



Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Licenciatura en música

NELSON ENRIQUE ORTIZ MANTILLA

**APLICACIÓN DE ELEMENTOS COMPOSITIVOS A PARTIR DEL
ANÁLISIS MUSICAL DE LA SUITE NO 3 PARA GUITARRA DEL
MAESTRO GENTIL MONTAÑA**

Monografía para optar al grado de licenciatura en Música

Asesores: Henry Roa, Edwin Guevara

Bogotá, Colombia
2011

“Al personaje de alma eminente
Y noble, que nos entrega Un legado
Inimaginable.”

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas las personas que intervinieron en mi proceso de formación como docente en música, agradezco a mis padres por el apoyo incondicional en todas mis decisiones y sus esfuerzos. Agradezco a mis hermanos por prestarme toda la ayuda que he necesitado. A mis amigos por ser colaboradores inmensos en la realización de proyectos. Agradezco a mis profesores; Edwin Guevara, Henry Roa, Alfredo Ardila, Alberto León, y los de toda mi carrera, quienes contribuyeron en elementos importantes a mi trabajo de investigación.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
RESUMEN.....	1
I INTRODUCCIÓN.....	2
II SITUACION PROBLEMÁTICA	
Contextualización.....	4
Planteamiento del Problema.....	7
Formulación del Problema.....	9
Antecedentes.....	9
Justificación.....	10
Objetivos	
Objetivo General.....	12
Objetivos Específicos.....	12
Enfoque Investigativo.....	13
Tipo de Investigación.....	14
Diseño Metodológico.....	14
Instrumentos.....	17
Cronograma.....	18
Fases.....	19
CAPITULO 1	
MARCO REFERENCIAL.....	20
1.1 Elementos Musicales.....	23

1.2 Ritmos Folclóricos Colombianos Incluidos en la Suite no 3	
Del Compositor Gentil Montaña.....	42
Pasillo.....	44
Danza.....	48
Guabina.....	50
Bambuco.....	52
Porro.....	57

CAPITULO 2

ANÁLISIS Y SINTESIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES

OBTENIDOS DE LA SUITE NO 3

2.1 1er Movimiento: la canción del soñador.....	61
2.2 2º Movimiento: Nunca te olvido.....	68
2.3 3er Movimiento: Daniela.....	76
2.4 4º Movimiento: Germán.....	83
2.5 5º Movimiento: Porro.....	88

ANÁLISIS GENERAL DE LO ELEMENTOS MUSICALES.....	94
---	----

CAPITULO 3

PROCESO Y REALIZACIÓN DE UNA PIEZA COLOMBIANA

PARA GUITARRA SOLISTA.....	98
----------------------------	----

ANALISIS DE LA OBRA “RECUERDOS DE MONTAÑA”.....	101
---	-----

CAPITULO 4

CONCLUSIONES.....	106
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	109
-------------------	-----

RESUMEN

El inicio del trabajo da a conocer los dos aspectos básicos para el análisis de una pieza musical: el estructural-formal y el morfosintáctico. Dentro de este último, se encuentran elementos musicales esenciales para la realización de obras tales como el timbre, la densidad, el ritmo, etc. Explicándolos individualmente. Así mismo, se enseñan y se desarrollan los cinco ritmos que conforman la suite No 3 del Maestro Gentil Montaña que son: el pasillo, la danza, la guabina, el bambuco y el porro. Posteriormente, se procede al análisis estructural y formal de cada movimiento de la suite haciendo algunos apartes de elementos destacados y reiterativos que el autor usa para la composición.

Basado en el análisis minucioso anterior, se prosigue a desarrollar una síntesis precisa de los elementos musicales más destacados que describen y caracterizan el estilo y la manera compositiva del maestro Gentil Montaña. Finalmente, y después de mostrar todos los elementos plasmados en toda la suite, se sugiere una serie de pasos para la realización de una pieza musical de una forma académica y pedagógica, anexando una composición de un bambuco escrito con los elementos estudiados en todo el trabajo y bajo los parámetros sugeridos anteriormente.

I. INTRODUCCIÓN

Hoy en día, los análisis musicales se han venido tratando de una manera distinta a como debería tratarse. No toma un sentido real ni toma un funcionamiento útil dentro del lenguaje musical. Así mismo lo expresa Clemens Kuhn (1992) en su libro “tratado de la forma musical”:

“Las formas musicales no gozan de buena fama: han aprisionado en una sistemática, cosas que constituyen un curso histórico y las han hecho derivar hacia esquemas alejados de la música; han reducido la música a conceptos sin vida. Dicho en pocas palabras, las formas musicales operan con cascarones vacíos de sentido.”

Es así como se trata de encaminar el trabajo a un análisis enfocado hacia una aplicación concreta sobre una composición, en donde los elementos estructurales-formales y morfosintácticos estudiados minuciosamente, se ven reflejados en la realización de una pieza colombiana para guitarra solista.

Dentro del siguiente proyecto se encuentra la importancia de un *desglosamiento* de elementos musicales de la suite No 3 del compositor colombiano Gentil Albarracín Montaña. Además, una explicación clara y

concreta de los *ritmos colombianos* intervenidos en la suite como lo son: el pasillo, la danza, la guabina, el bambuco y el porro.

Al principio del trabajo, se explican y se desarrollan las dos maneras de análisis musicales: el estudio estructural-formal, y el morfosintáctico. Seguido de esta sustentación de elementos, se presentan los ritmos colombianos que se ven reflejados en la suite, explicando su origen, sus patrones rítmicos y la manera de interpretarlos en la guitarra. Después se empieza con el proceso de extracción de los elementos anteriormente mencionados a partir de la suite No3 del maestro Gentil Montaña.

Se determina la *síntesis* de los elementos más importantes y reiterativos que el compositor utilizó para llevar a cabo las obras. Posterior se muestran unas pautas de composición sugeridas.

Finalmente se propone una composición dentro de un ritmo colombiano, basado en los parámetros de los elementos extraídos

II. SITUACIÓN PROBLEMÁTICA

En el siguiente punto se presentan todos los aspectos referidos al problema de investigación, se parte de describir las distintas circunstancias y demás aspectos que muestra el panorama en el cual surge la inquietud que lleva a realizar este proyecto. Los antecedentes indican el estado en que se encuentran las investigaciones acerca del tema y las publicaciones relacionadas y que permiten corroborar la pertinencia del trabajo realizado. Todo esto conduce a la formulación de la pregunta de investigación que es el gran interrogante a resolver.

Contextualización.

La música tradicional colombiana se debe mirar desde distintos puntos de vista al momento de componerla, interpretarla o simplemente escuchándola para que se tenga un referente teórico interpretativo. Además de tener un criterio sobre una obra, se pueden ofrecer nuevas propuestas de composición ya precedido de un conocimiento profundo, y de carácter más formal y argumentativo. El folclor colombiano se ha venido desarrollando bajo unos parámetros previamente establecidos que le han dado un carácter y una identidad propia de sus ritmos, formas, melodías, armonías y técnicas compositivas. Sin embargo, muchos compositores se arriesgaron a ir un poco más allá de lo que les ofrece

todo un tradicionalismo y un escepticismo arriesgándose a una innovación dentro de los ritmos colombianos. Ya sea de carácter armónico, melódico o de forma. En esta categoría, encontramos agrupaciones como: tríptico, la mojarra eléctrica, entre muchos otros.

Gentil Albarracín Montaña es uno de los máximos exponentes en la composición de la guitarra clásica colombiana, quien desde muy temprana edad, ya estaba familiarizado con la música folclórica del país adentrándose en este mundo empíricamente, llegando a ser uno de los mejores exponentes de este instrumento, haciéndolo uno de los más representativos para la interpretación de estas músicas. Cada obra que Gentil compuso tiene una historia, un argumento en cada nota, cada frase, cada armonía. Cabe decir que gracias al gran aporte de este compositor, la música colombiana viene a ser parte del repertorio de la guitarra clásica en todo el mundo. Dentro de sus diversas composiciones se encuentran los ritmos mas representativos del folclor como lo es el bambuco, el pasillo, el porro, la guabina y la danza.

En su trayectoria ha compuesto cinco suites para guitarra clásica en donde en cada una de ellas trabaja diferentes ritmos contrastantes entre si, pero que pertenecen a un mismo contexto. En esta oportunidad se aborda el estudio de la suite No 3, esta transcurre en una época donde él se encuentra en Paris

Francia, y quiere dedicar dos de sus movimientos a la tierra que lo vio nacer y los dos restantes, a sus hijos Daniela y Germán.

Al comienzo de la suite, se encuentra en primer lugar un pasillo titulado “la canción del soñador” en la tonalidad de Re menor. Seguido viene una danza en su relativa paralela, es decir en Re mayor llamada “Nunca te olvido”, el tercer movimiento está en ritmo de guabina desarrollándola en la misma tonalidad de Re mayor con el nombre de “Daniela”, dedicada a su hija. Como cuarto movimiento se encuentra un bambuco titulado “Germán” dedicado comúnmente a su hijo, en donde nos traslada de nuevo a la tonalidad de Re menor. Al final, el compositor decide agregarle un quinto movimiento “inédito” a la suite con ritmo de porro en la tonalidad de Re menor. Este aún no tiene un nombre específico ni ha sido editado en los libros originales, sin embargo, en este trabajo se cuenta con la fortuna de poder analizarlo y tenerlo presente para el estudio riguroso de esta suite. Se debe tener en cuenta que en relación con la mayoría de la estructura de las suites, cada movimiento lo compuso en momentos distintos, y posteriormente hacer una recopilación de los mismos y llevarlos a una sola pieza en común, Esto es un claro ejemplo de la relación que tienen las obras de una misma suite a pesar de que sean diferentes tipos de ritmo.

Planteamiento del problema

El desinterés por las músicas tradicionales colombianas es uno de los factores críticos que se ve reflejado en la cultura y en la sociedad:

“Y hoy? Hoy, nada. Después de las manifestaciones en los años 70s., llamada la “nueva ola”, influida desde lejos por la aparición de Los Beatles y Presley, y más de cerca por nueva importación mexicana y Leo Dan, esta generación se regodeó con una sentimentalidad nueva que aún perdura; y luego, la dominación absoluta del poderoso del norte, con sus variantes del rock, el pop, y fusiones de toda laya. La juventud colombiana ya no canta en español. Esta nueva colonización es tan severa, se ha adentrado tanto en la psiquis del hombre colombiano, hasta el punto de reemplazar los nombres propios de su propia lengua materna.

La homocultura, la dominación total, a expensas de la informática y la internet, que pretende desculturizar al hombre, son harina de otro costal.”

([http:// www.portalmusicacolombiana.blogspot.com/](http://www.portalmusicacolombiana.blogspot.com/), Comentario acerca de "El Piano Para Todos. Aprendizaje Básico" por Gerardo Betancourt)

La escasa divulgación de los ritmos colombianos por parte de los medios ha hecho que se desconozca la riqueza y la variedad del folclor, haciendo menos importante todo un legado de una riqueza cultural musical y de identidad. La mayoría de las personas, y sobre todo los jóvenes de hoy en día, no se

familiarizan con los ritmos colombianos. Pero muchas veces no se trata del desinterés de ellos, sino de la falta de conocimiento de los mismos, y es en este momento donde se muestra la manera en que se critica y se trata la música colombiana.

En la sociedad colombiana son pocos los personajes que se les da el título de íconos y pioneros en la música tradicional del país y que realmente han vivenciado todo el desarrollo del folclor. Este es el caso de Gentil Albarracín Montaña, quien a pesar de toda su vasta trayectoria y el aporte inmenso que ha hecho a la música colombiana y a la guitarra clásica, son pocos los reconocimientos que se le brindan a este compositor. Los medios de comunicación y sobre todo, el gremio artístico tienen el deber de informar y divulgar los aportes culturales y pedagógicos de los artistas colombianos que son la base del desarrollo cultural que se viene pronunciando a través de los aportes compositivos e interpretativos.

De igual manera, la academia y los sitios donde se ofrece una formación musical, aportan elementos y herramientas de la teoría para conocer y aprender más sobre como está constituida la música. Sin embargo, los conocimientos de las técnicas de composición en la guitarra clásica en los estudiantes, se han visto escasas al momento de elaborar una pieza, es decir, se tienen los contenidos, mas no la manera para aplicarlos a la composición.

Formulación del problema

¿Cómo pueden ser aprovechados los elementos de composición en la creación de una obra para guitarra clásica, a partir del análisis de la suite No 3 de Gentil Albarracín Montaña?

Antecedentes.

En la Universidad Javeriana se encuentra un proyecto de grado realizado por Carlos Andrés Quintero García, que tiene por título, "Análisis musical e interpretativo de la suite No 2 en Mi menor de Gentil Montaña. En esta monografía, se encuentra el desarrollo y el análisis formal de toda la suite conformada por cuatro movimientos (Pasillo, Gabina, Bambuco y Porro), mostrando así, la forma melódica, armónica rítmica e interpretativa de cada una de estos ritmos. Es importante en este proyecto la manera en que se ve reflejada la figura de Gentil, haciendo una mezcla de lo popular y lo clásico, llegando a un grado de composición respetable en todo el mundo de la guitarra clásica.

Otro proyecto de grado que hace alusión al tema que se tratará en este trabajo se encuentra en la biblioteca de la facultad de bellas artes de la Universidad

Pedagógica Nacional que lleva como título; “Propuesta pedagógica para el mejoramiento de la interpretación de la guitarra, con base en composición para duetos”, elaborada por Milton Javier Monroy Bustos. En ella se encuentran distintas técnicas para la interpretación en la guitarra clásica. Aunque está encaminada a la música para duetos, tiene bastantes herramientas que sustentan un análisis de distintas obras y que dan a conocer los elementos de la música para poder facilitar una mejor interpretación.

Felipe Espinosa Wang es el autor de una monografía encontrada en la Universidad Javeriana llamada “Lenguaje musical de Leo Brouwer en el concierto No 3 para guitarra y orquesta”. Él muestra claramente la manera en que aborda el concierto desarrollando cada tema en donde encontramos, forma, tonalidad, armonía, acordes e intervalos, y motivos. Dentro de cada uno de ellos se estudian los tres movimientos, desarrollando de una manera meticulosa todos los elementos presentados en este concierto.

Justificación.

Al abordar el análisis que se desarrolla a lo largo de esta investigación, se ve la importancia que este tiene a toda la comunidad estudiantil, a la academia, a la pedagogía y sobre todo, a los guitarristas tanto clásicos como populares, ya que es pertinente tener claro esta clase de conceptos y elementos en el

momento de empezar a estudiar la música como una parte esencial en la vida de cada uno. Es de gran pertinencia, puesto que se ofrecen distintas herramientas y bastantes elementos para facilitar así, la composición o la interpretación para la guitarra clásica y el abordaje de esta suite No 3. A parte del conocimiento obtenido por este análisis, también se ostenta una riqueza musical como herramienta para tener mayores criterios cuando se trate a este autor como lo es Gentil Montaña.

Además de pensar en todo un análisis formal de esta suite, también se pretende atraer al lector para que disfrute de toda una variedad de ritmos, melodías, enlaces armónicos y de un mundo en donde se muestran las grandes cualidades que tiene este compositor que a parte de ser un gran músico, es una persona con un alma sensible que se ha preocupado por la importancia de la música popular dentro de la “música erudita” o clásica.

En cuanto al campo pedagógico, cabe decir que lo más importante en este trabajo es el conocimiento transmitido de una manera clara, y fácil para su interpretación. Esto se logra gracias a varios principios planteados desde la “escuela activa” o el constructivismo, los cuales tienen importantes pensadores “músico-pedagogos” como lo son Maurice Martenot (1898- 1980) o Edgar Willems (1890-1978), en donde lo mas importante para una buena asimilación de conceptos y un claro aprendizaje es el principio de “lo simple a lo complejo”,

o de lo conocido a lo desconocido. Se busca de una manera instructiva, llevar al lector a sus propias conclusiones pero bajo unos parámetros que se valen de un análisis previo y de un estudio preconcebido.

OBJETIVOS

Objetivo General

- Analizar y describir los elementos compositivos y los ritmos colombianos utilizados por el maestro Gentil Montaña en la suite No 3, con el fin de ofrecer y desarrollar una propuesta metodológica para la composición de una obra colombiana aplicada a la guitarra clásica.

Objetivos Específicos

- Analizar los elementos básicos utilizados en la obra del maestro Gentil Montaña tales como su estilo, su forma su armonía, melodía y ritmo.
- Extraer y sintetizar los componentes fundamentales a nivel compositivo de la suite No 3 para ofrecerlos al campo de la composición en la guitarra clásica colombiana.

- Realizar una composición de una pieza colombiana a partir de los elementos analizados en la suite No 3.

METODOLOGÍA

En el presente capítulo se procede a exponer y explicar de manera detallada, el diseño metodológico y su posterior desarrollo en cada una de las fases propuestas, partiendo inicialmente en describir el modelo y el tipo de investigación con el propósito de cumplir con los objetivos de dicho trabajo.

Enfoque investigativo:

Se enfoca a un análisis cualitativo el cual está orientado a indagar acerca del porque y el como se toma una decisión con el animo de explorar las relaciones que hacen parte de una realidad social o particular. Puesto que en el transcurso de todo el estudio de la suite No 3, se caracterizan y se describen los elementos esenciales de la música, mostrando de esta, sus cualidades y sus funciones específicas dándole un valor menos tangible y más analítico. Por ello se trabaja el análisis minucioso de cada uno de los elementos, la participación que tienen dentro de la pieza y su posible aplicación dentro de una composición.

Tipo de Investigación:

El tipo de investigación es de carácter descriptivo, esto se refiere a la descripción, registro, análisis e interpretación de la naturaleza actual, y la composición o procesos de los fenómenos. Por ello, este estudio se basa en especificación y explicación de cada elemento utilizado en la suite No 3. Así mismo se analizan las distintas herramientas que el autor emplea para el diseño estructural y morfosintáctico de cada uno de los movimientos.

Diseño Metodológico:

Este trabajo es analizado bajo unos pasos a seguir el cual se denominan “Fases”, presentadas a continuación:

Fases 1. Análisis y síntesis de los elementos musicales obtenidos de la Suite No 3.

Objetivo:

Describir y explicar los elementos tanto formales como morfosintácticos presentes en cada uno de los movimientos de la Suite, y así poder después sintetizarlos

Se desarrolla de la siguiente manera:

- Presentación de los movimientos, reconociendo el tipo de compás, tonalidad, y su estructura formal.
- Identificación y análisis de los movimientos armónicos y cadencias de la obra.
- Reconocimiento de los registros, expresiones y los ornamentos propios de la obra.
- Síntesis de elementos musicales utilizados en la suite no 3 por el compositor Gentil montaña. Este paso pretende identificar los principales elementos, que de manera reiterativa, empleó el compositor, para posteriormente utilizarlos como recurso y estilo compositivo. Esta síntesis, pretende, entre otras cosas:

- ✓ presentar los elementos comunes en las partes constitutivas de la obra.
- ✓ Recoger todo los elementos y concretarlos en una sola idea musical.
- ✓ Con base en el estudio minucioso de los elementos musicales, explicar y organizar dichos conceptos dentro de el análisis de una obra

Fase 2. Proceso y realización de una pieza colombiana para guitarra solista

Objetivo:

Realizar una composición musical a partir de los elementos analíticos aportados en la fase anterior: “análisis de la suite N° 3”

Se desarrolla de la siguiente manera: A partir del análisis musical a nivel formal se recogen los aportes más relevantes y significativos para proceder al campo compositivo. No obstante, se definen, de manera previa, algunas pautas para llevar a cabo el proceso de creación. Estas pautas están orientadas hacia la:

- Definición de los elementos esenciales de la música como el ritmo (donde se desprende el estilo como bambuco pasillo danza, etc.), el compás y la tonalidad
- Definición del clima de libertad para la realización de frases melódicas y encadenamientos armónicos, y así poder depurarlos y organizarlos.
- Definición de la estructura de la pieza.
- Proceso de empalme en los tres planos; melodía, armonía y bajo.
- Inclusión de los elementos musicales a nivel de ornamentos y dinámicas.
- Proceso de escucha, valoración y ajustes al proceso creativo.

Instrumentos:

El instrumento principal utilizado a lo largo de todo el proceso descriptivo y analítico, es la observación tal como la define Sierra y Bravo (1984), es la inspección y estudio realizado por el investigador, mediante el empleo de sus propios sentidos, con o sin ayuda de aparatos técnicos, de las cosas o hechos de interés social, tal como son o tienen lugar espontáneamente, ya que por medio de esta acción se encamina el proceso para la debida descripción de los objetos, y así, finalmente llegar al análisis. “Cuando decide emplearse como instrumento para recopilar datos hay que tomar en cuenta algunas consideraciones de rigor. En primer lugar como método para recoger la información debe planificarse a fin de reunir los requisitos de validez y confiabilidad. Un segundo aspecto esta referido a su condición hábil, sistemática y poseedora de destreza en el registro de datos, diferenciado los talentos significativos de la situación y los que no tienen importancia”. (Morán, J.L.: “*La Observación*” en Contribuciones a la Economía, julio 2007. Texto completo en <http://www.eumed.net/ce/2007b/jlm.htm>)

Cronograma:

2010

	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre
Resumen Introducción y situación problémica							
Marco referencial							

2011

	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
Análisis y síntesis						
Realización De una pieza colombiana						
Conclusiones						

Fases de la investigación

FASES	MODO	INSTRUMENTO
Recopilación de los referentes conceptuales	A través de la consulta bibliográfica, audiciones y recopilación de la información.	Fuentes bibliográficas, discografía y partituras.
Descripción de los elementos estructurales y morfosintácticos de la suite No 3	Identificación y descripción de cada elemento musical.	Observación y separación por unidades analíticas.
Desglosamiento de cada elemento musical de la Suite No 3	Explicación y relevancia hacia la composición.	Observación, audición y análisis de cada movimiento
Análisis general	Análisis crítico y propositivo desde lo particular a lo general.	Observación general de los elementos y sus relaciones.
Propuesta compositiva	Definición de los criterios rítmicos, melódicos y armónicos de la composición.	Ensamble, ajuste y maduración del resultado compositivo.

CAPITULO 1.

MARCO REFERENCIAL:

La construcción del marco teórico es el producto de las distintas reflexiones entorno al objeto de estudio, la conceptualización parte en integrar los fundamentos mas relevantes en lo que se refiere a la estructura y forma de la suite musical y por otro lado, los ritmos colombianos en relación con la interpretación en la guitarra

El estudio de una pieza musical o de toda una suite, se debe mirar desde distintos puntos de vista en cuanto a sus elementos, formas, conceptos, interpretación. Es así, como se desarrollan una serie de reflexiones que ayudan y sustentan el estudio de una obra musical. Con base en lo anterior, este estudio se enfoca en dos tipos de análisis fundamentales en el estudio de la música; el “morfosintáctico” basado en el libro Análisis Musical de Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal, y el “estructural-formal tomado del libro Tratado de la forma musical de Clemens Kúhn. A continuación se amplían más estos conceptos.

El primer modelo y uno de los más representativos de las suites es el “análisis estructural-formal”. Esta clase de estudio hace relevancia a las secciones como

tal, a las principales partes de una pieza musical, a las frases, a los periodos, a las relaciones entre los movimientos, sus diferencias y el estudio de la agrupación de dichas partes. En sí, a descifrar que esquema o sistema lógico esta implícito en la manera de composición del autor. Para facilitar esta clase de análisis se toman varios conceptos como puntos claves para la diferenciación de las partes como por ejemplo las cadencias, donde hay cadencias también existen división de temáticas o de ideas, pueden ser conclusivas o inconclusas pero siempre señala un punto de llegada para empezar otra idea musical

Las repeticiones también son claves en este tipo de estudio ya que muestra la reiteración de una idea y se crea el final y el comienzo de otra frase.

Los contrastes son las señales mas claras ya que dicen el cambio definitivo de una idea llevándonos a otra totalmente distinta. En el agrupamiento de cada movimiento también se deben tener en cuenta distintos conceptos como son las tonalidades. En una suite, la estrecha relación de las tonalidades hacen que compartan un mismo esquema tonal haciéndolas similares entre si. Otro elemento esencial es la temática que se esta trabajando en cada movimiento. De ahí se deducen grandes relaciones entre cada pieza.

Ya con estos análisis a nivel global sobre la partitura, se argumenta la clase de forma que está utilizando el compositor en la obra, ya sea forma sonata, rondó,

sinfonía, fantasía, entre otros. Para ello se manejan diagramas en cuadros y así, se tiene gran parte del análisis formal que es de gran ayuda para entender el aspecto estilístico y compositivo del autor.

El segundo modelo a describir es el “morfosintactico”. En la literatura, la palabra morfosintáxis se divide en: “morfo” que quiere decir “forma”, y “sintaxis”, que es el estudio de la forma y la función de las palabras en una oración. Abordando ahora la parte musical, este tipo de estudio consiste en el análisis de cada elemento musical de una obra, sustrayendo así, toda una serie de expresión de conceptos particulares y representativos del estilo de composición, la función que cumplen y su correcta coordinación dentro de la obra. En esta clase de análisis se encuentran los principales elementos musicales tales como: cadencia, tonalidad, tempo, metro, ritmo, dinámica, densidad timbre, ornamento, registro, textura y motivo. Cada uno de estos elementos se explica más adelante de una manera más detallada. Es de gran importancia esta clase de estudio ya que con base en él, se determinan todo el funcionamiento interno, sus temáticas y la contextualización de una pieza.

1.1 Elementos Musicales

Los elementos presentes en la música, son una parte esencial para realizar una obra, para interpretarla o simplemente para escucharla. Es una de las bases de cualquier composición, estas herramientas compositivas son las siguientes:

Cadencia. Se entiende como un punto de relajamiento de una frase o un motivo. Esto se puede evidenciar en un cambio armónico melódico y/o rítmico. Existen dos tipos de cadencias:

1. Cadencias conclusivas: en ellas se encuentran dos tipos:

- Perfecta: V-I (los dos en estado fundamental)
- Plagal: IV-I

2. Cadencias suspensivas: en ellas se encuentran:

- Imperfecta: V- I en esta cadencia hay que tener en cuenta que uno de ellos se encuentra en inversión, ya sea $6/3$ o $6/4$, mientras que el otro acorde está en estado fundamental por dirección de voces.

Ej. 1

Musical notation for Ej. 1, showing a three-measure progression in G major. The treble clef staff contains chords G4, A4, and B4. The bass clef staff contains chords G2, A2, and B2. Red annotations '6/5' and '5' are placed below the bass staff, indicating the interval between the bass and treble notes in the second and third measures, respectively.

Ej. 2

Musical notation for Ej. 2, showing a three-measure progression in G major. The treble clef staff contains chords G4, A4, and B4. The bass clef staff contains chords G2, A2, and B2. Red annotations '6/4' and '5' are placed below the bass staff, indicating the interval between the bass and treble notes in the second and third measures, respectively.

- Semicadencia: I-IV-V (reposo en la dominante)
- Cadencia rota: V-VI

También existen otros tipos de cadencia pero de carácter más formal como lo son:

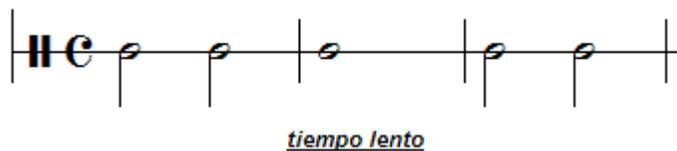
- Cadencia conclusiva final y conclusiva no final.
- Cadencia de reposo.
- Cadencia estructural (separación de elementos fraseológicos)
- Cadencia modulante.
- Desarrollo cadencial.

Tonalidad. Es el campo tonal donde se está desarrollando la obra. Además se refiere a sus distintos cambios de tonalidad o mudanza de armadura (modulación). En una obra tonal, hay un centro donde todas las notas giran alrededor de él desarrollándose toda la pieza sin perder el centro. Se puede reconocer una idea tonal si se observa que:

- la relación que tienen los grados I-V en el transcurso de la melodía.
- La presencia de los grados sensibles a las tónicas.
- Las cadencias que se pueden presentar en la melodía
- La utilización de escalas como lo son: mayores, menores, pentatónica, modal, entre otras.

- Las modulaciones que se presentan como por ejemplo: cromáticas, diatónicas y enarmónicas.

Tempo. Se refiere a los distintos cambios de velocidad que se dan en una pieza. Se producen por medio de acelerandos o retardándos. También se puede dar por medio de la figuración; si hay figuraciones largas el tiempo es lento, pero si por el contrario, la figuración es corta, la velocidad se entiende con tempo rápido:



Esto puede ayudar como referente de tiempo, sin embargo, la mayoría de las partituras tienen establecido un tiempo determinado para la interpretación y en muchos casos hacen alusión a caracteres interpretativos reemplazando el tiempo, o incluyendo los dos simultáneamente:



Metro. Es entendido como la subdivisión dentro de un compás o el cambio de compás dentro de la misma obra. Puede suceder escribiendo el compás y así se dará por entendido el cambio de la métrica, o como una organización rítmica. En esta organización se juega con el encadenamiento rítmico y también con los acentos, haciendo que se desplacen, creando así una subdivisión en uno o varios compases.



El termino *Hemiola* es frecuente en los compositores ya que es otra manera de desplazar el tiempo dividiendo el pulso del compás. La hemiola es una agrupación de tres o más notas de igual valor donde se forman sincopas externas e internas desplazando el acento del compás dando una sensación de cambio de métrica, como por ejemplo:



En la métrica también se desprende un aspecto importante donde se encuentran dos conceptos griegos:

Arsis: se entiende como una acentuación en el tiempo débil en un comienzo de una frase también llamado anacruza:



Tesis: también llamado reposo o tético. Es una acentuación en el tiempo fuerte:



Ritmo. Uno de los aspectos más importantes en la música. Se puede decir que sin el ritmo no habría un discurso musical estético y coherente. Se define el ritmo como “el ordenamiento de elementos sonoros a través del

tiempo”. El ritmo influye y se mezcla en los ámbitos de “la melodía” y “la armonía”.

El ritmo se puede comprender desde dos formas:

Forma binaria: donde la división de cada uno de los tiempos dentro de un compás es de dos:



Forma ternaria: donde la división de cada uno de los tiempos dentro de un compás es de tres:



En este campo se presentan las “células rítmicas” que son definidas como los elementos rítmicos primarios más pequeños de una pieza musical. Estos contienen un acento fuerte con su respectivo reposo. Dentro de este aspecto se desprenden dos términos para la diferenciación de dos células rítmicas distintas:

Inciso. Se define como la célula rítmica más pequeña que comprende un acento débil y su reposo. Esta se ubica dentro de un solo compás o a través de la barra divisoria de dos compases consecutivos.

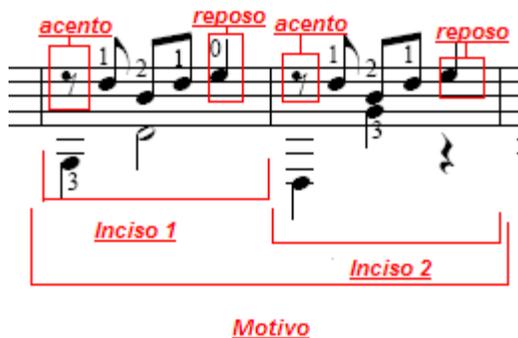
Ej.



(Fragmento del Vals No 4 Opus 8 de Agustín Barrios Mangoré)

En el anterior ejemplo se muestra claramente el comienzo y el final del inciso. Cabe anotar que se puede dar a lo largo de la pieza, no necesariamente al comienzo.

Motivo. Es la unión de dos células rítmicas más pequeñas, donde posee dos acentos fuertes, es decir es el resultado de dos incisos. Para ello, se demuestra con el mismo ejemplo anterior:



En toda pieza musical, se encuentran distintos tipos de comienzos y esto le da un carácter distinto al motivo. En estos diferentes comienzos se encuentran:

Tético, Anacrúsico y acéfalo:

- Tético: cuando el comienzo del motivo rítmico coincide con el acento fuerte del compás.

Ej.



(Fragmento de la obra “Ojos brujos”, de Leo Brouwer.)

- Anacrúsico: cuando el motivo comienza antes del primer acento fuerte del compás.
-

Ej.



(Fragmento del preludio No 1 de Heitor Villalobos)

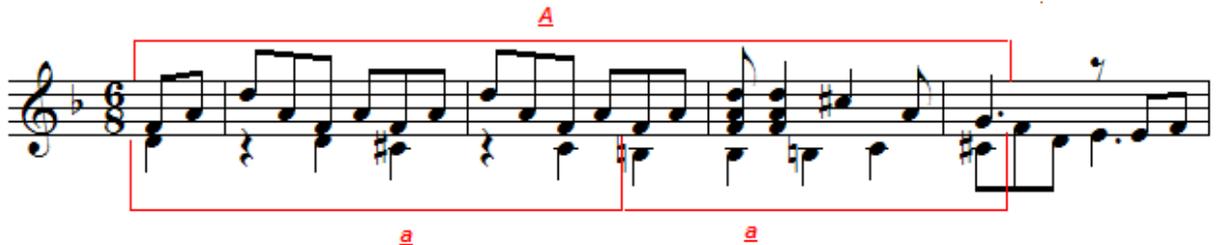
- Acéfalo: cuando el motivo comienza después del acento fuerte y antes de la primera parte del compás.

Ej.



En este punto, se resalta un aspecto muy importante al momento de abordar el estudio de una estructura rítmica dentro de una pieza musical. Aquí se habla del *periodo*. Se entiende por periodo a la concatenación de incisos y motivos dando lugar a estructuras rítmicas mayores.

Ej.



(Fragmento de la obra “Ojo al toro” de Cantalicio Rojas, arreglo del maestro Jorge Vargas)

Con la letra “A” mayúscula se nombra el periodo, mientras que con la letra “a” minúscula se ilustra el motivo.

Cuando se presentan varias voces en una pieza, y al mismo tiempo su ritmo es idéntico o similar, se dice que se presenta una “Homorritmia”

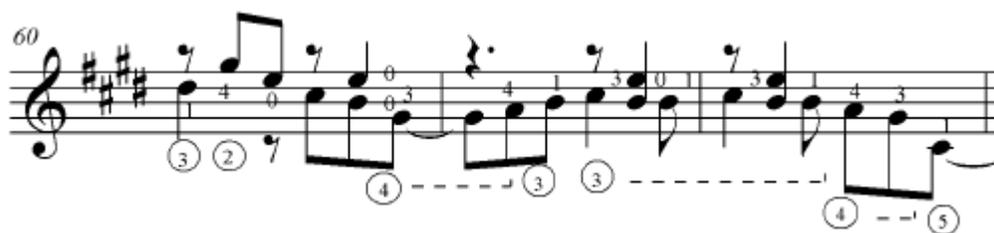
Ej.



(Fragmento de la sonata fácil Op 49 No 2 de Beethoven)

Si por el contrario, en el transcurso de una obra musical se producen distintos ordenamientos de acentos en donde las voces no coinciden con estos, se le da el nombre de “Polirritmia”

Ej.



(Fragmento de “Bambuco en “Mi menor” de Adolfo Mejía)

En el ritmo es importante hablar de dos términos que identifican parte del carácter de una pieza musical, hablamos de *isometría* y *polimetría*

La isometría se refiere a un patrón rítmico uniforme en toda la obra mediante un único compás, es decir, su continuidad es la misma en un compás binario o ternario sin variar en toda la pieza.

La polimetría, al contrario de la definición anterior, se refiere a la combinación de diferentes compases en el transcurso de toda la obra.

Ej.



(Fragmento de la obra “Ojos brujos”, de Leo Brouwer.)

Existen polimetrías horizontales que consisten en que todas las voces cambian simultáneamente de compás, mientras que las polimetrías verticales lo hace cada voz en tiempos diferentes.

El ritmo y el tiempo tienen una estrecha relación en cuanto se puede identificar el tiempo de una obra por medio del ritmo, esto se da gracias a los acentos, ya que si una pieza comprende los acentos distantes entre cada uno de ellos, se dice que el tiempo es lento es decir en compases de 4/4, 3/2. Mientras que si el acento se encuentra menos distante, su tiempo será mas ligero, es decir en compases de 3/8. Cabe anotar que esto no es una regla, solo es una guía para poder identificar el tiempo en caso de que el autor no lo especifique y se tenga que deducir por medio de esta definición.

Dinámica.: es el resultado de diferentes volúmenes que se manejan en una obra. Esta representado por medio de crescendos y decrescendos además de otras escrituras como retardandos, acelerandos. Piano (P), Forte (F). Muchas veces se recurre al “color” como una manera de distinguir algunos sonidos o efectos que se realizan con la guitarra, algunos de ellos son: metálico, pastoso, dulce, pizzicato, armónicos, Entre otros. Ejemplos:

1).



2).



3).



Densidad. Es el manejo del espacio musical de una forma gradual y sistemática. Se puede tener desde la parte melódica, armónica o rítmica. Con el manejo de la densidad en una pieza, se pueden lograr dinámicas sin ser conscientes de ellas:



(Fragmento historia del tango, Café 1930, Astor Piazzolla)

Aquí se ve un claro ejemplo de un dueto de flauta y guitarra donde el espacio musical está gradualmente utilizado dándole a la guitarra el espacio del acompañamiento mientras que la flauta hace el papel melódico teniendo el cuidado de manejar la densidad para que no se opaque la melodía ni la armonía.

Timbre. Es la propiedad que permite distinguir un instrumento de otro o un grupo de instrumentos de otros. Aunque también, permite distinguir las diferentes sonoridades de un instrumento. Es importante tener este elemento en cuenta al momento de arreglar o componer para una orquesta o un grupo, ya que de este, además de otros elementos, depende una buena versión de una obra o el éxito de un tema musical:

The image shows a musical score for a duet of flute and guitar, with violin and cello parts. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The flute part (Bad.) is the melodic line, starting with a dynamic marking of *mf*. The guitar part (Gtr.) provides harmonic accompaniment with chords and arpeggios. The violin (Vln. I) and cello (Cb.) parts are also present, with the cello part starting at a dynamic marking of *100*. The score is marked with *100* at the beginning of the first measure of each part.

(Fragmento de la obra “De todo un poquito” compuesta por John Claro).

En este ejemplo se distinguen claramente los timbres de cada instrumento dándole un papel independiente y diferenciándolos de los otros.

Registro. Es el cambio de tesitura que se produce en un evento musical. También se entiende como el rango donde un instrumento se desenvuelve en una pieza.

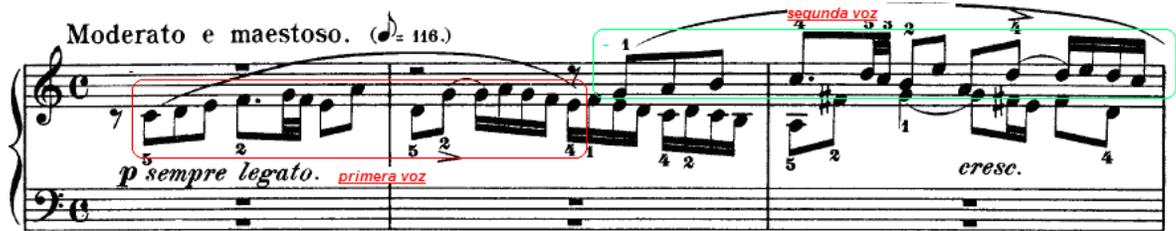
Ej.:



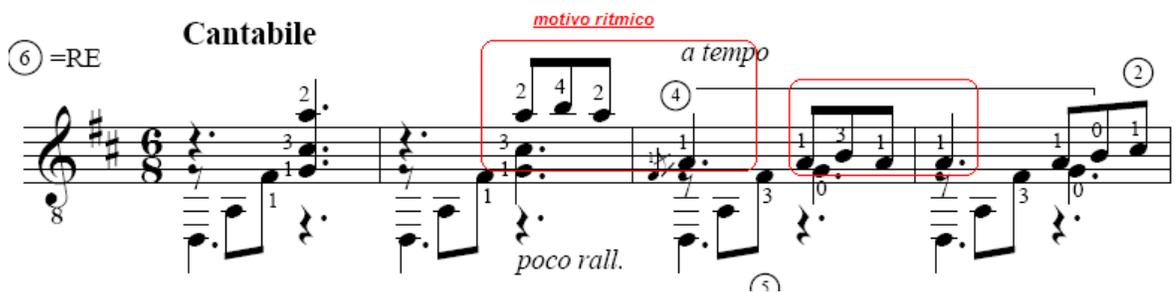
(Sonata Facile, op 49 No 2, Beethoven)

En este ejemplo se ilustra el uso del registro del piano para poder realizar la sucesión de notas.

Textura. Es la mudanza de relaciones rítmicas y melódicas ya establecidas entre varias voces. En la especie de cánon se presenta con frecuencia. Juan Sebastian Bach en su fuga en do mayor BWV 846 las expone de una manera clara:



Motivo. Es un evento rítmico y melódico predominante en toda la obra y es el carácter de esa pieza musical.



(Fragmento de “Julia Florida”, de Agustín Barrios Mangoré)

Aquí el evento predominante es rítmico, donde el motivo de toda la pieza son las tres corcheas y la negra con puntillo.

Ornamentos. También llamados “adornos musicales”, son notas extrañas a la melodía y a la armonía, que resuelven a una nota real. Es de gran importancia tener claro esta clase de elementos ya que se cae en el análisis erróneo de interpretar una nota de adorno como real y viceversa.

Se clasifican en tres grupos:

1. se producen en la fracción débil del compás y resuelven a una nota real por medio de una segunda mayor o menor descendente o ascendente. En este grupo se encuentran: *Notas de paso*. *Anticipaciones* *bordaduras o floreos* y *grupetos*.

Ejemplos:



2. se producen en el tiempo fuerte del compás y resuelven a una nota real por medio de una segunda menor o mayor descendente o ascendente. Aquí se encuentran: *apoyaturas* y *retardos*.

1.2 Ritmos folklóricos colombianos incluidos en la suite no 3.

Folklore es, en esencia, la suma de conocimientos populares o el empírico saber popular. Es la cultura o autoexpresión del pueblo en cuanto al arte y a la ciencia se refiere.”

Esta clara dilucidación del maestro Guillermo Abadía Morales, es el resumen de toda una larga definición de lo que significa el Folklore en nuestro país, y lo que en realidad son las músicas autóctonas colombianas.

Desde otro punto de vista, el folklore abarca mucho mas que tradición, es el estudio de la relación entre la etnomusicología como el estudio de de la cultura musical trasnacional y masiva, y el folklore como el estudio de la tradición de las músicas locales. Esto se ve reflejado en el artículo de la revista de musicología Vol. XX, No, Madrid 1989, pp. 895, 901 escrito por Ramón Pelinski:

“Si concibiéramos el folclor musical como una disciplina inspirada en ideales de homogeneidad cultural, interesada exclusivamente en las músicas del pasado que sobreviven aun en pequeñas comunidades rurales, cuyas canciones, danzas, y toques instrumentales colecciona y transcribe, cataloga y describe formalmente como objetos, sin la ambición de esclarecer teóricamente estos datos, ni de interpretarlos como procesos culturales significativos en la vida de las comunidades en cuestión, no vemos como una convergencia entre tal disciplina y la etnomusicología pueda ser una aspiración realista . Tampoco

será posible si la investigación folklórica, en gesto autárquico, se concentra en la descripción de prácticas locales, sin compararlas con otras ni interpretarlas en un marco teórico más amplio”.

Desde estos, y otros puntos de vista, el concepto de folklore se basa en el estudio de creencias, tradiciones, costumbres y conocimientos populares de cualquier pueblo o sociedad. La palabra “Folklore” es el resultado de dos términos ingleses: *Folk*, popular y *Lore*, conocimiento tradicional, definiendo tradicional como un conocimiento entregado a otras generaciones. Pero precisamente es tradicional y no científica en cuanto que ese conocimiento está dirigido a una población específica y empíricamente más no de una manera “global o universal. Folklore se identifica en una población por cuatro aspectos fundamentales que le dan su propia identidad: literario, musical, coreográfico y material. Aspectos que hacen a una población auténtica y destacada en una determinada región. Aquí se desarrollará el aspecto musical que es el que compete en este momento.

La suite No 3 del maestro Gentil Montaña está compuesta por cinco ritmos de la región andina colombiana que se presentarán a continuación:

Pasillo

El pasillo, uno de los ritmos representativos de la zona andina colombiana. Tomando como referente teórico al maestro Guillermo Abadía Morales Pino, en su libro; “ABC del folclore colombiano” de 1995 aclara que el pasillo es proveniente del “Waltz” europeo, apareció en nuestro país hacia 1800 donde la burguesía lo adoptó después de buscar un sonido que fuera acorde con las clases altas de aquella época, y tomando como referente los ritmos que se estaban desarrollando en el continente europeo de aquel periodo, ya que las otras tonadas eran más representativas de los “plebeyos” y las clases bajas como el bambuco o la guabina. Se tocaba de forma instrumental, sin embargo en contacto con las regiones y con el pueblo, el pasillo fue tomando un carácter “criollo” empezando a mezclarse con el torbellino y el bambuco, este último aportó una gran influencia en el pasillo interpretándose vocalmente y con un tempo más lento donde empezaron a aparecer calderones y retardandos. Es así como se transformó y se apropió de una identidad dándole un sentido más tradicional y folklórico.

Denominado así por el diminutivo de “paso” ya que en su baile se hacían pasos cortos, por cuanto su interpretación era más ligera y vertiginosa. Su escritura maneja el compás escrito en una métrica de 3/4. Su forma más común de acompañamiento en la guitarra es la siguiente:



Sin embargo existen algunas variaciones derivadas del ritmo básico que son las siguientes:

Variación 1:



Variación 2:



Variación 3:



Variación 4:



El pasillo tradicional colombiano se basa en una estructura similar a un *rondó*. Término que se usaba al cantarse diversas coplas volviendo siempre a un estribillo inicial (A) que se presentaba en su tonalidad principal. La música francesa del siglo XVIII solía componer en esta estructura en donde siempre se retoma el tema principal. Su estructura más común es la siguiente:

A= como tema principal

- (A, B, A, C, A,)

Un claro ejemplo de rondó lo encontramos en el “Rondó a la Mazurca Op 5” de Frédéric Chopin, donde nos presenta el estribillo principal (A) en la tonalidad de F mayor, después sigue el segundo tema (B) en la relativa, es decir en D menor. Como sigue la fórmula, nos remite de nuevo al tema inicial (A) en su tonalidad de F mayor. Seguido a esto, presenta un tema nuevo (C) en la tonalidad de C mayor. Finalmente vuelve de nuevo al tema inicial (A) resolviendo con una coda.

La forma rondó-sonata toma como base la forma rondó para desarrollar su propia forma:

(Introducción,"opcional")--Tema A (exposición) ----Tema B (desarrollo) -----Tema A (reexposición) --- coda.

El minuet y el scherzo también tienen una forma parecida a la del pasillo exponiendo su tema principal, pasando por un segundo tema en su paralela o su relativa, y finalmente reexponiendo el primer tema para llegar a una coda para el final.

En el pasillo tradicional colombiano, esta forma toma la misma idea haciendo que el estribillo se retome en el transcurso de toda la pieza. En la mayoría de las obras, los temas A y B, se presentan en la misma tonalidad, mientras que el tema C, hace contraste con estos dos presentándose en la tonalidad relativa o paralela.

Cabe decir que esta estructura tiene algunas variaciones pero casi siempre es la misma:

- (A, B, A, C, A)
- (A, B, A, C, A, B, C, A)

Danza

Al igual que el pasillo, la danza es un ritmo aculturado ya que viene de influencias ciertamente europeas como lo es “la contradanza alemana, francesa y española”, sin embargo, este ritmo incursionó a Colombia por medio de cuba con uno de los ritmos característicos de la región como lo es la “habanera cubana”, trabajando una estructura rítmica similar a la danza:

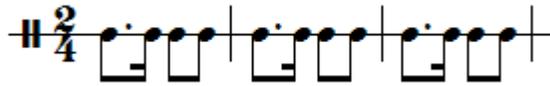


(Fragmento de “Vocalise-etude en forme de Habanera” compuesto por el maestro Maurice Ravel.)

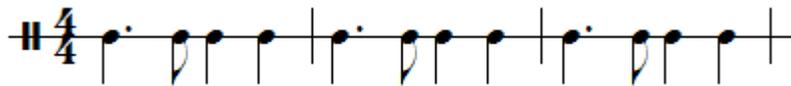
La danza se puede decir que es una “versión” lenta del Waltz europeo así como el pasillo es la versión rápida. Otra diferencia de la danza a la del pasillo es que su esquema rítmico maneja un compás escrito en una métrica de división binaria mientras que el segundo se escriben en una división ternaria.

Este aire andino colombiano se encuentra escrito en un compás ya sea de 2/4 o 4/4, cualquiera de los dos se pueden utilizar, a continuación se ilustran dos ejemplos:

1.



2.



Su acompañamiento básico en la guitarra es el siguiente:

En 2/4:



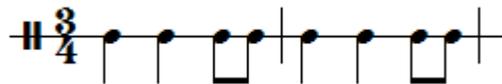
En 4/4:



Sin embargo, existe una variación que es más representativa en Colombia:

Cabe decir que de la guabina se extraen bastantes elementos para formar de este modo, otro estilo de danza denominado “Bunde Tolimense”, complementándose con otros ritmos como el bambuco y el torbellino.

Su compás es de 3/4 y el ritmo básico es el siguiente:



La ejecución rítmica en la guitarra se escribe de esta manera:

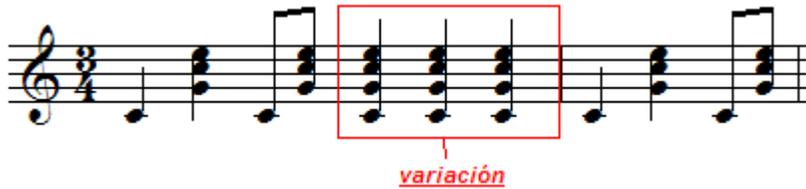


Existen variaciones en torno a este ritmo:

1.



2.



3.



Bambuco

Es el ritmo más representativo y popular de la zona andina colombiana. No tanto por sus cantos o por la danza, sino por su gran difusión en la mayoría de las regiones donde encontramos Antioquia, Caldas, Risaralda, Cundinamarca, Quindío, Tolima, Huila, Boyacá, Santander, Norte de Santander, Cauca, Nariño y Valle del Cauca. Su origen es mestizo ya que combina melodías indígenas con diferentes ritmos. Se puede interpretar tanto instrumental como vocalmente. En la parte vocal se canta a dos voces principalmente masculinas.

Entre las teorías de la palabra Bambuco, la más cercana data del año 1970, donde los negros de las Antillas inglesas trajeron por la costa norte un instrumento llamado “carángano de bolillo”. Este instrumento pertenece a la familia de los cordófonos, y a su vez, de percusión y fricción, ya que es interpretado con un bolillo con bola de res o caucho. Los emigrantes denominaban estos instrumentos como “bambucos”. Ya con este nombre, toda la música interpretada con este instrumento se llamaría “música de bambuco”.

Existen variedades de bambucos como lo son:

- Sanjuanero(bambuco fiestero)
- Rajaleña (bambuco cantado en coplas picarescas)
- Fandanguillo
- Capitusez (bambuco coplado en duelo)
- Vueltas antioqueñas
- Bambuco viejo
- Currulao
- Bambuco cundí boyacense
- Bambuco Antioqueño
- Ganeña

En cuanto a la escritura, se evidencia dos vertientes bastante importantes en donde se han formado polémicas en torno a la historia del bambuco, ya que algunos músicos, historiadores y tradicionalistas prefieren escribirlo en compás de 3/4 como se presenta en los bambucos cundiboyacenses:



(Fragmento del “bambuco” del maestro Adolfo Mejía)

Mientras que otros se inclinan por la escritura de 6/8 como el sanjuanero o el bambuco antioqueño:



(Fragmento del bambuco “el optimista”, del maestro León Cardona)

Teniendo una discusión donde no se llega a un acuerdo. Este trabajo se centrará básicamente en la escritura de 6/8 ya que el cuarto movimiento de la suite 3 de gentil tiene esta figuración.

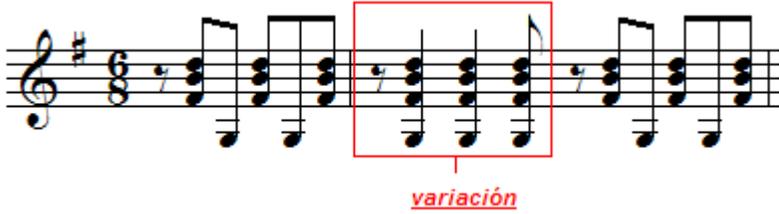
El ritmo básico del bambuco en 6/8 se ilustra de la siguiente manera:

2.



Musical notation for exercise 2, showing a variation in the middle section. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The piece consists of a sequence of chords. A red box highlights a variation in the middle section, and the word "variación" is written below it.

3.



Musical notation for exercise 3, showing a variation in the middle section. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The piece consists of a sequence of chords. A red box highlights a variation in the middle section, and the word "variación" is written below it.

4.



Musical notation for exercise 4, showing a variation in the beginning section. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The piece consists of a sequence of chords. A red box highlights a variation in the beginning section, and the word "variación" is written below it.

5.



Musical notation for exercise 5, showing a variation in the end section. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The piece consists of a sequence of chords. A red box highlights a variation in the end section, and the word "variación" is written below it.

Es importante el papel que juega el bajo en el acompañamiento del bambuco, ya que la mayoría de las obras interpretadas, se identifican por medio de este instrumento.

La escritura del bajo en el bambuco, aunque el compás se encuentra en 6/8, crea la sensación de usar el compás de 3/4 creando así una poliritmia 6/8, 3/4 junto con el acompañamiento.

Ejemplo:

The image shows a musical score for two instruments: Guitarra and Bajo. The score is written in 6/8 time and is in the key of D major (one sharp). The Guitarra part is in the treble clef and consists of a series of chords, primarily triads, played in a rhythmic pattern. The Bajo part is in the bass clef and consists of a series of single notes, primarily quarter notes, played in a rhythmic pattern. The two parts are written on a grand staff with a brace on the left side.

Porro

Definida como “una cumbia mas rápida”, o como lo define Guillermo Abadía Morales: “es una variación de la cumbia, Su denominación tiene varias explicaciones, afirma; la primera se debe al porrazo o golpe que se da en la ejecución musical de la Tambora y la segunda explicación es por el tambor de

tipo cónico”. Este ritmo se presenta desde la guajira hasta el golfo de Urabá. Según el maestro Javier Ocampo López, “el porro es otra de las danzas que presentan supervivencia africana”. Es quizás, uno de los ritmos más representativos de la cultura afrocolombiana del pacífico. Se interpreta en su mayoría por numerosas percusiones como el bombo, el redoblante, los platillos y tambores. Puede ser cantada o danzada, este último bastante usual ya que por su métrica, tiende a ser mas pieza de baile.

Existen dos clases de porro según Jorge Martínez Paternina en su explicación del porro en el 6º festival nacional de bandas de Sincelejo celebrado en 1991:

- Porro sabanero: se respeta lo escrito, no permite improvisación. Es tapao
- Porro pelayero: es palitiao su interpretación es mas libre, permite su improvisación.

Se escribe básicamente en un compás de 4/4 o 2/2 haciendo su interpretación ligera.

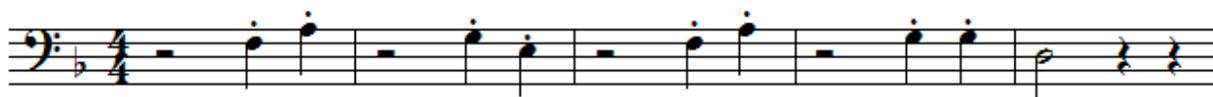
La escritura del bajo consiste en una blanca seguida de dos negras dando el ritmo típico del porro:



Es importante resaltar que en el tercer y cuarto tiempo, es decir, las dos negras, por lo general llevan “staccato” (como se muestra en el anterior ejemplo). Esto es una semejanza al ritmo de la tambora en donde el golpe en el parche lleva esta figuración dando un golpe de blanca abierto y los dos golpes de negra cerrados.

Del anterior ejemplo se desprenden algunas variaciones de este ritmo:

Variación 1.



Variación 2.

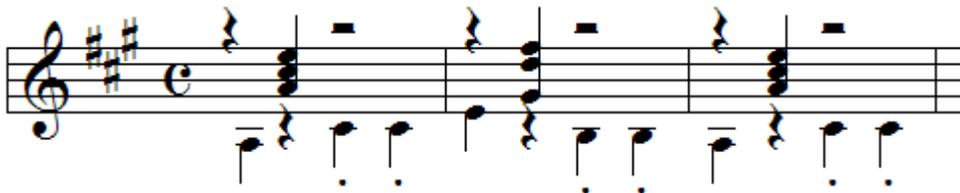


Su forma más usual para la interpretación en la guitarra es la siguiente:



Como se puede observar, las dos negras del bajo del tercer y cuarto tiempo, llevan estacatto. Esto es lo que hace al porro mucho más rítmico.

De igual manera se presentan algunas variaciones en la ejecución de la guitarra:



CAPITULO 2

ANÁLISIS Y SÍNTESIS DE LOS ELEMENTOS OBTENIDOS DE LA SUITE NO 3.

2.1 1er Movimiento: Pasillo, “La canción del soñador”.

El pasillo es el primer movimiento de la suite No 3 de Gentil Montaña. Se encuentra escrito en un compás simple de 3/4, típico del pasillo tradicional colombiano. En cuanto a su estructura, es importante resaltar que no utiliza el esquema tradicional del pasillo donde se tienen tres temas y se resalta el primer tema en forma de rondó, sino que presenta dos temas principales, uno en Re menor y el otro en su relativa, es decir Fa mayor, el cual los repite concluyéndolo así, en la coda final en la tonalidad de Re menor:

Tabla 1.

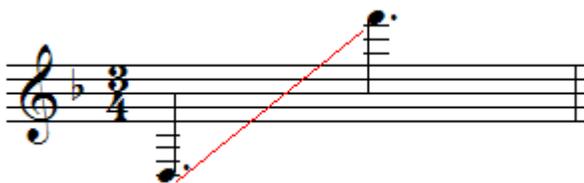
TEMAS:	Tema A Re menor	Tema B Fa mayor	Reexposición de los temas A y B	Coda Re menor
No de compases	1 al 30 (se repite)	31 al 67 (se repite)	(desde el comienzo de la pieza)	68 al 84

Se debe tener en cuenta este aspecto a la hora de interpretar o componer una pieza ya que estos elementos ofrecen los puntos de reposo importantes cuando se llegue a ejecutar o a escribir. Se debe tener una conciencia de ello para una buena interpretación y composición de alguna obra.

El comienzo del motivo de la obra es Tético:



Su registro en todo el movimiento es el siguiente:



Su tiempo está en $\text{♩} = 145$, esto hace referencia a un tiempo moderado y constante en todo el pasillo. Sus expresiones también ayudan a que este tiempo permanezca en este estado como por ejemplo triste, nostálgico y expresivo:

A)

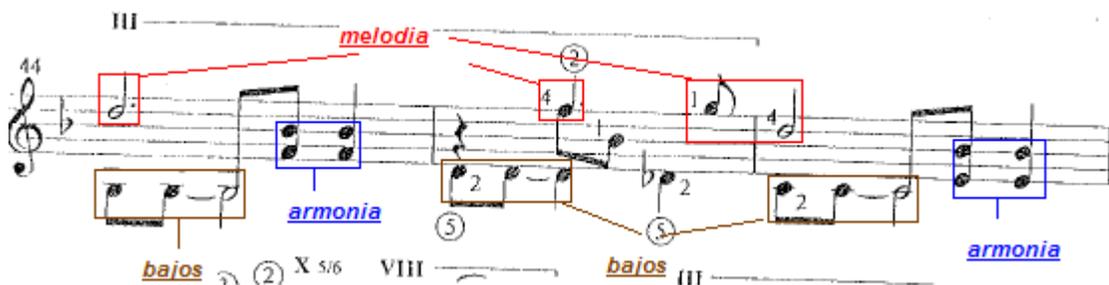


B)



El tiempo es importante a la hora de componer ya que se está diciendo a que ritmo y a que velocidad se quiere ir. Por lo tanto hay que tener claro las diferentes de tiempo además de las expresiones que se quieran sobre dicha obra.

La manera como el compositor trabaja la densidad es bastante específica y clara, ya que se nota los planos de la melodía la armonía y el bajo, cada uno cumpliendo el papel que le corresponde en el momento indicado:



Al momento de abordar una composición, este elemento es bastante importante ya que este va a regular los espacios y los papeles que juegan cada uno de los

elementos, creando así planos sonoros agradables al oído y de fácil entendimiento musical.

Aunque su armonía es tradicional, destaca varios fragmentos haciendo intercambios modales, dominantes secundarias y el $IIb7$ como sustituto tritonal. Cabe anotar que este último aspecto es importante tenerlo en cuenta ya que va a ser reiterativo en toda la suite, y como un sello personal en el estilo compositivo del maestro Gentil Montaña:

Intercambio modal:

Musical score for 'Intercambio modal' starting at measure 28. The score is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The melodic line consists of eighth notes and quarter notes. The guitar accompaniment is shown in a simplified format with chord diagrams and fingerings. The chords are labeled in red: $G7$, $A7$, and Dm . Above the staff, Roman numerals III and V are indicated with brackets. A first ending bracket labeled '1ª' is shown above the final measure. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Sustituto tritonal:

Musical score for 'Sustituto tritonal' starting at measure 73. The score is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The melodic line consists of quarter notes and eighth notes. The guitar accompaniment is shown in a simplified format with chord diagrams and fingerings. The chords are labeled in red: Dm , $Eb7$, and Dm . Above the staff, the Roman numeral $III4/6$ is indicated with a bracket.

En cuanto a los ornamentos, el compositor los utiliza de una manera bastante reiterada y provechosa ya que es su propio estilo compositivo y una de las características más importantes de este autor.

Se encuentran reiterativas en el transcurso de toda la pieza, las notas de paso junto con las bordaduras:

1.



2.



El compositor utiliza la bordadura no solo con una nota sino con acordes:



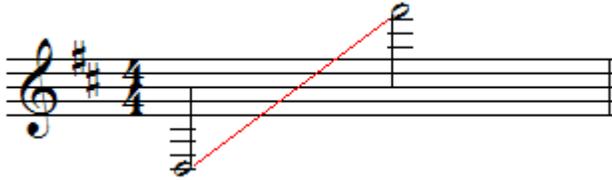
Los ornamentos son elementos esenciales en el momento de realizar una pieza musical, ya que enriquece las partes melódicas y armónicas haciéndolas atractivas e interesantes al oyente. Se deben utilizar de una manera ordenada y proporcional ya que se puede cometer el error de ornamentar en forma exagerada perdiendo el sentido del discurso musical.

2.2 2º Movimiento: Danza, “Nunca te olvido”

El movimiento más lírico y cantable en su suite ya que es muy claro en sus preguntas y respuestas y en sus frases. Además, aunque en muchos casos las tonalidades menores representen la sensación de nostalgia y romanticismo, en este caso, a pesar de que se encuentra en la tonalidad de Re mayor, se logra la sensación romántica y pasional de esta pieza. Sin embargo el tema B lo presenta en la tonalidad de D menor desarrollándolo de una manera mas extensa que el primero. Cabe anotar que la 6ª cuerda esta afinada en re. Este recurso llamado “escordatura” que se usa mucho al momento de tocar una obra en esta tonalidad

Su estructura básica es la siguiente:

El registro de esta pieza es el siguiente:



Su tiempo esta definido en $\bullet = 100$, propicio para una interpretación de una danza. Es el movimiento más rítmico, por lo tanto tiene que ir mas ceñido a la métrica y al tiempo. Además, se especifica en muchos puntos de la pieza esta afirmación:

Ej.1



Ej.2



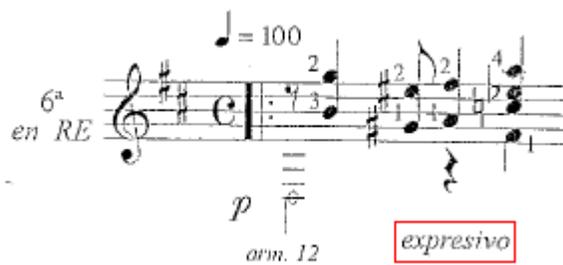
Como se dijo anteriormente, su ritmo, melodía y armonía hacen de esta una pieza bastante expresiva y nostálgica. Los referentes dentro de la partitura también lo ratifican:

Ej.1



Musical score for Ej.1, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is marked with a tempo change from *rit.* (ritardando) to *a tempo*. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks. A red box highlights the word *evocando* at the bottom right of the score.

Ej.2



Musical score for Ej.2, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is marked with a tempo of $\text{♩} = 100$ and a dynamic marking of *p* (piano). The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks. A red box highlights the word *expresivo* at the bottom right of the score. The text *6ª en RE* and *arr. 12* is also present.

Los planos de la melodía, la armonía y el bajo se distinguen claramente en cada fragmento:

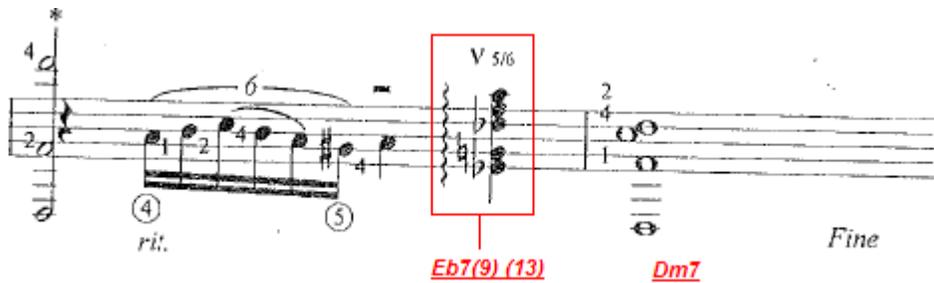
musical score snippet showing a melody line (red) and a bass line (blue). The melody is labeled "melodia" and includes a "Gtis" (glissando) mark. The bass line is labeled "baio" and "armonia". The score includes Roman numerals III, IV, and V, and a circled number 5 at the end of the bass line.

Un elemento muy importante que se encuentra en este movimiento es el encadenamiento de dominantes secundarias:

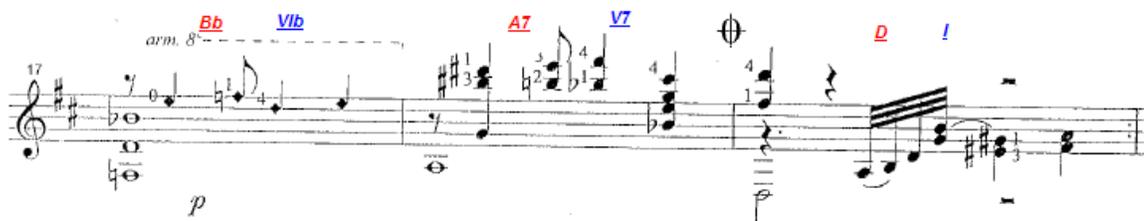
musical score snippet showing a sequence of secondary dominants: A7, D7(b9), G7, and E7. The score includes Roman numerals I 5/6, IV 4/6, and III 4/6. The tempo marking "Alivitum a tempo" is present at the bottom.

Este elemento es bastante utilizado en las músicas tradicionales colombianas y es un recurso ya sea para modular o solo para un pasaje armónico de dominantes volviendo de nuevo a un grado de la tonalidad inicial.

El acorde de sustitución tritonal vuelve a aparecer en este movimiento como cadencia final de la pieza:



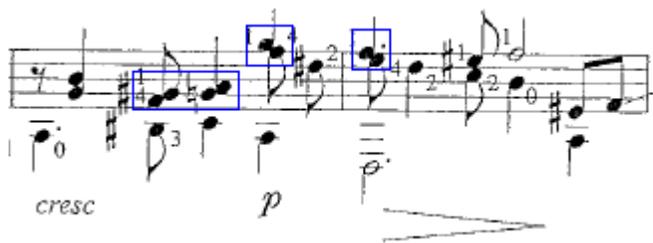
El uso de los acordes como intercambio modal se muestra de una manera clara en esta danza:



En el ejemplo anterior se nota el acorde de VIb como subdominante para ir al A7 y reposar en la tónica.

Una de las características de este compositor es la disonancia que usa de 2as menores y mayores dentro de la melodía para darle un sonido más interesante y poco común en las músicas folclóricas:

Ej.1



Este elemento es importante tenerlo en cuenta ya que se presenta en los siguientes movimientos.

En cuanto a los ornamentos, es usual el uso del retardo como herramienta para el uso de melodías líricas y melancólicas:



En este ejemplo se ve claramente que a pesar de que el compás esta en Em, se encuentra la nota “re” como nota extraña al acorde en el primer tiempo fuerte. Esto sucede ya que se está retardando la nota del acorde a anterior que es Dm. Esto mismo sucede seguido con los acordes de A7 y Dm.

Los grupetos, las notas de paso, los escapes y las bordaduras están presentes en el transcurso de toda la obra siendo una constante en toda la suite. Además el compositor sabe usar muy bien esta clase de ornamentos para darle la intención que se quiere con la pieza:

Ej.1

Musical notation for Ej.1. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features several annotations: "apoyaturas" (red) pointing to notes on the first and second strings; "bordadura" (blue) pointing to a grace note; "notas de paso" (blue) pointing to a chromatic line; and "grupeto" (blue) pointing to a triplet. The piece concludes with the instruction "Alivium a tempo".

Ej.2

Musical notation for Ej.2. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features an annotation "escape" (red) pointing to a specific note. The piece begins with the instruction "bien marcato".

En las técnicas de composición de este autor, se resalta otro elemento bastante importante en la manera de enriquecer las líneas melódicas y armónicas se trata de una nota extraña al acorde que se convierte en una apoyatura de una nota real.

Ej:



2.3 3er Movimiento: Guabina, “Daniela”

Uno de los ritmos característicos de la zona andina colombiana, aquí ilustrado como un mapa bastante particular en su forma y estructura de lo que es la guabina como tal:

Tabla 3.

Temas y tonalidad	Tema A Re mayor		Tema B Re menor	Reexposición de Temas A y B	Coda Re menor
	a	b			
No de compases:	1 al 19 Modo mixolidio	20 al 26 (se repite)	27 al 51 (se repite)	desde comienzo de la obra	52 al 54

Las letras “a” y “b” son dos temas que se presentan dentro del tema “A”.

Como ya se había nombrado anteriormente, el compositor deja su sello creando así la cadencia IIb7- I haciéndola particular y dejando conocer el estilo compositivo del autor. En este caso, la manifiesta al comienzo de la obra:

♩ = 120

E7(9) II7(9)

Eb7(9)(13) IIb7(9)(13)

Dmaj7 Imaj7

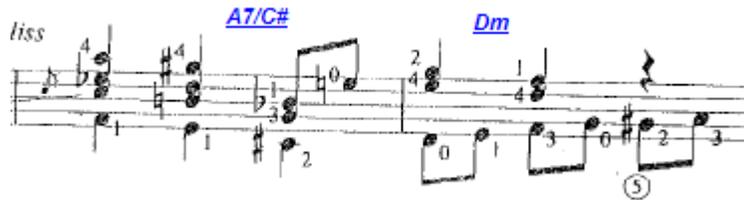
Gliss

5

Sin embargo, en el transcurso de toda la obra se presenta de manera reiterativa:

Eb A7 D menor

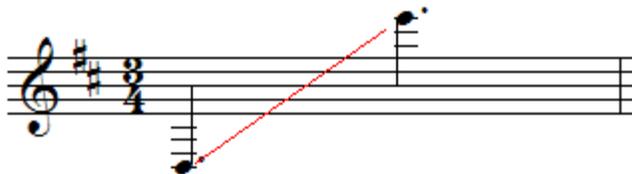
Presenta cadencias imperfectas donde la dominante esta en inversión de 6/3 y resuelve a la tónica en fundamental:



El comienzo del movimiento es Tético:

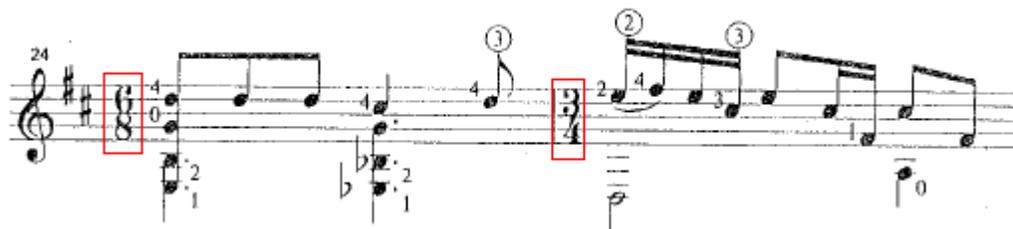


El registro que maneja en esta obra es el siguiente:



Su tempo es de $\text{♩} = 120$ creando un ritmo propicio de una guabina de la zona andina colombiana.

Dentro de este movimiento se encuentra un elemento bien particular del compositor en cuanto a la polimetría, y es el hecho del cambio de compás dentro de una frase:



Esta herramienta es bastante usual en el lenguaje compositivo del compositor a parte de todas las anteriores mencionadas.

Es interesante la manera como el compositor trabaja con la tonalidad y la modalidad. En este caso se muestra en el tema “a” en el modo mixolidio en donde el acorde de “do” no es un sostenido disminuido sino bemol mayor:



Ej. 1 (Timbre)

Armónicos Octavados

Musical notation for Ej. 1 (Timbre) in G major, starting at measure 13. The notation features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with fingerings 1, 0, 3, 4, 2, 0, 0, 3. The bass line consists of quarter notes with fingerings 4, 2, 0, 3. A red box highlights the text 'Armónicos Octavados' above the staff.

Ej. 2 (Textura)

Armónicos Octavados

Musical notation for Ej. 2 (Textura) in G major, starting at measure 27. The notation features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes with fingerings 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2. A red box highlights the text 'Armónicos Octavados' above the staff. A red box highlights the text 'textura' below the staff.

Ej. 3 (densidad)

armonia

melodia

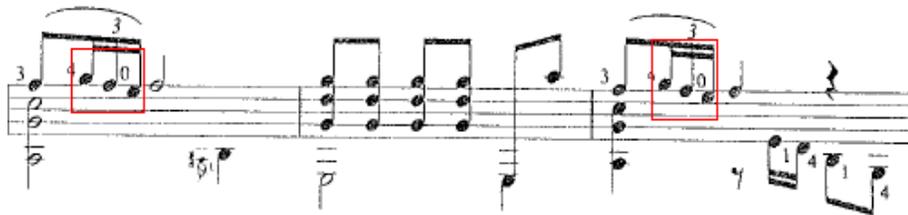
bajos

Musical notation for Ej. 3 (densidad) in G major, starting at measure 20. The notation features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with fingerings 3, 2, 0, 4, 3, 4, 0, 3, 4, 0, 3. The bass line consists of quarter notes with fingerings 1, 2, 0, 1, 2, 0, 1, 2. A red box highlights the text 'armonia' above the staff. A blue box highlights the text 'melodia' above the staff. A brown box highlights the text 'bajos' below the staff.

En cuanto a los ornamentos, las notas de paso prevalecen:



Los grupetos son más evidentes:

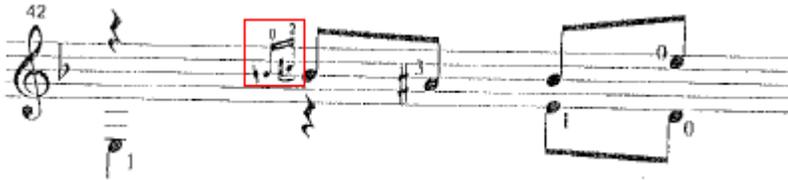


Las apoyaturas son recurrentes y están presentes en el transcurso de toda la obra:

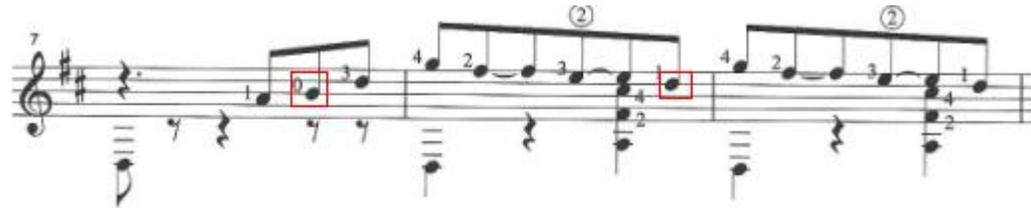
1.



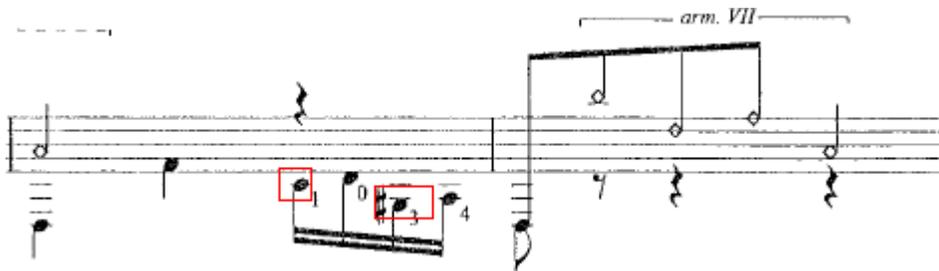
2.



Los escapes se presentan en la melodía del Tema A:



El uso de las sensuales de las notas reales del acorde, sigue siendo una constante del compositor:



2.4 4º Movimiento: Bambuco, “Germán”

Este movimiento se caracteriza ya que es el más energético y uno de los más rítmicos de los cuatro movimientos, sin dejar de lado la parte lírica de sus frases y sus melodías. Se encuentra en la tonalidad de Re menor en un compás ternario de 6/8. Y su forma estructural es la siguiente:

Tabla 4.

Temas y tonalidad	introducción	Tema A	Tema B	Reexposición de introd., temas A y B	final
No de compases	1 al 13	14 al 43	44 al 74	Desde el comienzo de la pieza	75

En su armonía se percibe claramente el uso de dominantes secundarias como herramienta dentro de una progresión armónica:

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Bambuco, Germán'. The top staff shows a melodic line with guitar-specific markings such as circled numbers (2, 3, 4) and slurs. Above the staff, several guitar chords are indicated in red: ET, AZ, Glis, Dm 4/6, Cm, and DT. The bottom staff shows a harmonic progression with Roman numerals III, VIII, I, and V, each associated with a red chord label: Gm, CZ, E, and V. The music is written in a 6/8 time signature.

La cadencia perfecta sigue siendo reiterativa en este movimiento, esta vez antecedida del VI grado:

A musical score snippet in 5/6 time, starting at measure 19. The key signature has one flat. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *mf*. The score features several chords with red labels: *Bb7*, *A7*, *A7 (b9)*, *Glis*, and *Dm*. The *Dm* chord is marked with a Roman numeral III and a 4/6 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some triplets and slurs.

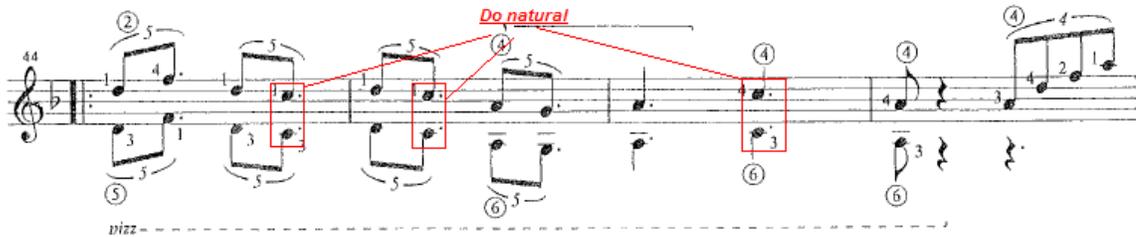
El uso de la sustitución tritonal (IIb7), sigue siendo la cadencia predominante en toda la suite. En este caso destaca en varios fragmentos:

A musical score snippet in 4/4 time, starting at measure 57. The key signature has one flat. The notation includes a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The score features chords with red labels: *Gm*, *Eb7*, and *Dm*. The melody consists of quarter and eighth notes, with some slurs.

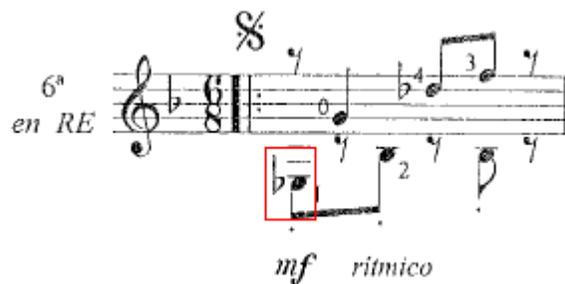
Es interesante la manera como trabaja los acordes aumentados en donde los usa como simulación de movimiento para otro acorde aumentado:

A musical score snippet in 4/4 time, starting at measure 11. The key signature has two sharps. The notation includes a treble clef and dynamic markings of *p* and *ff*. The score features augmented chords with red labels: *Caug*, *Dbaug*, *F#aug*, *Gaug*, *G#aug*, and *Aaug*. The chords are marked with *Glis* or *Natural* and a '5' indicating a fifth. The melody consists of quarter notes, with some slurs and dynamic markings.

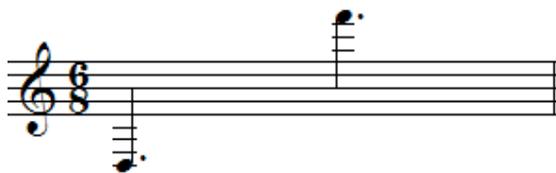
La modalidad aparece como elemento y herramienta para una diversidad armónica. En este caso utiliza el modo eólico como parte de la pieza:



El comienzo del movimiento es Tético ya que el bajo hace parte de la melodía:



Su registro en toda la obra es el siguiente:



Su tiempo está definido en $\bullet = 130$, esto indica que es una pieza enérgica y bastante ágil.

La métrica de este bambuco es bien particular ya que juega con divisiones binarias en tiempo ternario:

Ej. 1

44

quintillos

cuatrillo

pizz

Ej.2

60

quintillos

cuatrillos

GHS

Sus dinámicas son claras en el transcurso de la obra usando elementos de pizzicato, crescendo, fortes y pianos:

Ej.1 pizzicato

44

pizz



2.5 5º Movimiento: Porro.

Como se menciona anteriormente, este movimiento es relevante destacarlo ya que no pertenecía a la suite como tal, y el compositor decide agregarle este ritmo colombiano así como a todas las demás suites. Su estilo y su manera particular de composición, siguen siendo presentes y reiterativas. Así mismo sus estructuras no son usuales haciendo de su forma poco convencional:

Tabla 5.

TEMAS Y TONALIDAD	introducción	Tema A	Tema B	Tema C	Tema D	Tema E	Coda	D.C a la coda
	Modo dórico	Modo dórico	Modo dórico	Modo dórico	Re menor	Re menor	Modo dórico	
NO DE COMPASES	1 al 9	10 al 17 (bis)	18 al 26 (bis)	27 al 34	35 al 50	51 al 65	66 al 71	

Como se muestra en el anterior diagrama, es el movimiento que más presenta temas. Eso es una característica importante en este autor, que en todos los movimientos cada estructura y cada forma son distintos.

Como se puede apreciar, la modalidad sigue siendo una constante permanente del compositor. En este caso lo hace reiterativo en la mayoría de la pieza:



Es un movimiento que se mantiene bastante riguroso en el metro ya que como se menciona anteriormente es un género de baile típico del porro. Esto hace su interpretación más interesante y con el sentido propio del ritmo en particular.

Ya que su pieza es en su mayoría modal, en su armonía no se presentan muchas cadencias tonales. Es el único movimiento donde no se encuentra la sustitución tritonal de IIb7

En los temas A, D y E son las partes tonales donde se muestra cadencias de V-I:

Así mismo las dominantes secundarias se encuentran en este rango:

El comienzo del movimiento es anacrúsico ya que empieza en el último tiempo del primer compás:

Su registro es el siguiente:

Como esta obra aun no se ha editado como propia de la suite No 3, carece de varios elementos. Uno de ellos es que no tiene definido un tiempo, por lo tanto se debe deducir desde el conocimiento del tiempo del porro que es ligero y bien marcado.

A pesar de que se presenta una “homorritmia” en toda la pieza, se presenta algunos cambios eventuales en pequeños fragmentos haciendo una división ternaria (tresillo de negra) dentro del compás de 4/4:



Como se menciona anteriormente, al no estar editada, la pieza no consta de varios elementos musicales. También se puede evidenciar en las dinámicas, al remitirnos a la obra, no se encuentra ninguna clase de matices, o dinámicas. Sin embargo, al escucharla y al analizarla, se deducen algunas de ellas como por ejemplo, al repetir un tema dos veces idénticamente, se interpreta como: la primera forte y la segunda piano para un contraste (la repetición no debe sonar igual que la primera vez). Otra deducción se hace desde las cadencias. Al llegar a una de ellas, se resalta la dominante en forma de crescendo y forte, y concluye en la tónica en modo de decrescendo o piano.

En cuanto a los ornamentos, las bordaduras, las notas de paso y los grupetos se presentan a través de toda la obra:

Ej.1 Bordaduras de nota extraña a nota real:



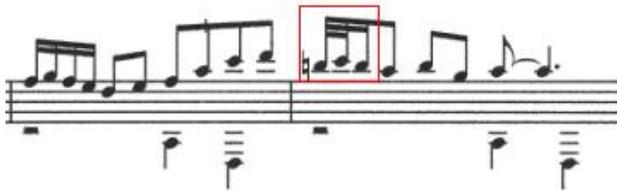
Ej. 2 Bordadura de una nota real a nota extraña:



Ej.3 notas de paso:



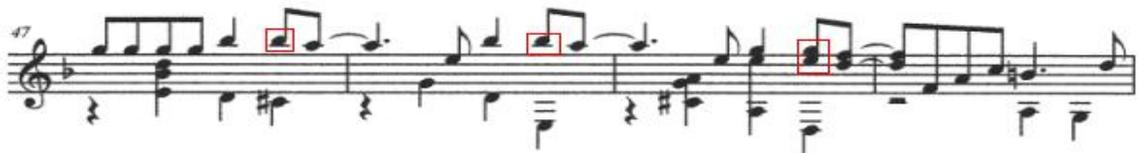
Ej.4 Grupeto



Las anticipaciones tanto melódicas como armónicas son recurrentes en esta clase de ritmos:



Así mismo, las apoyaturas también se ven reflejadas en varios pasajes de la obra:



Análisis general de los elementos musicales utilizados en la suite no 3 por el compositor gentil montaña.

Los siguientes puntos son el resumen y todo lo recogido a lo largo del análisis de los cinco movimientos de la suite No 3. Además, son las herramientas y los *referentes* más importantes al momento de abordar la composición que se realizará.

- Se presenta el constante uso del acorde de IIb7 como sustituto tritonal de la dominante para llegar al primer grado. Esta clase de cadencias es frecuente en el estilo compositivo del autor y es un valor que se resalta a lo largo de todas sus obras:
- Las disonancias de segundas menores y mayores en la parte melódica y en la armonía se hacen bastantes reiterativas alrededor de toda la suite. Es habitual encontrar en las obras del autor, melodías donde se crean una serie de tensiones sin resolver, estas son las disonancias creadas para darle un carácter propio de su manera de componer para este instrumento.
- Las apoyaturas que son las notas de adorno utilizadas con mas frecuencia por este compositor se ven de dos maneras a lo largo de toda la suite: primero, como una “suspensión” en el acorde, es decir, una nota

extraña en un acorde en particular y después resolver a la nota real. Esto se hace con el fin de crear, a parte de tensión, una sensación diferente e interesante al oyente. En segundo lugar, las apoyaturas son usadas en las melodías dándoles gran prioridad. Se ubican en los tiempos fuertes con un valor muy importante dentro de la obra. Como se dijo anteriormente, las dinámicas y las expresiones son resaltadas con gran importancia, y este tipo de adornos ayudan para que la melodía tome ese carácter romántico, melancólico y expresivo.

- El uso de la modalidad dentro de la tonalidad es una constante especialmente en esta suite. Esta clase de dualidad es poco frecuente en la música colombiana ya que se trabaja la tonalidad como tradicionalismo (con excepción de “el porro” ya que trabaja bastante con los modos). Sin embargo, este autor hace de estos dos un engrane bastante interesante que lo lleva a dejar otro carácter personal de lo que es su estilo compositivo.
- Sus melodías son líricas en todas las piezas de la suite, así como también la armonía es bastante tradicional a excepción de algunos pasajes de dominantes secundarias e intercambios modales. Lo cual se puede deducir la manera como el compositor trabaja sus composiciones basándose en las músicas tradicionales colombianas influenciado por lo

popular, y así, plasmarlo en toda una serie de melodías y armonías bastante rica en musicalidad aprovechando su conocimiento de armonía para reemplazar algunos acordes de subdominante y progresiones armónicas inusuales dentro de la música colombiana.

- El cambio de métrica ya sea evidenciando el cambio de compás, o simplemente por el agrupamiento de figuraciones lo trabaja bastante este compositor. Este es un carácter ya propio del compositor combinar las métricas saliéndose de lo tradicional, pero ofreciendo su punto compositivo y abriendo más la brecha hacia las composiciones del siglo XXI.
- En cuanto su forma es relevante destacar la reexposición de toda la pieza una vez se haya interpretado toda, a excepción de la coda. Así como las formas de las músicas colombianas esto es similar, sin embargo sus formas de mostrar dos temas en el pasillo o presentar tantos en el porro, no son tan comunes en las músicas tradicionales.
- El papel que cumple la armonía, la melodía y el bajo es bastante claro y específico. Es en este punto donde la densidad es una parte importante en cuanto como la maneja el compositor, ya que los tres planos son bien

precisos y destacados cumpliendo cada uno con sus funciones sin saturar la obra en ningún momento.

- A lo largo del diapasón de la guitarra, trabaja un registro común entre el “Re” de la sexta cuerda y el “Fa” del espacio trece de la primera cuerda. Esto es importante destacarlo por dos cosas; primero, porque trabaja casi todo el diapasón de la guitarra, y segundo porque los sonidos bien agudos, es decir después del “Fa” de la primera cuerda, no son utilizados a lo largo de toda la suite.
- Sus expresiones y dinámicas claras y evidentes como: melancólico, expresivo, rítmico o triste, en la mayoría de las partitas, hacen más fácil e interesante su interpretación. Es esta parte, donde el intérprete está tocando la verdadera música del compositor, ya que este es el carácter de la pieza y su intención.
- Los cinco movimientos mantienen una relación mostrando su tonalidad similar. se manejan dentro de la tonalidad de “Re” menor y su relativa. Este aspecto es usual en las suites europeas ya que este es una generalidad de todas las suites, llevar una coherencia de tonalidades dentro de todos los movimientos.
- Los ritmos en cada una de las piezas se ven y se sienten con gran claridad ya que el motivo del bajo y de la armonía son muy similares a

los patrones rítmicos establecidos dentro del folclor colombiano. Se ciñe a los ritmos populares colombianos, dándole un sentido de lo popular y de la claridad con que maneja esta clase de elementos.

CAPITULO 3

PROCESO Y REALIZACIÓN DE UNA PIEZA COLOMBIANA PARA GUITARRA SOLISTA.

Se aclara que estas pautas son apreciaciones personales, por lo tanto, se deben tomar como un aporte pedagógico y académico.

Pautas.

- Se define el ritmo y el tempo con el que se quiera hacer la composición. (se debe tener conocimiento previo para escoger el ritmo). En el caso de la composición para la sustentación del trabajo, se escoge el bambuco como el ritmo y la métrica de ♩ = 140 para hacerlo ligero y mas rítmico.
- Así mismo, se define también la tonalidad y la modalidad (si se quiere) de la obra. La obra compuesta se realiza en la tonalidad de B menor utilizando el modo dórico en la parte de la introducción.

- se realizan segmentos de melodías y progresiones armónicas sueltas en la guitarra y después escritas. Esto debe ser una lluvia de ideas, ya que es la más importante debido a que muchas veces hay límites en las ideas desperdiciando en la mayoría de veces cosas que son ricas musicalmente. Después se escogen las que más gusten y las que se asemejen al ritmo. El bambuco está compuesta por dos melodías principales y cadencias usuales de V-I y de sustitución tritonal de IIb7- I.
- Se define la forma estructural de la pieza. Este punto es variable ya que se puede definir al final o quizás al principio, dependiendo del compositor.
- Tomando el diapasón de la guitarra como el elemento físico de composición, se empieza el trabajo de “engranaje” entre la melodía la armonía y el bajo teniendo en cuenta la densidad, el tipo de altura que se quiera usar y las relevancias que se quieran dar entre estos tres elementos. En este punto se debe tener un conocimiento previo de armonía, arreglística y un poco de orquestación para poder darle claridad a todas las partes. Además, el conocimiento, el manejo y la destreza del instrumento deben estar en un nivel bastante avanzado ya que de esto depende una buena composición.

- Después de terminar con este proceso que es uno de los mas complejos al momento de una composición, se empiezan a incluir los ornamentos y dinámicas como algunas apoyaturas, grupetos, armónicos, pizzicatos, fortes y pianos.
- Finalizado esto, se escucha la pieza para poder hacer algunas correcciones de tiempo figuraciones u otro elemento que no sea de su gusto. Aquí se tuvo que ajustar algunas partes como la densidad, armonías y formas para darle una mejor sonoridad y un carácter de tipo Gentil Montaña que es la pretensión de la composición.

La composición es una forma muy particular y subjetiva de verse. Cada individuo tiene una manera de componer y de expresarse frente al arte y la música. Aquí solamente se determina un punto de vista que puede ser un soporte y una base para personas que estén incursionando en las realizaciones de piezas colombianas escritas para guitarra solista.

A continuación, se anexa la realización de la obra con su respectivo análisis morfosintáctico y formal estructural:

Análisis de la pieza “Recuerdos de Montaña”

Esta obra se muestra de una manera rítmica y enérgica por lo que el intérprete debe dar la intención con ello. Además, los dos temas que presenta tienen melodías bastante claras y cantables.

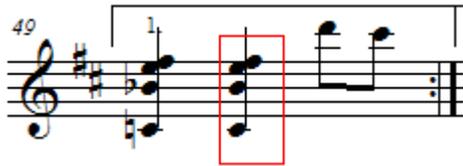
Su forma estructural se presenta de la siguiente manera:

Temas y tonalidad	Introducción Modo Dórico	Tema A Si m	Tema B Si m	Tema C Re M	D.C. a la coda sin repeticiones	Coda
No de compases	1 al 16	17 al 32	33 al 49	50 al 67		68 al 72

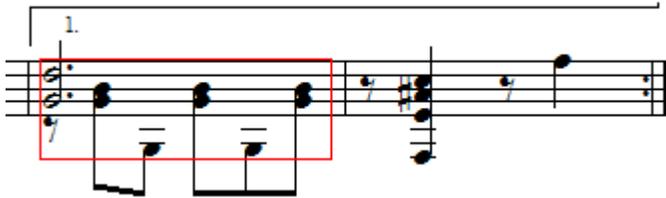
La modalidad la define el sol# que se ilustra en la introducción:



Las cadencias de IIb7- I son bastante claras:



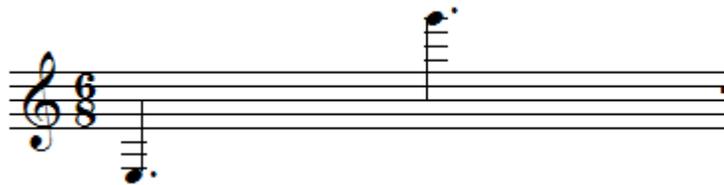
Así mismo es VIb como subdominante se hace notorio:



El comienzo de la obra es tético:

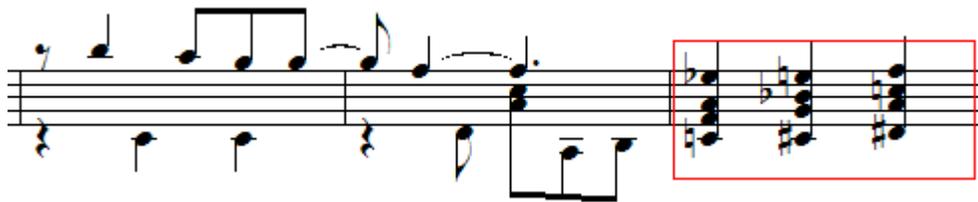


Su registro se encuentra de la siguiente manera:



Su tiempo esta presentado en $\text{♩} = 140$ lo que la hace una pieza enérgica y ligera.

A pesar que presenta una rítmica constante en toda la pieza, presenta un cambio de tiempo de 3/4 en algunos fragmentos:



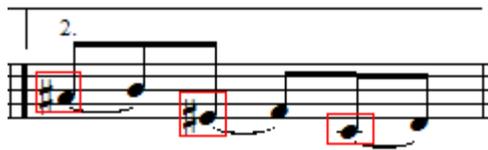
Las expresiones que se usan son claras al momento de interpretar la obra:



En cuanto a sus ornamentos, ya que son usuales en las composiciones del maestro Gentil Montaña, destaca de manera reiterativa las apoyaturas tanto armónicas:



Como también, melódicas:



El uso de acordes de paso y como bordaduras se muestra en esta obra, y es una característica habitual que identifica el estilo del compositor Gentil Montaña:



Las disonancias en las melodías también son una constante en el autor
haciéndolas un sello personal a lo largo de todas sus obras:



CAPITULO 4

CONCLUSIONES

A nivel pedagógico:

- Es importante la relevancia que tiene hacer evidente aquellos aspectos de la composición que son formativos para un proceso igualmente compositivo e incluso interpretativo. Es decir, el análisis permite de manera autónoma y como una forma de autoaprendizaje, develar aquellos aspectos relevantes y significativos de una obra para apropiarlas de manera constructiva.
- Esto conlleva a desarrollar la capacidad de creación a partir de dilucidar los componentes más sobresalientes y así, configurar un estilo y una manera autónoma de creación. De esta manera se desarrolla un criterio y una posición personal de aprendizaje a partir de las observaciones. Se observa y se escucha para aprender.
- El análisis parte y concluye a partir de los principios pedagógicos de estudio metodológico como el saber ir de lo general a lo particular; de lo fácil a lo difícil; de lo simple a lo complejo; de lo conocido a lo desconocido. Estos principios permitieron realizar el proceso de descripción, en un constante ir y venir en el análisis de la obra, y en el proceso compositivo.

- La reflexión pedagógica con los maestros, con las partituras, y con los compañeros, permiten ampliar el campo de comprensión y de análisis de los procesos realizados

A nivel musical:

- El estudio analítico de los componentes musicales de la obra del maestro Gentil Montaña refleja con claridad la influencia y el desarrollo de lo popular hacia lo clásico, sin abandonar la idiosincrasia del ritmo popular por excelencia.
- La excelencia compositiva estriba en acoger lo aparentemente simple, y dotarlo de una nueva significación, es decir, que tras un lenguaje musical tan bien elaborado, sobresale su enorme sencillez.
- Los esquemas rítmicos se mantienen en el plano auditivo de forma natural sin perder su autenticidad; los planos armónicos son el reflejo del plano bolerístico; el campo melódico es poético y plenamente lírico y la forma es poco ortodoxa dándole un toque de singularidad a este último aspecto.
- El proceso analítico brindó ideas creadoras que se reflejan en un discurso musical coherente y con sentido. Tal vez el mayor aporte es armónico a través de la generación de tensiones, encadenamientos y cadencias. Esto, dentro del plano de los ritmos colombianos.

- Es importante resaltar la trascendencia de esta obra: suite No 3 de Gentil Montaña, como campo de aprendizaje y elemento de impulso motivación para sendos creadores.

Suite Colombiana N^o 3

I - La Canción del Soñador (Pasillo)

Gentil Montaña
Revised by the composer

$\text{♩} = 145$

6^a en RE

mf *pizz* *nat* *triste*

VII VII^{4/6} X VII^{4/6}

5

mf *cresc*

VIII^{4/6} V^{4/6} VI

10

mf

VIII

15

am. 12 *nostálgico* *f*

20

mf *p*

X^{5/6} VIII

24

f

III V

28

1^a 2^a

Exclusive Worldwide Copyright by Caroni Music
© 2000 International Copyright Secured. All Right Reserved

* See page (i)
Tous droits d'exécution publique, de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays

VI ————— V

32 *Gliss*

35 *expressivo* *arm. 12*

VIII 5/6 IX 4/6 X 5/6

39 *Gliss*

III ————— III

44

X 5/6 VIII III

48 *Gliss*

VIII 5/6 VII 5/6 *arm. 12*

53

57

Pasillo (Suite Colombiana Nº 3) - Genio Montaña
 © 2000 Caroni Music

* See page (1)

VIII 4/6 IX 4/6

61

65

69

73

77

81

al 8°

arm 8°

arm 8°

arm. 12

rall

arm. 12

Fine

II - Nunca te olvidó (Danza)

Gentil Montaña
Revised by the composer

♩ = 100

6^a en RE

p arm. 12 *expresivo* *cresc* *p*

5 *rit.* *a tempo* *evocando* IX 4/6 *

9 arm. 12 *nostálgico*

13 VII 4/6 VI *arm. 8^{va}* *metálico* *nat* *f*

17 *arm. 8^{va}* *p*

Exclusive Worldwide Copyright by Caroní Music
© 2000 International Copyright Secured. All Right Reserved

4

* See page (1)
Tous droits d'exécution publique, de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays

20 *rímico*

24 *bien marcato*

28 *Glis*

32 *Glis*

36 *Glis*

40 *Glis*

III - Daniela (Guabina)

Gentil Montaña
Revised by the composer

$\text{♩} = 120$

6ª en RE

VI

CV

I 3/6 II 3/6

Gliss

Armónicos Octavados

arm. VII

Armonicos Octavados

IV - Germán (Bambuco)

Genil Montaña
Revised by the composer

♩ = 130

6^a en RE

mf *rítico*

Exclusive Worldwide Copyright by Carof Music
© 2000 International Copyright Secured. All Right Reserved

Tous droits d'exécution publique, de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays

24 III 5/6

29 VIII I V

33 2 Glis III 4/6

37 III VIII I V

41

63

VII 4/6 III 4/6

67

VII 4/6

melancólico

71

cresc

Glis

bien marcato

V 4/6

al *X 3/6*

Fine

Guitarra Sola

Porro

Suite No. 3

Gentil Montaña

Acoustic Guitar

The musical score is written for Acoustic Guitar in 4/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music features a mix of chords and melodic lines. Notable features include triplets (indicated by a '3' over a group of notes) and various rhythmic patterns. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 20, 23, and 27 marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

Porro Suite No. 3

2

31

35

39

43

47

51

55

59

Porro Suite No. 3

3

Musical score for Porro Suite No. 3, measures 63-71. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Measure 63 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is highly active, with frequent beaming. Measure 67 includes a fermata over a group of notes. Measure 71 concludes with a final chord and a double bar line.

"RECUERDOS DE MONTAÑA"

Guitarra sola

Dedicada al maestro "Gentil Montaña"

Nelson Ortiz

Guitarra

$\text{♩} = 100$

mf *decidido*

5

9

mp

13

17

Cantabile

21

Nelson Ortiz

Bambuco

2

25

29

33

metalico

rit. a tempo

37

arm 8a ----- nat

41

45

49

1. 2.

53

metalico

57

pastoso

61

65

1. 2.

D.C. al signo To Coda

70

Coda rit.

BIBLIOGRAFÍA

Abadía Morales, Guillermo. 1995. ABC del folclore colombiano. Editorial Panamericana. Bogotá, Colombia. 202pág.

Forte, Allen, Gilbert, Steve. 1992. Introducción al análisis Schenkeriano. Editorial Labor. Barcelona. 451 Pág.

Kühn Clemens. 1992. Tratado de la forma musical. (Miguel Ángel Centenero Gallego, Trad.) Editorial Labor, S.A. Barcelona, España, 268 Pág.

Lorenzo de Reizábal, Margarita. Lorenzo de Reizábal, Arantza. 2004. Análisis Musical. Música Boileau, S.A. Barcelona, España. 295 Pág.

Martínez Navas, Fabio Ernesto. 1992. Como tocar guitarra con acordes disonantes. Artes graficas Rueda LTDA. Bogota. 125 Pág.

Monroy Bustos, Milton Javier. 2002. Propuesta pedagógica para el mejoramiento de la interpretación de la guitarra, con base en composición para duetos. Tesis de grado obtenida no publicada. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Saltini, Roberto. Herramientas analíticas fundamentales. Tesis de doctorado
Universidad de Buffalo. Illinois USA.

Vilanova, Miguel Botafogo. 1997. Armonía para seis cuerdas. Ricordi
Americana S.A.E.C. Buenos Aires 127 Pág.