Agradecimiento**

A todos los maestros, compañeros, colegas y personas que hicieron parte de este nuevo proceso de crecimiento artístico, a la Escuela de Música Hipólito Campo de Tunía Cauca el cual ha sido un proyecto de formación musical y social que me ha permitido potenciar mi quehacer práctico creativo, activando nuevas habilidades que han permitido el fortalecimiento institucional y el trabajo organizacional.

*Jorge Yeison Campo Gómez.*

## Índice Contenido

Resumen.....	16
Summary.....	17
Introducción.....	18
Desarrollo.....	20
Una Mirada por las Zonas Musicales Colombianas.....	20
El Cauca Musical.....	22
El Bambuco.....	23
El Pasillo.....	24
La Forma Musical como Aporte Técnico al Sonido Caucaño.....	26
La Suite.....	27
La Forma Ternaria Simple (A-B-A´).....	27
El Formato Instrumental como Aporte al Estilo Caucaño.....	28
Orquesta sinfónica.....	28
Bandas de Viento.....	29
Conjuntos de Cámara.....	30
Estado del Arte.....	32
Rubén Darío Gómez.....	32
Victoriano Valencia Rincón.....	33
Oscar Fernando Trujillo.....	33
Ferney Lucero.....	34
Néstor Julio Herrera.....	34
Análisis Formal y Estructural de las Obras.....	35
Suite Caucana.....	35
Paíto (Bambuco).....	35
<i>Tabla 1. Análisis formal – Paíto (bambuco).....</i>	<i>36</i>
Fig. 1. <i>Cabeza del tema en el timbal.</i> .....	<i>36</i>
Fig. 2. <i>Viola, violonchelos, introducción.</i> .....	<i>36</i>
Fig. 3. <i>Cabeza del tema en el violín.</i> .....	<i>37</i>
Fig. 4. <i>Cabeza del tema variado en el oboe y flauta.</i> .....	<i>37</i>
Fig. 5. <i>Cabeza de tema variado en las maderas.</i> .....	<i>37</i>
Fig. 6. <i>Contraste de cabeza del tema en los violines.</i> .....	<i>37</i>
Fig. 7. <i>Base rítmica característica de la tambora reforzada en los bajos.</i> .....	<i>38</i>
Fig. 8. <i>Variación temática del glockenspiel.</i> .....	<i>38</i>
Fig. 9. <i>Acompañamiento rítmico del bambuco en la percusión.</i> .....	<i>38</i>
Fig. 10. <i>Intervenciones del timbal y glockenspiel.</i> .....	<i>38</i>
Fig. 11. <i>Antecedente sección A en las maderas.</i> .....	<i>39</i>

Fig. 12.	<i>Consecuente sección A en las trompetas.</i>	39
Fig. 13.	<i>Acompañamiento en los metales textura politemática.</i>	39
Fig. 14.	<i>Tema B en la sección de maderas como contraste tímbrico y textural.</i>	39
Fig. 15.	<i>Exposición del tema B en las cuerdas.</i>	40
Fig. 16.	<i>Variación del consecuente del tema B (maderas y cuerdas).</i>	40
Fig. 17.	<i>Variación por timbre de cabeza del tema A, instrumentos graves.</i>	40
Fig. 18.	<i>Crecimiento orquestal, intervención de los oboes.</i>	40
Fig. 19.	<i>Crecimiento orquestal, intervención de los clarinetes.</i>	40
Fig. 20.	<i>Crecimiento orquestal, adición de la sección de metales.</i>	41
Fig. 21.	<i>Cambio temático a partir de la cabeza del tema A a manera de textura politemática.</i>	41
Fig. 22.	<i>Uso de la hemiola como generador de tensión.</i>	41
	Maíta (Pasillo).....	42
Tabla 2.	<i>Análisis formal – Maíta (pasillo)</i> .....	43
Fig. 23.	<i>Introducción en las maderas a manera de sumatoria instrumental.</i>	43
Fig. 24.	<i>Fragmento de violín solo sobre la dominante.</i>	43
Fig. 25.	<i>Puente transitorio cerrado por las maderas.</i>	44
Fig. 26.	<i>Exposición introductoria en los metales a manera contraste.</i>	44
Fig. 27.	<i>Fragmento de violoncello solo sobre el vii5b (mi menor).</i>	44
Fig. 28.	<i>Puente transitorio cerrado por los metales.</i>	45
Fig. 29.	<i>Antecedente tema A expuesto en las cuerda.</i>	45
Fig. 30.	<i>Contraste melódico en los trombones.</i>	46
Fig. 31.	<i>Células rítmicas del pasillo como fragmentos de acompañamiento (trompeta).</i>	46
Fig. 32.	<i>Acompañamiento armónico melódico.</i>	46
Fig. 33.	<i>Encadenamientos melódicos en las maderas.</i>	46
Fig. 34.	<i>Acompañamiento rítmico armónico de los trombones.</i>	46
Fig. 35.	<i>Acompañamiento de los bajos.</i>	47
Fig. 36.	<i>Antecedente tema B a manera de contraste tímbrico.</i>	47
Fig. 37.	<i>Consecuente tema B a manera de contraste tímbrico.</i>	47
Fig. 38.	<i>Tema expuesto en los trombones a través de duplicación de octavas</i>	47
Fig. 39.	<i>Encadenamientos melódicos en las cuerdas, contraste de articulación.</i>	48
Fig. 40.	<i>Ornamentaciones en las maderas en función de acompañamiento armónico.</i>	48
Fig. 41.	<i>Cambio de articulación y textura en el acompañamiento de las cuerdas.</i>	48
Fig. 42.	<i>Cierre seccional del tema B en las maderas.</i>	49
Fig. 43.	<i>Inclusión de las maderas a manera de encadenamiento.</i>	50
Fig. 44.	<i>Coda, progresión melódica en la orquesta a partir de la tonalidad axial.</i>	50
Fig. 45.	<i>Fragmento solo de timbal como reafirmación de la cadencia.</i>	50
	Guarapeando (Pasillo).....	51

<i>Tabla 3. Análisis formal – Guarapeando (pasillo)</i> .....	52
Fig. 46. <i>Acorde introductorio de los metales, (vii5b7).</i> .....	52
Fig. 47. <i>Intervención solista inicial de la flauta.</i> .....	52
Fig. 48. <i>Intervención solista, saxofón soprano.</i> .....	53
Fig. 49. <i>Células rítmicas de acompañamiento en las maderas.</i> .....	53
Fig. 50. <i>Intercambio melódico entre saxofones.</i> .....	53
Fig. 51. <i>Cierre de la introducción, mediante célula típica del pasillo</i> .....	54
Fig. 52. <i>Tema A, expuesto en la trompeta solista.</i> .....	54
Fig. 53. <i>Acompañamiento politemático en las maderas, tema A.</i> .....	55
Fig. 54. <i>Acompañamiento politemático en los metales.</i> .....	55
Fig. 55. <i>Segundo periodo del tema A, generado por las maderas.</i> .....	56
Fig. 56. <i>Acompañamiento de los metales, segundo periodo del tema A, textura polifónica.</i> .....	56
Fig. 57. <i>Uso de la hemiola y ornamentos hacia el cierre de la sección A.</i> .....	57
Fig. 58. <i>Tema B expuesto por el solista; nuevos elementos temáticos.</i> .....	57
Fig. 59. <i>Cabeza del tema B expuesto en los cornos como función armónica y rítmica de acompañamiento.</i> .....	57
Fig. 60. <i>Cierre de tema B en los cornos y trompetas hacia el V.</i> .....	58
Fig. 61. <i>Saxofones, encadenamientos armónicos.</i> .....	58
Fig. 62. <i>Saxofones, re exposición del consecuente tema B.</i> .....	58
Fig. 63. <i>Células rítmicas en la trompeta solista.</i> .....	59
Fig. 64. <i>Disminución temática hacia el cierre de la sección B (maderas).</i> .....	59
Fig. 65. <i>Metales, sección de coda, textura politemática.</i> .....	60
Los Arrayanes (Pasillo).....	60
<i>Tabla 4. Análisis formal – Los Arrayanes (pasillo)</i> .....	62
Fig. 66. <i>Elemento introductorio en la flauta.</i> .....	63
Fig. 67. <i>Tema principal expuesto en las maderas.</i> .....	63
Fig. 68. <i>Consecuente expuesto en los trombones.</i> .....	63
Fig. 69. <i>Cierre del periodo seccional expuesto en las trompetas.</i> .....	64
Fig. 70. <i>Acompañamiento de los saxofones, tema A.</i> .....	64
Fig. 71. <i>Acompañamiento de los metales, tema A.</i> .....	64
Fig. 72. <i>Base rítmica de la percusión y uso de cortes.</i> .....	64
Fig. 73. <i>Tema B liderado por los clarinetes.</i> .....	65
Fig. 74. <i>Cabeza del tema B expuesto en las trompetas en función armónica.</i> .....	65
Fig. 75. <i>Elementos del tema B como ornamentos melódicos (flautas - saxofones).</i> .....	65
Fig. 76. <i>Consecuente del tema B expuesto en las trompetas.</i> .....	66
Fig. 77. <i>Encadenamientos melódicos como acompañamiento armónico.</i> .....	66
Fig. 78. <i>Tema C expuesto en los clarinetes.</i> .....	67
Fig. 79. <i>Colchón armónico mediante encadenamientos.</i> .....	67

Fig. 80.	<i>Cierre seccional temático en los bronces</i> .....	67
Fig. 81.	<i>Cierre seccional mediante variación temática en los clarinetes.</i> .....	67
Fig. 82.	<i>Coda a través de arpegio sobre la nueva tonalidad (Re mayor).</i> .....	68
	<i>Fiesta del Bochinche (Bambuco)</i> .....	68
Tabla 5.	<i>Análisis formal – Fiesta del Bochinche (bambuco)</i> .....	68
Fig. 83.	<i>Introducción expuesta por el piano, a partir de secuencias melódicas.</i> .....	69
Fig. 84.	<i>Aparición de elementos típicos de acompañamiento del tambor.</i> .....	69
Fig. 85.	<i>Contrastes de dinámica y de timbre.</i> .....	69
Fig. 86.	<i>Extensión armónica sobre el V7.</i> .....	69
Fig. 87.	<i>Primera aparición de elementos temáticos de A.</i> .....	70
Fig. 88.	<i>Antecedente tema A.</i> .....	70
Fig. 89.	<i>Cierre del consecuente del tema A.</i> .....	70
Fig. 90.	<i>Repetición del tema A, contrastado por dinámica y articulación.</i> .....	70
Fig. 91.	<i>Respuesta del tema A expuesto en el piano, contraste por timbre.</i> .....	71
Fig. 92.	<i>Cierre del consecuente del tema A.</i> .....	71
Fig. 93.	<i>Tema B expuesto en las flautas, nota estable y arpegios.</i> .....	71
Fig. 94.	<i>Cambio temático anguloso en el consecuente a través de arpegios.</i> .....	72
Fig. 95.	<i>Cierre seccional melódico por intervalos diatónicos.</i> .....	72
Fig. 96.	<i>Repetición sección B mediante contraste tímbrico.</i> .....	72
Fig. 97.	<i>Transición mediante dominantes secundarias.</i> .....	73
Fig. 98.	<i>Cadencia, flauta solo.</i> .....	73
Fig. 99.	<i>Coda, implementación temática precedente.</i> .....	73
	<i>Pa´mi Pueblo (Pasillo)</i> .....	73
Tabla 6.	<i>Análisis formal – Pa´mi Pueblo (pasillo)</i> .....	74
Fig. 100.	<i>Tema A, trombón solo.</i> .....	74
Fig. 101.	<i>Aplicación de células rítmicas del pasillo.</i> .....	75
Fig. 102.	<i>Respuesta temática expuesta en las trompetas; corno en contraste melódico estable.</i> ....	75
Fig. 103.	<i>Cierre seccional en el trombón solista.</i> .....	75
Fig. 104.	<i>Acompañamiento melódico mediante nota pedal.</i> .....	75
Fig. 105.	<i>Célula de acompañamiento en la Tuba.</i> .....	76
Fig. 106.	<i>Exposición del tema B en el trombón solista.</i> .....	76
Fig. 107.	<i>Acompañamiento rítmico alternado en la trompeta, tuba y trombón.</i> .....	76
Fig. 108.	<i>Contra melodía empleada por el corno y la segunda trompeta.</i> .....	76
Fig. 109.	<i>Cierre temático en el trombón solista.</i> .....	77
Fig. 110.	<i>Tema C expuesto en los metales, textura politemática.</i> .....	77
Fig. 111.	<i>Contra melodía en el trombón solista.</i> .....	77
Fig. 112.	<i>Cierre seccional en el trombón solista.</i> .....	78

Fig. 113.	<i>Cierre seccional en los metales.</i>	78
Fig. 114.	<i>Modulación</i>	78
Fig. 115.	<i>Cadencia de la flauta solista.</i>	79
Fig. 116.	<i>Base rítmica de la percusión.</i>	79
Fig. 117.	<i>Cortes empleados en la percusión e intercambios instrumentales.</i>	79
Conclusión		80
Referencias		82
Anexos		83

### Índice de Tablas

Tabla 1.	<i>Análisis formal – Paíto (bambuco)</i>	36
Tabla 2.	<i>Análisis formal – Maíta (pasillo)</i>	43
Tabla 3.	<i>Análisis formal – Guarapeando (pasillo)</i>	52
Tabla 4.	<i>Análisis formal – Los Arrayanes (pasillo)</i>	62
Tabla 5.	<i>Análisis formal – Fiesta del Bochinche (bambuco)</i>	68
Tabla 6.	<i>Análisis formal – Pa’mi Pueblo (pasillo)</i>	74

### Índice de Figuras

Fig. 1.	<i>Cabeza del tema en el timbal.</i>	36
Fig. 2.	<i>Viola, violonchelos, introducción.</i>	36
Fig. 3.	<i>Cabeza del tema en el violín.</i>	37
Fig. 4.	<i>Cabeza del tema variado en el oboe y flauta.</i>	37
Fig. 5.	<i>Cabeza de tema variado en las maderas.</i>	37
Fig. 6.	<i>Contraste de cabeza del tema en los violines.</i>	37
Fig. 7.	<i>Base rítmica característica de la tambora reforzada en los bajos.</i>	38
Fig. 8.	<i>Variación temática del glockenspiel.</i>	38
Fig. 9.	<i>Acompañamiento rítmico del bambuco en la percusión.</i>	38
Fig. 10.	<i>Intervenciones del timbal y glockenspiel.</i>	38
Fig. 11.	<i>Antecedente sección A en las maderas.</i>	39
Fig. 12.	<i>Consecuente sección A en las trompetas.</i>	39
Fig. 13.	<i>Acompañamiento en los metales textura politemática.</i>	39
Fig. 14.	<i>Tema B en la sección de maderas como contraste tímbrico y textural.</i>	39
Fig. 15.	<i>Exposición del tema B en las cuerdas.</i>	40

Fig. 16.	<i>Variación del consecuente del tema B (maderas y cuerdas).</i>	40
Fig. 17.	<i>Variación por timbre de cabeza del tema A, instrumentos graves.</i>	40
Fig. 18.	<i>Crecimiento orquestal, intervención de los oboes.</i>	40
Fig. 19.	<i>Crecimiento orquestal, intervención de los clarinetes.</i>	40
Fig. 20.	<i>Crecimiento orquestal, adición de la sección de metales.</i>	41
Fig. 21.	<i>Cambio temático a partir de la cabeza del tema A a manera de textura politemática.</i>	41
Fig. 22.	<i>Uso de la hemiola como generador de tensión.</i>	41
Fig. 23.	<i>Introducción en las maderas a manera de sumatoria instrumental.</i>	43
Fig. 24.	<i>Fragmento de violín solo sobre la dominante.</i>	43
Fig. 25.	<i>Puente transitorio cerrado por las maderas.</i>	44
Fig. 26.	<i>Exposición introductoria en los metales a manera contraste.</i>	44
Fig. 27.	<i>Fragmento de violoncello solo sobre el vii5b (mi menor).</i>	44
Fig. 28.	<i>Puente transitorio cerrado por los metales.</i>	45
Fig. 29.	<i>Antecedente tema A expuesto en las cuerdas.</i>	45
Fig. 30.	<i>Contraste melódico en los trombones.</i>	46
Fig. 31.	<i>Células rítmicas del pasillo como fragmentos de acompañamiento (trompeta).</i>	46
Fig. 32.	<i>Acompañamiento armónico melódico.</i>	46
Fig. 33.	<i>Encadenamientos melódicos en las maderas.</i>	46
Fig. 34.	<i>Acompañamiento rítmico armónico de los trombones.</i>	46
Fig. 35.	<i>Acompañamiento de los bajos.</i>	47
Fig. 36.	<i>Antecedente tema B a manera de contraste tímbrico.</i>	47
Fig. 37.	<i>Consecuente tema B a manera de contraste tímbrico.</i>	47
Fig. 38.	<i>Tema expuesto en los trombones a través de duplicación de octavas.</i>	47
Fig. 39.	<i>Encadenamientos melódicos en las cuerdas, contraste de articulación.</i>	48
Fig. 40.	<i>Ornamentaciones en las maderas en función de acompañamiento armónico.</i>	48
Fig. 41.	<i>Cambio de articulación y textura en el acompañamiento de las cuerdas.</i>	48
Fig. 42.	<i>Cierre seccional del tema B en las maderas.</i>	49
Fig. 43.	<i>Inclusión de las maderas a manera de encadenamiento.</i>	50
Fig. 44.	<i>Coda, progresión melódica en la orquesta a partir de la tonalidad axial.</i>	50
Fig. 45.	<i>Fragmento solo de timbal como reafirmación de la cadencia.</i>	50
Fig. 46.	<i>Acorde introductorio de los metales, (vii5b7).</i>	52
Fig. 47.	<i>Intervención solista inicial de la flauta.</i>	52
Fig. 48.	<i>Intervención solista, saxofón soprano.</i>	53
Fig. 49.	<i>Células rítmicas de acompañamiento en las maderas.</i>	53
Fig. 50.	<i>Intercambio melódico entre saxofones.</i>	53
Fig. 51.	<i>Cierre de la introducción, mediante célula típica del pasillo.</i>	54

Fig. 52.	<i>Tema A, expuesto en la trompeta solista.</i>	54
Fig. 53.	<i>Acompañamiento politemático en las maderas, tema A.</i>	55
Fig. 54.	<i>Acompañamiento politemático en los metales.</i>	55
Fig. 55.	<i>Segundo periodo del tema A, generado por las maderas.</i>	56
Fig. 56.	<i>Acompañamiento de los metales, segundo periodo del tema A, textura polifónica.</i>	56
Fig. 57.	<i>Uso de la hemiola y ornamentos hacia el cierre de la sección A.</i>	57
Fig. 58.	<i>Tema B expuesto por el solista; nuevos elementos temáticos.</i>	57
Fig. 59.	<i>Cabeza del tema B expuesto en los cuernos como función armónica y rítmica de acompañamiento.</i>	57
Fig. 60.	<i>Cierre de tema B en los cuernos y trompetas hacia el V.</i>	58
Fig. 61.	<i>Saxofones, encadenamientos armónicos.</i>	58
Fig. 62.	<i>Saxofones, re exposición del consecuente tema B.</i>	58
Fig. 63.	<i>Células rítmicas en la trompeta solista.</i>	59
Fig. 64.	<i>Disminución temática hacia el cierre de la sección B (maderas).</i>	59
Fig. 65.	<i>Metales, sección de coda, textura politemática.</i>	60
Fig. 66.	<i>Elemento introductorio en la flauta.</i>	63
Fig. 67.	<i>Tema principal expuesto en las maderas.</i>	63
Fig. 68.	<i>Consecuente expuesto en los trombones.</i>	63
Fig. 69.	<i>Cierre del periodo seccional expuesto en las trompetas.</i>	64
Fig. 70.	<i>Acompañamiento de los saxofones, tema A.</i>	64
Fig. 71.	<i>Acompañamiento de los metales, tema A.</i>	64
Fig. 72.	<i>Base rítmica de la percusión y uso de cortes.</i>	64
Fig. 73.	<i>Tema B liderado por los clarinetes.</i>	65
Fig. 74.	<i>Cabeza del tema B expuesto en las trompetas en función armónica.</i>	65
Fig. 75.	<i>Elementos del tema B como ornamentos melódicos (flautas - saxofones).</i>	65
Fig. 76.	<i>Consecuente del tema B expuesto en las trompetas.</i>	66
Fig. 77.	<i>Encadenamientos melódicos como acompañamiento armónico.</i>	66
Fig. 78.	<i>Tema C expuesto en los clarinetes.</i>	67
Fig. 79.	<i>Colchón armónico mediante encadenamientos.</i>	67
Fig. 80.	<i>Cierre seccional temático en los bronce</i>	67
Fig. 81.	<i>Cierre seccional mediante variación temática en los clarinetes.</i>	67
Fig. 82.	<i>Coda a través de arpeggio sobre la nueva tonalidad (Re mayor).</i>	68
Fig. 83.	<i>Introducción expuesta por el piano, a partir de secuencias melódicas.</i>	69
Fig. 84.	<i>Aparición de elementos típicos de acompañamiento del tambor.</i>	69
Fig. 85.	<i>Contrastes de dinámica y de timbre.</i>	69
Fig. 86.	<i>Extensión armónica sobre el V7.</i>	69

Fig. 87.	<i>Primera aparición de elementos temáticos de A.</i>	70
Fig. 88.	<i>Antecedente tema A.</i>	70
Fig. 89.	<i>Cierre del consecuente del tema A.</i>	70
Fig. 90.	<i>Repetición del tema A, contrastado por dinámica y articulación.</i>	70
Fig. 91.	<i>Respuesta del tema A expuesto en el piano, contraste por timbre.</i>	71
Fig. 92.	<i>Cierre del consecuente del tema A.</i>	71
Fig. 93.	<i>Tema B expuesto en las flautas, nota estable y arpeggios.</i>	71
Fig. 94.	<i>Cambio temático anguloso en el consecuente a través de arpeggios.</i>	72
Fig. 95.	<i>Cierre seccional melódico por intervalos diatónicos.</i>	72
Fig. 96.	<i>Repetición sección B mediante contraste tímbrico.</i>	72
Fig. 97.	<i>Transición mediante dominantes secundarias.</i>	73
Fig. 98.	<i>Cadencia, flauta solo.</i>	73
Fig. 99.	<i>Coda, implementación temática precedente.</i>	73
Fig. 100.	<i>Tema A, trombón solo.</i>	74
Fig. 101.	<i>Aplicación de células rítmicas del pasillo.</i>	75
Fig. 102.	<i>Respuesta temática expuesta en las trompetas; corno en contraste melódico estable.</i>	75
Fig. 103.	<i>Cierre seccional en el trombón solista.</i>	75
Fig. 104.	<i>Acompañamiento melódico mediante nota pedal.</i>	75
Fig. 105.	<i>Célula de acompañamiento en la Tuba.</i>	76
Fig. 106.	<i>Exposición del tema B en el trombón solista.</i>	76
Fig. 107.	<i>Acompañamiento rítmico alternado en la trompeta, tuba y trombón.</i>	76
Fig. 108.	<i>Contra melodía empleada por el corno y la segunda trompeta.</i>	76
Fig. 109.	<i>Cierre temático en el trombón solista.</i>	77
Fig. 110.	<i>Tema C expuesto en los metales, textura politemática.</i>	77
Fig. 111.	<i>Contra melodía en el trombón solista.</i>	77
Fig. 112.	<i>Cierre seccional en el trombón solista.</i>	78
Fig. 113.	<i>Cierre seccional en los metales.</i>	78
Fig. 114.	<i>Modulación</i>	78
Fig. 115.	<i>Cadencia de la flauta solista.</i>	79
Fig. 116.	<i>Base rítmica de la percusión.</i>	79
Fig. 117.	<i>Cortes empleados en la percusión e intercambios instrumentales.</i>	79

## **Título**

Cauca Sinfónico. Composiciones y Arreglos de Repertorio Caucano para Orquesta, Banda Sinfónica y Grupos de Cámara

## **Resumen**

La propuesta artística que se presenta en primera instancia está constituida por la creación de una Suite Caucana para orquesta sinfónica compuesta por dos movimientos contrastantes. En ella se implementarán ritmos característicos del departamento como son: el bambuco y el pasillo. Mediante esta creación se busca emanar la diversidad étnica mediante la imagen sonora que permita al oyente crear el imaginario poblacional, la biodiversidad y el contraste paisajístico presente en cada cambio seccional. Seguido a esto, la elaboración de un bambuco para flauta de chirimía caucana solista y piano; un aporte que busca resaltar la importancia del instrumento tradicional en cuanto a su rol de liderazgo melódico en una instancia folclórica, propuesto en fusión con instrumentos armónicos occidentales. De esta manera se insiste en destacar las manifestaciones tradicionales a partir de proposiciones creativas propositivas que coadyuven en la importancia del rescate y salvaguardia de las músicas tradicionales y su versatilidad en escenarios académicos.

Por otra parte, la elaboración de un pasillo para trompeta solista y banda sinfónica la cual busca fortalecer el repertorio colombiano para instrumentistas en formación generando espacios artísticos que les permitan conocer y experimentar mucho más a fondo los aires sonoros del folclore nacional como estrategia de salvaguardia de la música tradicional. Para finalizar la creación del producto artístico se concluirá con un arreglo para banda sinfónica, a ritmo de pasillo la obra Los Arrayanes del compositor Saúl Mera. Esta propuesta busca visibilizar las creaciones de compositores locales facilitando la difusión de las mismas incursionándolas en formatos académicos, haciendo hincapié en el fortalecimiento del repertorio colombiano y caucano del movimiento bandístico, el cual es muy característico en el territorio.

### **Palabras Clave**

Suite Caucana, Chirimía Caucana, Bambuco, Pasillo, Flauta de Chirimía, Música Caucana, Cauca Sinfónico.

## Summary

The artistic proposal presented here primarily consists of the creation of a *Suite Caucana* for symphony orchestra, composed of two contrasting movements. This work will incorporate characteristic rhythms from the department, such as *bambuco* and *pasillo*. Through this composition, the aim is to convey ethnic diversity by creating a sonic landscape that allows the listener to imagine the region's population, biodiversity, and the striking contrasts of its scenery, as expressed through sectional changes. Additionally, the proposal includes the composition of a *bambuco* for solo *chirimía caucana* flute and piano—an effort to highlight the significance of this traditional instrument and its melodic leadership within the folk music context, integrating it with Western harmonic instruments. This approach seeks to emphasize traditional musical expressions through creative proposals that contribute to the preservation and safeguarding of traditional music while demonstrating its versatility within academic settings.

Furthermore, the proposal includes the composition of a *pasillo* for solo trumpet and symphonic band, aimed at enriching the Colombian repertoire for developing musicians. This piece will create artistic spaces that allow performers to explore and experience the sounds of national folklore more deeply, serving as a strategy for preserving traditional music. Finally, the artistic project will conclude with a symphonic band arrangement of *Los Arrayanes* by composer Saúl Mera, set to a *pasillo* rhythm. This aspect of the proposal seeks to bring visibility to the works of local composers, facilitating their dissemination by incorporating them into academic formats. The initiative underscores the importance of strengthening the Colombian and Caucaño repertoire within the symphonic band movement, which holds a strong cultural presence in the region.

### Keywords

*Suite Caucana, Chirimía Caucana, Bambuco, Pasillo, Chirimía Flute, Caucaño Music, Sinfónica Cauca.*



## Introducción

A nivel musical, el departamento del Cauca presenta diferentes aristas instrumentales del folclor tradicional que diversifican el estilo musical territorial, las cuales se pueden simplificar en cuatro estructuras organológicas: la chirimía caucana, conjunto de violines caucanos, música campesina de cuerdas, y los grupos de marimba. Estas agrupaciones identifican al departamento como una región diversa y pluriétnica, sustentada con la presencia de diferentes asentamientos poblacionales como son: los campesinos, indígenas y afrodescendientes.

Esta diversidad poblacional no solo está enmarcada por el grupo étnico, sino por su diferenciación etnomusicológica. En primer lugar, la música campesina está encaminada a la interpretación de géneros andinos como el bambuco, el pasillo, el fox y la implementación del vals, mediante temáticas como el amor, el desamor y la cultura campesina. En los grupos de marimba por su parte, “en la práctica musical se tejen relaciones sociales propias de la cotidianidad de las comunidades negras: quehacer doméstico colectivo, fiestas patronales y fiestas populares, lo que permite la conservación del saber ancestral por medio de la tradición oral” (Romero, A., Prado, A., Romero, C. 2010, p.9).

Los violines caucanos por su parte, son “músicas de origen campesino, la juga/fuga, el torbellino y otros, que tienen como soporte tradicional las Adoraciones al Niño Dios, se reinventan y recrean en la modernidad por las nuevas generaciones” (Fernando, U., Nathalia, J., Christian, S., Daniel, R., Santiago, G., Carlos, R. 2021, p.6). Mientras que la música instrumental de la chirimía caucana, o banda de flautas y tambores, “enmarca paisajes, historias, economía, creencias, celebraciones, faenas de trabajo, vida cotidiana y comunitaria, permitiendo que sean estas bandas las protagonistas principales en las celebraciones, llevando su música por ciudades y veredas” (Romero, O., Ascanio, A., Pineda, C. 2011, p.6).

La interculturalidad que presenta el territorio ha permitido la incursión paulatina de las prácticas musicales académicas fusionadas con estos formatos tradicionales, con el fin de resaltar el valor de salvaguardia de estas manifestaciones, y a su vez, difundir el repertorio tradicional en nuevos escenarios. No obstante, se presenta poca creación de repertorio inédito caucano de nivel académico que permita expresar a través del lenguaje musical, la riqueza cultural de sus habitantes. Así pues, la generación de nuevo repertorio para los formatos de orquesta y banda sinfónica, permitirá una mayor participación de los aires sonoros

territoriales en el mundo académico, visibilizando la música del folclore local a partir de elementos tecnificados, *sin que se pierda la esencia*, auspiciando un sentido de pertenencia por la tradición y el lenguaje autóctono del departamento

## **Desarrollo**

Con el fin de proporcionar un contexto cultural sobre los ritmos colombianos más predominantes del departamento del Cauca es importante hacer una revisión parcial de las zonas geográficas del territorio nacional, las cuales se encuentran directamente relacionadas con los aires sonoros del folclore colombiano logrando identificar algunos de los ritmos musicales más predominantes quienes constituyen la creación de este producto artístico.

### **Una Mirada por las Zonas Musicales Colombianas**

En la época precolombina cuando Colombia era concebido como la Nueva Granada, los españoles encontraron una densa población indígena compuesta por muchas tribus, entre ellas los chibchas o muiscas, quienes poseían un alto grado de cultura y con ciertas afinidades por la música, la cual fue cultivada mediante sus cantos, bailes y sus extraños instrumentos musicales (De Lima, 1942).

Una gran parte de la música actual del país tuvo su origen a partir de estas manifestaciones, De Lima (1942) referencia que este medio sonoro floreció al interior del país, principalmente en las faldas de la cordillera oriental, desde la altiplanicie de Bogotá hasta la Sierra Mérida, lugares en los que se asentaban estos indígenas en la época de la conquista. Por otro lado, De Lima (1942) alude que: “el folclore colombiano, se deriva directamente de los aires musicales españoles que fueron traídos de la Península Ibérica en esa época” (p.20).

Esta historicidad de los pueblos ancestrales, enmarcado por la influencia de la colonia Ibérica, así como su independencia de la misma, ha permitido un desarrollo progresivo de la diversidad poblacional, caracterizando a Colombia como un país con una riqueza gastronómica y biodiversa privilegiada, dividida por seis regiones geográficas que enmarcan el contraste cultural, no solo por sus tradiciones y hábitos, sino por sus manifestaciones artísticas que reflejan sus creencias, costumbres y características propias de su región, entre ellas la música, como el lenguaje sonoro identitario.

Dentro de las regiones que estructuran el país se destacan:

Región Insular, conformado por el conjunto de cuatro islas (Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, Archipiélago de San Bernardo, Isla Gorgona, Malpelo), caracterizadas por estar alejadas del territorio, las cuales se encuentran ubicadas sobre el mar Caribe y el océano Pacífico. Dentro de los géneros musicales más comunes de esta zona se destacan: el calypso, soca, soul, cadenlypso, polka, raggae, carabine, zouk, mento, mazurca, pasillo.

Región Orinoquia, conocida también como llanos orientales, conformada por cuatro departamentos (Meta, Vichada, Arauca, Casanare) determinados por la cuenca del río Orinoco que comparten junto con Venezuela, gestando costumbres y para este caso, ritmos musicales muy similares de los cuales se destacan: el joropo, el pasaje, corrió, el contrapunteo, poema llanero, galerón.

Región Pacífica, conformada por cuatro departamentos (Chocó, Valle del Cauca, Cauca, Nariño), caracterizada por estar ubicados en la zona costera del océano Pacífico, cuenta con grandes selvas húmedas donde se concentra gran parte de la biodiversidad del país. Dentro de los ritmos musicales característicos se destacan: bambuco viejo, currulao, bunde, mazurca, rumba, aguabajo, polka, abozao.

Región Caribe, abarca un extenso territorio en el cual hacen parte siete departamentos ubicados sobre la zona atlántica colombiana (Atlántico, Bolívar, Córdoba, Magdalena, Cesar, La Guajira, Sucre, Antioquia), cuenta con gran biodiversidad y ecosistemas muy particulares como costas, sabanas, desiertos y selvas montañosas. En cuanto a géneros musicales, se destaca la cumbia como ritmo principal, seguido del porro, fandango, pulla, mapalé, chandé, bullerengue, son de negro, guacherna, perillero, gaita, son corrido y por supuesto el vallenato.

Región Amazónica, la más extensa ocupando el 40% del territorio colombiano, la cual resguarda gran parte de la biodiversidad del planeta. Su característica cultural y poblacional es principalmente indígena. Compuesta por seis departamentos (Amazonas, Caquetá, Guainía, Guaviare, Putumayo y Vaupés). En cuanto a los géneros musicales, están principalmente influenciados por los países vecinos como Brasil, Perú y parte del Ecuador, así pues, se incursionan ritmos musicales externos como la samba, marchas, baiões, forrós, dobrados, chotises, batuques, vales criollos, mixitanas, marineras, huaynos.

Región Andina, la zona más poblada con más de 30 millones de habitantes y en las cuales se encuentran las principales ciudades del país (Bogotá, Cali, Medellín); conformada por trece departamentos (Antioquia, Boyacá, Caldas, Cundinamarca, Huila, Norte de

Santander, Quindío, Risaralda, Santander, Tolima, Nariño, Cauca y Valle del Cauca), la cual atraviesa el país desde el suroccidente con límites desde el Ecuador hasta la frontera con Venezuela. Dentro de los ritmos musicales característicos se destacan: el bambuco, el pasillo, contradanza, danzón, guabina, torbellino, vueltas antioqueñas, merengue criollo, rajaleña, sanjuanero, música carranguera, bunde tolimense.

## **El Cauca Musical**

Las principales categorizaciones de la música en el territorio se derivan de la música sacra tanto vocal como instrumental, evocada por la cristiandad, y por otro lado, la música tradicional indígena y popular de contexto festivo relacionada en los fastos, fiestas religiosas, cívicas y populares de finales del siglo XIX y mediados del siglo XX. El canto gregoriano, de órgano o polifónico era interpretado por un coro de voces acompañado por instrumentos de viento como chirimía, fagot, flauta y órgano, siendo la iglesia, los conventos y monasterios las principales comunidades de estructura social alta.

A finales del siglo XIX el Gran Cauca era un gran territorio que incluía a la Amazonía, Nariño, Cauca, Valle y Chocó lo cual establecía una estrecha relación fronteriza con los contactos culturales y académicos de la región andina; adicionalmente, la provincia de Pasto, por hacer parte del Estado del Cauca, a su vez, tenía una estrecha relación con la provincia de Quito, lo cual produjo un circuito de influencia andina que conectaba con Ecuador, Perú y Bolivia. Gobernación del Departamento del Cauca. (2011).

La formación musical llega desde la tradición colonial a través de la iglesia, generando una segmentación en el aprendizaje puesto que los únicos que tenían acceso eran las personas que tenían vínculos religiosos o de parentesco. La enseñanza de la música teórica también estuvo relacionada con sociedades literarias como la de Santo Tomás de Aquino y la sociedad lingüística de San Agustín.

“La estética musical de este periodo está inmersa en el romanticismo que enaltece la naturaleza, lo coloquial, lo vernáculo y el sentimiento humano individual”, ya para esa época se mencionaban nombres de compositores como Francisco Diago, Lucio Balcázar, Delfín Muñoz Neira y Ricardo Hurtado. Gobernación del Departamento del Cauca. (2011).

En cuanto a los ritmos musicales escogidos para el desarrollo del producto artístico, se abordaron dos de los ritmos más predominantes del departamento del Cauca como son el bambuco y el pasillo, los cuales se describen parcialmente a continuación.

## **El Bambuco**

Es la expresión musical y coreográfica más importante y representativa del folclore colombiano, puesto que está fuertemente presente en trece departamentos de la zona andina: Caldas, Antioquia, Risaralda, Cauca, Valle, Los Santanderes, Boyacá, Cundinamarca, Quindío, Huila, Tolima, Nariño. Escrito en compás ternario simple (3/4) y/o compás binario compuesto (6/8); debido a su similitud en la cantidad de corcheas, su variación métrica está supeditada a los acentos naturales que proporciona el compás, así como algunas figuraciones rítmicas propias de los departamentos de influencia.

En cuanto al origen de este género musical hay dos vertientes importantes, en primera instancia, De Lima E., (1942) afirma que es “de origen africano, siendo los esclavos de Bambuk los primeros en traer a Colombia este tipo de música en la época de la colonia”. En esa época, los indígenas interpretaban fotutos y las chirimías como instrumentos melódicos característicos, y cuyos aires eran empleados para amenizar las fiestas y encuentros sociales de sus comunidades.

Por su parte, Abadía G. (1977) referencia que “el bambuco es de origen mestizo, puesto que conjuga las melodías indígenas a ritmos varios, entre ellos posiblemente el vasco”; esta influencia la describe el maestro Jesús Bermúdez Silva quien en una de sus visitas al país Vasco identifica cierta similitud entre una melodía ejecutada por una gaita y el acompañamiento atresillado del tamboril, muy semejante al empleado por los instrumentos de cuerda de la zona andina, específicamente en la zona cundiboyacense.

En tercera instancia, Abadía G. (1977) refiere que el nombre puede provenir de una zona indígena del litoral pacífico llamada los indios “bambas” y de los cuales se podría suponer de suponer que los aires musicales llevaran el nombre de bambucos. (p.163). El origen del género musical aún tiene muchas aristas, sin embargo este se ha apropiado de gran

parte del país, siendo el ritmo principal de la zona andina y que actualmente es interpretado en diferentes formatos musicales.

En cuanto al bambuco vocal, inicialmente era un canto de trovador, es decir, solo, el cual acompañado de un tiple era muy funcional en las serenatas; más adelante se popularizó en el formato vocal de dos voces o dúo (primero - segundo), cuyo estilo marcó la interpretación del bambuco actual; si hace referencia a un estilo más académico, este género es interpretado por diferentes grupos vocales de cámara, hasta grupos corales de mayor envergadura.

El bambuco instrumental por su parte, presentaba como instrumentos característicos la ejecución del tiple y la guitarra para las temáticas amorosas, no obstante, en eventos mucho más formales y de carácter folclórico, la Estudiantina era el conjunto más idóneo; conformado por bandolas, triples, guitarras y percusión (chucho, pandereta, cucharas y tambora, en algunas ocasiones). Para las interpretaciones populares consideradas no tradicionales en espacios conservadores, se empleaban “Arpas” y “Liras” los cuales fueron poco a poco sustituidos por la organología de la flauta, el violín y el piano; mientras que en los espacios más abiertos el uso de las bandas fiesteras, papayeras o pelayeras era más recurrente, debido a su constitución instrumental.

Hoy en día la diversidad y las nuevas propuestas instrumentales para la ejecución de estos aires andinos son muy amplias, desde grupos de cámara, hasta orquestas sinfónicas (en el contexto académico) y chirimías o bandas de flautas y tambores, estudiantinas, tríos, dúos, entre otros (en el contexto del folclore popular)

## **El Pasillo**

Considerado el segundo ritmo principal de la zona andina colombiana después del bambuco, debido a su extenso y variado repertorio en formatos instrumentales (estudiantinas, guitarra y tiple, piano, entre otros) y vocales. Escrito en compás ternario simple (3/4), este género musical aparece en la vida nacional en la época de la colonia (1800) “cuando la nueva sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y de criollos acomodados, buscó la ideación de un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que se hallaba instalada” (Abadía G. 1977).

Proveniente de Austria con el nombre de Vals, el cual a su vez fue adoptado por el territorio español e incursionado en América Latina, adaptándose principalmente en

Colombia, Venezuela y Ecuador en la primera década del siglo XIX; cabe resaltar que este movimiento musical presentó cambios interpretativos como fue la aceleración del tempo, convirtiéndose en un ritmo musical vertiginoso coreográficamente. Abadía G. (1977) hace referencia que el nombre de pasillo hace alusión en Colombia y Ecuador, sin embargo, en Venezuela conservó el de Valse.

A nivel dancístico, Abadía G. (1977) menciona que “el pasillo colombiano se convirtió en una pieza de resistencia, en que un bailarín después de tres o cuatro ejecuciones quedaba físicamente agotado” (p.188). Por otra parte, este género fue sufriendo una metamorfosis debido a la influencia de otros aires, pues su incursión en los estratos populares ejecutados por imitación recibió la influencia del bambuco, siendo la ejecución vocal un aire más lento y cadencioso. (Abadía G., 1977); en otra instancia, el mismo autor también hace una mención importante sobre la denominación del “pasillo” como diminutivo de paso, el cual hace referencia a la rutina planimétrica la cual consta de pasos menudos, así pues, el “pasillo” en compás de 3/4 , tiene una longitud de 25 a 35 centímetros.

A partir de este género musical también se desglosan dos tipos de interpretación o formato instrumental: El pasillo vocal, influenciado principalmente por el bambuco cantado el cual le atribuye un tempo lento con contornos melódicos más estables y poco angulosos. Interpretado por voz solista (o de trovador), dúos (primo y segundo), y/o grupos corales, cuyo acompañamiento varía, desde la implementación del piano en los contextos más formales ya académicos, así como el uso de la guitarra, el tiple, la estudiantina y/o conjunto de cuerdas.

El pasillo instrumental, tuvo mayor acogida no solo en las clases sociales de la aristocracia y la pequeña burguesía, sino en el propio pueblo popular, tanto así que surgieron un sinnúmero de compositores tanto populares como folclóricos, a tal nivel que el repertorio de este género superó rápidamente al del bambuco (Abadía G. 1977). Dentro de las principales organologías que se implementan para la ejecución del pasillo se pueden destacar el trío típico colombiano (bandola, tiple y guitarra), estudiantinas, conjuntos de cámara, conjuntos sinfónicos, entre otros, los cuales proyectan y visibilizan este género musical en múltiples escenarios.

## **La Forma Musical como Aporte Técnico al Sonido Caucano**

A través del tiempo la música ha presentado géneros y estructuras formales que han evolucionado bajo el impulso y la ambición estética, sin embargo, cada género y diseño estructural es interpretado de forma diversa por cada creador, lo cual le proporciona la libertad compositiva hacia la constitución de su producto artístico, dejando en evidencia por supuesto que la estética está directamente ligada con la forma musical, los géneros, así como la evolución de los mismos.

A nivel instrumental y con el trascender temporal surgen diferentes estructuras formales las cuales se fueron desarrollando y clasificando según los rasgos estilísticos del momento, desde géneros monódicos, pasando por texturas polifónicas como el Canon, Ricercare, la Fantasía, la Fuga, la Tocata, los Corales (para teclado); por otro lado a las obras constituidas por una sola pieza se añade un segundo apartado, la primera a modo preparatorio, estéticamente, de la segunda, como fue el caso de la Pavana y Gallarda, Preludio y Fuga, entre otras.

En otra instancia, “para las creaciones con mayor número de momentos como es el caso de la Suite Antigua (la cual fue derivación de la Sonata Clásica), esta reaparece a finales del siglo XIX; seguido a esto surge el tema con variaciones contrastados estéticamente ya sea por ornamentación, ritmo, armonía, textura, entre otras, cuya estructura varía en relación a la forma binaria de la Suite Antigua, y también, con secciones ternarias, principios de la forma Sonata” (Zamacois, J., 2003).

El desglose parcial de algunas de las estructuras formales más relevantes del trascender histórico musical, proporciona un contexto teórico - práctico sobre la importancia de la estética y la organización musical en el quehacer compositivo, aportando un orden sonoro y estilístico adaptado a la música caucana como estrategia de enriquecimiento del repertorio del folclore local en algunos formatos instrumentales académicos más preponderantes del territorio. Así pues, se hará alusión a las siguientes formas estructurales como principales componentes de este producto compositivo:

## **La Suite**

Una forma instrumental desarrollada en el periodo barroco, la cual hace referencia al conjunto o ciclo de danzas ordenadas e interpretadas de principio a fin, inicialmente constituidas en la misma tonalidad. Luego de la aparición de la forma sonata, la suite pasa a un segundo plano, pero continúa su desarrollo en otras modalidades, siendo Johan Sebastian Bach, el principal exponente y desarrollador de este género. A finales del siglo XIX reaparece la suite, “desligada de todas sus pasadas características formales, como medio de reunir en un todo diversas piezas que, por la razón que sea, al compositor le interesa que sucedan” (Zamacois, J., 2003, p. 75). Debido a la monotonía que ocasionaba los movimientos que componían la Suite en una misma tonalidad, se determinaron variantes en el modo y temáticas, que permitieron brindarle mayor variedad estética al género.

## **La Forma Ternaria Simple (A-B-A´)**

Muchas de las estructuras musicales están compuestas por tres partes, ocasionalmente siendo la tercera parte una repetición exacta de la primera, sin embargo, en otras con algunas modificaciones. Por otro lado, la segunda parte se gesta de manera contrastante.

“Esta forma puede derivarse del antiguo rondó, en el que se insertaban interludios entre las repeticiones de un estribillo. La repetición satisface el deseo de escuchar de nuevo lo que agradó al principio y simultáneamente añade comprensión” (Schoenberg, A. 1965, p. 143); no obstante, un contraste es muy útil para evitar la monotonía.

La sección A puede estar constituida por una frase o un periodo, terminado en I, V o III (iii) en mayor, en i, iii, o v en menor. El inicio debe constituir la tonalidad axial con el fin de marcar el contraste en la siguiente sección. La sección A´, o recapitulación, termina en la tonalidad axial si completa una pieza independiente, rara vez es una repetición sin variaciones, cuya diferencia está enmarcada generalmente en la cadencia. Mientras que la sección central o B, contrastada por la armonía generalmente hacia otra región (usualmente cercana o relacionada), sin embargo, también se pueden gestar alteraciones motívic y rítmicas al tema central, que permitan proporcionarle coherencia a la estructura.

## **El Formato Instrumental como Aporte al Estilo Caucano**

La organología es el principal insumo de referencia que el artista y/o creador debe tener en cuenta para desarrollar su producto artístico, el cual mediante el uso y aprovechamiento de los diferentes recursos técnicos propios de los instrumentos, así como la combinación asertiva de timbres, dinámicas, texturas, y otras características propias del quehacer compositivo permitirá resaltar la creación musical a partir de la implementación de estilos creativos exclusivos y a su vez, la generación de portafolios mediante la exploración e intervención artística en diferentes formatos musicales.

Para esta ocasión es importante traer a colación las siguientes organologías, como conjuntos instrumentales académicos predominantes en el territorio caucano, entre los cuales se destacan:

### **Orquesta sinfónica**

Orquesta sinfónica o filarmónica, considerada como un conjunto instrumental conformado por diferentes instrumentos tales como: violines, violas, violonchelos, contrabajos, flautas, oboes, clarinetes, fagotes, cornos, trompetas, tuba y percusión, cuyo conjunto es liderado por un director. Este formato instrumental ha evolucionado en el transcurrir de la historia al igual que los diferentes instrumentos que la componen;

Inicialmente los primeros grupos instrumentales eran implementados para el acompañamiento de la danza y el canto, sin el establecimiento de formato instrumental propio; a diferencia del periodo barroco (1700-1750) se estableció el tipo de instrumentación del Concerto Grosso el cual incluía un cuerpo de cuerdas acompañantes, la presentación de unos pocos instrumentos a solo y el sonido del clavecín. (Mckay, F. 2023, p. 154).

Durante la época Haydn (1700 – 1800) la orquesta se consolidó en tres grupos importantes: maderas, metales y cuerdas; las maderas organizadas por pares de instrumentos (dos flautas, dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes), mientras que los metales hacían presencia con dos cornos y dos trompetas naturales, es decir, sin pistones. En el periodo romántico (1800 - 1850) la sección de metales se incrementó (cuatro cornos, dos trompetas y

tres trombones), mientras que en el romanticismo tardío (1850 - 1900) la sección de maderas se incrementó (tres flautas, dos oboes y corno inglés, dos clarinetes, clarinete bajo y tres fagotes), así como la implementación de diferentes tipos de tubas; esto abrió la posibilidad de incrementar aún más el número de instrumentistas en la orquesta “iniciando con una fuerte tendencia hacia el gigantismo, el cual continuó hasta los Gurrelieder de Schönberg con su orquestación gigantesca (como ejemplo, el uso de diez cornos)” (Mckay, F. 2023, p. 154). En cuanto al movimiento impresionista, la orquestación presentó cambios al poner las maderas en un primer plano y adicionaron el arpa como instrumento como parte fundamental del sonido orquestal.

Hoy en día las orquestas sufren cambios organológicos los cuales están supeditados a las necesidades, rasgos estilísticos y tímbricos determinados por el compositor o arreglista, los cuales reflejan una identidad sonora exclusiva que permite fortalecer la bibliografía sonora en este tipo de formato en el contexto académico.

## **Bandas de Viento**

Las bandas de viento o bandas musicales son conjuntos instrumentales integradas principalmente por instrumentos de viento (maderas - metales) y percusión. La existencia de estas agrupaciones se asocia al contexto militar, sin embargo, la integración en otros escenarios sociales ha permitido relacionar estos conjuntos instrumentales en espacios como plazas populares, desfiles, fiestas religiosas, entre otras actividades comunitarias. Durante la Edad Media aparecieron las primeras bandas municipales o bandas de ciudad las cuales junto a las bandas de la corte y las bandas de la iglesia, conformaron un conjunto de organizaciones musicales quien se dedicaron al entretenimiento de todos los miembros de la comunidad a la que servían (Valencia, V. 2011).

Valencia, V (2011) refiere que “la transformación de las bandas en función institucional al servicio social también se presentó en América Latina a lo largo del siglo XIX, apareciendo nuevos servicios, actividades y patrones de consumo, que para las bandas significaron el crecimiento del formato a partir de la importación de instrumentos cada vez más perfeccionados, lo cual permitió un enriquecimiento de los repertorios mediante el acceso a partituras editadas, así como la diversificación del formato instrumental”.

En cuanto a la conformación o aparición de bandas en Colombia, Valencia, V (2011) refiere que: “las primeras bandas militares se conformaron a finales del siglo XVIII, teniendo como primera referencia la Banda de la Corona de Pedro Carricarte en 1784, y muy pronto se proyectaron a los escenarios religiosos y posteriormente a los festivos. Al respecto vale destacar los relatos que señalan a Simón Bolívar como bailarín consumado de las contradanzas - La vencedora - y - La libertadora - en las celebraciones de la tropa libertadora. También, la participación en la primera década del siglo XIX de las bandas de la Artillería (posiblemente la misma Banda de la Corona, dirigida por Carricarte) y la de las Milicias en alguna festividad religiosa o acto público y que podía ser contratada por cualquier parroquiano y la participación de las bandas de los regimientos de Cartagena en los bailes de la ciudad, según cuenta el general Joaquín Gutiérrez Posada en sus Memorias histórico- políticas, citado por González Henríquez y Muñoz Vélez”.

Las primeras bandas civiles se conformaron a lo largo del siglo XIX vinculándose inicialmente con los bailes de salón, como es el caso de Medellín en 1836, y en Montería en 1845; estos casos por mencionar solo algunos ilustran el crecimiento de las bandas musicales en las diferentes celebraciones festivas populares, reconociendo este oficio como una labor de ingresos económicos. Esto a su vez generó una demanda de profesores o tutores músicos en instrumentos de viento, auspiciando una relación más cercana del proceso de formación musical al servicio social colectivo, el cual se ha conservado hasta la actualidad.

Hoy en día, el movimiento de las bandas sinfónicas hace parte del Plan Nacional de Música para la Convivencia, un componente transversal del Ministerio de la Culturas las Artes y los Saberes, el cual se ha difundido en diferentes territorios del país, bajo diversas condiciones contextuales brindando espacios de formación artística y social a los diferentes sectores del territorio nacional, impulsando el repertorio sinfónico, universal y tradicional adaptado a esta organología instrumental.

### **Conjuntos de Cámara**

La música de cámara es aquella compuesta para un reducido grupo de instrumentos a diferencia de la orquesta; este nombre hace alusión a los pequeños y estrechos lugares en los que ensayaban estos pequeños grupos de músicos durante la edad media y el renacimiento, denominados cámaras y cada parte musical escrita es interpretada por un instrumentista.

Usualmente implementada en los salones de la aristocracia, comenzó poco a poco a difundirse en pequeñas salas de concierto y en casas particulares, (inducido por la presencia recurrente de la burguesía en la práctica instrumental y los conocimientos musicales), de igual manera, agrupaciones reducidas como estas eran mucho más rentables que una orquesta

Dentro de los grupos más característicos se destacan:

Cuartetos de cuerdas (violines I y II, viola y violonchelo)

Trío con piano (Violín, violonchelo y piano)

Quinteto de vientos madera (flauta, oboe, clarinete, fagot y corno)

Quinteto de metales (trompeta I y II, corno, trombón y tuba)

No obstante, la conformación de conjuntos de cámara también puede variar en relación a la estética y necesidades del compositor o arreglista, así pues, para esta ocasión, la implementación de un quinteto de metales (dos trompetas, trombón, corno, tuba), más trombón solista en fusión con la flauta traversa tradicional de chirimía caucana, es una propuesta que busca articular las manifestaciones sonoras académicas con instrumentos del folclore caucano, que para este caso, la flauta traversa es el principal aerófono de la música de la zona centro caucana.

Por otro lado la implementación de un dúo entre la flauta tradicional de chirimía y el piano, es otra propuesta que reafirma esta articulación musical, resaltando una vez más el rol solista del aerófono, así como la versatilidad del mismo al ejecutar aires colombianos en nuevas propuestas organológicas del folclore colombiano.

## **Estado del Arte**

La producción compositiva en el ámbito académico de las músicas colombianas o tradicionales en los formatos instrumentales académicos ha presentado un crecimiento exponencial, debido al interés colectivo hacia el fortalecimiento del repertorio colombiano en este tipo de organologías, lo cual a su vez permite el fortalecimiento y salvaguardia de las músicas del folclore nacional desde los espacios formativos en diferentes niveles de aprendizaje. Así mismo, el interés marcado de los artistas y creadores en generar nuevas propuestas organológicas y fusiones de los sonidos e instrumentos tradicionales, es el resultado de la investigación y experimentación sonora que cada artista y creador propicia para marcar un estilo compositivo, buscando resaltar la versatilidad y la unificación del lenguaje sonoro en los diferentes ámbitos artísticos, academia – folclore.

Por lo anterior, es de importante relevancia mencionar algunos de principales precursores en la generación de repertorio colombiano en algunos formatos académicos, los cuales están ligados en su mayoría al quehacer creativo al interior de las instituciones de orden superior que incluyen carreras profesionales artísticas y humanas (pregrado y posgrado) de cuyos productos creativos emergen documentos, tesis, conciertos, recitales, ponencias, etc. como sustento del ejercicio compositivo y las relaciones culturales y sociales.

Dentro de los referentes más importantes del país se destacan:

### **Rubén Darío Gómez**

Director y compositor colombiano y actualmente es el director del programa de bandas en la Universidad del Sur de Illinois-Edwardsville, Estados Unidos. Allí enseña dirección a nivel de pregrado y posgrado, dirige la Sinfónica de Vientos y coordina el festival Bi-estatal de bandas. Sus composiciones han sido interpretadas y publicadas en Colombia, Europa y Estados Unidos, incluidos eventos como el Chicago Midwest Clinic en dos oportunidades. Ha escrito por encargo obras para artistas de la talla internacional como Jeremy Wilson, Manuel Martínez y Barcelona Clarinet Players, quienes además las han incluido en sus producciones discográficas.

Algunos de sus premios más importantes incluyen: Premio Nacional de Música en Composición (Colombia 2012), Beca para Colombianos Estudiando en el Exterior (2016), la

Competencia de Estudiantes Compositores organizada por Metropolitan Winds en Boston (2019), y la becas Hixon-Lied y F. Pace Woods otorgadas por la Facultad de Artes de la Universidad de Nebraska-Lincoln.

### **Victoriano Valencia Rincón**

Compositor y educador musical interesado en la composición y los arreglos para banda, coro, orquesta sinfónica, orquesta popular y otros formatos, la gestión musical y educativa, la docencia universitaria y el diseño de materiales pedagógicos. Con cerca de 200 obras para banda, entre arreglos y composiciones originales, se destacan: *Arrullo* para Banda (1ª Suite) Beca Nacional de Composición del Ministerio de Cultura 2003; *Suite N° 2* para Banda estrenada en el Certamen Internacional de Bandas de Valencia, España, 2007; “200” *Tercera Suite* para Banda, comisión especial para el Bicentenario de la Independencia Nacional 1810-2010; y *Sinú: orígenes. Suite N° 4 for Band*, comisionada y estrenada por el Dr. Matthew George y el Symphonic Wind Ensemble de la Universidad de St. Thomas Minnesota en 2012.

### **Oscar Fernando Trujillo**

Profesor de trompeta de la Universidad de Caldas, fundador y director del conservatorio Redentorista, Licenciado en Música (Universidad de Caldas), Magister en Música con énfasis en trompeta (EAFIT), trompetista, compositor y director. Sus composiciones han sido ganadoras en los más importantes concursos de bandas y festivales de música en Colombia (2010, 2011, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021). Sus arreglos y composiciones han sido interpretados por la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, Zaragoza Wind Ensemble, Orquesta Filarmónica Dominicana, Orquesta Sinfónica Juvenil del Salvador, Orquesta Sinfónica de Orléans, Banda Sinfónica de la Universidad de Wisconsin, Gilberto Santa Rosa, Totó la momposina, Marta Gómez, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Orquesta Sinfónica de Colombia, Orquesta Sinfónica de Caldas, Orquesta filarmónica de Cali, Banda sinfónica de la Universidad de Oklahoma, entre otras.

## **Ferney Lucero**

Docente de trompeta y del área de teóricas en la Universidad del Cauca. Durante su formación y por estimulación de sus profesores de piano, armonía, contrapunto y análisis musical, se inclinó también hacia la composición y arreglos musicales, especialmente en el estudio de los ritmos colombianos, haciéndose acreedor a diversos reconocimientos en el país y fuera de él con obras como: “*Canto al Pacífico*” (2007), “*Concierto Colombiano para Trombón y Banda*” (2008), “*Paisajes*” (2009), “*La Pasión de Cristo*” (2011), “*Tráfico Sax*” (2013), “*Manuela*” (2013), “*Yolanda*” (2014), “*Bendiciones*” (2015), “*2 Sueños de Pasillo*” (2016).

## **Néstor Julio Herrera**

Se ha desempeñado como director de las bandas musicales de Zipacón y San Antonio del Tequendama (Cundinamarca), con las cuales obtuvo importantes reconocimientos a nivel departamental y nacional. En 1997 asumió la dirección de la Banda Sinfónica Juvenil de Cundinamarca y, en 2000, la coordinación del Plan Departamental de Bandas de Cundinamarca, hasta 2005.

Ha sido director invitado de la Banda Oficial de Conciertos «Marco Antonio Rivera Useche», del estado de Táchira (Venezuela), y de la Banda Municipal de San Cristóbal (Venezuela); fundador del Centro de Documentación Musical – Banco de Partituras de Cundinamarca; tallerista de dirección, repertorio, técnicas de ensamble para banda y técnica interpretativa de instrumentos de viento (Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander); director y productor musical de varios fonogramas. Ha realizado composiciones, arreglos, adaptaciones e instrumentaciones para banda, algunas de las cuales lo han hecho merecedor de diversos premios

## **Análisis Formal y Estructural de las Obras**

### **Suite Caucana**

Para el desarrollo del producto artístico esta la creación de una suite caucana, una primera propuesta que permita acercar al oyente a los aires sonoros del departamento del Cauca, plasmados en el formato instrumental de orquesta sinfónica. Como punto de partida la obra estará constituida con dos movimientos, un bambuco en primera instancia y un pasillo como segunda propuesta, dos ritmos muy característicos de la zona andina colombiana y por supuesto del departamento, siendo esta creación como un primer insumo en el pos-desarrollo musical de la obra.

### **Paíto (Bambuco)**

Es un movimiento escrito en honor al señor Jorge Campo (padre del compositor), en el cual se ve reflejado musicalmente su ser, como una persona tranquila, noble, que disfruta el ahora y con contrastes emotivos y sorpresivo que cautivan.

Dentro de la organología a destacar se encuentran:

2 Flautas

2 Oboes

2 Clarinetes

2 Fagotes

4 Cornos

2 Trompetas

2 Trombones

1 Trombón bajo

1 Tuba

Violines Primeros

Violines Segundos

Viola

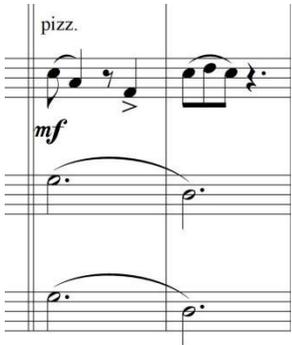
Violonchelo

Contrabajo

Timbales

Bombo  
 Tambora  
 Redoblante  
 Triángulo  
 Glockenspiel  
 Maracas  
 Platillo Suspendido

Tabla 1. Análisis formal – Paíto (bambuco)

Estructura	Descripción
<p>Estructura formal: Binaria</p> <p>Tonalidad axial: Sol menor</p> <p>Introducción (c.1 a c.75) – A (c.76 a c.91) – B (c.92 a c.106) – Desarrollo (c.107 a c.162)– B (c.163 a c.185) – Coda (c.186 a c.191)</p>  <p><b>Fig. 1.</b> Cabeza del tema en el timbal.</p>  <p><b>Fig. 2.</b> Viola, violonchelos, introducción.</p>	<p>La introducción está marcada sobre las dos primeras notas de la cabeza del tema a manera de aumentación, con las cuales se construye un colchón armónico sobre la tónica y la dominante, siendo el timbal quien expone la cabeza del tema.</p> <p>La viola por otra parte varía el motivo iniciando con elementos rítmicos típicos del bambuco, reforzado con el pizzcato. (Fig.2.)</p>



**Fig. 3.** Cabeza del tema en el violín.



**Fig. 4.** Cabeza del tema variado en el oboe y flauta.



**Fig. 5.** Cabeza de tema variado en las maderas.



**Fig. 6.** Contraste de cabeza del tema en los violines.

Se expone la cabeza del tema a manera de introducción, la cual se desarrolla y contrasta mediante la implementación de timbres y efectos de los instrumentos. (Fig.3.)

Se van sumando las maderas con variaciones en el tema (Fig.4) a los cuales se van sumando las demás maderas generando una textura polifónica a partir de las variaciones de la cabeza del tema (Fig.5.)

Más adelante, los trombones exponen el mismo tema mientras que los violines cambian la tímbrica al implementar el arco (Fig.6.); por otro lado, en los instrumentos graves aparece el motivo característico de la tambora expuesta en los bajos, con el fin reforzar la percusión y brindarle movimiento a la pieza (Fig.7.)



**Fig. 7.** Base rítmica característica de la tambora reforzada en los bajos.



**Fig. 8.** Variación temática del glockenspiel.



**Fig. 9.** Acompañamiento rítmico del bambuco en la percusión.



**Fig. 10.** Intervenciones del timbal y glockenspiel.

Mientras los trombones marcan la variación temática de las maderas, ingresa el glockenspiel con una nueva variación, sumando a la textura polifónica y contraste tímbrico (Fig.8.)

Las trompetas y los cornos se van sumando ocasionalmente a partir de los mismos elementos previos para preparar el cambio seccional mediante un forte – piano con crescendo, generando tensión y atención en los elementos siguientes.

Se genera un puente transitorio en la cual la percusión hace su aparición implementando la base característica del bambuco (Fig.9.), mientras que el timbal realiza una intervención solista a manera de cortes sobre los grados I – V, mientras que el glockenspiel anticipa el tema principal de la



**Fig. 11.** *Antecedente sección A en las maderas.*



**Fig. 12.** *Consecuente sección A en las trompetas.*



**Fig. 13.** *Acompañamiento en los metales textura politemática.*



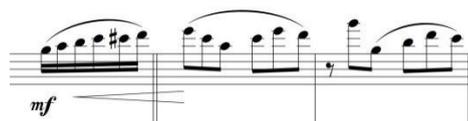
**Fig. 14.** *Tema B en la sección de maderas como contraste tímbrico y textural.*

sección A. (Fig.10.).

Ingresan las maderas con el tema principal mientras que las cuerdas cumplen una función de acompañamiento rítmico armónico al igual que los bronce, generando una textura politemática que refuerza el acompañamiento rítmico de la percusión con la inclusión de ritmos complementarios del bambuco. El consecuente melódico es interpretado por las trompetas con el fin de contrastar los timbres. (Fig. 11, 12, 13.).

El tema B aparece en el compás 92 de forma anacrúsica; la intervención de las maderas produce un contraste tímbrico el cual sumado a los demás temas expuestos en los otros instrumentos, se refuerza la textura politemática, así como disminuir la densidad orquestal. (Fig.14.)

El movimiento armónico de esta sección inicialmente se basa en el I-V, sin embargo, hacia el desarrollo del consecuente, se realiza una progresión por cuartas secuenciales, un movimiento típico en los bambucos colombianos.



**Fig. 15.** Exposición del tema B en las cuerdas.



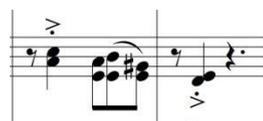
**Fig. 16.** Variación del consecuente del tema B (maderas y cuerdas).



**Fig. 17.** Variación por timbre de cabeza del tema A, instrumentos graves.



**Fig. 18.** Crecimiento orquestal, intervención de los oboes.



**Fig. 19.** Crecimiento orquestal, intervención de los clarinetes.

Luego se expone la misma sección en las cuerdas para volver a contrastar tímbricamente el tema y de esta manera brindarle mayor tensión al mismo, no obstante, se le imprime una variable rítmica melódica al final para cerrar la sección y darle paso al desarrollo temático. (Fig. 15, 16.).

En el compás 107 inicia un desarrollo temático a partir de elementos de la sección A; esta sección la inician los instrumentos de registro grave (tuba, fagot, contrabajo, trombón bajo), a manera de un colchón armónico sobre los grados I – V (Fig.17), a los cuales se suma un solo de flauta y clarinete respectivamente a manera de dialogo contrapuntístico, con el fin de brindarle color tímbrico más liviano.

Se van sumando los instrumentos a manera de crecimiento orquestal, iniciando por el oboe, clarinetes, cuerdas a manera de trémolo en una nota pedal, metales y flautas. (Fig.18, 19, 20, 21)



**Fig. 20.** *Crecimiento orquestal, adición de la sección de metales.*



**Fig. 21.** *Cambio temático a partir de la cabeza del tema A a manera de textura politemática.*



**Fig. 22.** *Uso de la hemiola como generador de tensión.*

Se retoma nuevamente la sección B con las mismas características precedentes, no obstante se prolonga el consecuente de la misma sección a manera de secuencias armónicas por cuartas, y en la coda se expone una falsa desviación al relativo mayor mediante el uso de un IV mayor, III Mayor; sin embargo retorna a la tonalidad axial mediante la dominante secundaria de V/V – V – I menor.

Este final se enfatiza por generar tensión a través del movimiento armónico secuencial y el recurso rítmico de la hemiola, la cual se reafirma en con la cadencia perfecta hacia la tonalidad axial. (Fig.22.)

## **Maíta (Pasillo)**

Es un movimiento escrito en honor a la señora Mery Gómez (madre del compositor), en el cual se ve reflejado su carácter alegre, fiestero, pero a su vez fuerte e inverosímil, en ocasiones predecible pero que no escatima esfuerzos por demostrar su amor familiar.

Dentro de la organología a destacar se encuentran:

Flauta Piccolo

2 Flautas

2 Oboes

2 Clarinetes

2 Fagotes

4 Cornos

2 Trompetas

2 Trombones

Trombón bajo

Tuba

Violines Primeros

Violines Segundos

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Timbales

Vibráfono

Bombo/ Tambora

Redoblante

Triángulo

Platillo Suspendido

Tabla 2. Análisis formal – Maíta (pasillo)

Estructura	Descripción
<p>Estructura formal: Ternaria simple</p> <p>Tonalidad axial: Fa mayor</p> <p>Introducción (c.1 a c.16) – A (c.17 a c.32) – B (c.33 a c.64) – A' (c.65 a c.80) – A (c.81 a c.96) – B (c.97 a c.112) – A' (c.113 a c.128) – Coda - (c.133 a c. 145)</p>  <p><b>Fig. 23.</b> Introducción en las maderas a manera de sumatoria instrumental.</p>  <p><b>Fig. 24.</b> Fragmento de violín solo sobre la dominante.</p>	<p>La introducción en un tempo lento lo exponen las maderas (flauta, clarinete, oboe y fagot) a través de un acorde disonante como es el ii5b7, el cual se mueve por arpeggios y bordados, contrastando la consonancia del movimiento anterior. (Fig.23.)</p> <p>Seguido a esto, interviene el violín con un pequeño fragmento solo sobre el V de la tonalidad axial. (Fig.24.)</p>



**Fig. 25.** *Puente transitorio cerrado por las maderas.*



**Fig. 26.** *Exposición introductoria en los metales a manera contraste.*



**Fig. 27.** *Fragmento de violoncello solo sobre el vii5b (mi menor).*

Estos mismos instrumentos intervienen con un puente transitorio modulante a partir de un VIIb7 (Mib7) como modo mixolidio de La bemol mayor, el cual a su vez es el II grado rebajado de Sol menor, continúa con V – IV#7 (Si7) con una resolución cromática hacia una tonalidad lejana. (Fig.25, 26)

Seguido a esto, interviene el violoncello con un pequeño fragmento solo sobre el vii5b (mi menor) como resolución del acorde precedido en las maderas. (Fig.27.)



**Fig. 28.** *Puente transitorio cerrado por los metales.*



**Fig. 29.** *Antecedente tema A expuesto en las cuerda.*

Se re expone el material introductorio en los metales con la misma estructura precedente sobre el IV#7 (Fig.25.) y cierran los mismo con una progresión armónica (IV#7 – ivm7 – I6/5) que cierra en el V de la tonalidad axial. (Fig.28.)

El tema A esta expuesto en las cuerdas, construido mediante grados conjuntos e inicio acéfalo, muy típico del aire del pasillo, además, tiene componentes rítmicos por arpeggios discontinuos a manera de hemiola, con el fin de generar mayor tensión temática. (Fig.29.)



**Fig. 30.** *Contraste melódico en los trombones.*



**Fig. 31.** *Células rítmicas del pasillo como fragmentos de acompañamiento (trompeta).*



**Fig. 32.** *Acompañamiento armónico melódico.*



**Fig. 33.** *Encadenamientos melódicos en las maderas.*



**Fig. 34.** *Acompañamiento rítmico armónico de los trombones.*

Mientras el tema es expuesto, intervienen las maderas, los trombones, la viola y el vibráfono implementando contornos melódicos más prolongados, imitativos y de acompañamiento rítmico melódico mediante encadenamientos, los cuales armonizan la melodía generando contraste textural politemático. (Fig. 30, 31, 32, 33.)

Para brindarle más fuerza al movimiento melódico, hacia los últimos compases de la sección A (c.29 a c.32) se suman las maderas y los cornos para reforzar el tema principal, mientras que las trompetas y trombones con una intervención melódica – propia del pasillo alternado con un contorno más lento, juegan con los acentos a manera de hemiola, muy particular del pasillo. (Fig.34.)



**Fig. 35.** Acompañamiento de los bajos.



**Fig. 36.** Antecedente tema B a manera de contraste tímbrico.



**Fig. 37.** Consecuente tema B a manera de contraste tímbrico.



**Fig. 38.** Tema expuesto en los trombones a través de duplicación de octavas

Por otro lado, la función del bajo en el pasillo colombiano cumple una función armónica y melódica, puesto que la variedad en este tipo de registro, le brinda una mayor relevancia al instrumento, así como enriquecer armónicamente la pieza. (Fig.35.)

Aparece el tema B expuesto en las trompetas quienes con su sonido brillante proponen un contraste y le brindan mayor fuerza al contorno. (Fig.36.) Mientras que el consecuente lo ejecuta el fagot y el corno insistiendo en los contrastes por timbres (Fig.37.), seguido por trombón mediante duplicación de octavas para brindarle mayor cuerpo sonoro. (Fig.38.)



**Fig. 39.** Encadenamientos melódicos en las cuerdas, contraste de articulación.



**Fig. 40.** Ornamentaciones en las maderas en función de acompañamiento armónico.



**Fig. 41.** Cambio de articulación y textura en el acompañamiento de las cuerdas.

Por otra parte, se retoma el uso de encadenamientos melódicos esta vez en las cuerdas, con el fin de disminuir la densidad y proporcionar otro color tímbrico a través del uso del pizzicato. (Fig.39.), de igual manera se hace uso de pequeñas ornamentaciones en las maderas. (Fig.40.)

El acompañamiento de las cuerdas se contrasta por retomar al movimiento del arco reforzado con un cambio de textura politemática, en el cual aparecen nuevamente las células rítmicas del pasillo en yuxtaposición con un contorno más estable en el cello. (Fig.41.)



**Fig. 42.** Cierre seccional del tema B en las maderas.

Para cerrar la sección central, el movimiento melódico se desarrolla de forma secuencial hacia una transición pasajera del VI grado mayor, haciendo uso de ritmos complementarios distribuidos en las maderas, en contraste a las cuerdas que ejecutan un movimiento melódico más tranquilo pero conducente hacia el mismo grado. (Fig.42.)

La re exposición del tema B se hace mediante un cambio de tempo más lento, y cuyo contraste tímbrico es ocasionado por el vibráfono, quien ejecuta el tema en el antecedente melódico, seguido por el consecuente en el corno y fagot.

Como es típico del pasillo colombiano, se presenta una re exposición del tema A pero con la salvedad, convirtiéndose en una A', puesto que presenta una variedad melódica y armónica a manera de crecimiento orquestal y resolución a la tonalidad axial.



**Fig. 43.** *Inclusión de las maderas a manera de encadenamiento.*



**Fig. 44.** *Coda, progresión melódica en la orquesta a partir de la tonalidad axial.*



**Fig. 45.** *Fragmento solo de timbal como reafirmación de la cadencia.*

Luego se re expone el tema el tema A – B – A´ con algunas variaciones tímbricas para evitar la monotonía. El uso de recursos como la hemiola, textura polirítmicas a partir de las células del pasillo, intercambios y encadenamiento melódicos son aspectos recurrentes en estas secciones. (Fig.43.)

Por otro lado, el cierre de la sección A´ se gestó a partir de una nueva aparición de textura como es la monodia, mediante la duplicación de fuerzas e intervención progresiva de instrumentos desde el registro agudo hacia el grave, partiendo de arpeggios recurrentes sobre la tonalidad axial. (Fig.44.)

Para el cierre total del movimiento, se alterna el solo del timbal (Fig.45.) sobre el V para reafirmar la tensión y la cadencia perfecta y se cierra con un acorde en primer tiempo sobre la tonalidad axial pero alterando por completo la dinámica en piano.

## **Guarapeando (Pasillo)**

Es una obra creada para trompeta solista de nivel básico y banda sinfónica, la cual busca aportar al repertorio formativo obras colombianas que les permitan a los niños de procesos educativos explorar musicalmente el rol artístico de solistas en función al desarrollo del liderazgo cultural, trabajo en equipo y humanístico; de igual manera, se insiste en la apropiación y versatilidad que la música colombiana aporta en la apropiación y salvaguardia de las músicas tradicionales del territorio nacional.

Dentro de la organología presente en la obra se destacan:

Flauta Piccolo

2 Flautas

Clarinete Eb

Clarinetes

Clarinete Bajo

Fagot

Saxofón Soprano

2 Saxofones altos

2 Saxofones Tenores

Saxofón Barítono

Fagot

2 Cornos

Trompetas

2 Trombones

1 Trombón bajo

Eufonio

1 Tuba

Timbales

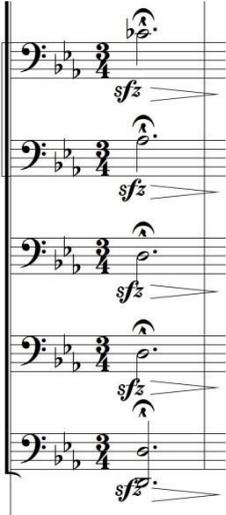
Glockenspiel

Bombo/ Tambora

Redoblante

Triángulo  
 Platillo Suspendido  
 Maracas

Tabla 3. Análisis formal – Guarapeando (pasillo)

Estructura	Descripción
<p>Estructura formal: Ternaria simple</p> <p>Tonalidad axial: Mi bemol mayor</p> <p>Introducción (c.1 a c.11) – A (c.12 a c.29) – B (c.30 a c.76) – A (c.77 a c.94) – A' (c.95 a c.111) – Coda - (c.112 a c. 118)</p>  <p><b>Fig. 46.</b> Acorde introductorio de los metales, (vii5b7).</p>  <p><b>Fig. 47.</b> Intervención solista inicial de la flauta.</p>	<p>Iniciando con un acorde de tensión sobre el vii5b7 (Fig.46.), re disminuido con 7a, cuyo efecto dinámico da apertura al solo de la flauta el cual mediante los arpeggios del mismo acorde conecta hacia un Mi bemol menor (Fig.47.).</p>



**Fig. 48.** *Intervención solista, saxofón soprano.*



**Fig. 49.** *Células rítmicas de acompañamiento en las maderas.*



**Fig. 50.** *Intercambio melódico entre saxofones.*

El acompañamiento y distribución melódica a cargo de las maderas, proporciona un sonido más dulce y liviano a partir de la ejecución de motivos rítmicos propios del pasillo colombiano y el intercambio melódico entre los saxofones soprano (Fig. 48), alto y tenor que conducen hacia una textura polifónica (Fig. 49, 50.).



**Fig. 51.** Cierre de la introducción, mediante célula típica del pasillo



**Fig. 52.** Tema A, expuesto en la trompeta solista.

En cuanto al ritmo armónico, la digresión hacia un I menor incita a una obra melancólica la cual mediante los contornos melódicos presentes, generan un retorno a la tonalidad axial mediante el uso de un IV – VIIb (Re bemol disminuido con 7a menor) que resuelve cromáticamente hacia el VII mayor - #v7 (Si menor 7) – V7 (Sib mayor 7) retornando a la tonalidad axial y siendo reafirmado por un corte general que le establece el tempo general de la pieza (Fig.51.)

El tema A, con inicio acéfalo de silencio de corcha, muy típico del género, compuesto por un contorno anguloso a partir de una nota pibote o nota pedal (Fig.52.), a partir de los ejercicios de intervalos diatónicos de escalas mayores del libro para trombón de Branimir Slokar, lo cual permite al solista aplicar los aspectos técnicos de una escala aplicados a una melodía de contexto.



**Fig. 53.** *Acompañamiento politemático en las maderas, tema A.*



**Fig. 54.** *Acompañamiento politemático en los metales.*

Por otra parte, este movimiento anguloso está contrastado por movimientos conjuntos los cuales completan el primer periodo de la sección, las maderas proporcionan un acompañamiento melódico rítmico a partir de pequeñas escalas y ornamentos que refuerzan el acompañamiento armónico y establecen una textura politemática (Fig.53.)

Los metales refuerzan rítmicamente la estabilidad de la obra junto a la percusión mediante el uso de motivos de acompañamiento percusivo combinado con una frase melódica y estable del eufonio la cual funciona como contraste melódico (Fig.54.)

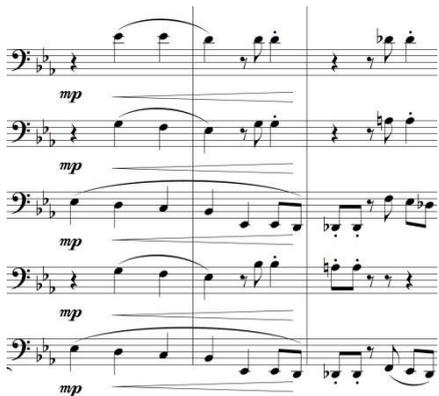
El movimiento armónico presente en esta sección:

I – VI7 – ii7 – V7 – I – I7 (vii dis7) – IVMaj7 – iv - I – VI7 – ii7 – V7 – I

Estos encadenamientos armónicos son típicos en el pasillo colombiano, haciendo un uso prudente de extensiones en los acordes para evitar la saturación armónica y no perder el estilo o sonido a pasillo andino colombiano tradicional.



**Fig. 55.** Segundo periodo del tema A, generado por las maderas.



**Fig. 56.** Acompañamiento de los metales, segundo periodo del tema A, textura polifónica.

En cuanto a elementos rítmicos empleados en el acompañamiento instrumental, es recurrente el uso de las negras con puntillo, con el fin de generar un leve desplazamiento del tiempo natural de 3/4, creando una falsa relación de compás desviándolo a una métrica binaria (6/8). Este material aparece en diferentes instrumentos durante la obra anticipando elementos de la sección B.

Los periodos de cada sección están alternados entre la trompeta solista y la banda como instrumento acompañante, como es el caso de los saxofones y clarinetes que toman el tema en el c.20, aunque en un periodo corto de tiempo, proporciona contraste tímbrico a la obra, luego la trompeta solista lo retoma para cerrar la sección.

Reaparecen elementos de acompañamiento polifónico en los metales a manera de contornos melódicos más largos y legatos como forma de contrarrestar la rítmica predominante del tema principal. (Fig.56.)



**Fig. 57.** *Uso de la hemiola y ornamentos hacia el cierre de la sección A.*



**Fig. 58.** *Tema B expuesto por el solista; nuevos elementos temáticos.*



**Fig. 59.** *Cabeza del tema B expuesto en los cornos como función armónica y rítmica de acompañamiento.*

Mientras que la trompeta solista cierra la sección A, las trompetas acompañantes con el uso de la hemiola y ornamentaciones cierran la sección (Fig.57), así mismo, se implementan efectos de glisado en otros instrumentos como los clarinetes generando nuevamente la textura politemática.

En la sección B, la cual nuevamente expone el solista, el contorno cambia, continua la entrada acéfala pero esta vez con elementos temáticos anteriormente expuestos como es el uso de la negra con puntillo; así mismo, se presentan apoyaturas ascendentes y descendentes con el fin de resaltar las notas del arpegio melódico (Fig.58.).

Con el fin de insistir en el desplazamiento natural del tiempo, se emplea la cabeza del tema B el cual lo mantienen los cornos a manera de acompañamiento armónico y contrapuntístico (Fig.59.).

Así pues, las maderas reciben la temática de acompañamiento de los metales en la sección A, basado en las células rítmicas de acompañamiento percusivo.



**Fig. 60.** Cierre de tema B en los cornos y trompetas hacia el V.



**Fig. 61.** Saxofones, encadenamientos armónicos.



**Fig. 62.** Saxofones, re exposición del consecuente tema B.

En el segundo periodo de esta sección, el tema está distribuido entre los trombones, cornos y trompetas quienes son los encargados de cerrar la sección (Fig.60), mientras que las maderas intervienen con algunas contra melodías y pequeños ornamentos que enriquecen tímbricamente la sección.

Esta sección B armónicamente posee un cambio contrastante hacia el final de la sección el cual conduce a la dominante de la tonalidad axial:

V – I – V – I – III7 (Sol7) – vi7 – vii5b/Gb (La disminuido 7) – V (Si bemol mayor)

La repetición de la sección B esta contrastada por un cambio de tempo (lento), de igual manera, el acompañamiento posee otras características como el uso de encadenamientos melódicos a manera de textura armónica como los exponen los saxofones (Fig.61.), de igual manera, los mismos instrumentos reciben el tema variándolo retomando el tempo primo, con una pequeña apoyatura contrastando en timbre y ritmo (Fig.62.). El cierre de la sección lo lideran las maderas a través de





**Fig. 65.** *Metales, sección de coda, textura politemática.*

En esta sección nuevamente se establece una textura politemática mediante el uso del recurso de células rítmicas del pasillo, el uso de las negras con puntillo y secuencias melódicas por terceras, las cuales juntas desvían el tiempo a una métrica binaria 6/8 (Fig.65).

### Los Arrayanes (Pasillo)

Una obra creada por el señor Saúl Mera dedicada a la vereda que lo albergó en su nacimiento “*El Arrayán*”, cuya zona pertenece a la zona rural del municipio de Piendamó – Tunía (Cauca). Es una obra creada para trío de cuerdas típicas colombiano (bandola, tiple y guitarra), con una forma ternaria simple típica del pasillo tradicional cuya tercera sección presenta una modulación directa al VI grado de la tonalidad axial.

Saúl Mera, nacido en la vereda El Arrayán del corregimiento de Tunía municipio de Piendamó departamento del Cauca (Colombia) en el año 1935, ha dedicado su vida a la música. Su amor por los instrumentos de cuerda pulsada fue forjado en la infancia la cual fue influenciada por su padre, un destacado guitarrista y su tío, un virtuoso profesor de música.

Mera comenzó a tocar la bandola, instrumento que lo acompañaría a lo largo de su carrera y exploró también la técnica de la marcación (guitarra marcante).

A lo largo de su vida hizo parte de diversos grupos musicales de los cuales se destacan sus duetos con su sobrino Heriberto Mera (requintista) y algunos tríos con amigos de la región. A pesar de enfrentar desafíos como la separación de sus compañeros musicales y una discapacidad que lo obligó a dejar de tocar Saúl Mera nunca perdió su pasión por la música.

La iniciativa de arreglo de esta obra surge como una estrategia para resaltar las creaciones de los creadores locales, visibilizando el quehacer compositivo a partir de herramientas empíricas que los artistas desarrollan durante su formación musical; esta propuesta fue creada para un formato de Banda Sinfónica de pequeña envergadura integrada por niños y jóvenes de la Escuela de Música Hipólito Campo de Tunía Cauca quienes constituyen un proceso de formación musical, el cual mediante sus interpretaciones promueven el repertorio tradicional del territorio como forma de arraigo cultural.

Por ser un formato instrumental relativamente pequeño, las técnicas de orquestación empleadas en su mayoría fueron en bloque mediante el uso de texturas homofónicas, con la implementación de algunas contra melodías a manera de acompañamiento armónico y rítmico; El intercambio melódico entre la sección de maderas y sección de metales fue empleado no solo para brindar color sonoro, sino para reforzar las dinámicas seccionales explícitas. Por otra parte, el uso recurrente de células características del ritmo del pasillo en los instrumentos de viento permite afianzar el género no solo en unión con la percusión, sino que a su vez le brinda el colchón armónico a la melodía.

También se emplean cabezas temáticas a manera de una falsa polifonía, puesto que se usan como acompañamiento rítmico melódico en contraste seccional como se evidencia en la segunda sección; así mismo, los encadenamientos melódicos en los bronce y las hemiolas empleadas en las maderas brindan un contraste temático y rítmico en la tercera sección, sumado al crecimiento orquestal que re afirma el final de la obra.

La percusión por su parte proporciona la base rítmica típica del pasillo colombiano, la implementación del tambor, el triángulo, las maracas y el redoblante como protagonistas brinda el color y carácter caucano por ser la organología principal de la Chirimía; el uso de cortes no solo seccionales sino también en medio de las secciones proporcionan variedad rítmica, evitando la monotonía en el acompañamiento rítmico de un género tan común como

lo es el pasillo. Cabe resaltar que el arreglo también está basado en la interpretación tradicional del género, la cual consiste en la exposición de cada sección con su respectiva repetición, seguido a esto, se reitera la sección A y B sin repetición y la sección C con repetición y contraste de tempo.

Dentro de los instrumentos que componen la organología se destacan:

- 2 Flautas
- 3 Clarinetes
- Saxofón Soprano
- 2 Saxofones Altos
- 2 Saxofones Tenores
- 3 Trompetas
- 3 Trombones
- Bajo Eléctrico/ Bajo Acústico
- Tambora
- Platillo suspendido
- Redoblante
- Triángulo
- Maracas/Carrasca

*Tabla 4. Análisis formal – Los Arrayanes (pasillo)*

<b>Estructura</b>	<b>Descripción</b>
<p>Estructura formal: Ternaria Compuesta</p> <p>Tonalidad axial: Mi menor</p> <p>Introducción (c.1 a c.4) – A (c5 a c. 20) – B (c.21 a c.36) – C (c.37 a c.53) – Coda - (c.54 a c.55)</p>	<p>Obra escrita en Mi menor, cuya sección C modula al VI mayor (Do mayor).</p> <p>La introducción compuesta de únicamente cuatro compases inicia en la tonalidad axial el cual resuelve a una fermata sobre Vb97 (Si mayor con 7ª y 9ª menor) el cual deja abierta la función para iniciar el tema A</p>



**Fig. 66.** *Elemento introductorio en la flauta.*



**Fig. 67.** *Tema principal expuesto en las maderas.*



**Fig. 68.** *Consecuente expuesto en los trombones.*

(Fig.66.).

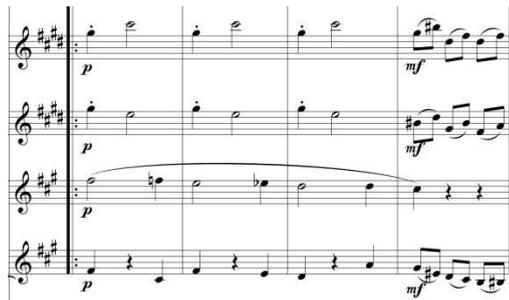
La sección A expuesta en los clarinetes y flautas en una baja dinámica, prepara un crescendo por sumatoria instrumental y cambio tímbrico (Fig.67.), su contorno melódico está compuesto por dobles bordados cromáticos los cuales se mueven de forma secuencial.

Mientras estos instrumentos exponen el tema principal, los saxofones contrastan con un movimiento melódico más largo y tranquilo mediante semitonos, alternado con algunos saltos y articulaciones contrastantes (Fig.68.). Del mismo modo los metales actúan como colchón armónico mediante el uso de células rítmicas de la percusión y cuyo contra melodía cromática del saxofón tenor, esta duplicada en el eufonio.

Seguido a esto y continuando con los contrastes sonoros, el tema lo reciben los trombones (Fig.68.) para el cierre de la sección se involucran las trompetas que junto con las flautas y clarinetes ejecutan la temática hacia



**Fig. 69.** Cierre del periodo seccional expuesto en las trompetas.



**Fig. 70.** Acompañamiento de los saxofones, tema A.



**Fig. 71.** Acompañamiento de los metales, tema A.



**Fig. 72.** Base rítmica de la percusión y uso de cortes.

una textura homofónica (Fig.69.), cuyo acompañamiento lo hacen los bronces graves.

Se implementa el recurso de estabilidad melódico armónico en la sección de las maderas como acompañamiento del movimiento temático (Fig.70.), de igual manera se implementa el uso de células del pasillo como acompañamiento (Fig.71.).

La participación de la percusión en esta sección se fundamenta en la ejecución de la base principal alternando cortes básicos que disminuyen la densidad de estos instrumentos dándole paso al triángulo y las maracas como timbres más tranquilos (Fig.72.)

Como característica del pasillo, esta sección se repite sin variación alguna.



**Fig. 73.** Tema B liderado por los clarinetes.



**Fig. 74.** Cabeza del tema B expuesto en las trompetas en función armónica.



**Fig. 75.** Elementos del tema B como ornamentos melódicos (flautas - saxofones).

En cuanto al movimiento armónico de esta sección se mueve sobre la tonalidad axial principalmente:

I – V – I – bII (Fa mayor)- V5b (Si disminuido) I7 (Mi7) – iv – VII (Re7) – IIIMaj7 (Sol Maj7) – VIMaj7 (Do Maj7) – ii5b7 (Fa#dis7)– V (Si7) – I

La sección B, a diferencia del tema precedente, se caracteriza por un contorno más anguloso, construido por arpeggios ascendentes y movimiento cromático descendente (Fig.73.).

Las trompetas por su parte, implementan la cabeza del tema el cual refuerzan el acompañamiento mediante una textura armónica en bloque (Fig.74.); por otra parte las maderas implementan otros elementos del tema B para emplearlos como ornamentaciones melódicas en función de una textura politemática (Fig.75.).

El consecuente de la sección se expone en las trompetas y flautas a manera de duplicación de fuerzas



**Fig. 76.** *Consecuente del tema B expuesto en las trompetas.*



**Fig. 77.** *Encadenamientos melódicos como acompañamiento armónico.*

(Fig.76.), mientras que los saxofones usan encadenamientos melódicos en función de acompañamiento armónico. (Fig.77.), al igual que los clarinetes mediante el trinos y glisado intervienen para cerrar la sección.

El uso de contornos melódicos más lentos en los trombones alternados del uso de elementos de la base rítmica le proporcionan variedad tímbrica y armónica a la sección

El movimiento armónico de la sección B inicia desde el V del relativo mayor (III) en su antecedente, mientras que el consecuente gira hacia el IV - #IV – III – ii7/iv (Mi menor) – V – I (Mi menor).

La sección C se caracteriza por una modulación directa al VI de la tonalidad axial (Do mayor), en el cual el tema es nuevamente expuesto por los clarinetes, mediante un contorno nuevamente anguloso, iniciando por un bordado diatónico subiendo y bajando por arpeggios, seguido a eso retornan los grados conjuntos ascendentes y descendentes



**Fig. 78.** Tema C expuesto en los clarinetes.



**Fig. 79.** Colchón armónico mediante encadenamientos.



**Fig. 80.** Cierre seccional temático en los bronce



**Fig. 81.** Cierre seccional mediante variación temática en los clarinetes.

finalizando con una secuencia descendente (Fig.78.).

Mientras aparece el tema, los bronce brindan un colchón armónico a partir de encadenamientos melódicos (Fig.79.)

Por otro lado las flautas a manera de canon, imitan la cabeza del tema principal variando rítmicamente su final, a medida que los saxofones participan ocasionalmente con algunas imitaciones de la cabeza del tema cambiando a una textura polifónica.

El segundo periodo de la sección lo toman los clarinetes y hacia el final de la sección se cierra con un gran tutti, alterando rítmicamente algunos sectores a manera de aumentación con el fin de contrastar mediante una dinámica implícita ocasionada por la sumatoria instrumental (Fig.80, 81.).



**Fig. 82.** Coda a través de arpeggio sobre la nueva tonalidad (Re mayor).

La coda cierra en una segunda casilla mediante un arpeggio en la nueva tonalidad (Re mayor) a través de duplicación de fuerzas y textura armónica, para cerrar en una fermata usando un I Maj7. (Fig.82.)

### Fiesta del Bochinche (Bambuco)

Es una obra compuesta para Flauta traversa de chirimía caucana y Piano con el propósito de articular instrumentos tradicionales con los occidentales, haciendo hincapié en la versatilidad musical que presenta la unificación de este tipo de manifestaciones artísticas, como el fortalecimiento y salvaguardia de las música tradicional caucana, así como la generación de repertorio para instrumentistas solistas en este tipo de aerófonos.

Tabla 5. *Análisis formal – Fiesta del Bochinche (bambuco)*

Estructura	Descripción
<p>Estructura formal: Binaria</p> <p>Tonalidad axial: Mi menor</p> <p>Introducción (c.1 a c.29) – A (c.30 a c.61) – B (c.62 a c.93) – A (c.94 a c.109) – B (c.110 a c.125) – Transición (c.126 a c.140) – Codeta (c.138 a c.143)</p>	<p>La obra está escrita para flauta tradicional en Sol, cuya digitación también se facilita para ejecutar pasajes en su relativo menor (mi menor).</p> <p>La introducción desarrollada por el piano en la cual se exponen elementos típicos del bambuco, un inicio acéfalo más cinco corcheas a manera de secuencias descendentes de segunda, mientras que los bajos contraponen una rítmica menos densa,</p>



**Fig. 83.** *Introducción expuesta por el piano, a partir de secuencias melódicas.*



**Fig. 84.** *Aparición de elementos típicos de acompañamiento del tambor.*



**Fig. 85.** *Contrastes de dinámica y de timbre.*



**Fig. 86.** *Extensión armónica sobre el V7.*

enfatisando el primer tiempo y un contratiempo sobre el segundo tiempo del compás, este motivo se repite en esta primera exposición temática (Fig.83), así mismo, se implementan células típicas del acompañamiento del tambor como desarrollo introductorio (Fig.84.).

Se exponen contrastes de dinámica (*mf* - *p*) y de timbre ocasionados por la ejecución de octavas y cambios en el acompañamiento (Fig.85.); a su vez, aparecen elementos temáticos del tema A

El ritmo armónico expuesto en la introducción se basa sobre los grados I – V principalmente con algunas funciones extendidas (Fig.86.)



**Fig. 87.** Primera aparición de elementos temáticos de A.



**Fig. 88.** Antecedente tema A.



**Fig. 89.** Cierre del consecuente del tema A.



**Fig. 90.** Repetición del tema A, contrastado por dinámica y articulación.

El cierre de la introducción se da sobre una extensión sobre el V involucrando elementos de la cabeza del tema con el fin de unirla con la primera sección principal (Fig.87.).

La sección A lo toma principalmente la flauta mediante un movimiento armónico descendente de grados conjuntos sobre el VI – V - I

El antecedente de la sección A está compuesto por un contorno anguloso alternado de grados conjuntos y arpegios descendentes a manera de secuencia sobre el V7 (Fig.88.)

Su consecuente basado en los mismos elementos temáticos pero con una ligera transición modulante hacia el relativo mayor a través de un VII – III; su retorno se hace hacia el cierre de la sección mediante el uso de intervalos diatónicos sobre una nota pedal en Si (Fig.89.)

Se repite la sección A contrastada con cambios de articulación y dinámica (Fig.90.), cuya respuesta temática la expone el piano a manera de cambio tímbrico



**Fig. 91.** Respuesta del tema A expuesto en el piano, contraste por timbre.



**Fig. 92.** Cierre del consecuente del tema A.



**Fig. 93.** Tema B expuesto en las flautas, nota estable y arpeggios.

(Fig.91.).

Vuelve el consecuente en la flauta y se cierra la sección con los intervallos diatónicos en nota pedal pero esta vez enfatizados y armonizados en el piano (Fig.92.).

La sección B va hacia el relativo mayor a través del VII7, su contorno melódico a través de una nota común (Mi), mientras que hace un salto descendente y sube por arpeggios sobre los grados VII – I (Fig.93.), mientras que el acompañamiento del piano se mueve por movimientos contrarios alternado con elementos rítmicos del bambuco.



**Fig. 94.** Cambio temático anguloso en el consecuente a través de arpeggios.



**Fig. 95.** Cierre seccional melódico por intervalos diatónicos.



**Fig. 96.** Repetición sección B mediante contraste tímbrico.

El consecuente por otra parte, cambia temáticamente a movimientos más angulosos generados por saltos y arpegios sobre los grados IV – I – V – I (Fig. 94), y el cierre seccional se asemeja al tema A, sin embargo, aunque está constituido por intervalos diatónicos estos se abordan desde el V7 con sus inversiones a manera de secuencias (Fig.95.).

La repetición del tema B se gesta a través de contraste tímbrico en el piano variado con trémolos en octavas que estabiliza el ritmo armónico (Fig.96), de igual manera la flauta toma una contra melodía basada en elementos de acompañamiento de la sección B.

La transición se desarrolla a través de un cambio de tempo (Maestoso), el cual mediante secuencias progresivas de dominantes secundarias:

III7 (Sol7) – VI7 (Do7) – bII (Fa) – II7 (Fa#7) – V (Si).



Trombón y quinteto de metales en fusión con la organología de Chirimía Caucana (Flauta, tambores, redoblante, carrasca, maracas), como nueva propuesta de interpretación y ejecución del pasillo caucano, así mismo, fortalecer el repertorio colombiano tradicional para el Trombón y conjunto de metales.

Dentro de la organología que compone la obra se destaca:

- Trombón solista
- Flauta transversa de Chirimía
- 2 trompetas
- Corno en Fa
- Trombón
- Tuba
- Tambora
- Redoblante
- Carrasca/Maracas

Tabla 6. Análisis formal – Pa’mi Pueblo (pasillo)

Estructura	Descripción
<p>Estructura formal: Ternaria Simple</p> <p>Tonalidad axial: Mi bemol mayor</p> <p>Modulación: Fa mayor</p> <p>A (c1 a c.16) – B (c.17 a c.32) – A´ (c.33 a c.47) – Modulación - (c.48 a c.49) Cadencia (c.50 a c.59) – A´ (C.60 a c.74).</p>  <p><b>Fig. 100.</b> Tema A, trombón solo.</p>	<p>Ingresa directo al tema sobre la tonalidad axial, mediante un contorno melódico por grados conjuntos e intervalos diatónicos sobre notas pedales en el registro medio agudo. (Fig.100.)</p> <p>El segundo trombón actúa paralelamente y a su vez refuerza la nota pedal mediante la ejecución de la misma a manera de staccato en una duplicación de fuerza.</p>



**Fig. 101.** Aplicación de células rítmicas del pasillo.



**Fig. 102.** Respuesta temática expuesta en las trompetas; corno en contraste melódico estable.



**Fig. 103.** Cierre seccional en el trombón solista.

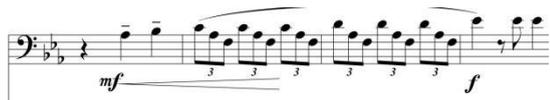


**Fig. 104.** Acompañamiento melódico mediante nota pedal.

En el compás nueve, la melodía es intervenida por las trompetas, contrastada por el corno quien ejecuta un contorno más cantabile (Fig.102) mientras que el trombón dos aporta con células rítmicas de acompañamiento del pasillo (Fig.101.)

El cierre seccional lo retoma el trombón solista el cual mediante las negras en staccato se mueve de forma cromática hacia la tónica (Fig.103.), mientras que el segundo trombón ejecuta los acentos en tiempos débiles sobre la nota pedal (Fa), a manera de encadenamiento melódico o ritmo complementario (Fig.104); las trompetas cierran con pequeñas ornamentaciones basadas en la cabeza del tema. Estas características melódicas rítmicas refuerzan la textura politemática.





**Fig. 109.** Cierre temático en el trombón solista.



**Fig. 110.** Tema C expuesto en los metales, textura politemática.



**Fig. 111.** Contra melodía en el trombón solista.

una melodía cantábil y larga (Fig108.).

La temática la toma el corno y la entrega nuevamente al trombón solista para el cierre seccional cuyo contorno exige aspectos técnicos de flexibilidad debido a la figuración rápida empleada (Fig.109.)

Este consecuente seccional presenta una progresión armónica a partir de:

ii7 – V7 – I – ii7 – V7 – I.

La sección A' basada en elementos temáticos del tema A, aunque con transiciones pasajeras hacia el relativo menor, se basa principalmente en grados conjuntos ascendentes pero desciende por arpeggios iniciando sobre: ii7 – V7 – I – IV – III7 (Sol7) – vi (Do menor)

En esta sección se presenta una textura politemática debido a la exposición de una contra melodía en el corno, elementos rítmicos de acompañamiento en la tuba y en el trombón solista (Fig.110. Fig.111.).

Se retoma la temática en el trombón solista para cerrar la sección, la cual a su vez está compuesta únicamente por arpeggios ascendentes y descendentes a partir de los



**Fig. 112.** Cierre seccional en el trombón solista.



**Fig. 113.** Cierre seccional en los metales.

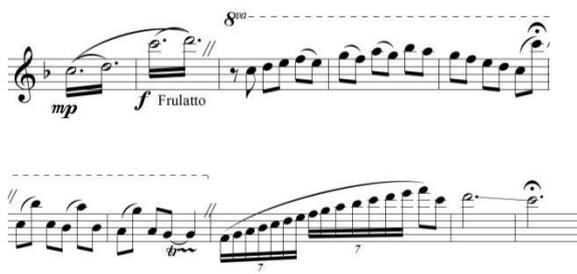


**Fig. 114.** Modulación

grados V7 – I – vi7 – ii – V7 – I.

El cierre seccional se establece a través de un trino sobre la sensible para resolverlo en la tónica lo cual reafirma la tonalidad (Fig.112.); a su vez, los metales mediante una textura politemática superponiendo las células del acompañamiento rítmico contra una melodía más estable y sostenida, cuya melodía principal la expone la trompeta mediante una escala de figuración rápida hacia la tónica (Fig.113.).

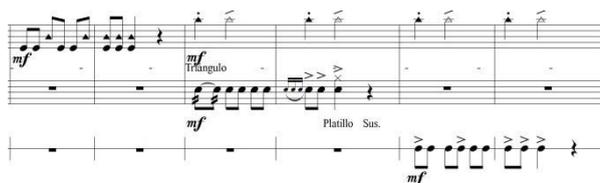
La modulación la hacen los metales de forma directa a través de los cortes típicos del pasillo (Fig.114.); ingresa la flauta de chirimía con una pequeña cadencia solista constituida por grados conjuntos, intervalos diatónicos y escalas, aprovechando la versatilidad y agilidad que desarrolla el instrumento.



**Fig. 115.** Cadencia de la flauta solista.



**Fig. 116.** Base rítmica de la percusión.



**Fig. 117.** Cortes empleados en la percusión e intercambios instrumentales.

La exposición de la nueva sección la interpreta en su totalidad la flauta, la cual juega con el tempo a manera de acelerando en el antecedente y en el consecuente con un cambio de tempo a presto, conservando los ítems de acompañamiento en los metales (Fig.115.)

A nivel de los instrumentos de percusión, esta cumple una función básica de acompañamiento con el fin de sostener el tempo y brindando el color a formato Tradicional de Chirimía Caucana (Fig.116.), en algunos sectores se implementan cortes y dinámicas básicas intercaladas en los diferentes instrumentos con el fin de brindar color y evitar la monotonía rítmica (Fig.117.)

## Conclusión

La creación artística direccionada a los aires musicales caucanos incide exponencialmente en el fortalecimiento del repertorio zonal en los diferentes formatos y organologías instrumentales; a partir de la exploración sonora nacional y departamental, se logra un primer acercamiento de las músicas del folclore, logrando identificar agrupaciones características, formatos, rasgos estilísticos, principales géneros, entre otras tipologías que ubican al compositor, oyente y lector en el contexto colombiano.

A partir de la diversidad cultural que tiene el territorio nacional enmarcada por las 6 regiones geográficas (Andina, Pacífica, Caribe, Orinoquía, Amazónica e Insular), se logra percibir la inmensa riqueza del folclor tradicional, algunas con ciertas similitudes musicales u organológicas, otras con contrastes fuertemente marcados que van posicionando a Colombia como un país de alto capital cultural no solo étnicamente, sino musicalmente, que ha permitido difundir los aires sonoros propios a nivel internacional, como es el caso de las músicas del pacífico, la música de gaita y tambor, y los aires sonoros de acordeón y guacharaca, por mencionar solo algunos.

Al centrarse en el departamento del Cauca como un territorio que hace parte de la zona Andina montañosa y a su vez colindante con el mar Pacífico, se despliegan algunos géneros y agrupaciones musicales características enmarcadas por la etnia poblacional (campesinos, indígenas, afrocolombianos), todas con un ritmo musical en común, el Bambuco, cuyo aire escrito a 3/4 y 6/8 es considerado el principal ritmo nacional, y que para las agrupaciones caucanas como las Chirimías o Bandas de Flauta y Tambor, conjunto de Violines, y agrupaciones de Marimba, apropian esta métrica musical desde la organología instrumental hasta la implementación de rasgos estilísticos e interpretativos, que enriquecen el aire sonoro y le proporcionan connotaciones propias de los territorios como es el nombre de *Juga y Currulao* (implementado en las agrupaciones de marimba y violines).

Esta contextualización musical geográfica proporciona los insumos para establecer las pautas compositivas direccionadas al fortalecimiento del repertorio departamental y nacional en diferentes formatos como es la orquesta y banda sinfónica, así como conjuntos de cámara. Por otra parte, la inclusión de instrumentos tradicionales como es el caso de la Flauta de Chirimía en algunas obras, permite impulsar el repertorio tradicional articulando los aires del folclore con los formatos instrumentales académicos, evidenciando la versatilidad y adaptabilidad de los mismos en función de la creación artística.

El resultado compositivo genera un portafolio de seis obras, una Suite Caucana compuesta por dos de los ritmos principales del departamento como es el bambuco y el pasillo en el formato de orquesta sinfónica; por otra parte, la creación de dos pasillos, uno en el formato de banda sinfónica y trompeta solista, y otro para quinteto de metales con dos instrumentos solistas como es el trombón y la flauta de chirimía caucana; para finalizar, las dos obras restantes constituidas por un arreglo para banda sinfónica del pasillo Los Arrayanes, una obra inédita del compositor local Saúl Mera, y un bambuco creado para flauta de chirimía caucana y piano. Estas creaciones fortalecerán el catálogo de obras en los diferentes formatos académicos a partir de la proyección e inclusión visible de los aires del folclore caucano y algunos de sus instrumentos, como una estrategia de conservación y salvaguardia de la música tradicional colombiana.

## Referencias

- Abadía Morales, G. (Ed.). (1977). *Compendio General del Folklore Colombiano, Tercera Edición*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. (Cabeza, J.M., Cabeza, L.M. Trad.). Idea books S.A. de la traducción y la edición en lengua castellana. (Obra original publicada en 2006).
- Barona, G y Genecco, C. (2001). *Historia, Geografía y Cultura del Cauca. Tomo I*. Editorial, Universidad del Cauca, Corporación Autónoma Regional del Cauca. CRC. Lotería del Cauca.
- De Lima, Emirto. (Ed). (1942). *Folklore Colombiano, un libro clásico sobre la musicología en Colombia*. Editorial la Iguana la Ciega.
- Gobernación del Departamento del Cauca (2011). *La Música Tradicional Caucana en el Siglo XX. Memoria Colectiva y Patrimonio Cultural Caucano*. Un proyecto del Programa “Caucanizate”.
- Región Orinoquía. (2016-2019) *Música de la región Orinoquía*.  
<https://regionorinoquia.com/musica-de-la-region-orinoquia/>
- Romero, A., Prado, A., Romero, C. (2010). *Plan especial de salvaguardia (PES) de las músicas de marimba y los cantos tradicionales del pacífico sur de Colombia*. Ministerio de Cultura. Dirección de Patrimonio. Grupo De Patrimonio Cultural Inmaterial. Dirección De Artes. Dirección De Poblaciones.
- Romero, O., Ascanio, A., Pineda, C. (2011). *Escuela de flautas y tambores, Macizo, Tierradentro, Guambía, Popayán, Río Napi, Riosucio. Músicas Andinas del suroccidente colombiano. Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura.
- Schoenberg, A. (1965). *Fundamentos de la composición musical*.
- Sistema Nacional de Información Cultural (SINIC). Ministerio de Cultura.  
<https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/PaginaColCultural.aspx?AREID=3&SECID=8>
- Urrea, F., Jiménez, N., Solís, C., Romero, D., Guzmán, S., Ramírez, C. (2021). *Violines Caucanos Tejido territorial rural-urbano en el norte del Cauca y la Ciudad Región de Cali*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe.
- Valencia, V. (2011). *Bandas de Música en Colombia: la Creación Musical en la Perspectiva Educativa*. A contratiempo, revista de música en la Cultura., ISSN 2145-1958. Zamacois, J. (2003). *Fundamentos de Estética y de Historia de la Música*. Idea Books, S.A.

## Anexos

Anexo 1: Enlace drive de catálogo de obras

<https://drive.google.com/drive/folders/1TKeOcNf51PWvEHCqcGheeS8peox0lDaI?usp=sharing>

Anexo 2: Certificado de traductor

# Global Translation Institute

To all to whom these letters may come, Greeting

The President, Faculty, and Board of the Global Translation Institute has conferred upon

**Daniel Bernal Lamus**

who has been formally evaluated for specialized translation knowledge  
and is hereby bestowed the global credential of

**Certified Translation Professional**

Certified Translator

English <> Spanish

In testimony whereof we have subscribed our names  
on this fifth day of May, Two Thousand and Twelve.

President of the Global Translation  
Institute (GTI)



Managing Director of the Certified  
Translation Professional (CTP)

March 25, 2025  
Medellin – Colombia

To whom it may concern:

I, **DANIEL BERNAL LAMUS**, with citizenship identification number 80196784 from Bogota, hereby certify in my capacity as Certified Translation Professional, that the following is an accurate translation of the original document(s).

Yours sincerely,



**DANIEL BERNAL LAMUS**



**DANIEL BERNAL LAMUS**  
Certified Translation Professional  
Carrera 32 # 10 – 224 Medellín, Colombia – Phone number (57) 320 486 4126  
E-mail [dbernal.praxis@gmail.com](mailto:dbernal.praxis@gmail.com)