

FACETAS

CARLOS ANDRES QUINTERO BADILLO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MUSICA
BUCARAMANGA
2015

FACETAS

CARLOS ANDRES QUINTERO BADILLO

Trabajo de Grado para optar por el título de Maestro en Música

Docente Asesor
ADOLFO ENRIQUE HERNANDEZ TORRES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MUSICA
BUCARAMANGA
2015

Nota de Aceptación:

Firma del Presidente del Jurado

Firma Jurado

Firma Jurado

Bucaramanga, Mayo de 2015

A Dios por regalarme el don de la música, a mis padres Andelfo y Hortensia por enseñarme a ser lo que soy hoy, a mis hermanos Manuel y Angie por su cariño y su apoyo, a Jesús Alberto Rey, mi amigo y maestro, a Roberto Villamizar, por su invaluable apoyo, a Isabella Gomez, por su cariño y devoción a cada proyecto, a Adolfo Hernández por su sabiduría y paciencia, a mis muchos maestros y amigos que me ayudan a crecer cada día más como músico y persona. A todos ¡Gracias!

Contenido

INTRODUCCION	9
OBJETIVOS	10
1. REPERTORIO.....	11
2. CONSIDERACIONES.....	12
2.1. PARA LA SELECCIÓN Y MANEJO DE FORMATOS.....	12
2.2. SELECCIÓN DE REPERTORIO	14
3. RITMOS	15
3.1. TORBELLINO	15
3.2. GUABINA.....	16
3.3. RUMBA CRIOLLA.....	17
3.4. BAMBUCO	18
3.5. PASILLO	19
3.6. CHORO	20
3.7. JOROPO.....	21
3.8. TANGO	22
4. ANALISIS DE LA OBRA “A ÚLTIMA HORA”	24
4.1. DATOS GENERALES	24
4.2. CONSIDERACIONES MELÓDICAS DE LA OBRA:	27
4.3. CONSIDERACIONES ARMÓNICAS DE LA OBRA:.....	31
4.4. CONSIDERACIONES DE TEXTURA.....	37
5. BREVE RESEÑA DE LOS COMPOSITORES	42
5.1. GUSTAVO GÓMEZ ARDILA	42
5.2. MARIO MARTÍNEZ JIMÉNEZ	42
5.3. JULIO GENTIL ALBARRACÍN MONTAÑA	43
5.4. JOSÉ REVELO BURBANO.....	44
5.5. ORIOL RANGEL.....	44
5.6. ASTOR PIAZZOLLA.....	45
5.7. RICARDO SANDOVAL	46
5.8. ALFREDO DA ROCHA VIANA FILHO “PIXIGUINHA”	47
5.9. EDWIN COLÓN ZAYAS.....	48
6- GLOSARIO DE GRAFÍA PARA EL REQUINTO Y EL TIPLE	49

7-	BIBLIOGRAFÍA.....	50
8-	DISCOGRAFIA	51
9-	ENLACES WEB.....	52
10-	CONCLUSIONES	53

LISTADO DE FIGURAS

	PAG.
❖ Figura 1. Torbellino.....	15
❖ Figura 2. Guabina.....	16
❖ Figura 3. Rumba criolla.....	17
❖ Figura 4. Bambuco.....	18
❖ Figura 5. Melodía y acompañamiento armónico del pasillo.....	19
❖ Figura 6. Melodía tradicional del Choro.....	20
❖ Figura 7. Variación sobre la melodía del Choro.....	21
❖ Figura 8. Joropo.....	22
❖ Figura 9. Tango.....	23
❖ Figura 10. Melodía y cifrado original.....	25
❖ Figura 11. Parte A.....	27
❖ Figura 12. Parte B.....	28
❖ Figura 13. Parte C.....	28
❖ Figura 14. Coda.....	29
❖ Figura 15. Contrapunto.....	29
❖ Figura 16. Contrapunto 2.....	30
❖ Figura 17. Contrapunto 3.....	30
❖ Figura 18. Contra-cantos.....	31
❖ Figura 19. Armonía parte.....	32
❖ Figura 20. Armonía parte B.....	33
❖ Figura 21. Armonía parte C.....	34
❖ Figura 22. Armonía coda.....	34
❖ Figura 23. Pedal.....	35
❖ Figura 24. Poliacordes.....	35
❖ Figura 25. Modulación.....	36
❖ Figura 26. Monodia.....	37
❖ Figura 27. Monodia unísono.....	38
❖ Figura 28. Homofonía.....	39
❖ Figura 29. Homofonía 2.....	39
❖ Figura 30. Contrapunto libre.....	40
❖ Figura 31. Contrapunto imitativo.....	40
❖ Figura 32. Contrapunto.....	41

INTRODUCCION

La región andina Colombiana ha tenido como principales medios musicales los instrumentos de cuerda pulsada que llegaron de España a mediados del siglo XVI y que se asentaron en esta región. El tiple, el requinto, la guitarra y la bandola andina han tenido etapas de evolución musical a lo largo de los años, sobre todo con la incursión de la academia en la música tradicional colombiana y se han creado repertorios, cátedras universitarias y tratados que se han venido consolidando a través del tiempo.

El requinto por tradición es el instrumento típico de la región de Santander, Boyacá y parte del departamento de Cundinamarca, desarrollándose explícitamente en la región de Vélez (Santander), Chiquinquirá (Boyacá) y Tabio (Cundinamarca), desplazando al tiple como instrumento melódico, como Guillermo Abadía Morales dice, *“El ‘requinto’ no debe confundirse por su nombre con el instrumento europeo llamado de modo idéntico y que corresponde a un aerófono que es el clarinete alto. (...) El requinto, permite dar una sonoridad más aguda y alta que el tiple y, aunque se puede tocar al rasgueo como éste, preferentemente se toca al punteo con la uña, con plectro o plumilla como la bandola o, más comúnmente en el ámbito popular con las yemas de los dedos”*.

El requinto colombiano, especialmente en la primera mitad del siglo XX, fue interpretado por músicos de las regiones donde gozaba de más popularidad. Su desarrollo comienza con los maestros Jorge Ariza y Eugenio Ariza de Vélez (Santander), Luis Leguizamón oriundo de Oiba (Santander), Luis Lorenzo Peña nacido en Santana (Boyacá) y Mario Martínez procedente de Barichara (Santander). Posteriormente, el instrumento llegó a diferentes ciudades del país gracias a las grabaciones hechas por Jorge Ariza y tuvo su apogeo en los años 80's y 90's con Gilberto Bedoya, Pedro Nel Martínez, Héctor Raúl Ariza, Hermes Espitia y Elberto Ariza.

El desarrollo de las músicas tradicionales en Colombia y en general en América Latina, han creado nuevos conceptos de 'tradicionalismo' en cada país, donde la mezcla entre academia y empirismo ha creado una nueva noción de música que se ve reflejada en las nuevas composiciones e interpretaciones.

OBJETIVOS

Objetivo Principal:

- Dar a conocer a partir de la investigación y experiencia personal las posibilidades sonoras y musicales del tiple-requinto para adaptar, arreglar e interpretar 10 obras del repertorio nacional y latinoamericano en tres formatos instrumentales diferentes.

Objetivos Específicos:

- Determinar las características principales de las raíces y evolución musical del requinto a lo largo de la historia de la música colombiana.
- Analizar la escritura idiomática para el instrumento a partir del análisis de obras y arreglos ya realizados que incluyen este instrumento.
- Proponer formatos y repertorio poco convencionales a la concepción original del instrumento.

1. REPERTORIO

- Jorjarizal – Torbellino – Luis Leguizamón
- Ruth – Guabina – Mario Martínez
- Coquita – Rumba Criolla – Gustavo Gómez Ardila
- Me duele el Alma – Danza – Gentil Montaña
- Fantasía en 6/8 – Bambuco – José Revelo
- Ríete Gabriel – Pasillo – Oriol Rangel
- Fuga y misterio – Aztor Piazzolla
- A última Hora – Joropo – Ricardo Sandoval
- 1 x 0 – Choro – Pixinguinha
- Recuerdos de mi viejo – Danza Zuliana – Edwin Colón Zayas

2. CONSIDERACIONES

2.1. PARA LA SELECCIÓN Y MANEJO DE FORMATOS

La selección de instrumentos y formatos responde a una necesidad de interpretar, enriquecer y dar a conocer las posibilidades sonoras del requinto con diferentes repertorios y estilos. Para la realización de este proyecto se crean tres formatos diferentes, los cuales se adaptan a los ritmos y obras escogidas.

El primer formato tiene como objetivo interpretar las obras tradicionales que se han compuesto para el requinto. La organología de este formato es característica de la región que comprende Vélez y Chiquinquirá y está formada por requinto, tiple y percusión tradicional (cucharas, carraca, alfandoque, quiribillos, esterilla, chucho y guacharaca). El segundo formato se construye a partir de la organología que abarca la región andina colombiana en general. Se incluyen instrumentos tradicionales como el tiple y el requinto, pero también instrumentos que se fueron incluyendo en las agrupaciones instrumentales, tales como el violín, la guitarra y el contrabajo. Por último, el tercer formato se crea a partir de instrumentos que caracterizan las músicas latinoamericanas y que han sido base para la creación de la identidad cultural de cada región, el requinto, el piano, el clarinete, el contrabajo y la percusión. A continuación se describe cada instrumento y el manejo que se le dio para el proyecto.

El requinto ha pertenecido al formato tradicional (tiple, guitarra y percusión tradicional) que interpreta los aires de torbellino y guabina principalmente. Su evolución musical y sonora ha sido limitada a la expresión tradicional y es por esta razón que se plantean tres formatos que tienen como propósito mostrar la tradición, la actualidad y la experimentación del instrumento en agrupaciones instrumentales diferentes.

El tiple, compañero habitual del requinto, es considerado el instrumento típico nacional de Colombia y declarado patrimonio cultural de la nación¹. El tiple es el instrumento más popular en la región andina colombiana, teniendo intérpretes en todos los departamentos de la región; es utilizado como recurso ritmo – armónico y melódico.

¹ Declarado por el Congreso de la República de Colombia mediante la ley 297 de 2005.

El contrabajo se ha implementado en las músicas tradicionales latinoamericanas como una posibilidad de dar profundidad y apoyo armónico que permite crear una atmósfera propia para las obras interpretadas, aunque su rol es normalmente de acompañamiento, también se puede aprovechar sus recursos melódicos por medio del arco y del pizzicato.

La guitarra, es el instrumento más popular en la música hispanoamericana, ya que se encuentra en todos los países del continente y ha sido fundamental en el desarrollo musical de cada uno de ellos. Sus posibilidades sonoras son muy amplias y puede ser utilizada como instrumento acompañante y melódico.

Los instrumentos de viento al ser parte importante en los formatos propios de las músicas latinoamericanas se consideró la participación del clarinete debido a su amplio registro y sus posibilidades de asociación sonora, así como su versatilidad al momento de utilizarlo.

El violín se ha sido utilizado por muchas agrupaciones y músicos en Latinoamérica interpretando músicas tradicionales de cada región. En Colombia agrupaciones y solistas que han utilizado el violín como instrumento principal en interpretaciones tradicionales son el “Conjunto Granadino”, los “Hermanos Martínez”, “Nocturnal Santandereano”, “Santiago Medina”, entre otros. Las capacidades tímbricas y la versatilidad del violín crean una sonoridad y textura original junto a los instrumentos escogidos.

El piano ha sido uno de los más importantes instrumentos con grandes exponentes en todo el mundo y en todos los estilos y ritmos, sus capacidades sonoras y tímbricas son muy amplias y su rol en la música latinoamericana ha sido de vital importancia para el surgimiento y la evolución de la música de países tales como Brasil, Argentina, Colombia, Chile, y Cuba razón principal para la selección como instrumento base y fundamental en la búsqueda musical de este proyecto.

La percusión ha estado desde el principio de los tiempos con el hombre y ha enriquecido de manera importante y sustancial la música en Latinoamérica, su gran variedad de timbres y capacidad de adaptación con otros instrumentos son argumentos para la selección de este tipo de instrumentos. Para este proyecto se escogieron los instrumentos de percusión tradicional santandereana, así como el pandeiro, utilizado en la música brasilera y el cajón peruano.

Como conclusión podemos definir que la selección organológica se enfocó en las posibilidades de enriquecimiento sonoro que estos instrumentos pueden brindar a este proyecto.

2.2. SELECCIÓN DE REPERTORIO

Colombia como todos los países de Latinoamérica desarrollaron una identidad musical propia que se fue desarrollando con la llegada y mezcla de diferentes culturas, esto derivó en una gran variedad de ritmos, estilos y sonidos propios de cada país.

La región andina colombiana cuenta con una riqueza musical amplia, la cual se derivó de la fusión de las músicas que llegaron de Europa, África y la música nativa creando timbres originales que se han ido desarrollado y han evolucionado hasta convertirse en la música actual.

Los formatos creados tienen como principal objetivo la interpretación de ritmos característicos de cada región o país seleccionado teniendo como instrumento principal el requinto. El formato uno, contiene ritmos y obras tradicionales de la región de Vélez y Boyacá (cuna del requinto) como lo son el torbellino, la guabina y la rumba criolla. El formato dos recoge ritmos característicos en toda la región andina colombiana, la danza, el bambuco y el pasillo; y el formato tres contiene los ritmos más característicos de 4 países latinoamericanos, el choro brasileiro, el tango argentino, el joropo venezolano y el bambuco puertorriqueño.

3. RITMOS

3.1. TORBELLINO

País: Colombia

Métrica: 3/4

El torbellino es uno de los ritmos más importantes y tradicionales de la región de Vélez (Santander). El historiador Orlando Perdomo lo define como “*baile popular de ritmo muy agitado*”. El torbellino es generalmente rápido e instrumental. Sus inicios datan del siglo XIX, donde el torbellino era bailado por los campesinos en las romerías que se hacían hacia Chiquinquirá para pagar promesas a la Virgen Santísima. Según el historiador Ocampo López², “*En el peregrinaje de diciembre Chiquinquirá era visitada por los promeseros de Boyacá y de otros departamentos. Venían con gratitud y fe a rendir homenaje a la Virgen Santísima. Los grupos se concentraban en las calles y en la plaza, en ambiente festivo, ya que habían llevado los tiples y las guitarras [...] y allí los tiples interpretan el torbellino, el bambuco, la guabina*”.

Fig. 1: Torbellino³:



² Ocampo López, “música y folclor de Colombia”, 1976.

³ “Viva la fiesta” de Luis María Carvajal.

3.2. GUABINA

País: Colombia

Métrica: $\frac{3}{4}$

La guabina, junto al torbellino hace parte de la tradición de la región de Vélez y están muy relacionados tanto por aspectos históricos como por aspectos musicales. Existen junto a la guabina Veleña 2 tipos más de guabina: La "Guabina Cundiboyacense", de los departamentos de Boyacá y Cundinamarca y la "Guabina Tolimense" de los departamentos de Huila y especialmente del Tolima. La guabina Veleña puede ser instrumental o vocal; la guabina cantada se caracteriza por su estructura formal de alternancia de partes cantadas *a cappella* llamadas tonadas y de partes instrumentales.

Fig. 2: Guabina³:

The image shows a musical score for a Guabina in 3/4 time. It consists of two staves: Requinto (top) and Tiple (bottom). The Requinto staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It starts with a whole rest followed by a colon, then a series of chords and melodic fragments. The Tiple staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It starts with a whole rest, followed by a series of chords and melodic fragments. The score is written in a style typical of folk music notation.

La guabina instrumental según el folclorólogo e investigador Néstor Cáceres “es un torbellino lento que generalmente está escrito en dos partes, una en tonalidad menor y una en tonalidad mayor, la cual tiene las mismas características del torbellino tradicional”.

³ “Ruth” de Mario Martínez Jiménez

3.3. RUMBA CRIOLLA

País: Colombia

Métrica: 2/4

La rumba criolla tiene sus orígenes en la cultura flamenca, donde se bailaba primero individualmente y posteriormente se convirtió en un baile comunitario. Llega a América y se mezcla con las tradiciones ya existentes tanto mestizas como africanas, creándose una rumba propia. Existen 3 tipos de Rumba en Colombia, la rumba Antioqueña, escrita en 4/4 e influenciada directamente por la rumba Cubana; la rumba Cundi-Boyacense, escrita en 2/4, tradicionalmente campesina y con dos estilos creados a partir de ella, la rumba campesina y la rumba carranguera; y por último, la rumba criolla Tolimense, con una métrica en 6/8 que fue iniciada por Milciades Garavito hacia la década del 20 en el Municipio de Fresno (Tolima), iniciando primero como una música urbana y elitista y que posteriormente se trasladó a la zona rural, donde adquirió características propias en sus vestuarios y su coreografía.⁴

Fig. 3: Rumba Criolla 2/4⁶:



⁴ "La Rumba Criolla en el Folclor Fresnense". 1999. ⁶ "Coquita" de Gustavo Gómez Ardila.

3.4. BAMBUCO

País: Colombia

Métrica: 6/8

El bambuco es el ritmo más popular de la región andina colombiana, su origen rítmico es una de las grandes herencias musicales que llegaron de África durante la colonización. Su nombre proviene de la palabra “Bambuk”, nombre de un río Africano donde las tribus bailaban un ritmo muy parecido, aunque diferente al bambuco colombiano.

El bambuco está escrito actualmente a 6/8, aunque los bambucos de la primera mitad del siglo XX se escribían a 3/4, dando una intención diferente. Su organología es tradicionalmente con instrumentos de cuerda pulsada como el tiple, la guitarra, la bandola andina y el requinto; tiene 2 estilos muy concretos: el bambuco fiestero el cual es generalmente instrumental y el bambuco lento que es cantado y en algunas ocasiones también instrumental.

Fig. 4: Bambuco⁵:



Entre los compositores más importantes del siglo XX encontramos a Pedro Morales Pino, Manuel J. Bernal, Oriol Rangel, Bonifacio Bautista, Carlos Vieco,

⁵ “Fantasía en 6/8” de José Revelo Burbano

Álvaro Romero, Carlos Rozo Manrique, Mario Martínez, Pedro Nel Martínez, entre otros. En los últimos 20 años se ha consolidado en la región andina colombiana la que es considerada la “nueva ola musical” con compositores que han fusionado varios estilos musicales con los ritmos andinos en especial el bambuco; entre los más destacados encontramos a Jesús Alberto Rey, Germán Darío Pérez, Luis Carlos Saboya, José Revelo, Jorge Andrés Arbeláez Jaime Romero, entre muchos otros.

3.5. PASILLO

País: Colombia

Métrica: $\frac{3}{4}$

El pasillo es considerado una variación del vals Europeo que llegó a América en el siglo XIX, desarrollándose primero en las sociedades de élite y posteriormente se convirtió en baile y música del pueblo; es considerado después del bambuco el ritmo más popular en la región andina colombiana y uno de los ritmos que más se ha extendido en América Latina, siendo interpretado en Ecuador, Panamá, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica con características propias en cada país.

En Colombia existen dos tipos de pasillo, el pasillo fiestero que es instrumental y el pasillo lento que puede ser vocal o instrumental; antiguamente existía el pasillo coreográfico que era una derivación del pasillo fiestero pero que se bailaba en grupo.

Fig. 5: Melodía y acompañamiento típico armónico del pasillo⁶:

The image shows a musical score for a Pasillo in 3/4 time. It consists of two staves: Requinto (top) and Guitarra (bottom). The Requinto staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a key signature change to one sharp (F#) in the second measure. The Guitarra staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, primarily using a bass line with chords. The piece is in a 3/4 time signature.

⁶ “Ríete Gabriel” de Oriol Rangel.

3.6. CHORO

País: Brasil

Métrica: 2/4

El choro también conocido como chorinho (en español llanto) es uno de los ritmos más tradicionales de Brasil, con más de 130 años de antigüedad siendo considerado la primera música típica popular brasilera. Su ritmo es alegre y rápido, su principal característica es el virtuosismo e improvisación de los integrantes del grupo. La organología típica del choro incluye la guitarra de 7 cuerdas, la guitarra, mandolina, flauta traversa, cavaquinho y pandeiro.

Su origen se remonta hacia 1850, durante la incursión de las nuevas músicas e instrumentos que llegaron de Europa y la abolición de la esclavitud, la cual creó una nueva clase social que estaba conformada por pequeños comerciantes, funcionarios y músicos de origen negro quienes interpretaban la música extranjera de una manera empírica y con un estilo muy propio y original.

Entre los compositores más importantes del choro se encuentran, Joaquim Antônio da Silva, Heitor –Villa-Lobos, Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Severino Araújo, Luiz Americano, entre muchos otros.

Fig. 6: Melodía tradicional del Choro⁷:



⁷ "1X0" de Alfredo Da Rocha "Pixinguinha"

Fig. 7: Variación sobre la melodía:



3.7. JOROPO

País: Venezuela

Métrica: $\frac{3}{4}$

El joropo proviene la mezcla musical del Fandango español, la música melismática proveniente de los países árabes, la música afroamericana y la música indígena. Con la llegada del Fandango a América a principios del siglo XVII, los campesinos venezolanos (negros y mulatos) empezaron a interpretar de manera empírica este ritmo dándole un estilo propio gracias a su influencia africana e indígena. Es uno de los ritmos más característicos de Venezuela y los llanos colombianos. Existen varios tipos de joropo entre los que se destacan el joropo oriental, el joropo central (con algunas variantes como el joropo tuyero, el joropo mirandino o el joropo aragüeño) el joropo andino, el joropo guayanés, el joropo Larense y el joropo llanero (el cual se da en los llanos colombo-venezolanos) todos con el estilo particular de cada región. La organología del joropo está compuesta por arpa, cuatro llanero, maracas, bandola llanera y bandolín.

El joropo tiene muchos estilos coreográficos y generalmente es un baile de pareja. Entre los pasos más tradicionales del joropo están el valseo, el escobillao, zambullida del guire, zamuro en tasajera, gabán sacando pescao y el brazo del perro.

Fig. 8: Melodía Joropo⁸:



3.8. TANGO

País: Argentina – Uruguay

Métrica: 2/4 – 4/4

El tango es actualmente uno de los ritmos más importantes y reconocidos de Argentina y Uruguay originándose en el Mar de la plata donde se desarrolló entre las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. “El tango nació entre las clases bajas de ambas ciudades [Buenos Aires y Montevideo] como una expresión originada de la fusión de elementos de las culturas afro argentinas y afro uruguayas, auténticos criollos e inmigrantes europeos. Como resultado artístico y cultural de este proceso de hibridación, el tango es considerado hoy en día como uno de los principales signos identitarios del Río de la Plata”⁹.

La palabra “tango” no fue creada a partir de este estilo musical, ya que hacia 1803 aparecía en el diccionario de la Real Academia Española como una variante de tângano, “juego que consiste en tirar tejos contra un cilindro de madera”¹². Posteriormente, a mediados de 1890, la palabra ya tenía un segundo significado, “fiesta y baile de negros y de gente de pueblo en

⁸ “A última hora” de Ricardo Sandoval.

⁹ Parte de la presentación hecha por Argentina y Uruguay ante la UNESCO para el reconocimiento del tango como patrimonio inmaterial de la humanidad. ¹² RAE.

América”. Actualmente la definición para tango es “Baile rioplatense, difundido internacionalmente, de pareja enlazada, forma musical binaria y compás de dos por cuatro”.¹⁰

El tango combina varios estilos de música, por ejemplo: la coreografía de la milonga, el ritmo del candombe y la línea melódica sentimental y la fuerza emotiva de la habanera.

Entre los compositores más importantes del tango se encuentran Juan Pérez, considerado como el primer compositor de tango, Carlos Gardel, Astor Piazzolla, Aníbal Troilo, Libertad Lamarque, Susana Rinaldi, Mercedes Simone, entre muchos otros más. La organología típica del tango se encuentra el bandoneón, el piano, la guitarra, el violín y el contrabajo.

Fig. 9: Tango¹¹:

MI BUENOS AIRES QUERIDO.
TANGO

Carlos Gardel
transcr. maru

Chords: B_m, G, E_m, A, D, C[#]7, B_m, F[#]7, B_m, B, F[#]7, B, F[#]7, B, F[#]7, D[#]7, G[#]_m, E_m, B, C[#], F[#]7, B, FINE.

¹⁰ RAE.

¹¹ “Mi Buenos Aires Querido” de Carlos Gardel

4. ANALISIS DE LA OBRA “A ÚLTIMA HORA”

4.1. DATOS GENERALES

Compositor: Ricardo Sandoval

Género: Joropo

Métrica: 3/4

Tonalidad: E menor

Formato: requinto, clarinete, piano, contrabajo y cajón

Forma del arreglo: ABBABC (Improvisación) A y coda.

Forma:

Secc.	A	B	A1	B1	A2	C	A1	CODA
Comp.	1-36	37-70	71-90	91-124	125-160	161-230	231-244	245-249

Forma armónica:

Secciones	A	B	A1	B1	A2	C	A1	CODA
Tonalidad	Em	G	Em	G	Em	Em	Fm	Em

El joropo “A última hora” compuesto por el maestro venezolano Ricardo Sandoval, hace parte del repertorio para cuerdas pulsadas de Venezuela, siendo su principal instrumento de ejecución la mandolina. La obra del maestro Sandoval fusiona los conceptos armónicos, melódicos e improvisación típica de estilos como el jazz con los ritmos tradicionales de la región venezolana creando de esta manera un lenguaje más universal.

Fig. 10: Melodía y cifrado original.

Em Am Bm7 Em Am Bm7 Em

Am Bm7 Em Am Bm7 Em Am7 Bm7

Em Am7 Bm7 Em Am7 Bm7 Em

Bm7 Em B7

B7 Am D7 G E7

Am D7 G Cm7

F7 B7 E7 Em7(♭5)

A7 Dm7 G7 Cm F7 B♭

41 G7 Cm F7 B \flat

Musical staff 41-45: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 41: G7 chord, quarter note G, quarter note B. Measure 42: Cm chord, quarter rest, quarter note C, quarter note E. Measure 43: F7 chord, quarter note F, quarter note A, quarter note C. Measure 44: B \flat chord, quarter note B \flat , quarter note D, quarter note F. Measure 45: B \flat chord, quarter note G, quarter note A, quarter note B.

46 Fm7 B \flat E \flat maj7 A7

Musical staff 46-50: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 46: Fm7 chord, quarter note F, quarter note A, quarter note C. Measure 47: B \flat chord, quarter note B \flat , quarter note D, quarter note F. Measure 48: E \flat maj7 chord, quarter note E \flat , quarter note G, quarter note B. Measure 49: E \flat maj7 chord, quarter note A, quarter note B, quarter note D. Measure 50: A7 chord, quarter note A, quarter note C, quarter note E.

51 C7 B7sus4 B7

Musical staff 51-55: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 51: C7 chord, quarter note C, quarter note E, quarter note G. Measure 52: C7 chord, quarter note F, quarter note A, quarter note C. Measure 53: B7sus4 chord, quarter note B, quarter note D, quarter note F. Measure 54: B7 chord, quarter note B, quarter note D, quarter note F. Measure 55: B7 chord, quarter note G, quarter note A, quarter note B.

56 Em D.C. al C y C C \sharp m7 Bm7 C7 C7

Play 4 veces Play 4 veces

Musical staff 56-60: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 56: Em chord, quarter note E, quarter note G, quarter note B. Measure 57: D.C. al C y C instruction, quarter rest, quarter rest, quarter rest. Measure 58: C \sharp m7 chord, quarter rest, quarter rest, quarter rest. Measure 59: Bm7 chord, quarter rest, quarter rest, quarter rest. Measure 60: C7 chord, quarter rest, quarter rest, quarter rest.

61 F B7 D.C. al C y Coda Em Am7 B7

Coda Coda

Musical staff 61-65: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 61: F chord, quarter rest, quarter rest, quarter rest. Measure 62: B7 chord, quarter rest, quarter rest, quarter rest. Measure 63: D.C. al C y Coda instruction, quarter rest, quarter rest, quarter rest. Measure 64: Em chord, quarter note E, quarter note G, quarter note B. Measure 65: Am7 chord, quarter note A, quarter note C, quarter note E.

66 F Em

Musical staff 66-70: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 66: F chord, quarter note F, quarter note A, quarter note C. Measure 67: F chord, quarter note G, quarter note A, quarter note C. Measure 68: F chord, quarter note B, quarter note C, quarter note E. Measure 69: F chord, quarter note F, quarter note A, quarter note C. Measure 70: Em chord, quarter note E, quarter note G, quarter note B.

4.2. CONSIDERACIONES MELÓDICAS DE LA OBRA:

La obra venezolana “a última hora” está dividida en tres partes principales. En la parte A, la melodía se subdivide en dos partes (a-b), pregunta y respuesta, cada una de 8 compases. La melodía tiene como recursos melódicos bordaduras, notas de paso, anticipación y escapadas.

Fig. 11 Parte A:

The musical score for Part A consists of four staves of music in 3/4 time, written in the key of D major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth notes. Above the staff, the following chords are indicated: Em, Am, Bm7, Em, Am, Bm7, Em. A repeat sign with first and second endings is present. The second staff starts at measure 6 and continues the melody. Above the staff, the chords are: Am, Bm7, Em, Am, Bm7, Em, Am7, Bm7. The third staff starts at measure 11. Above the staff, the chords are: Em, Am7, Bm7, Em, Am7, Bm7, Em. The fourth staff starts at measure 16. Above the staff, the chords are: Bm7, Em, C, B7. The melody in this staff includes first and second endings, with the first ending leading back to the beginning of the section and the second ending leading to a final cadence.

La melodía de la primera parte B está escrita en 38 compases, con un motivo principal con ciertas variaciones que va modulando. La melodía es sencilla, escrita en corcheas y negras, posee movimiento por grados conjuntos, saltos de terceras y cuartas, bordaduras, escapadas, nota libre y notas de paso.

Fig. 12 Parte B:

Musical score for Fig. 12 Parte B, consisting of four staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are as follows:

- Staff 1 (measures 21-25): Chords B \flat 7, Am, D7, G, E7. Notes: (21) whole rest; (22) quarter notes G4, A4; (23) quarter notes B4, C5; (24) quarter notes D5, C5; (25) half note B4.
- Staff 2 (measures 26-30): Chords Am, D7, G, D7, Cm7. Notes: (26) quarter notes G4, A4; (27) quarter notes B4, C5; (28) quarter notes D5, C5; (29) half note B4; (30) quarter notes G4, F#4.
- Staff 3 (measures 31-35): Chords F7, B \flat , E7, Em7(b5). Notes: (31) quarter notes G4, F#4; (32) quarter notes E4, D4; (33) quarter notes C4, B3; (34) quarter notes A3, G3; (35) quarter notes F3, E3.
- Staff 4 (measures 36-40): Chords A7, Dm7, G7, Cm, F7, B \flat . Notes: (36) half note G3; (37) whole rest; (38) quarter notes G4, F#4; (39) quarter notes E4, D4; (40) quarter notes C4, B3.

La parte C está escrita con la intención de desarrollar la improvisación en la obra, tiene un puente de 16 compases con una armonía base de 2 acordes, posteriormente se hace un círculo armónico de 4 compases y la improvisación se realiza en la tonalidad principal de la obra (Em).

Fig. 13 Parte C

Musical score for Fig. 13 Parte C, consisting of a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are as follows:

- Staff 1 (measures 57-63): Chords C#m7, Bm7, C7, C7, F, B7, Em. Notes: (57) whole rest; (58) whole rest; (59) whole rest; (60) whole rest; (61) whole rest; (62) whole rest; (63) whole rest.

Below the staff, the instruction "Play 4 veces" is written twice, indicating that the first two measures (57-58) and the last two measures (61-62) are to be repeated four times each.

La coda de la obra está escrita en Em y tiene una duración de 7 compases, donde se toma como base el motivo de la parte A y se desarrolla con un arpeggio ascendente sobre el acorde de F7 para caer en la tonalidad principal (Em). La melodía contiene notas de paso, bordaduras y nota libre.

Fig. 14 Coda:

Musical score for the Coda section, measures 64-67. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Coda'. The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols are placed above the staff: Em (measures 64-65), Am7 (measure 66), B7 (measure 67), and F (measure 68). The piece concludes with a final Em chord in measure 69.

CONSIDERACIONES MELÓDICAS DEL ARREGLO:

Como recurso de contraste se realizan contrapuntos entre los instrumentos melódicos principales que adornan el arreglo y tienen una función rítmico – melódica que da una intención distinta y evitan la monotonía al momento de repetir la melodía. En la primera exposición de la melodía, se escribe la melodía principal en el requinto sin ningún acompañamiento de ningún instrumento; posteriormente, en la segunda exposición de la melodía principal se escribe en el clarinete y el contrapunto se realiza en el requinto, acompañados por los demás instrumentos, piano, contrabajo y cajón.

Fig. 15 Contrapunto:

Musical score for the Contrapunto section, measures 26-30. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'f' (forte). The score is arranged for five instruments: Rto (Requinto), Cl. (Clarinete), Pno. (Piano), Cb. (Contrabajo), and cjn (Cajón). The Requinto and Clarinete play the main melody, while the Piano, Contrabajo, and Cajón provide accompaniment. The Piano part features chords in the right hand and a bass line in the left hand. The Contrabajo and Cajón parts are written in bass clef.

Como otro recurso melódico, se trabaja un nuevo contrapunto pero con la diferencia de que es un contrapunto sin acompañamiento, se realiza entre el requinto, el cual lleva la melodía principal y el clarinete que realiza el contrapunto.

Fig. 16: contrapunto 2:

The musical score for Figure 16 consists of two staves. The top staff is for the saxophone (Rto) and the bottom staff is for the clarinet (Cl.). Both staves begin at measure 126. The key signature has one sharp (F#). The saxophone part features a melodic line with eighth and quarter notes. The clarinet part provides a counter-melody with a mix of quarter and eighth notes, including some slurs.

Al retomar nuevamente el tema A después de la improvisación, se realiza un contrapunto entre el clarinete y el piano, acompañado del contrabajo y el cajón.

Fig. 17: Contrapunto 3:

The musical score for Figure 17 is a quartet score starting at measure 231. It includes four staves: Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Double Bass (Cb.), and Conga (cjn.). The key signature has one sharp (F#). The Clarinet part is marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano part is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Double Bass part provides a steady bass line with quarter notes. The Conga part features a rhythmic pattern with eighth notes and rests, also marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

En la parte C se realiza la improvisación del requinto, el clarinete y el cajón, con una base rítmico-armónica de la mano izquierda del piano y el contrabajo, durante la improvisación de cada instrumento se escriben unos contra-cantos en el requinto y clarinete respectivamente para dar un color y utilizar un recurso melódico diferente.

Fig. 18 Contra-cantos:

The musical score for Figure 18 consists of five staves, each starting with a rehearsal mark '211'. The staves are labeled as follows: Rto (flute), Cl. (clarinet), Pno. (piano), Cb. (double bass), and cjn (cajon). The Rto and Cl. staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Pno. staff is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The Cb. staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The cjn staff is in a single-line staff with a key signature of one sharp. The Rto and Cl. staves show melodic lines with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The Pno. staff shows a harmonic accompaniment with chords and single notes. The Cb. staff shows a steady bass line with eighth notes. The cjn staff shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests.

4.3. CONSIDERACIONES ARMÓNICAS DE LA OBRA:

La obra está escrita en Em, la armonía de la parte A se basa en el círculo armónico I-II-Vm7-I cada 3 compases, la armonía de la parte A no tiene ninguna variación, todos los acordes son parte del círculo armónico de la tonalidad. Se utiliza el recurso de acordes con séptima.

Fig. 19 Armonía Parte A:

Em Am Bm7 Em Am Bm7 Em

6 Am Bm7 Em Am Bm7 Em Am7 Bm7

11 Em Am7 Bm7 Em Am7 Bm7 Em

16 Bm7 1. Em 2. C B7

La parte B tiene una modulación al III grado mayor de la tonalidad original en los primeros 12 compases; posteriormente realiza una modulación a V grado bemol mayor que dura 20 compases y finalmente en los últimos 7 compases se realiza una progresión armónica de A7 – C7 – B7sus – B7 para regresar a la tonalidad original de la obra (Em).

Fig. 20: Armonía parte B:

The musical score for 'Armonía parte B' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score consists of eight staves, each containing a line of music with chord symbols written above. The chords and their positions are as follows:

- Staff 1: Measures 1-5. Chords: C (measures 1-2), B7 (measure 3), Bb7 (measure 4), AM (measure 5).
- Staff 2: Measures 6-10. Chords: D7 (measures 6-7), G (measure 8), E7 (measure 9), AM (measure 10), D7 (measure 11).
- Staff 3: Measures 11-15. Chords: G (measures 11-12), CM7 (measure 13), F7 (measure 14), Bb (measure 15).
- Staff 4: Measures 16-20. Chords: E7 (measures 16-17), EM7(b5) (measure 18), A7 (measure 19), DM7 (measure 20), G7 (measure 21).
- Staff 5: Measures 21-25. Chords: CM (measures 21-22), F7 (measure 23), Bb (measure 24), G7 (measure 25), CM (measure 26), F7 (measure 27).
- Staff 6: Measures 26-30. Chords: Bb (measures 26-27), FM7 (measures 28-29), Bb (measure 30), EbΔ (measure 31).
- Staff 7: Measures 31-35. Chords: A7 (measures 31-32), C7 (measures 33-34), B7(b9)(b4) (measure 35).
- Staff 8: Measures 36-40. Chords: B7 (measures 36-37), EM (measures 38-40).

La parte C de la obra tiene en los primeros 16 compases un puente armónico con dos acordes base, C#m7 – Bm7. Del compás 17 al 21 se hace una progresión

armónica para llegar a la tonalidad, la progresión es C7 – F – B7 – Em, para posteriormente dar paso a la improvisación que se hace en el acorde de Em.

Fig. 21. Parte C:

57 \emptyset
C#m7 Bm7 C7 C7 F B7 Em
Play 4 veces Play 4 veces

La Coda retoma la progresión armónica de la parte A con una variación final, sustituyendo el I grado por el II mayor por 4 compases y finalizando en la tónica (Em – Am – Bm7 – F - Em).

Fig. 22. Coda:

64 Em Coda Am7 B7 F
67 Em

CONSIDERACIONES ARMÓNICAS DEL ARREGLO:

Como recurso armónico en la obra y para generar contraste al momento de repetir la melodía se utiliza el pedal, el cual está del compás 71 al 80; está escrito en el contrabajo y la mano izquierda del piano mientras que el requinto y la mano derecha del piano hacen un contrapunto.

Fig. 23 Pedal:

Musical score for measures 71-78. The score includes five staves: Rto (Soprano), Cl (Clarinet), Pno. (Piano), Cb. (Cello), and cjn (Contra Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in the Rto, Cl, Pno., and cjn staves. The piano part (Pno.) features polychords, which are chords with multiple roots, creating a complex harmonic texture.

Como otro recurso armónico se utiliza los poliacordes, del compás 177-222 el piano toca un acorde con una intención ritmo-armónica, mientras los instrumentos melódicos principales (requinto y clarinete) tocan la improvisación.

Fig. 24 Poliacordes:

Musical score for measures 201-208. The score includes five staves: Rto (Soprano), Cl (Clarinet), Pno. (Piano), Cb. (Cello), and cjn (Contra Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking *f* (forte) is present in the Rto staff. The piano part (Pno.) features polychords, which are chords with multiple roots, creating a complex harmonic texture.

Otro recurso armónico que se utiliza en la obra es la modulación transitoria a una tonalidad vecina, en este caso al II grado menor de la tonalidad principal con una intención de generar un contraste al momento de repetir la parte A para ir a la coda.

Fig. 25 Modulación:

The musical score for Figure 25 illustrates a modulation. It is divided into two systems. The first system covers measures 229 to 233. At the beginning of measure 230, there is a box labeled 'S'. The score includes staves for Flute (Rto), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Bassoon (Cb.), and Cymbal (cjm). The Piano part shows a dynamic change from *mf* to *f* in measure 230. The second system covers measures 234 to 238. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) at the start of measure 234, indicating the modulation to the second degree minor of the original key.

4.4. CONSIDERACIONES DE TEXTURA

Del compás 1 al 16 se utiliza el recurso de la monodia, ya que la obra inicia con el requinto interpretando sin ningún tipo de acompañamiento la melodía principal.

Fig. 26 Monodia:

The musical score for Fig. 26 Monodia is presented in two systems. The first system includes staves for Requinto, Clarinete, Piano, Contrabajo, and Cajon. The Requinto staff shows a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The other instruments are marked with rests. The second system includes staves for Rto, Cl., Pao., Cb., and cja. The Rto staff continues the melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The other instruments remain marked with rests. The score is written in 2/4 time and G major.

Como otro recurso de monodia se escribe en la Coda un unísono en los instrumentos melódicos principales (requinto y clarinete) con la intención de darle un carácter de final a la obra.

Fig. 27 Monodia – Unísono:

The musical score for Figure 27 is divided into two systems. The first system covers measures 239 to 244, and the second system covers measures 245 to 249. The instruments are: Rto (Flute), Cl. (Clarinet), Pno. (Piano), Cb. (Cello), and cjn (Contra Bass).

System 1 (Measures 239-244):

- Rto:** Melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, then descending to B4, A4, G4.
- Cl.:** Melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, then descending to B4, A4, G4.
- Pno.:** Accompanying chords in the right hand and bass line in the left hand.
- Cb.:** Bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2.
- cjn:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.

System 2 (Measures 245-249):

- Rto:** Melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, then descending to B4, A4, G4. Dynamics: *p* *cresc.* to *f*.
- Cl.:** Melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, then descending to B4, A4, G4. Dynamics: *p* *cresc.* to *f*.
- Pno.:** Accompanying chords in the right hand and bass line in the left hand. Dynamics: *p* *cresc.* to *f*.
- Cb.:** Bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2. Dynamics: *p* *cresc.* to *f*.
- cjn:** Rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics: *p* *cresc.* to *f*.

Como otro recurso de textura se utilizó la homofonía en la parte B, del compás 60 al 67 la melodía principal está escrita en el clarinete y el requinto toca en un intervalo de tercera.

Fig. 28 Homofonía:

Musical score for Figure 28, measures 60-67. The score is for five instruments: Rto. (Trumpet), Cl. (Clarinet), Pno. (Piano), Cb. (Cello), and cja. (Double Bass). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The score shows a homophonic texture where the main melody is written for the Clarinet (Cl.) and the Trumpet (Rto.) plays it an interval of a third. The Piano (Pno.) provides harmonic support with chords and moving lines. The Cello (Cb.) and Double Bass (cja.) play a steady bass line. The measure numbers 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, and 67 are indicated at the beginning of each staff.

Otro recurso de homofonía del compás 91 al 98.

Fig. 29 Homofonía 2:

Musical score for Figure 29, measures 91-98. The score is for five instruments: Rto. (Trumpet), Cl. (Clarinet), Pno. (Piano), Cb. (Cello), and cja. (Double Bass). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The score shows a homophonic texture where the main melody is written for the Clarinet (Cl.) and the Trumpet (Rto.) plays it an interval of a third. The Piano (Pno.) provides harmonic support with chords and moving lines. The Cello (Cb.) and Double Bass (cja.) play a steady bass line. The measure numbers 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, and 98 are indicated at the beginning of each staff. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the start of each staff.

Otro recurso utilizado en la elaboración del arreglo para la obra “a última hora” es el recurso polifónico de contrapunto libre, que se escribe del compás 133 al 140 entre el requinto y el piano.

Fig. 30 Contrapunto libre:

The musical score for Figure 30 shows five staves from measure 136 to 140. The instruments are Flute (Rto.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Contrabass (Cb.), and Cymbal (cja.). The Flute and Piano parts are active, with the Piano playing a rhythmic accompaniment. The Clarinet, Contrabass, and Cymbal parts are mostly silent or have minimal activity.

Como otro recurso polifónico se utiliza el contrapunto imitativo, el cual se escribe en la parte C de la obra; del compás 211 al 213 se utiliza este recurso entre el requinto y el clarinete.

Fig. 31 Contrapunto imitativo:

The musical score for Figure 31 shows five staves from measure 211 to 213. The instruments are Flute (Rto.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Contrabass (Cb.), and Cymbal (cja.). The Flute and Clarinet parts are active, with the Flute playing a melodic line and the Clarinet imitating it. The Piano, Contrabass, and Cymbal parts are mostly silent or have minimal activity.

Otro recurso contrapuntístico es el que se escribe entre el requinto y el clarinete en el compás 125 al 132.

Fig. 32 Contrapunto:

The musical score for Figure 32 is arranged in a system with five staves. The top staff is for the Flute (Rto.), the second for the Clarinet (Cl.), the third and fourth for the Piano (Pno.), the fifth for the Contrabass (Cb.), and the sixth for the Cymbal/Drum (cjm). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 125 to 132. In this system, the Flute and Clarinet parts are active, both marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano, Contrabass, and Cymbal/Drum parts are silent, indicated by rests. The second system covers measures 129 to 132. In this system, the Flute part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes, while the Clarinet part continues with a simpler melodic line. The Piano, Contrabass, and Cymbal/Drum parts remain silent. The measure numbers 125, 129, and 132 are clearly marked at the beginning of their respective staves.

5. BREVE RESEÑA DE LOS COMPOSITORES

5.1. GUSTAVO GÓMEZ ARDILA

Nació en el municipio de Zapatoca (Santander) el 8 de Septiembre de 1913, inició sus estudios musicales en el seminario de Socorro y San Gil en 1928, donde además realizó estudios en filosofía y latín. Sus estudios profesionales en música los realizó en el Conservatorio del Tolima, donde fue alumno del maestro Italiano Alfredo Squarchetta.

Se desempeñó como organista de la catedral de Ibagué, Subdirector del coro del Conservatorio del Tolima, Presidente de la sociedad de Autores y Compositores, locutor de la transmisora de Caldas y director de la coral UIS.

Entre sus obras más conocidas se encuentran:

- “Aires de mi Tierra”
- “Ni más ni menos”
- “Rayitos de Luna”
- “Lejos de mi Madre”
- “Coquita”

Murió en la ciudad de Bucaramanga el 23 de mayo de 2006.

5.2. MARIO MARTÍNEZ JIMÉNEZ

Nació en el municipio de Barichara (Santander) el 17 de Agosto de 1936, hijo de una de las familias musicales más importantes del departamento de Santander, en la que se encuentran los más destacados tiplistas y guitarristas del país. Sus principales instrumentos son el tiple y el tiple-requinto, convirtiéndose en uno de los más importantes exponentes de estos instrumentos en la segunda mitad del siglo XX.

Médico de profesión, conforma con su hermano Jaime el dueto “los Hermanos Martínez”, uno de los duetos más galardonados de la región andina Colombiana, ganador de un disco de Oro por su álbum "Los Guadales", además ganador de premios como la *Orden del Bunde*, *mejor dueto musical de Colombia*, *Tiple Faraón de Oro*, *Condecoración al ciudadano meritorio* y la *Condecoración Mono Núñez*. Entre sus obras más conocidas se encuentran:

- “Ruth”
- “Gladys”
- “Tierra adentro”
- “Pedrito Nel”
- “Feliz Diciembre”

5.3. JULIO GENTIL ALBARRACÍN MONTAÑA

Nació en la ciudad de Ibagué (Tolima) el 24 de Noviembre de 1942 en una cuna netamente musical. A la edad de 13 años incursiona en la guitarra y a mediados de los años 50 llega a Bogotá donde empieza su carrera musical como niño prodigio de la guitarra junto a su hermano Carlos Montaña.

Realizó estudios musicales con los maestros Domingo González, Daniel Baquero y Juan Carruba en armonía y teoría musical. Posteriormente realizó estudios de música contemporánea con Kakleen Keinell y se especializó en instrumentación con los maestros Blas Emilio Atehortúa y Gustavo Yepes.

Durante su carrera artística, que duró cerca de 60 años, realizó conciertos en más de 15 países, presentándose también como solista con la Orquesta Sinfónica de Colombia, con la Filarmónica de Bogotá y con la Sinfónica de Antioquia; además fue profesor en la Academia Luis A. Calvo de Bogotá, en la Universidad Pedagógica Nacional y en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, al igual que en la Fundación que lleva su nombre. Entre sus obras más reconocidas se encuentran:

- “Cinco Suites Colombianas”
- “Doce Estudios de Pasillo”
- “El Tolimense”
- “Me duele el Alma”
- “El Pijao”

Además, compuso la banda sonora de las películas “Tres cuentos colombianos” y “Guatavita”. Es considerado uno de los grandes virtuosos y compositores latinoamericanos junto a Agustín Barrios-Mangoré, Heitor Villa-Lobos, Antonio Lauro, Leo Brouwer y Manuel Ponce.

Murió en la ciudad de Bogotá el 27 de Agosto de 2011.

5.4. JOSÉ REVELO BURBANO

Nació en la ciudad de Ipiales (Nariño).Influenciado desde muy niño por la música Andina Colombiana en su ciudad natal, inició sus estudios musicales desde muy joven. Posteriormente se trasladó a Medellín, donde recibió el título de “Maestro en Guitarra” del Conservatorio de la Universidad de Antioquia, donde fue alumno del Maestro León Cardona en las cátedras de arreglos, composición moderna, armonía y guitarra.

Ha participado como intérprete y arreglista, en diferentes producciones discográficas, entre las que se encuentran, “Gloria Helena Giraldo”, “Dueto Ilusión”, “Nueva Gente”, “Fausto”, “Berlinda Gil”, “Opus II trío”, “Sonia Martínez”, entre muchos otros. Actualmente es docente de la Universidad de Nariño. Desde el año 2000 conforma junto a los maestros Jaime Uribe y John Jaime Villegas el “Trio Seresta”, el cual fue nominado a los “Premios Grammy” en el año 2001 como “Mejor álbum Folclórico de Latinoamérica”.

Entre sus obras más importantes se destacan:

- “Fantasía en 6/8
- “Mestizajes”
- “Mitología”

5.5. ORIOL RANGEL

Nació en la ciudad de Pamplona (Norte de Santander) el 12 de Agosto de 1916. Hijo de una familia musical. Sus padres fueron Gerardo Rangel Mendoza, quien fue organista de la Catedral de Pamplona, y Digna Rozo Contreras, hermana del ilustre director de la Banda Nacional José Rozo Contreras.

Se inició en la música a los 4 años de edad junto a su hermana Alcira y ambos estudiaron con su padre, solfeo, armonio, violín y piano. Posteriormente se trasladó a Bogotá e ingresó como timbalista a la Banda Nacional y al mismo tiempo ingresó al Conservatorio Nacional, dirigido en esa época por el Maestro Antonio María Valencia, donde tuvo como maestros a: Giacomo

Marcenaro, Tatiana Gonstcharova, Gustavo Escobar Larrazábal y Lucía Pérez.

Como integrante de la Emisora Radio Santafé, transmitió su programa “Antología Musical de Colombia”; además creó el programa y el famoso conjunto del mismo nombre, “Nocturnal Colombiano”, junto a los Hermanos Martínez, Otón Rangel y los flautistas Oscar Álvarez, Gabriel Hernández y Jaime Moreno.

Como compositor es considerado uno de los más prolíficos y de mayor calidad en la música Andina Colombiana.

Entre sus obras más conocidas encontramos:

- “Ríete Gabriel”
- “Scherezco para Violín y Piano”
- “Preludio para Piano”
- “Fita chiquita”
- “Pamplona”
- “Alcira”
- “A mi Colombia”
- “El Tigre”
- “Santandercito”
- “Rodrigo Mantilla”

Murió en la ciudad de Bogotá el 14 de Enero de 1977.

5.6. ASTOR PIAZZOLLA

Nació en el Mar de Plata (Argentina) el 11 de Marzo de 1921, considerado por muchos músicos y críticos musicales como uno de los más importantes músicos Latinoamericanos del siglo XX.

Hijo de un inmigrante italiano admirador de Carlos Gardel, residió en Nueva York desde 1924. En 1929 su padre le regaló un bandoneón de segunda mano, instrumento que quedaría ligado a él durante toda su vida musical.

Estudió música bajo la tutela de Bela Wilda, maestro ruso discípulo de Serguéi Rachmaninov, y de él aprendió a transcribir y ejecutar a Bach y a Schumann.

Durante su estadía en la Argentina creó el “Octeto Buenos Aires”, al cual invitó músicos de primera línea como Enrique Mario Francini, Hugo Baralis, Roberto Pansera, José Bragato, Aldo Nicolini, Horacio Malvicino y Atilio Stampone. Muchas de las versiones del Octeto influyeron de manera determinante en la futura evolución del tango, debido a sus novedades rítmicas y contrapuntísticas.

Astor Piazzolla grabó cerca de 60 producciones discográficas entre 1944 y 1990 y entre sus obras más importantes se destacan:

- “Adiós Nonino”
- “Invierno Porteño”
- “La Cumparsita”
- “Libertango”
- “La Muerte del Ángel”
- “Verano Porteño”
- “Oblivion”
- “María de Buenos Aires”
- “Fuga y Misterio”
- “Otoño Porteño”

Murió en la ciudad de Buenos Aires (Argentina) el 4 de Julio de 1992.

5.7. RICARDO SANDOVAL

Nació en la ciudad de Santiago de Chile (Chile) el 8 de Julio de 1971. Desde muy joven se trasladó a Venezuela junto a su padre Alfonso Sandoval quién es uno de los lutieres más conocidos de Venezuela y se fue nutriendo de la tradición musical de Venezuela a través de encuentros y festivales regionales y nacionales.

En 1990 inició estudios de Mandolina Clásica en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM) con los profesores Iván Adler y Ángel Piñero obteniendo el título de Licenciado en Música, posteriormente realizó estudios de perfeccionamiento en la Musikhochschule de Colonia (Alemania) con Marga WildenHüsgen y Gertrud Weyhoffen, culminando sus estudios con las más altas calificaciones.

Ha sido ganador de varios premios a nivel internacional de mandolina Clásica, entre los que se encuentran el “Concursos internacionales de Varazze” en Italia (1998) y el “Concurso internacional Schweinfurt” en Alemania (1999). Ha actuado junto a grandes figuras internacionales como Mike Marshall, Hamilton de Holanda, Cristóbal Soto, Aquiles Báez, Carlos Orozco, Cheo Hurtado, John Paul Jones, Cecilia Todd, Mercedes Sosa, León Gieco, Paco Peña, entre muchos otros.

Ha realizado grabaciones con las agrupaciones y solistas: “Pueblo y Canto”, “Con Venezuela”, “Omar Acosta Ensemble”, “Ankara”, “Venezuela Un Solo Pueblo”, “Nancy Toro”, “Cecilia Todd”, “Recoveco”, “Grupo Luongo”, entre otros. Como solista, ha grabado tres discos: “Nostalgia”, “Antología de La Bandola Oriental” y “Al Natural”.

Entre sus obras más importantes se encuentran:

- “El Cruzao”.
- “Ibague me quieras”
- “Entre las sombras”
- “A última hora”
- “Bumbac”

5.8. ALFREDO DA ROCHA VIANA FILHO “PIXIGUINHA”

Nació en la ciudad de Río de Janeiro (Brasil) el 23 de abril de 1897 y es considerado uno de los mayores compositores de la música popular brasileña. Su padre Alfredo Da Rocha Viana fue un gran flautista que tenía una de las más grandes colecciones de partituras de Choros y frecuentemente organizaba encuentros musicales en su casa.

En 1919, Pixinguinha creó el conjunto “Oito Batutas” que se transformó, desde un comienzo, en un verdadero suceso entre la elite carioca, al interpretar maxixes y choros, y principalmente, porque utilizó instrumentos hasta entonces conocidos y utilizados solamente en los suburbios y favelas cariocas.

En el año 1927 realizó su primera gira por Europa con su grupo gracias al millonario Arnaldo Guinle, donde logró ampliar su perspectiva musical, ya que comenzó a incorporar estándares de jazz y ragtime en el repertorio de su grupo, pero Pixinguinha fue criticado acremente por los grupos

tradicionalistas, ya que, según los cánones regulares sus composiciones tenían una marcada influencia del jazz y no se atenían a las normas instrumentales que habían sido usadas por los demás compositores hasta ese momento.

A finales de 1920, Pixinguinha fue contratado por el sello RCA Victor para dirigir la “Orquesta Victor Brasileira” donde perfeccionó sus habilidades como arreglista y compositor. Murió en Rio de Janeiro (Brasil) el 17 de Febrero de 1973 en la “Iglesia de Nossa Senhora da Paz” en Ipanema donde asistía a un bautizo.



5.9. EDWIN COLÓN ZAYAS

Nació en la ciudad de Orocovis (Puerto Rico) el 27 de Octubre de 1965 y es considerado uno de los de los más grandes intérpretes y defensor de Cuatro Puertorriqueño. Miembro de una familia de exponentes de los géneros folklóricos. Sus padres, Edwin Colón Peña y Ana Gloria Zayas Marrero fueron quienes les inculcaron el amor por la música a él y a sus cuatro hermanos, Wallis, Billy, Emma y Héctor. A los seis años comenzó a mostrar interés en la música, iniciando primero en la guitarra y posteriormente en el cuatro Puertorriqueño.

Ha participado como instrumentista, arreglista y director musical en más de 80 grabaciones discográficas y ha compartido escenario con grades músicos, entre los que se encuentra Paco de Lucía, Mark Anthony, Willie Colón, Aquiles Báez, los guitarristas Strunz y Farah, Yoyo Toro, Tony Vega, Carlos Vives, la Orquesta Sinfónica de San Antonio (Texas); la Orquesta Sinfónica de Caracas (Venezuela) y la Orquesta San Juan Pops (Puerto Rico), el trío Palos y Cuerdas, entre muchos otros.

Algunas de sus grabaciones han sido premiadas y consideradas un gran aporte a la música mundial. Entre las más importantes están “El cuatro Más allá de lo imaginable”, “Siguiendo hacia lo infinito”, “100 años con Don Felo”, “En vivo desde el Teatro Tapia”, “100% puertorriqueño”, “El cuatro y la danza puertorriqueña”, “Discografía alterna”, “entre muchos otros.

6- GLOSARIO DE GRAFÍA PARA EL REQUINTO Y EL TIPLE

Tocar con el plectro en la parte más cercana al puente del instrumento para dar un color más metálico.	Brillante
Tocar con la palma de la mano las cuerdas que se tocan con el plectro dado un sonido seco y pastoso.	Mute
Tocar con el plectro en la boca del instrumento para dar un sonido abierto.	Open
Rasgueo redondo sin interrupción	Rasgueo o 
Golpe de la mano sobre las cuerdas hacia abajo o hacia arriba.	

7- BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio de folklore Colombiano, Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular, 1973.

ABADIA MORALES, Guillermo. Instrumentos musicales folklore Colombiano, Fondo de promoción de cultura del Banco Popular, 1991.

ADLER, Samuel. The study of orchestration. New York, London. W.W. Norton and Company, 1989. 2a edición.

ARIZA BARRERA, Elberto. Requititis, 2011.

FRANCO, Efraín. Un taller de Tiple con Elkin Pérez. Artículo basado en la charla de Elkin Pérez en el marco del encuentro-taller metropolitano de música, Medellín. Julio 11 al 13 de 1986

PEREZ, Elkin. Un tiple y un corazón. Nómadas Colombia No. 33 – universidad central. 2010.

PUERTA ZULUAGA, David. Por los Caminos del Tiple, Credencial Historia, 1985.

SALAZAR, Adolfo. La música, Fondo de cultura económica México – Buenos Aires, 1950.

URIBE ANGARITA, Liliana. La música de torbellino en la provincia de Vélez – Santander. Universidad industrial de Santander. 2012.

Revista musical Chilena, Boletín Latinoamericano de música. Universidad de Chile, 1976.

8. DISCOGRAFIA

COLÓN ZAYAS, Edwin. *Cuatro más allá de lo imaginable*. 1999.

COLÓN ZAYAS, Edwin. *Reafirmación – el cuatro puertorriqueño*. 2007.

ENSAMBLE GURRUFÍO, Sesiones con Hamilton de Holanda. 2009.

HOLANDA DE, Hamilton. *Luz da cordas*. 2000.

HOLANDA DE, Hamilton. *Mundo de Pixinguinha*. 2013

HOLANDA DE, Hamilton. *A nova cara do velho choro*. 1998.
SERESTA. 2000.

LOS SINVERGUENZAS. *Desde otro lugar*. 2007.

MONTAÑA, Gentil. *Gentil montaña plays Montaña*. 2005.

RECOVECO. *Bicho... y hecho*. 2001.

RECOVECO. *Recoveco live*. 2004.

RECOVECO. *Recovecos*. 2013.

SERESTA II, Ancestral. 2003.

SERESTA, Legado. 2006.

SANDOVAL, Ricardo. *Al natural*. 2005.

SINCOPA CINCO. *Pasión*. 2009.

9. ENLACES WEB

Blog sobre la historia del requinto colombiano. Consultado el 11/03/2015.
<http://tiplerequinto.jimdo.com/>

Blog sobre la historia del tiple. Consultado el 23/02/2015.
<http://eltiplecolombiano.blogspot.com/>

Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla. Consultado el 03/02/2015.
http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_45_Silvinaarguello.pdf

Historia del Joropo venezolano. Consultado el 13/02/2015
<http://www.llanera.com/>

Identidad nacional y música en América Latina. Consultado el 20/01/2015.
<http://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-latam-Oliverab.pdf>

Apuntes acerca de la historia de la música. Consultado el 16/03/2015.
http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/16682/1/historia_musica.pdf

La música en Latinoamérica. Consultado el 25/01/2015.
http://www.sre.gob.mx/acervo/images/libros/cultura/4_musica.pdf

Ritmos musicales de la región de Colombia. Consultado el 31/01/2015.
<http://www.todacolombia.com/folclor/musica/ritmos.html>

La rumba criolla en el folclor Fresnense. Consultado el 11/12/2014.
<http://www.fresno.org.co/fresno/cultura/rumbacriolla/documentos/Larumbacriollafolleto.pdf>

10. CONCLUSIONES

- Como resultado del trabajo de escritura en los arreglos se trabajó una escritura acorde al requinto basándose en la experiencia interpretativa del instrumento, teniendo en cuenta registros sonoros y capacidades técnicas de tal manera que la digitación y la escritura sea clara y fácil de leer. Además se tuvo en cuenta las propuestas de escritura para el tiple, basándose en las planteadas por el maestro Elkin Pérez, que, junto a las propuestas interpretativas escritas en los arreglos se conformó un glosario con el que se pueda proponer una grafía acorde para estos instrumentos.
- Se definieron tanto musical como técnicamente las “facetas” que enunciaba el proyecto, el requinto tradicional, con una interpretación muy típica, con instrumentos afinados en B bemol y la transcripción de obras que solo tenían registro sonoro, como el torbellino “Jorjarizal” y la guabina “Ruth”. El requinto andino colombiano, como instrumento parte de un grupo de cámara en el que su sonido es mucho más fino y delicado. Cabe anotar que este requinto está afinado en C; y por último el requinto Latinoamericano, como una propuesta de nuevo concepto tanto en repertorio como en conjunto organológico, se proponen improvisaciones, recursos solistas del instrumento y contrapuntos que muestren el virtuosismo y las posibilidades sonoras del instrumento.
- Con este trabajo se alimenta el repertorio escrito para el requinto andino colombiano, con la principal intención de que estos arreglos puedan ser interpretados por diferentes grupos y se tenga en cuenta al requinto como instrumento principal en la interpretación de obras tanto del repertorio nacional como latinoamericano.