

**AVEDINA SUITE MODERNA:**

**CUATRO AVES, CUATRO PROBLEMÁTICAS AMBIENTALES DE LA  
REGIÓN ANDINA COLOMBIANA**

**Juan Esteban Aparicio Beltrán**

**Código: 2017175005**

**Universidad Pedagógica Nacional de Colombia**

**Departamento de Educación Musical**

**Licenciatura en Música**

**Bogotá D.C.**

**2022**

**AVEDINA SUITE MODERNA:**

**CUATRO AVES, CUATRO PROBLEMÁTICAS AMBIENTALES DE LA  
REGIÓN ANDINA COLOMBIANA**

**Juan Esteban Aparicio Beltrán**

**Código: 2017175005**

**Asesor: Héctor Camilo Linares Rozo**

**Universidad Pedagógica Nacional de Colombia**

**Departamento de Educación Musical**

**Licenciatura en Música**

**Bogotá D.C.**

**2022**

# Tabla de contenido

1	ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN .....	20
1.1	Delimitación del tema .....	20
1.2	Descripción del problema.....	22
1.3	Pregunta de investigación.....	25
1.3.1	Preguntas de investigación secundarias .....	25
1.4	Justificación.....	25
1.5	Objetivos .....	28
1.5.1	Objetivo general .....	28
1.5.2	Objetivos específicos.....	28
1.6	Antecedentes (Aproximación al estado del arte).....	28
2	MARCOS DE REFERENCIA .....	32
2.1	Marco de referentes conceptuales .....	32
2.1.1	Música programática .....	32
2.1.2	Suite moderna.....	35
2.1.3	Banda sinfónica.....	37
2.1.4	Proceso de exploración tímbrica .....	41
2.1.5	Metaforización sonora y transcripción.....	42
2.2	Marco contextual.....	46

2.2.1	La educación ambiental en Colombia .....	46
2.3	Las Aves .....	50
2.3.1	Vocalización de las aves .....	54
2.4	Marco estético .....	57
3	MARCO METODOLÓGICO .....	59
3.1	Tipo de investigación: Investigación creación .....	59
3.2	Ruta Metodológica .....	61
3.2.1	Etapas y Fases .....	62
4	DESARROLLO METODOLÓGICO.....	65
4.1	Fase 1 - Estructura de las vocalizaciones de un ave.....	65
4.2	Fase 2 - Transcripción funcional y metaforización representativa .....	67
4.2.1	Transcripción aproximada.....	69
4.2.2	Proceso de transcripción aproximada.....	73
4.2.3	Metaforización sonora.....	82
4.3	Fase 3 - Creación de historias .....	87
4.4	Fase 4 - Composición de la Suite Avedina .....	88
4.4.1	Primer Movimiento Copetón - Contaminación Acústica.....	92
4.4.2	Segundo Movimiento Tingua Azul - Contaminación Lumínica.....	106
4.4.3	Tercer Movimiento Toche - Tráfico ilegal de aves.....	115
4.4.4	Cuarto Movimiento Colibrí Chillón - Incendio Forestal.....	124

4.5	Fase 5 - Edición de partitura y registro de derechos de autor .....	141
4.6	Fase 6 - Proceso montaje.....	142
4.7	Fase 7 Grabación de la Suite Avedina .....	147
4.8	Fase 8 Publicación y difusión del producto audiovisual .....	148
5	CONCLUSIONES.....	151
	REFERENCIAS DOCUMENTALES .....	156
	ANEXOS .....	160

## Listado de Ilustraciones

<b>Ilustración 1:</b> <i>Bosquejo#1 Fragmento del Canto emitido por el Copetón, transcripción que surge tras el proceso de delimitación. ....</i>	74
<b>Ilustración 2:</b> <i>Bosquejo#2 Fragmento del Canto emitido por el Copetón, transcripción que surge tras el proceso de aproximación por medio del programa Sonic Visualiser y aplicación del concepto de valores añadidos en segunda notación rítmica planteado por Oliver Messiaen. ....</i>	79
<b>Ilustración 3:</b> <i>Bosquejo#3 Fragmento del Canto emitido por el Copetón, transcripción que surge tras el proceso de instrumentación. ....</i>	80
<b>Ilustración 4:</b> <i>Compás 51-52 del primer movimiento de la Suite Avedina, en esta imagen se puede apreciar la sección de percusión y en especial la intervención de la corneta de aire en Mib. ....</i>	82
<b>Ilustración 5:</b> <i>Compás 53 a 56 del primer movimiento de la Suite Avedina, en la imagen se puede apreciar la sección de percusión y las Cornetas de aire en Mib y Fa la corneta en Solb si la cantidad de percusionistas lo permite.....</i>	82
<b>Ilustración 6:</b> <i>Primer parte de la historia generada para la construcción del primer movimiento. ....</i>	93
<b>Ilustración 7:</b> <i>Plano melódico del compás 1-7, primer movimiento. ....</i>	94
<b>Ilustración 8:</b> <i>Plano acompañante compás 1-6, primer movimiento. ....</i>	94
<b>Ilustración 9:</b> <i>Base rítmica compás 13-18, primer movimiento. ....</i>	95
<b>Ilustración 10:</b> <i>Segundo párrafo de la historia generada para la construcción del primer movimiento. ....</i>	95

<b>Ilustración 11:</b> <i>Primer momento de la letra B del primer movimiento.</i> .....	96
<b>Ilustración 12:</b> <i>Segundo momento de la letra B del primer movimiento.</i> .....	97
<b>Ilustración 13:</b> <i>Tercer momento de la letra B del primer movimiento.</i> .....	98
<b>Ilustración 14:</b> <i>Segunda parte de la historia generada para la construcción del primer movimiento.</i> .....	100
<b>Ilustración 15:</b> <i>Plano melódico compás 49-52, primer movimiento.</i> .....	101
<b>Ilustración 16:</b> <i>Plano melódico acompañante compás 49-52, primer movimiento.</i> .....	101
<b>Ilustración 17:</b> <i>Plano armónico acompañante compás 44-48, primer movimiento.</i> .....	102
<b>Ilustración 18:</b> <i>Plano rítmico acompañante compás 51-52, primer movimiento.</i> .....	103
<b>Ilustración 19:</b> <i>Quinto párrafo de la historia generada para la construcción del primer movimiento.</i> .....	103
<b>Ilustración 20:</b> <i>Plano melódico compás 79-83, primer movimiento.</i> .....	104
<b>Ilustración 21:</b> <i>Parte final de la historia generada para la construcción del primer movimiento.</i> .....	104
<b>Ilustración 22:</b> <i>Plano melódico principal y acompañante compás 128-129, primer movimiento.</i> .....	105
<b>Ilustración 23:</b> <i>Primer parte de la historia generada para la construcción del segundo movimiento.</i> .....	107
<b>Ilustración 24:</b> <i>Plano melódico y acompañante compás 1-5, segundo movimiento.</i> .....	108
<b>Ilustración 25:</b> <i>Plano melódico principal y base rítmica compás 6-10, segundo movimiento.</i> .....	108

<b>Ilustración 26:</b> Segunda parte de la historia generada para la construcción del segundo movimiento.....	109
<b>Ilustración 27:</b> Plano melódico principal compás 16-17, aplicado como articulador de la Letra A y Letra B del segundo movimiento.....	110
<b>Ilustración 28:</b> Plano melódico principal y acompañante junto a la base rítmica del compás 17-22, segundo movimiento. ....	110
<b>Ilustración 29:</b> Tercer párrafo de la historia generada para la construcción del segundo movimiento.....	111
<b>Ilustración 30:</b> Plano melódico principal compás 41-44,segundo movimiento. ....	112
<b>Ilustración 31:</b> Plano melódico acompañante compás 41-44,segundo movimiento. ....	112
<b>Ilustración 32:</b> Plano rítmico acompañante y bajo del compás 41-44,segundo movimiento.....	113
<b>Ilustración 33:</b> Parte final de la historia generada para la construcción del segundo movimiento.....	113
<b>Ilustración 34:</b> Plano melódico principal y base rítmica compás 45-46,segundo movimiento.....	114
<b>Ilustración 35:</b> Plano melódico principal compás 47-51,segundo movimiento. ....	114
<b>Ilustración 36:</b> Parte final de la historia generada para la construcción del segundo movimiento.....	115
<b>Ilustración 37:</b> Base rítmica compás 74-78,segundo movimiento.....	115



<b>Ilustración 38:</b> <i>Primera parte de la historia generada para la construcción del tercer movimiento.</i> .....	116
<b>Ilustración 39:</b> <i>Primer momento de la letra A del tercer movimiento.</i> .....	116
<b>Ilustración 40:</b> <i>Segundo momento de la letra A del tercer movimiento.</i> .....	117
<b>Ilustración 41:</b> <i>Tercer momento de la letra A del tercer movimiento.</i> .....	118
<b>Ilustración 42:</b> <i>Segunda parte de la historia generada para la construcción del tercer movimiento.</i> .....	119
<b>Ilustración 43:</b> <i>Plano de acompañamiento rítmico y armónico compás 19-26, tercer movimiento.</i> .....	119
<b>Ilustración 44:</b> <i>Plano melódico principal compás 19-26, tercer movimiento.</i> .....	120
<b>Ilustración 45:</b> <i>Plano melódico compás 34-35, aplicado como articulador de la Letra B y Letra C del tercer movimiento.</i> .....	120
<b>Ilustración 46:</b> <i>Tercer párrafo de la historia generada para la construcción del tercer movimiento</i> .....	121
<b>Ilustración 47:</b> <i>Plano melódico principal compás 35-51, tercer movimiento.</i> .....	121
<b>Ilustración 48:</b> <i>Base rítmica y bajo de compás 51-57, tercer movimiento.</i> .....	121
<b>Ilustración 49:</b> <i>Parte final de la historia generada para la construcción del tercer movimiento.</i> .....	122
<b>Ilustración 50:</b> <i>Plano melódico principal compás 72-79, tercer movimiento.</i> .....	123
<b>Ilustración 51:</b> <i>Plano melódico principal y acompañante compás 80-85, tercer movimiento.</i> .....	123

<b>Ilustración 52:</b> <i>Plano melódico principal compás 86-91,tercer movimiento.</i> .....	123
<b>Ilustración 53:</b> <i>Plano melódico principal compás 96-97,tercer movimiento.</i> .....	124
<b>Ilustración 54:</b> <i>Primera parte de la historia generada para la construcción del cuarto movimiento.</i> .....	125
<b>Ilustración 55:</b> <i>Plano melódico principal y secundario compás 1-5,cuarto movimiento.</i> 126	
<b>Ilustración 56:</b> <i>Segundo párrafo de la historia generada para la construcción del cuarto movimiento.</i> .....	127
<b>Ilustración 57:</b> <i>Plano melódico principal compás 13-20,cuarto movimiento.</i> .....	127
<b>Ilustración 58:</b> <i>Plano melódico principal compás 21-28,cuarto movimiento.</i> .....	127
<b>Ilustración 59:</b> <i>Plano de acompañamiento armónico del compás 21-28,cuarto movimiento.</i> .....	128
<b>Ilustración 60:</b> <i>Segunda parte de la historia generada para la construcción del cuarto movimiento.</i> .....	128
<b>Ilustración 61:</b> <i>Plano melódico principal y base rítmica compás 43-45,cuarto movimiento.</i> .....	129
<b>Ilustración 62:</b> <i>Plano melódico principal, secundario y base rítmica compás 53-60,cuarto movimiento.</i> .....	130
<b>Ilustración 63:</b> <i>Cuarto párrafo de la historia generada para la construcción del cuarto movimiento.</i> .....	131

<b>Ilustración 64:</b> <i>Decitala Hindu #27 extraído de tabla de los decitalas (axellidenbrock, 2019)</i> .....	131
<b>Ilustración 65:</b> <i>Base rítmica compás 67-86, cuarto movimiento</i> .....	132
<b>Ilustración 66:</b> <i>Plano melódico principal, secundario y base rítmica compás 91-95, cuarto movimiento</i> .....	132
<b>Ilustración 67:</b> <i>Parte final de la historia generada para la construcción del cuarto movimiento</i> .....	133
<b>Ilustración 68:</b> <i>Plano melódico principal y acompañamiento armónico compás 96-100, cuarto movimiento</i> .....	133
<b>Ilustración 69:</b> <i>Técnica extendida de Hand Clap, empleada en la cuerda de Trombones compás 101-105, cuarto movimiento</i> .....	134
<b>Ilustración 70:</b> <i>Plano melódico principal y secundario compás 121-126, cuarto movimiento</i> .....	135
<b>Ilustración 71:</b> <i>Plano melódico principal y secundario presentado como fanfarria en la cuerda de vientos metal compás 131-135, cuarto movimiento</i> .....	135
<b>Ilustración 72:</b> <i>Plano melódico principal presentado en la cuerda de vientos metal compás 146-150, cuarto movimiento</i> .....	136
<b>Ilustración 73:</b> <i>Plano de acompañamiento armónico compás 146-150, cuarto movimiento</i> .....	137
<b>Ilustración 74:</b> <i>Base rítmica y bajo compás 146-150, cuarto movimiento</i> .....	138
<b>Ilustración 75:</b> <i>Plano melódico principal compás 151-153, cuarto movimiento</i> .....	138

<b>Ilustración 76:</b> <i>Ilustraciones de las cuatro aves protagonistas de la Suite Avedina, realizadas por Laura Daniela Zarate Bello.</i> .....	141
<b>Ilustración 77:</b> <i>Fotografía tomada el día 24 de febrero del año 2022.</i> .....	142
<b>Ilustración 78:</b> <i>Esquema ternario de subdivisión binaria y ternaria.</i> .....	143
<b>Ilustración 79:</b> <i>Esquema ternario en agrupación ternaria y binaria, empleado en los compases 36-44, segundo movimiento.</i> .....	144
<b>Ilustración 80:</b> <i>Implementación del esquema de 3/4 compás 45-47, tercer movimiento.</i> 144	
<b>Ilustración 81:</b> <i>Esquema ternario de agrupación binaria.</i> .....	145
<b>Ilustración 82:</b> <i>Esquema ternario de agrupación ternaria.</i> .....	146
<b>Ilustración 83:</b> <i>Esquema binario en agrupación binaria y ternaria.</i> .....	146
<b>Ilustración 84:</b> <i>Esquemas binarios en agrupación binaria y ternaria.</i> .....	147
<b>Ilustración 85:</b> <i>Fotografía tomada el día 3 de marzo del año 2022.</i> .....	148

### **Listado de Imágenes**

<b>Imagen 1:</b> <i>Copetón (Zonotrichia capensis) Fotografía tomada por Jeremiusz Trzaska, 15 abril 2019, Parque Natural Chicaque, Cundinamarca, Colombia.</i> <a href="https://macaulaylibrary.org/asset/213358791">https://macaulaylibrary.org/asset/213358791</a> .....	52
<b>Imagen 2:</b> <i>Tingua Azul (Porphyrio martinica) Fotografía tomada por Deanna Mueller-Crispin, 24 marzo 2018, Parque La Florida, Cundinamarca, Colombia.</i> <a href="https://macaulaylibrary.org/asset/256063341">https://macaulaylibrary.org/asset/256063341</a> .....	53

**Imagen 3:** *Toche (Icterus Chrysater) Fotografía tomada por Alejandra López Chaves, 13 junio 2021, Reserva Natural Cuzcungos, Cundinamarca, Colombia.*

<https://macaulaylibrary.org/asset/297695201>..... 53

**Imagen 4:** *Colibrí Chillón (Colibri Coruscans) Fotografía tomada por George Armistead, 30 octubre 2018, Observatorio de Colibríes, Cundinamarca, Colombia.*

<https://macaulaylibrary.org/asset/97622201>..... 54

**Imagen 5:** *Estructura anatómica de un ave extraído del documento “Aves: Sistema respiratorio” Eliana Caballero (2015).*

<https://es.slideshare.net/elianaccl/aves-sistema-respiratorio>..... 56

**Imagen 6:** *Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión. Tomado de “Investigación artística en música” (pág.169) por (López Cano & San Cristobal,*

*2014).*..... 60

**Imagen 7:** *Espectrograma del gorrión melódico (Melospiza melodía) en donde se representa la división del canto en notas, sílabas, frases y canto.” Extraída del artículo Estructura y evolución de las vocalizaciones de las aves Gordillo, Ramírez y Navarro, (2013)*

**Imagen 8:** *Captura de pantalla de la grabación del canto del ave Chingolo Común, conocido comúnmente como Copetón, fue tomada por Mauricio Álvarez en la Vereda Arizona, Municipio de Chocontá, Departamento de Cundinamarca el 6 de mayo del*

*2021.*<https://macaulaylibrary.org/asset/334957121>..... 70

**Imagen 9:** *Captura de pantalla de la grabación del llamado del ave Chingolo Común, conocido comúnmente como Copetón, fue tomada por Mauricio Álvarez en la Vereda Arizona,*

*Municipio de Chocontá, Departamento de Cundinamarca el 8 de agosto del 2020.*  
<https://macaulaylibrary.org/asset/269568561>..... 71

**Imagen 10:** *Captura de pantalla de la grabación del llamado del ave Calamoncillo Americano, conocida comúnmente como Tingua Azul, fue tomada por Daniel Uribe Restrepo, en la finca maragrícola, Municipio de Tumaco – Departamento de Nariño el 3 de junio del 2018.*  
<https://macaulaylibrary.org/asset/105086361>..... 71

**Imagen 11:** *Captura de pantalla de la grabación del Canto del ave Turpial Dorsidorado, conocido comúnmente como Toche, fue tomada por Mauricio Alvarez, en la Vereda Arizona Km 5, Municipio de Chocontá – Departamento de Cundinamarca el 30 de mayo del 2021.*  
<https://macaulaylibrary.org/asset/351211311>..... 72

**Imagen 12:** *Captura de pantalla de la grabación del Llamado del ave Turpial Dorsidorado, conocido comúnmente como Toche, fue tomada por Mauricio Alvarez, en la Vereda Arizona Km 5, Municipio de Chocontá – Departamento de Cundinamarca el 16 de junio del 2020.*  
<https://macaulaylibrary.org/asset/335964431>..... 72

**Imagen 13:** *Captura de pantalla de la grabación del llamado y canto del ave Colibrí Rutilante, conocido comúnmente como Colibrí Chillón, fue tomada por Mauricio Alvarez, Municipio de Chocontá – Departamento de Cundinamarca el 12 de octubre del 2021.*  
<https://macaulaylibrary.org/asset/379326751>..... 73

**Imagen 14:** *Captura de pantalla de un fragmento de la grabación del canto del Copetón, tomada por Mauricio Alvarez, Municipio de Chocontá – Departamento de Cundinamarca el 6 mayo del 2021, bajo la herramienta de espectrograma del programa Sonic Visualiser. .... 75*

<b>Imagen 15:</b> Fragmento de la obra “Le Sacre du printemps” [La consagración de la primavera] de Igor Stravinsky. ....	77
<b>Imagen 16:</b> Extraído de la página 29 del tratado (Técnica de mi lenguaje musical, 1944/1993) En esta se pueden apreciar ejemplos de la notación número tres. ....	77
<b>Imagen 17:</b> Extraído de la página 30 del tratado (Técnica de mi lenguaje musical, 1944/1993) En esta se pueden apreciar ejemplos de las cuatro notaciones descritas anteriormente. ....	78
<b>Imagen 18:</b> Tres Cornetas de aire afinadas en Mib, Fa y Solb .....	81
<b>Imagen 19:</b> Resultado del muestreo de ruido tomado entre las 6:20 am y 12:00 pm del día 17/07/2021, en el Parque Simón Bolívar de Bogotá-Colombia, con la aplicación Noise Capture. ....	84
<b>Imagen 20:</b> Esquema extraído de la pág. 24 del Libro “18 Dimensiones Emocionales”, En el cual se puede apreciar los acordes característicos del sistema modal, al igual que la propuesta subjetiva del autor respecto a las emociones, simbología y cifrado de estos.....	90
<b>Imagen 21:</b> Esquema extraído de la pág. 63 del Libro “18 Dimensiones Emocionales”, En el cual se puede apreciar un grupo de tres acordes enlazados en movimiento diagonal de 3ra mayor. ....	106
<b>Imagen 22:</b> Poster publicitario del programa de radio “Banda en Escena” del día 13 de abril 2022.....	150

## Listado de Tablas

<b>Tabla 1:</b> <i>Realizada con la información propuesta según (Alcalde de Isla, 2007) (pág.2-3).</i>	33
<b>Tabla 2:</b> <i>Realizada con la información propuesta según (Adler, 2006) (pág.776).</i>	37
<b>Tabla 3:</b> <i>Realizada para organizar cada una de las etapas y fases que componen el presente proyecto de grado.</i>	62
<b>Tabla 4:</b> <i>Realizada con los resultados arrojados por el muestreo de ruido tomado el 17 de Julio del 2021.</i>	85
<b>Tabla 5:</b> <i>Elementos extra musicales que serán abordados por medio del proceso de metaforización sonora.</i>	86
<b>Tabla 6:</b> <i>Abreviaciones con las que se refiere a los instrumentos del formato de banda sinfónica utilizados en la Suite Avedina.</i>	92
<b>Tabla 7:</b> <i>Material extraído del documento “Grados de dificultad en repertorios bandísticos, una propuesta para el contexto colombiano” (Valencia, 2010), (pág.14).</i>	139



# Introducción

Los procesos de composición musical son una expresión artística que surge de diferentes motivaciones e ideas por parte de su autor, lo cual hace que sea permeable a otro tipo de artes, generando así procesos interdisciplinarios que desembocan en la construcción de productos creativos. En el caso de la presente investigación, se acude a la composición de música programática con el fin de visibilizar algunas especies de aves representativas de la región de Cundinamarca y problemáticas de origen humano que las afectan.

Cabe resaltar que el desarrollo de esta investigación se realizó en el transcurso de los años 2020 a 2022 por lo cual se vio implícita a nuevas dinámicas académicas y sociales originadas por la contingencia sanitaria provocada por el virus SARS-CoV-2 (COVID-19).

En consecuencia, la observación de aves se ajustó debió a las medidas tomadas para tratar esta contingencia, repercutiendo en la frecuencia en que fueron desarrolladas estas actividades durante el proceso investigativo, por lo cual se acudió a bases de datos externas de observación de aves para complementar la información requerida. En específico se consultaron las plataformas de *eBird*<sup>1</sup> y *iNaturalist*<sup>2</sup>, estas permiten acceder a registros audiovisuales como; fotografías, grabaciones de audio y grabaciones de video, en las cuales podemos encontrar gran cantidad de especies de aves. Es importante mencionar que este material fue tomado por diversos investigadores y naturalistas aficionados en diferentes partes del mundo.

De igual forma, es relevante mencionar que toda información puede ser filtrada por región y fecha, lo cual permite acceder al material requerido para la presente investigación con mayor facilidad. Por otra parte, el proceso creativo se vio influenciado por nuevos contenidos

---

<sup>1</sup> <https://ebird.org/explore>

<sup>2</sup> <https://colombia.inaturalist.org/>

académicos publicados en diferentes plataformas, redes sociales y páginas web durante el transcurso de la pandemia, tales como los canales de YouTube de los compositores Mauro De María. (Mauro De Maria, n.d), Jesús González (Jésus González, n.d) y Tony Domenech (CountBlissett, n.d). De igual forma el proceso compositivo utilizó la creación de historias breves con el fin de estructurar el material musical y poder darle un desarrollo a cada uno de los elementos extra musicales que se desean evocar.

La forma musical seleccionada para el producto creativo fue la suite moderna, puesto que su característica de poseer varios movimientos junto a la posibilidad de tener carácter programático, la convierte en una opción ideal para distribuir varias temáticas en una misma obra y generar contraste en cada movimiento que la compone. Cabe resaltar, que el formato seleccionado para interpretar esta muestra artística es el de banda sinfónica, dada su riqueza tímbrica, amplia cantidad de posibilidades en técnicas instrumentales y extendidas, al igual que ser la agrupación musical donde el autor de la presente investigación cuenta con mayor experiencia como intérprete.

Esta propuesta pretende articular el arte con los procesos de educación ambiental llevados en Colombia, visibilizando las aves y problemáticas seleccionadas desde la composición musical, para generar procesos reflexivos en los oyentes, que les permita sensibilizarse frente a estas. Avedina como se ha nombrado esta obra, se enmarca como una propuesta perteneciente al campo de investigación creación, de igual forma es importante mencionar que esta pesquisa es realizada bajo la motivación personal de un docente en formación, originada por la naturaleza, en especial por las vocalizaciones de las aves. Según (Gordillo, Ortiz, & Navarro, 2013). Estas se clasifican en dos ramas, siendo la primera de estas los llamados, que se caracterizan por ser

sonidos cortos, y en segunda instancia los cantos, que se caracterizan por ser una estructura sonora más elaborada. (pág.3)

El resultado de esta propuesta se compone principalmente de tres partes. En primera instancia encontramos el producto artístico, el cual es la obra “Avedina Suite Moderna para Banda Sinfónica”. En segunda instancia encontramos este documento, el cual pretende fundamentar al igual que argumentar el proceso investigativo y creativo llevado a cabo. Según este planteamiento, la relación entre este producto artístico y el texto se encuentra enmarcado en el nivel complementariedad propuesto por (López Cano & San Cristobal, 2014) (pág.192-193). Por último, nos encontraremos con la sustentación del proyecto, la cual busca exponer el proceso realizado a la par que resolver dudas o cuestionamientos que puedan surgir por parte de los evaluadores.

# 1 ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

## 1.1 Delimitación del tema

El presente trabajo de grado propone la composición de una suite moderna de cuatro movimientos para banda sinfónica. Cada uno de ellos se fundamenta en un ave de la región de Cundinamarca y se desarrolla según sus vocalizaciones junto a la adaptación sonora de algunas de las problemáticas ambientales que las afectan.

Se pretende desarrollar la composición teniendo en cuenta esas dos temáticas, en primera medida desde un proceso de transcripción aproximada que contemple las vocalizaciones emitidas por las aves seleccionadas, y en segunda instancia se acude a la metaforización sonora para representar las problemáticas ambientales junto al impacto que tienen sobre cada ave, utilizando como componentes temáticos elementos provenientes de la contaminación acústica, la contaminación lumínica, el tráfico ilegal de aves, los incendios forestales y el impacto de estas problemáticas, con la intención de generar un material sonoro que esté presente en el desarrollo del proceso creativo.

Por otra parte, la decisión de los tiempos empleados en cada movimiento corresponde a características de las aves, ya sea sus vocalizaciones, su tamaño o en su velocidad de vuelo, de igual forma, la adaptación de las problemáticas aporta en dicha selección. Estos elementos dan origen a movimientos contrastantes que se acoplan a la forma característica que posee una suite moderna.

Por lo tanto, todas las decisiones estéticas están sujetas a un tratamiento que surge de un proceso de investigación en el área de la orquestación e instrumentación que implique la búsqueda de una sonoridad que logre plasmar los elementos en cuestión de manera aproximada,

desarrollando los materiales sonoros provenientes de un ave y una problemática ambiental por movimiento, siendo estos la temática principal.

Las especies de aves seleccionadas en la presente investigación poseen diversos nombres comunes. Sin embargo, se acudió a los que son utilizados en la región de Cundinamarca dada la connotación de la investigación. Por otra parte, es importante mencionar que, por efectos prácticos, a lo largo de este documento se referirá a las aves con el nombre común, más no con el científico.

La estructura y temática de esta Suite se presentará de la siguiente forma; número del movimiento, nombre común del ave seleccionada, nombre científico del ave y problemática ambiental seleccionada.

### **La estructura y temática**

-Primer Movimiento: Basado en el Copetón - (*Zonotrichia capensis*) y cómo lo afecta la contaminación acústica.

-Segundo Movimiento: Basado en la Tingua Azul - (*Porphyrio martinica*) y cómo es afectada por la contaminación lumínica.

-Tercer Movimiento: Basado en el Toche - (*Icterus Chrysater*) y cómo lo afecta el tráfico ilegal de aves.

-Cuarto Movimiento: Basado en el Colibrí rutilante - (*Colibri Coruscans*) y cómo es afectado por los incendios forestales.

### **Palabras Claves**

Composición, Banda sinfónica, Suite, Aves, Vocalizaciones de Aves, Adaptación, Región Andina Colombia.

## 1.2 Descripción del problema

En Colombia se estiman unas 1954 especies de aves según el censo realizado por el Sistema de información sobre biodiversidad de Colombia en el año 2020 (Sib Colombia , 2020)<sup>3</sup> lo cual lo convierte en el país con mayor biodiversidad de aves del mundo. Los andes colombianos, por ejemplo, abarcan un porcentaje significativo de aves y uno de los territorios que más se destaca por su presencia es el departamento de Cundinamarca, pues cuenta con variedad de zonas climáticas y alta biodiversidad.

Las aves de Cundinamarca y en general del país, se han visto afectadas por la intervención del ser humano, que, con su cotidianidad genera procesos que han modificado, reducido o destruido sus hábitats. En específico encontramos que algunas de las problemáticas ambientales que las afectan de forma directa son; la contaminación acústica, lumínica, hídrica, el tráfico ilegal de aves, la caza furtiva, los incendios forestales, los procesos de tala indiscriminada, la urbanización e industrialización. Por consiguiente, las aves se ven perjudicadas no sólo en el deterioro de sus hábitats sino también en sus funciones ecológicas como especie. La preocupación no solo radica en estos procesos contaminantes, sino también en la falta de conciencia que los originan, es por ello, que desde el ámbito ambiental se plantea:

Hoy en día la educación ambiental es un proceso que pretende formar y crear conciencia a todos los seres humanos con su entorno, siendo responsables de su uso y mantenimiento. La educación ambiental debe impartirse hacia la infinidad de sectores y utilizando gran variedad de recursos didácticos. Se debe fundamentar en un cambio de conocimientos y comportamientos de los

---

<sup>3</sup> Sistema de información sobre Biodiversidad de Colombia

<https://sibcolombia.net/>

miembros de la sociedad, en sus relaciones con el medio ambiente lo cual genere una nueva conciencia que provoque una acción cotidiana de protección ambiental. (Rengifo, Quitiaquez, & Mora, 2012, pág. 3)

A pesar de todos los esfuerzos realizados por los procesos de educación ambiental en Colombia, y aunque se les está dando el suficiente reconocimiento a las aves, estos son superados por cantidad de problemáticas que el ser humano genera, en consecuencia, encontramos una reducción de las poblaciones de aves, incluso llevándolas a la extinción, o tal deterioro de sus hábitats que ecológicamente es inviable su desarrollo.

Por otra parte, las expresiones artísticas en el territorio de Cundinamarca que abordan la temática de visibilización y reconocimiento de aves, junto a las problemáticas ambientales que las afectan han sido escasas, a pesar que pueden contribuir a la construcción de procesos reflexivos respecto a estas temáticas, al igual que una herramienta importante para plasmar problemáticas de diversa índole que ocurren en el territorio nacional.

Específicamente, en el plano musical encontramos que las aves han tenido protagonismo en las composiciones musicales de culturas alrededor del mundo, sin embargo, son pocos los procesos creativos que tienen la intención de utilizar transcripciones aproximadas de vocalizaciones de aves, en conjunto a la metaforización sonora de problemáticas ambientales que las afecten para generar una obra musical de carácter programático.

Un proceso de composición musical que aborde estos tópicos (aves y problemáticas ambientales) enfrentan diversas dificultades, por una parte, el hecho de inspirarse y motivarse en elementos extra musicales encontrados en la naturaleza, conduce a la formulación y desarrollo de un proceso creativo complejo, debido a que emplea material sonoro originado de la representación de elementos extra musicales sonoros y no sonoros encontrados en estas

temáticas.

Por otra parte, las vocalizaciones de aves son elementos extra musicales sonoros que tienen características únicas que varían según la especie y la hora del día en que se emiten, siendo un rasgo importante a la hora de investigar y crear. De manera general encontramos que hay dos tipos de vocalizaciones, el canto y el llamado, los cuales, al superponerlos en el plano musical académico, presentan dificultades en su transcripción dada su complejidad rítmica e interválica, puesto que estas vocalizaciones no se encuentran dentro de las estructuras rítmicas convencionales, al igual que no poseer una afinación temperada, conlleva un reto a la hora de plasmarlas por medio de una notación musical tradicional. De forma similar, se encuentran dificultades para representar elementos sonoros y no sonoros pertenecientes a las problemáticas ambientales que afectan de forma directa las especies seleccionadas, puesto que para la representación de estos se debe acudir a elementos musicales que evoquen sus componentes de forma subjetiva.

Esta problemática contempla un proceso de investigación creación en el plano musical, donde la intención radica en utilizar elementos extra musicales provenientes de la naturaleza, específicamente vocalizaciones de aves comunes en el territorio cundinamarqués en Colombia y factores de origen humano que afectan las especies seleccionadas. En consecuencia, el desarrollo de estas temáticas conlleva un tratamiento por parte del compositor, teniendo en cuenta que el fin de este proceso creativo es darle visibilidad a algunas aves y problemáticas ambientales, evocando en el oyente un pensamiento reflexivo desde un proceso de creación sonora. Teniendo en cuenta el planteamiento anterior, surgen las siguientes preguntas de investigación.



### **1.3 Pregunta de investigación**

¿Cómo articular elementos musicales provenientes de las vocalizaciones de cuatro aves de la región de Cundinamarca y metáforas sonoras de las problemáticas ambientales que las afectan directamente, como recursos para la construcción de una suite moderna?

#### **1.3.1 Preguntas de investigación secundarias**

¿Cómo evocar las vocalizaciones de las aves Copetón, Tingua Azul, Toche y Colibrí Chillón en notación musical?

¿Cómo metaforizar elementos extra musicales de los diferentes factores que afectan las cuatro aves seleccionadas?

### **1.4 Justificación**

La presente pesquisa expone un proceso de investigación creación que surge de la inquietud personal en generar un proceso reflexivo, por medio de una composición musical con temática transversal, teniendo presente que este tipo de intervenciones contribuyen al reconocimiento de las problemáticas ambientales y promueve procesos reflexivos. Algunos autores respecto a este tipo de investigación afirman:

“el rasgo que mejor caracteriza la investigación artística y la distingue de otro tipo de pesquisa académica, es que en ella la práctica musical tiene un papel fundamental, ya sea a nivel técnico, interpretativo, creativo, escénico o artístico en general.” (López Cano & San Cristobal, 2014, pág. 123)

En el caso del presente trabajo investigativo, la finalidad es generar una obra musical que abarque cuatro especies de aves comunes de la región de Cundinamarca siendo estas: el Copetón,

la Tingua Azul, el Toche y el Colibrí Chillón. En consecuencia, esta obra tendrá cuatro movimientos que conformaran una suite moderna, en cada uno de estos se abordará un ave junto a la representación sonora de una problemática ambiental, teniendo en cuenta que se seleccionaron elementos característicos de ambas temáticas con el fin de generar un contraste entre los movimientos.

Esta composición es de carácter programático, puesto que busca adaptar elementos extra musicales y desarrollarlos en una suite moderna para banda sinfónica. Por otra parte, las problemáticas ambientales generadas por los seres humanos afectan a todas las aves en general, sin embargo, se seleccionaron problemáticas de afectación directa, esto según los criterios formados en las observaciones de aves y asesoría realizada por Didier Alonso Quimbay Galindo Biólogo de la Universidad Nacional e integrante del GOUN<sup>4</sup>.

También cabe resaltar que hay evidencia científica que ratifica cómo las aves se están viendo afectadas en especial por la contaminación acústica y lumínica, tal como se menciona en el artículo de revisión de “*Urban bioacoustics: it’s not just noise*” (Warren, Katti, Ermann, & Brazel, 2006) convirtiéndose en temáticas clave respecto a las problemáticas que se abordaran en el material musical de la Suite Avedina.

Podemos afirmar, que la intención de esta obra es generar una *trama*<sup>5</sup> con elementos extra musicales provenientes de aves y problemáticas comunes de la región de Cundinamarca, siendo estos los componentes desarrollados en la construcción de una propuesta artística transversal, la cual está enfocada en visibilizar y generar procesos reflexivos respecto a cada una

---

<sup>4</sup> Grupo de ornitología de la Universidad Nacional.

<sup>5</sup> Jan La Rue, *Análisis del Estilo Musical*, edición traducida por Editorial Labor.S.A, España, 1989,p.17.

de las temáticas abordadas en la Suite Avedina. Por otra parte, las observaciones e indagaciones respecto a la avifauna local, junto con los conocimientos prácticos y teóricos adquiridos en diversos tratados de teoría, armonía, instrumentación, orquestación y composición, son los pilares fundamentales de esta investigación creación.

Del material documental que concierne a la creación de un discurso musical que tenga relación con los sonidos emitidos por aves, se destaca la influencia del tratado “*Técnicas de mi lenguaje musical*” (Messiaen, 1944/1993) el cual ilustra elementos que este compositor desarrollo en sus obras, siendo algunos empleados en la temática que concierne a las vocalizaciones de aves. “Paul Dukas decía: «Escuchad a los pájaros, son grandes maestros» No he dejado de seguir ese consejo para admirar, analizar y anotar los cantos de los pájaros.” (Messiaen, 1944/1993, pág. 38)

Finalmente, por medio de esta composición se pretende aportar a los diferentes procesos de educación ambiental que se desarrollan en Colombia, puesto que la preocupación no solo radica en ser conscientes de los factores que afectan las aves, sino también en la falta de conciencia de quienes los originan. Esta obra, al trabajar elementos transversales entre la música y la avifauna local enriquece la literatura musical de la agrupación de banda sinfónica, al igual que propicia el surgimiento de reflexiones para los intérpretes y oyentes respecto al reconocimiento, cuidado y preservación de las aves en la región de Cundinamarca.

## **1.5 Objetivos**

### **1.5.1 Objetivo general**

Componer una obra musical para banda sinfónica basada en vocalizaciones de las aves: Copetón, Tingua Azul, Toche y Colibrí Chillón; junto a la metaforización sonora de algunas problemáticas de origen humano que las afectan directamente en su entorno.

### **1.5.2 Objetivos específicos**

- Representar las vocalizaciones de las aves Copetón, Tingua Azul, Toche, Colibrí Chillón y metaforizar de forma sonora las problemáticas ambientales de contaminación acústica, lumínica, tráfico ilegal de aves e incendios forestales.
- Diseñar breves historias como herramienta para estructurar la forma musical y plasmar la interacción de cada ave con las problemáticas ambientales que la afectan en cada uno de los movimientos de la Suite Avedina.
- Realizar la grabación y difusión del producto creativo, con la intención de generar reflexiones de cómo una intervención artística puede contribuir al reconocimiento de las aves seleccionadas y algunas problemáticas ambientales que las afectan.

## **1.6 Antecedentes (Aproximación al estado del arte)**

En este apartado se exponen diferentes fuentes documentales del ámbito académico, las cuales brindan elementos clave en un proceso compositivo de carácter programático en el ámbito de la naturaleza. Dichas publicaciones aportan elementos estilísticos que dan un referente teórico y sonoro a esta investigación.

Durante la historia, la humanidad ha desarrollado expresiones artísticas inspiradas en la naturaleza. En el ámbito musical, uno de los compositores más destacados en la creación musical con base en las aves fue Olivier Messiaen, quien a lo largo de su vida plasmó sus ideas como ornitólogo de profesión y músico compositor en diversos tratados.

La primera fuente de referencia está relacionada directamente con técnicas que este compositor expuso en el libro *“Técnica de mi lenguaje musical”* (Messiaen, 1944/1993) traducido del francés al español por Daniel Bravo López. En este tratado encontramos que este compositor plasma elementos característicos de su lenguaje musical con el fin de transmitirlo. En este, se exponen diversas técnicas que adquirió a lo largo de su vida y se ejemplifican por medio obras de diversos compositores, así como las de su autoría. Cabe resaltar que en el capítulo IX se hace mención a elementos característicos pertenecientes a los cantos de las aves, tales como contornos melódicos, intervalos no temperados, entre otros. Posteriormente, por medio de su obra *“Quatuor pour la fin du temps”* [Cuarteto para el final de los tiempos] (Messiaen, 1941) específicamente en el tercer movimiento *“Abismo de los pájaros”* para clarinete solo en Sib, ejemplifica varios de los elementos expuestos en este apartado. Este tratado es de gran aporte para esta investigación y posterior creación, puesto que no solo brinda herramientas de un lenguaje que evoca de forma aproximada los cantos de las aves por medio de técnicas rítmicas y melódicas. También aporta una diversidad de técnicas compositivas que enriquece el discurso musical requerido en una pieza de carácter programático.

Como segunda fuente documental se seleccionó la conferencia *“Canto de las aves endémicas de Colombia”*, (Escobar M. A., marzo 2016). En este antecedente se expone el resultado de una investigación realizada por la ponente, la cual da como resultado la transcripción de veinte cantos de aves endémicas colombianas y posterior adaptación a diferentes

instrumentos sinfónicos, esta conferencia resulta de gran utilidad para este proyecto, puesto que dicha investigación estuvo desarrollada con base en un tratado de Oliver Messiaen por lo que ejemplifica de forma clara el proceso de transcripción de las vocalizaciones de aves empleado por dicho autor.

El tercer documento de esta serie lleva por nombre “*Dos paisajes colombianos: Proceso de composición y Análisis*” (Toro Tobón, 2011). Este autor expone un proceso creativo con base en elementos provenientes de dos paisajes sonoros, el primero de estos “*Cañón del Río Claro*” el cual evoca elementos de una selva en la región de Antioquia, específicamente en las horas de la noche, el segundo “*Procesión de la Virgen del Carmen*” el cuál plasma elementos sonoros provenientes de una celebración religiosa llevada a cabo por el gremio de transportadores. Este proceso de composición y análisis resulta un aporte integral para esta investigación, debido a que plantea un proceso de transferencia de caracteres desde el nivel funcional evocando los sonidos naturales y artificiales con una afinación definida o aproximada mediante un proceso de transcripción, al igual que un nivel representativo el cual brinda cualidades sonoras a elementos extra musicales que no la poseen. Por otra parte, la exploración rítmica, tímbrica y textural realizada por el autor brinda un referente en la escritura musical a la hora de representar elementos extra musicales.

Es importante mencionar que la transferencia de caracteres expuesta anteriormente, es el antecedente para formulación de los procedimientos de transcripción aproximada y metaforización sonora, los cuales son unos de los pilares en la construcción de la Suite Avedina.

Finalmente, se acudirá a dos artículos, el primero de estos “*¿Hay música en el canto de las aves?*” (Muñoz, 2018), en este se pueden apreciar algunos principios de la música occidental y cómo estos se ven relacionados con los cantos de las aves. El artículo menciona intervenciones

artísticas importantes para este proyecto cómo lo son “*Nightingales and Beatrice Harrison - 1927*” una grabación de la violonchelista Beatrice Harrison interpretando la pieza *Songs my mother taught me*, del compositor Antonín Dvořák, en esta se aprecia la interacción del sonido del violonchelo con las aves “*Nightingales*” conocidas como ruiseñor común, mostrando así que existe una interacción en las frecuencias que emite el violonchelo respecto a la percepción de este tipo de ave, lo cual es un referente para la interpretación aproximada de cantos de aves en instrumentos de carácter sinfónico.

El segundo de estos es el libro “*Why Birds Sing*” (Rothenberg, 2005) este texto plantea la riqueza que tiene el canto de las aves desde un punto de vista científico y artístico, posterior a su publicación la BBC (British Broadcasting Corporation<sup>6</sup>) realizó un material documental del mismo, este material resulta de utilidad, ya que presenta una relación entre escalas empleadas por el ser humano y los cantos de las aves. Por ello, las ideas expuestas son una fuente bibliográfica, que brinda puntos de conexión entre elementos de la música occidental con los cantos de las aves desde el punto de vista de varios compositores en diferentes épocas.

---

<sup>6</sup> Servicio público de radio y televisión del reino unido.

## 2 MARCOS DE REFERENCIA

En el siguiente apartado se encontrarán tres tipos de marcos; el conceptual, el contextual y el estético, en estos se expondrán antecedentes y conceptos que son relevantes para el desarrollo de la presente investigación.

### 2.1 Marco de referentes conceptuales

Se expondrán los conceptos de música programática, suite moderna, banda sinfónica, procesos de exploración tímbrica, metaforización sonora y transcripción, siendo estos pilares fundamentales para la estructuración de la investigación.

#### 2.1.1 Música programática

La característica principal de la música programática radica en expresar y evocar ideas extra musicales por medio de un discurso musical, en un gran número de piezas de esta índole se acude a las notas del programa como herramienta para que el oyente comprenda todos los elementos que se desarrollan en esta, de igual forma, es importante resaltar que las temáticas abordadas en estas obras provienen de diversas fuentes de inspiración que tenga el compositor.

A lo largo de la historia de la humanidad una de las fuentes de inspiración más recurrentes en las actividades artísticas es la naturaleza, es por ello que existen muchas obras de arte que representan algunos de sus elementos, en el caso de la música programática encontramos un sin fin de compositores que la han implementado en sus obras, por ejemplo, Antonio Vivaldi en su grupo de conciertos titulado "*Le quattro stagioni*" [Las cuatro estaciones] compuestos en el año 1723 es una las piezas más reconocidas en cuanto a la temática de naturaleza y música.



Por otra parte, cabe resaltar, que este tipo de música tuvo sus orígenes mucho antes del periodo romántico. Sin embargo, fue en este dónde logró una mayor visibilidad, convirtiéndose en una forma musical autónoma, según (Latham, 2008) *“La música programática se estableció como género en el periodo romántico, principalmente a través de la música de Berlioz quien proporcionó y después revisó una descripción detallada de todos los acontecimientos retratados en su Symphonie fantastique de 1830”* (pág.1024)

De igual forma es importante mencionar que este tipo de música tiene varios tipos, Según (Alcalde de Isla, 2007) La enciclopedia Lavignac distingue tres tipos de música programática, la imitativa, la descriptiva y la representativa. (pág.2-3). Las definiciones de las mismas están organizadas en la siguiente tabla propuesta por el autor de la presente investigación.

<b>Tipo de música Programática</b>	<b>Definición</b>
Imitativa	Música que tiene en cuenta fenómenos sonoros como modelo u objeto a imitar (por ejemplo, sonidos de aves en las cuatro estaciones compuesta en el año 1723 por Antonio Vivaldi)
Descriptiva	Música que realiza una traducción, transposición, o adaptación de elementos extra musicales que no son exclusivamente sonoros (por ejemplo, la luz en la segunda sinfonía compuesta por Gustav Mahler en el año 1888 o la noche en séptima sinfonía escrita en el año 1906 por el mismo autor)
Representativa	Música que utiliza un elemento externo como inspiración para representarlo por medio de una expresión musical (por ejemplo, el paisaje rupestre en la 6 sinfonía “La Pastoral” escrita en el año 1808 por Ludwig Van Beethoven)

**Tabla 1:** Realizada con la información propuesta según (Alcalde de Isla, 2007) (pág.2-3).

Cabe resaltar que estos tipos de música programática pueden funcionar de forma independiente o interdependiente, existiendo así piezas musicales que tienen elementos de los

tres tipos expuestos anteriormente. Por otra parte, uno de los elementos que trabaja en conjunto con este tipo de música es el leitmotiv, que es definido según (Alcalde de Isla, 2007) de la siguiente forma:

Leitmotiv significa motivo conductor. Se trata de una célula musical investida de un significado particular con el que es presentada cada vez que aparece en el discurso. Su función es sugerir la evolución de los personajes y del propio drama. (pág.5)

En consecuencia, podemos afirmar que la música programática puede hacer uso de este tipo de motivo para evocar ideas o personajes, por ello, es frecuente que sea reiterado y desarrollado en varias partes del discurso musical, convirtiéndose así en un elemento que contribuye a la estructura de la obra.

Uno de los compositores más destacado de este tipo de música fue Richard Wagner, el cual planteo el concepto de “*Gesamtkunstwerk*” [Obra de arte total], en su obra “*Das Kunstwerk der Zukunft*” [La obra de arte del futuro] (Wagner, “*Das Kunstwerk der Zukunft*” [La obra de arte del futuro] , 1849/2000), este concepto plantea el trabajo coordinado de diferentes artes como; la música, la danza, la poesía, la arquitectura, la escultura y la pintura, dando como resultado una obra de arte integral que busca sumergir al espectador en una idea dramática, una de las obras insignia de este concepto fue la obra “*Das Rheingold*” [El oro del rin] (Wagner,1854) la primera obra del ciclo de óperas “*Der Ring des Nibelungen*” [El anillo del nibelungo] (Wagner,1857)

Para dar cierre a este apartado, es significativo mencionar que la música programática es un tipo de expresión artística que busca evocar en el oyente una temática extra musical por medio del sonido, por lo cual todo material sonoro que evoque de forma imitativa, descriptiva o

representativa la idea extra musical que se desea plasmar, se convierte en componente primordial del discurso musical.

### **2.1.2 Suite moderna**

Dentro de las formas musicales más usuales de la música programática podemos encontrar la suite moderna, este tipo de forma musical generalmente se compone de pequeñas piezas contrastantes que son interpretadas de forma sucesiva.

El origen de la suite se remonta hasta el renacimiento, sin embargo, fue en el barroco donde se estableció como una de las formas musicales más importantes, según (Cursá, 1993) *“La estructura tipo de la Suite barroca se debe a Fröberger y se basa en una sucesión de movimientos moderados o lentos y de movimientos rápidos. La disposición más frecuente Allemande, Courante, Zarabanda y Giga.”* (pág.38)

Hacia final del siglo XIX y comienzos del XX diversos compositores modificaron la suite barroca, reemplazando la sucesión tradicional de danzas por danzas de carácter nacional y en ocasiones con un concepto programático. Este nuevo tipo de suite se conoce como posterior o suite moderna.

Una de las piezas más representativas de la suite moderna es *“Peer Gynt Suite n°1 op.46”* (Grieg, 1875) siendo esta una de las obras más características de la música incidental, puesto que acompaña la obra *Peer Gynt* del dramaturgo *Henrik Ibsen*, esta suite consta de cuatro movimientos contrastantes que evocan diferentes situaciones, los más destacados son el primer movimiento *“Morgenstemning”* [La mañana] el cual representa la salida del sol en el Cuarto acto, escena 4 del drama de Ibsen, y el cuarto movimiento *“I Dovregubbens hall”* [En la gruta del rey de la montaña] que representa la fuga de Peer Gynt tras ser capturado por insultar la hija del Rey. (Llade, 2004)

Por otra parte, otra de las obras insignia de esta forma musical es “*The planets*” op.32, (Holst, 1914-1916) es una suite de siete movimientos que evoca elementos extra musicales pertenecientes a los planetas y la mitología grecorromana, siendo esta una pieza de música programática con carácter representativo.

En el contexto de la banda sinfónica en Colombia cabe resaltar la “*Suite N°1 Arrullo*” (Valencia V, 2004). Esta obra, tiene elementos representativos de la música programática de tipo representativo, puesto que tiene como inspiración elementos de la cultura precolombina en el actual departamento de Córdoba en Colombia. (Valencia V, 2021)<sup>7</sup>

Es importante mencionar que este compositor realizó “*Carcoma*” uno de los movimientos que conforman la Suite Bestiarium. Esta obra musical para el formato de banda sinfónica consta de nueve movimientos, cada uno fue compuesto por un artista distinto, representando así un animal diferente en cada movimiento.<sup>8</sup> Cabe resaltar que esta es una de las obras que más se aproxima a la temática de la presente investigación, en especial su noveno movimiento titulado “*La Mosca*” dado que este insecto y las aves comparten la capacidad de volar, el compositor de este movimiento fue el maestro Oscar Navarro por lo cual la representación que él realiza del vuelo de la mosca es un antecedente a la hora de representar dicha acción en las diferentes especies de aves que constituyen la Suite Avedina.

---

<sup>7</sup> La reseña de la obra en cuestión puede ser consultada la página web del compositor Victoriano Valencia.

<http://www.victorianovalencia.com/index.php/tienda/banda/item/76-arrullo>

<sup>8</sup> La reseña detallada de la Suite Bestiarium se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.nuestrasbandasdemusica.com/estreno-de-obras/1932-nace-bestiarium-una-suite-compuesta-por-nueve-compositores.html>

### 2.1.3 Banda sinfónica

La banda sinfónica es una agrupación musical donde predomina el uso de instrumentos de viento, junto al uso de algunos instrumentos de percusión y cuerda, según el libro *“El estudio de la orquestación”* (Adler, 2006) un conjunto de viento también conocido como banda sinfónica o banda concierto esta usualmente conformado por:

Sección de vientos Madera	Sección de vientos Metal	Sección de Percusión	Sección de Cuerdas
Flautines 1 y 2 en Do	Dos cornetas en Sib	Timbales	Contrabajo
Dos Flautas 1	Dos Trompetas 1 en Sib	Dos percusiones 1	
Dos Flautas 2	Dos Trompetas 2 en Sib	Dos percusiones 2	
Oboes 1 y 2	Dos Trompetas 3 en Sib		
Corno Inglés	Trompa en 1 Fa		
Fagotes 1 y 2	Trompa en 2 Fa		
Contrafagot	Trompa en 3 Fa		
Clarinete en Mib	Trompa en 4 Fa		
Cuatro Clarinetes 1 en Sib	Tres trombones 1 y 2		
Cuatro Clarinetes 2 en Sib	Tres trombones bajos 3 y 4		
Dos Clarinetes Altos en Mib	Barítonos 1 y 2 (T.C)		
Dos Clarinetes Bajos en Sib	Barítonos 1 y 2 (B.C); Bombardino		
Clarinete Contrabajo en Sib	Dos tubas (bajo)		
Saxofón Alto en Mib			
Saxofón Tenor en Sib			
Saxofón Barítono en Mib			

**Tabla 2:** Realizada con la información propuesta según (Adler, 2006) (pág.776).

En el caso de la presente investigación, el *timbre*<sup>9</sup> es un elemento vital a la hora de evocar elementos extra musicales provenientes de la naturaleza. Como se puede apreciar, este formato se compone por una gran variedad de instrumentos, lo cual amplía las posibilidades sonoras. De igual forma, encontramos que los instrumentos de viento presentan afinidad con los timbres característicos de las vocalizaciones emitidas por las aves, al igual que otros sonidos presentes en las problemáticas seleccionadas, en específico la contaminación acústica.

Este tipo de agrupación remonta sus orígenes a las bandas de carácter militar que con el paso del tiempo junto a la evolución y creación de nuevos instrumentos se fueron consolidando como agrupaciones sinfónicas, según (Valencia, 2011) “La banda de música en occidente han adquirido progresivamente un papel social más amplio, de servicio estético y entretenimiento”

Por otra parte, cabe mencionar que uno de los factores que contribuyó al desarrollo de este formato instrumental es la posibilidad de realizar intervenciones musicales en espacios públicos con facilidad, dada la potencia de su sonido. En consecuencia, acercando las intervenciones musicales a un público más general, convirtiéndose así en una insignia cultural dada su presencia en actividades culturales y políticas.

### **2.1.3.1 Las Bandas Sinfónicas en Colombia**

Los orígenes de este tipo de agrupación en Colombia tienen una amplia trayectoria, puesto que desde la colonización de América los instrumentos de viento y percusión han tenido presencia en este territorio, Según (Castro, 2018) “*La existencia de las bandas de viento en el ámbito*

---

<sup>9</sup>Cualidad de los sonidos determinada por el efecto perceptivo que produce en los oyentes (Real Academia Española, s.f., definición 6). Recuperado el 23 de septiembre del 2021. <https://dle.rae.es/timbre>

*nacional, se debe al impulso que los europeos les dieron a las bandas militares en tiempos de la conquista”*

Por lo cual, los procesos de mestizaje e independencia en Colombia dieron origen a una gran diversidad de agrupaciones, tanto militares, tradicionales y sinfónicas, resaltando el hecho de que el instrumental predominante en estos formatos comprende los instrumentos de viento y percusión como su eje primordial. Las bandas sinfónicas, que también son conocidas como bandas de viento y de igual forma las bandas tradicionales, desde su aparición se convirtieron rápidamente en parte fundamental del desarrollo cultural del país. Según el (Ministerio de Cultura Colombia, 2005) *“Colombia cuenta con uno de los movimientos de bandas de música más numeroso, diverso y dinámico de América Latina. Estas agrupaciones, cuya presencia en el país se remonta a finales del siglo XVIII.”* (pág.13)

Cabe resaltar que, otro de los factores que contribuyó en el desarrollo bandístico en Colombia fueron los concursos nacionales, puesto que este tipo de certámenes propicia el encuentro de bandas de todo el país en diferentes categorías, tales como; infantil, juvenil, mayores, fiestera o popular, especiales y universitarias o profesionales. Si bien existe una gran variedad de concursos, uno de los más relevantes y reconocidos es el que se lleva a cabo en Paipa-Boyacá. (Montoya, 2011) *“Fue en 1975 que el movimiento de bandas en Colombia experimentó un impulso trascendental al nacer el Concurso Nacional de Bandas colombianas en Paipa.”* (pág.140)

Este tipo de concursos conlleva una preparación por parte de las agrupaciones, la cual es realizada por el director y docentes que estén a cargo. Cabe resaltar que el rol de director es fundamental para el resultado que tengan dichas agrupaciones, convirtiéndolo así en uno de los pilares principales en los procesos de las bandas sinfónicas en Colombia.

Por otra parte, gracias al trabajo de compositores, el repertorio de esta agrupación se ha enriquecido, siendo uno de los referentes más destacados en el ámbito nacional el maestro Victoriano Valencia, quien aparte de su gran aporte compositivo para este formato, ha publicado numerosos textos que sirven de guía para compositores, arreglistas y directores. Uno de estos documentos es la *Cartilla de arreglos para banda nivel 1* (Valencia , 2005) el cual brinda recursos técnicos y metodológicos para la práctica de arreglos en banda sinfónica. De igual forma, nos encontramos con su publicación “*Grados de dificultad en repertorios bandísticos, una propuesta para el contexto colombiano*” (Valencia, 2010) la cual nos brinda un referente importante respecto a los grados de dificultad, los cuales son un elemento fundamental a la hora de realizar arreglos y composiciones para cualquier tipo de agrupación. Según (Valencia, 2010)

Los grados de dificultad hacen referencia a un conjunto de consideraciones en distintos niveles de estructuración musical que permiten identificar la coherencia y ordenamiento de los repertorios dentro de un proceso de desarrollo bandístico favoreciendo el desarrollo técnico e interpretativo de la agrupación. (pág.2)

En consecuencia, a este planteamiento encontramos que, si bien la banda sinfónica tiene una plantilla de instrumentos estándar, tal como apreciamos en el apartado anterior, esta se puede ver implícita en modificaciones según el contexto. De igual forma, para identificar el grado de dificultad en una obra, Valencia nos expone unos parámetros para tener en cuenta a la hora de la clasificación. Estos se encuentran organizados en 7 niveles: Tímbrico, Ritmo-Métrico, Melódico, Armónico, Textural y Orquestal, Técnico -Expresivo y Nivel Formal.



Según los elementos expuestos anteriormente podemos concluir que Colombia es un país que cuenta con una tradición bandística con bastante trayectoria, que se ha visto enriquecida por varios factores, de los cuales destacan los concursos nacionales de bandas y el trabajo de diversos compositores y directores, lo cual hace que hoy en día este tipo de formatos instrumentales tengan una amplia presencia en el territorio nacional.

#### **2.1.4 Proceso de exploración tímbrica**

Cómo se ha evidenciado en apartados anteriores, diversos compositores se han inspirado en elementos extra musicales provenientes de la naturaleza, en el caso de las aves mediante la imitación o representación de ciertos elementos que las caracterizan, tal como lo son las vocalizaciones que emiten.

Para lograr reproducir las vocalizaciones de las aves de forma aproximada es muy importante tener en cuenta diversas cualidades del sonido como: frecuencia, duración, intensidad, y timbre. Al superponer estas cualidades en el plano musical encontramos que la frecuencia e intensidad están vinculadas de manera estrecha con la melodía, la duración con el ritmo, y el timbre con la instrumentación y orquestación, debido a que este le da identidad al sonido emitido.

En rasgos generales, la familia de instrumentos de viento madera cuenta con un timbre y unas técnicas extendidas que permiten imitar o evocar de forma aproximada las vocalizaciones de las aves. En consecuencia, ha sido la más usada por los compositores para representar dichos seres vivos.

En la actualidad el perfil de Instagram del compositor Alexander Liebermann ([@lieberliner], 2021) es una fuente de referencia respecto al proceso de exploración tímbrica, puesto que, tras realizar una transcripción aproximada de las vocalizaciones de las aves seleccionadas, le asigna un instrumento musical que se aproxime al timbre emitido por el ave. Por lo cual podemos tomar este tipo de procesos de exploración como guía para el proceso de transcripción aproximada y orquestación de las vocalizaciones de aves seleccionadas en la presente investigación.

### **2.1.5 Metaforización sonora y transcripción.**

Según (Martínez, 2005)

“Las metáforas, entonces, se cuentan entre las estructuras cognitivas más prominentes por medio de las cuales significamos nuestra experiencia en el mundo. En este contexto, una metáfora es un tipo relativo de estructura imaginativa y corporizada que usamos para proyectar patrones desde un dominio de la experiencia hacia otro dominio de un tipo diferente, con el objeto de estructurarlo. Así, la metáfora es un vehículo que permite organizar nuestra comprensión, proyectando desde lo concreto hacia lo abstracto los patrones ordenados de nuestra experiencia en el dominio físico”. (pág. 55)

Por esta razón se comprende que este tipo de metaforización es una herramienta que está en servicio de generar material musical, en el caso del presente trabajo tiene como finalidad generar un discurso musical con elementos que pertenecen a ciertas aves de Cundinamarca y algunas problemáticas que las afectan.

Por metaforización sonora, el autor de la presente investigación comprende que es un proceso que brinda una característica sonora definida a elementos extra musicales que no la poseen, con la finalidad de evocar el elemento seleccionado por medio del sonido. Por ejemplo, la problemática de contaminación lumínica no posee un sonido determinado, por ello se acude a representarla por medio de un material programático de carácter descriptivo que plasme sus componentes más relevantes por medio del sonido.

En la búsqueda de aplicar de forma estructurada este tipo de metaforización, se encontró como referente el proceso creativo realizado por el maestro Carlos Ignacio Toro Tobón en su trabajo de maestría titulado “*Dos paisajes colombianos proceso de composición y análisis*” (Toro, 2011)

Si bien el concepto de metaforización sonora no se encuentra expuesto en este documento, se encuentran elementos en común con el proceso de transferencia de caracteres en el plano representativo expuesto en el tercer capítulo de dicho documento, este proceso consiste en representar cualidades de la naturaleza mediante atributos musicales que serán desarrollados a lo largo del discurso musical, es importante mencionar que esta postura estética tiene un componente altamente subjetivo, ya que surge de la intención de representar algunos elementos extra musicales provenientes de la naturaleza.

Toro Tobón parte de una motivación inicial que proviene de dos paisajes sonoros colombianos, “*Cañón del río claro*” y “*Procesión de la Virgen del Carmen*”. El primero de estos tiene en cuenta elementos naturales de esa zona, que se encuentra ubicada en el

departamento de Antioquia, por otra parte, el segundo de estos comprende el ambiente sonoro generado en esta celebración religiosa como una fuente de inspiración.

En segunda instancia, el autor realiza una transferencia de caracteres con el fin de generar un material musical que se origine de ideas extra musicales, es decir, que toma elementos característicos de dichas ideas y los articula con elementos que puedan estar presentes en el discurso musical, por esta razón acude a la cualificación de las mismas, teniendo como resultado dos planos sonoros en los cuales se pueden clasificar estos componentes.

El primero de estos es el plano representativo, el cual se compone de elementos que no poseen una cualidad sonora definida, por lo cual, son representados mediante un material musical que evoca los componentes de cada elemento extra musical, por ejemplo, el cauce del río, no posee elementos sonoros de carácter definido, en consecuencia, según la percepción y criterio del maestro Toro Tobón, este elemento se caracteriza por ser constante, puesto que el agua fluye de forma continua en él, por esa razón puede ser representado por un flujo constante de sonidos que evoque este concepto. El proceso expuesto anteriormente se encuentra directamente relacionado con la metaforización sonora, dado que la finalidad de ambos es brindar un elemento sonoro definido a un material extra musical que no lo posea.

En segunda instancia encontramos el plano funcional, que se caracteriza porque sus componentes tienen una cualidad sonora definida, permitiendo que se pueda llevar a cabo un proceso de transcripción que dé como resultado un material sonoro, con el fin de representar de forma aproximada el elemento en cuestión. Para dicho proceso el maestro Toro Tobón realiza un

análisis de los elementos que pertenecen a este plano por medio del software *Sound Forge*<sup>10</sup>, en específico mediante el uso de herramientas de visualización de sonido como lo son los *Oscilogramas*<sup>11</sup>, *Sonogramas*<sup>12</sup> y *Espectrogramas*<sup>13</sup>. Posteriormente, tabula la información, relacionando los datos obtenidos en el análisis con elementos que puedan estar presentes en el discurso musical, cómo lo son los intervalos. Una vez realizadas estas acciones se realiza el proceso transcripción, teniendo en cuenta los resultados de los análisis realizados, tras finalizar la transferencia de caracteres en el nivel representativo y funcional, se da inicio a la construcción del discurso musical teniendo en cuenta el material sonoro que surge de estos procesos.

Podemos dar cierre a este apartado, resaltando el hecho que si bien el proceso de metaforización sonora no se encuentra expuesto en dicho trabajo, se encuentra estrechamente relacionado con la transferencia de caracteres en el nivel representativo, por otra parte, el proceso de transcripción se encuentra relacionado con la transferencia de caracteres en el nivel funcional, siendo esta ruta creativa del maestro Toro Tobón, un referente respecto a cómo abordar los elementos extra musicales que tengan carácter sonoro definido y los que no.

---

<sup>10</sup> Software de visualización, edición, remasterización y grabación de audio.

<sup>11</sup> Representación gráfica de una forma de onda obtenida mediante un oscilógrafo. (Real Academia Española, s.f., definición 1).

<sup>12</sup> Representación gráfica de la intensidad, frecuencia y tiempo de un sonido.  
tomado de <https://askabiologist.asu.edu/sonogramas> el 21 de octubre del 2021

<sup>13</sup> Representación visual de los datos de un espectro. (Real Academia Española, s.f., definición 1).

## **2.2 Marco contextual**

En este marco se expondrá la educación ambiental en Colombia, las problemáticas ambientales y las aves seleccionadas, cómo elementos primordiales para el contexto de la presente investigación.

### **2.2.1 La educación ambiental en Colombia**

La educación ambiental es un proceso que pretende generar pensamientos y acciones reflexivas en el ser humano, puesto que las consecuencias generadas por las problemáticas ambientales han afectado un sinnúmero de especies, según varios autores:

La educación ambiental debe garantizar que los seres humanos afiancen e incorporen en su vida conocimientos, actitudes, hábitos, valores que le permitan comprender y actuar en la conservación del medio ambiente, trabajar por la protección de todas las formas de vida y por el valor inherente de la biodiversidad biológica, étnica, cultural y social colombiana. (Rengifo, et al, 2012., pág. 4,5)

Por esta razón es importante generar procesos interdisciplinarios que se articulen con dicha finalidad, por ello las prácticas artísticas se pueden convertir herramienta que contribuya en la visualización de aquellas problemáticas ambientales generadas por el ser humano y en consecuencia desarrolle acciones al respecto.

En la presente investigación se pretende visualizar algunas de las problemáticas ambientales de Colombia, haciendo hincapié en aquellas que afectan de manera directa a ciertas especies de aves en el territorio de Cundinamarca, por ese motivo se seleccionaron algunas de las más frecuentes tales como; contaminación acústica, contaminación lumínica, tráfico ilegal de aves, y los incendios forestales.

Estas problemáticas ambientales se seleccionaron gracias a la asesoría del Biólogo de la Universidad Nacional de Colombia, Didier Alonso Quimbay Galindo y la Licenciada en Biología de la Universidad Pedagógica Nacional, Jasbleady Castañeda Solano, puesto en diferentes conversaciones se logró establecer que son dificultades latentes en la actualidad y que afectan a las aves en Colombia.

### **2.2.1.1 Problemáticas ambientales**

En primera instancia se seleccionó la contaminación acústica, según (Escobar, 1997) *“Contaminación acústica: es la contaminación debida al ruido provocado por las actividades industriales, sociales y del transporte.”* (pág.3)

Este tipo de contaminación afecta en general a todas las especies de seres vivos, en especial a aquellas que emplean sus métodos de comunicación por medio del sonido, por ejemplo, las aves, ya que algunas especies emplean sus vocalizaciones como método de cortejo en época de reproducción, convirtiéndolo en un elemento fundamental para la conservación de la especie.

Por otra parte, cabe resaltar que el artículo de revisión *“Urban bioacoustics: it’s not just noise”* (Warren, et al, 2006) presenta una recopilación de investigaciones que nos muestra las diversas repercusiones que tiene la contaminación acústica en otros ámbitos.

En segunda instancia se seleccionó la contaminación lumínica, esta se refiere a los excesos de iluminación artificial e intrusión de luz en lugares no deseados, siendo en horas de la noche donde esta problemática se evidencia de forma más contundente. (Escobar, 1997)

Este tipo de contaminación afecta en rasgos generales a todas las especies que son expuestas a esta. Sin embargo, en el caso de las aves tiene una repercusión directa, puesto que estos seres perciben de forma más aguda las señales lumínicas, debido a su amplio desarrollo en el sentido de la vista, afectando así el desarrollo de varios procesos que son necesarios para la supervivencia y preservación de estas especies, tal como lo son la migración y la alimentación.

Según (Novo & Pastor, 2015)

La luz artificial desorienta a las aves, sobre todo en áreas con gran contaminación atmosférica o ante condiciones meteorológicas adversas y las desvía de su ruta, pudiendo navegar sin rumbo durante horas. A causa del estrés o el agotamiento caen muertas del cielo o en otros casos se ven atraídas hacia edificaciones y estructuras iluminadas, faros, focos, etc. chocando contra ellos.

(pág. 4)

En Colombia la contaminación lumínica se evidencia con mayor frecuencia en las principales ciudades del país, tales como Bogotá, dada la cantidad de fuentes de luz artificial presentes en este territorio, es común que las aves se desorienten o colisionen, teniendo como consecuencia que en una gran cantidad de casos pierdan la vida.

En tercera instancia se seleccionó el tráfico ilegal de aves. Según (Carmona & Arango, 2011) “El tráfico ilegal de especies es una actividad relacionada con el comercio de bienes derivados de las especies” Dada la gran biodiversidad de especies de aves con la que cuenta Colombia, esta práctica es muy común. Cabe resaltar, que esta problemática tiene efectos nefastos para las especies, dado que muchas de estas no se adaptan a vivir en cautiverio, por lo



que pierden la vida. De igual forma, tiene repercusiones sobre los ecosistemas puesto que dichas especies cumplen funciones importantes para la dinámica y buen funcionamiento del mismo. La responsabilidad de esta actividad no solo recae en el traficante, sino también en el consumidor, pues ya sea por falta de conciencia o de información está siendo partícipe de un hecho delictivo. Es relevante dar visibilidad a esta problemática desde diversas áreas con el fin de crear un pensamiento reflexivo con la finalidad de disminuir el impacto en el territorio nacional.

Por último, se seleccionaron los incendios forestales, Según CNE, (Comisión nacional de riesgos y atención de emergencias), “Corresponde a un fuego que se propaga sin control a través de vegetación rural o urbana y pone en peligro a las personas, los bienes y el medio ambiente.” (Costa Rica, 2019)

Esta es una de las problemáticas ambientales con mayor impacto en la naturaleza puesto que tiene repercusiones a largo plazo que desequilibran el funcionamiento del ecosistema. Los incendios forestales cuentan con tres fases, iniciación, propagación y extinción. La primera de estas, es donde da comienzo a la conflagración, que en muchos casos se origina por intervención del ser humano, aunque en algunos casos surge de forma natural. La segunda fase es donde el fuego se extiende por la vegetación o a través de diferentes combustibles que encuentre. La tercera es donde se finaliza, ya sea por intervención del ser humano o por causas naturales como lluvia o falta de combustible.

Por otra parte, en Colombia, específicamente en las regiones Orinoquía, Caribe y Andina, esta problemática es muy común dado que estos territorios han tenido diversas modificaciones de

origen humano que las hacen más propensas a los incendios. De igual forma, es importante visibilizar esta problemática ambiental con el fin de generar pensamientos y acciones reflexivas, puesto que la mayoría de incendios forestales son de origen humano, por ejemplo, por el mal manejo de los desechos.

### **2.3 Las Aves**

A lo largo de la historia, diferentes culturas han desarrollado un vínculo muy fuerte con las aves, convirtiéndose en una característica común en las expresiones artísticas. Sin embargo, también es importante comprender la función biológica que cumplen las aves en los diferentes ecosistemas que habitan, debido a que estas son fundamentales para su buen funcionamiento, algunas de estas funciones son la dispersión de semillas, control biológico y polinización de las plantas.

Latinoamérica cuenta con una gran biodiversidad de especies de aves dadas sus características topográficas y climáticas, por lo cual es uno de los destinos predilectos para la observación de aves, esta práctica hace parte del aviturismo y en contextos más coloquiales se conoce como “pajareo”. En Colombia este tipo de práctica es muy usual y se encuentra en aumento en las últimas décadas gracias a la gran biodiversidad de aves con la que cuenta.

Según el documento “*Aves de Bogotá - Guía de aviturismo*” (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2019)

El interés por la observación de las aves en Colombia ha crecido de una manera muy significativa en los últimos años. Cada vez son más quienes de manera individual o colectiva encuentran en el avistamiento u observación de aves una actividad de disfrute, de contemplación de la naturaleza y una oportunidad para explorar Colombia, el país que ofrece la mayor diversidad de aves del planeta. (pág.10)

Por otra parte, es importante mencionar que los factores que fueron tenidos en cuenta en la selección de las aves de la presente investigación, surgen de la intención de visibilizar algunas especies comunes en la región de Cundinamarca y cómo éstas se ven afectadas por la contaminación acústica, contaminación lumínica, tráfico ilegal de aves y los incendios forestales, por razones que serán expuestas en apartados posteriores.

De igual forma, se seleccionaron aves pertenecientes al *orden*<sup>14</sup> paseriforme y no paseriforme, puesto que estas categorías taxonómicas son frecuentes en la región y presentan diferencias notables que permiten contrastarlas. Una de estas es que las aves paseriformes presentan un mayor desarrollo de su *siringe*<sup>15</sup> y en consecuencia mayor complejidad en sus vocalizaciones que las aves no paseriformes, por esta razón se determinó emplear dos aves para cada orden intercalándolas entre sí con el fin de contribuir al contraste entre movimientos.

Teniendo en cuenta lo anterior se plantean los siguientes criterios de selección:

### **Criterios de Selección**

1. Que sean aves que habiten en la región de Cundinamarca o interactúen en este territorio en sus periodos de migración.
2. Que se vean afectada por alguna de las problemáticas ambientales seleccionadas.
3. Que tengan características físicas contrastantes entre ellas, en búsqueda de generar un material contrastante entre cada uno de los movimientos que conforma la suite moderna.

---

<sup>14</sup> Cada uno de los grupos taxonómicos en que se dividen las clases y que se subdividen en familias. (Real Academia Española, s.f., definición 10).

<sup>15</sup> Aparato de fonación que tienen las aves en el lugar en que la tráquea se bifurca para formar los bronquios, y que está especialmente desarrollado en las aves cantoras. (Real Academia Española, s.f., definición 1).

4. La cantidad y complejidad de sus vocalizaciones teniendo en cuenta si pertenecen al orden passeriforme o no passeriforme.

Según los criterios expuestos anteriormente se seleccionaron las aves:

1. Copetón - (*Zonotrichia capensis*). Relacionado con la problemática de contaminación acústica.

2. Tigua Azul - (*Porphyrio martinica*). Relacionada con la problemática de contaminación lumínica.

3. Toche - (*Icterus chrysater*). Relacionado con la problemática de tráfico ilegal de aves.

4: Colibrí Chillón - (*Colibri Coruscans*). Relacionado con la problemática de incendios forestales.



**Imagen 1:** Copetón (*Zonotrichia capensis*) Fotografía tomada por Jeremiusz Trzaska, 15 abril 2019, Parque Natural Chicaque, Cundinamarca, Colombia. <https://macaulaylibrary.org/asset/213358791>



**Imagen 2:** *Tingua Azul (Porphyrio martinica)* Fotografía tomada por Deanna Mueller-Crispin, 24 marzo 2018, Parque La Florida, Cundinamarca, Colombia. <https://macaulaylibrary.org/asset/256063341>



**Imagen 3:** *Toche (Icterus Chrysater)* Fotografía tomada por Alejandra López Chaves, 13 junio 2021, Reserva Natural Cuzungos, Cundinamarca, Colombia. <https://macaulaylibrary.org/asset/297695201>



**Imagen 4:** Colibrí Chillón (*Colibri Coruscans*) Fotografía tomada por George Armistead, 30 octubre 2018, Observatorio de Colibríes, Cundinamarca, Colombia. <https://macaulaylibrary.org/asset/97622201>

Cabe mencionar que estas aves cuentan con características contrastantes, tal como se sugiere en el tercer criterio de selección, esto con la finalidad de generar un material contrastante entre cada uno de los movimientos que componen la Suite Avedina.

### 2.3.1 Vocalización de las aves

Las vocalizaciones de las aves son una expresión sonora que tiene la finalidad de comunicar, en rasgos generales los ornitólogos han organizado los sonidos que emiten las aves en dos ramas:

**Llamados:** Son sonidos cortos y simples → Generan una alarma o alerta para mantenerse juntos en un proceso migratorio o en su entorno.

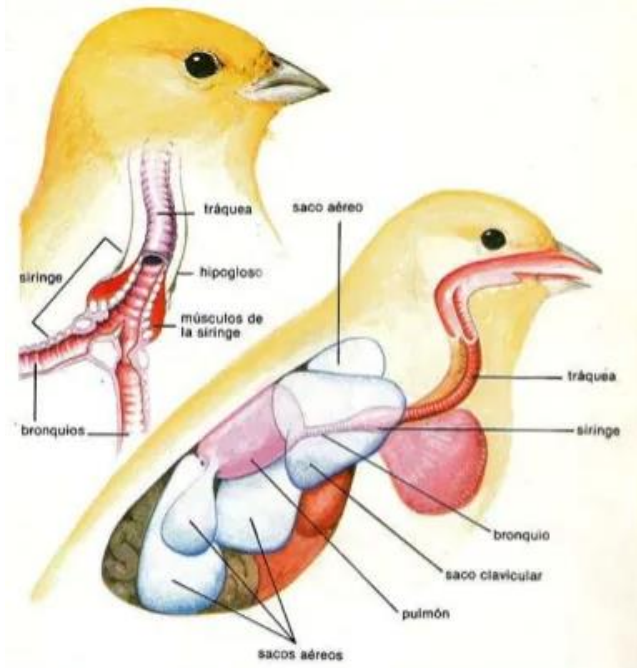
**Cantos:** Son sonidos más complejos → Lo usan para proteger su territorio y buscar pareja en la época reproductiva (cortejo)

Estos pueden verse modificados según el contexto que afronten aumentando su amplitud o intensidad, tal como sucede en un ambiente urbano, puesto que sus vocalizaciones se modifican para que el canto sea escuchado de forma adecuada.

Según (Gordillo, Ortiz, & Navarro, 2013) Nosotros como seres humanos percibimos un espectro de ondas entre 20 a 20.000 Hz y los cantos de las aves se encuentran en un espectro de 2.000 a 7.000 Hz con algunas excepciones que no rebasan el límite ultrasónico (más de 20.000 Hz) y no están por abajo del límite infrasónico (menos de 20 Hz).

Teniendo en cuenta la información anterior hablaremos del órgano responsable de emitir vocalizaciones en las aves.

El Órgano Siringe: Este órgano se ubica al final de la tráquea en las aves, es su aparato de fonación, es decir, se encarga de producir los sonidos por medio de la vibración generada por el paso voluntario de aire. Al tener dos conductos, el ave puede generar sonidos en unísono o de manera independiente por cada conducto. Las aves al ser animales vertebrados no tienen cuerdas vocales como los animales mamíferos, por ello este órgano es de vital importancia para la emisión de sonido en las aves.



**Imagen 5:** Estructura anatómica de un ave extraído del documento “Aves: Sistema respiratorio”  
Eliana Caballero (2015). <https://es.slideshare.net/elianacc1/aves-sistema-respiratorio>

Algunos factores ambientales influyen en la vocalización de las aves, por ejemplo, al amanecer el nivel de luz junto a las condiciones climáticas generan un ambiente óptimo para que las vocalizaciones se desarrollen, este fenómeno se conoce como el canto al amanecer, cabe resaltar que en este es donde se encuentra la mayor actividad en las vocalizaciones de las aves, por otro lado, en épocas cálidas es más común escuchar los cantos de las aves generalmente con fines de cortejo, por ello en países cercanos a la línea del Ecuador gran parte del año se pueden escuchar las aves con mayor facilidad, en cambio, países que son afectados por las estaciones los cantos estarán más presentes en Primavera y Verano.



## 2.4 Marco estético

En este apartado se expondrán referentes estéticos que contribuyen en la construcción del discurso musical del producto artístico de la presente investigación.

A lo largo de la historia, un sinnúmero de compositores se han inspirado en las aves. Sin embargo, en la era moderna, Olivier Messiaen fue uno de los compositores más importante para el referente estético que concierne la temática de música y aves. En su obra desarrolló un lenguaje musical que emplea una gran variedad de elementos que surge de la inspiración que le transmitían las aves, algunos de estos se encuentran expuestos en su tratado *“Técnicas de mi lenguaje musical”* (Messiaen, 1944/1993) de igual forma los encontramos aplicados en algunas de sus obras como; *“Quatuor pour la fin du temps”* (1941) *“Le Merle Noir”* (1952) y *“Catalogue d'oiseaux”* (1958).

Por otra parte, Es relevante recalcar que la intención de este compositor no era plasmar los cantos de forma exacta, según (Blanco, 2012) *“Messiaen no pretende reproducir el canto de los pájaros sino en sus propias palabras transcribir, transformar e interpretar”* por esta razón sus obras emplean técnicas que se aproximan a las sonoridades de las vocalizaciones de las aves, pero sobre todo la toman como inspiración para desenvolver su lenguaje musical.

En el contexto colombiano se destaca el trabajo realizado por la compositora Amparo Ángel en su obra *“El encantador de pájaros op. 24”* (2002) la cual es una fantasía para flauta sola que emplea una sonoridad que evoca las vocalizaciones de las aves mediante el uso de diversos elementos musicales, como trinos, apoyaturas, entre otros.

En cuanto al formato de banda sinfónica existe una gran diversidad de repertorio, gracias al trabajo de diversos compositores a lo largo de la existencia de esta agrupación, sin embargo, este proceso se ha evidenciado más en el último siglo, uno de los géneros que hace parte del

repertorio bandístico son las suites sinfónicas, según la experiencia del autor de la presente investigación, algunas de las obras que pertenecen a este género son; *First Suite in E♭ for Military Band, Op. 28* (1909) *Second Suite in F for Military Band, Op. 28* (1911) de Gustav Holst, de igual forma destacan *First Suite for band* (1975) *Second Suite for band / Latino Mexicana* (1980) *Third Suite for Banda* (1982) del compositor Alfred Reed, Por último, cabe resaltar la *Suite N°1 Arrullo* (2005) *Suite N° 2 para Banda* (2007) “200” *Tercera Suite para Banda* (2010) *Sinú: orígenes. Suite N° 4 para Banda* (2012) del compositor colombiano Victoriano Valencia, el cual es uno de los compositores latinoamericanos más reconocidos en la composición para el formato de banda sinfónica.

La Suite Avedina, producto final de este trabajo de grado, pretende contribuir al repertorio para banda sinfónica desde una perspectiva transversal entre música y educación ambiental, puesto que su temática pretende plasmar algunos elementos de las aves junto con algunas de las problemáticas ambientales que las afectan de forma directa, siendo esta relación el elemento generador de trama en cada uno de los movimientos de la obra.

### 3 MARCO METODOLÓGICO

#### 3.1 Tipo de investigación: Investigación creación

El presente proyecto de grado está enmarcado en la línea de investigación artística en música. A pesar de que este tipo de pesquisa no posee una definición exacta, podemos encontrar unas nociones que nos aproximan a su concepto gracias a los planteamientos realizados por los autores Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal en el documento *“Investigación artística en música”* (2014). Según este texto, en rasgos generales encontramos que la investigación artística brinda nuevas posibilidades a las que podrían contemplarse en un modelo de investigación tradicional, como lo es el científico. Específicamente en la investigación artística en música encontramos resultados que son producto de un bucle entre la práctica artística y la reflexión, según López y San Cristobal, (2014) *“La investigación artística no se agota en el conocimiento generado por la obra, sino que implica reflexión crítica sobre la práctica artística.”*

Este proceso de bucle entre la práctica artística y la reflexión, nos plantea que las preguntas de investigación surgen de la práctica y se solucionan por medio de ella. Por esta razón, los procesos metodológicos gestados para darle solución a dichas incógnitas deben facilitar acciones reflexivas que permitan retroalimentar el proceso constantemente y no ceñirlo a un camino estático. Es decir, que este proceso está volviendo frecuentemente al acto creativo por medio de un camino dinámico que reflexiona sobre nuevas incógnitas que surgen en el desarrollo de la investigación.



**Imagen 6:** Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión. Tomado de “Investigación artística en música” (pág.169) por (López Cano & San Cristobal, 2014).

El gráfico observado anteriormente nos ilustra cada una de las partes que compone el bucle entre la práctica artística y la reflexión, en primera instancia encontramos a la práctica artística como eje fundamental del proceso, puesto que este es el punto de partida y llegada del proceso investigativo. Posteriormente, encontramos la observación de la práctica, la cual nos brinda la posibilidad de identificar y reevaluar cómo se están desarrollando los elementos que componen nuestra práctica y, en consecuencia, la siguiente etapa, consiste en sistematizar la información obtenida por medio de un registro de diversos datos relevantes en el transcurso de la práctica. Por ejemplo, notas que plasmen las reflexiones que surgieron en el momento de la práctica. La siguiente parte de este bucle es la reflexión y conceptualización de la práctica artística, esta consiste en analizar aquellas reflexiones obtenidas teniendo en cuenta aspectos de la práctica como su finalidad, sus resultados, sus modos o métodos de realización, la transformación durante el proceso y por último las impresiones subjetivas del investigador. Esto con el fin de generar nuevos conceptos que enriquezcan y fundamenten teóricamente aspectos puntuales de nuestra investigación. Como última parte de este proceso de bucle encontramos la planificación de nuevas ideas creativas, lo cual consiste en generar nuevas

acciones con la finalidad de aplicar nuevos conceptos que surgen de la reflexión hacia la práctica artística.

Por otra parte, es importante mencionar que todo tipo de investigación tiene como finalidad dar un producto, en el caso de la investigación artística en música López Cano asegura que:

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

En este proyecto de grado encontramos que el resultado artístico que se espera generar es una suite moderna para banda sinfónica, la cual pretende ser difundida por una grabación audiovisual de su interpretación. Con el fin de llegar a este planteamiento se propone la siguiente ruta metodológica con el fin de organizar y estructurar cada uno de los procesos necesarios para el desarrollo del proyecto.

### **3.2 Ruta Metodológica**

La ruta metodológica es aquella que organiza las acciones necesarias para el desarrollo del proyecto, en el caso de la presente investigación esta se plantea en tres etapas: Preproducción, Producción y Postproducción, cada una de estas se compone de unas fases que conducen a su desarrollo.

### 3.2.1 Etapas y Fases

Las etapas son los periodos que estructuran y organizan los procesos requeridos para la construcción del proyecto, en este caso se plantea desarrollar tres etapas; preproducción, producción y postproducción. Por otra parte, las fases son la agrupación de acciones que son necesarias para poder desarrollar cada uno de los procesos que componen las etapas, de igual forma se agrupan en pre producción, producción y post producción.

<b>Etapas</b>	<b>Fases</b>
Preproducción	1: Investigación documental sobre las estructuras que componen las vocalizaciones de las aves. 2: Transcripción de las vocalizaciones de las aves y metaforización sonora de la contaminación acústica, la contaminación lumínica, el tráfico ilegal de aves y los incendios forestales. 3: Creación de historias que plasmen la interacción de las aves con las problemáticas ambientales en cada uno de los movimientos.
Producción	4: Composición la Suite Avedina para banda sinfónica, apoyándose en la creación de historias como un elemento generador de forma. 5: Edición y revisión del score y partes individuales de la obra.
Postproducción	6: Proceso de montaje de la Suite Avedina con la Banda Sinfónica Especial de Tocancipá. 7: Interpretación y grabación de Suite Avedina con la Banda Sinfónica Especial de Tocancipá. 8: Proceso de publicación y difusión del producto audiovisual.

**Tabla 3:** Realizada para organizar cada una de las etapas y fases que componen el presente proyecto de grado.

### 3.2.1.1 Etapa y fases de pre producción.

En esta primera parte del proceso se encuentran las actividades previas a la composición musical, la finalidad de estas radica en entender el funcionamiento de las vocalizaciones para generar un material sonoro que haga parte del discurso musical. Este planteamiento se desarrolla mediante los procedimientos propuestos en cada fase, teniendo en cuenta que es un proceso secuencial que se origina con una investigación documental, posteriormente se desarrolla mediante la transcripción aproximada junto a la metaforización sonora y por último se estructura mediante la creación de historias. Es importante mencionar, que el proceso de transcripción cuenta con el siguiente plan de acción:

- A. Selección de las grabaciones donde se encuentren las vocalizaciones de las aves; Copetón, Tinguia Azul, Toche y Colibrí Chillón, en la base de datos de observaciones sobre aves Ebird.
- B. Análisis de la grabación seleccionada mediante el software Sonic Visualiser, este programa permite analizar las frecuencias de un audio por medio de diversas herramientas como oscilogramas y espectrogramas.
- C. Transcripción aproximada de los extractos más relevantes de la grabación por medio del editor de partitura *Finale*.<sup>16</sup>

Por otra parte, la metaforización sonora, busca evocar las problemáticas ambientales, al igual que la interacción que generan en las aves por medio del sonido, para ello se seleccionan elementos que las caracterizan y se les brinda una representación sonora mediante diversos sistemas rítmicos, armónicos y melódicos junto a los procesos de orquestación empleados a lo largo de la obra.

---

<sup>16</sup>Programa de edición de partituras. <https://www.finalemusic.com/>

### **3.2.1.2 Etapa y fases de producción**

Esta segunda parte del proceso se encuentra la construcción de la Suite Avedina, la cual emplea diversas técnicas compositivas en pro de representar los elementos extra musicales que protagonizan cada sección, utilizando la creación de historias para estructurar cada movimiento de la obra. De igual forma, se realiza el proceso de edición de las partituras adecuándolas para el montaje de la obra, cabe destacar que el editor de partitura empleado en esta investigación creación fue *Finale*, en este se realizaron cada uno de los bosquejos del proceso de transcripción al igual que el score y partes individuales de esta obra. Por otra parte, el diseño y creación del programa de mano que acompaña esta composición musical junto a la impresión del score y partes individuales también fue desarrollado en esta etapa del proceso.

### **3.2.1.3 Etapa y fases de postproducción**

Esta última parte del proceso, consiste en el montaje, grabación audiovisual, publicación y difusión de la Suite Avedina. Es decir, que está enfocada en visibilizar el producto artístico con la intención de generar procesos reflexivos y estéticos que contribuyan al reconocimiento de las especies de aves y tipos de problemáticas ambientales abordadas en cada uno de los movimientos de esta obra musical.

Por otra parte, el desarrollo de esta etapa conduce a las conclusiones del presente trabajo de investigación creación, las cuales tienen en consideración las reflexiones que surgen en cada una de las etapas y fases que la componen.



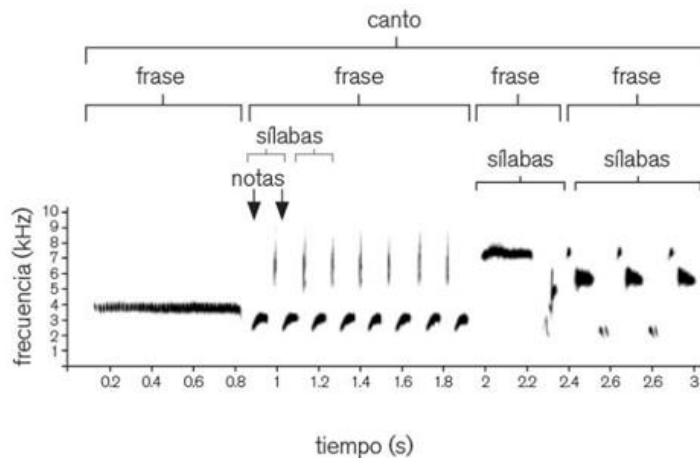
## 4 DESARROLLO METODOLÓGICO

En este apartado se expondrán los procesos realizados para cumplir con los objetivos propuestos en la presente investigación, mediante el desarrollo de la ruta metodológica propuesta.

### 4.1 Fase 1 - Estructura de las vocalizaciones de un ave

Esta fase desarrolla un proceso de documentación respecto a la estructura de las vocalizaciones emitidas por las aves. En primera instancia acudió al artículo “*Estructura y evolución de las vocalizaciones de las aves*” (Gordillo, Ortiz, & Navarro, 2013) ampliado en el marco referencial.

A continuación, se presenta como funciona la estructura de las aves según Gordillo, Ramírez y Navarro, (2013).



**Imagen 7:** Espectrograma del gorrión melódico (*Melospiza melodia*) en donde se representa la división del canto en notas, sílabas, frases y canto.” Extraída del artículo *Estructura y evolución de las vocalizaciones de las aves* Gordillo, Ramírez y Navarro, (2013)

Según esta ilustración podemos jerarquizar los componentes del canto de un ave de la siguiente forma:

Las Notas → Las Sílabas → Las Frases → Cantos

- Notas: Unidad mínima y constante de sonido (Sonido emitido de forma individual)
- Sílabas: Una o más notas (Sonido individual o Conjunto de sonidos articulados)
- Frases: Agrupaciones cortas de sílabas (Agrupación consecutiva de sílabas)
- Canto: Vocalizaciones formadas por una o más Frases (Conjunto de todos los elementos mencionados)

Como segunda instancia se acudió a la publicación “*El dominio del aire*” (Adolfo Navarro, 1998) específicamente su capítulo VIII “*El lenguaje de las aves*<sup>17</sup>” en esta publicación se abordan diversas temáticas respecto a las vocalizaciones de las aves, destacando que en rasgos generales existen dos tipos de sonidos que un ave emite por medio de su siringe, el llamado y el canto.

El llamado, es un sonido de breve duración, tal como lo son las sílabas expuestas anteriormente, algunas de las funciones que cumple son las de alertar a su grupo sobre algún depredador o delimitar su territorio.

---

<sup>17</sup> Adolfo Navarro, H. B. El dominio del aire. *Ciencia para todos*, Recuperado el día 07/12/2021 a las 6:35 pm de [http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/138/htm/sec\\_13.htm](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/138/htm/sec_13.htm)

Por otra parte, el segundo de estos sonidos es el canto, el cuál posee una estructura compleja que se compone de notas, sílabas y frases con un patrón definido, tal como se expone en el comienzo de este apartado, su función está principalmente enfocada a el proceso de cortejo en épocas de reproducción, en consecuencia, también contribuye a evidenciar si el individuo es hembra o macho, puesto que el rasgo general es el macho el que emite estas vocalizaciones.

Podemos dar cierre a este apartado, mencionando que estas fuentes documentales dan un punto de vista respecto a la estructura y funciones que poseen las vocalizaciones de las aves, dado que tienen diferentes componentes que pueden relacionarse con el lenguaje musical, principalmente desde los dos tipos de vocalizaciones expuestos anteriormente. En la Suite Avedina el canto se aborda como una frase musical, destacando que con el transcurso del tiempo se va modificando según requiere la trama de cada movimiento, por otra parte, el llamado se relaciona al concepto de pregunta respuesta, dado que las aves seleccionadas aplican este concepto en su interacción con individuos de su misma especie y en algunas ocasiones con otras especies.

En el caso de la presente investigación, se acudirá a un proceso de transcripción aproximada para plasmar cada una de las vocalizaciones, esto con el fin de generar material sonoro que evoque las aves en el transcurso de la composición.

#### **4.2 Fase 2 - Transcripción funcional y metaforización representativa**

Dado que la temática de la Suite Avedina presenta elementos extra musicales, se acudió a realizar procesos de transcripción y metaforización con el fin de evocar dicha temática en el

material musical, dichos procedimientos tienen como referente las acciones que realiza el maestro Toro Tobón en su trabajo de maestría “*Dos paisajes colombianos, proceso de composición y análisis*” el cual plantea un proceso creativo que desarrolla elementos extra musicales mediante la transferencia de caracteres al plano musical, dicha transferencia se realiza en dos niveles, el nivel representativo y el nivel funcional. El maestro Toro Tobón describe dichos niveles de la siguiente forma:

“El nivel *representativo* opera desde lo simbólico, toma cualidades del objeto y, de manera subjetiva, las traslada al plano expresivo de la Música. El nivel *funcional* toma componentes objetivos, particularmente los sonidos que se producen en el paisaje, los analiza desde una visión musical para extraer sus características y luego las transfiere al lenguaje musical. (Toro, 2011)

Correspondiendo este planteamiento con la presente investigación encontramos que el nivel funcional está relacionado con las vocalizaciones que emiten las aves, puesto que estas poseen un componente sonoro definido, por esta razón se determinó utilizar la transcripción como una herramienta para plasmar de forma aproximada estos sonidos, con la finalidad de generar un material musical que pueda ser empleado en el proceso compositivo. Por otra parte, el nivel representativo está involucrado con las problemáticas ambientales, ya que para representarlas se acudirá a un proceso de metaforización sonora que toma componentes de estas y de su interacción con las aves para generar un material musical de carácter subjetivo que haga parte del discurso musical.

#### 4.2.1 Transcripción aproximada

Es importante mencionar que el proceso de transcripción realizado, se desarrolló teniendo como referente el trabajo realizado por el maestro Oliver Messiaen, ya que parte de su obra tuvo como protagonistas las vocalizaciones de aves. Sin embargo, según (Blanco, 2012) “*Messiaen no pretende reproducir el canto de los pájaros sino en sus propias palabras transcribir, transformar e interpretar*” (pág.11). Por esta razón, se determinó utilizar fragmentos de grabaciones donde se puedan apreciar las vocalizaciones de las aves seleccionadas para ejecutar un proceso de transcripción aproximada, con la finalidad de generar un material musical que se pueda ser implementado en el transcurso de la obra.

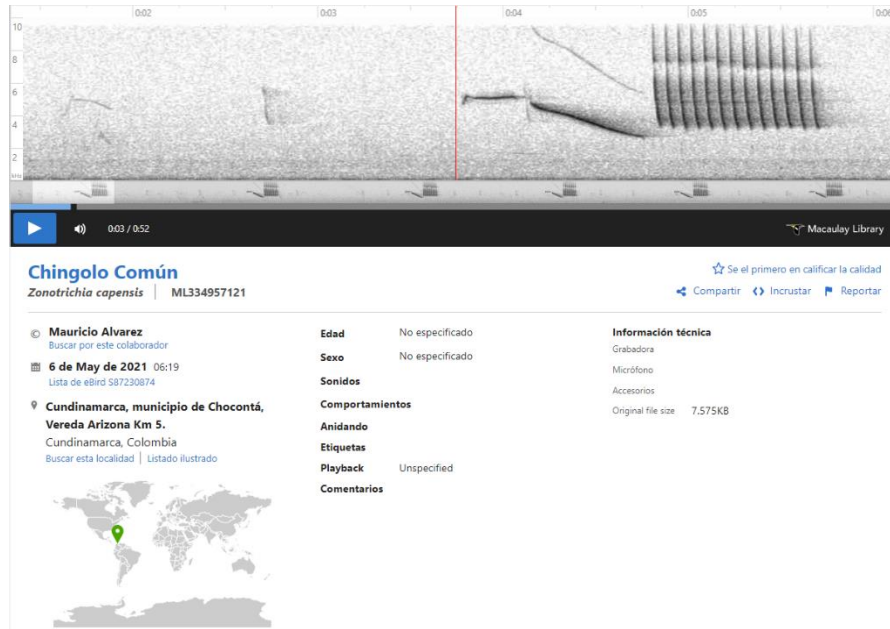
Previo a iniciar el procedimiento de transcripción se seleccionaron grabaciones de audio donde se pueden apreciar las vocalizaciones de las aves Copetón, Tingua Azul, Toche y Colibrí Chillón. Según conversaciones efectuadas con diversos biólogos, se recomendó utilizar la plataforma *eBird*<sup>18</sup> para la selección de dicho material, ya que esta es una base de datos de observación de aves en la cual podemos encontrar contenido multimedia de una gran cantidad de especies, por otra parte, esta plataforma permite filtrar el material por región. El criterio de selección para estas grabaciones, en primera instancia, contempla que hayan sido tomadas en el departamento de Cundinamarca, a excepción de la grabación de la Tingua Azul, la cual acudió a una grabación tomada en el departamento de Nariño, dada las características de migración que se desean plasmar en el segundo movimiento. En segunda medida, se tuvo en cuenta la calidad de audio con la que cuenta cada una de las grabaciones, puesto que este factor es relevante a la hora de realizar un proceso de transcripción.

---

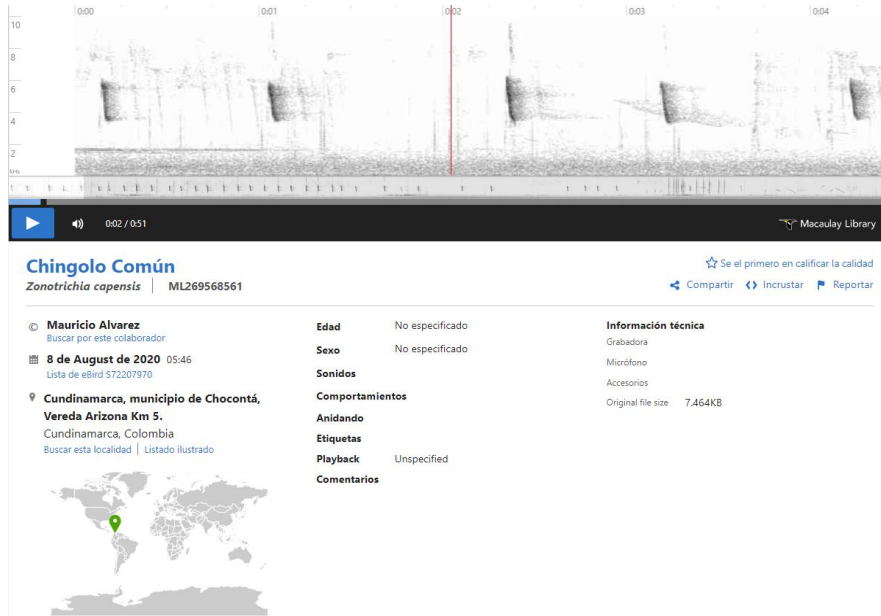
<sup>18</sup> <https://ebird.org/home>

Las grabaciones seleccionadas para realizar el proceso de transcripción aproximada fueron las siguientes:

#### 4.2.1.1 Copetón (*Zonotrichia capensis*).

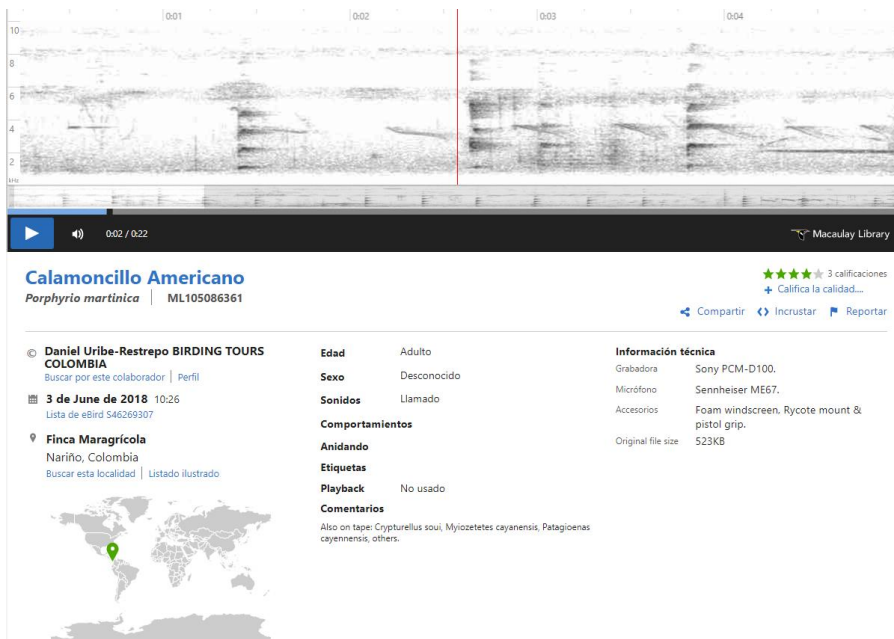


**Imagen 8:** Captura de pantalla de la grabación del canto del ave Chingolo Común, conocido comúnmente como Copetón, fue tomada por Mauricio Álvarez en la Vereda Arizona, Municipio de Chocontá, Departamento de Cundinamarca el 6 de mayo del 2021. <https://macaulaylibrary.org/asset/334957121>



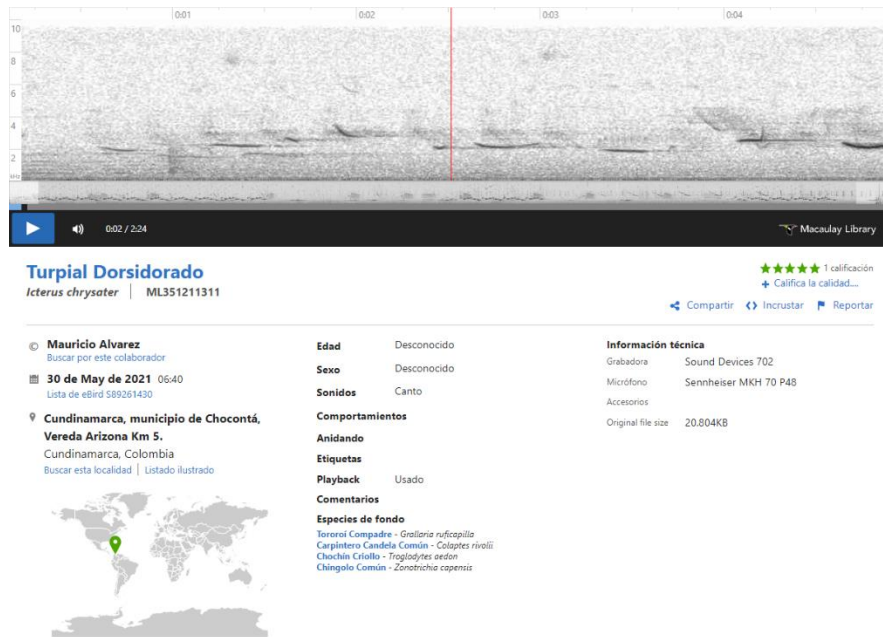
**Imagen 9:** Captura de pantalla de la grabación del llamado del ave Chingolo Común, conocido comúnmente como Copetón, fue tomada por Mauricio Álvarez en la Vereda Arizona, Municipio de Chocontá, Departamento de Cundinamarca el 8 de agosto del 2020. <https://macaulaylibrary.org/asset/269568561>

#### 4.2.1.2 Tingua Azul (Porphyrio martinica).

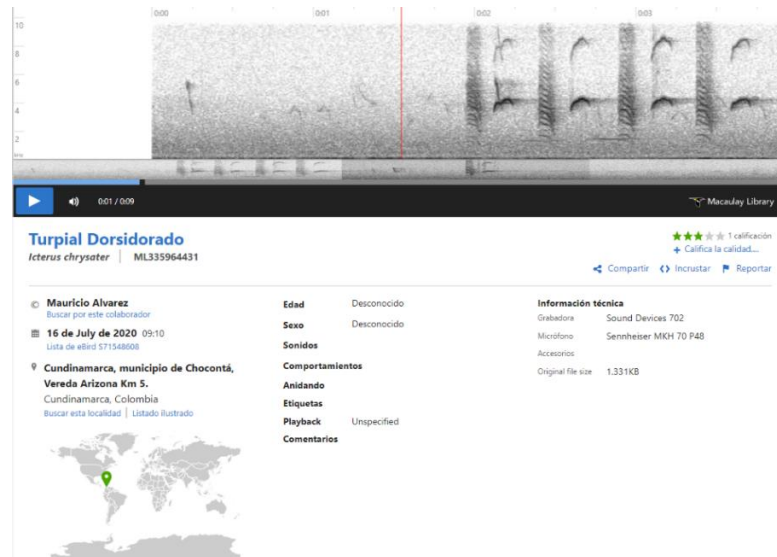


**Imagen 10:** Captura de pantalla de la grabación del llamado del ave Calamoncillo Americano, conocida comúnmente como Tingua Azul, fue tomada por Daniel Uribe Restrepo, en la finca maragrícola, Municipio de Tumaco – Departamento de Nariño el 3 de junio del 2018. <https://macaulaylibrary.org/asset/105086361>

### 4.2.1.3 Toche (*Icterus chrysater*).



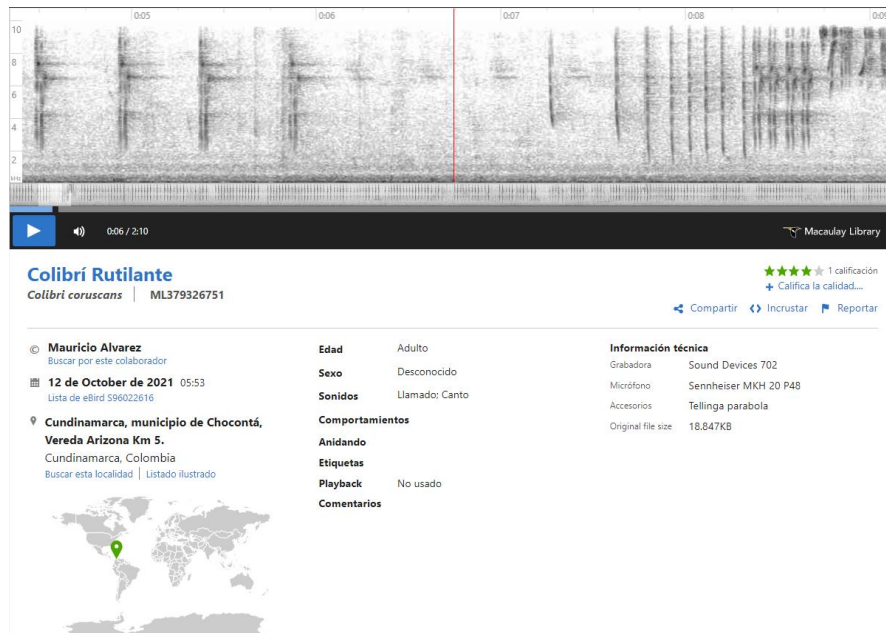
**Imagen 11:** Captura de pantalla de la grabación del Canto del ave Turpial Dorsidorado, conocido comúnmente como Toche, fue tomada por Mauricio Alvarez, en la Vereda Arizona Km 5, Municipio de Chocontá – Departamento de Cundinamarca el 30 de mayo del 2021. <https://macaulaylibrary.org/asset/351211311>



**Imagen 12:** Captura de pantalla de la grabación del Llamado del ave Turpial Dorsidorado, conocido comúnmente como Toche, fue tomada por Mauricio Alvarez, en la Vereda Arizona Km 5, Municipio de Chocontá – Departamento de Cundinamarca el 16 de junio del 2020. <https://macaulaylibrary.org/asset/335964431>



#### 4.2.1.4 Colibrí Chillón (Colibri Coruscans).



**Imagen 13:** Captura de pantalla de la grabación del llamado y canto del ave Colibrí Rutilante, conocido comúnmente como Colibrí Chillón, fue tomada por Mauricio Alvarez, Municipio de Chocontá – Departamento de Cundinamarca el 12 de octubre del 2021. <https://macaulaylibrary.org/asset/379326751>

#### 4.2.2 Proceso de transcripción aproximada

Una vez seleccionadas las grabaciones se da inicio al proceso de transcripción, el cual consta de tres fases:

- 1: Delimitación del plano sonoro.
- 2: Aproximación del plano sonoro.
- 3: Instrumentación.

De la fase 1 y 2 surge un bosquejo que sirve como base para la fase número tres, de la cual se origina un bosquejo final. Cabe resaltar, que para ejemplificar los diferentes resultados de las fases se acudió a capturas de pantalla del proceso realizado con el canto del copetón. Sin embargo, este proceso se realizó con cada una de las vocalizaciones (ver **Anexo 1**)

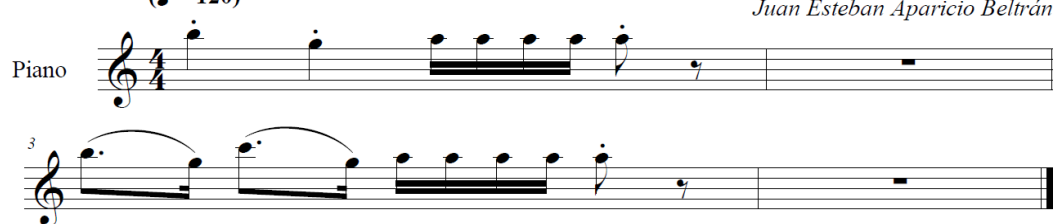
### 4.2.2.1 Delimitación del plano sonoro

Esta fase de la transcripción desarrolló un proceso de escucha activa de las grabaciones mencionadas anteriormente, posteriormente las imita mediante el uso del piano, puesto que su afinación es temperada, permitiendo aproximar y delimitar las frecuencias de las vocalizaciones a notas determinadas de este instrumento. Cabe resaltar que este procedimiento tiene la intención de brindar una idea general de cómo puede ser representada la vocalización mediante un instrumento musical, por lo cual el objetivo de esta fase no es la búsqueda de precisión en la transcripción, sino más bien la delimitación de un ritmo y altura base que den como resultado un primer bosquejo el cual será la base para el trabajo a desarrollar en las fases posteriores.

Una vez realizado este procedimiento se utilizó el software *Finale* para graficar el resultado obtenido.

***Fragmento Canto Cópeton***

(♩ = 120) *Bosquejo #1* *Transcribio:*  
*Juan Esteban Aparicio Beltrán*



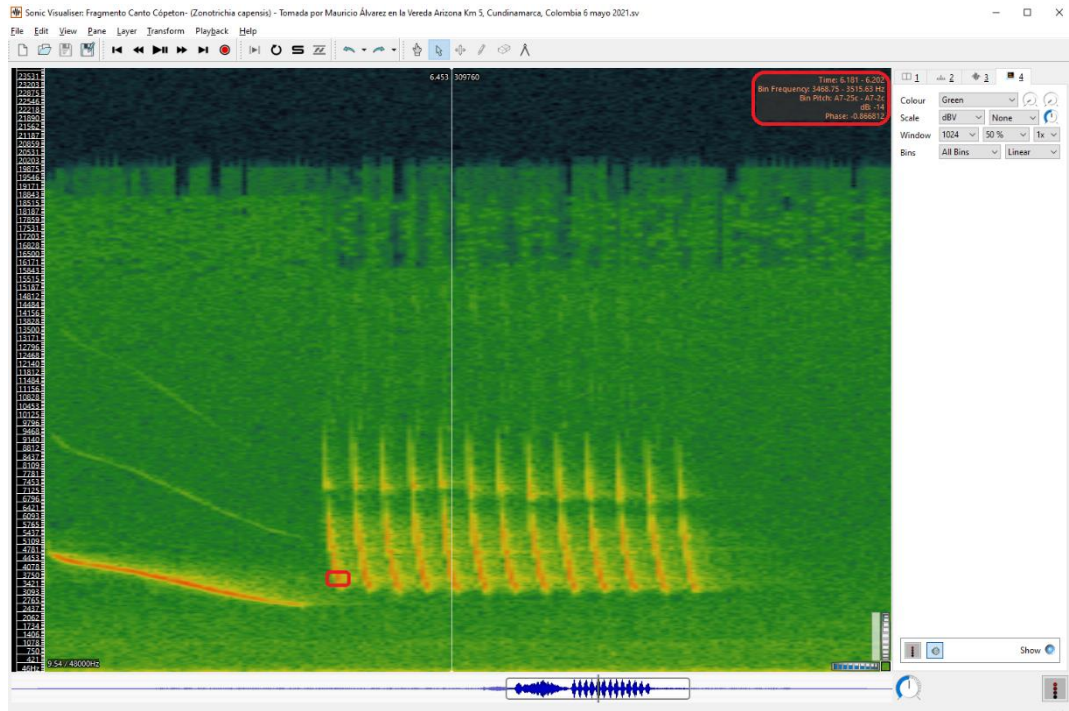
Piano

**Ilustración 1:** *Bosquejo#1 Fragmento del Canto emitido por el Copetón, transcripción que surge tras el proceso de delimitación.*

### 4.2.2.2 Aproximación del plano sonoro

Dada la complejidad de las vocalizaciones, se hizo uso del programa *Sonic Visualiser* para realizar un proceso de transcripción más exhaustivo. Este software permite la visualización y análisis detallado de una grabación de audio mediante diferentes herramientas, en el caso de la

presente investigación se acudió a la herramienta de Espectrograma para visualizar las características de cada grabación.



**Imagen 54:** Captura de pantalla de un fragmento de la grabación del canto del Copetón, tomada por Mauricio Álvarez, Municipio de Chocontá – Departamento de Cundinamarca el 6 mayo del 2021, bajo la herramienta de espectrograma del programa Sonic Visualiser.

En la anterior imagen podemos visualizar el espectrograma que se aplicó a un fragmento de la grabación tomada por Mauricio Álvarez en la cual se encuentra el canto del Copetón. En la parte superior derecha se puede apreciar el tiempo, frecuencia y tono de la región seleccionada (rectángulo rojo sobre el espectrograma) la cual fue tomada como ejemplo para apreciar qué elementos nos permite visualizar esta herramienta.

Para realizar la transcripción de las alturas, esta herramienta resultó de utilidad, puesto que muestra con precisión cada una de las frecuencias que componen las vocalizaciones, permitiendo así aproximar este componente y formular un segundo bosquejo con base en la delimitación del plano sonoro.

Por otra parte, el componente rítmico se detalló teniendo en cuenta el concepto de “valor añadido” expuesto por Messiaen en su tratado “*Técnica de mi lenguaje musical*” (Messiaen, 1944/1993), según este compositor los valores añadidos son sonidos de duración breve que se puede adicionar a cualquier ritmo, puede ser por medio de figuras musicales como silencios, puntillos o notas. (pág.11)

Cabe resaltar que para la lectura de este tipo de valores es muy importante tener claridad de la unidad de tiempo empleada, para que puedan ejecutarse los ritmos con mayor precisión. En el séptimo capítulo de este tratado, se describen cuatro formas de notación para este tipo de valores añadidos, según Messiaen "*La primera consiste en escribir los valores exactos, sin compás ni tiempo, conservando el uso de barra de compás para marcar los períodos y poner un término al efecto de las alteraciones (sostenidos, bemoles, etc.)*" (pág.29).

Este tipo de notación es común para formatos de cámara o instrumentistas solistas, la obra “*Quatuor pour la fin du temps*” [*Cuarteto para el final de los tiempos*] (Messiaen, 1941) es una de las obras más características a la hora de utilizar este tipo de notación musical.

Por otra parte, la segunda notación musical consiste en hacer uso de los cambios de compás para plasmar los valores añadidos, es decir, que los compases amalgamados o irregulares se convierten en pieza fundamental en este tipo de escritura. De igual forma, cabe resaltar que este tipo de notación es usual encontrarla en composiciones para agrupaciones como Orquesta Sinfónica. Las obras “*Le Sacre du printemps*” [La consagración de la primavera] de Igor Stravinsky, junto “*Ofrandes oubliées*” de Oliver Messiaen son referentes de este tipo de notación.

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'Le Sacre du printemps'. It features five staves: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Cello (V-c.), and Double Bass (C-b.). The score is marked with 'div.' and 'non div.' (non-diviso) throughout. Two specific measures are boxed and numbered: measure 171 and measure 172. The notation includes complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

**Imagen 65:** Fragmento de la obra “Le Sacre du printemps<sup>19</sup>” [La consagración de la primavera] de Igor Stravinsky.

La tercera notación musical consiste en hacer uso de signos rítmicos, los cuales son escritos por el compositor para plasmar la duración exacta de los valores rítmicos dentro de un compás por ejemplo:



**Imagen 76:** Extraído de la página 29 del tratado (Técnica de mi lenguaje musical, 1944/1993) En esta se pueden apreciar ejemplos de la notación número tres.

Este tipo de notación, al igual que la anterior, es frecuente en agrupaciones como la Orquesta Sinfónica, y una obra que la emplea es “Poèmes pour Mi” gracias a la sugerencia del director Roger Désormière al compositor Oliver Messiaen.

Por último, la cuarta notación es expuesta cómo “Consiste en insertar un compás normal, por medio de síncopas, con un ritmo sin relación alguna con él.”(pág.29), es decir, que hace uso

<sup>19</sup> Extraída de <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/78/IMSLP541998-PMLP179425-PMLUS00899-2651-PMLP179425-riteofspring.pdf> el día 09/02/2021

de las ligaduras y acentos dentro de compases regulares para dar la sensación de ritmos desplazados o valores añadidos, de igual forma se plantea que es la notación más familiar para los ejecutantes puesto no es ajena a la lectura convencional de partituras.

(Cap. VII) - 30 -

He aquí un fragmento rítmico, tal como lo ha concebido el compositor; es la 1ª notación :

65 

3ª notación - el mismo fragmento con signos rítmicos :

66 

2ª notación - otro fragmento, con cambios de compás :

67 *Les Offrandes oubliées* Trompette *ff* 

Otro fragmento, como lo ha concebido el compositor; otra vez la 1ª notación :

68 *Liturgie de cristal* Clarinette en Sib *p expressif* 

El mismo fragmento, inscrito en un compás falso, con acentuación exacta; es la cuarta notación :

69 *Liturgie de cristal* Clarinette en Sib *p expressif* 

**Imagen 87:** Extraído de la página 30 del tratado (*Técnica de mi lenguaje musical*, 1944/1993) En esta se pueden apreciar ejemplos de las cuatro notaciones descritas anteriormente.

En la presente investigación se empleó la segunda notación, principalmente porque la agrupación seleccionada fue la de banda sinfónica, dado que este tipo de escritura es más frecuente en el repertorio para esta agrupación resulta más familiar para los intérpretes, lo cual facilita la escritura e interpretación de valores añadidos que se encuentran en las vocalizaciones de aves al igual que expandir las posibilidades rítmicas presentes en el plano de metaforización sonora.

Por último, cabe resaltar que los valores añadidos fueron identificados gracias a un proceso de subdivisión, el cual determinó de forma aproximada las diferentes acentuaciones que presentaban las vocalizaciones y en consecuencia se les asignó una medida métrica según los criterios de la segunda notación rítmica.

Tras detallar la altura mediante el uso de la herramienta de espectrograma y el ritmo mediante un proceso de subdivisión que tiene en cuenta el planteamiento de segunda notación musical expuesto por Messiaen, se procedió a realizar un segundo bosquejo, el cual utiliza la delimitación generada en el primero bosquejo (ver **Ilustración 1**) y las consideraciones que surgen de esta segunda fase como base para su construcción.

***Fragmento Canto Copetón***

(♩=200) *Bosquejo#2* *Transcribio:*

*8<sup>va</sup>* *Juan Esteban Aparicio Beltrán*

Piano

**Ilustración 2:** *Bosquejo#2 Fragmento del Canto emitido por el Copetón, transcripción que surge tras el proceso de aproximación por medio del programa Sonic Visualiser y aplicación del concepto de valores añadidos en segunda notación rítmica planteado por Oliver Messiaen.*

En conclusión, esta fase del proceso de transcripción está enfocada en precisar los componentes de altura y ritmo presentes en las vocalizaciones de cada ave, utilizando herramientas como el espectrograma del software Sonic Visualiser y el uso de valores añadidos en segunda notación como herramienta para precisar el componente rítmico.

#### **4.2.2.3 Instrumentación**

Este proceso consiste en asignar un timbre, articulaciones, y de ser necesario, técnicas extendidas al bosquejo resultante de la fase anterior, con la finalidad de aproximar aún más el proceso de transcripción y brindar un resultado final que será empleado en la Suite Avedina.

Por ejemplo, para el Copetón se determinó utilizar la Flauta Piccolo para representarlo, puesto que este instrumento posee un timbre y registro similar a las vocalizaciones emitidas por

esta ave. Por otra parte, tiene la posibilidad de realizar articulaciones cortas, técnicas extendidas como el *frullato* y técnicas instrumentales *glissando* las cuales son fundamentales para interpretar de forma aproximada el canto y llamado de esta ave.

***Fragmento Canto Copetón***

*Bosquejo#3* *Transcribio:*

(♩=200) *Resultado final del proceso de transcripción aproximada Juan Esteban Aparicio Beltrán*

**Ilustración 3:** *Bosquejo#3 Fragmento del Canto emitido por el Copetón, transcripción que surge tras el proceso de instrumentación.*

Cada uno de los bosquejos que surgió de este proceso de transcripción aproximada fue empleado en el desarrollo del discurso musical ya sea de forma literal o variada, por último, cabe resaltar que no todas las transcripciones de las vocalizaciones hicieron uso de valores añadidos para ser representadas, algunas hicieron uso de la agógica para presentar dicha vocalización tal es el caso de la Tingua Azul, de igual forma en la primera parte del segundo movimiento del compás 1 al 5 se le solicita a los Oboístas que interpreten el llamado de esta ave mediante el uso de la caña de su instrumento para asemejar aún más el timbre de esta vocalización, esto será abordado con mayor profundidad en el apartado que explica el proceso de creación de este movimiento.

Por otra parte, en el primer movimiento de la Suite Avedina también se acude a algunos elementos con alturas definidas presentes en la contaminación acústica, tal como son las bocinas, estacionarias y sirenas de vehículos, los cuales fueron evocados por medio de instrumentos



convencionales en el formato de banda sinfónica acompañados de instrumentos caseros que aproximan aún más la sonoridad de estos elementos.



**Imagen 18:** *Tres Cornetas de aire afinadas en Mib, Fa y Solb* <sup>20</sup>

Estos tres instrumentos musicales se emplearon con la finalidad de imitar las bocinas de vehículos que se pueden escuchar en la ciudad de Bogotá, por lo cual su afinación fue aproximada para imitar las frecuencias que estos emiten. Por otra parte, cabe resaltar que estos instrumentos caseros fueron empleados en combinación con los instrumentos de viento metal y percusión para evocar la contaminación acústica que se puede apreciar en la ciudad, en especial a causa de vehículos aéreos y terrestres, por otra parte, estos instrumentos fueron escritos en la sección de percusión, puesto que esta será la encargada de interpretarlos.

---

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wulcDdgvKC4> link del tutorial el cual contribuyo en la construcción de estos instrumentos caseros.

Plato 20 Suspendido sobre Timbal 32 (Baqueta Suave)

ppp

Corneta de aire en Mib

Plato Suspendido

ppp

ppp

**Ilustración 4:** *Compás 51-52 del primer movimiento de la Suite Avedina, en esta imagen se puede apreciar la sección de percusión y en especial la intervención de la corneta de aire en Mib.*

Timb.

Corneta de Aire.

Vib.

Platos.

Perc.

2 a 3 Corneta de aire (Fa - Solb)

**Ilustración 5:** *Compás 53 a 56 del primer movimiento de la Suite Avedina, en la imagen se puede apreciar la sección de percusión y las Cornetas de aire en Mib y Fa la corneta en Solb si la cantidad de percusionistas lo permite.*

### 4.2.3 Metaforización sonora

En este apartado se expondrán cuáles fueron los elementos extra musicales seleccionados para trabajar mediante la metaforización sonora, la cual es abordada como una herramienta que tiene la finalidad de representar dos temáticas, la primera son las problemáticas ambientales de contaminación acústica, contaminación lumínica, tráfico ilegal de aves e incendios forestales y la








segunda de cómo se ven afectadas algunas aves comunes de la región de Cundinamarca por las situaciones expuestas en la primera temática.

Para realizar la selección de elementos en la primera temática, se realizaron varias *observaciones de aves*<sup>21</sup> para vivenciar como interactúan las especies de aves seleccionadas en su entorno natural y como se ven afectadas por la contaminación acústica, junto a un proceso de documentación para identificar los componentes de las demás problemáticas ambientales.

Teniendo en cuenta el planteamiento anterior, se efectuó una observación de aves junto a un muestreo de ruido, el cual fue realizado entre las 6:20 am y 12:00 pm del día 17/07/2021, en el Parque Simón Bolívar de Bogotá-Colombia, este muestreo fue tomado en un bosque urbano ubicado entre el lago y la calle 53 con una duración aproximada de dos minutos por muestra, cabe resaltar que fue realizado con la asesoría y acompañamiento del biólogo Didier Alonso Quimbay Galindo, por medio de la aplicación Noise Capture la cual permite medir y compartir mediciones de ruido a un mapa interactivo de la zona donde se realizó dicha muestra, de igual forma se encuentran plasmados los resultados de otras muestras realizadas en el sector.

---

<sup>21</sup> Usualmente a esta práctica se le conoce con el nombre de “pajareo”

<b>53.8 dB(A)</b>	<b>121 s - sáb., 17 jul. 2021 11:59 GMT-05:00</b>	
	Parque Simón Bolívar bosque urbano entre lago y calle 53	
<b>53.4 dB(A)</b>	<b>123 s - sáb., 17 jul. 2021 11:21 GMT-05:00</b>	
	Parque Simón Bolívar bosque urbano entre lago y calle 53	
<b>54.0 dB(A)</b>	<b>122 s - sáb., 17 jul. 2021 10:23 GMT-05:00</b>	
	Parque Simón Bolívar bosque urbano entre lago y calle 53	
<b>60.1 dB(A)</b>	<b>121 s - sáb., 17 jul. 2021 08:59 GMT-05:00</b>	
	Parque Simón Bolívar bosque urbano entre lago y calle 53	
<b>57.3 dB(A)</b>	<b>121 s - sáb., 17 jul. 2021 08:21 GMT-05:00</b>	
	Parque Simón Bolívar bosque urbano entre lago y calle 53	
<b>61.0 dB(A)</b>	<b>121 s - sáb., 17 jul. 2021 07:18 GMT-05:00</b>	
	Parque Simón Bolívar bosque urbano entre lago y calle 53	
<b>52.2 dB(A)</b>	<b>121 s - sáb., 17 jul. 2021 06:20 GMT-05:00</b>	
	Parque Simón Bolívar bosque urbano entre lago y calle 53	

**Imagen 19:** Resultado del muestreo de ruido tomado entre las 6:20 am y 12:00 pm del día 17/07/2021, en el Parque Simón Bolívar de Bogotá-Colombia, con la aplicación Noise Capture.

Los resultados preliminares obtenidos de este muestreo, evidencian que las fuentes de ruido más frecuentes provienen de vehículos terrestres y aéreos, siendo estos últimos aparentemente periódicos, puesto que entre los primeros 30 minutos de cada hora se percibían en la zona. De igual forma se evidenció una disminución en la actividad de las vocalizaciones de aves cuando estaba presente dicho factor, por último, cabe resaltar que otras fuentes de ruido fueron, voces y pasos de transeúntes junto a la reproducción de música en dispositivos de amplificación (parlantes) y en menor medida el sonido emitido por el choque del viento contra diversos cuerpos como árboles y el agua del lago del parque.

Según toda la información obtenida en este muestreo, las fuentes de ruido se organizan siendo 1 la más fuerte y 5 la más débil en la siguiente tabla

<b>Clasificación</b>	<b>Fuentes</b>
1	Vehículos Aéreos
2	Vehículos Terrestres
3	Reproducción de música en dispositivos de amplificación
4	Voces y pasos de origen humano
5	Sonidos Naturales (viento y agua)

**Tabla 4:** Realizada con los resultados arrojados por el muestreo de ruido tomado el 17 de Julio del 2021.

Estos resultados son el punto de partida para la selección de los componentes de la contaminación acústica, los cuales serán representados mediante la metaforización sonora. Sin embargo, para identificar los componentes de la contaminación lumínica, tráfico ilegal de aves e incendios forestales, se acudió a las fuentes documentales referenciadas en el apartado marco de referentes contextuales.

Por otra parte, la segunda temática selecciono de una serie de ideas y emociones, las cuales surgen a la hora de fabular<sup>22</sup> como se ve afectada cada ave por la situación ambiental con la que se relacionó, es decir, que es un proceso subjetivo que desarrolla el compositor con la finalidad de evocar cómo repercute este tipo de situaciones con las especies seleccionadas.

Todos los componentes seleccionados para la primera temática y segunda temática del proceso de metaforización, serán presentados en la siguiente tabla.

---

<sup>22</sup> Inventar, imaginar tramas o argumentos. (Real Academia Española, s.f., definición 2).

<b>Elementos extra musicales seleccionados para el proceso de metaforización sonora</b>		
<b>Movimiento</b>	<b>Primera Temática:</b>	<b>Segunda Temática:</b>
	Componentes seleccionados de la problemática ambiental.	Ideas o Sentimientos que surgen de fabular la interacción de las aves con las problemáticas
1: Copetón Contaminación Acústica	Bocinas de vehículos Ruido de vehículos aéreos Voces y pasos de origen humano	Estrés Desplazamiento forzado por culpa del ruido Búsqueda de un sitio tranquilo
2: Tingua Azul Contaminación Lumínica	Luz constante del alumbrado público y edificios Luz intermitente presente en edificios y pistas de aterrizaje	Confusión-Desorientación Accidentes Recuperación
3: Toche Tráfico ilegal de aves	Ruido presente en un mercado ilegal de aves originado por diversas especies de animales	Mercado ilegal de especies Nostalgia-Melancolía Misterio-Incertidumbre Escape
4: Colibrí Chillón Incendio Forestal	Chispa, Conflagración Propagación Extinción	Miedo Destrucción Muerte Esperanza

**Tabla 5:** Elementos extra musicales que serán abordados por medio del proceso de metaforización sonora.

Para dar cierre a este apartado, es significativo mencionar que el proceso de metaforización sonora está relacionado con el nivel representativo, puesto que busca evocar de forma subjetiva las problemáticas ambientales y cómo se ven afectadas las aves, por medio de la representación de los elementos extra musicales expuestos anteriormente. Estos serán desarrollados mediante técnicas compositivas que serán expuestas en el apartado de composición de la Suite Avedina.

Una vez desarrollado el proceso de transcripción aproximada que concierne al nivel funcional y tras haber seleccionado los elementos extra musicales pertenecientes al procedimiento de metaforización sonora en el nivel representativo, se acudió a la creación de breves historias como herramienta para desarrollar los componentes temáticos de estos dos niveles.

### **4.3 Fase 3 - Creación de historias**

La creación de historias fue abordada como una herramienta para organizar y estructurar los componentes que provienen del nivel funcional y el nivel representativo, por esta razón cada uno de los movimientos de la Suite Avedina tiene como protagonista el ave seleccionada junto a la problemática ambiental asignada, es decir que tiene en cuenta la estructura de la Suite Avedina recordemos que esta es:

-Primer Movimiento: Basado en el Copetón - (*Zonotrichia capensis*) y cómo lo afecta la contaminación acústica.

-Segundo Movimiento: Basado en la Tingua Azul - (*Porphyrio martinica*) y cómo es afectada por la contaminación lumínica.

-Tercer Movimiento: Basado en el Toche - (*Icterus Chrysater*) y cómo lo afecta el tráfico ilegal de aves.

-Cuarto Movimiento: Basado en el Colibrí rutilante - (*Colibri Coruscans*) y cómo es afectado por los incendios forestales.

Por otra parte, la forma de escritura que se tuvo en cuenta en la construcción de estas historias fue por medio de versos de métrica libre con carácter consonante, es decir, que se empleó el recurso de la rima sin ceñirse a una estructura establecida para su aparición.

La finalidad de utilizar este recurso es generar un texto reflexivo dirigido a todo tipo de público, a pesar de que este tipo de escritura es más frecuente en la literatura infantil, se plantea como una forma de llegar a un público más general. Igualmente, busca ser un pilar fundamental para la construcción de un discurso musical que tiene en cuenta la forma y recursos presentados en cada una de estas historias, cabe resaltar que estas fueron incorporadas al programa de mano con la finalidad de que los oyentes puedan tener acceso a ellas (ver **Anexo 2**).

#### **4.4 Fase 4 - Composición de la Suite Avedina**

La construcción de esta obra musical utiliza la estructura generada en cada una de las historias como base para desarrollar el discurso musical, el cual este se vio influenciado por las fuentes documentales ampliadas en el marco referencial, junto a material audiovisual y textual concerniente a la temática de composición musical encontrado en los canales de YouTube de los compositores Mauro De María. (Mauro De Maria, n.d), Jesús González (Jésus González, n.d) y Tony Domenech (CountBlissett, n.d).

En consecuencia, el proceso creativo se vio fortalecido por la información encontrada en estas fuentes documentales, según las necesidades que se iban encontrando a la hora de construir el discurso musical. Por otra parte, todos los recursos musicales que fueron empleados en el discurso musical, se aplicaron con la finalidad de representar cada uno de los elementos extra musicales que provienen del nivel funcional y el nivel representativo, según como son presentados y desarrollados en las historias. En primera instancia, encontramos que el diseño melódico, la instrumentación y el ritmo, está enfocado a desarrollar el material sonoro que surge de la transcripción aproximada. En segunda instancia, encontramos que la armonía y la



orquestración está enfocada en resaltar los componentes de la metaforización sonora representados en la historia.

Cabe resaltar, que el sistema armónico que predomina en la Suite Avedina fue el sistema modal, el cual es abordado desde el planteamiento del compositor Mauro de María en su libro “*18 Dimensiones emocionales*” (María, 2021). Este texto presenta al sistema modal desde un punto de vista subjetivo, el cual está enfocado en evocar una serie de emociones por medio de las progresiones características de cada modo, por lo cual fue empleado a la hora de plasmar los componentes de la metaforización sonora.

A continuación, podemos apreciar una imagen en la cual podemos ver como el compositor Mauro de María plantea el sistema modal.

## MODOS

DIMENSIÓN 1	DIMENSIÓN 2							
<b>LIPÍO</b> 	NLEGRE PROFUNDO	MUY OPTIMISTA MAJESTUOSO	TRISTE PROFUNDO	MALIGNO NERVIOSO DEDONJADO	MUY OPTIMISTA NERVO	TRISTE, SUAVE FRENZIDA	TRISTE, DEDONJADO EXCÍTRICO	ENOCIONES
	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IX</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>	GRADOS
	+	+++	--	⚡ <sub>dam</sub>	+++	-	---	SIMBOLOGÍA
	C <sub>M</sub>	D <sub>M</sub>	E <sub>M</sub>	F <sub>dam</sub>	G <sub>M</sub>	A <sub>M</sub>	B <sub>M</sub>	CIFRADO
<b>MIXOLIDIO</b> 	NLEGRE PROFUNDO	TRISTE PROFUNDO	MALIGNO NERVIOSO DEDONJADO	ENERGICO FRENZIDO	TRISTE, DEDONJADO	TRISTE, SUAVE	NLEGRE OPTIMISTA FRENZIDO	ENOCIONES
	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>IX</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>	GRADOS
	+	--	⚡	++	--	-	++	SIMBOLOGÍA
	C <sub>M</sub>	D <sub>M</sub>	E <sub>dam</sub>	F <sub>M</sub>	G <sub>M</sub>	A <sub>M</sub>	B <sub>bM</sub>	CIFRADO
<b>DORICO</b> 	TRISTE PROFUNDO	TRISTE, ANJUNDO DEDONJADO	NLEGRE, SUAVE DORNOZ FRANZOSO	MUY OPTIMISTA ESPERANZOSO FURIBOSO	TRISTE, DEDONJADO	MALIGNO DEDONJADO NERVIOSO	NLEGRE ESPERANZOSO FRENZIDO	ENOCIONES
	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>IX</b>	<b>VII</b>	GRADOS
	-	---	+	+++	--	⚡ <sub>dam</sub>	++	SIMBOLOGÍA
	A <sub>M</sub>	B <sub>M</sub>	C <sub>M</sub>	D <sub>M</sub>	E <sub>M</sub>	F <sub>dam</sub>	G <sub>M</sub>	CIFRADO
<b>FRIGIO</b> 	TRISTE PROFUNDO	MUY OPTIMISTA MAJESTUOSO	NLEGRE, SUAVE DORNOZ FRANZOSO	TRISTE PROFUNDO	DEDONJADO NERVIOSO	MUY OPTIMISTA ESPERANZOSO FRENZIDO	NLEGRE ESPERANZOSO FRENZIDO	ENOCIONES
	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>IX</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>	GRADOS
	-	+++	+	--	⚡ <sub>dam</sub>	++	---	SIMBOLOGÍA
	A <sub>M</sub>	B <sub>bM</sub>	C <sub>M</sub>	D <sub>M</sub>	E <sub>dam</sub>	F <sub>M</sub>	G <sub>M</sub>	CIFRADO
<b>LOCRIO</b> 	DEDONJADO NERVIOSO	MUY OPTIMISTA MAJESTUOSO	TRISTE PROFUNDO	TRISTE PROFUNDO	MUY OPTIMISTA ESPERANZOSO FRENZIDO	MUY OPTIMISTA MAJESTUOSO FRENZIDO	TRISTE PROFUNDO	ENOCIONES
	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>	GRADOS
	⚡ <sub>dam</sub>	+++	--	--	++	+++	-	SIMBOLOGÍA
	A <sub>dam</sub>	B <sub>bM</sub>	C <sub>M</sub>	D <sub>M</sub>	E <sub>bM</sub>	F <sub>M</sub>	G <sub>M</sub>	CIFRADO

- |                           |                              |                                    |
|---------------------------|------------------------------|------------------------------------|
| + : Alegre/ Positivo      | ⚡ : Maligno                  | ▼ : Acorde característico del modo |
| ++ : Más alegre/ Positivo | ↑ : Masculino (Hay fricción) | × : Acorde no recomendado          |
| - : Triste/ Melancólico   | ∩ : Femenino (Relajado)      |                                    |
| -- : Más triste           |                              |                                    |

24

**Imagen 20:** Esquema extraído de la pág. 24 del Libro “18 Dimensiones Emocionales”, En el cual se puede apreciar los acordes característicos del sistema modal, al igual que la propuesta subjetiva del autor respecto a las emociones, simbología y cifrado de estos.

Cabe resaltar, que también se utilizaron otros elementos expuestos en este libro, como lo son sistemas armónicos de puntos cardinales (pág. 63), y atonalismo libre (pág. 174). Los cuales fueron empleados en el segundo movimiento según los elementos que se deseaban evocar, este planteamiento será abordado con mayor detenimiento en el apartado en el que se expone este movimiento.

En cuanto a los diseños ritmo melódicos que fueron empleados en la obra, es importante mencionar que surgen tras aplicar de forma literal o variada los bosquejos que surgen del proceso de transcripción aproximada. Para el desarrollo de este material se tuvo en cuenta la progresión

armónica que se estaba exponiendo en el fragmento, por esta razón, gran parte de las melodías emplean las escalas del modo que se está aplicando en la sección, sin embargo, en ciertas ocasiones se hace uso de las escalas; pentatónica mayor, pentatónica menor, tonos enteros y cromática según la situación que se desea evocar. A pesar de que la obra utiliza varios sistemas armónicos y escalas, el sistema modal fue el pilar fundamental en la construcción armónica y melódica de esta obra musical.

En el transcurso del proceso compositivo de la obra, se hizo uso de letras de ensayo con varias funciones, en primera instancia cumple la función de organizar la obra para su proceso montaje, y en segunda instancia delimitan cada una de las partes de la historia creada para cada movimiento, vale la pena reiterar que estas historias se desarrollan teniendo en cuenta los componentes de dos niveles, el primero de estos es el nivel funcional y el segundo es el nivel representativo. En cuanto a este primer nivel es aplicado en el discurso musical por medio de los bosquejos resultantes del proceso de transcripción aproximada y la creación de motivos ritmo melódicos derivados de estos, por otra parte, el segundo nivel emplea la armonía y orquestación para representar cada uno de los elementos que se desean evocar.

A continuación, se expondrán los elementos musicales más relevantes empleados en discurso musical de la Suite Avedina, teniendo en cuenta los planteamientos anteriores, las letras de ensayo será utilizadas para organizar la aparición de cada uno de estos. Cabe resaltar, que en algunas de las ilustraciones que serán presentadas a continuación se presentarán los instrumentos por medio de su abreviatura más no con el nombre completo, por esta razón se realiza esta tabla para tener claridad de que instrumento musical se está implementando

Nombre del instrumento	Abreviatura
Piccolo	Picc
Flauta	Fl
Oboe	Ob
Fagot	Fg
Clarinete en Mib	Mib Cl
Clarinete en Sib	Sib Cl
Clarinete Bajo	B.Cl
Sax Soprano	S.Sx
Sax Alto	A.Sx
Sax Tenor	T.Sx
Sax Barítono	B.Sx
Trompeta	Sib Tpt
Corno en Fa	Hn
Trombón	Tbn
Eufonio	Euf
Tuba	Tuba
Contrabajo	C.B
Timbales	Timb
<i>Glockenspiel</i>	Glk
Xylófono	Xyl
Vibráfono	Vib
Percusión	Perc

**Tabla 6:** Abreviaciones con las que se refiere a los instrumentos del formato de banda sinfónica utilizados en la *Suite Avedina*.

Antes de leer este apartado se recomienda acudir a los **Anexos 3 y 5** en los cuales se puede visualizar la grabación y score de la obra.

#### **4.4.1 Primer Movimiento Copetón - Contaminación Acústica.**

Allegro Moderato negra =108 y Allegro negra =120, son las indicaciones de tiempo con la que cuenta este movimiento. Por otra parte, emplea los modos Sol mixolidio y Mi frigio desde la construcción armónica y melódica, cabe resaltar que también se utilizan las escalas pentatónicas mayores de Sol y Fa, al igual que una de sus secciones hace uso de elementos presentes en la música aleatoria.

A continuación, se emplearán las letras de ensayo para delimitar algunos de los elementos musicales más relevantes de cada sección de este movimiento.

**Letra A:** (Del Compás 1 al Compás 18) Presenta un material introductorio que tiene en cuenta elementos expuestos en el primer párrafo de la historia construida para este movimiento.



**"COPETÓN"**  
(*Zonotrichia capensis*)

**"Contaminación Acústica"**  
1º Movimiento Avedina  
Suite moderna para banda sinfónica

**I Parte-Introducción**

Era un amanecer tranquilo en un parque de la ciudad de Bogotá, allí cantaba una parvada de copetones sin parar, ya que el sol se acababa de asomar.

The graphic consists of two horizontal panels. The top panel has a light orange background and contains the title "COPETÓN" in bold black letters, followed by the scientific name "(Zonotrichia capensis)" in a smaller font. Below this is the title "Contaminación Acústica" in bold black letters, followed by "1º Movimiento Avedina" and "Suite moderna para banda sinfónica" in a smaller font. To the right of the text is a stylized tree with a black trunk and branches, green leaves, and several small black birds perched on the branches. The bottom panel has a darker orange background and contains the section title "I Parte-Introducción" in bold green letters. Below this is a paragraph of text in black: "Era un amanecer tranquilo en un parque de la ciudad de Bogotá, allí cantaba una parvada de copetones sin parar, ya que el sol se acababa de asomar." To the right of the text is a stylized illustration of a sun rising over a horizon line, with yellow rays emanating from the sun.

**Ilustración 6:** *Primer parte de la historia generada para la construcción del primer movimiento.*

Es decir, que en esta sección se tiene la finalidad de evocar un amanecer tranquilo y el canto de un grupo de copetones. Para representar este último elemento, se empleó un motivo el cual se presenta en diferentes timbres instrumentales de forma sucesiva, iniciando con el Piccolo, seguido por; Flauta 1-2, Oboe 1, Fagot 1 y Corno 1.



Score

# "Copetón" "Contaminación Acústica"

Compositor:  
Juan Esteban Aparicio

**Ilustración 7:** Plano melódico del compás 1-7, primer movimiento.

Los rectángulos muestran cómo el motivo se va presentando en diferentes timbres. Por otra parte, cabe resaltar que el efecto de *frullato*, es solicitado a los instrumentistas de Piccolo, y Flauta 1 y 2 en la tercera negra del motivo que posteriormente se transforma en cuatro semicorcheas en el Oboe 1, Fagot 1 y Corno 1.

**Ilustración 8:** Plano acompañante compás 1-6, primer movimiento.

En el rectángulo rojo podemos apreciar cómo el *Glockenspiel* y *Vibráfono*, realizan un acompañamiento rítmico armónico empleando la progresión Sol mayor (I) y Fa mayor (VIIb), la cual es usual en el modo mixolidio y es empleada en esta parte de la obra con la finalidad de representar el amanecer tranquilo.

Otro elemento a destacar de esta introducción es el componente rítmico y dinámico aplicado hacia el final de esta sección, en la siguiente ilustración, se pueden apreciar un

rectángulo rojo en el cual se encuentran las células rítmicas que componen el final de esta sección, de igual forma dos rectángulos de color azul que muestran las dinámicas súbitas empleadas.

The image shows a musical score for percussion instruments. The instruments listed are Euf. 1-2, Tuba, C.B., Timb., Glk., Vib., Platos, and Perc. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *subito p*. A red box highlights the final measures of the section, and two blue boxes highlight the *subito p* dynamic markings.

**Ilustración 9:** Base rítmica compás 13-18, primer movimiento.

**Letra B:** (Del Compás 19 al Compás 38) Presenta un primer material musical que tiene en cuenta elementos presentados en el segundo párrafo de la historia construida para este movimiento.

Poco a poco la gente empezó a despertar, sus voces y sus pasos se escuchaban por todo el lugar. De igual forma los sonidos de los carros y autobuses se comienzan a notar, aumentando así el ruido del lugar.

**Ilustración 10:** Segundo párrafo de la historia generada para la construcción del primer movimiento.

Para plasmar estos elementos se utilizaron recursos procedentes de la música aleatoria, estos fueron distribuidos en tres momentos en los cuales se desea evocar como el ruido se incrementa de forma gradual, siendo esta la temática principal en sección.

Conversación Entre  
Piccolo  
Flauta 1  
Flauta 2  
"Al quinto llamado del  
Piccolo le Responde la  
Flauta 1, A la quinta  
respuesta de la Flauta 1  
le responde la Flauta 2"

**B 1** Momento: Duración de 15 Segundo Aproximadamente

Responder al llamado de la Flauta 2

Picc. *mf* "Interpretar *Ad libitum* imitando el llamado del ave Copetón"

Fl. 1 *mf* Responder tras cinco llamados del Piccolo

Fl. 2 *mf* Responder tras cinco llamados de la Flauta 1

Ob.1-2 *pp* "Interpretar lo más rapido posible, respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2"

Fgt.1-2 *pp*

Sop. Cl. 3 *pp* *mp* *pp* "Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2"

T. Sx. 1-2 *pp* *mp* *pp* "Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2"

Glk. *mf* "Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2"

**Ilustración 11:** Primer momento de la letra B del primer movimiento.

En este primer momento de la letra B se emplearon dos planos sonoros, el primero de estos se encuentra enmarcado dentro del rectángulo rojo, se compone de la conversación entre Piccolo, Flauta 1-2, esta consiste en un proceso de pregunta respuesta según las indicaciones escritas, las cuales indican que debe interpretarse las alturas con un ritmo *Ad libitum* al igual que señalar en qué momento deben interpretarse los instrumentos, este material surge de los bosquejos del llamado del Copetón en el proceso de transcripción aproximada. Puesto que la finalidad de este plano es plasmar como un grupo de copetones se comunican.

El segundo plano sonoro de esta letra de ensayo se encuentra enmarcado dentro del rectángulo azul, se compone de un acompañamiento ritmo armónico generado entre Oboe 1-2, Fagot 1-2 y *Glockenspiel*, los cuales tienen la indicación de interpretar una serie de alturas lo más rápido posible, por otra parte, este plano también se compone de una serie de *trémolos*



interpretados por el Clarinete en Sib 3 y Saxofón Tenor 1-2, estos presentan un crescendo y decrescendo constante, la finalidad de este segundo plano es generar un ambiente acompañante de la conversación del primer plano.

2 Momento: Duración de 15 Segundo Aproximadamente

Picc. *mf* Interpretar *Ad libitum* imitando el canto del Copetón realizando breve pausa antes de repetir

Fl. 1 Flauta 1 Pregunta

Fl. 2 Flauta 2 Responde

Mib. Cl. *mf* Clarinete en Mib Pregunta

Sib. Cl. 1 *mf* Clarinete 1 Responde

Sib. Cl. 2 *pp* *mp* *pp*

Sib. Cl. 3 *pp* *mp* *pp*

S. Sx. *pp* *mp* *pp*

A. Sx. 1-2 *pp* *mp* *pp*

T. Sx. 1-2 *pp* *mp* *pp*

Glk. *mf* *f* *mf*

Vib. *mf* *f* *mf*

*Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2*

*Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2*

*Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2*

*Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2*

**Ilustración 12:** Segundo momento de la letra B del primer movimiento.

En este segundo momento de la letra B podemos apreciar tres planos sonoros, el primero de estos es enmarcado en el rectángulo verde, el cual se origina de los bosquejos proceso de transcripción del canto del Copetón, cabe resaltar que el Piccolo fue el instrumento seleccionado para ejecutar este material puesto que su timbre es similar al sonido que emite esta ave, como segundo plano encontramos la conversación de pregunta respuesta que surge entre Flauta 1-2

junto al Clarinete en Mib y Clarinete en Sib 1, esta cumple la función de contra melodía en este momento. Como tercer y último plano encontramos que los instrumentos Clarinete en Sib 2-3, Saxofón Soprano, Saxofón Alto, Saxofón Tenor 1-2, *Glockenspiel* están cumpliendo una función acompañante.

3 Momento: Duración de 30 Segundo Aproximadamente

Picc. *mp*

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Oboe 1 Pregunta - Oboe 2 Responde (poco a poco se desvanece.)

Fagot 1 Pregunta - Fagot 2 Responde (poco a poco se desvanece.)

Si. Cl. 2 *mp* *pp*

Si. Cl. 3 *mp* *pp*

B. Cl. *mp* *pp*

S. Sx. *mp* *pp*

B. Sx. *mp* *pp*

Tbn. 1 Entrar tras 15 segundos del inicio del tercer momento  
*pp* *cruscendo poco a poco*  
Imitar bocina de vehiculo que poco a poco se hace más intensa

Tbn. 2 Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

Tbn. 3 Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

Euf. 1-2 Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

Tuba Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

C. B. Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

Timb. Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

Glk. Entrar tras 10 segundos del inicio del tercer momento  
Imitar estacionarias de un vehiculo, interpretar con un pulso constante

Vib. Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

Platos Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

Perc. *mp* *mf*

Cometa de aire en Mib  
Entrar tras 20 segundos del inicio del tercer momento  
Imitar bocina de vehiculo que poco a poco se hace más intensa

Ilustración 13: Tercer momento de la letra B del primer movimiento.

En este tercer y último momento de la letra C, se presentan cuatro planos sonoros, los cuales están enfocados a introducir el ruido gradualmente en el discurso musical.

El primer plano sonoro se encuentra enmarcado en el rectángulo de color verde, este presenta los cantos de los copetones realizados entre Piccolo, Flauta 1-2.

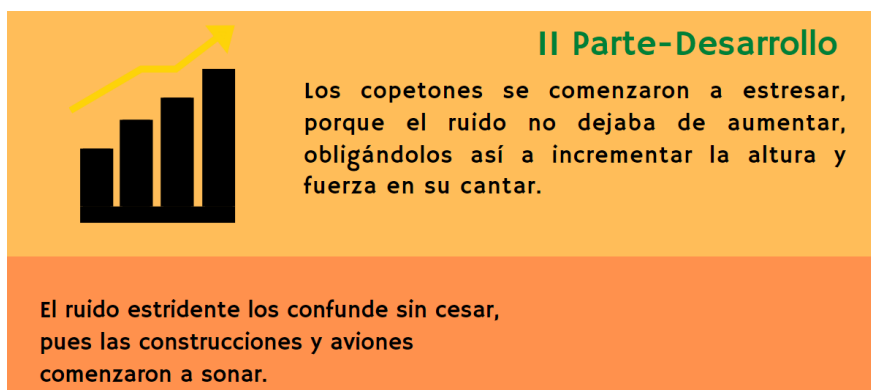
El segundo plano sonoro se encuentra enmarcado en el rectángulo rojo, y presenta una conversación entre Oboe 1-2 junto al Fagot 1-2 este cumple función contrapuntística.

Por otra parte, el tercer plano se encuentra enmarcado en el rectángulo azul, este cumple función de acompañamiento por medio de trémolos en los instrumentos Clarinete en Sib 2-3, Clarinete Bajo, Saxofón Soprano y Saxofón Barítono.

Posteriormente, el cuarto plano sonoro se encuentra enmarcado en el rectángulo de color amarillo, en este se presenta de forma gradual el ruido que va irrumpiendo en la tranquilidad del amanecer en primera instancia encontramos que el *Glockenspiel* representa las estacionarias de vehículo, estas inician tras de iniciar el tercer momento 10 segundos, posteriormente ingresa el Trombón imitando la bocina de un vehículo terrestre esto tras 15 segundos del inicio de este momento, por último ingresa la Corneta de aire en Mib que al igual que el Trombón imita las bocinas de un vehículo terrestre, este ingresa tras 20 segundos del inicio de esta sección.

Cabe resaltar, que a los instrumentistas de cobres y percusión se les indicó zapatear y murmurar de forma aleatoria para dar representar el ruido proveniente de la voz y pasos del ser humano en las horas del amanecer.

**Letra C:** (Del Compás 39 al Compás 66) Esta letra de ensayo aborda los elementos presentados en el desarrollo de la primera historia, cabe resaltar que se vuelve a la escritura convencional utilizando el compás de 4/4 (negra = 120)



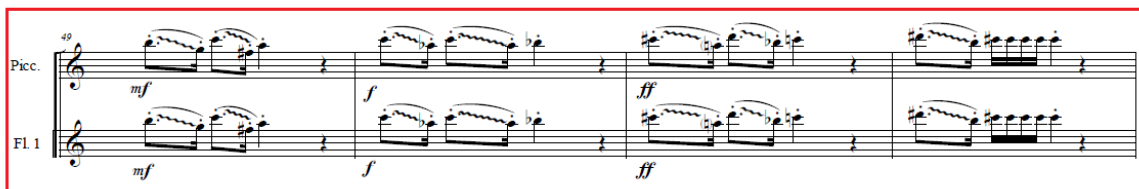
**Ilustración 14:** Segunda parte de la historia generada para la construcción del primer movimiento.

En esta sección se plantea continuar con el incremento del ruido de forma gradual presentado en el tercer momento de la letra B, sin embargo, en este momento aparece el elemento del estrés, el cual proviene de fabular la reacción que tendría un ave frente a la problemática de contaminación acústica, en consecuencia esta sección plantea un crescendo constante desde el compás 39 hasta un punto climático en el compás 57, este se compone varios elementos que contribuyen al crecimiento de la sonoridad. En primera instancia encontramos que el motivo interpretado en el Piccolo y Flauta 1-2 simboliza el canto del Copetón, este incrementa su frecuencia y dinámica de manera gradual según se acerca el punto álgido con la intención de evocar parte del estrés que sufre el ave por el incremento de ruido.

En segunda instancia, se seleccionó el efecto doppler generado por las sirenas de ambulancia, el cual será representado mediante el uso de una secuencia cromática. Como tercer elemento de esta sección encontramos la representación que se le dio a los vehículos terrestres y aéreos, al igual que sonidos de construcciones. Para dicho fin se empleó la cuerda de saxofones y cobs para evocar las bocinas de carros y autobuses por medio de sonidos acentuados que incrementan su dinámica gradualmente. En cuanto a la representación de vehículos aéreos y sonidos de construcción, se acudió a representarlos por medio de una serie de redobles sobre en

un Plato Suspendingo colocado sobre un Timbal, un redoble sobre Plato Suspendingo y un Redoblante, al igual que el incremento de figuras en el Bombo.

A continuación se presentará como fue graficado cada uno de estos elementos.

A musical score snippet for Piccolo (Picc.) and Flute 1 (Fl. 1) covering measures 49 to 52. The Piccolo part is written in a higher register than the Flute 1 part. Both parts play a melodic line that starts in measure 49 and continues through measure 52. The dynamics are marked as *mf* in measure 49, *f* in measure 50, and *ff* in measure 51. The notation includes slurs and accents over the notes.

**Ilustración 15:** Plano melódico compás 49-52, primer movimiento.

En el rectángulo rojo, podemos apreciar como fue representado el incremento de frecuencia en el canto del Copetón por medio del Piccolo y Flauta 1.

A musical score snippet for various woodwinds: Fl. 2, Ob. 1-2, Fgt. 1-2, Mi. Cl., Si. Cl. 1, Si. Cl. 2, and Si. Cl. 3. The score shows a chromatic accompaniment for measures 49-52. The dynamics are marked as *pp* for all parts. The notation includes slurs and accents over the notes.

**Ilustración 16:** Plano melódico acompañante compás 49-52, primer movimiento.

En el rectángulo azul podemos apreciar como se graficó y representó el efecto doppler por medio de una secuencia cromática interpretada en la Flauta 1-2, Oboe 1-2, Fagot 1-2, acompañada de una variación de esta ejecutada por el Clarinete en Mib y los Clarinetes en Sib 1-2-3.

**Ilustración 17:** Plano armónico acompañante compás 44-48, primer movimiento.

En el rectángulo amarillo, podemos apreciar como se representó el ruido originado por vehículos terrestres mediante el uso de la cuerda de saxofones y cobres, estos instrumentos emplean células rítmicas cortas y acentuadas, con la intención de evocar las bocinas presentes en este tipo de vehículos.

Plato 20 Suspendido sobre Timbal 32 (Baqueta Suave)

ppp

Cometa de aire en Mib

Plato Suspendido

ppp

Redoblante

Bombo

ppp

**Ilustración 18:** Plano rítmico acompañante compás 51-52, primer movimiento.

Por último podemos apreciar en el rectángulo negro los instrumentos con los que fue representado el ruido originado por vehículos aéreos y construcciones, siendo esta la fuente de ruido más notable de la sección. Podemos concluir de esta sección que se representó el estrés y componentes de la contaminación acústica mediante el uso de una dinámica en constante incremento, la cual conduce a un punto climático en el compás 57. Cabe resaltar, que posteriormente a este punto álgido se encuentran 10 compases de disminuyendo, los cuales conducen a la siguiente sección.

**Letra D:** (Del Compás 67 al Compás 109) Esta es una sección de transición, la cual busca evocar el desplazamiento al que se ven inmersos un grupo de copetones por culpa de la contaminación acústica y en consecuencia a esta, un viaje en busca de un lugar más tranquilo.

Por culpa de estos ruidos, los copetones se deciden marchar en busca de un nuevo hogar.

**Ilustración 19:** Quinto párrafo de la historia generada para la construcción del primer movimiento.

En consecuencia, para evocar estos planteamientos se empleó el modo frigio, en consecuencia se aplicó una progresión de acordes característicos de este modo, destacando Mi

menor y Fa mayor como pilar de esta sección, por otra parte, teniendo en cuenta esta progresión se desarrolla un discurso melódico que presenta el canto del Copetón de forma variada, en primera instancia en el Clarinete en Mib y posteriormente en el Piccolo, de igual forma, un elemento a destacar es el componente rítmico el cual utiliza los compases de 2/8, 3/8 y 4/8 los cuales surgen tras aplicar de forma uno de los bosquejos que surgieron en el proceso de transcripción aproximada del canto del Copetón.

**Ilustración 20:** Plano melódico compás 79-83, primer movimiento.

En el rectángulo rojo podemos apreciar cómo se empleó el canto del Copetón en esta sección por medio del Piccolo, por otra parte, el rectángulo azul muestra un acompañamiento rítmico melódico ejecutado en el Fagot 1, se puede apreciar que surge tras aplicar los acordes de Mi y Fa mayor, los cuales son característicos del modo frigio.

**Letra E:** (Del Compás 110 al Compás 140) la última letra de ensayo del primer movimiento, plasma como las aves logran retornar a la tranquilidad tras un viaje que las alejó de la ciudad.

**III Parte-Final**

Después de un largo tiempo de búsqueda  
lo lograron encontrar,  
pues era un sitio tranquilo a las  
afueras de la ciudad.  
Esperemos que el ruido de la ciudad  
se pueda manejar,  
pues nuestras aves no se pueden escuchar.

**Ilustración 21:** Parte final de la historia generada para la construcción del primer movimiento.



Esta sección empleó el modo mixolidio como en la letra A, sin embargo, para el material melódico, también utiliza la escala pentatónica mayor de Sol y Fa, las cuales fueron utilizadas en el diseño melódico y contra melódico de esta sección junto a la variación del canto del Copetón. En consecuencia, este material es presentado en varios timbres instrumentales, iniciando por el Saxofón Soprano, Fagot, Piccolo y finalizando con el Oboe 1-2, Trombón 1-2-3 y Eufonio. Por otra parte, esta es acompañada, por contra melodías empleadas en las maderas y un acompañamiento ritmo armónico en los cobres y la percusión.

The image displays a musical score for measures 128-129, organized into several sections. The instruments and their parts are as follows:

- Picc:** Piccolo
- Fl. 1, Fl. 2:** Flutes
- Ob. 1-2:** Oboes
- Fgt. 1-2:** Bassoons
- Mi. Cl., Si. Cl. 1, Si. Cl. 2, Si. Cl. 3, B. Cl.:** Clarinets
- S. Sx.:** Soprano Saxophone
- A. Sx. 1-2, T. Sx. 1-2, B. Sx.:** Alto, Tenor, and Baritone Saxophones
- Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3:** Trombones
- Euf. 1-2:** Euphonium
- Tuba:** Tuba (marked *mp*)
- C. B.:** Cymbals (marked *mp*)
- Timb.:** Timpani
- Xyl.:** Xylophone (marked *mf*)
- Perc.:** Percussion

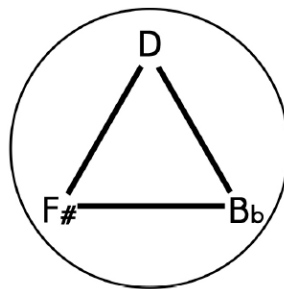
The score is presented in two systems of two measures each. The first system (measures 128-129) is highlighted with a blue border. The second system (measures 130-131) is highlighted with a red border. The third system (measures 132-133) is also highlighted with a blue border. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

**Ilustración 22:** Plano melódico principal y acompañante compás 128-129, primer movimiento.

En los rectángulos rojos podemos apreciar la presentación del motivo por tercera vez, este fue presentado en Oboes 1-2, Trombón 1-2-3 y Eufonio 1-2, por otra parte, en los rectángulos azules podemos apreciar el acompañamiento ritmo armónico que está basado en variaciones del canto del Copetón. En el final de este movimiento se emplea la progresión I -iv-I teniendo a Sol Mayor como I y Do menor como iv, esta es un intercambio modal del modo eólico y fue utilizada para darle cierre a este movimiento de la Suite Avedina.

#### 4.4.2 Segundo Movimiento Tingua Azul - Contaminación Lumínica.

Larghetto negra con punto = 60, Lento negra con punto = 52 son las indicaciones de tiempo con la que cuenta este movimiento. Por otra parte, en algunas secciones de este movimiento cabe resaltar el uso del sistema armónico de puntos cardinales, el cual fue abordado desde el planteamiento realizado en el texto “18 Dimensiones Emocionales” (María, 2021) En específico se empleó mediante enlaces por 3ra mayor en grupos de tres acordes teniendo como centro la nota Re.



**Imagen 21:** Esquema extraído de la pág. 63 del Libro “18 Dimensiones Emocionales”, En el cual se puede apreciar un grupo de tres acordes enlazados en movimiento diagonal de 3ra mayor.

Es decir, que la progresión armónica empleada durante el movimiento utiliza con frecuencia los acordes Re mayor, F#mayor y Sib Mayor. Sin embargo, también se usan acordes provenientes del modo de Re mixolidio, tales como Do mayor y Si menor. Por último, vale la

pena mencionar que un fragmento de este movimiento empleó el Atonalismo libre para su desarrollo, este fue abordado según el planteamiento presentado en el libro “18 Dimensiones emocionales” (María, 2021)

A continuación, se emplearán las letras de ensayo para delimitar algunos de los elementos musicales más relevantes de cada sección de este movimiento.

**Letra A:** (Del Compás 1 al Compás 16) Presenta un material introductorio que tiene en cuenta elementos presentados en el primer párrafo de la historia construida para este movimiento.



**"TINGUA AZUL"**  
(*Porphyrio martinica*)

**"Contaminación Lumínica"**  
2º Movimiento Avedina  
Suite moderna para banda sinfónica.

**I Parte-Introducción**

En una cálida ciénaga, vivía una Tingua que día tras día crecía y crecía. Con el paso del tiempo, preparaba su partida, pues su primera migración estaba a la vuelta de la esquina.

**Ilustración 23:** Primer parte de la historia generada para la construcción del segundo movimiento.

De esta sección es importante mencionar que se le indicó al Oboe 1-2 interpretar los primeros 8 compases del movimiento con la caña de su instrumento, puesto que en el proceso de transcripción aproximada de la vocalización de la Tingua Azul, se determinó que el timbre del oboe, en particular del sonido el que emite su caña es bastante similar al que emite esta ave, Sin embargo, este recurso solo fue empleado en la primera parte de la introducción, puesto que se les

indicó interpretar poner la caña a su instrumento e interpretarlo de forma convencional desde el compás 13.

**Ilustración 24:** Plano melódico y acompañante compás 1-5, segundo movimiento.

En el rectángulo rojo podemos apreciar cómo se realizó la indicación a los Oboe 1-2 para que interpreten el pasaje con la caña de su instrumento, cabe resaltar que del compás 2 al 4 solo lo interpreta el Oboe 1, puesto que en el compás 5 se añade el Oboe 2, en esta sección también podemos apreciar los cambios de agógica sugeridos, puesto que este elemento se identificó en el proceso de transcripción aproximada de la vocalización de la Tingua Azul.

Por otra parte, podemos apreciar que el Fagot 1 interpreta una nota larga en el sonido Do#3 este tiene la finalidad de brindar una referencia auditiva para facilitar la interpretación de los oboístas, de igual forma este sonido hace parte del acorde de Fa# mayor el cual desemboca a un acorde de Re mayor en el compás 5.

**Ilustración 25:** Plano melódico principal y base rítmica compás 6-10, segundo movimiento.

El siguiente fragmento de la introducción cuenta con un solo de Eufonio, dentro del rectángulo rojo podemos apreciar un fragmento del mismo, por otra parte, en el rectángulo azul apreciamos como la percusión tiene un rol acompañante desde diversos instrumentos, destacando el efecto sonoro que se consigue tras colocar un Plato 12 suspendido sobre el Timbal 26, el cual fue utilizado para generar un ambiente sonoro acorde a la temática de este fragmento de la historia.

**Letra B:** (Del Compás 17 al Compás 35) Esta sección está enfocada en plasmar el proceso migratorio de la Tingua Azul, y como poco a poco la contaminación lumínica afecta ese proceso, tiene en cuenta elementos presentados en la segunda parte de la historia construida para este movimiento.

## II Parte-Desarrollo

En una noche fría, la Tingua emprendió su partida, mirando a las estrellas que servirían de guía.  
Su viaje transcurría de forma tranquila, hasta que pasando por la ciudad, las estrellas se dejaron de apreciar, pues las destellantes luces del lugar no las dejaban visualizar.



**Ilustración 26:** Segunda parte de la historia generada para la construcción del segundo movimiento.

Para realizar la transición entre primera y segunda parte, se utilizó una melodía en el *Glockenspiel*, la cual fue el elemento articulador entre estas dos secciones, cabe resaltar que se construyó teniendo en cuenta los acordes de F# mayor en el compás 16 y Re mayor en el compás 17.



**Ilustración 27:** Plano melódico principal compás 16-17, aplicado como articulador de la Letra A y Letra B del segundo movimiento.

De esta sección es importante mencionar que se pretende plasmar como el viaje tranquilo que realizado por la Tingua Azul se comienza a ver afectado, por la aparición gradual de las luces tras pasar por la ciudad, puesto que estas no les permiten visualizar las estrellas que utilizan de guía.

**Ilustración 28:** Plano melódico principal y acompañante junto a la base rítmica del compás 17-22, segundo movimiento.

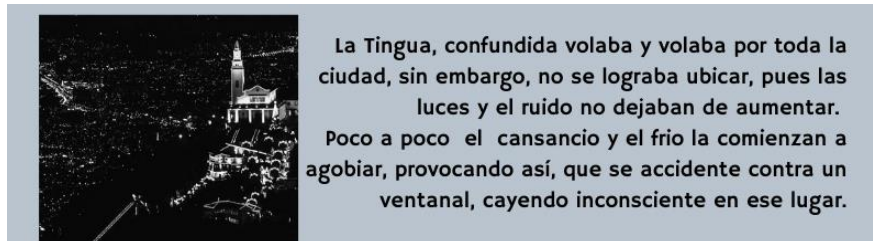
En la primera parte de esta letra de ensayo podemos apreciar tres planos sonoros, el primero de estos se encuentra enmarcado en el rectángulo azul, este el plano acompañamiento ritmo armónico de esta sección, el cual es interpretado por instrumentos de percusión, el Contrabajo y el Saxofón Barítono, los cuales emplean la progresión Re mayor y Fa# mayor. El segundo plano se encuentra enmarcado en los rectángulos verdes y cumple la función de contra melodía, es interpretado por el *Glockenspiel* y Flautas 1-2, los cuales utilizan la escala de

Re lido y Fa# mayor sobre la armonía descrita en el primer plano. Por último el tercer plano está enmarcado en el rectángulo rojo, este es un solo de Oboe que se desarrolla teniendo en cuenta la progresión de acordes empleados.

Cabe resaltar que desde del compás 22 a 27 se emplea la progresión de acordes Sib mayor, Do mayor y Re mayor, mixturando el sistema armónico de puntos cardinales empleado en este movimiento al modo mixolidio, con la intención de evocar el viaje tranquilo.

Posteriormente del compás 28 a 35 se emplea los acordes Si menor, Fa# menor y Mi menor con la finalidad de plasmar como poco a poco el ave va dejando de visualizar las estrellas, estos acordes tienen intención de opacar el brillo generado por el sistema armónico de puntos cardinales, por medio de acordes que se encuentren en la escala de Re mayor.

**Letra C:** (Del Compás 36 al Compás 44) Esta es sección de transición, la cual tiene como finalidad evocar como las luces y ruido provocan que la Tingua Azul se accidente contra un ventanal.



**Ilustración 29:** Tercer párrafo de la historia generada para la construcción del segundo movimiento.

De esta sección, vale la pena resaltar que se empleó el compás de 7/8 y escala de tonos enteros con la intención de evocar la confusión a la que se ve implícita el ave por culpa de las luces y ruido. Por otra parte, esta sección tiene tres planos sonoros.

**Ilustración 30:** Plano melódico principal compás 41-44,segundo movimiento.

En el rectángulo rojo podemos apreciar el primer plano sonoro de la sección, este es desarrollado por los Oboes 1, Fagot 1 y Clarinete en Mib, estos desarrollan su material melódico empleando la escala de tonos enteros.

**Ilustración 31:** Plano melódico acompañante compás 41-44,segundo movimiento.

En el rectángulo azul podemos apreciar el segundo plano sonoro de la sección, el cual es desarrollado por las Trompetas, Cornos y Trombones. Esta textura homofónica cumple la función de representar los destellos de luz que confunden a la Lengua.



**Ilustración 32:** Plano rítmico acompañante y bajo del compás 41-44, segundo movimiento.

En el rectángulo verde podemos apreciar el tercer plano sonoro de la sección, el cual es desarrollado por la cuerda de Percusión, Contrabajo, Tuba y Eufonio. Este cumple la función de acompañamiento rítmico armónico de la sección.

**Letra D:** (Del Compás 45 al Compás 54) Esta sección está enfocada en plasmar la colisión que sufre la Tingua Azul contra un ventanal, De igual forma como está despierta asustada y poco a poco el retorno a la calma por el apoyo que le brindan.

### III Parte-Final

Al despertar, se encontró muy asustada, pues estaba en un extraño lugar, sin embargo, poco a poco la calma comenzó a retornar, porque se dio cuenta que la habían venido a ayudar.

**Ilustración 33:** Parte final de la historia generada para la construcción del segundo movimiento.

Es importante mencionar que la colisión del ave es representada en el primer y segundo compás de la letra D, por otra parte, cumple la labor de articular la sección anterior con la parte final del movimiento.

**Ilustración 34:** Plano melódico principal y base rítmica compás 45-46,segundo movimiento.

En el recuadro rojo podemos encontrar como se representó la caída del ave tras la colisión, esta fue representada por una escala cromática descendente en el Oboe 1, por otra parte, en el recuadro azul podemos apreciar como se representó la colisión del ave, mediante el uso de instrumentos de percusión como el Tam Tam.

**Ilustración 35:** Plano melódico principal compás 47-51,segundo movimiento.

Otro de los elementos más destacados de la sección se encuentra enmarcado en el rectángulo rojo, en este podemos apreciar cómo se empleó atonalismo libre según los planteamientos de Mauro de Maria, este fue aplicado con la intención de evocar el miedo del ave cuando despierta en un extraño lugar.

**Letra E:** (Del Compás 55 al Compás 78) La última sección de este movimiento plasma la recuperación del ave y su posterior liberación.

Con el paso del tiempo se logro recuperar, pues sus heridas ya habían terminado de sanar, por esta razón la liberaron en un excelente lugar, para que pueda de nuevo volar.

**Ilustración 36:** Parte final de la historia generada para la construcción del segundo movimiento.

De esta sección podemos destacar que se retoman los sistemas armónicos abordados en las letras A y B, puesto que la intención es plasmar como el ave vuelve a emprender vuelo, por otra parte, cabe mencionar que este movimiento no cuenta con Piccolo, por lo cual se le indica al instrumentista que realice la voz de Flauta 3.

**Ilustración 37:** Base rítmica compás 74-78, segundo movimiento.

En el rectángulo rojo podemos apreciar cómo finaliza el segundo movimiento, destacando la sección de percusión donde se encuentran el plano rítmico en el Redoblante, Bombo y Platos chocados. El plano armónico en el Vibráfono y Contrabajo. Y el plano melódico en el *Glockenspiel*.


#### 4.4.3 Tercer Movimiento Toche - Tráfico ilegal de aves.

Este movimiento utiliza el aire de Bambuco para su desarrollo, armónicamente utiliza la progresión IV-V-iii-vi, al igual que el sistema modal por medio de intercambios y el sistema armónico de puntos cardinales como puente entre la letra D y E.

**Letra A:** (Del Compás 1 al Compás 18) en esta sección se vuelven a emplear recursos provenientes de la música aleatoria distribuidos en tres momentos con la intención de evocar a los Toches en cautiverio.

**I Parte-Introducción**

En un mercado ilegal de aves,  
se encontraban enjaulados  
Un par de turpiales.



**Ilustración 38:** Primera parte de la historia generada para la construcción del tercer movimiento.



Score

A

# "Toche"

"Tráfico ilegal de aves"

Compositor:  
Juan Esteban Aparicio

① Momento: Duración de 15 Segundos Aproximadamente



Fl 1 pregunta Fl 2 Responde interpretar ad libitum

Flauta 1

Flauta 2

Cl 1 en Sib 1 Pregunta Cl 2 en Sib Responde, interpretar ad libitum

Clarinete en Sib 1

Clarinete en Sib 2

Clarinete en Sib 3

Interpretar lo más rápido posible

Trombón 3 Pregunta Responde Trombón 2 y a este ultimo le responde el Trombón 1

Trombón 1

Trombón 2

Trombón 3

Xylófono

Interpretar lo más rápido posible

**Ilustración 39:** Primer momento de la letra A del tercer movimiento.

El primer momento se compone de dos planos sonoros, uno comprende las conversaciones de pregunta, respuesta que se pretende generar entre Flauta 1-2, Clarinete en Sib 1-2 y Trombón 1-2-3, este emplea el material sonoro que surge del proceso de transcripción aproximada del llamado del Toche. Por otra parte, el segundo plano sonoro es un ambiente sonoro generado por el Xylófono y Clarinete en Sib 3.

② *Momento: Duración de 15 Segundos Aproximadamente*

The musical score is divided into several staves, each with a colored border indicating its group:

- Picc.** (Piccolo): Green border, contains a melodic line.
- Ob.1-2** (Oboe 1-2): Red border, contains the text "Ob 1 pregunta Ob 2 Responde" and a melodic line.
- Fgt.1-2** (Fagote 1-2): Red border, contains the text "Fgt 1 pregunta Fgt 2 Responde" and a melodic line.
- Mib. Cl.** (Clarinete en Mib): Green border, contains the text "Cl en Mib Pregunta Piccolo Responde" and a melodic line.
- S. Sx.** (Saxofón Alto): Blue border, contains the instruction "Interpretar lo más rápido posible" and a rhythmic pattern.
- A. Sx.1-2** (Saxofón Alto 1-2): Red border, contains the text "A.Sx 1 Pregunta A.Sx2 Responde" and a melodic line.
- T. Sx.1-2** (Saxofón Tenor 1-2): Blue border, contains the instruction "Interpretar lo más rápido posible" and a rhythmic pattern.
- Sib. Tpt.1** (Trompeta en Sib 1): Red border, contains a melodic line.
- Sib. Tpt.2-3** (Trompeta en Sib 2-3): Red border, contains a melodic line.
- Euf. 1-2** (Eufonio 1-2): Red border, contains the text "Euf 1 Pregunta Euf 2 Responde" and a melodic line.

**Ilustración 40:** Segundo momento de la letra A del tercer movimiento.

El segundo momento, tiene la particularidad de que mantiene el material presentado en el primer momento, es decir que tiene en cuenta los planos del primer momento y le añade un tercero. En los rectángulos rojos podemos apreciar que instrumentos se añaden al primer plano, siendo estos el Oboe 1-2, Fagote 1-2, Saxofón Alto 1-2, Trompetas 1-2-3 y Eufonio 1-2, es importante que estos instrumentos están interpretando los llamados de las aves que componen los

cuatro movimientos de la Suite Avedina dado que la finalidad es evocar un mercado ilegal de aves donde se encuentra una gran cantidad de especies de aves. En los rectángulos azules podemos apreciar que para el segundo plano sonoro se añade al Saxofón Soprano y Saxofón tenor 1-2 al ambiente sonoro generado en esta sección.

Por último, el plano que se añadió se encuentra enmarcado en los rectángulos verdes, este utiliza el resultado de la transcripción aproximada del canto del Toche para generar un motivo, el cual está distribuido entre el Clarinete en Mib y el Piccolo.

③ *Momento: Duración de 15 Segundos Aproximadamente*  
*Interpretar decrescendo gradual*

Picc. *Fl 1 pregunta Fl 2 responde en constante disminuyendo*

Fl 1

Fl 2 *Ob 1 pregunta Ob 2 responde en constante disminuyendo*

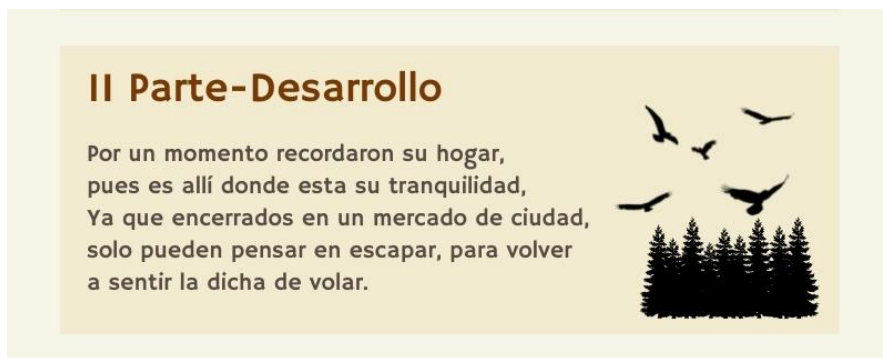
Ob 1-2 *Fgt 1 pregunta Fgt 2 responde en constante disminuyendo*

Fgt 1-2

**Ilustración 41:** Tercer momento de la letra A del tercer movimiento.

El tercer momento presenta el mismo material sonoro del segundo, con la única diferencia de que este da la indicación de realizar un diminuendo constante que conduzca hacia la letra B, en el recuadro rojo podemos apreciar como se graficó esta indicación.

**Letra B:** (Del Compás 19 al Compás 34) Esta sección representa la nostalgia de las aves al encontrarse cautivas.



**Ilustración 42:** Segunda parte de la historia generada para la construcción del tercer movimiento.

De esta sección cabe resaltar que se empleó la progresión de acordes IV-V-iii-vi la cual es interpretada por la sección de Trombones, Tuba, Contrabajo y Cornos, con células rítmicas usuales en el Bambuco, de igual forma la sección de Percusión interpreta una base rítmica usual en este ritmo.

Ha. 1-3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tuba  
C.B.  
Plato suspendido  
Redoblante  
Bombo

**Ilustración 43:** Plano de acompañamiento rítmico y armónico compás 19-26, tercer movimiento.

En el rectángulo rojo podemos apreciar la base rítmica ejecutada por los instrumentos de Percusión; Bombo, Redoblante y Plato Suspendido. Por otra parte, el acompañamiento armónico se encuentra enmarcado en el rectángulo azul, cabe resaltar que este se encuentra distribuido entre la Tuba y Contrabajo, los cuales cumplen la función de bajo y los Trombones y Cornos que realizan un acompañamiento rítmico armónico.

En cuanto al material melódico de esta sección, es importante mencionar que aplica un motivo presentado en el primer momento de la letra A, sin embargo, en esta ocasión el aspecto rítmico si está delimitado.



**Ilustración 44:** Plano melódico principal compás 19-26, tercer movimiento.

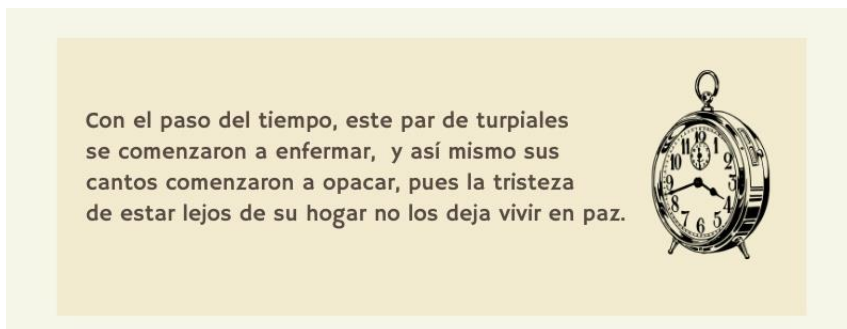
En el rectángulo rojo podemos apreciar como se graficó este motivo, el cual en primera instancia es interpretado por el Clarinete en Mib y posteriormente por el Clarinete en Sib. Cabe resaltar que este motivo se presenta a lo largo de la sección en varios instrumentos como lo son las Flautas y Trompetas.

**Ilustración 45:** Plano melódico compás 34-35, aplicado como articulador de la Letra B y Letra C del tercer movimiento.

Por último, esta sección finaliza con un pasaje que articula la letra B con la letra C, este pasaje de transición se compone de dos partes, la primera está enmarcada en el rectángulo azul, presenta un motivo descendente en los instrumentos; Piccolo, Flauta 1-2. Por otra parte, la segunda parte está enmarcada en el rectángulo rojo, esta presenta un motivo ascendente en los instrumentos; Fagot 1-2, Clarinete en Sib 3, Clarinete Bajo, Saxofón Tenor 1-2.



**Letra C:** (Del Compás 35 al Compás 52) Esta sección está enfocada en evocar como el cautiverio deteriora la salud de los Turpiales.



**Ilustración 46:** Tercer párrafo de la historia generada para la construcción del tercer movimiento.

De esta sección es importante destacar el solo de Trombón 1, el cual está desarrollado bajo la progresión de acordes Do# menor y Fa# menor. Este es el plano melódico de la sección y es acompañado por instrumentos de Viento madera y Percusión.



**Ilustración 47:** Plano melódico principal compás 35-51, tercer movimiento.

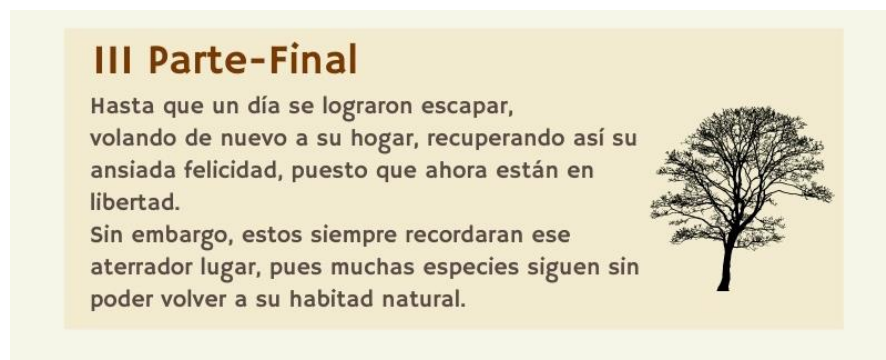
**Letra D:** (Del Compás 53 al Compás 71) Esta es una sección de transición que busca generar expectativa y misterio que conduzca a la Letra E la cual da cierre al movimiento.



**Ilustración 48:** Base rítmica y bajo de compás 51-57, tercer movimiento.

En el rectángulo rojo podemos apreciar la base rítmica y el bajo de la sección, el cual tiene la progresión de los acordes de Fa# menor y Fa mayor, estos fueron empleados según el sistema armónico de puntos cardinales en específico desde el enlace armónico de segunda menor descendente.

**Letra E:** (Del Compás 72 al Compás 107) Esta última parte del movimiento simboliza como los Turpiales se lograron escapar, por lo cual se pretende evocar la vuelta a la libertad y a su hogar.



**Ilustración 49:** Parte final de la historia generada para la construcción del tercer movimiento.

De esta sección el elemento más relevante es melódico, el cual retoma el material resultante del proceso de transcripción del llamado y canto del Toche, en primera instancia se presenta el llamado distribuido entre el Piccolo y *Glockenspiel*, este es acompañado por un base rítmico armónica generada entre instrumentos de percusión, Contrabajo, Saxofón Barítono y Saxofón Tenor. Posteriormente, se presenta el canto del Toche en Flauta 1 y Clarinete en Mib, este sigue acompañado por la misma base rítmico armónica utilizada en el llamado, Sin embargo, en esta ocasión se presenta un material de contra melodía en los instrumentos; Eufonio 1, Saxofón Tenor 1 y Clarinete bajo.

**Ilustración 50:** Plano melódico principal compás 72-79, tercer movimiento.

En el rectángulo rojo podemos apreciar como se empleó el llamado del toche en estos dos instrumentos, de igual forma como se realizó la variación del mismo según la progresión armónica empleada, esta es La mayor maj7, Do#menor, Sol mayor y Fa# menor, es decir que es una progresión que surge de un movimiento cromático descendente.

**Ilustración 51:** Plano melódico principal y acompañante compás 80-85, tercer movimiento.

En el recuadro rojo podemos ver como fue empleado el canto del Toche, cabe resaltar que este se vio modificado según la progresión utilizada en el llamado de este. Por otra parte, en el recuadro azul podemos apreciar la contramelodía que esta implícita en la sección, es importante mencionar que será el punto de partida para el material melódico del resto de la sección, puesto que de forma gradual se añadirán instrumentos formando una textura homofónica que se convierte en el plano melódico principal.

**Ilustración 52:** Plano melódico principal compás 86-91, tercer movimiento.

En el recuadro azul podemos apreciar como se aplica el motivo presentado anteriormente, pero en esta ocasión en el Saxofón Barítono, Por otra parte, en el recuadro rojo podemos ver cómo el Saxofón Soprano y Clarinete en Sib 1 generan una textura homofónica, empleando el mismo ritmo del motivo del Saxofón Barítono pero con alturas diferentes.

The image shows a musical score for five instruments: Fl.2, Ob.1-2, Sib. Cl. 3, Sib. Tpt.1, and Sib. Tpt.2-3. The score is divided into two measures. The first measure contains a whole note, and the second measure contains a quarter note followed by an eighth note and a sixteenth note. The top three staves (Fl.2, Ob.1-2, Sib. Cl. 3) are enclosed in a red box, and the bottom two staves (Sib. Tpt.1, Sib. Tpt.2-3) are enclosed in a blue box.

**Ilustración 53:** Plano melódico principal compás 96-97, tercer movimiento.

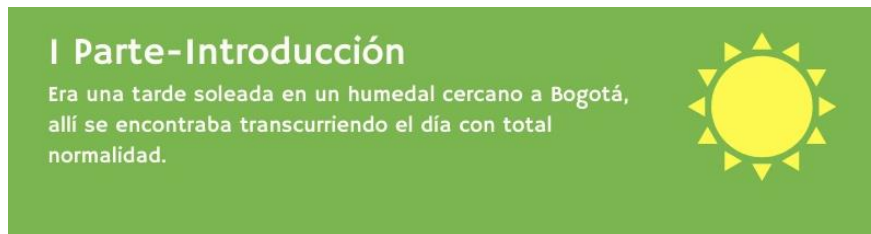
El último elemento a destacar de esta sección, encontramos el fragmento donde se completan las tres voces de la textura homofónica, en el rectángulo rojo podemos apreciar cómo estas se distribuyeron entre Flauta 2, Oboe 1-2 y Clarinete en Sib 3. Por otra parte, en el rectángulo azul podemos apreciar como esta se distribuyó entre las Trompetas 1-2-3.

#### 4.4.4 Cuarto Movimiento Colibrí Chillón - Incendio Forestal.

Cabe resaltar que este movimiento emplea la Trompeta Piccolo en Sib, puesto que el timbre de este instrumento fue seleccionado para representar parte de la vocalización de esta ave. Este movimiento cuenta con seis letras de ensayo, en las cuales se pueden encontrar compases simples y compuestos según la temática que se desee evocar.

Por otra parte, el sistema armónico y melódico de este movimiento utiliza el sistema modal como base. Cabe resaltar que este es el movimiento con mayor dificultad de la Suite Avedina, sobre todo en el aspecto rítmico y estructural.

**Letra A:** (Del Compás 1 al Compás 13) Esta sección presenta un material introductorio teniendo en cuenta los elementos presentes en el primer párrafo de la historia de este movimiento.



**Ilustración 54:** *Primera parte de la historia generada para la construcción del cuarto movimiento.*

De esta sección podemos destacar que se emplean dos planos sonoros que emplean el Modo lidio, el primero de estos desarrolla el llamado del Colibrí por medio del Piccolo y Flautas 1-2, el segundo presenta un acompañamiento rítmico armónico, por medio de los acordes de Mi mayor y Fa# mayor en los instrumentos; Contrabajo, Clarinete Bajo, Clarinete en Sib 2-3, Fagots 1-2 y Oboes 1-2.



Score

# "Colibrí Chillón" "Incendio Forestal"

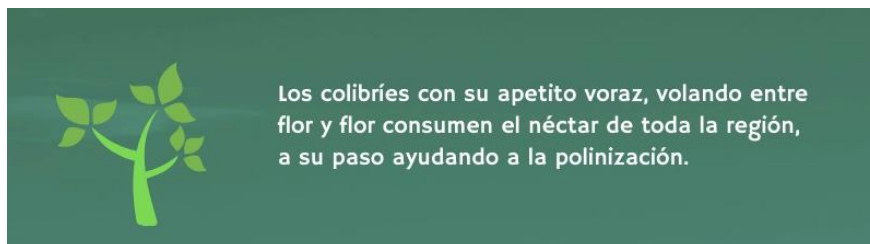
Compositor  
Juan Esteban Aparicio

A

**Ilustración 55:** Plano melódico principal y secundario compás 1-5, cuarto movimiento.

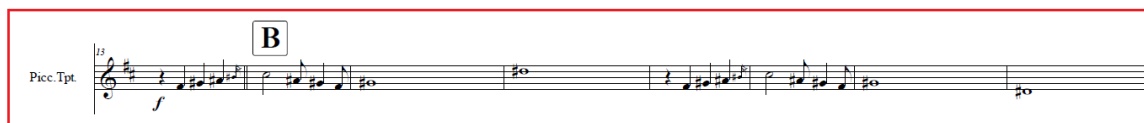
En el recuadro azul podemos apreciar cómo se empleó el llamado del Colibrí Rutilante, cabe resaltar que para representar esta vocalización se acudió a la articulación de *staccatissimo*, para representar el ataque y breve duración con la cuenta este sonido, de igual forma, la selección del timbre seleccionado para evocar esta vocalización fue el del Piccolo y las Flautas. Por otra parte, en el recuadro rojo podemos apreciar como fueron empleados los acordes en la sección, en primera instancia encontramos el Contrabajo, Clarinete Bajo y Fagots 1-2 están cumpliendo la función de bajo, por último encontramos que los Clarinetes en Sib 2-3, y Oboes 1-2 están interpretando las notas del acorde por medio de arpegios quebrados.

**Letra B:** (Del Compás 14 al Compás 37) En esta sección se presenta un material melódico, acompañado de una base ritmo armónica que representa el vuelo del Colibrí.



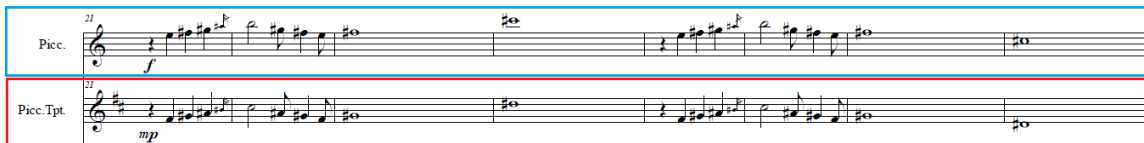
**Ilustración 56:** Segundo párrafo de la historia generada para la construcción del cuarto movimiento.

De esta sección podemos destacar que el material melódico en primera instancia es presentado por la Trompeta en Piccolo en Sib y posteriormente por el Piccolo, estos instrumentos fueron seleccionados dado que su timbre se asemeja a los sonidos que emite el Colibrí, de igual forma según el punto de vista del compositor el color del plumaje de esta ave puede ser representado por estos instrumentos.



**Ilustración 57:** Plano melódico principal compás 13-20, cuarto movimiento.

En el rectángulo rojo podemos apreciar el motivo melódico más importante de la Letra B, cabe resaltar que la escritura de la Trompeta Piccolo en Sib funciona igual que la de la Flauta Piccolo, es decir que el sonido escrito en realidad suena una octava arriba.



**Ilustración 58:** Plano melódico principal compás 21-28, cuarto movimiento.

En el rectángulo rojo podemos apreciar como el motivo presentado en el compás 13 es repetido por la Trompeta Piccolo en Sib, con la única diferencia de que en esta ocasión la dinámica presentada es de *mp*, puesto que la Flauta Piccolo comienza su interpretación del motivo en el compás 21 tal como se puede apreciar en el rectángulo azul.

En cuanto al acompañamiento ritmo armónico presente en esta sección encontramos que es desarrollado con la misma estructura del empleado en la letra A, sin embargo en esta ocasión también se añade un material contrapuntístico al final de las frases de esta sección.

The image shows a musical score for seven instruments: Flg. 1-2, Sr. Cl. 1, Sr. Cl. 2, Sr. Cl. 3, B. Cl., S. Sax., and A. Sax. 1-2. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). A red box highlights a motif in the Flg. 1-2 part at measures 21-22. A blue box highlights a rhythmic accompaniment pattern in the Sr. Cl. 1, Sr. Cl. 2, and S. Sax. parts at measures 21-22.


**Ilustración 59:** Plano de acompañamiento armónico del compás 21-28, cuarto movimiento.

En el rectángulo azul se encuentra enmarcado parte del acompañamiento ritmo armónico presentado en la sección. Por otra parte, en el rectángulo rojo podemos apreciar el material contrapuntístico que da cierre a las frases de esta sección.

**Letra C:** (Del Compás 38 al Compás 66) en esta sección podemos encontrar el inicio del fuego, y como este se va propagando.

**II Parte-Desarrollo**

Cuando de repente todo cambio, por culpa de un hombre, quien arrojando una botella sin razón, inicio toda una conflagración. Así, poco a poco el fuego apareció y rápidamente se expandió.



**Ilustración 60:** Segunda parte de la historia generada para la construcción del cuarto movimiento.



En primera instancia cabe resaltar que la chispa que origino el fuego está representada por medio del Saxofón Soprano, la Tuba, Redoblante, Plato Suspendido y Chasquidos sugeridos a todos los músicos que no estén tocando en ese fragmento.

**Ilustración 61:** Plano melódico principal y base rítmica compás 43-45, cuarto movimiento.

En el rectángulo azul podemos apreciar como se les indicó a los instrumentistas el ritmo y acentuación del chasquido. Por otra parte, en el rectángulo rojo podemos apreciar cómo interviene el Saxofón Soprano, Tuba, Platos y Redoblante. Todos estos elementos fueron empleados con la finalidad de evocar la chispa que da inicio al incendio forestal.

Por otra parte, la propagación del incendio se plasma desde el compás 49 al 65 utilizando el compás de 5/8 y el modo Locrio mediante diversos planos sonoros, tal como podremos visualizar a continuación.

The image shows a musical score for measures 53-60. The score is organized into three main sections, each highlighted with a different color:

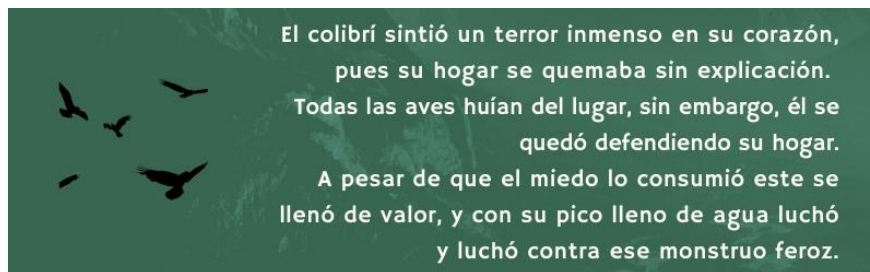
- Green box (top):** Piccolo (Fl. Picc.). This section contains the primary melodic line.
- Blue box (middle):** Woodwinds and strings. This section includes Fl. 1-2, Ob. 1-2, Fgt. 1-2, Mi. Cl., Si. Cl. 1, Si. Cl. 2, Si. Cl. 3, B. Cl., S. Sx., A. Sx. 1-2, T. Sx. 1-2, B. Sx., Euf. 1-2, Tuba, and C.B. (Corno Basso).
- Red box (bottom):** Percussion. This section includes Timb. (Timpani), Cab. (Cabasa), Redoblante (Redoble), and Perc. (Bombo).

The score is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The Piccolo part is marked with a forte (f) dynamic and a staccato articulation. The woodwinds and strings provide a rich accompaniment with various textures and dynamics. The percussion section is marked with a forte (f) dynamic and a staccato articulation.

**Ilustración 62:** Plano melódico principal, secundario y base rítmica compás 53-60, cuarto movimiento.

Enmarcado en el rectángulo verde encontramos la Flauta Piccolo interpretando el plano melódico principal. Por otra parte, podemos apreciar que en el rectángulo azul se encuentran enmarcados los instrumentos que interpretan el plano acompañante de esta sección, en este caso el modo Locrio es empleado desde la nota Mi. Por último, el recuadro rojo enmarca los instrumentos que interpretan la base rítmica que está presente en esta sección.

**Letra D:** (Del Compás 67 al Compás 95) Esta sección pretende evocar la lucha en la que está inmerso el Colibrí contra el fuego, para ello se emplean diversos elementos rítmicos. Cabe resaltar que esta sección sigue implementando el modo Locrio en el aspecto melódico y armónico.



**Ilustración 63:** Cuarto párrafo de la historia generada para la construcción del cuarto movimiento.

Esta letra se compone de dos secciones, la primera de estas comprende del compás 67 al 86, en esta encontramos aplicado el Decitala Hindu #27.



**Ilustración 64:** Decitala Hindu #27 extraído de tabla de los decitalas (axellidenbrock, 2019)

Este proviene de un sistema rítmico utilizado en la música de la india, fue empleado por medio de la notación número dos expuesta en el apartado de transcripción aproximada, este fue empleado con la finalidad de generar unas rítmicas que evoquen la tensión del momento. Cabe resaltar que Oliver Messiaen en varias de sus obras utiliza este tipo de ritmos, lo cual motivo a investigar más al respecto y en consecuencia a la temática de esta parte de la historia se determinó emplear este Decitala.

The image shows a musical score for percussion instruments. It is titled "Platos Chocados" and covers measures 67 to 86. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (67, 73, 83). The instruments listed are Platos (Cymbals), Redoblante (Snare Drum), and Bombo (Bass Drum). The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. The entire score is enclosed within a red rectangular border.

**Ilustración 65:** Base rítmica compás 67-86, cuarto movimiento.

Enmarcada en el rectángulo rojo, podemos apreciar la base rítmica presente en esta sección, la cual es interpretada por el Bombo junto al Redoblante, y complementada por el Plato Chocado, el cual interpreta una secuencia rítmica que incrementa la tensión de forma gradual.

Por otra parte, encontramos que la segunda sección de la letra D 87 -95, la cual emplea el compás de 7/8 en el cual se emplea una secuencia descendente de acordes disminuidos junto a una serie de redobles y golpes en diferentes instrumentos de percusión, esto con la finalidad de evocar como el fuego poco a poco consume al Colibrí. Esta sección finaliza con un calderón que representa la muerte del ave, siendo este último elemento el articulador con la siguiente parte del movimiento.

The image shows a musical score for measures 91 to 95. The instruments listed are Picc. (Piccolo), Timb. (Timbales), Xyl. (Xylófono), Vib. (Vibra), Platos (Cymbals), and Perc. (Percusión). The score includes melodic lines for the Piccolo and Timbales, and rhythmic patterns for the other instruments. Dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *ff* are present. A "ritardando" marking is also visible above the Piccolo staff. The score is enclosed within a red rectangular border.


**Ilustración 66:** Plano melódico principal, secundario y base rítmica compás 91-95, cuarto movimiento.

Esta sección tiene tres planos sonoros a destacar, el primero de estos se encuentra enmarcado en el rectángulo rojo, esta es la representación del Colibrí y como poco a poco las llamas lo consumen. En el rectángulo verde se encuentra enmarcado el Timbal, este representa el vuelo de esta ave, en este caso como poco a poco desaparece. Por último, en el rectángulo azul se encuentran enmarcados el Xylófono, Vibráfono, Platos Chocados y Redoblante, los cuales realizan la base rítmico armónica de la sección.

**Letra E:** (Del Compás 96 al Compás 130) Esta sección está enfocada en plasmar cada uno de los elementos de la parte final de la historia.

### III Parte-Final

Su gran esfuerzo no sirvió y rápidamente murió, sin embargo, este acto nunca se olvidó; porque tras este, una gran lluvia arremetió, aplacando ese monstruo feroz, salvando al resto de la región. Esperemos que esta historia sirva de lección. Pues cuidar la naturaleza es nuestra misión.



**Ilustración 67:** Parte final de la historia generada para la construcción del cuarto movimiento.

De esta sección cabe destacar el cambio de tiempo que se encuentra sugerido es de *Adagietto* negra = 74, en cuanto a la armonía y melodía se emplean los modos Eólico y Dórico. Por otra parte, para representar la lluvia se hace uso de diferentes instrumentos de percusión, al igual, que la técnica extendida de Hand Clap en los vientos metal, esta consiste en dar golpes a la boquilla del instrumento generando un sonido similar al de gotas de lluvia.

**Ilustración 68:** Plano melódico principal y acompañamiento armónico compás 96-100, cuarto movimiento.

De esta sección podemos destacar tres planos sonoros, el primero de estos se encuentra enmarcado en el rectángulo verde, este comprende el plano melódico de la sección el cual es un motivo interpretado por el Oboe 1, cabe resaltar que este se va presentando en diferentes timbres instrumentales después de esta exposición. Por otra parte, el rectángulo rojo enmarca los Cornos 1-2, los cuales interpretan el acompañamiento armónico bajo la indicación *Bouche*, este es una técnica instrumental que consiste en colocar la mano dentro de la campana del instrumento. Por último, en el rectángulo azul podemos apreciar el instrumento de Palo de Agua el cual fue implementado para evocar la lluvia que se hace presente en esta parte de la historia, de igual forma para evocar este elemento se hizo uso del Hand Clap esta es una técnica extendida que consiste en dar golpes a la boquilla de los instrumentos de cobre con la palma de la mano.

**Ilustración 69:** *Técnica extendida de Hand Clap, empleada en la cuerda de Trombones compás 101-105, cuarto movimiento.*

En el recuadro rojo podemos apreciar cómo fue graficada la indicación del *Hand Clap* en los Trombones 1-2-3, vale la pena resaltar que para la interpretación de este efecto se escribió un ritmo que va intercalando su aparición en los diferentes instrumentos que lo tienen sugerido.

Por último, de esta sección cabe resaltar la sección de placas entre los compases 119 y 128, este es interpretado por el *Glockenspiel*, Xilófono y Vibráfono, utilizando el modo Dórico para su desarrollo armónico y melódico.

**Ilustración 70:** Plano melódico principal y secundario compás 121-126, cuarto movimiento.

En el recuadro rojo podemos apreciar un fragmento del pasaje desarrollado por la sección de placas, cabe resaltar que esta representa la lluvia que poco a poco va extinguiendo el fuego.

**Letra F:** (Del Compás 131 al Compás 153) Esta es la sección final de la obra, se caracteriza por la presentación de una fanfarria en los instrumentos de cobre que conduce a un cambio de tempo. Es importante mencionar que la progresión armónica empleada en esta parte de la obra proviene del Modo Jónico esta es I y IV, en este caso desde los acordes Mi mayor y La mayor.

**Ilustración 71:** Plano melódico principal y secundario presentado como fanfarria en la cuerda de vientos metal compás 131-135, cuarto movimiento.

En el rectángulo azul podemos ver enmarcada la fanfarria planteada en los instrumentos de cobre, por otra parte, en el rectángulo rojo podemos visualizar los cambios de agógica en esta sección. La cual es empleada como recurso para simbolizar como el resto de la región se salvó de ser consumida por el fuego.

En consecuencia, desde el compás 135 a 153 se representa como la vida vuelve a crecer en la zona del incendio, este elemento es representado por medio de tres planos sonoros.

The image shows a musical score for brass instruments, measures 146 to 150. The instruments listed on the left are: Mi. Cl. (Soprano Clarinet), S. Sax. (Soprano Saxophone), Picc. Tpt. (Piccolo Trumpet), Si. Tpt. 1-2 (Trumpets 1-2), Hn. 1-3 (Horns 1-3), Hn. 2-4 (Horns 2-4), Tbn. 1 (Trumpet 3), Tbn. 2 (Trumpet 4), Tbn. 3 (Trumpet 5), and Euf. 1-2 (Euphoniums 1-2). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The melodic line is consistent across all instruments, starting on a half note G4 in measure 146 and moving through various intervals to end on a half note G5 in measure 150. The notation includes stems, beams, and various note heads (half, quarter, eighth notes) with accidentals (sharps) indicating the key signature.

**Ilustración 72:** Plano melódico principal presentado en la cuerda de vientos metal compás 146-150, cuarto movimiento.

Enmarcado el rectángulo rojo podemos apreciar un fragmento del primer plano, este comprende el material melódico de la sección, el cual es interpretado por los instrumentos; Eufonio 1-2, Trombón 1-2-3, Corno 1-2-3-4, Trompeta en Sib 1-2, Trompeta Piccolo Saxofón Soprano y Clarinete en Mib. Cabe resaltar que este es presentado por medio de una textura homofónica en constante crescendo que desemboca en el final de la obra.



**Ilustración 73:** Plano de acompañamiento armónico compás 146-150, cuarto movimiento.

El segundo plano sonoro es el acompañamiento armónico, este se encuentra enmarcado en el rectángulo azul donde podemos visualizar que es realizado por los instrumentos; Saxofón Tenor 1-2, Saxofón Alto 1-2, Clarinete en Sib 1-2-3, Fagot 1-2, Oboe 1-2 y Flauta 1-2, los cuales realizan acordes quebrados bajo la progresión de acordes de la sección, recordemos que esta es I (Mi mayor) – IV (LA mayor).

**Ilustración 74:** Base rítmica y bajo compás 146-150, cuarto movimiento.

El tercer plano sonoro se encuentra enmarcado en el rectángulo verde, en este se puede apreciar la base rítmica realizada por el Bombo, Redoblante, Platos Chocados y Timbal. Por otra parte, presenta el bajo de la sección, interpretado por los instrumentos; Contrabajo, Tuba, Saxofón Barítono, Clarinete Bajo, Fagot 1-2.

**Ilustración 75:** Plano melódico principal compás 151-153, cuarto movimiento.

Por último, cabe resaltar que desde la escena en la que muere el Colibrí se tomó la determinación de no emplear la Flauta Piccolo para simbolizar la ausencia del ave, sin embargo, en el penúltimo se determinó presentar el llamado de esta ave para finalizar el movimiento, la intención de emplear este recurso es recordarle al oyente que el protagonista de este fue el Colibrí y a pesar de que este perdió la vida el resto de la región se salvó por su sacrificio.

#### 4.4.4.1 Grado de dificultad

Una vez finalizada la obra se determinó el nivel de dificultad según los lineamientos expuestos en el documento “*Grados de dificultad en repertorios bandísticos, una propuesta para el contexto colombiano*” (Valencia, 2010).

De los cinco grados de dificultad se determinó que la Suite Avedina se encuentra en el Cuarto Grado, a continuación, se expondrán los elementos que lo componen.

NIVEL	ASPECTOS	ALCANCES GRADO 4
TÍMBRICO	Formato	Piccolo (Flauta 3), Flauta 1 y 2, Oboe 1 y 2, Fagot, Clarinete en Bb 1, 2 y 3, Clarinete Bajo, Saxofón alto 1 y 2, Saxofón tenor (2º opcional), Saxofón barítono. Trompetas 1, 2 y 3 (4ª opc.), Cornos 1, 2 y 3 (4ª opc.), Trombones 1, 2 y 3 (4ª opc.), Eufonios 1 y 2 (3ª opc.), Tuba, Contrabajo (opc.). Timbales (2), Teclado (Glock. o Xil.), Platillos, Redoblante, Bombo, pequeña percusión, percusión tradicional colombiana y latina.
	Registros	Ver partitura anexo. Para escritura multinivel: segundas voces según registros de grado 3 y terceras voces según registros de grado 2. Segundos metales un armónico menos que primeros. Terceros metales dos armónicos menos.
MÉTRICO	Características métricas	Compases simples y compuestos. Restricción en uso de amalgamas. Posible cambios de compás al interior de las secciones (entre frases o semifrases). Bimetrías (superposición binaria/ternaria).
	Figuración	Figuraciones que involucren cualquier relación de eventos hasta la primera división del pulso binaria y ternaria. Tratamiento restringido de la segunda división binaria y ternaria (evitar uso generalizado de sincopas en esta división). Sincopas y otros comportamientos rítmicos de sistemas de música colombiana. Divisiones irregulares en el plano melódico y percusivo. Modulación rítmica (Isorritmos). Uso restringido y eventual de notación proporcional. Unidad de pulso: negra, negra con punto, corchea y blanca.
	Tempo	Tempos lentos, moderados y ágiles. Accelerando - ritardando. Posible cambios de tempo al interior de las secciones (entre frases o semifrases). No superposición de metros distintos.
MELÓDICO	Interválica	Grados conjuntos y arpeggios en figuraciones ágiles. Tratamiento restringido de arpeggios rotos y saltos mayores a la quinta. Diseños cromáticos. Mayor exigencia, comparativamente, en primeras voces de cada grupo instrumental.
	Relación escala-acorde	Diseños basados en notas del acorde, notas de aproximación diatónica y cromática y tensiones diatónicas y otras disponibles.
	Extensión	Dado por registro. No exceder dos octavas dentro de la frase (en primeras voces y solos). Menor extensión en otras voces.
ARMÓNICO	Sistema	Todas las escalas heptáfonas (mayores, menores, modales...). Pentafonía. Uso restringido de escalas alteradas y sintéticas. Favorecer armaduras con bemoles.
	Acórdica	Acordes de novena, oncenaria y trecena. Disposiciones por cuartas y segundas (con restricción).
	Funcionalidad	Diseño y modificación de progresiones a partir de recursos diatónicos, cromáticos y de intercambio modal. Exploración de recursos no tonales. Manejo del acorde como color, modulación libre. Uso restringido de lenguajes posttonales.
TEXTURA Y ORQUESTACIÓN	Roles	Melodía y acompañamiento. Coexistencia de diversos tipos de background (armónico y ritmo-armónico, por ej.). Escritura polifónica. Superposición de texturas.
	Densidad armónica	Melodías unísono, a dos, tres y cuatro voces. Background a 3 y 4 voces. Polifonía a 4 voces. Uso restringido de mayores densidades armónicas.
	Densidad tímbrica	Concertado. Roles por familias. Roles por grupos instrumentales. Roles por registros (corales). Solos. Cámaras y mixturas tímbricas.
TÉCNICO EXPRESIVO	Dinámicas	De pp a ff. Crescendo - decrescendo. Súbitos piano y forte. Esforzandos.
	Articulaciones y efectos	Articulaciones y efectos de emisión y mecanismos de uso común en la tradición instrumental, tanto en vientos como en percusiones.
FORMAL	Estructura	Formas binarias, ternarias y circulares. Formas de géneros colombianos y formas populares. Introducciones, puentes/transiciones y codas. Manejo libre de la forma.
	Duración	Uso restringido de formas extensas.

**Tabla 7:** Material extraído del documento “*Grados de dificultad en repertorios bandísticos, una propuesta para el contexto colombiano*” (Valencia, 2010), (pág.14).

Las razones que se tuvieron para clasificar la Suite Avedina en el grado cuatro fueron;

- El nivel tímbrico utiliza todos los instrumentos descritos, los cuales son empleados en un registro aproximado al perteneciente a este grado.
- El nivel métrico desarrollado en la obra, utiliza varios compases amalgamados, al igual que cambios de tempo en cada uno de los movimientos.
- El nivel melódico usa grados conjuntos y saltos en las diferentes melodías y contra melodías presentadas en el discurso musical.
- El nivel armónico, si bien emplea el sistema modal como base, también hace uso de otros sistemas armónicos en algunas partes de la obra, tal y como fue descrito en el apartado anterior, por otra parte, se emplearon notas añadidas en los acordes según en ciertas partes de la obra.
- El nivel de textura y orquestación presenta una superposición de planos, al igual que utiliza diferentes densidades a lo largo de la pieza, por otra parte, se encuentran fragmentos de cámara los cuales presentan un reto a la hora de abordar los aspectos de afinación y ensamble.
- El nivel técnico expresivo emplea un gran espectro de dinámicas, se pueden encontrar desde *ppp* a *fff*, de igual forma se hace uso de técnicas instrumentales como el *glissando*, *trinos* y trémolos, al igual que técnicas extendidas como el *frulatto*, *hand clap* y efectos en la cuerda de percusión.
- El nivel formal, desarrolla cuatro movimientos con temáticas y duraciones distintas.

Por otra parte, uno de los elementos que más añade dificultad a la obra es el aspecto interpretativo, puesto que la finalidad de esta es evocar unas temáticas extra musicales

concernientes a una serie de aves y problemáticas ambientales por medio del sonido. Para lograr dicha finalidad se debe tener solucionado el aspecto técnico de la obra, posteriormente se recomienda poner en contexto a los intérpretes acerca de los tópicos abordados con la finalidad de lograr una interpretación musical que transmita cada una de las emociones, ideas y pensamientos que están implícitas en cada uno de los movimientos de la Suite Avedina.

#### **4.5 Fase 5 - Edición de partitura y registro de derechos de autor**

La edición de partitura fue un proceso en el cual se ajustaron cada uno de los elementos estéticos presentes en las partituras, modificando así las márgenes y distribución de los compases tanto en el score como en las partes individuales de la Suite Avedina. Por otra parte, en este proceso se añadieron pequeñas ilustraciones de las siluetas de las aves en cada una de las partituras, con la intención que los músicos tengan una referencia visual del ave que protagoniza cada uno de los movimientos.



**Ilustración 76:** *Ilustraciones de las cuatro aves protagonistas de la Suite Avedina, realizadas por Laura Daniela Zarate Bello.*

En cuanto al proceso de registro de derechos de autor, se acudió al sitio web de la “Dirección nacional de derechos de autor”<sup>23</sup> en la cual se realizó dicho procedimiento (ver **Anexo 4**)

<sup>23</sup> <https://registroenlinea.gov.co/portal.htm>

Por último, se hizo el proceso de entrega de las partes individuales a los instrumentistas de la Banda Sinfónica especial de Tocancipá vía internet. De igual forma se hizo el proceso de impresión del score y programa de mano de la obra.

#### **4.6 Fase 6 - Proceso montaje**

El montaje de esta obra musical se desarrolló en el mes de febrero del año 2022, fue asesorado por el Maestro Camilo Linares Rozo, director de la Banda Sinfónica Especial de Tocancipá y Docente de la Universidad Pedagógica Nacional. Este proceso se realizó por medio de ensayos parciales y generales en los cuales se abordaron aspectos técnicos e interpretativos de la obra.



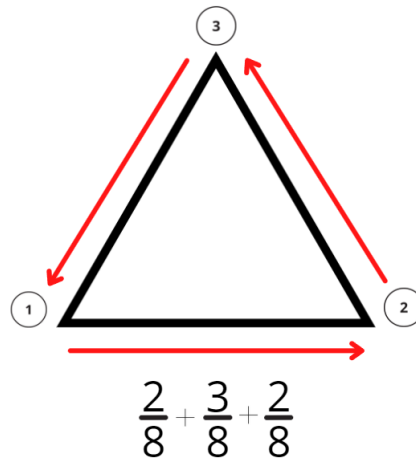
**Ilustración 77:** *Fotografía tomada el día 24 de febrero del año 2022.*

En la anterior ilustración podemos apreciar una fotografía tomada en uno de los ensayos que se realizaron con la agrupación, cabe resaltar que la metodología de ensayo estuvo enfocada en trabajar aspectos técnicos e interpretativos de cada movimiento.

Por otra parte, uno de los aspectos más importantes de esta fase fueron los esquemas de dirección empleados para los compases compuestos que se encuentran en la obra, a continuación, se expondrán los más relevantes.

## Esquemas

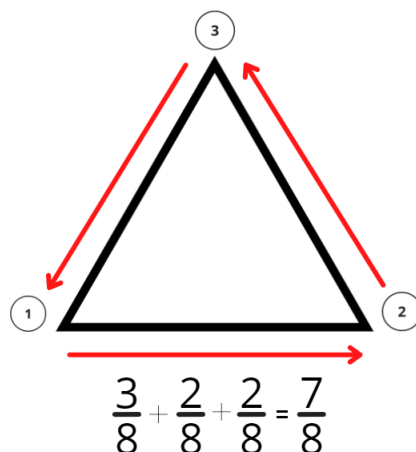
**1 movimiento:** entre el compás 79 y 86, encontramos los compases de 2/8-3/8-2/8 estos fueron agrupados en un esquema ternario que alterna la subdivisión binaria y ternaria, es decir que el primer y tercer pulso de este esquema emplea el compás de 2/8, y en el segundo pulso el compás de 3/8.



**Ilustración 78:** Esquema ternario de subdivisión binaria y ternaria.

Por otra parte, encontramos que en el compás 87 y 88 encontramos dos compases de 3/8 agrupados como si fuera un compás binario de 6/8. De igual forma, los compases de 4/8 que encontramos entre los compases 89-93 se interpretan en compás binario.

**2 movimiento:** entre el compás 36 y 44 encontramos varios compases de 7/8 los cuales se encuentran en disposición de 3+2+2, fueron agrupados en un esquema ternario que maneja el primer pulso en subdivisión ternaria y el segundo junto al tercer pulso en subdivisión binaria.



**Ilustración 79:** Esquema ternario en agrupación ternaria y binaria, empleado en los compases 36-44, segundo movimiento.

**3 movimiento:** en este movimiento encontramos que el aire de bambuco en su mayoría es dirigido por medio del compás de 6/8 agrupado en dos pulsos de subdivisión ternaria. Sin embargo, se emplea el esquema de 3/4 a pesar de no estar sugerido como un cambio de métrica, esto se realizó con la finalidad de destacar las negras que se encuentran entre el compás 45-47.

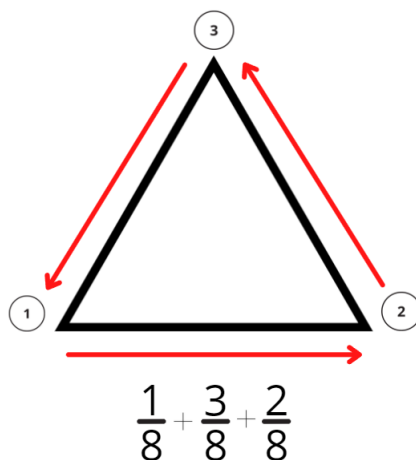
**Ilustración 80:** Implementación del esquema de 3/4 compás 45-47, tercer movimiento.

**4 movimiento:** en este movimiento vemos que se emplea el compás de 2/2 para interpretar el tiempo sugerido de Allegro negra = 170. Por otra parte, vemos que se emplea el compás de 5/8 en la distribución 2+3 entre los compases 49 y 66, estos fueron interpretados en un esquema binario donde su primer pulso es de subdivisión binaria y el segundo de subdivisión ternaria.



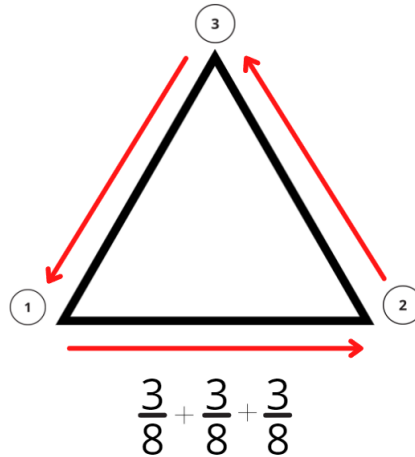
Posteriormente, en la letra D se encuentra una serie de compases amalgamados que surgen del Decitala Hindu#26 expuesto en el apartado de composición de la Suite Avedina, en consecuencia, entre el compás 67 y 86 encontramos la secuencia de compases de  $||:1/8,3/8 - 2/8, 3/8 - 3/8, 3/8 - 2/8,3/8:|| 1/8,3/8- 3/8,3/8$ . Estos fueron agrupados de la siguiente forma:

En primera instancia, los tres primeros compases de esta secuencia ( $1/8,3/8$  y  $2/8$  respectivamente) fueron agrupados en un esquema ternario de subdivisión binaria, es decir que en el primer pulso encontramos el compás de  $1/8$  y la primera corchea del compás de  $3/8$ , en el segundo pulso la segunda y tercera corchea del compás de  $3/8$  y en el tercer pulso las dos corcheas del  $2/8$ .



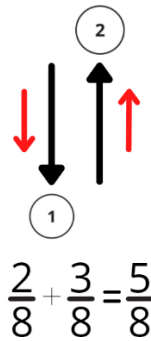
**Ilustración 81:** *Esquema ternario de agrupación binaria.*

En segunda instancia, los compases 4, 5 y 6 de esta secuencia (tres compases de  $3/8$  respectivamente) fueron agrupados en un esquema ternario de subdivisión ternaria, es decir, que en cada uno de los tres pulsos se encuentra un compás de  $3/8$ , en otras palabras, se abordó como un compás de  $9/8$  agrupado en tres pulsos de tres corcheas.



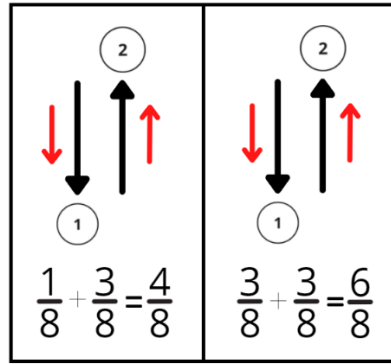
**Ilustración 82:** Esquema ternario de agrupación ternaria.

En tercera instancia, los compases 7 y 8 de esta secuencia ( $2/8$  y  $3/8$  respectivamente) fueron agrupados en un compás de  $5/8$  por medio de un esquema binario, donde el primer pulso es de subdivisión binaria y el segundo de subdivisión ternaria.



**Ilustración 83:** Esquema binario en agrupación binaria y ternaria.

Por último, posterior a la repetición de estos ocho compases de la secuencia, que aplican las mismas agrupaciones que han sido expuestas, se encuentran los compases 9,10,11 y 12 ( $1/8$ , y tres compases de  $3/8$  respectivamente) los cuales se agruparon en dos esquemas binarios, el primero de estos es de subdivisión binaria que agrupa el compás de  $1/8$  y el compás de  $3/8$ , es decir que estos dos compases se interpretan como si fuera un compás de  $4/8$ . Por otra parte, el segundo esquema agrupa los dos compases de  $3/8$  como si fuese un compás de  $6/8$ .



**Ilustración 84:** *Esquemas binarios en agrupación binaria y ternaria.*

#### 4.7 Fase 7 Grabación de la Suite Avedina

Esta fase se desarrolló el día 3 marzo del año 2022 en el municipio de Tocancipá. En primera instancia se realizó un proceso de afinación y prueba de sonido con la Banda Sinfónica Especial de Tocancipá. Posteriormente, se inició la interpretación y documentación de la Suite Avedina, es importante mencionar que se acudió a Sergio Daniel Sandoval Vargas y Cesar Andrés Camargo Hernández de la Productora “Studio 29:15” para la grabación y edición visual, al igual que a Luis Javier Gomez para la grabación y edición de audio.

En rasgos generales, de este proceso podemos destacar que se utilizaron dos cámaras en diferentes planos, un equipo de iluminación y dos micrófonos cardioides KSM141 empleados en técnica ORTF (Oficina de radiodifusión y televisión francesa).



**Ilustración 85:** Fotografía tomada el día 3 de marzo del año 2022.

#### **4.8 Fase 8 Publicación y difusión del producto audiovisual**

Previo a la publicación de obra, el autor de la presente investigación fue invitado al programa de radio, “*Entre trino y trino: la avifauna de Bogotá*”<sup>24</sup> llevado a cabo el miércoles 30 de marzo en la franja de Con-ciencia y Tecnología en la Pedagógica Radio, en este espacio se expusieron aspectos generales de esta propuesta. Por otra parte, el día jueves 31 de marzo fue publicado el artículo “*Música para proteger las aves*”<sup>25</sup> realizado por Jasbleady Castañeda Solano. Licenciada en Biología de Universidad Pedagógica Nacional y Máster en Planificación y Gestión Ambiental-Universitat de Barcelona. En este artículo se hace hincapié en la importancia de este de tipo propuestas interdisciplinarias, dado que contribuyen al reconocimiento de problemáticas ambientales que afectan las aves del territorio nacional.

La publicación de esta obra musical se efectuó el día 1 de abril del 2022 a las 12:00 del mediodía, mediante un estreno programado en la plataforma de YouTube. Posteriormente se

---

<sup>24</sup>Este programa fue grabado y publicado en la plataforma ivoox

[https://www.ivoox.com/en/entre-trino-trino-avifauna-bogota-audios-mp3\\_rf\\_84892478\\_1.html](https://www.ivoox.com/en/entre-trino-trino-avifauna-bogota-audios-mp3_rf_84892478_1.html)

<sup>25</sup> <https://humedalesbogota.com/2022/03/31/musica-para-proteger-las-aves/#:~:text=La%20Suite%20Avedina%20es%20una,para%20juntar%20experticias%2C%20y%20conocimientos.>

llevó a cabo el proceso de difusión en las redes sociales Facebook e Instagram, siendo apoyado por la organización SOSTingua y La Pedagógica Radio. En consecuencia, se despertó el interés de diferentes instituciones nacionales e internaciones por dar a conocer esta propuesta, en primera instancia encontramos que Daniel José Galvis Jaimes periodista de la revista Semana realizó una entrevista vía telefónica a Héctor Camilo Linares Rozo, asesor de este proyecto de grado junto a Juan Esteban Aparicio Beltrán, autor de la presente investigación. En estos diálogos se abordaron aspectos generales de la construcción, interpretación e impacto causado por esta propuesta y su finalidad es generar la publicación de una nota en la sección “*Sostenible*”<sup>26</sup> de la revista Semana. Por otra parte, encontramos que el Instituto Distrital de Protección y Bienestar Animal (IDPYBA) hizo la grabación de un material audiovisual que visibiliza la labor de la organización SOSTingua y la Suite Avedina como proyectos que aportan al reconocimiento y preservación de especies de aves locales, este fue publicado en la página de Instagram de dicha institución.<sup>27</sup>

Por último, encontramos el programa de radio “*Banda en Escena*”<sup>28</sup> realizado por los maestros Hernán Aranda e Iván Barrios en Radio Nacional Clásica de Argentina, espacio en el cual se invitó a exponer la composición musical, al igual que importancia de generar este tipo de procesos transversales con agrupaciones como la banda sinfónica, por medio reproducción de la Suite Avedina y una entrevista telefónica transmitida en vivo el 13 abril 2022 entre las 21:00-22:00 Hora Argentina (19:00-20:00 Hora Colombia).

---

<sup>26</sup> <https://www.semana.com/sostenible/medio-ambiente/articulo/una-composicion-para-salvaguardar-las-aves-de-cundinamarca/202207/>

<sup>27</sup> <https://www.instagram.com/tv/CcqHfphjIhT/?igshid=MDJmNzVkMjY=>

<sup>28</sup> <https://www.radionacional.com.ar/category/nacional-clasica/>



**Imagen 22:** *Poster publicitario del programa de radio “Banda en Escena” del día 13 de abril 2022.*

Podemos finalizar este apartado, destacando que este proceso de publicación y difusión ha tenido un impacto positivo, puesto que hasta la fecha la obra cuenta con más de 1600 reproducciones y 190 me gusta, en la plataforma de YouTube, al igual que difusión a nivel nacional e internacional, siendo reconocido como una propuesta musical innovadora que contribuye a los procesos ambientales, al igual que enriquece el repertorio para banda sinfónica.

## 5 CONCLUSIONES

En el transcurso de ejecución e implementación de esta investigación creación se han encontrado hallazgos, percepciones y apreciaciones, las cuales serán referenciadas y documentadas de acuerdo a los siguientes momentos.

1. El primero, enmarca el alcance y desarrollo de los objetivos del proyecto.
2. El segundo, destaca elementos encontrados en el proceso de creación de una obra musical de carácter programático para banda sinfónica.
3. El tercero, concierne a las reflexiones personales del autor del proyecto investigativo.
4. El cuarto, plantea la importancia de continuar generando proyectos transversales entre procesos de creación musical y diferentes temáticas.

En primera instancia, cabe resaltar que cada uno de los objetivos propuestos en esta investigación creación fueron desarrollados por medio de acciones que componen la ruta metodológica, teniendo como resultado una composición musical de carácter programático que tiene como temática algunas aves y problemáticas ambientales de Cundinamarca, siendo estos, elementos precursores de la trama de esta obra. Por otra parte, fue difundida por medio de una grabación audiovisual de su interpretación, destacando que, al tener una temática transversal, su aporte pretende enriquecer la literatura musical para banda sinfónica, al igual que fortalecer los procesos de educación ambiental en Colombia por medio de reflexiones implícitas en las temáticas abordadas.

En la segunda categoría, podemos encontrar que el uso de técnicas instrumentales y técnicas extendidas en los instrumentos del formato de banda sinfónica, amplía el escenario sonoro a la hora de evocar elementos extra musicales. De igual forma, la creación de historias fue una herramienta vital al momento de organizar y estructurar cada una de las temáticas que se decidieron exponer.

Para la construcción de una obra musical de esta índole, es importante tener en cuenta los elementos extra musicales que componen la temática seleccionada, estos pueden ser implementados en el discurso musical de diversas maneras. Sin embargo, en el caso de este proceso creativo fue por medio de dos fases, la primera fue la transcripción aproximada de las vocalizaciones de las aves seleccionadas, procedimiento que arrojó una serie de bosquejos que fueron implementados de forma literal o variada en el transcurso del discurso musical. Por otra parte, la segunda concierne a la metaforización sonora. Esta cuenta con un componente subjetivo en su desarrollo, dado que su intención es evocar las temáticas extra musicales por medio de la construcción de un discurso musical según el criterio del compositor, el cual emplea elementos provenientes de diferentes sistemas rítmicos, melódicos y armónicos presentes en diferentes estilos compositivos. En particular, esta obra utilizó el sistema modal para construir la mayoría de sus partes, sin embargo, también hace uso de algunos elementos provenientes de otros sistemas armónicos, cómo lo son los puntos cardinales y el atonalismo libre.

En otro orden de ideas, encontramos que para la interpretación de este tipo de propuestas la función del director de la agrupación es un pilar fundamental, puesto que más allá del trabajo técnico musical que debe realizar con el conjunto, es muy importante la intención que este brinde a la obra, por lo cual, tener claridad de los elementos extra musicales implícitos es vital para generar una interpretación artística coherente con la temática que se desea evocar. En particular encontramos que en esta oportunidad el mismo compositor fue el que ejerció el rol de director, por lo cual cada una de las indicaciones respecto al nivel técnico e interpretativo fueron realizadas según el creador de la obra, las cuales estuvieron enfocadas sensibilizar a los intérpretes por medio de pensamientos empáticos respecto a las temáticas abordadas, es decir que se les invito a ponerse en el lugar de las aves protagonistas de cada movimiento para entender



como las problemáticas ambientales las afectan directamente. Cabe resaltar, que en el transcurso de esta investigación creación se contó con la asesoría del maestro Héctor Camilo Linares Rozo, el cual aportó su visión estética en el desarrollo musical y textual de esta propuesta, al igual que herramientas en el montaje y dirección del producto creativo.

En la tercera categoría, encontramos que a nivel personal este proyecto aportó experiencias que enriquecen a mi proceso de aprendizaje como artista y docente en música, dado que articula cada uno de los conocimientos adquiridos en el transcurso de mi formación en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, en particular en el área de composición y dirección sinfónica, logre desarrollar nuevas herramientas y técnicas que contribuyen a mi conocimiento en estas áreas.

De forma similar encontramos que Avedina al abordar una temática interdisciplinar, me hizo verme inmerso en la adquisición de nuevos conocimientos fuera del área musical, en particular en el área de la ornitología y ecología. Estos fueron construidos por medio de observación de aves que fueron desarrolladas dentro de los lineamientos establecidos para el manejo de la contingencia sanitaria originada por el virus SARS-CoV-2 (COVID-19). Aun así, se pudieron llevar a cabo algunas en diferentes locaciones tales como el Jardín Botánico de Bogotá, el Parque Metropolitano Simón Bolívar, el Humedal Santa Ana y el mirador la cumbre en Cajicá. De igual forma, este proceso de aprendizaje se vio complementado por la investigación documental y asesorías con los biólogos Didier Alonso Quimbay Galindo y Jasbleady Castañeda Solano.

En cuanto al aporte de esta propuesta a mi desarrollo como compositor, puedo manifestar que el acercamiento a la naturaleza desde un punto de vista teórico y práctico, propiciado por las observaciones de aves junto a la investigación documental permitieron el contacto directo con las

temáticas propuestas, generando una visión estética más sensible que brindo componentes suficientes para realizar un producto creativo con argumentos estructurados, de igual forma vale la pena resaltar que el desarrollo compositivo se apoyó en que esta propuesta está enmarcada en la investigación creación en específico teniendo en cuenta el “*bucle de interacción y retroalimentación entre practica artística y reflexión*” (López Cano & San Cristobal, 2014) expuesto en el apartado metodológico, este contribuyo a que el proceso creativo llevado a cabo se desarrollara de una forma gradual, utilizando las reflexiones generadas en la investigación documental, observaciones de aves y en el mismo proceso compositivo para modificar el producto creativo final, en particular encontramos que en las historias formuladas para cada movimiento de la composición musical, tienen unas emociones implícitas que fueron claves para la representación e interpretación de la repercusión de las problemáticas ambientales sobre las aves. En consecuencia, podemos llegar al planteamiento de que en la construcción de composiciones de carácter programático el hecho de interactuar con los elementos que se desean imitar, describir o representar, enriquece la construcción del lenguaje musical de la obra, gracias a las ideas objetivas y subjetivas que surgen de dichos procesos.

Como ultima reflexión personal quiero mencionar que este proyecto cambio mi vida, puesto que tras su desarrollo la percepción que tengo de la naturaleza, aparte del apreciamiento estético de la misma, ahora también está enfocada a como desde mi rol de artista y docente puedo contribuir a su cuidado y preservación, ya sea desde el aula o en diferentes escenarios artísticos.

En la cuarta y última categoría, encontramos que este proyecto tuvo un impacto tras su publicación y difusión, dado que instituciones como; SOSTingua, Instituto Distrital de Protección y Bienestar Animal (IDPYBA), la Pedagógica Radio y la revista Semana, lo han

visibilizado como una propuesta creativa que contribuye al reconocimiento de nuestras aves junto problemáticas ambientales que las afectan, evidenciando así, que la formulación e implementación de este tipo de proyectos transversales es importante para la construcción de un pensamiento crítico, en este caso sobre temáticas ambientales. Por otra parte, podemos apreciar como desde el rol de artista y educador se pueden articular prácticas artísticas en pro de visibilizar temáticas ecológicas propias del contexto en el territorio que se habita, en la Suite Avedina, se les dio reconocimiento a las aves; Copetón, Tingua Azul, Toche, Colibrí Chillón y las problemáticas ambientales de contaminación acústica, contaminación lumínica, tráfico ilegal de aves e incendios forestales.

Por otra parte, en el ámbito musical encontramos que en el programa de radio “*Banda en Escena*” de Radio Nacional Clásica de Argentina, se reconoció el producto creativo de esta investigación creación como un aporte para el repertorio de la agrupación de banda sinfónica, al igual que un referente para la formulación de proyectos que articulen temáticas extra musicales de diversa índole con este tipo de formatos instrumentales.

De esta manera, podemos concluir que esta propuesta abre alternativas y es un referente para formular nuevas investigaciones y proyectos artísticos con temáticas transversales, en específico los que conciernen al cuidado del medio ambiente, aportando a los procesos de educación ambiental desarrollados en el territorio nacional y que se espera sean difundidos a futuro a nivel internacional. Por otra parte, la construcción de este tipo de propuestas enriquece la labor artística de los compositores, directores e intérpretes de diferentes agrupaciones sinfónicas dado que las temáticas empleadas invitan al pensamiento crítico respecto a cómo el arte puede contribuir a la visualización de problemáticas que están presentes en sus contextos y en consecuencia promuevan acciones para su manejo.

## REFERENCIAS DOCUMENTALES

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. (J. M. Cabeza., Trans.) Barcelona: Idea Books.
- Adolfo Navarro, H. B. (1998). El dominio del aire. *Ciencia para todos*, Capítulo 7 . tomado el 7 Diciembre, 2021  
[http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/138/htm/sec\\_13.htm](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/138/htm/sec_13.htm)
- Alcalde de Isla, J. (2007). Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica. *Área Abierta*(16).
- Alcaldía Mayor de Bogotá. (2019). *Aves de Bogotá, Guía de aviturismo*. Bogotá D.C.
- axellidenbrock. (2019, septiembre 11). *Tabla de Los Deci-Talas*. Scribd:  
<https://www.scribd.com/doc/205913774/Tabla-de-Los-Deci-talas>
- Blanco, E. (2012). *La personalidad musical de Oliver Messiaen* .
- Carmona, J. E., & Arango, S. E. (2011). Reflexiones bioéticas acerca del tráfico ilegal de especies en Colombia. *Revista Latinoamericana de Bioética*, 106-117.
- Castro, M. E. (2018, Julio). La transformación de las bandas de viento en el caribe colombiano: un paso de la estética europea a la banda como fiesta. *Estesis*(4).  
<https://revistaestesis.edu.co/index.php/revista/article/view/25/49>
- CNE, Comisión nacional de riesgos y atención de emergencias Costa Rica. (2019). *CNE*.  
Comisión nacional de riesgos y atención de emergencias Costa Rica:  
[https://www.cne.go.cr/reduccion\\_riesgo/informacion\\_educativa/recomentaciones\\_consejos/incendio\\_forestal.aspx](https://www.cne.go.cr/reduccion_riesgo/informacion_educativa/recomentaciones_consejos/incendio_forestal.aspx)
- CountBlissett. (n.d). CountBlissett [canal]. YouTube. <https://www.youtube.com/c/CountBlissett>
- Cursá, D. d. (1993). *Manual de formas musicales*.
- Escobar, L. (1997). Aurea la canaminacion. *Academia*.

- Escobar, M. A. (marzo 2016). Canto de las aves endémicas de Colombia. *Canto de las aves endémicas de Colombia. A cargo de Trabajo presentado en Departamento de Desarrollo Artístico Universidad EAFIT. Medellín .*
- Gordillo, A., Ortiz, M., & Navarro, A. (2013). Estructura y evolución de las vocalizaciones de las aves. *revista de cultura científica facultad de ciencias, Universidad Nacional Autónoma de México.*
- Grieg, E. (1875). Peer Gynt Suite n°1 op.46.
- Holst, G. (1914-1916). The planets op.32.
- Jésus González. (n.d). Jesús González [canal]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/c/Jes%C3%BAsgonz%C3%A1lezCompositor>
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México D.F: Fondo de cultura económica.
- Liebermann, A. [. (2021, Julio 11). *Desafío de entrenamiento auditivo de julio: pavo real (Pavo cristatus)*. *El pavo real es un faisán grande y colorido conocido por sus magníficas exhibiciones de plumas durante el cortejo. [Video]...[post de instagram]*.  
 Instagram.<https://www.instagram.com/p/CRMQfihIIKv/>
- Llade, M. (2004). Peer Gynt, suites N° 1 y N° 2 de Edvard Grieg. *Melómano*(88).
- López Cano, R., & San Cristobal, U. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona.
- María, M. d. (2021). *18 Dimensiones Emocionales*.
- Martínez, I. (Septiembre 2005). La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la música. *Iras jornadas de educación auditiva, facultad de bellas artes, UNPL*, (pp. 47-72). La Plata.

- Mauro De Maria. (n.d). Mauro De Maria [canal]. YouTube.
- <https://www.youtube.com/channel/UCKmBzsQRqNwxBIb2Awcaoqw>
- Messiaen, O. (1941). Quatuor pour la fin du temps” [Cuarteto para el final de los tiempos].
- Messiaen, O. (1944/1993). *Tecnica de mi lenguaje musical*. (D. B. López, Trans.) Alphonse Leduc.
- Ministerio de Cultura Colombia. (2005). *Manual para la gestión de bandas- escuela de música*. Bogotá D.C.
- Montoya, A. L. (2011). Bandas de viento colombianas. *Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia*, 25(42), 129-149.
- Muñoz, R. (2018). ¿Hay música en el canto de las aves? *Encuentros en la Biología*, 11(165), 21-25.
- Novo, C., & Pastor, P. (2015). *La contaminación luminica: una trampa para aves*. Universidad de Santiago de Compostela., España.
- Payan, M., Betancourth, E., Zarate, G., Villaseñor, H., & García, J. (2017, Junio). Investigación Artística en Música. Conversando con Rubén López-Cano. *Revista digital de estudiantes del programa de maestría y doctorado en Música*(4).
- Rengifo, B., Quitiaquez, L., & Mora, F. (2012). La educación ambiental una estrategia pedagógica que contribuye a la solución de la problemática ambiental en Colombia. 3.
- Rothenberg, D. (2005). *Why Birds Sing*.
- Sib Colombia . (2020). *Sib Colombia* . <https://cifras.biodiversidad.co/>
- Toro, T. C. (2011). *Dos paisajes colombianos, proceso de composición y análisis [Tesis de maestría]*, Universidad Eafit. Repositorio Institucional.
- Valencia, V. (2004). Suite N°1 Arrullo.

Valencia, V. (2005). *Cartilla de arreglos para banda nivel 1*. Bogotá D.C: Ministerio de cultura de Colombia.

Valencia, V. (2010). *Grados de dificultad en repertorios bandísticos*.

[www.victorianovalencia.com](http://www.victorianovalencia.com)

Valencia, V. (2011, Abril). Bandas de música en Colombia, la creación musical en la perspectiva educativa. *Acontratiempo*(16).

<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-16/articulos/bandas-de-musica-en-colombia-la-creacin-musical-en-la-perspectiva-educativa.html>

Valencia, V. (2021). *Victoriano Valencia* . Victoriano Valencia :

<http://www.victorianovalencia.com/index.php/tienda/banda/item/76-arrullo>

Wagner, R. (1849/2000). “*Das Kunstwerk der Zukunft*” [*La obra de arte del futuro*] . (J.

Llinares, & M. López, Trans.) Valencia : Universidad de Valencia .

Wagner, R. (1854). *Das Rheingold*. [El oro del rin]

Wagner, R. (1857). *Der Ring des Nibelungen*. [El anillo del nibelungo]

Warren, P., Katti, M., Ermann, M., & Brazel, A. (2006). Urban bioacoustics:it’s not just noise.

*Animal Behaviour*, 491-502.

ANEXOS

Anexo 1

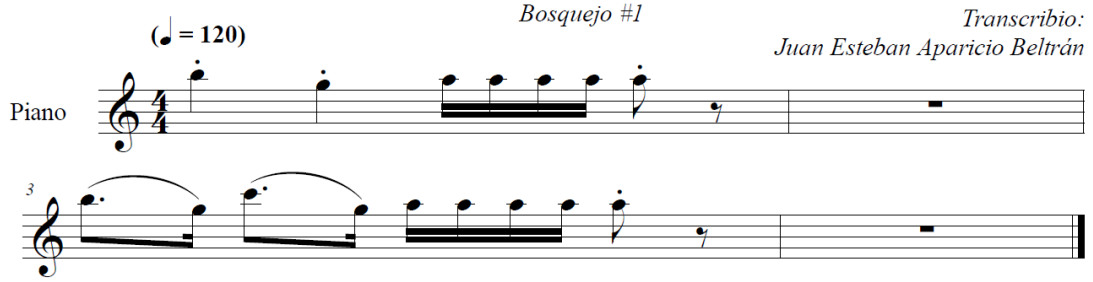
Bosquejos del proceso de transcripción aproximada

Vocalización de Canto y Llamado - Copetón

*Fragmento Canto Cópeton*

(♩ = 120) *Bosquejo #1* *Transcribio: Juan Esteban Aparicio Beltrán*

Piano



*Fragmento Canto Copetón*

(♩ = 200) *Bosquejo #2* *Transcribio: Juan Esteban Aparicio Beltrán*

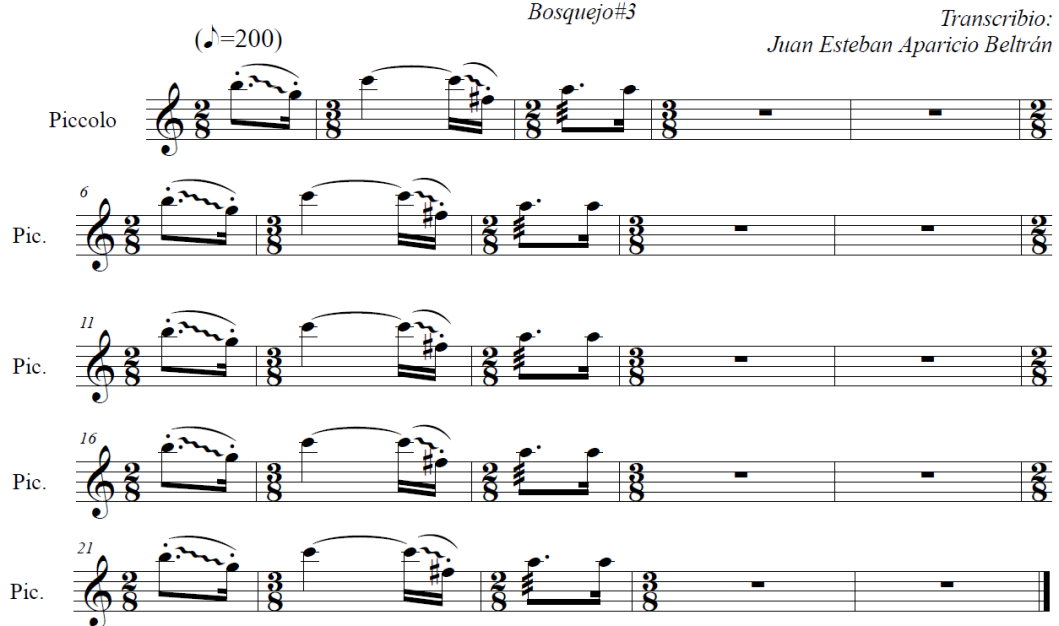
Piano



*Fragmento Canto Copetón*

(♩ = 200) *Bosquejo #3* *Transcribio: Juan Esteban Aparicio Beltrán*

Piccolo





## Fragmento Llamado Cópeton

(♩ = 120)

Bosquejo #1

Transcribio:  
Juan Esteban Aparicio Beltrán

Piano

## Fragmento Llamado Cópeton

Bosquejo #2

Transcribio:  
Juan Esteban Aparicio Beltrán

Piano

## Fragmento Llamado Cópeton

Bosquejo #3

Transcribio:  
Juan Esteban Aparicio Beltrán

Piccolo

# Vocalización de Llamado - Tingua Azul

## Fragmento Llamado Tingua Azul

Bosquejo #1 Transcrito:  
Juan Esteban Aparicio Beltrán

Piano **Larghetto**

## Fragmento Llamado Tingua Azul

Bosquejo #2 Transcrito:  
Juan Esteban Aparicio Beltrán

Piano **Larghetto** **Lento**

## Fragmento Llamado Tingua Azul

Bosquejo #3 Transcrito:  
Juan Esteban Aparicio Beltrán

Oboe **Larghetto** **Lento**

Vocalizaciones de Canto y Llamado - Toche

**Fragmento Canto Toche**

Bosquejo #1

Transcribio:

Juan Esteban Aparicio Beltrán

(♩ = 80)

Piano

**Fragmento Canto Toche**

Bosquejo #2

Transcribio:

Juan Esteban Aparicio Beltrán

(♩ = 80)

Piano

**Fragmento Canto Toche**

Bosquejo #3

Transcribio:

Juan Esteban Aparicio Beltrán

(♩ = 80)

Clarinete en Mib

**Fragmento Llamado Toche**

Bosquejo#1

Transcribio:

Juan Esteban Aparicio Beltrán

(♩ = 110)

Piano

**Fragmento Llamado Toche**

Bosquejo#2

Transcribio:

Juan Esteban Aparicio Beltrán

(♩ = 110)

Piano

**Fragmento Llamado Toche**

Bosquejo#3

Transcribio:

Juan Esteban Aparicio Beltrán

(♩ = 110)

Clarinete en Mib

Vocalización Llamado - Colibrí Chillón

**Fragmento Llamado Colibrí Chillón**

Transcribio:

Bosquejo #1

Juan Esteban Aparicio Beltrán

Vivace 140

Piano

**Fragmento Llamado Colibrí Chillón**

Transcribio:

Bosquejo #2

Juan Esteban Aparicio Beltrán

Vivace 140

Piano

**Fragmento Llamado Colibrí Chillón**

Transcribio:


Bosquejo #3

Juan Esteban Aparicio Beltrán

Vivace 140


Piccolo

Programa de mano Suite Avedina



**AVEDINA** Suite Moderna Para Banda Sinfónica

Juan Esteban Aparicio Beltrán



1

**AVEDINA**  
Suite Moderna

**Reseña:**  
Avedina es una Suite Moderna para Banda Sinfónica, que consta de cuatro movimientos, cada uno de estos se fundamenta y desarrolla según las vocalizaciones de algunas aves representativas de la región andina Colombiana, junto a la representación sonora de algunas de las problemáticas ambientales que las afectan.

Su estructura y temática es:

**-Primer Movimiento:**  
Basado en el "Copetón" - (*Zonotrichia capensis*) y cómo se ve afectado por la contaminación acústica.

**-Segundo Movimiento:**  
Basado en la "Tingua Azul" - (*Porphyrio martinica*) y cómo se ve afectada por la contaminación lumínica.


**-Tercer Movimiento:**  
Basado en el "Toche" - (*Icterus chrysater*) y cómo se ve afectado por el tráfico ilegal de aves.

**-Cuarto Movimiento:**  
Basado en el "Colibrí Chillón" - (*Colibri coruscans*) y cómo se ve afectado por los incendios forestales.

Es importante mencionar que esta obra surge en mi proceso de formación en la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, con la intención de contribuir al repertorio bandístico, al igual que aportar a los procesos de educación ambiental que se llevan a cabo en el país.

Por otra parte, es de destacar que esta composición musical utilizó la creación de pequeñas historias como herramienta para darle forma a cada uno de los movimientos, además de generar procesos reflexivos respecto a como algunas problemáticas ambientales de origen humano afectan a las aves seleccionadas.

2



**"COPETÓN"**  
(*Zonotrichia capensis*)

**"Contaminación Acústica"**  
1º Movimiento Avedina  
Suite moderna para banda sinfónica

**I Parte-Introducción**

Era un amanecer tranquilo en un parque de la ciudad de Bogotá, allí cantaba una parvada de copetones sin parar, ya que el sol se acababa de asomar.

Poco a poco la gente empezó a despertar, sus voces y sus pasos se escuchaban por todo el lugar. De igual forma los sonidos de los carros y autobuses se comienzan a notar, aumentando así el ruido del lugar.

**II Parte-Desarrollo**

Los copetones se comenzaron a estresar, porque el ruido no dejaba de aumentar, obligándolos así a incrementar la altura y fuerza en su cantar.

El ruido estridente los confunde sin cesar, pues las construcciones y aviones comenzaron a sonar.

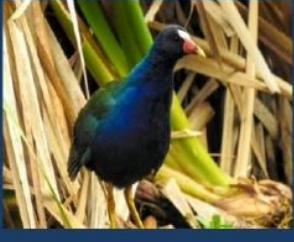
Por culpa de estos ruidos, los copetones se deciden marchar en busca de un nuevo hogar.

**III Parte-Final**

Después de un largo tiempo de búsqueda lo lograron encontrar, pues era un sitio tranquilo a las afueras de la ciudad. Esperemos que el ruido de la ciudad se pueda manejar, pues nuestras aves no se pueden escuchar.

*La contaminación acústica es una problemática ambiental que afecta la salud y bienestar de los seres vivos, por esta razón es importante tomar medidas para su control.*

3



**"TINGUA AZUL"**  
(*Porphyrio martinica*)

**"Contaminación Lumínica"**  
2º Movimiento Avedina  
Suite moderna para banda sinfónica.

**I Parte-Introducción**

En una cálida ciénaga, vivía una Tingua que día tras día crecía y crecía. Con el paso del tiempo, preparaba su partida, pues su primera migración estaba a la vuelta de la esquina.

**II Parte-Desarrollo**

En una noche fría, la Tingua emprendió su partida, mirando a las estrellas que servirían de guía. Su viaje transcurría de forma tranquila, hasta que pasando por la ciudad, las estrellas se dejaron de apreciar, pues las destellantes luces del lugar no las dejaban visualizar.

La Tingua, confundida volaba y volaba por toda la ciudad, sin embargo, no se lograba ubicar, pues las luces y el ruido no dejaban de aumentar. Poco a poco el cansancio y el frío la comienzan a agobiar, provocando así, que se accidente contra un ventanal, cayendo inconsciente en ese lugar.

**III Parte-Final**

Al despertar, se encontró muy asustada, pues estaba en un extraño lugar, sin embargo, poco a poco la calma comenzó a retornar, porque se dio cuenta que la habían venido a ayudar. Con el paso del tiempo se logró recuperar, pues sus heridas ya habían terminado de sanar, por esta razón la liberaron en un excelente lugar, para que pueda de nuevo volar.

*Las tinguas azules (*Porphyrio martinica*) realizan largos viajes, y por diversas causas pierden su rumbo, aparecen en lugares inadecuados. Si encuentras una tingua azul y requieres asesoría para su atención, a reorientación, puedes comunicarte con SOSTINGUA, a través de Facebook #SOSTINGUA, Instagram @SOSTINGUA, o sostingua@gmail.com.*

4



**"TOCHE"**  
(*Icterus chrysater*)

**"Tráfico ilegal de aves"**  
3º Movimiento Avedina  
Suite moderna para banda sinfónica.

**I Parte-Introducción**

En un mercado ilegal de aves, se encontraban enjaulados un par de turpiales.



**II Parte-Desarrollo**

Por un momento recordaron su hogar, pues es allí donde esta su tranquilidad, ya que encerrados en un mercado de ciudad, solo pueden pensar en escapar, para volver a sentir la dicha de volar.



Con el paso del tiempo, este par de turpiales se comenzaron a enfermar, y así mismo sus cantos comenzaron a opacar, pues la tristeza de estar lejos de su hogar no los deja vivir en paz.



**III Parte-Final**

Hasta que un día se lograron escapar, volando de nuevo a su hogar, recuperando así su ansiada felicidad, puesto que ahora están en libertad. Sin embargo, estos siempre recordarán ese aterrador lugar, pues muchas especies siguen sin poder volver a su habitat natural.



*El tráfico ilegal de fauna silvestre es una de las problemáticas con mayor impacto en el territorio nacional, por esta razón es importante no contribuir a la comercialización de estas especies...*

5



**COLIBRÍ CHILLÓN**  
(*Colibri coruscans*)

**"Incendio Forestal"**  
4º Movimiento Avedina  
Suite moderna para banda sinfónica.

**I Parte-Introducción**

Era una tarde soleada en un humedal cercano a Bogotá, allí se encontraba transcurriendo el día con total normalidad.



Los colibríes con su apetito voraz, volando entre flor y flor consumen el néctar de toda la región, a su paso ayudando a la polinización.



**II Parte-Desarrollo**

Cuando de repente todo cambió, por culpa de un hombre, quien arrojando una botella sin razón, inició toda una conflagración. Así, poco a poco el fuego apareció y rápidamente se expandió.



El colibrí sintió un terror inmenso en su corazón, pues su hogar se quemaba sin explicación. Todas las aves huían del lugar, sin embargo, él se quedó defendiendo su hogar. A pesar de que el miedo lo consumió este se llenó de valor, y con su pico lleno de agua luchó y luchó contra ese monstruo feroz.



**III Parte-Final**

Su gran esfuerzo no sirvió y rápidamente murió, sin embargo, este acto nunca se olvidó, porque tras este, una gran lluvia arremetió, aplacando ese monstruo feroz, salvando al resto de la región. Esperemos que esta historia sirva de lección. Pues cuidar la naturaleza es nuestra misión.



*El fuego es un fenómeno natural, sin embargo, los incendios forestales de origen humano, son una de las problemáticas ambientales más devastadoras para el medio ambiente, por ello es fundamental ser responsables de nuestras acciones y residuos para prevenir la aparición de estos.*

6



**"Copeetón" - (*Zonotrichia capensis*)**

Ave pequeña, frecuente en Bogotá y la sabana, de coloración grisácea y parda, se alimenta de insectos y semillas con su pequeño pico de color gris. Generalmente se les puede visualizar en grupos pequeños o en parejas. Se encuentran entre 1.000 y 3.700 msnm. Estudios han concluido que los niveles de ruido les afectan bastante, pues al parecer las hembras no perciben con facilidad los llamados de los machos. Un grave problema, contemplando que se trata de aves monógamas.

Fotografía tomada por mateohemandezchmidt (usuario de iNaturalist) el día 26 abril del 2018 (CC BY-NC-SA) <https://www.inaturalist.org/photos/16367394>



**"Tingua Azul" - (*Porphyrio martinica*)**

Ave acuática y migratoria de colores verdosos-azulados-púrpureos. Generalmente permanece solitaria en zonas como ciénagas o humedales. Es omnívora, se alimenta de caracoles, ranas, peces, semillas, frutos, incluso de aves pequeñas, entre otras. Se encuentra entre los 0 y 3.500 msnm, y por toda América, de allí que se le conozca también como Calamencillo americano. Tiene migraciones locales y se puede apreciar con mayor frecuencia entre los meses de octubre y marzo. Es el ave con mayor desorientación por elementos urbanísticos en Bogotá.

Fotografía tomada por Juliánaba (usuario de iNaturalist) el día 7 octubre del 2020 (CC BY-NC) <https://www.inaturalist.org/photos/103490024>



**"Toche" - (*Icterus chrysater*)**

Ave mediana, de color amarillo brillante por encima y color negro en su pecho y alas, tiene un pico delgado y puntiagudo con un tono grisáceo. Se alimenta de insectos y frutos suele visualizarse en pequeños grupos de 3 a 4 individuos o en parejas. Se encuentran entre los 0 y 2.900 metros sobre nivel del mar, en países como; México, Nicaragua, Panamá, Colombia y Venezuela. En Bogotá es frecuente encontrarlo en áreas con árboles y en algunos humedales. Es una de las aves víctima del tráfico ilegal en Colombia, dada su belleza e increíble capacidad para crear curiosos nidos en forma de mochila.

Fotografía tomada por alejochu (usuario de iNaturalist) el día 31 marzo del 2020 (CC BY-NC-SA) <https://www.inaturalist.org/photos/82049486>



**"Colibrí Chillón" - (*Colibri coruscans*)**

Ave pequeña, con gran funcionalidad polinizadora. Se observa de color verde brillante, azul y violeta gracias al efecto iridiscente que se genera entre sus plumas y la luz. Tiene un pico alargado, ligeramente curvo, es un ave territorial que se alimenta del néctar de las flores y pequeños insectos. Se encuentra entre los 1.200 y 3.600 metros sobre el nivel del mar, en países como Argentina, Chile, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela. Es la especie de Colibrí más común en la ciudad de Bogotá. Su hábitat ha sido alterado por diversos factores humanos, no obstante es un ave que se ha sabido adaptar a la ruidosa ciudad.

Fotografía tomada por cghivis (usuario de iNaturalist) el día 7 enero del 2015 (CC BY-NC) <http://colombia.inaturalist.org/photos/6277863>

Todas las fotografías presentadas son de licencia Creative Commons (CC) fueron extraídas de iNaturalist [1], fueron empleadas con un carácter ilustrativo y educativo, por otra parte, no tienen fines de lucro.

1- <https://www.inaturalist.org/>  
Código QR iNaturalist



7

**Agradecimientos**

Agradezco a todas aquellas personas e instituciones que contribuyeron en la creación de esta composición musical, en especial:

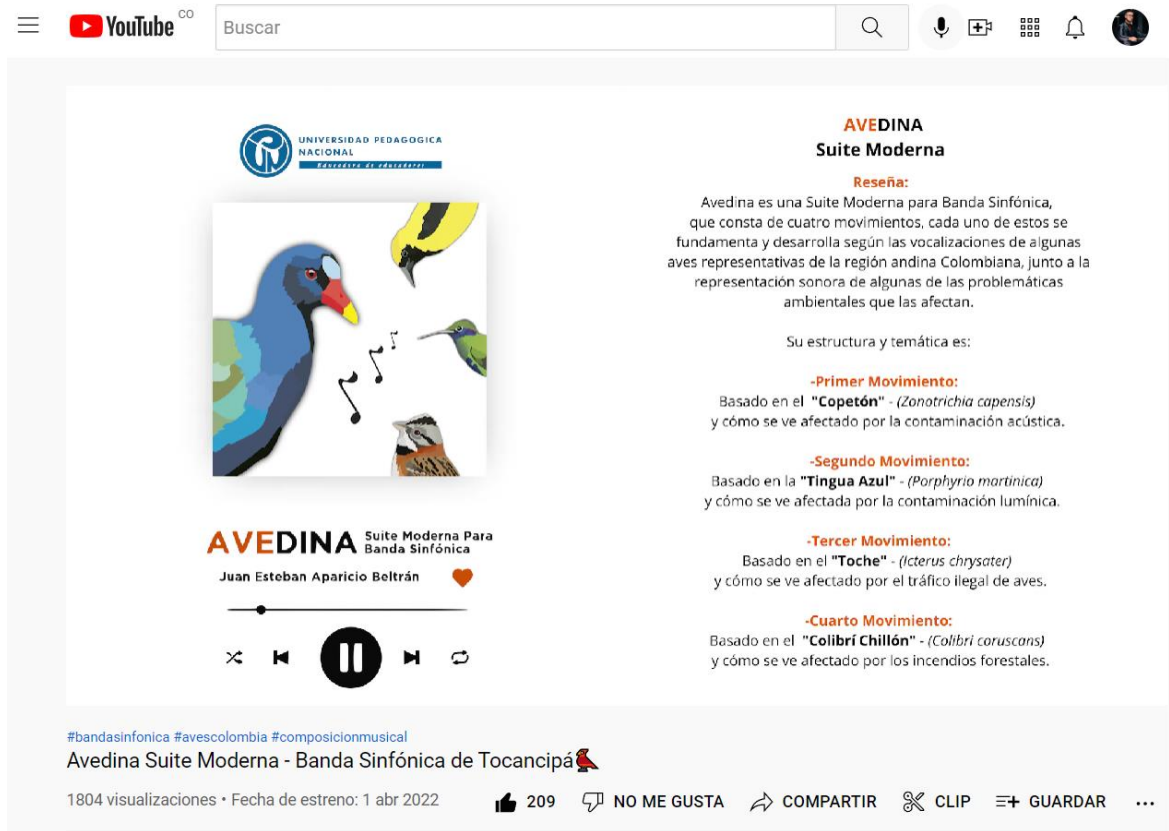
- A mi Familia y amigos por todo su apoyo en la construcción de esta obra.
- Al programa de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, por el proceso de formación personal y profesional que me brindó.
- Al Maestro Camilo Linares Roza, Docente la Universidad Pedagógica Nacional y Director de la Banda Sinfónica Especial de Tocancipá, por su acompañamiento y asesoría en el transcurso de este proceso creativo.
- Al Maestro Guillermo Gordillo Galán, Secretario de cultura y patrimonio del municipio de Tocancipá, por brindar su apoyo en el desarrollo de este proyecto.
- A todos los músicos de la Banda Sinfónica Especial de Tocancipá por darle vida a esta composición.
- Al Biólogo Didier Alonso Quimbay Galindo, por todo su acompañamiento en las observaciones de aves al igual que su asesoría con aspectos teóricos de las especies seleccionadas.
- A la maestra Jasbleady Castañeda Solano, creadora del programa SOSTingua, por su asesoría en la construcción del segundo movimiento, "Tingua Azul-Contaminación lumínica".
- A Juan Camilo Gutiérrez Toro, por la construcción de la portada de la Suite Avedina.
- A Laura Daniela Zarate Bello, por las ilustraciones empleadas en las partituras.
- A Sergio Daniel Sandoval Vargas y Cesar Andrés Camargo Hernández de la Productora "Studio 29:15" por el trabajo de grabación y edición de video.
- A Luis Javier Gómez por su trabajo en la grabación y masterización del audio de la Suite Avedina.
- Dedicado en memoria del maestro Gerardo Alfonso Almonacid Monsalve, por todo el apoyo que me brindó en mi desarrollo personal y profesional.

8

## Anexo 3

### Grabación Audio-Visual del producto creativo

#### “Avedina Suite Moderna - Banda Sinfónica de Tocancipá”



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**  
Escuela de Pedagogía

**AVEDINA** Suite Moderna Para Banda Sinfónica  
Juan Esteban Aparicio Beltrán

**Reseña:**  
Avedina es una Suite Moderna para Banda Sinfónica, que consta de cuatro movimientos, cada uno de estos se fundamenta y desarrolla según las vocalizaciones de algunas aves representativas de la región andina Colombiana, junto a la representación sonora de algunas de las problemáticas ambientales que las afectan.

Su estructura y temática es:

- Primer Movimiento:**  
Basado en el "Copetón" - (*Zonotrichia capensis*) y cómo se ve afectado por la contaminación acústica.
- Segundo Movimiento:**  
Basado en la "Tingua Azul" - (*Porphyrio martinica*) y cómo se ve afectada por la contaminación lumínica.
- Tercer Movimiento:**  
Basado en el "Toche" - (*Icterus chrysater*) y cómo se ve afectado por el tráfico ilegal de aves.
- Cuarto Movimiento:**  
Basado en el "Colibri Chillón" - (*Colibri coruscans*) y cómo se ve afectado por los incendios forestales.

#bandasinfonica #avescolombia #composicionmusical  
Avedina Suite Moderna - Banda Sinfónica de Tocancipá



1804 visualizaciones • Fecha de estreno: 1 abr 2022

👍 209 🗨️ NO ME GUSTA ➦ COMPARTIR 🎞️ CLIP 📌 GUARDAR ...

<https://youtu.be/RCxVSZI8Qf0>

## Anexo 4

### Certificado registro de derechos de autor

	<b>MINISTERIO DEL INTERIOR</b> <b>DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR</b> <b>UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL</b> <b>OFICINA DE REGISTRO</b>	Libro - Tomo - Partida <b>5-803-470</b>
	<b>CERTIFICADO DE AVEDINA SUITE MODERNA PARA BANDA SINFÓNICA</b>	Fecha Registro <b>07-mar.-2022</b>
Page 1 of 1		
<b>1. DATOS DE LAS PERSONAS</b>		
<b>AUTOR</b>	<b>MUSICA</b>	---
Nombres y Apellidos	JUAN ESTEBAN APARICIO BELTRÁN	No de identificación CC
Nacional de	COLOMBIA	
Dirección		Ciudad: BOGOTÁ D.C.
<b>2. DATOS DE LA OBRA</b>		
Título Original	AVEDINA SUITE MODERNA PARA BANDA SINFÓNICA	
Año de Creación	2021	
CLASE DE OBRA	INEDITA	
CARACTER DE LA OBRA	OBRA INDIVIDUAL	
CARACTER DE LA OBRA	OBRA ORIGINARIA	
RITMO - GENERO	MÚSICA CLÁSICA - PERCUSIÓN SINFÓNICA	
RITMO - GENERO	INSTRUMENTAL	
RITMO - GENERO	(OTRO RITMO-GENERO)	
<b>3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA</b>		
OTROS GÉNEROS: MÚSICA PROGRAMÁTICA		
<b>4. DATOS DEL SOLICITANTE</b>		
Nombres y Apellidos	JUAN ESTEBAN APARICIO BELTRÁN	No de Identificación
Nacional de	COLOMBIA	Medio Radicación
Dirección		Ciudad
Correo electrónico	JUANESTEBANAPARICIO5@GMAIL.COM	Teléfono
En representación de:	EN NOMBRE PROPIO	Radicación de entrada
 <b>JULIAN DAVID RIATIGA IBÁÑEZ</b> JEFE OFICINA DE REGISTRO (E)		
GCS		

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).

## Anexo 5

### Score Suite Avedina





# AVEDINA Suite Moderna Para Banda Sinfónica

Juan Esteban Aparicio Beltrán



# AVEDINA

## Suite Moderna

### Reseña:

Avedina es una Suite Moderna para Banda Sinfónica, que consta de cuatro movimientos, cada uno de estos se fundamenta y desarrolla según las vocalizaciones de algunas aves representativas de la región andina Colombiana, junto a la representación sonora de algunas de las problemáticas ambientales que las afectan.

Su estructura y temática es:

- Primer Movimiento:** Basado en el "**Copetón**" - (*Zonotrichia capensis*) y cómo se ve afectado por la contaminación acústica.
- Segundo Movimiento:** Basado en la "**Tingua Azul**" - (*Porphyrio martinica*) y cómo se ve afectada por la contaminación lumínica.
- Tercer Movimiento:** Basado en el "**Toche**" - (*Icterus chrysater*) y cómo se ve afectado por el tráfico ilegal de aves.
- Cuarto Movimiento:** Basado en el "**Colibrí Chillón**" - (*Colibri coruscans*) y cómo se ve afectado por los incendios forestales.

Es importante mencionar que esta obra surge en mi proceso de formación en la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, con la intención de contribuir al repertorio bandístico, al igual que aportar a los procesos de educación ambiental que se llevan a cabo en el país.

Por otra parte, es de destacar que esta composición musical utilizó la creación de pequeñas historias como herramienta para darle forma a cada uno de los movimientos, además de generar procesos reflexivos respecto a como algunas problemáticas ambientales de origen humano afectan a las aves seleccionadas.



# ***"Copetón"***

*(Zonotrichia capensis)*

*"Contaminación Acústica"*

*1 Movimiento*

*Compositor*

*Juan Esteban Aparicio Beltrán*

*2021*



## "COPETÓN"

(*Zonotrichia capensis*)

### "Contaminación Acústica"

1º Movimiento Avedina

Suite moderna para banda sinfónica

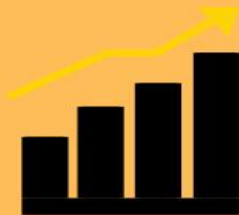


## I Parte-Introducción

Era un amanecer tranquilo en un parque de la ciudad de Bogotá, allí cantaba una parvada de copetones sin parar, ya que el sol se acababa de asomar.



Poco a poco la gente empezó a despertar, sus voces y sus pasos se escuchaban por todo el lugar. De igual forma los sonidos de los carros y autobuses se comienzan a notar, aumentando así el ruido del lugar.



## II Parte-Desarrollo

Los copetones se comenzaron a estresar, porque el ruido no dejaba de aumentar, obligándolos así a incrementar la altura y fuerza en su cantar.

El ruido estridente los confunde sin cesar, pues las construcciones y aviones comenzaron a sonar.

Por culpa de estos ruidos, los copetones se deciden marchar en busca de un nuevo hogar.



## III Parte-Final

Después de un largo tiempo de búsqueda lo lograron encontrar, pues era un sitio tranquilo a las afueras de la ciudad. Esperemos que el ruido de la ciudad se pueda manejar, pues nuestras aves no se pueden escuchar.



La contaminación acústica es una problemática ambiental que afecta la salud y bienestar de los seres vivos, por esta razón es importante tomar medidas para su control.

# *Instrumentación*

*Piccolo*

*Flauta 1-2*

*Oboe 1-2*

*Fagot 1-2*

*Clarinete en Mib*

*Clarinete en Sib 1-2-3*

*Clarinete Bajo*

*Sax Soprano*

*Sax Alto 1-2*

*Sax Tenor 1-2*

*Sax Baritono*

*Trompeta en Sib 1-2-3*

*Corno en Fa 1-2-3-4*

*Trombón 1-2-3*

*Eufonio 1-2*

*Tuba*

*Contrabajo*

*Timbales*

*Glockenspiel*

*Xylófono*

*Vibráfono*

*Platos (Suspendido y Chocado)*

*Percusión (Redoblante, Bombo, Triangulo,  
Pandereta, Cabasa, Vibra Slap y Cornetas de Aire)*



Score

# "Copetón"

## "Contaminación Acústica"

Compositor:  
Juan Esteban Aparicio

A

Allegro moderato

Score for "Copetón" (Contaminación Acústica), composed by Juan Esteban Aparicio. The score is marked "Allegro moderato" and includes a section labeled "A". The instrumentation includes:

- Piccolo
- Flauta 1
- Flauta 2
- Oboe 1-2
- Fagot 1-2
- Clarinete en Mi
- Clarinete en Si 1
- Clarinete en Si 2
- Clarinete en Si 3
- Clarinete Bajo
- Sax Soprano
- Sax Alto 1-2
- Sax Tenor 1-2
- Sax Baritono
- Trompeta en Si 1
- Trompeta en Si 2-3
- Corno en Fa 1-3
- Corno en Fa 2-4
- Trombón 1
- Trombón 2
- Trombón 3
- Eufonio 1-2
- Tuba
- Contrabajo
- Timbales
- Glockenspiel
- Vibráfono
- Platos
- Percusión

The score is written in common time (C) and features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The woodwind and brass sections are mostly silent, with some activity in the Piccolo, Flautas, Oboes, Fagots, and Horns. The Percussion section includes Timbales, Glockenspiel, and Vibráfono.

"Copetón"

7

Picc. *f*

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Fgt. 1-2

Mib. Cl. *f*

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2 *mp*

Sib. Cl. 3 *mp*

B. Cl. *mp*

S. Sx. *mp*

A. Sx. 1-2 *mp*

T. Sx. 1-2 *mp*

B. Sx. *mp*

Sib. Tpt. 1 *mp*

Sib. Tpt. 2-3 *mp*

Hn. 1-3 *mf* *p* *mf*

Hn. 2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3 *mp*

Euf. 1-2 *mp*

Tuba *mp*

C.B. *mp*

7

Timb.

Glk.

Vib. *f*

Platos. *mf* Platos Chocados >

Perc.

13

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Fgt. 1-2

Mi. Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1-2

T. Sx. 1-2

B. Sx.

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2-3

Hn. 1-3

Hn. 2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

C.B.

13

Baqueta dura

Timb.

Glk.

Vib.

Platos.

Redoblante

Perc.

Bombo

*p* *mf* *p* *f* *subito p* *f*



**B** 1 Momento: Duración de 15 Segundo Aproximadamente

"Copetón"

Responder al llamado  
de la Flauta 2

"Al quinto llamado del  
Piccolo le Responde la  
Flauta 1, A la quinta  
respuesta de la Flauta 1  
le responde la Flauta 2"

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

- Picc.**: Piccolo, starting with a *mf* dynamic and the instruction "Interpretar Ad libitum imitando el llamado del ave Copetón".
- Fl. 1**: Flute 1, responding to the Piccolo with a *mf* dynamic and the instruction "Responder tras cinco llamados del Piccolo".
- Fl. 2**: Flute 2, responding to Flute 1 with a *mf* dynamic and the instruction "Responder tras cinco llamados de la Flauta 1".
- Ob. 1-2**: Oboes, playing a *pp* dynamic with the instruction "Interpretar lo más rapido posible, respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2".
- Fgt. 1-2**: Bassoons, playing a *pp* dynamic with the same instruction as the Oboes.
- Mib. Cl.**: Clarinet in B-flat, silent.
- Sib. Cl. 1**: Clarinet in B-flat, silent.
- Sib. Cl. 2**: Clarinet in B-flat, silent.
- Sib. Cl. 3**: Clarinet in B-flat, playing a *pp* dynamic with the instruction "Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2".
- B. Cl.**: Bass Clarinet, silent.
- S. Sx.**: Soprano Saxophone, silent.
- A. Sx. 1-2**: Alto Saxophones, silent.
- T. Sx. 1-2**: Tenor Saxophones, playing a *pp* dynamic with the instruction "Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2".
- B. Sx.**: Baritone Saxophone, playing a *pp* dynamic with the same instruction.
- Sib. Tpt. 1**: Trumpet in B-flat, silent.
- Sib. Tpt. 2-3**: Trumpets in B-flat, silent.
- Hn. 1-3**: Horns, silent.
- Hn. 2-4**: Horns, silent.
- Tbn. 1**: Trombone, silent.
- Tbn. 2**: Trombone, silent.
- Tbn. 3**: Trombone, silent.
- Euf. 1-2**: Euphonium, silent.
- Tuba**: Tuba, silent.
- C.B.**: Cymbals, silent.
- Timb.**: Timpani, silent.
- Glk.**: Glockenspiel, playing a *mf* dynamic with the instruction "Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2".
- Vib.**: Vibraphone, silent.
- Platos**: Cymbals (small), silent.
- Perc.**: Percussion, silent.

# "Copetón"

2 Momento: Duración de 15 Segundo Aproximadamente

Picc. *mf* Interpretar Ad libitum imitando el canto del Copetón realizando breve pausa antes de repetirlo

Fl. 1 Flauta 1 Pregunta

Fl. 2 Flauta 2 Responde

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib. Cl. *mf* Clarinete en Mib Pregunta

Sib. Cl. 1 *mf* Clarinete 1 Responde

Sib. Cl. 2 *pp* *mp* *pp*

Sib. Cl. 3 *pp* *mp* *pp* "Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2"

B. Cl. *pp* *mp* *pp* "Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2"

S. Sx. *pp* *mp* *pp* "Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2"

A. Sx.1-2 *pp* *mp* *pp* "Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2"

T. Sx.1-2 *pp* *mp* *pp* "Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2"

B. Sx. *pp* *mp* *pp* "Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2"

Sib. Tpt.1

Sib. Tpt.2-3

Hn. 1-3

Hn. 2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

C.B.

Timb.

Glk. *mf* *f* *mf*

Vib. *mf* *f* *mf*

Platos. *mf* *f* *mf* "Interpretar lo más rapido posible respetando la conversación del Piccolo y Flautas 1 y 2"

Perc.

# "Copetón"

## 3 Momento: Duración de 30 Segundo Aproximadamente

Picc. *mp*

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Oboe 1 Pregunta - Oboe 2 Responde (poco a poco se desvanece.)

Ob. 1-2 *mp*

Fagot 1 Pregunta - Fagot 2 Responde (poco a poco se desvanece.)

Fgt. 1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2 *mp* *pp*

Sib Cl. 3 *mp* *pp*

B. Cl. *mp* *pp*

S. Sx. *mp* *pp*

A. Sx. 1-2

T. Sx. 1-2

B. Sx. *mp* *pp*

Sib Tpt. 1

Sib Tpt. 2-3

Hn. 1-3

Hn. 2-4

Tbn. 1 *pp* *crescendo poco a poco*

Tbn. 2 Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

Tbn. 3 Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

Euf. 1-2 Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

Tuba Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

C.B. Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

Timb. Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

Glk. Entrar tras 10 segundos del inicio del tercer momento

Vib. Imitar estacionarias de un vehículo, interpretar con un pulso constante

Platos Zapatear y murmurar de forma aleatoria, incrementando la velocidad y dinamica progresivamente

Perc. *mp* *mf*

Corqueta de aire en Mib  
Entrar tras 20 segundos del inicio del tercer momento  
Imitar bocina de vehículo que poco a poco se hace más intensa

"Copetón"

The musical score is for the piece "Copetón" and is written for a large orchestra. It is in 4/4 time and marked "Allegro" with a tempo of 120 beats per minute. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 39. The instruments are arranged as follows:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1-2 (Ob. 1-2), Bassoon 1-2 (Fgt. 1-2), Clarinet in B-flat (Mi♭ Cl.), Clarinet in C (Si♭ Cl. 1), Clarinet in C (Si♭ Cl. 2), Clarinet in C (Si♭ Cl. 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone Soprano (S. Sx.), Saxophone Alto 1-2 (A. Sx. 1-2), Saxophone Tenor 1-2 (T. Sx. 1-2), Saxophone Baritone (B. Sx.).
- Brass:** Trumpet in B-flat 1 (Si♭ Tpt. 1), Trumpets 2-3 (Si♭ Tpt. 2-3), Horns 1-3 (Hn. 1-3), Horns 2-4 (Hn. 2-4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Euphonium 1-2 (Euf. 1-2), Tuba.
- Other Instruments:** Cymbal (C.B.), Timpani (Timb.), Gong (Glk.), Vibraphone (Vib.), Platillos (Platos.), and Percussion (Perc.) which includes a Bongo.

The score features various dynamics such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic drive. The percussion part includes a Bongo line.

44

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob.1-2 *pp*

Fgt.1-2 *pp*

Mib. Cl. *mf*

Sib. Cl. 1 *mf*

Sib. Cl. 2 *mf*

Sib. Cl. 3 *mf*

B. Cl. *mf*

S. Sx. *mf*

A. Sx.1-2 *sf*

T. Sx.1-2 *sf*

B. Sx. *sf*

Sib. Tpt.1 *sf*

Sib. Tpt.2-3 *sf*

Hn. 1-3 *sf*

Hn. 2-4 *sf*

Tbn. 1 *sf*

Tbn. 2 *sf*

Tbn. 3 *sf*

Euf.1-2 *sf*

Tuba *sf*

C.B. *arco* *sf*

Timb. *sf*

Glk.

Vib.

Platos. *Platos Chocados*

Perc. *Redoblante* *3* *3*

*ppp* *mp*

Picc. *mf* *f* *ff*  
 Fl. 1 *mf* *f* *ff*  
 Fl. 2 *pp*  
 Ob. 1-2 *pp*  
 Fgt. 1-2 *pp*  
 Mib. Cl. *pp*  
 Sib. Cl. 1 *pp*  
 Sib. Cl. 2 *pp*  
 Sib. Cl. 3 *pp*  
 B. Cl. *pp*  
 S. Sax. *f*  
 A. Sax. 1-2 *f*  
 T. Sax. 1-2 *f*  
 B. Sax.  
 Sib. Tpt. 1  
 Sib. Tpt. 2-3 *mp*  
 Hn. 1-3 *mp*  
 Hn. 2-4 *mp*  
 Tbn. 1 *f* *sf* *mp*  
 Tbn. 2 *f* *sf* *mp*  
 Tbn. 3 *f* *sf* *mp*  
 Euf. 1-2 *f* *sf*  
 Tuba  
 C.B. *f*  
 Timb. *ppp*  
 Corneta de Aire. *ppp*  
 Vib. *ppp*  
 Platos. *ppp*  
 Perc. *ppp*

Plato 20 Suspendido sobre Timbal 32 (Baqueta Suave)  
 Corneta de aire en Mib  
 Plato Suspendido

53

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Fgt. 1-2

Mi. Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1-2

T. Sx. 1-2

B. Sx.

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2-3

Hn. 1-3

Hn. 2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

C.B.

53

53

Timb.

Corneta de Aire.

Vib.

2 a 3 Corneta de aire (Fa - Solb)

53

Platos.

Perc.

Detailed description: This page of a musical score for the piece "Copetón" (page 13) features 28 staves. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe 1-2, Bassoon 1-2, Clarinet in A (Mi. Cl.), Clarinet in Bb (Sib. Cl. 1, 2, 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone 1-2 (A. Sx. 1-2), Tenor Saxophone 1-2 (T. Sx. 1-2), Baritone Saxophone (B. Sx.), Trumpet in Bb (Sib. Tpt. 1, 2-3), Horns in F (Hn. 1-3, 2-4), Trombones (Tbn. 1, 2, 3), Euphonium 1-2 (Euf. 1-2), Tuba, Contrabass (C.B.), Timpani (Timb.), Air Cornet (Corneta de Aire), Vibraphone (Vib.), Cymbals (Platos.), and Percussion (Perc.). The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The Piccolo and Flute 1 parts play a melodic line with grace notes and slurs. The Clarinet and Saxophone parts feature complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The Trombone and Euphonium parts have sustained notes with tremolos. The Percussion part has a steady rhythmic pattern. The page number 53 is written at the beginning of several staves.

"Copetón"

Picc. *sf*  
 Fl. 1 *sf*  
 Fl. 2  
 Ob. 1-2  
 Fgt. 1-2  
 Mib. Cl.  
 Sib. Cl. 1  
 Sib. Cl. 2  
 Sib. Cl. 3  
 B. Cl.  
 S. Sx.  
 A. Sx. 1-2  
 T. Sx. 1-2  
 B. Sx.  
 Sib. Tpt. 1  
 Sib. Tpt. 2-3  
 Hn. 1-3  
 Hn. 2-4  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 Tbn. 3  
 Euf. 1-2  
 Tuba  
 C.B.  
 Timb.  
 Corneta de Aire. *fff*  
 Vib. Solo Corneta de aire en Mib *f*  
 Platos. *fff*  
 Perc. *fff*



D

61

Picc. *pp*

Fl. 1 *pp*

Fl. 2 *pp*

Ob. 1-2 *mp* *pp*

Fgt. 1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl. *pp*

S. Sx. *pp*

A. Sx. 1-2 *pp*

T. Sx. 1-2

B. Sx.

61

Sib Tpt. 1 *pp*

Sib Tpt. 2-3 *pp*

Hn. 1-3

Hn. 2-4

Tbn. 1

Tbn. 2 *p*

Tbn. 3 *p*

Euf. 1-2

Tuba

61

C.B.

61

Retirar el plato del Timbal

Timb. *ppp*

Corneta de Aire.

Vib.

61

Platos. *ppp*

Perc. *ppp*

"Copetón"

16

69

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Fgt. 1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1-2

T. Sx. 1-2

B. Sx.

Sib Tpt. 1

Sib Tpt. 2-3

Hn. 1-3

Hn. 2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

C.B.

Timb.

Corneta de Aire.

Vib.

Platos.

Perc.

*f*

*mp*

*mf*

Xylófono

Plato Suspendido

This page of the musical score for "Copetón" (page 17) features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, English Horns 1-3, Clarinets in Bb (1-3), Clarinets in A (1-2), Saxophones Alto (1-2) and Tenor (1-2), and Bass Saxophone. The brass section consists of Trumpets in Bb (1-3), Trombones 1, 2, and 3, Euphoniums 1-2, and Tubas. The percussion section includes Cymbals, Tom-toms, Xylophone, Vibraphone, and other Percussion instruments. The score begins at measure 74. The woodwinds and strings (not shown on this page) play a melodic line, while the brass and percussion provide a rhythmic accompaniment. Dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) are indicated throughout the score.

This page of the musical score, numbered 18, is titled "Copetón". It contains 27 staves for various instruments. The Piccolo (Picc.) part begins at measure 79 with a *mf* dynamic. The Clarinet in B-flat (Cl. Bb) part begins at measure 79 with a *mp* dynamic. The Percussion (Perc.) part features a rhythmic pattern with accents starting at measure 79. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1-2, Fgt. 1-2, Mi. Cl., Sib. Cl. 1, Sib. Cl. 2, Sib. Cl. 3, B. Cl., S. Sax., A. Sax. 1-2, T. Sax. 1-2, B. Sax., Sib. Tpt. 1, Sib. Tpt. 2-3, Hn. 1-3, Hn. 2-4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Euf. 1-2, Tuba, C.B., Timb., Xyl., Vib., Platos., and Perc.

"Copetón"

This page of the musical score, numbered 19, contains the following instruments and parts:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Ob. 1-2 (Oboe 1-2)
- Fgt. 1-2 (Fagot 1-2)
- Mib. Cl. (Clarinete en Mi bemol)
- Sib. Cl. 1 (Clarinete en Si bemol 1)
- Sib. Cl. 2 (Clarinete en Si bemol 2)
- Sib. Cl. 3 (Clarinete en Si bemol 3)
- B. Cl. (Clarinete en B)
- S. Sx. (Saxofón Soprano)
- A. Sx. 1-2 (Saxofón Alto 1-2)
- T. Sx. 1-2 (Saxofón Tenor 1-2)
- B. Sx. (Saxofón Barítono)
- Sib. Tpt. 1 (Trompeta en Si bemol 1)
- Sib. Tpt. 2-3 (Trompeta en Si bemol 2-3)
- Hn. 1-3 (Corno 1-3)
- Hn. 2-4 (Corno 2-4)
- Tbn. 1 (Trombon 1)
- Tbn. 2 (Trombon 2)
- Tbn. 3 (Trombon 3)
- Euf. 1-2 (Eufoní 1-2)
- Tuba (Tuba)
- C.B. (Cámbano)
- Timb. (Timpani)
- Xyl. (Xilofón)
- Vib. (Vibrafón)
- Platos (Platos)
- Perc. (Percusión)

The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo piano) and *sf* (sforzando). The percussion part features accents (*>*) on the notes.

Picc.  
 Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob. 1-2  
 Fgt. 1-2  
 Mi♭ Cl.  
 Sib. Cl. 1  
 Sib. Cl. 2  
 Sib. Cl. 3  
 B. Cl.  
 S. Sax.  
 A. Sax. 1-2  
 T. Sax. 1-2  
 B. Sax.  
 Sib. Tpt. 1  
 Sib. Tpt. 2-3  
 Hn. 1-3  
 Hn. 2-4  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 Tbn. 3  
 Euf. 1-2  
 Tuba  
 C.B.  
 Timb.  
 Xyl.  
 Vib.  
 Platos. *Platos Chocados*  
 Perc. *mp*

Musical score for "Copetón" on page 20. The score is in 4/4 time and features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb, B, and Eb, Bass Clarinet, Saxophones in Soprano, Alto, Tenor, and Baritone, and Trumpets in Bb. The brass section includes Horns 1-3 and 2-4, Trombones 1, 2, and 3, Euphoniums 1-2, and Tuba. The percussion section includes Cymbals, Timpani, Xylophone, Vibraphone, and a pair of Congas (Platos) with a snare drum (Perc.). The percussion part includes a section titled "Platos Chocados" starting at measure 89, marked *mp*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and performance instructions.

94

Picc. *f*

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Fgt. 1-2

Mib. Cl. *mp*

Sib. Cl. 1 *tr mp*

Sib. Cl. 2 *tr mp*

Sib. Cl. 3 *tr mp*

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1-2

T. Sx. 1-2

B. Sx.

94

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2-3

Hn. 1-3 *mp*

Hn. 2-4 *mp*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba *p mp*

94

C. B. *mp*

94

Timb.

Xyl.

Vib.

94

Platos.

Perc. *mp* Pandereta

This musical score page, numbered 22, is for the piece "Copetón". It features a large ensemble of instruments. The woodwinds section includes Piccolo, two Flutes (Fl. 1, Fl. 2), two Oboes (Ob. 1-2), two Bassoons (Fgt. 1-2), three Clarinets in B-flat (Mi. Cl., Sib. Cl. 1, Sib. Cl. 2, Sib. Cl. 3), one Clarinet in B (B. Cl.), one Soprano Saxophone (S. Sx.), two Alto Saxophones (A. Sx. 1-2), two Tenor Saxophones (T. Sx. 1-2), and one Bass Saxophone (B. Sx.). The brass section consists of one Trumpet in B-flat (Sib. Tpt. 1), two Trumpets in B-flat (Sib. Tpt. 2-3), three Horns (Hn. 1-3, Hn. 2-4), three Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), two Euphoniums (Euf. 1-2), and one Tuba. The percussion section includes Cymbals (C.B.), Timpani (Timb.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), and a set of Cymbals (Platos). The Percussion part at the bottom features a complex rhythmic pattern with accents. The score includes various musical notations such as trills (tr), dynamics (mp, mf), and articulation marks. A rehearsal mark '99' is present at the beginning of the Piccolo, Mi. Cl., Sib. Cl. 1, Sib. Cl. 2, Sib. Cl. 3, S. Sx., A. Sx. 1-2, T. Sx. 1-2, B. Sx., Sib. Tpt. 1, C.B., Timb., and Vib. staves.



104

Picc.

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Ob. 1-2

Fgt. 1-2

Mib. Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1-2

T. Sx. 1-2 *mp*

B. Sx.

104

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2-3

Hn. 1-3 *mp*

Hn. 2-4 *mp*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2 *mp*

Tuba

104

C.B.

104

Timb.

Xyl.

Vib.

104

Platos.

Perc.

109

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Fgt. 1-2

Mib. Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1-2

T. Sx. 1-2

B. Sx.

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2-3

Hn. 1-3

Hn. 2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

C. B.

109

Timb.

Xyl.

Vib.

109

Platos.

Perc.

114

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Fgt. 1-2

Mib. Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1-2

T. Sx. 1-2

B. Sx.

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2-3

Hn. 1-3

Hn. 2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

C.B.

Timb.

Xyl.

Vib.

Cabasa

Perc.

*mf*

*mf*

*p*

118

Picc. *f*

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Ob. 1-2 *mf*

Fgt. 1-2 *mf*

Mib. Cl. *mf*

Sib. Cl. 1 *mp* *mf*

Sib. Cl. 2 *mp* *mf*

Sib. Cl. 3 *mp* *mf*

B. Cl. *mf*

S. Sx. *f*

A. Sx. 1-2 *mf*

T. Sx. 1-2 *mf*

B. Sx. *mf*

118

Sib. Tpt. 1 *mp*

Sib. Tpt. 2-3 *mp*

Hn. 1-3 *f*

Hn. 2-4

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *p*

Euf. 1-2 *p*

Tuba *mf*

118

C.B. *mf*

118

Timb.

Xyl.

Vib.

118

Cab.

Perc. *Redoblante*  
*Bombo*

122

Picc.

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1-2

Fgt. 1-2

Mi♭ Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1-2

T. Sx. 1-2

B. Sx.

122

Sib. Tpt. 1 *mf*

Sib. Tpt. 2-3 *mf*

Hn. 1-3 *mf*

Hn. 2-4 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Euf. 1-2 *mf*

Tuba *mf*

122

C.B. *mf*

122

Timb. *mf*

Xyl. *mf*

Vib.

122

Platos.

Perc. *mf*

*mp* Bâqueta dura

126

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Fgt. 1-2

Mi. Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1-2

T. Sx. 1-2

B. Sx.

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2-3

Hn. 1-3

Hn. 2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

C.B.

Timb.

Xyl.

Vib.

Platos.

Perc.

*mp*

*mf*

130

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Fgt. 1-2

Mib. Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1-2

T. Sx. 1-2

B. Sx.

130

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2-3

Hn. 1-3

Hn. 2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

130

C.B.

130

Timb.

Xyl.

Vib.

130

Platos. *Platos Chocados*

Perc. *mp*

This page contains the musical score for the piece "Copetón", starting at measure 134. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes the Piccolo (Picc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1, Fl. 2), Oboes 1 and 2 (Ob. 1-2), Fagots 1 and 2 (Fgt. 1-2), Clarinet in B-flat (Mib. Cl.), Clarinets in B-flat 1, 2, and 3 (Sib. Cl. 1, Sib. Cl. 2, Sib. Cl. 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone Soprano (S. Sx.), Saxophones Alto 1 and 2 (A. Sx. 1-2), Saxophones Tenor 1 and 2 (T. Sx. 1-2), and Saxophone Baritone (B. Sx.). The second system includes Clarinet in B-flat 1 (Sib. Tpt. 1), Clarinets in B-flat 2 and 3 (Sib. Tpt. 2-3), Horns 1-3 (Hn. 1-3), Horns 2 and 4 (Hn. 2-4), Trombones 1, 2, and 3 (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Euphoniums 1 and 2 (Euf. 1-2), Tuba, Contrabass (C.B.), Timpani (Timb.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), Cymbals (Platos.), and Percussion (Perc.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and syncopated rhythms, with various articulations and dynamics. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The page number 30 is located in the top left corner, and the piece title "Copetón" is at the top center.



138

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Fgt. 1-2

Mib. Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1-2

T. Sx. 1-2

B. Sx.

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2-3

Hn. 1-3

Hn. 2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

C.B.

138

Timb.

Xyl.

Vib.

138

Platos.

Perc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*





***"Tingua Azul"***

*(Porphyrio martinica)*

*"Contaminación Lumínica"*

***2 Movimiento***

***Compositor***

*Juan Esteban Aparicio Beltrán*

***2021***



## "TINGUA AZUL" (*Porphyrio martinica*)

"Contaminación Lumínica"  
2º Movimiento Avedina  
Suite moderna para banda sinfónica.

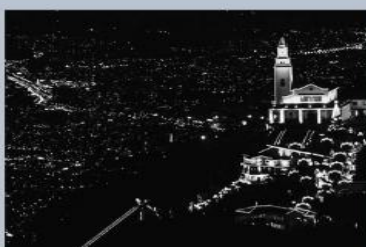


### I Parte-Introducción

En una cálida ciénaga, vivía una Tingua que día tras día crecía y crecía. Con el paso del tiempo, preparaba su partida, pues su primera migración estaba a la vuelta de la esquina.

### II Parte-Desarrollo

En una noche fría, la Tingua emprendió su partida, mirando a las estrellas que servirían de guía. Su viaje transcurría de forma tranquila, hasta que pasando por la ciudad, las estrellas se dejaron de apreciar, pues las destellantes luces del lugar no las dejaban visualizar.



La Tingua, confundida volaba y volaba por toda la ciudad, sin embargo, no se lograba ubicar, pues las luces y el ruido no dejaban de aumentar. Poco a poco el cansancio y el frío la comienzan a agobiar, provocando así, que se accidente contra un ventanal, cayendo inconsciente en ese lugar.

### III Parte-Final

Al despertar, se encontró muy asustada, pues estaba en un extraño lugar, sin embargo, poco a poco la calma comenzó a retornar, porque se dio cuenta que la habían venido a ayudar. Con el paso del tiempo se logró recuperar, pues sus heridas ya habían terminado de sanar, por esta razón la liberaron en un excelente lugar, para que pueda de nuevo volar.

*Las tinguas azules (*Porphyrio martinica*) realizan largos viajes, y por diversas causas pierden su rumbo, o aparecen en lugares inadecuados. Si encuentras una tingua azul y requieres asesoría para su atención, o reorientación, puedes comunicarte con SOSTINGUA a través de Facebook #SOSTINGUA, instagram @SOSTINGUA, o [sostingua@gmail.com](mailto:sostingua@gmail.com).*



# *Instrumentación*

*Flauta 1-2-3*

*Oboe 1-2*

*Fagot 1-2*

*Clarinete en Mib*

*Clarinete en Sib 1-2-3*

*Clarinete Bajo*

*Sax Alto 1-2*

*Sax Tenor 1-2*

*Sax Baritono*

*Trompeta en Sib 1-2-3*

*Corno en Fa 1-2-3-4*

*Trombón 1-2-3*

*Eufonio 1-2*

*Tuba*

*Contrabajo*

*Timbales*

*Glockenspiel*

*Xylófono*

*Vibráfono*

*Platos (Suspendido y Chocado)*

*Percusión (Wind Chimes, Bombo, Redoblante,  
Maracas, Slapstick whip, Triangulo, Tam Tam)*



Score

# "Tingua Azul"

## "Contaminación Lumínica"

Compositor:  
Juan Esteban Aparicio

A

Larghetto ♩ = 60

poco rall.

Lento ♩ = 52

Larghetto ♩ = 60

poco rall.

Flauta 1-2

Flauta 3

Oboe 1-2 *Solo (Intrepretar con la caña del oboe)* *a2 (Intrepretar con la caña del oboe)*

Fagot 1-2 *mf* *p*

Clarinete en Mi♭

Clarinete en Si♭ 1

Clarinete en Si♭ 2

Clarinete en Si♭ 3

Clarinete Bajo

Sax Alto 1-2

Sax Tenor 1-2 *p*

Sax Baritono

Trompeta en Si♭ 1

Trompeta en Si♭ 2-3

Corno en Fa 1-3 *p* *p*

Corno en Fa 2-4 *p* *p*

Trombón 1

Trombón 2

Trombón 3 *p* *p*

Eufonio 1-2 *p*

Tuba

Contrabajo *p*

Timbales

Glockenspiel

Vibráfono

Percusión

Percusión 2 *f* Wind Chimes



"Tingua Azul"

Fl.1-2 *mf* *mp*  
 Fl.3 *mf* *mp*  
 Ob.1-2 (Colocar la caña a el oboe) *mf*  
 Fgt.1-2 *mf*  
 Mib. Cl. *mp*  
 Sib. Cl. 1 *mf* *mp*  
 Sib. Cl. 2 *mf* *mp*  
 Sib. Cl. 3 *mf* *mp*  
 B. Cl. *mp* *mp*  
 A. Sx.1-2 *p* *mp*  
 T. Sx.1-2 *p* *mp*  
 B. Sx. *p* *mp*  
 Sib. Tpt. 1 *mp*  
 Sib. Tpt.2-3 *mp*  
 Hn.1-3 *mp*  
 Hn.2-4 *mp*  
 Tbn. 1 *mp*  
 Tbn. 2 *mp*  
 Tbn. 3 *mp*  
 Euf.1-2 *mp*  
 Tuba *mf*  
 C.B. *mf*  
 Timb. *Platos Chocados* *ff*  
 Glk. *ff*  
 Vib.  
 Perc. *p* Bombo  
 Pandereta.



"Tingua Azul"

**B**

Fl.1-2 *mp* *mf*

Fl.3

Ob.1-2 *Solo* *mf*

Fgt.1-2

Mi♭ Cl.

Si♭ Cl. 1

Si♭ Cl. 2

Si♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx. *p*

Si♭ Tpt. 1 <sup>17</sup>

Si♭ Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

C.B. <sup>17</sup> *pizz.* *mf*

Timb. <sup>17</sup> *mf* Timbales

Glk. *mf*

Vib.

Perc. <sup>17</sup> *mf* Redoblante

Pandereta.

"Tingua Azul"

23

Fl.1-2

Fl.3

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Sib Tpt. 1

Sib Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

C.B.

Timb.

Glk.

Vib.

Perc.

Pandereta.

*p*

*mp*

*mf*

*mf*

Maracas

*mf*

28

Fl.1-2 *mf* *p* *mf* *p*

Fl.3 *mf* *p* *mf* *p*

Ob.1-2

Fgt.1-2 *mp*

Mib. Cl. *mp*

Sib. Cl. 1 *mp*

Sib. Cl. 2 *mp*

Sib. Cl. 3 *mp*

B. Cl.

A. Sx.1-2 *mf* *p* *mf* *p*

T. Sx.1-2 *mf* *p* *mf* *p*

B. Sx.

Sib. Tpt. 1 *mf*

Sib. Tpt.2-3 *mf*

Hn.1-3 *mf*

Hn.2-4 *mf* *p* *mf* *p*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Tbn. 3

Euf.1-2 *mf*

Tuba

C.B. 28

Timb. 28

Xyl. Xylófono

Platós. 28 *p* *p* *mp*

Perc. 28

Mrcs.

"Tingua Azul"

This musical score is for the piece "Tingua Azul" and covers measures 32 through 35. The score is arranged for a large ensemble of instruments. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. 1-2, Fl. 3):** Play melodic lines with dynamics *mf* and *p*.
- Oboe (Ob. 1-2):** Play a rhythmic pattern with eighth notes, marked *a2*.
- Clarinet (Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3):** Play rhythmic patterns with eighth notes.
- Saxophone (Sx. 1-2):** Play chords and melodic fragments.
- Trombone (Tbn. 1, 2, 3):** Play rhythmic patterns with eighth notes.
- Trumpet (Tpt. 1, 2-3):** Play chords and melodic fragments.
- Horn (Hn. 1-3, Hn. 2-4):** Play chords and melodic fragments.
- Euphonium (Euf. 1-2) and Tuba:** Play rhythmic patterns with eighth notes.
- C.B. (Cymbal):** Play rhythmic patterns with eighth notes.
- Timpani (Timb.):** Play rhythmic patterns with eighth notes.
- Xylophone (Xyl.):** Play rhythmic patterns with eighth notes.
- Percussion (Perc.):** Play rhythmic patterns with eighth notes, marked *mp* and *mf*.
- Mridangam (Mrs.):** Play rhythmic patterns with eighth notes.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *p*, *mp*), articulation marks (accents), and phrasing slurs. The percussion parts feature complex rhythmic patterns with many accents.

"Tingua Azul"

C

This page of the musical score covers measures 36 to 40. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl1-2: Flutes 1 and 2, both silent.
- Fl3: Flute 3, silent.
- Ob.1-2: Oboes 1 and 2, both silent.
- Fgt.1-2: Bassoon 1 and 2, playing a rhythmic eighth-note pattern with accents, dynamics *p* and *mf*.
- Mib Cl.: Clarinet in B-flat, playing a melodic line with accents, dynamics *mf*, and a "Solo" marking.
- Sib Cl. 1, 2, 3: Clarinets in B-flat 1, 2, and 3, all silent.
- B. Cl.: Bass Clarinet, silent.
- A. Sx.1-2: Alto Saxophones 1 and 2, silent.
- T. Sx.1-2: Tenor Saxophones 1 and 2, silent.
- B. Sx.: Baritone Saxophone, playing a rhythmic eighth-note pattern with accents, dynamics *p* and *mf*.
- Sib Tpt. 1, 2-3: Trumpets in B-flat 1, 2, and 3, all silent.
- Hn.1-3: Horns 1, 2, and 3, silent.
- Hn.2-4: Horns 2, 3, and 4, playing a chordal accompaniment with accents, dynamics *mf*.
- Tbn. 1, 2, 3: Trombones 1, 2, and 3, playing a rhythmic eighth-note pattern with accents, dynamics *mf*.
- Euf.1-2: Euphoniums 1 and 2, playing a rhythmic eighth-note pattern with accents, dynamics *mf*.
- Tuba: Playing a rhythmic eighth-note pattern with accents, dynamics *p* and *mf*.
- C.B.: Cymbals, playing a rhythmic eighth-note pattern with accents, dynamics *p* and *mf*, and an "arco" marking.
- Timb.: Tom-toms, playing a rhythmic eighth-note pattern with accents, dynamics *p* and *mf*.
- Xyl.: Xylophone, silent.
- Platos.: Snare drums, playing a rhythmic eighth-note pattern with accents.
- Perc.: Percussion, playing a rhythmic eighth-note pattern with accents, including "Triangulo" and "Slapstick whip" markings.

"Tingua Azul"

This page of a musical score for "Tingua Azul" features a variety of instruments. The score is written in 12/8 time and includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *ff*, and *f*. It also includes performance instructions like "Solo" and "Cerrado". The instruments listed on the left side of the page are: Fl1-2, Fl3, Ob.1-2, Fgt.1-2, Mi. Cl., Si. Cl. 1, Si. Cl. 2, Si. Cl. 3, B. Cl., A. Sx. 1-2, T. Sx. 1-2, B. Sx., Si. Tpt. 1, Si. Tpt. 2-3, Hn. 1-3, Hn. 2-4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Euf. 1-2, Tuba, C.B., Timb., Xyl., Platos, and Perc. (with a Triangle Cerrado). The score is divided into measures, with a 7-measure rest in the first system for many instruments, followed by a 7-measure rest in the second system, and then a 7-measure rest in the third system. The percussion part includes a Triangle Cerrado with a specific rhythmic pattern.

**D**

Fl.1-2  
Fl.3  
Ob.1-2  
Fgt.1-2  
Mib. Cl.  
Sib. Cl. 1  
Sib. Cl. 2  
Sib. Cl. 3  
B. Cl.  
A. Sx.1-2  
T. Sx.1-2  
B. Sx.  
Sib. Tpt. 1  
Sib. Tpt. 2-3  
Hn.1-3  
Hn.2-4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Euf.1-2  
Tuba  
C.B.  
Timb.  
Xyl.  
Platos  
Perc.

*mp* *mf* *f* *mf* *mp* *mf* *mp*

Plato Suspendido  
Triangulo Abierto  
Rim Shot  
Tam Tam

*ff* *p* *mf* *p* *mf* *mp*

52

Fl.1-2

Fl.3

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Sib Tpt. 1

Sib Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

C.B.

Timb.

Xyl.

Platos.

Perc.

*mp*

*f*

*p*



58

Fl.1-2

Fl.3

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib. Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

C.B.

Timb.

Xyl.

Platos.

Perc.

W. Ch.

Redoblante

Bombo

Wind Chimes

*p*

*mp*

*p*

*mf*

"Tingua Azul"

63

Fl.1-2

Fl.3

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mi♭ Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

C.B.

Timb.

Xyl.

Platos

Perc.

W. Ch.

*mp*

*p*

*mf*

*f*

Platos Chocados

Vibráfono

69

Fl.1-2 *mf*

Fl.3 *mf*

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib. Cl. *mp*

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Sib. Tpt. 1 *mp*

Sib. Tpt. 2-3 *mp*

Hn.1-3 *mp*

Hn.2-4 *mp*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

Euf.1-2 *mp*

Tuba *mp*

C.B. *mp*

Timb.

Glk. *mf* Glockenspiel

Vib.

Perc. *mp*

W. Ch.

"Tingua Azul"

74

Fl.1-2

Fl.3

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Sib Tpt. 1

Sib Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

74

C.B.

74

Timb. *Platos Chocados*

Glk.

Vib.

74

Perc.

W. Ch.

*p*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

Detailed description: This page of a musical score for the piece "Tingua Azul" covers measures 74 to 77. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes flutes (Fl.1-2, Fl.3), oboes (Ob.1-2), bassoons (B. Cl.), and saxophones (A. Sx.1-2, T. Sx.1-2, B. Sx.). The brass section consists of trumpets (Sib Tpt. 1, Sib Tpt.2-3), horns (Hn.1-3, Hn.2-4), trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), euphoniums (Euf.1-2), and tubas. The percussion section includes a Cymbal (C.B.), Timpani (Timb.), Glockenspiel (Glk.), Vibraphone (Vib.), and Percussion (Perc.). A wood block (W. Ch.) is also present. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. Dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte) are indicated throughout. The percussion part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The woodwinds and strings play sustained notes with various articulations like accents and slurs.



***"Toche"***  
*(Icterus chrysater)*

*"Tráfico ilegal de aves"*

***3 Movimiento***

***Compositor***

*Juan Esteban Aparicio Beltrán*

***2021***



## "TOCHE" (*Icterus chrysater*)

### "Tráfico ilegal de aves"

3º Movimiento Avedina  
Suite moderna para banda sinfónica.



## I Parte-Introducción

En un mercado ilegal de aves,  
se encontraban enjaulados  
Un par de turpiales.



## II Parte-Desarrollo

Por un momento recordaron su hogar,  
pues es allí donde esta su tranquilidad,  
Ya que encerrados en un mercado de ciudad,  
solo pueden pensar en escapar, para volver  
a sentir la dicha de volar.



Con el paso del tiempo, este par de turpiales  
se comenzaron a enfermar, y así mismo sus  
cantos comenzaron a opacar, pues la tristeza  
de estar lejos de su hogar no los deja vivir en paz.



## III Parte-Final

Hasta que un día se lograron escapar,  
volando de nuevo a su hogar, recuperando así su  
ansiada felicidad, puesto que ahora están en  
libertad.  
Sin embargo, estos siempre recordaran ese  
aterrador lugar, pues muchas especies siguen sin  
poder volver a su habitud natural.



*El tráfico ilegal de fauna silvestre es una de las problemáticas con mayor  
impacto en el territorio nacional, por esta razón es importante no  
contribuir a la comercialización de estas especies.*

# *Instrumentación*

*Piccolo*

*Flauta 1-2*

*Oboe 1-2*

*Fagot 1-2*

*Clarinete en Mib*

*Clarinete en Sib 1-2-3*

*Clarinete Bajo*

*Sax Soprano*

*Sax Alto 1-2*

*Sax Tenor 1-2*

*Sax Baritono*

*Trompeta en Sib 1-2-3*

*Corno en Fa 1-2-3-4*

*Trombón 1-2-3*

*Eufonio 1-2*

*Tuba*

*Contrabajo*

*Glockenspiel*

*Xylófono*

*Vibráfono*

*Platos (Suspendido y Chocado)*

*Percusión (Redoblante, Bombo, Triangulo, Cabasa)*



Score

# "Toche"

## "Tráfico ilegal de aves"

Compositor:  
Juan Esteban Aparicio

A

① Momento: Duración de 15 Segundos Aproximadamente

Piccolo

Flauta 1

Flauta 2

Oboe 1-2

Fagot 1-2

Clarinete en Mi

Clarinete en Si<sup>b</sup> 1

Clarinete en Si<sup>b</sup> 2

Clarinete en Si<sup>b</sup> 3

Clarinete Bajo

Sax Soprano

Sax Alto 1-2

Sax Tenor 1-2

Sax Baritono

Trompeta en Si<sup>b</sup> 1

Trompeta en Si<sup>b</sup> 2-3

Corno en Fa 1-3

Corno en F 2-4

Trombón 1

Trombón 2

Trombón 3

Eufonio 1-2

Tuba

Contrabajo

Glockenspiel

Xylófono

Vibráfono

Platos

Percusión

*Fl 1 pregunta Fl 2 Responde interpretar ad libitum*

*Cl 1 en Sib 1 Pregunta Cl 2 en Sib Responde, interpretar ad libitum*

*Interpretar lo más rápido posible*

*Trombón 3 Pregunta Responde Trombón 2 y a este ultimo le responde el Trombón 1*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*Interpretar lo más rápido posible*



"Toche"

2 Momento: Duración de 15 Segundos Aproximadamente

Picc. *Fl 1 Pregunta Fl 2 Responde*

Fl.1

Fl.2

Ob.1-2 *Ob 1 pregunta Ob 2 Responde*

Fgt.1-2 *Fgt 1 pregunta Fgt 2 Responde*

Mi. Cl. *Cl en Mib Pregunta Piccolo Responde*

Sib. Cl. 1 *Pregunta Cl en Sib 1 Cl 2 en Sib Responde*

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl. *Interpretar lo más rápido posible*

S. Sx.

A. Sx.1-2 *A.Sx 1 Pregunta Ax2 Responde*

*Interpretar lo más rápido posible*

T. Sx.1-2

B. Sx.

Sib. Tpt.1 *Tpt 1 Pregunta Tpt 2 Responde*

Sib. Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1 *Trombón 3 Pregunta Responde Trombón 2 y a este ultimo le responde el Trombón 1*

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2 *Euf 1 Pregunta Euf 2 Responde*

Tuba

C.B.

Glk.

Xyl. *Interpretar lo más rápido posible*

Vib.

Platos.

Perc.

"Toche"

3

Momento: Duración de 15 Segundos Aproximadamente

Interpretar decrescendo gradual

Picc. *Fl 1 Pregunta Fl 2 Responde en constante disminuyendo*

Fl.1

Fl.2 *Ob 1 pregunta Ob 2 Responde en constante disminuyendo*

Ob.1-2

Fgt.1-2 *Fgt 1 pregunta Fgt 2 Responde en constante disminuyendo*

Mib. Cl. *Cl en Mib Pregunta Piccolo Responde en constante disminuyendo*

Sib. Cl. 1 *Pregunta Cl en Sib 1 Cl 2 en Sib Responde en constante disminuyendo*

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl. *Interpretar lo más rápido posible en constante disminuyendo*

S. Sx.

A. Sx.1-2 *Interpretar lo más rápido posible en constante disminuyendo*

T. Sx.1-2 *A.Sx 1 Pregunta Ax2 Responde en constante disminuyendo*

B. Sx. *Interpretar lo más rápido posible en constante disminuyendo*

Sib. Tpt.1 *Tpt 1 Pregunta Tpt 2 Responde en constante disminuyendo*

Sib. Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4 *Trombón 3 Pregunta Responde Trombón 2 y a este ultimo le responde el Trombón 1 en constante disminuyendo*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2 *Euf 1 Pregunta Euf 2 Responde en constante disminuyendo*

Tuba

C.B.

Glk.

Xyl. *Interpretar lo más rápido posible en constante disminuyendo*

Vib.

Platos

Perc.

# B Interpretar en 6/8

# "Toche"

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl. *mf*

Sib Cl. 1 *mf*

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1-2

T. Sx. 1-2

B. Sx.

Sib Tpt. 1

Sib Tpt. 2-3

Hn. 1-3

Hn. 2-4

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

Euf. 1-2

Tuba

C.B.

Glk. *mf*

Xyl.

Vib.

Platos. *mp* Plato suspendido

Perc. *mp* Redoblante, Bombo

"Toche"

27

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1-2

Fgt.1-2

M♭ Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Sib. Tpt.1

Sib. Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

C.B.

Glk.

Xyl.

Vib.

Platos.

Perc.

*mp*

"Toche"

C

33

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Sib Tpt.1

Sib Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

C.B.

Glk.

Xyl.

Vib.

Platos.

Perc.

*mf*

*mp*

*p*

*f*

Solo

*mf* Cabasa

39

Picc. Fl.1 Fl.2 Ob.1-2 Fgt.1-2 Mib. Cl. Sib. Cl. 1 Sib. Cl. 2 Sib. Cl. 3 B. Cl. S. Sx. A. Sx. 1-2 T. Sx. 1-2 B. Sx.

Sib. Tpt. 1 Sib. Tpt. 2-3 Hn. 1-3 Hn. 2-4 Tbn. 1 Tbn. 2 Tbn. 3 Euf. 1-2 Tuba

39 C.B. 39 Glk. 39 Xyl. Vb. 39 Platos. Cab.

*p* *p* *p* *mp* Platos Chocados

"Toche"

45

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

45

Sib Tpt.1

Sib Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

45

C.B.

45

Glk.

Xyl.

Vib.

45

Platos.

Cab.

Bombo

51

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Sib Tpt.1

Sib Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

C.B.

Glk.

Xyl.

Vib.

Platos. *Plato suspendido*

Perc. *Redoblante*

*mf*

*mp*

*sf*



"Toche"

58

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

58

Sib Tpt.1

Sib Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

58

C.B.

58

Glk.

Xyl.

Vib.

58

Platos.

Platos Chocados

Perc.

"Toche"

This page of the musical score for "Toche" (page 14) features a variety of instruments. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and begins at measure 65. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting with a *mf* dynamic.
- Fl. 1 & 2**: Flute parts.
- Ob. 1-2**: Oboe parts.
- Fgt. 1-2**: Bassoon parts.
- Mib. Cl.**: Bass Clarinet.
- Sib. Cl. 1, 2, 3**: Soprano Clarinet parts.
- B. Cl.**: Bass Clarinet.
- S. Sax.**: Saxophone.
- A. Sax. 1-2**: Alto Saxophone parts.
- T. Sax. 1-2**: Tenor Saxophone parts.
- B. Sax.**: Baritone Saxophone.
- Sib. Tpt. 1 & 2-3**: Trumpet parts.
- Hn. 1-3 & 2-4**: Horn parts.
- Tbn. 1, 2, 3**: Trombone parts.
- Euf. 1-2**: Euphonium parts.
- Tuba**: Tuba.
- C.B.**: Cymbal.
- Glk., Xyl., Vib.**: Glockenspiel, Xylophone, and Vibraphone.
- Platos.**: Platina (Cymbal).
- Perc.**: Percussion, featuring a rhythmic pattern with *mp* and *mf* dynamics.

Picc.   
 Fl.1   
 Fl.2   
 Ob.1-2   
 Fgt.1-2   
 M♭ Cl.   
 Sib. Cl. 1   
 Sib. Cl. 2   
 Sib. Cl. 3   
 B. Cl.   
 S. Sax.   
 A. Sax. 1-2   
 T. Sax. 1-2   
 B. Sax.   
 Sib. Tpt.1   
 Sib. Tpt.2-3   
 Hn.1-3   
 Hn.2-4   
 Tbn. 1   
 Tbn. 2   
 Tbn. 3   
 Euf. 1-2   
 Tuba   
 C.B.   
 Glk.   
 Xyl.   
 Vib.   
 Mrcs.   
 Perc.

Musical score for "Toche" (E), page 15. The score is in E major and 2/4 time. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. The Piccolo part has a melodic line starting with eighth notes. The Tuba and Cymbal parts have a steady rhythmic accompaniment. The Maracas part is marked *mp* and features a consistent rhythmic pattern. The score includes a rehearsal mark at measure 72.

"Toche"

80

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

80

Sib Tpt.1

Sib Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

*mf*

Tuba

80

C.B.

80

Glk.

Xyl.

Vib.

80

Mrcs.

*mf* Triangulo

Perc.

"Toche"

86

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Sib Tpt.1

Sib Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

86

C.B.

86

Glk.

Xyl.

Vib.

86

Mrcs.

Perc.

Plato Suspendido

*mp*

*mp* Redoblante

*mp* Bombo

"Toche"

This page of the musical score, titled "Toche", contains measures 92 through 97. The score is arranged for a large orchestra and includes the following parts:

- Picc.**: Piccolo, starting with a *mf* dynamic.
- Fl.1, Fl.2**: Flutes 1 and 2.
- Ob.1-2**: Oboes 1 and 2.
- Fgt.1-2**: Bassoons 1 and 2.
- Mib. Cl.**: Bass Clarinet.
- Sib. Cl. 1, 2, 3**: Soprano Clarinets 1, 2, and 3.
- B. Cl.**: Bass Clarinet.
- S. Sx.**: Saxophone.
- A. Sx. 1-2, T. Sx. 1-2**: Alto and Tenor Saxophones 1 and 2.
- B. Sx.**: Baritone Saxophone.
- Sib. Tpt. 1, 2-3**: Soprano Trumpets 1 and 2-3.
- Hn. 1-3, Hn. 2-4**: Horns 1-3 and 2-4.
- Tbn. 1, 2, 3**: Trombones 1, 2, and 3.
- Euf. 1-2**: Euphonium 1-2, with a *mp* dynamic.
- Tuba**: Tuba.
- C.B.**: Cymbal.
- Glk.**: Glockenspiel.
- Xyl.**: Xylophone.
- Platos.**: Tom-toms.
- Mrcs.**: Maracas.
- Perc.**: Percussion.

The score features various musical notations including rests, notes, slurs, and dynamic markings. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

"Toche"

98

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Sib Tpt.1

Sib Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

C. B.

Glk.

Xyl.

Platos.

Mrcs.

Perc.

mf

"Toche"

102

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib. Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

102

Sib. Tpt.1

Sib. Tpt.2-3

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

102

C.B.

102

Glk.

Xyl.

Platos.

102

Mres.

Perc.

*subito p* *f*





***"Colibrí Chillón"***  
*(Colibri coruscans)*

*"Incendio Forestal"*

***4 Movimiento***

***Compositor***

*Juan Esteban Aparicio Beltrán*

***2021***



## COLIBRÍ CHILLÓN

(*Colibri coruscans*)

"Incendio Forestal"  
4º Movimiento Avedina  
Suite moderna para banda sinfónica.

### I Parte-Introducción

Era una tarde soleada en un humedal cercano a Bogotá, allí se encontraba transcurriendo el día con total normalidad.



Los colibríes con su apetito voraz, volando entre flor y flor consumen el néctar de toda la región, a su paso ayudando a la polinización.

### II Parte-Desarrollo

Cuando de repente todo cambio, por culpa de un hombre, quien arrojando una botella sin razón, inicio toda una conflagración. Así, poco a poco el fuego apareció y rápidamente se expandió.



El colibrí sintió un terror inmenso en su corazón, pues su hogar se quemaba sin explicación. Todas las aves huían del lugar, sin embargo, él se quedó defendiendo su hogar. A pesar de que el miedo lo consumió este se llenó de valor, y con su pico lleno de agua luchó y luchó contra ese monstruo feroz.

### III Parte-Final

Su gran esfuerzo no sirvió y rápidamente murió, sin embargo, este acto nunca se olvidó; porque tras este, una gran lluvia arremetió, aplacando ese monstruo feroz, salvando al resto de la región. Esperemos que esta historia sirva de lección. Pues cuidar la naturaleza es nuestra misión.



*El fuego es un fenómeno natural, sin embargo, los incendios forestales de origen humano, son una de las problemáticas ambientales más devastadoras para el medio ambiente, por ello es fundamental ser responsables de nuestras acciones y residuos para prevenir la aparición de estos.*



# *Instrumentación*

*Piccolo*

*Flauta 1-2*

*Oboe 1-2*

*Fagot 1-2*

*Clarinete en Mib*

*Clarinete en Sib 1-2-3*

*Clarinete Bajo*

*Sax Soprano*

*Sax Alto 1-2*

*Sax Tenor 1-2*

*Sax Baritono*

*Trompeta Piccolo en Sib*

*Trompeta en Sib 1-2*

*Corno en Fa 1-2-3-4*

*Trombón 1-2-3*

*Eufonio 1-2*

*Tuba*

*Contrabajo*

*Timbales*

*Glockenspiel*

*Xylófono*

*Vibráfono*

*Platos: (Suspendidos y Chocados)*

*Percusión: (Triangulo, Redoblante, Bombo, Cabasa)*



Score

# "Colibrí Chillón"

## "Incendio Forestal"

Compositor  
Juan Esteban Aparicio

A

Vivace ♩ = 170

Score for "Colibrí Chillón" - "Incendio Forestal" by Juan Esteban Aparicio. The score is in 4/4 time, marked Vivace (♩ = 170). The key signature is one sharp (F#).

Instrumentation includes:

- Piccolo
- Flauta 1-2
- Oboe 1-2
- Fagot 1-2
- Clarinete en Mi♭
- Clarinete en Si♭ 1
- Clarinete en Si♭ 2
- Clarinete en Si♭ 3
- Clarinete Bajo
- Sax Soprano
- Sax Alto 1-2
- Sax Tenor
- Sax Baritono
- Trompeta Piccolo en Sib
- Trompeta en Si♭ 1-2
- Corno en Fa 1-3
- Corno en Fa 2-4
- Trombón 1
- Trombón 2
- Trombón 3
- Eufonio 1-2
- Tuba
- Contrabajo
- Timbales
- Glockenspiel
- Xylófono
- Vibráfono
- Platos
- Percusión
- Triángulo

Dynamic markings include *p*, *mf*, and *pp*.

"Colibrí Chillón"

6

Picc.

Fl.1-2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Picc.Tpt.

Sib Tpt.1-2

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

C.B.

Timb.

Glk.

Xyl.

Vib.

Platos.

Perc.

*mf*

*f*

*mf*

*mf*

*p*

*p*

*p*

*p*

*ppp*

*ppp*

*ppp* Bombo

Plato Suspending

Redoblante

"Colibri Chillón"

6

B

Picc.

Fl.1-2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl.

Sib Cl.1

Sib Cl.2

Sib Cl.3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Picc. Tpt.

Sib Tpt.1-2

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

C. B.

Timb.

Glk.

Xyl.

Vib.

Platos.

Perc.

*f*

*mf*

*mp*

*ff*

*mp*

Platos Chocados

"Colibrí Chillón"

This page of the musical score covers measures 16 through 20. The instrumentation includes Piccolo, Flutes 1-2, Oboes 1-2, English Horns 1-2, Clarinets in Bb 1-3, Bass Clarinet, Saxophones (Soprano, Alto, Tenor, Baritone), Piccolo Trumpet, Trumpets 1-3, Trombones 1-3, Euphonium 1-2, Tuba, Contrabass, Timpani, Glockenspiel, Xylophone, Vibraphone, Platillos, and Percussion. The score is written in G major and 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The piece begins at measure 16 with a Piccolo rest. The woodwinds and strings enter in measure 17. The brass section, including Piccolo Trumpet, Trombone 3, and Euphonium 1-2, enters in measure 18. The percussion section, including Platillos and Percussion, enters in measure 19. The score concludes at measure 20. Dynamics include *p*, *pp*, *mf*, and *f*. The Percussion part features triplet rhythms.

"Colibrí Chillón"

8

This musical score is for the piece "Colibrí Chillón" and is page 8. It features a large ensemble of instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo, Flutes 1-2, Oboes 1-2, English Horns 1-2, Clarinets in Bb 1-3, Bass Clarinet, Saxophones Soprano, Alto, Tenor, and Baritone, and Percussion (Bass Drum, Snare, Tom-toms). The second system includes Piccolo/Trombone, Trumpets 1-2, Horns 1-3 and 2-4, Trombones 1-3, Euphonium 1-2, Tuba, Cymbals, Timpani, Glockenspiel, Xylophone, Vibraphone, and Percussion (Cymbals, Snare, Tom-toms). The score includes various musical notations such as dynamics (f, mp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 21, 3). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.



"Colibrí Chillón"

This page of the musical score, numbered 26 at the beginning of the first system, contains the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, starting with a half note G4 and a quarter note F#4, then a half note G4.
- Fl.1-2**: Flutes 1 and 2, both silent.
- Ob.1-2**: Oboes 1 and 2, both silent.
- Fgt.1-2**: Bassoon 1 and 2, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Mib Cl.**: Clarinet in B-flat, silent.
- Sib Cl. 1**: Clarinet in B-flat 1, playing a melodic line.
- Sib Cl. 2**: Clarinet in B-flat 2, playing a melodic line.
- Sib Cl. 3**: Clarinet in B-flat 3, playing a melodic line.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, playing a melodic line.
- S. Sx.**: Soprano Saxophone, playing a melodic line.
- A. Sx.1-2**: Alto Saxophones 1 and 2, playing a melodic line.
- T. Sx.1-2**: Tenor Saxophones 1 and 2, silent.
- B. Sx.**: Baritone Saxophone, playing a melodic line.
- Picc.Tpt.**: Piccolo Trumpet, silent.
- Sib Tpt.1-2**: Trumpets in B-flat 1 and 2, silent.
- Hn.1-3**: Horns 1, 2, and 3, playing a melodic line.
- Hn.2-4**: Horns 2, 3, and 4, playing a melodic line.
- Tbn. 1**: Trombone 1, playing a melodic line.
- Tbn. 2**: Trombone 2, playing a melodic line.
- Tbn. 3**: Trombone 3, playing a melodic line.
- Euf.1-2**: Euphonium 1 and 2, playing a melodic line.
- Tuba**: Tuba, playing a melodic line.
- C.B.**: Cymbals, playing a rhythmic pattern.
- Timb.**: Timpani, silent.
- Glk.**: Glockenspiel, playing a melodic line.
- Xyl.**: Xylophone, playing a melodic line.
- Vib.**: Vibraphone, silent.
- Platos.**: Platillos, playing a rhythmic pattern.
- Perc.**: Percussion, playing a rhythmic pattern with triplets.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) for the Piccolo and *p* (piano) for various woodwinds and percussion parts.

"Colibrí Chillón"

10

This page of the musical score covers measures 31 through 35. The instrumentation includes Piccolo, Flutes 1-2, Oboe 1-2, English Horns 1-2, Clarinets in Bb (1-3), Bass Clarinet, Saxophones (Soprano, Alto, Tenor, Baritone), Piccolo Trumpet, Trumpets 1-3, Trombones 1-3, Euphonium 1-2, Tuba, Contrabass, Timpani, Glockenspiel, Xylophone, Vibraphone, Cymbals, and Percussion. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. Measures 31-35 show various instrumental entries and textures, with dynamics such as *p* (piano) and *Redoblante* (snare drum) indicated. The percussion part features a rhythmic pattern starting in measure 35.

"Colibrí Chillón"

C

36

Picc.

Fl.1-2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mi $\flat$  Cl.

Si $\flat$  Cl. 1

Si $\flat$  Cl. 2

Si $\flat$  Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

36

Picc.Tpt.

Si $\flat$  Tpt.1-2

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

36

C.B.

36

Timb.

Glk.

Xyl.

Vib.

36

Platos.

Perc.

*p*

*mf*

*f*

*f*

"Colibrí Chillón"

Picc. *f*  
 Fl.1-2  
 Ob.1-2 Chasquido  
 Egt.1-2 Chasquido  
 Mib Cl. Chasquido  
 Sib Cl. 1 Chasquido  
 Sib Cl. 2 Chasquido  
 Sib Cl. 3 Chasquido  
 B. Cl. Chasquido  
 S. Sx. *mf*  
 A. Sx.1-2 Chasquido  
 T. Sx.1-2 Chasquido  
 B. Sx. Chasquido  
 Picc.Tpt.  
 Sib Tpt.1-2 Chasquido  
 Hn.1-3 Chasquido  
 Hn.2-4 Chasquido  
 Tbn. 1 Chasquido  
 Tbn. 2 Chasquido  
 Tbn. 3 Chasquido  
 Euf.1-2 Chasquido  
 Tuba *mf*  
 C.B. Chasquido  
 Timb. Chasquido  
 Glk. Chasquido  
 Xyl. Chasquido  
 Vib. Chasquido  
 Platos. *mf* Plato Suspendido (Apagar rapidamente)  
 Perc. *ppp* Redoblante *f* Rim Shot

"Colibrí Chillón"

46

Picc.

Fl.1-2

Ob.1-2

Egt.1-2

Mi<sup>b</sup> Cl.

Si<sup>b</sup> Cl. 1

Si<sup>b</sup> Cl. 2

Si<sup>b</sup> Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Picc.Tpt.

Si<sup>b</sup> Tpt.1-2

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

46

C.B.

46

Timb.

Glk.

Xyl.

Vib.

46

Platos.

Perc.

Redoblante

f Bombo

"Colibrí Chillón"

14

This page of the musical score, numbered 14, contains the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, starting with a *sf* dynamic marking.
- Fl.1-2**: Flutes 1 and 2, both silent.
- Ob.1-2**: Oboes 1 and 2, both silent.
- Fgt.1-2**: Bassoons 1 and 2, both silent.
- Mi♭ Cl.**: Bass Clarinet, silent.
- Si♭ Cl. 1**: Soprano Bass Clarinet 1, silent.
- Si♭ Cl. 2**: Soprano Bass Clarinet 2, silent.
- Si♭ Cl. 3**: Soprano Bass Clarinet 3, silent.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, silent.
- S. Sx.**: Soprano Saxophone, playing a rhythmic pattern.
- A. Sx.1-2**: Alto Saxophones 1 and 2, both silent.
- T. Sx.1-2**: Tenor Saxophones 1 and 2, playing a rhythmic pattern.
- B. Sx.**: Baritone Saxophone, playing a rhythmic pattern.
- Picc.Tpt.**: Piccolo Trumpet, silent.
- Si♭ Tpt.1-2**: Soprano Trumpets 1 and 2, both silent.
- Hn.1-3**: Horns 1, 2, and 3, all silent.
- Hn.2-4**: Horns 2, 3, and 4, all silent.
- Tbn. 1**: Trombone 1, silent.
- Tbn. 2**: Trombone 2, silent.
- Tbn. 3**: Trombone 3, silent.
- Euf.1-2**: Euphoniums 1 and 2, playing a rhythmic pattern.
- Tuba**: Tuba, playing a rhythmic pattern.
- C.B.**: Contrabass, playing a rhythmic pattern.
- Timb.**: Timpani, playing a rhythmic pattern.
- Glk.**: Gong, playing a rhythmic pattern with *p* and *f* dynamics.
- Xyl.**: Xylophone, silent.
- Vib.**: Vibraphone, silent.
- Platos.**: Cymbals, silent.
- Perc.**: Percussion, playing a rhythmic pattern with accents.
- Cabasa**: Cabasa, playing a rhythmic pattern.

"Colibrí Chillón"

This page of the musical score, numbered 15, contains the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1 & 2 (Fl. 1-2), Oboe 1 & 2 (Ob. 1-2), Bassoon 1 (Sib. Cl. 1), Bassoon 2 (Sib. Cl. 2), Bassoon 3 (Sib. Cl. 3), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Saxophone Soprano (S. Sx.), Saxophone Alto 1 & 2 (A. Sx. 1-2), Saxophone Tenor 1 & 2 (T. Sx. 1-2), Saxophone Baritone (B. Sx.).
- Brass:** Piccolo Trumpet (Picc. Tpt.), Trumpet 1 & 2 (Sib. Tpt. 1-2), Horn 1-3 (Hn. 1-3), Horn 2-4 (Hn. 2-4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Euphonium 1 & 2 (Euf. 1-2), Tuba, and Contrabass (C.B.).
- Percussion:** Timpani (Timb.), Gong (Glk.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), Cymbal (Cab.), and Percussion (Perc.).

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins at measure 56. The woodwind and string sections have active parts, while the brass and percussion sections are mostly silent or have specific rhythmic patterns. The percussion part includes dynamic markings of *mp* and *ff*.

"Colibrí Chillón"

16

This page of the musical score, numbered 16, contains the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1 & 2 (Fl.1-2), Oboe 1 & 2 (Ob.1-2), Bassoon 1 & 2 (Fgt.1-2), Clarinet in B-flat (Mib Cl.), Clarinet in B-flat 1 (Sib Cl.1), Clarinet in B-flat 2 (Sib Cl.2), Clarinet in B-flat 3 (Sib Cl.3), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone Soprano (S. Sx.), Saxophone Alto 1 & 2 (A. Sx.1-2), Saxophone Tenor 1 & 2 (T. Sx.1-2), Saxophone Baritone (B. Sx.).
- Brass:** Piccolo Trumpet (Picc. Tpt.), Trumpets 1 & 2 (Sib Tpt.1-2), Horns 1-3 (Hn.1-3), Horns 2-4 (Hn.2-4), Trombones 1-3 (Tbn. 1, 2, 3), Euphonium 1 & 2 (Euf.1-2), Tuba, and Contrabass (C.B.).
- Percussion:** Timpani (Timb.), Gong (Glk.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), and Cymbals (Cab.).
- Other:** A Percussion part (Perc.) is located at the bottom of the page.

The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. It begins with a *61* dynamic marking. The woodwind and string parts feature intricate rhythmic patterns, while the brass and percussion provide a strong harmonic and rhythmic foundation. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *fff*, and *sf*.



"Colibrí Chillón"

D

Picc.

Fl.1-2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mib Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Picc.Tpt.

Sib Tpt.1-2

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

C.B.

Timb.

Glk.

Xyl.

Vib.

Platos. *Platos Chocados*

Perc.

"Colibrí Chillón"

18

Musical score for "Colibrí Chillón", page 18, measures 75-82. The score is arranged in a grand staff format with multiple staves for various instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1-2, Oboes 1-2, Bassoon 1-2, Clarinets in Bb 1-3, Bass Clarinet, Saxophones (Soprano, Alto, Tenor, Baritone), Trumpets (Piccolo, 1-2), Horns (1-3, 2-4), Trombones (1-3), Euphonium 1-2, Tuba, Contrabass, Timpani, Glockenspiel, Xylophone, Vibraphone, Platillos, and Percussion. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, and dynamic markings such as *p* (piano) and accents. The percussion part includes a complex rhythmic pattern with accents and slurs.

"Colibrí Chillón"

This page of the musical score, numbered 19, contains the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flutes 1-2 (Fl.1-2), Oboes 1-2 (Ob.1-2), English Horns 1-2 (Egt.1-2), Bassoon 1 (Mi♭ Cl.), Soprano Saxophone 1 (Sib Cl. 1), Alto Saxophone 1 (Sib Cl. 2), Tenor Saxophone 1 (Sib Cl. 3), Baritone Saxophone (B. Cl.), Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone 1-2 (A. Sx.1-2), Tenor Saxophone 1-2 (T. Sx.1-2), and Bass Saxophone (B. Sx.).
- Brass:** Piccolo Trumpet (Picc. Tpt.), Soprano Trumpet 1-2 (Sib Tpt.1-2), Horns 1-3 (Hn.1-3), Horns 2-4 (Hn.2-4), Trombones 1-3 (Tbn. 1, 2, 3), Euphoniums 1-2 (Euf.1-2), and Tuba.
- Percussion:** Cymbal (C.B.), Tom-tom (Timb.), Gong (Glk.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), Platillos (Platos.), and Percussion (Perc.).

The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 7/8 time signature. It begins at measure 83. The woodwind and brass sections play sustained notes, while the percussion features rhythmic patterns with accents.

"Colibrí Chillón"

20

This page of the musical score, numbered 20, covers measures 87 through 90. The score is for a large orchestra and includes the following parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1-2), Oboes 1 and 2 (Ob. 1-2), English Horns 1 and 2 (Egt. 1-2), Clarinets in Bb (Sib. Cl. 1, 2, 3), Clarinet in B (B. Cl.), Saxophones (S. Sx.), Alto Saxophones 1 and 2 (A. Sx. 1-2), Tenor Saxophones 1 and 2 (T. Sx. 1-2), and Bass Saxophone (B. Sx.).
- Brass:** Piccolo Trumpet (Picc. Tpt.), Trumpets 1 and 2 (Tbn. 1, 2), Trumpet 3 (Tbn. 3), Euphoniums 1 and 2 (Euf. 1-2), and Tuba.
- Other Instruments:** Cymbals (C.B.), Timpani (Timb.), Glockenspiel (Glk.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), Platina (Platos.), and Percussion (Perc.).

The score is written in a 7/8 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support. The percussion part features a prominent *ff* (fortissimo) dynamic.

"Colibrí Chillón"

*ritardando*

91

Picc.

Fl.1-2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mi. Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Picc. Tpt.

Sib. Tpt.1-2

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

C.B.

Timb.

Glk.

Xyl.

Vib.

Platos.

Perc.

*mf*

*ff*

"Colibrí Chillón"

**E** Adagietto  $\text{♩} = 74$

Picc.

Fl.1-2

Ob.1-2 Solo *p*

Fgt.1-2

Mi<sup>b</sup> Cl.

Sib Cl. 1

Sib Cl. 2

Sib Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Picc. Tpt.

Sib Tpt.1-2

Hn.1-3 Solo Como 1 Bouche *pp*

Hn.2-4 Solo Como 2 Bouche *pp*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

C.B. *mp*

Timb.

Glk.

Xyl.

Vib.

Platos.

Perc. Palo de Agua

# "Colibrí Chillón"

Musical score for the piece "Colibrí Chillón", page 23. The score is organized into three systems, each beginning with a first ending bracket labeled "101".

The first system includes:

- Picc.
- Fl. 1-2
- Ob. 1-2
- Fgt. 1-2
- Mi. Cl.
- Sib. Cl. 1
- Sib. Cl. 2
- Sib. Cl. 3
- B. Cl.
- S. Sx.
- A. Sx. 1-2
- T. Sx. 1-2
- B. Sx.

The second system includes:

- Picc. Tpt.
- Sib. Tpt. 1-2
- Hn. 1-3
- Hn. 2-4
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Tbn. 3
- Euf. 1-2
- Tuba

The third system includes:

- C.B.
- Timb.
- Glk.
- Xyl.
- Vib.
- Platos.

Key features of the score include:

- Dynamic markings: *pp*, *p*, and *pp*.
- Performance instructions: "Hand Clap" and "a2 open".
- Notation: Various note values, rests, and articulation marks.

"Colibrí Chillón"

106

Picc.

Fl.1-2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mi♭ Cl.

Si♭ Cl. 1

Si♭ Cl. 2

Si♭ Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

106

Picc.Tpt.

Hand Clap

Hn.1-3

Hn.2-4

Hand Clap.

Hand Clap

Hand Clap

Euf.1-2

Hand Clap

106

C.B.

106

Timb.

Glk.

Xyl.

Vib.

106

Platos. Plato Suspendido (Baquetas Suaves)

Wind Chimes



Musical score for "Colibrí Chillón" page 25. The score is arranged in three systems of staves. The first system includes Picc., Fl.1-2, Ob.1-2, Fgt.1-2, M♭ Cl., S♭ Cl. 1, S♭ Cl. 2, S♭ Cl. 3, B. Cl., S. Sx., A. Sx.1-2, T. Sx.1-2, and B. Sx. The second system includes Picc. Tpt., Hand Clap, Hn.1-3, Hn.2-4, Hand Clap., Hand Clap., Euf.1-2, and Hand Clap. The third system includes C.B., Timb., Glk., Xyl., Vib., Platos, and CT. The score features various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mf* (mezzo-forte). The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The *mf* dynamic marking appears in the Glk., Xyl., Vib., and Platos staves. The Platos staff includes the instruction "Palo de Agua" above the staff. The CT staff shows a tremolo effect. The score is marked with a *mf* dynamic marking in the final measure of the first system.

"Colibrí Chillón"

116

Picc.

Fl.1-2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mi. Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

*p*

116

Picc. Tpt.

Sib. Tpt.1-2

Hn. 1-3

Hn. 2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf. 1-2

Tuba

*pp*

116

C.B.

*pp*

116

Timb.

Glk.

Xyl.

Vib.

116

Platos.

Perc.

Musical score for measures 121-126. The score is divided into two systems. The first system includes Picc., Fl. 1-2, Ob. 1-2, Fgt. 1-2, M♯ Cl., S♭ Cl. 1, S♭ Cl. 2, S♭ Cl. 3, B. Cl., S. Sx., A. Sx. 1-2, T. Sx. 1-2, and B. Sx. The second system includes Picc. Tpt., S♭ Tpt. 1-2, Hn. 1-3, Hn. 2-4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Euf. 1-2, Tuba, C.B., Timb., Glk., Xyl., Vb., Platos., and Perc. The score features various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, and *ff*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written for a large symphony orchestra with woodwinds, strings, and percussion.

## "Colibrí Chillón"

127

Picc.

Fl.1-2 *mf*

Ob.1-2 *mf* <sup>a2</sup>

Fgt.1-2 *p*

Mi♭ Cl.

Sib. Cl. 1 *pp*

Sib. Cl. 2 *pp*

Sib. Cl. 3

B. Cl. *p*

S. Sx.

A. Sx.1-2 *p*

T. Sx.1-2 *p*

B. Sx. *p*

127

Picc. Tpt.

Sib. Tpt.1-2

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

127

C.B.

127

Timb.

Glk. *p*

Xyl. *p*

Vib. *p*

127

Platos

Perc. *mp* Bombo (muteado con trapo)



"Colibrí Chillón"

136

Picc.

Fl.1-2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mi♭ Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

136

Picc. Tpt.

Sib. Tpt.1-2

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

136

C.B.

136

Timb.

Glk.

Xyl.

Vib.

136

Platos.

Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece "Colibrí Chillón". The page is numbered 30 in the top left corner. The score is arranged in a system of staves, with a double bar line and the number 136 indicating the start of a new section. The instruments listed on the left are: Piccolo (Picc.), Flutes 1-2 (Fl.1-2), Oboes 1-2 (Ob.1-2), Flute/Guitar (Fgt.1-2), Clarinet in B-flat (Mi♭ Cl.), Clarinet in B-flat 1 (Sib. Cl. 1), Clarinet in B-flat 2 (Sib. Cl. 2), Clarinet in B-flat 3 (Sib. Cl. 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone Soprano (S. Sx.), Saxophones Alto 1-2 (A. Sx.1-2), Saxophones Tenor 1-2 (T. Sx.1-2), Saxophone Baritone (B. Sx.), Piccolo Trumpet (Picc. Tpt.), Trumpets in B-flat 1-2 (Sib. Tpt.1-2), Horns 1-3 (Hn.1-3), Horns 2-4 (Hn.2-4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Euphonium 1-2 (Euf.1-2), Tuba, Cymbals (C.B.), Timpani (Timb.), Glockenspiel (Glk.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), and Percussion (Perc.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

"Colibrí Chillón"

141

Picc.

Fl.1-2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mi. Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

Picc. Tpt.

Sib. Tpt.1-2

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

141

C.B.

141

Timb.

Glk.

Xyl.

Vib.

141

Platos

Platos Chocados

Perc.

*mp*

*subito p*

*mp*

*mp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 31, is titled "Colibrí Chillón". It features a complex orchestration with multiple staves for woodwinds, brass, and percussion. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1-2, Oboes 1-2, Bassoon 1, Bassoons 2-3, Clarinet in B-flat, Saxophone Soprano, Saxophones Alto 1-2, Saxophones Tenor 1-2, and Saxophone Baritone. The brass section includes Piccolo Trumpet, Trumpets 1-2, Horns 1-3, Horns 2-4, Trombones 1-3, Euphoniums 1-2, and Tuba. The percussion section includes Cymbals, Tom-toms, Glockenspiel, Xylophone, Vibraphone, and a set of Platos (cymbals) and Percussion. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The page number 141 is marked at the beginning of several staves. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *subito p* (suddenly piano). The percussion part for Platos is marked "Platos Chocados" and features a rhythmic pattern of eighth notes.

"Colibrí Chillón"

146

Picc.

Fl.1-2

Ob.1-2

Fgt.1-2

Mi♭ Cl.

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Sib. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.1-2

T. Sx.1-2

B. Sx.

146

Picc. Tpt.

Sib. Tpt.1-2

Hn.1-3

Hn.2-4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euf.1-2

Tuba

146

C.B.

146

Timb.

Glk.

Xyl.

Vib.

146

Platos.

Perc.



"Colibrí Chillón"

Musical score for "Colibrí Chillón", page 33. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 151. The Piccolo part features a triplet of eighth notes in the first measure of the system. The Flute 1-2 part starts with a forte (*ff*) dynamic. The Oboe 1-2 part also starts with a forte (*ff*) dynamic. The Bassoon 1-2 part starts with a forte (*ff*) dynamic. The Clarinet parts (Middle C, Soprano, and Bass) all start with a forte (*ff*) dynamic. The Saxophone parts (Soprano, Alto 1-2, Tenor 1-2, and Bass) all start with a forte (*ff*) dynamic. The Trumpet parts (Piccolo, Soprano, and Bass) all start with a forte (*ff*) dynamic. The Horn parts (Horn 1-3 and Horn 2-4) all start with a forte (*ff*) dynamic. The Trombone parts (Trombone 1, Trombone 2, and Trombone 3) all start with a forte (*ff*) dynamic. The Euphonium 1-2 part starts with a forte (*ff*) dynamic. The Tuba part starts with a forte (*ff*) dynamic. The Cymbal part starts with a forte (*ff*) dynamic. The Timpani part starts with a forte (*ff*) dynamic. The Glockenspiel part starts with a forte (*ff*) dynamic. The Xylophone part starts with a forte (*ff*) dynamic. The Vibraphone part starts with a forte (*ff*) dynamic. The Percussion part starts with a forte (*ff*) dynamic. The score is divided into three measures by vertical bar lines.