

“EL SALADO”: Una composición en género de pasillo y gaita a partir de las visiones creativas del maestro “Lucho” Bermúdez

Miguel Ángel Robayo Merchán

Código: 2015175041

Universidad Pedagógica Nacional

Departamento De Educación Musical

Licenciatura En Música

2020

“EL SALADO”: Una composición en género de pasillo y gaita a partir de las visiones creativas del maestro “Lucho” Bermúdez

Miguel Ángel Robayo Merchán

Código: 2015175041

Proyecto De Grado

Asesor: Henry Gustavo Roa Ordoñez

Universidad Pedagógica Nacional

Departamento De Educación Musical

Licenciatura En Música

2020

Índice de Contenido

CAPÍTULO 1: ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN	13
1.1. Delimitación del tema	13
1.2. Construcción del problema	13
1.3. Pregunta de investigación	16
1.4. Aproximación al Estado del Arte.....	16
1.5. Objetivo general.....	19
1.6. Objetivos específicos	19
1.7. Justificación	19
CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO	22
2.1. Características musicales de la obra del Maestro Luis Eduardo Bermúdez	22
2.2. Pasillos y Gaitas en la obra del Maestro <i>Lucho</i> Bermúdez.....	24
2.3. Laboratorio Sonoro: Modelo de Composición en un Proyecto de Investigación Artística en Música	31
CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA.....	36
3.1. Tipo de investigación: Investigación-Creación	36
3.2. Ruta metodológica	38
CAPÍTULO 4: DESARROLLO METODOLÓGICO.....	44
4.1. Analizando a <i>Lucho</i>	44
4.2. Composición inicial de <i>El Salado</i>	165
4.3. Montaje de la primera versión de <i>El Salado</i>	166
4.4. Laboratorio sonoro.....	167
CONCLUSIONES.....	169
BIBLIOGRAFÍA.....	172

Listado de Figuras

Figura 1. Transformación de la problematización en la investigación artística, debido a la constante reflexión en su creación y acción. (Pág. 15)

Figura 2. Ubicación geográfica de El Salado, Bolívar. (Pág. 21)

Figura 3. El Maestro *Lucho* Bermúdez, Archivo *Diners*. (Pág. 22)

Figura 4. Forma del género de pasillo tradicional. (Pág. 30)

Figura 5. Experimentación en la investigación artística. (Pág. 37)

Figura 6. Proceso sistémico de integración de los ejes del proyecto. (Pág. 39)

Figura 7. Gráfico de tensión en la Gaita Caliente. (Pág. 69)

Figura 8. Gráfico de tensión en Pepino Pata Cumbia. (Pág. 72)

Figura 9. Ritmo de acorde característico en Pepino Pata Cumbia. (Pág. 74)

Figura 10. Gráfico de tensión en Espíritu Colombiano. (Pág. 75)

Figura 11. Gráfico de tensión en Lemaitre. (Pág. 78)

Figura 12. *Brass* en la Sección A de la Gaita Caliente. (Pág. 80)

Figura 13. Excursión melódica de la Sección A de la Gaita Caliente. (Pág. 81)

Figura 14. Maderas en la Sección B de la Gaita Caliente. (Pág. 81)

Figura 15. Excursión melódica de la Sección B de la Gaita Caliente. (Pág. 82)

Figura 16. Maderas en la Sección C y H de la Gaita Caliente. (Pág. 82)

Figura 17. Excursión melódica de la Sección C y H de la Gaita Caliente. (Pág. 82)

Figura 18. Voces en la Sección D y G de la Gaita Caliente. (Pág. 83)

Figura 19. Excursión melódica de la Sección D y G de la Gaita Caliente. (Pág. 83)

Figura 20. Maderas en la Sección E, F e I de la Gaita Caliente. (Pág. 84)

- Figura 21. Excursión melódica de la Sección E, F e I de la Gaita Caliente. (Pág. 84)
- Figura 22. Trombones en la Sección E, F e I de la Gaita Caliente. (Pág. 84)
- Figura 23. Excursión melódica de la Sección E, F e I de la Gaita Caliente. (Pág. 85)
- Figura 24. Trompetas en la Sección F e I de la Gaita Caliente. (Pág. 85)
- Figura 25. Excursión melódica de la Sección F e I de la Gaita Caliente. (Pág. 86)
- Figura 26. Movimiento melódico en la Gaita Caliente. (Pág. 87)
- Figura 27. Las Maderas en la Sección Introductoria y la Voz en la Sección B de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 88)
- Figura 28. Excursión melódica en las Maderas de la Sección Introductoria y en la Voz de la Sección B de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 89)
- Figura 29. Las trompetas en la Sección Introductoria y la voz en la Sección B de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 89)
- Figura 30. Excursión melódica en las trompetas de la Sección Introductoria y en la Voz de la Sección B de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 90)
- Figura 31. Las Maderas en las Secciones A₁ y A₂ de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 90)
- Figura 32. Excursión melódica en las Maderas en las Secciones A₁ y A₂ de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 91)
- Figura 33. El *Brass* en las Sección A₂ de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 91)
- Figura 34. Excursión melódica en el *Brass* en la Sección A₂ de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 92)
- Figura 35. El *Brass* en la final de la Sección A₄ de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 92)
- Figura 36. Excursión melódica en el *Brass* durante el final de la Sección A₄ de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 93)
- Figura 37. La voz en las Secciones C y E de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 93)
- Figura 38. Excursión melódica en la Voz en las Secciones C y E de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 94)

Figura 39. Las trompetas en toda la Sección D de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 94)

Figura 40. Excursión melódica en las trompetas en toda la Sección D de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 94)

Figura 41. El *Brass* en la Sección F de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 95)

Figura 42. Excursión melódica en el *Brass* en la Sección F de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 95)

Figura 43. Movimiento melódico en Pepino Pata Cumbia. (Pág. 96)

Figura 44. Piano en la Sección Introductoria de Espíritu Colombiano. (Pág. 97)

Figura 45. Excursión melódica en el *Brass* en la Sección F de Pepino Pata Cumbia. (Pág. 98)

Figura 46. *Brass* en la Sección A₁ de Espíritu Colombiano. (Pág. 98)

Figura 47. Excursión melódica del *Brass* en la Sección A₁ de Espíritu Colombiano. (Pág. 99)

Figura 48. Las Maderas en la Sección A₂ de Espíritu Colombiano. (Pág. 99)

Figura 49. Excursión melódica de las Maderas en la Sección A₂ de Espíritu Colombiano. (Pág. 100)

Figura 50. El *Brass* en la Sección A₂ de Espíritu Colombiano. (Pág. 100)

Figura 51. Excursión melódica del *Brass* en la Sección A₂ de Espíritu Colombiano. (Pág. 101)

Figura 52. Las Maderas en la Sección A₃ de Espíritu Colombiano. (Pág. 101)

Figura 53. Excursión melódica de las Maderas en la Sección A₃ de Espíritu Colombiano. (Pág. 102)

Figura 54. Las Maderas en la Sección A₄ de Espíritu Colombiano. (Pág. 102)

Figura 55. Excursión melódica de las Maderas en la Sección A₄ de Espíritu Colombiano. (Pág. 103)

Figura 56. El *Brass* en la Sección B₁ de Espíritu Colombiano. (Pág. 103)

Figura 57. Excursión melódica del *Brass* en la Sección B₁ de Espíritu Colombiano. (Pág. 104)

Figura 58. Las Maderas en la Sección B₂ de Espíritu Colombiano. (Pág. 104)

Figura 59. Excursión melódica de las Maderas en la Sección B₂ de Espiritu Colombiano. (Pág. 105)

Figura 60. Los trombones en la Sección B₂ de Espiritu Colombiano. (Pág. 105)

Figura 61. Excursión melódica de los trombones en la Sección B₂ de Espiritu Colombiano. (Pág. 106)

Figura 62. Las Maderas y el *Brass* en la Sección B₃ de Espiritu Colombiano. (Pág. 106)

Figura 63. Excursión melódica de las Maderas y el *Brass* en la Sección B₃ de Espiritu Colombiano. (Pág. 107)

Figura 64. Las trompetas en la Sección C₁ de Espiritu Colombiano. (Pág. 107)

Figura 65. Excursión melódica de las trompetas en la Sección C₁ de Espiritu Colombiano. (Pág. 108)

Figura 66. Las Maderas en la Sección C₁ de Espiritu Colombiano. (Pág. 108)

Figura 67. Excursión melódica de las Maderas en la Sección C₁ de Espiritu Colombiano. (Pág. 109)

Figura 68. Las trompetas en la Sección C₂ de Espiritu Colombiano. (Pág. 109)

Figura 69. Excursión melódica de las trompetas en la Sección C₂ de Espiritu Colombiano. (Pág. 110)

Figura 70. Las Maderas en la Sección C₂ de Espiritu Colombiano. (Pág. 110)

Figura 71. Excursión melódica de las Maderas en la Sección C₂ de Espiritu Colombiano. (Pág. 110)

Figura 72. Las Maderas en la Sección C₃ de Espiritu Colombiano. (Pág. 111)

Figura 73. Excursión melódica de las Maderas en la Sección C₃ de Espiritu Colombiano. (Pág. 111)

Figura 74. Las trompetas en la Sección C₄ de Espiritu Colombiano. (Pág. 112)

Figura 75. Excursión melódica de las trompetas en la Sección C₄ de Espiritu Colombiano. (Pág. 112)

Figura 76. Movimiento melódico en Espiritu Colombiano. (Pág. 113)

Figura 77. Las trompetas en la Sección A₁ de Lemaitre. (Pág. 114)

Figura 78. Excursión melódica de las trompetas en la Sección A₁ de Lemaitre. (Pág. 115)

Figura 79. El primer saxofón alto en la Sección A₁ de Lemaitre. (Pág. 115)

Figura 80. Excursión melódica del primer saxofón alto en la Sección A₁ de Lemaitre. (Pág. 115)

Figura 81. Las trompetas y las Maderas en la Sección A₂ de Lemaitre. (Pág. 116)

Figura 82. Excursión melódica de las trompetas y las Maderas en la Sección A₂ de Lemaitre. (Pág. 116)

Figura 83. Las trompetas en la Sección B₁ de Lemaitre. (Pág. 117)

Figura 84. Excursión melódica de las trompetas en la Sección B₁ de Lemaitre. (Pág. 117)

Figura 85. Las Maderas en la Sección B₁ de Lemaitre. (Pág. 118)

Figura 86. Excursión melódica de las Maderas en la Sección B₁ de Lemaitre. (Pág. 118)

Figura 87. El primer saxofón tenor en la Sección B₂ de Lemaitre. (Pág. 119)

Figura 88. Excursión melódica del primer saxofón tenor en la Sección B₂ de Lemaitre. (Pág. 119)

Figura 89. Las trompetas en la Sección B₂ de Lemaitre. (Pág. 119)

Figura 90. Excursión melódica de las trompetas en la Sección B₂ de Lemaitre. (Pág. 120)

Figura 91. Las trompetas en la Sección Intermedia de Lemaitre. (Pág. 120)

Figura 92. Excursión melódica de las trompetas en la Sección Intermedia de Lemaitre. (Pág. 121)

Figura 93. Las trompetas en la Sección C₁ de Lemaitre. (Pág. 121)

Figura 94. Excursión melódica de las trompetas en la Sección C₁ de Lemaitre. (Pág. 122)

Figura 95. Las Maderas en la Sección C₁ de Lemaitre. (Pág. 122)

Figura 96. Excursión melódica de las Maderas en la Sección C₁ de Lemaitre. (Pág. 123)

Figura 97. Las Maderas en la Sección C₂ de Lemaitre. (Pág. 123)

Figura 98. Excursión melódica de las Maderas en la Sección C₂ de Lemaitre. (Pág. 124)

Figura 99. Las trompetas en la Sección C₂ de Lemaitre. (Pág. 124)

Figura 100. Excursión melódica de las trompetas en la Sección C₂ de Lemaitre. (Pág. 124)

Figura 101. Movimiento melódico en Lemaitre. (Pág. 125)

Figura 102. Módulo rítmico característico en la Gaita Caliente. (Pág. 127)

Figura 103. Módulo rítmico característico en Pepino en Pata Cumbia. (Pág. 129)

Figura 104. Módulo rítmico característico en Espíritu Colombiano. (Pág. 131)

Figura 105. Módulo rítmico característico en Lemaitre. (Pág. 134)

Figura 106. Diseño del guion del pasillo “La Iglesia”. (Pág. 165)

Figura 107. Diseño del guion de la gaita “La Cancha”. (Pág. 166)

Listado de Tablas

Tabla 1. Ruta metodológica del proyecto de investigación artística. (Pág. 38)

Tabla 2. Síntesis de los elementos analizados en las Grandes Dimensiones de la Gaita Caliente. (Pág. 143)

Tabla 3. Síntesis de los elementos analizados en las Dimensiones Medias de la Gaita Caliente. (Pág. 146)

Tabla 4. Síntesis de los elementos analizados en las Pequeñas Dimensiones de la Gaita Caliente. (Pág. 147)

Tabla 5. Síntesis de los elementos analizados en las Grandes Dimensiones de Pepino en Pata Cumbia. (Pág. 149)

Tabla 6. Síntesis de los elementos analizados en las Dimensiones Medias de Pepino en Pata Cumbia. (Pág. 151)

Tabla 7. Síntesis de los elementos analizados en las Pequeñas Dimensiones de Pepino en Pata Cumbia. (Pág. 153)

Tabla 8. Síntesis de los elementos analizados en las Grandes Dimensiones de Espíritu Colombiano. (Pág. 155)

Tabla 9. Síntesis de los elementos analizados en las Dimensiones Medias de Espíritu Colombiano. (Pág. 157)

Tabla 10. Síntesis de los elementos analizados en las Pequeñas Dimensiones de Espíritu Colombiano. (Pág. 159)

Tabla 11. Síntesis de los elementos analizados en las Grandes Dimensiones de Lemaitre. (Pág. 161)

Tabla 12. Síntesis de los elementos analizados en las Dimensiones Medias de Lemaitre. (P. 163)

Tabla 13. Síntesis de los elementos analizados en las Pequeñas Dimensiones de Lemaitre. (Pág. 164)

INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo pasado, el maestro carmero *Lucho* Bermúdez (25 de enero de 1912 - 23 de abril de 1994) fue reconocido a nivel nacional e internacional por su gran producción discográfica; con más de 870 composiciones y 120 álbumes registrados, es reconocido en la historia de la música colombiana como un ícono debido a la gran cantidad de melodías irrepetibles que contienen su sello personal. Bermúdez empieza en el mundo de la música como intérprete, pasa a ser profesor, luego compositor y director de su propia orquesta. Más allá de sus aportes al desarrollo de la música del caribe colombiano, logró *academizar*¹ el saber oral de esta tradición por medio de la grafía musical.

Su legado permitió la evolución de los géneros colombianos donde tuvo la oportunidad de plasmar su genio creador, resultado de su constante lucha por enmarcar la riqueza de nuestra cultura en los escenarios nacionales e internacionales. Las composiciones del maestro han honrado el mestizaje vivo de un país en la preservación del canto del negro, la elegancia del español y la fortaleza y espiritualidad del indígena.

La mayor parte de su trabajo consistió en plasmar en su música el lenguaje, las costumbres, las formas de vivir, la naturaleza circundante y a los hombres y mujeres que conforman la identidad colombiana. Se hace necesario entonces, no solo reconocer su impronta creativa y su contribución al desarrollo musical del país, es perentorio recurrir a su legado y a partir de éste avanzar en otras posibilidades musicales que permitan renovar la tradición musical.

Con base en algunos referentes creativos de *Lucho* Bermúdez, este trabajo de investigación-creación parte, en primera instancia, del análisis de las características musicales del maestro. En este apartado el recorrido de la obra del compositor considera los contextos musicales que tuvieron gran influencia en el devenir creativo. Una vez comprendidos los distintos aspectos musicales en sus componentes históricos y compositivos del maestro, el proceso metodológico de esta investigación encuentra asidero y como punto de partida algunos escenarios tanto musicales como extra musicales. En cuanto al ámbito musical, el proceso compositivo comienza en el análisis

¹ El uso de esta palabra no busca jerarquizar la academia por encima de la tradición oral, al contrario, pretende darle valor al trabajo de las personas que buscan enlazar estos dos mundos por medio de la escritura musical.

minucioso del pasillo y de la gaita en el estilo del maestro Bermúdez. Este paso da lugar a la comprensión y a la apropiación del lenguaje del artista por parte del estudiante investigador que, posteriormente, con base en estos elementos procede a una composición.

Es insuficiente la apropiación de las enseñanzas del maestro Luis Eduardo Bermúdez, si no se procede a una aplicación consciente de los elementos encontrados. El acto creativo emerge a partir del análisis del maestro conjuntamente con elementos paralingüísticos en un contexto narrativo particular. Este último, hace referencia a un hecho histórico como lo fue la masacre de “El Salado”, situación que ocurrió en el mes de febrero del año 2000 en el corregimiento del Carmen de Bolívar.

El proceso creativo avanza considerando, además, las aportaciones de Victoriano Valencia en relación a las circunspecciones conceptuales y metodológicas a tener en cuenta en un proceso de creación musical. La maduración de la obra final tiene como punto de llegada para su perfeccionamiento la reflexión de un colectivo de músicos creadores. Este *Laboratorio Sonoro* conformado por estos músicos, permitió consolidar la obra ofreciendo elementos lingüísticos y paralingüísticos. El primero de ellos, está representado por las características compositivas del maestro *Lucho* Bermúdez, y el segundo, por las características simbólicas que son representativas de la masacre de “El Salado”.

El proceso compositivo arroja como conclusión la importancia de considerar dentro del acto creativo diversos componentes que aparecen como una red de relaciones con un hilo conductor claro, que es, sin duda, el diálogo reflexivo del compositor consigo mismo y con el referente contextual en que pretende estar presente la obra. Es necesario considerar la perspectiva interior del creador con las situaciones narrativas de un suceso trascendental en la historia reciente de Colombia. El proceso creativo no es suficiente con el solo análisis de la obra del maestro *Lucho* Bermúdez, es importante simbolizar, a través de la creación sonora, un hecho que ha producido un efecto en el sentir del estudiante creador.

Sin duda, la finalización de este proyecto de grado en las circunstancias actuales de confinamiento preventivo obligatorio resulta ser un factor que dificultó el producto de este proyecto de grado en términos de ensamble, montaje y dirección de la composición. Sin embargo, la misma situación impulsó al autor hacia el aprendizaje de las diferentes herramientas tecnológicas de mezcla y edición que solucionan las necesidades mencionadas anteriormente.

CAPÍTULO 1: ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Delimitación del tema

Este trabajo de investigación artística en música tiene como foco central la aplicación de un *Laboratorio Sonoro*² a una composición inicial en género de Pasillo y Gaita, que se alimenta de la intervención³ de los intérpretes participantes. La obra contiene elementos musicales extraídos del análisis del estilo de cuatro de las obras del maestro Luis Eduardo “*Lucho*” Bermúdez (1912-1994). Finalmente, el producto será un montaje artístico de la creación resultante, presentado a modo de concierto por un ensamble en formato de Big Band conformado por compañeros de la Licenciatura en Música y amigos externos al programa

La función del compositor consiste en integrar en una visión unificada la obra del maestro *Lucho* Bermúdez, una de las posturas compositivas del maestro Victoriano Valencia y las reflexiones aportadas por un *Laboratorio Sonoro*. El proceso creativo conlleva no solamente en mantener la mirada sobre estas tres instancias para fortalecer la creación misma, ante todo priman las decisiones del compositor para plasmar su visión interior en la composición respectiva.

Palabras clave: Laboratorio Sonoro, *Lucho* Bermúdez, Gaita, Pasillo, Análisis del Estilo Musical.

1.2. Construcción del problema

“...Tanto en Estados Unidos como en Europa y África mantienen vivo el interés por la música. Aquí no, mucho menos para la música colombiana llámese del interior o de los litorales.” (*Lucho* Bermúdez citado por Arango, 1985, p.44).

² Se concibe el *Laboratorio Sonoro* como un modelo de composición que regresa, constantemente, a los orígenes de su obra para recordar, transformar y/o abandonar elementos musicales por medio de un proceso de reflexión en colectivo.

³ La intervención de los participantes será explicada en la *Etapa 4* del apartado 3.2. *Ruta Metodológica*, donde se profundiza sobre los parámetros dados a los músicos y que establecen sus roles en el *Laboratorio Sonoro*.

El maestro *Lucho*, hace más de 30 años, manifestaba la falta de apropiación de la música del país por parte del pueblo colombiano; por lo cual incursionó en la investigación de todas las músicas nacionales y dejó su legado en alto. Una primera problemática aparece cuando aún después de todo el trabajo de grandes músicos (y en general artistas), el pueblo se niega a reconocer su identidad, desconoce su historia y pierde la memoria colectiva que constituye la cultura colombiana.

Además, la formación de instrumentistas que provienen de procesos distintos a los sinfónicos establece (en su gran mayoría) una conexión vivencial con las músicas tradicionales colombianas; siendo su interpretación el único fin del estudio de su instrumento. Por esto, el estudio juicioso del porro, la cumbia, la GAITA, el bambuco y el PASILLO, logran establecer bases musicales sólidas de interpretación, memoria musical, entrenamiento auditivo y sobre todo del disfrute de hacer música. Sin embargo, la ausencia de su estudio en la malla curricular de las universidades aumenta el desinterés local e impide la difusión del trabajo artístico nacional a lo largo de la historia.

Por otra parte; el análisis musical de una obra potencializa su interpretación, posibilita la dirección de un ensamble que la interprete, promueve un nivel avanzado de escucha interna (que recrea las características de la música analizada); e indudablemente exalta los elementos musicales más representativos de un autor.

Así, el análisis musical de la obra del maestro citado permitiría incorporar un lenguaje interpretativo y compositivo de quien internacionalizó nuestra música colombiana, *Lucho* “...*había vestido de gala a la cumbia y a nuestra música en general, incorporándole instrumentos de viento con el objetivo de convertirla a un lenguaje más internacional.*” (Portaccio, 1997, p. 87). Por consiguiente, se encuentra una segunda problemática que expone la necesidad de conocer los elementos del estilo musical que llevaron la música del maestro Bermúdez a un nivel internacional.

Generalmente, los elementos musicales analizados quedan como bases teóricas en documentos que no dan aplicaciones prácticas; esto impide la construcción del conocimiento de investigación artística caracterizado por el constante ir y venir en la reflexión y la creación/acción.

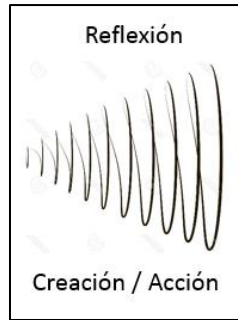


Figura 1. Transformación de la problematización en la investigación artística, debido a la constante reflexión en su creación y acción.

De manera análoga, los proyectos de investigación artística son criticados por responder a necesidades individuales y por la falta de componentes pedagógicos en su aplicación. Rubén López-Cano dice en una entrevista realizada por investigadores de la UNAM que *“Existen proyectos elaborados a partir de experiencias artísticas colectivas, pero la autoría del proyecto es individual.”* (Payan, et al, 2017, p.8). Lo cual despierta un interés en generar aportes a los proyectos de investigación artística que promuevan la interacción entre un colectivo y el individuo investigador desde propuestas pedagógicas vinculantes.

También dice Rubén que:

“Una de las características de la investigación artística en música que yo he notado, y que es completamente diferente a la investigación artística en otros ámbitos, es que en otras áreas puedes encontrar muchos proyectos que reflexionan sobre problemas culturales, sociales, históricos o políticos. Muchos artistas plásticos o escénicos, por ejemplo, están reflexionando artísticamente sobre problemas de género, cambio climático, control político, migración, identidad, violencia, terrorismo, etc. Es decir, problemas que nos atañen a todos. En cambio, en música no he visto un solo proyecto que pretenda hacer eco de este tipo de inquietudes. Todos son intra-disciplinarios, abordan exclusivamente problemas musicales. Esto es coherente con la tradición de la música de arte occidental, que suele sostenerse sobre un deseo de atender problemas relacionados con la propia práctica, con el propio ejercicio profesional de la música, con la técnica instrumental, etc. No existe, aparentemente, la necesidad de proyectar algo que exceda su propio ámbito.” (Payan, et al, 2017, p.18).

Lo que finalmente expresa la posibilidad de sobrepasar los límites disciplinares con propuestas que contengan problemas sociales y culturales, a través de proyectos artísticos.

1.3. Pregunta de investigación

¿Cómo articular los elementos extraídos del análisis musical de cuatro obras del maestro *Lucho* Bermúdez con algunas de las aportaciones del modelo compositivo del maestro Victoriano Valencia en una experiencia reflexiva de carácter colectivo, orientada hacia una composición dentro del género de Pasillo y Gaita?

1.4. Aproximación al Estado del Arte

Este apartado cita, resume y compara -con los criterios del trabajo de grado- tres series de documentos de tipo académico que sirven como marco de referencia en la investigación. Son debidamente categorizados y, dentro de sus categorías, ordenados cronológicamente.

Una primera serie de documentos está relacionada con el trabajo de creación desde el análisis musical. El primero de estos es *“Una visión analítica gramatical-musical de las piezas para piano de Adolfo Mejía”* de Leonardo Zambrano (2012), cuyo estudio juicioso de la técnica de escritura del compositor colombiano recurre al análisis armónico, formal, contrapuntístico y rítmico de algunas de sus piezas para piano solista.

El autor concluye que Adolfo Mejía utiliza recursos de las corrientes emergentes del siglo XX como lo son el dodecafonismo y el atonalismo, así como elementos del jazz. Este trabajo es de gran utilidad ya que se tiene como eje central la obra de un nacionalista innato quien, al igual que *Lucho* Bermúdez, se vio influenciado por elementos de música académica extranjera sin perder las formas propias de hacer música en nuestro país.

El segundo referente es Israel Méndez (2015) con su *“Análisis Armónico Melódico De Cuatro Composiciones De Michel Petrucciani”*, quien analiza el contenido musical de tres obras con ritmo

brasileño y una del lenguaje del jazz del maestro Michel Petrucciani, con el fin de proponer una herramienta didáctica sólida para la interpretación de estas piezas en el piano.

Entender la mixtura de géneros analizados (jazz, funk, swing, samba y bossa nova); que, al igual que el trabajo del maestro *Lucho* Bermúdez, utiliza elementos de músicas extranjeras para sus composiciones en aires tradicionales. También es de gran valor el método de clasificación de las obras realizado por Israel Méndez que define criterios de selección útiles para el proceso de elección de obras de este proyecto.

El tercer documento de esta serie lleva por nombre “*El porro en las cuatro suites colombianas de Gentil Montaña para Guitarra: Análisis y producción compositiva*” de Javier Urbina (2016), quien como intérprete de la guitarra decide investigar y analizar la obra del maestro Gentil Montaña. Su objetivo es enriquecer su interpretación a partir de las características compositivas, analizadas de los porros de las cuatro Suites Colombianas para guitarra solista de Gentil.

Su trabajo sintetiza los elementos musicales encontrados en los porros de las Suites para la posterior creación de uno de su autoría. Esto define uno de los pilares de la presente investigación: encontrar los elementos compositivos del maestro *Lucho* Bermúdez que permitan componer una obra con una síntesis clarificada desde el análisis.

Un cuarto referente es el maestro Juan Carlos Valencia Ramos y su documento “*Billiescence: Aportes del análisis musical al proceso compositivo*” (2016), allí presenta el proceso creativo de la obra “*Billiescence*” para cuatro trompetas y sección rítmica, el cual nace de los elementos extraídos del análisis musical de tres obras del compositor Bill Evans.

El autor describe claramente el material pre-compositivo y el orden del diseño de la obra emergente (carácter y arreglo para el formato descrito). Asimismo, Valencia diseña un guion o idea mental que presenta la macroestructura de la obra, clarificando el ordenamiento que dio origen a su nueva composición. A cada sección le asigna un centro armónico y unas ideas que sugieren diferentes ritmos; estas claridades ayudan a comprender un procedimiento escalonado a la hora de componer.

Por último, Joan Escobar (2017) con su “*Apropiación de un lenguaje improvisatorio-compositivo basado en el análisis de elementos musicales de pasillo y bambuco, articulados con lenguajes del Jazz*”, quien emplea herramientas didácticas para beneficiar el proceso de apropiación del lenguaje

musical del pasillo, el bambuco y el jazz; con el fin de obtener un resultado desde la “improvisación-creación” propuesta como eje articulador de los tres géneros.

Su metodología parte de la recopilación de información estilística de los géneros descritos, tomada de compositores del siglo XX (Francisco Cristancho, Fulgencio García, Camilo Bedoya, Luis A. Calvo, Carlos Vieco y Emiliano Lucena); después, analiza y describe los ritmo-tipos y las matrices armónicas compiladas.

Posteriormente, busca convergencias y divergencias entre los elementos musicales encontrados, que sirvan de base para su propuesta de lenguaje improvisatorio-compositivo. Y, finalmente, propone herramientas didácticas para apropiarse dicho lenguaje. El trabajo de Escobar permite de entrada entender cómo abordar las obras a analizar en aires de pasillo y gaita, desde una escucha de lo lingüístico y lo paralingüístico; para posteriormente también fijar un elemento paralingüístico propio.

El siguiente documento se relaciona con el maestro *Lucho* Bermúdez: su vida y análisis de su obra. “*Digitalización, catalogación y transcripción de música del archivo sonoro Antonio Cuellar: “Lucho Bermúdez, ícono popular colombiano”* de Juan Carlos Castañeda (2015).

Castañeda digitaliza 231 registros sonoros encontrados en el fondo documental *Antonio Cuellar* y además aporta 17 transcripciones de solos instrumentales pertenecientes a las grabaciones digitalizadas. Los resultados son valiosísimos: las transcripciones sirven como recurso de análisis para tener claridad en las formas interpretativas de sus improvisaciones; la catalogación sirve para encontrar registro sonoro original de pasillos y gaitas del maestro; y, por último, la bibliografía manejada por el autor ofrece una buena cantidad de referentes para este estudio.

El último documento estudiado se relaciona con la investigación del género de pasillo: “*León Cardona García: su aporte a la música de la zona andina colombiana*” de José Revelo (2012). Éste es un artículo de maestría que contiene el análisis de tres de las obras más representativas del maestro León Cardona García, con el objetivo de enaltecer su legado y de encontrar un modo de comprender el lenguaje armónico utilizado en su música. Especialmente, la investigación es dirigida al papel de la guitarra en dos pasillos y un bambuco del maestro Cardona.

El principio del trabajo está en el análisis de ritmo, melodía, armonía, forma y un componente estético de estas obras. Posteriormente, la construcción de un mapa conceptual, establece en detalle

la estructura de cada pieza de manera gráfica y exhaustiva, tanto así que fue revisada y aprobada por el mismo León Cardona.

La manera en que el maestro José Revelo ahonda cada detalle de las obras (por más pequeño que sea) permite comprender, desde lo contextual hasta los detalles más técnicos, una forma viable y efectiva de analizar los pasillos del maestro *Lucho* Bermúdez.

1.5. Objetivo general

Componer una obra en géneros de Pasillo y Gaita para Big Band con base en un modelo integrado entre el análisis de 4 obras del maestro Luis Eduardo Bermúdez, algunas aportaciones del modelo de composición propuesto por Victoriano Valencia y las reflexiones y valoraciones musicales de un colectivo de músicos creadores.

1.6. Objetivos específicos

- Analizar los elementos contributivos del estilo musical (Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento) de cuatro obras del maestro *Lucho* Bermúdez (1912-1994).
- Realizar un proceso de exploración creativa en género de Pasillo y Gaita con los elementos extraídos de las obras analizadas y considerando las características del modelo compositivo de Victoriano Valencia y los aportes de un colectivo de músicos creadores.
- Realizar una puesta en escena como producto del proceso y de las reflexiones surgidas dentro de la experiencia del *Laboratorio Sonoro*, en formato de Big Band.

1.7. Justificación

El proyecto está definido por toda una memoria personal fundamental, que sustenta la identidad del autor como músico y profesor, la cual decide explorarse creativamente.

“Yo me fijaría simplemente en la capacidad para reflexionar y encontrar problemas, sea dentro de la dimensión creativa o al interior de las problemáticas profesionales del músico. No es tan importante el nivel de instrumento o de composición que tiene. Lo importante es su mirada crítica y su capacidad de observación, de autoobservación. Muchas veces, ciertas carencias técnicas hacen que los propios estudiantes se dediquen a investigar aspectos de la creación vinculados a sus fortalezas, no en sus debilidades.” (Payan, et al, 2017, p.17).

Al cumplir con el perfil de investigador artístico en música -*expuesto en la entrevista de la revista mexicana Heptagrama a Rubén López-Cano-* es significativo investigar sobre la vinculación de las prácticas artísticas (de composición e interpretación), en un marco de reflexión analítica, dirigido a hallar soluciones y argumentaciones de tipo personal en el proceso de creación artística.

La reflexión analítica conlleva a tener en consideración la postura del estudiante investigador como eje central del proceso creativo. A partir de allí, la realización creativa de la obra mantiene la mirada en una continua reflexión acerca de los aportes de la obra del maestro Lucho Bermúdez, la postura analítica de Jan LaRue y las reflexiones del *Laboratorio Sonoro* como instancias obligadas para sopesar las decisiones y el perfeccionamiento gradual de la obra “*El Salado*”. Esto es importante porque el creador mantiene el criterio que transita entre su postura interior, contrastada con la realidad exterior. Para ello, la reflexión personal introspectiva es puesta en diálogo crítico con otros. Se destaca, entonces, el valor del diálogo del creador consigo mismo y con sus realidades circundantes como pilares esenciales para el logro del proceso y el resultado creativo. En tanto a la transformación de los proyectos artísticos Rubén López-Cano menciona que:

“Su integración a una espiral de producción y discusión de conocimiento que, como toda empresa de investigación, terminará por transformar el statu quo, es decir, las prácticas artísticas hegemónicas.” (López-Cano & San Cristóbal, 2014, p.37 y 38).

A fin de presentar un modelo en espiral de construcción del proyecto artístico, aparece la formulación de un componente pedagógico llamado *Laboratorio Sonoro*, que resume un modelo compositivo postulado desde la referencia algunos de los lineamientos del maestro Victoriano Valencia en su cuarta línea de “*rasgos de un arreglista-compositor*” publicada en la revista “*Pensamiento, Palabra y obra*”, articulados a una experiencia reflexiva en colectivo. En este punto todos los músicos intérpretes participarán del proceso de transformación de la obra inicial desde

unos parámetros establecidos en la metodología de la investigación, lo cual evidenciará la posibilidad de presentar un proyecto de investigación artística en música desde un colectivo creador.

Finalmente, es importante destacar que la composición inicial contiene un componente social y geográfico ubicado en el corregimiento del Carmen de Bolívar denominado *El Salado*. La obra es un sentido homenaje de las víctimas del conflicto armado que hace 20 años vivieron una masacre en su pueblo.

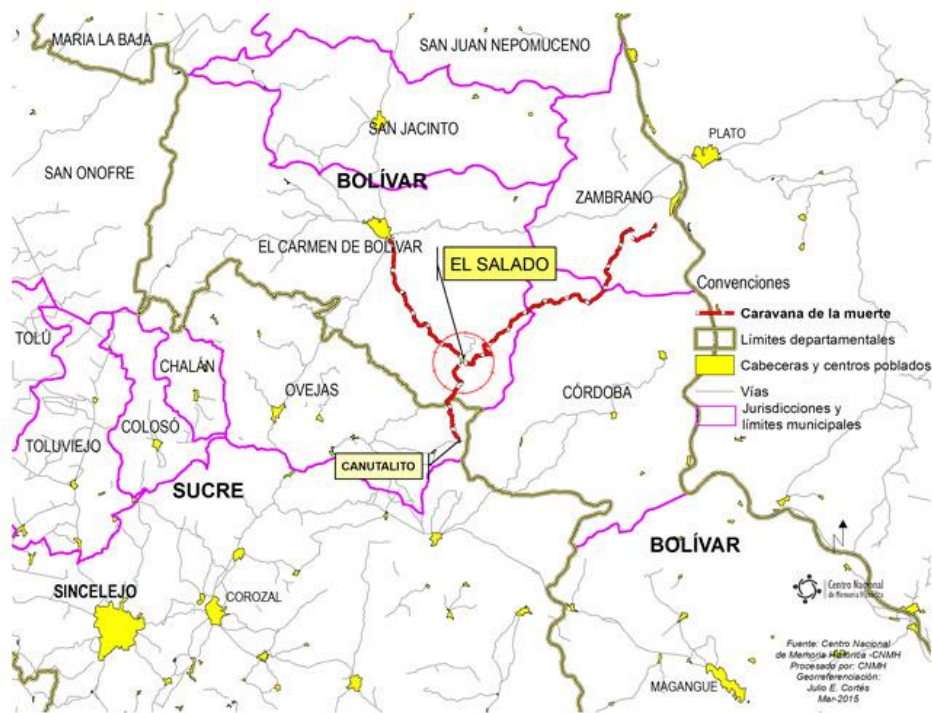


Figura 2. Ubicación geográfica de El Salado, Bolívar.⁴

Este proceso creativo, con su descripción, espera servir y ofrecer herramientas creativas para aquellos que deseen interpretar la música del maestro *Lucho*. Además, es un recurso y contribución para aquellos que busquen entender las formas de composición de uno de los íconos de la cultura nacional.

⁴ Extraído del archivo del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) el 02/10/2020.

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

El marco teórico presentado a continuación contiene tres títulos desarrollados: *Características musicales de la obra del maestro Luis Eduardo Bermúdez*, *Pasillos y Gaitas en la obra del maestro Lucho Bermúdez* y *Laboratorio Sonoro: Modelo de composición en un proyecto de Investigación Artística en música*. Para profundizar en los temas relacionados se recomienda la lectura de los documentos referenciados en la bibliografía.

2.1. Características musicales de la obra del Maestro Luis Eduardo Bermúdez

La música de “Lucho” Bermúdez

Según su hija Patricia Bermúdez, el Maestro Lucho “fue el mejor ejemplo de trabajo, de entrega, de amor, de música... un ser muy especial, muy grande y con muchas cualidades que transmitió a lo largo de toda su vida.” Desde muy niño fue ejemplo de disciplina y trabajo duro. Su tío lo impulsa a tocar el flautín, luego armonía y composición. Su entrega en el área de la educación musical, yace en Chiriguana como instructor de todos los instrumentos de viento de la banda sin recibir un sueldo.



Figura 3. El Maestro *Lucho* Bermúdez, Archivo *Diners*.⁵

⁵ Tomado el 8/02/2020 de: <https://revistadiners.com.co/cultura/66654-tu-musica-sera-como-yo-la-va-a-querer-todo-el-mundo-jorge-eliecer-gaitan-a-lucho-bermudez/>

Bermúdez fue llamado nacionalista por Arango, Portaccio y por Zapata Olivella; tomado el nacionalismo como la doctrina o filosofía que atribuye entidad propia y diferenciada a un territorio y a sus ciudadanos, y que propugna como valores el bienestar, la preservación de los rasgos identitarios, la independencia, la libertad, la emancipación, la gloria y lealtad a la considerada como nación propia⁶. Así, la aceptación de la identidad sociocultural colombiana nos dirige hacia un entendimiento de la multiculturalidad y, no en menor medida, de la interculturalidad; por esto la música nuestra contiene elementos que provienen del amalgamamiento mestizo, como lo menciona el doctor Manuel Zapata Olivella acerca de la obra del maestro *Lucho*:

“Producto típico de nuestro mestizaje, tiene él ese justo equilibrio de las culturas que han logrado armonizar sus contradicciones hasta amalgamarse. Si alguien emocionado por su música -cumbia, bambuco, guabina- se preguntara el porqué de su magia, encontraría la respuesta en el caudal tradicional que se asoma en ella. El indio, el negro y el hispano cantan y bailan en sus notas. Es frase socorrida decir que nuestra música tiene algo de la nostalgia indígena, que ríe el negro en la risa abierta del mapalé y que la batuta del viejo conquistador preside todos nuestros pasos en la danza. Sea cierto que el indio todavía se acongoje por su derrota, que el negro haya reído tanto para ahogar el ruido de sus cadenas o que el hispano todavía sostenga su orgullo ante los hijos mestizos, lo cierto es que la música de LUCHO tiene un lenguaje nuevo: es un canto sin complejos.” (Palabras de Manuel Zapata Olivella en el prólogo del libro *“Música de Lucho Bermúdez”*, Editorial Rhyma de Colombia, 1965).

El mestizaje expresado en la música del maestro *Lucho*, le pone un toque de elegancia a los ritmos tradicionales colombianos a través del uso de una rica orquestación compuesta por diferentes instrumentos de viento en un formato de orquesta, que, finalmente, internacionalizaron con éxito nuestro folclor.

“...Lucho se encontraba contento por sus triunfos, grabando música mejicana, colombiana y boleros, pero, ante todo, había vestido de gala a la cumbia y a nuestra música en general, incorporándole instrumentos de viento con el objetivo de convertirla a un lenguaje más internacional.” (Portaccio, 1997, p. 87).

⁶ Tomado el 29/03/2020 de: <https://www.ecured.cu/Nacionalismo>

La internacionalización de su música se debe también al profundo estudio de los grandes compositores de la época. De alguna manera *Lucho* enlaza nuestra música con la corriente Nacionalista europea del s. XX por medio del estudio de la armonía en reconocidos maestros:

“Y es cierto: Lucho Bermúdez fue, durante largo tiempo, un agudo estudioso de la armonía, por lo cual investigó minuciosamente a los clásicos rusos, entre ellos Rimski-Korsakov, Mussorgsky, Tchaikovski y Stravinski... A juicio del propio maestro, el estudio de esos maestros dejó en él hondas huellas y grandes influencias. Quizás fue por eso que alguna vez Pedro Biava lo definió como “el Korsakov colombiano” porque, según Biava, Bermúdez tenía línea melódica muy similar a la del maestro ruso.” (Arango, 1985, p.43).

Teniendo una base musical muy estructurada, el maestro *Lucho* Bermúdez desbordaba creatividad en su música componiendo obras ordenadas por medio de frases binarias de 16 compases únicas e irrepetibles; su búsqueda de identidad se vio alimentada por su encuentro con el pensamiento nacionalista del grupo de los cinco, conformado por Rimski-Korsakov, Mussorgsky, Balakirev, Borodin y Cui. Como lo menciona José Arteaga:

“...Si para los rusos la música tenía que ir de un clima total a una agitación mayor, para él todo tenía que estar en crescendo. A esto lo impulsaba la creatividad sin dar posibilidades a la repetición. Y para ello se debía tener una base musical muy bien estructurada.” (Arteaga, 1991, p.40 y 41).

2.2. Pasillos y Gaitas en la obra del Maestro *Lucho* Bermúdez

El Valse Criollo

“El advenimiento del nuevo vals criollo que era el pasillo, no sólo las clases sociales de la aristocracia y la pequeña burguesía se aficionaron a esta novedad, sino que el propio pueblo proletario entró en la corriente modal, y fueron tantos los compositores populares (que hacían escritura musical) y los folklóricos (que la silbaban, tarareaban o montaban

melódicamente en sus instrumentos), que el repertorio de los pasillos sobrepasó rápidamente el del bambuco, que era el más extendido.” (Abadía, 1983, p.183).

El pasillo es uno de los géneros insignia de nuestro país. Nace como hijo del valse que heredamos de los españoles y se propagó por todo el país rápidamente. Actualmente, el pueblo lo danza e incluso lo canta con sentido patrio.

En el momento en que nace el maestro *Lucho*; el pasillo, al igual que el valse, el torbellino, el bambuco y la guabina, se escuchaba en toda la costa y esto, de alguna manera, es influyente en el pensamiento musical del maestro; tanto así que su primera composición fue un valse dedicado a su abuela materna a sus 9 años de edad:

“En materia de composición, el niño Luis Eduardo Bermúdez Acosta incursionó primero en el campo de la música andina colombiana porque esa era la música que él escuchaba en el Carmen. Él se sabía y le gustaba mucho canciones como flores negras y el repertorio de maestros como Emilio Murillo. Por eso Lucho escribió desde niño pasillos, torbellinos, valeses y danzas...” (Portaccio, 1997, p. 33).

En su entrevista con Hollman Morales, Bermúdez también menciona:

“Esto lo hice espontáneamente. Lo primero que creé fue un valse, “Madre mía”, que ya no recuerdo porque nunca lo llevé a partitura”.⁷

Posterior a este primer acercamiento a la música del interior, *Lucho* se encariña con estos ritmos hasta alcanzar un gran y significativo número de composiciones en su repertorio:

Lucho no sabe por qué razón comenzó con el pasillo. “Había algo en esa música que me atraía”, dice pensativo y de una manera enfática. Y en verdad la música del interior ocupa un destacado sitio en el inmenso repertorio del maestro, repertorio que sobrepasa las tres mil obras compuestas en más de cuarenta años de fructífera, incansable e ininterrumpida labor creativa. Entre las obras alusivas al interior del país compuestas por Lucho

⁷ Tomado el 8/02/2020 de: https://revistadiners.com.co/cultura/66654_tu-musica-sera-como-yo-la-va-a-querer-todo-el-mundo-jorge-eliecer-gaitan-a-lucho-bermudez/ **Hollman Morales Publicado originalmente en Revista Diners Ed. 245 agosto de 1990** ¿Lucho Bermúdez es el padre de la música colombiana?

Bermúdez se destacan los pasillos “Recuerdos” y “Espíritu colombiano” y el torbellino “Indiecito de mi tierra”. (Arango, 1985, p.24).

El hecho de no conocer la zona andina colombiana, no resulta un impedimento para que el gran maestro investigue y componga profesionalmente estos géneros; antes de llegar a Bogotá ya tenía un amplio conocimiento del pasillo:

“...Desde muy joven, y siendo ya un artista conocido particularmente en la Costa Atlántica, en Lucho Bermúdez se desarrolla un fenómeno que él mismo se ha podido explicar: su amor casi apasionado por la música del interior del país, el cual ni siquiera conocía. Fue por eso que se dedicó durante largos años a investigar sobre los aires musicales y folclóricos del altiplano y las cordilleras andinas, llegando a componer numerosos pasillos, lo mismo que algunas guabinas y bambucos.” (Arango, 1985, p.23).

Rompe las fronteras y estigmas entre el pensamiento costeño y la frialdad capitalina:

“...Desde sus primeros años de juventud logró compenetrarse de tal manera con la gente, con las costumbres, las tierras y los climas del interior del país, que, como ya lo vimos, el pasillo, el bambuco y el torbellino llegaron a apasionarlo y a seducirlo a tal punto de que compuso muchos de esos aires musicales que rápidamente se plasmaron en la mente y el gusto de “cachacos” y costeños.” (Arango, 1985, p.42).

La complicidad que vivió el maestro *Lucho* al encontrarse en Bogotá con la cantante insigne de su orquesta, Matilde Díaz, se establece principalmente por la interacción de dos intérpretes consagrados en dos culturas muy diferentes, pero ambas muy nuestras: el calor de la música instrumental y bailable de la costa atlántica análogamente con la elegancia de las voces y la emocionalidad de la música andina del centro de nuestro país. De aquí se construye un perfil de compositor integral que quiso enaltecer la música colombiana en su totalidad:

“Lucho siempre había tenido en cuenta que, en el aspecto interpretativo de la voz de Matilde, ésta se había iniciado en el campo de la música andina. Y a él eso no le disgustaba. Antes, por el contrario, esta era una faceta que podía haber resultado desconcertante por la trascendencia cultural que tenía. Sin embargo, el maestro venía dominando la composición e interpretación de los ritmos y tonadas de la región andina colombiana”. (Portaccio, 1997, p. 73).

En el año 1946 en Argentina, se graba con la orquesta Panamericana del maestro Eugenio Nobile el pasillo “*Espíritu Colombiano*”; obra instrumental que sería un tercer himno nacional, después de la cumbia “*Colombia Tierra Querida*”:

“Había en esa época un pasillo fiestero que las gentes se soltaban bailaban casi sueltos y maravillosamente lo bailaban y entonces yo compuse “Espíritu Colombiano”, pensando en las vueltas preciosas que daba la gente para bailarlo.” (Portaccio, 1997, p. 86).

El género del mestizaje en los Montes de María

En otro momento de su vida como compositor, Luis Eduardo decide volver a sus raíces y explorar la riqueza de la música que muy pocos se habían atrevido a difundir en su época:

“Después cambié totalmente de género musical, cuando me di cuenta de que nosotros en la Costa teníamos una riqueza cultural y musical muy grande y que prácticamente estaba inexplorada y que era desconocida casi por completo en el interior del país y con mayor razón en el exterior.” (Arango, 1985, p.23 y 24).”

Su difusión llegó a tal punto que internacionalizó los ritmos del litoral y creó su propio estilo musical:

“Puedo decir que yo fui el inventor de la gaita en Colombia. Yo le di vida a la gaita en Colombia. Lo mismo que le di forma, vida y fama al porro. Le di al porro una orquestación que fue la que lo echó a andar por todo el país y por América Latina. Y de ahí para adelante todos los arreglistas han tenido que tomar mis arreglos para trabajar siempre dentro de esos marcos míos. Entonces tenemos la gaita, el porro, el mapalé...” (Arango, 1985, p.29).

La influencia del Carmen de Bolívar, como campo de origen cultural en la obra del maestro Luis Eduardo Bermúdez, parece sugerir una magia proveniente de *la capital de los Montes de María*. “*El 4 de mayo de 1813 el Carmen de Bolívar fue premiado con escudo de armas y el título de villa meritoria capital de la montaña de María. Eran los primeros tiempos de independencia absoluta...*” (Portaccio, 1997, p. 15). Toda clase de artistas impulsaron El Carmen a final del siglo

XIX y comienzo del siglo XX. El maestro *Lucho* asevera en una entrevista con la revista *Weekend* en Barranquilla que:

“Allí en mis tiempos infantiles hubo un gran fenómeno cultural y fue el haber tenido poetas, escritores, pintores, cantantes, danzarines y músicos. Mi padre, Luis Eduardo Bermúdez Pareja, fue un extraordinario personaje cultural de la costa y hasta llegó a ser el rector de la Universidad de Cartagena; él y sus amigos escribieron historias que hoy las ha olvidado la gente.

En mi pueblo se hizo mucha poesía, y aunque no era de gran categoría, sí tenía una extraordinaria expresión popular, o sea, se acercaba mucho a lo que hacía y pensaba el pueblo como tal.” (Portaccio, 1997, p. 16).

Es de esta forma en que -durante más de 200 años- esta tierra transforma el pensamiento del pueblo en arte para el pueblo. Así, no es casualidad que de los Montes de María se desprenda el más grande ícono del mestizaje colombiano como género e instrumento: La Gaita.

La Gaita como género es el medio de expresión y comunicación del mestizo con el pueblo y con la naturaleza; en definitiva, contiene la espiritualidad resultante de la mixtura de razas negras, indígenas y españolas. El maestro Venezolano Ramón Herrera (2001) asegura que *“Con los humanos ocurre algo parecido a lo que, según dicen los veterinarios, sucede con los animales, en cuanto a que la mezcla de razas aumenta el vigor híbrido. No en balde pertenecemos a este reino”* (p.84).

Naturalmente, la carga genética del mestizaje que se vive en Venezuela y Colombia da un inmenso valor de estudio que, sin duda, dieron vida a lo que conocemos hoy como música de Gaita ya sea la Gaita sajacintera u Ovejera de nuestro país o la Gaita Zuliana de Venezuela.

Para definir el género musical de Gaita, Guillermo Abadía Morales (1983) afirma en su *Compendio general de Folklore Colombiano* que:

“En realidad hay dos variedades de porro: el “palitiao”, llamado también “Gaita”, completamente lento. Su nombre lo determina el que, en su interpretación y cuando el bombo hace una pausa en los estribillos, se golpea en el aro del bombo con dos palitos que llevan el ritmo a manera de cencerro; por esto lleva el nombre regional de “porro palitiao” ...” (p. 206).

Teniendo un completo entendimiento de los diferentes ritmos característicos de la Costa Atlántica (como el porro, la cumbia, el mapalé, el fandango, entre otros), que además de llevar en su sangre, estudió a profundidad; el maestro *Lucho* decide adentrarse en el ritmo de Gaita inicialmente en el año de 1934. Para ese entonces Bermúdez ya tenía una amplia trayectoria como interprete y compositor y, como si se tratara de una linda coincidencia, en Aracataca –tierra creativa- visitando a su abuela; *Lucho* compone su primera Gaita titulada “Gaita” (Castañeda, 2012) y, García Márquez con apenas siete años de vida, cultiva junto con sus abuelos una vida de artista en el mismo lugar.

A pesar de su maestría en la interpretación de varios instrumentos de viento, la elección de *Lucho* por hacer del clarinete su instrumento principal refleja el afán por acercarse a los sonidos característicos de la Costa que se ven representados por la Gaita, proponiendo la imitación de su sonido desde la versatilidad sonora del clarinete. También, esto contribuye a un aporte musical que respeta las tradiciones propias de la música de gaita, inmortalizándola desde la grafía musical.

“Las razones que tuvo Lucho para adoptar el nuevo instrumento fueron muchas. En primer lugar, le brindaba una gran variedad de oportunidades y sobre todo lo acercaba mucho más al carácter de la música costeña, que a la larga era el centro y motor de su vida. Los indígenas de la región tenían un instrumento similar al clarinete llamado Gaita. La Gaita la utilizaban en las bandas pelayeras de antaño pero no era usual encontrar música escrita. Y Lucho va a ser el primero en transcribir la música costeña a partitura para que todo músico pueda leerla, ejecutarla y jamás se olvide. Además, el clarinete desempeña un papel central en la interpretación de estos aires y en la música del jazz que él tanto admira.”
(Portaccio, 1997, p. 30).

La llegada de su música a la capital fue, en principio, rechazada por su gran concentración energética, la invitación al movimiento agitado y de fiesta. Sin importar esto, su música se instala con una aceptación capitalina cada vez mayor con el paso de los meses y con un contenido cultural que promovió la inclusión de nuestros ritmos autóctonos en los salones más elegantes de la antigua Santa fe de Bogotá. Menciona en una entrevista el médico de cabecera y gran amigo de Luis Eduardo, Plinio Guzmán que:

“Lucho, al entrar, fue introduciendo poco a poco la música de la costa como el porro, la gaita y todo. Porque en ese tiempo se consideraba un poquito pesada la música de la costa...” (Portaccio, 1997, p. 63).

Matrices armónicas en el Pasillo y la Gaita

El pasillo generalmente (y por tradición) tiene tres partes contrastantes en su forma y suelen nominarse como Parte A, B y C.

Según la clasificación que hace Escobar (2017, p.24), es posible encasillar los pasillos armónicamente de acuerdo con su característica tonal: sea mayor o menor.

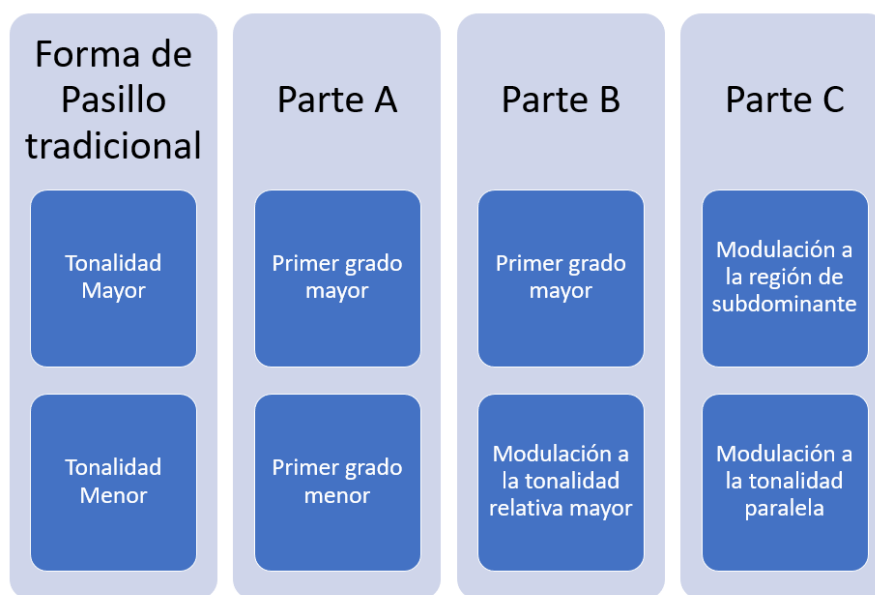


Figura 4. Forma del género de pasillo tradicional.

Los pasillos en tonalidad menor manejan tres características comunes a nivel armónico: Parte A: primer grado menor; parte B: modulación a la tonalidad relativa mayor y vuelta a la tonalidad original; y parte C: Paso a la tonalidad paralela en modo mayor. Se hace la aclaración que, dentro de esta clasificación, como en cualquier regla, existen excepciones; por ende, es posible que la modulación de la parte B sea a una tonalidad cercana, o que no vuelva a la tonalidad original o que simplemente se mantenga en la tonalidad de la parte A.

Por otra parte, para los pasillos compuestos en una tonalidad mayor se encuentra que en la parte A se establece la tonalidad con un primer grado mayor, que se mantiene durante la parte B y que modula en la parte C a la región de subdominante; ya sea al cuarto grado, al cuarto grado menor o a la tonalidad relativa mayor del cuarto grado menor.

La gaita, según el propio maestro *Lucho* Bermúdez en el “Show del Recuerdo”⁸, cambia de armonía de compás en compás. Existen también gaitas en dominante como la Gaita de las Flores, que tiende a pertenecer al modo mixolidio. Pero en términos generales la matriz armónica de la gaita se define por el cambio entre dominante y tónica cada compás.

2.3. Laboratorio Sonoro: Modelo de Composición en un Proyecto de Investigación Artística en Música

El *Laboratorio Sonoro* es un modelo de composición de investigación artística que parte del planteamiento del maestro Victoriano Valencia en su artículo “*Música para Banda en Colombia. Territorios, Sentidos de la creación y Rasgos del arreglista-compositor*” publicado por la Revista “*Pensamiento, Palabra y obra*” (2017), quien propone los rasgos de un arreglista-compositor que regresa permanentemente a la “fecundación” de su obra para recordar, transformar y/o abandonar elementos musicales después de un proceso de reflexión. Finalmente, para efectos de esta investigación el *Laboratorio Sonoro* (en adelante L.S) consiste, entonces, en el modelo que se compone de los lineamientos expuestos por el maestro citado y además por un componente pedagógico que permite la intervención de todos los intérpretes participantes.

Compositor-arreglista según Victoriano Valencia

El maestro Victoriano Valencia, en su artículo publicado por la revista *Pensamiento, palabra y obra* (2017), nos plantea cuatro líneas de arreglista-compositor que coexisten y se nutren entre sí. Sin embargo, el interés del presente proyecto se dirige a su cuarta categoría:

⁸ Tomado el 10/06/2019 de: <https://www.youtube.com/watch?v=83l-qENKeVE>

“La cuarta línea, de alguna forma propositiva, la constituyen los intentos creativos por interconectar los múltiples sentidos y referentes de la práctica bandística. Este tipo de repertorio parte del juego de entrar, explorar, tensionar y abandonar diversos territorios -lo local/global, las técnicas, los lenguajes, las estéticas- para imaginar frutos sonoros que consoliden, promuevan y fecunden otras, propias y nuevas estéticas y sonidos que, en sentido ecológico, estimulen la traducción intercultural.” (Valencia, 2017, p.8).

La cual posibilita el retorno al origen de la creación para transformarla con el fin de experimentar nuevas posibilidades en la misma obra. Al ser propositiva, el maestro Victoriano nos deja en esta línea un camino nuevo por explorar.

La pro alimentación y la retro alimentación en la creación

Dos de los aspectos más importantes en la improvisación -y por ende en la composición- son la pro alimentación y la retro alimentación.

Según Escobar (2017), *“la pro alimentación es el proceso mental y físico que ocurre antes de la improvisación, como pueden ser el estudio de las escalas, la transcripción de los solos, el análisis de los mismos, la apropiación del lenguaje en sí”*. Y, *“la retro alimentación, por el contrario, son los procesos mentales que se llevan a cabo durante la improvisación; la retro alimentación son todas aquellas decisiones tomadas en tiempo real, los sucesos no previstos, las novedades, todo lo que interactúa con el improvisador y su obra”* (p.28).

Es una necesidad para el análisis de las visiones creativas del maestro Luis Eduardo, entender los componentes creativos antes, durante y después de la improvisación-creación; ya que esto delimita profundamente el entendimiento de los recursos compositivos de sus obras.

Lenguaje improvisatorio-compositivo

Según el español José María Peñalver Vilar (2010) en su artículo *“El valor humano de la improvisación musical y su influencia en el desarrollo de los temas transversales en la educación*

obligatoria española”, la improvisación desde el punto de vista pedagógico y ordenada desde los métodos de enseñanza musical de los más grandes pedagogos del siglo XX, resume que se puede entender desde el sentido rítmico, melódico y armónico. Y que las bondades de su correcta ejecución son: la sensibilización ante el consumo indiscriminado de música; el fomento de la autoafirmación y de la capacidad de comunicación; el desarrollo de la confianza en uno mismo y en los demás; el refuerzo del sentido grupal y de comunidad; el desarrollo de las capacidades de toma de decisiones; el refuerzo de la capacidad de análisis, síntesis e inducción; la educación multicultural; el desarrollo de conductas sociales; la valoración de la voz y el cuerpo como instrumentos de expresión y comunicación; y por último, el reconocimiento de la musicalidad presente en diversos elementos de la naturaleza.

Agrega Escobar (2017) que la buena improvisación es una composición en tiempo real y a su vez es el resultado de muchos años de preparación. En el lenguaje del jazz es usual la interpretación musical desde partituras que se denominan *Lead Sheets*, las cuales poseen una información muy superficial acerca de las alturas de la línea melódica y del acompañamiento armónico desde un cifrado específico⁹; pero no se hace explícito el ritmo del acompañamiento, el direccionamiento de las frases, la disposición de los acordes ni el encadenamiento de estos.

Para apropiarse el lenguaje improvisatorio-compositivo se tienen en cuenta tres elementos:

- La preparación para la improvisación (pro alimentación mental y física).
- La improvisación en sí (retro alimentación).
- La obra improvisada, producto analizable.

Elementos de la paralingüística aplicados a la composición

Los elementos paralingüísticos, según Luisa Blanco (2007) en su *Aproximación al paralenguaje*, hacen referencia al estudio de los aspectos no semánticos del lenguaje, como, por ejemplo, los tonos empleados, el ritmo con el que se habla, el volumen de la voz, los silencios y los timbres (agudo, grave, etc.). El lenguaje no hablado y los elementos implícitos de una creación en el campo

⁹ Para un mayor acercamiento a los *Lead Sheets* se sugiere revisar los *standards* de Jazz de los *Real Book*.

artístico representan gran parte del valor emocional e intelectual del autor, así resulta ser un tema de interés para este proyecto.

También Escobar (2017) lo menciona específicamente en términos de la composición musical y el análisis de la misma así:

“... el trabajo de la transcripción no termina al escribir el último compás en la partitura, no basta escribir para entender, hace falta un análisis posterior de lo que se ha escrito y a la par tocar lo que se ha traspasado al papel y darle todos los elementos paralingüísticos que se encuentran en las grabaciones que van a ser objeto de nuestro estudio” (p.16).

En ocasiones, los más grandes actos de conciencia se despiertan debido a los eventos más aterradores e inhumanos del hombre. Por ejemplo, la masacre de las bananeras tuvo lugar en el año de 1928 en Ciénaga, Magdalena; y, estando Bermúdez en Santa Marta a sus 16 años de edad como integrante de la Banda Militar del departamento, vive indirectamente el sufrimiento de la muerte de miles de personas (Portaccio, 1997). La tristeza de saber que a un general colombiano se le hizo más fácil asesinar trabajadores que permitirles ejercer su derecho a la protesta, llevó al maestro *Lucho* a representar el dolor a través de la música compuesta en esos años; Bermúdez toma dicha tragedia como elemento paralingüístico en su música y revela la realidad de la violencia que vive el pueblo colombiano.

Otro ejemplo cercano es el de la composición “*Omaira*” del maestro Gentil Montaña, quien plasmó en una hermosa Guabina la tragedia del municipio de Armero, Tolima; la erupción del volcán del Nevado del Ruíz sobre un terreno habitado pudo haberse evitado si el ministro de minas del año 1985 hubiese tomado en serio las medidas de desalojo necesarias para el pueblo.

“...Ramón Antonio Rodríguez, alcalde de Armero, pidió una cita con Iván Duque (padre) para advertirle de la inminencia del desastre, pero el señor ministro no tenía tiempo para recibir alcaldes. Ramón pidió cita con Eduardo García Alzate, gobernador del Tolima, quien tampoco lo atendió. A las nueve de la noche del 13 de noviembre de 1985 se encendieron las alarmas. La única emisora que llegaba a Armero se negó a transmitir la

orden de evacuación porque no quería interrumpir el partido de fútbol. En Colombia es más importante un partido que la vida de 22 mil personas.”¹⁰

El maestro *Lucho* en una entrevista con Arango, añade:

“A mí siempre me ha prodigado un gran sentimiento la nostalgia. Yo he jugado mucho con la nostalgia, con el dolor ajeno, con el dolor mío, y en mis canciones, bien sean románticas, sentimentales o alegres, siempre cuento algo de lo que me ha pasado a mí o a la otra gente. Por eso todas mis canciones llevan un mensaje social, o sentimental, o de alegría. La obra romántica mía es sobre la nostalgia. Pero debo aclarar que el fuerte de mi música es la alegría. Por eso he hecho tanto con la cumbia, con los cumbiones, con la gaita, con el porro y con el mapalé. La gente, por ejemplo, habla de Tina, de Minarete y de Diana María, que son entre muchas otras, gaitas que han quedado en la conciencia del público para siempre. Pero repito que está también la parte triste de mi obra. Está por ejemplo mi “Fantasía tropical” que dice en alguna estrofa:

“Suave rumor, loca pasión, que tienen las palmeras.

Llama fugaz, de una ilusión perdida en la pradera.”

Ese, por ejemplo, es un bolero triste. Porque yo he vivido también la tristeza y la soledad. Yo soy una persona que me levanté sola al quedar huérfano a los dos años. Yo no tenía sino un cielo y un deseo inmenso de hacer algo. Y lo hice, aunque quedé solo a temprana edad.” (Arango, 1985, p.28 y 29).

Los aspectos paralingüísticos manejados por Bermúdez cuentan la sensibilidad a lo que lo rodeó en vida:

*“El negro, el indio, el mestizo, el pobre, el amigo, el familiar, el allegado; el paisaje, el día, la noche, el frío, el calor, la alegría, la tristeza; el litoral, las montañas, los Andes, las cordilleras, el mar. Todo eso es y ha sido motivo de inspiración del poeta, compositor, arreglista y director *Lucho Bermúdez*.” (Arango, 1985, p.45).*

¹⁰ Tomado el 30/03/2020 <https://blogs.elespectador.com/actualidad/tejiendo-naufragios/colombia-pais-negligente>

CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA

3.1. Tipo de investigación: Investigación-Creación

La mirada y el tratamiento de indagación de este proyecto de grado están enmarcadas en lo denominado como investigación artística en música. A pesar de no tener una definición determinantemente establecida, podemos tener acercamientos desde los planteamientos de Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal (2014). Asegura el maestro mexicano López-Cano que:

“En general, la investigación artística o investigación-creación, se caracteriza por querer producir conocimiento a la par de estar produciendo una experiencia artística, y el resultado es un discurso reflexivo acompañado de una obra destinada, la mayoría de veces, a su consumo estético”. (Payan et al. 2017, p.8).

En otras palabras, la investigación artística se dirige a quien desee hacer un trabajo donde su propia práctica musical o proyecto artístico sean el eje fundamental del mismo; a su vez permite que el estudiante de composición o interpretación problematice sus propios procesos creativos.

Todo método de investigación tiene como objetivo la producción de conocimiento generalizable y transmisible. Dicha producción en la investigación artística se podría definir como la suma de las siguientes variables:

Proceso + Práctica artística + Reflexión + Discurso Verbal

- Proceso: La investigación artística se define desde sus procesos y no desde sus resultados. Se centra en el proceso de creación; en este caso el modelo *Laboratorio Sonoro* (Su diseño, aplicación y selección final).
- Práctica artística: La práctica artística en la investigación artística tiene tres roles: es la fuente de información, el espacio de reflexión y el vehículo de comunicación de resultados.
- Reflexión: Durante el proceso de reflexión probamos ideas y conceptos a modo de experimentación. Hay que registrar el trabajo artístico propio y reflexionar sobre él continuamente. De la investigación artística acotan los autores que es: *“Una actividad*

específica, cuyo objetivo no se agota en el conocimiento generado por la obra en sí misma, sino que implica la reflexión crítica sobre diferentes elementos de la práctica artística, como el proceso creativo, los hábitos y rutinas de estudio, las influencias teóricas y prácticas, etc.” (López-Cano & San Cristóbal, 2014, p.39).

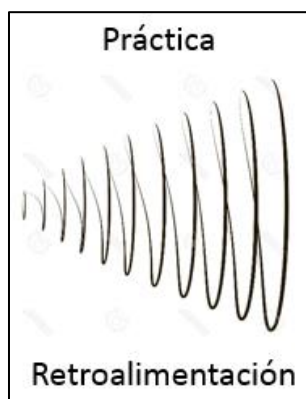


Figura 5. Experimentación en la investigación artística.

- **Discurso verbal:** Para dar validez al resultado artístico y generar unos aspectos y criterios a evaluar se dividen tanto el resultado como la evaluación en 3 partes así:
Resultado: Escrito (monografía), artístico (L.S) y oral (sustentación).
Evaluación: Escrita, performativa y oral.

La investigación artística es diferente a la creación artística y a la investigación académica. A la creación artística en tanto su interés es que el conocimiento sea compartido, criticado, evaluado y reutilizado dentro de la comunidad. Por otra parte, la creación artística es arte sin investigación. Cuando el investigador asume que la práctica artística constituye en sí misma una investigación aplica la llamada “homologación” y, a su vez, cuando asume que un trabajo investigativo académico por su exigencia ya representa una creación realiza una “asimilación”, es decir, investigación sin arte.

Este tipo es una investigación “a través” o “desde” la práctica; lo cual la diferencia de la búsqueda de la musicología porque no puede ser atendida en contextos donde no haya un alto nivel artístico que evaluar.

Por último; construye discurso, reflexión consciente y crítica mientras crea. Se puede fundamentar en un problema social¹¹ o sustentado en un área disciplinar distinta (Transdisciplinariedad).

3.2. Ruta metodológica

La ruta metodológica es el plan de acción a partir del cual se organizan las cuatro etapas de ejecución de este proyecto de investigación artística:

Etapa 1	Análisis del estilo musical de 4 de las obras del maestro Luis Eduardo Bermúdez en los géneros musicales de Gaita y Pasillo.
Etapa 2	Proceso de composición a partir de la extracción de elementos compositivos e interpretativos tomados de los resultados del análisis.
Etapa 3	Montaje de la obra emergente primaria con el ensamble en formato de Big Band.
Etapa 4	Aplicación del modelo de composición “ <i>Laboratorio Sonoro</i> ” con el fin de transformar la obra inicial desde el proceso de intervención y reflexión en colectivo, para la posterior consolidación del montaje final.

Tabla 1. Ruta metodológica del proyecto de investigación artística.

El diseño metodológico del proyecto se sustenta en la integración de tres ejes fundamentales: el análisis y recopilación de algunas visiones creativas del maestro *Lucho* Bermúdez, la propuesta de Victoriano Valencia en su cuarta línea de arreglista-compositor y las reflexiones del colectivo (en formato de Big Band) que interviene la obra.

El elemento articulador de los ejes mencionados será el compositor, quien vuelve constantemente a los orígenes de una obra en género de Gaita y Pasillo titulada “El Salado”.

¹¹ “EL SALADO”, como título de la obra, hace un llamado a la conmemoración de los 20 años de la masacre del corregimiento del Carmen de Bolívar perpetrado por las AUC, en la cual se vivieron todos los tipos de violencia y violación de derechos posibles. Fundamenta el problema social de la impunidad y la no reparación de las víctimas.

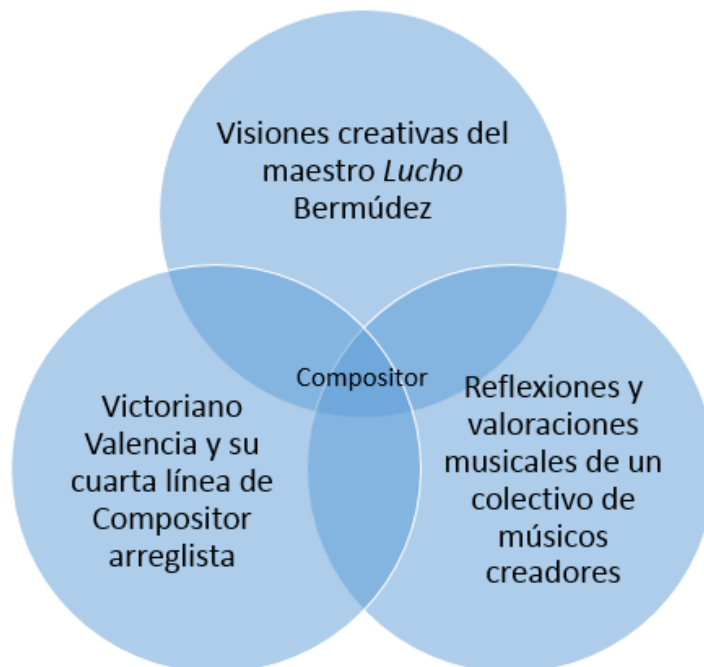


Figura 6. Proceso sistémico de integración de los ejes del proyecto.

El planteamiento de la ruta metodológica tendrá en cuenta las etapas presentadas en la planeación:

Etapas 1: Análisis Musical

Esta etapa define tanto el proceso de selección de obras a analizar como el método de análisis que se implementará.

- **Criterios de selección de las obras:**

El proceso de selección de repertorio parte de la lectura del catálogo de obras escritas y registradas por el Maestro *Lucho* Bermúdez encontradas en el texto de Octavio Marulanda Morales titulado *Lecturas de música colombiana: Lucho Bermúdez, un viejo músico con un alma nueva* (1989). Dicho catálogo presenta géneros de la costa caribe (Cumbia, Porro, Gaita, Fandango, Mapalé), de la región andina colombiana (Bambucos, Pasillos, Torbellinos), géneros creados por el maestro (Tumbasón, Patacumbia) e internacionales (Boleros, tangos, Chachachá), entre otros.

Un primer criterio de selección de las obras tiene que ver con la delimitación de los géneros a analizar; para lo cual es necesario exponer la versatilidad en las composiciones del maestro *Lucho* Bermúdez. Por esta razón, tomar un género de la región andina colombiana y uno del caribe colombiano (el Pasillo y la Gaita), demarca la calidez en aires contrastantes que, además, fueron los seleccionados para elaborar composiciones dedicadas a su abuela. El contraste se expresa en su métrica, su estructura formal, sus progresiones armónicas características y en su región de origen.

Sin duda toda la obra del maestro *Lucho* merece ser objeto de estudio, no obstante, son delimitadas las obras seleccionadas después de largos procesos de audición y desde el gusto del autor de este documento. La Gaita Caliente, Pepino Pata Cumbia, Espíritu Colombiano y Lemaitre merecen ser analizadas por su contenido musical de calidad y también por el significado en la vida del maestro *Lucho* Bermúdez.¹²

- **Criterios de selección del método de análisis:**

La propuesta de análisis seleccionada obedece a las necesidades del proyecto: es primordial evaluar los elementos musicales primarios (sonido, armonía, melodía, ritmo) y su interrelación; la minucia analítica representa una mayor precisión en la obtención de resultados que puedan servir a una propuesta investigativa.

De aquí que la propuesta presentada por Jan LaRue en su libro *Análisis del estilo musical*, representa la síntesis de los elementos que se puedan sustraer de una partitura en términos de sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento (*SAMeRC*).

El elemento del Sonido dispone de todas sus cualidades en términos de timbre, dinámicas, textura y trama; la Armonía por su parte, está compuesta por todos los recursos asociados al acorde, a la polifonía y al contrapunto. La Melodía es el contorno formado por una serie de sonidos. Luego, es enseñado el elemento más difuso: el Ritmo, descrito desde su estratificación y desde la tensión en su duración. Finalmente, el Crecimiento es resultante y combinador, tiene un sentido de

¹² Esta afirmación proviene del maestro Luis Eduardo Aguilar, quien desde su experiencia como amigo e integrante de la orquesta del maestro *Lucho*, cuenta el valor emocional que Bermúdez le da a *Espíritu colombiano* en su vida artística.

continuación expansiva (movimiento) y, paralelamente, la sensación de ir logrando algo desde la permanencia (forma).

Etapas 2: Proceso Creativo

Esta etapa describe cuáles de los elementos extraídos del análisis serán utilizados en la creación del Pasillo y la Gaita.

- **Criterios de selección de elementos extraídos para la creación:**

Son seleccionadas 15 características de cada obra del maestro *Lucho* Bermúdez, provenientes del análisis de los cinco elementos contributivos en cada una de las tres dimensiones propuestas por Jan LaRue. Dichas características extraídas dan respuesta a las preguntas planteadas en el *Esquema General* de la *Metodología de Análisis del Estilo Musical* (LaRue, 1989, p. X) y son llevadas a una matriz de análisis que recopila la información tomada de cada obra analizada.

- **Definición del concepto paralingüístico de las obras**

El trabajo de investigación de Joan Escobar “*Apropiación de un lenguaje improvisatorio-compositivo basado en el análisis de elementos musicales de pasillo y bambuco, articulados con lenguajes del Jazz*” (2017), expone los elementos paralingüísticos que dan vida a la música analizada. Ahora, se postulan los propios de la composición emergente “El Salado”; específicamente los elementos ajenos al lenguaje musical que dan origen a la obra.

La obra “El Salado” es un sentido homenaje a las víctimas de uno de los relatos más cruentos, injustos y violentos en la historia del conflicto armado en Colombia: la masacre perpetrada en el corregimiento del Carmen de Bolívar por los grupos paramilitares entre el 16 y el 21 de febrero del 2000, conmemora actualmente 20 años de impunidad y de no reparación a sus víctimas.

Con más de 60 asesinatos, entre los cuales muchas mujeres fueron violadas y empaladas, las AUC finalizaron sus actos y los 4.500 habitantes fueron desplazados forzosamente, producto de la disputa territorial de los diferentes grupos armados del país.

De los sucesos de la masacre de El Salado fueron elegidos dos momentos descriptivos para la elaboración de la composición así:

- I. La Iglesia (Pasillo): Luego de dividida la comunidad Saladera, las mujeres fueron conducidas por la fuerza al santuario central del pueblo; lugar donde se cometieron violaciones, torturas y asesinatos. Resulta inconcebible el dolor causado por las AUC. La elección del género de Pasillo (Valse criollo) para representar este momento de la masacre, proviene de la evocación del advenimiento de la iglesia a Colombia que, al igual que el ritmo de Valse, data la época de la colonia y su origen es netamente español.
- II. La Cancha (Gaita): Los hombres de la comunidad fueron trasladados a la cancha de microfútbol y, estando allí, fueron enumerados del uno al veintiuno. Este último recibiría la descarga de plomo en todo su cuerpo y reiniciaría la cuenta para dinamizar los asesinatos hasta acabar con todos los supuestos guerrilleros del pueblo. El género de Gaita fue elegido para el último momento porque los desalmados paramilitares celebraron cada muerto en la cancha con música de Gaita: *“La Muerte, con baile se cerró”*.

“Aquí habían mandado unas tamboras, acordeón, aquí había un grupo de gaita, habían mandado los instrumentos para que los pelados fueran comenzando a practicar, todo eso se apoderaron ellos. Esta cancha, ahí era cuanto muerto mataban, tocaban, tocaban tambora, tocaban acordeón y todo (...) Cuando eso mataba, ellos tocaban, eso era una fiesta para ellos. ¡Eso para ellos era una fiesta!”
(Testimonio de la masacre relatado por el GMH, p. 340).

Hay una intensa relación entre el festejo y el dolor provocado en este momento, lo cual conduce a la condición del mestizo como resultado del dolor del negro esclavizado, la fuerza del indígena colonizado y el lenguaje del español derrotado.

Entre tantos sucesos conmovedores producto de la Guerra Interna en Colombia, la masacre de El Salado es tomada y simbolizada por medio de la composición musical a razón de exaltar el territorio que ocupa: Los Montes de María. Este corregimiento se comunica con los municipios de mayor producción musical en género de Gaita: Zambrano (Bolívar), Ovejas (Sucre), San Jacinto (Bolívar)

y por supuesto el Carmen de Bolívar (Bolívar) que, a propósito, es la cuna del maestro *Lucho* Bermúdez.

Etapa 3: Montaje de la obra emergente primaria

Establecido el cronograma de montaje de la obra primaria, es necesario dar un tiempo para el estudio individual de las partituras y, posteriormente, realizar un ensamble grupal efectivo. Debido a la emergencia sanitaria y social de la actualidad, dicho montaje se realizará de manera virtual por medio de la edición y mezcla de los videos de cada participante de la obra.

Etapa 4: Laboratorio Sonoro

Con el objetivo de orientar el proceso a ejecutar en la cuarta etapa, el colectivo creador realiza acciones, organizadas en seis pasos, a saber:

- Contextualización de los géneros de pasillo y gaita (en el lenguaje musical del maestro *Lucho* Bermúdez) dirigido a los participantes del L.S.
- Lectura colectiva del concepto paralingüístico de la obra “El Salado”.
- Estudio e interpretación de la obra emergente primaria.
- Desarrollo de las intervenciones de los participantes.
- Montaje del resultado de la obra con sus respectivas intervenciones.

• Formas de intervención de los participantes:

El participante del L.S. tendrá la posibilidad de intervenir la obra sustentado en los siguientes interrogantes:

- ¿Su aporte se remite al uso del lenguaje musical estudiado del maestro *Lucho*?
- ¿Aporta al concepto paralingüístico desarrollado?

CAPÍTULO 4: DESARROLLO METODOLÓGICO

A partir de la ruta planteada, este capítulo da cuenta del desarrollo de cada etapa descrita.

4.1. Analizando a *Lucho*

Con base en el esquema general de análisis de Jan LaRue, el procedimiento realizado conllevó dos instancias a saber:

- I. Antecedentes, que consiste en describir los marcos de referencia en el entorno histórico y contextual de la obra del maestro *Lucho* Bermúdez, el cual está debidamente referenciado en el **Capítulo 2. Marco Teórico**.
- II. Observación, que hace referencia al análisis de cada uno de los cinco elementos contributivos y sus relaciones con el movimiento, la forma y las tres dimensiones estudiadas. Las obras analizadas son las siguientes:

Gaita Caliente (Gaita)

El score de la obra resulta de la digitalización de las partes individuales encontradas en el archivo de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Ver Anexo 1). El audio hace parte del repositorio Antonio Cuellar de la Facultad de Artes ASAB dentro del registro recuperado por Castañeda (2015).

Pepino en Pata Cumbia (Pata Cumbia)

El score de la obra resulta de la digitalización de las partes individuales encontradas en el archivo de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Ver Anexo 2). El audio, hace parte del repositorio Antonio Cuellar de la Facultad de Artes ASAB dentro del registro recuperado por Castañeda (2015)¹³.

¹³ En este archivo sonoro la obra se relaciona de la siguiente manera: C.C.013618-A1-Pepino en Cartagena.

Espíritu Colombiano (Pasillo)

El score de la obra fue comprado directamente a la hija del maestro *Lucho*, quien adquirió sus derechos, Patricia Bermúdez. Cabe observar que la obra se encuentra dividida en letras de ensayo (Sección Introdutoria, A₁₋₄, B₁₋₃ y C₁₋₄) que representan las secciones de la obra (se reserva el derecho de compartir el anexo). Y el audio analizado fue tomado del repositorio Antonio Cuellar de la Facultad de Artes ASAB dentro del registro recuperado por Castañeda (2015).

Lemaitre (Pasillo)

El score de la obra fue comprado directamente a la hija del maestro *Lucho*, quien adquirió sus derechos, Patricia Bermúdez. Cabe observar que la obra se encuentra dividida en letras de ensayo (A₁₋₄, B₁₋₄ y C₁₋₄) que representan las secciones de la obra (se reserva el derecho de compartir el anexo). Y el audio analizado fue tomado del repositorio Antonio Cuellar de la Facultad de Artes ASAB dentro del registro recuperado por Castañeda (2015).

4.1.1. El sonido en *Lucho Bermúdez*

El timbre en *Lucho Bermúdez*: El formato de orquesta empleado está conformado por cinco saxofones (dos altos, dos tenores y un barítono), tres trompetas en Bb, tres trombones tenores, un bajo eléctrico, un piano y un set de percusión (batería y percusión folclórica).

La orquestación sugiere tres grandes familias de instrumentos que en adelante serán llamadas de la siguiente manera:

1. Maderas: familia de saxofones, en ocasiones incluye clarinetes y/o flautas.
2. *Brass*: familia de trompetas y trombones.
3. Base Rítmica: toda la sección armónica y rítmica compuesta por piano, bajo, guitarra, batería y percusión folclórica.

Las combinaciones en el uso de las familias de instrumentos en la orquesta se verán en cada obra de manera distinta.

El sonido en la Gaita Caliente (Gaita)

- Elección de timbres:

1. **Sección A (8 compases):** Las maderas hacen un acompañamiento homofónico (uso del *voicing* en blancas acentuadas. El *Brass* lleva la melodía combinando dos tipos de articulación diferentes entre las trompetas y los trombones.

En cuanto a la Base Rítmica, son de anotar los cambios armónicos entre dominante y tónica cada compás. La percusión, la primera vez, presenta repiques en la tambora y estabilidad métrica en el güiro y, la segunda vez, adicionalmente usa el platillo apagado en contratiempo.

2. **Sección B (8 compases):** Las maderas llevan al unísono un tema que transita hacia un cambio de tonalidad, mientras que el *Brass* tiene cortes de negra acentuados en un registro agudo.

La Base Rítmica resuelve el cuarto compás con una cadencia rota; también, durante toda la sección se retira la tambora para darle a la campana un protagonismo en el set de percusión, transformando su atmósfera tímbrica.

3. **Sección C (8 compases):** Las maderas se reducen a tres instrumentos: un saxofón tenor, un saxofón alto y el clarinete; cambio que propone una sonoridad nueva y afecta la tímbrica total de la orquesta. A su vez el *Brass* solamente interviene en el último compás de esta sección con un corte acentuado en *fortísimo* y en “chivas”¹⁴, haciendo el llamado a las voces de la siguiente sección.

La Base Rítmica presenta la nueva tonalidad y mantiene la constante dominante-tónica. En la percusión, desaparece la campana y renace el golpe de la tambora acompañado por los *toms* de la batería de manera anacrúsica, haciendo un llamado a la nueva sección

¹⁴ Efectos de ejecución en el *Brass* por medio del uso de la flexibilidad. Los armónicos del instrumento describen un trino sobre una misma posición.

por medio de repiques con la madera y con el parche; finaliza con un golpe *fortísimo* de platillo como apoyo al corte del *Brass*.

4. **Sección D (16 compases):** Aparece la melodía de la voz cantada con una letra muy alegre y con división en las voces masculina y femenina.

Las maderas por primera vez se dividen en dos: los saxofones altos y tenores van al unísono con un acompañamiento melódico, mientras que el saxofón barítono lleva una contra melodía complementaria y muy acentuada.

El *Brass* solamente participa en esta sección cuando hay un salto a la coda, acá presenta un corte en bloque con el mismo efecto de “chivas”. Y la Base Rítmica aplica un llamado “segundo quinto relacionado” para re armonizar la dominante; además agrega una sexta mayor al acorde de tónica. Finalmente, el apoyo de la percusión es muy parecido al que se realizó por primera vez en la Sección A.

5. **Sección E (8 compases):** Las maderas mantienen la división de la Sección D: los saxofones altos y tenores hacen un mambo al unísono mientras que el saxofón barítono conserva la misma contra melodía presentada en la Sección D.

El *Brass* se divide por primera vez: las trompetas permanecen en silencio toda la sección y los trombones presentan una nueva melodía solamente en la repetición de la sección creando polifonía. Y la Base Rítmica vuelve a su constante armónica dominante-tónica; la percusión vuelve a mostrar el uso de la campana como se vio en la Sección B.

6. **Sección F (16 compases):** Las maderas tienen exactamente el mismo contenido que en la Sección E, ahora con menos protagonismo.

El *Brass* conserva su división: ahora las trompetas llevan una melodía diferente y se suman a la polifonía con el vigor que brindan las acentuaciones en las corcheas y los efectos de “chivas” en las notas largas. Los trombones mantienen el mismo canto presentado en la repetición de la Sección E.

La Base Rítmica conserva su constante armónica dominante-tónica; la percusión empieza y termina con un platillo en *fortísimo* y en general todos los instrumentos siguen la intensidad sonora de las trompetas.

7. **Sección G (16 compases):** Las maderas, el *Brass* y la Base Rítmica repiten lo mismo de la Sección D.
8. **Sección H (16 compases):** Las maderas hacen lo mismo que en la Sección C. El *Brass* se mantiene en silencio igual que en la Sección C. Y la Sección Rítmica improvisa sobre los repiques de la misma manera que en la Sección C.
9. **Sección I (16 compases):** Las maderas y El *Brass* conservan la misma melodía al unísono presentada en la Sección F, en la cuarta repetición aportan un *fortísimo* al *tutti* acentuando cada nota hasta llegar a un calderón. La Sección Rítmica tiene la misma fuerza y orquestación presentada en la Sección F. Es importante destacar el corte final de la batería mientras los vientos mantienen el calderón.

- Ámbito:

El espectro total de frecuencias empleadas por el compositor oscila entre un Si bemol -1 en el bajo eléctrico hasta un Do 5 en la trompeta primera (justamente ambos extremos se utilizan en el mismo acorde del calderón del último compás de la obra).

El compositor en los puntos climáticos combina los extremos agudos de la tesitura de los diferentes instrumentos.

- Grados y frecuencia de contraste:

Los cambios tímbricos son evidenciados en los cambios de cada sección, exactamente cada 8 o cada 16 compases.

Hay diferentes niveles de contraste que conducen hacia un constante *crescendo* hasta la sección climática “F”, luego el contraste va en *diminuendo* y retoma los elementos del clímax para llegar a un final contundente.

Los efectos de cada contraste en las secciones logran delimitar claramente la estructura formal de la obra.

- Idioma:

El compositor conoce los efectos específicos de la relación entre la técnica del instrumento usado y las dinámicas resultantes.

Además de contar con grandes intérpretes, la orquesta se caracteriza en esta obra por aprovechar el registro agudo de cada instrumento, mezclando el máximo brillo resultante de cada familia de instrumentos con el conocimiento de su técnica.

La dinámica en la *Gaita Caliente* de Lucho Bermúdez: Las dinámicas implícitas oscilan entre un *mezzo forte* y un *fortísimo*, las dinámicas explícitas solamente son *f* y *ff*. El grado de contraste dinámico es progresivo y conducido. Cada sección tiene cambios dinámicos leves pero que aportan tanto al timbre como a la textura.

La textura en la *Gaita Caliente* de Lucho Bermúdez: La textura utilizada en la *Gaita Caliente* está compuesta por todas las posibilidades expuestas por LaRue: utiliza homofonía, polifonía, polaridad melodía-bajo o melodía más acompañamiento. Todo está bien distribuido en las diferentes secciones. De la misma manera, expresa en sus secciones los diferentes usos de texturas polarizadas así: delgada y gruesa, simple y duplicada, continua, equilibrada y cargada, vocal e instrumental.

El sonido en las grandes dimensiones en la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez:

El clímax dinámico más importante está en la Sección F, que vuelve a aparecer en la Sección I. La trama se dibuja de una forma caracterizada por el contorno que dan las dimensiones medias. Lo más usado por el compositor es el retorno a las secciones (re exposiciones), los cambios tímbricos, texturales y dinámicos en las secciones; y finalmente, la recapitulación del punto climático con un *fortísimo* al final.

El sonido en las dimensiones medias en la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez:

La orquestación subraya la entrada de las secciones secundarias en la forma; y lo hace por medio de los cambios en el sonido.

Un ritmo de textura definido por cada sección (cada 8 o cada 16 compases) genera el movimiento de la obra en estas dimensiones y establece un grado de complejidad mayor a lo largo de la Gaita Caliente.

Un ritmo de timbre variado por los diferentes usos en los registros de instrumentos, pero que es mayormente influenciado por el uso del clarinete en dos secciones y por los cambios presentados en la percusión.

El ritmo de los niveles dinámicos, en la obra, están estupendamente dirigidos hacia dos puntos climáticos; el compositor emplea cada sección como un impulso para llegar allí. Finalmente, todo este movimiento desemboca en un cambio en la forma que la delimita claramente.

El sonido en las pequeñas dimensiones en la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez:

El compositor no emplea contrastes dinámicos para definir e individualizar tanto la semifrase como la frase, parece no ser de su interés delimitarlo desde el sonido. Hay frases características fijadas en los registros agudos de los diferentes instrumentos; las articulaciones más usadas son los acentos, los *martelato* y los *staccato*; los signos de dinámica usados son *f* y *ff*.

El sonido en Pepino en Pata Cumbia (Pata Cumbia)

- Elección de timbres:

1. **Sección Introdutoria (8 compases):** Está dividida en dos frases. Durante la primera, Las Maderas llevan una melodía en textura homofónica caracterizada por la utilización de diferentes articulaciones. Mientras que El *Brass* aporta un corte al final de la semifrase con el uso del efecto “chivas”, en el registro sobre agudo.

Para la segunda frase, la melodía pasa a ser del *Brass*. En la primera semifrase hacen un bloque homofónico; y en el final de la sección la lideran únicamente las trompetas finalizando con un efecto de “chivas” en contratiempo y en el registro sobre agudo.

En contraposición, durante la segunda semifrase los trombones se unen a los saxofones en las notas largas que conducen al *tutti* al final de la sección.

El acompañamiento de la segunda frase de los saxofones es homofónico y exalta las posibilidades interpretativas de Las maderas (*glissando*, *esforzando*, articulación desplazada y acentuada). En cuanto a la Base Rítmica, evoluciona en los recursos armónicos utilizados. Incluye sustitutos tritonales y dominantes secundarias que dirigen su rumbo hacia la tonalidad paralela (G mayor).

La percusión presenta repiques muy marcados en los tones de la batería y estabiliza la métrica con el güiro. Al finalizar la sección, el platillo apoya el corte en “chivas” de las trompetas.

2. **Sección A₁ (4 compases):** Esta sección se repite dos veces en toda la obra. Las Maderas llevan al unísono un tema distinguido por adornos de bordado superior a manera de mambo, el saxofón barítono omite la ornamentación, pero contiene la misma línea melódica. El *Brass* permanece en silencio durante esta sección.

Además, La Base Rítmica teje un ritmo armónico de dos compases desplazados en tónica-dominante (tónica, dominante, dominante, tónica); también, durante esta sección cesan los repiques de los tones para darle protagonismo al *hi-hat*, la conga (acentuando el contratiempo) y al güiro con la misma base marcada de la introducción.

Sección A₂ (4 compases): Existe una correspondencia e igualdad entre la primera semifrase de las Secciones A₁ y A₂. Durante la segunda semifrase, Las Maderas hacen un bloque armónico con el mismo ritmo de acorde de La Base Rítmica, la cual re armoniza la dominante por medio de sustitutos tritonales, intercambios modales y algunas dominantes secundarias que no resuelven.

El *Brass* toma y anticipa la melodía en la segunda semifrase con bloques homofónicos acentuados, en el registro sobre agudo y con la finalización de un efecto de *glissando* ascendente. La percusión apoya los cambios armónicos por medio de acentuaciones en los platillos.

Sección A₃ (4 compases): Esta sección es la repetición exacta de la Sección A₁.

Sección A₄ (4 compases): Existe una correspondencia e igualdad entre la primera semifrase de las Secciones A₁, A₂, A₃ y A₄. Durante la segunda semifrase, Las Maderas hacen un bloque armónico con el mismo ritmo de acorde de La Base Rítmica, la cual re armoniza la dominante por medio de sustitutos tritonales e intercambios modales.

El *Brass* toma y anticipa la melodía en la segunda semifrase con bloques homofónicos acentuados, en el registro sobre agudo y con la finalización de un efecto de “chivas” en contratiempo. La percusión apoya los cambios armónicos por medio de acentuaciones en los platillos.

3. **Sección B₁ (4 compases):** Aparece la melodía en la voz masculina que rememora la introducción instrumental. Las Maderas emplean un acompañamiento homofónico que resalta el ritmo armónico y, en el último compás, localizan el final de la frase con un cambio en el ritmo.

El *Brass* solamente aparece en cortes homofónicos en el final de las semifrases. Se caracterizan por presentarse en un lugar en el que no hay melodía. La primera intervención es de tres corcheas acentuadas y ascendentes y la segunda de dos negras con uso de un efecto de “chupa”¹⁵.

La Base Rítmica presenta exactamente la misma progresión armónica de la Sección Introductoria en tonalidad de G menor. En la percusión reaparece la misma tímbrica de la introducción.

Sección B₂ (4 compases): Es la continuación de la sección anterior con las características armónicas y rítmicas de la segunda frase de la introducción.

¹⁵ La “chupa” se utiliza como efecto sonoro en El Brass. Cerrar y abrir la campana por medio de una chupa de baño permite cambiar la sonoridad y afinación en los instrumentos.

El cambio radica en la utilización del acompañamiento en Las Maderas y El Brass. Los saxofones reutilizan el recurso de los bloques de acordes y de la delimitación de la primera semifrase. El *Brass* inicia con la repetición del efecto de “chupa” ahora en subdominante y anticipa con tres corcheas la repetición de la Sección B₁.

Sección B₃ (4 compases): Esta sección es la repetición exacta de la Sección B₁.

Sección B₄ (4 compases): Esta sección es una variación de la Sección B₂. La variación radica en el último compás del *Brass*: esta vez utiliza el efecto “chivas” en el registro sobre agudo y en *fortísimo* (ya usual en la obra).

4. **Sección C₁ (12 compases):** Es el coro de la voz cantada con una letra muy alegre y con división en las voces masculina y femenina.

Las Maderas acompañan la voz con un mambo al unísono, usan la acentuación y el *staccato*. El *Brass* permanece en silencio durante esta sección.

Además, La Base Rítmica establece nuevamente la tonalidad paralela (G mayor) y teje un ritmo armónico de dos compases desplazados en tónica-dominante (tónica, dominante, dominante, tónica). La percusión es utilizada igual que en la Sección A₁.

Sección C₂ (4 compases): Se diferencia de la anterior sección solamente por su último compás: Las Maderas cambian la textura desde la articulación y el *Brass* aparece con el reconocido bloque sobreagudo en “chivas” y en contratiempo apoyado por un golpe en *fortísimo* del platillo.

5. **Sección D₁ (12 compases):** Esta es la sección climática de la obra. La melodía la ejecutan las trompetas con el recurso del efecto “chivas” en la última nota de cada frase. Las Maderas y los trombones llevan al unísono un acompañamiento durante la primera frase.

Los trombones apoyan el final de la segunda frase de las trompetas, mientras que, en este mismo lugar, los saxofones continúan el acompañamiento homofónico marcando los finales de frases.

La Base Rítmica retoma la secuencia de acordes de dominante desplazados con una leve re armonización. La percusión explota su posibilidad dinámica con grandes golpes en la conga, el platillo, el redoblante y el güiro.

Sección D₂ (4 compases): Es una variación de la sección anterior. El *Brass* ahora termina con un *glissando* descendente y Las Maderas finalizan en una blanca en bloque homofónico.

6. **Sección E₁ (12 compases):** Esta sección es exactamente igual a la Sección C₁.

Sección E₂ (4 compases): Se diferencia de la Sección E₁ solamente en el último compás: los saxofones cambian su textura desde la articulación.

7. **Sección F (2 compases):** Esta sección es la coda final de la obra. El *Brass* toma la delantera con tres corcheas acentuadas de ante compás a la sección y direcciona de manera ascendente hacia el final. Las Maderas interpretan un bloque en el pulso fuerte que después se adhiere a lo que hace el *Brass*.

El ritmo de acorde se acorta al nivel de la corchea en la Base Rítmica cada vez generando más tensión hasta llegar a un acorde de tónica con trecena aumentada. La percusión apoya el mismo ritmo del *Brass*.

- Ámbito:

El espectro total de frecuencias empleadas por el compositor oscila entre un Sol-1 en el bajo eléctrico hasta un Re 5 en la trompeta primera (utilizado para anunciar las voces de la Sección B).

El compositor en el punto climático combina los extremos agudos de la tesitura de los diferentes instrumentos del Brass y de la percusión.

- Grados y frecuencia de contraste:

Los cambios tímbricos evidencian los cambios de cada sección. Destacamos el uso frecuente de la voz cantada.

Hay diferentes niveles de contraste que conducen hacia un constante *crescendo* hasta llegar a una Sección D climática. Los efectos de cada contraste en las secciones logran delimitar claramente la estructura formal de la obra.

- Idioma:

El compositor conoce los efectos específicos de la relación entre la técnica del instrumento usado y las dinámicas resultantes; lo resalta en la percusión y en los efectos logrados con el *Brass*.

La dinámica en *Pepino en Pata Cumbia* de Lucho Bermúdez: Las dinámicas implícitas oscilan entre un *mezzo forte* y un *fortísimo*, las dinámicas explícitas solamente son *p*, *mf*, *f* y *ff*. El grado de contraste dinámico es progresivo y conducido. Cada sección tiene cambios dinámicos leves pero que aportan tanto al timbre como a la textura.

La textura en *Pepino en Pata Cumbia* de Lucho Bermúdez: La textura utilizada en *Pepino en Pata Cumbia* se compone de todas las posibilidades expuestas por LaRue: utiliza mayormente homofonía y en menor medida la polifonía, polaridad melodía-bajo o melodía más acompañamiento, distribuido en las diferentes secciones. De la misma manera que expresa en sus secciones los diferentes usos de texturas polarizadas así: delgada y gruesa, simple y duplicada, continua, equilibrada y cargada, vocal e instrumental.

El sonido en las grandes dimensiones en Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez:

El clímax dinámico más importante está en la Sección D. La trama dibuja una forma caracterizada por el contorno que dan las dimensiones medias.

Lo más usado por el compositor es el retorno a las secciones (re exposiciones), los cambios tímbricos (de lo vocal a lo instrumental y del uso de los diferentes efectos), texturales (homofónicos y definidos por las articulaciones) y dinámicos en las secciones.

El sonido en las dimensiones medias en Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez:

La orquestación subraya la entrada de las secciones secundarias en la forma y lo hace por medio de los cambios en el sonido.

Un ritmo de textura definido por cada sección (cada 8 o cada 16 compases) genera el movimiento de la obra en estas dimensiones y establece un grado de complejidad mayor a lo largo de Pepino en Pata Cumbia.

Un ritmo de timbre variado por los diferentes usos en los registros de instrumentos, pero que se ve mayormente influenciado por el uso de la voz en varias secciones; por los efectos sonoros del *Brass* y los cambios presentados en la percusión.

El ritmo de los niveles dinámicos es conducido en un *crescendo* constante hasta el final. En último lugar, todo este movimiento desemboca en un cambio en la forma que la delimita claramente.

El sonido en las pequeñas dimensiones en Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez:

El compositor no emplea contrastes dinámicos para definir e individualizar tanto la semifrase como la frase, parece no ser de su interés delimitarlo desde el sonido. Hay frases características fijas en los registros agudos de los diferentes instrumentos; las articulaciones más usadas son los acentos, los *efectos* y los *staccato*; los signos de dinámica usados son *p*, *mf*, *f* y *ff*.

El sonido en Espíritu Colombiano (Pasillo)

- Elección de timbres:

1. **Sección Introdutoria (22 compases):** El piano juega un papel importantísimo en esta introducción; da inicio a las melodías que, de manera responsorial, son luego interpretadas por Las Maderas con una articulación marcada (casi percutida). Ellas van al unísono durante toda esta sección.

El Brass efectúa cortes acentuados en textura homofónica en dinámica *forte* y sobre la dominante.

En cuanto a la Base Rítmica, contribuye a una introducción fuertemente marcada en la función de dominante; la percusión sirve de apoyo a los cortes del *Brass* sin presentar un ritmo definido del pasillo.

2. **Sección A₁ (8 compases):** El saxofón barítono se independiza de las demás maderas en esta sección: ejecuta una contra melodía paralela al acompañamiento de los saxofones altos y tenores.

Dicho acompañamiento de las Maderas aparece de dos formas: una primera de manera homofónica-ornamental y la otra al unísono que conecta las dos frases. El *Brass* tiene la melodía en bloques armónicos en textura homofónica.

La Base Rítmica tiene dos frases (enlazadas por una dominante secundaria): una en región de tónica (F menor) y la otra en región de subdominante (Bb menor). La percusión muestra el ritmo de pasillo fiestero por primera vez por medio del uso de capachos.

Sección A₂ (8 compases): Esta sección empieza en el mismo compás en el que termina la anterior. Inicia la melodía al unísono en todas las Maderas durante la primera frase, y anticipan el corte final de la segunda frase por medio de una nota larga en textura homofónica.

El *Brass*, por su parte, realiza un acompañamiento de notas cortas acentuadas en textura homofónica durante la primera frase. Luego inicia con la melodía de la segunda frase en la misma textura, que posteriormente desemboca en un corte de toda la orquesta.

Finalmente, La Base Rítmica utiliza cuatro funciones armónicas: dominante, tónica, dominante de la dominante y dominante. Lo cual nos conduce la primera vez al tema en dominante que evoca la introducción y, la segunda vez, al puente que une las Secciones A y B. En la percusión se mantienen los capachos y algunos golpes de negra marcados en la batería.

Sección A₃ (6 compases): Esta sección empieza en el mismo compás en el que termina la anterior. Las Maderas y el piano interpretan al unísono el mismo tema presentado en

la Sección introductoria, con la adición de una variación al final que sirve de puente para volver a la Sección A₁.

El *Brass* y La Base Rítmica permanecen en silencio durante esta sección.

Sección A₄ (5 compases): Es el puente para llegar a la Sección B. Se describe una estructura responsorial en dos frases.

Las Maderas presentan dos semifrases respondidas por el *Brass* y la Base Rítmica en primera instancia y en el último compás por un *tutti* en tónica.

3. **Sección B₁ (8 compases):** Las maderas llevan al unísono un acompañamiento que transita hacia los cambios de frase, mientras que el *Brass* lleva la melodía conducida en textura homofónica.

La Base Rítmica, presenta la tonalidad del tercer grado Ab Mayor (tonalidad relativa) en la primera frase y vuelve a la tonalidad original en la segunda. La percusión retoma el ritmo iniciado en la Sección A₁.

Sección B₂ (7 compases): Es una sección polifónica. Las Maderas llevan una melodía en textura homofónica que destaca la variedad de posibilidades en la articulación de los saxofones. Y el *Brass* lleva una melodía más cantáble, también homofónica.

La Base Rítmica tiene mayor movimiento armónico durante esta sección. Dos compases en Db mayor (sexto grado), dos en Ab mayor (tercer grado), dos en C7 (dominante) y uno en F menor (tónica). El acompañamiento de la percusión permanece igual. Y por último el piano ejecuta un corte contundente que define el final de la sección.

Sección B₃ (9 compases): Es una sección compuesta por dos frases en *fortísimo* que varía su último compás al ser repetida. El compositor utiliza un recurso antifonal: reparte la melodía entre las Maderas y el *Brass* por sub-frases.

Durante la primera sub frase de ambas frases, Las Maderas llevan la melodía homofónica y también anticipan la segunda frase con un efecto de glissando ascendente. La respuesta antifonal la hace el *Brass* con una melodía homofónica acentuada y con staccato.

Presentado por primera vez el último compás de la segunda frase, los saxofones y el piano hacen un llamado homofónico para volver a la Sección B₁. Y la segunda vez solamente las maderas conducen hacia la Sección C₁ con una melodía también homofónica pero descendente.

La Base Rítmica cambia el ritmo de acorde: por compases cambia subdominante, tónica, dominante y tónica. Finaliza con el corte característico del pasillo apoyado por la percusión.

4. **Sección C₁ (8 compases):** Maneja una proporción asimétrica de compases por frase (3 y 5). La melodía empieza en las trompetas con un staccato muy corto y con el uso de sordina de copa durante la primera frase. De fondo está el saxofón barítono haciendo un acompañamiento melódico y muy conducido.

Los demás saxofones lideran la melodía en la segunda frase en textura homofónica; de la misma manera los trombones acompañan esta melodía.

La Base Rítmica presenta la modulación a F mayor (tonalidad paralela) y la mantiene hasta que en los últimos compases prepara la dominante para la siguiente sección. La percusión conserva su base de pasillo en los capachos y la batería.

Sección C₂ (8 compases): La estructura de la sección a nivel de sonido es la misma que la presentada en la Sección C₁, ahora presentada en la región de dominante todo el tiempo. Existen pequeñas variaciones en el acompañamiento del saxofón barítono y de los trombones.

Sección C₃ (8 compases): Es una sección que evoca exactamente la Sección C₁ con una variación en los últimos tres compases que conducen a la región de subdominante por medio de una dominante secundaria.

La percusión aparece con fuerza para demarcar el corte en corcheas del punto climático de la obra y al final conduce la orquesta hacia la siguiente sección.

Sección C₄ (9 compases): Esta sección empieza en el mismo compás en el que termina la anterior y varía su último compás al ser repetida.

Las maderas realizan un acompañamiento variando entre el unísono y la homofonía. Al final de la primera vez, describen una melodía al unísono que conduce a la repetición de la Sección C₁.

El *Brass* se divide: las trompetas llevan la melodía sin sordina y de manera homofónica hasta el final; y los trombones inician el bloque de acordes para unir las dos frases que componen la sección, a partir de allí se unen a las trompetas para llevar al final de la obra.

La Base Rítmica empieza en región de subdominante menor (Bb menor), un intercambio del modo menor presentado durante las anteriores secciones. Y finaliza con una cadencia completa en la tonalidad de F mayor.

La percusión concreta el corte que une las secciones C₃ y C₄ y aumenta la tensión con dos golpes en el redoblante para conducir el final de la obra.

- Ámbito:

El espectro total de frecuencias empleadas por el compositor oscila entre un Fa -1 en el bajo eléctrico y el piano, hasta un Sol 5 en la trompeta primera (justamente ambos extremos se utilizan en el mismo acorde de inicio de la Sección C₄).

El compositor en el punto climático combina los extremos agudos de la tesitura de los diferentes instrumentos.

- Grados y frecuencia de contraste:

Los cambios tímbricos evidencian los cambios de cada sección, y los hacen más notorios las trompetas con el uso de sordina o de diversas articulaciones.

Hay diferentes niveles de contraste, pero es destacable la unión de las secciones B₂ y B₃, y las secciones C₃ y C₄; las cuales son caracterizadas por los cambios texturales y armónicos que definen su carácter climático. Los efectos de cada contraste en las secciones logran delimitar claramente la estructura formal de la obra.

- Idioma: El compositor conoce los efectos específicos de la relación entre la técnica del instrumento usado y las dinámicas resultantes. También, sabe generar contrastes por medio del uso idiomático de los efectos de sordina en el *Brass* y de apagados en la percusión.

La dinámica en *Espíritu colombiano* de Lucho Bermúdez: Las dinámicas implícitas oscilan entre un *mezzo forte* y un *fortísimo*, las dinámicas explícitas solamente son *f*, *ff* y *fff*. El grado de contraste dinámico es progresivo y conducido hacia los finales de sección en *crescendo*. Cada sección tiene cambios dinámicos leves pero que aportan tanto al timbre como a la textura.

La textura en *Espíritu colombiano* de Lucho Bermúdez: La textura utilizada en *Espíritu colombiano* está compuesta por todas las posibilidades expuestas por LaRue: utiliza homofonía, polifonía, polaridad melodía-bajo o melodía más acompañamiento, y todo está bien distribuido en las diferentes secciones. De la misma manera que expresa en sus secciones los diferentes usos de texturas polarizadas así: delgada y gruesa, simple y duplicada, continua, equilibrada y cargada, pero únicamente instrumental.

*El sonido en las grandes dimensiones en *Espíritu colombiano* de Lucho Bermúdez:*

El clímax dinámico más importante está en la unión de las Secciones C₃ y C₄, caracterizada por la fuerza de la percusión y por el cambio de textura y timbre. La trama dibuja una forma caracterizada por el contorno que describen las dimensiones medias.

Lo más usado por el compositor son los cambios tímbricos, texturales y dinámicos en las secciones. Así como la variación en los últimos compases de las secciones ya sea para repetirlos o para pasar a la siguiente.

*El sonido en las dimensiones medias en *Espíritu colombiano* de Lucho Bermúdez:*

La orquestación subraya la entrada de las secciones secundarias en la forma. Y lo hace por medio de los cambios en el sonido.

Un ritmo de textura difícil de definir pero que a su vez genera el movimiento de la obra en estas dimensiones. Cada recurso utilizado por el compositor para hacer énfasis en la estructura formal de la obra describe la trama asimétrica de este pasillo.

Un ritmo de timbre variado por los diferentes usos en los registros de instrumentos, pero que se ve mayormente influenciado por el uso de sordinas en el *Brass* y de diferentes articulaciones en los saxofones.

El ritmo de los niveles dinámicos crece hacia el final de las secciones y disminuye su intensidad cada vez que se repiten o se cambian. Finalmente, todo este movimiento desemboca en un cambio en la forma que la delimita claramente.

El sonido en las pequeñas dimensiones en Espiritu colombiano de Lucho Bermúdez:

El compositor emplea contrastes dinámicos y tímbricos para definir e individualizar tanto la semifrase como la frase. Las articulaciones más usadas son los acentos, los *martelato* y los *staccato*; los signos de dinámica usados son *f* y *ff*.

El sonido en Lemaitre (Pasillo)

- Elección de timbres:

1. **Sección A₁ (8 compases):** Constituida por dos frases, esta sección aparece tres veces a lo largo de la obra como describiendo una forma rondó.

El primer saxofón alto se independiza de las demás maderas en esta sección: ejecuta una melodía como solista en la segunda frase, mientras que el acompañamiento de los saxofones tenores, segundo saxofón alto y el saxofón barítono es homofónico toda la sección.

El *Brass* se divide: las trompetas en la primera frase llevan la melodía de manera homofónica; mientras que los trombones realizan un acompañamiento parecido al de las maderas. Sin embargo, el *Brass* va junto en el primer compás de toda la obra y durante la segunda frase de esta sección con un acompañamiento homofónico acentuado en una dinámica de piano.

La Base Rítmica apoya las primeras notas de la melodía y a partir del segundo compás, empieza a hacer el ritmo de pasillo en región de tónica (Eb mayor) por dos compases, subdominante (F menor) por tres compases, dominante (Bb7) un compás y tónica otro

compás. La percusión muestra el ritmo de pasillo fiestero a partir del segundo compás por medio del uso de capachos y redoblante.

Sección A₂ (8 compases): Junto con la anterior, esta sección es presentada tres veces durante toda la obra. Utiliza recursos antifonales homofónicos en ambas frases: la primera frase empieza con la melodía en las trompetas y complementan las Maderas; durante la segunda se invierte (primero las Maderas y responden las trompetas).

Los trombones, por su parte, reutilizan el recurso del comienzo de la obra donde comparten fragmentos de la melodía al principio y al final de la sección con las trompetas. Durante el resto de la sección realizan un acompañamiento de textura homofónica, que luego desemboca en un corte de la Base Rítmica.

Además, conduce las funciones armónicas hacia una modulación pasajera en la tonalidad de G menor durante toda la sección; el último compás marca el regreso a la tonalidad original por medio de la dominante. La percusión mantiene los capachos haciendo un corte en el último compás de la sección.

El final tiene un efecto de “eco”, descrito por la repetición del último compás de la melodía de las trompetas en los saxofones y el piano.

Sección A₃ (8 compases): Es una variación tímbrica de la Sección A₁. La melodía de las trompetas ahora la interpretan las Maderas y, la melodía de las Maderas en dicha sección, la retoma el piano. El acompañamiento para el piano lo harán los saxofones en textura homofónica.

El *Brass* permanece en silencio y la Base Rítmica realiza exactamente lo mismo que en la Sección A₁.

Sección A₄ (8 compases): Es una variación tímbrica de la Sección A₂. La melodía de la primera frase la lidera el primer Saxofón Alto junto con un acompañamiento homofónico de los demás saxofones y del Brass haciendo cortes en un ritmo-tipo característico del pasillo.

La melodía de la segunda frase la llevan las trompetas en textura homofónica acompañadas por el bloque de las Maderas y los trombones. La Base Rítmica realiza

exactamente lo mismo que en la Sección A₂. La percusión ejecuta un corte que delimita el cambio de sección.

También retoma el mismo final con efecto de “eco”.

2. **Sección B₁ (9 compases):** Esta sección empieza en el mismo compás en el que termina la anterior. Durante la primera frase, Las Maderas y los trombones extienden el silencio, mientras que las trompetas llevan la melodía conducida en textura homofónica.

Para la segunda frase, las Maderas interpretan la melodía en la misma textura y el *Brass* se mantiene en silencio.

La Base Rítmica, empieza en la región de dominante y por medio de una progresión nueva, llega a la tonalidad original nuevamente. La percusión retoma el ritmo iniciado en la Sección A₁.

Sección B₂ (8 compases): Esta sección empieza en el mismo compás en el que termina la anterior. Durante la primera frase, surge un nuevo solista: el primer saxofón tenor. Quien recibe un acompañamiento del *Brass* en textura homofónica mientras que los demás saxofones permanecen en silencio.

Para la segunda frase, las trompetas toman la melodía y el acompañamiento es homofónico por parte de los trombones y los saxofones.

La Base Rítmica, propone un contraste por medio de la tonalidad pasajera de C menor (tonalidad relativa), para posteriormente volver a la tonalidad original. La percusión mantiene el ritmo de pasillo y al final se añade al corte en *tutti*.

Sección B₃ (9 compases): Es una variación tímbrica de la Sección B₁. La melodía de las trompetas ahora la interpretan las Maderas con la vinculación de dos clarinetes en la instrumentación en cambio de los saxofones altos. Y la melodía de las Maderas en dicha sección la destaca el piano (mismo recurso). El acompañamiento para el piano lo harán las Maderas y los trombones en textura homofónica.

Las trompetas permanecen en silencio y la Base Rítmica realiza exactamente lo mismo que en la Sección B₁.

Sección B₄ (8 compases): Esta sección empieza en el mismo compás en el que termina la anterior y es una variación tímbrica de la Sección B₂. La melodía del primer saxofón tenor ahora la interpretan las Maderas en bloque conservando el uso de los clarinetes. Para esta primera frase el *Brass* permanece en silencio.

Las trompetas interpretan la misma melodía de la segunda frase, con una variación en su acompañamiento que realizan los saxofones y los trombones en textura homofónica. La Base Rítmica realiza exactamente lo mismo que en la Sección B₂.

3. **Sección Intermedia (5 compases):** Esta sección o frase aparece dos veces a lo largo de la obra. El primer compás es una ornamentación ascendente del piano que converge con un corte homofónico entre las Maderas y el *Brass* de dos compases.

Luego, son divididas las tres familias de instrumentos para crear una textura mezclada entre una nota larga de los saxofones, unas negras conducidas en los trombones y unas corcheas acentuadas en las trompetas para luego volver a converger en el segundo tiempo del último compás.

La Base Rítmica presenta la modulación a Ab mayor (tonalidad de subdominante) con el apoyo del ritmo de los trombones. La percusión se caracteriza en esta transición por el nuevo ritmo del platillo apagado de la batería, que enriquece desde la contraposición del *tutti*.

4. **Sección C₁ (8 compases):** Maneja una proporción asimétrica de compases por frase (3 y 5). La melodía empieza en las trompetas con un staccato muy corto durante la primera frase. De fondo están las Maderas y los trombones haciendo un acompañamiento melódico y muy conducido.

Los Saxofones lideran la melodía en la segunda frase en textura homofónica con el uso de efectos de *glissando* en *forte*; El Brass está silenciado hasta el último compás en el cual los trombones apoyan la melodía.

La Base Rítmica presenta acordes de dominante secundaria, establece una nueva progresión, pero finaliza igualmente en tónica. La percusión mantiene su base de pasillo en los capachos y la batería.

Sección C₂ (8 compases): Existe una correspondencia e igualdad entre las primeras frases de las Secciones C₁ y C₂. La segunda frase va a variar en su repetición.

Durante la primera aparición de la segunda frase, las Maderas llevan la melodía homofónica y son acompañados por el *Brass* completo ejecutando cortes complementarios. La Base Rítmica modula de forma pasajera a C menor (tonalidad del tercer grado) y la percusión, además de ejecutar el corte característico de fin de sección del pasillo, abre un golpe de platillo para apoyar la nota acentuada del *Brass*.

Para la segunda aparición, la melodía se varía y pasa a ser de las trompetas. Las Maderas y los trombones acompañan con notas largas descendentes en textura homofónica. La Base Rítmica mantiene su centro y finaliza con un corte seco característico de final tradicional de los pasillos.

- Ámbito:

El espectro total de frecuencias empleadas por el compositor oscila entre un Mi bemol -2 en el bajo eléctrico hasta un La bemol 5 en la trompeta primera (justamente ambos extremos se utilizan en la misma Sección C₂).

- Grados y frecuencia de contraste:

Los cambios tímbricos evidencian los cambios de cada sección, y los hacen más pronunciados los solistas de saxofón alto y tenor, los clarinetes y el piano.

Hay diferentes niveles de contraste de los cuales es destacable la Sección Intermedia, debido a su carácter climático.

Los efectos de cada contraste en las secciones logran delimitar claramente la estructura formal de la obra.

- Idioma:

El compositor conoce los efectos específicos de la relación entre la técnica del instrumento usado y las dinámicas resultantes. También sabe generar contrastes por medio del uso idiomático de los efectos del piano, de glissando en los saxofones, de las articulaciones del *Brass* y de apagados en la percusión.

La dinámica en *Lemaitre de Lucho Bermúdez*: Las dinámicas implícitas oscilan entre un *mezzo forte* y un *fortísimo*, las dinámicas explícitas solamente son *p*, *f*, *ff* y *fff*. El grado de contraste dinámico no es tan dinámico como en las otras obras, solamente se dirigen hacia los finales de sección en *crescendo*. Cada sección tiene cambios dinámicos leves pero que aportan tanto al timbre como a la textura.

La textura en *Lemaitre de Lucho Bermúdez*: La textura utilizada en *Lemaitre* está compuesta por todas las posibilidades expuestas por LaRue: utiliza principalmente homofonía, algunas veces polifonía, polaridad melodía-bajo o melodía más acompañamiento, todo está bien distribuido en las diferentes secciones. De la misma manera que expresa en sus secciones los diferentes usos de texturas polarizadas así: delgada y gruesa, simple y duplicada, continua, equilibrada y cargada, pero únicamente instrumental.

El sonido en las grandes dimensiones en Lemaitre de Lucho Bermúdez:

El clímax dinámico más importante está en la Sección Intermedia, caracterizada por la fuerza de la percusión y por el cambio de textura en tan pocos compases. La trama se dibuja de una forma caracterizada por el contorno que describen las dimensiones medias.

Lo más usado por el compositor son los cambios tímbricos y los recursos antifonales en las secciones. Así como la variación en los últimos compases de las secciones ya sea para ejercer una modulación pasajera o para reafirmar un centro tonal.

El sonido en las dimensiones medias en Lemaitre de Lucho Bermúdez:

La orquestación subraya la entrada de las secciones secundarias en la forma. Y lo hace por medio de los cambios en el sonido.

Un ritmo de textura definido por los cambios en la tímbrica de las secciones y que a su vez genera el movimiento de la obra en estas dimensiones. Cada recurso utilizado por el compositor para hacer énfasis en la estructura formal de la obra describe la trama simétrica de este pasillo.

Un ritmo de timbre variado por los diferentes usos de recursos antifonales en la melodía y por la delimitación de cada sección.

El ritmo de los niveles dinámicos crece hacia el final de las secciones y disminuye su intensidad cada repetición o cada transición. Finalmente, todo este movimiento desemboca en un cambio en la forma que la delimita claramente.

El sonido en las pequeñas dimensiones en Lemaitre de Lucho Bermúdez:

El compositor emplea contrastes dinámicos y tímbricos para definir e individualizar tanto la semifrase como la frase. Las articulaciones más usadas son los acentos, los *staccato* y algunos efectos de *glissando*; los signos de dinámica usados son *p*, *f* y *ff*.

4.1.2. La armonía en Lucho Bermúdez

La armonía en la Gaita Caliente (Gaita)

El Color en la *Gaita Caliente* de Lucho Bermúdez: Las transiciones en el movimiento interno de la obra se dan en cuatro momentos: Las Secciones A y B, que funcionan de manera introductoria están en la tonalidad de Eb mayor y definen el primer momento.

Para llegar al segundo momento (que inicia en la Sección C), la obra transita por medio de una modulación a la tonalidad de dominante Bb mayor (más brillante que la anterior); luego, la Sección D muestra una particular variación en el convencionalismo armónico dominante-tónica (V-I) convertido en subdominante, dominante y tónica (ii V-I).

El tercer momento es la re exposición del primer momento en la tonalidad de Eb mayor sin variación alguna. Y, por último, el cuarto momento está totalmente en Bb mayor (la tonalidad de dominante) que desemboca en un final característico que agrega tensiones de tipo ornamental en la superestructura (novena, oncena alterada y trecena).

La Tensión en la *Gaita Caliente* de Lucho Bermúdez: El estilo de gaita presentado en la obra, con su progresión dominante-tónica establece las funciones de tensión y reposo, de aquí que cuando los acordes de la función de subdominante son añadidos (en la Sección D y en la Sección G) la

obra estabiliza su tensión por medio de los enlaces de los acordes (de subdominante a dominante y de tónica a subdominante) para formar un acompañamiento característico a la voz cantada.

Las estructuras armónicas halladas en los finales, los comienzos y las articulaciones de frase siempre son los mismos y, es de exaltar, el uso de la agregación de la novena tanto en los acordes de tónica como en los de dominante.

El origen de la máxima tensión es evidenciado más claramente en el elemento del sonido, sin embargo, la llegada a las Secciones F e I (secciones climáticas) está dada por medio de la inclusión acumulativa de diferentes melodías expuestas de manera polifónica.

Los hábitos armónicos generales del compositor para este estilo de Gaita son la progresión dominante-tónica con cambio armónico cada compás, el uso de la subdominante para el acompañamiento de la voz cantada y finalmente, el uso de agregación de tensiones en la superestructura del acorde final de la obra.

Un gráfico de gradación entre estabilidad y tensión máxima que representa la Gaita Caliente sería:

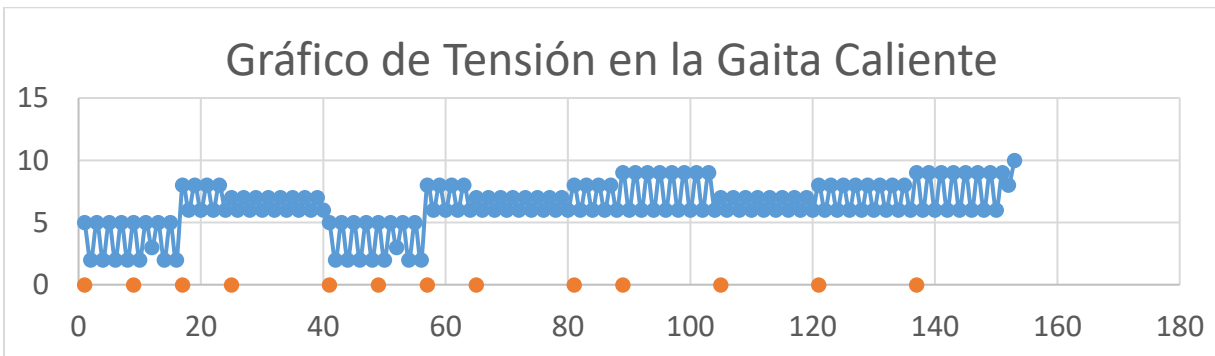


Figura 7. Gráfico de tensión en la Gaita Caliente.

La escala de tensión se da del 1 al 10, siendo 1 el punto de mayor estabilidad y 10 el de mayor tensión en el eje Y; y el eje X expresa los compases tocados a lo largo de la obra. También sobre el eje X aparecen unos puntos en naranja que delimitan las secciones de la obra.

La armonía en las grandes dimensiones en la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez: Las grandes dimensiones (*ritmo de tonalidad*) presentan un primer momento en Eb mayor de 16 compases, un segundo momento de 24 compases en Bb mayor, vuelve al inicio y re expone los 16 compases en

Eb mayor y los 24 en Bb mayor como un tercer momento, finalmente mantiene la tonalidad de Bb mayor por 73 compases hasta el final.

La totalidad de la obra puede ser descrita como tensionante más que colorística por su uso recurrente de acordes con agregaciones en la superestructura; acórdica y polifónica según la sección y el objetivo expresivo de la misma; estable más que activa porque hay un movimiento repetitivo de la cadencia auténtica; fundamentalmente mayor; diatónica más que cromática o modal, ya que todo el tiempo está inmersa en la tonalidad. Los tipos de tonalidad usados son lineales y pasajeros.

La calidad de contraste en la única modulación presentada es baja por su condición de ser tonalidades cercanas. Destaca la tonalidad del quinto grado (Bb mayor), aunque pareciera más que la primera tonalidad (Eb mayor) tuviera una función introductoria para desarrollar la obra en un centro más brillante (Bb mayor).

La armonía en las dimensiones medias en la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez: Las dimensiones medianas *-ritmo de progresión o modulación-* son equivalente a dos redondas (patrón de dominante y tónica para cada compás) y en la sección cantada es de dos blancas y una redonda (patrón subdominante y dominante en un compás y tónica en otro).

El grado y frecuencia de contraste entre las secciones, partes y frases está descrito claramente en el gráfico de tensión. Las modulaciones utilizan pivotes naturales y cambia el ritmo en la secuencia de los acordes para realizarlas. Los cambios que delimitan las secciones son estructurales y no ornamentales, ya que demarcan las partes de la obra.

Las modulaciones generan tensión al dirigirse a una tonalidad más brillante, cualidad de esta obra.

La armonía en las pequeñas dimensiones en la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez: El *Ritmo armónico* en las pequeñas dimensiones *-ritmo del acorde-* es de redonda (cada compás) y en la sección cantada llega a reducirse a blancas (un compás que contiene dos acordes).

Los acordes de usos más frecuente y estables son los que agregan la sexta o la novena en su estructura. Los acordes de uso transitorio y no tan usual son los de la región de subdominante. No

hay acordes de uso aislado ni que sean funcionalmente extraños. Las progresiones que generan mayor tensión aparecen en los últimos dos compases de la obra, donde la relación armonía-ritmo es de negra y resuelve en un acorde de tónica como dominante con sus agregaciones.

La estructura temática es polifónica en las secciones específicas F e I y acórdica en el resto (la mayoría) de secciones.

La armonía en Pepino en Pata Cumbia (Pata Cumbia)

El Color en *Pepino en Pata Cumbia* de Lucho Bermúdez: Las transiciones en el movimiento interno de la obra están dadas en cuatro momentos: La Sección Introductoria y La Sección B están en la tonalidad de G menor y definen el primer momento con énfasis en la región de subdominante.

Luego, durante un segundo momento en la Sección A, la obra experimenta una modulación a la tonalidad paralela G mayor (más brillante que la anterior). Utiliza el convencionalismo armónico de dominante-tónica (V-I) y finaliza en un color aún más brillante debido al uso de acordes de dominantes secundarias y sustitutos tritonales.

El tercer momento es el coro de la canción (Secciones C y E) nuevamente en la tonalidad de G mayor, sin variación alguna en el convencionalismo. Repite las Secciones A, B y C. Por último, aparece el cuarto momento (Sección D) totalmente en G mayor. Desemboca en un final característico que agrega tensiones de tipo ornamental en la superestructura (novena, oncena alterada y trecena).

La Tensión en *Pepino en Pata Cumbia* de Lucho Bermúdez: El estilo de Pata Cumbia presentado en la obra, con su progresión dominante-tónica establece las funciones de tensión y reposo.

Las estructuras armónicas halladas en los finales, los comienzos y las articulaciones de frase son variables dependientes de la sección misma.

El origen de la máxima tensión ocurre antes y después de las dos exposiciones del coro, exactamente en la Sección D. Allí exponen recursos sonoros que exaltan el brillo en la instrumentación y en recursos armónicos.

Adicional a esto, los hábitos armónicos generales del compositor para este estilo son descritos por la aparición de dominantes secundarias y por el énfasis en las regiones de subdominante, los cuales generan matices en la tensión armónica de la obra.

Un gráfico de gradación entre estabilidad y tensión máxima que representa Pepino Pata Cumbia sería:

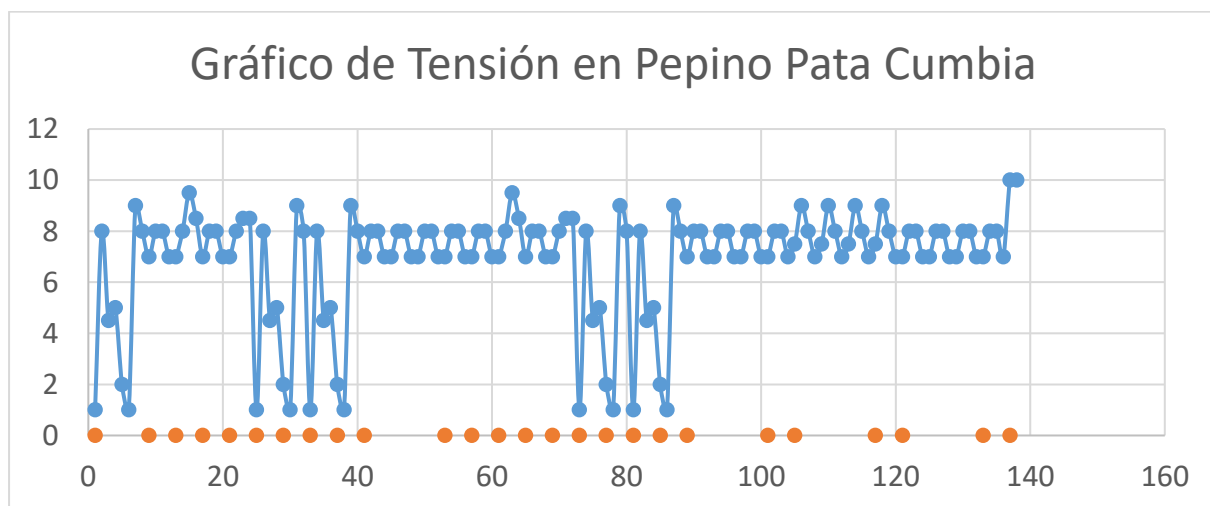


Figura 8. Gráfico de tensión en Pepino Pata Cumbia.

La escala de tensión va del 1 al 10, siendo 1 el punto de mayor estabilidad y 10 el de mayor tensión en el eje Y; y el eje X expresa los compases tocados a lo largo de la obra. También sobre el eje X aparecen unos puntos en naranja que delimitan las secciones de la obra.

La armonía en las grandes dimensiones en Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez: En las grandes dimensiones (*ritmo de tonalidad*) la obra presenta un primer momento en G menor de 8 compases, un segundo momento de 16 compases en G mayor, el tercer momento evoca el primero con 16 compases de G menor, el cuarto tiene 16 compases en G mayor que hace de puente para volver al inicio y finalmente re exponer los cuatro momentos.

En último lugar, insiste durante 34 compases sobre la tonalidad de G mayor hasta el final.

La totalidad de la obra puede ser descrita como tensionante más que colorística por su uso recurrente de acordes con agregaciones en la superestructura; acórdica y polifónica según la sección y el objetivo expresivo de la misma; activa más que estable porque hay un movimiento armónico considerable; mayor y menor; diatónica más que cromática y a pesar de estar inmersa en la tonalidad, recurre a los intercambios modales. Los tipos de tonalidad usados son lineales y pasajeros.

La calidad de contraste en la única modulación presentada es baja por su condición de ser tonalidades cercanas. Destaca tanto el uso de la tonalidad paralela (G mayor) como la inclusión de las dominantes secundarias en las progresiones armónicas más destacadas (además del convencionalismo de dominante-tónica).

La armonía en las dimensiones medias en Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez: En las dimensiones medianas el *ritmo de progresión o modulación* registra dos maneras dadas: la primera es equivalente a una cadencia de tipo convencional (patrón de tónica-dominante-dominante-tónica¹⁶ cada compás) por frases de cuatro compases y, la segunda, extiende al doble su duración (ocho compases) por medio de recursos armónicos más elaborados.

El grado y frecuencia de contraste entre las secciones, partes y frases está descrito claramente en el gráfico de Tensión. Las modulaciones utilizan pivotes naturales y cambia el ritmo en la secuencia de los acordes para realizarlas. Los cambios que delimitan las secciones son estructurales y no ornamentales, ya que delimitan las partes de la obra.

Las modulaciones generan tensión al dirigirse a una tonalidad más brillante, cualidad que tiene esta obra.

La armonía en las pequeñas dimensiones en Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez: El *Ritmo armónico* en las pequeñas dimensiones -*ritmo del acorde*- varía entre redondas (cada compás), blancas (un compás que contiene dos acordes) e incluso presenta un ritmo característico de negra con puntillo en un acorde y corchea ligada a blanca en otro.

¹⁶ Son incluidas las re armonizaciones basadas en este convencionalismo.

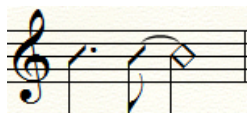


Figura 9. Ritmo de acorde característico en Pepino Pata Cumbia.

Los acordes de usos más frecuentes y estables son los que agregan la sexta en su estructura. Los de uso transitorio y no tan usual son tanto los de la región de subdominante como las dominantes secundarias y los intercambios modales (de uso aislado o funcionalmente extraños). Las progresiones que generan mayor tensión aparecen en los últimos dos compases de la obra, donde la relación armonía-ritmo es de negra y resuelve en un acorde de tónica como dominante con sus agregaciones.

La estructura temática es acórdica en todas de secciones.

La armonía en Espíritu Colombiano (Pasillo)

El Color en *Espíritu Colombiano* de Lucho Bermúdez: Las transiciones en el movimiento interno de la obra están dadas en cuatro momentos. La Sección Introductoria se encuentra en la región de dominante de la tonalidad de F menor (C7) y define el primer momento.

Para el segundo momento (Sección A), la obra recorre las funciones principales de la tonalidad por medio de dominantes secundarias y transita, de la misma manera, hacia el tercer grado de la tonalidad (Ab mayor) y luego hacia el sexto grado (Db mayor) en la Sección B, lugar del tercer momento caracterizado explícitamente por modulaciones pasajeras.

El cuarto momento, en una tonalidad más brillante: F mayor (tonalidad paralela) cambia de color del modo menor al mayor y finaliza con una disposición más cerrada.

La Tensión en *Espíritu Colombiano* de Lucho Bermúdez: El estilo de pasillo presentado en la obra, establece las funciones de tensión y reposo convencionales: dominante, subdominante, dominantes secundarias, acordes bifuncionales y tónica.

Las estructuras armónicas halladas en los finales, los comienzos y las articulaciones de frase varían con relación a las secciones: la Sección Introductoria presenta una armonía constante; la Sección A inicia en región de tónica, articulan las dominantes secundarias y finaliza en dominante. La Sección B inicia en la tonalidad paralela (Ab mayor), las dominantes secundarias articulan nuevamente y finaliza en tónica; y la Sección C empieza en la tonalidad paralela, articulan las funciones principales de esta tonalidad y finaliza en la nueva tónica.

El origen de la máxima tensión es claro y evidente en el elemento del sonido, sin embargo, nace por medio de un uso recurrente en la subdominante para llegar a la Sección C4.

Los hábitos armónicos generales del compositor para este estilo de Pasillo son las progresiones con dominantes secundarias, el cambio del ritmo armónico para cada sección y la dominante como puente para regresar a las secciones.

Un gráfico de gradación entre estabilidad y tensión máxima que representa Espíritu Colombiano sería:

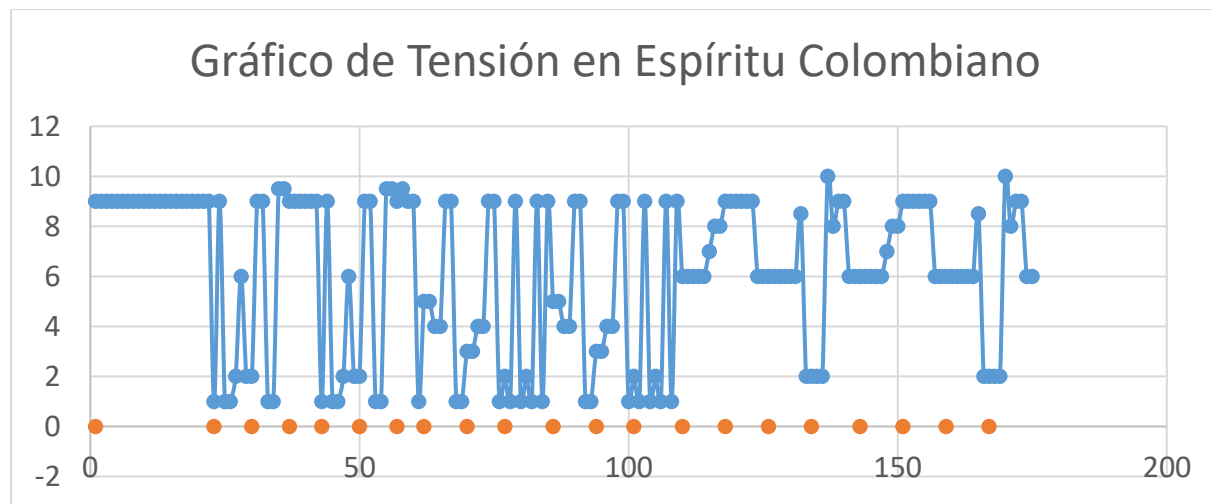


Figura 10. Gráfico de tensión en Espíritu Colombiano.

La escala de tensión va del 1 al 10, siendo 1 el punto de mayor estabilidad y 10 el de mayor tensión en el eje Y; y el eje X expresa los compases tocados a lo largo de la obra. También sobre el eje X aparecen unos puntos en naranja que delimitan las secciones de la obra.

La armonía en las grandes dimensiones en Espíritu Colombiano de Lucho Bermúdez:

Las grandes dimensiones (*ritmo de tonalidad*) presentan un primer momento en F menor de 71 compases con algunas modulaciones pasajeras a la tonalidad del tercer grado Ab mayor; y un segundo momento de 32 compases en F mayor hasta el final.

La totalidad de la obra puede ser descrita como colorística más que tensionante por su cambio recurrente de acordes con diferentes funciones tonales. Polifónica solamente en la Sección B y acórdica en el resto de la obra. Activa más que estable porque hay mucho movimiento cadencial en la generalidad de la obra. Fundamentalmente menor; diatónica más que cromática o modal ya que todo el tiempo está inmersa en la tonalidad. Los tipos de tonalidad usados son lineales y pasajeros.

La calidad de contraste en la única modulación presentada es baja por su condición de ser tonalidades cercanas. Destaca la tonalidad paralela (F mayor), del tercer grado (Ab mayor) y la del sexto grado (Db mayor).

La armonía en las dimensiones medias en Espíritu Colombiano de Lucho Bermúdez:

Las dimensiones medianas -*ritmo de progresión o modulación*- varían de acuerdo a la sección. En la introducción es equivalente a veintidós compases en dominante; las Secciones A y B manejan un ritmo de progresión de cuatro compases y la Sección C uno de ocho compases hasta el final de la obra.

El grado y frecuencia de contraste entre las secciones, partes y frases está descrito claramente en el gráfico de Tensión. Las modulaciones utilizan pivotes naturales y cambia el ritmo en la secuencia de los acordes para realizarlas. Los cambios que delimitan las secciones son estructurales y no ornamentales, ya que demarcan las partes de la obra. Las modulaciones generan tensión cuando son dirigidas hacia una tonalidad más brillante, lo cual ocurre en esta obra.

La armonía en las pequeñas dimensiones en Espíritu Colombiano de Lucho Bermúdez:

El Ritmo *armónico* en las pequeñas dimensiones -*ritmo del acorde*- es de blanca con puntillo (cada compás) y en alguno de los cortes de la obra se reduce a ser de negra (anacrusa al pulso fuerte de cada compás).

Los acordes de usos más frecuente y estables son los de finales de sección en tónica perfecta. Los de uso transitorio y no tan usual son los de sexto grado (Db mayor). No hay acordes de uso aislado ni que sean funcionalmente extraños. Las progresiones que generan mayor tensión aparecen en las Secciones B y C en sus últimas frases. La estructura temática es polifónica en una frase de la Sección B y acórdica en el resto de secciones.

La armonía en Lemaitre (Pasillo)

El Color en *Lemaitre* de Lucho Bermúdez: Las transiciones en el movimiento interno de la obra están dadas en cuatro momentos: La Sección A empieza en la tonalidad de Eb mayor y finaliza en G menor (tonalidad del tercer grado) para definir el primer momento.

Para llegar al segundo momento (que inicia en la Sección B), la obra transita por medio de la dominante (Bb7) a la tonalidad original y muestra una modulación pasajera a la tonalidad del sexto grado o relativa menor (C menor).

El tercer momento es la Sección Intermedia que conduce la obra hacia la tonalidad de Ab mayor (más oscura que la original). Y, por último, el cuarto momento está en Ab mayor, con una modulación pasajera a la tonalidad del tercer grado (C menor).

La Tensión en *Lemaitre* de Lucho Bermúdez: El estilo de pasillo presentado en la obra, establece las funciones de tensión y reposo convencionales: dominante, subdominante, dominantes secundarias, acordes bifuncionales y tónica.

Las estructuras armónicas halladas en los finales, los comienzos y las articulaciones de frase varían con relación a las secciones: la Sección A inicia en región de tónica, articulan las dominantes secundarias y finaliza en la tonalidad del tercer grado; la Sección B inicia en región de tónica, articulan una modulación a la tonalidad del sexto grado (C menor) y finaliza en tónica; la Sección Intermedia es constante en la dominante (Eb7) de la nueva tonalidad (Ab mayor); y por último, la Sección C empieza en la nueva tonalidad, las funciones principales de esta tonalidad articulan y luego modulan al tercer grado (C menor) para finalizar en la nueva tónica.

El origen de la máxima tensión está en la Sección Intermedia, presentada dos veces con ayuda de recursos del elemento del sonido.

Los hábitos armónicos generales del compositor para este estilo de Pasillo son las progresiones con dominantes secundarias, el cambio del ritmo armónico para cada sección y la dominante como puente para regresar a las secciones.

Un gráfico de gradación entre estabilidad y tensión máxima que representa el pasillo Lemaitre sería:

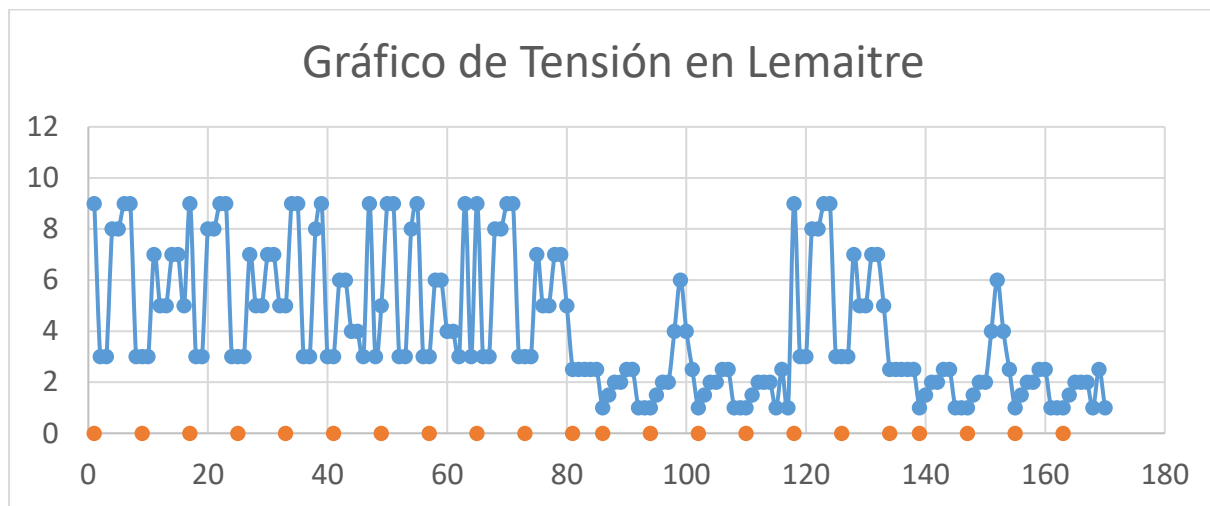


Figura 11. Gráfico de tensión en Lemaitre.

La escala de tensión va del 1 al 10, siendo 1 el punto de mayor estabilidad y 10 el de mayor tensión en el eje Y; y el eje X expresa los compases tocados a lo largo de la obra. También sobre el eje X aparecen unos puntos en naranja que delimitan las secciones de la obra.

La armonía en las grandes dimensiones en Lemaitre de Lucho Bermúdez:

Las grandes dimensiones (*ritmo de tonalidad*) presentan un primer momento en Eb mayor de 80 compases, un segundo momento de 36 compases en Ab mayor que incluyen la Sección Intermedia. Luego vuelve al inicio y re expone los 16 compases en Eb mayor como un tercer momento, finalmente los 36 en Ab mayor son también re expuestos manteniendo la tonalidad hasta el final.

La totalidad de la obra puede ser descrita como colorística más que tensionante por su cambio recurrente de acordes con diferentes funciones tonales. Polifónica solamente en la primera frase de la Sección C y acórdica en el resto de la obra. Activa más que estable porque hay mucho movimiento cadencial en la generalidad de la obra. Fundamentalmente mayor; diatónica más que cromática o modal ya que todo el tiempo está inmersa en la tonalidad. Los tipos de tonalidad usados son lineales y pasajeros.

La calidad de contraste en la única modulación presentada es baja por su condición de ser tonalidades cercanas. Se destaca la tonalidad de subdominante (Ab mayor), del tercer grado (G menor) y la del sexto grado (C menor).

La armonía en las dimensiones medias en Lemaitre de Lucho Bermúdez:

Las dimensiones medianas *-ritmo de progresión o modulación-* varían de acuerdo a la sección. Las Secciones A y B manejan un ritmo de progresión de cuatro compases; la Sección Intermedia de cinco compases y la Sección C de ocho compases hasta el final de la obra.

El grado y frecuencia de contraste entre las secciones, partes y frases está descrito claramente en el gráfico de Tensión. Las modulaciones utilizan pivotes naturales y cambia el ritmo en la secuencia de los acordes para realizarlas. Los cambios que delimitan las secciones son estructurales y no ornamentales, ya que demarcan las partes de la obra.

Las modulaciones generan distensión cuando son dirigidas a una tonalidad más opaca, lo cual ocurre en esta obra.

La armonía en las pequeñas dimensiones en Lemaitre de Lucho Bermúdez:

El *Ritmo armónico* en las pequeñas dimensiones *-ritmo del acorde-* está dado cada blanca con puntillo (cada compás).

Los acordes de usos más frecuentes y estables son los de finales de sección en tónica perfecta. Los de uso transitorio y no tan usual son los de sexto grado y tercer grado (C menor y G menor). No hay acordes de uso aislado ni que sean funcionalmente extraños. Las progresiones que generan

mayor tensión aparecen en las Secciones B y C en sus últimas frases. La estructura temática es polifónica en una frase de la Sección C y acórdica en el resto de secciones.

4.1.3. La melodía en *Lucho* Bermúdez

La melodía en la *Gaita Caliente* (Gaita)

Existen siete materiales temáticos en esta obra:

1. La melodía con textura homofónica del Brass en la Sección A.

The image shows a musical score for six brass instruments: three trumpets (Trompeta en B♭ 1, 2, 3) and three trombones (Trombón 1, 2, 3). The score is in 2/4 time and features a dynamic marking of *f* (forte). The music is homophonic, with all instruments playing the same melodic line. The melody starts with a quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note, with a fermata over the final note. The score is divided into measures by vertical bar lines, and a double bar line is present at the beginning of the first measure.

Figura 12. *Brass* en la Sección A de la *Gaita Caliente*.

El material fue elaborado a partir de un intervalo de cuarta justa ascendente, uno de tercera menor descendente y su resolución en una nota del acorde posterior, por medio de grados conjuntos o por arpeggios.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto, desacelera y luego acelera el ritmo de contorno. El movimiento de la melodía define un traslado métrico sobre el inicio y el final de la frase.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

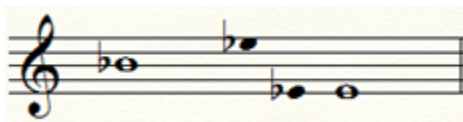


Figura 13. Excursión melódica de la Sección A de la Gaita Caliente.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía puede describirse como “*a d N O - a d N D*”.

2. La melodía al unísono de las Maderas en la Sección B.

Figura 14. Maderas en la Sección B de la Gaita Caliente.

El material fue elaborado a partir de un modelo rítmico que varía sus intervalos según la armonía, por medio de grados disjuntos y saltos.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto, es constante en el ritmo de contorno. El movimiento de la melodía define un traslado métrico de inicio y final de frase.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

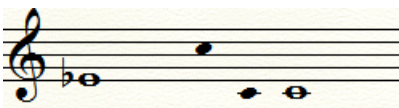


Figura 15. Excursión melódica de la Sección B de la Gaita Caliente.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía puede describirse como “A d O a d O a d O a d”.

3. La melodía homofónica de tres de las Maderas en la Sección C y H.



Figura 16. Maderas en la Sección C y H de la Gaita Caliente.

El material fue elaborado con base en la melodía de la Sección A del Brass: a partir de un intervalo de cuarta justa ascendente, uno de tercera menor descendente y su resolución en una nota del acorde posterior, por medio de grados conjuntos o por arpeggios. Tiene una variación rítmica en la segunda frase y su articulación es distinta.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto, desacelera y luego acelera el ritmo de contorno. El movimiento de la melodía define un traslado métrico de inicio y final de frase.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

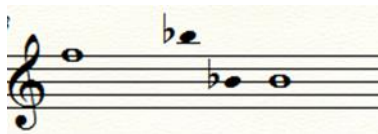


Figura 17. Excursión melódica de la Sección C y H de la Gaita Caliente.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía puede describirse como “*a d N o a o N D*”.

4. La melodía homofónica de las Voces en la Sección D y G.

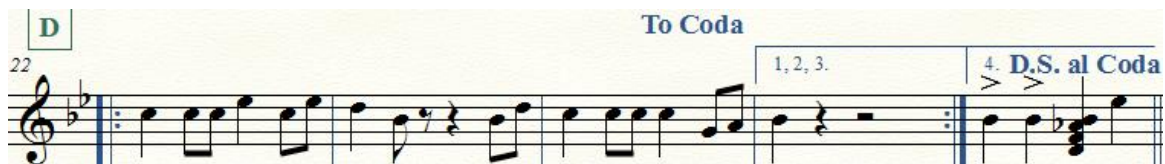


Figura 18. Voces en la Sección D y G de la Gaita Caliente.

El intervalo de tercera mayor y menor (ascendente y descendente) es el material más importante de esta melodía.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es bajo, su ritmo de contorno describe un material responsorial. Utiliza negras en los tiempos fuertes y corcheas de enlace en los tiempos débiles del compás. El movimiento de la melodía estabiliza a nivel métrico el inicio y final de las frases por primera vez en la obra.

La tipología de la melodía es diatónica, vocal, por grados disjuntos más que por saltos.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

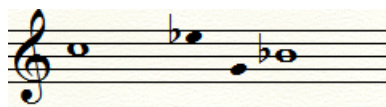


Figura 19. Excursión melódica de la Sección D y G de la Gaita Caliente.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía puede describirse como “*N a d a d a N d A*”.

5. La melodía al unísono de las Maderas en las Secciones E, F e I.

Figura 20. Maderas en la Sección E, F e I de la Gaita Caliente.

El material fue elaborado a partir de un arpeggio de dominante ascendente, un intervalo de quinta también ascendente de enlace y un arpeggio descendente de tónica con sexta agregada.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto, acelera el ritmo de contorno. El movimiento de la melodía estabiliza a nivel métrico el inicio y final de frase.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por grados disjuntos más que por saltos.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

Figura 21. Excursión melódica de la Sección E, F e I de la Gaita Caliente.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía puede describirse como “A D a D a D A D”.

6. La melodía de los trombones en la repetición de la Sección E y en el total de las Secciones F e I.

Figura 22. Trombones en la Sección E, F e I de la Gaita Caliente.

El material fue elaborado a partir de las notas del acorde exaltando un intervalo de cuarta justa descendente y uno de sexta menor ascendente como enlaces de dominante a tónica.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es bajo, acelera el ritmo de contorno al finalizar las frases. El movimiento de la melodía estabiliza a nivel métrico el inicio y final de frase.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 23. Excursión melódica de la Sección E, F e I de la Gaita Caliente.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía puede describirse como “A d a D a D”.

7. La melodía de las trompetas en las Secciones F e I.

Figura 24. Trompetas en la Sección F e I de la Gaita Caliente.

El material fue elaborado a partir de arpeggios en la superestructura del acorde de dominante y del énfasis en la nota del sexto grado agregado en el acorde de tónica.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto: desacelera en tónica y acelera en dominante el ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía estabiliza a nivel métrico el inicio y final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

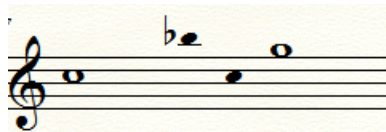


Figura 25. Excursión melódica de la Sección F e I de la Gaita Caliente.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía puede describirse como “A N d A d”.

La melodía en las grandes dimensiones en la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez:

Los materiales preexistentes son caracterizados por recibir un tratamiento de resolución a las notas del acorde posterior. La tesitura y el ámbito son determinantes para la melodía y para el sonido. Finalmente, las siguientes pruebas analíticas son aplicadas para concluir relaciones temáticas durante la obra:

1. Contorno melódico: En un gráfico de movimiento melódico, son dibujados los siete contornos melódicos de la obra. Siendo 0 el punto de altura más baja en la melodía y 12 el de altura mayor en el eje Y; y el eje X expresa la duración de interpretación de las notas. También sobre el eje X aparecen unos puntos en naranja que delimitan las siete melodías de la obra.

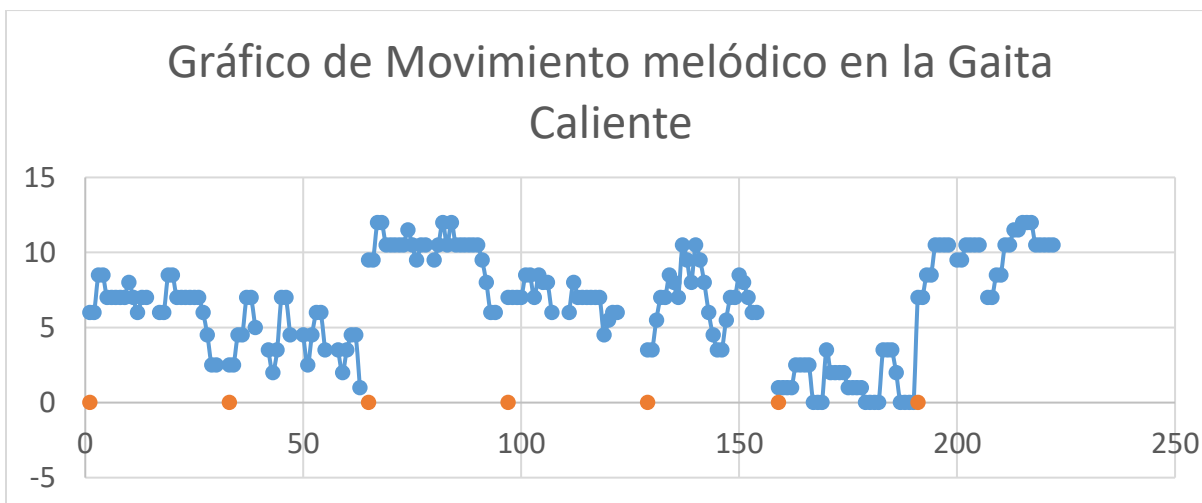


Figura 26. Movimiento melódico en la Gaita Caliente.

2. Función rítmica: Las melodías de las Secciones A, B, C y H usan posiciones rítmicas similares al igual que las Secciones D, E, F, G e I.
3. Función armónica: Son usadas en la misma progresión armónica.

Hay equilibrio entre los puntos melódicos altos y una progresión ascendente entre secciones conducidas hacia un punto climático, generando una relación: cuanto mayor es la altura de las notas en los extremos agudos de la sección, mayor es su carácter climático.

La melodía en las dimensiones medias en la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez:

En su generalidad, los temas de las secciones describen perfiles melódicos con la tipología: activa más que estable, mayormente instrumental, pero con algunas secciones vocales, articulada más que continua y nivelada más que climática. También, las transiciones de las líneas melódicas son descendentes en su mayoría y ascendentes al dirigirse hacia el clímax. Finalmente, la elección del compositor en los puntos de articulación de las secciones es el uso de la respuesta y el contraste.

La melodía en las pequeñas dimensiones en la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez:

En general, lo más destacado en la excursión melódica (tesitura o ámbito usado en la construcción del motivo) es la utilización de un intervalo de octava como distancia entre picos y la finalización

en la nota fundamental del acorde de tónica. También en el contorno, es apreciable la construcción melódica desde un salto ascendente y un movimiento por grados conjuntos descendente y prolongado en la mayoría de melodías.

La melodía en Pepino en Pata Cumbia (Pata Cumbia)

Existen ocho materiales temáticos en esta obra:

1. La melodía con textura homofónica de las Maderas en la primera frase de la Sección Introductoria.

The image shows a musical score for five saxophone parts: Saxo Alto 1, Saxo Tenor 1, Saxo Alto 2, Saxo Tenor 2, and Saxo Barítono. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is in a homophonic texture, with all parts playing the same melodic line. The first measure of each part starts with a dynamic marking of *f* (forte). The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The saxophones play in a homophonic texture, with all parts playing the same melodic line.

Figura 27. Las Maderas en la Sección Introductoria y la Voz en la Sección B de Pepino Pata Cumbia.

El material fue elaborado a partir de la escala menor armónica, el intervalo de cuarta justa descendente y el de tercera menor ascendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por grados conjuntos más que por saltos. El movimiento de la melodía estabiliza a nivel métrico el inicio y final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

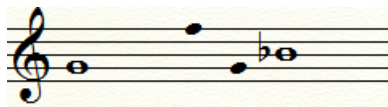


Figura 28. Excursión melódica en las Maderas de la Sección Introductoria y en la Voz de la Sección B de Pepino Pata Cumbia.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía puede describirse como “A d - A d a D”.

2. La melodía con textura homofónica de las trompetas en la segunda frase de la Sección Introductoria.

Figura 29. Las trompetas en la Sección Introductoria y la voz en la Sección B de Pepino Pata Cumbia.

El material fue elaborado a partir de los intervalos de cuarta justa y de tercera menor ascendentes. Usa el bordado superior y al final un salto de quinta disminuida.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía estabiliza a nivel métrico el inicio y final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 30. Excursión melódica en las trompetas de la Sección Introductoria y en la Voz de la Sección B de Pepino Pata Cumbia.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía puede describirse como “A d - A d - N a d a”.

3. La melodía al unísono de las Maderas en las Secciones A₁, A₂ y A₃.

Figura 31. Las Maderas en las Secciones A₁ y A₂ de Pepino Pata Cumbia.

El material fue elaborado a partir de los intervalos de segunda mayor y menor ascendentes. Usa el bordado superior y diferentes saltos para enlazarlos.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos y por grados conjuntos. El movimiento de la melodía estabiliza a nivel métrico el inicio y final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

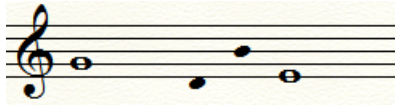


Figura 32. Excursión melódica en las Maderas en las Secciones A₁ y A₂ de Pepino Pata Cumbia.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía puede describirse como “*d A d A D a - d A d A D a*”.

4. La melodía en textura homofónica del *Brass* en las Sección A₂ y A₄.

Figura 33. El *Brass* en las Sección A₂ de Pepino Pata Cumbia.

El material fue elaborado a partir de los intervalos de quinta y cuarta justas ascendentes y de un reposo en grado conjunto.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica y cromática, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía estabiliza a nivel métrico el inicio y final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 34. Excursión melódica en el *Brass* en las Sección A₂ de Pepino Pata Cumbia.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía puede describirse como “*N a N d N a N d a*”.



Figura 35. El *Brass* en la final de la Sección A₄ de Pepino Pata Cumbia.

El material fue elaborado a partir de grados conjuntos mayormente descendentes en una armonía extraña a la tonalidad.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por grados conjuntos más que por saltos. El movimiento de la melodía estabiliza a nivel métrico el inicio y final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 36. Excursión melódica en el *Brass* durante el final de la Sección A₄ de Pepino Pata Cumbia.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía puede describirse como “*d O a d a*”.

5. La melodía de la voz en las Secciones C y E.

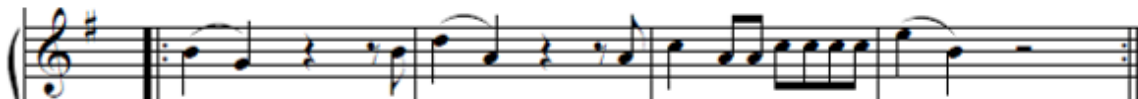


Figura 37. La voz en las Secciones C y E de Pepino Pata Cumbia.

El material fue elaborado a partir de los intervalos de tercera menor ascendente y descendente y de quinta justa descendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es bajo y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, vocal, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía estabiliza a nivel métrico el inicio y final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 38. Excursión melódica en la Voz en las Secciones C y E de Pepino Pata Cumbia.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía puede describirse como “*d a d a d a N a d*”.

6. La melodía de las trompetas en toda la Sección D.



Figura 39. Las trompetas en toda la Sección D de Pepino Pata Cumbia.

El material fue elaborado a partir de los intervalos de cuarta justa y segunda mayor ascendente. Luego recurre a la quinta justa y a la tercera menor ascendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía estabiliza a nivel métrico el inicio y final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 40. Excursión melódica en las trompetas en toda la Sección D de Pepino Pata Cumbia.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “a O a d a N - a O a d a N - A”.

7. La melodía del *Brass* en la sección F.



Figura 41. El *Brass* en la Sección F de Pepino Pata Cumbia.

El material fue elaborado a partir de grados conjuntos y de los intervalos de cuarta justa ascendente y de tercera mayor descendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por grados conjuntos más que por saltos. El movimiento de la melodía genera inestabilidad a nivel métrico al inicio y al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 42. Excursión melódica en el *Brass* en la Sección F de Pepino Pata Cumbia.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “A D a N A”.

La melodía en las grandes dimensiones en Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez:

Los materiales preexistentes se caracterizan por recibir un tratamiento de resolución a las notas del acorde posterior. La tesitura y el ámbito son determinantes para la melodía y para el sonido. Finalmente, las siguientes pruebas analíticas son aplicadas para concluir relaciones temáticas durante la obra:

1. Contorno melódico: En un gráfico de movimiento melódico, son dibujados los ocho contornos melódicos de la obra. Siendo 0 el punto de altura más baja en la melodía y 12 el de altura mayor en el eje Y. El eje X expresa la duración de interpretación de las notas. También sobre el eje X aparecen unos puntos en naranja que delimitan las ocho melodías de la obra.

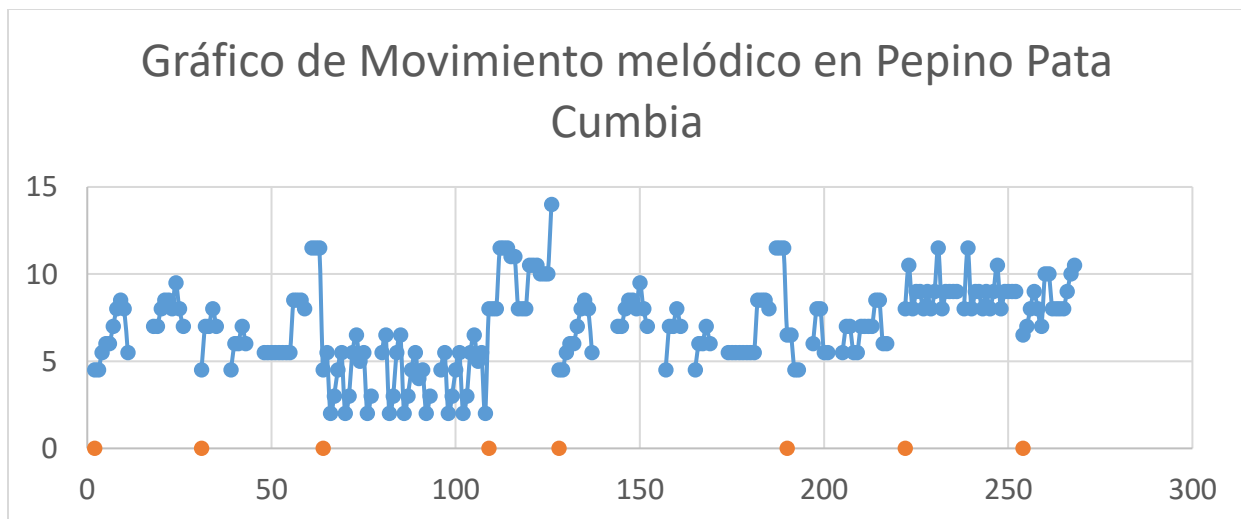


Figura 43. Movimiento melódico en Pepino Pata Cumbia.

2. Función rítmica: las melodías presentadas por las Maderas y la Voz son utilizadas de manera tética y las del *Brass* son en su mayoría anacrúsicas.
3. Función armónica: Las progresiones armónicas de las melodías en las Secciones A, C y E son las mismas.

Hay una progresión ascendente entre secciones conducidas hacia un punto climático, generando una relación: cuanto mayor es la altura de las notas en los extremos agudos de la sección, mayor es su carácter climático.

La melodía en las dimensiones medias en Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez: En su generalidad, los temas de las secciones describen perfiles melódicos con la tipología: activa más que estable, mayormente instrumental, pero con algunas secciones vocales, articulada más que continua y climática más que nivelada. También, se describen las transiciones de las líneas melódicas equilibradas y dirigidas al clímax. Finalmente, la elección del compositor en los puntos de articulación de las secciones es el uso de la recurrencia, respuesta y el contraste.

La melodía en las pequeñas dimensiones en Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez: En general, lo más destacado en la excursión melódica (tesitura o ámbito usado en la construcción del motivo) es la utilización de intervalos entre la quinta y la novena como distancia entre picos. También se evidencia en el *Brass* que el inicio y la finalización de los temas denotan las notas más graves y agudas respectivamente. También en el contorno, es apreciable la construcción melódica que finaliza de manera ascendente, como medida recurrente.

La melodía en Espíritu Colombiano (Pasillo)

Existen doce materiales temáticos en esta obra:

1. La melodía responsorial del piano en la Sección Introductoria.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'Piano' and features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a 3/4 time signature. The melody in the right hand starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. The bass line in the left hand has a quarter rest, followed by a quarter note G3, and a quarter note F3. The second system is labeled 'Pno.' and has the same key signature and time signature. The melody in the right hand starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. The bass line in the left hand has a quarter rest, followed by a quarter note G3, and a quarter note F3. The word 'PIANO' is written above and below the staves in the second system.

Figura 44. Piano en la Sección Introductoria de Espíritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de las inversiones en el arpeggio de la dominante con novena (C9), también utiliza la escala menor natural descendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por intervalos de tercera y por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad métrica al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

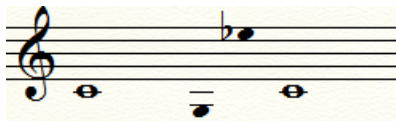


Figura 45. Excursión melódica en la Sección Introductoria de Espíritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*a d a d A D - a D a D a D a D a d*”.

2. Melodía en textura homofónica del *Brass* en la Sección A₁.



Figura 46. *Brass* en la Sección A₁ de Espíritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de la escala menor natural descendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es bajo y estabiliza su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al inicio y al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

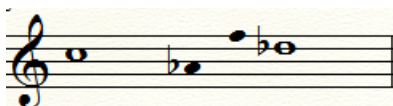


Figura 47. Excursión melódica del *Brass* en la Sección A₁ de Espiritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “D a D”.

3. Melodías en textura homofónica de las Maderas y del *Brass* en la Sección A₂.

Figura 48. Las Maderas en la Sección A₂ de Espiritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de bordados dobles, y de saltos ascendentes al finalizar las frases: uno de tercera mayor y otro de cuarta justa.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es cromática más que diatónica, instrumental, por grados conjuntos más que por saltos. El movimiento de la melodía genera desestabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

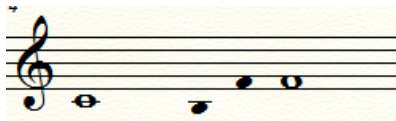


Figura 49. Excursión melódica de las Maderas en la Sección A2 de Espíritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*d A D A - a D A D A*”.

Figura 50. El *Brass* en la Sección A2 de Espíritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de bordados dobles, un salto ascendente de quinta justa, la escala menor melódica ascendente y el mismo intervalo de quinta justa ahora descendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es cromática más que diatónica, instrumental, por grados conjuntos más que por saltos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

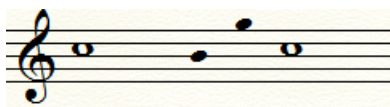


Figura 51. Excursión melódica del *Brass* en la Sección A₂ de Espiritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*d A d a N D A d*”.

4. Melodía al unísono de las Maderas y el piano en la Sección A₃.

Figura 52. Las Maderas en la Sección A₃ de Espiritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de las inversiones en el arpeggio de la dominante con novena (C9) al igual que en la introducción. Al final presenta un material de retardos cromáticos sobre el arpeggio descendente del acorde de tónica.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos del arpeggio más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 53. Excursión melódica de las Maderas en la Sección A₃ de Espíritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “A D a D a D a D a D a d - D”.

5. Melodía transitoria las Maderas en la Sección A₄.



Figura 54. Las Maderas en la Sección A₄ de Espíritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de la escala ascendente en la región de dominante y finaliza con un intervalo de quinta descendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es bajo y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por grados conjuntos más que por saltos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

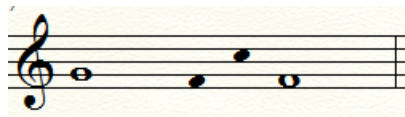


Figura 55. Excursión melódica de las Maderas en la Sección A₄ de Espíritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “A N A N d n”.

6. Melodía homofónica del *Brass* en la Sección B₁.



Figura 56. El *Brass* en la Sección B₁ de Espíritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir del intervalo de octava y de una escala descendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es bajo y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

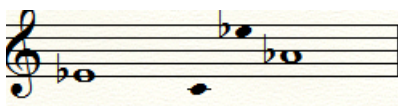


Figura 57. Excursión melódica del *Brass* en la Sección B₁ de *Espíritu Colombiano*.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*a N - a D a d N*”.

7. Polifonía entre las Maderas y los trombones en la Sección B₂.

Figura 58. Las Maderas en la Sección B₂ de *Espíritu Colombiano*.

El material fue elaborado a partir de bordados superiores, de una escala ascendente y de una descendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto; acelera y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por grados conjuntos más que por saltos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 59. Excursión melódica de las Maderas en la Sección B₂ de Espíritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*N A D N A D N a D a d*”.

Figura 60. Los trombones en la Sección B₂ de Espíritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de bordados inferiores y superiores, además de una escala ascendente y de una descendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es bajo; acelera y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por grados conjuntos más que por saltos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

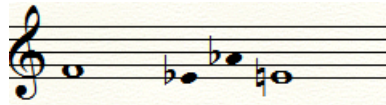


Figura 61. Excursión melódica de los trombones en la Sección B₂ de Espíritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*N d A D N A D*”.

8. Recurso antifonal entre las Maderas y el *Brass* por sub-frases en la Sección B₃.

Figura 62. Las Maderas y el *Brass* en la Sección B₃ de Espíritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de arpeggios ascendentes y descendentes en las funciones principales de la tonalidad, además de una escala ascendente al final.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la es melodía diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 63. Excursión melódica de las Maderas y el *Brass* en la Sección B₃ de Espiritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “A D A D a D A D A D A”.

9. Melodía de las trompetas y los saxofones en la Sección C₁.



Figura 64. Las trompetas en la Sección C₁ de Espiritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de una escala mayor ascendente y de un salto de cuarta descendente y ascendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por grados conjuntos más que por saltos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 65. Excursión melódica de las trompetas en la Sección C₁ de Espíritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*D a D a d a D a d*”.

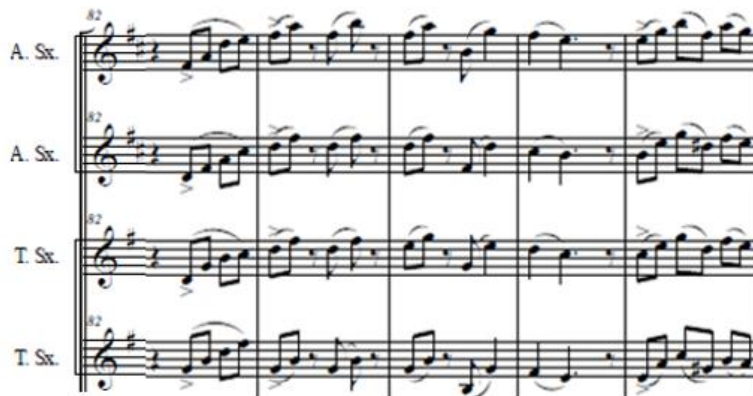


Figura 66. Las Maderas en la Sección C₁ de Espíritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de arpeggios e intervalos con notas del acorde tanto ascendentes como descendentes.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

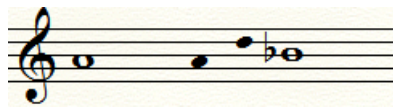


Figura 67. Excursión melódica de las Maderas en la Sección C₁ de Espíritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “A d a d a d A d a d”.

10. Melodía de las trompetas y los saxofones en la Sección C₂.



Figura 68. Las trompetas en la Sección C₂ de Espíritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de la escala mayor descendente y del intervalo de tercera ascendente y descendente, tanto mayor como menor.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

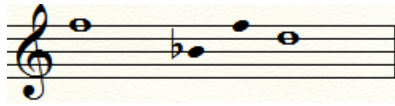


Figura 69. Excursión melódica de las trompetas en la Sección C₂ de Espíritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*D a D a d a D a d*”.

Figura 70. Las Maderas en la Sección C₂ de Espíritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de arpeggios e intervalos con notas del acorde tanto ascendentes como descendentes.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 71. Excursión melódica de las Maderas en la Sección C₂ de Espíritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “A d a d a d a D a d”.

11. Melodía de las Maderas en la segunda frase de la Sección C₃.



Figura 72. Las Maderas en la Sección C₃ de Espiritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de arpeggios e intervalos con notas del acorde tanto ascendentes como descendentes. Característico el intervalo de octava para denotar clímax.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

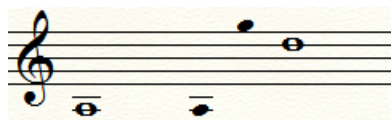


Figura 73. Excursión melódica de las Maderas en la Sección C₃ de Espiritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “A d a d a d a D”.

12. Melodía de las trompetas en la Sección C₄.

Figura 74. Las trompetas en la Sección C₄ de Espiritu Colombiano.

El material fue elaborado a partir de bordados dobles y de notas de los arpeggios tanto ascendentes como descendentes. Característico el intervalo de sexta mayor para denotar clímax.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

Figura 75. Excursión melódica de las trompetas en la Sección C₄ de Espiritu Colombiano.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*N D a D a D N - A d a d a d a*”.

La melodía en las grandes dimensiones en Espíritu Colombiano de Lucho Bermúdez:

Los materiales preexistentes se caracterizan por ornamentaciones como el bordado y el doble bordado, por el uso de arpeggios y escalas y por recibir un tratamiento de resolución a las notas del acorde posterior. La tesitura y el ámbito son determinantes para la melodía y para el sonido. Finalmente, las siguientes pruebas analíticas son aplicadas para concluir relaciones temáticas durante la obra:

1. Contorno melódico: En un gráfico de movimiento melódico, son dibujados los doce contornos melódicos de la obra. Siendo 0 el punto de altura más baja en la melodía y 12 el de altura mayor en el eje Y. El eje X expresa la duración de interpretación de las notas. También sobre el eje X aparecen unos puntos en naranja que delimitan las doce melodías de la obra.

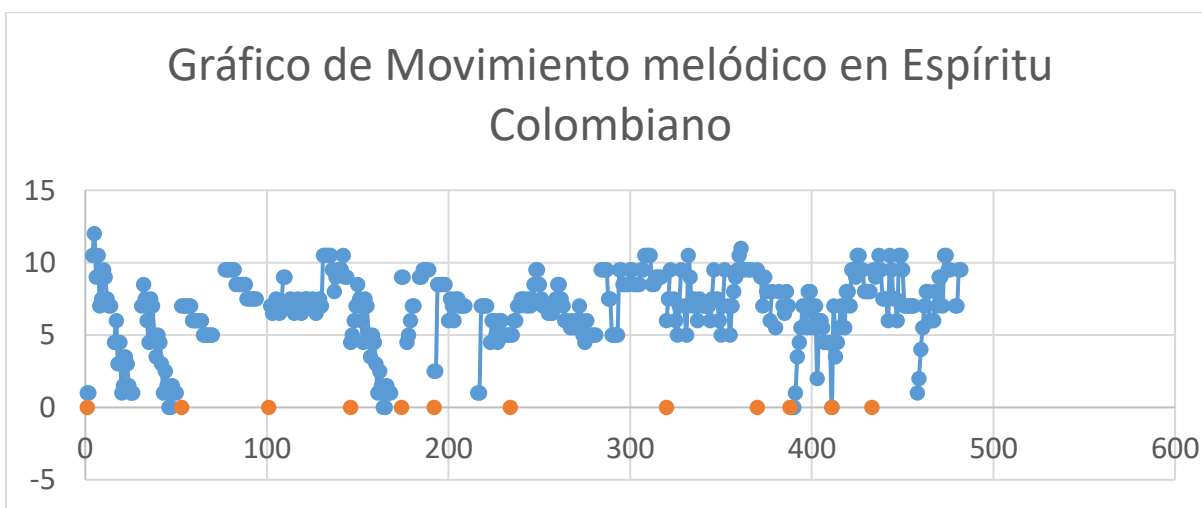


Figura 76. Movimiento melódico en Espíritu Colombiano.

2. Función rítmica: Las melodías presentadas inician en diferentes pulsos del compás, de manera anacrúsica y tética.
3. Función armónica: Las progresiones armónicas de las melodías en la obra varían respecto a la sección, aunque una característica es el final de las secciones grandes o párrafos en una cadencia auténtica perfecta.

Hay una progresión ascendente entre secciones conducidas hacia un punto climático, generando una relación: cuanto mayor es la altura de las notas en los extremos agudos de la sección, mayor

es su carácter climático. Por último, no hay equilibrio en los puntos melódicos altos, siempre varían.

La melodía en las dimensiones medias en Espíritu Colombiano de Lucho Bermúdez:

En su generalidad, los temas de las secciones describen perfiles melódicos con la tipología: activa más que estable, totalmente instrumental, articulada más que continua y nivelada más que climática. También, se describen las transiciones de las líneas melódicas mayormente descendentes y al final incrementa la densidad de la acción melódica dirigida al clímax. Finalmente, la elección del compositor en los puntos de articulación de las secciones es el uso de la recurrencia, desarrollo, respuesta y el contraste.

La melodía en las pequeñas dimensiones en Espíritu Colombiano de Lucho Bermúdez:

En general, lo más destacado en la excursión melódica (tesitura o ámbito usado en la construcción del motivo) es la utilización de intervalos muy contrastantes: entre la cuarta y la catorceava como distancia entre picos. También, se evidencia en todas las melodías que la relación entre el inicio y la finalización de los temas corresponden a notas del acorde inicial y final, respectivamente. También en el contorno, es apreciable la construcción melódica que finaliza de manera descendente, como medida casi que definitiva.

La melodía en Lemaitre (Pasillo)

Existen siete materiales temáticos en esta obra:

1. La melodía de las trompetas y del primer saxofón alto en la Sección A₁.



Figura 77. Las trompetas en la Sección A₁ de Lemaitre.

El material fue elaborado a partir de un cromatismo descendente, arpeggios ascendentes y descendentes, bordados dobles e intervalos de tercera menor y mayor ascendentes.

La **densidad:** el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera desestabilidad a nivel métrico al final de la frase.

La **excursión melódica:** Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 78. Excursión melódica de las trompetas en la Sección A₁ de Lemaitre.

El **contorno:** La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*D A d n A D a d a n*”.



Figura 79. El primer saxofón alto en la Sección A₁ de Lemaitre.

El material fue elaborado a partir retardos cromáticos y de arpeggios ascendentes.

La **densidad:** el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos y por cromatismos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica:** Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

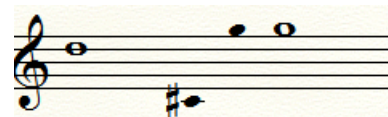


Figura 80. Excursión melódica del primer saxofón alto en la Sección A₁ de Lemaitre.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*D A D A d A*”.

2. Recurso antifonal entre las trompetas y las Maderas en la Sección A₂.

The image shows a musical score for Section A₂ of Lemaitre. It consists of eight staves: Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Baritone Sax, Trumpet in B₁, Trumpet in B₂, Trumpet in B₃, and Trumpet in B₄. The woodwinds (Saxes and Baritone Sax) play a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, characterized by descending chromaticisms and arpeggiated figures. The trumpets play a rhythmic accompaniment, with dynamics ranging from *f* to fortissimo (*ff*). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat.

Figura 81. Las trompetas y las Maderas en la Sección A₂ de Lemaitre.

El material fue elaborado a partir cromatismos descendentes, arpeggios ascendentes y descendentes, un intervalo climático de cuarta justa y retardos cromáticos ascendentes.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

The image shows a musical notation on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It illustrates a melodic excursion with three notes: a half note (redonda) on G₄, a quarter note (negra sin plica) on F₄, and a half note (redonda) on E₄. This represents the initial, extreme, and final notes of the melodic phrase.

Figura 82. Excursión melódica de las trompetas y las Maderas en la Sección A₂ de Lemaitre.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*D A d - A D A D A D a d*”.

3. La melodía de las trompetas y las Maderas en la Sección B₁.



Figura 83. Las trompetas en la Sección B₁ de Lemaitre.

El material fue elaborado a partir de un intervalo de séptima menor y uno de sexta mayor, ambas ascendentes. Y finalmente por una escala mayor descendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos y por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

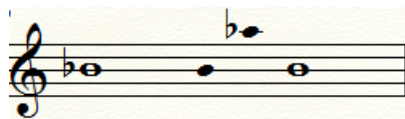


Figura 84. Excursión melódica de las trompetas en la Sección B₁ de Lemaitre.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*N a N D a N D*”.



Figura 85. Las Maderas en la Sección B₁ de Lemaitre.

El material fue elaborado a partir del arpeggio descendente de los acordes del compás y caracterizado por los intervalos de sexta mayor y de quinta justa ascendentes.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y establece su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

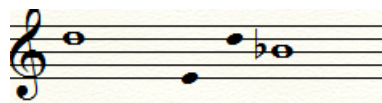


Figura 86. Excursión melódica de las Maderas en la Sección B₁ de Lemaitre.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*D a D a D a*”.

4. La melodía del primer saxofón tenor y de las trompetas en la Sección B₂.



Figura 87. El primer saxofón tenor en la Sección B₂ de Lemaitre.

El material fue elaborado a partir de retardos cromáticos ascendentes y descendentes y un intervalo característico de cuarta justa ascendente.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos y por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera desestabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

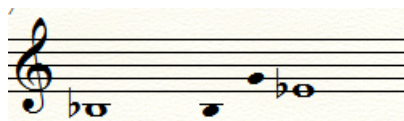


Figura 88. Excursión melódica del primer saxofón tenor en la Sección B₂ de Lemaitre.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*N a n D a D*”.



Figura 89. Las trompetas en la Sección B₂ de Lemaitre.

El material fue elaborado a partir enlaces de acordes desde cromatismos característicos, y por intervalos grandes dentro de las notas de los acordes.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

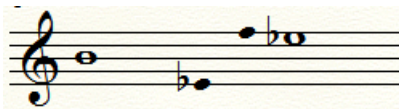


Figura 90. Excursión melódica de las trompetas en la Sección B₂ de Lemaitre.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “a N d N a D a D a d a d a N”.

5. La melodía de las trompetas en la Sección Intermedia.

Figura 91. Las trompetas en la Sección Intermedia de Lemaitre.

El material fue elaborado a partir de la escala ascendente en la nueva tonalidad, de un arpeggio descendente del acorde de dominante en la nueva tonalidad y de un intervalo de octava ascendente característico en los finales de sección de los pasillos del autor.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por grados conjuntos más que por saltos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 92. Excursión melódica de las trompetas en la Sección Intermedia de Lemaitre.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “A N d A N a D a”.

6. La melodía de las trompetas y las Maderas en la Sección C₁.



Figura 93. Las trompetas en la Sección C₁ de Lemaitre.

El material fue elaborado a partir de las notas de los arpeggios tanto ascendentes como descendentes. Característico el intervalo de octava justa para denotar clímax.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto; desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera desestabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).



Figura 94. Excursión melódica de las trompetas en la Sección C₁ de Lemaitre.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*d a N d a N D a d a*”.

Figura 95. Las Maderas en la Sección C₁ de Lemaitre.

El material fue elaborado a partir de las notas de los arpeggios tanto ascendentes como descendentes, de grados conjuntos y del intervalo característico de octava justa.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

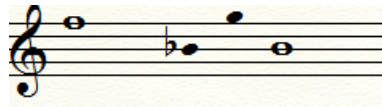


Figura 96. Excursión melódica de las Maderas en la Sección C₁ de Lemaitre.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “*d a D a N d N d N d A D*”.

7. La melodía de las Maderas y las trompetas en la Sección C₂.



Figura 97. Las Maderas en la Sección C₂ de Lemaitre.

El material fue elaborado a de la escala mayor y de notas de los arpeggios tanto ascendentes como descendentes.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y acelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

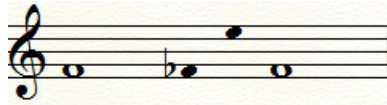


Figura 98. Excursión melódica de las Maderas en la Sección C₂ de Lemaitre.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “A d a N a N d a D”.

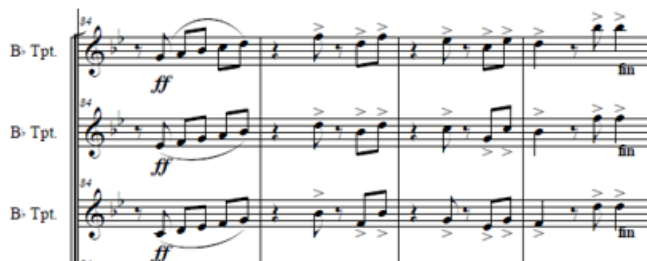


Figura 99. Las trompetas en la Sección C₂ de Lemaitre.

El material fue elaborado a partir de la escala mayor ascendente, de notas de los arpeggios tanto ascendentes como descendentes. Característico el intervalo de octava justa para denotar clímax.

La **densidad**: el grado de actividad de la melodía es alto y desacelera su ritmo de contorno.

La tipología de la melodía es diatónica, instrumental, por saltos más que por grados conjuntos. El movimiento de la melodía genera estabilidad a nivel métrico al final de frase.

La **excursión melódica**: Con relación al ámbito y la tesitura, la siguiente figura representa la nota inicial (en redonda), los extremos (en negras sin plica) y la nota final (en redonda).

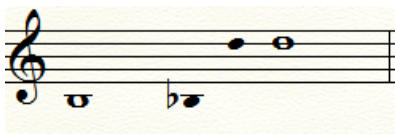


Figura 100. Excursión melódica de las trompetas en la Sección C₂ de Lemaitre.

El **contorno**: La tipología para el contorno será: A (ascendente), D (descendente), O (ondulante) y N (nivelada). El uso de mayúsculas y minúsculas tiene directa relación con las duraciones. Esta melodía se puede describir como “A N d N d a N”.

La melodía en las grandes dimensiones en Lemaitre de Lucho Bermúdez:

Los materiales preexistentes se caracterizan por ornamentaciones como el bordado y el doble bordado, por el uso de arpegios y escalas y por recibir un tratamiento de resolución a las notas del acorde posterior. La tesitura y el ámbito son determinantes para la melodía y para el sonido. Finalmente, las siguientes pruebas analíticas son aplicadas para concluir relaciones temáticas durante la obra:

1. Contorno melódico: En un gráfico de movimiento melódico, son dibujados los siete contornos melódicos de la obra. Siendo 0 el punto de altura más baja en la melodía y 12 el de altura mayor en el eje Y. El eje X expresa la duración de interpretación de las notas. También sobre el eje X aparecen unos puntos en naranja que delimitan las siete melodías de la obra.

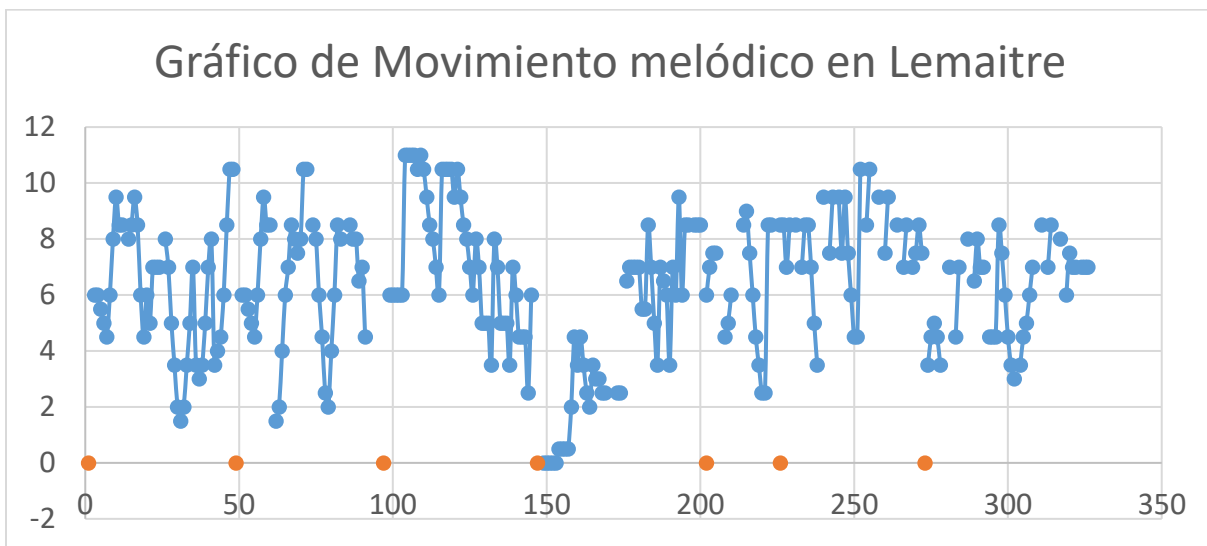


Figura 101. Movimiento melódico en Lemaitre.

2. Función rítmica: Las melodías presentadas inician en diferentes pulsos del compás, de manera anacrúsica y tética.

3. Función armónica: Las progresiones armónicas de las melodías en la obra varían respecto a la sección, aunque una característica es el final de las secciones grandes o párrafos en una cadencia auténtica perfecta.

Hay una progresión ascendente entre secciones conducidas hacia un punto climático, generando una relación: cuanto mayor es la altura de las notas en los extremos agudos de la sección, mayor es su carácter climático. Por último, no hay equilibrio en los puntos melódicos altos, siempre varían.

La melodía en las dimensiones medias en Lemaitre de Lucho Bermúdez:

En su generalidad, los temas de las secciones describen perfiles melódicos con la tipología: activa más que estable, totalmente instrumental, articulada más que continua y nivelada más que climática. También, se describen las transiciones de las líneas melódicas ascendentes hacia el clímax de la obra y descendente hacia el final. Por último, la elección del compositor en los puntos de articulación de las secciones es el uso de la recurrencia, desarrollo, respuesta y el contraste.

La melodía en las pequeñas dimensiones en Lemaitre de Lucho Bermúdez:

En general, lo más destacado en la excursión melódica (tesitura o ámbito usado en la construcción del motivo) es la utilización de intervalos muy contrastantes: sexta, séptima, octava y décima, como distancia entre picos. También se evidencia en todas las melodías que la relación entre el inicio y la finalización de los temas corresponden a notas del acorde inicial y final, respectivamente. También en el contorno, es apreciable la construcción melódica ascendente cuando son frases iniciales y una construcción descendente cuando son finales.

4.1.4. El ritmo en Lucho Bermúdez

El ritmo en la Gaita Caliente (Gaita)

El ritmo en las grandes dimensiones de la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez:

El único tempo usado es de blanca igual a 115 que, en comparación con la convención de sus demás Gaitas, es más ágil y por esta razón lleva en su nombre la cualidad de “Caliente”. No presenta

alteraciones internas de tempo que afecten a la relación de las partes y establece un metro de dos medios durante toda la obra.

La planificación en la composición es evidenciada por la alternancia entre intensificación y desintensificación durante cada una de las secciones. Al mismo tiempo existen correspondencias en proporción para las diferentes secciones con longitudes equivalentes a un contínuum de 4 y de 8 compases, una articulación media que nos ayuda a reconocer la doble proporción.

Los estratos rítmicos resultan más complejos en una primera sección debido al uso de una estructura temática desplazada a la mitad del compás; dicho desplazamiento finaliza al llegar a la sección vocal.

El ritmo en las dimensiones medias de la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez:

La obra no tiene ni *ritardandos* ni *accelerandos*. Las proporciones utilizadas con relación a la duración de cada sección son las mismas y a veces del doble. Prescrito el módulo rítmico característico del compositor en esta obra y su configuración recurrente es:



Figura 102. Módulo rítmico característico en la Gaita Caliente.

Este módulo se caracteriza por su riqueza de cambio, orden y dirección a nivel melódico.

El *continuum* general de la obra es la blanca, mayormente dibujada por el bajo y en ocasiones por los cambios en el ritmo armónico de la obra.

El ritmo de superficie (duraciones), el ritmo de contorno o ritmo armónico y el ritmo de contorno (perfil melódico) son descritos en las gráficas de tensión y de movimiento melódico, presentados en los análisis de armonía y de melodía.

Finalmente, los tipos de perfiles modulares son representados por las siglas T (tensión), Tr (transición) y C (calma) y su duración es aproximada por medio del uso de mayúsculas y minúsculas. A continuación, son caracterizados cada uno de los siete materiales temáticos enseñados en el análisis de la melodía de la obra:

1. La melodía con textura homofónica del Brass en la Sección A: Perfil modular con tensión media (tr T c - tr T c).
2. La melodía al unísono de las Maderas en la Sección B: Perfil modular con tensión media (Tr T c - Tr T c).
3. La melodía homofónica de tres de las Maderas en la Sección C y H: Perfil modular con tensión media (tr T c - Tr T c).
4. La melodía homofónica de las Voces en la Sección D y G: Perfil modular con tensión inicial (T c tr - T c tr).
5. La melodía al unísono de las Maderas en las Secciones E, F e I: Perfil modular con tensión inicial (T Tr - T C).
6. La melodía de los trombones en la repetición de la Sección E y en el total de las Secciones F e I: Perfil modular con tensión inicial (T tr c - T tr c).
7. La melodía de las trompetas en las Secciones F e I: Perfil modular con tensión inicial (T tr c - T tr c).

La superficie rítmica más aparente contribuye decisivamente al contraste temático.

El ritmo en las pequeñas dimensiones de la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez:

La tensión, calma o transición acentúan el continuum. La duración de la actividad (tensión, calma o transición) es variable y muy distinguido por una persistencia mayor en la tensión. El *crescendo* rítmico más notorio aparece en los últimos dos compases con acentuación cada corchea. Los contrastes en la duración del ritmo de superficie producen articulaciones estructurales y configuran los perfiles rítmicos. El continuum es activo (altamente acentuado), contiene pocas disonancias rítmicas (síncopa) y tiene complicaciones métricas (polirítmicas) en las secciones climáticas.

El ritmo en Pepino en Pata Cumbia (Pata Cumbia)

El ritmo en las grandes dimensiones de Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez:

El único tempo usado es de blanca igual a 100 que, en comparación con la convención de sus demás Pata Cumbias, es más ágil. No presenta alteraciones internas de tempo que afecten a la relación de las partes y establece un metro de dos medios durante toda la obra.

La planificación en la composición es evidenciada por la alternancia entre intensificación y desintensificación durante cada una de las secciones. Al mismo tiempo existen correspondencias en proporción para las diferentes secciones con longitudes equivalentes a un contínuum de 8 compases.

Los estratos rítmicos resultan más complejos en las secciones que anteceden y suceden las secciones vocales. Esto debido al uso de una estructura temática enriquecida rítmicamente antes y después de que la voz intervenga durante la obra.

El ritmo en las dimensiones medias de Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez:

La obra no tiene ni *ritardandos* ni *accelerandos*. Las proporciones utilizadas con relación a la duración de cada sección son las mismas (ocho compases). Prescrito el módulo rítmico característico del compositor en esta obra y su configuración recurrente es:



Figura 103. Módulo rítmico característico en Pepino en Pata Cumbia.

Este módulo se caracteriza por su síncopa, su riqueza en el cambio armónico, orden y dirección a nivel melódico.

El *continuum* general de la obra es la blanca, mayormente dibujada por el piano y por los cambios en el ritmo armónico de la obra.

El ritmo de superficie (duraciones), el ritmo de contorno o ritmo armónico y el ritmo de contorno (perfil melódico) son descritos en las gráficas de tensión y de movimiento melódico, presentados en los análisis de armonía y de melodía.

Finalmente, los tipos de perfiles modulares son representados por las siglas T (tensión), Tr (transición) y C (calma) y su duración es aproximada por medio del uso de mayúsculas y minúsculas. A continuación, son caracterizados cada uno de los ocho materiales temáticos enseñados en el análisis de la melodía de la obra:

1. La melodía con textura homofónica de las Maderas en la primera frase de la Sección Introductoria: Perfil modular con tensión final (C T - Tr T).

2. La melodía con textura homofónica de las trompetas en la segunda frase de la Sección Introductoria: Perfil modular con tensión final (Tr C Tr T).
3. La melodía al unísono de Las Maderas en las Secciones A₁, A₂ y A₃: Perfil modular con tensión media (C T - T C).
4. La melodía en textura homofónica del *Brass* en las Sección A₂ y A₄: Perfil modular con tensión inicial y final (T tr T).
5. La melodía de la voz en toda la Sección B: Perfil modular con tensión final (C T - Tr T).
6. La melodía de la voz en las Secciones C y E: Perfil modular con tensión media (C T - T C).
7. La melodía de las trompetas en toda la Sección D: Perfil modular con tensión media (c Tr T C).
8. La melodía del *Brass* en la sección F: Perfil modular con final (tr T).

La superficie rítmica más aparente contribuye decisivamente al contraste temático.

El ritmo en las pequeñas dimensiones de Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez:

La tensión, calma o transición acentúan el continuum, aunque en ocasiones la tensión aparece en contratiempo del mismo. La duración de la actividad (tensión, calma o transición) es variable y muy distinguido por una persistencia mayor en la tensión. El *crescendo* rítmico más notorio aparece en los últimos dos compases con acentuación cada corchea. Los contrastes en la duración del ritmo de superficie producen articulaciones estructurales y configuran los perfiles rítmicos. El continuum es activo (altamente acentuado), contiene muchas disonancias rítmicas (síncopa) y tiene complicaciones métricas (polirítmicas) en las secciones climáticas.

El ritmo en Espíritu Colombiano (Pasillo)

El ritmo en las grandes dimensiones de Espíritu Colombiano de Lucho Bermúdez:

El único tempo usado es de negra igual a 180 que, en comparación con la convención de sus demás Pasillos, estaría ubicado en un punto intermedio (no tan ágil, tampoco tan lento). Presenta

alteraciones internas de tiempo que afectan la relación después de la introducción y establece un metro de tres cuartos marcado a uno durante toda la obra.

La planificación en la composición es evidenciada por la alternancia entre intensificación y desintensificación durante cada una de las secciones. Al mismo tiempo existen correspondencias en proporción para las diferentes secciones con longitudes equivalentes a un contínuum de 8 compases, con articulaciones medias en dos diferentes proporciones (4 y 4 compases o 3 y 5 compases).

Los estratos rítmicos resultan más complejos en la sección introductoria debido al uso de estructuras temáticas desplazadas en grupos de compases asimétricos (agrupaciones de 4 y de 5 compases por eje temático); dicho desplazamiento finaliza al llegar a la Sección A.

El ritmo en las dimensiones medias de Espiritu Colombiano de Lucho Bermúdez:

La obra no tiene ni *ritardandos* ni *accelerandos*. Las proporciones utilizadas con relación a la duración de cada sección varían y se caracterizan por el cambio en las estructuras temáticas. Prescritos los módulos rítmicos característicos del compositor en esta obra y su configuración recurrente son:

The image displays three staves of musical notation. The top staff is for B. Tpt. (Bass Trombone) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is for A. Sax. (Alto Saxophone) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs. The bottom staff is for Pno. (Piano) and contains a piano accompaniment with chords and moving lines, marked with 'PIANO' above and below the staff.

Figura 104. Módulos rítmicos característicos en Espiritu Colombiano.

Estos módulos se caracterizan por su riqueza de cambio, orden y dirección a nivel melódico.

El *continuum* general de la obra es la blanca con puntillo, mayormente dibujada por los cambios en el ritmo armónico de la obra.

El ritmo de superficie (duraciones), el ritmo de contorno o ritmo armónico y el ritmo de contorno (perfil melódico) son descritos en las gráficas de tensión y de movimiento melódico, presentados en los análisis de armonía y de melodía.

Finalmente, los tipos de perfiles modulares son representados por las siglas T (tensión), Tr (transición) y C (calma) y su duración es aproximada por medio del uso de mayúsculas y minúsculas. A continuación, son caracterizados cada uno de los doce materiales temáticos enseñados en el análisis de la melodía de la obra:

1. La melodía responsorial del piano en la Sección Introductoria: Perfil modular con tensión inicial y final (T tr T).
2. Melodía en textura homofónica del *Brass* en la Sección A₁: Perfil modular con tensión media (c t c - tr T tr).
3. Melodías en textura homofónica de las Maderas y del *Brass* en la Sección A₂: Perfil modular con tensión inicial y final (T tr T).
4. Melodía al unísono de las Maderas y el piano en la Sección A₃: Perfil modular con tensión inicial y final (T tr T).
5. Melodía transitoria las Maderas en la Sección A₄: Perfil modular con tensión media (tr T c).
6. Melodía homofónica del *Brass* en la Sección B₁: Perfil modular con tensión inicial (T c tr - T c tr).
7. Polifonía entre las Maderas y los trombones en la Sección B₂: Perfil modular con tensión media (Tr t c).
8. Recurso antifonal entre las Maderas y el *Brass* por sub-frases en la Sección B₃: Perfil modular con tensión media (tr c t c).
9. Melodía de las trompetas y los saxofones en la Sección C₁: Perfil modular con tensión media (C t tr).
10. Melodía de las trompetas y los saxofones en la Sección C₂: Perfil modular con tensión media (Tr t c).
11. Melodía de las Maderas en la segunda frase de la Sección C₃: Perfil modular con tensión final (C tr t).

12. Melodía de las trompetas en la Sección C4: Perfil modular con tensión media (Tr c Tr T c).

La superficie rítmica más aparente contribuye decisivamente al contraste temático.

El ritmo en las pequeñas dimensiones de Espiritu Colombiano de Lucho Bermúdez:

La tensión, calma o transición acentúan el continuum. La duración de la actividad (tensión, calma o transición) es variable y muy distinguido por una persistencia mayor en la tensión media más que en la final o la inicial. El *crescendo* rítmico más notorio aparece en la sección climática por la polifonía utilizada. Los contrastes en la duración del ritmo de superficie producen articulaciones estructurales y configuran los perfiles rítmicos. El continuum es activo (altamente acentuado), contiene muchas disonancias rítmicas (síncopa) y tiene complicaciones métricas (polirítmicas) en las secciones climáticas.

El ritmo en Lemaitre (Pasillo)

El ritmo en las grandes dimensiones de Lemaitre de Lucho Bermúdez:

El único tempo usado es de negra igual a 175 que, en comparación con la convención de sus demás Pasillos, es más lento. Presenta una alteración interna de tempo que afecta la relación de las partes anteriores y posteriores a la sección intermedia. También establece un metro de tres cuartos marcado a uno durante toda la obra.

La planificación en la composición es evidenciada por la alternancia entre intensificación y desintensificación durante cada una de las secciones. Al mismo tiempo existen correspondencias en proporción para las diferentes secciones con longitudes equivalentes a un continuum de 8 compases, con articulaciones medias en dos diferentes proporciones (4 y 4 compases o 3 y 5 compases).

Los estratos rítmicos resultan más complejos en la sección intermedia debido al uso de estructuras temáticas desplazadas en grupos de compases asimétricos (agrupaciones de 5 compases por eje temático); dicho desplazamiento finaliza al llegar a la sección final.

El ritmo en las dimensiones medias de Lemaitre de Lucho Bermúdez:

La obra no tiene ni *ritardandos* ni *accelerandos*. Las proporciones utilizadas con relación a la duración de cada sección varían y se caracterizan por el cambio en las estructuras temáticas. Prescritos los módulos rítmicos característicos del compositor en esta obra y su configuración recurrente es:

Figura 105. Módulo rítmico característico en Lemaitre.

Estos módulos se caracterizan por su riqueza de cambio, orden y dirección a nivel melódico.

El *continuum* general de la obra es la blanca con puntillo, mayormente dibujada por los cambios en el ritmo armónico de la obra.

El ritmo de superficie (duraciones), el ritmo de contorno o ritmo armónico y el ritmo de contorno (perfil melódico) son descritos en las gráficas de tensión y de movimiento melódico, presentados en los análisis de armonía y de melodía.

Finalmente, los tipos de perfiles modulares son representados por las siglas T (tensión), Tr (transición) y C (calma) y su duración es aproximada por medio del uso de mayúsculas y minúsculas. A continuación, son caracterizados cada uno de los siete materiales temáticos enseñados en el análisis de la melodía de la obra:

1. La melodía de las trompetas y del primer saxofón alto en la Sección A₁: Perfil modular con tensión media (C Tr T c).
2. Recurso antifonal entre las trompetas y Las Maderas en la Sección A₂: Perfil modular con tensión final (Tr T).

3. La melodía de las trompetas y Las Maderas en la Sección B₁: Perfil modular con tensión inicial (T Tr t C).
4. La melodía del primer saxofón tenor y de las trompetas en la Sección B₂: Perfil modular con tensión inicial (Tr t c).
5. La melodía de las trompetas en la Sección Intermedia: Perfil modular con tensión inicial y final (T tr t).
6. La melodía de las trompetas y las Maderas en la Sección C₁: Perfil modular con tensión final (c tr T).
7. La melodía de las Maderas y las trompetas en la Sección C₂: Perfil modular con tensión media (tr T c).

La superficie rítmica más aparente contribuye decisivamente al contraste temático.

El ritmo en las pequeñas dimensiones de Lemaitre de Lucho Bermúdez:

La tensión, calma o transición acentúan el continuum. La duración de la actividad (tensión, calma o transición) es variable y muy distinguido por una persistencia mayor en la tensión media. El *crescendo* rítmico más notorio aparece en la sección intermedia. Los contrastes en la duración del ritmo de superficie producen articulaciones estructurales y configuran los perfiles rítmicos. El continuum es activo (altamente acentuado), contiene muchas disonancias rítmicas (síncopa) y tiene complicaciones métricas (polirítmicas) en las secciones climáticas.

4.1.5 El crecimiento en *Lucho Bermúdez*

El proceso de crecimiento en la *Gaita Caliente* (Gaita)

*El crecimiento en las grandes dimensiones en la *Gaita Caliente* de Lucho Bermúdez:*

Los elementos predominantes o determinantes son el sonido y la melodía. La obra deja una sensación de mucha actividad en estos elementos. Tiene un movimiento direccional dirigido hacia los dos clímax existentes en la obra.

El grado de contraste entre los puntos culminantes por encima y por debajo es alto. Se puede clasificar como temático más que difuso, expositivo y transicional, repetitivo más que de desarrollo

y de estabilización intermedia. El compositor utiliza procedimientos de desarrollo y variación para alterar radicalmente las ideas. Varía todos los elementos contributivos en la totalidad de la obra.

El tipo de forma empleado está conformado por un primer párrafo instrumental, otro vocal, la repetición de estos dos momentos, un párrafo nuevo climático, la recapitulación de la sección vocal y una sección del primer párrafo instrumental y finaliza con la sección instrumental climática nuevamente. Las principales articulaciones por áreas de estabilidad están en la sección vocal y las de mayor actividad están ubicadas en los puntos climáticos.

El crecimiento en las dimensiones medias en la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez:

Los principales cambios de color en el sonido se dan cuando se añade el clarinete a las maderas en dos de las secciones; cuando el *Brass* hace cortes de un *staccato* muy definido y fuerte; cuando se emiten los diferentes efectos sonoros logrados desde la técnica instrumental del *Brass* (acentos, *staccato*, “chivas”, etc.).

Los cambios de niveles dinámicos que generan movimientos en la obra se dirigen siempre hacia un punto climático que también es punto de partida para re exponer partes anteriormente trabajadas, finalmente de allí se lleva hacia un final repitiendo un clímax conducido hacia el calderón característico en las gaitas de *Lucho*.

El cambio de timbres, dinámicas y texturas utilizadas en esta gaita, realmente definen las secciones y de seguro contribuyen al entendimiento de la estructura en los otros elementos del estilo del maestro *Lucho* Bermúdez.

El cambio de tonalidad delimita la obra en tres partes grandes: una en Eb mayor, otra en Bb mayor (en conjunto estas dos secciones se repiten), y una última ya establecida en Bb mayor. La aceleración en el ritmo del acorde se evidencia en la Sección D y la Sección G lo cual determina estos puntos como estructurales.

La intensificación de la complejidad vertical (polifonía) se evidencia en las Secciones F e I como puntos climáticos de la obra. Asimismo, la autenticidad del autor sobrepasa el convencionalismo del estilo por medio de las agregaciones de tensión en la superestructura de los acordes.

El crecimiento en las pequeñas dimensiones en la Gaita Caliente de Lucho Bermúdez:

Cumple con la expectativa del oyente en términos de tensión y relajación. Maneja la reversibilidad (el poder que tiene un elemento de hacer funcionar los efectos de intensidad de otros elementos en dirección opuesta) en las Secciones C y H porque, a pesar de ser los puntos melódicos más agudos, la dinámica es la más baja de toda la obra. Las melodías vocales son locales (menor actividad) y las instrumentales climáticas son direccionales (mayor actividad). Por último, las semifrases crean un sentido de progresión dentro de la frase.

El proceso de crecimiento en Pepino en Pata Cumbia (Pata Cumbia)

El crecimiento en las grandes dimensiones en Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez:

Los elementos predominantes o determinantes son la armonía y la melodía. La obra deja una sensación de mucha actividad en estos elementos. Tiene un movimiento direccional dirigido hacia el único clímax existente en la obra.

El grado de contraste entre los puntos culminantes por encima y por debajo es bajo. Se puede clasificar como temático más que difuso, expositivo y transicional, repetitivo más que de desarrollo y de estabilización intermedia. El compositor utiliza procedimientos de desarrollo y alternancia para alterar radicalmente las ideas. Varía todos los elementos contributivos en la totalidad de la obra.

El tipo de forma empleado está conformado por un primer párrafo introductorio instrumental, otro vocal, la repetición de estos dos momentos, un párrafo nuevo climático, la recapitulación de la sección vocal y finaliza con una sección instrumental. Las principales articulaciones por áreas de estabilidad están en la sección vocal y la de mayor actividad está ubicada en el punto climático.

El crecimiento en las dimensiones medias en Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez:

Los principales cambios de color en el sonido se dan cuando se añaden las voces; cuando el *Brass* hace cortes de un *staccato* muy definido y fuerte; cuando se emiten los diferentes efectos sonoros logrados desde la técnica instrumental del *Brass* (acentos, *staccato*, “chivas” y “chupas”).

Los cambios de niveles dinámicos que generan movimientos en la obra se dirigen siempre hacia un punto climático que también es punto de partida para re exponer partes anteriormente trabajadas.

El cambio de timbres, dinámicas y texturas utilizadas en esta obra, realmente definen las secciones y de seguro contribuyen al entendimiento de la estructura en los otros elementos del estilo del maestro *Lucho* Bermúdez.

El cambio de tonalidad delimita la obra en seis partes grandes: una en G menor de introducción, otra en G mayor instrumental, una en G menor vocal, otra en G mayor con el coro (en conjunto estas cuatro secciones se repiten), y las dos últimas en G mayor. La intensificación de la complejidad vertical (polifonía) se evidencia en la Sección D como punto climático de la obra. Asimismo, la autenticidad del autor sobrepasa el convencionalismo del estilo por medio de las agregaciones de tensión en la superestructura de los acordes.

El crecimiento en las pequeñas dimensiones en Pepino en Pata Cumbia de Lucho Bermúdez:

Cumple con la expectativa que espera el oyente en términos de tensión y relajación. Maneja la reversibilidad (el poder que tiene un elemento de hacer funcionar los efectos de intensidad de otros elementos en dirección opuesta) en la articulación de la Sección Introdutoria y la Sección A porque, a pesar de ser los puntos tímbricos y de ámbito más agudos, la armonía modula a la tonalidad paralela. Las melodías vocales son locales (menor actividad) y las instrumentales climáticas son direccionales (mayor actividad). Por último, las semifrases crean un sentido de progresión dentro de la frase.

El proceso de crecimiento en Espíritu Colombiano (Pasillo)

El crecimiento en las grandes dimensiones en Espíritu Colombiano de Lucho Bermúdez:

Los elementos predominantes o determinantes son el sonido, la armonía y la melodía. La obra deja una sensación de mucha actividad en estos elementos. Tiene un movimiento direccional dirigido hacia la repetición de los párrafos y hacia el único clímax existente en la obra.

El grado de contraste entre los puntos culminantes por encima y por debajo es alto. Se puede clasificar como temático más que difuso, expositivo y transicional, repetitivo más que de desarrollo y de estabilización final. El compositor utiliza procedimientos antifonales, de desarrollo y de alternancia para alterar radicalmente las ideas. Varía todos los elementos contributivos en la totalidad de la obra.

El tipo de forma empleado está conformado por un primer párrafo introductorio y tres párrafos correspondientes a las partes A, B y C de la convención del pasillo. Las principales articulaciones por áreas de estabilidad están al final de cada parte y la de mayor actividad está ubicada en el punto climático al final de la parte C.

El crecimiento en las dimensiones medias en Espíritu Colombiano de Lucho Bermúdez:

Los principales cambios de color en el sonido se dan cuando el *Brass* hace cortes de un *staccato* muy definido y forte o cuando se utilizan las sordinas en la Sección C.

Los cambios de niveles dinámicos que generan movimientos en la obra se dirigen siempre hacia un punto climático intermedio de cada sección grande. Bajan los niveles cuando se da el inicio a cada sección. Cabe resaltar el uso de polifonía en la Sección B₂ y de antifonales en la Sección B₃.

El cambio de timbres, dinámicas y texturas utilizadas en este pasillo, realmente definen las secciones y de seguro contribuyen al entendimiento de la estructura en los otros elementos del estilo del maestro *Lucho Bermúdez*.

El cambio de tonalidad describe la última parte de la obra. La aceleración en el ritmo del acorde se evidencia en las últimas frases de las Secciones B y C, lo cual determina estos puntos como estructurales.

La intensificación en la complejidad vertical (polifonía) se evidencia en la Sección B. Asimismo, la autenticidad del autor sobrepasa el convencionalismo del estilo por medio de las agregaciones de acordes no usuales (dominantes secundarias y acordes bifuncionales).

El crecimiento en las pequeñas dimensiones en Espíritu Colombiano de Lucho Bermúdez:

Cumple con la expectativa que espera el oyente en términos de tensión y relajación. Maneja la reversibilidad (el poder que tiene un elemento de hacer funcionar los efectos de intensidad de otros elementos en dirección opuesta) en la articulación de la parte C y su repetición porque, a pesar de llegar a un punto climático en el sonido y la melodía, vuelve a presentar el eje temático más tranquilo armónicamente en el comienzo de la parte C.

Las melodías iniciales en las partes son locales (menor actividad) y las finales de cada parte direccionales (mayor actividad). Por último, las semifrases crean un sentido de progresión dentro de la frase.

El proceso de crecimiento en Lemaitre (Pasillo)

El crecimiento en las grandes dimensiones en Lemaitre de Lucho Bermúdez:

Los elementos predominantes o determinantes son el sonido, la armonía y la melodía. La obra deja una sensación de mucha actividad en estos elementos. Tiene un movimiento direccional dirigido hacia la repetición de los párrafos y hacia el único clímax existente en la obra.

El grado de contraste entre los puntos culminantes por encima y por debajo es alto. Se puede clasificar como temático más que difuso, expositivo y transicional, repetitivo más que de desarrollo y de estabilización final. El compositor utiliza procedimientos antifonales, de desarrollo y de alternancia para alterar radicalmente las ideas. Varía todos los elementos contributivos en la totalidad de la obra.

El tipo de forma empleado está conformado por tres párrafos correspondientes a las partes A, B y C de la convención del pasillo, de las cuales B y C vuelven a la parte A siempre como emulando una forma rondó; también hay una sección intermedia entre las partes B y C. Las principales articulaciones por áreas de estabilidad están al final de cada parte y la de mayor actividad está ubicada en el punto climático al final de la parte C.

El crecimiento en las dimensiones medias en Lemaitre de Lucho Bermúdez:

Los principales cambios de color en el sonido se dan por los recursos antifonales y por las variaciones tímbricas en las secciones. Los cambios de niveles dinámicos que generan movimientos en la obra se dirigen siempre hacia un punto climático en la Sección Intermedia.

El cambio de timbres, dinámicas y texturas utilizadas en este pasillo, realmente definen las secciones y de seguro contribuyen al entendimiento de la estructura en los otros elementos del estilo del maestro *Lucho* Bermúdez.

El cambio de tonalidad delimita la obra en dos partes: una en Eb mayor y otra en Ab mayor. La aceleración en el ritmo del acorde se evidencia en las últimas frases de las Secciones A, B y C, lo cual determina estos puntos como estructurales.

La intensificación en la complejidad vertical (polifonía) se evidencia en la Sección C. Asimismo, la autenticidad del autor sobrepasa el convencionalismo del estilo por medio de las agregaciones de acordes no usuales (dominantes secundarias y acordes bifuncionales).

El crecimiento en las pequeñas dimensiones en Lemaitre de Lucho Bermúdez:

Cumple con la expectativa que espera el oyente en términos de tensión y relajación. Maneja la reversibilidad (el poder que tiene un elemento de hacer funcionar los efectos de intensidad de otros elementos en dirección opuesta) en la articulación de la parte C y la vuelta a la parte A porque, a pesar de llegar a un punto climático en el sonido y la melodía, vuelve a presentar el eje temático más tranquilo armónicamente en el comienzo de la parte A.

Las melodías iniciales en las partes son locales (menor actividad) y las finales de cada parte direccionales (mayor actividad). Por último, las semifrases crean un sentido de progresión dentro de la frase.

4.1.6. Matriz de análisis

Las tablas que organizan los elementos seleccionados del análisis en cada una de las obras son doce, una por cada dimensión analizada en las cuatro obras.

Gaita Caliente (Gaita)

	Grandes Dimensiones
S O N I D O	El clímax dinámico más importante está en la Sección F, que vuelve a aparecer en la Sección I. La trama se dibuja de una forma caracterizada por el contorno presente en las dimensiones medias. Lo más usado por el compositor es el retorno a las secciones (re exposiciones), los cambios tímbricos, texturales y dinámicos en las secciones; y finalmente, que se retome el punto climático con un <i>fortísimo</i> al final.
A R M O N Í A	La totalidad de la obra puede ser descrita como tensionante más que colorística por su uso recurrente de acordes con agregaciones en la superestructura; acórdica y polifónica según la sección y el objetivo expresivo de la misma; estable más que activa porque hay un movimiento repetitivo de la cadencia auténtica; fundamentalmente mayor; diatónica más que cromática o modal ya que todo el tiempo está inmersa en la tonalidad. El tipo de tonalidad usada es lineal y migratoria o pasajera. Las transiciones en el movimiento interno de la obra se dan en cuatro momentos y la calidad de contraste en la única modulación presentada es baja por su condición de ser tonalidades cercanas. Se destaca la tonalidad del quinto grado (Bb mayor), aunque pareciera más que la primera tonalidad (Eb mayor) tuviera una función introductoria para desarrollar la obra en un centro más brillante (Bb mayor).
M E L O D Í A	Los materiales preexistentes se caracterizan por recibir un tratamiento de resolución a las notas del acorde posterior. La tesitura y el ámbito son determinantes para la melodía y para el sonido. Finalmente, las siguientes pruebas analíticas son aplicadas para concluir relaciones temáticas durante la obra: 1. Función rítmica: Las melodías de las Secciones A, B, C y H usan posiciones rítmicas similares al igual que las Secciones D, E, F, G e I. 2. Función armónica: Son usadas en la misma progresión armónica.

	<p>Hay equilibrio entre los puntos melódicos altos y una progresión ascendente entre secciones conducidas hacia un punto climático, generando una relación: cuanto mayor es la altura de las notas en los extremos agudos de la sección, mayor es su carácter climático.</p>
<p>R I T M O</p>	<p>El único tempo usado es de blanca igual a 115 que, en comparación con la convención de sus demás Gaitas, es más ágil y por esta razón lleva en su nombre la cualidad de “Caliente”. No presenta alteraciones internas de tempo que afecten a la relación de las partes y establece un metro de dos medios durante toda la obra.</p> <p>La planificación en la composición es evidenciada por la alternancia entre intensificación y desintensificación durante cada una de las secciones. Al mismo tiempo existen correspondencias en proporción para las diferentes secciones con longitudes equivalentes a un continuum de 4 y de 8 compases, una articulación media que nos ayuda a reconocer la doble proporción.</p> <p>Los estratos rítmicos resultan más complejos en una primera sección debido al uso de una estructura temática desplazada a la mitad del compás; dicho desplazamiento finaliza al llegar a la sección vocal.</p>
<p>C R E C I M I E N T O</p>	<p>Los elementos predominantes o determinantes son el sonido y la melodía. La obra deja una sensación de mucha actividad en estos elementos. Tiene un movimiento direccional dirigido hacia los dos clímax existentes en la obra.</p> <p>El grado de contraste entre los puntos culminantes por encima y por debajo es alto. Se puede clasificar como temático más que difuso, expositivo y transicional, repetitivo más que de desarrollo y de estabilización intermedia. El compositor utiliza procedimientos de desarrollo y variación para alterar radicalmente las ideas. Varía todos los elementos contributivos en la totalidad de la obra.</p> <p>El tipo de forma empleado está conformado por un primer párrafo instrumental, otro vocal, la repetición de estos dos momentos, un párrafo nuevo climático, la recapitulación de la sección vocal y una sección del primer párrafo instrumental y finaliza con la sección instrumental climática nuevamente. Las principales articulaciones por áreas de estabilidad están en la sección vocal y las de mayor actividad están ubicadas en los puntos climáticos.</p>

Tabla 2. Síntesis de los elementos analizados en las Grandes Dimensiones de la Gaita Caliente.

	Dimensiones Medias
S O N I D O	<p>La orquestación subraya la entrada de las secciones secundarias en la forma por medio de los cambios en el sonido. Se genera el movimiento determinado por un ritmo de textura definido por cada sección (cada 8 o cada 16 compases), estableciendo un grado de complejidad mayor a lo largo de la obra.</p> <p>Un ritmo del timbre que varía por los diferentes usos en los registros de instrumentos pero que se ve mayormente influenciado por el uso del clarinete en dos secciones y por los cambios presentados en la percusión.</p> <p>El ritmo de los niveles dinámicos que, en la obra, se ven estupendamente dirigidos hacia dos puntos climáticos, empleando cada sección como un impulso para llegar allí. El compositor en los puntos climáticos combina los extremos agudos de la tesitura de los diferentes instrumentos. Finalmente, todo este movimiento desemboca en un cambio en la forma que la delimita claramente.</p>
A R M O N Í A	<p>El gráfico de tensión nos muestra un grado de contraste alto entre secciones. Las modulaciones utilizan pivotes naturales y cambia el ritmo en la secuencia de los acordes para realizarlas y generan tensión al dirigirse a una tonalidad más brillante.</p> <p>También, los cambios que delimitan las secciones son estructurales y no ornamentales, ya que delimitan las partes de la obra.</p> <p>La Sección B finaliza con una cadencia rota cada frase y las secciones cantadas utilizan el enlace de acordes subdominante-dominante-tónica.</p>
M E L O D Í A	<p>En su generalidad, los temas de las secciones describen perfiles melódicos con la tipología: activa más que estable, mayormente instrumental, pero con algunas secciones vocales, articulada más que continua y nivelada más que climática. También, se describen las transiciones de las líneas melódicas descendente en su mayoría y ascendente cuando se dirige al clímax. Además, cabe especificar que las primeras secciones trasladan métricamente los inicios y los finales de frase. Finalmente, la elección del compositor en los puntos de articulación de las secciones es el uso de la respuesta y el contraste.</p> <p>Una variación de la melodía de la Sección A aparece en la C por medio del cambio textural, armónico y rítmico.</p>

<p>R I T M O</p>	<p>La obra no tiene ni <i>ritardandos</i> ni <i>accelerandos</i>. Las proporciones utilizadas con relación a la duración de cada sección son las mismas y a veces del doble.</p> <p>El módulo rítmico se caracteriza por su riqueza de cambio, orden y dirección a nivel melódico.</p> <p>El <i>continuum</i> general de la obra es la blanca, mayormente dibujada por el bajo y en ocasiones por los cambios en el ritmo armónico de la obra.</p> <p>El ritmo de superficie (duraciones), el ritmo de contorno o ritmo armónico y el ritmo de contorno (perfil melódico) son descritos en las gráficas de tensión y de movimiento melódico, presentados en los análisis de armonía y de melodía.</p> <p>Finalmente, los tipos de perfiles modulares representados por las siglas T (tensión), Tr (transición) y C (calma) y su duración es aproximada por medio del uso de mayúsculas y minúsculas más recurrentes son los de Tensión inicial (T tr c).</p> <p>La superficie rítmica más aparente contribuye decisivamente al contraste temático.</p>
<p>C R E C I M I E N T O</p>	<p>Los principales cambios de color en el sonido se dan cuando se añade el clarinete a las maderas en dos de las secciones; cuando el Brass hace cortes de un <i>staccato</i> muy definido y fuerte; cuando se emiten los diferentes efectos sonoros logrados desde la técnica instrumental del Brass (acentos, <i>staccato</i>, “chivas”, etc.).</p> <p>Los cambios de niveles dinámicos que generan movimientos en la obra se dirigen siempre hacia un punto climático que también es punto de partida para re exponer partes anteriormente trabajadas, finalmente de allí se lleva hacia un final repitiendo un clímax conducido hacia el calderón característico en las gaitas de <i>Lucho</i>.</p> <p>El cambio de timbres, dinámicas y texturas utilizadas en esta gaita, realmente definen las secciones y de seguro contribuyen al entendimiento de la estructura en los otros elementos del estilo del maestro <i>Lucho</i> Bermúdez.</p> <p>El cambio de tonalidad delimita la obra en tres partes grandes: una en Eb mayor, otra en Bb mayor (en conjunto estas dos secciones se repiten), y una última ya establecida en Bb mayor. La aceleración en el ritmo del acorde se evidencia en la Sección D y la Sección G lo cual determina estos puntos como estructurales.</p> <p>La intensificación de intensidad de la complejidad vertical (polifónica) se evidencia en las Secciones F e I como puntos climáticos de la obra. Asimismo, la autenticidad del</p>

	autor sobrepasa el convencionalismo del estilo por medio de las agregaciones de tensión en la superestructura de los acordes.
--	---

Tabla 3. Síntesis de los elementos analizados en las Dimensiones Medias de la Gaita Caliente.

	Pequeñas Dimensiones
S O N I D O	El compositor no emplea contrastes dinámicos para definir e individualizar tanto la semifrase como la frase, parece no ser de su interés delimitarlo desde el sonido. Las frases se fijan en registros agudos en los diferentes instrumentos; las articulaciones más usadas son los acentos, los <i>martelato</i> y los <i>staccato</i> ; los signos de dinámica usados son <i>f</i> y <i>ff</i> . Los finales de frase en las trompetas enmarcan el cambio en la Sección C por medio de los efectos de “chivas” en un corte en contratiempo, apoyado por los platillos de la percusión, llamando la entrada de la voz.
A R M O N Í A	Los acordes de usos más frecuente y estables son los que agregan la sexta o la novena en su estructura. Los acordes de uso transitorio y no tan usual son los de la región de subdominante. No hay acordes de uso aislado ni que sean funcionalmente extraños. Las progresiones que generan mayor tensión aparecen en los últimos dos compases de la obra donde la relación armonía-ritmo es de negra y resuelve en un acorde de tónica como dominante con sus agregaciones. La estructura temática es polifónica en las secciones específicas F e I y acórdica en el resto (la mayoría) de secciones.
M E L O D Í A	En general, lo más destacado en la excursión melódica (tesitura o ámbito usado en la construcción del motivo) es la utilización de un intervalo de octava como distancia entre picos y la finalización en la nota fundamental del acorde de tónica. También en el contorno, es apreciable la construcción melódica desde un salto ascendente y un movimiento por grados conjuntos descendente y prolongado en la mayoría de melodías.
R I	La tensión, calma o transición acentúan el continuum. La duración de la actividad (tensión, calma o transición) es variable y muy distinguido por una persistencia mayor

T M O	en la tensión. El <i>crescendo</i> rítmico más notorio aparece en los últimos dos compases con acentuación cada corchea. Los contrastes en la duración del ritmo de superficie producen articulaciones estructurales y configuran los perfiles rítmicos. El continuum es activo (altamente acentuado), contiene pocas disonancias rítmicas (síncopa) y tiene complicaciones métricas (polirítmicas) en las secciones climáticas.
C R E C I M I E N T O	Cumple con la expectativa del oyente en términos de tensión y relajación. Maneja la reversibilidad (el poder que tiene un elemento de hacer funcionar los efectos de intensidad de otros elementos en dirección opuesta) en las Secciones C y H porque, a pesar de ser los puntos melódicos más agudos, la dinámica es la más baja de toda la obra. Las melodías vocales son locales (menor actividad) y las instrumentales climáticas son direccionales (mayor actividad). Por último, las semifrases crean un sentido de progresión dentro de la frase.

Tabla 4. Síntesis de los elementos analizados en las Pequeñas Dimensiones de la Gaita Caliente.

Pepino Pata Cumbia (Pata Cumbia)

	Grandes Dimensiones
S O N I D O	El clímax dinámico más importante está en la Sección D. La trama se dibuja de una forma caracterizada por el contorno que dan las dimensiones medias. Lo más usado por el compositor es el retorno a las secciones (re exposiciones), los cambios tímbricos (de lo vocal a lo instrumental y del uso de los diferentes efectos), texturales (homofónicos y definidos por las articulaciones) y dinámicos en las secciones.
A R M O	En las grandes dimensiones (<i>ritmo de tonalidad</i>) se presenta un primer momento en G menor de 8 compases, un segundo momento de 16 compases en G mayor, el tercer momento que evoca el primero en 16 compases de G menor, el cuarto momento de 16

<p>N Í A</p>	<p>compases en G mayor que hace de puente para volver al inicio y re exponer cuatro momentos.</p> <p>Finalmente, 34 compases manteniendo la tonalidad de G mayor hasta el final.</p> <p>La totalidad de la obra puede ser descrita como tensionante más que colorística por su uso recurrente de acordes con agregaciones en la superestructura; acórdica y polifónica según la sección y el objetivo expresivo de la misma; activa más que estable porque hay un movimiento armónico considerable; mayor y menor; diatónica más que cromática y a pesar de estar inmersa en la tonalidad, recurre a los intercambios modales. Los tipos de tonalidad usados son lineales y pasajeros.</p> <p>La calidad de contraste en la única modulación presentada es baja por su condición de ser tonalidades cercanas. Se destacan tanto el uso de la tonalidad paralela (G mayor) como la inclusión de las dominantes secundarias en las progresiones armónicas más destacadas (además del convencionalismo de dominante-tónica).</p>
<p>M E L O D Í A</p>	<p>Los materiales preexistentes se caracterizan por recibir un tratamiento de resolución a las notas del acorde posterior. La tesitura y el ámbito son determinantes para la melodía y para el sonido. Finalmente, las siguientes pruebas analíticas son aplicadas para concluir relaciones temáticas durante la obra:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Función rítmica: Las melodías presentadas por Las Maderas y la Voz son utilizadas de manera tética y las del Brass son en su mayoría anacrúsicas. 2. Función armónica: Las progresiones armónicas de las melodías en las Secciones A, C y E son las mismas. <p>Hay una progresión ascendente entre secciones conducidas hacia un punto climático, generando una relación: cuanto mayor es la altura de las notas en los extremos agudos de la sección, mayor es su carácter climático.</p>
<p>R I T M O</p>	<p>El único tempo usado es de blanca igual a 100 que, en comparación con la convención de sus demás Pata Cumbias, es más ágil. No presenta alteraciones internas de tempo que afecten a la relación de las partes y establece un metro de dos medios durante toda la obra.</p> <p>La planificación en la composición es evidenciada por la alternancia entre intensificación y des intensificación durante cada una de las secciones. Al mismo</p>

	<p>tiempo existen correspondencias en proporción para las diferentes secciones con longitudes equivalentes a un contínuum de 8 compases.</p> <p>Los estratos rítmicos resultan más complejos en las secciones que anteceden y suceden las secciones vocales. Esto debido al uso de una estructura temática enriquecida rítmicamente antes y después de que la voz intervenga durante la obra.</p>
C R E C I M I E N T O	<p>Los elementos predominantes o determinantes son la armonía y la melodía. La obra deja una sensación de mucha actividad en estos elementos. Tiene un movimiento direccional dirigido hacia el único clímax existente en la obra.</p> <p>El grado de contraste entre los puntos culminantes por encima y por debajo es bajo. Se puede clasificar como temático más que difuso, expositivo y transicional, repetitivo más que de desarrollo y de estabilización intermedia. El compositor utiliza procedimientos de desarrollo y alternancia para alterar radicalmente las ideas. Varía todos los elementos contributivos en la totalidad de la obra.</p> <p>El tipo de forma empleado está conformado por un primer párrafo introductorio instrumental, otro vocal, la repetición de estos dos momentos, un párrafo nuevo climático, la recapitulación de la sección vocal y finaliza con una sección instrumental. Las principales articulaciones por áreas de estabilidad están en la sección vocal y la de mayor actividad está ubicada en el punto climático.</p>

Tabla 5. Síntesis de los elementos analizados en las Grandes Dimensiones de Pepino en Pata Cumbia.

	Dimensiones Medias
S O N I D O	<p>La orquestación subraya la entrada de las secciones secundarias en la forma, lo hace por medio de los cambios en el sonido. Habitualmente, los cambios de sección se caracterizan por la finalización de un efecto de “chivas” en contratiempo.</p> <p>Un ritmo de textura definido por cada sección (cada 8 o cada 16 compases) genera el movimiento de la obra en estas dimensiones y establece un grado de complejidad mayor a lo largo de Pepino en Pata Cumbia.</p>

	<p>Un ritmo de timbre variado por los diferentes usos en los registros de instrumentos, pero que se ve mayormente influenciado por el uso de la voz en varias secciones; por los efectos sonoros del <i>Brass</i> y los cambios presentados en la percusión.</p> <p>El ritmo de los niveles dinámicos es conducido en un <i>crescendo</i> constante hasta el final. Durante las secciones cantadas, El <i>Brass</i> permanece en silencio y las Maderas hacen un acompañamiento homofónico. Finalmente, todo este movimiento desemboca en un cambio en la forma que la delimita claramente; por ejemplo, el <i>Brass</i> utiliza cortes homofónicos en el final de algunas semifrases con diferentes articulaciones y efectos.</p>
A R M O N Í A	<p>En las dimensiones medianas el <i>ritmo de progresión o modulación</i> se da de dos maneras: la primera es equivalente a una cadencia de tipo convencional (patrón de tónica-dominante-dominante-tónica cada compás) por frases de cuatro compases y la segunda se extiende al doble de duración (ocho compases) por medio de recursos armónicos más elaborados.</p> <p>El gráfico de tensión nos muestra un grado de contraste menor al de La Gaita Caliente, utiliza mucho la recurrencia. Las modulaciones utilizan pivotes naturales y cambia el ritmo en la secuencia de los acordes para realizarlas. Los cambios que delimitan las secciones son estructurales y no ornamentales, ya que delimitan las partes de la obra. Las modulaciones generan tensión cuando se dirigen a una tonalidad más brillante, cualidad de esta obra.</p>
M E L O D Í A	<p>En su generalidad, los temas de las secciones describen perfiles melódicos con la tipología: activa más que estable, mayormente instrumental, pero con algunas secciones vocales, articulada más que continua y climática más que nivelada. También, se describen las transiciones de las líneas melódicas equilibradas y dirigidas al clímax. Finalmente, la elección del compositor en los puntos de articulación de las secciones es el uso de la recurrencia, respuesta y el contraste.</p>
R I T M O	<p>La obra no tiene ni <i>ritardandos</i> ni <i>accelerandos</i>. Las proporciones utilizadas con relación a la duración de cada sección son las mismas (ocho compases). El módulo rítmico se caracteriza por su síncopa, su riqueza en el cambio armónico, orden y dirección a nivel melódico.</p>

	<p>El <i>continuum</i> general de la obra es la blanca, mayormente dibujada por el piano y por los cambios en el ritmo armónico de la obra.</p> <p>El ritmo de superficie (duraciones), el ritmo de contorno o ritmo armónico y el ritmo de contorno (perfil melódico) son descritos en las gráficas de tensión y de movimiento melódico, presentados en los análisis de armonía y de melodía.</p> <p>Finalmente, los tipos de perfiles modulares representados por las siglas T (tensión), Tr (transición) y C (calma) más recurrentes son los de tensión media (C T - T C) y tensión final (Tr C Tr T).</p> <p>La superficie rítmica más aparente contribuye decisivamente al contraste temático.</p>
<p>C R E C I M I E N T O</p>	<p>Los principales cambios de color en el sonido se dan cuando se añaden las voces; cuando el <i>Brass</i> hace cortes de un <i>staccato</i> muy definido y forte; cuando se emiten los diferentes efectos sonoros logrados desde la técnica instrumental del <i>Brass</i> (acentos, <i>staccato</i>, “chivas” y “chupas”).</p> <p>Los cambios de niveles dinámicos que generan movimientos en la obra se dirigen siempre hacia un punto climático que también es punto de partida para re exponer partes anteriormente trabajadas.</p> <p>El cambio de timbres, dinámicas y texturas utilizadas en esta obra, realmente definen las secciones y de seguro contribuyen al entendimiento de la estructura en los otros elementos del estilo del maestro <i>Lucho</i> Bermúdez.</p> <p>El cambio de tonalidad delimita la obra en seis partes grandes: una en G menor de introducción, otra en G mayor instrumental, una en G menor vocal, otra en G mayor con el coro (en conjunto estas cuatro secciones se repiten), y las dos últimas en G mayor. La intensificación de intensidad de la complejidad vertical (polifonía) se evidencia en la Sección D como punto climático de la obra. Asimismo, la autenticidad del autor sobrepasa el convencionalismo del estilo por medio de las agregaciones de tensión en la superestructura de los acordes.</p>

Tabla 6. Síntesis de los elementos analizados en las Dimensiones Medias de Pepino en Pata Cumbia.

	Pequeñas Dimensiones
S O N I D O	El compositor no emplea contrastes dinámicos para definir e individualizar tanto la semifrase como la frase, parece no ser de su interés delimitarlo desde el sonido. Hay frases características que se fijan en registros agudos en los diferentes instrumentos; las articulaciones más usadas son los acentos, los <i>efectos</i> y los <i>staccato</i> ; los signos de dinámica usados son <i>p</i> , <i>mf</i> , <i>f</i> y <i>ff</i> .
A R M O N Í A	El <i>Ritmo armónico</i> en las pequeñas dimensiones - <i>ritmo del acorde</i> - varía entre redondas (cada compás), blancas (un compás que contiene dos acordes) e incluso presenta un ritmo característico de negra con puntillo en un acorde y corchea ligada a blanca en otro. Los acordes de usos más frecuente y estables son los que agregan la sexta en su estructura. Los de uso transitorio y no tan usual son tanto los de la región de subdominante como las dominantes secundarias y los intercambios modales (de uso aislado o funcionalmente extraños). Las progresiones que generan mayor tensión aparecen en los últimos dos compases de la obra donde la relación armonía-ritmo es de negra y resuelve en un acorde de tónica como dominante con sus agregaciones. La estructura temática es acórdica en todas de secciones.
M E L O D Í A	En general, lo más destacado en la excursión melódica (tesitura o ámbito usado en la construcción del motivo) es la utilización de intervalos entre la quinta y la novena como distancia entre picos. También se evidencia en el Brass que el inicio y la finalización de los temas denotan las notas más graves y agudas respectivamente. También en el contorno, es apreciable la construcción melódica que finaliza de manera ascendente, como medida recurrente.
R I T M O	La tensión, calma o transición acentúan el continuum, aunque en ocasiones la tensión aparece en contratiempo del mismo. La duración de la actividad (tensión, calma o transición) es variable y muy distinguido por una persistencia mayor en la tensión. El <i>crescendo</i> rítmico más notorio aparece en los últimos dos compases con acentuación cada corchea. Los contrastes en la duración del ritmo de superficie producen articulaciones estructurales y configuran los perfiles rítmicos. El continuum es activo

	(altamente acentuado), contiene muchas disonancias rítmicas (síncopa) y tiene complicaciones métricas (polirítmicas) en las secciones climáticas.
C	Cumple con la expectativa que espera el oyente en términos de tensión y relajación.
R	Maneja la reversibilidad (el poder que tiene un elemento de hacer funcionar los efectos
E	de intensidad de otros elementos en dirección opuesta) en la articulación de la Sección
C	Introdutoria y la Sección A porque, a pesar de ser los puntos tímbricos y de ámbito
I	más agudos, la armonía modula a la tonalidad paralela.
M	Las melodías vocales son locales (menor actividad) y las instrumentales climáticas son
I	direccionales (mayor actividad). Por último, las semifrases crean un sentido de
E	progresión dentro de la frase.
N	
T	
O	

Tabla 7. Síntesis de los elementos analizados en las Pequeñas Dimensiones de Pepino en Pata Cumbia.

Espíritu Colombiano (Pasillo)

	Grandes Dimensiones
S	El clímax dinámico más importante está en la unión de las Secciones C ₃ y C ₄ ,
O	caracterizada por la fuerza de la percusión y por el cambio de textura y timbre. La trama
N	se dibuja de una forma caracterizada por el contorno que describen las dimensiones
I	medias.
D	Lo más usado por el compositor son los cambios tímbricos, texturales y dinámicos en
O	las secciones. Así como la variación en los últimos compases de las secciones ya sea
	para repetirlas o para pasar a la siguiente. Algunas de las secciones empiezan en el
	mismo compás en el que terminan las anteriores.
A	Las grandes dimensiones (<i>ritmo de tonalidad</i>) presentan un primer momento en F
R	menor de 71 compases con algunas modulaciones pasajeras a la tonalidad del tercer
M	grado Ab mayor; y un segundo momento de 32 compases en F mayor hasta el final.
O	

<p>N Í A</p>	<p>La totalidad de la obra puede ser descrita como colorística más que tensionante por su cambio recurrente de acordes con diferentes funciones tonales. Polifónica solamente en la Sección B y acórdica en el resto de la obra. Activa más que estable porque hay mucho movimiento cadencial en la generalidad de la obra. Fundamentalmente menor; diatónica más que cromática o modal ya que todo el tiempo está inmersa en la tonalidad. Los tipos de tonalidad usados son lineales y pasajeros.</p> <p>La calidad de contraste en la única modulación presentada es baja por su condición de ser tonalidades cercanas. Se destaca la tonalidad paralela (F mayor), del tercer grado (Ab mayor) y la del sexto grado (Db mayor).</p>
<p>M E L O D Í A</p>	<p>Recurso antifonal en la Sección B₃: reparte la melodía en las Maderas y el <i>Brass</i>.</p> <p>También durante la Sección C existe una proporción asimétrica de compases.</p> <p>Los materiales preexistentes se caracterizan por ornamentaciones como el bordado y el doble bordado, por el uso de arpegios y escalas y por recibir un tratamiento de resolución a las notas del acorde posterior. La tesitura y el ámbito son determinantes para la melodía y para el sonido. Finalmente, las siguientes pruebas analíticas son aplicadas para concluir relaciones temáticas durante la obra:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Función rítmica: Las melodías presentadas inician en diferentes pulsos del compás, de manera anacrúsica y tética. 2. Función armónica: Las progresiones armónicas de las melodías en la obra varían respecto a la sección, aunque una característica es el final de las secciones grandes o párrafos en una cadencia auténtica perfecta. <p>Hay una progresión ascendente entre secciones conducidas hacia un punto climático, generando una relación: cuanto mayor es la altura de las notas en los extremos agudos de la sección, mayor es su carácter climático. Por último, no hay equilibrio en los puntos melódicos altos, siempre varían.</p>
<p>R I T M O</p>	<p>El único tempo usado es de negra igual a 180 que, en comparación con la convención de sus demás pasillos, estaría ubicado en un punto intermedio (no tan ágil, tampoco tan lento). Presenta alteraciones internas de tempo que afectan la relación después de la introducción y establece un metro de tres cuartos marcado a uno durante toda la obra.</p> <p>La planificación en la composición es evidenciada por la alternancia entre intensificación y des intensificación durante cada una de las secciones. Al mismo</p>

	<p>tiempo existen correspondencias en proporción para las diferentes secciones con longitudes equivalentes a un contínuum de 8 compases, con articulaciones medias en dos diferentes proporciones (4 y 4 compases o 3 y 5 compases).</p> <p>Los estratos rítmicos resultan más complejos en la sección introductoria debido al uso de estructuras temáticas desplazadas en grupos de compases asimétricos (agrupaciones de 4 y de 5 compases por eje temático); dicho desplazamiento finaliza al llegar a la Sección A.</p>
C R E C I M I E N T O	<p>Los elementos predominantes o determinantes son el sonido, la armonía y la melodía.</p> <p>La obra deja una sensación de mucha actividad en estos elementos. Tiene un movimiento direccional dirigido hacia la repetición de los párrafos y hacia el único clímax existente en la obra.</p> <p>El grado de contraste entre los puntos culminantes por encima y por debajo es alto. Se puede clasificar como temático más que difuso, expositivo y transicional, repetitivo más que de desarrollo y de estabilización final. El compositor utiliza procedimientos antifonales, de desarrollo y de alternancia para alterar radicalmente las ideas. Varía todos los elementos contributivos en la totalidad de la obra.</p> <p>El tipo de forma empleado está conformado por un primer párrafo introductorio y tres párrafos correspondientes a las partes A, B y C de la convención del pasillo. Las principales articulaciones por áreas de estabilidad están al final de cada parte y la de mayor actividad está ubicada en el punto climático al final de la parte C.</p>

Tabla 8. Síntesis de los elementos analizados en las Grandes Dimensiones de Espíritu Colombiano.

Dimensiones Medias	
S O N I D O	<p>La orquestación subraya la entrada de las secciones secundarias en la forma. Y lo hace por medio de los cambios en el sonido.</p> <p>Un ritmo de textura difícil de definir pero que a su vez genera el movimiento de la obra en estas dimensiones. Cada recurso utilizado por el compositor para hacer énfasis en la estructura formal de la obra describe la trama asimétrica de este pasillo.</p>

	<p>Un ritmo de timbre variado por los diferentes usos en los registros de instrumentos, pero que se ve mayormente influenciado por el uso de sordinas de copa en El Brass, el piano en sus apariciones en la introducción y las diferentes articulaciones en los saxofones.</p> <p>El ritmo de los niveles dinámicos crece hacia el final de las secciones y disminuye su intensidad cada vez que se repiten o se cambian. Finalmente, todo este movimiento desemboca en un cambio en la forma que la delimita claramente.</p>
A R M O N Í A	<p>En las dimensiones medianas <i>-ritmo de progresión o modulación-</i> varía de acuerdo a la sección. En la introducción es equivalente a veintidós compases en dominante; las Secciones A y B manejan un ritmo de progresión de cuatro compases y la Sección C uno de ocho compases hasta el final de la obra.</p> <p>El grado y frecuencia de contraste entre las secciones, partes y frases es alto; especialmente en la Sección B, según el gráfico de Tensión. Las modulaciones utilizan pivotes naturales y cambia el ritmo en la secuencia de los acordes para realizarlas. Los cambios que delimitan las secciones son estructurales y no ornamentales, ya que demarcan las partes de la obra.</p> <p>Cabe destacar la Sección B₂ como polifónica entre las Maderas y el <i>Brass</i>. Las modulaciones generan tensión cuando se dirigen a una tonalidad más brillante, lo cual ocurre en esta obra.</p>
M E L O D Í A	<p>En su generalidad, los temas de las secciones describen perfiles melódicos con la tipología: activa más que estable, totalmente instrumental, articulada más que continua y nivelada más que climática. También, se describen las transiciones de las líneas melódicas mayormente descendentes y al final incrementa la densidad de la acción melódica dirigida al clímax. Finalmente, la elección del compositor en los puntos de articulación de las secciones es el uso de la recurrencia, desarrollo, respuesta y el contraste.</p>
R I T M O	<p>La obra no tiene ni <i>ritardandos</i> ni <i>accelerandos</i>. Las proporciones utilizadas con relación a la duración de cada sección varían y se caracterizan por el cambio en las estructuras temáticas. La configuración recurrente de los módulos rítmicos se caracteriza por su riqueza de cambio, orden y dirección a nivel melódico.</p> <p>El <i>continuum</i> general de la obra es la blanca con puntillo, mayormente dibujada por los cambios en el ritmo armónico de la obra.</p>

	<p>Finalmente, los tipos de perfiles modulares representados por las siglas T (tensión), Tr (transición) y C (calma) más recurrentes son los de tensión media (c t c - tr T tr).</p> <p>La superficie rítmica más aparente contribuye decisivamente al contraste temático.</p>
C R E C I M I E N T O	<p>Los principales cambios de color en el sonido se dan cuando el <i>Brass</i> hace cortes de un <i>staccato</i> muy definido y forte o cuando se utilizan las sordinas en la Sección C.</p> <p>Los cambios de niveles dinámicos que generan movimientos en la obra se dirigen siempre hacia un punto climático intermedio de cada sección grande. Bajan los niveles cuando se da el inicio a cada sección. Cabe resaltar el uso de polifonía en la Sección B₂ y de antifonales en la Sección B₃.</p> <p>El cambio de timbres, dinámicas y texturas utilizadas en este pasillo, realmente definen las secciones y de seguro contribuyen al entendimiento de la estructura en los otros elementos del estilo del maestro <i>Lucho</i> Bermúdez.</p> <p>El cambio de tonalidad describe la última parte de la obra. La aceleración en el ritmo del acorde se evidencia en las últimas frases de las Secciones B y C, lo cual determina estos puntos como estructurales.</p> <p>La intensificación en la complejidad vertical (polifonía) se evidencia en la Sección B. Asimismo, la autenticidad del autor sobrepasa el convencionalismo del estilo por medio de las agregaciones de acordes no usuales (dominantes secundarias y acordes bifuncionales).</p>

Tabla 9. Síntesis de los elementos analizados en las Dimensiones Medias de Espíritu Colombiano.

	Pequeñas Dimensiones
S O N I D O	<p>El compositor emplea contrastes dinámicos y tímbricos para definir e individualizar tanto la semifrase como la frase. Las articulaciones más usadas son los acentos, los <i>martelato</i> y los <i>staccato</i>; los signos de dinámica usados son <i>f</i> y <i>ff</i>.</p>

A R M O N Í A	<p>El Ritmo <i>armónico</i> en las pequeñas dimensiones <i>-ritmo del acorde-</i> se da cada blanca con puntillo (cada compás) y en alguno de los cortes de la obra se da cada negra (anacrusa al pulso fuerte de cada compás).</p> <p>Los acordes de usos más frecuente y estables son los de finales de sección en tónica perfecta. Los de uso transitorio y no tan usual son los de sexto grado (Db mayor). No hay acordes de uso aislado ni que sean funcionalmente extraños. Las progresiones que genera mayor tensión aparecen en la Secciones B y C en sus últimas frases. La estructura temática es polifónica en una frase de la Sección B y acórdica en el resto de secciones.</p>
M E L O D Í A	<p>En general, lo más destacado en la excursión melódica (tesitura o ámbito usado en la construcción del motivo) es la utilización de intervalos muy contrastantes: entre la cuarta y la catorceava como distancia entre picos. También se evidencia en todas las melodías que la relación entre el inicio y la finalización de los temas corresponden a notas del acorde inicial y final, respectivamente. También en el contorno, es apreciable la construcción melódica que finaliza de manera descendente, como medida casi que definitiva.</p>
R I T M O	<p>La tensión, calma o transición acentúan el continuum. La duración de la actividad (tensión, calma o transición) es variable y muy distinguido por una persistencia mayor en la tensión media más que en la final o la inicial. El <i>crescendo</i> rítmico más notorio aparece en la sección climática por la polifonía utilizada. Los contrastes en la duración del ritmo de superficie producen articulaciones estructurales y configuran los perfiles rítmicos. El continuum es activo (altamente acentuado), contiene muchas disonancias rítmicas (síncopa) y tiene complicaciones métricas (polirítmicas) en las secciones climáticas.</p>
C R E C I M I	<p>Cumple con la expectativa que espera el oyente en términos de tensión y relajación. Maneja la reversibilidad (el poder que tiene un elemento de hacer funcionar los efectos de intensidad de otros elementos en dirección opuesta) en la articulación de la parte C y su repetición porque, a pesar de llegar a un punto climático en el sonido y la melodía, vuelve a presentar el eje temático más tranquilo armónicamente en el comienzo de la parte C.</p>

E N T O	Las melodías iniciales en las partes son locales (menor actividad) y las finales de cada parte direccionales (mayor actividad). Por último, las semifrases crean un sentido de progresión dentro de la frase.
------------------	---

Tabla 10. Síntesis de los elementos analizados en las Pequeñas Dimensiones de Espíritu Colombiano.

Lemaitre (Pasillo)

	Grandes Dimensiones
S O N I D O	El clímax dinámico más importante está en la Sección Intermedia, caracterizada por la fuerza de la percusión y por el cambio de textura en tan pocos compases. La trama se dibuja de una forma caracterizada por el contorno que describen las dimensiones medias. La Sección A se presenta tres veces durante toda la obra, con sus respectivas variaciones tímbricas, como simulando una forma rondó. Lo más usado por el compositor son los cambios tímbricos y los recursos antifonales en las secciones. Así como la variación en los últimos compases de las secciones ya sea para ejercer una modulación pasajera o para reafirmar un centro tonal.
A R M O N Í A	Las grandes dimensiones (<i>ritmo de tonalidad</i>) se presenta un primer momento en Eb mayor de 80 compases, un segundo momento de 36 compases en Ab mayor que incluyen la Sección Intermedia. Luego vuelve al inicio y re expone los 16 compases en Eb mayor como un tercer momento, finalmente los 36 en Ab mayor son también re expuestos manteniendo la tonalidad hasta el final. La totalidad de la obra puede ser descrita como colorística más que tensionante por su cambio recurrente de acordes con diferentes funciones tonales. Polifónica solamente en la primera frase de la Sección C y acórdica en el resto de la obra. Activa más que estable porque hay mucho movimiento cadencial en la generalidad de la obra. Fundamentalmente mayor; diatónica más que cromática o modal ya que todo el tiempo está inmersa en la tonalidad. Los tipos de tonalidad usados son lineales y pasajeros. La calidad de contraste en la única modulación presentada es baja por su condición de ser tonalidades cercanas. Se destaca la tonalidad de subdominante (Ab mayor), del tercer grado (G menor) y la del sexto grado (C menor).

M E L O D Í A	<p>Recurso antifonal en la Sección A₂: reparte la melodía en el <i>Brass</i> y las Maderas.</p> <p>También durante la Sección C existe una proporción asimétrica de compases.</p> <p>Los materiales preexistentes se caracterizan por ornamentaciones como el bordado y el doble bordado, por el uso de arpeggios y escalas y por recibir un tratamiento de resolución a las notas del acorde posterior. La tesitura y el ámbito son determinantes para la melodía y para el sonido. Finalmente, las siguientes pruebas analíticas son aplicadas para concluir relaciones temáticas durante la obra:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Función rítmica: Las melodías presentadas inician en diferentes pulsos del compás, de manera anacrúsica y tética. 2. Función armónica: Las progresiones armónicas de las melodías en la obra varían respecto a la sección, aunque una característica es el final de las secciones grandes o párrafos en una cadencia auténtica perfecta. <p>Hay una progresión ascendente entre secciones conducidas hacia un punto climático, generando una relación: cuanto mayor es la altura de las notas en los extremos agudos de la sección, mayor es su carácter climático. Por último, no hay equilibrio en los puntos melódicos altos, siempre varían.</p>
R I T M O	<p>El único tempo usado es de negra igual a 175 que, en comparación con la convención de sus demás Pasillos, es más lento. Presenta una alteración interna de tempo que afecta la relación de las partes anteriores y posteriores de la sección intermedia. También establece un metro de tres cuartos marcado a uno durante toda la obra.</p> <p>La planificación en la composición es evidenciada por la alternancia entre intensificación y des intensificación durante cada una de las secciones. Al mismo tiempo existen correspondencias en proporción para las diferentes secciones con longitudes equivalentes a un contínuum de 8 compases, con articulaciones medias en dos diferentes proporciones (4 y 4 compases o 3 y 5 compases).</p> <p>Los estratos rítmicos resultan más complejos en la sección intermedia debido al uso de estructuras temáticas desplazadas en grupos de compases asimétricos (agrupaciones de 5 compases por eje temático); dicho desplazamiento finaliza al llegar a la sección final.</p>
C R E	<p>Los elementos predominantes o determinantes son el sonido, la armonía y la melodía.</p> <p>La obra deja una sensación de mucha actividad en estos elementos. Tiene un</p>

C	movimiento direccional dirigido hacia la repetición de los párrafos y hacia el único
I	clímax existente en la obra.
M	El grado de contraste entre los puntos culminantes por encima y por debajo es alto. Se
I	puede clasificar como temático más que difuso, expositivo y transicional, repetitivo más
E	que de desarrollo y de estabilización final. El compositor utiliza procedimientos
N	antifonales, de desarrollo y de alternancia para alterar radicalmente las ideas. Varía
T	todos los elementos contributivos en la totalidad de la obra.
O	El tipo de forma empleado está conformado por y tres párrafos correspondientes a las
	partes A, B y C de la convención del pasillo, de las cuales B y C vuelven a la parte A
	siempre como emulando una forma rondó; también hay una sección intermedia entre
	las partes B y C. Las principales articulaciones por áreas de estabilidad están al final de
	cada parte y la de mayor actividad está ubicada en el punto climático al final de la parte
	C.

Tabla 11. Síntesis de los elementos analizados en las Grandes Dimensiones de Lemaitre.

	Dimensiones Medias
S	La orquestación subraya la entrada de las secciones secundarias en la forma. Y lo hace
O	por medio de los cambios en el sonido.
N	Un ritmo de textura definido por los cambios en la tímbrica de las secciones y que a su
I	vez genera el movimiento de la obra en estas dimensiones. Cada recurso utilizado por
D	el compositor para hacer énfasis en la estructura formal de la obra describe la trama
O	simétrica de este pasillo.
	Un ritmo de timbre variado por los diferentes usos de recursos antifonales en la melodía
	y por la delimitación de cada sección.
	El ritmo de los niveles dinámicos crece hacia el final de las secciones y disminuye su
	intensidad cada vez que se repiten o se cambian. También, es destacable el efecto de
	“eco” al final de las secciones. Finalmente, todo este movimiento desemboca en un
	cambio en la forma que la delimita claramente.
A	En las dimensiones medianas <i>-ritmo de progresión o modulación-</i> varía de acuerdo a la
R	sección. Las Secciones A y B manejan un ritmo de progresión de cuatro compases; la

M O N Í A	<p>Sección Intermedia de cinco compases y la Sección C de ocho compases hasta el final de la obra.</p> <p>El grado y frecuencia de contraste entre las secciones, partes y frases es muy alto según el gráfico de tensión. Las modulaciones utilizan pivotes naturales y cambia el ritmo en la secuencia de los acordes para realizarlas. Los cambios que delimitan las secciones son estructurales y no ornamentales, ya que demarcan las partes de la obra.</p> <p>Las modulaciones generan distensión cuando se dirigen a una tonalidad más opaca, lo cual ocurre en esta obra.</p>
M E L O D Í A	<p>En su generalidad, los temas de las secciones describen perfiles melódicos con la tipología: activa más que estable, totalmente instrumental, articulada más que continua y nivelada más que climática. También, se describen las transiciones de las líneas melódicas ascendentes hacia el clímax de la obra y descendente hacia el final. Por último, la elección del compositor en los puntos de articulación de las secciones es el uso de la recurrencia, desarrollo, respuesta y el contraste.</p>
R I T M O	<p>La obra no tiene ni <i>ritardandos</i> ni <i>accelerandos</i>. Las proporciones utilizadas con relación a la duración de cada sección varían y se caracterizan por el cambio en las estructuras temáticas. La configuración recurrente en los módulos rítmicos característicos del compositor se caracteriza por su riqueza de cambio, orden y dirección a nivel melódico.</p> <p>El <i>continuum</i> general de la obra es la blanca con puntillo, mayormente dibujada por los cambios en el ritmo armónico de la obra.</p> <p>El ritmo de superficie (duraciones), el ritmo de contorno o ritmo armónico y el ritmo de contorno (perfil melódico) son descritos en las gráficas de tensión y de movimiento melódico, presentados en los análisis de armonía y de melodía.</p> <p>Finalmente, los tipos de perfiles modulares son representados por las siglas T (tensión), Tr (transición) y C (calma) son caracterizados especialmente con tensión media (C Tr T c).</p> <p>La superficie rítmica más aparente contribuye decisivamente al contraste temático.</p>
C R	<p>Los principales cambios de color en el sonido se dan por los recursos antifonales y por las variaciones tímbricas en las secciones. Los cambios de niveles dinámicos que</p>

E	generan movimientos en la obra se dirigen siempre hacia un punto climático en la
C	Sección Intermedia.
I	El cambio de timbres, dinámicas y texturas utilizadas en este pasillo, realmente definen
M	las secciones y de seguro contribuyen al entendimiento de la estructura en los otros
I	elementos del estilo del maestro <i>Lucho</i> Bermúdez.
E	El cambio de tonalidad delimita la obra en dos partes: una en Eb mayor y otra en Ab
N	mayor. La aceleración en el ritmo del acorde se evidencia en las últimas frases de las
T	Secciones A, B y C, lo cual determina estos puntos como estructurales.
O	La intensificación en la complejidad vertical (polifonía) se evidencia en la Sección C. Asimismo, la autenticidad del autor sobrepasa el convencionalismo del estilo por medio de las agregaciones de acordes no usuales (dominantes secundarias y acordes bifuncionales).

Tabla 12. Síntesis de los elementos analizados en las Dimensiones Medias de Lemaitre.

Pequeñas Dimensiones	
S	El compositor emplea contrastes dinámicos y tímbricos para definir e individualizar
O	tanto la semifrase como la frase. Las articulaciones más usadas son los acentos, los
N	<i>staccato</i> y algunos efectos de <i>glissando</i> ; los signos de dinámica usados son <i>p</i> , <i>f</i> y <i>ff</i> .
I	Utiliza un recurso de ornamentación ascendente en el piano que converge en un corte
D	homofónico en tutti.
O	
A	El <i>Ritmo armónico</i> en las pequeñas dimensiones - <i>ritmo del acorde</i> - se da cada blanca
R	con puntillo (cada compás).
M	Los acordes de usos más frecuente y estables son los de finales de sección en tónica
O	perfecta. Los de uso transitorio y no tan usual son los de sexto grado y tercer grado (C
N	menor y G menor). No hay acordes de uso aislado ni que sean funcionalmente extraños.
Í	Las progresiones que genera mayor tensión aparecen en la Secciones B y C en sus
A	últimas frases. La estructura temática es polifónica en una frase de la Sección C y acórdica en el resto de secciones.

M E L O D Í A	En general, lo más destacado en la excursión melódica (tesitura o ámbito usado en la construcción del motivo) es la utilización de intervalos muy contrastantes: sexta, séptima, octava y décima, como distancia entre picos. También se evidencia en todas las melodías que la relación entre el inicio y la finalización de los temas corresponden a notas del acorde inicial y final, respectivamente. También en el contorno, es apreciable la construcción melódica ascendente cuando son frases iniciales y una construcción descendente cuando son finales.
R I T M O	La tensión, calma o transición acentúan el continuum. La duración de la actividad (tensión, calma o transición) es variable y muy distinguido por una persistencia mayor en la tensión media. El <i>crescendo</i> rítmico más notorio aparece en la sección intermedia. Los contrastes en la duración del ritmo de superficie producen articulaciones estructurales y configuran los perfiles rítmicos. El <i>continuum</i> es activo (altamente acentuado), contiene muchas disonancias rítmicas (síncopa) y tiene complicaciones métricas (polirítmicas) en las secciones climáticas.
C R E C I M I E N T O	Cumple con la expectativa que espera el oyente en términos de tensión y relajación. Maneja la reversibilidad (el poder que tiene un elemento de hacer funcionar los efectos de intensidad de otros elementos en dirección opuesta) en la articulación de la parte C y la vuelta a la parte A porque, a pesar de llegar a un punto climático en el sonido y la melodía, vuelve a presentar el eje temático más tranquilo armónicamente en el comienzo de la parte A. Las melodías iniciales en las partes son locales (menor actividad) y las finales de cada parte direccionales (mayor actividad). Por último, las semifrases crean un sentido de progresión dentro de la frase.

Tabla 13. Síntesis de los elementos analizados en las Pequeñas Dimensiones de Lemaitre.

4.2. Composición inicial de *El Salado*

Un diseño inicial de la estructura formal de la obra emergente equivalente al “*Diseño del guion*” presentado por Juan Carlos Valencia en su arreglo “*Billiescence*” (Valencia, 2016, p. 13 y p. 14), será el siguiente:

Introducción	A	A'	B	B'	C
<ul style="list-style-type: none"> • 21 Compases • Agrupación (8-8-5) • Continuum de blanca con puntillo • Función de dominante. 	<ul style="list-style-type: none"> • 18 Compases • Variaciones tímbricas desde el uso de la flauta. • Ritmo de progresión: 4 compases. • Recapitulación de un tema de la introducción al final. 	<ul style="list-style-type: none"> • 16 Compases • Variaciones tímbricas desde el piano. • Ritmo de progresión: 4 compases. • Final con efecto de eco desde las trompetas. 	<ul style="list-style-type: none"> • 17 compases. • Dominantes secundarias. • Acordes bifuncionales: Bb y Eb. • Polifonía. • Variaciones tímbricas desde los clarinetes. 	<ul style="list-style-type: none"> • 17 Compases. • Dominantes Secundarias. • Acordes bifuncionales: Bb y Eb. • Polifonía. • Recursos antifonales. • Variaciones tímbricas desde los clarinetes. • Final de sección con efecto de glissando ascendente en el piano. 	<ul style="list-style-type: none"> • 32 Compases. • Modulante a la tonalidad paralela: G mayor. • Asimétrico en el primer párrafo (frases de 3 y 5 compases). • Sordinas en el Brass al comienzo de la sección. • Climax dinámico al final de la sección. • Forte en la percusión al final de la sección. • Variación tímbrica del final de la sección al ser repetida.

EL SALADO
I. LA IGLESIA
(PASILLO)

Métrica: $\frac{3}{4}$

Tempo: Negra=175

Tonalidad: Gm

Figura 106. Diseño del guion del pasillo “La Iglesia”.

Introducción	A y B	C	D	Coro	Sección Intermedia		
<ul style="list-style-type: none"> • 16 Compases • Fúnebre: a la mitad de la velocidad. • Intervalo de sexta menor. • Dominantes secundarias. • Progresión armónica tomada de Pepino en Pata Cumbia. • Continuum de redonda. • Modulante a Gm. • 4 compases de percusión de puente en el tempo real. 	<ul style="list-style-type: none"> • 16 Compases. • Tonalidad de Sol menor. • Evocación de dos temas del porro Carmen de Bolívar en forma de réquiem. • Melodías entre el Brass y las Maderas. • Convención Dominante-Tónica. 	<ul style="list-style-type: none"> • 8 Compases • Puente para el tema principal. • Melodía en los trombones y tensión en las trompetas. • Convención Dominante-Tónica. 	<ul style="list-style-type: none"> • 8 compases. • Variación tímbrica desde el clarinete. • Puente para el Coro. • Uso de glissandos en las maderas y de chivas en el Brass. • Convención Dominante-Tónica. 	<ul style="list-style-type: none"> • 8 Compases. • Voces femeninas. • Dinámicas más bajas. • Mambo en las maderas. • Cortes piano en el Brass. • Convención Dominante-Tónica. 	<ul style="list-style-type: none"> • 8 Compases. • Melodía en los trombones. • Variación armónica: Dominante de la tonalidad relativa mayor; relativa mayor; dominante y tónica 		
<h2>EL SALADO</h2> <h3>II. LA CANCHA (GAITA)</h3> <p>Métrica: 2/2 (Compás partido)</p> <p>Tempo: Blanca= 104</p> <p>Tonalidad inicial: Cm</p> <p>Tonalidad final: Gm</p>							
E	F	Coro	D'	Sección de improvisación	E'	F'	Coda
<ul style="list-style-type: none"> • 8 Compases • Separación del saxofón barítono de las demás maderas. • Acumulación polifónica al quinto compás con los trombones. 	<ul style="list-style-type: none"> • 8 Compases. • Las trompetas se suman a la acumulación polifónica de la sección anterior. • Finaliza en un corte seco en tutti. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reexposición del coro con variación del final en las voces femeninas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reexposición de la sección D con variación rítmica en las maderas. 	<ul style="list-style-type: none"> • 24 Compases de solos improvisados en orden: Clarinete, Trompeta y Saxofón alto. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reexposición de la Sección E ahora repitiendo los motivos tanto de las maderas como de los trombones. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reexposición de la sección F con evocación de la melodía principal del pasillo "La Iglesia". 	<ul style="list-style-type: none"> • 2 compases de corte con aceleración del ritmo del acorde. • Acorde final con agregaciones en la superestructura y con un calderón.

Figura 107. Diseño del guion de la gaita “La Cancha”.

4.3. Montaje de la primera versión de “El Salado”

El colectivo de músicos creadores que aceptaron la invitación al ensamble de la obra “El Salado” resultó de la siguiente manera:

Kevin Montaña (Saxofón Alto), Germán Gallego (Saxofón Alto), Miguel Robayo (Saxofón Tenor y Clarinete), Diego Vargas (Saxofón Tenor), Felipe Díaz (Saxofón Barítono y Flauta Traversa), Fredy Murillo (Clarinete), Sebastián Cagua (Trompeta), Paul Rodríguez (Trompeta), Jaime Muñoz (Trompeta), Jeisson Cangrejo (Trombón), Diego Bayona (Trombón), Emmanuel Ledesma (Trombón), David Gómez (Piano), Eduard Díaz (Bajo Eléctrico), David Daza (Batería), Jholman Cáceres (Maracas), José Luis Rodríguez (Tambor Alegre) y Daniela Zamudio (Voces).

Junto con la *partichela* correspondiente, es enviado un documento que explica las condiciones y el cronograma de actividades por trabajar durante el Laboratorio Sonoro (Anexo 3).

4.4. Laboratorio sonoro

Las intervenciones de los participantes son pronunciadas de manera autónoma por aquellos que lean, comprendan y acepten el documento de invitación anteriormente mencionado.

De las Condiciones del L.S. se categorizan los resultados de la siguiente manera:

- **Contextualización del lenguaje musical del maestro *Lucho* Bermúdez:**

Como resultado de la escucha activa de las obras propuestas del maestro *Lucho* Bermúdez (Espíritu Colombiano, Lemaitre, Gaita Caliente y Pepino Pata Cumbia), dos participantes proponen diferentes tipos de articulaciones para la gaita “La Cancha” y uno más propone el tipo de sordina a utilizar en el pasillo “La Iglesia”.

- **Trabajo del concepto paralingüístico:**

Las propuestas de quienes abordaron el elemento paralingüístico de la masacre se fundan en lo interpretativo: algunas notas debían ser más largas y pesadas simulando el dolor y la carga histórica de la masacre y, por otro lado, algunas secciones debían ser más cortas emulando los disparos del evento.

- **Estudio e interpretación de la obra emergente inicial:**

El estudio individual de las *partichelas* tuvo el acompañamiento a distancia por parte del compositor. Cada participante envió un archivo de audio en formato .WAV con su interpretación y aportes incluidos, el cual fue revisado, corregido y aprobado por el autor para posteriormente enviar un video en formato .MP4.

- **Intervención de los participantes:**

1. ¿Su aporte se remite al uso del lenguaje musical estudiado del maestro *Lucho*? ¿Aporta al concepto paralingüístico desarrollado?

Felipe Díaz (Saxofón Barítono y Flauta traversa): Sus intervenciones en el pasillo son de aporte al concepto paralingüístico y las ejecuta por medio de elementos expresivos desde las dinámicas de

las frases y los cambios de octavas que llenan de emociones fuertes las secciones que interpreta. Además, en “La Cancha” realiza aportes que exaltan el valor interpretativo y técnico del saxofón barítono tomadas de la Gaita Caliente, lo cual enriquece la totalidad del ensamble.

2. ¿Su aporte se remite al uso del lenguaje musical estudiado del maestro *Lucho*? ¿Aporta al concepto paralingüístico desarrollado?

Sebastián Cagua (Trompeta 1) y Germán Gallego (Saxofón Alto 2): Aportan una improvisación que demuestra su estudio y reconocimiento de la armonía convencional de la gaita (dominante-tónica).

3. ¿Su aporte se remite al uso del lenguaje musical estudiado del maestro *Lucho*? ¿Aporta al concepto paralingüístico desarrollado?

Jholman Cáceres (Maracas): Es un participante formado empíricamente y el desconocimiento de la escritura musical le permite guiarse más fácilmente por el lenguaje utilizado en los pasillos del maestro Lucho. Su aporte yace de la interpretación del estilo.

4. ¿Su aporte se remite al uso del lenguaje musical estudiado del maestro *Lucho*? ¿Aporta al concepto paralingüístico desarrollado?

David Gómez (Piano): Durante los últimos compases de la gaita, el participante genera una tensión incisiva y un *crescendo* constante que resulta en un acorde final propuesto con el fin de representar la caída de la guerra en Colombia.

- **Resultado final del L.S. obra “*El Salado*”.**

Las propuestas enriquecen la obra final (Anexo 4) desde un punto de vista personal, cada participante asume el reto de colaborar desde su experiencia, contribuyendo al resultado final del montaje. Lamentablemente, el proceso del L.S. no pudo realizarse de manera colectiva debido a la imposibilidad de reunirnos a ensayar y a conversar acerca de la experiencia de manera presencial; lo cual arroja datos incompletos e invita a la experimentación de esta propuesta en un ámbito real.

CONCLUSIONES

Una vez finalizado el trabajo en sus distintas facetas y con el objetivo de describir las diferentes consideraciones conclusivas, el autor clasifica el apartado final de la investigación en cuatro categorías a saber: La primera demarca la pertinencia y el nivel de alcance de los objetivos (generales y específicos) del proyecto. Luego, puntualiza los elementos innovadores registrados en la investigación. Una tercera categoría cuenta los efectos del proceso investigativo en el autor, a manera personal y reflexiva. Y en última instancia, plantea la pertinencia de avanzar en esta línea de proyectos de creación musical que recreen momentos significativos de la historia de Colombia.

Del análisis y la composición están presentes los elementos lingüísticos-musicales que permiten interpretar la obra del maestro *Lucho* de una manera más cercana a su estilo creativo. En un primer nivel, el alcance del objetivo relacionado con el análisis musical arroja resultados conclusivos específicos como los siguientes:

- **Sonido:** El ámbito que manejan las trompetas hacen uso de los registros de extremos más agudos del instrumento; el grado y frecuencia de contraste se establece mayormente entre Maderas y *Brass* y entre saxofones y clarinetes. Los recursos idiomáticos más utilizados los componen las trompetas con y sin sordinas, el efecto de *glissando* en clarinetes y saxofones, los mordentes y trinos tanto en el *Brass* como en las Maderas y, por último, la utilización del clarinete como instrumento imitador del pito de papaya (instrumento autóctono de la región caribe colombiana interpretado, entre otros, por el maestro *Lucho*). Las dinámicas permanecen *forte* casi todo el tiempo.
- **Armonía:** Las preferencias del compositor en las tonalidades de Sol menor o cercanas, se deben al acercamiento en términos de sonoridad y afinación a la música indígena de Gaita.
- **Melodía:** Resulta ser el elemento más cambiante y menos definido en el análisis. Cada eje temático propone una estructura melódica diferente, con distintos registros, tesituras y timbres. Cabe resaltar, por otra parte, que la duración de las melodías encaja perfectamente en estructuras simétricas de cuatro u ocho compases.
- **Ritmo:** La dimensión predominante en el ritmo es la mediana, la cual define momentos de mayor actividad rítmica (polirítmico y/o mayor número de impactos sonoros).

- Crecimiento: Las transiciones en el movimiento interno de las obras se dan en cuatro momentos, tanto en los pasillos como en las gaitas.

En adición, el acercamiento a otras fuentes alternas a la propuesta de LaRue ofrecerían a la investigación un recurso que enriquece la reflexión y la interpretación de los elementos extraídos. Se sugiere realizar un análisis de la estructura melódica que examine imitaciones, variaciones, isomelos, eco y puntos de inflexión; en el aspecto rítmico, un análisis de *crescendos* y *diminuendos* rítmicos; y en la parte armónica, un análisis de *crescendos* y *diminuendos* armónicos, puntos de expansión, contracción acordal y los puntos culminantes armónicos.

El marco teórico aporta las bases sólidas de los conceptos pilares de la investigación. Entre estos están los pasillos y gaitas, la creación desde el análisis musical, los elementos paralingüísticos, los lineamientos de los rasgos del compositor arreglista de Victoriano Valencia y el análisis contextual de la obra del maestro *Lucho* Bermúdez.

Es de destacar la pertinencia de la invitación a la lectura de textos escritos a un colectivo de músicos. En este ejercicio el autor descubre que la gran mayoría se interesan únicamente en el contenido musical y no en el concepto estructurante de la obra misma.

La segunda línea de las conclusiones del proyecto, parte de la definición del *Laboratorio Sonoro* propuesto, que resulta ser una consideración conceptual innovadora en tanto resignifica el proceso creativo de una obra, por medio de las diferentes intervenciones de un colectivo que transforma la creación desde la reflexión de unos elementos lingüísticos y paralingüísticos específicos.

El interés por un proceso compositivo en colectivo nace desde la experimentación propia del autor durante sus inicios como músico en el colegio Gimnasio Santa Rocío; bajo la dirección del profesor Felipe Díaz (participante del L.S.) a quien se debe en gran parte la iniciativa. Sellada la composición en colectivo, el modelo de composición invitó al músico a crear desde la lectura, introversión y reflexión de un contexto bélico nacional de más de 200 años de conflicto, gracias a su aportación a la simbolización artística.

En este punto nos referimos al elemento paralingüístico usado en la obra “*El Salado*”, el cual trasgrede gran parte de los alcances de la investigación artística en música; lo hace en términos transdisciplinares y está apoyado en el fenómeno social latente del conflicto armado interno en

Colombia. Logra, además, el objetivo de simbolizar uno de los eventos que la memoria colectiva nacional no debe olvidar: la masacre del corregimiento del Carmen de Bolívar, El Salado.

Una tercera línea complementa la creación de la obra “*El Salado*”, la cual no obedece únicamente a la racionalidad técnica de la composición musical; también ha transformado al investigador como ser pensante, crítico, argumentativo y autorreflexivo. La investigación resulta ser entonces, una documentación testimonial de la construcción de conocimientos técnicos y de metacognición.

Luego, el proyecto ayuda al autor a exteriorizar su sensibilidad y empatía hacia el dolor, la injusticia e impunidad que producen los temas del conflicto armado interno en Colombia, desde la reconstrucción y visibilización de los hechos por medio de la música. Y, por esto, es posible la participación de la convocatoria al Festival MEMORARTE, organizado por la Comisión de la Verdad y dedicado a las víctimas de la guerra en Colombia.

Finalmente, la cuarta línea de las conclusiones de la investigación es una invitación a crear una serie de obras de todas las masacres o eventos históricos sucedidos en Colombia, que sirvan de referencia conceptual para la construcción de memorias y reparación simbólica en el sector educativo del país. Además, el aporte al estudio de la música de uno de los más grandes compositores del país no puede perderse en el olvido, por ello, este proyecto propone reconocer, mostrar y rescatar las características compositivas y de lenguaje musical de uno de los más grandes artistas que han representado a Colombia como nuestro grandioso Luis Eduardo Bermúdez Acosta.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía, G. (1983). *Compendio general de Folklore Colombiano*. Bogotá, Colombia: Biblioteca Banco Popular. Cuarta Edición.
- Arango, C. (1985). *Serie de biografías de compositores colombianos, Orquesta Filarmónica de Bogotá*. Bogotá, Colombia: Centro Editorial Bochica.
- Arteaga, J. (1991). *Lucho Bermúdez Maestro de Maestros*. Bogotá, Colombia: Intermedio Editores.
- Barón, J. (2012). *El Show del Recuerdo con Lucho Bermúdez parte II* en Jorge Barón Televisión. Recuperado: 10/06/2019 de <https://www.youtube.com/watch?v=831-qENKeVE>
- Blanco, L. (2007). *Aproximación al paralenguaje*. Vigo, España: Universidad de Vigo, Hesperia, Anuario de Filología Hispánica, X (2007).
- Castañeda, J. (2015). *Digitalización, catalogación y transcripción de música del archivo sonoro Antonio Cuellar: “Lucho Bermúdez, ícono popular colombiano*. Bogotá, Colombia: Tomado del repositorio de la facultad de artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Modalidad: Pasantía.
- Escobar, J. (2017). *Apropiación de un lenguaje improvisatorio-compositivo basado en el análisis de elementos musicales de pasillo y bambuco, articulados con lenguajes del Jazz*. Bogotá, Colombia: Tomado del repositorio de la facultad de artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Modalidad: Monografía de grado.
- GMH. (2009) *La Masacre de “El Salado”: Esa guerra no era nuestra*. Bogotá: Imprenta Nacional. Informe del Centro Nacional de Memoria Histórica. Ediciones Semana.
- GMH. (2013) *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional. Informe del Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Herrera, R. (2001). *Historia de la Gaita*. Caracas, Venezuela: Instituto Municipal de Publicaciones.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona, España: Editorial Labor, S.A.
- López-Cano, R. & San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Ciudad de México, México: Programa de Fomento a Proyectos

y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México, emisión 2013, SC/PFPCC/E29/078/13.

Marulanda, O. (1989) *Lecturas de música colombiana: Lucho Bermúdez, un viejo músico con un alma nueva*. Bogotá, Colombia: Imprenta Distrital Alcaldía mayor de Bogotá.

Méndez, I. (2015). *Análisis Armónico Melódico De Cuatro Composiciones De Michel Petrucciani*. Bogotá, Colombia: Tomado del repositorio de la facultad de artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Modalidad: Investigación Creación.

Morales, H. (2020). *¿Lucho Bermúdez es el padre de la música colombiana?* Publicado originalmente en Revista Diners Ed. 245 agosto de 1990. Recuperado: 8/02/2020 de https://revistadiners.com.co/cultura/66654_tu-musica-sera-como-yo-la-va-a-querer-todo-el-mundo-jorge-eliecer-gaitan-a-lucho-bermudez/

Niño, D. (2018). *Colombia, país negligente*. De la serie “*Tejiendo naufragios*” del periódico El Espectador. Recuperado: 30/03/2020 de <https://blogs.elespectador.com/actualidad/tejiendo-naufragios/colombia-pais-negligente>

Ortiz, N. (2011). *Aplicación de elementos compositivos a partir del análisis musical de la suite No. 3 para guitarra del maestro Gentil Montaña*. Bogotá, Colombia: Tomado del repositorio de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Modalidad: Trabajo de grado.

Payan, M et al. (2017). *Investigación Artística en Música. Conversando con Rubén López-Cano*. Ciudad de México, México: Heptagrama, Revista digital de estudiantes del programa de maestría y doctorado en Música. Edición No. 4 / junio 2017.

Portaccio, J. (1997). *Carmen Tierra Mía - Lucho Bermúdez*. Bogotá, Colombia: Inscrito en el Registro Nacional de Derecho de Autor correspondiente al Libro 10, Tomo 38, Partida 59 del 18 de abril de 1997.

Revelo, J. (2012). *León Cardona García: su aporte a la música de la zona andina colombiana*. Bogotá, Colombia: Tomado del repositorio de la Universidad EAFIT. Modalidad: Tesis de Maestría.

Urbina, J. (2016). *El porro en las cuatro suites colombianas de Gentil Montaña para Guitarra: Análisis y producción compositiva*. Bogotá, Colombia: Tomado del repositorio de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Modalidad: Monografía.

Valencia, J. (2016). *Billiescence: Aportes del análisis musical al proceso compositivo*. Bogotá, Colombia: Tomado del repositorio de la Universidad EAFIT. Modalidad: Artículo de Maestría.

Valencia, V. (2017). *Música para Banda en Colombia. Territorios, Sentidos de la creación y Rasgos del arreglista-compositor*. Bogotá, Colombia: Revista *Pensamiento, palabra y obra*. Edición No. 18/2017.

Zambrano, L. (2012). *Una visión analítica gramatical-musical de las piezas para piano de Adolfo Mejía*. Bogotá, Colombia: Tomado del repositorio de la Universidad EAFIT. Modalidad: Tesis de Maestría.