



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:



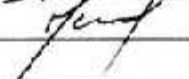
ARMONÍA EN LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

Presentado por el estudiante:

CRISTIAN STIVENS SÁNCHEZ SANTOS
C.C. 1023801275
Código: 2010175046

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. Es un estudio riguroso sobre formas actuales de hacer música colombiana
2. Contribuye de modo significativo al entendimiento de las prácticas actuales de armonía y sus posibles usos posteriores en pedagogía
3. Aborda un tema que aún está en un nivel exploratorio en la construcción teórica y lo hace aportando lo académico dentro del programa

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Néstor Uriel Rojas Melo		4.8
Jurado 3 - asesor	Rogelio Alberto García Henao		4.8
Jurado 4 - asesor	Abelardo Jaimés Carvajal		4.8

NOTA FINAL: Cuatro. ocho. (4.8)

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C. a los 26 días del mes de noviembre de 2014

ARMONÍA EN LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

(Análisis de los recursos armónicos de dos músicos académicos de
La ciudad de Bogotá)

CRISTIAN STIVENS SÁNCHEZ SANTOS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C
2014

ARMONÍA EN LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

Análisis de los recursos armónicos de dos músicos académicos de
La ciudad de Bogotá

Monografía presentada para optar al título de licenciado en música

CRISTIAN STIVENS SÁNCHEZ SANTOS
COD: 2010175046

ASESOR ESPECIFICO.
ROGELIO ALBERTO GARCIA

ASESOR METODOLOGICO.
ABELARDO JAIMES

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C
2014

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	ARMONÍA EN LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA "ANÁLISIS DE LOS RECURSOS ARMÓNICOS DE DOS MÚSICOS ACADÉMICOS DE LA CIUDAD DE BOGOTÁ"
Autor(es)	CRISTIAN STIVENS SÁNCHEZ SANTOS
Director	ABELARDO JAIMES, ALBERTO GARCÍA
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014 89 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Palabras Claves	Armonía moderna, Rearmonización, música andina colombiana, análisis armónico,

2. Descripción
<p><i>El presente trabajo se basó en el análisis armónico para encontrar esos recursos armónicos que vienen de músicas extranjeras y que en este momento son utilizadas por músicos de la academia para armonizar o rearmonizar la música andina colombiana, cómo los músicos académicos en Bogotá están buscando alternativas desde lo armónico para contextualizar la música andina a los tiempos modernos.</i></p>

3. Fuentes
<p>Herrera, E. (1990). Teoría Musical y Armonía Moderna vol. I. Barcelona: Antoni Boch, editor.</p> <p>Herrera, E. (1995). Teoría Musical y Armonía Moderna vol. II. Barcelona: Antoni Boch, editor.</p> <p>Levine, M (1995) Jazz theory book. Sher music.</p> <p>Gioia, T. (1997). <i>the history of jazz</i>. Oxford: Oxford University press.</p>

4. Contenidos
<p>Planteamiento del problema: en este capítulo fase inicial del trabajo, donde se evidencia el problema que generó la investigación, Se justifica el mismo y se plantean los objetivos del trabajo.</p> <p>Marco teórico: aquí se presenta a grandes rasgos aspectos importantes para el desarrollo de la armonía, la rearmonización y un recuento histórico de la música andina colombiana.</p>

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE**

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

Y el producto de la investigación.

5. Metodología

El trabajo se baso en el paradigma cualitativo para realizar la investigación, además se trabajó desde lo musicológico al ser el análisis armónico el corpus del trabajo.

6. Conclusiones

La investigación muestra como hay una tendencia marcada por parte de los maestros por utilizar el II V relacionado con mayor frecuencia en sus obras que cualquier otro recurso armónico. Esto lleva a un resultado sonoro enmarcado dentro de la tonalidad, pero al tener este recurso grandes posibilidades para variar, le da a al armonizador una gran variedad de posibilidades para generar nuevas sonoridades dentro de la música andina colombiana.

Elaborado por:

Cristian Stivens Sánchez Santos

Revisado por:

Fecha de elaboración del Resumen:

3

12

2014

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a Gladys María Santos, mi señora madre, mis hermanos Jennifer Sánchez, Andrés Sánchez y mis sobrinos. A todos gracias por su apoyo.

AGRADECIMIENTOS

Tengo que agradecer a mis familiares en especial a mi mamá Gladys Santos. A mis asesores Abelardo Jaimes y Alberto García que con sus consejos me llevaron a realizar este trabajo, a los maestros Germán Darío Pérez y Javier Pérez que muy amablemente estuvieron siempre dispuesto a colaborarme para la elaboración de este trabajo. A mis compañeros y amigos en especial Juan Carlos Luna Y Johann Vanegas que colaboraron para la realización de los audios de esta monografía y a todos los que de una u otra forma me acompañaron en mi proceso de formación.

A todos muchas gracias.

Contenido

INTRODUCCIÓN	12
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
1.1 Descripción del problema	14
1.2 Pregunta de investigación	16
1.3 Objetivos	16
1.3.1 Objetivo general	16
1.3.2 Objetivos específicos	16
1.4 Justificación	16
1.5 Antecedentes	17
2. MARCO TEÓRICO	19
2.1. Sobre Armonía y Rearmonización	19
2.1.1 Armonía	20
2.1.2 Rearmonización	27
2.2 Música Andina Colombiana (M.A.C.)	30
3. METODOLOGÍA	35
3.1 Enfoque metodológico	35
3.2 Instrumentos	36
3.2.1 Entrevistas	36
3.2.2 R.A.E	36
3.3.3 Software especializados de música.....	36
3.3 Diseño metodológico	36

3.4 Desarrollo metodológico	37
Conclusiones	79
ANEXOS	80
Bibliografía	92

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Fases en las que se implementó la metodología.	37
Ilustración 2: Forma de la obra adiós a Bogotá	40
Ilustración 3: Motivo principal de la primera sección de Adiós a Bogotá.....	40
Ilustración 4: Motivo del acompañamiento de Adiós a Bogotá.....	41
Ilustración 5: Primera reducción de la sección A de Adiós a Bogotá.....	43
Ilustración 6: Resultado de la reducción de la sección A de adiós a Bogotá.....	44
Ilustración 7: Forma de la obra Patasd’hilo	45
Ilustración 8: Motivo principal de la obra Patasd’hilo.....	45
Ilustración 9: Reducción rítmica de la primera sección de la obra Patasd’hilo	46
Ilustración 10: Reducción armónica de la primera sección de la obra Patasd’hilo	47
Ilustración 11: Fragmento de Patasd’hilo	48
Ilustración 12: Fragmento de Adiós a Bogotá	48
Ilustración 13: Gloria Beatriz compases 21-27.....	52
Ilustración 14: Rearmonización del Patasd’hilo por Germán Darío Pérez. Compases 2-5	53
Ilustración 15: Obra sin viaje compases 19-20.....	54
Ilustración 16: Obra el optimista compases 48-51.....	54
Ilustración 17: Obra Gloria Beatriz compases 72-76.....	56
Ilustración 18: Obra Atardecer compases 68-71.....	56
Ilustración 19: Obra el optimista compases 124-125.....	57
Ilustración 20: Obra atardecer compases 21-23.....	58
Ilustración 21: ejemplo de intercambio moda.....	58
Ilustración 22: Obra el Optimista compases 75-77.....	59
Ilustración 23: Rearmonización Patasd’hilo versión 2- German Pérez compases 3-4	60
Ilustración 24: Obra El optimista compases 74-77	60
Ilustración 25: Obra el optimista compases 95-97.....	62
Ilustración 26: Obra Gloria Beatriz compases 122-124.....	63
Ilustración 27: Obra Atardecer compases 4-5.....	64
Ilustración 28: Obra el optimista compases 1-6.....	64
Ilustración 29: Rearmonización Patasd’hilo versión 2 compases 10-16	65
Ilustración 30: Obra Atardecer compases 6-7.....	66

Ilustración 31: Obra el optimista compases 4-5, 26-27	67
---	----

INTRODUCCIÓN

La música ha sido desde tiempos inmemoriales un arte que se transforma según su contexto, que se permea de las experiencias de diferentes individuos y genera así nuevos caminos para el desarrollo de la misma. Es por esto que en la actualidad la música tradicional de cualquier región del mundo se impregna con los saberes de otras latitudes y empieza su proceso cambiante para generar una “nueva” música, una manifestación cultural que empieza a representar a un contexto y a unos individuos que viven las músicas tradicionales pero que las sienten diferente, las piensan diferente y las expresan diferente.

La música de la región andina colombiana no es ajena a este proceso de transculturación¹, de mestizaje con esos saberes que han venido llegando de otros lugares y han empezado a fusionarse con las músicas del país. Como generadora de conocimiento la academia tiene un papel importante en este proceso de transculturación, y es que la academia es el primer lugar donde se puede repensar la forma de hacer música, y esto la pone en el papel de transformadora de realidades y contextos.

El presente trabajo nace del interés que tiene el investigador por entender los procesos que se vienen dando en la música andina, pero centrándose en uno de los elementos más importantes a la hora de hacer música, la armonía.

La armonía en la música andina colombiana se presta fácilmente para ser intervenida por recursos armónicos que son propuestos desde la música moderna, estos procesos van a ser abordados desde una óptica investigativa, pero basándose en los trabajos de músicos venidos de la academia, que han entendido los estilos de ambos mundos y han intentado encontrar un lenguaje que sea correspondiente con el contexto de Bogotá y los procesos culturales que se han venido desarrollando en ésta.

¹ La transculturación es un fenómeno que ocurre cuando un grupo social recibe y adopta las formas culturales que provienen de otro grupo. La comunidad, por lo tanto, termina sustituyendo en mayor o menor medida sus propias prácticas culturales. (<http://definicion.de/transculturacion/#ixzz3KjiNSWsx>)

En primera instancia el trabajo identifica la problemática que se trabajará, qué objetivos se quieren cumplir con la investigación y cuál es la justificación del mismo buscando encaminar el trabajo hacia los objetivos propuestos.

En el segundo capítulo el investigador desarrollará los conceptos más importantes para poder desarrollar la investigación. Entender cuál fue el proceso de la armonía para desarrollar sus reglas dentro de la música popular y como la armonía europea clásica, fue el motor de desarrollo de la armonía moderna, acto seguido se explicará brevemente el proceso de rearmonización y su importancia para la armonía popular y se terminará con una contextualización de la armonía en la música colombiana a través de la historia.

En el tercer capítulo se explicará la metodología y la ruta que se utilizó para desarrollar la investigación y los datos que arrojó la misma, para terminar con una propuesta de un posible uso que se le puede dar a los resultados de la investigación.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Descripción del problema

Las músicas tradicionales en Colombia surgen del mestizaje de las diferentes culturas que habitaron el país desde la época colonial. Al ser un país diverso tanto natural como geográficamente, las músicas tradicionales en Colombia varían de región a región. Es por eso que la música en la costa pacífica es sustancialmente diferente a la música en la región andina o la música de los llanos a la de la costa atlántica. Cada región adecua unos recursos para crear su música propia, una música que sea capaz de expresar su sentir y sus vivencias.

En un principio estas músicas eran transmitidas de generación a generación por medio de la tradición oral. Cada comunidad enseñaba la música como parte de su cultura y no se preocupaban por dejar un legado más allá de la enseñanza a sus descendientes. Con el paso del tiempo, surge la necesidad de documentar el trabajo musical que se gestaba en el país. Empiezan a surgir Investigadores como Samuel Bedoya o Guillermo Abadía o el mismo Pedro Morales Pino entre otros, que llevan al papel las diferentes manifestaciones culturales y musicales que se desarrollaban en las regiones del país. Para no hacer un análisis exhaustivo de todas las músicas tradicionales del país para esta monografía se decidió escoger la región andina y su música para ser objeto de análisis.

La región andina colombiana y su música tradicional han sido documentadas y conceptualizada a lo largo del siglo XX, y aunque ésta es geográficamente muy amplia y abarca muchos departamentos de Colombia, en la actualidad la agrupación de la música de estos departamentos es llamada música andina colombiana.

La música andina colombiana (de aquí en adelante vamos a utilizar la abreviación M.A.C. para referirnos a ésta) es una expresión popular que en muchos casos ha evidenciado el sentir de la comunidad, pero en otros ha servido para que músicos con alguna formación académica pongan en ella sus conocimientos. Un ejemplo de esto es que desde el siglo XIX un instrumento como el piano tenga un repertorio propio de pasillos, bambucos o danzas y, que estas músicas hayan sido las primeras en ser puestas en partituras en Colombia y también en ser grabadas. Lo

anteriormente dicho muestra que la M.A.C. ha tenido un desarrollo desde la academia anterior al de la música de otras regiones del país.

Actualmente Bogotá al ser la capital del país, ha sido el epicentro de la formación académica en todas las áreas del conocimiento entre estos el saber musical. Por esto la academia en Bogotá está utilizando la conceptualización que se ha trabajado anteriormente de la M.A.C. y los saberes venidos de otras partes del mundo gracias a la globalización, además del gusto personal del músico académico; para articular una propuesta musical diferente, en su formato, su manejo armónico, melódico y rítmico; que manteniendo la esencia de lo tradicional pero generando sonoridades diferentes. Este proceso muchas veces realizado por los músicos académicos de manera inconsciente (en otros no) reflejan lo que actualmente se intenta hacer con la música tradicional colombiana.

De lo expuesto anteriormente surge la inquietud de saber ¿cómo trabajan en la actualidad los músicos de la academia en Bogotá las músicas tradicionales colombianas? Basándose el tratamiento que le dan a la armonía en específico, ya que ésta, ha sido la más flexible en cuanto a reinterpretación, no solo en la M.A.C. sino en general al momento de querer dar un color diferente a la música. Además, el hecho de que la armonía de la M.A.C en muchos casos está regida por el sistema tonal que ha sido trabajado y expandido con gran éxito por los saberes de la armonía moderna traída por la globalización.

La sistematización de experiencias de los maestros Germán Darío Pérez y Javier Pérez Sandoval músicos académicos de gran idoneidad y reconocimiento, que han venido trabajando las M.A.C. en los campos de la composición, la interpretación y la realización de arreglos, se hace importante para entender este fenómeno de enriquecimiento y para dar cuenta de la contextualización de las músicas tradicionales en la ciudad.

Entender cómo manejan la armonía, que relación le da a ésta con la melodía, qué criterios le dan a las diferentes formas de manejar la armonía, y cuál elemento es más utilizado que otro son interrogantes que este trabajo monográfico busca resolver.

1.2 Pregunta de investigación

¿Qué recursos armónicos utilizan dos músicos académicos de la ciudad de Bogotá, para interpretar, armonizar y rearmonizar las músicas tradicionales de la región andina colombiana?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

- Explorar algunas propuestas de armonización en las músicas tradicionales de la región andina colombiana, con base en la sistematización de experiencias y saberes de maestros de la academia en Bogotá.

1.3.2 Objetivos específicos

- Articular los saberes de los maestros de la academia con referentes bibliográficos para sintetizar los dos saberes en una propuesta.
- Contextualizar el manejo de la armonía moderna a las músicas tradicionales de la región andina colombiana.
- Aplicar los recursos encontrados a obras tradicionales de la región andina colombiana.

1.4 Justificación

Las M.A.C. surgen del mestizaje de las diferentes culturas que influenciaron las manifestaciones artísticas y sociales del territorio. Del mismo modo en la actualidad, estas músicas están tomando nuevos rumbos gracias a los lenguajes y manifestaciones culturales de la actualidad, en la ciudad por ejemplo, son muchos los músicos que están utilizando tratamientos armónicos “distintos” o con otras lógicas para reinterpretar las músicas tradicionales en Colombia.

El investigador se interesa en este sentido armónico que diferentes académicos de la música en la ciudad de Bogotá están utilizando en las músicas tradicionales colombianas, esto con el fin de dar una visión sistemática y académica de las propuestas de músicos académicos, buscando

puntos en común y/o puntos de ruptura entre ellos, para reflejar el momento cultural que viven las músicas tradicionales en la época actual.

Para la comunidad universitaria y los estudiosos de la música tradicional colombiana va a ser de gran utilidad este trabajo investigativo puesto que da luz de lo que están proponiendo músicos en Bogotá en cuanto a M.A.C y el uso armónico que le están dando a esta, uso que no ha sido caprichoso de unos cuantos sino que está empezando a ser la constante de una gran cantidad de músicos académicos en Bogotá.

1.5 Antecedentes

El artículo “LEÓN CARDONA GARCÍA: SU APOORTE A LA MÚSICA DE LA ZONA ANDINA COLOMBIANA” de Jorge Revelo Burbano, realizado en la Universidad EAFIT presentado en noviembre de 2012, trata sobre el análisis de tres obras del maestro León Cardona para tratar de encontrar el estilo que define al compositor y cuál ha sido su aporte a la música andina colombiana. Como conclusión el autor dice que el lenguaje armónico del maestro sin dejar de ser tradicional es más rico y ofrece más posibilidades de interpretación. Este artículo es de gran aporte al presente trabajo ya que el sujeto de estudio del trabajo mencionado, es un referente en el lenguaje armónico en la M.A.C. además de ser la influencia de un sinnúmero de intérpretes, arreglista y/o compositores, entre ellos Germán Darío Pérez uno de los sujetos de estudio de esta monografía.

La monografía “Influencias musicales del pianista Bill Evans aplicadas a la composición y arreglos en el pasillo de la región andina colombiana” de Sergio Adrián Peña, realizada en la Universidad del Bosque, presentada en 2013, trata de una serie de composiciones y arreglos de pasillos, aire tradicional de la región andina colombiana, pero realizados desde la perspectiva del jazz y específicamente del pianista Bill Evans. El trabajo da una muestra de lo que la academia está realizando en torno a la M.A.C. su fusión con músicas venidas de otros lugares y como ese proceso de aculturación trata de reinventar lo tradicional. Bill Evans es reconocido como uno de los músicos que más ha explorado la armonía y específicamente la armonía moderna o jazz siendo una influencia no solo para pianistas sino para cualquier músico interesado en estudiar la

armonía y las posibilidades que esta puede ofrecer, entre esos músicos está uno de los sujetos de estudio de esta monografía, el Maestro Javier Pérez Sandoval.

La monografía “propuesta metodológica para la improvisación con la guitarra eléctrica en el pasillo académico de la región andina colombiana” realizada por Cesar Julián Rico Buitrago en la Universidad Pedagógica Nacional presentada en 2012, propone una cartilla para que los estudiantes de guitarra eléctrica conozcan los elementos más importantes del pasillo y puedan aplicar éstos a la improvisación. Este trabajo hace un análisis de la situación actual de la llamada “nueva música colombiana” donde la M.A.C. toma un papel importante al ser una música que más se ha enriquecido por este movimiento. La monografía aborda aspectos de rearmonización aunque no ahonda en ellos, hace análisis armónicos y de forma del pasillo. Este trabajo monográfico hace un aporte significativo al hacer un análisis exhaustivo de uno de los aires tradicionales de la M.A.C. llevándolo al plano de la improvisación que no puede darse si primero no se entiende muy bien los movimientos armónicos.

La monografía “Guía introductoria al lenguaje de la armonía moderna a través del piano” realizada por Jorge Eliecer Vergara Duitama en la Universidad Pedagógica Nacional presentada en 2012, propone una cartilla para introducirse en el lenguaje de la armonía moderna partiendo de la armonía clásica y las composiciones del autor, construyendo un puente teniendo como hilo conductor el piano, su manejo armónico y las similitudes que tienen las dos armonías que se trabajan en esta monografía. El autor llega a la conclusión de que ambas armonías parten del mismo principio que es la tonalidad, pero la estética es diferente, esto hace que el tratamiento y el abordaje sean diferentes. Este trabajo presentó un acercamiento de la armonía clásica y la armonía moderna, como se pueden nutrir entre sí, como este acercamiento da como resultado nuevos lenguajes que la academia está proponiendo para interpretar todo tipo de músicas.

La monografía “estudio descriptivo de técnicas de rearmonización en la ejecución de la guitarra como instrumento acompañante” realizada por Joset Daniel Gonzales en la Universidad Pedagógica Nacional en el año 2011, hace un análisis de las técnicas de rearmonización que proponen tres expertos y las aplica a la guitarra. Esta monografía crea caminos para que los guitarristas incursionen en la rearmonización de manera ordenada y basada en grandes personajes con amplia experiencia en el manejo de las técnicas de rearmonización. Este trabajo aporta al trabajo que se va a realizar, muchas miradas de la rearmonización de cómo utilizarlas

hace un análisis minucioso de algunos referentes teóricos que se van a utilizar en esta monografía.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Sobre Armonía y Rearmonización

La influencia que ha tenido la globalización en la cultura bogotana es evidente, y la música no ha sido ajena a esas influencias, y es que aunque la música siempre se ha transformado según el momento cultural que esté viviendo la sociedad en ese momento específico, es indiscutible que con la exploración que está haciendo la academia en cuanto a la música norteamericana y especialmente el jazz la música tradicional en Colombia ha empezado a interpretarse de forma diferente a la conocida de tiempo atrás. Es tal el crecimiento que ha tenido el estudio del jazz en Bogotá que de las once (11) instituciones universitarias donde se imparte la carrera de música², en por lo menos tres existen programas formales de jazz y en otras se ofrecen materias o cursos que abordan este género musical y su lenguaje.

Dentro de estos conocimientos cosmopolitas que se han empezado a trabajar en la academia colombiana están la armonía y la rearmonización que trabaja en el jazz, y aunque estos pueden estar presentes desde mucho tiempo atrás, con el estudio que se ha realizado desde los años noventa aproximadamente, se han empezado a producir unos resultados sonoros donde estos conocimientos y la música tradicional colombiana empiezan a mezclarse, obteniendo músicas que siguen estando dentro de la tradición pero que se resignifican.

La armonía y la rearmonización entonces, toman un papel importante en la elaboración de música tradicional en la actualidad, dándole estos recursos un nuevo plus que busca nuevas formas de interpretación de este tipo de músicas.

² Información tomada de la monografía “Antología de melodías de la región andina colombiana para el estudio del solfeo” de Diego Salazar. Publicada en el 2012 en la Universidad Pedagógica Nacional.

Por lo dicho anteriormente se hace pertinente, conocer a profundidad estos conocimientos, encontrar como dialogan con la música tradicional y cuales elementos enriquecen la interpretación de esta música. Para resolver estas interrogantes es importante en primera medida conceptualizar los términos de armonía y rearmonización, esto con el fin de adentrarse en los conceptos y generar el conocimiento necesario para el desarrollo del trabajo investigativo.

2.1.1 Armonía

La armonía es uno de los elementos esenciales de la música, y aunque el término se ha utilizado a través de la historia para definir diferentes conceptos o situaciones dentro de la música, todos éstos entienden que la armonía es un elemento que no puede ser obviado a la hora de crear música. Las definiciones a veces ambiguas tienden a crear una confusión en cuanto a qué es la armonía, ésta ambigüedad es descrita en el diccionario Oxford de la música de la siguiente manera:

Tienden a interpretar aspectos que abarcan desde la textura hasta la estética, con definiciones como: “combinación de sonidos simultáneos que forman acordes y progresiones armónicas”; “efecto agradable que resulta de la distribución correcta de las partes; concordia; unidad” (pocket Oxford dictionary) la ambigüedad es, por una parte, estética, y está en la implicación de que solo las consonancias placenteras pueden ser propiamente armoniosas; por otra parte, la ambigüedad es de textura, en tanto que es posible distinguir (en la música real y no en simples ejercicios técnicos) entre caminos armónicos, en los que se relacionan sonidos simultáneos y caminos contrapuntísticos, en los que se relacionan sonidos sucesivos. (Latham, 2008, pág. 182)

A lo expuesto anteriormente en el diccionario Oxford, entran definiciones que la tratan como disciplina de la música que estudia los sonidos verticalmente, la formación de los acordes y su relación con otros acordes, Estos estudios de armonía hechos por músicos, compositores como Piston, Hindemmit, Schoenberg entre otros. Además de las anteriores definiciones se suma la utilización de instrumentos que pueden producir más de un sonido a la vez, tales como la guitarra, el piano, el acordeón entre otros, llamados instrumentos armónicos; la utilización del piano en la música clásica para acompañar el Lied alemán o la chanson francesa, y los instrumentos de cuerda en la música folclórica como acompañamiento de la voz o de un instrumento melódico, y el desarrollo e importancia que tuvieron estas músicas en el siglo XX.

Dieron la definición de armonía a ése acompañamiento con acordes que sirve de guía para la línea melódica, pero que a la vez conversa con la misma creando una composición musical con sentido propio.

Aunque cada definición puede ser correcta y hasta el momento los teóricos de la música y los músicos, no se han puesto de acuerdo para dar un concepto unificado de armonía; para esta monografía se tomaran como referencia dos, el primero que ve la armonía como una disciplina que estudia la conformación de los acordes y la relación que tienen unos con otros, pero también a la definición de la armonía como acompañamiento de una línea melódica, ya que al ser este trabajo sobre análisis de músicas tradicionales y en estas se concibe la armonía como acompañamiento. Estas definiciones van a llevar a la investigación por un camino acertado a la hora de proponer un discurso sobre qué es la armonía y porqué es importante esta para el desarrollo de la M.A.C. en la actualidad. Estas definiciones conjugadas definen un fenómeno que se empezó a trabajar mediados los años veinte del siglo pasado, y se empieza a sistematizar en los años ochenta del mismo siglo. Es la sistematización de estos usos que da la armonía en la música popular y especialmente en el jazz, deja como resultado lo que hoy en día es llamado armonía moderna o armonía jazz.

Pero para entrar en el terreno de la armonía moderna se debe estar consciente de los recursos que ésta maneja no son creados de la nada sino que tienen su origen en la armonía “clásica” y que la forma de utilizarlos es lo que realmente diferencia a estos manejos armónicos. Es decir que para definir el concepto de armonía moderna se tiene que conocer la influencia que ha tenido la armonía clásica en ésta.

El principio básico de la armonía, es la tonalidad, y es que aunque haya otros manejos de la armonía como la modalidad, la atonalidad, la pantonalidad, entre otros, la tonalidad ha tenido un papel preponderante en el desarrollo de la música académica y la música popular, e insistiendo en que existen otras formas de entender y utilizar la armonía en la música, es la tonalidad tan importante, que se creó todo un sistema musical para tratar de alejarse de ella en el siglo XX y aun así la tonalidad mantuvo su importancia para la música.

La tonalidad es definida por Enric Herrera como “un conjunto de sonidos, cuyo funcionamiento está regido por un sonido principal llamado Tónica” (Herrera E. , 1990, pág. 23) en el diccionario

Oxford es definida como “sistema de organización de la altura de las notas en que los elementos guardan entre si un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige el discurso musical de la cultura de occidente” (Latham, 2008, pág. 1515) Estas dos definiciones exponen los elementos más importantes para definir la tonalidad, y de estas definiciones se puede inferir entonces que la tonalidad es una estructura de siete sonidos organizados por alturas (escala), y cada uno de éstos tiene una importancia jerárquica dentro de la estructura, donde el sonido más importante es la tónica, que le da el nombre a la tonalidad. La función más importante de la tonalidad, es la darle organización al discurso musical, utilizando la idea de tensión y reposó o dominante que resuelve a tónica. Este manejo de dominante tónica la hablan a través de la historia diferentes teóricos de la música, entre ellos Schenker que expone está idea al decir que toda obra tonal bien estructurada en su base subyacente es conformada por una escala descendente ornamentada y con una progresión que empieza en tónica y termina la obra con una cadencia perfecta, Dominante tónica.

Haciendo un breve recuento del desarrollo de la armonía en la música occidental, se puede ver que la tonalidad tuvo un papel preponderante hasta finales de siglo XIX y aun en el siglo XX muchos compositores decidieron no abandonarla por completo y seguir trabajando bajo los parámetros tonales.

Gracias a otras sistematizaciones que se venían realizando en el barroco, como lo son el sistema de afinación temperada, la regularidad métrica, la implementación estándar de la barra divisoria de compás, estructuración de formas y mejoras técnicas y de construcción de los instrumentos, el manejo armónico también se empezó a regular en este periodo. La modalidad era el sistema que regía las composiciones musicales de la época, pero poco a poco los modos se fueron reduciendo hasta que llegaron a manejarse solo dos, el modo mayor y el modo menor. Esta práctica fue utilizada por diferentes músicos de la época, que buscaban la continuidad en sus discursos musicales, teniendo frases con un sentido armónico propio, esta práctica es sistematizada a mediados del siglo XVIII por el músico y teórico Jean-Philippe Rameau que basándose en la teoría de los armónicos explico el carácter natural del acorde mayor y el acorde menor, y encontrando que cualquiera de las notas de la triada de este acorde podrían ser utilizada como bajo como se explica en la siguiente cita “tomando cualquier nota como punto de partida, la tonalidad se establece mediante una progresión formada por las tres distribuciones espaciales de

una triada, en la que cualquiera de sus tres notas pueden ocupar el lugar del bajo cumpliendo la función de nota fundamental” (Latham, 2008, pág. 1515) El uso del bajo cifrado empezó a ser muy utilizado entonces, dando guías armónicas a la interpretación de la música y los movimientos armónicos que debían manejarse sobre todo el de la cadencia de Dominante que resuelve a Tónica. Este sistema se estandarizó en el clasicismo dejando en desuso la modalidad y llevando a los compositores a ceñirse a las normas de la tonalidad.

En el siglo XIX la práctica del bajo cifrado es reemplazada por la técnica de asignar un grado a cada nota de la escala, estos grados eran cifrados en números romanos para identificar cada nota de la escala, pero además ese grado pasó a ser la fundamental de su propia triada. Es en este siglo cuando el musicólogo y pedagogo musical Hugo Riemann expuso su teoría a la que llamó armonía funcional. En ésta Riemann, proponía que todos los acordes de una tonalidad obedecían a una de las tres funciones tonales, Tónica, Subdominante y Dominante³ además de esta nueva teoría para explicar los movimientos armónicos, en el siglo XIX los músicos buscaron nuevos recursos para poder enriquecer el manejo de la armonía. Los compositores de la época intentan alejarse de la tonalidad agregando nuevos acordes, utilizando en muchos casos músicas folclóricas de sus respectivos lugares de origen. El acorde Tristán, de Wagner, el manejo armónico de compositores y músicos como Liszt, Chopin entre otros, formaron este nuevo lenguaje armónico donde se mantenía la idea de llegar a un acorde Tónica de reposos pero alargar el camino para llegar a este. Estos lenguajes le darían mayor riqueza a la tonalidad pero también serían el punto de partida para que músicos del siglo XX como Schoenberg crearan un sistema musical contrario al de la tonalidad.

Desde finales del siglo XIX, la música empezó a desligarse de algún modo de las reglas y moldes que habían estado rigiendo la música desde hacía 400 años aproximadamente. En el ámbito clásico el uso de la tonalidad estaba poniéndose en duda y compositores como Erik Satie daban los primeros para que en el siglo XX la tonalidad dejara de ser el paradigma armónico y se empezará a buscar nuevos paradigmas para la organización de la música y más exactamente la composición musical.

³ esta teoría es fundamental en la armonía moderna, ya que en ella se sustenta el discurso tonal en la actualidad.

En siglo XX la música tomó diversos caminos para su desarrollo, la música atonal, la música serialista, la música popular, la música folclóricas entre otras, tuvieron una evolución paralela a través de este siglo. Cabe destacar la importancia que tuvo para la armonía los compositores impresionistas para la armonía popular moderna, con el manejo tímbrico donde daban a cada instrumento una importancia en el total de la obra. Y es que aunque en las obras impresionistas se evita la idea de disonancia resolviendo a consonancia básica en la tonalidad, se buscan otras sonoridades donde la armonía en muchos casos es más importante que la línea melódica, además se agregan nuevos acordes por la superposición de terceras, acordes con séptimas novenas y treceñas que fueron sistematizados en la armonía moderna y son de constante uso en ésta.

Por otro lado la música popular empieza a tener un papel importante en el desarrollo cultural de los pueblos de la América recién independizada, estos pueblos empiezan a buscar una identidad propia que los una como las naciones libres que empiezan a ser. La evolución de la música negra estadounidense fue de vital importancia para el desarrollo de lo que hoy en día es llamado música moderna y armonía moderna, por esto a continuación se presenta grosso modo un resumen del desarrollo histórico y musical de ésta.

La música afroamericana del siglo XX es la mezcla de la música que se escuchaba en el momento con la música que habían heredado los descendientes de los negros traídos de África. La música africana donde el ritmo era preponderante para el desarrollo de la misma, y el canto también tenía un lugar importante, dejaba en un plano secundario la armonía como se había desarrollado en Occidente hasta ese momento, y aunque la música africana que llegó a Estados Unidos no desconocía la armonía (en África se conocía el canto a dos voces) no se manejaba del mismo modo que la manejaban los herederos de la tradición europea, ya que la música en África era destinada al baile y para esto el manejo armónico no era determinante.

“Las comunidades negras siguen tocando su música pero ésta empieza a mezclarse con la música europea que era la música que coexistía en ese momento. Los antropólogos han llamado a este proceso sincretismo (Gioia, 1997, pág. 5). Este sincretismo fruto de la asimilación que tuvieron las comunidades negras sobre los recursos musicales europeos, son los que empiezan a definir el camino de la música popular norteamericana y de la música moderna.

Del sincretismo antes mencionado cabe destacar algunos géneros que son el soporte de la música y la armonía moderna. El primero del que se va a hablar es el *BLUES*, “este género empieza a visibilizarse en la industria de grabación hasta los años 1920”, (Gioia, 1997, pág. 12) aunque el género empieza a desarrollarse en el siglo XIX en las comunidades negras que trabajaban en el campo. Las líneas melódicas del blues están caracterizadas por el uso de la *blue note* lo que le da una sonoridad particular al género que después fue utilizado para el desarrollo de diferentes géneros de la música moderna como el rock and roll, el R&B el funk entre otros. El movimiento armónico del blues también tiene unas particularidades que lo definen, utilizando todos los acordes con séptima menor, de este uso vienen los acordes I7 e IV7 acordes con la séptima mencionada antes pero que no tienen función de dominante, algo un poco atípico en los lenguajes armónicos.

El Ragtime es otra música resultado del sincretismo musical antes mencionado. Esta música recibe su nombre del *ragged time* o tiempo roto, que en esencia era lo que sucedía con esta música, que era instrumental (principalmente piano) donde una melodía sincopada interactuaba con un acompañamiento a tempo, esta música era tocada por músicos negros educados por franceses y sería llamada música de blancos tocada por negros. El mayor exponente de este género fue Scott Joplin.

“El jazz es una forma de arte musical que se originó en los Estados Unidos mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía de blues se derivan de la música africana y del concepto musical de los afroamericanos” (Berendt, 1994, pág. 695)

Con el fin de la guerra de secesión se abole definitivamente la esclavitud en Estados Unidos, y aunque con todas las libertades un grupo de afroamericanos recién liberado no tiene las oportunidades que los blancos, esto da como resultado unos grupos sociales económicamente marginados que migran al sur de Estados Unidos especialmente a New Orleans. “Estos grupos se reunían a tocar música con tambores que rápidamente fue permeada por el manejo armónico venido de Europa” (Gioia, 1997, pág. 7). La utilización de los instrumentos de las bandas militares para musicalizar *minstrels* y *vodevil* más la legalización de la prostitución en New

Orleans en un barrio llamado *Storyville* en el que se empieza a hacer presentaciones de música en vivo, son factores que influyen en la creación de lo que más adelante sería conocido como Jazz.

Con el cierre de *Storyville* muchos de los músicos que tocaban en éste se deciden trasladar a Chicago y New York donde se sigue tocando esta música muy rítmica y pensada para ser bailada pero utilizando armonías de la música que existía en el momento, y aunque el Jazz adoptó la armonía clásico-europea no la utilizó de forma literal sino que la adaptó a sus formatos, sin pensar en sus reglas para el movimiento de los acordes, reglas como resoluciones, movimientos correctos de las voces entre otras, sino que utilizó este lenguaje armónico para acompañar las melodías alegres y sincopadas venidas de la herencia africana.

En los treinta se empieza a gestar un nuevo movimiento con grandes orquestas llamadas *Bigband*, estas agrupaciones empiezan a tocar sobre arreglos, la partitura empieza a utilizarse para trabajar la música, el manejo de los recursos armónicos toma un papel determinante ya que la elaboración del arreglo lleva consigo un manejo más cuidadoso de la armonía. El *swing* empieza a ser el elemento definitorio del estilo, después de la era del swing el jazz empezó a ser reconocido en todo el mundo y exaltado por compositores “clásicos” como Stravinski.

Las *Bigband* empiezan a ser económicamente inviables y los músicos empiezan a armar agrupaciones más pequeñas, donde se empieza a buscar nuevas formas de interpretación para que los afroamericanos volvieran a diferenciarse de los blancos. El *bebop* es una música que nace hacia 1941 como una corriente que iba en contra del *swing* que se estaba tocando hasta el momento donde las sesiones improvisadas mandaban la parada, se tocaba la música a ritmos furiosos, se intentaba incluir la mayor cantidad de ideas melódicas y armónicas en la pieza. La improvisación es eje central del *bebop* tanto de los instrumentos melódicos como de la base, donde se le dieron espacios de improvisación a la batería, el piano el contrabajo, como a los saxofones las trompetas y demás.

Al ser un movimiento transgresor y arriesgado, los músicos que tocaban “instrumentos armónicos” también tuvieron la libertad para experimentar con las progresiones armónicas que

tocaban, en las que empezaron a incluir unos *voicings*⁴ novedosos, con colores que no eran utilizados anteriormente, buscando que el manejo armónico fuera novedoso para el oyente.

La sistematización de los recursos que eran utilizados por los músicos de jazz dio origen a lo que hoy es llamado armonía moderna. No se sabe a ciencia cierta quien fue el primero en acuñar el término pero la academia y los músicos de ésta han aceptado éste sin discusión, lo mismo que el concepto de moderno para nombrar todas las músicas que fueron influidas por los movimientos musicales gestados en Estados Unidos, el funk, el rock, el jazz entre otros, y no precisamente la música más reciente.

La popularización de muchos de estos géneros en todo el mundo le dio a los recursos de la armonía moderna una trascendencia global, mezclándose con las músicas locales de todas partes del mundo y creando nuevos lenguajes sonoros que dan un nuevo aire a la música en la actualidad.

2.1.2 Rearmonización

“El concepto de rearmonizar está basado en el proceso de cambiar y/o añadir acordes a una progresión armónica” (Herrera E. , 1995, pág. 145) la rearmonización es utilizada para dar una sonoridad diferente a la original por medio del cambio, alteración, aumento o disminución de los acordes en una progresión.

“Sin duda, lo más importante en una rearmonización es su finalidad, el cambiar por cambiar fácilmente desembocará en una progresión incoherente. Así pues, un objetivo será esencial” (Herrera E. , 1995, pág. 145). A la hora de rearmonizar una progresión se deberá tener cuidado para no colocar acordes que no favorezcan al discurso armónico, y aunque no es una regla se debe pensar que la rearmonización se trabaja como una ampliación de la tonalidad, por lo cual tener en cuenta las reglas de la armonía tonal ayudará al buen desarrollo del discurso armónico que se está proponiendo.

Para tener en cuenta, el proceso de rearmonización se da sobre una armonía preestablecida, es decir que para realizar una rearmonización es necesario conocer una armonía original. Un

⁴ Voicings se refiere a la disposición de los acordes, además es una técnica de armonización de melodías nota a nota.

ejemplo de lo dicho anteriormente se puede ver en las entrevistas hechas para esta investigación. Los dos expertos entrevistados antes de proponer sus rearmonizaciones en la tercera pregunta de la entrevista (ver anexo 1 y 2) buscaron los acordes básicos de la progresión para después sobre estos poder proponer una nueva armonización del mismo fragmento.

Además de tener una armonía “original” de la cual partir, para realizar un proceso de rearmonización la melodía es la que limita las técnicas de rearmonización que se pueden utilizar, es decir que la nueva armonía que se va a proponer por medio de la rearmonización no puede desligarse de la melodía ya que si se coloca algún acorde que en la teoría funcione pero que genere un choque con la melodía, éste en la práctica debería ser reemplazado por otro que funcione en la progresión armónica pero que también funcione con la melodía.

Para Levine (1995) la rearmonización se puede realizar de las siguientes formas:

- Alterando el acorde
- Incrementando el número de acordes
- Quitando acordes de la progresión
- Substituyendo un acorde (o acordes) por otro acorde (Levine, 1995, pág. 260)

A continuación hablaremos brevemente de estas formas de rearmonización sin entrar en mucho detalle en las técnicas ya que estas serán expuestas más adelante.

Alterar un acorde puede darse al cambiar una nota de la cuatriada fundamental, sin cambiar la funcionalidad de éste, por ejemplo aumentar la quinta en el acorde de dominante, de esto se forma un acorde con función de dominante pero con una sonoridad de acorde aumentado. Otra forma de alterar un acorde es convirtiendo un acorde mayor o menor en un acorde sus, este acorde no cambiaría la función pero generaría un acorde ambiguo. Ya que su tercera sería reemplazada por una cuarta. No se altera su fundamental ya que si esta es cambiada el acorde se transformaría en otro automáticamente.

Agregar notas de la superestructura⁵ también daría una nueva sonoridad al acorde sin alterar su funcionalidad, claro está que utilizando las tensiones disponibles correctas para cada acorde. Agregar novenas, oncenas, trecenas, dan al acorde un nuevo color que sin perder su función serían un acorde “distinto” o con una sonoridad más amplia que la que tiene con su cuatriada fundamental.

Incrementar el número de acordes en una progresión, es la forma más usada para rearmonizar en la actualidad, en el ritmo armónico de dominante agregar un segundo grado por ejemplo es una forma usual de rearmonizar agregando acordes a la progresión, también utilizar intercambios tonales, agregar dominantes secundarias entre otras técnicas funcionarían dentro de este ítem de rearmonización agregando acordes a la progresión.

Otra forma de rearmonizar una obra es quitando acorde a la progresión original, esto aunque no es tan utilizado ya que se suele creer que una buena rearmonización supone incluir muchos acordes a una progresión, este puede ser una buena herramienta cuando se tiene una armonización muy “densa” y se busca bajar un poco esa densidad para una situación o formato especial, es decir que los instrumentos que se utilicen no sean muy adecuados para tocar la progresión o las personas a las que se les hace la rearmonización no tengan la capacidad técnica para tocar la rearmonización compleja, en estos casos se puede optar por quitar algunos acordes de la armonización para que pueda ser interpretada.

Sustituir un acorde por otro es otra de las formas en que se puede rearmonizar una progresión, tomar un acorde de primer grado y sustituirlo por un sexto (ambos cumplen función de tónica) o viceversa, o utilizar un intercambio modal por ejemplo en vez de un IV utilizar un acorde bVII^{maj}7 (función de subdominante) va a darle a la progresión otra sonoridad.

Dependiendo de la melodía se podría sustituir un acorde de una función por otro acorde que cumpla otra función esto como se dijo anteriormente si la melodía es coherente con la nueva función que se está incluyendo.

Para rearmonizar no es necesario escoger una única forma de las anteriormente descritas, sino que estas pueden ser trabajadas de manera conjunta y ninguna de ellas es mejor que otra, todo dependerá del manejo que le dé el rearmonizador a la armonía, a dónde quiere llegar y para qué

⁵ La superestructura se consigue al superponer terceras sobre la cuatriada fundamental del acorde.

formato está realizando el arreglo, en fin el uso de la rearmonización dependerá de la situación particular para la cual se esté utilizando.

2.2 Música Andina Colombiana (M.A.C.)

La región andina colombiana está constituida por los departamentos ubicados en la zona montañosa de Colombia, desde el nudo de los pastos en el departamento de Nariño pasando por las tres cordilleras. Esta región desde los tiempos de la colonia, fue centro pluricultural, donde habitaron las diferentes razas del territorio nacional. Hablar entonces de región andina colombiana es hablar de diversidad cultural, este territorio que por más de quinientos años ha sido el centro de interacción entre diferentes razas como lo son los españoles, lo indígenas y los negros, esta interacción dio como resultado un mestizaje de las diferentes manifestaciones culturales de cada etnia, manifestaciones en las que indiscutiblemente estaba la música, ésta con un patriarcado español pero con muchos elementos de negros e indígenas, empieza a ser parte de la comunidad que vivía en la región y empieza a posicionarse como la música autóctona, la música representativa de las nuevas comunidades que convivían en el territorio.

Así como su gente, la música de la región andina es multicultural y llena de matices, con diversidad de influencias que van desde las danzas y cantos españoles pasando por las músicas indígenas y africanas. Con gran variedad de instrumentos de diferentes familias como los aerófonos, los cordófonos, los membramófonos y los idiófonos, donde se destacan principalmente los instrumentos como el tiple, la guitarra, la bandola, y desde el siglo XIX el piano.

“Con diversidad de ritmos podemos destacar que la tonada base de toda la región andina es el bambuco” (Abadía, 1994, pág. 38) del que se desprenden aires como rajaleña, sanjuanero entre otros. También cabe destacar aires como el torbellino, muy popular en departamentos como Santander y Boyacá; el pasillo, un ritmo que nace en las elites burguesas que buscan un aire más acorde al ambiente cortesano de la época; y la danza, “un aire aculturado así como lo fue el pasillo, era una variación lenta del vals proveniente al parecer de la habanera cubana” (Abadía, 1994, pág. 39). La música de la región andina entonces, es un cúmulo de muchos aires

tradicionales que tienen algunas características en común, pero que también tiene grandes diferencias, pero que se han agrupado en un gran género, son aires en principio campesinos para la diversión, el esparcimiento y el jolgorio, que poco a poco fueron siendo sistematizados y entendidos para después ser lo que es llamado música andina colombiana.

Es desde la segunda mitad del siglo XIX cuando se empiezan a gestar los formatos instrumentales más representativos de esta música, se empieza a introducir el piano como instrumento para interpretar la música andina, se empieza a incluir pasillos, danzas y algunos bambucos (era un aire muy “popular” para los músicos eruditos de la época y no se componían muchos bambucos para los formatos de salón) dentro de los repertorios de la música de salón, además se generan las mejoras técnicas de los instrumentos con los que se interpretaban estas músicas.

La música tocada por los tríos típicos (bandola, tiple y guitarra) eran pasillos, bambucos y danzas que se tocaban para amenizar las fiestas populares, tertulias y demás acontecimientos del pueblo, con el nacimiento de la lira colombiana en 1897 y del formato “estudiantina” “Estas músicas que eran tocadas en las calles y tertulias de los pueblos empiezan a ser interpretadas en los salones de las ciudades, especialmente la capital Santafé de Bogotá y Medellín capital del departamento de Antioquia.

La primera persona en empezar este proceso revolucionario fue Pedro Morales Pino. Este músico compositor y arreglista nacido en Cartago Valle del Cauca fue un músico que tuvo acercamientos con la música folclórica antes de empezar sus estudios formales de música en la Escuela Nacional de Música en Bogotá. Pedro Morales gracias a sus estudios formales fue el primero en preocuparse por escribir la música andina colombiana en partitura, cosa que sus antecesores no habían tenido muy en cuenta, Morales empieza entonces a escribir arreglos de música tradicional con los aspectos teóricos de la música clásica, además de agregar el sexto orden a la bandola⁶ y haber llevado la música tradicional a los salones de las ciudades logrando alternar repertorio tradicional con interpretaciones de la música clásica europea, Pedro Morales realiza giras internacionales y pone a la música andina en su época en un lugar privilegiado como música

⁶ El número de órdenes que hasta el día de hoy se mantiene

nacionalista representativa de Colombia (por muchos años la única que se consideraría como tal). Morales Pino muere en 1926 pero su legado ha sido invaluable para la M.A.C.

En la primera mitad del siglo XX la música andina se desarrollaría musicalmente desde las academias y los centros formales de educación musical como desde las calles, gracias a músicos como Luis A. Calvo, Emilio Murillo, Francisco Cristancho, Guillermo Uribe Holguín entre otros que fueron enriqueciendo la M.A.C. con composiciones eruditas y populares, con influencias de la música europea, influencia del romanticismo tanto en el piano, trio típico, estudiantina como en instrumentos no tan tradicionales como el violonchelo o la trompeta.

La música andina colombiana empezó a formar parte de formatos instrumentales donde no habían tenido cabida antes, el mejor ejemplo de esto es la composición pequeña suite de Adolfo Mejía para orquesta sinfónica o sus bambucos para piano donde ya contenía un lenguaje armónico que no se trabajaba anteriormente en la M.A.C. La influencia de la Música del periodo romántico que tuvo Mejía también fue plasmada en obras de piano como improvisación, su bambuco en Bm entre otros. Esta utilización de la armonía influenciaría a las siguientes generaciones de músicos que seguirían innovando en la composición de la M.A.C.

Desde los años cincuenta del siglo XX, cabe destacar la importancia que tuvieron músicos como Oriol Rangel o Luis Uribe Bueno que llevaron la M.A.C. a la radio colombiana, con sus arreglos composiciones e interpretaciones lograron que la música andina colombiana se mantuviera vigente en esta nueva etapa cultural de las grandes ciudades de Colombia.

En esta época empieza su producción musical uno de los músicos más importante para la M.A.C. ya que incluyo nuevos sonidos que fueron innovadores en su época y que aún hoy son referentes de los músicos que incursionan en la M.A.C. el maestro León Cardona es uno de los músicos más nombrados a la hora de referirse a una influencia dentro de la música andina colombiana (entre esos uno de los entrevistados para este trabajo monográfico). León Cardona fue por muchos años guitarrista eléctrico de diferentes grupos y formatos que tocaban Jazz, boleros música tropical entre otros, esto sin dejar de lado la composición y musicalización de pasillos bambucos etc. Este bagaje musical y el conocimiento armónico adquirido fueron utilizados para lograr nuevas sonoridades en la M.A.C. como lo dice el propio Cardona en una entrevista para la revista A contratiempo “Si, pero ya en ese club donde estuve cinco años, la música más fina, era

la que más me gustaba a mí. Fue ahí cuando me dije, hombre, voy a tratar de hacer eso mismo en nuestros ritmos, involucrando esta armonía sin que pierda su estructura básica de bambuco, de pasillo, de lo que sea. Así fue como comencé.” (Arenas, 2010) Estos nuevos manejos armónicos se han mantenido vigentes hasta hoy.

En la actualidad un sinnúmero de grupos, intérpretes y compositores toman los aires de la M.A.C. y los reinterpretan dándole su toque personal, formatos poco convencionales, con instrumentos eléctricos o con armonías más transgresoras que las propuestas por León Cardona, o la interpretación respetando fielmente el estilo tradicional, son muchas las formas en que se interpreta la M.A.C. algunas que han sido tildadas de demasiado “extremas” y que pueden ser más encasilladas en el jazz que en la música tradicional. No es objetivo de este trabajo entrar en esta discusión de lo “purista” y lo “transgresor” pero es claro decir que las armonías que son analizadas están cercanas a esos lenguajes menos tradicionales de la música tradicional colombiana.

Para terminar este capítulo se hará una pequeña referencia de los dos expertos estudiados para el desarrollo de este trabajo monográfico.

Germán Darío Pérez es un músico colombiano nacido en Bogotá, actualmente es uno de los grandes referentes de la M.A.C. ganador de diferentes distinciones como compositor e intérprete, aquí una pequeña reseña tomada de la página de internet de [ibermúsicas](#):

“Su primer galardón nacional como compositor lo obtuvo en el año 1985, a sus 16 años, y de allí en adelante no ha cesado la cosecha de premios, en todos los festivales a lo ancho y largo del país. Es sin lugar a dudas, el compositor más premiado en la historia de los festivales de música andina colombiana, en el campo instrumental. Cumplidos los 17 años ya había comenzado a explorar nuevas sonoridades, y a incorporar a la música tradicional armonías más elaboradas. La combinación de su ancestro familiar arraigado a las tradiciones musicales colombianas, y sus estudios académicos, sumados a su creatividad lo llevó a la búsqueda de un nuevo lenguaje musical, con una gran riqueza rítmica, tímbrica y armónica, dando como resultado un estilo propio que abrió el camino hacia nuevas perspectivas en la Música Andina Colombiana. Hoy, más de veinte años después, aún sus primeras composiciones suenan novedosas, innovadoras, inspiradas, urbanas, universales y absolutamente actuales. Sus experimentos tempranos realizados sobre la base de un conocimiento sólido de nuestro folklore, y con convicción y compromiso con sus ideales y sus exigencias musicales, dejaron huella y pasaron de ser experimentos a convertirse referencia obligada dentro de la música andina colombiana.

El nuevo estilo que estaba gestando fue en sus inicios motivo de polémicas y descontento por parte de los puristas, quienes consideraban que no se ajustaba a los estándares tradicionales del folklore colombiano. No obstante la nueva tendencia se fue imponiendo con solidez especialmente en los campos musicales académicos. De ninguna manera su trabajo riñe, ni compite con la tradición. Se sustenta firmemente en ella, pero adecúa su lenguaje a la época actual, y facilita que nuestra música guste tanto al erudito como al que no lo es”.(Ibermúsicas, 2014)

Javier Pérez Sandoval es un guitarrista eléctrico bogotano que ha estado inmerso en la investigación musical y la interpretación de la M.A.C. desde su visión musical, sus influencias y se recorrido musical. A continuación una reseña del maestro tomada de su página de internet personal:

“Compositor y guitarrista bogotano. Ganador de premios de composición e investigación por parte del Ministerio de Cultura y el IDARTES. Ha publicado dos libros acerca de músicas colombianas, como director de la agrupación Carrera Quinta produjo, compuso y realizo los arreglos del disco En esencia. Ha sido invitado a dar talleres, conferencias de Música Colombiana en BerkleeCollege Of Music, ASAB, Universidad Católica de Perú. Realizó sus estudios de Maestría en Composición con énfasis en Jazz en University of Louisville JameyAebersold Jazz StudiesProgram. Sus obras han sido estrenadas en Estados Unidos, Ecuador y Colombia.

Además de su trabajo con Carrera Quinta su labor como compositor se ha enfocado en la exploración de lenguajes propios de las músicas colombianas en grandes formato como Big Band y orquesta; sus obras han sido estrenadas en eventos como el Jazz EducationConference en 2012 en Louisville KY, Orquesta sinfónica de Loja Junio 2012, Big Band Bogota en el marco de Jazz al parque 2013. En este año es su suite para Big Band “Take a deepBreath” fue ganadora del premio de composición para mediano formato del Idartes. Sus artículos académicos han sido publicados en revistas de investigación musical y presentados en congresos en Colombia, Peru y España.

Paralelo a su labor como compositor y guitarrista ha desarrollado investigaciones y publicaciones en torno a las músicas de la región andina colombiana y procesos de cambio y transformación en estas. En 2006 es ganador de la Beca Nacional de Investigación en Música del Ministerio de Cultura por el proyecto “Aplicación de Conceptos de Improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombiana”. En el mismo año publica el texto “Método de improvisación en el Pasillo de la región Andina Colombiana”. En 2010 publica un artículo en la Revista A contratiempo. Ha sido invitado a participar como ponente en Congresos de investigación en Colombia y el exterior, tales como el XVII congreso de la IASPM realizado en la Universidad Católica de Peru en 2008, en 2007 en el primer encuentro de investigaciones musicales realizado en la Biblioteca Luis Ángel Arango y X Congreso de Antropología en la Universidad Nacional de Colombia.

Actualmente se desempeña como docente de guitarra eléctrica en la Facultad de Bellas Artes de la universidad Pedagógica Nacional y la Facultad de Artes de la universidad El Bosque.(Pérez, 2014)

3. METODOLOGÍA

En el presente capítulo se procederá a exponer el desarrollo metodológico escogido para realizar este trabajo monográfico, describiendo las diferentes etapas de la investigación, el enfoque metodológico y el modelo de investigación escogidos para el desarrollo de la misma además de los instrumentos de recolección se utilizados.

3.1 Enfoque metodológico

El enfoque metodológico que se le dio a este trabajo fue el cualitativo, además de éste, esta monografía está dentro de una investigación de tipo musicológico ya que se basa en el análisis musical para cumplir el objetivo propuesto en el presente trabajo.

Tipo de investigación

Esta monografía se realizó bajo los parámetros del análisis musical con fines pedagógicos, ya que la base del trabajo fue el análisis armónico de diferentes obras, fragmentos re armonizados por los maestros, análisis desde la teoría clásica y la moderna, para llegar a unos posibles usos comunes en la armonía de la M.A.C. en la actualidad.

Con esta monografía intenta sistematizar algunas de las nuevas propuestas de armonización y rearmonización en la M.A.C. para que esta información pueda ser aprovechada por músicos y estudiantes de música como material de apoyo para el manejo de estas nuevas propuestas, además intenta ser un aporte para la producción de la M.A.C. en la actualidad y da un punto más para alimentar la discusión que se presenta en cuanto al uso de estos recursos armónicos venidos de músicas populares norteamericanas a las músicas tradicionales en Colombia y para esta monografía la música andina colombiana.

3.2 Instrumentos

Para la realización y consolidación de este trabajo investigativo se utilizaron las siguientes herramientas:

3.2.1 Entrevistas

Estas entrevistas fueron estructuradas, ya que a los dos expertos se les hizo las mismas preguntas tratando por parte del investigador de no intervenir en las respuestas. Para la entrevista se realizaron tres preguntas que se pueden agrupar en los tipos de preguntas que propone Mertens como “de conocimiento, de expresión de sentimientos”

3.2.2 R.A.E

El R.A.E o “resumen analítico especializado” fue un instrumento que se utilizó en la etapa investigativa previa para conocer los antecedentes que existían al presente trabajo, además para aportar al investigador conocimiento para empezar el trabajo investigativo como tal.

3.2.3 Software especializados de música

Entre estos cabe destacar softwares tales como Fínale y Transcribe, que permitieron consolidar los procesos de transcripción de algunas obras que posteriormente fueron analizadas para recolectar la información de la investigación.

3.3 Diseño metodológico

Para la estructuración del diseño metodológico se tiene en cuenta una organización por medio de las siguientes fases:



Ilustración 1: fases en las que se implementó la metodología.

A continuación se expondrán las fases presentadas anteriormente.

3.4 Desarrollo metodológico

Fase 1. Selección

En esta fase se empieza a seleccionar el material que se va a utilizar para realizar los análisis posteriores. Lo primero que se hizo fue delimitar el tema, en principio se pensó en hablar de música andina colombiana y todos los componentes de la música, el ritmo la melodía y la armonía, pero por cada aire el ritmo y la melodía eran muy diferentes uno de otro, pero en el caso de la armonía todos eran esencialmente tonales, esto facilitaba el estudio de la M.A.C. ya que se puede hablar de un elemento que ha evolucionado a través de la historia pero que no guarda una particularidad por aire, es decir, armónicamente no distan mucho un bambuco, un pasillo de una danza o una guabina (actualmente). Además que los músicos de la M.A.C. normalmente no se especializan en un aire en particular, sino que componen arreglan o interpretan indistintamente pasillos, bambucos, danzas etc. Por esto en el presente trabajo se llamará M.A.C. a cualquiera de estos aires.

Para hacer el análisis se planteó hacer una entrevista donde los maestros contaran sobre sus influencias tanto teóricas como sonoras, a qué elementos le daban más importancia a la hora de armonizar o rearmar y la rearmarización de dos fragmentos melódicos conocidos, donde los maestros pudieran mostrar la forma en que ellos utilizarían los recursos armónicos que han sido adquiridos gracias al bagaje musical de cada uno.

Para este trabajo monográfico vamos a utilizar aires que se trabajan desde lo instrumental, lo que le permite al armonizador tener mayor libertad a la hora de utilizar los diferentes recursos armónicos para darle una nueva interpretación al tema a intervenir.

Escoger una serie de compositores representativos es una tarea compleja y escójase cual se escoja siempre van a quedar varios por fuera. Para esta monografía se seleccionaron los siguientes compositores basados en su popularidad, trascendencia y repercusión de sus obras en la música andina colombiana.

Luis A Calvo fue un músico nacido en Gámbita Santander, uno de los más importantes de la historia de la música andina colombiana gozó con una fama sin igual hasta el día de su muerte, su obra ha sido interpretada un sinnúmero de veces por orquestas y músicos de todo el mundo. De formación académica el maestro Luis A Calvo tocaba varios instrumentos entre ellos la bandola (instrumento para el cual escribió muchas obras) el compositor es diagnosticado de la enfermedad de Hansen (lepra) y tuvo que exiliarse en el lazareto de Agua de Dios donde pasó sus últimos años.

Carlos Vieco Ortiz es considerado como el compositor más importante de música andina colombiana en Antioquia. Prolífico compositor que tiene en su haber más de 1800 composiciones entre vocales e instrumentales de las cuales la gran mayoría permanecen inéditas. A lo largo de su vida fue docente, director y músico recibiendo numerosas distinciones en las que cabe destacar la cruz de Boyacá en grado de gran caballero.

De estos compositores se escogieron las siguientes obras:

Adiós A Bogotá⁷: Danza de Luis A Calvo, una obra con gran contenido sentimental, al ser esta la obra que le dedicó el compositor a la sociedad bogotana de la época antes de ser exiliado al lazareto de Agua de Dios. Una obra en modo mayor como lo son en general las danzas, con tres secciones, cada una de ellas con motivos diferenciados. Esta obra ha sido grabada por intérpretes como Elvia Mendoza o Nogal Orquesta de Cuerdas.

⁷ La partitura de esta obra fue tomada de la página:
<http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/musica/partcalvo/adios.pdf>

Patasd´hilo⁸: Pasillo de Carlos Vieco Ortiz, obra que ha sido interpretada por innumerables grupos a lo largo de la historia, entre ellos cabe destacar al “Ensamble Recoveco” de Venezuela, Juglares Ensamble y la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Su forma ABACA y su estructura rítmica, utilizadas frecuentemente en el pasillo instrumental tradicional; hacen de esta obra un punto de referencia para el análisis y comprensión del pasillo.

Para este trabajo se decidió escoger la primera sección de cada obra para que los maestros la re armonizaran. A estas obras se les hizo un análisis musical detallado basado en el método de análisis schenkeriano.

Aplicación de recursos del método de análisis schenkeriano

El análisis schenkeriano parte del principio de que existen diversos niveles estructurales en una obra musical, y que esos niveles pueden ser esenciales o superficiales en su relación unos con otros. Schenker identifica tres niveles en la obra musical.

- Estructura fundamental, base subyacente
- Base media
- Superficie(Sans, 2006, pág. 1)

Para esta monografía se utilizarán los recursos de reducción rítmica, reducción melódica y reducción armónica para encontrar la base media de la obra⁹ Para las reducciones en el análisis schenkeriano se utilizaran las siguientes siglas:

- **sc**: Salto consonante
- **b**: Bordadura
- **A**: Arpegiación
- **np**: Nota de paso
- **R**: Retardo
- **I**: 1er Grado o tónica
- **V**: 5to Grado o Dominante.

⁸ Partitura tomada de Las Melodías más bellas de la zona andina de Colombia : Álbum No. 1 Editor: Bogotá :Editor: Bogotá : Academia de Guitarra Latinoamericana, 1984

⁹ La base subyacente requiere un análisis más profundo que no es fundamental para este trabajo.

Adiós a Bogotá es una Danza publicada hacia el año 1920, composición de corte romántico, original para piano que tiene una forma: intro II: A :II: B :II: C :II como se verá en el siguiente gráfico:

ADIÓS A BOGOTÁ

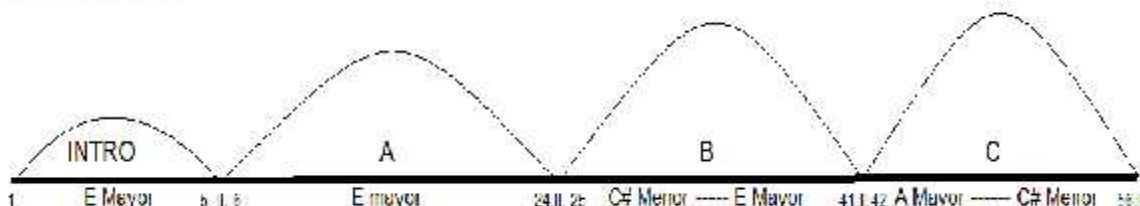


Ilustración 2: forma de la obra adiós a Bogotá

Este trabajo monográfico analizará detalladamente la sección A de la pieza. En primer lugar cabe resaltar dos elementos estilísticos importantes para el desarrollo de la sección y la pieza en general, éstos son el motivo principal de la sección A y el patrón de acompañamiento de la Danza colombiana.

El motivo principal de la sección A (que es expuesto desde la introducción) es utilizado para el desarrollo melódico de toda la obra. Este motivo está representado en los compases 6 y 7 de la obra.



Ilustración 3: motivo principal de la primera sección de Adiós a Bogotá

El patrón de acompañamiento es de suma importancia para darle el carácter de danza a la pieza. Éste se extrae del compás 7 de la obra.



Ilustración 4: motivo del acompañamiento de Adiós a Bogotá

Teniendo presentes estos dos aspectos se entra a hacer el trabajo de análisis con plicas y ligaduras propuesto por Schenker para entrar en los primeros campos de la base media de la obra.

Piano

First system of piano accompaniment, measures 1-4. The music is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a triplet of eighth notes in measures 1 and 3. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Staff with articulation markings: *sc*, *np*, *sc*, *b*, *b*, *r*. Fingering: *1*, *V*, *1*.

Second system of piano accompaniment, measures 5-8. The right hand continues with eighth notes and a triplet. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with a 'z' (zaccato) marking.

Staff with articulation markings: *sc*, *np*, *b*, *np*, *np*, *np*, *np*. Fingering: *V*, *1*.

2

27

sc np sc sc np np r

V I

b b np np sc np sc np np

V I

Ilustración 5: primera reducción de la sección A de *Adiós a Bogotá*

Del anterior análisis se llega a la siguiente reducción ritmo-melódica presentada a continuación:

ADIÓS A BOGOTÁ

Danza

Luis A. Calvo

Piano

Ilustración 6: resultado de la reducción de la sección A de adiós a Bogotá

Del anterior análisis se infiere que esta sección de Adiós a Bogotá armónicamente contiene dos acordes, I y V, además de esto se puede apreciar que su desarrollo melódico es una ornamentación de la escala como lo propone Schenker en su modelo de análisis.

Patasd'hilo es un pasillo fiestero composición de Carlos Vieco, una obra instrumental muy virtuosa compuesta originalmente para trio típico, en el que se puede ver uno de los fundamentos

del análisis schenkeriano, el cual habla de la música tonal como un embellecimiento de la escala. Con estructura II: A: II: B: II A II: C: II como se puede ver en el siguiente gráfico:

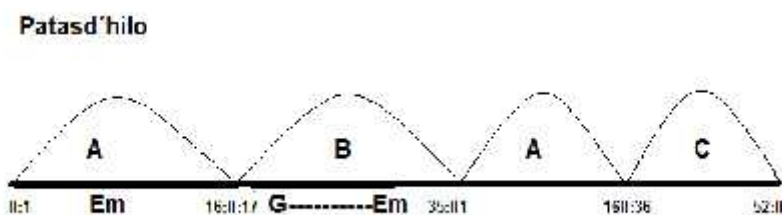


Ilustración 7: forma de la obra Patasd'hilo

La sección que se va a someter al análisis schenkeriano es la A. Como se expuso en la obra anterior, se va a presentar el motivo principal de la obra para ilustrar de forma más acertada la sección A y la obra en general.



Ilustración 8: motivo principal de la obra Patasd'hilo

A continuación se va a encontrar el análisis con plicas y la reducción armónica sección A de la obra, basado en el sistema de análisis schenkeriano, esto con el fin de encontrar la base media de la sección y tener una visión desde el análisis teórico, de los recursos que utiliza para la composición desde la tonalidad y las notas adorno que utiliza.

PATASD'HILO

Carlos Vieco Ortiz

The musical score for "PATASD'HILO" is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "vivo". The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes dynamics such as *b*, *a*, *b*, *b*, *b*, *b*, *b*, *b*, and *np*. The third staff is marked with *cresc...*. The fourth staff features dynamics like *np*, *b*, *np*, *a*, *b*, *np*, *np*, and *a*. The fifth staff has *np*, *a*, *np*, *b*, *b*, *b*, *b*, *b*, *b*, and *b*. The sixth staff is marked with *f*. The seventh staff includes *np*, *b*, *np*, *np*, *np*, *np*, *np*, and *a*.

Ilustración 9: reducción rítmica de la primera sección de la obra Patasd'hilo

En el análisis anterior se ve como el compositor utiliza las notas del acorde como centro melódico de la obra, y además las adorna con bordaduras y notas de paso para generar la línea melódica de la sección.

La reducción armónica da un panorama general de los usos armónicos que utilizó el compositor para escribir la sección:

Ilustración 10: reducción armónica de la primera sección de la obra Patasd'hilo

Del anterior análisis se puede inferir que Carlos Vieco para esta sección de la obra Patasd'hilo utiliza dos frases de ocho compases cada una, los acordes que utiliza para armonizar la sección son tres, I IV y V y su diseño melódico es una ornamentación de las notas del acorde que predomina en el compás, esta ornamentación son notas de paso, bordaduras y notas del acorde en arpeggio.

Ya con el análisis de los fragmentos que iban a ser entregados a los maestros y con los temas que se iban a tratar en está, se formularon tres preguntas para poder abordar todos los puntos que buscaba responder este trabajo. La entrevista que se entregó a los expertos fue la siguiente:

Entrevista

1. ¿Qué referentes o influencias musicales considera que han influido en usted, para el manejo armónico que le da a las obras que compone y/o interpreta?

2. ¿A Qué elementos le da mayor importancia a la hora de armonizar o rearmonizar una obra?
3. Es tan amable de armonizar y/o rearmonizar los siguientes fragmentos melódicos.

PATASD´HILO (Pasillo)



Ilustración 11: fragmento de Patasd'hilo

ADIÓS A BOGOTÁ (Danza)

Musical notation for Adiós a Bogotá (Danza). It consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is played in the right hand, and the bass line is in the left hand. The second system continues the melody and bass line. The third system shows the end of the piece with a double bar line.

Ilustración 12: fragmento de Adiós a Bogotá

Con la entrevista realizada el paso a seguir fue seleccionar las obras para ser analizadas, en este ítem se eligieron una obra compuesta y una obra arreglada (de otro autor) para realizar el análisis

basándose en los libros Music Jazz Theory de Mark Levine y Teoría Musical y Armonía Moderna I y II de Enric Herrera.

Las obras arregladas escogidas fueron los bambucos el Optimista¹⁰ y Gloria Beatriz¹¹ del compositor León Cardona anteriormente mencionado como uno de los más importantes compositores de M.A.C. en la actualidad. Estas obras fueron escogidas dado que ya el manejo armónico era más elaborado de lo común para su época y se quería ver que nuevas sonoridades proponían los expertos.

Las obras compuestas por los maestros que se escogieron para analizar fueron los pasillos atardecer¹² del maestro Germán Darío Pérez y Sin Viaje¹³ del maestro Javier Pérez Sandoval. Estas obras fueron escogidas por la riqueza armónica que ambas manejaban, además de ser obras estilísticamente muy características, es decir que mantenían los elementos que definen el aire de pasillo.

Fase 2. Entrevistas y Análisis

En esta fase se procedió a realizar las entrevistas a los maestros Germán Darío (anexo n°1) y Javier Pérez (anexo n°2) y los análisis de sus obras compuestas y los arreglos a obras de otro compositor. De los análisis de las obras y basándose en los referentes teóricos anteriormente mencionados se encontraron los siguientes recursos armónicos:

Tabla de Resultados maestro Germán Darío

1. Recursos utilizados en la armonización de la entrevista:

Tabla 1

*	RECURSOS UTILIZADOS	N° DE VECES
1	II V relacionado	10
2	Conducción del bajo	1
3	Ciclo de quintas	1

¹⁰ Partitura facilitada por el mismo autor.

¹¹ Partitura transcrita por el autor de la monografía

¹² Partitura tomada de la página [http://www.germandarioperez.com/espanol/Atardecer%20\(Pasillo\).pdf](http://www.germandarioperez.com/espanol/Atardecer%20(Pasillo).pdf)

¹³ Partitura tomada del libro “Improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombiana” (2006)

4	Acorde disminuido de paso	1
---	---------------------------	---

2. Recursos de la obra arreglada “Gloria Beatriz”

Tabla 2

*	RECURSOS UTILIZADOS	N° DE VECES
1	II V relacionado	4
2	Sustitución tritonal	4
3	Acorde disminuido de paso	4
4	Dominante secundaria o por extensión	7
5	Intercambio Modal	2
6	Ciclo de quintas	1

3. Recursos de la obra propia “Atardecer”

Tabla 3

*	RECURSOS UTILIZADOS	N° DE VECES
1	II V relacionado	4
2	Dominante secundaria o por extensión	5
3	Sustituto tritonal	1
4	Alteración cromática del acorde	1
5	Acorde disminuido de paso	2
6	Intercambio Modal	2
7	Conducción del bajo	3

Tabla de resultados maestro Javier Pérez

1. Resultados de la obra arreglada “El Optimista”

Tabla 4

*	Recursos utilizados	N° de veces
1	Dominante secundaria o por extensión	8

2	alteración cromática del acorde	2
3	II V relacionado	12
4	Dominante sin fundamental	1
5	Sustituto tritonal	3
6	Conducción del bajo	2
7	Acorde disminuido de paso	4
8	Ciclo de quintas	1

2. Resultados de la obra propia “sin viaje”

Tabla 5

*	Recursos utilizados	N° de veces
1	II V relacionado	5
2	Sustituto tritonal	6
3	Dominante secundaria	2

Cabe señalar que la rearmonización de la entrevista del maestro Javier Pérez no fue documentada estadísticamente porque en ésta, la rearmonización dio prelación al proceso y no al fin, y los resultados de ese proceso son tratados más adelante en la triangulación de la información.

Fase 3. Extrapolación

En esta fase se realizó la triangulación de los anteriores procesos que dio como resultado la siguiente triangulación.

Triangulación de la información

Basándose en la información recogida por parte del investigador, en los análisis de las obras de los Maestros Germán Darío Pérez y Javier Pérez Sandoval y la entrevista realizada a los mismos, se hace una confrontación con los referentes teóricos consultados, y a partir de ésta podemos deducir lo siguiente:

El manejo armónico que le dan los maestros a sus obras y/o arreglos es principalmente tonal. Dentro de los recursos tonales el más utilizado por ellos es el II V relacionado, recurso que como dice Enric Herrera es uno de los de mayor fuerza en una progresión armónica (Herrera 1990 pág. 85) ésta fue una de las primeras técnicas de rearmonización utilizada por músicos de Jazz de los años 1930, y consistía en agregarle a un acorde de V grado su II relativo, esto creaba una armonización más moderna y expandía las posibilidades de improvisación (Levine 1995 pág.260). A continuación se verán algunos ejemplos de cómo los maestros utilizan este recurso armónico.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Gloria Beatriz', measures 21-27. Each system includes staves for Piano, Tiple, and Contrabajo. The first system shows a harmonic progression: Am7(9) (labeled as Im), Dm6 (labeled as IIIm/III), G7 (labeled as V7/III), and C (labeled as III). A blue arrow points from Dm6 to G7, illustrating the II V related relationship. The second system shows a progression: Em7(b5) (labeled as IIIm7b5/IVm), A7(b9) (labeled as V7/IVm), Dm6 (labeled as IVm), E7 (labeled as V7), and Am7 (labeled as Im). Blue arrows point from A7(b9) to Dm6 and from E7 to Am7, illustrating the II V related relationships.

Ilustración 13: Gloria Beatriz compases 21-27

En el ejemplo anterior se puede ver como el maestro Germán Darío utiliza el recurso del II V relacionado para llegar al III y al VI grado de la tonalidad Am, el maestro, en este ejemplo mantiene la regla de si el II V va a un acorde mayor el II grado es menor (el Dm6 del compás 22) pero si el acorde objetivo es un acorde menor el segundo grado va a ser semidisminuido (Em7b5 del compás 25).

The image shows a musical score for piano in the key of A minor (one flat). The time signature is 2/4. The score consists of four measures. Above the staff, the first two measures are labeled 'II m' and 'V', with 'F#m7' and 'B7' written below them. The last two measures are also labeled 'II m' and 'V', with 'F#m7' and 'B' written below them. The piano part shows chords in the right hand and single notes in the left hand.

Ilustración 14: Rearmonización del Patasd'hilo por Germán Darío Pérez. Compases 2-5

En este ejemplo tomado de la versión N2 del Patasd'hilo compases del dos al cinco, se puede observar como el maestro Germán Darío utiliza el recurso del II V, pero con la particularidad de que del acorde V del compás dos vuelve a IIm7. Esto es posible ya que como lo dice Herrera “cualquier V7 puede ceder la primera mitad de su ritmo armónico a su IIm7 relativo. Aquí como se puede ver en el compás 4 el maestro cede la primera mitad del ritmo armónico del V a su IIm7, creando algo parecido a una retrogresión entre los compases tres y cuatro pero que es correcto y no incumple ninguna regla armónica.

IIIm/IIIm Vsub/IIIm IIIm
Cm7 B7(#11) B^bm6

Ilustración 15: obra sin viaje compases 19-20

En el ejemplo anterior el maestro Javier Pérez utiliza el II V relacionado de Bbm, pero sustituye el V por su sustituto Tritonal, es decir que en vez de utilizar F7 dominante de Bb, la sustituye por B7#11, recurso que puede usarse perfectamente porque ambos acordes cumplen la función de dominante, pero esta sustitución genera otra sonoridad en la progresión.

IIIm/V V/V IIIm V7
C#m7(b9) F#7 F#m7 B7aug(9)

Flauta

Saxofón soprano

Guitarra elec.

Piano

Bajo

Ilustración 16: obra el optimista compases 48-51

En el ejemplo anterior el maestro Javier Pérez utiliza un II intercalado, que es un acorde de IIm7 que puede estar entre el V7/V y el V7/I, esto no afecta a la resolución del dominante secundario (Herrera pág. 1990 86). Como se puede ver en el ejemplo entre el F#7 y el B9 se intercala el acorde de F#m7, que como lo dice Herrera es un recurso posible de utilizar.

Como se dijo anteriormente el II V relacionado fue el recurso que más se utilizó por parte de los maestros, es un recurso en el que se puede ahondar tanto, que tiene tantas posibles variantes, que ambos maestros le dieron prelación al manejo de este recurso en el tercer punto de la entrevista, donde se les pidió que armonizaran dos fragmentos melódicos, los dos maestros en sus propuestas le dieron una gran importancia a el II V para la armonización. Y aunque el recurso es el mismo, la utilización de cada uno tiene alguna diferencia. En el manejo que le da el maestro Germán Darío se puede notar mucho el uso de las notas agregadas, con estas el maestro le da una sonoridad diferente al recurso. Mientras que el maestro Javier Pérez propone el recurso pero ampliándolo con otras seis posibles combinaciones de II V relacionado que se pueden dar para llegar a la región de tónica, y cada uno de los acordes que se dan allí se pueden combinar, claro está, que si la melodía lo permite, estas combinaciones dan como resultado progresiones que pueden verse como “diferentes” a la de II V pero en esencia todas vienen de este recurso.

El siguiente recurso que se tratará son las dominantes secundarias y por extensión. Herrera habla de que cualquier acorde diatónico puede recibir la resolución de un dominante sobre él. A estos acorde los llama dominantes secundarias. Y define las dominantes por extensión como acordes no diatónicos que resuelven a otros acordes no diatónicos.

The musical score consists of three staves: Piano, Tiple, and Contrabajo. The Piano part is in 8/8 time and shows a progression of chords: Dm7, A7, Dm6, and A7. The Tiple part shows a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Contrabajo part shows a bass line with notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Blue arrows indicate the resolution from Dm7 to A7 and from Dm6 to A7.

Ilustración 17: Obra Gloria Beatriz compases 72-76

En el ejemplo anterior se ve como el maestro Germán Darío utiliza el A7 como dominante del Dm6 que es el segundo grado de la tonalidad C mayor, y cabe resaltar que no está antecedido por el segundo grado del acorde objetivo, lo que en el análisis lo hace ver como una dominante secundaria.

The musical score for Piano, measures 72-76, is shown in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The score is annotated with harmonic analysis above the staff. Four chords are labeled with Roman numerals and chord symbols: V/vv (C7), V/V (F7(9)), V (Bb7(13)), and I (Eb). Blue arrows indicate the progression from V/vv to V/V, V/V to V, and V to I. The piano part shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'Cresc.' marking at the end of the sequence.

Ilustración 18: Obra Atardecer compases 68-71

En el ejemplo anterior el maestro utiliza en el compás sesenta y ocho el maestro utiliza un acorde de dominante que resuelve a una dominante secundaria que es un acorde no diatónico, por consiguiente este C7 del compás sesenta y ocho es una dominante por extensión.

The musical score shows two measures. Above the first measure is the chord symbol $V7/IIIm$ with the alternative notation $A7(b9,b13)$. Above the second measure is the chord symbol $IIIm$ with the alternative notation $Dm7(9)$. A blue arrow points from the first measure to the second, indicating a tritone substitution. The instruments and their parts are: Flauta (melodic line), Saxofón soprano (melodic line), Guitarra elec. (chords and melodic line), Piano (chords in both hands), Bajo (bass line), and Batería (rhythmic pattern).

Ilustración 19: Obra el optimista compases 124-125

En este ejemplo tomado de la obra el Optimista compases 124 y 125. Se puede ver como el maestro Javier Pérez utiliza una dominante secundaria al utilizar la dominante del segundo grado, pero empleando algunas tensiones disponibles, distribuyendo las notas por los diferentes instrumentos, lo que le da a la armonía una sonoridad particular.

El acorde de dominante y su tendencia a resolver hacia la tónica son, una constante en la mayoría de las obras escritas desde Monteverdi (1567) hasta la actualidad (Herrera pág. 19). Esto se debe al intervalo de tritono que se forma con la tercera y la séptima de este acorde. Esto hace que cualquier acorde que contenga ese tritono pueda reemplazar el acorde de dominante, el más usual es el acorde mayor con séptima ($X7$) que se encuentra a un tritono de distancia. Este acorde se encuentra cifrado como V_{sub} , ya que es un acorde que sustituye a la dominante.

Ilustración 20: Obra atardecer compases 21-23

En este primer ejemplo, tomado de la obra “atardecer” del maestro Germán Darío, éste utiliza un acorde $A\flat 7$ como dominante para ir a $G7$. En este caso la dominante principal de $G7$ es $D7$, a distancia de tritono de la fundamental esta $A\flat$, este acorde enarmónicamente tiene el mismo tritono que $D7$ por eso puede sustituirlo.

Ilustración 21: ejemplo de intercambio moda

Como se puede ver en la gráfica el tritono de ambos acordes representados en la clave de sol, son el mismo ya que enarmónicamente $F\#$ y $G\flat$ son la misma nota, esto permite que cualquiera pueda sustituir al otro como dominante.

En el ejemplo que se presentará a continuación de la obra “el Optimista” donde el maestro Javier Pérez emplea los sustitutos tritonales para crear una progresión cromática que va desde el $E\flat$ (III) hasta el C (I). Este cromatismo armónico es un recurso que genera una sonoridad que no es común en la M.A.C. sin salirse en ningún momento del discurso tonal de la obra.

Ilustración 22: Obra el Optimista compases 75-77

La conducción de voces en la M.A.C. no tiene la importancia que puede tener esta conducción en otras músicas, la música tradicional en la región andina colombiana, por su instrumentación la mayoría de sus composiciones fueron pensadas como melodía con acompañamiento. El manejo armónico de los compositores colombianos de siglo XX y la influencia que estos tuvieron de la escuela clásica, permitieron que el manejo de las voces fuera contemplado dentro del manejo armónico de la M.A.C. a continuación se verá el manejo que le dan los maestros entrevistados a este recurso armónico.

IIm
 E.m

E.m/D

VI
 C.maj7

V7
 B7

Piano

Ilustración 23: Rearmonización Patasd'hilo versión 2- German Pérez compases 3-4

En este ejemplo el maestro Germán Darío utiliza un acorde con séptima en el bajo, este acorde como dice Herrera acostumbra ser atacado por grado conjunto y muy frecuentemente viene precedido por el mismo acorde en estado fundamental (Herrera pág. 130). El maestro resuelve el movimiento del bajo descendientemente y mantiene las voces superiores lo más cercanas posibles dándole mayor importancia así, al movimiento del bajo.

V7
 G7

G7/F

IIm
 Em7(9,11)

Vsub/IIm
 E7(9,11)

IIm
 Dm7(9,11)

Vsub/I
 E7(9,11)

I
 Cmaj7(9,13)

Flauta

Saxofón soprano

Guitarra elec.

Piano

Bajo

Batería

Ilustración 24: Obra El optimista compases 74-77

En este ejemplo vemos como el maestro Javier Pérez utiliza el sustituto tritonal, y un acorde híbrido (G7/F) para crear un movimiento descendente en el bajo, esto genera que la progresión armónica no suene como tradicionalmente se espera, ya que al no haber el intervalo de quinta ascendente para resolver una dominante a la tónica como normalmente sucede en la M.A.C. la sensación de tensión y reposo no es tan clara.

Ahora se va a exponer el recurso del acorde disminuido de paso y como lo utilizan los maestros en su obra. El acorde disminuido se forma sobre el séptimo grado de la escala mayor y la escala menor armónica, tiene función de dominante gracias a que entre la fundamental y su quinta y su tercera y su séptima se forma intervalos de tritono. Además al ser este un acorde simétrico (misma distancia entre sus notas) cualquiera de sus notas puede ser la fundamental.

Estos acordes se pueden utilizar en el modo mayor sobre algunos grados cromáticos sensibilizándolos es decir, convirtiéndolo en la sensible inferior o superior de un acorde introtonal (Herrera pág. 51). Este uso es utilizado normalmente para unir dos funciones tonales distintas como se puede ver a continuación:

The musical score illustrates a chromatic chord progression across three measures. The chords are labeled as follows:

- Measure 1: III_m (Em7(9,11))
- Measure 2: $bIII^{\circ}7$ ($E^{\flat}7$)
- Measure 3: II_m (Dm7(9))

The score includes parts for Flauta, Saxofón soprano, Guitarra elec., Piano (treble and bass clefs), Bajo, and Batería. The Flauta part features a melodic line with a δ^{m-} marking above the first measure. The guitar part provides harmonic support with chords and arpeggios. The piano part has a simple accompaniment in the right hand, while the bass and drums provide a steady rhythmic foundation.

Ilustración 25: Obra el optimista compases 95-97

En este ejemplo tomado de la obra “el Optimista” se puede ver como el maestro Javier Pérez utiliza el acorde $E^{\flat}7$ para pasar de Em (función de tónica) a Dm (función de subdominante) cumpliendo así la regla del acorde de paso.

IV
B^bmaj⁷

IV^o7
B^b7

I
F

Piano

Tiple

Contrabajo

Ilustración 26: Obra Gloria Beatriz compases 122-124

En este ejemplo el acorde disminuido une dos funciones diferentes, pero con la particularidad de que la progresión no es cromática como se espera, sino que el acorde B^b7 resuelve a un F, esto es posible ya que aunque el acorde de resolución está una cuarta por encima, el bajo si se está moviendo por grado conjunto. Además el acorde un dos funciones diferentes. A cualquier acorde diatónico se le puede alterar cromáticamente una o varias de sus notas, a fin de conseguir sobre un determinado grado de la escala un acorde de diferente especie al que originalmente se formaría sobre dicho grado. (Herrera pág.108)

Los maestros utilizaron esta alteración cromática de la siguiente forma:

V/IV
E^b7(9)

IV
A^bmaj⁷

Piano

Ilustración 27: Obra *Atardecer* compases 4-5

En este ejemplo se puede ver como el maestro Germán Darío Pérez al acorde Eb7 le altera cromáticamente su 5to grado (B) para generar un movimiento melódico de resolución entre B y C, además de la resolución del tritono de este acorde. Esta alteración genera más disonancia en el acorde de dominante, disonancias que no son muy utilizadas en la M.A.C. tradicionalmente.

The musical score for 'Atardecer' (compases 4-5) is shown in staff notation. The key signature is one flat (Bb). The score includes parts for Flauta, Saxofón Soprano, Guitarra eléctrica, Piano, Voz Plena, and Batería. A blue arrow points from the Eb7 chord in measure 4 to the A7(b9) chord in measure 5, indicating a chromatic alteration of the 5th degree (B) to C. The score is annotated with various chord symbols: Ebmaj7(b9) in measure 4, Ebmaj(b9) in measure 5, A7(b9) in measure 6, Eb7(b9) in measure 7, Fm(b9) in measure 8, and Dm(b9) in measure 9. The piano part shows a chromatic descent from Bb to C in the right hand and a corresponding movement in the left hand.

Ilustración 28: Obra *el optimista* compases 1-6

En este ejemplo el maestro Javier Pérez utiliza un acorde Eaug como dominante para ir al A. este acorde puede pensarse como un acorde alterado cromáticamente ya que al E maj7 anterior se le rebaja su 7mo grado medio y se sube medio tono su 5to grado creando un nuevo acorde de dominante.

Para este ejemplo se va a explicar una particularidad en el acorde A, este es el 4to grado o la subdominante en la tonalidad E mayor, pero en este caso aparece con una 7ma menor lo que lo convertiría en un acorde de dominante pero este no resuelve en ninguna parte. Para el investigador esto es un acorde siete (X7) sin función de dominante, es decir un acorde de cuarto

grado con sonoridad mixolidia, típico en músicas como el blues que puede usarse en este tipo de re armonizaciones.

El ciclo de quintas es un arreglo de las 12 notas de la escala cromática, cada nota una quinta de distancia de la que le precede. (Levine pág. 23) este ciclo de quintas también se puede traducir en una progresión armónica, ésta muy utilizada en la música popular, por su movimiento que se genera en el bajo es una progresión muy tonal. Los maestros la utilizan de la siguiente forma:

The image displays two systems of piano accompaniment notation for measures 10-16 of 'Patásd'hilo versión 2'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system contains four measures with the following chords: IIIm/IVm (Bm), V/IVm (E7(+9)), IVm (Am7(9)), and V/III (D7sus4, D7). The second system contains five measures with the following chords: III (Gmaj7), VI (Cmaj7), IIIm (F#m7), V7 (B7(+9)), and Im (Em7(9|11)). Blue arrows above the first system indicate a cycle of fifths: Bm to E, E to A, and A to D. Blue arrows below the second system indicate a cycle of fifths: G to C, C to F#, F# to B, and B to E.

Ilustración 29: Rearmonización Patásd'hilo versión 2 compases 10-16

En el ejemplo anterior se ve como el maestro Germán Darío Pérez utiliza un ciclo de quintas desde Bm hasta E, donde utiliza el recurso del II V relacionado del cuarto grado de la tonalidad pero toma ese cuarto grado como segundo para realizar otro II V pero esta vez del tercero y esto con una progresión VI II V I típica de la música popular.

El intercambio modal está en la utilización de acordes que proceden de algún modo paralelo (Herrera pág. 122) este recurso de uso menos frecuente en los maestros que los anteriores, da muchas más posibilidades de acordes para utilizar a la hora de armonizar o rearmonizar. Todos estos acordes vienen de los modos relativos de nuestra tonalidad y algunos más comunes que

otros vistos desde la teoría, este trabajo se va a centrar en qué intercambios utilizaron los maestros entrevistados.

The image shows a musical score for piano, measures 6-7. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The score is written for the piano part. Above the staff, the chord symbols are $bVII7$ (Db7(9)) and I (Ebmaj7). The piano part shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a fermata over the final chord.

Ilustración 30: Obra Atardecer compases 6-7

En el ejemplo anterior el maestro Germán Darío un acorde $bVII7$ como préstamo modal, este acorde proviene de la escala eólica paralela de Eb, aquí el maestro utiliza este acorde como una subdominante menor. Siendo este uno de los acordes siete (X7) que no tienen función de dominante, como dice herrera “el acorde $bVII7$ es un acorde muy usual en estándar y música pop. Junto con el IV- ofrece una cadencia de subdominante menor marcada por la relación II V que existe entre ambos pero con resolución hacia la tónica un tono encima del $bVII7$. (Herrera pág. 107).

Vale la pena resaltar que dentro de la bibliografía consultada para hacer la triangulación de la información, no aparece sistematizado un recurso que utiliza el maestro Javier Pérez en el arreglo de “el optimista” este recurso consiste en utilizar un acorde de dominante con todas sus tensiones disponibles pero sin la fundamental del acorde. Como se muestra a continuación:

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Obra el optimista'. Each system consists of six staves: Flauta, Saxofón soprano, Guitarra elec., Piano, Bajo, and Batería. The first system is labeled with chords C#(9b13) and F#m7(9). The second system is labeled with chords C#(9b13) sin mix and F#m7(9). The notation includes notes, rests, and dynamic markings for each instrument.

Ilustración 31: Obra el optimista compases 4-5, 26-27

Este acorde es presentado así porque la progresión armónica ya fue expuesta con el acorde de C# con su fundamenta, por esto la progresión no se ve afectada y el acorde cumple su función de dominante. En la entrevista el maestro habla de cómo se pueden cambiar ciertas cosas en los arreglos pero en principio sería mejor exponerlo lo más cercano posible al original para después si intervenirlos con cosas más transgresoras, esto puede ser un ejemplo de eso.

Otra forma de rearmonizar que no está sistematizada en los referentes consultados fue la propuesta hecha por el maestro Javier Pérez para rearmonizar el fragmento del Patad'hilo en donde el maestro propone colocar todos los acordes que la melodía permite usar por compás y después de esto buscar una progresión que no se rija bajo las normas de la tonalidad, pero que no sea de forma aleatoria, es decir que tenga una unidad sin estar dentro de la tonalidad. Esta forma de armonizar no se encontró de manera directa en la composición o el arreglo hechos por el maestro pero no deja de ser un recurso que puede utilizarse para rearmonizar la M.A.C. la

información detallada de este procedimiento puede ser visto en la transcripción de la entrevista en los anexos del presente trabajo.

Para terminar la triangulación se expondrá el recurso de las tensiones disponibles, el primero que utiliza el maestro Germán Darío para enriquecer las obras que compone o interpreta y que también el maestro Javier Pérez tiene en cuenta a la hora de hacer música. No es objetivo de este trabajo hacer un presentar un estudio exhaustivo de este recurso y su utilización así que se presentara un cuadro con las tensiones según el acorde y su función, este cuadro es tomado de la clase Arreglos de Música Popular I dictada por el maestro Néstor Rojas en la Universidad Pedagógica Nacional donde se expone de manera clara las tensiones disponibles de los acordes característicos de la tonalidad.

Tabla 6

ACORDE	TENSIONES DISPONIBLES	Ejemplos en la obra de los expertos
Xmaj7 como tónica	<ul style="list-style-type: none"> • 9 • sus4(sin7) • 13(6) 	<ul style="list-style-type: none"> • En la ilustración 22 se puede ver como el acorde de Cmaj7 (I) con función de tónica tiene como tensiones disponibles su 9 y 13,
Xmaj7 como sub:	<ul style="list-style-type: none"> • 9 • #11 • 13(6) 	<ul style="list-style-type: none"> • En la ilustración 27 el acorde de Abmaj7 (IV) la nota B de la melodía cumple como tensión 9 del acorde
X7 como dominante	<ul style="list-style-type: none"> • b9 • 9 • #9 • #11 • b13 • 13 	<ul style="list-style-type: none"> • En la ilustración 28 el acorde de C#7 que tiene como tensiones disponibles la 9 y la b13
Xm7 como tónica	<ul style="list-style-type: none"> • 9 • sus4 • 13(como color) 6 	<ul style="list-style-type: none"> • En la ilustración 31 el acorde de F#m7 con función de tónica utiliza un G# como tensión 9
Xm7 como sub	<ul style="list-style-type: none"> • 9 • 11 • 13 6(como color) 	<ul style="list-style-type: none"> • En la ilustración 29 el acorde Am7 con función de subdominante tiene

		una 9 como tensión disponible
Xm7b5 como sub	<ul style="list-style-type: none"> • b9 • 11 • b13 	<ul style="list-style-type: none"> • En las ilustraciones anteriores no aparece esta especie de acorde con tensiones disponibles
Xm7b5 como dominante	<ul style="list-style-type: none"> • 9 • 11 • b13 	<ul style="list-style-type: none"> • En los ejemplos anteriores no aparece este tipo de acordes

A continuación se mostrarán unos posibles usos de los recursos expuestos con anterioridad tomando como ejemplo los fragmentos analizados de las obras Patasd'hilo y adiós a Bogotá y aplicando la mayor cantidad de recursos armónicos.

Para la primera obra Patasd'hilo se buscará una rearmonización basado en el recurso II V relacionado, pero buscando todos los usos posibles que se le pueden dar a éste. En este arreglo se presentará dos veces el tema, la primera vez con la armonía original y la segunda por la propuesta por el investigador.

El instrumento elegido para realizar el arreglo es el piano, instrumento en el que se ha destacado Germán Darío Pérez uno de los sujetos de estudio de este trabajo.

PATAS D'HILO

Pasillo

Compositor: Carlos Vieco Ortiz

Arreglo: Cristian Sánchez

A

$\bullet = 180$

Piano *mp*

B7 Em Em B7

B7 37 37 Em

Em Em E7 Am

The first system of music consists of four measures. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass clef staff contains a bass line with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A dynamic marking of *mf* is placed above the treble staff in the third measure.

Am Em E7 Em

The second system of music consists of four measures. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the bass line with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

27 *mp*
 Em7(9|11) Em7 Cmaj7(9) E7(9)

F#m7(b5) B7(b5) B7 Gsus4

The image displays two staves of musical notation, likely for piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first system consists of four measures with the following chords: Cmaj7, Bm, Bb7(sus4(#1)), Am, and D7(sus4) D7. The dynamics are marked *mp* and *mf*. The second system starts at measure 30 and consists of four measures with the following chords: Gmaj7, Cmaj7, F#m7, F#7(b9), and Em.

En el siguiente ejemplo se toma una de las formas de rearmonización que Propuso el maestro Javier Pérez en la entrevista, él pone todos los acordes posibles por compás que la melodía permita y después crea una progresión utilizando los acordes que el armonizador crea pertinente. El fragmento analizado de adiós a Bogotá esta rearmonizado según este procedimiento a continuación.

Adiós a Bogotá

Danza

Compositor: Luis A. Calvo

Arreglo: Cristian Sánchez

♩ = 120

Fuente

pp

Fuente

27 Am7 Amaj7 D 67

Guitarra

p

Piano

p

Bajo

p

Batería

The image shows a musical score for a band, consisting of six staves. The music is written in 3/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The staves are labeled as follows:

- Flute (Fl):** The top staff, featuring a melodic line with several slurs and a fermata over the final measure.
- Clarinet (Cl):** The second staff, mirroring the melodic line of the flute.
- Saxophone (Sax):** The third staff, providing harmonic support with chords and some melodic fragments. It includes dynamic markings like *mf* and *f*.
- Piano (Pno):** The fourth and fifth staves, showing the piano's accompaniment. The right hand plays chords and the left hand plays a bass line with some sustained chords.
- Bass (Bajo):** The sixth staff, providing a steady bass line.
- Drums (Bt):** The seventh staff, showing a simple drum pattern with asterisks indicating accents.

Sheet music for guitar and piano. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of six staves. The first two staves are for guitar, the third for piano, and the last three for piano accompaniment. The lyrics are: "Ene, gae! Dne, Dne, Dne, Dne".

The guitar part features a melodic line with slurs and triplets. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The lyrics are written below the piano staff.

Lyrics: Ene, gae! Dne, Dne, Dne, Dne

This musical score is arranged for guitar and piano, with additional parts for Flute 1, Flute 2, Clarinet, Bassoon, and Bass. The score is organized into six systems, each with a specific instrument label on the left:

- Flute 1 (Fl 1):** The first system shows a melodic line with a long slur across the first two measures.
- Flute 2 (Fl 2):** The second system shows a similar melodic line, also with a long slur.
- Clarinet (Cl):** The third system shows a melodic line with a slur and a fermata at the end.
- Piano (Pno):** The fourth system shows a complex piano accompaniment with multiple staves.
- Bassoon (Fag):** The fifth system shows a melodic line with a slur and a fermata.
- Bass (Bt):** The sixth system shows a bass line with a slur and a fermata.

The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings. The guitar part (Bt) features a series of notes with 'x' marks above them, indicating natural harmonics. The piano part (Pno) has a complex texture with many notes and rests.

Conclusiones

- La investigación muestra como hay una tendencia marcada por parte de los maestros por utilizar el II V relacionado con mayor frecuencia en sus obras que cualquier otro recurso armónico. Esto lleva a un resultado sonoro enmarcado dentro de la tonalidad, pero al tener este recurso grandes posibilidades para variar, le da a al armonizador una gran variedad de posibilidades para generar nuevas sonoridades dentro de la música andina colombiana.
- La contextualización de la armonía moderna en la música andina colombiana ha generado desde lo interpretativo, posibilidades que no eran tenidas en cuenta por los músicos que interpretaban esta música a principios del siglo pasado, y aunque esta contextualización se viene realizando desde mediados de 1960. La teorización de los recursos de la armonía moderna ha permitido que sea de fácil acceso para los músicos de este siglo que han puesto en práctica en sus respectivas músicas como en este caso la música andina colombiana.
- la confrontación teórico-práctica que realizó este trabajo frente al desarrollo de la música andina colombiana, puede ser un material de consulta para todo aquel que quiera incursionar en la música andina colombiana y la armonía moderna, resaltando como lo expresaron ambos maestros en sus entrevista, que ningún uso es ley y que para la rearmonización además de la teoría se tiene que utilizar la intuición para realizar una armonización.
- El trabajo permite evidenciar como la música tradicional cambia según su realidad sociocultural y su contexto histórico, la música andina colombiana interpretada en la actualidad es diferente a la interpretada a principios del siglo pasado por esto la academia tiene la responsabilidad de estudiar estos fenómenos para generar teoría que se pueda llevar a la práctica.
- Este trabajo es un primer acercamiento a estos usos armónicos presentes en la música tradicional, se espera que se siga realizando este trabajo de análisis a niveles más profundos, analizando otros recursos como lo melódico o desde otra música tradicional

etc. Con el fin de entender la actualidad de la música tradicional colombiana y su evolución.

ANEXOS

Germán Darío

Entrevista N°1

1. ¿Qué referentes o influencias musicales considera que han influido en usted, para el manejo armónico que le da a las obras que compone y/o interpreta?

Germán Darío: Bueno, varias influencias, obviamente todos los referentes de la música andina colombiana, estamos hablando de Oriol Rangel, de León Cardona por supuesto, yo creo que fue una influencia muy importante, y pues desde hace mucho tiempo para muchos músicos, estamos hablando de que León Cardona en los años cuarenta y pico era un visionario de este cuento y aun lo sigue siendo creo yo, pero también hay influencia por ejemplo ya de la escuela clásica, yo pues tuve una formación en el conservatorio de aquí de la universidad nacional, y como parte del programa de estudio de la carrera de piano pues obviamente usted tiene que ver diferentes compositores diferentes épocas, entonces usted tiene que ver románticos por ejemplo Chopin y ese tipo de cosas pero también tiene que ver Debussy tiene que ver impresionismo, tiene que ver música del periodo moderno, en fin. Entonces yo creo que todo eso finalmente se vuelve un bagaje de diferentes músicas que a la hora de componer sirven, entonces es un bagaje que le permite a uno replicar eso de alguna manera y puede que sea como intuitiva o de pronto sin proponérselo, no es que uno diga quiero componer algo al estilo o armonizando como lo armonizaría Debussy pero yo creo que uno es producto de todas esas influencias de aquí y de allá y de todas partes.

2. ¿A Qué elementos le da mayor importancia a la hora de armonizar o rearmonizar una obra?

Germán Darío: Pues básicamente es una búsqueda de colores, yo creo que no tiene mucho objeto digamos, rearmonizar algo si no es para enriquecer la obra como tal, entonces uno ahí por ejemplo tiene que buscar notas en común que de un acorde a otro haya cierta conducción de voces que no haya muchos brinco, básicamente es como eso no, no es algo que yo trate de hacer mucho por una razón, para mí la música tradicional colombiana está hecha de cierta manera y no veo necesario pues como re armonizarla, tocarla sí, y más bien si uno tiene otras inquietudes armónicas hágalas o aborde repertorio que ya tiene esos replanteamientos armónicos.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into three systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system contains two measures, the second system contains four measures, and the third system contains two measures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

PATASDHILO

Versión 1

The image displays three systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble and bass staff. The first system shows chords I (Em) and VI (Cmaj7). The second system shows chords II (F#m7), V (D7(9)), and II (F#m7). The third system shows chords V (D7(9)), I (Em7), and IV (Am7(13)).

Versión 2.

The image displays four systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble and bass staff. The first system shows chords I (Em), I (Em), II (F#m7), V (D7), II (F#m7), and V (D7). The second system shows chords I (Em), EmD, V (Cmaj7), V (E7), and II/IV (Bm). The third system shows chords V/IV (E7(9)), IV (Am7(13)), V/II (D7(9)), and D7. The fourth system shows chords II (G7(9)), VI (Cmaj7), II (F#m7), V (D7(9)), and I (E7(9)).

Adiós a Bogotá

Versión 1

II^o F#m7 V B7 III G#m7(11)

VI C#m7 II^o F#m7 V B7

I E I E

Detailed description: This musical score is for guitar and consists of three systems. The first system has a treble clef staff with chords II^o F#m7, V B7, and III G#m7(11), and a bass clef staff with corresponding bass notes. The second system has a treble clef staff with rests and a bass clef staff with chords VI C#m7, II^o F#m7, and V B7. The third system has a treble clef staff with notes for I E and I E, and a bass clef staff with corresponding bass notes.

Versión 2

I F#m7(11) F#m7 V B7sus4 B7

I F#m7(11) I F#m7(11) II^o F#m7

V B7sus4 V B7 I F#m7(11)

Detailed description: This musical score is for guitar and consists of four systems. The first system has a treble clef staff with chords I F#m7(11), F#m7, V B7sus4, and B7, and a bass clef staff with corresponding bass notes. The second system has a treble clef staff with chords I F#m7(11), I F#m7(11), and II^o F#m7, and a bass clef staff with corresponding bass notes. The third system has a treble clef staff with chords V B7sus4, V B7, and I F#m7(11), and a bass clef staff with corresponding bass notes.

Javier Pérez

...Entrevista N°1

1. ¿Qué referentes o influencias musicales considera que han influido en usted, para el manejo armónico que le da a las obras que compone y/o interpreta?

JAVIER PEREZ: Yo tengo como principales, por ejemplo Bill Evans fue como de los primero que me influenció. Como el lenguaje armónico que maneja bien sea en sus obras como composiciones originales o en sus versiones de estándar o su labor como pianista de miles Davis en el kind of blue. Cuando ya empecé en la labor de componer y de escribir me generaba inquietudes las sonoridades que el utilizaba, en dos sentidos, en la parte de las progresiones armónicas que el utilizaba pero hay veces en que uno se podía dar cuenta que no eran exactamente lo que se puede denominar progresiones, y por otro lado las disposiciones de los acordes y de qué manera los empleaba. Entonces por el lado cuando toco con Miles es más el manejo de lo modal y como lo asumía. Y ya por el lado de las composiciones originales de él, es más como los movimientos armónicos que habían entre los acordes, como el movimiento entre las fundamentales que de pronto no eran tan cercanos a movimientos comúnmente funcionales o cosas como segundos quintos, dominantes secundarias sustituciones, sino que había otro tipo de movimientos que yo encontraba que en el momento me parecían curiosos. Entonces cuando yo empecé a componer tenía esa referencia de “oiga este man hace algo distinto” ya después cuando uno empieza a escribir más y eso ya la lista es muchísimo más larga pero yo diría Bill Evans para mí fue clave. Otros en estos momentos que influyan o que me generen inquietud... hay una compositora para Bigband de Jazz se llama María Schneider, que también uno se da cuenta que hacen una cosa como que el lenguaje armónico va algo más allá de lo funcional, no es algo que sea atonal pero entonces uno se da cuenta que no es funcional porque hay casos donde tratan de expandir todas las fronteras todas las posibilidades de la funcionalidad que hay dentro de la tónica la subdominante la dominante, ahí yo encontraba en estos dos personajes un manejo diferente, como que había otro tipo de lenguaje u otro sistema de composición. También yo relaciono mucho la armonía no solo como las progresiones sino también como la disposición de los acordes ver como organizo eso, entonces también hay influencia de guitarristas de jazz como por ejemplo Ben Monder, por ejemplo él tiene grabaciones de música colombiana pues no exactamente música colombiana pero si con Antonio Arnedo que él tiene unos pasillos. No hay muchos en la discografía hay como tres que son originales, de resto ellos tocan más música con influencia de las costas pero igual hay cosas de música colombiana ahí y es más ya como las disposiciones de los acordes como puede ser una armonía que en un papel puede ser segundo quinto una cosa diatónica, muy tonal, pero es como organiza los acordes entonces yo nombraría esas tres personas Bill Evans, María Schneider y bueno guitarristas de jazz puse como ejemplo Ben Monder aunque existen otros en ellos más en la disposición de los acordes y Bill Evans como el principal el que genera la inquietud de “uy aquí hay algo distinto”






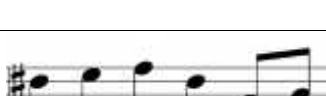
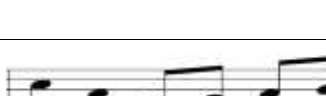
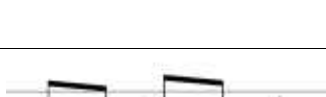
2. ¿A Qué elementos le da mayor importancia a la hora de armonizar o rearmonizar una obra?

JAVIER PEREZ: Yo lo pienso mucho depende del contexto, es decir: hay que saber cómo... depende que está pasando y como lo estoy manejando. Ejemplo si yo estoy haciendo un arreglo de un tema colombiano entonces yo siempre digo... inclusive esto fue primero como un consejo y después como una anécdota que yo tuve con mi maestro de composición. Yo digo primero es presentar el tema lo más cercano al contexto original. Porque en un punto ya cuando me di cuenta que suene cierto lenguaje armónico podría decir que desde la primera A en que presento el tema empezar a presentarlo con una armonización muy muy contrastante frente a la versión original que conoce todo el mundo entonces eso de pronto desdibuja el tema yo digo que primero hay que preservar y entender el carácter del tema y entender el concepto y todo lo que yo estoy manejando en el concepto que yo estoy manejando. Digo ese concepto es si estoy... depende del arreglo que esté haciendo depende del formato que se esté trabajando y depende el concepto que tenga ese ensamble entonces si yo lo hago en el ensamble mío en el que se toca un repertorio que hace parte del repertorio tradicional de la música colombiana y hay unos temas originales pienso como más o menos todo vaya en juego con ese concepto si quizás hiciera algo para otra persona yo le pregunto “bueno que tanto me puedo arriesgar” entonces eso es lo primero saber el concepto hacia dónde va si es algo propio o si es algo por encargo. Ya en ese punto retomando lo de la melodía la presento primero o prefiero presentarla primero de una manera cercana a la original quizás cambie uno o dos elementos de manera muy simple pero que no sean tan contundentes por ejemplo en esos pasillos que son tres secciones A B B después hace la A después la C después quizá vuelva y hace la A quizás esas A que van después que el tema ya se ha presentado dos o tres veces quizás ahí ya presento el tema muy muy contrastante utilizando una herramienta que genere mucha diferencia frente al original. Pero entonces todo depende, primero uno tiene que respetar el contexto del tema en el que se está manejando. Lo que iba a contar de la anécdota era: una vez mi maestro me contaba que el una vez hizo un arreglo de un tema y en la primera presentación del tema lo re armonizó muchísimo lo cambio y en el contexto quedo muy diferente entonces había gente que le preguntaba estaba en la presentación de un disco y la gente le preguntaba “oiga no que estaba tal tema y el pues si ese está ahí” y lo que pasó es que lo cambio tanto que ya el tema parecía otra cosa diferente entonces uno tiene que mirar “oiga hasta qué punto quiero mantener la esencia o carácter original del tema o igual yo puedo decir yo puedo cambiarlo pero entonces quizás presentar primero el tema no yéndome tan lejos del original. Quizás juego primero con cosas que tiene que ver con la orquestación del formato cuestiones de esas, y después si juego con lo otro, o quizás primero hago algo más contrapuntístico y después le doy más importancia a la armonía. La cuestión de la armonización de las sustituciones es una herramienta más que tiene uno a la hora de componer o arreglar entonces hay que pensar muy bien en que momento la uso, en que momento el tema pide eso hay que tener presente la forma grande del tema y en qué momento me va a funcionar más como un recurso y no como una herramienta mecánica porque hay muchos procesos de rearmonización que pueden ser mecánicos he incluso muy matemáticos, yo utilizo unos que son muy matemáticos que son pues con números y con secuencias entonces igual primero pensar cual es la intención, primero siempre darle prioridad a lo que es la intuición porque cuando uno empieza a mezclar procesos mecánicos la intuición, es decir la oreja entonces yo pruebo y lo que sea

pero la intuición que me dice. Entonces yo voy a ver el tema en grande y pensar bueno donde funciona, de acuerdo al carácter que tiene el arreglo, puede que uno piense que el tema no lo necesite por el carácter que tenga por el desarrollo y los diferentes recursos que estén ocurriendo porque cosa también es el contexto de una obra pero quizás estoy en el contexto de que tengo varias obras y las voy a presentar en un concierto o en un disco quizás cinco o seis obras entonces si uso el recurso de rearmonización y esas cuestiones siempre de la misma manera en todos los temas entonces ya va a ser predecible y muy evidente en todas las formas entonces uno tiene que ver que en este tema quizás le doy prioridad a un elemento del lenguaje en éste otro le doy prioridad a otras cosas entonces también es como ver las cosas en grande y ver, buscar, donde puedo hacerlo y donde suena mejor, ya después lo otro es la herramienta y la herramienta depende pues básicamente del lenguaje armónico que tenga la persona de algo simple a algo más complejo se puede hacer con procesos mecánicos pero la idea es que siempre la intuición es la que mande. Si uno siente que no es necesario no hay que hacerlo porque a veces uno puede cometer un error que es, quizás uno aprendió algo en clase de armonía o leyó algo analizó algo y uno de pronto quiere meterlo a la brava y cuando se hace así no funciona entonces uno tiene que tener mucho tacto para saber dónde se puede usar.

3. Es tan amable de armonizar y/o rearmonizar los siguientes fragmentos melódicos.

Ahí depende, yo utilizo distintas herramientas entonces viendo esto voy a dos cosas. En éste (Patasd'hilo) voy a arriesgarme artísimo y voy a hacerla muy mecánica. Hay un proceso que se utiliza con melodías más sencillas entonces uno piensa que cada nota de la melodía hace parte del acorde, puede ser la novena, la treceava, la oncena una tensión un color o una nota de la cuatriada. Uno hace el proceso aleatorio y terminan resultando secuencias de acordes no funcionales. Eso lo hace uno para alejarse de la funcionalidad. Entonces cuando quiero alejarme totalmente, hago la lista de todos los acordes que podrían caber en cada compás de acuerdo a las notas que están en la melodía y después uno empieza una “prueba y error” se sienta al piano o a la guitarra y empieza a probar. Es probable que al hacer la lista se pueda encontrar progresiones con movimientos muy cercanos a lo tonal. Entonces si yo quiero algo que no me suene funcional. Entonces cuando yo haga mi lista de acordes voy a buscar cosas que me eviten esos movimientos armónicos. Entonces se va a crear algo ambiguo que no va a ser atonal, no va a ser funcional, pero va a ser la melodía la que va a mandar sobre la armonía.

Compás	Posibles acordes
	Ante compas. Este no lo re armonizo
	Balt Cmaj7
	A13#11
	Amaj7#11 Am6(9) D7 Gmaj7
	Dmaj7 A7 Bm7 Cmaj7#11
	B7 Emmaj7 Emaj7 Amaj7#11
	D7 Am6 Cmaj7#11 Gmaj7
	Em7 Gmaj7 Am9 Cmaj7

Después de esto voy a escribirla primero arriesgándome sin tocar primero, por intuición porque ya en este punto es “prueba y error” hago una secuencia la toco y si hay algo que me suene muy raro lo cambio. Esta es la parte que yo decía que es mecánica donde mirando la melodía saco una lista de acordes, la mayoría si inevitablemente van a estar dentro de la tonalidad yo voy a tratar de hacer una secuencia que no refleje esto. El primer compás utilizo el Cmaj7, en el segundo utilizo el A13#11 siendo muy específico en los agregados. Ya por ejemplo del A no me voy al D porque eso precisamente es lo que quiero evitar. Entonces voy a utilizar un pedal y me voy a ir al Am6(9) voy a irme ahora a Cmaj7#11 para jugar con dos fundamentales y queda como si fuera un pedal. Por eso el siguiente acorde

utilizo el Amaj7#11, en este hago Cmaj7#11 y para terminar un Am9. Entonces así hay como una lógica en lo que alcancé a crear porque me quedó un juego entre dos acordes que si pienso desde lo funcional no tendría sentido, no lo pienso en ese contexto sino que fue la melodía la que me dio los acordes. Si uno hace esto mucho uno puede prever como puede sonar.

The image displays two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff shows a melodic line with three chords: Cmaj7, A13(b9), and Am6/9. The second staff shows a similar melodic line with four chords: Cmaj7(b9), Amaj7(b9), Cmaj7(b9), and Am9.

Queda casi como un pedal. Ahí volveríamos a la primera pregunta que me hizo. Si quizá todo el contexto del tema ha estado muy cercano a la armonía original entonces eso si queda muy salido pero con esta idea yo que puedo hacer, quizá inventarme un intro hacer una variación de la melodía buscar un pedal con eso y hacer un pedal y después ir al tema principal o también puedo llegar, esto se puede asemejar a una película donde no es interesante que le muestren a uno una escena de acción al principio y después se baja toda la tensión entonces también se puede construir una tensión y llegar a ella. Entonces si tengo que hacer un arreglo del tema, sé que no utilizaría este recurso para la primera exposición del tema pero de pronto llego a ese, veo como en las otras secciones voy alejándome poquito a poco de la armonía original sin arriesgarse mucho e ir llegando a esto. Igual eso son conceptos hay gente que es más despreñada de esas cosas que si rompen inmediatamente con el tema. Yo prefiero primero presentar el tema lo más original y después si llegar a esto.

Lo que voy a hacer en esta (adiós a Bogotá) es pensar más en lo funcional pero voy a buscar una forma de expandirlo.

Bueno estoy en E, y lo primero que pienso es que acordes me cumplen función de tónica, en este caso serían E, G#m, C#m. viendo los primeros compase veo que es dominante, dominante y tónica, entonces voy a pensar en ampliar esto, en este caso puedo meter una subdominante para que quede algo como "II V I" entonces voy a escribir el II V para mi mayor que sería F#m7 B7 E. Y la teoría dice que uno puede pasar de una dominante a un sexto grado y hacer cadencia rota entonces yo utilizo algo que es ir por el camino (II V) del sexto grado y resolver a la tónica entonces también voy a hacer el II V de C#m que sería D#°7 G#7 Y C#m7. Y hago el II V del III. A#m7 D#7 y G#m7. Incluso podríamos hacerle un piso más haciendo el sustituto tritonal de cada una de las dominantes y a esas agregarles su II grado, aunque vamos a trabajar solo con los primero a ver si funciona.

SUBDOMINANTE	DOMINANTE	TÓNICA
II	V	I
F#m7	B7	E
A#m7	D#7	G#m7
D#°7	G#7	C#m7

Uno podría tocar todas los posibles caminos antes de decidir, es decir tocar II V de G#m7 pero resolver a C#m7 y así todas las posibilidades que se puedan dar. Esto para tener una idea de cómo suena cada una lo que me sirve para rearmonizar o componer. Lo que sigue es como ya tengo mis posibilidades ahora ver la melodía haber que me permite.

Primero acá (compás 4) como la armonía es E (tónica) y la melodía es C# entonces veo que armonía me sirve, tanto el C#m como el G#m me funcionan ya que en uno es la fundamental y en el otro es la onceava, no hay ningún problema, pero si hubiera una nota de la melodía que chocara con algún acorde tendría que descartar éste. Acá en el compás tres el único que me sirve es B7 pero voy a irme de B7 a G#m, ya después pruebo cual suena más chévere y eso. Acá (compás 2) voy a cambiar la funcionalidad para dar una progresión de subdominante dominante tónica entonces por la melodía el único acorde que me sirve es F#m7. Acá (compás 5) voy a utilizar C#m7. Fíjese como lo hice yo, escogí primero el punto de llegada o sea yo no re armonicé el primer acorde, yo rearmonicé la primera frase entonces yo dije “primero a donde voy a llegar y como llego” es que cuando yo hablo de funcionalidad y cuando hablo de funcionalidad hablo de progresiones y las progresiones van hacia adelante entonces escogí el lugar de llegada y trabajé hacia atrás. Entonces voy a escoger mi punto de llegada que puede ser acá (compás 8) entonces veo cual acorde con función de tónica me sirve. No tengo problema con ninguno entonces veo que me sirve en los compases anteriores y decido que me sirve. Acá (compás 7) voy a dividirlo y utilizar A#m7 y D#°/ o sea como el II V de G#m pero llego a E y termino en E. igual vea que yo puedo escribir las sustituciones y buscar otro camino, entonces tendría seis caminos diferentes y todos estos se cruzan, cual es la variable, pues la melodía, que hay que hacer primero: analizar el tema definir las regiones donde es tónica subdominante dominante y después si empiezo mirar que puedo meter valiéndome de la melodía.

Versión Final:

The image displays two systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system has three measures with chord labels **F#m7**, **B7**, and **G#m7** positioned above the treble staff. The second system has four measures with chord labels **C#m7**, **A#m7**, **D#7**, and **F** positioned above the treble staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the treble and block chords or simple bass lines in the bass. The key signature is one sharp (F#).

Bibliografía

- Abadía, G. (1994). *ABC del Folclor*. Bogotá: panamericana editorial.
- Arenas, E. (2010). Itinerarios de un pionero entrevista a León Cardona García. *revista Acontratiempo*.
- Berendt, J. (1994). *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Gioia, T. (1997). *the history of jazz*. Oxford: Oxford University press.
- Hernandez Sampieri, R., Fernandez Collado, C., & Baptista Lucio, P. (1991). *Metodología de la investigación*. Mexico D.F.: MCGRAW-HILL.
- Herrera, E. (1990). *Teoría Musical y Armonía Moderna vol. I*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- Herrera, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna vol II*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- Ibermúsicas. (20 de octubre de 2014). *Ibermúsicas.org*. Obtenido de <http://www.ibermusicas.org/index.php/es/catalogo-de-recursos/08-artistas-individuales/item/german-dario-perez-salazar>
- Latham, A. (2008). *diccionario Enciclopédico de la música*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica .
- Levine, M. (1995). *Jazz theory book*. Sher music.
- Pérez, J. (20 de octubre de 2014). *javierperezsandoval.com*. Obtenido de <http://javierperezsandoval.com/>
- Sans, J. F. (20 de marzo de 2006). *Elementos del análisis Schenkeriano*. Obtenido de http://www.academia.edu/2556575/Elementos_del_An%C3%A1lisis_Schenkeriano
- Forte, A., Gilbert, S (2002). *Análisis Musical. Introducción al análisis Schenkeriano* España: Idea Book