

“TRÍCAMO” UNA COMPOSICION POR MÓDULOS PARA TRIO TÍPICO, CUARTETO  
DE CUERDAS Y CLARINETES.

JULIAN CAMILO BOLAÑOS SOLANO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MUSICA

BOGOTA, COLOMBIA

2018

“TRÍCAMO” UNA COMPOSICION POR MÓDULOS PARA TRIO TÍPICO, CUARTETO  
DE CUERDAS Y CLARINETES.

JULIAN CAMILO BOLAÑOS SOLANO

TRABAJO DE INVESTIGACION PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR AL  
TITULO DE PROFECIONAL EN LICENCIATURA EN MUSICA.

TRABAJO DIRIGIDO POR:

ALBERTO LEONGÓMEZ

UNIVERISDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MUSICA

BOGOTA, COLOMBIA

2018

“cada momento es un centro conectado con el resto,  
que puede mantenerse por sí solo”


Stockhausen

## **AGRADECIMIENTOS**

Este trabajo está dedicado a todas esas personas que me han apoyado en mi carrera musical y formación personal, empezando con mi familia, quienes entendieron que la música es una carrera noble, la pedagogía y el ser docente es el camino para un cambio verdadero de la sociedad. En especial la terna de mujeres; mi abuela Ana, quien desde mi nacimiento me crio como un hijo suyo, con su manera personal de querer siempre me ha apoyado; mi madre Nancy, quien con su esfuerzo y sus lecciones de vida forjaron mi personalidad y engendró mi gusto por la música con las primeras canciones de rock que escuche en mi vida; y a mi tía Marisol, quien me apoyo desde el primer momento y me llevo al primer lugar donde estudiaría música formalmente.

Es imposible negar la presencia de mis maestros en esta etapa de mi trayecto como persona, empezar por mi maestro Edwin Guevara, quien es un hombre apasionado, entregado a la música y a sus alumnos, me enseñó que la música va más allá de lo que el oído puede entender; al maestro León Gómez quien con su ayuda incondicional, su alma llena de bondad y sabiduría me guio por todo este proceso, de quien estoy seguro que tiene todavía mucho más por enseñar; y para finalizar solo por mencionar algunos de todos aquellos maestros que me guiaron por la carrera universitaria, al maestro Henry Roa quien fue un polo a tierra para este trabajo y la estructuración de mil ideas que flotaban libremente.

Quiero agradecer a todos mis amigos que compartieron conmigo en esta licenciatura, por sus charlas, sus consejos y apoyo. Y para finalizar a los once músicos que decidieron tocar mi obra “Trícamo”, quienes son grandes músicos y espero que sigamos juntos en el escenario musical y de la vida.

|   |   |  |
|---|---|--|
|  | <b>FORMATO</b>                              |  |
|   | <b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b> |  |
| Código: FOR020GIB   | Versión: 01                                 |  |
| Fecha de Aprobación: 10-10-2012   | Página 1 de 2                               |  |


| I. Información General |   |
|------------------------|---|
| Tipo de documento      | TRABAJO DE GRADO  |
| Acceso al documento    | UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA DE BELLAS ARTES                                     |
| Título del documento   | "TRÍCAMO" UNA COMPOSICION POR MÓDULOS PARA TRIO TÍPICO, CUARTETO DE CUERDAS Y CLARINETES.       |
| Autor(es)              | BOLAÑOS SOLANO, JULIAN CAMILO   |
| Director               | LEONGOMEZ, ALBERTO  |
| Publicación            | Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 107 p.   |
| Unidad Patrocinante    | UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN  |
| Palabras Claves        | Composición, Composición por módulos, Trio Típico, Cuarteto de cuerdas, Cuarteto de clarinetes. |

| 2. Descripción  |  |
|---|--|
| <p>El trabajo de grado tuvo como fin la creación de una obra musical desde la base estructural de la composición por módulos, la cual es una superposición de formatos denominados módulos, que funcionan como piezas independientes, o secciones de una composición más grande y compleja.</p> <p>En este trabajo se encuentra una investigación que comprende desde la composición por módulos, las características principales de diferentes instrumentos, los formatos instrumentales de trio típico, cuarteto de cuerdas y cuarteto de clarinetes, hasta las formas musicales y técnicas utilizadas para cada uno de los diferentes módulos.</p> <p>Este es un posible antecedente para futuras investigaciones de investigación/creación.</p> |  |

| 3. Fuentes  |  |
|---|--|
| <p>Adler, S. (2006). Estudio de la orquestación. Barcelona: IDEA BOOKS S.A.</p> <p>Bargdorff, H. (2010). El debate de la investigación en artes. 15.</p> <p>Belkin, A. (2003). Principios de contrapunto. (A. Odgers, Trad.) alanbelkinmusic@gmail.com. Obtenido de <a href="http://alanbelkinmusic.com/bk.C/contrapuntoSP.pdf">http://alanbelkinmusic.com/bk.C/contrapuntoSP.pdf</a></p> <p>Gutiérrez, M. P. (1985). Diccionario de la música y los músicos Vol.2. Akal.</p> <p>Hermann, G. (2001). Teoría general de la música. Madrid: Akal.</p> <p>Piston, W. (1955). Orquestación. New York: W.W. Norton.</p> <p>Porto, J. P., &amp; Gardey, A. (2009). Definición de Módulo. <a href="http://www.definicion.de/modulo/">www.definicion.de/modulo/</a>.</p> <p>Restrepo, H. (1986). A mi canteme un bambuco. Medellín: AUTORES ANTIOQUEÑOS.</p> <p>Tranchefort, F.-R. (1995). Guía de la música de cámara. Madrid: Alianza Editorial.</p> <p>Vagnini, S. (2002). The Modular Method in Music. Views of an open art. Roma, Italia.: Falcon Valley Music Editors.</p> <p>Weerts, R. K. (1964). The clarinet choir. Journal of Research in Music Education, vol. 12. Obtenido de Journal research in music education.</p> |  |

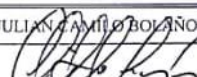
| 4. Contenidos  |  |
|--|--|
| <p>Este trabajo contiene una investigación sobre la resiente técnica compositiva "Composición por módulos" el cual recopila información de diferentes autores para ampliar y contribuir a la investigación de esta técnica. Aparte de esto realizó una investigación sobre los formatos musicales y elementos musicales que conforman la obra <i>TRÍCAMO</i>, partiendo desde las características de cada instrumento, la historicidad de los diferentes formatos instrumentales hasta las técnicas y/o géneros empleados como eje central de cada módulo.</p> <p>Este trabajo contiene la bitácora compositiva de cada uno de los módulos, con las características tanto de la obra general como el de cada módulo independiente.</p> |  |

| 5. Metodología |  |
|----------------|--|
|                |  |

|   |   |  |
|---|---|--|
|  | <b>FORMATO</b>                              |  |
|   | <b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b> |  |
| Código: FOR020GIB   | Versión: 01                                 |  |
| Fecha de Aprobación: 10-10-2012   | Página 2 de 2                               |  |

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo de corte exploratorio, considerando que el partir de la observación y recolección de datos de los procesos creativos del compositor que utiliza las estructuras modulares, dará pie a los elementos representativos de esta técnica compositiva para su posterior análisis.  
 Este trabajo utiliza herramientas del enfoque cualitativo, que aportan a la investigación/creación artística de la línea investigativa en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, dado que la constante experimentación en los procesos creativos genera datos e información.

- | 6. Conclusiones   |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Ha sido de especial significado realizar esta investigación, ya que le permitió realizar un análisis y reflexión profundo de los elementos compositivos.</li> <li>■ La investigación de las diferentes agrupaciones y formas compositivas que conforman Tricamo generaron un avance personal al compositor.</li> <li>■ El presente proyecto es un aporte a la investigación/creación en la licenciatura en música.</li> <li>■ Este trabajo investigativo es un posible antecedente para futuras investigaciones de este tipo.</li> </ul> |

|                |  |
|----------------|--|
| Elaborado por: | JULIAN AMILIO BOLAÑOS SOLANO   |
| Revisado por:  |  |

|                                   |    |    |      |
|-----------------------------------|----|----|------|
| Fecha de elaboración del Resumen: | 31 | 05 | 2018 |
|-----------------------------------|----|----|------|

## Contenido

|       |  |    |
|-------|--|----|
| 1     | ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACION .....       | 15 |
| 1.1   | Planteamiento del problema .....                   | 15 |
| 1.2   | Pregunta de investigación.....                     | 17 |
| 1.3   | Objetivos.....                                     | 18 |
| 1.4   | Objetivos específicos.....                         | 18 |
| 1.5   | Antecedentes.....                                  | 18 |
| 1.6   | Justificación.....                                 | 21 |
| 2     | MARCO TEÓRICO.....                                 | 25 |
| 2.1   | La composición por módulos. ....                   | 25 |
| 2.2   | Bases conceptuales y prácticas de los módulos..... | 28 |
| 2.2.1 | Contrapunto.....                                   | 29 |
| 2.2.2 | El bambuco.....                                    | 31 |
| 2.2.3 | Puntillismo y minimalismo .....                    | 33 |
| 2.3   | Música de cámara. ....                             | 35 |
| 2.3.1 | Trio andino colombiano. ....                       | 37 |
| 2.3.2 | Cuarteto de cuerdas frotadas. ....                 | 44 |
| 2.3.3 | Cuarteto de clarinetes.....                        | 53 |
| 3     | MARCO METODOLÓGICO.....                            | 58 |

|       |  |    |
|-------|--|----|
| 3.1   | Enfoque investigativo.....                                   |    |
| 3.2   | Diseño metodológico: Trícamo una obra musical divisible..... | 59 |
| 4     | DESARROLLO METODOLÓGICO.....                                 | 63 |
| 4.1.1 | Tríptico Andino.....   | 63 |
| 4.1.2 | Carmesí de Alma.....   | 68 |
| 4.1.3 | Mosaicos Abstractos.....                                     | 75 |
| 4.1.4 | Trícamo.....   | 79 |
| 4.2   | Reflexión y conclusiones.....                                | 88 |
|       | BIBIOGRAFIA.....   | 79 |
|       | ANEXO 1.....   | 85 |
|       | ANEXO 2.....   | 87 |



## Índice de ilustraciones

|  |    |
|--|----|
| <i>Ilustración 1 ej. grafica de módulos paralelos</i>  | 27 |
| <i>Ilustración 2 ej. 1 posible interpretación con módulos lineales</i>   | 28 |
| <i>Ilustración 3 ej. segunda variación en la interpretación de módulos lineales.</i>   | 28 |
| <i>Ilustración 4 ej. de rítmicas y acentuaciones tradicionales del bambuco.</i>  | 32 |
| <i>Ilustración 5 Hermanos Hernández tomado de la "Revista Corrientes"</i>  | 37 |
| <i>Ilustración 6 Bandola. Fotografía por Juan Rico Quintero</i>  | 40 |
| <i>Ilustración 7 Afinación en C de la Bandola, Sonidos reales</i>  | 40 |
| <i>Ilustración 8 Tiple. Foto por Juan Rico Quintero</i>  | 41 |
| <i>Ilustración 9 Afinación del tiple en C, sonidos reales.</i>   | 42 |
| <i>Ilustración 10 Guitarra Diego Valencia. tomada de Facebook/diegovalencialuthier.</i>  | 43 |
| <i>Ilustración 11 Notación tradicional de la guitarra.</i>   | 44 |
| <i>Ilustración 12. Haydn tocando y dirigiendo con el arco. /</i>   | 44 |
| <i>Ilustración 13 familia dela "Viola da gamba" tomado de "El violín: el primer instrumento perfecto" . pág. 33</i>                                  | 46 |
| <i>Ilustración 14 Afinación de las cuerdas del violín.</i>   | 47 |
| <i>Ilustración 15 Registro del violín.</i>   | 48 |
| <i>Ilustración 16 Viola moderna, imagen tomada de <a href="https://es.wikipedia.org">https://es.wikipedia.org</a></i>                                | 49 |
| <i>Ilustración 17 Afinación de la Viola.</i>   | 50 |
| <i>Ilustración 18 Registro de la Viola.</i>  | 50 |
| <i>Ilustración 19 Yo-Yo Ma concierto en estados unidos 2013. tomada de <a href="http://www.nacion.com/">www.nacion.com/</a></i>                      | 51 |
| <i>Ilustración 20 Afinación de las cuerdas del Violoncelo.</i>   | 52 |
| <i>Ilustración 21 Registro básico del violoncelo.</i>  | 52 |
| <i>Ilustración 22. Cuarteto colombiano de clarinete. foto por Hernán Gutiérrez. tomado de <a href="http://www.lapatria.com">www.lapatria.com</a></i> | 54 |
| <i>Ilustración 23 Clarinete Yamaha moderno tomado de Wikipedia.org</i>   | 55 |
| <i>Ilustración 24 Ejemplo de transposición del Clarinete.</i>  | 56 |

|   |    |
|---|----|
| <i>Ilustración 25 Registro del Clarinete en sonidos reales.</i>                                   | 56 |
| <i>Ilustración 26. Clarinete bajo. Tomado de Wikipedia.org.</i>                                   | 57 |
| <i>Ilustración 27. Registro en sonidos reales del clarinete bajo. Tomado de Wikipedia.es</i>      | 57 |
| <i>Ilustración 28 Trícamo</i>   | 61 |
| <i>Ilustración 29 Tríca</i>   | 62 |
| <i>Ilustración 30 Camo</i>  | 62 |
| <i>Ilustración 31 Trímo</i>   | 62 |
| <i>Ilustración 32 Primeros cuatro compases de Tríptico andino, Melodías a 6/8 y 3/4. Bandola.</i> | 64 |
| <i>Ilustración 33 Melodía del tiple. ejemplo del uso de combinaciones binarias y ternarias.</i>   | 65 |
| <i>Ilustración 34 Ejemplo rítmicos. Tres contra dos de Tríptico Andino.</i>                       | 66 |
| <i>Ilustración 35 Melodía y contra melodía del tiple y la bandola . Compás 29 a 36.</i>           | 66 |
| <i>Ilustración 36 Solo de guitarra, repetición de melodía del tiple con variación.</i>            | 67 |
| <i>Ilustración 37 Últimos compases de Tríptico Andino.</i>  | 68 |
| <i>Ilustración 38 Primeros 8 compases de Carmesí de Alma.</i>                                     | 69 |
| <i>Ilustración 39 Melodía fragmentada en Carmesí de Alma.</i>                                     | 70 |
| <i>Ilustración 40 Melodía del violoncelo. Compás 18-23.</i>                                       | 71 |
| <i>Ilustración 41 Tres contra dos, Carmesí de Alma.</i>   | 71 |
| <i>Ilustración 42 Carmesí de Alma compás 22 al 26.</i>  | 72 |
| <i>Ilustración 43 compas 28. Modulación a Dm.</i>   | 72 |
| <i>Ilustración 44 Carmesí de Alma. Principio de la parte B.</i>                                   | 73 |
| <i>Ilustración 45. Carmesí de Alama, compás 36-44.</i>  | 74 |
| <i>Ilustración 46. Solo del violoncelo. Carmesí de Alma.</i>                                      | 75 |
| <i>Ilustración 47. Esquema rítmico1. Mosaicos Abstractos.</i>                                     | 76 |
| <i>Ilustración 48. Mosaicos Abstractos compás 5-9.</i>  | 76 |
| <i>Ilustración 49. Mosaicos Abstractos. Compás 24 y 25.</i>                                       | 77 |
| <i>Ilustración 50. Mosaicos Abstractos. Parte B. Compás 28-33.</i>                                | 78 |
| <i>Ilustración 51. Mosaicos Abstractos. compás 45-50.</i>   | 78 |

|  |           |
|--|-----------|
| <i>Ilustración 52. Score de Trícamo. Compás 1-6.</i>   | <u>81</u> |
| <i>Ilustración 53. Trícamo sección cuerdas y maderas. fragmentación y duplicación. compás 13-17.</i> | <u>82</u> |
| <i>Ilustración 54. Trícamo. Compás 22-26.</i>  | <u>84</u> |
| <i>Ilustración 55. Score de Trícamo. Compás 37-44</i>  | <u>86</u> |
| <i>Ilustración 56. Score Trícamo. Compás 45-52.</i>  | <u>87</u> |

## **Listado de anexos**

- **ANEXO 1:** Entrevista Victoriano Valencia
- **ANEXO 2:** Score Trícamo.
- **ANEXO 3:** Audios de: Tríptico Andino, Carmesí de alma, Mosaicos Abstractos, Tríca, Trímo, Camo y Trícamo.

## INTRODUCCIÓN

*Trícamo* es una investigación musical nacida por la búsqueda constante de nuevas técnicas compositivas para su investigación y profundización, la cual consiste en la superposición de obras independientes que tendrán un funcionamiento armonioso en el momento de la unificación. Este trabajo empieza con la recolección de datos que puedan dar un claro panorama de los referentes y antecedentes que se acercan a este estilo emergente.

La historicidad y funcionamiento de las diferentes agrupaciones que conformaran esta obra será esencial para generar un debido funcionamiento tanto en las particularidades de cada sección como en su funcionamiento en el esquema general de la obra, la cual estar conformada por tres agrupaciones a mencionar, trío típico andino colombiano, cuarteto de cuerdas frotadas y cuarteto de clarinetes. Aparte de las complejidades intrínsecas de cada agrupación, la correcta elección de formas musicales a tratar en cada una de estas será investigada y aplicada a cada obra siempre tratando de armonizar las diferentes temáticas e instrumentaciones que conformen *Trícamo*.

Este documento es un aporte pedagógico para los diferentes compositores en formación, a quienes las diferentes temáticas y conceptos desarrollados servirán en los procesos reflexivos sobre sus propias creaciones, creando las bases que invitan a seguir con esta línea experimental y de investigación para la construcción de sus propias creaciones.

El trabajo se encuentra estructurado así, en el primer capítulo “*Aspectos generales de la investigación*” se plantea la problemática que da origen al trabajo, la pregunta base que desarrolla la finalidad del mismo. En el capítulo dos está el “*Marco teórico*” donde se hace la recopilación de información relevante a todo el proceso compositivo desde las formas musicales hasta las

cualidades físicas de los instrumentos que intervienen en la obra. El capítulo “*Marco metodológico*” donde se esclarece el tipo de investigación en el cual se estructura. El capítulo cuatro “*Desarrollo metodológico*” en el cual se explican los funcionamientos y el proceso compositivo tanto de los diferentes módulos como el de obra en general, aquí también encontraremos las conclusiones y reflexiones.

## 1 ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACION

---

### 1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El concepto de módulo hace parte de varios campos y distintas disciplinas, por ejemplo, en la arquitectura, un módulo es una pieza o bloque que se ubica en una construcción para hacerla más sencilla y fácil de reparar; Todo módulo hace parte de un sistema que suele estar conectado con el resto de los componentes de la estructura. Para la geometría, en cambio, un módulo es la extensión del segmento que delimita un vector (Porto & Gardey, 2009); en la matemática, es una generalización de la noción de espacio vectorial sobre un cuerpo; en el diseño es un elemento adoptado como unidad de medida para determinar las proporciones entre las diferentes partes de una composición y que se repite sistemáticamente en el espacio (Rosas, 2013).

Para efectos de esta investigación, el término *módulo* debe entenderse como una sección de un sistema arquitectónico musical que guarda relación con las demás partes y que, a su vez, posee un sentido único y representativo por sí mismo, de manera independiente del todo.

Tradicionalmente, la acción de “modular” es conocida, en la música, como el acto o proceso de cambio de centro tonal, ya sea de manera abrupta o por medio de preparaciones (Gutiérrez, 1985). Para ello, la modulación debe realizarse a través de una cadencia que confirme la transición hacia la nueva tonalidad. Al respecto es necesario seguir ciertos pasos: ubicar una tonalidad inicial, realizar cambios tanto armónicos como melódicos (cadencia) que indiquen un desplazamiento de

la región de tónica hacia otro tono, entre otros aspectos. Las modulaciones pueden ser definitivas, pasajeras, diatónicas, cromáticas ó enarmónicas. (Grabner, (2001), Randel,(2003), Pérez (1985)

Victoriano Valencia, reconocido compositor colombiano, ha explorado la composición por módulos, trasladando el concepto de *módulo* de la arquitectura al campo musical<sup>1</sup>. Sus esfuerzos en este campo son notables y enormemente significativos en el ámbito de la formación musical y por supuesto, en el terreno de la creación. Resulta innegable su tarea formadora y sus visiones creativas, que constituyen un modelo a seguir en los procesos de composición por módulos. (MINCULTURA, 2010)

Acercarse a este tipo de composición implica una nueva forma de tratamiento creativo, labor exigente y compleja que va más allá de los procesos compositivos y las técnicas tradicionales en la música. Sin duda alguna, este hecho demanda sentar las bases teóricas y prácticas para su plena realización. Comprende una tarea de exploración y experimentación permanente, de continua retroalimentación, que demanda, además, saber resolver los diversos problemas de orden musical que se susciten dentro del proceso compositivo.

Algunos de estos cuestionamientos estriban en la permanente toma de decisiones acerca de la conveniencia de las ideas musicales, de la articulación entre los diferentes módulos a nivel de las relaciones armónicas, melódicas y rítmicas, entre otros aspectos. El compositor debe estar atento al sentido musical de cada módulo en particular, pero también en sintonía con el conjunto de la obra, sin perder de vista la congruencia con las demás secciones.

Los desafíos del compositor son disímiles y a la vez complejos. Los interrogantes van desde definir el género musical, hasta cómo articular los módulos, la elección del formato instrumental,

---

<sup>1</sup> Seguir leyendo en antecedentes.



y demás efectos prácticos. Por ejemplo, decidir la instrumentación desde instrumentos de vientos, cuerdas frotadas, pulsadas, etc; posibles agrupaciones tradicionales o formatos indefinidos; precisar el carácter estético de la obra, de tal manera que guarde las debidas proporciones entre forma y contenido musical de manera armoniosa.

Esta técnica compositiva tiene una escasa exploración en nuestro medio. Las ventajas o desventajas de ésta todavía son inciertas, pero aun así, es un ámbito atractivo y diferente por el tipo de construcción, tanto en la creación, como en su ejecución por los instrumentistas. Las combinaciones sonoras son múltiples, exigentes, y más aún, cuando se trata de articular un trío típico, un cuarteto de cuerdas y un cuarteto de clarinetes, como sucede en el presente trabajo, razones que, para el compositor, exigen resolver los diferentes desafíos que demanda una creación dentro del marco “composición por módulos”. Este planteamiento problemático se sintetiza a través de la siguiente pregunta, que deberá responder el investigador.

## **1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.**

¿Cómo articular en una composición musical a través de un proceso exploratorio tres módulos musicales escritos respectivamente para tres distintos formatos instrumentales, como lo son trío típico, cuarteto de cuerdas y cuarteto de clarinetes?

### 1.3 OBJETIVOS.

Componer una obra dentro del nuevo campo de la creación por módulos para los formatos de trío típico colombiano, cuarteto de cuerdas y cuarteto de clarinetes.

### 1.4 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

- ▶ Establecer los criterios de selección temática, así como los elementos sonoros y formales de los respectivos módulos en su relación con el sentido general de la obra.
- ▶ Establecer las bases conceptuales-estructurales en el diseño y desarrollo de los diferentes módulos y su articulación en la unificación de la composición.
- ▶ Explorar las posibles técnicas de composición musical que permitan unificar y consolidar la práctica de la composición por módulos a través de un proceso de experimentación.
- ▶ Explicar el proceso composicional llevado a cabo para aportar en el documento a las eventuales investigaciones que puedan consultarlo.

### 1.5 ANTECEDENTES

El primer tipo de antecedente histórico que es necesario precisar, entre los que se acercan a la concepción musical de módulos, se halla en el *Quodlibet*, forma musical en la cual se combinan en contrapunto diferentes melodías, usualmente sencillas, tanto melódica como armónicamente. (Wolffenbutel, 1610). El *Quodlibet* posee un tratamiento evidentemente melódico, a diferencia de

la composición por módulos, la cual articula el componente melódico con el armónico de manera independiente en cada módulo. Es de resaltar que el *Quodlibet* está diseñado a partir de melodías susceptibles de ser superpuestas, dado que comparten una misma armonía, para crear así un contrapunto. Compositores como Bach, Mozart, Jacob, Obrecht, Goldberg, etc. Son algunos de los grandes exponentes de esta técnica musical. Esta antigua forma musical es el punto de partida en la evolución hacia la moderna composición de música por módulos.

Es tan reciente el campo de la composición por módulos, en el sentido actual del término, que los primeros acercamientos obedecen a experiencias personales, con resultados significativos y novedosos. Históricamente encontramos precedentes de este tipo de composición, entendiéndose como una adición de líneas melódicas desde o hacia trabajos pre-existentes, como el conocido ejemplo de Charles Gounod (1818-1893) quien compuso su famoso *Ave María* superponiendo una melodía nueva al preludio en Do mayor del primer libro del Clave Bien Temperado de J.S. Bach.

En el siglo XX grandes músicos contemporáneos, en la búsqueda de nuevas lógicas y sonoridades musicales, han explorado diferentes formas compositivas. Uno de estos referentes es el compositor Karlheinz Stockhausen, quien ha diseñado los *Klavierstücke*, piezas para piano que tienen un componente modular diseñado desde una visión diferente. Este compositor y pedagogo musical compuso dicha obra en pequeñas secciones pianísticas cuyo orden puede ser permutado a criterio del intérprete en momento de ser interpretadas. Dada su construcción particular, Stockhausen crea así una “obra abierta”<sup>2</sup> con diferentes resultados sonoros dependiendo de la organización secuencial que realice el intérprete para la conjugación de estos módulos. En este mismo sentido, el compositor y guitarrista Leo Brower con su obra “*GARANTÍA*” para guitarra

---

<sup>2</sup> Umberto Eco, *Opera Aperta* (biblioteca)

solista, posee el mismo funcionamiento que los *Klavierstücke* de Stockhausen, dando a luz nuevas visiones de esta forma compositiva rica en posibilidades.

Sin duda alguna, otras experiencias relevantes que poseen rasgos predecesores respecto a la composición por módulos, son las de Minas Borboudakis y Andy Di Gelsomina quienes entienden las bases de la composición por módulos como los bucles o *loops*, que son secciones musicales que se repiten por medios electrónicos, superpuestos y encadenados en secuencia (Duffel, 2005). La visión de estos músicos da a entender una función definida de cada sección, las cuales poseen autonomía, pero que, a su vez, por su carácter repetitivo, pierden fuerza al no contar con el recurso del desarrollo de una idea musical. Tomando sentido al sumar o restar diferentes módulos, dará paso a la estructura que se basa en la superposición de los mismos.

En Colombia, un abanderado en el campo de la composición por módulos es el maestro Victoriano Valencia, con una obra a manera de arreglo en torno al paseo vallenato, “La gota fría”, del maestro Emiliano Zuleta (MINCULTURA, 2010). Este arreglo es una versión para orquesta completa, bajo el criterio musical y funcional de ser ejecutable tanto por la orquesta completa, como por sólo la sección de cuerdas frotadas, de manera independiente.

Esta versión musical está ideada con base en dos módulos, uno de cuerdas frotadas y otro de vientos, de los cuales el último mantiene una clara dependencia con respecto al primero, es decir, el módulo de cuerdas mantiene su autonomía y puede prescindir del módulo de vientos. Este arreglo tendrá un funcionamiento de adición, es decir que siempre se complementará la sección de cuerdas, un tanto diferente a la concepción autónoma de los módulos, pero gran punto de partida para este arquetipo compositivo.

Para acercarse a la concepción de la composición por módulos, las piezas que consisten en versiones diferentes de una misma obra, deberían adecuar sus estructuras melódicas y armónicas con el fin de poder funcionar juntas, manteniendo sin embargo el espíritu y el sentido musical original de la obra. Para ello, la yuxtaposición de las diferentes versiones no implicaría la alteración de las ideas musicales, como tampoco de la configuración organológica del conjunto instrumental que hace parte de la composición misma.

## **1.6 JUSTIFICACIÓN.**

La composición por módulos es un nuevo terreno de creación musical, que resulta novedoso y atractivo dentro de las nuevas dinámicas compositivas. Por ser un campo de desarrollo musical reciente, su valía reside en la riqueza de oportunidades de creación diferentes a las tradicionales. Para los tiempos modernos resulta interesante comenzar a explorar este terreno, no sólo por los desafíos que ello implica, sino por las posibilidades de implementación de nuevas y diversas sonoridades, entre las cuales el aprovechamiento de la música colombiana como soporte de este nuevo enfoque creativo supone una interesante combinación.

Si bien se encuentran compositores contemporáneos que poseen un trabajo exploratorio en el campo, es importante avanzar en este tipo de búsquedas, ya que permiten ampliarlo y contraponer nuevas visiones creativas para quienes decidan entrar al mundo de la composición musical. Así mismo, abrirá caminos dentro del panorama de la formación musical en los distintos espacios académicos de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. Sus alcances y posibilidades de desarrollo e implementación son ilimitados, de manera que los aires colombianos,

en particular el bambuco, será un tema a tratar en la composición que hará parte de este trabajo monográfico.

La composición por módulos es un terreno experimental, lo que supone una falta de contundencia en productos musicales<sup>3</sup> y arquetipos a seguir. Esto refleja la necesidad de una investigación formal y dirigida a las nuevas formas compositivas, un desarrollo de nuevas posibilidades estructurales en la música contemporánea y un producto guía para el posterior desarrollo de esta técnica.

Así llegamos a la cuestión de cómo identificar pautas funcionales que generen bases sólidas para futuros trabajos compositivos de índole modular, por lo que la tarea de prueba y error debe ser la premisa básica del presente trabajo compositivo, con miras a generar así un avance en la consolidación del método compositivo, y de los módulos mismos, junto con sus diversas interrelaciones internas, para esclarecer posibles patrones que puedan apoyar en el proceso de nuevas creaciones.

El compositor colombiano y ganador de diferentes premios Jaime Romero, en su página oficial de internet ([latinguitarscores.com](http://latinguitarscores.com)), tiene en distribución abierta toda su obra musical. En este sitio web se encuentra su obra “Nocturnal”, creada originalmente para trio típico colombiano, pero también está allí en versiones para una, dos, tres y cuatro guitarras. Lo mismo sucede con el compositor cubano Eduardo Martín, quien crea varias versiones de una misma obra, como, por ejemplo, “Hasta Alicia baila”. La composición modular podría haber mediado una interacción

---

<sup>3</sup> Con “falta de contundencia” se refiere a resultados concretos, a la consolidación de una metodología que haga uso de esta técnica compositiva en la totalidad de sus cualidades y virtudes. Al estar en su etapa primigenia, todavía no se han consolidado obras representativas que den un claro ejemplo de esta técnica.

entre las diferentes versiones de la misma obra, creando una paleta de posibilidades sonoras, ampliando la visión orquestal al proporcionar herramientas de experimentación compositiva.

Es entendible que los compositores o arreglistas, al escoger un formato musical, busquen características específicas que conllevarán a resultados concretos y premeditados. La practicidad de la composición por módulos dará como resultado material para variadas conformaciones instrumentales, que desarrollarán la concepción de orquestación y sonoridad del trabajo musical.

Un campo de acción de esta técnica compositiva se sitúa en los ambientes educativos, donde las diversas situaciones de los estudiantes demandan así mismo variadas soluciones al enfrentarse a un ensamble musical (Valencia, V. comunicación personal, 12 marzo 2017). Desde el punto de vista de la metodología, al ser esta técnica una “división” de una pieza en obras más pequeñas, simplifica el trabajo de montaje, se articulan las diferentes secciones, y el entendimiento en macro de la obra se hará de forma diferente, eficaz y ágil.

Es un hecho que el compositor debe hacer un ejercicio creativo al momento de dar a luz una nueva pieza musical, pero en el ámbito educativo, se encuentra con limitantes y componentes ajenos al ejercicio mismo, como pueden ser el grupo de músicos al que va dirigido, sus posibilidades técnicas, el género o ritmo, la instrumentación, y demás pautas. Entre ellas, una de las más importantes es saber para qué tipo de grupo se va a escribir o componer, decidir el enfoque, ya sea desde un instrumento solista o proceder hasta una orquesta completa. Esta contextualización de espacios y agrupaciones es vital al momento de la composición, pues una buena escogencia hará practicable el montaje de dicha creación.

La integración del compositor en el proceso de creación, es conocida como “*Compositor Situado*” (Victoriano. V. comunicación personal, 13 marzo 2017), quien define un tipo de

composición enfocada, practicable y definida hacia un grupo determinado. Esto hace que el ejercicio de la composición, aparte de ser un proceso artístico y de creatividad, también posea un componente pedagógico tangible, con un fin creativo-musical guiado por las necesidades particulares del contexto.

El proceso creativo y de edificación de los módulos es el más interesante en todo el proceso intelectual, al crear un sistema complejo de entramados que funcionen armoniosamente con sus contrapartes. El procedimiento de prueba y error será el camino que vislumbre las complejidades particulares de cada módulo, para poder entender y sincronizar cada uno de ellos de una manera funcional.

Durante todo el pregrado de pedagogía en música, se deja ver una parte de la realidad colombiana y sus variadas relaciones con la música. Desde los músicos en la que su realidad es estar inmersos en las profundas aguas de la interpretación instrumental, hasta los que pretenden enseñar solo por sobrevivir en este mundo vertiginoso. Gracias a la universidad y todo el transcurso que allí realiza cada persona, se empieza a evidenciar la cantidad de situaciones, problemáticas, oportunidades y demás elementos que pueden encontrar un docente y un músico.

Desde las clases de armonía y solfeo, para entender la música de una manera más intrínseca, las clases de instrumento, las agrupaciones institucionales crean un panorama musical ampliado, pero aun, un tanto reducido a las realidades del país, pero que, gracias a ellas, estas visiones de país y de mundo se abren para seguir en el camino investigativo. La pedagogía por su parte sitúa todos estos conocimientos musicales en un contexto, en una realidad tangible y práctica, donde las relaciones no suelen suceder como se espera, haciendo así la hazaña de prueba y error la mayor experiencia de aprendizaje en el cotidiano de cualquier músico-docente.



## 2 MARCO TEÓRICO

---

### 2.1 LA COMPOSICIÓN POR MÓDULOS.

Desde el punto de vista musical adoptado en este trabajo, la composición por módulos es una técnica compositiva de carácter abierto, basada en el eje fundamental de las estructuras intercambiables llamados módulos.

Esta técnica, nacida a partir de los principios estructurales de la arquitectura moderna, que transferidos al plano musical, ofrecen así la capacidad de entrelazar diferentes secciones (módulos) que funcionan de manera armónica. Así mismo, estos módulos poseen características de independencia, es decir que, aparte de su capacidad de combinación entre sí, tienen cualidades propias e individuales que las hacen autosustentables como obras independientes.

Las obras creadas con esta técnica compositiva son, por lo tanto, de carácter abierto, ya que son obras modificables, que no tienen una última versión aparente, y su desarrollo sólo está mediado por el compositor o arreglista, quien decide seguir creando nuevas secciones o desarrollando las ya existentes.

Según sea el caso y la elección, los *módulos* son secciones de una obra que pueden poseer o no independencia y autonomía, para fortalecer o complejizar la propuesta musical establecida por el compositor. Aquellos gozan de tipologías específicas, pues gracias a los diferentes compositores contemporáneos que han experimentado con técnicas variadas, se han configurado dos maneras posibles: módulos independientes y módulos de adición.

Los módulos autónomos o independientes son los que por su funcionamiento interno y complejidad tienen auto-sostenibilidad, y no requieren de un módulo extra para su ordenamiento y funcionamiento. Es decir que operan como obras perfectamente funcionales por sí mismas (Vagnini, 2002). El módulo puede ser interpretado solo o en combinación con otros módulos “A”, sean éstos autónomos o de adición. De igual manera los módulos “B”, “C”, “D”, etc. podrán ser interpretados en solitario o en combinación simultánea con otros.

Algunas de las combinaciones que sugiere allí Vagnini pueden ser: “A”, “A+B”, “B”, “B+C”, “C”, “A+B+C”, Etc.

Otra tipología existente son los módulos de adición o de adición continua, que funcionan como agregación a un previo módulo central que se denominará “A”. Este módulo “A” será la columna vertebral y estará siempre presente. Tiene, por supuesto, un carácter preponderante sobre los demás módulos que, a su vez, son regidos por aquel, que irá en paralelo con sus contrapartes, ya sean “b”, “c”, “d”, etc. Siendo “A” inamovible para la construcción musical, los demás serán funcionales sólo si “A” está presente en la intervención musical.

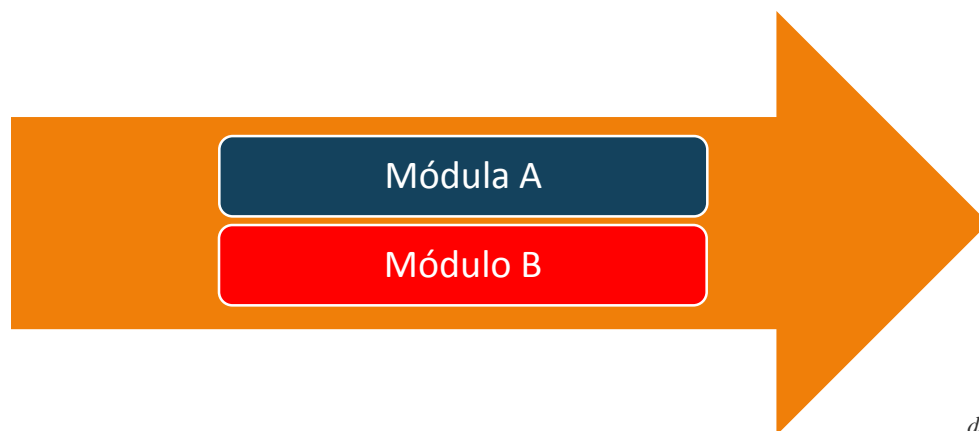
Este tipo de funcionamiento se verá representada en (“A+b”, “A+c”, “A+b+c”, Etc.). Este es un proceso de adición y extensión. (Vagnini, 2002). En el ámbito colombiano, un referente puede ser el nombrado arreglo de *La Gota Fría*, del compositor Emiliano Zuleta, realizado por el maestro Victoriano Valencia, en el que claramente se hace uso de módulos de adición, al utilizar duplicaciones con la sección de vientos e ir aumentando la densidad sonora cuando los dos módulos son interpretados simultáneamente.

El tipo de organización y funcionamiento interno para cada módulo es una elección libre del compositor o arreglista, que puede construirlos como módulos instrumentales, módulos por niveles

técnicos, módulos melódicos, módulos armónicos, o cualquier tipo de organización y estructuración que el compositor o arreglista desee, haciendo que estos tengan un funcionamiento que contempla sus contrapartes, desde el punto de vista operativo.

Todos los módulos, ya sean de adición continua o independientes, poseen una funcionalidad *temporal* específica dentro de la obra, según la operatividad y el momento de ejecución en la interpretación de ésta. Existen dos tipologías en las cuales podemos situar los módulos según su temporalidad.

Los *Módulos Paralelos* se definen por su posición y momento de ser interpretado con referencia al otro, siendo -como su nombre lo indica- aquel que funciona en simultaneidad con sus contrapartes y se desarrolla al mismo tiempo que los demás módulos, así que estos módulos empiezan y terminan al mismo tiempo.



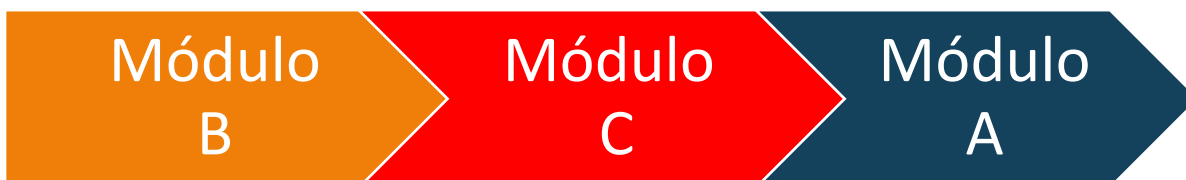
*Ilustración 1 ej. grafica de módulos paralelos*

Los *Módulos Lineales* tienen un funcionamiento secuencial dentro de la pieza musical, lo que significa que se podrán tocar antes o después de otro módulo y nunca en contraposición con

aquellos, dándose así una modificación de la estructura de la forma. Como un claro ejemplo de este tipo de módulo, está el ya mencionado Klavierstucke de Stockhausen y Garantía de Brower.



*Ilustración 2 ej. 1 posible interpretación con módulos lineales*



*Ilustración 3 ej. segunda variación en la interpretación de módulos lineales.*

## **2.2 BASES CONCEPTUALES Y PRÁCTICAS DE LOS MÓDULOS.**

Para la creación de una obra con tantos desafíos para el compositor, es necesario hacer una investigación de los posibles componentes por módulo, que serán necesarios para explorar esta técnica compositiva. Las cualidades y virtudes de cada módulo serán investigadas, como pueden ser los instrumentos que componen cada módulo, las capacidades técnicas, géneros usuales en estas conformaciones, la tradición de estos y demás objetos que puedan influenciar la composición y diluciden un camino a seguir para la creación de Trícamo.

### 2.2.1 Contrapunto.

Se le llama contrapunto al arte de combinar simultáneamente dos o más melodías diferentes, las que a su vez toman el nombre de partes reales, y puede componerse como contrapunto simple, en el cual las voces no pueden permutarse, o como contrapunto invertible, en el que aquellas se pueden permutar, de manera que cada una pueda servir de bajo a las otras (Torre Bertucci, 1947, pág. 4).

El arte de las melodías entrelazadas e independientes será una de las piedras angulares de la composición por módulos. Se necesitan al menos dos ideas autónomas que sustenten todo un discurso musical, pero que a la vez sean capaces de intercalarse generando así una mayor complejidad melódica y armónica. Para este trabajo el contrapunto será la clave para la relación e interconexión de los diferentes módulos.

*“La percepción humana parece incapaz de seguir el hilo con igual atención a más de un aspecto a la vez (¿quizá un mecanismo de adaptación para impedir confusión y permitir a los organismos priorizar la acción?). Aunque en algunas texturas contrapuntísticas la atención del oyente puede cambiar frecuentemente entre varias partes, en todo momento hay únicamente un foco.” (Belkin, 2003)*

Este enfoque del oyente genera un ordenamiento de la obra musical diferente y personal, que realza una melodía o línea sobre las demás, generando una preponderancia independiente de la

cantidad de líneas que se encuentren sonando en un mismo instante, creando un eje, una melodía guía en ese instante de la pieza musical.

El contrapunto se ramifica en “especies”, las cuales estarán definidas por su funcionamiento y cantidad de notas que funcionan simultáneamente, es decir, cada especie tendrá un funcionamiento específico y estará regida por diferentes normas las cuales darán orden a cada una. Un ejemplo es el contrapunto de primera especie, quien estará regido por: las diferentes voces mantendrán una misma figuración y la relación interválica que hay entre ellas siempre será consonante<sup>4</sup>, además de esto el movimiento de estas debe tener ciertos criterios; en lo posible realizar movimientos en grados conjuntos de un acorde a otro, no sobrepasar salto de sexta, etc. estos criterios variaran para cada especie, haciendo de éstas, una serie de herramientas útiles para la creación de melodías entrelazadas y de igual importancia.

En el contrapunto también se encuentra diferentes formas de utilizar las melodías, una de ellas es el canon, una forma compositiva imitativa de manera estricta cuyas voces aparecen a distancia de un determinado número de compases o tiempos de compases, siguiendo todas el mismo esquema (Martínez, 2010, pág. 3). Hay muchos tipos de cánones, los cuales varían dependiendo del tipo de imitación que realicen las siguientes voces como, por ejemplo: canon al unísono, a la octava, natural, circular o infinito, doble canon, retrogrado, en espejo, etc.

El canon a dos partes en unísono u octava es el más simple, sin embargo, su simplicidad es engañosa, pues es fácil de ver y oír, este contiene un serio problema de monotonía armónica. La voz que imita los sonidos de la voz conductora sugiere la misma armonía ya presentada. Si este

---

<sup>4</sup> A las intervalicas consonantes establecidas por tradición, serán: unísonos, terceras mayores y menores, quintas justas, sexta menor y octava. (comunicación verbal León Gómez febrero 2018).

estancamiento armónico no se supera el canon deviene en un círculo interminable y sin objeto. (Belkin, 2003, pág. 40)

### 2.2.2 El bambuco.

El bambuco aparece como un producto urbano netamente colombiano, rechazado por la aristocracia y cultivado por el pueblo raso, bohemios y algunos intelectuales (Restrepo, 1986, pág. 4) que, por su origen, fue duramente criticado por círculos aristocráticos y negado como música nacida en el país en un principio.

Siempre ha sido evidente la influencia de la conquista en el impacto cultural sobre los aborígenes, siendo así la guitarra y el tiple –descendientes de la vihuela- una de las más evidentes marcas de ello, además de las similitudes con diferentes músicas de todo el mundo. Como señala Restrepo en su libro, los aborígenes adoptaron músicas europeas y luego norteamericanas, para apropiárselas y modificarlas, generando así las músicas que se entenderían como propias.

Después de alcanzar cierta identificación cultural, el bambuco funcionó como himno de guerra de la liberación, y su impacto fue creciendo, como en la batalla de Ayacucho, donde los patriotas liderados por Sucre enfrentaron al ejército realista, e hicieron allí sonar *La Guaneña* y *El Miranchurito*. (Mazuera, 1957, pág. 23). Aparte de este sentido bélico y patriótico que tomó el bambuco, se sabe que sirvió para el baile, como otros ritmos y aires que no se debe dejar pasar por alto<sup>5</sup>. De allí en adelante, éste tomará fuerza y pasará por variados espacios como el teatro,

---

<sup>5</sup> Para seguir la forma, e historicidad del baile en el bambuco seguir en el libro “A mi cánteme un bambuco” de Hernán Restrepo. Pág. 35

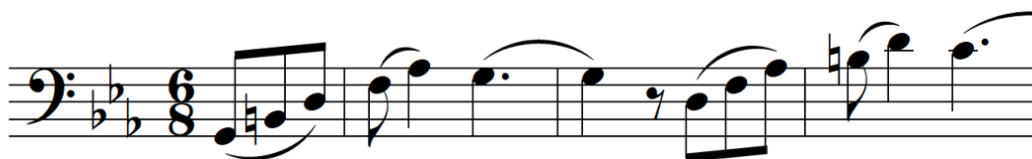
apareciendo en la literatura, pintura y demás espacios para ser escuchado, consolidándose como un producto nacional para el mundo.

Este aire colombiano se puede escribir en compases de 3/4 o 6/8, haciéndose esta elección por diferentes motivos, como la acentuación melódica o por la resolución armónica que suceda en el segundo tiempo en el bambuco a 3/4 (Restrepo, 1986, pág. 66). En estos compases de 3/4 o 6/8 la finalidad es la organización de seis corcheas, que formarán la melodía y el ritmo de la pieza.

La forma de acompañar este ritmo variará dependiendo de su métrica y se le conoce en el tiple como el “guajeo”. Aunque Hernán Restrepo favorece la escritura en 6/8, lo realmente cierto es que las posibles formas de escritura también crearán un cambio de sonoridad en la música.

*“La música colombiana, al igual que otra música popular del mundo, es compleja por naturaleza, pero que, para el caso, poseemos infinidad de términos apropiados para su interpretación, de la misma manera que los griegos indicaban el carácter expresivo de los distintos modos.”* (Mazuera, 1957, pág. 38)

Las rítmicas de las melodías en el bambuco poseen acentos, que generalmente están colocados sobre la primera, segunda y cuarta corchea, esta última prolongándose hasta la sexta. (Mazuera, 1957, pág. 31). Es común encontrar bambucos que se mueven alternando su acentuación entre compases binarios y ternarios, haciendo las posibilidades rítmicas muchas más ricas y contrastantes dentro de una misma pieza.



*Ilustración 4 ej. de rítmicas y acentuaciones tradicionales del bambuco. (tomado de orígenes históricos del bambuco por Lubin Mazuera. pág.31)*



Según el músico y pedagogo Oscar Santafé, las músicas tradicionales colombianas están creadas de forma tripartita, de manera que presentan una parte “A”, “B” y “C”. Generalmente la parte “B” suele modular a una tonalidad no muy lejana, habitualmente al sexto grado si la parte “A” está en tonalidad mayor, o al tercero si la obra empieza en menor (Santafé, 2018), esquema que proviene directamente de las “piezas de suite” del barroco europeo. Estas tres secciones suelen tener repeticiones, las más comunes son: AA, BB, CC; AA, BB, A, C; AA, BB, CC, A, B, C. por mencionar algunas de las más usuales.

### 2.2.3 Puntillismo y minimalismo

El puntillismo es una textura musical homogenizada en la década de 1950, explorada y consolidada por algunos compositores contemporáneos atonales como Anton Webern y Karlheinz Stockhausen (Morgan, 1994, pág 400). Para entender el concepto de textura, Jan LaRue la define como la forma en que se organizan y entrelazan los elementos melódicos de una obra musical (Larue, 1989).

Para el caso del puntillismo, éste se entiende como una extrapolación de la técnica de pintura con el mismo nombre, por lo que hace referencia a grandes bloques temporales de pocos sonidos muy espaciados entre sí, que ocasional y eventualmente se condensan para volver a dispersarse. Así como en la pintura el ojo compone colores que no están ahí, el oído hace lo propio y relaciona sonidos separados como una melodía. (Wikipedia, 2018).

Stockhausen se refiere a este tipo de segmentos cerrados en sí mismos y habla de “formas momentáneas” de música que “no cuentan una historia, no están compuestas a lo largo de una cinta

roja” que hay que seguir desde el principio hasta el final para poder entenderlo todo [...] (Morgan, 1994, pág. 400)

Según el maestro Victoriano Valencia (comunicación personal, día 12 de febrero 2018), esta técnica es la fragmentación melódica a través de los instrumentos, y dispersión de las notas musicales por el tiempo y el espacio. Este tratamiento creará micro-estructuras que por separado no tendrán un orden aparente, pero al conjugarlas estas variadas micro-formas constituirán una idea musical elocuente. Las piezas que poseen esta forma textural son claramente obras contrapuntísticas, que tienden hacia el minimalismo, por su aparente simpleza, que sin embargo esconde un complejo discurso musical nacido desde la estética erudita musical del siglo XX. (WordPress, 2008). Algunos ejemplos pertinentes serían la “Polifónica-Monodia-Rítmica” de Luigi Nono (1951), “Kontra-Punkte” de Stockhausen.

El minimalismo por su parte, busca la simplicidad y la repetición generando la extensión en el tiempo, consistencia en la textura, evitando acontecimientos tensionantes y apoyándose en la repetición temática (Sanchez, 2017, pág. 58). El auge del minimalismo se sitúa en la década de 1960, donde diferentes compositores como John Cage, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, entre otros, iniciaron y mantuvieron búsquedas hacia este estilo textural, dándole así un valor total a cada sonido para su propio sustento. Se supone que la búsqueda intentaba llegar a lo más básico de un sustento musical, lo cual Cage llevó hasta un extremo nunca antes visto con su obra *4'33'*, la cual carece de sonidos, siendo la premisa básica el silencio como base de ésta.

*La tendencia hacia una música más sencilla y directa que tiró por tierra las complejidades técnicas y los conflictos emocionales existentes en la mayoría de las formas de la música occidental. Al igual que gran parte del arte oriental, esta música descansa más en la sencillez que en la exageración, en las sugerencias veladas más que en la clara*

*expresividad y fomenta una respuesta de observación pasiva en lugar de una implicación activa.* (Morgan, 1999)

### 2.3 MÚSICA DE CÁMARA.

Según “*La guía de la música de cámara*”, este género de músicas hoy son consideradas como obras escritas para conjuntos cuya plantilla no sobrepasa los diez instrumentos y presentan al menos dos de estos. Queda excluida la música de piano, aunque no la destinada al violín o violonchelo, cosa que parecería completamente arbitraria, pero de hecho, es el resultado histórico. (Tranchefort, 1995).

Nacida en los salones de la nobleza para deleitar o amenizar eventos especiales y demás reuniones de la rama alta de la sociedad de la época, desde la época de Bach estas músicas ya se denominaban “de cámara” como lo indica Vogt, aunque no se designaba con ello una categoría específica, ya que diferentes obras, como los conciertos para instrumentos solistas con acompañamiento, los conciertos de Brandemburgo, incluso las cuatro grandes suites orquestales, aparecen bajo el término genérico de música de cámara. (Vogt, 1993, pág. 15)

A finales del siglo XVI se crea una distinción entre la música de cámara (*da Cámara*) y la que se ejecutaba en las iglesias (*da Chiesa*). Esta división está ligada a las formas musicales de la época, la cantata y las sonatas, cada una de ellas exponiendo la música vocal y la musical instrumental respectivamente. Pese a que en un principio estas dos expresiones musicales sólo se diferenciaban por la cantidad de músicos y el lugar donde se interpretaban, con el paso del tiempo, la forma de

construir y la división interna definieron la verdadera separación de los conceptos. (Velasco, 2012, pág. 21).

*“la música de cámara es definida como la contraparte del concierto público y estaba reservada para la iglesia, el teatro y los salones de la realeza y la aristocracia “...la música de cámara consta de composiciones para pequeñas salas con pocos músicos y un reducido auditorio”.* (Velasco, 2012, pág. 22)

El cuarteto de cuerdas logra establecerse como el mejor conjunto de cámara, debido a la gran extensión de su repertorio y capacidades técnicas, ya que para el siglo XVIII los instrumentos de la familia del violín ya estaban muy bien definidos, como los conocemos en la actualidad. La esencia en la música de cámara reside en el equilibrio en la dificultad para los instrumentos participantes, ya que cada instrumentista de por sí, es capaz de interpretar variadas situaciones técnicas.

*“Parece indispensable determinar las características que una obra debe tener para que quede comprendida con toda claridad en la música de cámara. Aproximadamente a partir de Beethoven, el criterio está claro: una obra en la que cada parte instrumental actúa como voz solista es música de cámara”.* (Vogt, 1993, pág. 16)

Se puede añadir que toda la música de cámara se entiende como obras musicales no dirigidas, sino trabajadas en grupo, esto no se relaciona con las músicas contemporáneas, donde no resulta poco usual que sólo tres músicos tengan un director. (Vogt, 1993, pág. 16). Se entiende así un trabajo colectivo, sin un personaje que sobresalga sobre los demás al momento de la interpretación de las obras. En términos poéticos, la música de cámara es conocida como *música de amigos*, por la cercanía que genera el ensamble. (Scholes, 1964, pág. 808).

La música de cámara busca un claro equilibrio entre los integrantes que conforman dicho grupo, como ya se ha mencionado antes, el cuarteto de cuerdas frotadas es el referente más claro. Por esta razón, es natural que los diferentes instrumentos, siguiendo los pasos del cuarteto de cuerdas, busquen un equilibrio similar. La importancia de la calidad del color, sonoridad, contrastes de registro, timbres y demás características que se asemejen a la estructura formal del cuarteto de cuerdas, será primordial para una buena agrupación de música de cámara. Podría decirse que cualquier grupo de instrumentos que tenga un control en sus registros podría ser parte de un ensamble de cámara. (Velasco, 2012, pág. 24)

### 2.3.1 Trio andino colombiano.



Ilustración 5 Hermanos Hernández tomado de la "Revista Corrientes"

El trio andino colombiano o el trio típico colombiano tiene sus orígenes hacia la segunda mitad del siglo XIX, cuando diferentes ritmos andinos (pasillos, bambucos, guabinas, etc.) se interpretaban con este formato para amenizar tertulias y reuniones en lugares como veredas y pueblos. (Ríos, Tovar y Ceballos, 2008)

Según el músico y pedagogo Oscar Santafé (Santafé, 2018) se establece en los primeros años del siglo XX, gracias a la intervención de Pedro Morales Pino, quien recoge las ideas de

varios de sus antecesores y las pone a disposición de lo que se conoce como la *Lira Colombiana*. Este grupo musical incluye entonces, bandolas, tiples, guitarras, contrabajo, entre otros; y es tal vez una de las primeras agrupaciones de prestigio que empiezan a trabajar en la dimensión de hacer arreglos y componer músicas para la bandola, el tiple y la guitarra juntos.

En alguno de sus conciertos, Pedro Morales Pino aprovecha el momento para tocar la bandola junto a una guitarra. Más adelante aparece el tiple en esas intervenciones, logrando con esto llevar este formato fuera de las fiestas y tertulias; desde ese momento se empieza a consolidar la idea de una conformación organológica, que se conocerá más adelante como trio andino colombiano o trio tradicional colombiano.

Después de Morales Pino, viene una generación bastante amplia, que se conoce como la generación de los centenaristas, por quienes participaron de esta idea compositiva. En esta oleada de músicos aparecen personajes muy importantes para el formato como Carlos “el ciego” Escamilla”, quien fue uno de los primeros tiplistas de la Lira Colombiana.

Hay que hacer un recorrido breve por los intérpretes que se asumen dentro del formato que empiezan a dar las pautas para manejarlo. Los primeros, “Los Hermanos Hernández” de Aguadas<sup>6</sup>, quienes en sus diferentes interpretaciones de este formato bandola, tiple y guitarra; bandola, tiple, guitarra y voz; bandola, guitarra y serrucho; bandola, tiple, serrucho y voz; etc. empiezan a jugar con lógicas de consolidación de roles por instrumento, siendo así la bandola el instrumento melódico, el rol rítmico-armónico del tiple (surrungueo o guajeo)<sup>7</sup> y la guitarra, que con sus bordones le daba peso a la armonía. (Santafé, 2018).

---

<sup>6</sup> Municipio colombiano ubicado al norte del departamento de Caldas.

<sup>7</sup> Denominación de una de las técnicas implementadas en la interpretación del tiple.

Algunos de los grupos más representativos de este formato en el siglo XX, además de los Hermano Hernández, son el trío morales pino; posteriormente, el Trío instrumental colombiano, el Trío Joyel, el Trío Luis A. Calvo, el Trío Instrumental Ancestro y el Trío Palos y Cuerdas.

*“Por su novedosa concepción, el Trío Instrumental Colombiano se transformó en agrupación de cámara de primera importancia en el contexto de las cuerdas típicas andinas. Bandola, tiple y guitarra adoptan un papel protagónico a través de propuestas contrapuntísticas, exploración de nuevas posibilidades sonoras.”* (Rios, Tovar, & Ceballos, 2008)

### **2.3.1.1 La bandola**

La bandola es un instrumento musical de cuerdas pulsadas de la zona andina colombiana, al ser una evolución de la guitarra renacentista del siglo XIX, pertenece a la familia de los laúdes. (María Londoño, 2004). Este instrumento es hecho de diferentes maderas, de cuello largo, con trastes y cuerdas de acero en ordenes<sup>8</sup> dobles, pulsados con plectro, tapa en forma de pera, se caracteriza por su caja con aros y su tapa posterior plana o ligeramente abovedada (Bernal Martínez, 2000)

---

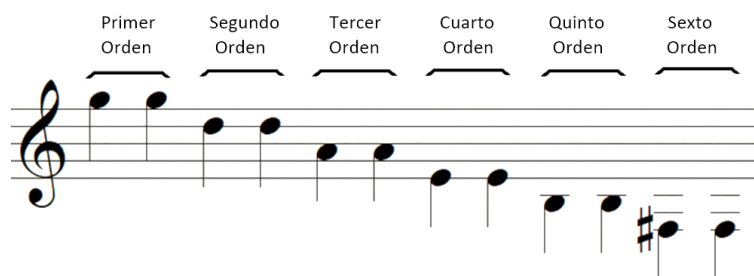
<sup>8</sup> Ordenes: Agrupación de cuerdas de igual o diferente afinación.



*Ilustración 6 Bandola. Fotografía por Juan Rico Quintero*

A lo largo del tiempo, este instrumento ha sufrido evolución y variaciones. Así, en la Colombia del siglo XIX tenía cuatro órdenes dobles y su forma se asemejaba a la de un violín. Hacia 1860, se presume que el poeta Diego Fallón introdujo un quinto orden, posteriormente el músico vallecaucano Pedro Morales Pino le agregaría un sexto orden en 1898; además de disponer los primeros cuatro órdenes triples, para un total de 16 cuerdas. (María Londoño, 2004).

Actualmente la configuración más acogida es la bandola de seis ordenes dobles, afinada en Do, en contraposición de la tradicional afinación en Bb.



*Ilustración 7 Afinación en C de la Bandola, Sonidos reales*



### 2.3.1.2 El tiple

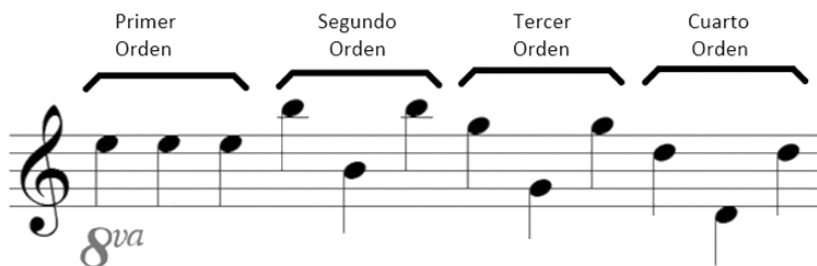
Mientras se desarrollaba la polifonía, desde el siglo XII y hasta el siglo XVI, se utilizó la palabra *triple* para designar una tercera voz de registro agudo, ya fuera esta humana o instrumental. La pérdida de la letra “r” se atribuye a la dinámica del habla popular colombiano. (María Londoño, 2004). En Colombia durante el siglo XVIII, según el investigador y músico Manuel Bernal, los instrumentos de registro agudo derivados de la guitarra pasan de ser llamados discante a ser llamados tiples. (Bernal Martínez, 2000).

El tiple es el instrumento emblema nacional de Colombia, y posee un mástil con trastes, tapa, aros y fondo ligeramente abovedado, y está construido en madera. Al ser una evolución de la guitarra renacentista su parecido con esta es innegable, siendo éste más pequeño que la guitarra actual, conservando así su característica forma de “8”.

Este instrumento posee doce cuerdas organizadas en cuatro órdenes triples, la afinación de estas puede variar; dependiendo del gusto del intérprete y la zona geográfica en donde tiene mayor o menor acogida; las afinaciones más comunes son tiples en C o Bb.



*Ilustración 8 Tiple. Foto por Juan Rico Quintero*



*Ilustración 9 Afinación del tiple en C, sonidos reales.*

Históricamente, las primeras referencias datan del siglo XIX, donde poseía 4 cuerdas. Posteriormente, para 1880 se, añadirían otras cuatro y finalmente en 1890 según datos publicados por la Orquesta de Cuerdas Nogal (1995), el instrumento contaría con un total de doce cuerdas. (María Londoño, 2004)

También cabe resaltar las variadas técnicas interpretativas de este instrumento; podemos señalar dos grandes vertientes que se definen por su función en la obra a interpretar: la primera es una función de acompañamiento armónico, que se da en toda la región andina, y el tiple melódico, en el cual su interpretación se hace por medio de un plectro y su función principal es la interpretación de la melodía, esta última función tiene especial acogida en Santander y el norte de Boyacá. No obstante, esto no quiere decir que en la actualidad estos roles no puedan intercambiarse en el transcurso de una pieza musical.

### 2.3.1.3 La guitarra

La guitarra es un instrumento de origen arábigo-asiático, que empezaría su transformación en Asia Menor donde se conformaría el Laúd, probablemente llevada a España en el siglo X, se cree que la guitarra de 4 cuerdas allí evolucionaría en un largo proceso hasta el siglo XVIII donde finalmente se adoptarían los seis ordenes simples. Para esto la guitarra pasó por variadas modificaciones: primero a tener un quinto orden, seguido a esto se populariza la guitarra de 5 ordenes dobles aproximadamente en el siglo XVII y XVIII. (María Londoño, 2004), o por la forma de caja de resonancia.



*Ilustración 10 Guitarra Diego Valencia. tomada de Facebook/diegovalencialuthier.*

Por su versatilidad de transporte y fácil interpretación la guitarra se difundió rápidamente por toda Europa. Otro de los factores para que la guitarra tuviera esta difusión tan grande fueron los juglares, quienes para animar sus números y narraciones, solían acompañarse de todo tipo de instrumentos siendo habituales los de cuerda frotada o los que eran tocados con púa o con los dedos. (Ramos Altamira, pág. 15). Es tan antigua la evolución y desarrollo de este instrumento que variados tipos de guitarras fueron desarrollados y podríamos mencionar algunos: el laúd, la guitarra morisca, la guitarra latina, la vihuela, la guitarra de 5 ordenes, la guitarra de siete cuerdas, entre muchas más.

Actualmente la guitarra está construida principalmente de diferentes maderas, cuenta con una caja armónica, aros cabeza y un mástil. Es un instrumento transpositor, su notación se escribe en clave de Sol, una octava más arriba del registro real del mismo, y se encuentra afinado en do. Su registro variará dependiendo de la guitarra y la afinación de sus cuerdas, comúnmente éste suele ir desde un Mi de tercera línea adicional inferior hasta un Si quinta línea adicional superior.

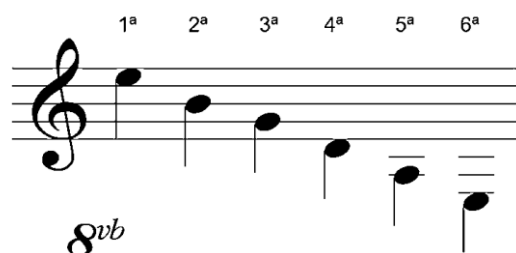


Ilustración 11 Notación tradicional de la guitarra.

### 2.3.2 Cuarteto de cuerdas frotadas.



Ilustración 12. Haydn tocando y dirigiendo con el arco. Tomada de <https://davidpaya.com/2017/01/19/barroco-y-clasicismo-despiertan-la-ilusion-en-castalla/>

El cuarteto de cuerdas se define como un conjunto de cuatro instrumentos de cuerda, generalmente dos violines, una viola y un violoncello, en la que ninguna de ellos predomina y todos tienen una igual importancia (González de Cossio, 2013) los cuartetos no sólo son una conformación instrumental, algunos como Haydn y Beethoven lo entendían además como un género musical, compuesto de cuatro

movimientos: el primero en forma *Sonata*, el segundo en *Allegro*, el tercer en *Minueto y Trio*, y el cuarto en forma *Sonata y Rondó*.

El cuarteto de cuerdas alcanzó su popularidad con las más de 60 obras para cuartetos de Joseph Haydn. Según el anecdotario, Haydn “descubrió” por accidente esta conformación musical cuando de joven trabajaba con el barón Carl Von Joseph Edler Von Fürnberg; quien quería escuchar música y solo había disponibles dos violines, una viola y un violoncelo. (González de Cossio, 2013), encargando así al joven Haydn de 18 años, componer algo para ellos en el año 1750 aproximadamente.

*“El violín, la viola, el violoncelo y el contrabajo forman parte de la familia del violín, y proporcionan a la orquesta sinfónica su sonido característico. [...] Su supervivencia en la historia de la música aporta a nuestros oídos una sonoridad cercana a la sensibilidad de otras épocas.”* (Zurdo, 2007, pág. 33)

De los cientos de compositores que inundaron Europa con todo tipo de cuartetos, sólo Mozart se elevó, contribuyendo con él para afirmar la supremacía del "cuarteto vienés". Con Beethoven el género del cuarteto alcanzó su pico en un ciclo de seis obras maestras que, por su invención, sus problemas, la exigencia estética que muestran y su significado espiritual, se reconocen como experiencias artísticas y como el más alto logro en la historia del cuarteto. Algunos de los nombres más grandes en la composición para cuartetos podrían ser Schubert, Mendelssohn, Schumann y Brahms, por sólo mencionar algunos.

En el primer violín estarán comúnmente, por tradición, las partes más agudas y el material temático a trabajar durante la obra, lo que no quiere decir que los segundos violines no lleven la melodía principal en algunos momentos. Los segundos violines difieren en dificultad a los primeros; en efecto, una de las funciones más comunes de los segundos violines consiste en doblar a los primeros, al unísono o a la octava. (Piston, 1955, pág. 67)

Las partes destinadas al violoncelo son frecuentemente partes destinadas a la función de acompañar, o pensadas para enriquecer la textura general en el grupo de cámara (Piston, 1955, pág. 101) Por su registro y gran amplitud, el violoncelo es considerado el piso armónico del conjunto, pero además de esto puede tomar melodías para mejorar la calidad sonora y textura de las obras.

### 2.3.2.1 El violín.

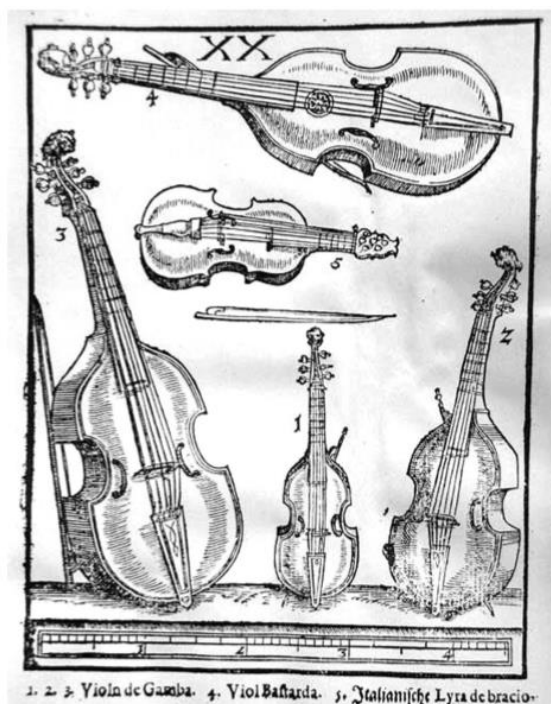


Ilustración 13 familia de la "Viola da gamba" tomado de "El violín: el primer instrumento perfecto". pág. 33

Los lutieres cremonenses del primer tercio del siglo XVIII constituyen la culminación de un largo proceso evolutivo de los instrumentos de cuerda frotada, que empezó en la edad media. En principio estos instrumentos no tenían otra finalidad que acompañar los cantos y generalmente eran fabricados por los mismos intérpretes. (Zurdo, 2007, pág. 31). No es hasta el periodo barroco, que este instrumento sufre su transformación definitiva en su fabricación en Italia.

La "Viola" el antepasado del violín, fue acogido progresivamente por su tamaño, más pequeño que el de una *viola da gamba*<sup>9</sup>, haciéndolo así más sencillo de maniobrar y de fácil transporte. La forma del violín moderno fue establecida en

<sup>9</sup> Instrumento musical del siglo XVI cuyo nombre hace referencia a manera de sujetarse entre las piernas, de forma similar a un violoncelo; utilizado principalmente como instrumento solista. (Zurdo, 2007, pág. 32)

el siglo XVI por la familia Amati con sede en Cremona<sup>10</sup>, diseñado originalmente por Andrea Amati y perfeccionado posteriormente por Nicola Amati (Zurdo, 2007, pág. 33), en italiano “*violino*” por su tamaño reducido con respecto a la viola.

El violín es un instrumento de madera conformado por dos partes principales, la caja y el mástil. El sonido de este instrumento no viaja directamente de las cuerdas a los oídos como en los instrumentos de cuerda pulsada, las vibraciones de éstas se transmiten al puente y de este a toda la caja de resonancia; de manera que en la familia del violin es todo el instrumento el que vibra resultando así, que sea todo el cuerpo sea un amplificador del sonido. (Zurdo, 2007, pág. 36). El violín es el instrumento soprano de la sección de cuerda, y este se apoya en el hombro izquierdo, se sujeta con el lado izquierdo de la barbilla y se sostiene desde abajo con el brazo y la mano izquierda. (Adler, 1982, pág. 51) .



*Ilustración 14 Afinación de las cuerdas del violín.*

El registro práctico del violín orquestal comprende desde el Sol situado debajo de la segunda línea adicional en clave de Sol hasta un Si en la sexta línea adicional de la misma clave; esto siendo usado por los violinistas solistas con gran nivel técnico, ya que debido a su altura es mucho más compleja su afinación, es usual llegar hasta el Mi en tercera línea adicional, por su comodidad.

<sup>10</sup> Cremona es una provincial de la región de Lombardía en Italia.



*Ilustración 15 Registro del violín.*

### **2.3.2.2 La Viola.**

*“La viola, como instrumento musical que conocemos hoy día, es el resultado de un proceso generado a través de los siglos, sufriendo numerosas transformaciones en las que intervinieron variados factores como su carácter estructural y físico, acústico-sonoro, social y cultural” (Vdonvina, 2006, pág. 4)*

Entre los siglos XV y XVII, por la cantidad exacerbada de instrumentos creados, o por la modificación de unos con otros, se generaban familias surgidas de esas alteraciones. Por esta razón hay muchas teorías que difieren respecto a las raíces de los variados instrumentos que rondaban a Europa por esta época. Es por esto que, para la familia del violín, diferentes historiadores han desarrollado variados árboles genealógicos. Uno de ellos, menciona que la viola es o fue, el principal progenitor de toda ésta familia, esta historia se puede confundir fácilmente, ya que existían varios tipos de *violas*, como la familia de las *violas de gamba*, y la *violas da braccio* conocidas hoy en día como familia del violín, siendo esta la familia de violas difundidas por Europa, simplificando los nombres de sus integrantes, a través del tiempo. (Vdonvina, 2006, pág. 16).



Los instrumentos en la antigüedad se vendían en su mayoría por familias, en el caso de la viola toda su familia. Comúnmente estos instrumentos eran caprichosos en su construcción, ya que ella estaba mediada por la familia o persona que hacía el encargo, variando sus incrustaciones, tamaño e inclusive hasta su forma. De esta manera, dependiendo del lugar, similitudes en su construcción, época y variación en afinación, tamaño y demás diferencias, se pueden encontrar muchas variaciones de la viola, por ejemplo, viola soprano, la violetta, la viola bastarda, viola da spalla, viola da gamba, viola d'amore, viola pomposa, etc.



*Ilustración 16 Viola moderna, imagen tomada de <https://es.wikipedia.org>*

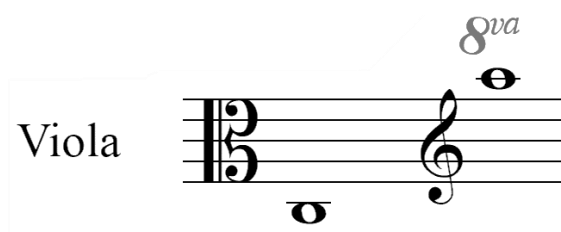
*Por principio la viola es un instrumento imperfecto: existe una incongruencia entre su estructura acústica y su resultado sonoro; por un lado, se trata de que las dimensiones físicas no sean las apropiadas para un resultado óptimo. Por otro lado el construir un instrumento más grande limitaría las posibilidades técnicas instrumentales, y por tanto el desarrollo virtuoso y como solista del intérprete. (Vdonvina, 2006, pág. 4)*

La viola queda definida como un instrumento de arco y cuerdas, su cuerpo similar al del violín mide entre 38 y 44 centímetros, posee cuatro cuerdas afinadas de igual manera que el violoncelo, pero en un registro una octava más alto. Este instrumento se puede tocar de pie o sentado, siempre en posición horizontal y se usa como instrumento solista, aunque se le ve siempre en los cuartetos de cuerdas y en las orquestas. (Vdonvina, 2006, pág. 34)



*Ilustración 17 Afinación de la Viola.*

Es un instrumento que se asemeja al violín en los materiales y construcción, es considerado el contralto o tenor dramático de la familia de las cuerdas. De acento más bien suave, recogido y algo melancólico, se presta más a pasajes de poco movimiento que excesivamente rápidos, no obstante los solos de viola no son tan frecuentes pese a su sonido cálido y suave, y su importante relevancia en diversas agrupaciones de cámara. (Soler, 2012, pág. 48)



*Ilustración 18 Registro de la Viola.*

### 2.3.2.3 El Violoncelo.

El violoncelo es un instrumento de origen europeo de finales del siglo XVI, el diseño actual de éste fue construido en 1572 por Andrea Amati, descendiente de la, en ese momento, innovación del “violino”, este instrumento varió hasta que el reconocido lutier Stradivarius instauró una medida estándar que se conserva hasta el día hoy. (Prieto, 2011, pág. 19).

Este instrumento, debido a la necesidad barroca que buscaba completar la sección de bajos amplia y proyectada, fue sumado al formato, rivalizando por mucho tiempo con la viola da gamba, preferida por la élite musical que demeritaba al violoncelo. (Rivera, 2017, pág. 29)

En el barroco, el principal violonchelista fue Luigi Rodolfo Boccherini, quien compuso más de quinientas obras para este instrumento entre conciertos y sinfonías. En el clasicismo el violoncelo adquirió una posición como instrumento esencial en las conformaciones orquestales por encima de la viola da gamba. En este periodo el violoncelo tomó protagonismo como instrumento melódico y solista, compositores como Haydn y Beethoven empezaron a crear pasajes complejos técnicamente, sonatas y hasta conciertos. (Rivera, 2017, pág. 34)

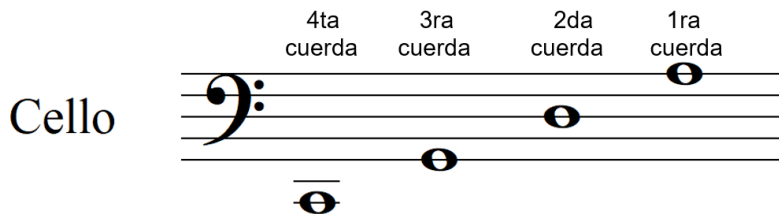
Mientras que el violín y la viola se apoyan en el brazo izquierdo y se sujetan con la barbilla, el violoncelo, a causa de su mayor tamaño, se sujeta con las rodillas mientras el músico está sentado; una clavija ajustable o *pivot*, que va



*Ilustración 19 Yo-Yo Ma concierto en estados unidos 2013. tomada de [www.nacion.com/](http://www.nacion.com/)*

desde la parte inferior del instrumento hasta el suelo proporciona el apoyo adicional, y el mástil se sitúa por encima del hombro izquierdo (Adler,1982, pág.75).

Toda la música para el violoncelo se escribe en las claves de Fa, Do y Sol, esto se hace para facilitar la lectura del intérprete en pasajes u obras que se desarrollen en diferentes alturas. En algunas ediciones antiguas, la parte del violoncelo notada en clave de Sol sonaba una octava más grave de lo que se indicaba.



*Ilustración 20 Afinación de las cuerdas del Violoncelo.*

El registro básico<sup>11</sup> del violoncelo comprende su registro desde el Do de la segunda línea adicional abajo de clave de Fa, hasta un Do en la segunda línea adicional superior de la clave de Sol.



*Ilustración 21 Registro básico del violoncelo.*

<sup>11</sup> Registro básico hace referencia a la zona comúnmente usada en la orquesta, dejando fuera alturas sobreagudas, que usarán posiciones de mayor dificultad técnica, armónicos y demás habilidades, para alcanzar estas notas.

### 2.3.3 Cuarteto de clarinetes.

Según el maestro de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco José Rivera, el cuarteto de clarinetes es una extrapolación del cuarteto de cuerdas, que trata de imitar el equilibrio y las virtudes de aquel, pero que aporta a este formato de cámara debido a sus capacidades instrumentales (comunicación personal, 24 de marzo del 2018).

Este formato se puede enmarcar como una reducción del “coro de clarinetes”, el cual es un conjunto que consta de la misma instrumentación, pero con mayor cantidad de músicos. Se atribuye el primer coro de clarinetes a Gustave Poncelete, músico y pedagogo belga, maestro de clarinete y saxofón en el Conservatorio de Bruselas a finales del siglo XIX. Se atribuye a dicha formación que en 1896, por causa de este coro de clarinetes, el compositor alemán Richard Strauss se familiarizó y enamoró de la familia del clarinete (Estrin, 2006)

*El sonido del coro de clarinetes ha sido descrito por algunos fanáticos de la música como un órgano de concierto. Popular en todo el mundo, los coros de clarinetes tocan arreglos de piezas bien conocidas y cada vez, más música escrita específicamente para este tipo de conjunto de clarinete. (Forrest, 2001)*

El cuarteto de clarinetes comúnmente está conformado por el clarinete en Eb, Bb, alto y el clarinete bajo, aunque esto puede variar debido a que la familia de este instrumento es aún más extensa, faltando por mencionar el clarinete contralto y el contrabajo. Es común encontrar cuartetos conformados por tres clarinetes en Bb y un clarinete bajo, debido a diferentes factores como pueden ser que el resto de la familia de clarinetes sea de instrumentos poco usuales, razón por la cual su costo es elevado.



Ilustración 22. Cuarteto colombiano de clarinete. foto por Hernán Gutiérrez, tomado de [www.lapatria.com](http://www.lapatria.com)

Un coro de clarinete temprano en los Estados Unidos fue establecido en 1927 por Simeon Bellison, entonces primer clarinetista de la Filarmónica de Nueva York; el cual aumento de 8 a 47 participante en un trascurso de 20 años. (Weerts, 1964). Uno de los cuartetos de clarinetes más representativos del país es el “Cuarteto colombiano de clarinetes” el cual fue un conjunto de cámara nacido en la Universidad Simón Bolívar de Venezuela en 2007, el cual desde sus inicios *“al ver que el grupo tenía algo especial, la Universidad los patrocinó para asistir al encuentro europeo de ensambles de clarinete en Bélgica”*

(Espinoza, 2017), esta agrupación muy vigente es un

referente claro para las agrupaciones similares en el país, dado que todos son maestros de variadas universidades del país.

### 2.3.3.1 El clarinete en Bb y el clarinete bajo en Bb

El clarinete tiene su origen en las culturas de la antigüedad tanto orientales como occidentales. La raíz de su familiaridad con diferentes instrumentos es su forma particular de sonar, por medio de su embocadura que, mediante una caña o lengüeta, vibra sobre una abertura longitudinal en un extremo del tubo. Un antecesor director del clarinete es el caramillo (*“calamus”* en latín que significa “caña o *“chalumeau”* en francés). Instrumento que en una de sus versiones también conlleva al oboe, de doble caña. (Ramirez, 2003, pág. 6)

Para hablar de la historia del clarinete, se debe abordar su transformación desde el “*chalumeau*” el cual era una especie de flauta barroca que existía desde el siglo XII, el refinamiento de este instrumento dio paso al avance técnico y expresivo del mismo. La sonoridad del *chalumeau* era parecida a la del clarinete moderno, pero debido a su construcción su registro era limitado, haciendo que los intérpretes debiesen utilizar varias de estas flautas para diferentes intervenciones musicales. (Arevalo, 2015, pág. 31)

Como lo menciona Arévalo en su trabajo de grado, la modificación definitiva del *chalumeau* fue hecha por los Denner, con la cual lograron colocar al clarinete en el plano principal de la música, cambiando los papeles de acompañamiento por papeles protagónicos, dejando así al *chalumeau* atrás hasta ser remplazado por completo por aquel<sup>12</sup>.



El clarinete consiste de un tubo cilíndrico al cual se le ha agregado una campana, y posee una boquilla con una sola caña. Todos los clarinetes poseen el mismo sistema de digitación, por lo que los clarinetistas pueden tocar todos los instrumentos de la familia. El clarinete moderno dicta su afinación o transposición particular Bb, Eb o A. (Adler, 1982, pág. 205)

Todos los clarinetes tienen el mismo registro escrito, y todos ellos se escriben en la clave de sol. Estos instrumentos, al ser transpositores, significará que la nota escrita en sus respectivas partituras no estará en sintonía con el sonido real, el cual es comparado con el sonido del piano. Es decir que, según sea la afinación de cada clarinete, las notas reales variarán respecto a su escritura. En la siguiente gráfica

Ilustración 23  
Clarinete Yamaha  
moderno tomado de  
Wikipedia.org

<sup>12</sup> Para mayor información de la historia del clarinete ingresar al sitio web [www.niu.edu](http://www.niu.edu) The clarinet in music history.

se ve claramente el sonido que se escribe en un clarinete y el sonido real que suena.



*Ilustración 24 Ejemplo de transposición del Clarinete.*

El registro del clarinete es muy amplio, por lo que va desde el Mi de la tercera línea adicional inferior de clave de sol, hasta un La arriba de la cuarta línea superior adicional de la misma clave, y cabe recalcar que las dinámicas de la familia de los clarinetes pueden ir desde un *ppp* hasta un *fff*



*Ilustración 25 Registro del Clarinete en sonidos reales.*



El clarinete bajo, por lo general, es un instrumento en Bb, aunque en el pasado algunos compositores han usado el clarinete bajo en La. Durante mucho tiempo, el Mi fue la nota más grave del clarinete bajo, pero de manera progresiva los diferentes músicos buscaban una tesitura ampliada. En 1930 y 1940 las modificaciones del instrumento lograron ampliar este registro hasta el Do, en la actualidad es razonable esperar que cualquier clarinete bajo llegue hasta un Mib grave, pero no todas las orquestas tienen clarinetes modificados que lleguen a un Do (Adler,1982).

El clarinete bajo posee un cuerpo similar al de un saxofón, pero varía en sus materiales de construcción. Además, su cuerpo no es cónico sino cilíndrico, su embocadura de lengüeta está conectada a un tubo metálico doblado, la parte inferior posee una curvatura muy distintiva parecida a la de los saxofones y, para finalizar, este instrumento posee las mismas posiciones que el clarinete en Bb.

El registro del clarinete bajo comprende desde el Mi, tercera línea adicional inferior, hasta el Sol de la cuarta línea adicional superior en clave de sol.



Ilustración 27. Registro en sonidos reales del clarinete bajo. Tomado de Wikipedia.es



Ilustración 26. Clarinete bajo. Tomado de Wikipedia.org.

### 3 MARCO METODOLÓGICO.

---

#### 3.1 ENFOQUE INVESTIGATIVO.

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo de corte exploratorio, considerando que el partir de la observación y recolección de datos de los procesos creativos del compositor que utiliza las estructuras modulares, dará pie a los elementos representativos de esta técnica compositiva para su posterior análisis.

*“La práctica artística puede ser calificada como investigación cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. Empieza con preguntas que son pertinentes para el contexto de la investigación y el mundo del arte, y emplea métodos que son apropiados para el futuro estudio. El proceso y los resultados de la investigación están apropiadamente documentados y son difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio”.* (Bargdorff, 2010)

Este trabajo utiliza herramientas del enfoque cualitativo, que aportan a la investigación/creación artística de la línea investigativa en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, dado que la constante experimentación en los procesos creativos genera datos e información, que luego podrá ser analizada y descrita, y de la cual surgen suposiciones o ideas (Arias, 2015). Este trabajo seguirá cimentando búsquedas que surjan desde la licenciatura para la creación de teoría desde las prácticas de observación de diferentes compositores/formadores. “...del análisis musical surgen los insumos, para la acción creativa, [...], para el entendimiento de la funcionalidad de la música en contextos específicos y situados” (Jaimes, 2017, pág. 6).

El investigador Pedro Pablo Gómez Moreno de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas es citado así en el texto de (Jaimes, 2017):

*“Sabemos que la universidad colombiana se ha dado a sí misma una misión investigativa que la compromete en la búsqueda y la producción de nuevo conocimiento [...] Este compromiso se traduce en la construcción de una cultura investigativa ocupada”*

### **3.2 DISEÑO METODOLÓGICO: TRÍCAMO UNA OBRA MUSICAL DIVISIBLE.**

TRÍCAMO es una composición basada en la superposición de tres obras independientes creadas específicamente para relacionarse con las demás. Los retos en este proceso compositivo comprenden desde la forma, el sentido y la orquestación de la obra (tres módulos simultáneos), hasta la complejidad individual de cada módulo: Tríptico Andino (trío andino colombiano), Carmesí del Alma (cuarteto de cuerdas) y Mosaicos Abstractos (cuarteto de clarinetes), esto siempre teniendo en cuenta la importancia de la música sobre las dificultades técnicas que puedan presentarse, “el estudio científico de la música debe centrarse más en la musicalidad que en la música misma” (Leongómez, 2015).

Entendiendo que los diferentes módulos deben poseer singularidad y un sentido único, cualidades y rasgos que lo legitimasen como obra independiente, se entenderá la complejidad técnica de TRÍCAMO. La obra se propone unificar estos variados módulos en sus diversas permutaciones, sin crear una saturación de elementos ni limitarse a una simple superposición de

aquellos. Así pues, TRÍCAMO es una obra con sentido propio más allá de la simple adición de elementos, lo que es el ideal planteado en este trabajo.

TRÍCAMO parte de una idea sencilla, que son los módulos y sus capacidades arquitectónicas: autonomía, sustentabilidad, complejidad, y capacidad de relación con los demás. Así, los módulos se deben construir en paralelo con la totalidad de la obra, siendo una constante el procesos de estructurar la forma general de TRÍCAMO mientras se avanza en la composición particular de cada módulo.

Es importante estipular las preguntas que surgen del proceso: ¿cómo va a funcionar cada módulo en las diferentes y variadas situaciones? ¿cómo las tipologías de los módulos son implementadas en el contexto general, según el criterio del compositor? Es por esto que, para un acercamiento práctico y concreto al proceso compositivo, se deben estipular parámetros y puntos clave para el inicio y desarrollo de los módulos. Para llegar a la creación de estas piezas, este trabajo se orientó de la siguiente manera a través de las sucesivas fases de creación:

1.- Tríptico Andino: es una obra musical basada en el aire colombiano de bambuco, interpretada por la ya consolidada agrupación de trio típico andino, tomando algunas de las características más usuales de esta música.

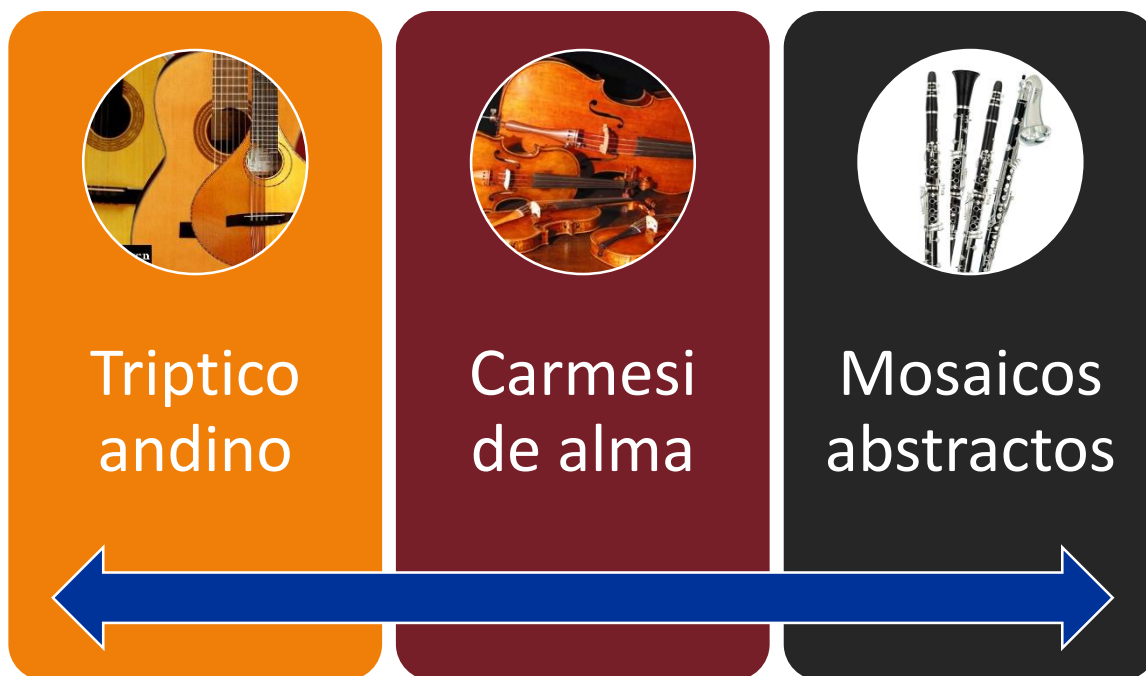
2.- Carmesí de Alma: pieza musical interpretada por el cuarteto de cuerdas, que contrastará las rítmicas que se pueden generar en el compás de 6/8, jugando con las acentuaciones y agrupaciones de melodías mezcladas entre sus instrumentos, para crear una sensación constante de intercambio de protagonismo y saltos de la melodía principal entre ellos.

3.- Mosaicos Abstractos: Es una obra que tiene como finalidad sacar al oyente de una zona apacible en primera instancia con movimientos rápidos y separados, para después trasladarlo a

ambientes en los que se generan atmósferas de quietud y poco movimiento. Este módulo será interpretado por el cuarteto de clarinetes.

4.- Trícamo: el objetivo de este será la unificación de los tres módulos independientes, y su finalidad es ser una obra armoniosa y agradable al oído, aunque compleja debido a su alta carga contrapuntística.

Las cualidades prácticas de los tres módulos no sólo servirán para crear a Trícamo, sino que, por sus capacidades arquitectónicas, podrán ser interpretadas en otras posibles conjugaciones. Así el título Trícamo, es el acróstico resultante de los títulos de las tres obras. En cuanto a las conjugaciones o permutaciones posibles encontraremos entonces: Trí-ca-mo, Trí-ca, Ca-mo o Trí-mo.



*Ilustración 28 Trícamo*



*Ilustración 29 Tríca*

*Ilustración 30 Camo*



*Ilustración 31 Trímo*

## 4 DESARROLLO METODOLÓGICO

---

Entender *TRÍCAMO* es partir de los módulos: sus capacidades arquitectónicas, autonomía, sustentabilidad, complejidad y capacidad de relación con los demás será siempre un factor a tener en cuenta durante el proceso compositivo, por lo que estas secciones funcionales empezarán en macro y será una constante el estructurar la forma general de *TRÍCAMO* mientras se avanza en la composición individual de cada módulo.

Como se menciona anteriormente, este tipo de obra posee una intrincada relación entre sus partes, de manera que el hilo conductor que relaciona las partes será básico -se podría denominar como el esqueleto de todos los módulos-, lo que para Trícamo será la armonía, que comparten los tres módulos como punto de partida e intersección de estas tres obras.

Así la creación de esta obra musical empezó desde la armonía, la escogencia de la tonalidad se hizo en un momento de lucidez e inspiración, sin tener en cuenta las tonalidades más cómodas para los instrumentos como lo son la guitarra y el tiple. Aunque no sea una tonalidad común para estos instrumentos, las posiciones de esta secuencia armónica son guitarrísticas y no poseen una exigencia superior en cuanto a resistencia física, aunque exige cierta agilidad para el cambio de acordes.

### 4.1.1 Tríptico Andino.

El formato de trio andino colombiano, debido a su instrumentación y raíces culturales, está fuertemente ligado a los aires y ritmos típicos de la zona andina colombiana. Será entonces el ritmo

de bambuco la base de construcción, haciéndolo eje estructurador de este módulo “*Tríptico andino*”.

Esta música posee –como en general las músicas andinas de Colombia- en su mayoría forma tripartita casi siempre con coda, en la que sus secciones tienden a repetir. La parte “A” comprenderá desde el compás 1 hasta el compás 28, estando en Eb, y se repetirá en su totalidad; la parte “B” comprenderá entonces desde el compás 29 hasta el compás 44, en donde ha modulado a Dm, y la sección a repetir no irá sino del compás 37 al 44 de esta parte; finalmente la parte “C”, que comprende desde el compás 45 hasta el 53, será una variante de “B”, parte solista de la guitarra, que se repetirá en su totalidad; y finalmente la coda, que está conformada por los últimos dos compases que constituyen el final de la obra.

Comúnmente los bambucos se escriben en 6/8, creando un compás binario con un tiempo fuerte, uno semi-fuerte y cuatro débiles. Pero esto no impide los juegos con la acentuación ternaria, creando un pulso fuerte y dos semi-fuertes. En los aires colombianos, las melodías suelen empezar en anacrusa, o ser sincopadas. Para *Tríptico Andino*, será justamente con una negra en antecompás como empieza la obra, con la melodía de la bandola, que dará la entrada a los demás instrumentos.

Bandola

Eb

Eb/D

Gm7

Melodía sincopada

Melodía a tres

*mp*

Melodía anacrúsica

*mf*

Ilustración 32 Primeros cuatro compases de *Tríptico andino*, Melodías a 6/8 y 3/4. Bandola.



La bandola en Tríptico Andino tendrá el papel protagónico, ya que desarrolla el primer material temático durante toda la parte A. De igual manera, el tiple usará estas melodías a seis o a tres en diferentes momentos, como se muestra en la siguiente ilustración. Esta será una constante durante toda la obra, haciéndose así la pregunta-respuesta entre el tiple y la bandola, adquiriendo un carácter imitativo rítmicamente, para llegar a situaciones donde estos dos tipos de agrupaciones rítmicas se enfrentan, generando riqueza por el encuentro de tres contra dos, como se muestra en la ilustración 34.

The illustration shows a musical staff for Tiple in a key with two flats (B-flat and E-flat). The melody starts at measure 10. Above the staff, the following chords are indicated: Fm7, Fm7+9, Bb7, Bb7, and Eb. A red bracket under the first five measures is labeled "Melodía sincopada". A second red bracket under the last three measures (measures 14, 15, and 16) is labeled "Melodías en 'tres'". The melody consists of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes and a final dotted quarter note.

Ilustración 33 Melodía del tiple. ejemplo del uso de combinaciones binarias y ternarias.

Durante esta sección la armonía utiliza acordes con séptima y novena para enriquecer de manera colorística la obra, sin salir de una armonía tonal que se mueve principalmente en secciones de subdominante alternando entre el tercero, cuarto y sexto grado de Eb, en el compás 19 la obra hace una dominante secundaria del sexto grado que resuelve al cuarto, haciendo un G7 que resuelve a un Ab11. En síntesis, esta primera parte "A" se mantiene en Eb sin mayores complicaciones armónicas exceptuando las ampliaciones de los acordes.

Bandola

Tiple

Gm7 Gm7

Mientras el tiple mantiene su ritmica a en 6/8, la bandola tiene una ritmica a 3/4.

La melodía del tiple usa las seis corcheas agrupadas en 3/4 mientras la bandola negras con puntillo a 6/8

Ilustración 34 Ejemplo rítmicos. Tres contra dos de Tríptico Andino.

Durante toda la obra siempre habrá una melodía que prepondera, melodía principal que será acompañada por la bandola, el tiple o la guitarra, que tendrán a su vez contra-melodías, respuestas o bordones según el caso. El hilo conductor que tendrá el foco de atención del oyente en Tríptico Andino, está en constante movimiento entre los tres diferentes instrumentos, como ocurre en la parte B, donde modula sin preparación a Dm, esto sucede por medio del sexto grado de Eb que pasa a ser el séptimo semi-disminuido de Dm. El tiple toma la melodía central después esta modulación, donde la bandola funciona como acompañamiento del tiple, usando uno de los recursos más comunes como lo es el trémolo que, por tradición, se utiliza en *crescendo* y *decrescendo* a la par con el tiple.

Dm7 Dm7 Am/C Am/C Bbmaj7+13 Bbmaj7+13 A7 A7

Contra melodía de la bandola

Bandola

Tiple

pp mp mf f

mf ff mf

Melodía principal

Ilustración 35 Melodía y contra melodía del tiple y la bandola . Compás 29 a 36.

A partir del compás 36 la bandola retoma la melodía central, que es acompañada por el tiple y la guitarra de manera simple, con acompañamientos tradicionales como un bordón o un bajo caminante en dos ocasiones concretas. En la parte C, la guitarra toma esta idea musical mostrada por el tiple al inicio de B, haciendo una re-exposición de ella, pero de forma solista y con variación. Esto generara un diálogo entre los instrumentos, resaltando las melodías y creando una constante enmarcación de las diferentes líneas.

Dm7    Dm7    Am/C    Am/C    Bb    Am    Bb

Melodía del tiple

Acoustic Guitar

Variación

*Ilustración 36 Solo de guitarra, repetición de melodía del tiple con variación.*

En el compás 35 la bandola muestra un esquema rítmico-melódico que luego será utilizado en el *tutti* del compás 51 y 52, presentando así una antelación del material principal de ese momento designado. Finalmente, y luego del *tutti*, la obra regresa a la parte “A”, para enmarcar por última vez la melodía principal expuesta en un principio. Repitiendo esta sección sólo una vez, para llegar finalmente a la coda, donde la obra termina en un acorde de Ebmaj7 y 9na.

The image shows a musical score for three instruments: Bandola, Tiple, and Acoustic Guitar. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Bandola part (top staff) begins at measure 55 with a tempo marking of 'rit.' and a dynamic of 'mp'. It consists of a melodic line with a dotted quarter note, a quarter note, and a half note. The Tiple and Acoustic Guitar parts (middle and bottom staves) provide harmonic accompaniment with chords. Both the Tiple and Acoustic Guitar parts are marked with 'mp' and include a crescendo hairpin. The score concludes with a double bar line.

Ilustración 37 Últimos compases de Tríptico Andino.

#### 4.1.2 Carmesí de Alma

Carmesí de Alma es una obra escrita para cuarteto de cuerdas, un formato clásico, consolidado y fuertemente ligado a la música erudita, pero que a través del tiempo ha coqueteado con diferentes estilos y técnicas. Por su instrumentación bien balanceada y definida, esta obra está siempre en un constante juego entre las voces, en las que la pregunta y respuesta será premisa básica, así como el salto de la melodía en los diferentes instrumentos, para crear un contraste con los demás módulos por su intención sonora.

Para que Carmesí de Alma funcione y coexista con sus contrapartes, deberá presentar similitudes estructurales con los demás módulos, que hará posible su interpretación simultánea con ellos. De igual manera, todos los módulos presentaran semejanzas de algún tipo para su armoniosa relación, por lo que Carmesí de Alma, Tríptico Andino y Mosaicos Abstractos son obras que presentan partes claramente definidas, comparten la armonía, las secciones y las características

formales, por lo que se irán aclarando y explicando unas a otras, hasta la unificación de las tres, que en otras palabras es Trícamo.

Carmesí de alma empieza de igual manera con anacrusa en la melodía de la viola, como los demás módulos. En este caso la obra posee una especial relación de melodías y contra-melodías, dado que no se puede definir una línea central en cada sección, sino que las diferentes líneas melódicas poseen independencia y centralidad, como en el principio de la pieza, donde la viola y el violín I poseen líneas melódicas muy distintivas y representativas que, en la repetición, tienen especial atención cada una de ellas. Esta obra presenta una armonía menos definida y busca siempre una compensación con los demás módulos, es posible que la armonía que trabaja *Carmesí de alma*, sea la misma en algunos casos que tríptico andino o en caso opuesto sean una superposición de acordes que comparten ciertos sonidos.

The musical score shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Above the staves, the following chords are indicated: Cm, Eb/D, Bb/D, Gm, Fm, Gsus4+7, Cm. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mp*. Red annotations highlight specific melodic lines: 1. Anacrusis in the Viola part, 2. A melodic line in the Viola part, and 3. A melodic line in the Violin I part.

Ilustración 38 Primeros 8 compases de Carmesí de Alma.

1. Melodía en anacrusa de la viola.
2. Melodía independiente de la viola a resaltar en alguna repetición.
3. Melodía independiente del violín 1 a resaltar en alguna repetición.

En el tratamiento melódico de cada instrumento vemos cómo la viola en variadas situaciones, cumple una función de pivote o “impulso” que lleva hacia la melodía, es decir, la viola hace parte de la línea melódica pero en una sola nota, como se ve en la siguiente ilustración. En el compás 9, la viola inicia con un Do, que hace parte de la melodía del violín II, creando así una melodía “fragmentada” entre estos dos instrumentos.

The musical score shows two staves: Violin II (top) and Viola (bottom). The key signature has two flats (Bb and Eb). Measure 9 is marked with a '9' above the staff. In measure 9, the Viola plays a single note (Do) marked with a red bracket and the dynamic *mp*, with the label "Inicio de melodía del violín II" below it. In measure 10, the Violin II starts a melody marked with a red bracket and the dynamic *f*, with the label "Melodía del violín II iniciada en la viola" above it. The score continues through measures 11 and 12, with chord symbols Ddis, Fm, and Eb indicated above the Violin II staff.

*Ilustración 39 Melodía fragmentada en Carmesí de Alma.*

Es indudable la relación que existe entre las diferentes piezas de Trícamo, por eso es común que algunos puntos coincidan en ritmos, melodias y armonias. Este es el caso del violoncelo, que en varios momentos toma la base del acompañamiento del bambuco y la incorpora a Carmesí de Alma, esto sucede en el compás 13 al 15, y en 20 al 24. Tomando las negras propias de los bajos e incorporándolas en su papel.

18

Ab G7 Ab pizz. Ab Gm Gm

*mf*

Acompañamiento de bambuco.

Ilustración 40 Melodía del violoncelo. Compás 18-23.

Como se observa en la anterior ilustración, el violoncelo posee melodías en marcaciones binarias y ternarias, creando un juego de acentuación, lo que no solo ocurre en esta línea, sino que también en las demás voces de la obra. La viola, en el compás 13 y 14, está tocando corcheas en agrupaciones binarias, mientras que los violines I y II en agrupación ternaria, haciendo nuevamente un juego de tres contra dos muy interesante que ocurrirá a lo largo de toda la obra. Más adelante, desde compás 22 al 27, todos los instrumentos en conjunto pasan de un evidente 3/4 a un 6/8, para regresar nuevamente a 3/4, generando así movimiento, sensación de movilidad y variedad en el sustento musical que se maneja durante el transcurso de la primera parte de Carmesí de Alma.

13

Bb Eb

Violin I

*f*

Violin II

*p*

Viola

Ilustración 41 Tres contra dos, Carmesí de Alma.

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Gm Gm Fm Fm Bb7

Rítmica a 3/4 Rítmica en 6/8 Rítmica a 3/4

Ilustración 42 Carmesí de Alma compás 22 al 26.

En el compás 28 la obra modula a Re menor usando la técnica del *pizzicato*, esto con la finalidad de hacer una modulación repentina y abrupta, que no suene pesada y sea sutil para el oyente. Por medio de un acorde Do semi-disminuido se realiza esta modulación. En esta segunda sección de Carmesí de Alma que abarca desde el compás 29 hasta el compás 44, se realiza un pequeño canon en *stretto*, con una frase de tres compases que inicia en la voz del violoncelo, seguida del violín I, viola y por último el violín II, creando un diálogo en las voces extremas, seguida por las del medio. Después de sonar la frase del canon, cada instrumento desarrolla su propio material representativo, como en el caso del violín I, que adelanta material de una sección de la melodía principal del siguiente momento de Carmesí de Alma.

Violin I

Violin II

Viola

Cello

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Ilustración 43 compas 28.  
Modulación a Dm.



Dm ————— Am      Bb7 ————— A7 —————

Violin I

Violin II

Viola

Cello

1.

2.

3.

4.

5.

Ilustración 44 Carmesí de Alma. Principio de la parte B.

1. Primera entrada de la melodía en canon.
2. Segunda entrada de la melodía.
3. Tercera entrada de la melodía.
4. Cuarta entrada de la melodía.
5. Desarrollo de violín I, que es también anticipación de la melodía principal de la parte B.

Como se menciona anteriormente, en el compás 33 el violín I expone una pequeña parte de la melodía central de la siguiente sección, que interpreta el violín II. Esta melodía principal comienza en ante-compás de negra, de la misma forma en que lo hace la viola al inicio y su importancia en el esquema repetitivo y cíclico es de resaltar a lo largo de toda la obra debido a que en *Carmesí de Alma* y sobre todo en esta sección el intervalo de cuarta es repetitivo y representativo dado que sucede constantemente.

Violin II

36

Inicio en anacrusa

Dm

Dm

Sección mostrada por el violín I

Am/C

Am/C

Inicio en anacrusa

Violin I

41

Gm

Gm

A7

A7

Melodía desarrollada en dominante que prepara la repetición

Ilustración 45. *Carmesí de Alama*, compás 36-44.

Enseguida de esta sección que se repite, entra en escena un *solo* de violoncelo, que comprende desde el compás 45 hasta el 50, el cual posee rítmicas a tres y a seis, haciendo un pequeño resumen del papel del violoncelo en cuanto a ritmos durante su participación en *Carmesí de Alma*. Para dar espacio al entendimiento a una parte solista. Este momento tiene como base la misma armonía presentada en la sección anterior. Comienza en redonda y desarrolla material temático en sincopa, en el siguiente compás se destaca que por sí mismo éste funciona como melodía y acompañamiento mediante el *pizz.* de la mano izquierda, reitera una idea de la primera sección, usando el bajo del bambuco para ello. Este solo comparte la misma armonía presentada anteriormente, El *solo* termina en cadencia de negras con puntillo para dar la sensación de final, y da paso a un *tutti* al unísono del cuarteto. En este *solo* se refleja nuevamente la intención de anticipar una sección importante, pues en el compás 48 y 49 la melodía posee la estructura del *tutti* del compás 51 y 52.

Cello

45

*mf*

*pizz.*

*arco*

Anticipación del tutti

Acompañamiento de bambuco

Candencia del solo

*con brio*

*ff* *mp* *p*

tutti al unisono

Ilustración 46. Solo del violoncelo. *Carmesí de Alma*.

Después del *solo* con su respectiva repetición, la obra modula nuevamente a Eb de manera abrupta y sin acorde pivote, ya que lo hace por grado conjunto de Dm a Eb. Al regresar al principio se repite esta primera sección y en el compás 26 salta a la coda, que termina con un acorde de Eb sin tercera y con séptima.

#### 4.1.3 Mosaicos Abstractos

Mosaicos Abstractos es una obra escrita para un cuarteto de vientos, preferiblemente para una conformación equilibrada y consolidada. Creada para un cuarteto de clarinetes conformado por tres sopranos y un clarinete bajo, esta obra puede entenderse como la propuesta más cercana a las nuevas lógicas de las corrientes contemporáneas de las tres obras que forman *Trícamo*, yendo desde fragmentación de melodías (puntillismo), hasta el minimalismo.

La obra empieza en ante-compás de negra en el clarinete II, seguida por la entrada de los cuatro clarinetes, que tocan un acorde de Eb que se desvanece rápidamente para dar paso al diálogo de dos instrumentos. Esta idea de vacío se trabaja a lo largo de la obra, generando una constante

sensación de estereofonía, evitando los momentos en que los cuatro instrumentos suenan al mismo tiempo.

La primera sección de Mosaicos Abstractos abarca desde el compás 1 hasta el 28, y durante esta sección se hace evidente el uso de pequeños esquemas rítmicos que van generando un entramado que adquiere sentido al conjugarse con los demás, aunque por sí solos no poseen mayor virtud. Estos micro-esquemas rítmicos de cada línea se intercalan por línea melódica. Por ejemplo, el esquema rítmico de la ilustración 44 se vuelve una constante en esta primera sección, que se establece en el compás 5 y 6 en el clarinete II. Este esquema se utiliza con o sin permutación, es decir puede aparecer en espejo y en diferentes momentos del compás.



Ilustración 47. Esquema rítmico I. Mosaicos Abstractos.

Ilustración 48. Mosaicos Abstractos compás 5-9.

En la ilustración anterior se ve uno de los esquemas que implementa Mosaicos Abstractos, llevando las sonoridades cortas y casi “encapsuladas”, tratando de evitar la superposición de sonidos mediante la utilización de silencios. El complemento de las diferentes líneas melódicas es vital en Mosaicos Abstractos, su interacción es primordial para generar un discurso entendible y no percibirse como secciones independientes, que parecerían búsquedas de posibilidades técnicas. Un claro ejemplo de esta intercalación de melodías está en el compás 24 y 25, donde los clarinetes I y II juegan con corcheas para crear un entramado interesante y con carácter conclusivo que da paso a la repetición o a la segunda casilla, según el caso.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Clarinet in B $\flat$  1' and the bottom staff is labeled 'Clarinet in B $\flat$  2'. The music is in a key signature of one flat (B $\flat$ ) and consists of eighth notes with stems pointing up and down, creating a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The first measure is marked with a '24' above the staff. The notation is arranged in two measures, with a double bar line separating them.

*Ilustración 49. Mosaicos Abstractos. Compás 24 y 25.*

“...“Papel delgado” de largos sonidos y extensos silencios que actúan como separadores de estas unidades sonoras y que a menudo no consiste en más de dos o tres notas cada una...” (Morgan,1999), es la idea de sonoridad de la segunda parte de Mosaicos Abstractos, que contrasta fuertemente con la primera sección debido a la búsqueda de sonoridades largas y poco complejas dejando de lado los acordes y dando paso a la más sencilla interválica que en este caso es consonante, intentando llevar al oyente por un viaje onírico, que empieza con notas continuas que se van extendiendo e intercalando para dar sensación de ampliación del sonido.

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Clarinet in B♭ 3

Bass Clarinet

*mp*

*p*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

Ilustración 50. Mosaicos Abstractos. Parte B. Compás 28-33.

En esta segunda sección, la obra habrá modulado en el compás 28 de Eb a Dm por medio del clarinete II. En el inicio, las notas largas se intercalan para llevar la misma lógica de la parte anterior y evitar la sonoridad de más de dos instrumentos al tiempo, siempre manteniendo simple la sonoridad y evitando la conformación de acordes. En el compás 35 y 36 esta lógica es interrumpida, haciendo un acorde de A7 (dominante de Dm) en adición escalonada, para crear una masa sonora más amplia, escuchada anteriormente en el compás 18 y 19. Se da paso así al desarrollo de un nuevo material temático, que estará basada en el ritmo de negras con puntillo desarrollado desde el compás 37 hasta el 50.

Aumento en figuración

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Clarinet in B♭ 3

Bass Clarinet

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

Nuevo material

Repetición y variación de elementos mostrados anteriormente

Ilustración 51. Mosaicos Abstractos. compás 45-50.

En el compás 51 y 52 todos los clarinetes hacen unísono con una melodía que funciona como unificación de las diferentes fragmentaciones escuchadas a lo largo de toda la obra. Esta sección del 45 al 52 se repetirá para regresar a la primera parte y terminar en la coda que, a diferencia de los demás módulos, será más sencilla, terminando solo con el clarinete II tocando un Mib.

#### 4.1.4 Trícamo

Trícamo es el resultado de la superposición de *Tríptico Andino*, *Carmesí de Alma* y *Mosaicos Abstractos*, y su nombre es el resultado de este acróstico<sup>13</sup>. Debido al funcionamiento que *Trícamo* posee, su construcción estuvo mediada por la constante de resolver problemas del macro y micro-esquema al mismo tiempo. Por razones evidentes, *Trícamo* -al estar conformado por estas tres obras- compartirá y tendrá todas las cualidades de cada una de ellas, más las suyas propias. En este caso, el todo es más que la suma de las partes.

Esta obra está dividida en tres momentos estipulados por el compositor, parte “A”, “B”, “C” y Coda, todas definidas por particularidades en cada módulo y que organizan a *Trícamo*. La parte “A” o “primera” estará definida por su tonalidad en Eb, que comprende desde el compás 1 hasta el 28, siendo este último compás el que sirve de puente para modular a la nueva tonalidad y cambiar de sección. La parte “B”, identificada por estar en tonalidad de Dm y abarcar desde el compás 29 hasta el 44, estará mediada por cambios contrastantes con la parte “A”. La parte “C”, que comprende desde el compás 45 hasta el 53, se identifica por el cambio en textura que será único

---

<sup>13</sup> Acróstico: Dicho de una composición poética: Constituida por versos cuyas letras iniciales, medias o finales forman un vocablo o una frase (Real Academia Española, 2017)

durante toda la obra y por último, aparece la Coda, que está conformada por los últimos dos compases de toda la obra.

Es claro que estas mismas delimitaciones de las secciones se aplican no solo para *Trícamo*, sino para cada módulo, las demás obras que lo conforman.

Los módulos inician con un ante-compás de negra, rasgo estipulado desde el principio de la creación de *Trícamo*, para generar así un fácil entendimiento de la entrada de los módulos, tanto individualmente como en conjunto. Dependiendo de la sección de la obra, cada módulo tendrá preponderancia sobre los demás, para un mayor entendimiento y ordenamiento. Es decir que, dependiendo de la sección, cada módulo será más importante que sus contrapartes, pero esto no significa que la relación entre aquellos disminuya durante toda la obra.

En la primera parte “A”, que comprende desde el compás 1 hasta el 28, el módulo preponderante es *Tríptico Andino*. Llevando siempre la línea conductora durante este periodo, las respuestas de los clarinetes serán indispensables y se conjugarán con las cuerdas frotadas, creando pequeñas melodías que forman parte de otras ideas musicales, pero que no por ello dejan de funcionar como complemento, y algunas de estas contra-melodías o respuestas están duplicadas o simplemente funcionan en forma sucesiva. Los violines I y II, durante los compases 4 y 5, funcionan como contra-melodía de la bandola, haciendo así un entramado del material temático que desarrollan los clarinetes, y siempre se ubica en lugares donde su relación con los demás módulos es oportuna para desarrollar un sentido musical lógico durante este periodo.



The image displays a musical score for the piece "Tricamo, Compás 1-6". The score is written for a variety of instruments, including Bandola, Tiple, Acoustic Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Cello, Clarinet in B $\flat$  1, Clarinet in B $\flat$  2, Clarinet in B $\flat$  3, and Bass Clarinet. The music is in a 6/8 time signature and a key signature of two flats (B $\flat$  and E $\flat$ ).

Key annotations and features include:

- Melodía principal:** A green box highlights the main melody in the Bandola part, starting with a repeat sign (♩).
- Contra-melodías enfrentadas:** A purple box highlights counter-melodies in the Violin I and Violin II parts.
- Material temático de mosaicos abstractos:** An orange box highlights abstract mosaic material in the Clarinet in B $\flat$  2 part.
- Respuesta de melodía principal:** A blue box highlights a response to the main melody in the Bass Clarinet part.

Dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) are used throughout the score to indicate volume levels.

Ilustración 52. Score de Tricamo. Compás 1-6.

De esta manera se da importancia a ciertos momentos ajenos a la melodía principal, intercalando el foco de atención que se dispersa entre los diferentes módulos, debido a la riqueza misma existente en ellos. En el proceso compositivo los pequeños detalles juegan un papel importante en la obra, por ejemplo, en el compás 9 la atención del oyente se desvía a un clarinete que hace cuatro corcheas que guían la obra a su siguiente momento, creando un elemento de puente, ya que en los demás módulos hay una aparente quietud. En el compás 14 y 16, en Mosaicos Abstractos hay una fragmentación de la melodía de la viola y el violín I, que se ven así reforzados, pero dando un giro debido a la repartición de la melodía en los clarinetes.

The image displays a musical score for measures 13 through 17. The top system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The bottom system includes Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Clarinet in Bb 3, and Bass Clarinet. Orange boxes highlight specific melodic fragments in Violin I, Viola, and the three Clarinets. Dynamics include *f*, *mp*, *p*, *pizz.*, *arco*, and *f*. A text label "Fragmentación y duplicación" is placed between the string and woodwind staves.

Ilustración 53. Tricamo sección cuerdas y maderas. fragmentación y duplicación. compás 13-17.

En ocasiones las respuestas de los módulos se completan, melodías que parecían responder sólo en referencia a su módulo, tienen la función de complejizar, aumentar o seguir en la dinámica de generar interacciones tangibles y sonoras. Es el caso del compás 22 y 23, donde la viola y los clarinetes I y II hacen corcheas, mismas que el tiple responde al siguiente compás, generando congruencia entre los módulos.

Durante toda la parte “A” la armonía que se maneja en los diferentes módulos de *Trícamo*, está contenida en la armonía que se presenta en la guitarra y el triple, pero que a pesar de ello se amplía con los diferentes módulos, es decir podemos hacer una superposición de acordes que al sumarse resulta un acorde con una gran riqueza colorística, esto sucede a lo largo de toda la obra donde la sustitución y ampliación fue la premisa básica para la inter-relación de las diferentes armonías. Cabe aclarar que, no es extraño que los módulos compartan los mismos acordes y funciones, pero con más o menos agregaciones dependiendo el caso.

Una de las interconexiones entre los diferentes módulos que podemos señalar en esta primera parte es la que sucede entre el violín II y la bandola, como ocurre en *Tríptico Andino* y *Carmesí de Alma*. El anticipo de ritmos o estructuras es un gesto representativo de estas obras, en este caso, una melodía en corcheas en los compases 24 y 25 del violín II, es la misma que hace la bandola en el compás 26, con la diferencia que se dobla el tiempo, anticipando así el violín II de una sección muy representativa de *Tríptico andino*.

Durante el periodo anteriormente mencionado, antes de llegar a la primera casilla de repetición de la primera sección, podemos ver cómo el violoncelo y el clarinete bajo duplican el ritmo de bambuco, mientras que en el módulo de clarinetes se fragmenta la melodía del violín I. La repartición de melodías de los diferentes módulos se hará recurrente durante toda la primera sección.

The musical score is arranged in systems. The first system includes Bandola, Tiple, and Acoustic Guitar. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The third system includes Clarinet in B♭ 1, Clarinet in B♭ 2, Clarinet in B♭ 3, and Bass Clarinet. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The measures are numbered 22 to 26. Various passages are highlighted with colored boxes: blue, green, yellow, and red. The dynamic marking *mf* is present in several measures. The word *arco* is written above the Cello staff in measure 25.

Ilustración 54. Trícamo. Compás 22-26.

■ : Pregunta-respuesta entre las cuerdas, clarinetes y el tiple.

■ : Bajos típicos de bambuco reforzados.

■ : Fragmentación y duplicación de la melodía.

■ : Anticipación y contracción de melodía.

En el compás 28 todas las secciones modulan por medio de negras con puntillo al unísono. Al pasar de sección, el papel protagónico recae sobre las cuerdas frotadas, y empieza en forma canónica de manera que las diferentes melodías, debido a su instrumentación, quedan subordinadas. En este mismo instante la sección de clarinetes habrá cambiado su estructura radicalmente, sirviendo ahora como sustrato armónico de fondo para *Trícamo*.

La primera parte de “B” comprende del compás 30 al 38, donde las cuerdas frotadas llevan el hilo conductor gracias al canon. En esta sección, durante el compás 34 y 35, el violín I anticipa la melodía principal de “B”, ubicada entre el compás 37 hasta el 44, siendo la segunda mitad de la sección “B”. En ésta se presenta la melodía principal, tan importante que es interpretada por el violín II y la bandola al unísono durante cuatro compases. Después de ello, cada instrumento crea su propia variación de aquella, es decir que en el compás 41 las dos líneas melódicas se intercalan en un contrapunto florido.

En el transcurso de la segunda parte de “B”, el resto de instrumentos acompañan al violín y la bandola: la guitarra y el tiple acompañan armónicamente en ritmo de bambuco, mientras el violín I y la viola tocan arpegios y contra-cantos cortos, en el violoncelo se simplifica la estructura melódica para dar mayor piso armónico, y los clarinetes no se complejizan demasiado en su papel colorístico y ambiental, sólo aumentan la densidad sonora.

The image shows a musical score for measures 37-44 of the piece 'Tricamo'. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Bandola:** Treble clef, key signature of one flat. The main melody (red box) starts at measure 37. A variation (blue box) appears in measure 41.
- Tiple:** Treble clef, key signature of one flat. Accompaniment (green box) consisting of chords and arpeggios.
- Acoustic Guitar:** Treble clef, key signature of one flat. Accompaniment (green box) with a forte (*f*) dynamic.
- Violin I:** Treble clef, key signature of one flat. Contra-cantos and arpeggios (yellow box).
- Violin II:** Treble clef, key signature of one flat. Main melody (red box) and variation (blue box).
- Viola:** Alto clef, key signature of one flat. Contra-cantos and arpeggios (yellow box).
- Cello:** Bass clef, key signature of one flat. Accompaniment (green box) with a forte (*f*) dynamic.
- Clarinet in B♭ 1:** Treble clef, key signature of one flat. Melody (green box) with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Clarinet in B♭ 2:** Treble clef, key signature of one flat. Melody (green box) with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Clarinet in B♭ 3:** Treble clef, key signature of one flat. Melody (green box) with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Bass Clarinet:** Bass clef, key signature of one flat. Melody (green box) with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

The color-coded annotations are:

- Red:** Melodía principal.
- Blue:** Variación particular de cada módulo.
- Yellow:** Contra-cantos y arpeggios cortos.
- Green:** Acompañamiento simplificado.

Ilustración 55. Score de Tricamo. Compás 37-44

- : Melodía principal.
- : Variación particular de cada módulo.
- : Contra-cantos y arpeggios cortos.
- : Acompañamiento simplificado.

Desde el principio hasta este momento la obra siempre ha estado mediando las interacciones de los once instrumentos que aquí participan, pero en el compás 45 es donde la obra toma una dirección diferente al hacer un cambio drástico de intención sonora, por dos motivos fundamentales: el primero es su evidente reducción instrumental, en la que el trio típico y el

cuarteto de cuerdas quedan con dos solistas, que son la guitarra y el violoncelo. Y la segunda es la importancia de los clarinetes que muestran un breve resumen de “B”, al ser todos los clarinetes que tocan en este momento su mayoría hace que prepondere su sección, la forma en que desenlaza la secciones en un *tutti* instrumental en el compás 51 y 52.

Bandola *mp*

Tiple *n*

Acoustic Guitar *f*

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Cello *mf* arco pizz.

Clarinet in B $\flat$  1 *mp*

Clarinet in B $\flat$  2 *mp*

Clarinet in B $\flat$  3 *mp*

Bass Clarinet *mp*

*con brio* *ff* *mp* *p*

Ilustración 56. Score Tricamo. Compás 45-52.

■ : Solos instrumentales.

■ : Resumen temático de la parte “B” de la sección de clarinetes.

■ : Tutti instrumental

Este *tutti* instrumental termina en un acorde de Eb de manera abrupta, para dar paso a la repetición de la parta “A” que saltará a la *Coda* que consta de dos compases que son un acorde de Ebmaj7 y seguido de dos notas finales en la bandola.

## 4.2 REFLEXIÓN Y CONCLUSIONES

La obra *Trícamo* es una realidad y está conformado por tres obras, las cuales son *Tríptico Andino*, *Carmesí de Alma* y *Mosaicos Abstractos*. Es el resultado tangible de la investigación de todo el proceso creativo, investigativo y de experimentación, lo cual era el propósito de este trabajo. *Trícamo* es el resultado de la articulación de tres módulos independientes que, tras su combinación o superposición, dan como resultado a esta obra. Los tres módulos poseen un sustento musical sostenible y conjugable con los demás.

El proceso de investigación inició desde los conocimientos previos que el compositor tenía, por esta razón *Tríptico Andino* no fue una obra que generara mayores conflictos en el momento de su creación y estructuración. Siendo protagonista en algún punto de la obra total, *Trícamo* se conformaría en esa sección a partir del bambuco y las capacidades arquitectónicas que este conlleva, caso que no es el mismo para las demás obras conformantes, que supusieron un reto desde el momento de su concepción hasta su materialización.

El cuarteto de cuerdas estuvo mediado por elementos de la música clásica. Aunque no fue su premisa básica, si lo fue el que cada instrumento tuviese la opción de ser el protagonista en algún momento de la obra y las exigencias técnicas y sonoras no fueran más allá de lo convencional, por



razones estilísticas que no supusieran una contradicción con los demás módulos, sino que ampliaran la visión orquestal de toda la obra.

Para finalizar, pero no por ello menos importante, se hizo claro que la última agrupación debía ser una de vientos, que en un principio sería un cuarteto de saxofones, en razón a las posibilidades prácticas de entregar la obra o uno de los varios cuartetos conformados en la universidad. Debido a diferentes factores logísticos, finalmente se optó por el cuarteto de clarinetes, dada su compatibilidad sonora con las otras dos agrupaciones. Gracias a las cualidades técnicas que este formato instrumental brinda, *Mosaicos Abstractos* se definió por medio del balance, y su estructura minimalista no complejizaría de manera exagerada la sonoridad de *Trícamo*, diseñada para ser una obra contrastante con sus contrapartes de carácter más tradicional.

El entendimiento de cómo se crea una obra musical siempre ha sido y será diverso para cada músico, debido a la infinidad de factores que pueden afectar al compositor en el transcurso de su proceso creativo. En este caso, el entramado de toda la obra se basó en la armonía, procedimiento en el que fue posible resumir el conocimiento y la experiencia adquirida en las diferentes clases tomadas en la Universidad.

Este proceso creativo desarrolló un ambiente de constante aprendizaje, debido a las necesidades que esta obra requería, el gran esfuerzo de contrastar siempre las particularidades específicas de cada sección en relación con toda la obra, y de toda la obra en relación con las particularidades de cada módulo, demandó exigencia en la visión general y específica de cada componente de *Trícamo*.

Este es un trabajo de por sí novedoso, al conjugar instrumentaciones diferentes para cada sección, haciendo que cada una de estas funcione como un centro independiente, conjugados en un todo de manera armoniosa en el sentido estético y práctico. Para ello se interiorizaron las lógicas

que rigen los diferentes formatos, y sus estructuras formales asentadas a través del tiempo. También fue muy enriquecedor entender las lógicas de los diferentes estilos musicales, como el bambuco, el minimalismo y el puntillismo, que constituyeron premisas de algunos de los módulos.

Sin duda este trabajo investigativo es una puerta que se abre para seguir explorando este tipo de creaciones, en miras a consolidar un estilo de composición gestado desde la Universidad Pedagógica Nacional, para lo cual se hace necesario seguir trabajando, explorando e innovando en este campo, dado que este material entra a fortalecer el horizonte de la creación en los ámbitos de la Universidad por su naturaleza innovadora.

Debido a la estructuración de la composición por módulos las posibilidades en el campo del montaje musical todavía son incipientes, pero este andamiaje composicional supone una gran ayuda para la articulación de variados grupos, que en un momento quisieran tocar juntos sin comprometer su trabajo individual, recurso que será muy práctico en espacios y contextos educativos donde las variadas situaciones impiden la unificación de estas agrupaciones y el resultado del montaje se reduciría.

El proceso creativo y el reto intelectual que se ha superado en este trabajo, sólo empieza a solidificar un camino como músico-compositor y pedagogo, que genera variados materiales para infinidad de agrupaciones y espacios en los que se puedan aportar diferentes arreglos o composiciones musicales. De esta manera se contribuye a los procesos de formación musical de diferentes personas, los cuales suceden en las diversas realidades en que aquellas se encuentran, sin dejar el crecimiento personal y profesional de músico-compositor que a través de la experiencia genera un discurso que lo identifica y lo ratifica en su rol.

## Bibliografía

- Adler, S. (2006). *Estudio de la orquestacion*. Barcelona: IDEA BOOKS S.A.
- Ardila, V. J. (2009). *Orientacion tecnica para la ejecucion del bambuco y pasillo en el cuarteto de saxofones*. Bogota: Univresidad Pedagogica Nacional.
- Arevalo, H. (2015). *Acercamientos contextuales y analiticos al clarinete*. Bogota.: Universidad Pedagogica Nacional de Colombia. Facultad de Bellas Artes.
- Arias, V. G. (2015). *prezi.com*. Obtenido de <https://prezi.com/87o6sp4z0pgm/instrumentos-en-la-investigacion-cuantitativa/>
- Bargdorff, H. (2010). El debate de la investigacion en artes. 15.
- Belkin, A. (2003). *Principios de contrapunto*. (A. Odgers, Trad.) alanbelkinmusic@gmail.com. Obtenido de <http://alanbelkinmusic.com/bk.C/contrapuntoSP.pdf>
- Bernal Martinez, M. (2000). *Cuerdasmás, cuerdas menos. Una vision de la evolucion morfológica de la bandola andina Colombiana*. Bogota D.C.: Universidad Pedagogica Nacional, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Musica.
- Duffel, D. (2005). *Making Music whit Samples:tips, tchniques, and 600+Ready to use Samples*. ISBN 0879308397.
- Espinoza, L. (9 de Agosto de 2017). *La Pratria* . Obtenido de lapatria.com: <http://www.lapatria.com/entretenimiento/el-cuarteto-colombiano-de-clarinetes-cumplio10-anos-abriendo-caminos-379424>
- Estrin, M. (2006). *A brief history of clarinet choir*. Florida: University of Florida.

Forrest, N. (20 de Noviembre de 2001). *1st-Clarinet-Music.com*. Obtenido de 1st-Clarinet-Music.com: <http://www.1st-clarinet-music.com/Articles/clarinet-choir.htm>

Fournier, B. (2000). *Histoire du quatuor á cordes de Haydn á Brahms*. Fayard.

Fuller, F. A. (1992). *Rings and Categories of Modules*. New York: Graduate Texts in Mathematics.

Fuller, F., & Anderson, K. (1992). *Rings and categories of Modules*. new york: Graduate Text in Mathematics.

Gonzales de Cossio, F. (30 de Abril de 2013). *El universal Queretaro*. Recuperado el 27 de 02 de 2018, de La musica clasica: el cuarteto de cuerdas: <http://www.eluniversalqueretaro.mx/content/la-musica-clasica-el-cuarteto-de-cuerdas>

Gutiérrez, M. P. (1985). *Diccionario de la musica y los musicos Vol.2*. Akal.

Hermann, G. (2001). *Teoria general de la musica*. Madrid: Akal.

Jaimes, A. (2017). *Aproximacion a la definicion de investigacion artistica. Documento inedito producido como amterial de apoyo para la clase de investigacion formativa en la Licenciatura en musica de la facultad de bellas artes de ña universidad pedagogica nacional*. Bogota.

Larue, J. (1989). *Analisis del estilo musical*. España: Labor S.A.

Leongómez, J. D. (2015). La musica como objeto de estudio:consideraciones en torno a la musicalidad y el origen de la musica. (*PENSAMIENTO*),(*PALABRA*). *Y OBRA*, 8.

Maria Londoño, A. T. (2004). *Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la musica de camara*. Antioquia: Universidad de antioqui, Facultad de artes plasticas.

- Martinez, C. (2010). *Momentos en la historia de la interpretacion del saxofon contralto en la musica erudita*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Martínez, J. (ENERO de 2010). Buenos días, canon: Las formas musicales y su aprendizaje. *Innovacion y experiencias educativas.*, 3. Obtenido de [https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero\\_26/JOSE\\_MARIA\\_MARTINEZ\\_RUS\\_02.pdf](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_26/JOSE_MARIA_MARTINEZ_RUS_02.pdf)
- Mazuera, L. E. (1957). *Origenes historicos del bambuco, teoria musical y cronologica de autores y compositores colombianos*. Cali: Imprenta Departamental.
- MINCULTURA. (2010). *Ministerio de cultura de la Republica de Colombia*. Obtenido de Plan Nacional para la Convivencia: <http://gcn.mincultura.gov.co/ver/descargas/partituras/>
- Morgan, R. P. (1994). *LA MUSICA DEL SIGLO XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la America moderna*. Madrid España: AKAL Ediciones.
- Pedro, G., & Pablo, M. (2006). *La investigacion en artes y el arte como investigacion*. Bogota: Universidad Francisco Jose de Caldas.
- Perez, & Gardey. (23 de 04 de 2012). *definicion.de*. Obtenido de Definicion de Modulo.: <http://definicion.de/módulo/>
- Perez, M. (2000). *Diccionario de la musica y los musicos*. España: Istmo S.A.
- Piston, W. (1955). *Orquestación*. New York: W.W. Norton.
- Porto, J. P., & Gardey, A. (2009). *Definicion de Modulo*. [www.definicion.de/modulo/](http://www.definicion.de/modulo/).
- Prieto, C. (2011). *Las aventuras de un violoncelo*. Fondo de cultura Economica.

Ramirez, C. (2003). *Guía de iniciación al clarinete*. Bogota: Ministerio de cultura. Republica de colombia.

Ramos Altamira, I. (s.f.). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: Editorial club universitario. Obtenido de [www.ecu.fm](http://www.ecu.fm)

*Real Academia Española*. (28 de Julio de 2017). Obtenido de [rae.es](http://rae.es):

<http://dle.rae.es/?id=0cD8Cmy>

Restrepo, H. (1986). *A mi canteme un bambuco*. madellin: AUTORES ANTIOQUEÑOS.

Rios, Z., Tovar, R., & Ceballos, L. (2008). *propuesta interpretativa de la musica andina colombiana en formato de cuarteto tipico colombiano*. Pereira: Universidad Tecnologica de Pereira.

Rivera, J. (2017). *Violonvioloncelo: del cuarteto al solista*. Bogota: Universidad Pedagogica Nacional, Facultad de bellas Artes.

Rosas, P. H. (13 de Septiembre de 2013). *SlideShare.com*. Obtenido de LinKedIn Corporation: <https://es.slideshare.net/kuitlahuac/modulo-fundamentos-del-diseo>

Sanchez, Z. (2017). *el sonido de la violencia una nota a la barbarie, exploracion compositiva en una mirada interdisciplinar*. Bogota: Universidad Pedagogica Nacional, Facultad de Bellas Artes.

Santafé, O. (14 de febrero de 2018). *Trio andino colombiano*. (J. B. Solano, Entrevistador) Bogota, Colombia.

Scholes, P. (1964). *Diccionario Oxford de la musica*. Argentina: Sudamericana.

Soler, C. V. (2012). *Instrumentos de cuerda frotada y pulsada*. Castello: universitat per majors.

Universitat Jaume I.

Torre Bertucci, J. (1947). *Tratado de contrapunto*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Tranchefort, F.-R. (1995). *Guia de la música de camara*. Madrid: Alianza Editorial.

Vagnini, S. (2002). *The Modular Method in Music. Views of an open art*. Roma, Italia.: Falcon

Valley Music Editors.

Valencia, V. (2010). *Mincultura*. Obtenido de Mincultura:

<http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/banco-de-partituras/Paginas/default.aspx>

Vdonvina, M. M. (2006). *La viola en el conjunto instrumental y su desarrollo individualizado*.

La Habana: Instituto superior de arte, Facultad de artes.

Velasco, P. A. (2012). *Implementación del violoncello en el cuarteto de clarinetes en el remplazo*

*del clarinete bajo*. Bogota: Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes, dep. musica.

Villafruela, M. (2007). *El saxofon en la musica docta de america latina*. Santiago de Chile:

consejo nacional de la cultura y las artes.

Vogt, H. (1993). *La musica de camra de Johann Sebastian Bach*. Barcelona: Labor S.A.

Weerts, R. K. (1964). *The clarinet choir*. Journal of Research in Music Education, vol. 12.

Obtenido de Journal research in music education.

*Wikipedia*. (18 de Febrero de 2018). Obtenido de Wikipedia:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Puntillismo#Puntillismo\\_musical](https://es.wikipedia.org/wiki/Puntillismo#Puntillismo_musical)

Wolffenbutel. (1610). *Libro 3*.

*WordPress*. (27 de marzo de 2008). Obtenido de WordPress:

<https://jmario2.wordpress.com/2008/03/27/el-puntillismo/>

*wordpress.com*. (27 de Marzo de 2014). Obtenido de Todo sobre el saxo:

<https://todosobreelsaxo.wordpress.com/2014/03/27/el-saxo-soprano/>

Zurdo, D. (2007). *El violín: primer instrumento perfecto*. Recuperado el 02 de Marzo de 2018,

de ACTA: [http://www.acta.es/medios/articulos/cultura\\_y\\_sociedad/045027.pdf](http://www.acta.es/medios/articulos/cultura_y_sociedad/045027.pdf)



## **Anexo 1**

Entrevista al maestro Victoriano Valencia.

Victoriano Valencia.

Compositor y pedagogo musical colombiano centrado en la producción creativa desde la composición y los arreglos para banda, coro, orquesta sinfónica, orquesta popular y otros formatos, la producción discográfica y el diseño de materiales pedagógicos. Es Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional (1995) y Magister en Composición de la Universidad EAFIT de Medellín (2012). Ha sido asesor del Ministerio de Cultura de Colombia, de la Red de Escuelas de Música de Medellín y de diversas instituciones nacionales de educación superior.

### **¿Qué espero de la entrevista?**

Espero que me ayude a esclarecer mi camino en la investigación de mi monografía y sobre todo conocer antecedentes de composiciones “modulares” o con temáticas similares.

### **Preguntas para la entrevista.**

- ¿Cómo es la escogencia de los formatos en los desarrolla sus composiciones?
- ¿Cómo es el proceso de creación después de planteada la agrupación?
- ¿sus composiciones siempre manejan una misma temática/proceso composicional (programática, dodecafonismo, técnica, etc.)?
- ¿Cómo asume la creación para instrumentos ajenos a su cotidianidad?

- ¿Composición modular, conoce algo sobre este tema?

### **Ideas centrales de la entrevista.**

COMPOSITOR SITUADO; no es un compositor que se aleja de su entorno; el no escoge el formato aislado del entorno si no “el combo” lo escoge en interacción con otros, y referentes existentes.

El compositor situado no solo hace referencia a la escogencia de las agrupaciones, si no, al análisis total de la práctica (nivel musical, formato, contexto social, cultural, etc.)

El compositor debe poseer, desarrollar o caracterizarse por algún aspecto en específico, esto con el fin de promover una identidad como creador, y que el trabajo pueda ser diferenciado y sobresalir de alguna manera entre diferentes compositores.

No existe un proceso composicional; si no que son varios procesos que se pueden variar, en búsqueda de diferentes resultados y sonoridades. Se deben manejar diferentes técnicas desde lo práctico hasta lo teórico.

Dependiendo de la base de composición cualquier que sea su origen y finalidad, se debe hacer una investigación consiente sobre lo que se desea desarrollar.; ya sea trabajos literarios, investigación sobre técnicas de composición, tipos de orquestación, sonoridades, etc.

La diferencia entre composición modular e instrumentación flexible está en: la instrumentación flexible puedo intercambiar una frase melódica por un instrumento a decisión, y el centro de la composición modular radica en la autonomía de formatos entre sí; que al unirse funcionarían como un total, pero, que cada formato escrito sea inamovible en su instrumentación.

## ANEXO 2

Score

## TRICAMO

Julian Bolaños

The musical score for 'TRICAMO' is written for a chamber ensemble. It features the following instruments and parts:

- Bandola:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *mp* dynamic, then transitions to *mf* with a crescendo hairpin.
- Tiple:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *mp* dynamic.
- Acoustic Guitar:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *mp* dynamic.
- Violin I:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *mf* dynamic.
- Violin II:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *mp* dynamic, ending with a *mf* dynamic.
- Viola:** Alto clef, 6/8 time signature. Starts with a *mf* dynamic, then transitions to *mp*.
- Cello:** Bass clef, 6/8 time signature. Starts with a *mp* dynamic.
- Clarinet in B $\flat$  1:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *mf* dynamic.
- Clarinet in B $\flat$  2:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *mf* dynamic.
- Clarinet in B $\flat$  3:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *mf* dynamic.
- Bass Clarinet:** Bass clef, 6/8 time signature. Starts with a *mf* dynamic.

The score includes a repeat sign at the beginning of the first system. Dynamics are indicated by *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). A crescendo hairpin is used for the Bandola part.

2

## TRICAMO

Mdn.

Ac. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

B $\flat$  Cl. 3

B. Cl.

7

*mp*

*p*

*mp*

*f*

*mp*

*pizz.*

*arco*

*p*

*f*

*mp*

*pizz.*

*arco*

*pizz.*

*arco*

*om.*

## TRICAMO

3

Mdn. <sup>13</sup> *mf* *mf*

Ac. Gtr.

Vln. I *f* *mp*

Vln. II *p*

Vla.

Vc. *pizz.* *arco* *f*

B♭ Cl. 1 <sup>13</sup>

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Mdn. *f*

Ac. Gtr. *mf* *f*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *pizz.* *mf*

Vc. *mf*

B $\flat$  Cl. 1 *p* *mf*

B $\flat$  Cl. 2 *p* *mf*

B $\flat$  Cl. 3 *p*

B. Cl. *p* *mp*

## TRICAMO

5

23

Mdn.

1. 2.

*mp* *p*

Ac. Gtr.

*mp* *p*

*pizz.*

Vln. I

Vln. II

*mf*

*pizz.*

Vla.

arco

*pizz.*

Vc.

23

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

*mf*

B. Cl.

6

## TRICAMO

29

Mdn. *pp* *mp*

Ac. Gtr. *mf* *ff*

Vln. I arco *mp* *f*

Vln. II arco *mp* *f*

Vla. arco *mp* *f*

Vc. *mp* *f* *mf*

B♭ Cl. 1 *mp* *mf*

B♭ Cl. 2 *mp* *mp*

B♭ Cl. 3 *mp*

B. Cl. *mp*



## TRICAMO

7

Mdn.

Ac. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

B $\flat$  Cl. 3

B. Cl.

35

*mf* *f*

*mf*

*f*

*mp*

*f*

*f*

*mp*

*mp*

*mp*

*mf* *mp*

8

## TRICAMO

Mdn. *mp*

Ac. Gtr. *p* *f*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *mf*

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mp*

B♭ Cl. 3 *mp*

B. Cl. *mp*

## TRICAMO

9

46

Mdn.

Ac. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B> Cl. 1

B> Cl. 2

B> Cl. 3

B. Cl.

*mp*

*mp*

arco

pizz.

*mp*

The musical score for measures 46-50 of the piece 'Tricamo' features a variety of instruments. The Mdn. and Vln. I/II parts are mostly silent, indicated by rests. The Ac. Gtr. part has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The Vc. part plays a melodic line with 'arco' and 'pizz.' markings. The B> Cl. 1 part has a melodic line with 'mp' dynamic and 'pizz.' markings. The B> Cl. 2 part has a melodic line with 'mp' dynamic. The B> Cl. 3 part has a melodic line with 'mp' dynamic. The B. Cl. part has a melodic line with 'mp' dynamic. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and dynamic markings.

51 *con brio* **D.S. al Coda**

Mdn. *ff* *con brio* *mp* *p* *pp* *mp*

Ac. Gtr. *ff* *con brio* *mp* *p* *pp*

Vln. I *ff* *con brio* *mp* *p* *pp*

Vln. II *ff* *con brio* *mp* *p* *pp*

Vla. *ff* *con brio* *mp* *p* *pp*

Vc. *ff* *con brio* *mp* *p* *pp*

B♭ Cl. 1 *f* *con brio* *mp* *p*

B♭ Cl. 2 *f* *con brio* *mp* *p* *mf*

B♭ Cl. 3 *f* *con brio* *mp* *p*

B. Cl. *f* *con brio* *mp* *p*

$\emptyset$  *rit.* *mp* *p*