

Trompeta pulsada

Intervención de la trompeta en el formato de cuerdas andinas colombianas

Mónica Lorena Torres Muñoz

Proyecto de Grado

Investigación-creación

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Licenciatura en Música

2021

Trompeta pulsada

Intervención de la trompeta en el formato de cuerdas andinas colombianas

Mónica Lorena Torres Muñoz

Cód.: 2016175045

Asesor

Oscar Orlando Santafé Villamizar

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Licenciatura en Música

2021

Resumen

La trompeta a ritmo de Pasillo, Guabina, Danza y Bambuco, géneros que enmarcan la tradición musical colombiana. En este trabajo de grado se lleva a cabo un proceso de exploración alrededor de la intervención de la trompeta en el formato de cuerdas andinas colombianas, espacio musical que presenta un vertiginoso desarrollo en relación a la organología, instrumentación y orquestación, técnicas de dirección y composición para grandes formatos.

En relación a lo anterior y acudiendo al conjunto musical, Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional; agrupación de amplia trayectoria dentro y fuera de nuestro departamento, se elaboraron dos arreglos y dos adaptaciones en los aires mencionados anteriormente, teniendo como referente a compositores que inciden de manera esencial en la construcción y desarrollo de las expresiones musicales en Colombia. De esta manera, se reconocen y analizan las posibilidades tímbricas del instrumento y los criterios de orquestación necesarios para lograr un balance adecuado de la agrupación, aportando al repertorio interpretado por el conjunto musical de la Universidad y agrupaciones con estructuras similares.

Abstract

The trumpet to the rhythm of the Pasillo, Guabina, Danza and Bambuco, genres that frame the Colombian musical tradition. In this degree work an exploration process is carried out around the intervention of the trumpet in the format of Colombian Andean strings, a musical space that has been presenting a vertiginous development in relation to organology, instrumentation and orchestration, conducting techniques and composition for large formats.

In relation to the above and going to the musical group, Typical Orchestra of the National Pedagogical University; A group with extensive experience inside and outside our department, two arrangements and two adaptations were previously made in the air, taking as reference composers who have an essential influence on the construction and development of musical expressions in Colombia. In this way, the tonal possibilities of the instrument and the orchestration criteria necessary to achieve an adequate balance of the group are recognized and analyzed, contributing to the repertoire performed by the musical group of the University and groups with similar structures.

Tabla de contenido

Introducción	11
1. Planteamiento del problema	13
1.2 Preguntas y sub-preguntas	13
1.3. Objetivo general.....	14
1.4 Objetivos específicos	14
2.1 Justificación	15
2. Marco Contextual	16
2.1 La trompeta en Colombia	16
2.2 La trompeta en la música andina colombiana	19
2.3 Las estudiantinas en Colombia.....	21
2.4 Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional	26
3. Versiones y adaptaciones para la orquesta Típica.....	31
3.1 Arrebol - Pasillo de Jorge “El Pote” Mideros	31
3.1.1 El pasillo colombiano.....	31
3.2.2 Jorge “El Pote” Mideros	32
3.2.3 Arrebol, pasillo de Jorge “El pote” Mideros	33
3.2.4 Arreglo.....	41
3.2 Flor de Romero - Bambuco de Álvaro Romero	48
3.2.1 El bambuco	48
3.2.2 Álvaro Romero Sánchez.....	48
3.2.3 Flor de Romero, Bambuco de Álvaro Romero	50
3.2.4 Arreglo.....	57
3.3 Cromática - Danza de León Cardona	63
3.3.1 La Danza	63
3.3.2 León Cardona	64
3.3.3 Cromática, Danza de León Cardona.....	65
3.3.4 Adaptación.....	80
3.4 Pa´ los palos - Guabina de Germán Darío Pérez	87
3.4.1 La guabina.....	87
3.4.2 Germán Darío Pérez Salazar	88

3.4.3 Pa' los palos, guabina de Germán Darío Pérez	89
3.4.4 Adaptación.....	96
4. Conclusiones	103
5. Trompeta pulsada. Cuadernillo de arreglos y adaptaciones para la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional.	106
6. Anexos.....	153
6.1 Entrevista: Oscar Santafé - Director Orquesta Típica UPN.....	153
6.2 Consulta informal al maestro Germán Darío Pérez	165
7. Bibliografía.....	166

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Orquesta Típica 2004 Tuluá.....	28
Ilustración 2: Fragmento melódico del pasillo Arrebol.....	31
Ilustración 3: Motivo identitario del pasillo	33
Ilustración 4: frase 1, sección A	35
Ilustración 5: frase 2, sección A	35
Ilustración 6: Motivo 1, frase 1, sección A.....	35
Ilustración 7: Motivo 2, frase 1, sección A.....	36
Ilustración 8: Repetición motivo 2	36
Ilustración 9: repetición motivo 1, frase 1, sección A	36
Ilustración 10: motivo 2, frase 2, sección A.....	36
Ilustración 11: motivo 3, frase2, sección A	37
Ilustración 12: Frase 1, sección B	37
Ilustración 13: Frase 2, sección B	37
Ilustración 14: Motivo 1, frase 1, sección B.....	38
Ilustración 15: Complemento rítmico-melódico, frase 1, sección B	38
Ilustración 16: variación motivo 1 de la frase 1	38
Ilustración 17: complemento frase 2, sección B.....	39
Ilustración 18: frase 1, sección C	39
Ilustración 19: frase 2, sección C	39
Ilustración 20; motivo 1, frase 1, sección C	40
Ilustración 21: motivo 2, frase 2, sección C	40
Ilustración 22: motivo 1, frase 2, sección C	40
Ilustración 23: motivo 2, frase 2, sección C	40
Ilustración 24: fragmento Guitarra 1.....	42
Ilustración 25: fragmento guitarra 1	43
Ilustración 26: fragmento rítmico del bajo.....	43
Ilustración 27: fragmento de las guitarras y el bajo.....	44
Ilustración 28: fragmento de las guitarras y el bajo.....	44
Ilustración 29: fragmento del piano	45
Ilustración 30: fragmento del piano	45
Ilustración 31: fragmento trompeta y guitarra, sección B.....	45
Ilustración 32: fragmento flauta y tiple	46
Ilustración 33: fragmento piano y Glockenspiel.....	46
Ilustración 34: fragmento percusión	47
Ilustración 35: fragmento melódico Flor de Romero, bambuco	48
Ilustración 36: Álvaro Romero Sánchez	49
Ilustración 37: fragmento melódico original de Flor de Romero	50
Ilustración 38: frase 1, sección A.....	51
Ilustración 39: frase 2, sección A	52
Ilustración 40: motivo 1, frase 1, sección A.....	52
Ilustración 41: variación 1, motivo 1, frase 1, sección A.....	52

Ilustración 42: motivo 1, frase 2, sección A.....	53
Ilustración 43: variación 1, motivo 1, frase 2.....	53
Ilustración 44: variación motivo 1, frase 1.....	53
Ilustración 45: frase 1, sección B.....	53
Ilustración 46: frase 2, sección B.....	53
Ilustración 47: motivo 1, frase 1, sección B.....	54
Ilustración 48: motivo 2, frase 1, sección B.....	54
Ilustración 49: motivo 1, frase 2, sección B.....	54
Ilustración 50: variación 1 del motivo 1.....	54
Ilustración 51: frase 1, sección C.....	55
Ilustración 52: frase 2, sección C.....	55
Ilustración 53: motivo 1, frase 1, sección C.....	55
Ilustración 54: variación del motivo 1.....	55
Ilustración 55: variación 2 del motivo 1.....	56
Ilustración 56: variación 3, frase 2.....	56
Ilustración 57: repetición variación 1.....	56
Ilustración 58: variación 4 del motivo 1.....	56
Ilustración 59: variación 5 del motivo 1.....	57
Ilustración 60: variación 6 del motivo 1.....	57
Ilustración 61: Ejemplos para el acompañamiento del bambuco en la guitarra.....	59
Ilustración 62: fragmento guitarra 1 y 2.....	59
Ilustración 63: fragmento guitarra 1 y 2.....	60
Ilustración 64: Imagen Score Orquesta Típica UPN.....	60
Ilustración 65: fragmento piano.....	61
Ilustración 66: fragmento piano, sección C.....	61
Ilustración 67: fragmento guitarra 2 y piano.....	61
Ilustración 68: fragmento bajo.....	61
Ilustración 69: fragmento bajo, sección B.....	62
Ilustración 70: fragmento glockenspiel.....	62
Ilustración 71: fragmento percusión.....	62
Ilustración 72: motivo identitario de la danza.....	63
Ilustración 73: León Cardona.....	65
Ilustración 74: fragmento partitura original, Cromática.....	65
Ilustración 75: fragmento tiple 1 y 2.....	66
Ilustración 76: fragmento motivo rítmico 1 ,guitarra.....	66
Ilustración 77: fragmento motivo 2, guitarra.....	66
Ilustración 78: fragmento bajo.....	67
Ilustración 79: frase 1, sección A.....	68
Ilustración 80: frase 1, sección A.....	68
Ilustración 81: frase 2, sección A.....	68
Ilustración 82: frase 2, sección A.....	69
Ilustración 83: motivo 1, frase 1, sección A.....	69
Ilustración 84: variación 1 del motivo 1.....	69
Ilustración 85: variación 2 del motivo 1.....	69

Ilustración 86: motivo 2, frase 1, sección A.....	70
Ilustración 87: variación 1 del motivo 2	70
Ilustración 88: variación 2 del motivo 2	70
Ilustración 89: variación 3 del motivo 2	70
Ilustración 90: variación 4 del motivo 2	71
Ilustración 91: variación 5 del motivo 2	71
Ilustración 92: variación 6 del motivo 2	71
Ilustración 93: motivo 1, frase 2, sección A.....	71
Ilustración 94: variación 1 del motivo 1	72
Ilustración 95: variación 2 del motivo 1	72
Ilustración 96: motivo 2, frase 2, sección A.....	72
Ilustración 97: variación 1 del motivo 2	72
Ilustración 98: variación 2 del motivo 2	73
Ilustración 99: variación 3 del motivo 2	73
Ilustración 100: frase 1, sección B.....	73
Ilustración 101: frase 2, sección B.....	74
Ilustración 102: motivo 1, frase 1	74
Ilustración 103: variación 1 del motivo 1	74
Ilustración 104: variación 2 del motivo 1	74
Ilustración 105: motivo 2, frase 1	75
Ilustración 106: variación 1 del motivo 2	75
Ilustración 107: variación 2 del motivo 2	75
Ilustración 108: variación 3 del motivo 2	75
Ilustración 109: complemento de las variaciones.....	76
Ilustración 110: frase 1, sección C.....	76
Ilustración 111: frase 2, sección C.....	76
Ilustración 112: frase 2, sección C.....	77
Ilustración 113: variación 1 del motivo 1	77
Ilustración 114: variación 1 del motivo 1	77
Ilustración 115: variación 2 del motivo 1	77
Ilustración 116: variación 3 del motivo 1	78
Ilustración 117: variación 4 del motivo 1	78
Ilustración 118: motivo 1, frase 2	78
Ilustración 119: variación 1, del motivo 1, frase 2	78
Ilustración 120: variación 2 del motivo 1, frase 2	79
Ilustración 121: variación 3 del motivo 1, frase 2	79
Ilustración 122: variación 4 del motivo 1, frase 2	79
Ilustración 123: variación 5 del motivo 1, frase 2	79
Ilustración 124: fragmento bandola 1	80
Ilustración 125: fragmento bandola 1 y trompeta.....	80
Ilustración 126: fragmento bandola 1	81
Ilustración 127: fragmento bandola 1, sección B.....	81
Ilustración 128: fragmento bandola 1 y trompeta, sección B.....	82
Ilustración 129: fragmento bandola 1 y trompeta, sección C.....	83

Ilustración 130: fragmento flauta y bandola 1, sección C	83
Ilustración 131: fragmento guitarra y piano	84
Ilustración 132: fragmento bandola 2	84
Ilustración 133: fragmento piano.....	84
Ilustración 134: fragmento tiple 2.....	84
Ilustración 135: fragmento flauta.....	85
Ilustración 136: fragmento flauta y bandola 1	85
Ilustración 137: fragmento flauta y bandola 2	86
Ilustración 138: fragmento percusión	86
Ilustración 139: motivo rítmico de la guabina	87
Ilustración 140: Germán Darío Pérez	89
Ilustración 141: motivo 1, sección A.....	90
Ilustración 142: Variación 1 del motivo 1, sección A.....	90
Ilustración 143: variación 2 del motivo 1, sección A.....	91
Ilustración 144, motivo 2, frase 1, sección A.....	91
Ilustración 145: variación 1 del motivo 2, sección A.....	91
Ilustración 146: repetición exacta del motivo 2.....	92
Ilustración 147: variación 3 del motivo 2, sección A.....	92
Ilustración 148: variación 4 del motivo 2, sección A.....	92
Ilustración 149: variación 5 del motivo 2, sección A.....	92
Ilustración 150: motivo sección B	93
Ilustración 151: variación 1 del motivo, sección B	93
Ilustración 152: variación 2 del motivo, sección B	93
Ilustración 153: variación 3 del motivo, sección B	93
Ilustración 154: variación 4 del motivo, sección B	94
Ilustración 155: motivo 1, sección C.....	94
Ilustración 156: variación 1 del motivo 1, sección C.....	94
Ilustración 157:motivo 2, sección C.....	95
Ilustración 158: variación 1 del motivo 2, sección C.....	95
Ilustración 159: variación 3 del motivo 2, sección C.....	95
Ilustración 160:variación 4 del motivo 2, sección C	95
Ilustración 161:fragmento trompeta, flauta y piano, sección B	97
Ilustración 162: fragmento flautas, trompeta y tiple 1, sección C.....	98
Ilustración 163: fragmento bandolas y trompeta, sección B.....	98
Ilustración 164: fragmento triples y guitarras	99
Ilustración 165: fragmento partitura, Guabina Después de todo	99
Ilustración 166: fragmento piano.....	100
Ilustración 167: fragmento rítmico, Después de todo- guabina.....	100
Ilustración 168: fragmento rítmico piano Pa´ los palos	100
Ilustración 169: fragmento rítmico bajo	101
Ilustración 170: fragmento rítmico bajo	101
Ilustración 171: fragmento percusión	101
Ilustración 172: fragmento percusión	102
Ilustración 173: fragmento Glockenspiel	102

Introducción

El tiple, la guitarra y la bandola, son los instrumentos predominantes utilizados en la interpretación de las músicas andinas colombianas. En algunas subregiones también es usual encontrar la percusión menor dentro de este formato e, incluso, instrumentos sinfónicos como el contrabajo, el violín, la flauta traversa, el clarinete y el piano. Estos últimos han sido introducidos por agrupaciones como el Conjunto Granadino y La Lira Antioqueña que formaron parte de las estudiantinas colombianas más importantes durante la mayor parte del siglo XX.

Dentro de las características musicales que rodean la región andina colombiana la presencia de la trompeta junto a los instrumentos mencionados es poco usual. No obstante, hay una tímida aparición de este instrumento en Sanjuaneros, Porros, Fandangos entre otros géneros, los cuales se encuentran más cercanos a la organología de las bandas. Sin embargo, en el bambuco, el pasillo, la guabina, la danza y el torbellino, géneros fundamentales de la tradición colombiana, la incorporación de la trompeta es casi nula.

Si bien existen antecedentes de la participación de la trompeta en el ámbito de las músicas andinas colombianas, en donde la trompeta tiene una función solista en melodías de pasillos y bambucos o en la intervención del instrumento en el espacio organológico de las bandas pelayeras y sinfónicas; no existen referencias formales frente a la reflexión y las posibles miradas o resultados sonoros al incluir el instrumento como parte integral de apoyo y construcción de los arreglos en el formato de orquesta típica o de cuerdas pulsadas colombianas.

Estas agrupaciones han crecido en forma exponencial y las instituciones que las patrocinan se han multiplicado en espacios de educación formal, informal, no formal pero no existen trabajos

que apunten a la reflexión pedagógica y metodológica de estas experiencias como tampoco de las conclusiones que los trompetistas, directores de cuerdas pulsadas o músicos en general puedan aportar. La carencia de documentos en esta dimensión no permite un mayor desarrollo y las dificultades para la recopilación de documentación limitan los resultados y complican los procesos de formación de este tipo de conjuntos.

Construir un arreglo, adaptación o versión pensada en una agrupación como la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional, en el que participe la trompeta, supone diversos retos en términos orquestales, de balance y de construcción tímbrica que pueden llevar a conclusiones muy interesantes para futuras experiencias pedagógicas e interpretativas con el instrumento.

En mi propuesta de trabajo de grado se integra la trompeta en el formato de cuerdas andinas colombianas, en este caso la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional. Se arreglan y adaptan los temas mencionados en el apartado del proyecto creativo, teniendo en cuenta los antecedentes, agrupaciones y estilos interpretativos ya existentes que reúnan las características de estos dos espacios instrumentales.

Las reflexiones a partir de la realización de los arreglos y las conclusiones pueden convertirse en referente para nuevos trabajos, no solo en alusión a la trompeta sino a otros instrumentos que pueden enriquecer el formato que referencia esta monografía.

1. Planteamiento del problema

1.2 Preguntas y sub-preguntas

- ¿Qué recursos de sonoridad propios de la trompeta se pueden utilizar al introducirla en un arreglo para formato orquestal de cuerdas andinas?
- ¿Con qué instrumentos del formato de cuerdas andinas puede la trompeta lograr buenas texturas?
- ¿Qué función orquestal puede cumplir la trompeta en el formato de cuerdas andinas que no sea exclusivamente el de solista?
- ¿Cómo puede la trompeta aportar elementos tímbricos que permitan ampliar y complementar la sonoridad de un formato como el de la Orquesta Típica?
- ¿Qué criterios de orquestación se podrían utilizar para involucrar a la trompeta en el formato de cuerdas andinas?
- ¿Qué características tímbricas aporta la trompeta al incluirse en el formato de la Orquesta Típica?

- ¿Qué dificultades en el balance sonoro de la agrupación se presentaron al incluir la trompeta en el formato y cómo se resolvieron?
- ¿Cuál es el resultado sonoro en el balance instrumental de la trompeta con la bandola y los demás instrumentos que integran la Orquesta Típica?
- ¿Cómo puede replicarse la experiencia al realizar los arreglos y adaptaciones en otros espacios orquestales y de esa manera contribuir al desarrollo del instrumento?

1.3. Objetivo general

Visibilizar las posibilidades sonoras de la trompeta en el formato de cuerdas andinas colombianas en los aires de bambuco, danza, pasillo y guabina.

1.4 Objetivos específicos

- Estudiar el archivo documental de las existencias del repertorio andino colombiano que conduzca a la selección de cuatro obras propicias para el registro de la trompeta.
- Orquestar y arreglar las cuatro obras seleccionadas, incluyendo la trompeta en el formato de Orquesta de cuerdas pulsadas.

- Presentar un contexto breve de los géneros, compositores y repertorio seleccionado.
- Ilustrar el proceso creativo de las versiones resultantes.
- Incorporar al trabajo unas partituras susceptibles de editarse, de los arreglos y adaptaciones realizados como aporte al repertorio de la Orquesta Típica de la Universidad.

2.1 Justificación

Dentro del desarrollo que ha presentado la música andina colombiana, la chirimía, la zampoña, la quena, la flauta travesa, el clarinete y recientemente el saxofón, son algunos de los instrumentos de viento más usuales incluidos en el ámbito musical. En este sentido, instrumentos de viento metal como la trompeta han tenido poca visualización en el espacio instrumental. En consecuencia, en mi propuesta de trabajo de grado, pretendo dar continuidad al progreso organológico al vincular la sonoridad de la trompeta al formato de cuerdas andinas.

Asimismo, como músico y docente en formación de la Universidad Pedagógica Nacional encuentro gran importancia en el reconocimiento y apropiación de los ritmos característicos de la región andina colombiana en la construcción de identidad y desarrollo profesional. Por lo tanto, es necesario un análisis de los fundamentos teóricos y del desarrollo técnico, interpretativo y compositivo que proporciona la música andina colombiana a la educación musical. En consecuencia, se permitiría la extensión del repertorio que se aborda durante la formación de trompetistas en la Universidad.

Paralelamente, considero importante la exploración de estos formatos creativos y de tal forma lograr un background práctico que pueda ser utilizado en cualquier espacio educativo nacional y/o internacional y así poder transmitir a los estudiantes la riqueza musical del patrimonio cultural colombiano.

2. Marco Contextual

2.1 La trompeta en Colombia

Descubrimientos arqueológicos alrededor del territorio colombiano indican el uso de diversos objetos como instrumentos musicales aerófonos en la época precolombina, principalmente por los muisca, pueblo indígena que habitó el altiplano cundiboyacense, el sur del departamento de Santander y las altiplanicies de Cundinamarca y quienes empleaban estos instrumentos en espacios de celebración y de guerra. (Perdomo 1980)

Tras el arribo al territorio americano de pobladores venidos de Europa, llegaron diferentes instrumentos tales como: la guitarra andaluza, la vihuela, las castañuelas, la pandereta, los cascabeles y los pitos, influenciados especialmente por la iglesia en su labor religiosa por acercar al pueblo a la fe católica, con los instrumentos musicales al servicio de las procesiones religiosas. La apropiación y ejecución de las primeras trompetas arribadas con los conquistadores fue un proceso natural, pues se contaba con una experiencia previa en la ejecución de instrumentos aerófonos por los pueblos originarios. (Perdomo 1980, 17)

No obstante, entre 1810 y 1819, años en los que se desarrolló el proceso de independencia de Colombia, el liderazgo musical de la iglesia católica se vio opacado a partir de la consolidación de las bandas militares que lideraban las prácticas musicales en las guerras y festejos públicos. Después de 1780, se reconoce un proceso de solidificación de una tradición más moderna, en cuanto a innovación instrumental, la iglesia continuaba estructurando sus procesos musicales bajo el uso de violines, arpas, bajones y órganos. Por otro lado, las bandas militares se caracterizaron por incluir en su organología cornos, trompetas, oboes y clarinetes. (Ospina 2010, 6)

Si bien la música de salón solía asociarse con las grandes élites, varios estilos y bailes propios de los salones pertenecientes de las clases altas, la contradanza, la polka, el vals y la mazurca tuvieron gran popularidad en diferentes sectores sociales. Así mismo, durante el siglo XIX instrumentos como los platillos, el bombardino, los clarinetes y las trompetas intervinieron en las bandas que llegaron a interpretar bailes de salón, expresiones que hoy en día, se caracterizan por el uso de la trompeta en diferentes géneros musicales.

Es innegable la importancia que ha tenido el desarrollo de bandas de diversa índole en el espacio social y cultural colombiano. Desde el siglo XVIII, bandas pelayeras, bandas “de pueblo” (con sus retretas) y en la actualidad bandas sinfónicas infantiles, juveniles y de mayores, han acompañado el desarrollo de tantos municipios en sus festividades religiosas e históricas, actos protocolarios y junto a estas agrupaciones la trompeta como uno de los instrumentos más importantes.

Paralelo al desarrollo de las bandas en el país, se genera la necesidad de ampliar la formación de músicos que se desempeñaran en la enseñanza de los diversos instrumentos de viento, lo cual pone en evidencia el vínculo educativo que se concibe en el contexto colombiano desde la

creación de las primeras agrupaciones hasta hoy en día. Según Gerardo Zambrano es su artículo “Bandas en Colombia. Una historia” publicado en 2008, este servicio social de las bandas alrededor del territorio nacional, junto al desarrollo musical de las estudiantes la convierte en un referente que marca de manera esencial los inicios de la educación formal en Colombia durante el siglo XIX. (citado en Valencia, 2011)

Las bandas han atravesado un proceso de desarrollo en la proyección musical debido a la capacidad sonora que poseen especialmente en espacios abiertos, lo que produce que estos conjuntos musicales logren interactuar e incluso sustituir otras formas musicales como los tríos y estudiantinas de la región andina colombiana. Esta condición exige necesariamente la creación de nuevos y diversos repertorios que abarquen la música popular y la música tradicional. Sin embargo, William Fortich en su libro “Con bombos y platillos. Origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras” asegura que estas prácticas se caracterizan en gran medida por abordar el repertorio tradicional colombiano de oído enseñado y dirigido por el director del conjunto a diferencia del repertorio clásico el cual se encuentra consignado en las partituras. (Citado en Valencia, 2011)

En la actualidad, se resalta el trabajo de: Guillermo Samper, Leonardo Parra y Edgar Calvachi, actuales trompetistas de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Juan Avendaño, Johnny Lucero y Juan Valencia trompetistas de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia y Federico Montes en la Florida Orchestre. Así mismo, se distingue el trabajo de los trompetistas: Juan Valencia “El indio” docente de la Universidad de Caldas para el énfasis de Jazz y director de la Banda Sinfónica de la Universidad y la Tribu Big Band. Oscar Trujillo “Cosco” es Licenciado en Música de la Universidad de Caldas, actualmente es profesor de trompeta de la Universidad de Caldas. Andrés Restrepo, magíster en trompeta de la Universidad de Antioquia y docente en esta misma

institución y de la Fundación Universitaria Bellas Artes. Ferney Lucero, quien se destaca por su trabajo compositivo alrededor de los ritmos colombianos, haciéndose acreedor de diversos reconocimientos dentro y fuera del país.

Nelson Gómez destacado trompetista de diversas agrupaciones de música popular como “Grupo Niche” y la “Orquesta Guayacán”. Actualmente, tiene su propia orquesta y un show en la Ciudad de Cartagena llamado "El Show de la Trompeta" donde 40 artistas en escena entran a fusionar la Música, el Circo y la Danza. Javier Aponzá, otro trompetista destacado por su trabajo en orquestas populares, ganador de un Latin Grammy y 5 nominaciones. José Fernando Peña, trompetista de la Carrera Quinta Big Band, agrupación nominada a los Latin Grammy a la categoría de mejor álbum de Jazz Latino. Estos trompetistas entre otros han sido los instrumentistas más reconocidos en el país por su desempeño instrumental en los estilos populares.

2.2 La trompeta en la música andina colombiana

En los instrumentos utilizados en la interpretación de las músicas andinas colombianas predominan el tiple, la guitarra y la bandola. En algunas subregiones también es usual encontrar la percusión menor dentro de este formato e, incluso, instrumentos sinfónicos como el contrabajo, el violín, la flauta travesa, el clarinete y el piano. Estos últimos han sido introducidos por agrupaciones como Conjunto Granadino y La Lira Antioqueña que formaron parte de las estudiantinas colombianas más importantes durante la mayor parte del siglo XX.

Dentro de las características musicales que rodean la región andina colombiana la presencia de la trompeta es poco usual. No obstante, hay una tímida aparición de este instrumento en Sanjuaneros, Porros, Fandangos entre otros géneros, los cuales se encuentran más cercanos a la organología de las bandas. Sin embargo, en el bambuco, el pasillo, la guabina, la danza y el torbellino, géneros fundamentales de la tradición colombiana, la incorporación de la trompeta es casi nula. La Estudiantina López es una de las agrupaciones que la incluye de manera mínima en temas como “Trago a los músicos” rumba criolla de Milciades Garavito, y “Micaela” porro de Luis Carlos Meyes, en el álbum “Trago a los músicos” publicado por Sonolux en el cual se presenta este instrumento interpretado con sordina. Paralelamente, en la Orquesta Garavito la incorporación de la trompeta es más usual, acompañada por la flauta, el violín, el piano y la voz.

De igual manera, el trompetista Jorge “El pote” Mideros, publicó de manera independiente un disco titulado “Evocaciones”. “Sandoná”, “Bunde Tolimense”, “Arrebol”, “Todo tuyo” son algunos temas que reúne esta producción que hacen uso de la trompeta en conjunto con las flautas, piano, percusión y violines. En algunas grabaciones se utiliza sordinas en busca de diferentes sonoridades para la agrupación.

Asimismo, el Ensamble Terranova, agrupación que entrelaza el folclor, la música colombiana, la música académica y el jazz, dirigida por Francisco Casas, presenta en dos de sus álbumes de música instrumental “Entrelazados” y “Terranova” una mezcla de bandola, guitarra, trompeta, contrabajo y percusión con la colaboración del trompetista Jorge Giraldo. También se encuentra el trompetista Heraclio Mateus quien en su proyecto “Buenas influencias” incluye la interpretación de pasillos y rumbas carrangueras en compañía del tiple y el piano.

2.3 Las estudiantinas en Colombia

Las estudiantinas son agrupaciones de origen español conformadas originalmente por bandurrias, mandolinas, guitarras, laúdes, castañuelas, flautas y violines. La estudiantina Fíguro, conformada por un violín, siete bandurrias, cuatro guitarras y un violonchelo, surgida en Madrid bajo la dirección de Dionisio Granados, músico y compositor español, fue una agrupación determinante en el futuro desarrollo de los conjuntos de cuerdas pulsadas en América Latina, debido a los conciertos que se realizaron en países como Canadá, Estados Unidos, México, Cuba, Puerto Rico, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Ecuador y Perú a partir de 1879 con fines benéficos para mitigar los estragos de la guerra hispano-estadounidense en 1898. Este escenario dio paso a la difusión de las estudiantinas en el continente americano. (Rendón 2009, 33)

Las primeras estudiantinas existentes en Colombia se llamaron *Liras*, el motivo por el cual estas agrupaciones recibieron este nombre es incierto. Una de las hipótesis con respecto al surgimiento de esta denominación se asocia con la labor del luthier Manuel Montoya quien para la Exposición Nacional de 1899 presentó a nombre de “Lira colombiana” un instrumento similar a la bandola con un nuevo sistema en la caja armónica, que permitiría una transformación en su tímbrica. Sin embargo, otra hipótesis hace referencia a una bandola con un orden de cuerdas diferente agregada por el músico vallecaucano Pedro José Pascasio de Jesús Morales Pino, que sustituirá así el antiguo bandolín. Al incluir este instrumento en su agrupación llamada Lira colombiana, primera estudiantina en Colombia fundada en 1887, Morales Pino redefinió el nombre de estos conjuntos musicales en el país. (Rendón 2009, 26-27)

Para principios del siglo XX, la Lira Colombiana se encontraba organizada organológicamente por tiple, bandola, guitarra, violín, contrabajo, flauta y percusión menor. Los cantos de la guitarra tenían uno bajos que muchas veces adicionaban los músicos, el tiple regularmente “zurrunguiaba”, mientras que las bandolas, cuando eran dos, realizaban segundas voces, lo cual le daba una textura polifónica a las melodías, que seguían el esquema rítmico en intervalos de terceras y sextas. Las sonoridades agudas prevalecieron en el registro alto de las bandolas, mientras que las guitarras asumieron los registros bajos y el tiple conservó una función acompañante en un registro medio.

En el año 1903 surge la Lira Antioqueña, creada por Jesús Arriola y conformada por dos bandolas, un contrabajo, dos guitarras y dos triples. Interpretaban pasillos de Morales Pino, obras de Gonzalo Vidal, y Emilio Murillo. A diferencia de la Lira colombiana, esta agrupación fue la primera en realizar grabaciones, entre las cuales se encuentra la primera grabación del Himno Nacional en el primer centenario de la Independencia de Colombia, el 20 de julio de 1910. (Rendón 2009, 40-41)

Para las siguientes tres décadas surgieron una gran variedad de conjuntos que continuaron con la difusión de la música Colombia, tales como: Estudiantina Ecos de Colombia, Estudiantina Guadalajara, la Lira Apolo, Estudiantina López, Estudiantina Añez, Estudiantina Colombia o Estudiantina Tucci, entre otras. Paralelamente, se empezaron a consolidar las formas de composición con una inclinación a las formas clásicas (formas tripartitas), evidenciadas en las obras compuestas por músicos de la época como Jerónimo Velasco, Luis A. Calvo y Emilio Murillo.

Así mismo, se generaron diferentes formatos como los duetos vocales Pelón y Marín, Wills y Escobar, Garzón y Collazos, Duetto de Antaño, entre otros. Es importante resaltar la importancia

de la presencia de la radio en la difusión de la música colombiana. En el año 1938 para la inauguración de la Radio Santafé, el bandolista y compositor Hernando Rico Velandia fundó “El conjunto granadino”, conformado por bandolas, tiples, guitarra, flauta, violín y contrabajo, el cual sería un grupo fundamental en la época dorada de la radiodifusión colombiana.

A mediados de 1952 comenzó a emitirse por la emisora Nueva Granada de Bogotá, el programa radial Antología Musical de Colombia, dirigido e interpretado por Oriol Rangel, fundador del Nocturnal Colombiano, donde por 15 minutos se lograba conectar al pueblo con las expresiones más puras de la música popular colombiana. Para este mismo año, se concibe en Cali el *Trio Morales Pino*, integrado inicialmente por Álvaro Romero Sánchez en la guitarra, Diego Estrada en la bandola y Peregrino Galindo en el tiple. La agrupación se creó para rendir homenaje y difundir la obra del maestro Pedro Morales Pino y fue considerado en su momento como el trío de mayor calidad musical e interpretativa.

En la década de 1964 a 1974 se ubica un hecho esencial en la evolución de las estudiantinas, con la fundación de la Estudiantina Bochica en el año 1971 en el Conservatorio Nacional de Música de Bogotá por José Vicente Niño. Su primer director fue Luis Eduardo Molina, sus integrantes fueron Julio Roberto Gutiérrez, Eduardo Aguilar e Isidro Pardo en las bandolas primeras, Luis Molina y Vicente Niño en las bandolas segundas, José Patrocinio Castañeda y Bernardo Galvis en las guitarras, Roberto Beltrán y Eduardo Carrizosa en los tiples, Alfonso Garzón en la percusión menor e Ismael Ruiz y Manuel Contreras como cantantes. Esta agrupación participó en el II Concurso Nacional de Estudiantinas en Villavicencio y así mismo, recibió la mención especial en el I Concurso de Intérpretes de Música Típica Colombiana, en el año 1980. (Torres de la Pava 2019, 57)

Debido a que fue la primera agrupación que cambia el tipo de orquestación, en búsqueda de una sonoridad más novedosa. Se empiezan a pensar las bandolas a manera de contrapunto y no como voces paralelas, los tiples y las guitarras asumen secciones melódicas, que permitiría la introducción de tiples segundos, con lo cual se extendería el score de la agrupación. Aunque la estudiantina Bochica seguía caracterizándose tradicional en su conformación organológica, marcaba el inicio de la consolidación de la idea de una orquesta tradicional colombiana.

En 1986, agrupaciones como la Estudiantina Bochica, el Conjunto Instrumental Colombiano entre otras, que habían mantenido en alto el nivel de interpretación de la música instrumental colombiana, pierden presencia en el panorama musical y se crea la agrupación Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas, con la presencia del maestro Fernando León dentro del Departamento de Música de la Universidad Pedagógica, quien daría inicio a la consolidación de la idea de la orquesta de cuerdas colombianas, propuesta que genera una nueva sonoridad en las estudiantinas. La escritura de tiples y guitarras adquiere una dimensión más completa y técnica, lo que incide en el desarrollo técnico profesional de los intérpretes, el tratamiento contrapuntístico de las versiones escritas, exigirá mejorar los espacios y técnicas de ensayo. Así mismo, se presenta una extensión y complementación del score orquestal incluyendo el cuatro y la percusión sinfónica.

Al presentarse este desarrollo de nuevas y mejores técnicas instrumentales, esta orquesta marca el camino para la evolución del tiple y la bandola, desde la perspectiva solista y de igual manera, se piensa por primera vez en las técnicas de dirección para cuerdas colombianas, que se desarrollarían por los músicos, arreglistas, compositores y directores de ahí en adelante.

Posteriormente, aparecerán diferentes agrupaciones que influyen en el continuo desarrollo de los conjuntos de música andina colombiana, tales como: la Orquesta de Cuerdas típicas

Ritornello, grupo de Medellín dirigido actualmente por Hugo Alonso Urrego Arias, compuesto por una cuerda de once bandolas, cuatro tiples, tres guitarras, un contrabajo, una marimba y un set de percusión, una flauta y un clarinete. El cuarteto “Cuatro Palos”, conformado por dos bandolas, un tiple y una guitarra. Sus primeros integrantes fueron Jairo Rincón, en la primera bandola, Manuel Bernal, en la segunda bandola, María Cristina Rivera en el tiple y César Julio Martínez en la guitarra. Ganador del premio Mono Núñez en el año 1991, del Concurso Nacional del Pasillo Colombiano de Aguadas y el Concurso Hato viejo Cotrafa. El trío Ancestro, fundado en 1988, integrado por Jorge Andrés Arbeláez Rendón en la guitarra, Carlos Augusto Guzmán Torres en la bandola y Fabián de Jesús Gallón Velásquez en el tiple. Ganador de reconocidos eventos como el Festival Mono Núñez, el II Festival del Pasillo en Aguadas, Caldas, I Festival del Pasillo en Zipaquirá, el Festival Carifesta en Trinidad y Tobago y el II Festival Internacional de Música Contemporánea, en Bogotá. La Estudiantina UPN, la cual daría paso a la actual Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica, agrupación a la que me referiré a profundidad más adelante. La Estudiantina Con-trastes de la ASAB, fundada en agosto del año 2016, integrada por Gabriel Chaparro, Anny Osorio en la primera bandola, Diego Bonelo, Santiago Nieto en la segunda bandola, Miguel Casas, José Camilo Rubio en el tiple, Angélica Fonseca en la guitarra y Mariana Moreno en la percusión.

La Orquesta de Cuerdas Pulsadas de Risaralda fundada y dirigida por Diego Sánchez en el 2014, dentro de su repertorio se encuentran obras clásicas, colombianas, latinoamericanas, universales y Rock sinfónico interpretado bajo la organología típica andina colombiana e instrumentos de viento y percusión sinfónica. Finalmente, la actual Orquesta Filarmónica de Cuerdas Andinas Colombianas, concebida a principios del año 2020, conformada por ocho bandolas, cuatro tiples, dos guitarras y un contrabajo, interpretados por jóvenes entre los 18 y 26 años, dirigida actualmente por el guitarrista Jorge Andrés Arbeláez.

2.4 Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional

Creada en el año 2003 por el maestro Oscar Santafé, la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica inicia su trabajo con el objetivo de establecer un espacio de acercamiento a las músicas andinas colombianas, en el cual se hiciera un proceso de reflexión y práctica grupal alrededor de los géneros pertenecientes a la tradición musical de la zona andina Colombiana, en respuesta a la intención de las directivas de la Licenciatura en Música de la Universidad en la época para ofrecer este campo de formación, que junto a la Banda Sinfónica y la Orquesta de Cuerdas serían las agrupaciones que posteriormente harían parte de la asignatura “Conjunto musical” que se conoce actualmente, frente a la necesidad de formalizar estos ámbitos de enseñanza y aprendizaje.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, es necesario referenciar la vinculación del maestro Oscar Santafé en el primer semestre del 2003 a la Universidad Pedagógica que daría apertura al espacio de interpretación de músicas andinas colombianas, con miras a la estructuración de la Estudiantina y bajo la mirada de las agrupaciones y las personas que fueron producto de la Licenciatura o que así mismo, fundamentaron su trabajo allí y que serían determinantes para la construcción y el desarrollo de las músicas andinas tanto en la Licenciatura, como en el país.

Dentro de estos referentes para la Estudiantina de la Universidad se puede mencionar al maestro Luis Fernando León Rengifo, quien estuvo presente y acompañó a la agrupación en su primer momento de conformación y que aún en la actualidad sigue siendo un referente importante. Así mismo, el maestro Leonardo Garzón, quien también dirigiera un proceso de estudiantinas antes de la Orquesta Típica. Proyectos y agrupaciones musicales como Nogal Orquesta De Cuerdas,

Nueva Cultura e Improntus que al igual que sus diferentes integrantes tendrían gran injerencia en el medio de las músicas andinas y por lo tanto un referente importante para la fundamentación de la Estudiantina de la Universidad Pedagógica.

Retomando el año 2003, la Estudiantina daría inicio a su trabajo musical con apenas 8 integrantes después de dos convocatorias realizadas, situación relacionada según el maestro Oscar Santafé a la poca presencia de la música andina colombiana dentro del currículo de la Licenciatura, circunstancia que le otorgaría la misión de crear una oportunidad de participación para los estudiantes interesados en ese tipo de músicas. La agrupación contaba con una flauta, dos bandolistas (Susana León y Laura Bohórquez, únicas estudiantes de bandola de la Licenciatura en esta época) y cinco guitarristas, entre ellos: William Henao, Ricardo Parra y estudiantes provenientes de Tabio y otros municipios aledaños, quienes interpretaban guitarra en las estudiantinas de allí y fueron convocados a la Estudiantina de la UPN, de los cuales dos asumirán el tiple en dicha agrupación.

Para el primer semestre del año 2004, se realiza una nueva convocatoria de carácter más formal y así, se unen a este proyecto más estudiantes. Paralelamente, con la presencia del maestro Santafé en la Universidad, se abre nuevamente la cátedra de tiple en la Licenciatura. Sería Lenin Camilo Silva el primer estudiante de tiple de carrera, quien además estaría vinculado a la estudiantina. Se unen nuevos guitarristas, una flauta, una bandola y un contrabajo, logrando así

una agrupación de 17 integrantes, lo que permitiría posteriormente entrar al campo de los conciertos, pues para finales del año 2004, la estudiantina tuvo la oportunidad de participar por primera vez en el Encuentro Nacional de Estudiantinas Héctor Cedeño de Tuluá.



Ilustración 1: Orquesta Típica 2004 Tuluá

Fuente: Archivo personal de Oscar Santafé. Aporte personal a la autora de este proyecto.

En el año 2007, ya se contaba con la realización de la reforma curricular que consolidaba estos espacios de interpretación como un área dentro del currículo, lo cual asignaba un soporte más formal a la Estudiantina. Para esta época la agrupación ya había participado en varios eventos musicales, lo que causó que muchos de los guitarristas de la época se vincularon. De igual forma, se acercaron estudiantes con experiencia musical previa a la Licenciatura que venían de la

academia Luis A. Calvo o del Colegio de la Policía Nuestra Señora de Fátima, el cual tenía una profundización en música y tenían, así mismo, una estudiantina. De esa manera, llegaron muchos instrumentistas que, si bien la bandola o el tiple no eran sus instrumentos principales, contaban con los conocimientos necesarios para interpretarlos en la Estudiantina de la Universidad.

Así, la agrupación contaba entonces con flauta primera, segunda, bandola primera, segunda y/o tercera, primer y segundo tiple, guitarra primera, segunda y/o tercera, contrabajo y percusión, pues para esta época se vinculan dos estudiantes quienes se encargaron de dos tipos de percusión: sinfónica y tradicional. Adicionalmente, se acercaron dos estudiantes con experiencia en la interpretación del arpa y el cuatro llanero. Con una conformación organológica más amplia, se empieza a pensar en la idea de la Orquesta Típica como conjunto musical. Posteriormente y hasta hoy en día, la agrupación no ha vuelto a contar con el cuatro llanero y el arpa, pero si bien estos instrumentos no han estado presentes, se han incluido el piano y el clarinete, lo cual permite extender el plano orquestal. Actualmente, la Orquesta Típica cuenta con 43 integrantes, tiples primero y segundo, bandola primera, segunda y/o tercera, guitarras primeras, segundas y/o terceras, seis flautas, clarinete, piano, contrabajo y percusión.

El repertorio abordado por la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica ha estado siempre muy ligado a la idea de la tradición musical de la zona andina colombiana. En los primeros momentos de la agrupación se trabajaron arreglos del maestro Luis Fernando “el chino” León, entre los cuales se encuentra “Los Filipichines” y/o arreglos realizados por su director, el maestro Oscar Santafé. Los primeros arreglos abordados fueron realizados teniendo como referente el nivel musical de los integrantes y así mismo, de su experiencia en la interpretación de las músicas andinas colombianas. Por lo tanto, se realizó el arreglo de “La canción del soñador” pasillo de Gentil Montaña y “La Fantasía Del Escribano” de Jaime Romero. Más

adelante, junto al proceso de consolidación de la Estudiantina se abordaron temas como la “Pequeña Suite” de Adolfo Mejía, el vals “El Buen Tono” de Luis A. Calvo, en busca de la sonoridad y manejo orquestal que se empezaba a estructurar.

Hasta hoy en día, la Orquesta ha abordado obras de diversos compositores, desde Pedro Morales Pino hasta León Cardona y Germán Darío Pérez. Adicionalmente, este espacio académico ha brindado la posibilidad a los estudiantes de últimos semestres de escribir arreglos para el conjunto, así que gran parte del repertorio abordado actualmente ha sido aportado por los mismos estudiantes. Igualmente, han abordado repertorio latinoamericano, gracias a la participación del grupo en el Diplomado Internacional en Dirección organizado por Bandolitis en el año 2018, en donde se interpretó la “Suite Latinoamericana” de Héctor Molina, como iniciativa de ampliación del repertorio.

Ahora bien, la Orquesta Típica se destaca por la inclusión de los vientos de madera, lo cual brinda un color tímbrico especial a la agrupación. De igual forma, la inclusión de la percusión sinfónica le ha permitido al conjunto la idea tímbrica orquestal conservando permanentemente la idea de Estudiantina como formato organológico, dando prioridad a los instrumentos de cuerda pulsada: bandola, tiple y guitarra.

3.2.2 Jorge “El Pote” Mideros

Trompetista nacido el 18 de agosto en Sandoná, Nariño. Jorge Rodríguez Mideros desde muy joven hizo parte de la Banda Nacional de Bogotá, bajo la dirección de José Rozo Contreras. Posteriormente, adquirió grandes experiencias junto a la Orquesta Sonolux y con los maestros Álvaro Dalmar, Oriol Rangel, Jaime Llano González y Manuel J. Bernal. De igual forma hizo parte de la Orquesta de Lucho Bermúdez y Matilde Díaz, Pacho Galán y su orquesta. Para el año 1962, inicia su época más grande de consagración en la Orquesta Sinfónica de Colombia. Simultáneamente, inicia sus labores docentes como profesor de Trompeta en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional.

Dos de sus obras más reconocidas son el son sureño “Sandoná” y el pasillo “Arrebol”, este último interpretado de manera excepcional por el maestro Jaime Llano González. En 1975, grabó el disco “La parranda del Pote” en compañía de grandes músicos como Alex Tovar. El 1 de diciembre de 1998 “El pote” como era conocido artísticamente, falleció en Bogotá a la edad de 77 años. Algunos integrantes de su familia quisieron compartir una muestra musical del Pote Mideros a través de una colección llamada “Evocaciones”, la cual se puede disfrutar actualmente en la plataforma de YouTube. (Córdoba, 2011)



Ilustración 3: Jorge "El pote" Mideros de: <https://informativodelguaico.com/biografia-del-pote-mideros/>

3.2.3 Arrebol, pasillo de Jorge “El pote” Mideros

En la recopilación para este trabajo se encontró que la obra original fue compuesta inicialmente para formato de Órgano, bajo, Tiple y percusión. Consta de 3 secciones como es común en la construcción de pasillos, la sección A y B en tonalidad de La menor y la tercera sección C en la tonalidad homónima, La mayor. Como es característico en este ritmo, cada sección finaliza con un compás conformado por una negra, un silencio de corchea, una corchea y nuevamente, una negra.



Ilustración 3: Motivo identitario del pasillo

Escrito en compás de 3/4, la figura rítmica más pequeña que se encuentra es la corchea y así mismo es frecuente la presencia de la síncopa interna, efecto rítmico que por medio de la acentuación de una nota en un tiempo débil o semifuerte produce una irregularidad rítmica. Así mismo, el desarrollo melódico del tema se encuentra muy próximo a la estructura tradicional del pasillo colombiano.

La armonía presente en este tema gira en torno a un carácter tonal, siendo muy común el uso de los giros melódicos.

Sección A (La menor)

3/4 ||: Im | % | III | IVm | % | V7 | % | Im | V 7 | Im | III | IV | II b 7 | V7 |
% | Im :||

Sección B (La menor)

3/4 ||: V7 | % | % | Im | VI | V7 | % | Am | % | VIIIm6 | V7/IV | IVm | VIIm6 | Im |
V7 | Im :||

Sección C (La mayor)

3/4 ||: I | I | VIIm | IIIm | % | V7 | V7 | I | I | Vm | V7/IV | IV | II° | IIIm |
V7 | I :||

Cada sección de la obra está compuesta por 16 compases. En la **sección A** se encuentran dos frases, cada una de 8 compases:

Frase 1: Compás 1 al 8



Ilustración 4: frase 1, sección A

Frase 2: compás 9 al 16



Ilustración 5: frase 2, sección A

La primera frase está compuesta por dos motivos, identificados por medio de la interrelación de los aspectos metro-rítmicos e interválicos presentes en la obra:

Motivo 1: esta estructura musical se caracteriza por ser compuesto, al contener más de 1 pulso fuerte y anacrúsico al iniciar en un tiempo débil.



Ilustración 6: Motivo 1, frase 1, sección A

Motivo 3: compuesto y *a tempo*.

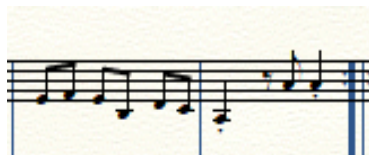


Ilustración 11: motivo 3, frase 2, sección A

La **sección B** se encuentra estructurada en 16 compases con una construcción armónica que da cuenta de dos frases, cada una de 8 compases:

Frase 1: compás 17 al 24



Ilustración 12: Frase 1, sección B

Frase 2: compás 25 al 32



Ilustración 13: Frase 2, sección B

En la frase 1 se encuentra estructurada de manera que se presenta un breve motivo con un complemento:

Seguidamente, se muestra el complemento que daría la estructuración a la idea musical:



Ilustración 17: complemento frase 2, sección B

En la **sección C**, formada por 16 compases se encuentran 2 frases de 8 compases:

Frase 1: Compás 33 al compás 40



Ilustración 18: frase 1, sección C

Frase 2: compás 41 al compás 48



Ilustración 19: frase 2, sección C

La frase 1 se encuentra estructurada en dos motivos que permiten el proceso de estructuración de los aspectos musicales que se encuentran en la obra:

Motivo 1: compuesto y *a tempo*.

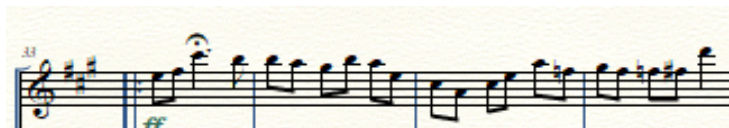


Ilustración 20; motivo 1, frase 1, sección C

Motivo 2: compuesto y anacrúsico



Ilustración 21: motivo 2, frase 2, sección C

Y finalmente, en la **segunda frase** se exponen dos motivos igualmente:

Motivo 1: compuesto y anacrúsico



Ilustración 22: motivo 1, frase 2, sección C

Motivo 2: compuesto y anacrúsico



Ilustración 23: motivo 2, frase 2, sección C

3.2.4 Arreglo

La elección de esta obra está determinada por la historia del compositor como intérprete de la trompeta, utilizando como referente musical la posibilidad de ser una pieza que podrá funcionar de manera asertiva en el instrumento. Inicialmente, se realiza una búsqueda en internet de la partitura. Sin embargo, no se encontró una publicación que diera cuenta de la melodía original del tema. Por consiguiente, se acude a la grabación en la publicación del disco encontrado en la plataforma de YouTube para realizar la transcripción melódica desde lo que se considera la melodía origen.

De acuerdo a la conformación instrumental actual de la Orquesta Típica de la Universidad, conformada por 2 flautas, 2 bandolas, un clarinete, 2 tiples, 2 guitarras, piano, bajo y percusión tradicional y sinfónica y en este caso trompeta, se inicia el proceso de la estructuración del arreglo por medio de la ubicación de la melodía ya transcrita en la bandola 1, acción propuesta por el maestro asesor al ser el instrumento más importante en términos melódicos en el formato andino. Posteriormente, se realiza la armonización situándose en primera instancia en el Tiple 2, encargado del ritmo tradicional del pasillo, siguiendo la misma noción mencionada anteriormente, al ser éste el instrumento armónico por excelencia de estas músicas.

A continuación, se empieza a considerar los espacios melódicos que se le podrían atribuir a la trompeta y cuales se les asignaban a los demás instrumentos. Para esto, se tuvo en cuenta que las secciones que pudiera tener la trompeta, estuvieran en un registro en el cual el instrumento no adquiriera un color brillante y así mismo, fuera adecuado para la digitación. De esta forma, la trompeta se hace cargo de la melodía principal de la primera parte de la sección B junto a la bandola 1 que duplicaría esta melodía y la bandola 2 encargada de la contramelodía, en

aproximación a las formas encontradas en los referentes sonoros consultados y la manera, que se considera adecuada de entretrejer los diversos espacios sonoros de cada grupo instrumental dentro de la orquesta.

Para la segunda parte de esta sección, la flauta 1 toma la melodía principal junto al tiple 2 mientras la trompeta se encarga de la contramelodía. Estructura que se replicará en la sección 3 donde la trompeta interviene en la segunda con la misma idea melódica aplicada. Estas contramelodías se crean a partir de una improvisación, la cual adquirió sentido gracias a la estructura armónica. Este mismo proceso de creación se aplica para la creación de las melodías secundarias de la bandola 2 y las flautas. Como aspecto fundamental para la construcción de las segundas voces se tuvo en cuenta la correcta resolución de los motivos melódicos propuestos, así como el correcto manejo de movimiento de voces y el buen manejo de la tesitura de los instrumentos, evitando el cruce de voces.

Como paso siguiente, se establece la estructuración armónica dando forma a la idea musical de las guitarras y los tiples, para lo cual se tuvieron en cuenta las diferentes formas de escritura proporcionadas por el docente asesor, explícitas en el análisis de las versiones escritas para la orquesta típica como: Elvirita, pasillo de Álvaro Romero en versión de Iván Bello.

Para la guitarra se tomó el fragmento rítmico compuesto por una corchea, una negra, corchea y negra como base para el arreglo en desarrollo:



The image shows a musical score for Guitarra 1. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo and mood are marked as "lento expresivo". The dynamics range from piano (p) to mezzo-piano (mp). A specific rhythmic pattern is highlighted with a yellow box: a dotted quarter note (corchea), a half note (negra), a dotted quarter note (corchea), and a half note (negra). This pattern is repeated in the following measure. The score continues with a crescendo leading to a fortissimo (pp) dynamic, followed by a mezzo-piano (mp) dynamic.

Ilustración 24: fragmento Guitarra 1



Ilustración 25: fragmento guitarra 1

Después, tras una revisión, se realizaron diferentes correcciones en la construcción de los acordes con el fin de que fueran adecuados a la digitación en el instrumento. De igual forma, se propusieron algunas variaciones con el objetivo de brindar una sonoridad diferente por medio de una transformación en la disposición de los acordes.

La idea musical del bajo se creó en base al ritmo básico usado usualmente en este aire, el cual está construido por una corchea, una negra con puntillo y un silencio de negra con el fin de evitar que la partitura quede saturada:



Ilustración 26: fragmento rítmico del bajo

La estructuración de la partitura para este instrumento se fundamentó en el concepto armónico de la obra, en el que el bajo estaría a cargo de la nota fundamental del acorde en los compases en los que se interpreta el ritmo mencionado anteriormente. De igual forma, se realizaron variaciones rítmicas y melódicas en correspondencia al movimiento musical propuesto por la melodía principal, tomando los elementos musicales de otros instrumentos, como se puede observar en la sección C, donde el bajo en sincronía con la guitarra 1 realiza el mismo acompañamiento.



Ilustración 27: fragmento de las guitarras y el bajo

En esta misma sección, mientras la guitarra realiza corcheas, se decide cambiar el discurso del bajo por negras, con el objetivo de poner ambos instrumentos en un plano dinámico similar.



Ilustración 28: fragmento de las guitarras y el bajo

Seguidamente, se inicia la planificación de la partitura del piano con base a la construcción armónica del tiple y la guitarra con el fin de que el piano realice un complemento de los acordes, teniendo como referencia el pasillo “Elvirita” mencionado anteriormente de donde se extraen los ritmos bases para el desarrollo del arreglo, cambiando algunas secciones en las que el piano apoyara melódicamente.

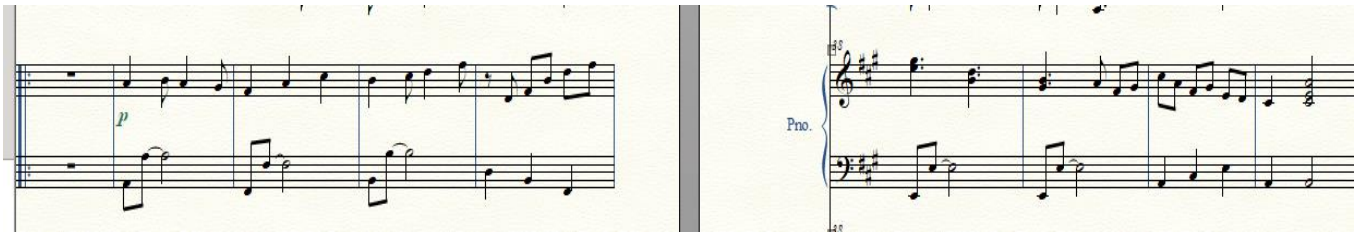


Ilustración 29: fragmento del piano



Ilustración 30: fragmento del piano

Complementando la construcción de las bases armónicas del arreglo, se da comienzo a la escritura de la guitarra 2 en un registro medio-bajo, con la finalidad de complementar armónicamente el arreglo escribiendo los acordes en diferentes inversiones, buscando sonoridades diferentes.

En la primera parte de la sección B la guitarra 2 realiza la misma melodía que la trompeta, pensando en lograr un balance tímbrico adecuado, para lo cual también se alterna el uso de acordes, arpeggios y melodía, evitando sobrecargar el score y perder el equilibrio musical.



Ilustración 31: fragmento trompeta y guitarra, sección B

Bajo la idea del contrapeso sonoro, se piensa el tiple 1 como un apoyo melódico para las flautas y como desarrollo de la armonía del score teniendo un manejo de acordes variado, procurando enriquecer rítmicamente la obra.

Ilustración 32: fragmento flauta y tiple

El Glockenspiel se escribió bajo la idea de coadyuvar a las ideas melódicas de la guitarra, el piano, la bandola y la flauta doblando voces principales o secundarias cuando la melodía principal se encuentra haciendo blancas con puntillo suavizando tímbricamente el desarrollo melódico.

Así mismo, en algunas secciones se utilizó este instrumento como complemento armónico con dos notas al tiempo o doblando el ritmo del bajo del piano.

Ilustración 33: fragmento piano y Glockenspiel

Finalmente, a la percusión 1 se le asignan algunos efectos que adornan la sonoridad de la orquesta y refuerzan las dinámicas, mientras que la percusión 2 realiza constantemente el ritmo base, conformado por una corchea, una negra, una corchea y una negra:



Ilustración 34: fragmento percusión

Para las diferentes decisiones que se tomaron en la realización de este arreglo, se mantuvo como principal herramienta metodológica el análisis comparativo de las posibilidades sonoras entre la trompeta o el instrumento encargado de la melodía principal y los elementos que se iban adicionando en cada uno de los otros instrumentos.

3.2 Flor de Romero - Bambuco de Álvaro Romero

3.2.1 El bambuco

Género musical tradicional más representativo de la Región Andina de Colombia, reconocido como símbolo nacional desde la década de los 50. Sus características ritmo- melódicas se basan en la presencia de la síncopa caudal o síncopa de contratiempo regularmente ubicada en el segundo o tercer compás de cada frase musical. (Torres de la Pava 2019, 151)

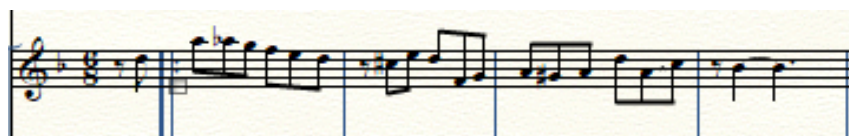


Ilustración 35: fragmento melódico Flor de Romero, bambuco

Regularmente escrito en 3/4 o 6/8, posee un carácter polimétrico con una superposición rítmica de duraciones binarias y ternarias. El bambuco puede ser: lento, canción, fiestero sanjuanero, sureño, caucano, patiano, santandereano y antioqueño, todo ellos con sus respectivas características interpretativas y coreográficas. Variedad desencadenada de la gran expansión que tuvo este género musical a finales del siglo XIX en el país. (Torres de la Pava 2019, 151)

3.2.2 Álvaro Romero Sánchez

Guitarrista y compositor vallecaucano nacido el 23 de abril de 1909. Se desempeñó como docente en el Instituto Popular de Cultura de Cali. En 1975, fue instructor de guitarra en la academia Luis A. Calvo en Bogotá. Fundó la primera estudiantina de Cali, llamada “Luz de

Colombia” en 1951, compuesto por 4 bandolas primeras, 4 bandolas segundas, tres tiples, dos guitarras, un contrabajo y dos mandolinas. Para 1890, asumió la dirección del conjunto “Ecos de Colombia” siendo esta la agrupación con las gamas más altas de posibilidades musicales.

Una de las más grandes contribuciones del maestro Romero fue la fundación del Trío Morales Pino, conformado inicialmente por Peregrino Galindo en el tiple, Álvaro Romero en la guitarra y Heriberto Sánchez en la bandola, este último remplazado después por Diego Estrada. Junto al trío realizó las grabaciones de 23 discos que contribuyeron al profesionalismo de Álvaro Romero. (Marulanda, 1993)

Creador constante de magnificas obras musicales difundidas por todo el país, entre las cuales se destacan: los bambucos “Flor de Romero”, “Caleritos”, “Satanás”, las guabinas “Esperancita” y “La indiecita”, los pasillos “Humorismo” y “Radio Santa Fe” y el vals "Impromptu”, entre otros.

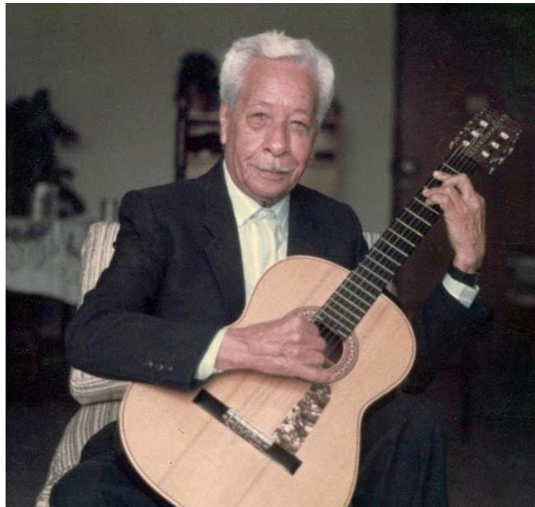


Ilustración 36: Álvaro Romero Sánchez

Imagen de: <https://armonicolombiana.blogspot.com/2019/02/el-estilista-pasillo-de-alvaro-romero.html>

3.2.3 Flor de Romero, Bambuco de Álvaro Romero

Obra escrita originalmente en 3/4 para bandola, tiple y guitarra, según la partitura y fuentes sonoras encontradas en el compendio de información para este trabajo. Se encuentra estructurada en tres secciones: Sección A y B en tonalidad de Re menor y la sección C en Re mayor. En su construcción melódica aparece la corchea como figura más pequeña y como es característico en este género musical, es repetitiva la aparición de la sincopa de contratiempo generalmente en el segundo o tercer compas de cada frase, la cual reemplaza un tiempo fuerte por un silencio enfatizando los tiempos débiles.

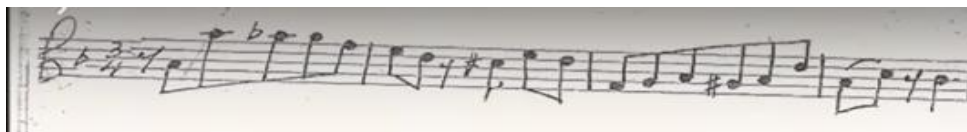


Ilustración 37: fragmento melódico original de Flor de Romero

Imagen de: <https://www.youtube.com/watch?v=EvSQZoZPe1M>

Según el análisis rítmico hecho a la partitura y en relación las agrupaciones en las que se fundamenta la construcción melódica, se toma la decisión de cambiar el esquema métrico a 6/8. Esto también permite una aproximación de mayor claridad a las formulas rítmicas para el acompañamiento tanto en guitarras, como en tiples y percusión a la hora de abordar el arreglo.

Frase 2: compás 9 al compás 16



Ilustración 39: frase 2, sección A

La primera frase está compuesta por dos motivos, identificados por medio de la interrelación de los aspectos metro-rítmicos e interválicos presentes en la obra:

Motivo 1: compuesto y anacrúsico



Ilustración 40: motivo 1, frase 1, sección A

Posteriormente, el complemento de la frase 1 se caracteriza por la repetición del motivo 1 con una variación de intervalos y un cambio de perfil rítmico.

Variación del motivo 1:



Ilustración 41: variación 1, motivo 1, frase 1, sección A

La frase 2 está estructurada con un motivo compuesto y anacrúsico, el cual se presenta después con una variación de intervalos y para la finalización de la frase expone una variación de intervalos y un cambio de perfil rítmico del motivo 1 de la frase 1.

Motivo 1:



Ilustración 42: motivo 1, frase 2, sección A

Variación motivo 1:



Ilustración 43: variación 1, motivo 1, frase 2

Presentación del motivo 1 de la frase 1 con variación:



Ilustración 44: variación motivo 1, frase 1

La **sección B** está compuesta por 16 compases, con dos frases de 8 compases cada una.

Frase 1: compás 19 al compás 26



Ilustración 45: frase 1, sección B

Frase 2: compás 27 al compás 34



Ilustración 46: frase 2, sección B

La **sección C** está compuesta por 32 compases con dos frases un de 16 compases y la segunda de 16 compases

Frase 1: compás 38 al compás 52



Ilustración 51: frase 1, sección C

Frase 2: compás 53 al compás 69



Ilustración 52: frase 2, sección C

La **frase 1** contiene un motivo que presenta diferentes variaciones que a su vez estructuran la idea musical.

Motivo 1: compuesto y anacrúsico

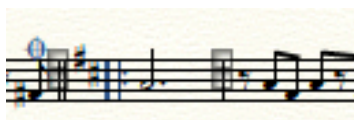


Ilustración 53: motivo 1, frase 1, sección C

Variación 1: variación de intervallos y cambio de perfil rítmico

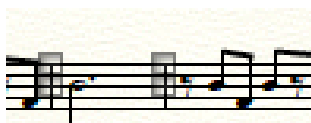


Ilustración 54: variación del motivo 1

Variación 2: variación de intervalos y cambio de perfil rítmico y métrico



Ilustración 55: variación 2 del motivo 1

La **frase 2** compuesta por 17 compases y estructurada por una sucesión de repeticiones del motivo 1 de la primera frase:

Variación 3: variación de intervalos y cambio de perfil rítmico y métrico



Ilustración 56: variación 3, frase 2

Repetición de la variación 1:



Ilustración 57: repetición variación 1

Variación 4: variación de intervalos y cambio de perfil rítmico y métrico

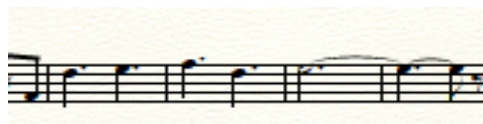


Ilustración 58: variación 4 del motivo 1

En la sección A los instrumentos protagonistas serán la trompeta y la bandola. Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, la bandola 1 da inicio a la pieza con el tema principal y posteriormente en el compás 5 hasta el compás 9 la trompeta toma la melodía junto al piano. En los compases siguientes se repite esta idea y para dar finalización a esta primera sección, los instrumentos en mención interpretarán la melodía al mismo tiempo.

En la sección B, los instrumentos protagonistas serán la flauta 1 junto al tiple 1, los cuales iniciarán con la melodía de este parte desde el último tiempo del compás 18 hasta el compás 22. Después, la guitarra 1 y el piano tomarán la melodía principal desde el último tiempo del compás 22 al compás 26, donde la flauta 1 y el tiple 2 retoman la melodía para terminar la sección junto a la bandola 1.

Por último, en la sección C, los instrumentos que iniciarán con la melodía serán la flauta 1 y la trompeta desde el último tiempo del compás 37 hasta el compás 42, donde la bandola 1 seguirá dando continuidad a la melodía hasta el compás 50. En el compás 51, la trompeta intervendrá nuevamente, esta vez junto al tiple 1 hasta el compás 59, donde el tiple terminará su intervención melódica y participará la bandola nuevamente junto a la trompeta para finalizar la obra.

Una vez finalizada el trabajo de asignación de melodía principal, se empieza la construcción de las melodías secundarias de la bandola 2 y la flauta 2, teniendo en cuenta la estructura armónica de la obra por medio de una improvisación las cuales estarán duplicadas por otros instrumentos con el objetivo de balancear la presencia sonora de la melodía principal y como recurso para variar la participación de cada cuerda de instrumentos.

Con la intención de complementar la estructura armónica de la obra, se construye la idea musical de la guitarra 1, conforme a los ritmos fundamentales para la escritura del bambuco por

sugerencia del asesor. Estas bases rítmicas se usaron en concordancia con la construcción rítmica de la melodía.

Score

Ejemplos para el acompañamiento del bambuco en la guitarra

Compositor

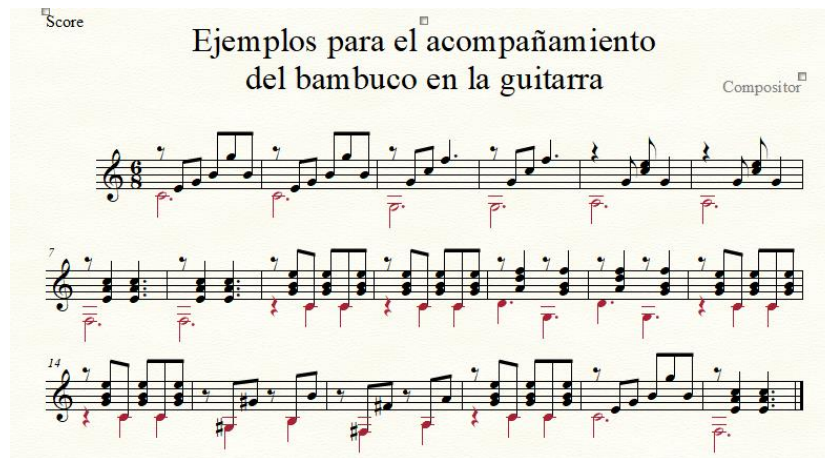


Ilustración 61: Ejemplos para el acompañamiento del bambuco en la guitarra

Imagen aportada por: Oscar Santafé

Para la construcción de la guitarra 2, se hizo uso de los mismas bases expuestas anteriormente. En las secciones en las que la guitarra 1 tenía una función melódica, se asigna a la guitarra 2 un papel armónico, especialmente haciendo uso de la inversión de acordes. Paralelamente, cuando la guitarra 1 tenía una función armónica, a la guitarra 2 se le asignó un acompañamiento que no saturara el score:



Ilustración 62: fragmento guitarra 1 y 2

Ilustración 63: fragmento guitarra 1 y 2

Teniendo como referente, el bambuco “Pa’ que me miró” obra que hace parte del repertorio actual de la Orquesta Típica de la Universidad, se extrajeron diferentes motivos rítmicos para las ideas musicales asignadas al piano.

Ilustración 64: Imagen Score Orquesta Típica UPN

Se pensó la estructuración del piano variando entre las funciones melódicas y armónicas, asignando al bajo el ritmo conformado por un silencio de negra y dos negras que reparten su movimiento musical entre la fundamental y el tercer grado del acorde, mientras que en la mano derecha se exponen algunos motivos melódicos que funcionan también como complemento.



Ilustración 65: fragmento piano

Variación de la base rítmica del piano, presente en la sección C:



Ilustración 66: fragmento piano, sección C

En la parte final de la obra, el piano toma la idea musical de la guitarra 2:



Ilustración 67: fragmento guitarra 2 y piano

La partitura del bajo se caracteriza por presentar un silencio de negra en el primer tiempo de cada compás y posteriormente dos negras que, al igual que el piano, sustentan la idea armónica por medio de la fundamental y tercer grado del acorde en la sección A y C:



Ilustración 68: fragmento bajo

En la sección B, se hace una variación de este motivo rítmico, con el objetivo de variar la sonoridad:



Ilustración 69: fragmento bajo, sección B

Se propone una función de apoyo melódico para el Glockenspiel, con la finalidad de suavizar tímbricamente el carácter de la pieza.



Ilustración 70: fragmento glockenspiel

Se escribe la percusión 1 con el ritmo fundamental del bambuco teniendo como finalidad preservar el sentido rítmico del género. Se propone interpretar esta partitura en el bombo andino mientras que para la percusión 2, se plantea usar el Chucho con un motivo que complemente el sentido rítmico de la obra:



Ilustración 71: fragmento percusión

3.3 Cromática - Danza de León Cardona

3.3.1 La Danza

Guillermo Abadía Morales, folclorólogo colombiano comenta que los antecedentes de la danza se remontan a las características musicales de la contradanza alemana, género que se aproximó a la tradición musical nacional en el siglo XIX aproximándose a un proceso de transformación en búsqueda de una construcción de significado y estructuración particular que permitiera la identificación formal como ritmo colombiano. (citado en Álvarez 2020, 28)

Escrita generalmente en 2/4, se distingue por presentar un motivo característico compuesto por una corchea con puntillo, una semicorchea y dos corchas:



*Ilustración 72: motivo
identitario de la
danza*

Imagen elaborada por la autora

Como la mayoría del repertorio andino colombiano, la danza dispone de una estructura tripartita. Su diseño melódico se desarrolla dentro del ámbito armónico, caracterizado en su mayoría por ser tonal. Sin embargo, hoy día se pueden encontrar danzas compuestas bajo una mirada exploratoria armónica, rítmica y melódicamente.

3.3.2 León Cardona

Leonel Cardona García nació en Yolombó, Antioquia el 10 de agosto de 1927. Inicó sus estudios musicales desde muy pequeño en la Fundación Universitaria de Medellín en compañía de la flauta travesa. Posteriormente, gracias a un pariente lejano quien le regala su primera guitarra, el maestro Cardona empezó a realizar sus primeros arreglos con la colaboración de este instrumento. Durante 20 años realizó trabajos como intérprete, arreglista y director de grilles, clubes, hoteles, radio, televisión y empresas discográficas.

Dirigió las orquestas de programas radiales como “Nuevo mundo y Nueva Granada”. Hizo parte de la orquesta “Italian Jazz” y del sexteto del Maestro Luis Rovira, con quien grabó el primer disco de Jazz del país. Perteneció al Trío Instrumental Colombiano durante cuatro años junto a Elkin Pérez en el tiple y Jesús Zapata Builes en la bandola. Durante su trayectoria musical asesoró diversos grupos como “Las Mellis”, “Grupo instrumental Armónico”, “Guafa Trío”, “Septófono”, “Cantares de Colombia”, entre otros. Fue parte del consejo directivo de la Asociación Nacional de Intérpretes y Productores Fonográficos “ACIMPRO” y miembro del comité de la Fundación Promúsica Nacional de Ginebra “FUNMUSICA”. De igual forma, ha sido jurado de los más reconocidos concursos nacional de Música Andina Colombiana.



Ilustración 73: León Cardona

Imagen de: <https://www.radionacional.co/cultura/dos-leones-de-la-musica-andina-colombiana-de-cumpleanos>

3.3.3 Cromática, Danza de León Cardona

Originalmente escrita en 2/4 para dos bandolas, dos tiples, una guitarra y bajo, conforme a la partitura, copia del manuscrito original. Su estructura melódica se basa en movimientos cromáticos ascendentes y descendentes, siendo la semicorchea la figura más pequeña.

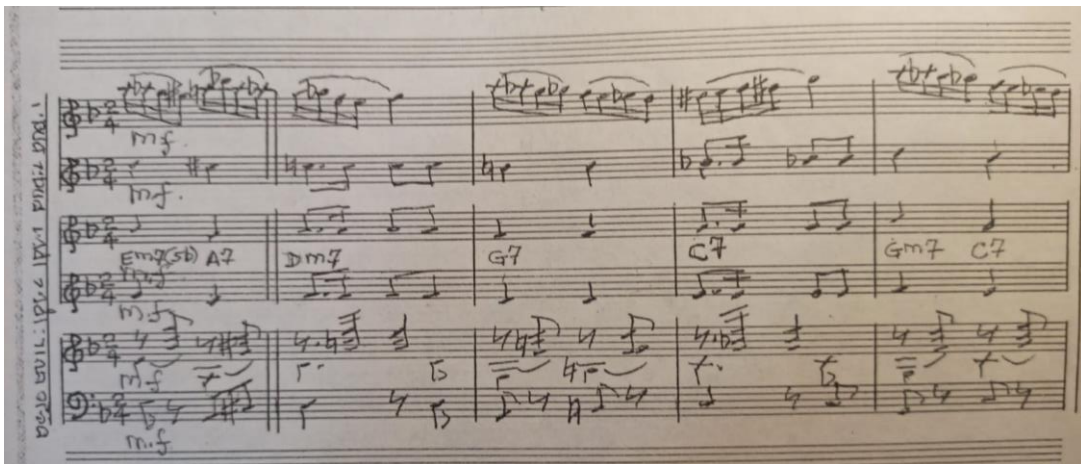


Ilustración 74: fragmento partitura original, Cromática

Imagen aportada por: Oscar Santafé

La estructuración de los tiple se fundamenta en pequeñas secciones encargadas de una contramelodía, junto a uno los ritmos característicos de la danza, compuesto por una corchea con puntillo, una semicorchea y dos corcheas



Ilustración 75: fragmento tiple 1 y 2

La guitarra encargada de complementar armónicamente se desarrolla especialmente en dos motivos rítmicos. El primero conformado por un silencio de corchea con puntillo, una semicorchea, una corchea y un silencio de corchea en el primer plano y en segundo plano, una negra con puntillo y una corchea. El segundo motivo, conformado en el primer plano por un silencio de corchea, corchea, nuevamente un silencio de corchea y una corchea y en el segundo plano dos negras:



Ilustración 76: fragmento motivo rítmico 1 ,guitarra



Ilustración 77: fragmento motivo 2, guitarra

El bajo se presenta generalmente con una réplica tanto melódica como rítmica de la estructura musical expuesta en el segundo plano de la guitarra, con una pequeña variación en las secciones

Sección C: Compás 48 al compás 67

2/4 ||: I | II_m V7 | VII_m7 III7 | VI_m7 | II7 | V7 | II_m7 V7 | VII_m7 III7 | VI_m7 | II7 | V7 |
II_m7 V7 | I_{aum} bIV7 | VII7 III7 | VI9 II7 | II_m7 V7 | III_m7 VI7 | III_m7 V7 | I | I :||

La sección A de la obra se estructura en 32 compases. Se encuentran dos frases, cada una de 16 compases:

Frase 1: compás 1 al compás 16



Ilustración 79: frase 1, sección A



Ilustración 80: frase 1, sección A

Frase 2: compás 17 al compás 32



Ilustración 81: frase 2, sección A



Ilustración 82: frase 2, sección A

En la primera frase se encuentran dos motivos:

Motivo 1: simple y anacrúsico



Ilustración 83: motivo 1, frase 1, sección A

Variación 1 del motivo: variación de intervallos



Ilustración 84: variación 1 del motivo 1

Variación 2 del motivo: cambio de perfil rítmico y variación de intervallos



Ilustración 85: variación 2 del motivo 1

Motivo 2: simple y *a tempo*



*Ilustración 86: motivo 2,
frase 1, sección A*

Variación 1 del motivo: variación de intervallos



*Ilustración 87: variación 1
del motivo 2*

Variación 2: cambio de perfil rítmico



*Ilustración 88:
variación 2 del
motivo 2*

Variación 3: variación de intervallos



*Ilustración 89: variación 3
del motivo 2*

Variación 4: variación de intervallos



Ilustración 90: variación 4 del motivo 2

Variación 5: variación de intervallos



Ilustración 91: variación 5 del motivo 2

Variación 6: cambio de perfil rítmico



Ilustración 92: variación 6 del motivo 2

De igual forma, la segunda frase se estructura bajo la presentación de dos motivos y sus respectivas variaciones:

Motivo 1: compuesto y anacrúsico



Ilustración 93: motivo 1, frase 2, sección A

Variación 1 del motivo: variación de los intervallos



Ilustración 94: variación 1 del motivo 1

Variación 2: cambio de perfil rítmico con complementación ritmo-melódica



Ilustración 95: variación 2 del motivo 1

Motivo 2: anacrúsico compuesto

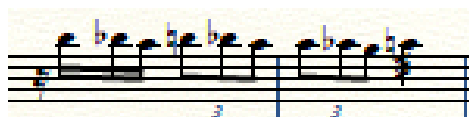


Ilustración 96: motivo 2, frase 2, sección A

Variación 1 del motivo: cambio de perfil ritmo, variación de los intervallos con una extensión ritmo-melódica.

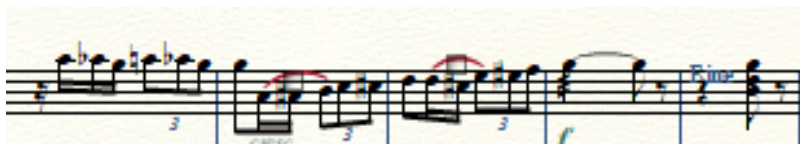


Ilustración 97: variación 1 del motivo 2

Variación 2: cambio de perfil rítmico y variación de los intervallos



Ilustración 98: variación 2 del motivo 2

Variación 3: cambio de perfil ritmo, variación de los intervallos con una extensión ritmo-melódica.



Ilustración 99: variación 3 del motivo 2

La sección B, siendo esta más pequeña que la sección anterior, presenta un cambio de tonalidad a La menor con una modulación definitiva a Do mayor, su tonalidad relativa. Está compuesta por 15 compases y expone dos frases de 7 y 8 compases respectivamente:

Frase 1: compás 33 al compás 39



Ilustración 100: frase 1, sección B

Frase 2: compás 40 al compás 47



Ilustración 101: frase 2, sección B

La primera frase, está estructurada con la exposición de un motivo y sus variaciones:

Motivo 1: simple y *a tempo*



Ilustración 102: motivo 1, frase 1

Variación 1 del motivo: cambio de perfil rítmico y variación de los intervallos



Ilustración 103: variación 1 del motivo 1

Variación 2: cambio de perfil rítmico y variación de los intervallos



Ilustración 104: variación 2 del motivo 1

Motivo 2: anacrúsico y simple



Ilustración 105: motivo 2, frase 1

Variación 1 del motivo: variación de intervallos



Ilustración 106: variación 1 del motivo 2

Variación 2: variación de intervallos

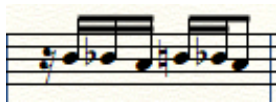


Ilustración 107: variación 2 del motivo 2

Variación 3: variación de intervallos

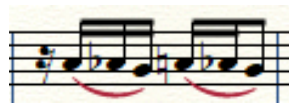


Ilustración 108: variación 3 del motivo 2

Para terminar la sección se presenta un complemento a las variaciones anteriormente expuestas como adición para dar fin a la idea musical:



Ilustración 109: complemento de las variaciones

Un nuevo cambio de tonalidad a Fa mayor se presenta para dar inicio a la sección C, compuesta por 20 compases y dos frases de 7 y 13 compases:

Frase 1: compás 48 al compás 54



Ilustración 110: frase 1, sección C

Frase 2: compás 55 al compás 67



Ilustración 111: frase 2, sección C



Ilustración 112: frase 2, sección C

En la frase 1, se presenta un motivo y 4 variaciones que conforman la idea musical:

Motivo 1: simple y anacrúsico



Ilustración 113: variación 1 del motivo 1

Variación 1: variación de intervallos



Ilustración 114: variación 1 del motivo 1

Variación 2: cambio de perfil rítmico y variación de intervallos

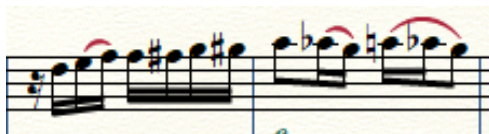


Ilustración 115: variación 2 del motivo 1

Variación 2: cambio de perfil rítmico y variación de intervallos



Ilustración 120: variación 2 del motivo 1, frase 2

Variación 3: variación de intervallos



Ilustración 121: variación 3 del motivo 1, frase 2

Variación 4: variación de intervallos



Ilustración 122: variación 4 del motivo 1, frase 2

Variación 5: cambio de perfil rítmico y variación de intervallos



Ilustración 123: variación 5 del motivo 1, frase 2

3.3.4 Adaptación

Mediante la búsqueda de un referente sonoro y/o visual de la obra, se encuentra la partitura original escrita para bandola, tiple, guitarra y bajo. Para dar inicio al proceso de desarrollo de la adaptación se hace la transcripción exacta de estos instrumentos en la Bandola 1 y 2, tiple 1 y 2, guitarra 1 y bajo como base musical para la construcción de las demás ideas musicales.

Posteriormente, se piensa la forma de distribución de la melodía principal en los diferentes instrumentos. En la primera frase de la sección A, la bandola 1 será el instrumento encargado de la melodía principal. Después, la trompeta asumirá esta función para terminar la frase. Posteriormente, se decide asignar esta melodía a la trompeta y a la bandola 1 al unísono con base a las texturas sonoras de los referentes musicales consultados. Finalmente, la sección finalizará con el protagonismo de la bandola 1 nuevamente.

A musical score snippet showing three staves. The top staff is labeled 'Flauta' and contains a melodic line. The middle staff is labeled 'Bandola 1' and contains a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes. The bottom staff is labeled 'Bandola 2' and contains a similar rhythmic accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ilustración 124: fragmento bandola 1

A musical score snippet showing five staves. The top staff is 'Flauta', the second is 'Bandola 1', the third is 'Bandola 2', the fourth is 'Trumpet in B', and the bottom is 'Tuba'. The Bandola 1 and Trumpet in B staves are highlighted with yellow boxes. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ilustración 125: fragmento bandola 1 y trompeta

This musical score shows a section with six staves. The top staff is for Flauta. The second staff, Bandola 1, is highlighted in yellow and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The third staff is Bandola 2, followed by Trompet in B♭, Tiple 1, and Tiple 2. The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *ppicc.*, and *f*, and a *Fine* marking at the end of the section.

Ilustración 126: fragmento bandola 1

En la sección B, nuevamente la trompeta y la bandola 1 serán los instrumentos protagonistas, interviniendo en primer lugar la bandola. Luego, en la segunda frase, la trompeta inicia su intervención bajo la idea estructural de Pregunta- Respuesta:

This musical score shows a section with six staves. The top staff is Flauta, starting with a *Fine* marking. The second staff, Bandola 1, is highlighted in yellow and features a melodic line with dynamic markings like *p*, *f*, and *tracc.*. The third staff is Bandola 2, followed by Trompet in B♭, Tiple 1, and Tiple 2. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *tracc.*, and a *Fine* marking at the beginning of the section.

Ilustración 127: fragmento bandola 1, sección B

En la primera frase de la sección C, la trompeta apropiará una función de complemento armónico, encargada de motivos rítmicos sencillos con base a la armonización ya realizada.

Paralelamente, la bandola seguirá en su papel protagonista, esta vez junto a la flauta, explorando los diferentes colores tímbricos que se pueden lograr en la agrupación. Para la segunda frase, una vez más, se presenta el resultado sonoro resultante de la participación de la bandola 1 con la trompeta.



The image displays a musical score for a band ensemble. The staves are labeled as follows: Flauta, Bandola 1, Bandola 2, Trompeta in B-flat, Tiple 1, Tiple 2, and Cuarteta. The Bandola 1 and Trompeta in B-flat staves are highlighted with yellow boxes. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The bottom left corner of the score indicates '2 3 4 Compás: 29'.

Ilustración 128: fragmento bandola 1 y trompeta, sección B

Ilustración 130: fragmento flauta y bandola 1, sección C

Ilustración 129: fragmento bandola 1 y trompeta, sección C

La inclusión del piano en la adaptación, se realizó con base a la armonización propuesta por el compositor en la partitura original, así como la estructura rítmica. De esta forma, la idea musical del piano se caracteriza por presentar un motivo rítmico similar al de la guitarra y en algunas secciones al del tiple, llevando en el bajo la nota fundamental del acorde en una blanca, mientras que la mano derecha se encargará de realizar un silencio de corchea con puntillo, una semicorchea y una negra:

Ilustración 131: fragmento guitarra y piano

De la misma forma, se expone el motivo compuesto por corchea con puntillo, semicorchea y dos corchas en la mano izquierda, imitando la estructura rítmica del tiple y en la mano derecha apoya el concepto melódico de la bandola 2:

Ilustración 133: fragmento piano

Ilustración 132: fragmento bandola 2

Ilustración 134: fragmento tiple 2

Es fundamental resaltar la decisión de no introducir una segunda flauta, una segunda guitarra y el Glockenspiel en el score de este tema, pues debido al gran movimiento ritmo-melódico característico de esta danza, se evita el uso excesivo de instrumentos que sobrecarguen el balance de la orquesta. De esta forma, la flauta 1 realiza secciones de melodías secundarias con figuración rítmica sencilla:



The image shows a musical score for five instruments: Flauta, Bandola 1, Bandola 2, Trumpet in B, and Tiple 1. The score covers measures 26 to 35. The Flauta part is highlighted with a yellow box and features a simple melodic line with dynamics ranging from *p* to *mf*. The Bandola 1 part has a complex, rhythmic accompaniment with dynamics from *mf* to *f*. The Bandola 2 part provides a harmonic accompaniment with dynamics from *p* to *mf*. The Trumpet in B part has a rhythmic accompaniment with dynamics from *mf* to *f*. The Tiple 1 part has a simple melodic line with dynamics from *mf* to *f*.

Ilustración 135: fragmento flauta

Así mismo, en otras secciones la flauta apoyará las melodías de la bandola 1 y 2:



The image shows a musical score for five instruments: Flauta, Bandola 1, Bandola 2, Trumpet in B, and Tiple 1. The score covers measures 43 to 52. The Flauta part is highlighted with a yellow box and features a complex, rhythmic accompaniment with dynamics from *mf* to *f*. The Bandola 1 part has a complex, rhythmic accompaniment with dynamics from *mf* to *f*. The Bandola 2 part has a complex, rhythmic accompaniment with dynamics from *p* to *f*. The Trumpet in B part has a complex, rhythmic accompaniment with dynamics from *p* to *mf*. The Tiple 1 part has a simple melodic line with dynamics from *mf* to *f*.

Ilustración 136: fragmento flauta y bandola 1

The image shows a musical score for five instruments: Flauta, Bandola 1, Bandola 2, Trumpet in B, and Tiple 1. The score is written in 2/4 time and begins at measure 56. The Flauta part is highlighted in yellow and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bandola 1 and Bandola 2 are also highlighted in yellow; Bandola 1 plays a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, while Bandola 2 plays a simpler pattern of eighth notes. The Trumpet in B and Tiple 1 parts are not highlighted.

Ilustración 137: fragmento flauta y bandola 2

Por último, el concepto rítmico asignado a la percusión será el mismo propuesto en el tiple junto a una variación que se presentará durante el desarrollo del tema completo. Para esta partitura se piensa usar un Güiro, por su cercanía tímbrica a la música antillana.

The image shows a musical score for Percusión in 2/4 time. The score is written on a single staff and begins at measure 56. The rhythmic pattern consists of eighth notes and sixteenth notes, with a consistent beat structure throughout the fragment.

Ilustración 138: fragmento percusión

3.4.2 Germán Darío Pérez Salazar

Pianista y compositor nacido en Bogotá el 9 de septiembre de 1968. Inició sus estudios en el piano a la edad de 4 años. Posteriormente, continuó sus estudios en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia y recibió el título de Maestro en Artes Musicales con énfasis en composición en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Su lenguaje musical se destaca por la combinación de las tradiciones musicales colombianas y sus estudios académicos, enriquecido con una gran variedad rítmica, tímbrica y armónica donde se encuentran elementos provenientes del Jazz que le permiten crear nuevos caminos para la música andina colombiana.

A la fecha sus composiciones han alcanzado al menos, 24 premios en los más importantes certámenes del género. “Trío Nueva Colombia”, “El arte de la memoria”, “Pasión”, “German Darío Pérez S., 5 obras de cámara”, “Mi camino, Trío Nueva Colombia, 30 años” y “Fantasía Andina” son las 6 producciones discográficas realizadas.

Junto al Trío Nueva Colombia y como solista, ha realizado conciertos en Argentina, Alemania, Bélgica, Brasil, entre otros. Actualmente, se desempeña como docente de la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad El Bosque. (Pérez, 2010)



Ilustración 140: Germán Darío Pérez

Imagen de : <https://germandarioperez.com/resena/>

3.4.3 Pa' los palos, guabina de Germán Darío Pérez

Escrita originalmente en 3/4 para el trío “Palos y Cuerdas” conformado por tiple, bandola y guitarra. Siendo este el formato, el proceso compositivo del maestro Germán Darío asume como referente estos tres instrumentos y no el piano, apartándose de su espacio convencional para la composición:

“La compuse con bandola en mano, tiple en mano y guitarra en mano, para poder explorar las sonoridades de cada instrumento, así como sus recursos y cualidades individuales” (Pérez, 2021)

En conversación con el compositor, nos comenta que, si bien la obra mantiene permanentemente el esquema de la guabina, su estructura melódica y motívica no son propias de este género, pues se presentan tresillos y otras figuraciones rítmicas que apartan este aire de su ámbito tradicional. Así mismo, se expone una forma de Pregunta- Respuesta, alternando las secciones melódicas entre los tres instrumentos. (Pérez, 2021)

En relación al análisis formal de la obra, se considera importante enmarcarla en el estilo compositivo del maestro Pérez, en el que se aparta de las estructuras tradicionales proponiendo discursos melódicos y armónicos diferentes a los convencionales. En tal sentido, se presentan motivos y frases que se consideran relevantes para el desarrollo de la obra.

En la sección A, se presenta un motivo ritmo-melódico compuesto y anacrúsico en el tiple, el cual se expone a modo de introducción con dos variaciones. La primera caracterizada por un cambio de intervalos con el mismo sentido rítmico y la segunda, inicia con una repetición exacta y con una terminación caracterizada por un cambio de perfil rítmico que alarga la estructura del motivo:

Motivo 1:



Ilustración 141: motivo 1, sección A

Variación 1:



Ilustración 142: Variación 1 del motivo 1, sección A

Variación 2:



Ilustración 143: variación 2 del motivo 1, sección A

Posteriormente, la bandola es la encargada de la repetición de esta sección melódica determinada por las mismas características ya mencionadas. En seguida, un nuevo motivo se desarrollará en el compás 17 con cinco variaciones:

Motivo 2:



Ilustración 144, motivo 2, frase 1, sección A

Variación 1: cambio de perfil rítmico



Ilustración 145: variación 1 del motivo 2, sección A

La parte B se desarrolla por medio de la presentación de un motivo compuesto y a tempo con cuatro variaciones a cargo de la bandola:

Motivo:



Ilustración 150: motivo sección B

Variación 1: variación de los intervallos



Ilustración 151: variación 1 del motivo, sección B

Variación 2: cambio de perfil rítmico



Ilustración 152: variación 2 del motivo, sección B

Variación 3: cambio de perfil rítmico



Ilustración 153: variación 3 del motivo, sección B

Variación 4: cambio de perfil rítmico



Ilustración 154: variación 4 del motivo, sección B

Por último, la sección C se estructura con la presentación de dos motivos y sus respectivas variaciones. El motivo 1, compuesto por 4 compases, lo expone inicialmente el tiple, después, se repite con una variación de los intervalos por parte de la bandola:

Motivo 1:



Ilustración 155: motivo 1, sección C

Variación 1:



Ilustración 156: variación 1 del motivo 1, sección C

A continuación, el tiple expone el motivo 2, compuesto y a tempo con tres variaciones, la primera variación la realizará la bandola dando forma de Pregunta- Respuesta:

Motivo 2:



Ilustración 157: motivo 2, sección C

Variación 1: variación de intervallos



Ilustración 158: variación 1 del motivo 2, sección C

Variación 3: cambio de perfil rítmico



Ilustración 159: variación 3 del motivo 2, sección C

Variación 4: cambio de perfil rítmico



Ilustración 160: variación 4 del motivo 2, sección C

En el compás 59 se evidencia un cambio a la tonalidad inicial del tema, pues después de presentadas las variaciones dos y tres se repetirá la sección introductoria de la sección A para dar finalización al tema.

3.4.4 Adaptación

Para dar inicio al proceso de adaptación de esta obra, se realiza la transcripción exacta de la bandola, el tiple y la guitarra, instrumentos que hacen parte de la partitura original. Posteriormente, se piensa en la distribución de las diferentes secciones melódicas en los instrumentos del score

En los primeros 8 compases, el tiple 1 es el encargado de la melodía principal, la cual se decide replicar en la flauta 1, con el fin de establecer un balance tímbrico adecuado para esta sección introductoria. Después, se mantiene la idea estructural de la partitura original, la bandola 1 será el instrumento protagonista del compás 9 al compás 26 donde nuevamente el tiple 1 interviene con la melodía, desarrollándola hasta el final de la sección A.

Para la siguiente sección, la trompeta se hará cargo de la melodía principal acompañada por flauta y piano, pues el motivo ritmo-melódico permite un desarrollo adecuado para la digitación en el instrumento en un registro medio que no afecte el balance sonoro de la agrupación. Es esencial aclarar que la metodología empleada para la toma de decisiones frente a los espacios de intervención de la trompeta, se fundamentaron en la exploración instrumental de la autora, con el fin de reconstruir una idea del resultado sonoro que se podría obtener en el montaje de la obra.

The image shows a page of a musical score with multiple staves. The staves are labeled as follows from top to bottom: Trompete 1, Flautas 1 y 2, Bandola 1, Bandola 2, Saxofones 1 y 2, Saxofones 1 y 2 (continued), Tiple 1, Tiple 2, Clarinetos 1, Clarinetos 2, and Clarinetos 1 y 2. The score is in 3/4 time and G minor. Several staves are highlighted in yellow: Trompete 1, Saxofones 1 y 2, Saxofones 1 y 2 (continued), and Clarinetos 1 y 2. The music consists of various rhythmic patterns and melodic lines.

Ilustración 161: fragmento trompeta, flauta y piano, sección B

Para iniciar la sección C, el tiple 1 se encargará de la parte melódica principal del compás 47 al compás 50 en el que posteriormente, la flauta 1 tomará el papel protagónico del compás 50 al 54. Después, el tiple uno y la bandola uno tendrán una mínima intervención con una forma Pregunta- respuesta en el compás 55. En el cambio a la tonalidad inicial (Si menor), la trompeta realizará la melodía dando paso a la repetición de la introducción en la que las flautas, la trompeta y el tiple uno participarán al unísono.

The image shows a musical score for six instruments: Flauta 1, Flauta 2, Bandola 1, Bandola 2, Trompeta en si-b, and Tiple 1. A yellow rectangular box highlights a specific section of the score, encompassing measures 47 through 54. In this section, Flauta 1 and Flauta 2 play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while Tiple 1 plays a similar melodic line. The Bandola parts play a steady eighth-note accompaniment. The Trompeta en si-b part is also visible, playing a melodic line.

Ilustración 162: fragmento flautas, trompeta y tiple 1, sección C

Para la construcción melódica de la adaptación, se escriben las segundas voces de la bandola 2 y la flauta 2 por medio de una improvisación que adquiere sentido gracias a la idea armónica establecida por el compositor. En este sentido, se resalta la función de las bandolas en la sección B, en la que adquieren una función de complemento armónico con el objetivo de no perjudicar la sección solista de la trompeta:

The image shows a musical score for three instruments: Bandola 1, Bandola 2, and Trompeta en si-b. The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Bandola parts are marked with 'Div. Armónico 12' and 'pp' (pianissimo). The Trompeta en si-b part is marked with 'pp' and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The score includes a double bar line and repeat signs.

Ilustración 163: fragmento bandolas y trompeta, sección B

Una vez concluida la conformación melódica de la adaptación, se da inicio al desarrollo de la idea armónica de la guitarra 2 y el tiple 2 bajo la base ritmo-melódica propuesta por el compositor en la partitura original. En las secciones en las que el tiple 1 interpretaba melodías, el tiple 2 se

encargó de realizar el acompañamiento con el ritmo base de la guabina, mencionado anteriormente. De igual forma, en las guitarras, se pensó variar los motivos rítmicos de ambos instrumentos, con el objetivo de evitar una monotonía en el concepto musical.

Ilustración 164: fragmento tiples y guitarras

Como referente se tendrá la Guabina “Después de todo” del maestro Germán Darío de donde se sacaron algunos motivos rítmicos, de esta manera, se escribe la partitura para el piano para esta obra, buscando una cercanía con el estilo musical del compositor.

Piano

Después de todo

Guabina

Germán Darío Pérez Salazar

Mejor obra inédita instrumental

Concurso Nacional de Composición Musical

“Jorge Villamil Cordovéz” 1994

Neiva (Huila), Colombia

Ilustración 165: fragmento partitura, Guabina Después de todo

Según la estructura rítmica expuesta en la imagen anterior, se escribe una contramelodía en la sección que expone la trompeta como instrumento solista:



Ilustración 166: fragmento piano

Posteriormente, se extrae un nuevo motivo rítmico de la guabina usada como referente para complementar la partitura del piano:



Ilustración 167: fragmento rítmico, Después de todo- guabina



Ilustración 168: fragmento rítmico piano Pa' los palos

De igual forma, se implementaron algunos efectos que adornan la sonoridad de la orquesta y refuerzan las dinámicas:



Ilustración 172: fragmento percusión

Finalmente, el Glockenspiel se pensó como apoyo melódico doblando algunas melodías principales en secciones donde el score presenta un bajo balance instrumental, bajo la idea que se ha manejado para los demás arreglos en la que este instrumento suaviza tímbricamente el carácter de la pieza:



Ilustración 173: fragmento Glockenspiel

Se adjuntas los links de drive y YouTube de la grabación realizada con la Orquesta Típica de la Universidad:

- <https://youtu.be/CMNAXPwsIAQ>
- <https://drive.google.com/file/d/1t4wjKDXm2ulWpcTpPLp2LcCeVPsReXK/view?usp=sharing>

4. Conclusiones

Pensar la sonoridad de un instrumento como la trompeta, inmersa en un espacio en el que no ha podido ser reconocida, se convierte en un reto para un trabajo de orquestación que además pretende encontrar un nuevo territorio en donde el instrumento logre un diálogo y complemento con otras formas de producción sonora. Los metales y las cuerdas pulsadas no tienen una historia conjunta, más bien lo contrario; en el imaginario de la inmensa mayoría de músicos que hacen parte del territorio de la música andina colombiana, ha hecho carrera la idea de que sus tímbricas no fueran compatibles y que sus volúmenes y proyección casi que fueran en contravía.

La experiencia de reunir en el mismo espacio orquestal, bandolas, tiple, guitarras y trompeta genera la sensación contraria, es precisamente esa amplia diferencia tímbrica lo que enriquece a profundidad las posibilidades orquestales.

Lo anterior se convierte entonces en un proceso de descubrimiento que se consolida en la escritura de los arreglos y adaptaciones. Si se tiene en cuenta que la idea durante la realización de la investigación nunca fue convertir a la trompeta en el instrumento primordial o que asumiera el papel de solista, sino que aportara elementos complementarios al grupo; tomar las decisiones frente a su participación con melodías principales o no, entregó las primeras luces para consolidar dicha construcción orquestal. De allí en adelante, cada versión fue tomando su propia forma en relación a los géneros, el desarrollo armónico y las imposiciones que la propuesta melódica de cada obra iba presentando.

Aparecen entonces las preguntas por la participación y aportes de los demás instrumentos de la orquesta junto a la trompeta: ¿Pierden protagonismo? ¿con cuáles de estos instrumentos, la trompeta puede tener mayor comunicación o empatía en términos tímbricos? ¿Se convierte realmente en un problema la proyección sonora de la trompeta a la hora del ensamble y del

montaje? ¿Sería necesario modificar el timbre del instrumento para insertarlo en la masa sonora de una agrupación como la Orquesta Típica?

En la generalidad del evento de construcción de un arreglo para este tipo de agrupaciones, el papel de las bandolas y en este caso particular las flautas, permitió llegar a la conclusión de que la trompeta no podía asumir papeles melódicos en un registro agudo, el registro medio del instrumento resultó ser el más adecuado para que la conversación tímbrica entre estos instrumentos resultara agradable, sin proponer dificultades de balance a la hora del montaje.

Los acompañamientos, en manos de tiples, guitarras y piano, nunca tuvieron que ser cambiados o transformados fundamentalmente de sus formas de participación convencional, pues sus aportes tímbricos y de proyección sonora soportan de buena manera la participación de la trompeta.

Encontrar la diferencia en la proyección del sonido permite extender las posibilidades de trabajo en el ensamble de la agrupación. Un nuevo instrumento haciendo parte de la masa orquestal proporciona elementos para reestructurar la forma como los integrantes del grupo entienden nuevas circunstancias, hay algo nuevo que escuchar, un instrumento nuevo para acompañar y, por lo tanto, una nueva experiencia auditiva que puede ser canalizada hacia una mejor construcción del ensamble.

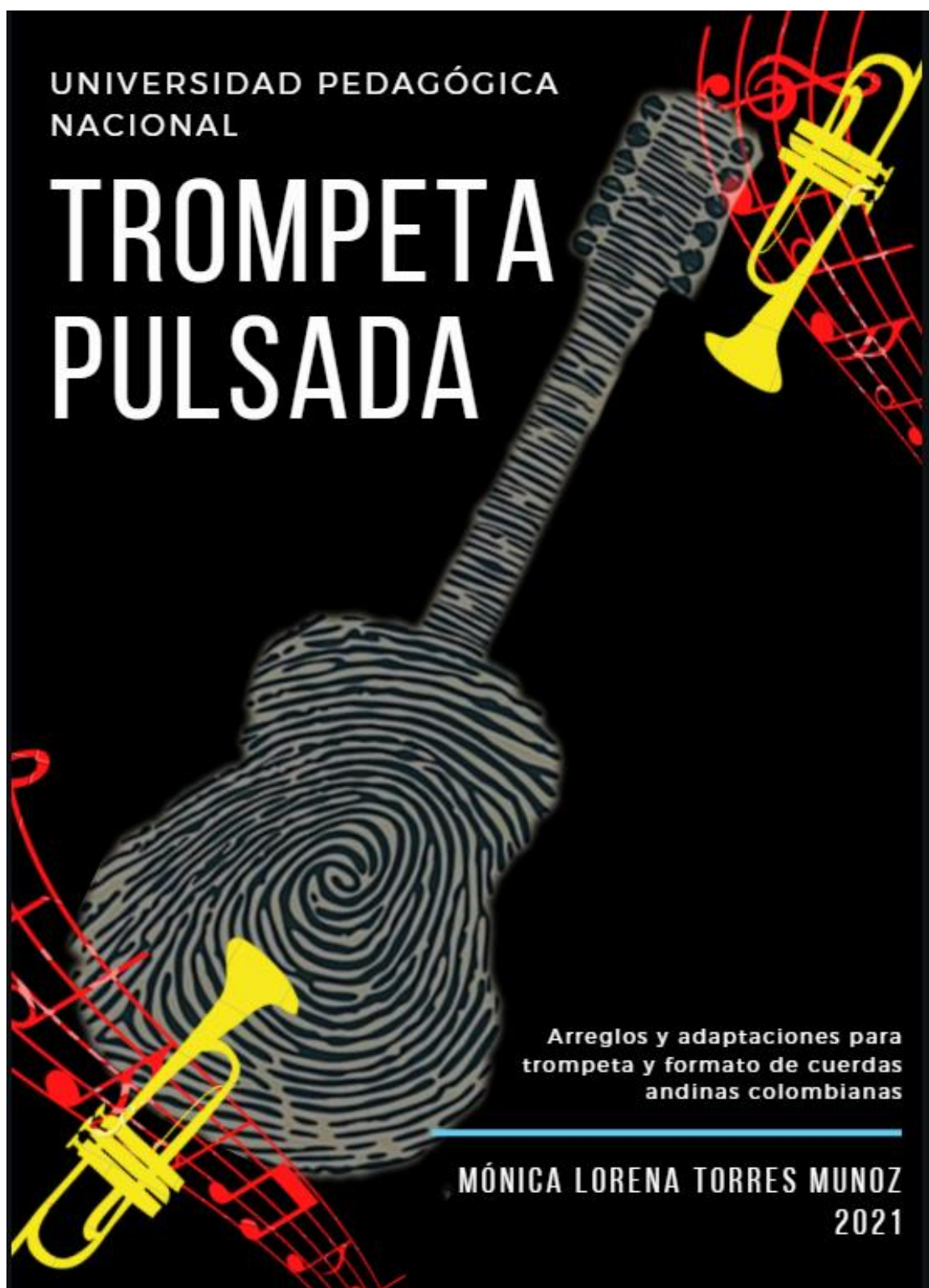
La experiencia de realización de los arreglos debe ser valorada en dos dimensiones: la primera tiene relación con la importancia de desarrollarse en el conocimiento de una amplia gama de instrumentos que redundará en la posibilidad de realizar versiones, arreglos y adaptaciones, hasta composiciones que se pondrán al servicio de un mejor desempeño musical en nuestros espacios de participación profesional, sin importar las muy diversas condiciones que en lo instrumental y

organológico se encuentren en estos ámbitos. Aprender haciendo y aprender descubriendo, siempre será un camino adecuado.





En segunda instancia, se explicita en el trabajo una forma de construcción de los arreglos que puede convertirse en un camino metodológico para que otras personas interesadas en la orquestación para este tipo de formatos la integren a sus procesos individuales.

¿Será la trompeta el único instrumento? Este tipo de trabajos tienen la posibilidad de ser replicados no solo en otros ámbitos organológicos y otros instrumentos sino por la construcción metodológica del mismo. Clarinete y orquesta de bandolas, maderas y cuerdas pulsadas en general, metales y cuerdas pulsadas, podrían ser espacios a ser desarrollados tomando como ejemplo los resultados de esta investigación. Por tanto, esta experiencia no termina, sino que se convierte en una ventana de posibilidades para nuevos estudios y resultados creativos.

5. Trompeta pulsada. Cuadernillo de arreglos y adaptaciones para la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional.



Contenido

-  Arrebol, pasillo de Jorge "El pote" Mideros
-  Flor de Romero, bambuco de Álvaro Romero
-  Cromática, danza de León Cardona
-  Pa' los palos, guabina de Germán Darío Pérez



Arrebol

Pasillo de Jorge
"El pote" Mideros



Score

Arrebol

Pasillo

Jorge "El pote" Mideros

Mónica Torres

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta 1** and **Flauta 2**: Flute parts in treble clef, 2/4 time.
- Bandola 1** and **Bandola 2**: Bandola parts in treble clef, 2/4 time.
- Trompeta en si**: Trumpet part in treble clef, 2/4 time.
- Tiple 1** and **Tiple 2**: Tiple parts in treble clef, 2/4 time. The Tiple 2 part includes a red annotation "Guajeo tradicional" and a chord progression: Am, C, Dm, DmB, E7, E7.
- Guitarra 1** and **Guitarra 2**: Guitar parts in treble clef, 2/4 time.
- Bajo**: Bass part in bass clef, 2/4 time.
- Piano**: Piano part in grand staff (treble and bass clefs), 2/4 time.
- Glockenspiel**: Glockenspiel part in treble clef, 2/4 time.
- Percusión**: Percussion part in a single staff, 2/4 time.
- Percusión 1** and **Percusión 2**: Additional percussion parts in single staves, 2/4 time. Percusión 1 includes a red annotation "plato suspendido".

©

2

O. Típica

Fl. 1

Fl. 2

Bn. 1

Bn. 2

Tpt. en si^b

Tpl. 1

Tpl. 2

Gr. 1

Gr. 2

B. acúst.

Pno.

Glk.

W. Bl.

Perc. 1

Perc. 2

Am

Am

C

Dm

B^b

E7

Plato suspendido

O. Tipica

16 To Coda

Fl. 1

Fl. 2

Bn. 1

Bn. 2

Tpt. en sib

Tpt. 1

Tpt. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

B. acúst.

Pno.

Gtk.

W. Bl.

Perc. 1

Perc. 2

Am

mf

E7

E7

Am

F

E7

4

O. Tipica

The musical score for "O. Tipica" is arranged for a large ensemble. The score includes the following parts and details:

- Fl. 1:** Flute 1, starting at measure 23 with a *ff* dynamic.
- Fl. 2:** Flute 2, rests throughout.
- Br. 1 & 2:** Brass instruments (likely Trombones), playing a melodic line.
- Tpt. en sib:** Trumpet in B-flat, playing a melodic line.
- Tpt. 1 & 2:** Trumpets, playing chords. Chord symbols are provided below the staff: E7, Am, Gm6, A7, Dm, Fm6, Am.
- Gtr. 1 & 2:** Guitars, playing a rhythmic accompaniment.
- B. acúst.:** Acoustic Bass, playing a rhythmic accompaniment.
- Pno.:** Piano, playing a rhythmic accompaniment.
- Glk.:** Glockenspiel, playing a rhythmic accompaniment.
- W. Bl.:** Woodwinds (likely Clarinets), playing a rhythmic accompaniment.
- Perc. 1 & 2:** Percussion instruments, playing a rhythmic accompaniment.

O. Tipica

Fl. 1

Fl. 2

Bn. 1

Bn. 2

Tpt. en sib

Trp. 1

Trp. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

B. acúst.

Pno.

Glk.

W. Bl.

Perc. 1

Perc. 2

D.C. Coda

ff

ff

p

p

p

E7 Am A F#m Bm Bm

ff

p

p

Cortina

6

O. Típica

Fl. 1

Fl. 2

En. 1

En. 2

Tpt. en si

Tpt. 1

Tpt. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

B. acúst.

Pno.

Glk.

W. Bl.

Perc. 1

Perc. 2

E7 E7 A Em A7 D

z

O. Típica

7

Fl. 1 $^{4.5}$

Fl. 2

Bn. 1 $^{4.5}$

Bn. 2 $^{4.5}$

Tpt. en si^b $^{4.5}$

Tpl. 1 $^{4.5}$

Tpl. 2 $^{4.5}$ B⁰ B_m E₇

Gtr. 1 $^{4.5}$

Gtr. 2 $^{4.5}$

B. acúst. $^{4.5}$

Pno. $^{4.5}$

Glk. $^{4.5}$

W. Bl. $^{4.5}$

Perc. 1 $^{4.5}$

Perc. 2 $^{4.5}$

Flor de Romero

Bambuco de
Álvaro Romero



Score

Flor de Romero

Bambuco

Álvaro Romero

Mónica Torres

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta 1**: Melodic line in the upper register.
- Flauta 2**: Melodic line in the lower register.
- Bandola 1**: Melodic line.
- Bandola 2**: Melodic line.
- Trompeta en si**: Melodic line.
- Tiple 1**: Chordal accompaniment.
- Tiple 2**: Chordal accompaniment.
- Tiple 2**: Chordal accompaniment.
- Guitarra 1**: Chordal accompaniment with guitar-specific notation (fingerings, strumming). Chords indicated: Dm, D7, Gm, A7, Cm, A7.
- Guitarra 2**: Chordal accompaniment.
- Piano**: Accompaniment in both treble and bass clefs.
- Bajo**: Bass line.
- Glockenspiel**: Melodic line.
- Percusión 1**: **Bombo andino** (Andean Bongo) with specific rhythmic notation.
- Percusión 2**: **Chucho** (Chuco) with specific rhythmic notation.

Flor de Romero

The musical score for "Flor de Romero" is written in 2/4 time and features the following instruments and parts:

- Fl. 1** and **Fl. 2**: Flute parts, mostly resting.
- Bnd. 1** and **Bnd. 2**: Bandoe parts with rhythmic patterns.
- Tpt. en sib**: Trumpet in B-flat part with a melodic line.
- Tpl. 1** and **Tpl. 2**: Trumpet parts with harmonic accompaniment.
- Gtr. 1** and **Gtr. 2**: Guitar parts with chords and melodic lines. Chords are labeled: D7, E7, A7, Dm, A7.
- Pno.**: Piano part with a complex melodic and harmonic accompaniment.
- B.**: Bass part with a steady rhythmic accompaniment.
- Glk.**: Glockenspiel part with a melodic line.
- Perc. 1** and **Perc. 2**: Percussion parts with rhythmic patterns.

Flor de Romero

3

The musical score for "Flor de Romero" is arranged for a large ensemble. It begins at measure 17 and features a variety of instruments:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Fl. 1 has a first ending (1) and a second ending (2). A fortissimo (*ff*) dynamic is indicated in the second ending.
- Brass (Bnd 1, Bnd 2, Tpt. en si, Tpt. 1, Tpt. 2):** The brass section provides harmonic support and melodic lines.
- Guitar (Gtr. 1, Gtr. 2):** The guitar part includes chord diagrams for Dm, C, B \flat , F, and C \sharp . A fortissimo (*f*) dynamic is marked.
- Piano (Pno.):** The piano part features a complex accompaniment with a fortissimo (*f*) dynamic.
- Bass (B.):** The bass line provides a steady rhythmic foundation.
- Percussion (Perc. 1, Perc. 2):** Percussion 1 plays a rhythmic pattern of eighth notes, while Percussion 2 plays a steady eighth-note accompaniment.

Flor de Romero

This musical score is for the piece "Flor de Romero" on page 5. It is written for a large ensemble. The score includes parts for Flute 1 and 2, two Bassoons, Trumpet in C, two Trumpets, two Guitars, Piano, Bass, Glockenspiel, and two Percussionists. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score begins at measure 33. The Flute 1 part has two first endings marked with "1" and "2". The Guitar part includes chord diagrams for C7, F, D, Bm, and D9. The Percussion 1 part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Percussion 2 part plays a steady eighth-note accompaniment. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Bass part has a simple melodic line. The Trumpet and Trombone parts play chords and melodic lines. The Glockenspiel part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Flor de Romero

6

Fl. 1

Fl. 2

Bnd. 1

Bnd. 2

Tpt. en si

Tpt. 1

Tpt. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Pno.

B.

Glk.

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is for the piece "Flor de Romero" and is marked with the number 6. It features a variety of instruments: Flute 1 and Flute 2, Trumpet in B-flat 1 and 2, Trombone 1 and 2, Guitar 1 and 2, Piano, Bass, Glockenspiel, and two Percussion parts. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The piece begins at measure 41. The guitar parts include chord diagrams for B7 and A. The percussion parts feature rhythmic patterns with red markings indicating specific accents or dynamics.

Flor de Romero

The musical score for 'Flor de Romero' is arranged for a large ensemble. It begins at measure 49. The instrumentation includes:

- Fl. 1 and Fl. 2: Flutes, both parts are silent (indicated by a whole rest).
- Bnd 1 and Bnd 2: Bando instruments. Bnd 1 has a whole rest, while Bnd 2 plays a rhythmic eighth-note pattern.
- Tpt. en si: Trumpet in B-flat, playing a melodic line.
- Tpl. 1 and Tpl. 2: Trombones, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Gtr. 1 and Gtr. 2: Guitars. Gtr. 1 plays chords, and Gtr. 2 plays a rhythmic eighth-note pattern.
- Pno.: Piano, with a treble and bass clef, playing a melodic line in the treble and a bass line in the bass.
- B.: Bass, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Glk.: Glockenspiel, playing a melodic line.
- Perc. 1 and Perc. 2: Percussion. Perc. 1 plays a rhythmic eighth-note pattern, and Perc. 2 plays a steady eighth-note pattern.

The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature. Red markings are present on the guitar and percussion staves, likely indicating specific performance techniques or accents.

Flor de Romero

This musical score is for the piece "Flor de Romero" and is page 8 of the score. It features a variety of instruments: Flute 1 and 2, Bando 1 and 2, Trumpet in B-flat, Trombone 1 and 2, Guitar 1 and 2, Piano, Bass, Glockenspiel, and two Percussion parts. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a common time signature. The music begins at measure 37. The percussion parts are particularly active, with Perc. 1 playing a rhythmic pattern of eighth notes and Perc. 2 playing a steady eighth-note accompaniment. The guitar parts feature intricate fingerings and some red markings, possibly indicating specific techniques or fingerings. The brass and woodwind parts provide harmonic support and melodic lines throughout the piece.

Flor de Romero

9

63

Fl. 1

Fl. 2

Bnd. 1

Bnd. 2

Tpt. en si

Tpt. 1

Tpt. 2

A7

Gtr. 1

Gtr. 2

Pno.

B.

Glk.

Perc. 1

Perc. 2

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Flor de Romero', contains measures 63 through 65. The score is arranged for a large ensemble. The woodwind section includes two flutes (Fl. 1 and Fl. 2), two clarinets (Bnd. 1 and Bnd. 2), and an E-flat trumpet (Tpt. en si). The brass section consists of two trumpets (Tpt. 1 and Tpt. 2). The guitar section has two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2). The piano (Pno.) part is written in grand staff notation. The bass (B.) part is in bass clef. A glockenspiel (Glk.) part is present but mostly silent. The percussion section includes two parts (Perc. 1 and Perc. 2). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 63 starts with a rehearsal mark. Measure 64 features a first ending bracket for the clarinet and trumpet parts. Measure 65 concludes the section. A guitar chord 'A7' is indicated in measure 64. Red stems are used for guitar and percussion parts.

Cromática

Danza de León
Cardona



Score

Cromática

Danza

León Cardona

Mónica Torres

A

Flauta

Bandola 1

Bandola 2

Trumpet in B

Tiple 1

Tiple 2

Guitarra

Piano

Bajo

Percusión

Cromática

3

The musical score is for a piece titled "Cromática" and is the third page of a score. It features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Part 1, starting with a double bar line and a fermata, then playing a short melodic phrase in the final measure.
- Bdn. 1 (Bassoon 1) and Bdn. 2 (Bassoon 2):** Both parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with some chords and rests.
- B♭ Tpt. (B♭ Trumpet):** Part 1, playing a melodic line with chromaticism, indicated by red underlines and slurs.
- Tpl. 1 (Trumpet 1) and Tpl. 2 (Trumpet 2):** Both parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with some chords and rests.
- Gtr. (Guitar):** Part 1, playing a rhythmic pattern of eighth notes, with some chords and rests.
- Pno. (Piano):** Part 1, playing a rhythmic pattern of eighth notes, with some chords and rests.
- Bj. (Bass):** Part 1, playing a rhythmic pattern of eighth notes, with some chords and rests.
- Perc. (Percussion):** Part 1, playing a rhythmic pattern of eighth notes, with some chords and rests.

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major, and the time signature is 4/4. The score is marked with a double bar line and a fermata at the beginning of each part.

The musical score is for a piece titled "Cromática" and is page 4 of a 4-page work. It features a variety of instruments: Flute (Fl.), Clarinet 1 (Bdn. 1), Clarinet 2 (Bdn. 2), Bassoon (B♭ Tpt), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Bass (Bj.), and Percussion (Perc.). The score is written in G major and 4/4 time. It begins at measure 17. The Flute part starts with a *p* dynamic and moves to *mf*. Clarinet 1 and Bassoon parts feature *mf* dynamics and include triplet markings. The Bassoon part has a *p* dynamic. Trumpet 1 starts with *p* and moves to *mf*. Trumpet 2 plays a sustained chord. The Guitar part has a *mf* dynamic and includes a *2.* marking. The Piano part has a *p* dynamic and moves to *mf*. The Bass part starts with *p* and moves to *mf*. The Percussion part plays a steady eighth-note pattern. Red markings, including slurs and accents, are present throughout the score, particularly in the Clarinet 1, Bassoon, and Guitar parts.

Cromática

This musical score, titled "Cromática", is for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), BDN 1, BDN 2, B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Bass (Bj.), and Percussion (Perc.). The score begins at measure 23. The Flute part has a whole rest. The BDNs and B♭ Trumpet parts feature a melodic line with a chromatic descent, marked with a forte (*f*) dynamic and a slur. The Trumpets play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Guitar part features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The Piano part has a melodic line with a chromatic descent, marked with a forte (*f*) dynamic and a slur. The Bass part has a melodic line with a chromatic descent, marked with a forte (*f*) dynamic and a slur. The Percussion part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

6 Cromática Fine

The musical score is for a piece titled "Cromática" and concludes with a "Fine" marking. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute):** Remains silent throughout the piece.
- Bdn. 1 (Clarinet 1):** Features a melodic line with triplets and dynamic markings of *p*, *cresc.*, *f*, and *p*.
- Bdn. 2 (Clarinet 2):** Provides harmonic support with dynamic markings of *f*, *p*, *cresc.*, *f*, and *p*.
- B. Tpt. (Bass Trumpet):** Remains silent throughout the piece.
- Tpl. 1 (Trumpet 1):** Plays a melodic line with dynamic markings of *p*, *cresc.*, *f*, and *p*.
- Tpl. 2 (Trumpet 2):** Provides harmonic support with dynamic markings of *f* and *p*.
- Gtr. (Guitar):** Features a melodic line with dynamic markings of *f*, *cresc.*, and *p*.
- Pno. (Piano):** Provides harmonic support with dynamic markings of *f* and *p*.
- Bj. (Bass):** Provides harmonic support with dynamic markings of *p*, *cresc.*, *f*, and *p*.
- Perc. (Percussion):** Provides a rhythmic accompaniment.

Cromática

7

33

Fl. *p* *ffff* *f*

Bdn. 1 *f* *cresc.* *f*

Bdn. 2 *p* *ffff* *f*

B♭ Tpt. *mf*

Tpt. 1 *p* *cresc.* *f*

Tpt. 2 *p* *cresc.* *f*

Gtr. *p* *cresc.* *f*

Pno.

Bj. *p* *f*

Perc.

6

6

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

8 Cromática

Fl.

Bdn. 1

Bdn. 2

B \flat Tpt

Tpl. 1

Tpl. 2

Gtr.

Pno.

Bj.

Perc.

cresc.

f

p

mf

6

Cromática

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Fl.** (Flute): Treble clef, starting with a rest and then playing a chromatic line with triplets.
- Bdn. 1** (Clarinet 1): Treble clef, playing a rhythmic pattern with triplets.
- Bdn. 2** (Clarinet 2): Treble clef, playing a rhythmic pattern with triplets.
- B♭ Tpt.** (Trumpet B-flat): Treble clef, playing a chromatic line with triplets.
- Tpl. 1** (Trumpet 1): Treble clef, playing a chromatic line with triplets.
- Tpl. 2** (Trumpet 2): Treble clef, playing a rhythmic pattern with triplets.
- Gtr.** (Guitar): Treble clef, playing a rhythmic pattern with triplets.
- Pno.** (Piano): Grand staff (treble and bass clefs), playing a rhythmic pattern with triplets.
- Bj.** (Bass): Bass clef, playing a chromatic line with triplets.
- Perc.** (Percussion): Drum set notation, playing a rhythmic pattern.

Dynamic markings *f* and *p* are used throughout the score, often with hairpins. Red annotations highlight specific notes and triplets in the Flute, Clarinets, Trumpets, Guitar, and Bass parts.

The musical score is for a piece titled "Cromática" and is page 10. It features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Part 1, starting at measure 48. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *mf*.
- Bdn. 1 (Clarinet 1):** Part 1, starting at measure 48. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*.
- Bdn. 2 (Clarinet 2):** Part 2, starting at measure 48. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*.
- B♭ Tpt. (Trumpet B-flat):** Part 1, starting at measure 48. Dynamics: *p*, *mf*.
- Tpl. 1 (Trumpet 1):** Part 1, starting at measure 48. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*.
- Tpl. 2 (Trumpet 2):** Part 2, starting at measure 48. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*.
- Gtr. (Guitar):** Part 1, starting at measure 48. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*.
- Pno. (Piano):** Part 1 and 2, starting at measure 48. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*.
- Bj. (Bass):** Part 1, starting at measure 48. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*.
- Perc. (Percussion):** Part 1, starting at measure 48. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*.

This musical score, titled "Cromática", is for a full orchestra and includes the following instruments: Flute (Fl.), BDN 1, BDN 2, B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Bass (Bj.), and Percussion (Perc.). The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The piece begins at measure 57. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The BDNs play a rhythmic accompaniment with slurs. The B♭ Trumpet part has a melodic line with slurs and accents. The Trumpets play a rhythmic accompaniment with slurs. The Guitar part has a rhythmic accompaniment with slurs. The Piano part has a rhythmic accompaniment with slurs. The Bass part has a rhythmic accompaniment with slurs. The Percussion part has a rhythmic accompaniment with slurs. The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and articulations.

Cromática

62 Fl. *f*

62 Bdn. 1 *f*

62 Bdn. 2 *f*

62 B♭ Tpt.

62 Tpt. 1 *f*

62 Tpt. 2 *f*

62 Gtr.

62 Pno.

62 Bj. *f*

62 Perc.

14 Cromática D.C. al Fine

Fl.

Bdn. 1

Bdn. 2

B♭ Tpt

Tpl. 1

Tpl. 2

Gtr.

Pno.

Bj.

Perc.

Pa' los palos

Guabina de Germán
Darío Pérez



Score

Pa' los palos

Guabina

Germán Dario Perez

Mónica Torres

The musical score is arranged in a system with 14 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta 1:** Melodic line in treble clef, G major, 2/4 time.
- Flauta 2:** Rested throughout the piece.
- Bandola 1:** Melodic line in treble clef, G major, 2/4 time. Includes a red *gru* marking above the first measure.
- Bandola 2:** Rhythmic accompaniment in treble clef, G major, 2/4 time.
- Trompeta en si:** Rested throughout the piece.
- Tiple 1:** Melodic line in treble clef, G major, 2/4 time.
- Tiple 2:** Rested throughout the piece.
- Guitarra 1:** Chordal accompaniment in treble clef, G major, 2/4 time. Includes red *p* markings and chord symbols: Em9, Em9, E9, E7, Em9, Em9.
- Guitarra 2:** Rhythmic accompaniment in treble clef, G major, 2/4 time. Includes red *p* markings.
- Piano:** Rested throughout the piece.
- Bajo:** Bass line in bass clef, G major, 2/4 time. Includes a red *pizz* marking above the first measure.
- Glockenspiel:** Melodic line in treble clef, G major, 2/4 time.
- Percusión:** Rhythmic accompaniment in bass clef, G major, 2/4 time. Includes a red *Palo de agua* marking above the first measure.
- Accesorios:** Rested throughout the piece.

Pa' los palos

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1 & 2:** Flute parts, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Fl. 1 has a *p* dynamic marking in the second measure.
- Bcl. 1 & 2:** Clarinet parts, both in treble clef with a key signature of one sharp. Bcl. 1 has a red *8va* marking above the first measure.
- Tpt. en si:** Trumpet part in tenor clef with a key signature of two sharps (F# and C#).
- Tpt. 1 & 2:** Trumpet parts in treble clef with a key signature of one sharp.
- Gr. 1 & 2:** Guitar parts in treble clef with a key signature of one sharp. Chord diagrams are provided below the staff, including Bm6, C#dim7-11, Em9, E7, and CMaj7.
- Pno.:** Piano part in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp.
- B.:** Bass part in bass clef with a key signature of one sharp.
- Gtk.:** Gong part in treble clef with a key signature of one sharp.
- Perc.:** Percussion part in a single staff with a key signature of one sharp.
- Acc.:** Accordion part in a single staff with a key signature of one sharp. A red *Coinilla* marking is present above the staff.

This musical score is for the piece "Pa' los palos" and covers measures 20 through 25. The score is arranged for a large ensemble with the following parts:

- Fl. 1:** Flute 1, mostly silent in this section.
- Fl. 2:** Flute 2, playing a melodic line with triplets.
- Bcl. 1:** Clarinet 1, playing a complex melodic line with triplets.
- Bcl. 2:** Clarinet 2, playing a melodic line with triplets.
- Tpt. en si:** Trumpet in B-flat, mostly silent.
- Tpt. 1:** Trumpet 1, playing a melodic line with triplets.
- Tpt. 2:** Trumpet 2, playing a melodic line with triplets.
- Gtr. 1:** Guitar 1, playing chords and melodic fragments. Chords are labeled: Gm7, A7, Dm9, Gm9, Fm7, Em11, Em11.
- Gtr. 2:** Guitar 2, playing chords and melodic fragments.
- Pno.:** Piano, playing a complex accompaniment with triplets.
- B.:** Bass, playing a melodic line with triplets.
- Glk.:** Glockenspiel, mostly silent.
- Perc.:** Percussion, playing a rhythmic pattern with red stems.
- Acc.:** Accordion, mostly silent.

Pa' los palos

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Bcl. 1 (Clarinet 1)
- Bcl. 2 (Clarinet 2)
- Tpt. en si (Trumpet in B)
- Tpl. 1 (Trumpet 1)
- Tpl. 2 (Trumpet 2)
- Gtr. 1 (Guitar 1)
- Gtr. 2 (Guitar 2)
- Pno. (Piano)
- B. (Bass)
- Gtk. (Guitar)
- Perc. (Percussion)
- Acc. (Acoustic guitar)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. Chord symbols are present below the guitar parts, including D^{Maj}9, D^{Maj}7, B^m7, G⁹, F^m7, C^{dim}7, C^{dim}7, E7, and E7. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Pa' los palos

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Bdl. 1 (Bell 1)
- Bdl. 2 (Bell 2)
- Tpt. en si^b (Trumpet in B-flat)
- Tpl. 1 (Trumpet 1)
- Tpl. 2 (Trumpet 2)
- Gtr. 1 (Guitar 1)
- Gtr. 2 (Guitar 2)
- Pno. (Piano)
- B. (Bass)
- Gtk. (Clarinet)
- Perc. (Percussion)
- Acc. (Accordion)

Key annotations and markings include:

- Div. Armónico 12**: A red annotation appearing above the Bdl. 1 and Bdl. 2 staves.
- pp**: Piano-piano dynamic markings in the Bdl. 1, Bdl. 2, and Pno. staves.
- pp**: Piano-piano dynamic marking in the Tpt. en si^b staff.
- f**: Fortissimo dynamic marking in the Gtr. 1 and Gtr. 2 staves.
- Chord Progression**: The guitar staves feature a sequence of chords: Gbm7, Abcm7, Gbm7, Abcm7, Gbm7, Dbm7, and Cbm7.
- Red Annotations**: Red lines and markings are present under the Fl. 1 staff, and red vertical lines and boxes are used in the Gtr. 1, Gtr. 2, and Perc. staves.

Pa' los palos

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1: Flute 1, playing a melodic line with grace notes.
- Fl. 2: Flute 2, mostly silent.
- Bdl. 1: Bassoon 1, playing a rhythmic accompaniment.
- Bdl. 2: Bassoon 2, playing a rhythmic accompaniment.
- Tpt. en si: Trumpet in B-flat, playing a rhythmic accompaniment.
- Tpl. 1: Trumpet 1, playing a rhythmic accompaniment.
- Tpl. 2: Trumpet 2, playing a rhythmic accompaniment.
- Gtr. 1: Guitar 1, playing a rhythmic accompaniment.
- Gtr. 2: Guitar 2, playing a rhythmic accompaniment.
- Pno.: Piano, playing a complex accompaniment with red markings on the right hand.
- B.: Bass, playing a rhythmic accompaniment.
- Glk.: Glockenspiel, playing a rhythmic accompaniment.
- Perc.: Percussion, playing a rhythmic accompaniment with red markings.
- Acc.: Accordion, playing a rhythmic accompaniment.

Chord markings are present in the guitar parts: **E₇Ma₉** and **B₇ma₇**.

Pa' los palos

This musical score is for the piece "Pa' los palos" and is arranged for a large ensemble. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The instruments included are:

- Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2)
- Trumpet 1 (Tpt. 1) and Trumpet 2 (Tpt. 2)
- Guitar 1 (Gtr. 1) and Guitar 2 (Gtr. 2)
- Piano (Pno.)
- Bass (B.)
- Drum Kit (Glk.)
- Percussion (Perc.)
- Accompaniment (Acc.)

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation. Red markings are present throughout the score, including accents, slurs, and specific rhythmic notations in the Percussion and Accompaniment parts. The Flute 1 part has a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning of the piece. The overall style is characteristic of Latin American jazz or salsa music.

Pa' los palos

9

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1**: Flute 1, starting with a trill.
- Fl. 2**: Flute 2, playing a sustained note.
- Bdl. 1**: Bass Drum 1, with dynamics *pp* and *f*.
- Bdl. 2**: Bass Drum 2, playing a sustained note.
- Tpt. en si**: Trumpet in B-flat, playing a melodic line.
- Tpl. 1**: Trumpet 1, with dynamics *f* and *p*.
- Tpl. 2**: Trumpet 2, playing a melodic line.
- Gtr. 1**: Guitar 1, playing a rhythmic pattern.
- Gtr. 2**: Guitar 2, playing a rhythmic pattern.
- Pno.**: Piano, with treble and bass staves.
- B.**: Bass, playing a rhythmic pattern.
- Glk.**: Glockenspiel, playing a melodic line.
- Perc.**: Percussion, playing a rhythmic pattern.
- Acc.**: Accordion, playing a sustained note.

Pa' los palos

The musical score for "Pa' los palos" is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1 & Fl. 2:** Flute parts with melodic lines and some rests.
- Bcl. 1 & Bcl. 2:** B♭ Clarinet parts. Bcl. 1 has a *rit.* marking and a dashed line above it. Bcl. 2 has a steady eighth-note accompaniment.
- Tpt. en si:** Trumpet in B♭ part with a melodic line.
- Tpl. 1 & Tpl. 2:** Trumpet parts. Tpl. 1 plays chords, while Tpl. 2 has a melodic line.
- Gr. 1 & Gr. 2:** Guitar parts. Gr. 1 features chords with *Em9*, *E9*, and *E7* markings. Gr. 2 has a rhythmic accompaniment.
- Pno.:** Piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- B.:** Bass part with a steady eighth-note accompaniment.
- Gitk.:** Glockenspiel part with a melodic line.
- Perc.:** Percussion part with a rhythmic pattern.
- Acc.:** Accordion part with a few notes.

Pa' los palos

11

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1**: Flute 1, treble clef, playing a melodic line.
- Fl. 2**: Flute 2, treble clef, playing a similar melodic line.
- B♭ 1**: B♭ Trumpet 1, treble clef, playing a melodic line with a red *8va* marking and a dashed line above it.
- B♭ 2**: B♭ Trumpet 2, treble clef, playing a melodic line.
- Tpt. en si**: Trumpet in C, treble clef, playing a melodic line.
- Tpl. 1**: Trombone 1, treble clef, playing a melodic line.
- Tpl. 2**: Trombone 2, treble clef, playing a sustained chord.
- Gtr. 1**: Guitar 1, treble clef, playing a sustained chord.
- Gtr. 2**: Guitar 2, treble clef, playing a melodic line.
- Pno.**: Piano, grand staff (treble and bass clefs), playing a sustained chord.
- B.**: Bass, bass clef, playing a sustained chord.
- Gtk.**: Glockenspiel, treble clef, playing a melodic line.
- Perc.**: Percussion, two-line staff, playing a melodic line with a red slur.
- Acc.**: Accordion, two-line staff, playing a sustained chord.

6. Anexos

6.1 Entrevista: Oscar Santafé - Director Orquesta Típica UPN

1. ¿En qué año se conformó la Estudiantina de la Universidad Pedagógica Nacional?

Oscar Santafé (OS): La estudiantina de la Universidad Pedagógica en el proyecto que yo lidero se consolida en primera instancia en el segundo semestre del año 2003.

2. ¿Con qué objetivo se creó la agrupación?

OS: Bueno, el objetivo primordial de la agrupación siempre ha sido el...digamos, como abrir el espacio de conjunto musical como un espacio de práctica, reflexión, acercamiento, conocimiento de la interpretación grupal o la interpretación en grupo de las músicas andinas colombianas que son las músicas cercanas a la bandola, el tiple.

3. ¿Cómo se conformó la agrupación?

OS: Bien, la agrupación se conformó... digamos, desde la intención de la rectoría y la dirección o la decanatura de la época, en ese momento solo existía el programa de Licenciatura en Música. Entonces por un concurso de docente que se realizó en el año 2003 en el primer semestre, yo termino como elegible para la licenciatura y me vinculo a la universidad con la intención de abrir ese espacio interpretativo. Hay una cosa que aclarar que me parece importante y es que en ese momento en particular no existía en el currículo el conjunto musical de manera formal, sino que existían algunas agrupaciones como la banda, como la orquesta de cuerdas, pues que

eran...digamos hacían parte de la práctica musical de los estudiantes del momento y desde la decanatura surgió la inquietud de abrir el espacio para músicas colombianas. Esa es la razón fundamental por la que se conforma como tal. Entonces, a mi digamos que la vinculación con la universidad tiene como objetivo primordial, abrir el espacio de interpretación de músicas andinas colombianas de manera grupal, o sea, con la intención de la Estudiantina.

4. ¿Cómo ha sido el desarrollo organológico de la agrupación desde su creación hasta hoy en día?

OS: Bien, en el momento en que se abre la convocatoria, ese 2003...que se abre la convocatoria para comenzar con el grupo, realmente se comenzó con muy pocos estudiantes: 8 estudiantes. Hay que verlo también, un poquito en relación con lo que en ese momento sucedía en la Licenciatura y es que la música tradicional colombiana y en general las músicas populares colombianas habían desaparecido casi totalmente del currículo. Entonces, un poquito la misión del director de esa agrupación en ese momento fue como empezar a crear un nicho de participación para los estudiantes interesados en ese tipo de géneros, en ese tipo de músicas. A la primera convocatoria, recuerdo muchísimo que no llegó nadie, ya en el segundo momento de la convocatoria, ocho días después del primero, apareció una persona y se empezaron a hacer los contactos. Al final, ese semestre trabajamos con 8 personas: una flauta, dos bandolistas que eran las únicas estudiantes de bandola de la Universidad Pedagógica Nacional en ese momento. Susana León y este...y Laura Bohórquez, eran las dos bandolistas, ellas estudiaban con el maestro Luis Fernando León Rengifo, quien en ese momento era catedrático única y exclusivamente para atender las...digamos, para entender esa cátedra. Había otra chica, pero en el primer momento no... no apareció como de forma muy definida.

Resulta que, hay una anécdota bonita y es que aparece en la puerta el día de la segunda convocaría, aparece un muchacho guitarrista y el me comenta que cursando la carrera hay algunos estudiantes que en ese momento trabajaban en Tabio y en algún municipio cercano, digamos trabajaban allá o hacían parte de las escuelas de música de sus municipios y pues allá tocaban guitarra básicamente, en las estudiantinas de los municipios, en esos procesos de formación. Entonces yo le pedí el favor de que los convocara y al final aparecieron entonces un chico flautista, las dos chicas de la bandola y el resto, cinco personas eran guitarristas, entre esos William Henao, Ricardo Parra que son como los nombres que más recuerdo ahorita porque pues continuaron el proceso más adelante. De esos 5 guitarristas, dos decidieron asumir el tiple, Ricardo Parra y Anderson...no recuerdo el apellido en este momento y con esos 8 comenzamos a trabajar, entonces trabajábamos con primera flauta, primera bandola, segunda bandola, tiples y guitarras, así comenzó la cosa.

Más adelante entonces empieza, digamos como que empieza a llamar un poco la atención el asunto de la estudiantina, que ya la convocatoria se hace un poco de manera más formal, porque al primer momento solo fue un cartelito en la puerta de uno de los salones, cómo el 110, al 111 una cosa así. En el siguiente semestre se vinculan a la Estudiantina otros estudiantes y resulta que ya estando yo involucrado a la universidad, pues se vuelve a abrir la cátedra de tiple, entonces se ofrece el tiple como instrumento principal y en ese semestre, en el 2004, primer semestre aparece Lenin Camilo Silva que es el primer estudiante que tuve yo ahí, entonces ya se empieza a crecer un poquito más al cosa, entran otros guitarristas ,entra otra fruta, otra flautista y se vincula la otra estudiante de Luis Fernando, en este momento se me escapa el nombre... y ya con ellos logramos hacer una estudiantina más o menos de unas 15 personas, de unos 15 personajes, se vincula un chico que acababa de entrar a estudiar contrabajo y pues digamos que fue muy bonito porque al extender, extender la agrupación ya tuvimos como la oportunidad de

empezar a dar conciertos. Aunque organológicamente no era muy amplio, seguíamos trabajando con primera, como llegó otra flauta, segunda, después bueno, bandola primera y segunda, eso siempre ha estado y tiple y guitarras, digamos que no había como mucho...mucho más para donde explorar la situación. Así trabajamos más o menos unos 3 o 4 años, sin embargo, el proyecto digamos que tuvo muchísima, como se llama eso... receptividad. Empezó a sonar como muy chévere y nos empezaron a llamar de varias partes. En el año 2004, finales del año 2004, ya tuvimos nuestra primera participación en el Encuentro Nacional de Estudiantinas de Tuluá y eso para la Universidad fue algo absolutamente novedoso, digamos que nuestras agrupaciones realmente no...no tenían un impacto determinante en el...en el ámbito nacional y eso incluye pues a la banda de la época, aunque entiendo que la banda de la época tuvo alguna participación en Paipa, pero de ahí en adelante pues la cosa digamos empezó a sonar bastante, la Universidad nos requería para varios de sus espacios, entonces empieza como a...como a coger fuerza.

En el año 2007, yo y contaba más o menos con unos 25 chicos inscritos, porque en el año 2007 ya se había hecho la reforma curricular que consolidaba el conjunto musical como un espacio dentro del currículo y eso lógicamente le dio una...digamos como un soporte, un peso muchísimo más importante al trabajo grupal. Yo en el año 2007, ya estaba, yo me vinculo ya como tiempo completo en el año 2004, entonces en el 2007 ya teníamos un camino recorrido, habíamos ido a dos o tres encuentros en Tuluá y a otros encuentros, tal vez a uno en Bucaramanga y pues eso llama la atención, o sea dejemos de...no nos digamos mentiras, el hecho de que la agrupación empezó a salir y empezó a tener resonancia en diversas partes, pues eso llamó mucho la atención y entonces muchos de los guitarristas de la época se nos vincularon como guitarristas o a tocar tiple, otros a tocar bandola, empezó a llegar mucho estudiante que venía o que había tenido unos estudios anteriores a la Licenciatura por ejemplo la Luis A. Calvo o en el colegio, este colegio de la policía que queda hacia el sur, como es que se llama?... El Fátima, que tenía una profundización

en música y allá tenían una estudiantina, entonces venían muchos de estos instrumentistas. Entonces se empezó a vincular mucha gente que sin bien no tenía el tiple, la bandola como instrumento principal, si la habían abordado antes y ellos empezaron a complementar la agrupación. Cuando ya vi que la agrupación era la suficientemente grande , entonces se empezó pensar en un proceso orquestal mucho más completo y ese proceso orquestal casi siempre tenía tres flautas, que se dividían en primera y segunda, tres bandolas, primera, segunda y tercera porque ya se contaba pues con los...con los chicos que la asumieron, tiple primero, tiple segundo porque ya había gente con quien hacer eso, guitarra primera, guitarra segunda, en ocasiones tercera, contrabajo y se vincularon un par de percusionistas, que se empezó digamos como a utilizar... uno de ellos hacía, pues se encargaba de la parte digamos sinfónica y otro se encargaba de la parte tradicional, entonces se combinaban ambas percusiones... percusión y que más fue lo que metimos?... A bueno y aparecieron un par de estudiantes que tenían experiencia en cuatro llaneros y en arpa llanera, el cuatro y el arpa nunca han sido instrumentos principales de la licenciatura, pero se vincularon pues básicamente por su experiencia y por su idea de tradición, entonces ya teniendo todo ese espacio organológico, pues se empezó a pensar seriamente en la idea de la Orquesta Típica como conjunto musical, de estudiantina pasamos a Orquesta Típica. Más adelante, pues hemos podido experimentar básicamente porque quien va llegando, también como que aporta un poquito sus... sus conocimientos. El cuatro y el arpa desgraciadamente desaparecieron, no ha vuelto a llegar nadie a la licenciatura que tenga esa, como ese conocimiento o esa tradición o ese acervo, como para ponerlo al servicio de la orquesta, pero pues si incluimos en algún momento el clarinete y ahora trabajamos con piano, cosa que extiende de manera fundamental la idea de los orquestal.

En este momento, en el momento que tú y yo estamos hablando, tenemos una orquesta aproximadamente, claro, eso siguió creciendo, sigo creciendo, en este momento hay 43 estudiantes de manera oficial, aunque con la coyuntura de la pandemia pues hay algunos que están un poquito, como esperando que pase todo para que el conjunto vuelva a...a tener una actividad regular. Pero entonces en este momento tenemos triples primero y segundo, bandola primera y segundas y/o terceras, guitarras primeras, segundas y/o terceras con todas las...tenemos las flautas, en este momento tenemos 6 flautistas, entonces se puede pensar en... en la inclusión del piccolo, por ejemplo, como una posibilidad orquestal. Digamos ampliar la familia de las flautas sería muy bonito... Tenemos también la posibilidad del clarinete, el piano, el contrabajo y las percusiones, que están completas, ahí ya tenemos un score bastante amplio para pensar orquestalmente.

5. ¿Cómo ha sido y cuál es el repertorio abordado durante todo el desarrollo de la agrupación?

OS: Bien, ahí hay una cosa bien interesante y es que el 90 % del repertorio abordado siempre ha estado sentado en la idea de la tradición de la música andina colombiana. No necesariamente tradicional, digamos que hemos pasado por varios momentos históricos. Recuerdo que, en los primeros momentos de la estudiantina, se trabajó sobre unas obras bastantes sentadas en la tradición, en aportes de Luis Fernando León “el chino”, pues que estaba trabajando ahí y nos entregó un par de arreglos y otros, pues realizados por mí.

El 100% eran músicas tradicionales colombianas y los arreglos de “el chino” eran unos arreglos que estaban hechos en la mirada de una, digamos como de un proyecto, un documento que él había... que él había realizado, era una especie de... digamos como de recorrido metodológico

para la conformación de agrupaciones de cuerdas pulsadas tradicionales colombianas. De allí, “el chino” nos prestó dos arreglos, me acuerdo muchísimo de “Los Filipichines”, un arreglo muy sencillo. Esos arreglos se empezaron a montar, digamos que fueron los primeros que se abordaron, básicamente porque la mayoría de los intérpretes que empezaron a conformar a estudiantina, no tenían mucha experiencia, ni en sus instrumentos ni en la idea de abordar las músicas andinas colombianas.

Los arreglos se empezaron a hacer pensando precisamente como en ese nivel de experiencia y de ir como consolidando una sonoridad grupal, entonces me acuerdo muchísimo en la época se hizo también un arreglo ya con una estudiantina más grande, se hizo el arreglo de la canción de “El Soñador” de Gentil Montaña, se hizo el arreglo de “La Fantasía Del Escribano” de Jaime Romero. Como para darle un espacio también de participación a las músicas más modernas, si así las podemos llamar o por lo menos más cercanas a finales del siglo XX ...y todo eso se combinaba con las música más tradicional, recuerdo el arreglo de “El Traviesco” que también fue muy bonito... (tarareo)...Se incluyó un arreglo que, digamos que dio muy buenos resultados de “Arpegio” de “Pajarillo”, pues para aprovechar el asunto de que teníamos cuatrista y arpista y se empezaron a, digamos como a rotar diversas circunstancias.

Más adelante, con una orquesta más consolidada, se abordaron algunos repertorios como con la mirada de la música, ¿es que no sabría cómo ponerlo...de la música clásica colombiana?... Entonces se montó la “Pequeña Suite” de Adolfo Mejía, el vals “El Buen Tono” de Luis A. Calvo, digamos arreglos o circunstancias que acercaran un poco más la sonoridad de la agrupación a la idea de una orquesta y entonces, pues digamos que esas...el abordar ese tipo de obras, lógicamente consolidó una idea orquestal muchísimo más clara porque lógicamente, pues esos scores empiezan a ser muchísimo más amplios, tienen muchísimos más elementos,

muchísimas más posibilidades y...y pues llevan a una sonoridad orquestal machismo más completa.

Luego, bueno se han abordado obras de muchísimos compositores desde Pedro Morales Pino hasta León Cardona, el mismo Germán Darío Pérez y allí hay una cosa que quiero referenciar, que me parece importante y es que, desde el 2007 - 2008 tal vez, en adelante, siempre como intención de la orquesta se ha abierto la ventana o se le ha dado la posibilidad a los estudiantes de los últimos semestres, una vez aparecieron los énfasis por ejemplo, en donde los estudiantes accedían a la idea de la orquestación, etcétera, a la dirección, siempre se les ha dado la ventana y al oportunidad de escribir arreglos para la Orquesta Típica. entonces mucho del repertorio que hoy en día se maneja, o que reposa en el archivo de la orquesta han sido arreglos logrados por los estudiantes de los últimos semestres que hacen parte de la misma.

Además, de esto se ha abordado también un poquito la idea de la música latinoamericana, no es de manera determinante, sino que digamos una coyuntura muy bonita, porque la orquesta hizo parte o fue una de las agrupaciones base del Diplomado Internacional En Dirección que organizó Bandolitis. Vinieron varios maestros de varias partes, entre ellos un maestro español quien nos dejó un repertorio interesante, yo no sé. creo que tu recuerdas perfectamente la “Suite Latinoamericana”, el tango, el bossa nova, el joropo minimalista. Esa, pues digamos, esas suites han sido el único experimento en término de músicas latinoamericanas que se ha hecho, fue una experiencia muy bonita. Sin embargo, el repertorio de la orquesta sigue estando muy sentado en la música andina colombiana.

7. ¿Qué características musicales describen a la Orquesta Típica de la UPN actualmente?

OS: Uy juepucha, esa es una pregunta de largo aliento. Ahí hay un asunto que referenciar y es que digamos que tengo que empezar diciendo que esta Orquesta Típica lo que menos es, es

típica. o sea, realmente este tipo de agrupaciones no...no responden a un tipo, a una tipología o digamos a un, como lo digo? ...como a un formato organológico consolidado históricamente, sino que se dio básicamente por el desarrollo y crecimiento al interior de la licenciatura. Nuestra licenciatura en el 2003, era de las muy pocas que digamos, que ha conservado la idea del manejo de los instrumentos tradicionales colombianos como instrumentos principales. Hoy en día 2021, ya casi que todas las...los espacios de educación formal musical asumen el tiple y la bandola.

Las características musicales lógicamente la primera de ellas que la hacen, de alguna manera muy especial, es la idea de la inclusión de los vientos de madera, porque eso le da un color tímbrico a la agrupación que es muy especial. En todos los espacios a donde hemos acudido, hay otras digamos como, otras conformaciones organológicas, algunas de ellas cercanas a la nuestras, otras no tanto, pero en la gran mayoría de los casos pues hemos sido gracias a Dios, referente de ese trabajo.

Características musicales, bueno, las flautas como inclusión y la inclusión de las percusiones de ambos tipos de percusión, también le ha dado como esa...como esa idea tímbrica característica y de alguna manera, yo creo que la más importante es haber podido conservar una sonoridad muy cercana a la estudiantina, pero haberla podido desarrollar orquestalmente. Entonces hablamos de una estudiantina que no es simplemente una estudiantina más grande sino que es una estudiantina pensada orquesta mente, pero que conserva muchísimos de los rasgos de la estudiantina como...como formato organológico, básicamente porque siempre se le ha dado muchísima prioridad y participación a las cuerdas pulsadas: bandola, tiple y guitarra que es como la familia natura del asunto, solo que ahora es ...pues está escrita y está pensada de manera orquestal mucho más a profundidad.

Creo que eso nos diferencia de alguna manera, nos diferencia bastante, porque es que cuando tu...cuando asistimos pues al encuentro con otro tipo de agrupaciones, con otras agrupaciones, uno si ve orquestas típicas que... orquestas de este tipo que tienen muchísimo más, muchísimos más elementos, por ejemplo, de la orquesta sinfónica. Entonces tienen cuerdas frotadas o la cantidad de vientos y la diversidad de vientos es muchísimo mayor o todo lo contrario, orquestas que se denominan a sí mismas orquesta pero que están...que realmente el espacio de participación es mucho más claro o mucho más puntual para, pues para los instrumentos de cuerdas pulsada, por ejemplo la Orquesta De Cuerdas Pulsadas De Santander que incluye bandola requinto, tiple, tiples, guitarras o el Coro De Tiples Del municipio de Envigado, que incluye pues la gama de tiples, requinto, tiple, tiple en Si Bemol o el proceso de la Orquesta de Cuerdas Pulsadas de Risaralda, que es un proceso pues pedagógicamente hablando muy hermoso pero que tiene prácticamente una banda sinfónica con la estudiantina o una estudiantina bastante grande.

Entonces, hay ahí una sonoridad, yo creo, quiero pensar que la nuestra sigue sonando muy a estudiantina, pero con un proyecto orquestal definido.

8. ¿Se ha considerado en algún momento ampliar la participación de los vientos?

OS: Bien, en primer momento tendría que volver a referenciar la idea de la inclusión del clarinete. Lógicamente este tipo de agrupaciones tienen una gran, digamos como muchas posibilidades de inclusión de otros instrumentos, digamos de otras posibilidades organológicas. Cuando se incluyó el clarinete, digamos en las orquestaciones que se han escrito, para incluir el clarinete se encontraron muchas cosas que son, digamos que se pueden referenciar, la primera de ellas, el asunto del empaste de colores, del empaste tímbrico entre los instrumentos de viento y los instrumentos de cuerda o de cuerda pulsada, Un asunto que debería ser tenido en cuenta, porque

es que los instrumentos de cuerda pulsada , digamos como que tienden a suavizar de alguna forma, la presencia tímbrica de los instrumentos de viento. Hay que pensar definitivamente en el problema o la problemática del balance, puesto en términos matemáticos, yo tendría que decir cuántas bandolas se necesitan para que se pueda balancear con la participación de un clarinete básicamente porque el clarinete es un instrumento que tiene muchísima más resonancia. Sin embargo, si me di de cuenta que la... digamos, por ejemplo, el doblaje de melodías de los instrumentos de viento con los instrumentos de cuerda, le daba un color muy particular a la participación orquestal de los primeros y los segundos. El doblaje de esas melodías lograba empastar tímbricamente a unos y otros, por eso el clarinete terminó asumiendo en muchos de los casos en melodías principales que lograban resaltar fueran tiples, guitarras en algunos casos bandola. Pero, sobre todo, sobre todo con las bandolas, fue bien interesante.

Desde esa experiencia, yo si considero que se pueden incluir otros instrumentos de viento de cualquier tipo, lógicamente no podríamos pensar, por ejemplo, en una tuba, porque es como, no sé, como que no estaría muy invitada a la fiesta, no sé si tenga el vestido para hacerlo metafóricamente hablando. La tuba ya es un instrumento con muchísima resonancia, poner una tuba al lado de un contrabajo pues en la banda funciona, pero es que la banda tiene todo el instrumental para que eso funcione, tal vez la orquesta típica ya no tanto. Entonces yo sí diría, se puede y de plano es una idea muy interesante invitar otros instrumentos de viento, bien sea bronces, maderas, pero el reto precisamente está en lograr el balance y el empaste tímbrico. No sé, esa es digamos que...estoy muy consiente que es parte de tu investigación de cómo la trompeta logra tener una participación muy importante en la orquesta típica.

9. ¿Cuáles son los antecedentes de la agrupación?

OS: La estudiantina y en general el proyecto de la Orquesta Típica hay que situarla en un espacio que ha sido muy importante para las músicas andinas colombianas y es la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional. Si allí, digamos hacemos una exploración hacia el pasado no muy lejano, vamos a encontrar tanto proyectos musicales como personas vinculadas a los mismos, que se fundamentaron o de alguna manera son producto de la Licenciatura en Música de la Pedagógica. Lógicamente hay que mencionar proyectos como Nogal Orquesta De Cuerdas, Nueva Cultura, Improntus. Una amplia cantidad de agrupaciones y de músicos, de artistas que se convirtieron y se siguen convirtiendo en personajes determinantes, digamos como en columnas de apoyo para la construcción y el desarrollo de las músicas andinas en nuestro país. Personajes que tienen muchísima injerencia, como en el medio. Si, en el medio de las músicas andinas, que tiene nombres, compositores, arreglistas, instrumentistas que sobretodo hicieron parte de esas agrupaciones que acabo de mencionar, entonces era lógico pensar que, si se iba a fundamentar un nuevo proyecto, una nueva forma de, digamos como de abrirle espacio a la participación a las músicas tradicionales en nuestra licenciatura, pues se tomaran como referencia esas agrupaciones y esas personas.

Hay que mencionar al maestro Luis Fernando León Rengifo, que de todas maneras nos acompañó en el primer momento de conformación de la estudiantina, que fue importante que sigue siendo un referente clave. Hay que mencionar a personas como Leonardo Garzón, quien también dirigiera un proceso de estudiantinas antes del nuestro. Creo que esos son como los antecedentes más claros, o sea se trataba también de hacer un proceso de conformar...un proceso que no solamente sirviera para la interpretación y pues todo alrededor de las músicas andinas colombianas, sino que también proyectara a sus participantes en el ámbito de participación de

estas músicas en los festivales, en los encuentros, en todo lo que se maneja alrededor de las...del tiple, de la bandola, de la guitarra. Digamos que como darles a estas nuevas generaciones de estudiantes también la posibilidad de convertirse en referentes a futuro de estas músicas.

6.2 Consulta informal al maestro Germán Darío Pérez

- ¿Maestro que características musicales describen tu obra Pa los palos?

Germán Darío Pérez: Pa' los palos es una guabina que compuse para el trío Palos y Cuerdas. A diferencia de muchas de mis composiciones, Pa' los palos fue compuesta originalmente para este formato. Bandola tiple y guitarra, lo cual implicó tener como referencia y ayuda cada uno de estos tres instrumentos, no el piano. es decir, la compuse con bandola en mano, tiple en mano y guitarra en mano, para poder explorar las sonoridades de cada instrumento, así como sus recursos y cualidades individuales. A pesar que mantiene un esquema de guabina permanentemente, la parte melódica y motivica no son propias de este ritmo. Ejemplo de ello es el empleo de tresillos en la melodía y otras figuras que sacan un poco a la guaina de su ámbito tradicional, pero la guitarra y el tiple mantienen siempre el piso (Por decirlo de algún modo coloquial) y la estabilidad en el ritmo. Busqué adicionalmente que hubiera un diálogo equilibrado entre los tres instrumentos, manejando un esquema de pregunta respuesta, rotando motivos entre los tres. La tonalidad, sí, menor, no es tan cómoda para estos tres instrumentos, pero la sonoridad de esa tonalidad era la que buscaba.... para mí, parte importante de la obra es la tonalidad, y por esto mismo pienso que cambiarle la tonalidad a una obra en aras de que sea más cómoda de tocar, es un error, porque para mi gusto, ahí se cambia la esencia conceptual de la obra

7. Bibliografía

- Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza & Janes, 1980
- Ospina, Daniel. 2010. “Sonidos en la historia de Colombia, notas sobre la Música en la Independencia”. *Goliardos* (13): 1-15.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/gol/article/view/46862/48217>
- Rendón Marín, Hector. 2009. “*De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las Estudiantinas. Medellín, 1940-1980*”. Tesis de grado, Universidad Nacional de Colombia.
- Torres de la Pava, John Jairo. *Las músicas andinas colombianas en los albores del siglo XXI*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2019.
- Córdoba, Miguel. 2011. “Biografía del Pote Mideros”. Informativo del Guaico, 15 de noviembre. <https://informativodelguaico.com/biografia-del-pote-mideros/>
- Marulanda Morales, Octavio. *Álvaro Romero Sánchez, una partitura sin fin*. Cali: Gladys González Arévalo, 1993.
- Álvarez, Darwin. 2020. *Doce estudios para tuba basados en el bambuco, pasillo y la danza colombiana*. Tesis de grado, Universidad Pedagógica Nacional.
- Pérez, Germán. 2010. *Germán Darío Pérez Salazar*. <https://germandarioperez.com/resena>
- Pérez, Germán. 2021. Chat Messener, 7 de octubre.
- Valencia, Victoriano. *Bandas en América Latina. De la funcionalidad militar al servicio social*. Revista A contratiempo N°16: Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”.