	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 1 de 9

16

FECHA	jueves, 6 de julio de 2023
--------------	----------------------------

Señores
UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA
 BIBLIOTECA
 Ciudad

UNIDAD REGIONAL	Extensión Zipaquirá
------------------------	---------------------

TIPO DE DOCUMENTO	Trabajo De Grado
--------------------------	------------------

FACULTAD	Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Póliticas
-----------------	---

NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO	Pregrado
---	----------

PROGRAMA ACADÉMICO	Música
---------------------------	---------------

El Autor(Es):

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS	No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN
Cubides Gutiérrez	Lino Ederson	86075196

Director(Es) y/o Asesor(Es) del documento:

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS
Pardo Rodríguez	Adalberto

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 2 de 9

TÍTULO DEL DOCUMENTO
Aires de tres regiones de Colombia para trombón y o eufonio


SUBTÍTULO (Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)

EXCLUSIVO PARA PUBLICACIÓN DESDE LA DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN	
INDICADORES	NÚMERO
ISBN	
ISSN	
ISMN	

AÑO DE EDICION DEL DOCUMENTO	NÚMERO DE PÁGINAS
30/05/2023	118

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS (Usar 6 descriptores o palabras claves)	
ESPAÑOL	INGLÉS
1.Aires	Airs
2.Colombia	Colombia
3.Eufonio	Euphonium
4.Música	Music
5.Regiones	Regions
6.Trombón	Trombone

FUENTES (Todas las fuentes de su trabajo, en orden alfabético)
<p>Abadía Morales, Guillermo. (1977). Compendio General de Folklore Colombiano. Instituto Colombiano de Cultura. Biblioteca Básica Colombiana, Bogotá.</p> <p>Davidson, Harry C (1970). Diccionario Folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas. Tomo III. Publicación del Banco de la República.</p>

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 3 de 9

Escandón Gómez María E, (2020). Del canto criollo al canto experimental llanero (Universidad del Bosque Facultad de Creación y Comunicación, Maestría en músicas colombianas), (Bogotá, Colombia).

García de León, (2016). Glosario de afronegrismos de Fernando Ortiz, La Habana 1924.

González, P. H. F. (1986). Historia de la música en el Tolima. Ibagué [Colombia: Fundación para el Desarrollo de la Democracia "Antonio García".

José María Vergara y Vergara. Historia de la literatura en la Nueva Granada, publicada en (1867).

Martín. M.A. (1991). Del folclor llanero. Bogotá: Ecoe ediciones.

Mosquera John, A, & Daniel U, G. (2019). Pajarillo Forastero Composición en

interpretación sobre el golpe del pajarillo a partir del estudio del cantante Orlando

“Cholo” Valderrama y el arpista Hildo Aguirre.

Martha, R. (2012). El Bambuco, la música nacional de Colombia. Entre costumbre, tradición inventada y exotismo. Revista del instituto de investigación musicológica

“Carlos Vega”


Montalvo, F & Pérez, J (2006). Aplicación de Conceptos de Improvisación en el

Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombina.

Música Venezolana. Com. (2023). Recuperado de:

<https://musicavenezolana.com/2023/02/23/quirpa-desde-la-infancia-expresion-de-musica-llanera/>

Ocampo, J. (2002). Música y Folclor de Colombia. Bogotá: Plaza & Janes

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 4 de 9

Rojas, C, (1990). Llanura, Soga y Corrió. Panamericana (Eds.), Cantan los Alcaravanes: Panamericana.

Sistema Nacional de Información Cultural, (2018). Recuperado de:


<https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&COLTEM=222&IdDep=20&SECID=8#:~:text=La%20puya%20vallenata%20tuvo%20sus,alg%C3%BAAn%20o%20de%20algunos%20p%C3%A1jaros.>

Valencia, V, (2007) La Suite N° 2 for band. Estados Unidos. Ludwig Masters

Wade, P. (2002). música, Raza y nación. Recuperado de:

<https://personalpages.manchester.ac.uk/staff/peter.wade/articles/Wade%20Musica%20raza%20y%20nacion.PDF>.

Zapata, O, D, (1962). La cumbia, Síntesis musical de la nación colombiana, Reseña Histórica y Coreográfica nos dice refiriéndose a la Cumbia, (pag.190).

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 5 de 9

RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS

(Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):

Este proyecto de creación artística que lleva como nombre **AIRS DE TRES REGIONES DE COLOMBIA PARA TROMBÓN Y O EUFONIO** muestra la importancia de seguir aportando material, donde se ha evidenciado poco repertorio de solista para instrumentos de viento metal, y la necesidad de dar a conocer dos instrumentos en particular de la familia de los bronce: los cuales son el Trombón y Eufonio. Instrumentos que han desempeñado un papel muy importante en, (las Bandas Sinfónicas, orquestas tropicales, Big Band, Grupos de cámara, Bandas payeras o fiesteras, Quintetos de broce, Tríos, Duetos y su roll como solistas, acompañados por un Piano), cumpliendo un papel armónico y algunas veces para desarrollar contrapuntos o secciones en bloque realizando una parte determinada armónicamente. Buscando implementar repertorio para solista del Trombón y el Eufonio, también mostrando su aporte en las diferentes grabaciones que han hecho los artistas colombianos. Se evidencia la necesidad de crear una suite colombiana, donde estos instrumentos sean protagonistas y reflejar las virtudes en cuanto a su sonoridad y características tímbricas.

This Project of artistic creation that bears the name **AIRS FROM THREE REGIONS OF COLOMBIA FOR TROMBONE AND OR EUPHONIUM**, shows the importance of continuing to contribute material, where there has been Little evidence of a solo repertoire for brass wind instruments, and the need to publicize wo instruments in particular from the family of bronzes: which are the Trombone and Euphonium. Instruments that have played a very impotant role in, Symphonic Bands, tropical orchestras, Big Band, Chamber Groups, Bandas payeras or fiesteras, Bronze Quintets, Trios, Duets and their roll as coloists, accompaniend by a Piano), fulfilling a harmonic role and sometimes to develop counterpoints or block sections by performing a given part harmonically. Seeking to implement a repertoire for a soloists for Trombone and Euphonium, also showing his contribution in the different recordings that Colombian artists have made. The need to créate a Colombian suite is evident, where these instruments are protagonits and reflect the virtues in terms of their sonority and timbre characteristics.

AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
NIT: 890.680.062-2

 UDECA UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 6 de 9


la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son: Marque con una "X":

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	X	
2. La comunicación pública, masiva por cualquier procedimiento o medio físico, electrónico y digital.	X	
3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	X	
4. La inclusión en el Repositorio Institucional.	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 7 de 9

patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

Información Confidencial:

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado.

SI ___ NO X.

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos) en carta adjunta, expedida por la entidad respectiva, la cual informa sobre tal situación, lo anterior con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

LICENCIA DE PUBLICACIÓN

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

- a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).
- b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.
- c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca

Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414

www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co

NIT: 890.680.062-2

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 8 de 9

d) El(Los) Autor(es), garantizo(amos) que el documento en cuestión es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.

f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el “Manual del Repositorio Institucional AAAM003”

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.




j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



Nota:


Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 9 de 9

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. Nombre completo del proyecto.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1. Aires de tres regiones de Colombia para Trombón y o Eufonio.	Texto

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafa)
Lino Ederson Cubides Gutiérrez	

21.1-51-20.

AIRES DE TRES REGIONES DE COLOMBIA PARA TROMBÓN Y O EUFONIO

LINO EDERSON CUBIDES GUTIERREZ



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2023

AIRES DE TRES REGIONES DE COLOMBIA PARA TROMBÓN Y O EUFONIO

LINO EDERSON CUBIDES GUTIERREZ

Cód. 891214111



**Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el
grado de Maestro en Música**

Director

Adalberto Pardo Rodríguez

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2023

Tabla de Contenido

Introducción	5
Justificación	7
Antecedentes	10
Base teórica	11
Descripción y Circulación de la Obra	21
Descripción	21
Obra número 1: Región Andina	22
Obra número 2: Región de la Orinoquía	38
Obra número 3: Región Caribe	51
Porro palití'ó	51
Circulación	62
Resultados	62
Conclusiones	67
Referencias Bibliográficas	70
Anexos	72

Tabla de Figuras.

Figura 1	24
Figura 2	24
Figura 3	26
Figura 4	27
Figura 5	29
Figura 6	30
Figura 7	32
Figura 8	33

Figura 9	34
Figura 10	37
Figura 11	39
Figura 12	41
Figura 13	41
Figura 14	43
Figura 15	44
Figura 16	46
Figura 17	47
Figura 18	48
Figura 19	50
Figura 20	52
Figura 21	55
Figura 22	57
Figura 23	59
Figura 24	61
Figura 25	64
Figura 26	65
Figura 27	66

Introducción

Este proyecto de creación artística muestra la importancia y la necesidad de dar a conocer dos instrumentos en particular de la familia de los bronce: el Trombón y Eufonio. Instrumentos que han sido utilizados en las orquestas y bandas sinfónicas para cumplir un papel armónico y algunas veces para desarrollar contrapuntos o secciones en bloque realizando una parte determinada armónicamente. Buscando implementar repertorio para solista del Trombón y el Eufonio, se evidencia la necesidad de crear una suite colombiana, donde estos instrumentos sean protagonistas y reflejar las virtudes en cuanto a su sonoridad y características tímbricas.

El Trombón es un instrumento que lleva varios años posesionándose musicalmente en Colombia, utilizado notablemente en las *big band* que amenizaban reuniones en eventos con mejor presupuesto, también se ha empleado en grupos de salsa desempeñando un papel muy valioso, sobre todo en la música de Willie Colon, Héctor Lavoe, adolescentes orquesta etc. Complementando, en las bandas sinfónicas siempre ha tenido un lugar fundamental, usado para reforzar la parte armónica de las obras, es poco usual ver bandas sinfónicas sin este instrumento y por supuesto en la música clásica.

Aunque en otros países es un instrumento muy importante, dentro del ámbito de la música clásica, existen varios solistas de reconocimiento que han llevado este instrumento a un lugar muy destacado como lo son: Christian Lindberg, Jossep Alessi etc. En Colombia la cultura de involucrar al trombón en la música clásica todavía es muy lejana, hay muy poca oportunidad de conciertos y el repertorio colombiano es escaso.

Por otra parte, el Eufonio está más lejos del reconocimiento que se le podría dar, siendo un instrumento muy destacado en algunas regiones de la música colombiana, sobre todo en la región caribe y la región pacífica. Si bien es cierto que tiene más realce en la música vallenata y corralera, para el público en general es poco conocido al momento de verlo, inclusive, en algunas partes se desconoce su nombre.

La vitrina e importancia que se le da al eufonio es menor que la del trombón, poca gente lo sabe, pero es un instrumento con una versatilidad inigualable, desarrolla melodías e improvisaciones para canciones y temas muy populares. En las músicas del caribe y el pacífico se utiliza para realizar contra cantos y en algunos momentos realiza el papel del bajo conduciendo la armonía.

En algún tiempo el eufonio fue muy utilizado en la música del cantautor Joe Arroyo, desarrollando melodías principales y en algunos temas destacaba porque había secciones donde ejecutaba improvisaciones. A continuación, algunas piezas de la música colombiana donde el eufonio o más conocido como bombardino tiene su momento: Cantinero – Joe Arroyo, Falta la Plata – Joe Arroyo, Ron pa todo el Mundo – Joe Arroyo, los sabores del porro – Totola Momposina etc.

Asimismo, en la región caribe, también es utilizado en la banda pelayera o banda fiestera, donde interpreta porros, fandangos, cumbias, puyas, pasillos y mapalés, es un instrumento muy usado para contra cantos, secciones de mayor relevancia en las obras y hermosas improvisaciones; inclusive, se han creado obras donde es el instrumento principal. A continuación, algunas canciones significativas donde el eufonio o más

conocido como bombardino en la región caribe, muestra su gran virtud: Rio Sinú, puya en bombardino.

Sin embargo, ha hecho falta dar mayor difusión a este instrumento y reconocer el roll valioso que tiene en la música colombiana, donde a través de los años ha ido evolucionando, por ello, es necesario ampliar el repertorio para solistas, buscando nuevas composiciones para los mismos y dar a conocer algunos estilos musicales de las diferentes regiones existentes en Colombia.

Justificación

Desde un punto de vista personal y la experiencia obtenida como intérprete de los instrumentos anteriormente mencionados, se refleja la necesidad de crear esta suite colombiana para trombón y eufonio, donde se busca crear nuevas melodías, referenciadas por las células melódicas y rítmicas que más se utilizan en los estilos musicales de tres (3) regiones de Colombia, melodías poco conocidas para el público en general.

Con este trabajo de creación artística también se pretende impulsar el reconocimiento en las nuevas generaciones, para que conozcan más de los diferentes ritmos tradicionales de las regiones de Colombia, preservando el sonido autóctono de la música tradicional, generando la familiaridad que tenía esta música en sus orígenes, música que nos hace ser colombianos, que nos da una identidad única, sonidos que en el tiempo de nuestros abuelos congregaba a la familia, amenizaban las reuniones de los pueblos, con la que además se generaba en la sociedad un orgullo y apropiación por ser colombiano.

Esta composición se realiza en pro de ampliar el repertorio para solistas de Trombón y Eufonio en Colombia. En vista de que este repertorio es muy escaso, se ve la necesidad de crear una nueva obra, mostrando las diferentes sonoridades que hay en las regiones; Andina, Orinoquía y Caribe, contribuyendo a la posibilidad de aumentar el repertorio colombiano en este formato instrumental, principalmente para Trombón y Eufonio acompañado con piano (se puede ampliar el formato dependiendo de la disposición de los instrumentistas al momento de la interpretación de la obra).

En la actualidad, este repertorio es muy escaso y aunque se han compuesto algunas obras solistas para instrumentos como la flauta: Pequeña Suite Colombiana No 2 Para Flauta y Guitarra - Pablo Arturo Pulido – Jabroso. Para la trompeta: Suite N° 1 para Trompeta y Piano de Juan Carlos Valencia Ramos "El Indio " estas referencias son las más encontradas, hasta ahora para el repertorio de solista, también hay algunas suites colombianas para banda sinfónica hechas por Victoriano Valencia como lo son: Suite N° 2 (Valencia, 2007). Por ese motivo es necesario seguir en el proceso de dar a conocer estas regiones de nuestro país ya que también son ricas en células melodías y rítmicas, aumentar el repertorio en general es necesario para mantener nuestra música tradicional viva.

Por otra parte, el trombón y el Eufonio son instrumentos poco utilizados para ser solistas y no suelen ser referenciados para interpretar los estilos de la mayoría de las regiones nacionales, no se ven como instrumentos solistas y normalmente se utilizan para ser instrumentos armónicos acompañantes, si sumamos a esto las dificultades que se tiene para adquirir estos instrumentos por su alto costo, ante esto, se refleja la necesidad de buscar estos espacios para impulsar el trombón y el eufonio.

Este proyecto también quiere dar a conocer los diferentes estilos musicales de Colombia, que son poco conocidos a nivel nacional y que a pesar del avance en la difusión gracias al internet y las diferentes plataformas, aún son escasas las referencias auditivas y visuales. También, luego de indagar e investigar acerca del repertorio que hay para solistas de trombón o eufonio en países como Brasil y Argentina se evidenció que es muy limitado, normalmente se interpretan obras de Europa y Brasil para exaltar estos instrumentos, entre los compositores más referenciados se puede mencionar a Fernando Dedos de Brasil, compositor de obras para eufonio.

Para dar a conocer nuestra música a través de la composición planteada, se pretende mostrar parte de las sonoridades melódicas más conocidas de cada región, empezando por la región Andina, región de la Orinoquia y región del Caribe, recorriendo cada región de una forma organizada, desde el tiempo más lento e ir aumentando el tempo hasta llegar a los ritmos más rápidos. Cada región del país cuenta con una melodía característica que identifica y da cercanía al estilo musical.

Es necesario mencionar que a raíz de la normativa presentada por la emergencia sanitaria del COVID 19 en su momento se hizo muy escasa la posibilidad de realizar conciertos al aire libre, en teatros o auditorios con un público amplio. Por ese motivo se analizaron estrategias para mostrar la composición en escenarios virtuales como plataformas y conciertos virtuales, presentando la totalidad de una suite o un concierto para presentar la obra.

Marco Referencial

Antecedentes

SUITE COLOMBIANA PARA TROMBÓN BAJO Y PIANO - II Movimiento

La obra empieza en una métrica de tres cuartos (3/4), tonalidad de Si bemol, y fue creada el dos de marzo del 2021 por el compositor: Juan Diego Estupiñán.

Según el compositor:

LA SUITE COLOMBIANA PARA TROMBÓN BAJO Y PIANO, es un trabajo de grado colaborativo desarrollado en la modalidad de creación-interpretación que surge de la escasez de repertorio tradicional colombiano para trombón bajo. Aquí se presenta una breve contextualización sobre el trombón y algunos géneros musicales colombianos. Como punto principal se expone y analiza las partituras de la obra musical compuesta por Juan Estupiñán, que explora diferentes técnicas compositivas aplicadas a resaltar la sonoridad y versatilidad del trombón bajo, contribuyendo así a la creación de nuevo repertorio de concierto para el trombón bajo en Colombia y el mundo (Estupiñán 2021, pág. 03).

Hasta el momento es la única información que se tiene de la obra.

Suite 2 Victoriano Valencia

La suite 2 de victoriano consta de tantos movimientos, La obra empieza en tonalidad de Re menor, en compás de cuatro cuartos, tiempo de negra: 50. La Suite N° 2 fue comisionada en 2007 por la Banda Sinfónica de Sabaneta – Antioquia, para su participación en el Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia –

España. Hace parte de la colección. Latín - American - Music - Project de la editorial Ludwig Masters en EEUU (Valencia, 2007).

Base teórica

Ritmos de la Región Andina

Vals

El Vals es un ritmo originario de Viena Austria y de otros países de Europa, perteneciente a la música o danza de salón, escrito en un métrica de 3/4, llevo a Colombia por la época de 1843 y 1846 por la música más conocida de Johann Strauss, obras como: (Danubio azul, Cuentos de los bosques de Viena, Rosas del sur, Voces de primavera entre otros) en un principio el Vals en Colombia, solo era utilizado por las personas de más alto nivel económico que había en ese momento, donde los caballeros y las damas utilizaban trajes elegantes, después por tradición el vals fue utilizado en la mayoría de matrimonios y las celebraciones de los quince años de las adolescentes en todo Colombia. Según Davidson (1970): "El vals era el baile que más gustaba al libertador" (Pág. 22).

Guabina

La guabina es un canto vocal a varias voces instrumentado, del siglo XIX que proviene de Europa, asociado a la danza del torbellino, ritmo de la región andina interpretado en los departamentos de: Santander, Boyacá, Tolima, Huila y Cundinamarca, es un ritmo muy utilizado para hacer guabinas románticas y amorosas en las romerías. También se cree que la guabina tuvo su origen en Antioquia o Santander. Pero no es la única referencia. Otros autores como, Abadía (1977), mencionan que el ritmo se origina

en Bogotá, en 1800, y se relaciona con otros aires musicales como el valse, el pasillo, el bambuco y el fandanguillo.

En los departamentos que se interpreta la guabina, hay tres tipos:

- **Cundiboyacense:** en Boyacá y Cundinamarca.
- **Veleña:** en Vélez o y todo Santander.
- **Tolimense:** en Huila y Tolima.

Pasillo lento

El pasillo es un ritmo vocal o instrumental, característico de los cantos de enamorados y se identifica con las serenatas y reuniones. Se identifica como un ritmo proveniente del vals o waltz de Viena Austria y otros países de Europa (Montalvo, Pérez, 2006). A comienzos del siglo XIX en Colombia se buscaba un tipo de danza más acorde a los bailes de salón, porque en esos momentos la guabina, el bambuco y el torbellino eran vistos como ritmos plebeyos, de esa forma se llegó a la necesidad de hacer un ritmo en Colombia como el pasillo, acorde a los sonidos que utilizaban las obras de salón del vals de Europa. Los instrumentos que se utilizaban para interpretar el Pasillo en los tríos de cuerda eran (Guitarra, tiple y bandola). En cuanto al pasillo lento, Ocampo (2002) lo describe como un ritmo con temáticas románticas y nostálgicas propicio para eventos sociales y de descanso.

“Para comprender a cabalidad lo relacionado con el origen del pasillo colombiano, es necesario remontarse hasta comienzos del siglo XIX, cuando se bailaban entre nosotros la contradanza española y el vals”. Davidson (1970 Pág. 21)

Bambuco

Según Martha (2012; El bambuco es ritmo tradicional ubicado en la región andina de Colombia, dentro de las teorías relacionadas al origen, relaciona que inicia en África, que su nombre fue tomado de la palabra (bambuk), nombre de un río de la región occidental africana, para otros investigadores su origen es chibcha y para otros, español. Es un ritmo creado en la época de la conquista y la colonia, su esencia proviene de la gente de pueblo y la gente del campo, y es basado en los sentimientos y el amor especialmente a la patria. Complementando, se dice que el género hizo su ascenso en la sociedad, gracias a la movilidad que hubo en el tiempo de la conquista, el cual puso en contacto a las clases bajas con las clases altas, esto le dio la oportunidad al bambuco de entrar en las clases sociales altas. Los departamentos que interpretan y danzan este ritmo son: (Santander, Boyacá, Cundinamarca, la zona cafetera y Nariño), es un estilo romántico y alegre, de música que tiene más energía por su estructura ritmo armónica.

El bambuco es rey de reyes. Su danza y su música son originales, suena a poesía en sus motivos melódicos, y se convirtió en la danza nacional por excelencia, utilizado en todas las clases sociales, en su época de auge, (Vergara, 1867)

Pasillo fiestero

Su origen proviene de la época de la independencia, en la primera década del siglo XIX, es una adaptación del vals austriaco, pero de velocidad acelerada. Siendo uno de los ritmos más conocidos de las ferias populares y bailes, interpretado por los tríos de cuerdas y por las bandas fiesteras, cuando la nueva sociedad burguesa, semi feudal, de chapetones y criollos acomodados buscó un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en

que vivía, al no llevar a los salones aires y danzas populares como el torbellino, el bambuco o la guabina, que tenía un carácter “plebeyo” (Ocampo, 2002).

Bambuco fiestero

El origen del bambuco fiestero es de Espinal Tolima, danza que, en 1940 en medio de las fiestas de ese año a raíz de que el bunde tolimense fue proclamado como himno, los tolimenses no tenían una obra que los representara en sus fiestas, este aire lleva los mismos parámetros del bambuco tradicional, pero su estructura rítmica la hace en un tiempo diferente al del bambuco tradicional, en esta estructura tomamos como ejemplo la obra, (San Pedro en el Espinal), en la cual nos inspiramos según su estructura y movimiento melódico y armónico, para crear un nuevo tema.

El bambuco fiestero es uno de los géneros más tradicionales de la región del Tolima grande, descendiente del bambuco, este sub género adquirió su forma y agilidad debido a sus líneas melódicas y a su tiempo de interpretación, por esta particularidad tiene su nombre de bambuco fiestero, se encuentra más en el sur del Tolima, (González, 1986).

Ritmos de la región de la Orinoquia

En la música llanera tenemos dos aires o ritmos de la región Orinoquia, para generalizar se le dice joropo a todos los aires, ritmos y golpes que se interpretan en esta región, y que provienen de este género, en los cuales tenemos el seis corrido y el pajarillo, también tenemos el seis por derecho que lleva los mismos acentos rítmicos que tiene el pajarillo, la diferencia es que el pajarillo es en tono menor y el seis por derecho en tono mayor, de la cual se derivan los diferentes golpes que conocemos de la música llanera.

Canto a la vaquería

El canto a la vaquería, es una melodía que nace en las sabanas llaneras, donde los vaqueros encargados de arrear el ganado, utilizaban melodías con su voz y silbidos para llamar el ganado y arrearlo, es un aire que a creando una comunicación única y espiritual con el ganado, podemos decir que era un ritual al momento de tener esta cercanía, donde el ganado se sentía más cercano al vaquero, mostrándose más dócil al momento de arrearlo, uno de los intérpretes que más ha utilizado este motivo, haciendo que sea parte de su show es el Cholo Valderrama, donde nos muestra el esplendor de esta hermosa melodía. En estos cantos se reflejan los lazos afectivos que el hombre llanero crea con su entorno “Con su canto, el ordeñador va llamando las vacas y el muchacho becerro retira las trancas para que pasen, una a una, al corral.” (Rojas, 1990).

Seis corrido:

Es uno de los ritmos llaneros del cual se derivan diferentes golpes aires de la música llanera, entre los cuales encontramos (la tonada, el pasaje, la Quirpa, etc.), una de las particularidades de este ritmo, son sus pulsos más fuertes, y se marcan en el tiempo uno y tres en un compás de 3/4, donde siempre es apoyado por el bajo. El corrido es uno de los ritmos que más tiene derivados en la música llanera.

Tonada

La tonada es un ritmo o golpe de velocidad lenta que va de libre interpretación, aunque sus tiempos fuertes o golpes en el cuatro y las maracas lo definen como un corrido, es utilizado como un canto para el ordeño y las labores del campo. También lo utilizaban para su momento de descanso, encontrado en él, un momento cálido de sus vidas, donde

se inspiraban con los cantos a la vaquería o tonadas inspiradas por el campo y la vida cotidiana. Uno de los principales compositores y referentes de la tonada es Simón días, cantautor venezolano; creador de muchas tonadas en la música llanera. “Este ritmo parece haberse formado de los cantos de labor, por los giros que toma el tema... la tonada ha de ser de movimiento lento, recordando el canto libre y muy cadencioso del cabrestero o del becerrero.” (Martín, 1991, p.149).

Pasaje

El pasaje llanero tuvo su origen alrededor del año 1950, el termino proviene de Venezuela, donde existen dos tipos, (pasaje estilizado y pasaje criollo). Es un ritmo o golpe lento, donde sus sonidos son románticos, y su ambiente nostálgico un género vocal y de carácter lirico y sus letras provienen de poemas, donde el llanero criollo muestra su amor, amor por las mujeres, amor por las costumbres llaneras, habla de la naturaleza y su belleza, también habla del ganado y sus caballos, sus letras se inspiran en el día a día, en sus problemas, en los momentos de felicidad y gloria, es un ritmo que se puede interpretar en tono mayor y menor.

“Así como las Tonadas son el canto de trabajo musicalizado, el Pasaje representa la transición entre lo asentado de los Cantos de labor y la viveza de los Golpes” (Escandón, 2020, pág.18).

Quirpa

Es un ritmo o golpe de origen cultural Colombo – venezolano, su nombre fue dado en honor a un cantor y contra punteador llanero de nombre José Antonio Oquendo, que lo apodaban quirpa, del cual hay una historia trágica, donde muere defendiendo su arpa y

haciendo honor a su canto. Es un ritmo que nace de la música melismática árabe, canto jondo, folclor español. La quirpa es uno de los golpes más utilizados en la música llanera, se marca en compás de 3/4 y se toca en el cuatro como un joropo, la quirpa tiene la particularidad de utilizar la tonalidad mayor y mezclarla con su relativa menor, ritmo de joropo recio donde todo se genera de forma instrumental y no lleva voz. (Música Venezolana.com, 2023)

Pajarillo

El pajarillo es uno de los ritmos o golpes más utilizados en el ámbito llanero, por ser de carácter recio y ágil, donde muestra que el llanero criollo es una persona de carácter fuerte. Es un ritmo que muestra la parte fuerte del llanero, y sus costumbres en la vida cotidiana. se puede interpretar tanto cantado como de forma instrumental. Cuando se hace cantado, el vocalista o cantador entra con una nota sostenida a forma de grito, la cual se mantiene como un eco, demostrando su afinación y fuerza para mantener este sonido, uno de las canciones más conocidas en la música llanera es:(Llanero si soy llanero). Cabe resaltar que hay otro ritmo que lleva los mismos pulsos o acentos de tiempo fuerte, el cual tiene la particularidad de marcar sus acentos en el segundo y tercer tiempo en un compás de 3/4. El golpe de pajarillo en modo mayor es lo que se conoce como seis por derecho, la diferenciación principal entre estos dos golpes es precisamente la expuesta; el pajarillo se enmarca en modo menor y el seis por derecho en modo mayor, su círculo armónico se estructura de la siguiente forma: (Im – Iv – V – V – I m). Según la historia; el nombre pajarillo nació por la inspiración del cantautor colombo - venezolano, José Agustín Pinto, en honor a su caballo, (pajarillo), que había muerto por una picadura de serpiente, después de este hecho, Pinto creo este nuevo golpe llanero en un momento de inspiración, y lo

bautizo con el mismo nombre que tenía su caballo, (Mosquera John, A, & Daniel U, G. (2019).

Ritmos de la Región Caribe

Porro palitia´o

Es un ritmo originario de la región caribe, interpretado en los departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar, Cesar, Atlántico y Magdalena. También se menciona que es un ritmo autóctono de las tierras del Sinú, más exactamente de San Pelayo, donde se realiza uno de los concursos de Bandas pelayeras más conocidos en Colombia. El porro palitia´o empieza con un danzón, introducción de ocho compases que es de velocidad lenta, pero eso depende del compositor o arreglista de la obra, el cual tiene libertad en la composición, la melodía va acompañada por una contestación armónica, que en las bandas pelayeras la hacen los trombones apoyados por la tuba. Después la velocidad se acelera cuando cambia del Danzón a la melodía principal del porro, en este momento nos indica que entramos en ritmo de porro. Complementando, la melodía ejecuta unos contra cantos característicos del porro palitia´o, que en las bandas pelayeras lo hacen los clarinetes y los bombardinos, contestando a la melodía y apoyando las figuras de la tuba, en algunos momentos.

Este ritmo comienza con una introducción de ocho compases, que suena como un danzón cubano, luego pasa a una sección más rítmica donde la percusión acompaña el desarrollo de la entrada de las trompetas, que dialoga con el bombardino y clarinete, y finalmente, pasa a la sección de la boz´a, donde el bombo marca, golpeando el aro o la madera, y los clarinetes y bombardinos interpretan sus melodías, (Wade, 2002).

Cumbia

La cumbia nació en el tiempo de las colonias y su origen es el caribe colombiano, gracias a los aportes de tres culturas, las cuales son: la indígena, la africana y la española. Es uno de los ritmos más representativos de Colombia, utilizado como danza folclórica e interpretación de obras musicales. Para interpretar la cumbia en su versión más típica, se utilizan los siguientes instrumentos: la tambora, el tambor alegre, el llamador, el guache o maracas, la flauta de millo y dos tipos diferentes de gaita; estos instrumentos son de origen indígena, la palabra cumbia proviene de vocablo africano cumbé. Entre los temas conocidos tenemos, (la pollera colora, Colombia tierra querida, la piragua, yo me llamo cumbia, cumbia del caribe y la cumbia cienaguera etc.). (Zapata, 1962).

"El tañido propio de los instrumentos que acompañan con su música la coreografía de la cumbia así lo demuestra: tambores de acento negro; flautas de gemido indígena; el vestido y el canto revelan el estilo hispánico" (Zapata 1962. pág. 190).

Porro tapao

El porro tapao o porro sabanero, tiene su origen en las sabanas de sucre, Córdoba y Bolívar, lo que se conoce como Bolívar grande. Su nombre lo recibe porque en el momento que se empieza a interpretar la obra, el bombo no deja de sonar en ningún momento y el instrumentista que interpreta bombo, mantiene presionada con la mano la parte contraria donde percute con el golpeador o porra, lo que en Colombia se le dice tapao, esto se hace para que no vibre tanto el bombo y le dé el sonido característico del porro tapao, este ritmo a diferencia del porro palitia'ó, no lleva la parte de bozá. Algunos de los porros tapao más conocidos son (Atlántico, Ayapel, Carmen de bolívar, San Carlos,

El toro negro, el arranca teta, la vaca vieja etc.). El nombre porro” para algunos se deriva de “porrazo” o golpe de porro que se da en la ejecución musical al tambor llamado bombo o tambora. (Abadía M, 1977).

Puya

Es un ritmo que nació en la costa caribe, los temas más conocidos de este ritmo tienen la particularidad de que hay un instrumento solista, el cual nos muestra una melodía y los otros instrumentos lo acompañan, la mayoría de las veces la puya se empieza con el clarinete o bombardino, en este ritmo la percusión también tiene mucha importancia, porque mantiene un ritmo ágil y de carácter dancístico, entre los temas más conocidos de la puya tenemos (la espuela del bagre, la puya del diablo, la pringamoza, la butaca, el sapo y puya en bombardino. Etc.). Por otra parte, en el ritmo de puya hay otro aire con el mismo nombre, pero se creó en el género vallenato, la puya de las bandas pelayeras o bandas fiesteras, es del Sinú y de departamentos como sucre, Córdoba, Bolívar, magdalena y Atlántico, los cuales han apropiado este ritmo, creando nuevas obras (Sinc, 2018).

Fandango

El fandango es un ritmo que nació en la costa caribe de, que se escribe en métrica de 6/8, es muy popular en las ferias y fiestas celebradas en la región caribe, en los concursos de bandas pelayeras o fiesteras, en las corralejas y las fiestas del veinte de enero, del cual se hace el desfile de fandangueras, es el ritmo que tiene más velocidad de los ritmos del caribe. Por lo general, las personas al escuchar este ritmo siempre les genera una necesidad de moverse y de danzar, en la tradición del caribe se conoce por que al sonar un fandango las personas hacen un círculo y bailan alrededor de la banda, lo que se

conoce como la rueda del fandango, algunas veces las mujeres que danzan utilizan velas en la mano, esto se tomó de una tradición indígena la cual se utilizaba para ubicar la banda porque en ese tiempo no existía la luz, ritmo ágil de ambiente alegre y fiestero, algunos de los fandangos más conocidos son (Veinte de enero, Fandango viejo, Vámonos caminando, la pata en el suelo etc.). La palabra fandango viene de la etimología mandinga (fanga) que significa “convite” con el sufijo castellano peyorativo -ango, (García, 2016).

Descripción y Circulación de la Obra

Descripción

Es la recopilación de tres (3) obras musicales, donde se muestran en cada una de ellas, las diferentes referencias de melodías que podemos encontrar en estas zonas del país, las cuales son: La región Andina, la región de la Orinoquia y la región caribe; se referencian las células ritmo melódicas que caracterizan cada región; dando a conocer los diferentes sonidos y líneas ritmo melódicas que hay en el país, proyectando la gran diversidad musical que hay en estas tres regiones y tratando de sacar el mayor provecho de cada región en cuanto a melodía y armonía encontramos.

Cada región tiene un plus distintivo en nuestro país, y a través de los años se ha hecho de mayor relevancia, tanto en los concursos más importantes del país, como en las bandas sinfónicas, agregando en cada estudio técnico y nuevas obras musicales para sacar el mayor provecho a estos aires colombianos. dando a conocer los sonidos más particulares de cada región (Andina, Orinoquia y Caribe), se iniciará por la región Andina, mostrando los sonidos y timbres más particulares que muestra esta región, posteriormente, se seguirá el desarrollo de la suite en la región de la Orinoquia donde sentiremos los

diferentes golpes o aires musicales, tratando de aumentar cada vez el tempo de la obra, y se finalizará con la región Caribe, donde se disfrutará de cada melodía interpretada en los diferentes temas de esta región.

Obra número 1: Región Andina

Empezaremos con la región Andina, en la cual mostramos seis (6) diferentes aires o ritmos de esta región, los cuales son: Vals, Guabina, Pasillo lento, Bambuco, Pasillo y Bambuco fiesteros. Esta primera obra se caracteriza por el uso de composiciones de líneas melódicas, implementando movimientos armónicos y el empleo de estructuras rítmicas que se exponen a lo largo de la obra en el instrumento solista y el instrumento acompañante, resaltando los diferentes aires y ritmos, generando nuevas melodías.

Introducción

La introducción empieza mostrándonos el primer puente o conector al primer tema que es en ritmo de vals, en tonalidad de La menor; con él trombón en un sonido melancólico pero contundente, donde se presenta una entrada, la cual sirve como puente para la exposición del primer tema, que está en ritmo de vals en la misma tonalidad del comienzo de la obra. Después de cada aire o ritmo tendremos un puente o conector, y se utiliza para realizar los cambios ritmo armónicos de cada parte de la obra.

Vals

En el vals conducimos el tema con sonidos largos y cadenciosos agregando ligaduras para que en el tema genere un ritmo con aire de danza. La armonía la tenemos en tonalidad menor, buscando un sonido melancólico, o triste. En la parte del vals tratamos

de mostrar los recursos más importantes de este aire musical, mostrando que el vals fue uno de los ritmos de Europa que influencio en gran parte del repertorio andino en Colombia, amplio el repertorio para bien e hizo que se buscaran nuevos aires y ritmos en el folclor colombiano, como lo es el Pasillo y el Bambuco etc. dándole una participación por igual al trombón y al piano, que es el instrumento acompañante, después pasamos al puente, donde nos muestra la conducción de armonía y melodía a la nueva tonalidad, del siguiente tema que es en ritmo de guabina.

Ritmo

En el ritmo o aire de vals, entramos en tiempo de adagio; en esta parte de la obra mostramos el ritmo tradicional de vals de Europa y el cambio que se le dio al ritmo en Colombia, donde luego se pasó a pasillo colombiano, buscando un ritmo que se pudiera presentar en los bailes de salón, y también se utilizara para interpretar para todo tipo de público, pudiendo ser interpretado en guitarra y tiple y no solamente en piano, adaptado a los ritmos colombianos del siglo XIX, donde podemos decir que evolucionado a el pasillo colombiano.



Figura 1: Diseño rítmico del Vals

Melodía

La melodía del vals es conducida con sonidos largos y cadenciosos agregando ligaduras, generando un ritmo de danza de salón en un compás de 3/4. La melodía empieza con anacrusa de negra en el noveno compás, con un salto de intervalo ascendente de 5ª justa de la nota mi hacia a la nota si en blanca, que es la quinta del compás, descendemos a la nota G# en una negra que es la medianta de la dominante para pasar de nuevo a la nota Mi que es la tónica de la dominante, en la primer melodía tenemos una frase de cuatro compases, dividida en dos semi frases, luego sigue una segunda frase de cuatro compases, entre la primera frase y la segunda la melodía se mueve de forma ascendente, después tenemos una tercera frase, donde la melodía llega a su clímax y empieza a descender, conectando con una cuarta frase de tres compases con una extensión del final de dos compases más.



Figura 2: Diseño melódico del vals

Armonía

En la armonía del vals empezamos con tres compases de en La menor (Am), luego pasamos al segundo/quinto de la dominante que es Si con séptima(B7) hacemos dos compases y luego pasamos a la dominante que es Mi con séptima(E7), dos compases, volvemos a la tónica, dos compases, luego pasamos a la dominante, tres compases, volvemos a la tónica, tres compases, pasamos al séptimo menor en función de dominante,

un compás, luego pasamos al cuarto menor en función de sub dominante, dos compases, luego hacemos Si con séptima, un compás, volvemos a la sub dominante, Re menor (Dm), un compás, y volvemos a la tónica.

Movimiento armónico del Vals:

(Am, Am, Am, B7, B7, E7, E7, Am, Am, E7, E7, E7, Am, Am, Am, Gm, Dm, Dm, B7, Dm, Am, Eb, Dm, B7, Am, E7, Am).

Orquestación

En la orquestación del Vals, tratamos de dar la mayor participación al solista que en este caso es el trombón o el bombardino, donde nos muestra las diferentes células melódicas del tema, sin perder la particularidad de que el piano como instrumento acompañante, nos permite percibir la función rítmica y armónica de cada parte y algunos momentos apoya la melodía. En los primeros cuatro compases vemos la primera melodía, donde el instrumento solista hace una frase de cuatro compases, el piano está ejecutando un contrapunto en negras en la mano izquierda en el bajo, y el acompañamiento lo hace la mano derecha del piano con un background en corcheas, resaltando los cambios armónicos de cada compás.

Guabina

Por medio del puente o conector modulamos de la tonalidad de La menor a la tonalidad de Do mayor, donde el ambiente sonoro es cambiado a un timbre más alegre, el piano empieza con una introducción de ocho compases donde nos muestra el ritmo o aire de guabina, utilizando células melódicas y rítmicas de los diferentes aires de la guabina,

también utilizamos uno de los círculos armónicos más tradicional de la guabina, para generar este ambiente sonoro, el cual nos da el aire sonoro del tema y así poder conducir la melodía sobre este ritmo.

Ritmo

En el ritmo o aire de guabina, destacamos como el piano de una forma tradicional nos muestra que el ritmo empieza con una negra en el primer tiempo en el bajo, en la mano derecha contesta con una negra en el tercer tiempo, después vuelve con una negra en el tercer tiempo y termina con un silencio, una corchea en el tercer tiempo y corchea en la mano derecha, de esta forma mostramos el patrón rítmico que se hace con la guitarra o el tiple normalmente en la música de guabina.



Figura 3: Diseño rítmico de la Guabina

Melodía

En la guabina la melodía empieza en el noveno compas con un Mi que es la mediante del acorde de Do mayor, melodía dirigida hacia un Re que es la quinta de la dominante, desde una cuarta justa descendente. En esta primera parte utilizamos una frase de ocho compases dividida en dos semi frases, y utilizamos la misma célula melódica en el compás, 9 y 10, y en el compás 11 y 12 también utilizamos la misma célula melódica,

seguimos con la segunda frase que va desde el compás 66 al compás 73, divididas en dos semi frases de cuatro compases cada una, que empiezan de la siguiente manera: tres negras desde la mediente que es Mi, hasta la tónica que es do, y la melodía va de forma ascendente hasta el compás 63. En el compás 74 al 81 tenemos la tercera frase, que nace con una anacrusa de tres corcheas descendentes en grado conjunto, desde la nota fa a la nota Do en el compás 73, compas 74, dividida en dos semi frases. El clímax de la melodía lo tenemos en el compás 78 y 79, con anacrusa de negra, este clímax empieza a anunciarse desde el compás donde la línea melódica va generando este movimiento melódico hacia el clímax.

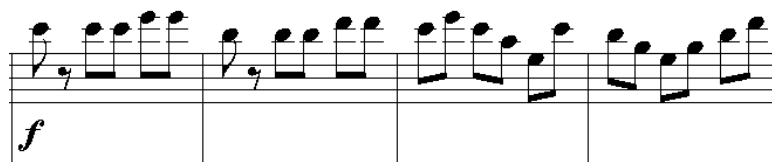


Figura 4: Diseño melódico de la Guabina

Armonía

En la armonía de la guabina nos movemos sobre Do mayor, utilizando uno de los círculos armónicos utilizados en este ritmo. Empezamos en el primer compas en Do mayor, pasamos al segundo compas en dominante que es Sol mayor y los dos siguientes compases se repite lo mismo de los primeros dos, en el quinto compas hacemos una sustitución diatónica, donde cambiamos el acorde de Do mayor por la menor, y en el sexto compas volvemos a la dominante, el séptimo compas volvemos hacer otra sustitución diatónica y cambiamos el Do por un Mi menor, y en el octavo compas volvemos a la

dominante, donde termina el círculo armónico de la guabina. Durante todo el tema de guabina nos movemos por el mismo círculo armónico.

Círculo armónico: Guabina (C / G7 / C / G7 / Am / G7 / Em / G7)

Orquestación

En la orquestación de la guabina, nos basamos en una forma simple de conducir la melodía, en intercambio con el acompañamiento, el acompañamiento hace una introducción de ocho compases, donde el piano nos muestra el ritmo y el acompañamiento de la guitarra, en el noveno compas el instrumento solista entra con unas células ritmo melódicas, con frases de ocho compases, haciendo un movimiento ascendente y descendente siempre, en algunas partes el piano por medio del bajo nos muestra un contrapunto para apoyar el comienzo y la finalización de las frases.

Pasillo lento

En el pasillo lento mostramos el cambio ritmo armónico por medio de la base que nos marca el piano, y la armonía va haciendo una modulación armónica entre Do mayor y La menor que era la tonalidad inicial, en este pasillo se retoman las melodías tradicionales, donde su simplicidad armónica hace destacar la melodía.

Ritmo

En el pasillo vemos que la estructura rítmica se conforma por corchea, negra, corchea, negra; en algunos momentos el piano juega con la rítmica y la armonía para darle más relevancia a algunos momentos del tema, apoyando la melodía para que pueda destacar ciertos momentos más importantes, cualquier movimiento melódico.



Figura 5: Diseño rítmico del Pasillo lento

Melodía

La melodía del pasillo lento está en do mayor y empieza desde la nota la que hace un movimiento de intervalo de tercera y después un movimiento de grado conjunto ascendente desde la nota La a la nota Re, que es la quinta de la dominante en este compás con una frase de 8 compases, divididas así: dos semi frases cortas de dos compases cada una, y una semi frase de cuatro compases, después tenemos la segunda frase de 8 compases que empieza en el compás 112 y termina en el compás 119 que empieza en Do mayor, pero en el compás 114 modulan a La menor desde la dominante que es Mi mayor siete y están divididas de esta forma: dos frases, una de 5 compases y una de tres compases.

Utilizamos un recurso para anticipar el ritmo del tema desde el puente o conector, con un corte tético en el compás 104, la melodía empieza con un intervalo de tercer ascendente y descendente desde la nota la y do, después se mueve por grados conjuntos ascendentes desde la. En el pasillo lento tenemos el clímax en el compás 108, donde la melodía nos va mostrando desde el compás 104 el movimiento ascendente hacia este clímax.



Figura 6: Diseño melódico del Pasillo lento

Armonía

En la armonía del pasillo lento, empieza en Do mayor y modula hacia su relativa menor, que es La menor. En la primera parte el movimiento armónico se mueve de la siguiente forma: Empieza en Do mayor en el primer compas, segundo y tercer compas va a la dominante que es Sol mayor, vuelve a la tónica que es Do mayor, cuarto y quinto compas, en el sexto y séptimo compas vuelve a la dominante, octavo y noveno compas vuelve a Do mayor, pero en el décimo compas y el onceavo empieza la modulación, haciendo la dominante de nuevo, que es Sol mayor y en el onceavo compas va a la dominante de la relativa menor que es Mi mayor siete, en el doceavo y treceavo compas pasa a la relativa menor que es La menor, en el catorceavo y quinceavo compas vuelve a la dominante que es Mi siete, y en el dieciseisavo compas termina en La menor para repetir la primera parte.

Movimiento armónico del pasillo lento:

Primera parte:

(C, G, G, C, C, G, G, C, C, G, E7, Am, Am, E7, E7, Am)

En la segunda parte la melodía empieza desde la dominante que es Sol, pasa a Do mayor.

Segunda parte:

(G, G, C, C, G, G, C, C, G, G, Am, Am, E7, E7, Am, Am)

Orquestación

En el Pasillo lento, continuamos con la tonalidad de la guabina, que es Do mayor, el puente o conector lo utilizamos para mover el tiempo un poco hacia adelante, en la línea melódica nos muestra que la primera frase hace un movimiento ascendente, en los primeros cuatro compases, donde podemos decir que tenemos una frase de ocho compases dividida en dos semi frases de cuatro compases y el piano nos marca el ritmo de pasillo, de forma sencilla. La siguiente frase se hace de ocho compases también pero no tiene división, y nos muestra una modulación a La menor, donde el piano por medio de sonidos agudos no muestra el cambio.

Bambuco

Empezamos anticipando con el piano el ritmo o aire de bambuco lento, en la sección del puente o conector, y así pasar de forma suave al ritmo de bambuco. Donde la melodía está marcada por el instrumento solista, que en este caso es el trombón, y la parte ritmo armónica la lleva el instrumento acompañante.

Ritmo

En el bambuco la estructura rítmica el piano la muestra de la siguiente forma. Mano derecha: silencio de corchea en el primer tiempo, después corchea, silencio de corchea en el segundo tiempo después corchea, silencio de corchea en el tercer tiempo y corchea. Mano izquierda: silencio de negra en el primer tiempo, negra en el segundo y en

tercer tiempo. En algunos momentos del bambuco el piano apoya con algunas figuras rítmicas para darle más importancia a algún segmento de la melodía.



Figura 7: Diseño rítmico del Bambuco

Melodía

La melodía del bambuco empezamos en la menor con la nota Mi, haciendo un cromatismo ascendente y descendente para hacer un salto de octava hacia el segundo compas que baja en la triada de la menor desde mi de la siguiente forma, mi negra con puntillo, do negra con puntillo y la en el tercer compas, en este tercer compas la melodía hace un movimiento diatónico ascendente y descendente para pasar a la dominante en el cuarto compas del tema bambuco, en la nota sol# que es la mediente de la dominante, que en este caso sería E7. El clímax del bambuco lo tenemos en el compás 155, donde la melodía nos empieza a mostrar desde el compás 144, un movimiento ascendente conducido hacia este clímax.

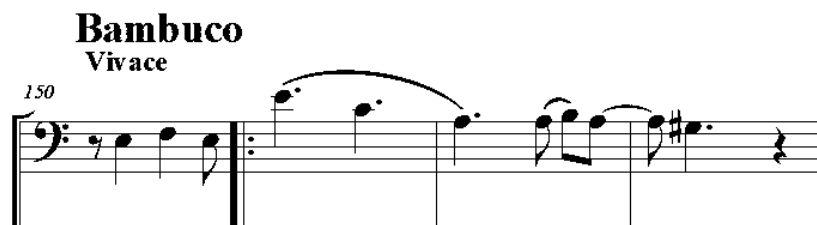


Figura 8: Diseño melódico del Bambuco

Armonía

En el tema de bambuco se mueve armónicamente por la tonalidad de la menor, su melodía va haciendo contrapunto con el ritmo del piano.

En la primera parte el movimiento armónico se mueve de la siguiente forma:

Movimiento armónico del bambuco:

Primera parte:

(Am, Am, Am, E7, E7, Dm, Dm, Am, Am, Dm, Dm, C, C, Am, Dm, E7).

Segunda parte:

(Am, Am, Am, E7, E7, E7, E7, Am, Dm, Dm, Am, Am, B7, B7, E7, E7).

Orquestación

En el Bambuco, utilizamos el puente o conector para mover el tiempo hacia adelante, y modular a la Tonalidad de La menor donde tenemos una frase de ocho compases dividida en dos semi frases, el piano nos marca un contrapunto al final de cada semi frase, en la segunda frase de ocho compases, el contrapunto funciona de forma más continua, también nos muestra que en la primera frase la melodía se conduce de forma ascendente, y la segunda frase de forma descendente, ubicando su clímax en el décimo compas.

Pasillo fiestero

Retomamos la misma estructura rítmica del pasillo, pero en el pasillo fiestero la velocidad se mueve hacia adelante, mostrándonos un ritmo o aire más ágil, la armonía y

melodía se mueven por la tonalidad de La menor, modula a su relativa de Do mayor y retoma de nuevo a la menor.

Ritmo

En el pasillo fiestero vemos que la estructura rítmica se conforma por corchea, negra, corchea, negra; en algunos momentos el piano juega con la rítmica y la armonía para darle más importancia a algunos momentos, donde la melodía quiere destacarse, apoyando, cualquier movimiento melódico.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time. The first measure is marked with a dynamic of *mf* and contains a whole rest in both staves. The second measure has a treble clef staff with a dotted quarter note G4, an eighth rest, and a quarter note A4, and a bass clef staff with a dotted quarter note G3, an eighth rest, and a quarter note A3. The third measure has a treble clef staff with a dotted quarter note B4, an eighth rest, and a quarter note C5, and a bass clef staff with a dotted quarter note B2, an eighth rest, and a quarter note C3. The fourth measure has a treble clef staff with a dotted quarter note D5, an eighth rest, and a quarter note E5, and a bass clef staff with a dotted quarter note D3, an eighth rest, and a quarter note E3. Above the treble clef staff, the chords are labeled as Am, Am, E7, and Am. The dynamic *mf* is written below the bass clef staff in the second and third measures.

Figura 9: Diseño rítmico del Pasillo fiestero

Melodía

En la melodía del pasillo empezamos en la menor, con un silencio de negra y negra en el segundo tiempo en la nota la, la melodía se mueve de forma diatónica ascendente hacia re, que es la séptima menor de la dominante, nos muestra una frase de ocho compases distribuidas de la siguiente forma, una frase de cuatro compase y dos semi frases de dos compases cada una que le hacen contestación a la primera frase. En el noveno compas se repite lo mismo de los primeros cuatro compases, pero en el compás dieciseisavo conduce la melodía hacia un cambio armónico para modular a Do mayor que es la relativa de La menor, desde la nota Mi que es la quinta del acorde de La menor (Am)

hace un intervalo de tercera hacia sol para modular a la dominante de Do mayor (C). En el pasillo fiestero tenemos el clímax en el compás 210, que empieza a generarse desde el compás 206, donde la melodía genera esta necesidad, para llegar al clímax.

Armonía

En el pasillo fiestero el tema empieza en La menor (Am) y modula a su relativa que es Do mayor (C), y después vuelve a retomar de nuevo la menor.

En la primera parte el movimiento armónico se mueve de la siguiente forma:

Movimiento armónico del pasillo lento:

Primera parte:

(Am, Am, Am, E7, Am, Am, E7, E7, Am, Am, Am, E7, Am, Am, E7, E7, Am, Am, G, G, C, C, G, G, C, C, G, G, C, E7, E7, Am).

Se repite el mismo movimiento armónico.

Orquestación

En el Pasillo fiestero, utilizamos el puente o conector para mover velocidad a un tiempo más ágil, y se mantiene la tonalidad de La menor. Empezamos con una frase de ocho compases dividida en tres semi frases, la primera de cuatro compases y las dos siguientes de dos compases cada una. El piano nos marca un contrapunto en el sexto compas que contesta cuando la melodía hace un movimiento descendente diatónico, también nos muestra que en la primera frase la melodía se conduce de forma ascendente, y la segunda frase de forma descendente.

Bambuco fiestero

El bambuco fiestero lleva los mismos parámetros del bambuco tradicional, pero su estructura rítmica la hace en un tiempo diferente al del bambuco tradicional, en esta estructura tomamos como ejemplo la obra, (San Pedro en el Espinal), donde nos muestran que el bajo y la armonía nos marcan los tiempos fuertes en otra parte del compás de 3/4, por lo consecuente la melodía siempre va estar en una marcación diferente, también nos muestra que, por ser un bambuco fiestero, la velocidad del bambuco fiestero va más rápido que los otros ritmos de la región andina, dándonos a entender que es el ritmo con mayor velocidad de la región andina.

Ritmo

En el ritmo o aire del bambuco fiestero nos basamos en la obra San Pedro en el Espinal, cambiando el ritmo en un tiempo diferente según el ritmo tradicional del bambuco, en vez de hacer el ritmo en negra en el tiempo 2 y 3 en el bajo y la armonía en silencio de corchea y corchea en el primero, segundo y tercer tiempo; hacemos el bajo con negra en el primer tiempo y negra en el tercer tiempo, la armonía se marca desde el segundo tiempo, corchea, negra, corchea y negra.

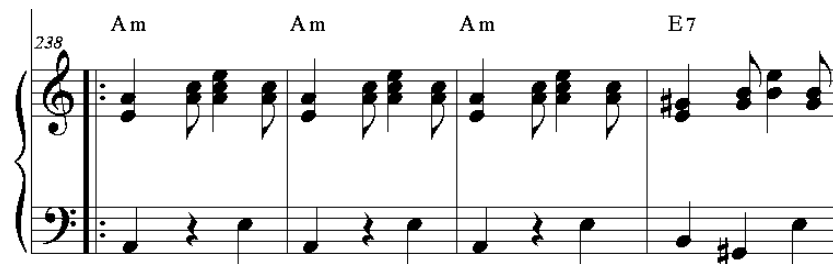


Figura 10: Diseño rítmico del Bambuco fiestero

Melodía

En la melodía del bambuco fiestero tenemos como referencia el tema san pedro en el espinal, que es uno de los temas más conocidos de este ritmo andino. La melodía empieza en la nota Mi que es la quinta de la menor, haciendo cromatismo ascendente y descendente, en Mi, en do y en la, recorriendo la triada de la menor, haciendo una frase de ocho compases, dividida en dos semi frases de cuatro compases.

Armonía

Movimiento armónico del bambuco:

Primera parte:

(Am, Am, Am, E7, E7, E7, E7, Am, Dm, E7, Am, Am, E7, E7, B7, E7/ Am).

Segunda parte:

(Am, Am, Am, E7, E7, E7, E7, Am, Dm, E7, Am, Am, E7, E7, B7, E7/ Am).

Tercera parte:

(Am, Am, E7, E7, E7, E7, Am, Am, Dm, E7, Am, Am, E7, E7, B7, E7/ Am).

Orquestación

En el bambuco fiestero la melodía siempre está apoyada por un acompañamiento ritmo armónico, basado en las diferentes células rítmicas que maneja el bambuco, tratando de mostrar esos diferentes motivos rítmicos, a medida que va avanzando el tema, también utilizamos contrapuntos que van jugando con la melodía, en algunos momentos cuando la

melodía va dirigida hacia abajo el contrapunto va hacia arriba, y también lo contrario, y el bajo del piano, que también apoya la melodía.

Obra número 2: Región de la Orinoquía

En la región de la Orinoquia encontramos una introducción con referencia en el canto a la vaquería o llamado que se le hace al ganado, donde el instrumento solista hace la introducción con un acompañamiento del piano más simple, desarrollando la melodía donde se siente el manejo del tiempo de una forma más libre, y el tiempo de la introducción se desarrolla según el intérprete, y es en compás de tres cuartos, tonalidad de Re menor y tempo de 60 = Negra. Luego encontramos los diferentes ritmos musicales que más se utilizan en esta región, y son muy particulares, en cuanto a su movimiento musical y rítmico, desarrollando melodías melancólicas y nostálgicas, y también melodías recias y ágiles, entre los cuales tenemos: El canto a la Vaquería, que es la introducción, la tonada, el pasaje, la quirpa y el pajarillo, donde se muestra la interpretación de la obra desde la parte más suave, hasta la una parte más rápida.

Canto a la vaquería

Ritmo

En el ritmo del canto a la vaquería podemos notar que, aunque se escribe en métrica de 3/4, el tiempo se mueve de forma más libre, creo que es muy conveniente tener una referencia auditiva, para poder interpretar esta parte de la obra de forma correcta, y así poder tener mayor libertad, al momento de tocar la obra.

Melodía

El canto a la vaquería, es una melodía que nace en las sabanas llaneras, donde los vaqueros encargados de arrear el ganado, utilizaban melodías con su voz y silbidos para llamar el ganado y arrearlo, creando una comunicación única con el ganado, uno de los intérpretes que más ha utilizado este motivo es el Cholo Valderrama, donde nos muestra el esplendor de esta hermosa melodía.



Figura 11: Diseño melódico del Canto a la vaquería

Armonía

Normalmente este motivo melódico no es acompañado por ningún instrumento armónico, solo se hace con la voz, pero por ser una obra de academia donde se quiere mostrar todas sus especificaciones, mostraremos una armonía base, la cual se puede ampliar la armonía.

Orquestación

El canto a la vaquería en esta primera estancia nos muestra una orquestación simple, dirigida únicamente al solista, que este caso es el trombón o el bombardino, adaptando esta melodía, que en primer lugar la hacían los vaqueros o llaneros que arriaban el ganado para llamarlo o atraerlo, creando una comunicación directa, con la naturaleza.

Aprovechamos esta melodía donde el solista puede mostrar su versatilidad con el instrumento, enfocándonos en su limpieza del sonido y conexión del registro.

Tonada

es un ritmo o aire de velocidad lenta que va de libre interpretación, aunque sus tiempos fuertes o golpes en el cuatro y las maracas lo definen como un corrido para generalizar, es utilizado como un canto para el ordeño y las labores del campo, llamado canto a la vaquería. También lo utilizaban para su momento de descanso, encontrado en él, un momento cálido de sus vidas, donde se inspiraban con los cantos a la vaquería o tonadas inspiradas por el campo y la vida cotidiana.

Uno de los principales compositores y referentes de la tonada es Simón días, cantautor venezolano; creador de muchas tonadas en la música llanera.

Ritmo

En el ritmo de tonada encontramos la misma marcación del corrido llanero, donde nos muestra el bajo en negra en el primero y tercer tiempo, las maracas y el cuatro que en este momento lo hace el piano en seis corcheas continuas en los tres tiempos.

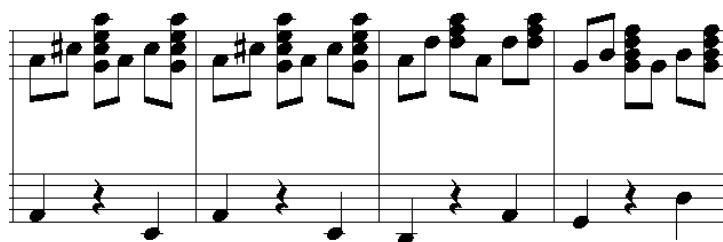


Figura 12: Diseño rítmico de la Tonada.

Melodía

La melodía inicia desde la nota Re, manteniendo el mismo sonido en el primer compás de la tonada y haciendo un movimiento ascendente por grado conjunto hacia la nota La, que es la dominante del tema, nos muestra una frase de cuatro compases, la melodía es basada en las células melódicas utilizadas en este ritmo, pero también se hacen variaciones libres en la composición, donde mostramos la versatilidad que tiene el instrumento solista en este momento. En la tonada tenemos dos momentos de clímax, el primer empieza en el compás 58 con anacrusa de negra, alcanza su auge en el compás 60 y termina en el compás 65, donde hace su descanso. El segundo clímax lo tenemos en el compás 89, donde la melodía de forma ascendente nos conduce hacia su máximo momento en el compás 92 y descansa en el compás 96.



Figura 13: Diseño melódico de la Tonada

Armonía

En la tonada la armonía está en Re menor (Dm) y se mueve de la siguiente manera: Primer compas, Tónica (Dm), segundo compás, Sub dominante, (Gm) y tercero y cuarto compas, Dominante, (A7), siempre se mueve en el mismo círculo armónico.

Movimiento armónico de la tonada:

Única parte:

(Dm, Gm, A7, A7).

Orquestación

En la orquestación de la tonada tenemos una línea melódica que está en constante movimiento con el bajo, el cual en algunas partes nos muestra un bajo armónico muy utilizado en el pasaje llanero, donde hace también algunas figuras de contra punto, estas figuras se muestran de forma improvisada saliéndose un poco de las melodías autóctonas de la tonada, pero volviendo siempre al golpe de tonada. el background armónico se encarga siempre de sustituir los golpes del cuatro en este caso, y también apoya la estructura rítmica que detalla que es una tonada.

Pasaje

El pasaje es un aire tradicional de carácter sereno, sus letras son inspiradas en el amor y la naturaleza, en las vivencias del llanero, y algunas veces de historias antiguas que provenían de mitos y leyendas sobre espantos que salían en la sabana o llanura.

En este caso escogí una composición de mi autoría, en un tema que compuse para mi madre hace algunos años, donde utilizo algunas referencias que escuche en mi niñez tratando de darle el aire del pasaje llanero, buscando melodías simples de sonoridad serena y cálida, haciendo que el solista este apoyado siempre del instrumento acompañante.

Ritmo

El ritmo de pasaje, es marcado igual que el ritmo de corrido, pero en la tonalidad de Do mayor, en la parte del bajo mano izquierda, tenemos una negra en el primero y tercer tiempo; las maracas y el cuatro que en este momento lo hace el piano en la mano derecha en seis corcheas continuas en los tres tiempos, donde la tercera y la sexta corchea van acentuadas, para darle la particularidad de este ritmo.



Figura 14: Diseño rítmico del Pasaje

Melodía

La melodía inicia con un salto de octava en la nota sol, con la primera frase de ocho compases, dividida en dos semi frases, donde la melodía asciende y desciende en los cuatro compases y repite la misma fórmula en los siguientes cuatro compases.

Segunda frase, donde empezamos con en el compás 142, que empieza a anunciarse desde el compás 141, y termina en el compás 148, donde tenemos la segunda frase del tema, una frase que se divide en dos semi frases de cuatro compases cada una. Después tenemos la tercera frase de ocho compases, divididas en tres semi frases, las primeras dos semi frases de dos compases, y la tercera semi frase de cuatro compases, donde la línea

melódica se mantiene en estado de tranquilidad, luego retomamos la segunda frase del pasaje.



Figura 15: Diseño melódico del Pasaje

Armonía

La armonía del pasaje se mueve en Do mayor la primera parte, el primero y segundo compas del tema lo empezamos en la tónica que es Do mayor (C), en el tercero, cuarto, quinto y sexto pasamos a la Dominante que es Sol mayor (G7), y en el séptimo y octavo volvemos a la tónica que es Do mayor (C).

Movimiento armónico del pasaje:

Primera parte:

(C, C, G7, G7, G7, G7, C, C)

Segunda parte:

(C, Am, G7, C, Em, G7, G7, Em)

Tercera parte:

(C, C, C, G7, G7, G7, G7, C)

Orquestación

En la orquestación del pasaje cambiamos a la tonalidad de Do mayor después del puente de seis compases donde se hace la modulación de Re menor a Do mayor, La línea melódica que de nuevo la hace el trombón o bombardino, nos muestra una frase de ocho compases que va en acenso desde el primer compás hasta el octavo compas, la armonía nos marca el ritmo de pasaje, haciendo la función del cuatro y las maracas, y el bajo en esta primera parte es un bajo básico que apoya de forma funcional la línea melódica.

Quirpa

La quirpa es uno de los golpes más utilizados en la música llanera, se marca en compás de 3/4 y se toca en el cuatro como un joropo, la quirpa tiene la particularidad de utilizar la tonalidad mayor y su relativa menor, es un ritmo de joropo recio donde todo se genera de forma instrumental, no lleva voz.

En el tema de la región de la Orinoquía, la melodía principal la lleva el trombón y algunos momentos, el trombón se la pasa instrumento acompañante o el piano en este caso para que el la interprete también, en otros momentos, el trombón y el piano marca la melodía al mismo tiempo, haciendo contrapunto en algunas secciones de la quirpa, representando el contrapunto que hace el arpa mezclando los bajos, con el registro medio y agudo.

Ritmo

El ritmo de la quirpa se interpreta igual que un corrido, lo que cambia es la velocidad del tema, en la parte del bajo mano izquierda, tenemos una negra en el primero

y tercer tiempo; las maracas y el cuatro que en este momento lo hace el piano en la mano derecha en seis corcheas continuas en los tres tiempos, donde la tercera y la sexta corchea van acentuadas.

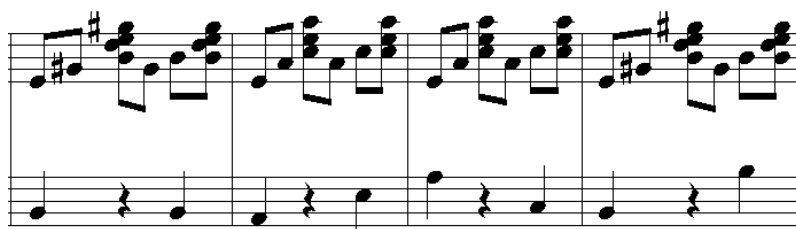


Figura 16: Diseño rítmico de la Quirpa

Melodía

La melodía de la quirpa empieza con un salto desde la nota sol corchea, a un intervalo de quinta que es Mi, esto se repite en todo el compás. En este primer compás la melodía nos muestra por medio de una anacrusa desde el quinto del quinto o domínate a la tónica, la quirpa tiene una particularidad, y es que la melodía siempre está modulando de mayor a menor, y de menor a mayor, en este tema el instrumento solista, sede la melodía en algunos momentos al piano que es el instrumento acompañante, y el instrumento solista hace el acompañamiento o melodías contrapuntísticas.

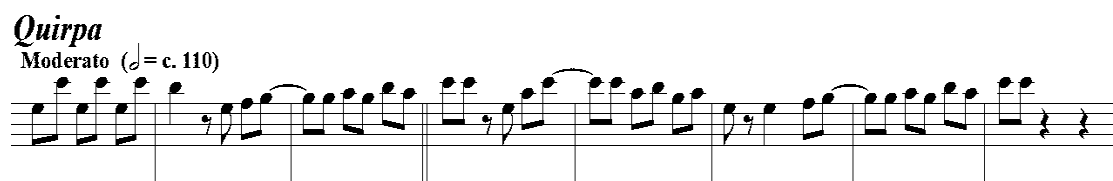


Figura 17: Diseño melódico de la Quirpa

Armonía.

Movimiento armónico de la quirpa:

Única parte:

(D7, G7, G7, C, Dm7, G7, G7, C, A7, Dm, E7, Am, Am, E7, E7, Am, A7, Dm, E7, Am, Am, E7, E7, Am)

Se repite siempre el mismo movimiento armónico en todo el tema.

Orquestación

En la orquestación de la Quirpa, utilizamos una interpretación melódica donde el instrumento solista y el instrumento acompañante, se combinan en cuanto a melodía y marcación del patrón ritmo-armónico de la quirpa, en el comienzo de la quirpa el instrumento solista empieza con la melodía, pero en el compás 232 el instrumento solista que en este caso es el trombón, sede la melodía al instrumento acompañante, que en este momento es el piano, y el trombón hace el acompañamiento.

Pajarillo

El pajarillo o más conocido como seis por derecho: es un golpe de velocidad muy rápida, el cual muestra que la interpretación debe tener un estilo mucho más atacado o recio como se dice en la música llanera, dando a entender una actitud de agresividad en sus melodías y también agilidad en sus figuras ritmo melódicas, donde los acentos del cuatro y las maracas van en el primer tiempo del compás de tres cuartos (3/4), y el bajo esta en el segundo y tercer tiempo. Este ritmo se interpreta siempre en tonalidad menor, que es lo que le da la particularidad e identidad al pajarillo.

Ritmo

En el ritmo del pajarillo o seis por derecho tenemos, la mano derecha del instrumento acompañante haciendo lo de las marcas y el cuatro con seis corcheas, acentuando la primera y la cuarta corchea con la triada armónica del compás, esto nos da un acento natural por orquestación o agrupación armónica.

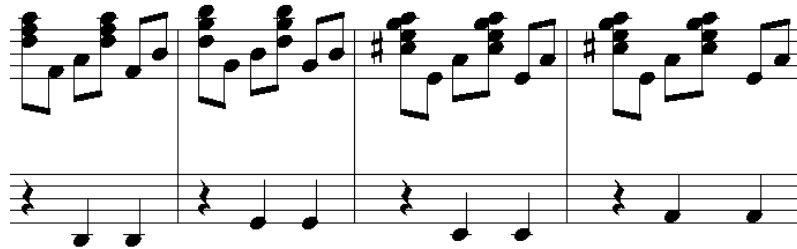


Figura 18: Diseño rítmico del Pajarillo

Melodía

La melodía del pajarillo inicia en la nota Mi, repitiendo la nota en el compás uno y dos, haciendo una hemiola en tres blancas; en los compases tres y cuatro hace un movimiento de grado conjunto ascendente, es la primera frase melodía, dividida en dos semi frases, de cuatro compases cada una.

Armonía

En la armonía tenemos un círculo armónico de cuatro compases, donde hacemos Re menor (Dm) Tónica. Sol menor (Gm) Subdominante. La mayor siete (A7) Dominante durante los siguientes dos compases.

(Dm, Gm, A7, A7)

Orquestación

En la orquestación del pajarillo encontramos, la parte más ágil de la obra, donde el tiempo llega a su momento más alto, encontramos que el instrumentos solista tiene participación en la melodía y en contra punto en todo momento y el instrumentos acompañante apoya todos los espacios, para que se mantenga un constante movimiento rítmico, haciendo sentir una furia que no tiene control, pero que la musicalidad que da este golpe llanero, se complementa fusionando la melodía con el contrapunto, el acompañamiento y el bajo.

Canto a la vaquería

Ritmo

En el ritmo encontramos una variación que hace el instrumento solista con el acompañante en forma de contrapunto. En esta parte de la obra, trato de acompañar el instrumento solista con el piano para que el ritmo tenga una forma más estructurada, y al mismo tiempo tenga ese aire de grandeza de una obra grandiosa.

The image shows a musical score for 'Canto a la Vaquería'. It consists of three staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef and a 2/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A fermata is placed over the G4. The tempo is marked 'Andante'. The bottom two staves are the accompaniment, starting with a bass clef. The first staff has a whole rest, followed by a half note G3, a half note F3, and a half note E3. The second staff has a whole rest, followed by a half note G3, a half note F3, and a half note E3. The dynamics are marked 'ff' at the beginning and 'f' for the accompaniment. The chords are marked as Dm, Dm A7, and Dm.

Figura 19: Diseño rítmico del Canto a la Vaquería

Melodía

El canto a la vaquería, es una melodía que nace en las sabanas llaneras, donde los vaqueros encargados de arrear el ganado, utilizaban melodías con su voz y silbidos para llamar el ganado y arrearlo, creando una comunicación única con el ganado, uno de los intérpretes que más ha utilizado este motivo es el Cholo Valderrama, donde nos muestra el esplendor de esta hermosa melodía.

Armonía

En la armonía hace un movimiento armónico en la tonalidad de Re menor (Dm) de la siguiente manera.

Movimiento armónico

(Dm, Dm, A7, Dm, Dm, A7, A7, A7, A7, Dm, Dm, A7, A7, Dm, Gm, Gm, F, F, E°, A7, Eb9, Dm, Dm, A7, A7, A7, A7, Dm, Dm, Dm, Dm, Dm)

Orquestación

En la orquestación final, donde retomamos el canto a la vaquería, siempre estoy haciendo un contrapunto constante con el instrumento acompañante, que en este momento es el piano. En la melodía principal genero otras líneas melódicas, para ampliar el último tema, y poder extenderlo un poco más, donde mostramos que el final se hace de una forma más larga.

Obra número 3: Región Caribe

En la región caribe veremos cinco de los ritmos más tradicionales, los cuales son: Porro palitia'ó, Cumbia, Porro tapao, Puya y Fandango. En estos 5 ritmos mostraremos diferentes composiciones inspiradas en los motivos y líneas melódicas de los diferentes temas de la región del caribe, en estas obras podremos notar y sentir la versatilidad del instrumento utilizado para interpretar todos los aires de la región caribe, que en este momento puede ser el trombón y o eufonio, que es un timbre muy interesante, agradable auditivamente para el público en general.

También veremos un poco más, la versatilidad del instrumentista, porque la obra finaliza con un tema tradicional muy conocido en esta región, que tiene como nombre fandango viejo, por su velocidad y células rítmicas harán que el intérprete se exija un poco más.

Porro palitia'ó

La primera obra de la región caribe empieza con un danzón, introducción que es característica del porro palitia'ó, donde la velocidad es lenta, y normalmente se hace de forma cálida, la melodía va dirigida por una contestación armónica, que en las bandas pelayeras la hacen los trombones apoyados por la tuba; en esta ocasión el reemplazante de este obligado armónico lo realiza el piano. Después la velocidad se acelera un poco cuando se cambia desde la introducción a la melodía principal del porro, en el cual notamos que el piano aparte de hacer el bajo y mantener el tiempo, nos muestra que estamos en ritmo de porro, también hace unos contra cantos característicos del porro que

en las bandas pelayeras lo hacen los clarinetes y los bombardinos, contestando a la melodía y apoyando la intensidad del bajo en algunas ocasiones.

Ritmo

En el Porro palitia´o tenemos una introducción que se llama danzón y se hace de la siguiente forma en el ritmo, negra con puntillo, corchea y dos negras, esta es la particularidad del danzón.



Figura 20: Diseño rítmico del Porro palitia´o, introducción en danzón

Melodía

La melodía empieza en una introducción de veintidós compases con una anacrusa de negra desde la nota Fa a Reb, lo cual nos muestra un intervalo de sexta mayor, en la introducción podemos notar dos frases divididas de la siguiente manera, la primera frase de ocho compases, dividida en dos semi frases, donde las dos semi frases crean una comunicación de pregunta con la segunda frase. En la segunda frase de doce compases, que se divide en dos semi frases de dos compases y una tercera semi frases de ocho compases, empieza con una anacrusa de negra desde la nota fa a la nota sol, la melodía se mueve de forma descendente, en los primeros cuatro compases, llega la tercera semi frases de ocho compases, donde hace un movimiento ascendente en el compás dieciséis durante cuatro compases, y en el compás 20 hace un movimiento descendente durante cuatro

compases para finalizar en el compás veinte tres, , donde nos da una respuesta de final.
Esta introducción la conocemos con el nombre de danzón.

Armonía

Movimiento armónico del porro palitia'ó

Introducción:

(Bbm, Bbm, Bbm, F, F, F, F, F, Bbm, Bbm, Gb, C°, F, Bbm, F, F, Bbm, Bbm,
Gb, Bbm, F, Bbm, Bbm)

Primera parte:

(Bbm, F7, F7, F7, F7, Bbm, Bbm, Bbm)

Segunda parte:

(Bbm, Gb, Ab, C°, C°, Bbm, Ab, Bbm, Bbm, F7, F7, Bbm, Bbm, F7, F7, Bbm,
Bbm)

Orquestación

En el porro palitia'ó, ritmo que se escribe en compás de 2/2 o compas partido, la introducción empieza con un danzón donde el tiempo empieza lento y cadencioso, en los primeros 23 compases, donde encontramos un contrapunto ritmo armónico entre la melodía principal y el instrumento acompañante, el instrumento acompañante nos muestra un background armónico y un contrapunto que se sostiene durante el danzón. luego pasamos a la primera parte del porro, donde subimos el tiempo, en esta primera parte nos muestra una frase de ocho compases, dividida en dos semi frases de cuatro compases.

Cumbia

Luego pasamos al ritmo de cumbia, uno de los ritmos más tradicionales que hay en todo el país, del cual se dice que su origen es de Colombia. En este tema encontraremos en primera instancia, que el piano tiene una participación muy importante, sin descuidar que sigue en su roll armónico, nos muestra un obligado donde se siente el cambio a la cumbia, se interpretan patrones rítmicos y melódicos, muy característicos de este género musical, La melodía principal la lleva el solista, haciendo constantes cambios de registro y mostrando su versatilidad, tanto en la melodía como en el timbre de la cumbia, esta cumbia tiene la particularidad de no mover su armonía se, la línea melódica siempre está sobre moviéndose en la tonalidad y armonía de (Bbm7), que es una de las formas que utiliza la cumbia en Colombia.

Ritmo

En el ritmo de cumbia podemos notar que hacemos énfasis en el cuarto tiempo donde tenemos una negra del segundo compás, y donde nos apoyamos con el bajo del piano en un sentido rítmico, y en el acompañamiento armónico, de esta forma le damos más relevancia al ritmo de cumbia, también podemos notar, que, en el primer compás, el bajo siempre hace una blanca con puntillo y finaliza con dos corcheas en el cuarto tiempo para darle el aire de cumbia que normalmente hace la tambora en su estructura rítmica, donde la tambora marca de la siguiente forma en un compás de 4/4, primer compás, (negra, dos corcheas, negra, dos corcheas), segundo compás, (negra, dos corcheas, negra y negra), de esta forma el tema de la cumbia, tendrá más fluidez en cuanto a su forma rítmica y desarrollo de la melodía.



Figura 21: Diseño rítmico del Cumbia

Melodía

La melodía empieza con un silencio de corchea desde la nota fa a la nota Sib, donde la melodía se mueve de forma ascendente en la primera semi frase y ascendente en la segunda semi frase, donde siempre se nos va a mostrar una frase de ocho compases dividida en dos semi frases, las cuales se hacen pregunta y respuesta en todo el tema, también nos mostrará que en el desarrollo del tema de la cumbia, vamos a manejar células melódicas sincopadas, dando la particularidad importante a la sincopa que se utiliza en la música colombiana del caribe, después tendremos la misma forma en todas las frases, en este tema tendremos siete frases divididas igual que la primera frase, excepto en la última frase que es la séptima, tiene un pequeño cambio donde alarga un poco el final, haciendo el último motivo de la semi frase durante dos veces más, cada motivo melódico, hace parte importante de las secciones que va mostrando el movimiento del tema.

Armonía

En la armonía de la cumbia se utilizamos una constante sobre la tonalidad de (Bbm7), no hay variación ni movimiento alguno en la parte armónica, la cual es muy estable, y nos ayuda a que la melodía se mueva de una forma melancólica.

Orquestación

El segundo tema es la cumbia, ritmo cadencioso que utiliza un tiempo muy similar al del porro, pero los tiempos fuertes se marcan diferentes, en este caso generamos la sensación con el piano, para sentir el ritmo de cumbia y nos apoyamos de las melodías que tiene el trombón, las cuales van muy al estilo de cumbia, mostrándonos figuras sincopadas y contrapuntísticas, donde el trombón va mostrando toda su versatilidad, en la sensación de cumbia.

Porro Tapao

En el porro tapao se muestra una introducción de ocho compases en la tonalidad de Sib, que modula desde el puente o conector, el cual nos sirve para aumentar la velocidad, y cambiar de tonalidad, donde tratamos de mostrar las células melódicas y rítmicas que se utilizan en este estilo, hacemos un cambio a la tonalidad de Sib, para que se sienta más las sensaciones que nos va a mostrar la melodía, y así generar en el oyente un cambio de aire, un cambio de ritmo, generar en el oyente una sensación de alegría, dándole una participación más notable al piano, donde el solista le entrega la melodía en la última sección del porro tapao, y el solista complementa con un contrapunto, que se adapta al tema y adorna la melodía.

Ritmo

El porro tapao en cuanto a su ritmo tiene la particularidad de que el bombo no deja de sonar en ningún momento, a diferencia del porro palitiao.

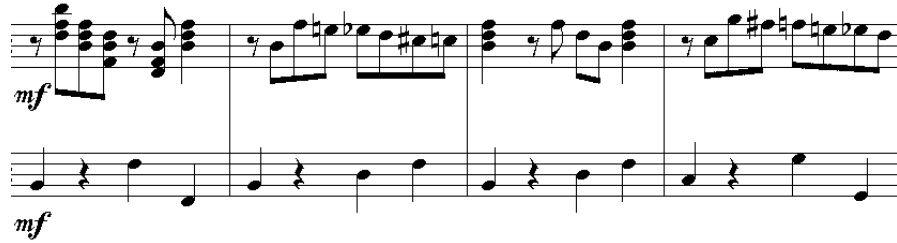


Figura 22: Diseño rítmico del Porro tapao

Melodía

Entramos con una anacrusa de corchea en la melodía, desde la nota Si bemol, la cual empieza con una introducción, donde nos muestra una frase de ocho compases, dividida en tres semi frases, la primera y la segunda de dos compases, y la tercera de cuatro compases, en el compás 148 entramos con el porro tapao, con una anacrusa de corchea, desde la nota fa, haciendo un salto de intervalo ascendente hacia la nota re.

Armonía

Movimiento armónico del porro tapao

Introducción:

(Bb, Bb, Cm, Cm, F, F, Bb, Bb)

Primera parte:

(Bb, Bb, Bb, Cm, Cm, F, F, Bb,)

Segunda parte:

(Bb, F, Bb, F, Cm, F, F, Bb)

Tercera parte:

(Bb, Bb, Bb, Cm, Cm, F, F, Bb,)

Orquestación

El tercer ritmo, es el porro tapao, su principal característica es su tiempo y sus estructuras en las secciones musicales, en este porro en particular su mayor diferencia al primer porro, es que el bombo no deja de sonar en ninguna parte de la obra, en esta composición. El piano, en la última parte interpreta la melodía principal, y la estructura ritmo melódica y armónica es un poco diferente, la armonía maneja una misma estructura que el porro palitiao, dependiendo el compositor, o arreglista el cual define un cambio en su estructura.

Puya

En la puya entramos con una introducción, en un mambo o tumbao, que lo hace el instrumento acompañante, dándole más participación ritmo armónica al piano en este momento, intercalando melodía y bajo al mismo tiempo. También nos muestra el cambio de tiempo de una forma más notable, desde la parte del conector se hace un corte o final del tema de forma tética, y se acelera más el ritmo de forma más notable, en la puya podemos notar que es un ritmo mucho más movido, el cual puede generar en el oyente la necesidad de mover el cuerpo, en este tema tratamos de resaltar los motivos ritmo – melódicos, los cuales son muy utilizados en este ritmo, donde vamos haciendo corcheas consecutivamente, y figuras sincopadas, mostrando todas las herramientas que puede generar este tema.

Ritmo



Figura 23: Diseño rítmico de la Puya

Melodía

En primera estancia entra el instrumento acompañante desde el compás 178, que en este momento es el piano, empieza con un tumbao armónico, durante cuatro compases con repetición, en el compás 182, el instrumento solista empieza con un motivo melódico, que mantiene una constante comunicación con el acompañamiento ritmo armónico, el cual nos va mostrando las células ritmo melódicas que se van a utilizar en esta puya, figuras ágiles en corcheas seguidas, haciendo frases de cuatro compases, divididas en dos semi frases con repetición.

Armonía

En la puya tenemos un sistema armónico que se desarrolla en la tonalidad de (Si bemol menor), algo que es muy utilizado en este aire musical, y más específicamente en este ritmo del caribe colombiano, donde la diferencia la marca la melodía, con sus diferentes motivos y células. Aunque no parezca, se debe mantener este sistema armónico, para que este estilo, o aire musical, tenga una base o colchón armónico, y así se sienta más fluidez en el ritmo de la puya.

Orquestación

En este cuarto ritmo que es la puya, ritmo tradicional de las bandas pelayeras, en este tema el tiempo es más adelante que el del porro tapao, a un tiempo promedio de blanca igual a 94, donde nos muestra una particularidad, en la primera parte, donde hace frases de cuatro compases y las mantiene repitiendo, en el compás 209 nos muestra un pequeña improvisación de trece compases, después retoma las frases melódicas que se repiten y en la parte final aceleramos el tiempo, para darle una sensación de libertad y cambio, que se utiliza de forma tradicional cuando las parejas danzan, esto nos ayuda a llevar el tiempo, hacia el siguiente tema.

Fandango

El quinto ritmo es el fandango, desde la puya hasta el puente hay un movimiento rítmico, el cual nos muestra que el ritmo se acelera, y lo utilizamos para pasar al fandango. En el fandango tenemos una introducción o puente va en conjunto con el solista y el piano, donde el piano tiene un roll ritmo armónico, y después melódico, el solista va mostrando unos cantos o llamados que son característicos de algunos aires del fandango, luego tenemos un interludio. que nos sirve de conector para pasar a un tema muy conocido del caribe que se llama fandango viejo, el cual es el tema que utilizamos para crear las melodías de la introducción y el puente, y es donde mostramos nuestra parte final de las tres obras.

Ritmo

En el ritmo del fandango cambia en métrica de 6/8, el bombo normalmente marca dos negras en los tiempos 3 y 4, 5 y 6, y su velocidad es más acelerada.



Figura 24: Diseño rítmico de Fandango

Melodía

En la melodía del fandango empieza con una introducción de ocho compases en el compás 247, sobre la triada de Bb, con un movimiento ascendente desde la nota Fa, Sib y re, y descendente desde Fa, Re y Sib, en los siguientes nos muestra un preludio que va desde el compás 256 al compás 283, en el compás 284 tenemos un conector hasta el compás 294, para pasar al último tema que es fandango viejo, uno de los fandangos más interpretados y conocidos de la música de bandas fiesteras o pelayeras y de la tradición folclórica de las tierras del Sinú y la zona del Magdalena. En el tema fandango viejo empezamos en la nota Fa que es la quinta de la tonalidad que estamos interpretando, que es Bbm.

Armonía

Movimiento armónico del Fandango

Introducción:

(Bbm, Bbm, Bbm, F7, F7, F7, F7, Bbm)

Preludio:

(Bbm, F7, Bbm, F7, Bbm)

Segunda parte:

(Bb, F, Bb, F, Cm, F, F, Bb)

Orquestación

En la orquestación del fandango nos muestra, que el instrumento solista, empieza con motivos melódicos sencillos y va aumentando su dificultad, sobre todo en la parte del último tema, donde las figura se vuelven más difíciles por la velocidad que utiliza, en el instrumento acompañante, trata de apoyar y mantener, el ritmo del fandango, haciendo que la línea melódica, tenga una estabilidad y no tenga dificultad al momento de interpretar la obra, fusionando figuraras ritmo armónicas, contrapuntos y sus diferentes motivos y células melódicas.

Circulación

La circulación de esta suite que tiene por nombre, Aires de tres regiones de Colombia para Trombón y o Eufonio, se realizará por medio de redes sociales como lo son: YouTube, Facebook e Instagram, donde se dará a conocer para los instrumentistas de trombón y eufonio una nueva oportunidad de más repertorio, enfocado en tres (3) regiones de Colombia, también se hará publicidad para que tanto instrumentistas como público en general puedan conocer esta obra y los aire que encontraremos en estas tres regiones de Colombia, habrá la oportunidad para instrumentistas, de poder adquirir esta obra musical en cuanto a partituras y un audio para guía de la interpretación.

Resultados

La idea central de este trabajo nació desde la necesidad de aportar nuevo material para solistas de trombón y o eufonio, observando que hay pocas obras y material para solistas, o tal vez no se les ha hecho la propaganda necesaria para que el público esté interesado en adquirir este producto, creo que Colombia está creciendo en su auge cultural y cada día hay más intérpretes de vientos, que van a necesitar nuevas obras.

En la experiencia como músico instrumentista, se reflejó que era algo que se podía facilitar, aunque es pertinente afirmar que durante el proceso creativo se presentaron momentos de dificultad para conectar las ideas musicales en la obra, pasaban los días y no surgían nuevos motivos y frases, durante la etapa compositiva, en ocasiones fue necesario realzar planteamientos de cómo organizar la forma y la presentación de los elementos tradicionales de cada ritmo o golpe según la región.

Es pertinente afirmar que el producto final cumplió las expectativas del compositor. Constantemente fue un proceso de aprendizaje buscando que el lenguaje musical de la obra tenga las características musicales de los estilos tradicionales referenciados. De igual forma, se plasmaron diferentes momentos en donde el grado de dificultad para el solista era exigente, haciendo que la obra mostrara una evolución desde lo sencillo hasta ver una dificultad más alta, dentro de un rango no muy alto en la interpretación del solista. Un sustento de este trabajo son las partituras generadas que serán compartidas en diferentes plataformas, para que tanto trombonistas como eufonistas puedan disponer del material. De igual forma, se pretende presentar la obra en diferentes convocatorias en categorías de composición.

Inicialmente, para el proceso de la grabación de la obra, se tenía pensado grabarlo personalmente, pero debido a diversas circunstancias y dificultades que se presentaron para esta etapa del trabajo, surgió la necesidad de convocar músicos intérpretes del instrumento para que estudiaran y realizaran la grabación, es importante mencionar que en el proceso se tuvo la participación de:

Ramón Darío Benítez



Figura 25: Ramón Darío Benítez

Se puede decir que es el artista colombiano más reconocido a nivel nacional e internacional por la interpretación del trombón y el bombardino, siendo el instrumentista que más ha hecho improvisaciones en la música del caribe y latina, donde se ha destacado grabando y acompañando a artistas como (Carlos vives, Shakira, Juan Gabriel, Joe arroyo, Andrés cepeda, Diomedes Días, grupo niche, grupo galé, Rey Ruiz, Omar Alfanno, etc.).

Cristian Eliecer Tinjacá



Figura 26: Cristian Eliecer Tinjacá

Eufonista graduado de la universidad de Cundinamarca, destacándose como uno de los mejores intérpretes del euphonio, donde en sus presentaciones como solista siempre mostraba una excelente interpretación, y un color de sonido único en el instrumento. También por ser un músico entregado a la enseñanza del Eufonio, como profesor de instrumento de viento metal, en el municipio de Tocancipá y en la banda sinfónica de Cajicá, también como instrumentista de la banda sinfónica donde ha ganado varios concursos a nivel nacional e internacional, un incansable luchador en la búsqueda de mostrar los procesos de Eufonio en el municipio de tocancipá, en Cundinamarca y el territorio de Colombia.

El proceso de grabación se hizo de forma virtual, donde se compartieron los audios tanto del instrumento acompañante que en este caso es el piano, como los audios de referencia y las partituras en pdf, por We transfer. En las partituras de cada obra, se referenciaba los tiempos que había entre cada tema, y también se indicaban todos los matices y acentos, para que el instrumentista solista tuviera más claridad al momento de la grabación, después de tener todas las grabaciones listas, se hace el proceso de edición y mezcla de audios, y así poder completar el producto de referencia.

También es debido resaltar, el buen resultado de este trabajo y un agradecimiento muy especial, al profesor Adalberto Pardo Rodríguez, por la disposición en la asesoría del trabajo de grado y en el proceso de la Creación Artística. Aportando sus conocimientos tanto musicales como de herramientas de redacción y realización de trabajos de grado.

Conclusiones

Dentro de la experiencia que se obtuvo al momento crear la composición para seguir enriqueciendo el repertorio para solistas en Colombia, es necesario resaltar los siguientes puntos:

- No necesariamente hay que resolver todo al mismo tiempo, cuando queremos tener inmediatamente las cosas del trabajo, hacen que, al momento de crear, la inspiración no se dé a nuestra conveniencia, y sea necesario de varios intentos para resolver todas las cosas que nos hayamos planteado para el trabajo de grado.
- Se deben hacer pausas y descansos, no obligar ni forzar la mente, esto nos ayudará, para que haya más fluidez al momento de la creación artística y la redacción del trabajo.
- Cuando hay algún punto específico dentro del trabajo de grado que nos está bloqueando, es mejor pasar a otro punto, no es necesario ser tan Sico rígidos en el orden, esto nos ayuda a ampliar nuestras posibilidades respecto al diseño y desarrollo.
- Es importante tener la capacidad de adaptarnos a las situaciones que van pasando en el desarrollo del trabajo y la creación artística, no estamos exentos a que se presente una dificultad por fuera de lo que nosotros podamos manejar, y tratar de resolver lo más necesario siempre.
- Si hay una idea, por más simple o sencilla que parezca, es necesario darle una oportunidad, y tratar de que la respuesta sea inmediata en el momento que surja,

nunca sabremos si de algo pequeño se genere algo grande, para este caso la obra musical.

- No es necesario saturar todos los espacios de la creación artística, rellenando en todo momento, sin dejar momentos de simpleza musical, debemos tener en cuenta que hay momentos que la música no necesita ser tan saturada, que el silencio también forma parte importante de la música, y haya ese contraste diverso entre las partes más fuertes marcadas de la obra como las partes más cálidas o lentas.
- Es importante buscar varias referencias tanto auditivas como escritas, de lo que vayamos a crear, para que al momento que haya una duda, esto nos pueda guiar, aclarar nuestra mente y generar más ideas compositivas, y resolvamos inquietudes que vayan apareciendo en el proceso de la creación artística del trabajo.
- Es necesario que en el momento que terminemos cada tema de la creación artística, y sintamos que algo no nos suena bien, hay que repetir varias veces la misma parte, y no nos estremos por resolver al instante algunas secciones de la obra, también podremos buscar una segunda opinión en el momento que lo veamos pertinente.
- En el proceso de la creación artística de la obra es necesario estudiar cada género, de la forma más clara posible que podamos, indagando e investigando, sobre cada ritmo que encontramos en las tres regiones, mostrando de forma correcta los diferentes motivos y células rítmicas más utilizados, generando en el intérprete y el acompañante, la seguridad que la creación este correcta.
- En la grabación tratamos de buscar que al momento que haya un nuevo interprete solista, pueda encontrar una buena referencia auditiva de las obras, donde tenga de forma clara la interpretación de algunos momentos de los temas, donde sea necesario

la referencia auditiva, para darle el sentido a la interpretación y al color o sonido característico de cada región.

- Fue necesario enviar con anticipación los audios a los interpretes que grabaron las referencias auditivas, para que pudieran estudiarlo, y así poder grabarlo de la mejor manera, donde se ayudaron con el acompañamiento del piano que trae el finale, y las partichelas de las obras, donde pudimos encontrar una buena referencia auditiva del piano.

Referencias Bibliográficas

Abadía Morales, Guillermo. (1977). Compendio General de Folklore Colombiano. Instituto Colombiano de Cultura. Biblioteca Básica Colombiana, Bogotá.

Davidson, Harry C (1970). Diccionario Folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas. Tomo III. Publicación del Banco de la República.

Escandón Gómez María E, (2020). Del canto criollo al canto experimental llanero (Universidad del Bosque Facultad de Creación y Comunicación, Maestría en músicas colombianas), (Bogotá, Colombia).

García de León, (2016). Glosario de afronegrismos de Fernando Ortiz, La Habana 1924.

González, P. H. F. (1986). Historia de la música en el Tolima. Ibagué [Colombia: Fundación para el Desarrollo de la Democracia "Antonio García".

José María Vergara y Vergara. Historia de la literatura en la Nueva Granada, publicada en (1867).

Martín. M.A. (1991). Del folclor llanero. Bogotá: Ecoe ediciones.

Mosquera John, A, & Daniel U, G. (2019). Pajarillo Forastero Composición en interpretación sobre el golpe del pajarillo a partir del estudio del cantante Orlando “Cholo” Valderrama y el arpista Hildo Aguirre.

Martha, R. (2012). El Bambuco, la música nacional de Colombia. Entre costumbre, tradición inventada y exotismo. Revista del instituto de investigación musicológica “Carlos Vega”

Montalvo, F & Pérez, J (2006). Aplicación de Conceptos de Improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombiana.

Música Venezolana. Com. (2023). Recuperado de:

<https://musicavenezolana.com/2023/02/23/quirpa-desde-la-infancia-expresion-de-musica-llanera/>

Ocampo, J. (2002). Música y Folclor de Colombia. Bogotá: Plaza & Janes

Rojas, C, (1990). Llanura, Soga y Corrió. Panamericana (Eds.), Cantan los Alcaravanes: Panamericana.

Sistema Nacional de Información Cultural, (2018). Recuperado de:

<https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&COLTEM=222&IdDep=20&SECID=8#:~:text=La%20puya%20vallenata%20tuvo%20sus,alg%C3%BAn%20o%20de%20algunos%20p%C3%A1jaros.>

Valencia, V, (2007) La Suite N° 2 for band. Estados Unidos. Ludwig Masters

Wade, P. (2002). música, Raza y nación. Recuperado de:

<https://personalpages.manchester.ac.uk/staff/peter.wade/articles/Wade%20Musica%20raza%20y%20nacion.PDF>.

Zapata, O, D, (1962). La cumbia, Síntesis musical de la nación colombiana, Reseña Histórica y Coreográfica nos dice refiriéndose a la Cumbia, (pag.190).

Anexos

Anexo 1: Primer tema

Región Andina
Aires Andinos de Colombia

Lino Cubides

Score

Adagio ♩ = 70

Trombón o Eufonio

Piano

ff Am Am Am E7 Bdim E7

Vals
Andante ♩ = 80

Tbn. o Euf

Pno.

mf E7 Am Am Am Am Am B7 B7

16

Tbn. o Euf

Pno.

E7 E7 Am *f* Am E7 E7 E7

mf *mp*

23

Tbn. o Euf

Pno.

Am Am Am Gm Dm Dm B7

mf *mf* *mf*

©lino Cubides

Región Andina

2

30

Tbn. o
Euf.

Pno.

Dm Am *mp* *f* Dm B7 Am E7

37

Tbn. o
Euf.

Pno.

Am Am Dm E7 E7 Am Dm *f*

44

Tbn. o
Euf.

Pno.

accel. **Guabina**
Andantino ♩ = 100

E7 E7 F *ff* C G C

51

Tbn. o
Euf.

Pno.

G C G Am G Em G

58

Tbn. o Euf

f C G C G Am G Em

Pno.

65

Tbn. o Euf

f *mp* G C G Am G

Pno.

72

Tbn. o Euf

mp *f* Em G C G C Am

Pno.

79

Tbn. o Euf

G Em G C G C G

Pno.

Región Andina

4

86

Tbn. o
Euf.

Pno.

93

Tbn. o
Euf.

Pno.

100 *accel.* **Pasillo lento**
Allegro moderato $\text{♩} = 120$

Tbn. o
Euf.

Pno.

107

Tbn. o
Euf.

Pno.

Región Andina

The musical score is arranged in four systems, each containing a Tbn. o Euf. staff and a Pno. staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 114, 121, 128, and 135 are indicated at the start of their respective systems. The Pno. staff includes a variety of chords and dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, and *fz*. The Tbn. o Euf. staff features melodic lines with slurs and accents. A first ending bracket is present at the end of measure 114, and a second ending bracket is present at the start of measure 121. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 135.

Región Andina

Bambuco
Vivace ♩ = 150

6

142 *accel.*

Tbn. o
Euf

142 Am Am Am Am *f* Am Am Am

Pno.

149

Tbn. o
Euf

149 E7 E7 Dm Dm Am Am Dm

Pno.

156

Tbn. o
Euf

156 Dm C C Am Dm

Pno.

163

Tbn. o
Euf

163 1. 2. *IV* *IV* *IV*

163 E7 E7 E7 Am Am Am E7

Pno.

The musical score is for a piece titled 'Bambuco' from the 'Región Andina' collection. It is in 6/8 time and marked 'Vivace' with a tempo of 150 beats per minute. The score is divided into four systems, each with a Tuba or Euphonium (Tbn. o Euf) part and a Piano (Pno.) part. The first system starts at measure 142 with an 'accel.' marking. The Tbn. o Euf part begins with a rest, followed by a melodic line starting in measure 143. The Pno. part provides accompaniment with chords (Am) and a bass line. The second system starts at measure 149, with the Tbn. o Euf part continuing its melodic line and the Pno. part using chords (E7, Dm, Am). The third system starts at measure 156, with the Tbn. o Euf part playing a more active melodic line and the Pno. part using chords (Dm, C, Am). The fourth system starts at measure 163, featuring a first ending (1.) and a second ending (2.) for the Tbn. o Euf part, and the Pno. part using chords (E7, Am). Dynamics like 'f' are indicated throughout the score.

Región Andina

7

168

Tbn. o
Euf

Pno.

mp

174

Tbn. o
Euf

Pno.

mf *f*

181

Tbn. o
Euf

Pno.

185

accel.

Tbn. o
Euf

Pno.

accel.

Región Andina

8 **Pasillo**
Allegrissimo $\text{♩} = 170$

Tbn. o Euf.

Pno.

Tbn. o Euf.

Pno.

Tbn. o Euf.

Pno.

Tbn. o Euf.

Pno.

214

Tbn. o
Euf.

C G G C *mf* E7

Pno.

f *mf*

220

Tbn. o
Euf.

E7 Am E7 Am E7 Am

Pno.

f

226

Tbn. o
Euf.

1. *accf.*

226 E7 Am E7 Am E7 E7 E7

Pno.

mp *mp*

Bambuco Fiestero
Prestissimo ♩ = 200

233

Tbn. o
Euf.

ff

233 Am Am Am Am E7 E7 E7

Pno.

f *f*

Región Andina

10

The musical score is divided into four systems, each with a Tbn. o Euf. staff and a Pno. staff. The Pno. staff is split into two staves (treble and bass clef).
System 1 (measures 249-252):
- Tbn. o Euf. staff: Bass clef, eighth-note patterns with slurs.
- Pno. staff: Treble clef has chords (E7, Am, Dm, E7, Am, Am) and a melodic line. Bass clef has a simple accompaniment.
System 2 (measures 245-252):
- Tbn. o Euf. staff: Bass clef, eighth-note patterns with slurs.
- Pno. staff: Treble clef has chords (E7, E7, B7, E7 Am, Am, Am, Am) and a melodic line. Bass clef has a simple accompaniment. Dynamics include *mp* and *mp*.
System 3 (measures 253-259):
- Tbn. o Euf. staff: Bass clef, eighth-note patterns with slurs.
- Pno. staff: Treble clef has chords (E7, E7, E7, E7, Am, Am, E7) and a melodic line. Bass clef has a simple accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.
System 4 (measures 260-266):
- Tbn. o Euf. staff: Bass clef, eighth-note patterns with slurs.
- Pno. staff: Treble clef has chords (Am, Am, E7, E7, B, E7Am, E7Am) and a melodic line. Bass clef has a simple accompaniment.

Región Andina

The musical score is divided into three systems, each with a Tbn. o Euf. part and a Pno. part.

System 1 (Measures 267-273):
Tbn. o Euf. part: Measures 267-273. Dynamics: *f*.
Pno. part: Measures 267-273. Dynamics: *mf*.
Chords: Am, E7, E7, E7, E7, Am.

System 2 (Measures 274-279):
Tbn. o Euf. part: Measures 274-279.
Pno. part: Measures 274-279.
Chords: Am, Dm, E7, Am, Am, E7.

System 3 (Measures 280-285):
Tbn. o Euf. part: Measures 280-285. Dynamics: *fin*.
Pno. part: Measures 280-285. Dynamics: *fin*.
Chords: E7, B, E7, Am, B, A9, E7, A9.

Anexo 2: Segundo tema

Score **Región Orinoquía**
Canto a la Vaquería *Aires llaneros de Colombia* *Lino Cubides*
Andantino ♩ = 92

The score is arranged for Trombone or Euphonium and Piano. It begins with a dynamic of *f*. The piano part includes chords such as Dm, A7, and Dm. The tempo is marked Andantino at 92 beats per minute. A section starting at measure 23 is marked *Tomada Moderato* at 104 beats per minute, with a dynamic of *ff*. The score concludes with a final chord of A7.

©Lino Cubides

Región Orinoquía

2

30

Tbn o Eufo

Pno.

37

Tbn o Eufo

Pno.

44

Tbn o Eufo

Pno.

50

Tbn o Eufo

Pno.

The musical score is for the piece 'Región Orinoquía'. It consists of four systems, each with two staves: Tbn o Eufo (Tuba or Euphonium) and Pno. (Piano). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes measures 30 through 50. Chord annotations are placed above the piano staff in each system: System 1 (measures 30-36) has chords Dm, Gm7, A7, A7, Dm, Gm7, A7; System 2 (measures 37-43) has chords A7, Dm, Gm7, A7, A7, Dm, Gm7; System 3 (measures 44-50) has chords A7, A7, Dm, Gm7, A7, A7; System 4 (measures 51-56) has chords Dm, Gm7, A7, A7, Dm, Gm7. The Tbn o Eufo part features melodic lines with slurs and accents, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line.

Región Orinoquía

3

56

Tbn o Eufo

56

Pno.

A7 A7 *mf* Dm *f* Gm7 *R* A7 *f* A7

62

Tbn o Eufo

62

Pno.

Dm Gm7 A7 A7 Dm Gm

68

Tbn o Eufo

68

Pno.

A7 A7 Dm Gm7 A7 A7

74

Tbn o Eufo

74

Pno.

Dm Gm7 A7 A7 Dm Gm7

Región Orinoquía

4

80

Tbn o Eufo

mp *f*

Pno.

86

Tbn o Eufo

Pno.

92

Tbn o Eufo

Pno.

98

Tbn o Eufo

Pno.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Región Orinoquía'. It consists of four systems, each with two staves: Tbn o Eufo (Tuba or Euphonium) and Pno. (Piano). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Measure numbers 80, 86, 92, and 98 are indicated at the start of each system. The Tbn o Eufo part features melodic lines with various articulations, including slurs, accents, and dynamic markings like *mp* and *f*. The Piano accompaniment provides harmonic support with chords (A7, Dm, Gm7) and a steady bass line. The score concludes with a final chord in measure 98.

Región Orinoquía

5

104

Tbn o Eufo

Pno.

A7 A7 Dm Gm7 A7 A7

110

Tbn o Eufo

Pno.

Dm Gm7 A7 A7 Dm Gm7

116

Tbn o Eufo

Pno.

A7 A7 Dm Gm7 A7 A7

122

Tbn o Eufo

Pno.

f *f* *f* Am Dm G#

accel.

6

Región Orinoquía
Pasaje
Allegro $\text{♩} = 126$

129

Tbn o Eufo

Pno.

135

Tbn o Eufo

Pno.

142

Tbn o Eufo

Pno.

148

Tbn o Eufo

Pno.

Región Orinoquía

7

154

Tbn o Eufo

Pno.

Chords: G7, G7, G7, G7, C, C

160

Tbn o Eufo

Pno.

Chords: C, Am, G7, C, Em, G7, G7

167

Tbn o Eufo

Pno.

Chords: Em, Em, C, C, Am, G7, C

174

Tbn o Eufo

Pno.

Chords: Em, G7, G7, Em, Em, Am, G7

181

Tbn o Eufo

Pno.

181 C Em G7 G7 Em Em C Em

189

Tbn o Eufo

Pno.

189 Dm7 G7 G7 C Em Dm7 G7

196

Tbn o Eufo

Pno.

196 C Em Dm7 G7 C D7 G7

Quirpa
Moderato (♩ = c. 110)

203

Tbn o Eufo

Pno.

203 G7 C Dm7 G7 G7 C

Región Orinoquía

209

Tbn o Eufo

Pno.

A7 Dm E7 Am Am E7

215

Tbn o Eufo

Pno.

E7 Am A7 Dm E7 Am

221

Tbn o Eufo

Pno.

Am E7 E7 Am Dm7 G7 G7

228

Tbn o Eufo

Pno.

C Dm7 G7 G7 C A7 Dm

Región Orinoquía

10

235

Tbn o Eufo

Pno.

235 E7 Am Am E7 E7 Am

241

Tbn o Eufo

Pno.

241 A7 Dm E7 Am Am E7

247

Tbn o Eufo

Pno.

247 E7 Am Dm7 G7 G7 C Dm7

254

Tbn o Eufo

Pno.

254 G7 G7 C A7 Dm E7 Am

Región Orinoquía

11

261

Tbn o Eufo

Pno.

Am E7 E7 Am A7 Dm E7

268

Tbn o Eufo

Pno.

Am Am E7 E7 Am Am Am Am

276

Tbn o Eufo

Pno.

Am Am Am Am Am Am Am

283

Tbn o Eufo

Pno.

Am Am Am Dm Gm A A

accel.

The musical score is arranged in four systems, each containing a brass part (Tbn o Eufo) and a piano part (Pno.).

- System 1 (Measures 290-296):** The brass part begins with a rest, followed by a melodic line starting at measure 296. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords: Dm, Gm, A, Dm, Dm. Dynamics include *ff* and *f*.
- System 2 (Measures 297-303):** The brass part continues with a melodic line. The piano part has chords: A7, Dm, Gm, A7. Dynamics include *f*.
- System 3 (Measures 304-309):** The brass part continues with a melodic line. The piano part has chords: A7, Dm, Gm, A7, A7, Dm.
- System 4 (Measures 310-315):** The brass part continues with a melodic line. The piano part has chords: Gm, A7, A7, Dm, Gm, A7.

316

Tbn o Eufo

Pno.

A7 Dm Gm A7 A7 Dm

322

Tbn o Eufo

Pno.

G A7 A7 Dm Gm A7

328

Tbn o Eufo

Pno.

A7 Dm Gm A7 A7 Dm Gm

335

Tbn o Eufo

Pno.

A7 A7 Dm Gm A7 A7

Región Orinoquía

14

341

Tbn o Eufo

Pno.

347

Tbn o Eufo

Pno.

354

Tbn o Eufo

Pno.

360

Tbn o Eufo

Pno.

366

Tbn o Eufo

Pno.

Gm A7 A7 Dm Gm A7 A7

373

Tbn o Eufo

Pno.

Dm Gm A7 A7 Dm Gm

379

Tbn o Eufo

Pno.

A7 A7 Dm Gm A7 A7

385

Tbn o Eufo

Pno.

Dm Gm A7 A7 Dm Gm

Règion Ôrinoquia

391

Tbn o Eufo

Pno.

397

Tbn o Eufo

Pno.

403

Tbn o Eufo

Pno.

406

Tbn o Eufo

Pno.

Canto a la Vaquería

Región Orinoquía

412 *Andantino* ♩ = 92

Tbn o Eufo

ff

Pno.

f *mp* *f*

Dm Dm A7 Dm Dm A7

419

Tbn o Eufo

Pno.

A7 A7 A7 Dm Dm Gm A7 A7

427

Tbn o Eufo

Pno.

Dm Gm Gm F F E° A7 Eb9

435

Tbn o Eufo

Pno.

Dm Dm A7 A7 A7 A7

18 Región Orinoquía

Tbn o Eufo

Pno.

441 *rit.* *fin*

Dm Dm Dm Dm Dm *fin*

Anexo 3: Tercer tema

Score **REGIÓN CARIBE**
Aires del Caribe Colombiano *Lino Cubides*

Porro Palitiao
Adagio $\text{♩} = 50$

The score is written for Trombone or Euphonium (Tbn.o Euf.) and Piano (Pno.). It consists of four systems of music, each with a staff for the Trombone/Euphonium and a grand staff for the Piano. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor), and the time signature is 4/4. The tempo is Adagio, with a quarter note equal to 50 beats per minute. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and various articulations like slurs and accents. Chord symbols are provided below the piano staves: Bbm, F, Gb, C°, and Bbm. The score is numbered 6, 11, and 16 at the beginning of each system. The copyright notice ©lino Cubides is located at the bottom center of the page.

REGIÓN CARIBE

Andante (♩ = 68)

21

Tbn.o
Euf

Bbm F Bbm **f** Bbm F7 F7

Pno.

mf

mf

27

Tbn.o
Euf

F7 F7 Bbm Bbm Bbm

Pno.

32

1. 2.

Tbn.o
Euf

Bbm **f** Gb Ab C° **f**

Pno.

p

p

38

Tbn.o
Euf

Bbm Ab Bbm **f** F7 F7

Pno.

p

mf

mf

44

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm F7 F7 Bbm Bbm

Pno.

50

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

Cumbia

56

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7

mp

Pno.

62

Tbn.o
Euf

Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7 *mf*

Pno.

REGIÓN CARIBE

The musical score is arranged in four systems, each containing parts for Tbn.o (Trumpet), Euf (Euphonium), and Pno. (Piano). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is marked with measure numbers 67, 72, 77, and 82. The Tbn.o and Euf parts feature melodic lines with slurs and accents. The Pno. part provides harmonic support with chords and a steady bass line. Chord markings of Bbm7 are placed below the piano part in each system.

67 Tbn.o Euf Pno. Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7

72 Tbn.o Euf Pno. Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7

77 Tbn.o Euf Pno. Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7

82 Tbn.o Euf Pno. Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7

REGIÓN CARIBE

87

Tbn.o
Euf

Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7

Pno.

92

Tbn.o
Euf

Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7 *mp* Bbm7

Pno.

97

Tbn.o
Euf

Bbm7 Bbm7 Bbm7 *f* Bbm7 Bbm7

Pno.

102

Tbn.o
Euf

Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7

Pno.

107

Tbn.o
Euf

f

Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7

Pno.

112

Tbn.o
Euf

Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7 *mp* Bbm7

Pno.

117

Tbn.o
Euf

Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7

Pno.

122

Tbn.o
Euf

Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7

Pno.

REGIÓN CARIBE

127 *rit.*

Tbn.o
Euf

Bbm7 Bbm Bbm Bbm

Pno.

131 *a tempo*

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

135

Tbn.o
Euf

Bbm Cm Dm F Eb Dm Bb *ff*

Pno. *mf*

Porro Tapao
Vivacissimo ♩ = 152

140

Tbn.o
Euf

Bb Bb Cm Cm

Pno.

144

Tbn.o
Euf

F F B \flat B \flat

Pno.

148

Tbn.o
Euf

B \flat B \flat B \flat C \flat

Pno.

mf

152

Tbn.o
Euf

C \flat F F B \flat B \flat

Pno.

mp *mf*

157

Tbn.o
Euf

B \flat F B \flat F

Pno.

REGIÓN CARIBE

161

Tbn.o
Euf

Cm F F B \flat B \flat

Pno.

166

Tbn.o
Euf

mf B \flat B \flat Cm Cm F

Pno.

mf

mf

172

Tbn.o
Euf

F B \flat B \flat B \flat B \flat B \flat B \flat F

Pno.

accel.

Puya
Moderato (♩ = c. 94)

178

Tbn.o
Euf

B \flat m B \flat m B \flat m B \flat m

Pno.

f

f

182

Tbn.o
Euf

mf *ff* Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

186

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

f

190

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm *ff* Bbm

Pno.

mf

194

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

198

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

202

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

206

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm *fff* Bbm Bbm

Pno.

213

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

218

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

222

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

226

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

230

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

234

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

238

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

242

accel.

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm Bbm

Pno.

Fandango
Allegro (♩ = ca. 120)

247

Tbn.o
Euf

ff Bbm Bbm F7 F7 F7 F7 Bm

Pno.

REGIÓN CARIBE

256

Tbn.o
Euf

Bbm F7 Bbm F7

Pno.

260

Tbn.o
Euf

Bbm F7 Bbm F

Pno.

264

Tbn.o
Euf

Bbm F Bbm F

Pno.

268

Tbn.o
Euf

Bbm F Bbm F

Pno.

272

Tbn.o
Euf

Bbm F Bbm F

Pno.

276

Tbn.o
Euf

Bbm F7 Bbm F7 Bbm F7

Pno.

282

Tbn.o
Euf

Bbm F7 Bbm F7 Bbm F7 Bbm

Pno.

289

Tbn.o
Euf

F7 Bbm F7 Bbm Bbm Bbm

Pno.

16

Fandango Viejo

REGIÓN CARIBE

295

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm F7

Pno.

f

300

Tbn.o
Euf

F7 F7 F7 Bbm

Pno.

304

Tbn.o
Euf

Bbm Bbm Bbm F7

Pno.

308

Tbn.o
Euf

F7 F7 F7 Bbm Bbm

Pno.

REGIÓN CARIBE

The musical score is arranged in four systems, each containing three staves: Tbn.o (Tenor Horn), Euf. (Euphonium), and Pno. (Piano). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Measure numbers 313, 320, 324, and 328 are indicated at the start of each system. The Tbn.o and Euf. parts feature melodic lines with various articulations such as accents and slurs. The Pno. part provides harmonic support with chords and a steady bass line. Chord symbols (Bbm, F7) are placed above the piano staves to indicate the harmonic structure.

System 1 (Measures 313-319): Tbn.o and Euf. play a melodic line starting with a slur. Chords: Bbm, Bbm, F7, F7, F7, F7, Bbm.

System 2 (Measures 320-323): Tbn.o and Euf. play a rhythmic pattern of eighth notes. Chords: Bbm, Bbm, Bbm, F7.

System 3 (Measures 324-327): Tbn.o and Euf. play a rhythmic pattern of eighth notes. Chords: F7, F7, F7, Bbm.

System 4 (Measures 328-331): Tbn.o and Euf. play a melodic line with accents. Chords: Bbm, Bbm, Bbm, F7.

18 REGION CARIBE

Tbn.o
Euf

332

F7 F7 F7 Bbm Bbm Bbm *fin*

Pno.

332

p *fin*