



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

CUMBIA CONCERTANTE

Presentado por la estudiante

JUAN PABLO OROZCO URREGO

Cédula: 1047400603

Código: 2013175029

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

- Es un aporte al repertorio del instrumento desde nuevas concepciones y otras formas de abordar músicas de base caribeña.
- El trabajo demuestra compromiso y calidad en su elaboración al igual que un buen proceso investigativo.
- Es un buen trabajo de síntesis de todo lo visto en la carrera de manera creativa.
- El estudiante rinde un merecido homenaje al Maestro Adolfo Mejía.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ROBERTO RUBIO		4.7
Jurado 2 - lector	ALBERTO LEONGÓMEZ		4.8
Aesor	EDWIN GUEVARA		4.5

Nota final: (4.7) Cuatro punto siete

Dado en Bogotá D.C. a los veintiocho (28) días del mes de Noviembre de 2017

CUMBIA CONCERTANTE

**Obra para orquesta de cámara y guitarra solista, basada en el análisis de la
'Cumbia' de la Pequeña Suite de Adolfo Mejía Navarro**

JUAN PABLO OROZCO URREGO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ – COLOMBIA

2017

CUMBIA CONCERTANTE

**Obra para orquesta de cámara y guitarra solista, basada en el análisis de la
'Cumbia' de la Pequeña Suite de Adolfo Mejía Navarro**

**TRABAJO DE GRADO COMO REQUISITO PARA OPTAR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

JUAN PABLO OROZCO URREGO

2013175029

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ – COLOMBIA

2017

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

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Autor Institucional	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	CUMBIA CONCERTANTE
Autor(es)	ORDZCO URREGO, JUAN PABLO
Director(a)	EDWIN ROBERTO GUEVARA GUTIERREZ
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 104 p.
Ubicación	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN.
Palabras clave	Cumbia, Adolfo Mejía Navarro, guitarra solista, guitarra clásica, música colombiana, orquestación, Pequeña Suite, composición, dirección de orquesta, música de cámara, investigación creación, impresionismo, siglo XX, unidades expresivas, costa Caribe colombiana.

2. Descripción

El trabajo monográfico que se presenta a continuación es la documentación del proceso creativo de la "Cumbia Concertante", obra para orquesta de cámara y guitarra solista con base en la Cumbia de la Pequeña Suite del maestro Adolfo Mejía Navarro. El texto propone una mirada desde distintas lógicas del arte musical que convergen para el acto creativo, el conocimiento de la cumbia colombiana desde lo tradicional, la indagación sobre la vida del maestro Adolfo Mejía Navarro y el análisis de la Cumbia de la Pequeña Suite, articulado con las clases de orquestación, dirección de orquesta, composición y guitarra clásica en la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia brindan las herramientas necesarias para la construcción de la obra emergente.

3. Fuentes

Brewer, L. (2009). *Gajes del oficio*. La Habana: RIL Editores.

Castellanos, L. E. (2011). *Naciones interpretativas del pasillo Colombiano en la guitarra solista*. Bogotá.

Lea, O. (2011). El conjunto de Gaitas en Colombia: la herencia de tres culturas. *Revista Musical Chilena*, 8-11.

Lopez, J. O. (1976). *Música y folclore de Colombia*. Bogotá: Presencia Tula.

Lozano, F. M. (2015). *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía*. Bogotá.

Olivella, M. Z. (1962). *La Cumbia*. Bogotá.

Pina, J. L. (2012). *Sistema de Información Científica de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. Obtenido de <http://www.redalyc.org/html/117/117123668003/>

Ruñán Diez Castro Tamara, W. R. (1996). *Compendio metodológico para orquesta de jazz latino orientado hacia la proyección de la cumbia Colombiana*. Bogotá.

Sánchez, L. E. (2013). *Naciones interpretativas del pasillo Colombiano en la guitarra solista*. Bogotá.

Silva, H. A. (2005). *La música Colombiana en la guitarra solista*. Bucaramanga.

Valencia, V. (2004). *Piña y bambas*. Bogotá: Ministerio de cultura.

4. Conclusiones

Este trabajo monográfico está estructurado de la siguiente manera:

Capítulo I donde se plantea la delimitación del tema, planteamiento del problema, pregunta de investigación, objetivos generales y específicos y justificación. En el capítulo II se encuentra el marco teórico donde se pone en evidencia el estado del arte de la investigación. En capítulo III expone la metodología de investigación, donde el modelo de investigación es el análisis musical con fines creativos, los puntos que encontramos en este capítulo son los referentes conceptuales de la investigación. El capítulo IV expone los criterios de composición de la obra emergente, la cumbia concertante en este capítulo es explicada de manera clara y concisa. En el capítulo V se exponen las conclusiones a las cuales se llegaron en este trabajo monográfico.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

5. Metodología

La metodología usada para este trabajo monográfico se denomina: análisis musical con fines creativos, este modelo de investigación propone una recolección de datos para luego hacer una categorización del análisis musical, a continuación se proponen unos referentes conceptuales que son la cumbia colombiana, la indagación sobre una reseña histórica del compositor Adolfo Mejía Navarro, el análisis exhaustivo de la Pequeña Suite y posteriormente el análisis concreto de la Cumbia (Tercer movimiento) de la obra de referencia.

6. Conclusiones

La documentación del proceso creativo de la obra emergente, puso en evidencia los criterios musicales que se tuvieron en cuenta para la construcción y resignificación de la pieza, extraídos tanto de la Cumbia Colombiana, como de la obra de referencia. También cabe resaltar la formación de corte pedagógico que permitió obtener herramientas compositivas y orquestales, que podrían ser aplicadas en los procesos de reflexión pedagógica de autor del proyecto.

La obra que emerge expone un criterio sonoro basado en lo tradicional con un medio sinfónico y/o académico, que a su vez, podría incentivar a que las nuevas generaciones consideren abordar sus discursos sonoros propios no solo en los formatos tradicionales, para que puedan llegar a un sincretismo que propice un discurso auténtico fruto del camino propuesto desde la investigación creativa.

Elaborador:

Juan Pablo Orozco Urrego

Revisor:

Edwin Roberto Guevara Gutiérrez

Código de identificación:

01

12

2017

*A mi familia, que son el pilar de llegar hasta este logro intelectual y profesional,
mi madre Elizabeth, mi padre Félix Ignacio, y mi hermano Juan José,
por y para ustedes este trabajo.*

A mi hija Elisa.

Agradecimientos especiales a mis asesores Edwin Guevara Gutiérrez y Abelardo Jaimes, por todo su trabajo cooperativo para la realización de este trabajo monográfico.

A los maestros Victoriano Valencia, Roberto Rubio, Luis Alfredo Ardila, Eliecer Arenas, Camilo Linares, Luz Ángela Gómez, Alberto León Gómez, Daniel Nieto, por sus múltiples aportes dentro y fuera del aula de clase.

A mis amigos Mario Alejandro Peña Guzmán, Luis Eduardo Castellanos Sánchez y demás compañeros de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, quienes siempre estuvieron al pendiente del proceso de este trabajo de grado.

RESUMEN

El trabajo monográfico presentado a continuación lleva por título Cumbia Concertante, obra para orquesta de cámara y guitarra solista con base en la cumbia de la Pequeña Suite del maestro Adolfo Mejía Navarro.

El texto presenta la indagación tanto de la cumbia colombiana desde su acervo tradicional, el análisis formal musical de la cumbia de la Pequeña Suite, articulado con las clases de orquestación de cuerdas frotadas, dirección de orquesta sinfónica, composición y guitarra clásica, asignaturas encontradas en el ciclo de profundización de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, para de esta manera llegar a un sincretismo demostrado en el acto creativo que se evidencia en la obra emergente.

La obra emergente tiene elementos formales musicales que fueron extraídos gracias a la categorización del análisis musical, si bien la obra no es una ovación directa de la obra de referencia, son evidentes en la pieza emergente criterios armónicos, melódicos y ornamentales, con lo que se llegó a la creación de una obra con influencia tanto de la cumbia desde tu talante tradicional como del pensamiento sinfónico del maestro Adolfo Mejía Navarro en la Cumbia de su pequeña suite.

Contenido

CAPITULO I	14
1.1 Delimitación del tema	14
1.2 Planteamiento del problema	15
1.3 Pregunta de investigación	17
1.4 Objetivos	18
1.5 Justificación	19
CAPITULO II	21
2. MARCO TEÓRICO	21
2.1 Antecedentes	21
CAPITULO III	27
3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	27
3.1 Modelo de investigación	27
3.2 Planeación	27
3.3 Recolección de datos	27
3.3.1 Categorización del análisis musical	28
3.3.2 Referentes conceptuales	31
3.3.3 Acercamientos a la cumbia colombiana en la guitarra solista	39
3.3.4 Adolfo Mejía Navarro	44
3.3.4.1 La pequeña Suite	48
3.3.4.2 Primer movimiento: Bambuco	49
3.3.4.3 Segundo Movimiento: Canción, torbellino y marcha	52
3.3.4.4 Tercer movimiento: Cumbia	55
CAPITULO IV	85
4.1 Cumbia Concertante	85
CAPITULO V	107
5.1 Conclusiones	107
Referencias	109

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Tomada de la cartilla ‘Pitos y tambores’ – Victoriano Valencia – pág 36	34
Ilustración 2 Tomada de la cartilla ‘Pitos y tambores’ – Victoriano Valencia – pág 36	35
Ilustración 3 Tomada de la cartilla ‘Pitos y tambores’ – Victoriano Valencia – pág 36	35
Ilustración 4 Tomada de la cartilla ‘Pitos y tambores’ – Victoriano Valencia – pág 36	35
Ilustración 5 Tomada del cancionero ‘Antología Kodaly Colombiana’ – Alejandro Zuleta Jaramillo. Pag 16.....	36
Ilustración 6 Imagen tomada del libro ‘Guitarra colombiana’ – Andrés Villamil. Pág 60. 2013.	38
Ilustración 7 Imagen tomada de la partitura original	38
Ilustración 8 ‘Cumbias de Jose Barros’ es el título que le otorga el maestro Gentil Montaña a su arreglo de dos cumbias muy populares; El Pescador Y Navidad Negra.	40
Ilustración 9 Aire de cumbia es el primer movimiento de las ‘Cinco piezas para guitarra’ de compositor Antioqueño Bernardo Cardona.....	41
Ilustración 10 Cumbia de la inocencia’ es el nombre que lleva el segundo movimiento de la obra ‘33 Ángeles’ original para Laúd Barroco de 11 o 13 ordenes, esta, la versión para guitarra por el mismo compositor, Gustavo Niño.....	42
Ilustración 11 Embrujo es el último movimiento de las ‘Cinco piezas costeñas para guitarra’ del compositor Bernardo Cardona.....	43
Ilustración 12 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto	49
Ilustración 13 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto	52
Ilustración 14 Introducción, del compás 1 al 9. Score transcrito por el maestro Miguel Pinto.....	56
Ilustración 15 Sección de cuerdas, del compás 10 al 18. Score transcrito por el maestro Miguel Pinto.	57
Ilustración 16 sección de cuerdas, del compás 19 al 26. Score transcrito por el maestro Miguel Pinto.	58
Ilustración 17 sección de cuerdas, del compás 19 al 26. Score transcrito por el maestro Miguel Pinto.	60
Ilustración 18 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, compases del 27 al 33.....	61
Ilustración 19 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 33 al 38.	62
Ilustración 20 Sección de cuerdas frotadas. Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 33 al 38.....	63
Ilustración 21 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 51 al 54.	65
Ilustración 22 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 55 al 59.	66
Ilustración 23 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 60 al 64.	67
Ilustración 24 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 65 al 69.	68
Ilustración 25 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 70 al 75.	69
Ilustración 26 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 76 al 79.	70
Ilustración 27 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 80 al 85.	71
Ilustración 28 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 86 al 91.	72
Ilustración 29 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 86 al 91.	74
Ilustración 30 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 92 al 97.	75
Ilustración 31 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 98 al 103.	76
Ilustración 32 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 104 al 107.	77
Ilustración 33 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 108 al 111.	78

Ilustración 34 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 108 al 111. 114	79
Ilustración 35 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 108 al 111.	79
Ilustración 36 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 112 al 117.	80
Ilustración 37 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 112 al 117.	80
Ilustración 38 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 118 al 122.	80
Ilustración 39 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 123 al 127.	81
Ilustración 40 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 128 al 132.	81
Ilustración 41 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 128 al 132.	81
Ilustración 42 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 133 al 138.	82
Ilustración 43 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 133 al 138.	83
Ilustración 44 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 139 al 146.	84
Ilustración 45 Cumbia Concertante (Score) Compás 1 - 7	86
Ilustración 46 Score del compás 44 al 62	87
Ilustración 47 Cumbia Concertante, compases 80 a 92	88
Ilustración 48 Score Cumbia Concertante, Compases 129 - 134	88
Ilustración 49 Cumbia Concertante, compases 143 - 149.....	89
Ilustración 50 Melodía principal a modo de pregunta.....	89
Ilustración 51. Melodía principal por parte de la Viola, respuesta al violín en los compases 4 y 5..	90
Ilustración 52 Material melódico presentado por el Cello.	90
Ilustración 53. Desarrollo melódico por parte de los violines y la guitarra solista.	90
Ilustración 54. Propuesta melódica entre la guitarra solista, violines I y la viola. Compases 66 a 75.	90
Ilustración 55. Parte C. Melodía principal por parte del violín I. Compases 129 - 136.	91
Ilustración 56. Material temático desarrollado a partir del tema principal de la parte C de la obra emergente.....	91
Ilustración 57 - Score 'Cumbia concertante' - Compases 1 - 7.....	92
Ilustración 58 - Score 'Cumbia concertante' compases 8 -15	92
Ilustración 59 Cumbia Concertante, score. Compases 16 - 27	93
Ilustración 60, Cumbia concertante, score, compás 28 - 43.....	94
Ilustración 61, Cumbia Concertante, score, compás 44 - 54.....	95
Ilustración 62. Cumbia Concertante, score, compás 44 - 62.....	96
Ilustración 63 Score 'Cumbia Concertante', compases 63 – 70.....	97
Ilustración 64 Score 'Cumbia Concertante', compás 71 - 79	97
Ilustración 65 - Score 'Cumbia Concertante', compases 76 – 78.....	98
Ilustración 66. Cumbia Concertante, score, compás 80 - 92.....	99
Ilustración 67, Cumbia Concertante, score, compases 93 - 107	100
Ilustración 68, Cumbia Concertante, score, compás 129 - 134.	101
Ilustración 69, Cumbia Concertante, score, compás 135 - 149.	102
Ilustración 70, Cumbia Concertante, score, compás 150 - 156.	103
Ilustración 71 Cumbia Concertante, Parte guitarra solista, cadenza.	104
Ilustración 72, Cumbia Concertante, score, 193 - 204.....	105
Ilustración 73, Cumbia Concertante, compás 205 - 218.	106

INTRODUCCIÓN

La música de la región caribe colombiana, con el pasar de los años ha tenido un crecimiento en términos de discurso sonoro gracias a los distintos formatos en los cuales estas músicas se ha reproducido y/o compuesto, como también al notorio interés de los compositores por llevar el discurso nacionalista a estéticas sonoras distintas al formato tradicional, lo que da un talante intelectual y profesional que las músicas nacionales merecen. Esta nos conduce, desde el arte a un sincretismo de nuestra identidad nacional desde lo cultural.

El trabajo monográfico presentado a continuación, documenta el proceso compositivo de la obra 'Cumbia Concertante', obra emergente¹ producto del análisis exhaustivo de la Cumbia colombiana desde su tradición, caracterizando musicalmente sus parámetros estéticos, formales, melódicos, rítmicos, e instrumentales. De igual manera se analiza la Cumbia (Tercer movimiento)² de la 'Pequeña Suite' del compositor Adolfo Mejía Navarro, quien es sin duda alguna uno de los compositores más importantes de la música nacional del siglo XX.

La obra emergente tiene como formato la orquesta de cámara³ y guitarra solista, donde se expone a manera detallada y concisa, los aspectos formales y musicales de la cumbia colombiana desde su tradición. El material temático, en términos orquestales, formales y texturales se configura gracias al análisis de la Pequeña Suite del compositor Adolfo Mejía Navarro.

La propuesta que se desarrolla a partir del acto creativo para la obra emergente, se sustenta y articula con las clases de orquestación, dirección de orquesta y composición que se encuentran en el programa de licenciatura en música de la

¹ JAIMES-CARVAJAL F. Abelardo. (2017). Aproximación a la Definición de Investigación Artística. Documento inédito producido como material didáctico para la clases de Investigación Formativa en la Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. En Bogotá. Colombia. Versión # 2. Noviembre 5 de 2017.

² Para mayor información ver score del tercer movimiento (Cumbia) de la 'Pequeña Suite' en la parte de anexos.

³ Para la obra emergente 'Cumbia Concertante' la propuesta instrumental por parte de las cuerdas frotadas es 3 violines, 2 violas, 2 cellos y un contrabajo.

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, asignaturas que motivaron y articularon su creación.

CAPITULO I

1.1 Delimitación del tema

Crear una cumbia para orquesta de cámara y guitarra solistas, con base en el análisis de la 'Cumbia' de la Pequeña Suite del compositor Adolfo Mejía Navarro.

1.2 Planteamiento del problema

La influencia de músicas tradicionales en la creación de material sonoro salido de la academia, tuvo mucho auge en principios del siglo XX, donde los compositores, en aras de buscar nuevas sonoridades y salir de los parámetros estéticos establecidos, comienzan a buscar en las músicas tradicionales una fuente de inspiración y una nueva forma de proponer el material sonoro. Compositores como Igor Stravinsky, Bela Bartok si se quiere mencionar a compositores de relevancia mundial, hicieron parte de estas exploraciones sonoras. En Latinoamérica podríamos mencionar a Manuel María Ponce, Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, quienes implementan músicas tradicionales llevadas a la orquesta sinfónica.

La cumbia, ritmo musical autóctono de la costa caribe colombiana, nace fruto de procesos transculturales de la época de la colonia, donde lo indígena, lo afro y lo español (en menor medida), juegan un papel crucial en la estética sonora y cultural de lo que conocemos como Cumbia Colombiana. Estas características⁴ diversas que identifican a la cumbia como ritmo representativo del país son su mayor aporte, estando en el contexto popular, influyó muchos compositores nacionales que comenzaron a usar los recursos estéticos musicales inspirados en estas músicas, para composiciones en formatos fuera de los estándares tradicionales como el grupo instrumental de gaita, resaltando la importancia de la música tradicional como eje creador.

Adolfo Mejía Navarro es, sin duda alguna uno de los compositores más representativos del siglo XX en Colombia, quien, fuertemente influenciado por lo popular, aportó al repertorio de músicas tradicionales en diferentes formatos a lo largo de su formación musical. Su obra para piano, sin duda alguna es uno de los pilares en el estudio de las músicas tradicionales para este instrumento, y es él quien lleva a la orquesta sinfónica ritmos de la tradición Colombiana como la danza, el pasillo el torbellino de la zona central del país, y la Cumbia de la costa caribe.

⁴ Poliritmias, contratiempos, anticipaciones, ostinato, contramelodías entre otros.

El director y compositor Eduardo Carrizosa Navarro habla acerca de la importancia del tercer movimiento de la pequeña suite de Adolfo Mejía, y afirma que la importancia de este movimiento en particular tiene una postura investigativa valiosa, ya que, anterior a esta obra, no existía una obra de características afrocolombianas llevadas al lenguaje sinfónico, y si detallamos la obra del maestro Adolfo Mejía, incluyendo sus composiciones más de corte popular, vemos muy pocas composiciones de influencias afrocolombianas.

Las diferentes variables rítmicas, melódicas, armónicas, son un punto crucial para analizar y resaltar la importancia de las estéticas sonoras de las músicas afrocolombianas llevadas a un formato sinfónico, todo lo que concierne a las influencias de la cumbia y sus diferentes estéticas aportan de manera positiva el acto creativo, basado en un análisis exhaustivo de las mismas.

1.3 Pregunta de investigación

¿Qué elementos compositivos brinda el análisis de la Cumbia de la Pequeña Suite de Adolfo Mejía Navarro para la creación de una obra para orquesta de cámara y guitarra solista?

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo General

Crear el material sonoro '*Cumbia concertante*', con base en el análisis musical de la Cumbia de la 'Pequeña suite del compositor Adolfo Mejía Navarro.

1.4.2 Objetivos específicos

- Indagar la Cumbia Colombiana desde su prisma formal-musical.
- Describir los acercamientos de la Cumbia Colombiana a la guitarra solista.
- Realizar una contextualización, a través de una reseña histórica del compositor Adolfo Mejía Navarro.
- Documentar el proceso creativo de la obra '*Cumbia Concertante*'.
- Presentar los resultados del proceso creativo de la obra emergente.

1.5 Justificación

Este trabajo está en el lineamiento de la investigación creación, entendiéndola como el acto de analizar de manera exhaustiva un material o acto sonoro para luego crear una obra musical con base en las características encontradas en el camino de esta investigación. Se tendrán en cuenta las unidades experienciales, definidas por Francisco Abelardo Jaimes Carvajal (2017, p.4) como:

La unidad experiencial es un espacio-tiempo diseñado para observar y describir los elementos de la música asumidos como atributos o cualidades medibles con la intención de dar cuenta de las relaciones que se establecen entre ellos en un sistema que se crea en la elaboración teórica que la antecede o emerge en el mismo proceso de observación y análisis estructurante.

La creación del material sonoro '*Cumbia concertante*' obra para orquesta de cuerdas y guitarra solista, basada en el análisis formal de la 'Cumbia' de la pequeña suite del compositor Adolfo Mejía Navarro, está pensado, además, para y como aporte al repertorio de músicas de corte afrocolombiano, visionados desde la composición académica, resaltando el aporte de la tradición, y, a su vez, es un espacio de interacción con el trabajo de música de cámara para el guitarrista solista en formación de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, que además tiene la posibilidad de incursionar en una estética sonora no muy recurrente en los repertorios para este formato. De igual manera este trabajo investigativo aporta a las nuevas generaciones de compositores e investigadores musicales a que incursionen en las músicas de tradición afrocolombianas, como lo es el caso de la Cumbia, en este caso, aire autóctono que brinda un sin número de posibilidades musicales para el acto creativo musical,

El maestro Adolfo Mejía Navarro, sin duda algunas es uno de los más grandes exponentes de la música académica de la costa caribe colombiana, éste, siempre inspirado por los aires típicos de nuestro país, adentrarnos en el mundo musical, sonoro y conceptual que nos brinda él y sus fuertes influencias de corte nacionalista,

es un aporte esencial para el acto creativo, procesos ornamentales, formales, orquestales, melódicos son unos cuantos puntos a mencionar en esta investigación que sin duda alguna brinda herramientas adecuadas para el buen entendimiento de las músicas nacionales y cómo éstas músicas aportan a un acto de creación sonora, sustentado y justificado desde el análisis exhaustivo de la obra.

La documentación del acto creativo es un aporte esencial para los futuros investigadores musicales que tengan como fin un material sonoro de relevancia académica y musical, donde podrán ver de manera documentada, un proceso de creación musical con influencias de las músicas nacionales colombianas, en este caso particular la cumbia, donde compositores como el maestro Adolfo Mejía Navarro ornamenta de manera concisa la creación de un material sonoro de formato visto y creado desde la academia donde se resalta la importancia del análisis y la apropiación de las músicas tradicionales de nuestro país.

CAPITULO II

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Antecedentes

Se presenta en este capítulo el estado del arte, la recopilación de todo material que ha sido significativo para la construcción conceptual y argumentativa de este trabajo, textos, entrevistas a expertos, partituras, arreglos, audios, vídeos, libros y revistas que fueron seleccionados.

El libro del Antropólogo Peter Wade, '*Música, raza y nación*' es una investigación direccionada a la presencia africana en América latina, específicamente en Colombia, a raíz de la llegada de los españoles a América, se analiza la panorámica política del país regida por un pensamiento neo-liberal, que, de alguna manera, subyuga la herencia afro. Wade nos habla de las coyunturas entre lo indígena y lo afro, y como esta mezcla racial se sincretiza en actos artístico-musicales que construyen un discurso musical caribe fruto de la transculturación. El autor nos presenta cómo se muestra al mundo una sociedad mestiza que propone una ideología distinta, planteando diferentes actos creativos de manera artística, discursiva y social, alegato que se propone en una Colombia de tendencias conservadoras. El conocer la cultura caribe desde su acervo social y cultural nos acerca a la comprensión de sus músicas.

El trabajo monográfico del licenciado Luis Eduardo Castellanos Sanchez '*Nociones interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista*', investigación creación con fines musicales y pedagógicos, hace un análisis exhaustivo del pasillo colombiano. El autor expone la manera en que esto aporta a los procesos creativos musicales y a los desarrollos intelectuales individuales y colectivos del guitarrista en formación de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, propone un análisis minucioso del pasillo colombiano, caracterizándolo de tal manera que el fin último de dicho trabajo fue la creación de cuatro pasillos de diferentes estilos; Pasillo Santaferense, Pasillo Fiestero, Pasillo Canción y Pasillo Contemporáneo, dentro de

un modelo pedagógico basado en el concepto de aprendizaje significativo y el constructivismo social de Lev Vygotsky. Este trabajo de grado, como muy bien lo menciona Castellanos, es una contribución a los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional que queremos aportar, al igual que él, al análisis minucioso de las músicas nacionales y de qué manera estos aportan a lo musical y pedagógico. Esta dualidad propuesta de manera correcta tiene unos resultados intelectuales impresionantes, y sirve de incentivo a las nuevas generaciones a plantear trabajos intelectuales propositivos desde las músicas nacionales y su aporte intelectual y artístico.

“ROMERÍAS” *‘Suite para orquesta típica basado en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero Sánchez’* del licenciado en música Nicolás Sotelo García. Como lo dice su título, Romerías es el resultado del análisis del tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero Sánchez, en una caracterización minuciosa de esto, y posteriormente es llevado a la creación de un nuevo acto sonoro para el formato de orquesta típica de la Universidad Pedagógica Nacional.

Este trabajo aporta de manera positiva a la visión y esquema monográfico que debemos tener a la hora de hacer una investigación-creación, proponiendo formas de análisis y caracterización, y aportando de manera eficiente este trabajo a las futuras generaciones que quieran entrar en los lineamientos de la investigación creación. También, este trabajo monográfico nos ayuda a tener un acercamiento a las músicas nacionales, su apropiación y análisis sustenta nuestro discurso nacionalista, donde, desde un análisis académico serio y conciso, podemos asumir un rol de identidad con las músicas nacionales, para así crear un discurso sonoro propio basado en el sincretismo de la creación artística.

Fernando Mauricio Parra Lozano, por su parte, nos ofrece su trabajo de grado como requisito para el título en magíster en dirección sinfónica, donde, el autor habla acerca de la vida y obra del compositor Adolfo Mejía Navarro y se analiza la suite completa desde la perspectiva musical formal. Parra nos hace un recuento histórico para saber cómo las incidencias de la vida cotidiana y lo popular, estos, juegan un papel importante en la propuesta estilística del compositor. Se hace un análisis de

cada uno de los movimientos de la suite y se expone su esquemática, forma, motivos y estilo. Este trabajo es de vital importancia para reconocer el pasado vivencial de Adolfo Mejía, y cómo esta vida en el contexto popular se pudo articular con lo académico hasta el punto de crear un lenguaje compositivo propio. Este texto nos adentra en las formas y esquemas de la 'Pequeña suite', donde podemos ver la estructura y forma en la que Mejía teje su discurso musical, teniendo como base las músicas tradicionales del país.

Edwin Guevara Gutiérrez es, sin duda alguna, uno de los músicos más importantes de nuestros tiempos en Colombia. Su discurso musical, guitarrístico y compositivo ha aportado sin duda alguna a la escuela guitarrística Colombiana y su repertorio, con sus múltiples composiciones, y su discurso pedagógico y musical ha llegado a innumerables lugares del mundo.

'Orquestación y composición aplicada en los conciertos para guitarra solista y orquesta, finalizando el concierto inconcluso del compositor Colombiano Gentil Montaña', trabajo monográfico direccionado al análisis musical del concierto para guitarra y orquesta del compositor Gentil Montaña, y siendo el maestro Guevara uno de los más allegados amigos y alumno del maestro Montaña, hace que sin duda alguna, este trabajo monográfico e investigativo tenga un sincretismo distinto, ya que, la forma musical e interpretativa son conocidas a la perfección por el maestro Guevara, y lleva a un análisis exhaustivo del discurso sonoro del concierto para orquesta y guitarra del maestro Montaña. El autor hace también un recuento de los diferentes guitarristas, compositores y ensambles que hacen uso de la guitarra clásica, y un análisis del discurso y estética musical de compositor llevando a un concierto para orquesta y guitarra solista.

Victoriano Valencia, es uno de los compositores más prolíficos que tiene nuestro país en la actualidad. Su discurso musical de corte nacionalista, está pensado también desde la pedagogía como eje fundamental del acto creativo, nos presenta Pitos y tambores, Cartilla pedagógica del '*Plan de música para la convivencia*' como política de estado, donde se encuentra un plan de trabajo propositivo para la enseñanza de la música teniendo como base las músicas tradicionales

Colombianas. Pitos y Tambores es una cartilla pedagógica basada en ritmos tradicionales colombianos, con el fin de llevar las músicas nacionales a zonas rurales, poblaciones donde la enseñanza musical difícilmente llega. Está direccionado a los pedagogos que piensan trabajar los desarrollos personales del individuo teniendo como ruta las músicas tradicionales colombianas. Esta cartilla brinda un material escrito y estructurado sobre la forma de las músicas del caribe colombiano, y hablando específicamente de la Cumbia Colombiana, el autor nos muestra cómo se estructura formalmente la cumbia colombiana, su instrumentación, su ornamentación y variantes. También, nos brinda una visión pedagógica de la música desde el acto creativo, haciendo claridad en los desarrollos intelectuales propios del músico pedagogo.

Julián Amador Cardona Toro, *“Influencia de la música costeña en Medellín. Análisis musicológico de las 5 piezas costeñas para guitarra de Bernardo Cardona Marín”*, Análisis musicológico del guitarrista Julián Cardona de las ‘5 piezas costeñas para guitarra’ del compositor Bernardo Cardona, suite que aborda los géneros *Cumbia, Porro, Vallenato, Merengue*, ritmos propios de la tradición del caribe colombiano. Análisis de las ‘5 piezas costeñas para guitarra’ donde el maestro Julián Cardona estudia las piezas de manera exhaustiva y profunda desde un paradigma musicológico y técnico-instrumental, el cual comprende el análisis social en que se desenvuelven las músicas del caribe, y que, además, entiende la forma musical tradicional de la cumbia, y la lleva a la guitarra de manera tácita como si se tratara de la percusión misma, tiene lo que necesita en cuanto a la interpretación de la cumbia en el instrumento; comprensión de la base percutida para sincretizarla de manera orquestal en la guitarra.

Rubén López Cano, Úrsula San Cristóbal Opazo, *“Investigación artística en música.”* Libro que propone formas para llevar a cabo una investigación artística, donde se le propone al artista investigador, trabajar desde su propia práctica musical o en su propio proyecto artístico. Texto que plantea diferentes posturas, criterios que aporten a la investigación artística, donde se formula un material investigativo serio y propositivo, los modelos de investigación propuestos en este libro son

insumo para fundamentar con criterios intelectuales a la investigación de un acto artístico musical. El principal aporte de este libro es la apropiación de los diferentes modelos de investigación artística, que son parte fundamental para justificar de manera concisa el acto creativo, dándole la importancia académica e intelectual que el oficio del compositor o artista merece. La apropiación de un discurso fundamentado frente al acto creativo y la validez que éste tiene frente a la investigación son uno de los principales aportes de este libro.

‘Cumbia de la inocencia’ de la obra ‘33 ángeles’. Gustavo Niño Obra compuesta por el compositor Vallecaucano Gustavo Niño, obra original para laúd de 11 o 13 órdenes, donde su segunda parte es una cumbia. Composición original para laúd barroco de 11 o 13 órdenes.

Gentil Montaña, *Cumbias de José Barros*, arreglo hecho por el maestro Gentil Montaña de dos temas clásicos del caribe colombiano: Navidad negra y El Pescador de José Barros. Partitura. Transcripción: Jorge Vargas, Revisión: Edwin Guevara.

Pequeña Suite, obra para orquesta sinfónica compuesta por el compositor Adolfo Mejía Navarro, en Bogotá, consta de tres partes; Bambuco, Canción, Torbellino y marcha y Cumbia. Transcripción hecha por el maestro Miguel Pinto.

Leo Brouwer *Gajes del oficio*, libro del prolífico compositor cubano Leo Brouwer, donde nos habla del quehacer del músico en sus múltiples facetas, facetas que hoy en día se ven olvidadas por el músico o artista formador. En este texto, el compositor tiene una postura, entre otras cosas bastante argumentada, sobre las concepciones de nacionalismo, la estética musical latinoamericana, y un entendimiento de los elementos que brindan las músicas de origen indígena y africano (en el caso de Cuba lo africano en mayor medida) al sincretismo de los compositores de este siglo, influenciados por estéticas sonoras traídas de lo ritual, la herencia africana e indígena. Esta identidad que transculturalmente heredamos se sustenta en la importancia de la herencia musical que hoy en día analizamos para nuestro discurso sonoro actual.

“Es interesante definir qué es el exotismo. Lo veo como el reflejo superficial de formas artísticas comercializadas y estereotipadas para vender. Por ejemplo, se descubre algo que fascina: la maraca – que es un instrumento encantador. ¿Encantador quiere decir superficial? No. Encantador porque tiene timbre y cualidades que encantan, pero que se explotan de la manera más fácil con los convencionalismos creativos o formales más radicales. La mayor parte del tiempo influye en el oído del público y se hacen populares. Al hacerse populares se convierten en un código elemental de señales. No hay que pensar para oír una maraca, y entonces viene toda una asociación: maracas, trópico, sol, playa, ron, mulata. Eso es el exotismo. Se asocia a la maraca con si *Clisé*, como se asocian el bongo y la quena latinoamericana al suyo. Eso es el Exotismo: elementos superficiales del fenómeno nacional, con los que mucha gente todavía trata de convivir. Ese es el gran error del nacionalismo epidérmico.” (Brouwer, 2000)

CAPITULO III

3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 Modelo de investigación

Análisis musical con fines creativos (Investigación creación)

Este proyecto de grado está regido por los lineamientos de la investigación creación, donde se analiza un acto sonoro desde lo etnográfico, pasando por el contexto histórico del compositor, para luego analizar de manera formal el material sonoro propuesto. Dicho análisis se hace de manera exhaustiva y ordenada, de tal manera que los conocimientos adquiridos en el transcurso de la investigación tengan una continuidad teórica que ayude a la posterior creación del material sonoro final.

Fases de ejecución

3.2 Planeación

La dirección de la investigación se proyecta de manera organizada, donde la forma y ordenamiento de la información fue conceptualizada en la clase de '*Proyecto de grado I*', clase impartida por el docente Abelardo Jaimes, espacio académico donde se plantearon diferentes discusiones en torno a la forma organizada y continua del trabajo de investigación. Siguiendo los lineamientos y sugerencias impartidas por el docente Abelardo Jaimes, se llegó a la conclusión de organizar la metodología de investigación de la manera que se presentará a continuación.

3.3 Recolección de datos

A continuación describiremos la direccionalidad del análisis del material sonoro que tiene como base la 'Cumbia' de la Pequeña Suite de Adolfo Mejía Navarro. Los referentes teóricos para sustentar el resultado final van pensados y direccionados de la siguiente manera: En primera instancia se hará un recuento histórico etnográfico de los orígenes de la Cumbia Colombiana; en segunda medida se

expondrá material sonoro y escrito de la visión de la cumbia en la guitarra solista, seguido de la tercera fase que contextualizará la vida del compositor. También se hace una sinopsis general de la 'Pequeña Suite', de Adolfo Mejía Navarro seguida del análisis exhaustivo de la 'Cumbia' (Tercer movimiento de la suite) donde se analizarán diferentes parámetros estilísticos que posteriormente servirán para la creación del material sonoro resultante en la obra que es la fase final de esta investigación.

3.3.1 Categorización del análisis musical

La forma de caracterizar y ordenar el material sonoro a analizar es basada en el esquema de análisis usado por el licenciado Luis Castellanos Sánchez en su trabajo de grado '*Nociones interpretativas del pasillo Colombiano en la guitarra solista*'⁵

El esquema de análisis que usaremos como base para esta investigación está estructurado de la siguiente manera con base en los siguientes puntos:

- **Información General:**

Esta parte de la investigación aclarará la información a grandes rasgos del compositor, tales como su nombre completo, lugar de nacimiento y muerte, contexto familiar, situación geográfica, estudios académicos, empíricos, posible año de publicación de la obra y cómo todo esto tiene incidencia en la obra a analizar. (Sánchez, 2013)

- **Macroestructura**

Este punto pretende definir la forma a grandes rasgos de la obra, puntos tales como Introducción, tema principal, temas contrastantes, desarrollo temático, puentes, codas, cadencias. (Sánchez, 2013)

⁵ CASTELLANOS SÁNCHEZ, Luis. *Nociones interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista*. Págs 62 – 108.

- **Aspectos armónicos**

Aquí analizaremos todo el trabajo armónico encontrado en la obra, donde podremos definir tonalidades establecidas, el cómo el compositor desarrolla estos aspectos, también se tendrá en cuenta aspectos de modulación, funciones tonales, tensiones, resoluciones. También debemos tener en claro el ritmo armónico, aspecto fundamental para las síntesis de las cadencias. (Sánchez, 2013)

- **Aspectos melódicos**

Este punto abarca todo lo pertinente a la configuración melódica de la obra, componentes de estas melodías, el ornamento de las mismas y cómo este aspecto define parámetros estructurales definidos en la obra. (Sánchez, 2013)

- **Microestructura**

Este aspecto se dirige a los aspectos internos de la obra, y que define la estructura característica de la obra vista desde aspectos melódicos que aparecen de manera reiterativa, que se ornamentan y desarrollan en la obra, pero que tienen una reiteración marcada que define intervalos determinantes a la hora de organizar y categorizar el discurso musical del autor. (Sánchez, 2013)

- **Aspecto rítmico**

Este ítem abarca todo lo pertinente al desarrollo rítmico de la obra, su estabilidad rítmica y como esto influye en el aspecto estilístico de la obra, subdivisiones, cambios de tempo, anticipaciones y ornamentaciones vistas desde lo rítmico, para ver la importancia de la acentuación rítmica de la obra y por qué se hace tal uso rítmico, que en muchos casos, define el discurso de la pieza a analizar. (Sánchez, 2013)

- **Formato instrumental**

Este punto define los parámetros orquestales de la obra, y define los instrumentos vistos en la obra y su incidencia en la creación de la misma a analizar, definir por qué el compositor escoge este formato y como usa este formato para desarrollar sus ideas y criterios musicales como creador. (Sánchez, 2013)

- **Textura**

Este punto define la intensidad de la obra en aspectos como lo monofónico, polifónico, indagar y hacer un profundo análisis donde se aclarará la direccionalidad de la obra en cuanto si está pensada de manera vertical (De manera superpuesta) o de manera horizontal (De manera melódica). (Sánchez, 2013)

- **Aspectos dinámicos**

Habla este punto de la densidad sonora de la obra, volúmenes y articulaciones propias del manejo de las dinámicas y cómo estas direccionan el discurso sonoro del compositor. (Sánchez, 2013)

- **Articulación**

Hace referencia a la manera en que el compositor ornamenta melodías o pasajes determinados de la obra (Articulación), para darle la dirección adecuada al discurso sonoro, ya que de este modo puede sincretizar la dirección y dicción implícita en el discurso sonoro propuesto por el compositor. (Sánchez, 2013)

- **Acercamiento interpretativo a la base popular**

Punto que busca resaltar la referencia tradicional representada en un nuevo acto creativo propuesto por el compositor emergente.

3.3.2 Referentes conceptuales

CUMBIA COLOMBIANA

Contextualización geográfica e histórica

Los habitantes de la región caribe, en la cual se involucran los departamentos de Bolívar, Córdoba, Sucre, Cesar, Atlántico, La Guajira, Magdalena, descienden de los colonizadores españoles, de los indígenas y los negros. Un área tri-híbrida racial, y culturalmente y por esencia un gran *Mestizaje*. De la mezcla de razas surgió el mulato, el zambo y el mestizo, y aparecen grupos españoles en Cartagena, Santa Marta, y algunos núcleos indígenas que se aislaron del contexto social. En los siglos coloniales y republicanos, se fue creando una conciencia regional costeña de estilo “*Caribe*”, extrovertida, expansiva, alegre y bullanguera. (López, 1976).

La diversidad producto de la herencia africana, indígena y española de la cultura del caribe colombiano, se ve reflejada en sus múltiples ritmos musicales y sus variantes, uno de esos casos es la cumbia, ritmo que tiene una fuerte carga africana por su fuerte influencia rítmica. Este, sin duda alguna es uno de los ritmos colombianos representativos por excelencia. Su nombre viene del término ‘*Cumbé*’, un baile popular de la Guinea continental española, de la zona de Batá en África⁶. En principio, la influencia directa es africana, pero con el pasar del tiempo se vio sometida a la influencia de lo indígena y lo español, tomando el ritmo una connotación distinta pero con sus influencias evidentes y muy marcadas.

La cumbia era popular en las fiestas cartageneras del 2 de febrero, al pie del cerro de la popa. Bailaban a son de atronador tambor costeño, hombres y mujeres pareados pero sueltos, sin darse las manos, dando vientas alrededor de los tamborileros. La mujer con movimientos más pasivos que los del varón, lleva en alto como antorcha un manojo de espermas y mechones, con el cual alumbraba y a la vez se defiende del incesante asedio del hombre, quien durante

⁶ OCAMPO LÓPEZ, Javier. *Música y folclor en Colombia*. 1976. Pag 126.

el baile no cesa en su pertinaz galanteo. En este baile cada pareja hace movimientos de acuerdo con su inspiración; algunos consideran que tiene un origen funerario y se acopla con un grupo de mujeres que portaban hachones y velas flanqueando el grupo danzante en el tablado; posteriormente quedó el baile en las velas, que da aún la impresión de una ceremonia fúnebre o primitiva de los negros africanos (Olivella, 1962).

En el baile de la cumbia la vestimenta se atribuye a lo español, por su diseño: una falda larga y ancha por lo general de colores vivos, mientras que el hombre lleva un pantalón blanco largo, que se remanga hasta casi llegar a la rodilla. La música es interpretada por un grupo instrumental de gaita o de tambores, depende de lo que se esté interpretando. Para la cumbia, por lo general la instrumentación lleva guacho, tambor llamador, tambor alegre, flautas de millo o gaitas (Macho y hembra).

Nociones formales y estructurales de la cumbia Colombiana

La cumbia colombiana es un ritmo tradicional de la costa caribe colombiana, cuyos parámetros estéticos están direccionados a lo rítmico y a lo melódico. El grupo instrumental de tambores, proveniente de la herencia africana, tiene un aire de danza, escrito por lo general en 2/2 o 4/4, en algunos casos en 2/4, tiene características como los contratiempo y los desplazamientos rítmico y melódicos, la parte armónica también se ve afectada por estos desplazamientos.

A continuación hablaremos de los parámetros de la cumbia desde varios aspectos; lo instrumental, lo rítmico, lo melódico, lo formal, y las implementaciones de carácter armónico.

Instrumentación (Sánchez, 2013)

La instrumentación que caracteriza de manera tradicional a la cumbia colombiana consta de Tambores, guachos y Gaitas.⁷

⁷ LIST GEORGE, *El conjunto de Gaitas en Colombia: la herencia de tres culturas*. 2011. Pag 8-11.

Percusiones

- **Tambor llamador**

Instrumento de percusión cónico de una sola membrana de tamaño pequeño, que lleva siempre el '*Contratiempo*' en el ritmo base de la cumbia. Se interpreta con las manos. (List, 2011)

- **Tambor alegre**

Instrumento de percusión cónico de una sola membrana, de tamaño mediano, que por lo general lleva una célula rítmica básica y repetitiva. Se interpreta con las manos. (List, 2011)

- **Tambora**

Instrumento de percusión de doble membrana, de grandes dimensiones, que lleva el motivo rítmico característico de la cumbia. Se interpreta con palos o baquetas. (List, 2011)

- **Guacho**

Cilindro de metal o madera, que por dentro está lleno de semillas de capacho o pequeñas piedras de río. (Valencia, 2004)

- **Gaitas**

Flauta vertical, larga, con cabeza hecha de cera de avispa y carbón vegetal, y cañón de pluma de pavo o pato. (List, 2011)

La 'Gaita hembra' tiene 5 orificios, y lleva la melodía; y la 'gaita macho' dos orificios y hace las veces de bajo.

- **Flauta de millo**

Flauta pequeña fabricada con caña de millo o sorgo, con lengüeta, que se ejecuta de manera transversal.

Ritmo en la Cumbia colombiana

El ritmo en la cumbia es de carácter binario, es de danza, escrito por lo general en compás de 2/2, aunque en algunos casos es escrito a 2/4. Tiene tendencia a resaltar los tiempos débiles para crear atmósferas de contra tiempo, el llamador por ejemplo siempre aparece en el segundo y cuarto tiempo del compás. La tambora, por su parte, lleva la célula rítmica característica de la cumbia, el guacho, por su parte acentúa el primer tiempo, pero, al subir y hacer el giro de muñeca, el roce de las semillas suena en el tiempo débil, y crea una sensación de contratiempo, acompañando así el contratiempo del llamador, mientras el tambor alegre hace corcheas de manera continua, y se hacen acentos a criterio del interprete. (Rubén Darío Castaño Támara, 1996)

A continuación veremos una gráfica donde podemos constatar las características expuestas anteriormente:

The image shows a musical score for four instruments in 2/2 time. The instruments are Guacho, Tambor Llamador, Tambora, and Tambor Alegre. The Guacho part consists of quarter notes with accents on the first and third beats of each measure. The Tambor Llamador part consists of quarter notes on the second and fourth beats of each measure. The Tambora part consists of quarter notes on the first and third beats of each measure, with accents on the first and third beats. The Tambor Alegre part consists of eighth notes on every beat of each measure, with accents on the first and third beats of each measure. The score is divided into two measures, each ending with a double bar line and a repeat sign.

Ilustración 1 Tomada de la cartilla 'Pitos y tambores' – Victoriano Valencia – pág 36

A continuación expondremos las diferentes posibles variantes de cada uno de los instrumentos de percusión en la cumbia colombiana:

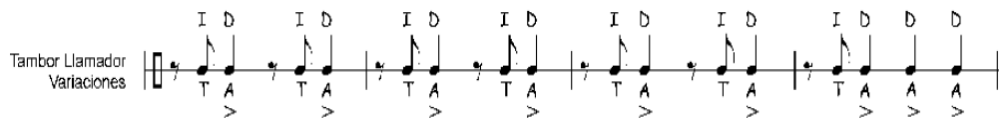


Ilustración 2 Tomada de la cartilla 'Pitos y tambores' – Victoriano Valencia – pág 36

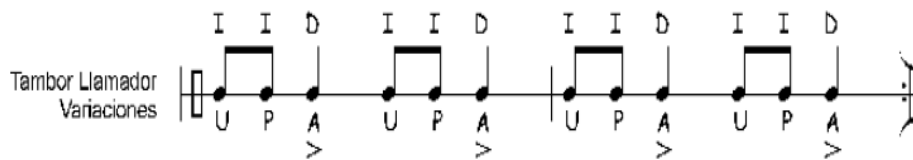


Ilustración 3 Tomada de la cartilla 'Pitos y tambores' – Victoriano Valencia – pág 36

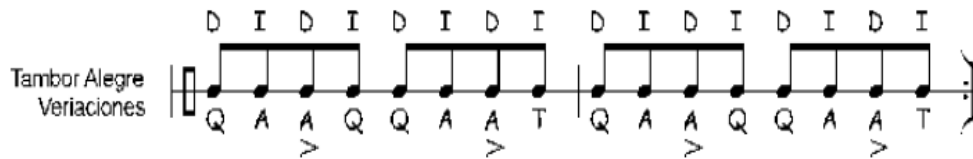


Ilustración 4 Tomada de la cartilla 'Pitos y tambores' – Victoriano Valencia – pág 36

Aspectos melódicos en la Cumbia Colombiana

La melodía en la cumbia, en el formato instrumental tradicional es llevada por la gaita hembra, su afinación es muy relativa, y tiende a girar en lo modal, más que todo en los modos dórico, eólico y mixolidio. Tiene tendencia a usar normalmente intervalos de segunda mayor y menor, tercera mayor y menor y cuarta justa, y a hacer giros en forma arpegiada sobre los acordes de séptima⁸.

La melodía en la cumbia tiene características melismáticas de contenido ritual en muchos de sus cantos. Las melodías pueden venir ornamentadas con apoyaturas tanto superiores como inferiores, los trinos además también son usados en las técnicas interpretadas en estos instrumentos de viento, técnica usada para la prolongación melódica. También podemos ver una tendencia a repetir varias veces las ideas melódicas propuestas, la reiteración es una característica común en el tratamiento melódico de estas músicas.

A - gua - ce - ro'e Ma - yo de - ja - lo ca - e

Bo - ni - ta tu ca - sa'e pal - ma bo - ni -

ma bo - ni - ta su va - ra - zón - - - bo - ni

bo - ni - ta la que es - ta den - tro que me

par - te el co - ra - zón Bo - ni

Ilustración 5 Tomada del cancionero 'Antología Kodaly Colombiana' – Alejandro Zuleta Jaramillo. Pag 16.

⁸ CASTAÑO TAMARA, Rubén, BARRERA TACHA, William. *Compendio metodológico para orquesta de jazz latino orientado hacia la proyección de la cumbia colombiana*. Universidad Pedagógica Nacional.

Podemos constatar en la anterior ilustración, aspectos mencionados con anterioridad que concierne al tratamiento melódico en la cumbia colombiana. En el primer compás podemos notar un claro ejemplo de la sincopa característica de la cumbia, saltos melódicos de segunda (Entre Do y Re) y cuartas (Entre Re y Sol). También, notamos los desplazamientos melódicos, se dan en la segunda corchea del cuarto tiempo, que, por lo general, está siempre ligada a otra corchea del compás siguiente, con el ánimo de relatar el contratiempo que a su vez repercute en el tratamiento armónico que veremos a continuación.

Aspectos Armónicos

Si hablamos de la cumbia tradicional, hablar de aspectos armónicos se podría tratar como algo fuera de contexto, ya que, la cumbia es pensada de manera melódica, no de manera superpuesta. Si hablamos, en términos de la cumbia en su forma tradicional, podríamos decir que su aspecto armónico depende de la cantidad de melodías superpuestas que aparecen, y estas melodías por lo general tienen la noción de pregunta y respuesta⁹.

Si queremos acercarnos a la cumbia colombiana a aspectos armónicos, podríamos decir que se mueve en regiones de tónica, mayor o menor, y dominante, en algunos casos la subdominante. Cabe aclarar, que esto, en muchos casos no aplica a las músicas netamente tradicionales, ya que, la implementación de armonía en algunos casos no es acertada. La concepción armónica de la cumbia es más moderna, producto de la implementación de estas músicas en otros grupos instrumentales, como es el caso de las orquestas o también de instrumentos de corte armónico como la guitarra o el piano.

En la siguiente imagen, podemos ver un acercamiento armónico de la cumbia colombiana, donde podemos ver una región armónica básica en tónica menor en este caso, dominante y subdominante, que después es ornamentado por un círculo de cuartas.

⁹ CASTAÑO TAMARA, Rubén, BARRERA TACHA, William. *Compendio metodológico para orquesta de jazz latino orientado hacia la proyección de la cumbia colombiana*. Universidad Pedagógica Nacional.

CUMBIA

La cumbia es un ritmo colombiano, alegre y festivo, resultado de la mezcla de las culturas: afrocolombiana, indígena y europea. Incita al jolgorio y a la parranda. Goza de gran popularidad en Latinoamérica, se ha desarrollado creando formas y estilos característicos de cada país.

Track 94

Em B7 Em

Am7 D7 G Maj7 C Maj7 F#m7b5 B7 Em

Ilustración 6 Imagen tomada del libro 'Guitarra colombiana' – Andrés Villamil. Pág 60. 2013.

Otro de los ejemplos que podemos citar es la obra 'De Colombia a Venezuela' del maestro Fabio Martínez, donde es la parte de la 'Cumbia podemos ver marcada de manera clara (por los bajos) la región armónica.

Cumbia

mf

Ilustración 7 Imagen tomada de la partitura original

3.3.3 Acercamientos a la cumbia colombiana en la guitarra solista

Acercamiento a la base popular

La guitarra, siendo un instrumento de carácter popular, tiende siempre a tener acercamiento con las músicas populares y tradicionales. En el caso de Colombia, la guitarra llega al país producto de la transculturación a partir de la colonización por parte de los españoles.

Remotándonos a la época colonial, como producto de la llegada de los españoles a Colombia, la guitarra también llegó a Colombia en estas excursiones realizadas por los españoles a tierras Americanas, donde esta, por su carácter popular llegó a manos de nativos, estos aprenden a interpretarlo fruto de la continua interacción transcultural.

La vihuela seguía muy de cerca la forma y hechura de la guitarra, si bien por el ámbito que le proporcionan sus seis ordenes o pares de cuerdas, se prestaba mejor esta última a la música solista. Por lo tanto, y a pesar de su consanguinidad, la vihuela y la guitarra se diferenciaba principalmente por el tipo de música a que se destinaban: si la primera se tocaba punteada e intervenía esencialmente en el género polifónico, la segunda se solía rasguear y se utilizaba mayormente en un tipo de música de acompañamiento por acordes, que a la sazón se llamaba música golpeada. (Silva, 2005)

Desde distintas estéticas se puede interpretar la cumbia en la guitarra: saliendo de las estéticas percutidas para darle un sentido más de talante armónico, diferentes compositores como José Barros, nos muestran un acercamiento a cómo se podría “acompañar” si se quiere decir de alguna manera, una cumbia colombiana.

A continuación, presentaremos algunos ejemplos, de cómo se concibe la escritura de la cumbia en la guitarra, ya sea de carácter popular direccionado al acompañamiento armónico, como también arreglos y obras escritas originales para guitarra con el ritmo de cumbia, por compositores que han usado la guitarra como forma de composición o “acompañamiento” de estas mismas, como

también compositores-guitarristas que han escrito obras originales para este instrumento.

Cumbias de Jose Barros

El Pescador y Navidad Negra

Jose Barros
Gentil Montaña

Ilustración 8 'Cumbias de Jose Barros' es el título que le otorga el maestro Gentil Montaña a su arreglo de dos cumbias muy populares; El Pescador Y Navidad Negra.

I Aire de cumbia

Bernardo Cardona (1997)

Guit. $\text{♩} = 80-88$
mf

5

9

mp

13

rit.

f

EDICIONES MUSICALES



UNIVERSIDAD EAFIT

II

Ilustración 9 Aire de cumbia es el primer movimiento de las 'Cinco piezas para guitarra' de compositor Antioqueño Bernardo Cardona.

Cumbia de la inocencia

"Hasta el cielo lloró con esta tragedia, mire cómo ha llovido,
tenía ratos que no había un aguacero, algo está pasando".
ciudadano: Sostenes Pérez.

Moderato $\text{♩} = 84 - 86$

mp *p*
el bajo con la yema del pulgar

mf *sonido normal* *poco rall.* *mf* *f*

mf *poco rall.*

mf *A tpo.*

mp *f*

f

Ilustración 10 'Cumbia de la inocencia' es el nombre que lleva el segundo movimiento de la obra '33 Ángeles' original para Laúd Barroco de 11 o 13 ordenes, esta, la versión para guitarra por el mismo compositor, Gustavo Niño.

V Embrujo

Bernardo Cardona (2000)

Tempo: $\text{♩} = 76$

Staff 1: *f*

Staff 2: *mf*

Staff 3: *mf*

Staff 4: *p*

Staff 5: *p*

ediciones musicales



UNIVERSIDAD EAFIT

39

Ilustración 11 Embrujo es el último movimiento de las 'Cinco piezas costeñas para guitarra' del compositor Bernardo Cardona.

3.3.4 Adolfo Mejía Navarro

Contexto historico

El maestro Adolfo Mejía Navarro nace producto de la unión de Adolfo Mejía Valverde, Mopoxino que se radica en Sincé – Sucre en el año 1985, y Francisca Navarro. El maestro Mejía nace en el año 1905, un 5 de febrero. El padre de Adolfo Mejía se le conocía por interpretar muy bien la guitarra, tocaba en dúos, tríos, así como también instrumentos típicos de la región caribe. Dato curioso es la actividad musical que realizaba el padre del maestro Adolfo Mejía con el párroco de Sincé en ese entonces, el español Mariano Rodriguez, conocido por su gran voz de baritono, e interpretaban diferentes ritmos españoles como la Jota.¹⁰

Adolfo Mejía comienza sus primeros acercamientos musicales con su padre a la edad de nueve años, quien le enseña Tiple y Guitarra, lo que nos aclara la inclinación de Mejía a componer músicas de la región andina colombiana, a su vez, con su padre también interpretaba aires musicales típicos de la costa caribe. Mejía acompañaba en Sincé a su padre en las serenatas y tertulias, dándole así un bagaje en las músicas populares.

La vida de Adolfo Mejía desde sus incios estuvo rodeada de arte, ya que su madre era una fiel amante del arte de la música. Oriunda de la sabana de Córdoba y Sucre hereda las músicas típicas de la región como por ejemplo el 'Bullerengue'. Por esta influencia, Mejía conocería las bandas pelayeras que se dedicaban a tocar las músicas típicas de esta región, ampliando el panorama musical.

El maestro Mejía, a una muy corta edad conoce las interpretaciones de Andrés Segovia¹¹ gracias al padre Mariano Rodriguez, brindándole al en ese entonces al joven Mejía una mirada cosmopolita de la música, ampliando su panorama

¹⁰ PARRA LOZANO, Mauricio. *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía*, Pág 8.

¹¹ Guitarrista clásico de origen español, destacado por haber llevado la guitarra clásica a los grandes escenarios de la música académica.

musical a muy corta edad. A sus 11 años compone su primera obra llamada “Primicias”, obra que interpretó por primera vez frente a su familia con una ovación sin precedentes. Cabe destacar que Mejía estudió en el colegio la merced de Sincé – sucre, institución en la que se enfatizaba en Filosofía y letras, conocimientos que luego desarrolló como docente en la universidad de Cartagena¹².

Adolfo Mejía se radica en Cartagena de Indias en el año 1916, viviendo en el muy afamado barrio San Diego, ubicado en pleno centro histórico de la ciudad. Allí ingresa al coro de la iglesia San Pedro Claver, dirigida por el maestro Jesus de Santics, de origen italiano, quien brindó a Mejía conocimientos musicales. Luego ingresa al ‘*Instituto musical de Cartagena*’ donde estudia en la catedral del maestro Eusebio Celio Gonzalez.

Siendo Cartagena históricamente un puerto, facilita la llegada y salida de personas de distintas partes del mundo. Así la ciudad de Cartagena de Indias y su instituto musical tuvieron la fortuna de tener maestros de origen extranjero, mayormente de origen Italiano. Ejemplo claro es lo que brindó la prestigiosa ‘Academia Santa Cecilia’¹³ a la ciudad a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, lo que ofrece un imaginario de cómo era la academia musical de la ciudad en esta época, sin duda alguna cargada de un nivel académico intelectual de gran altura, momento histórico que aportaría en gran medida al discurso sonoro y social del maestro Mejía, tanto como a sus estéticas compositivas.

El maestro Mejía llega a la capital Colombiana, Bogotá DC en el año 1933 gracias a un empleo como bibliotecario de la Orquesta Sinfónica Nacional, y a su vez se desempeñaría como pianista en la emisora ‘*Écos del tequendama*’. De igual manera entra a la Universidad Nacional de Colombia, con la firme intención de seguir sus estudios académicos e incrementar sus conocimientos en armonía, historia de la música y contrapunto. Ya dentro del conservatorio estudia

¹² PARRA LOZANO, Mauricio. *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía*, Pág 8

¹³ Academia Santa Cecilia que fue fundada en el año 1585, donde se formaron músicos de gran importancia como Palestrina, Corelli, Scarlatti, Cherubini, Mercadante, Donizetti, Rosinni, Paganinni entre otros.

piano con el maestro Gustavo Escobar Larrazábal, armonía y contrapunto con el Maestro José Bermúdez Silva. En Bogotá, el maestro Adolfo Mejía concretiza su hacer compositivo creando obras de gran reelevancia como el '*Preludio a la tercera salida de Don Quijote*' y por supuesto la '*Pequeña suite*', obra con la que participa en el concurso 'Ezequiel Bernal', ganando el primero lugar, compartido con José Bermúdez Silva.

En los años 20, aproximadamente, comienza un movimiento de las llamadas 'Jazz Band' en la costa caribe colombiana y en el país en general. La 'Panamá Jazz Band', llega a la ciudad de Barranquilla inspira a los músicos caribes a incursionar en este tipo de formatos, interpretando las músicas nacionales, como también los aires típicos de estos formatos como el 'Foxtrot'. Es entonces cuando se comienzas a formar agrupaciones en este formato, en Cartagena se crea la 'Big Band Lorduy', orquesta, muy solicitada por la sociedad Cartagenera en los eventos sociales, cuya primera presentación se realizó en el Club de la Popa. La Big Band estaba conformada por músicos veteranos de la ciudad, y al transcurrir dos años y se desintegra por primera vez la agrupación liderada por Francisco Lorduy, quien invita a hacer parte de la agrupación al maestro Mejía, donde tendría que ejercer como pianista, arreglista y director, siendo así una de las cabezas de la agrupación, donde muestra sus capacidades intelectuales.¹⁴

Ya teniendo la experiencia como director, arreglista y pianista con la Big Band Lorduy, el maestro Mejía adquiere un gran interés por visitar la ciudad que se conocía en ese entonces como la 'Capital del mundo', New York. Muchas agrupaciones y compositores colombianos ya había llevado sus músicas a esta ciudad, como Pedro Morales Pino quien ya habían llevado aires colombianos a tierras norteamericanas, entre los años 1900 y 1910. Adolfo Mejía llega a New York en Marzo de 1930, donde graba varios discos, convertido en unos de los primeros costeños con la oportunidad de grabar en Estados Unidos. Mejía hace su viaje en compañía de Ladislao Francisco Orozco Figueroa, quien era un músico Cartagenero violinista y pianista, con Orozco conforman la agrupación

¹⁴ PARRA LOZANO, Mauricio. *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía*, Págs 13-15

‘Grupo típico Mejía-Orozco’, donde hacen grabaciones de corte nacionalista colombiano como la cumbia ‘Qué bella tierra es Cartagena’, como también el Fandango ‘Pepa Simanca’. Estando en New York, conoce al famosísimo compositor Terig Tucci¹⁵, teniendo el compositor una fuerte inclinación por las músicas colombianas lo llevó a componer obras como ‘Edelma’ o “Pasillo Colombiano”, además, el compositor crea la estudiantina “Estudiantina Tucci”, y gracias a esta afinidad del maestro Tucci por las músicas nacionales colombianas, se crea el ‘*Trío Albéniz*’ donde el maestro Mejía interpretaba la guitarra, el catalán Antonio Francés, ejecutaba la Bandurria o la Bandola. El ‘*Trío Albéniz*’ grabó bajo el sello Columbia Gramophone Company “ y RCA por tres años¹⁶.

¹⁵ (Buenos Aires 1897- New York 1973), Compositor Argentino, director de orquesta, arreglista, violinista, pianista y mandolinista.

¹⁶ PARRA LOZANO, Mauricio. *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía*, Págs 16-17.

3.3.4.1 La pequeña Suite

La pequeña suite la compone el maestro Mejía en Bogotá, en la década de los años 30, en que, la capital colombiana gozaba de un movimiento musical importantísimo para la época, se estaba creando discursos nacionalistas y Mejía hacía parte de ese grupo de compositores que marcarían un hito en la historia de la música colombiana.

- **Instrumentación**¹⁷

Píccolo

Flauta 1 y 2

Oboe 1 y 2

Corno Inglés

Clarinete en Bb 1 y 2

Fagot 1 y 2

Corno en Fa 1, 2, 3 y 4

Trompeta en Bb 1, 2 y 3

Trombón 1, 2 y 3

Timpani

Piano y celesta

Violin 1 y 2

Viola

Cello

Contrabajo

¹⁷ Transcripción del score de la pequeña suite por el maestro Miguel Pinto.

3.3.4.2 Primer movimiento: Bambuco

PEQUEÑA SUITE I - BAMBUCO

1 *Allergo Moderato (M.M. $\downarrow = c. 80$)* **Adolfo Mejia (1905-1973)**

The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flute I-II, Oboe I-II, English Horn, Clarinet in Bb I-II, and Bassoon I-II. The brass section includes Horn in F (1-4), Trumpet in Bb (1, 2-3), and Trombone (1, 2-3). The percussion section includes Timpani. The keyboard section includes Piano & Celesta. The string section includes Violin I-II, Viola, Cello, and Contrabass. The score shows the first few measures of the piece, with dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte) indicated. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Ilustración 12 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto

Para el primero movimiento, el maestro Mejía escoge un ritmo tradicional típico de la zona andina colombiana, el 'Bambuco', ritmo que el maestro Mejía conocía con naturalidad, ya que uno de los primeros instrumentos que su padre le enseñó a tocar fue el Tiple. De esta manera podemos comprender cómo hace para llevar los ritmo-tipos de las músicas tradicionales colombianas a las cuerdas de la orquesta sinfónica, demostrando no solo una destreza en el conocimiento de las músicas nacionales, si no que además, conoce muy bien el manejo de la técnica de las cuerdas, ya que en este movimiento, podemos escuchar el 'Guajeo' del bambuco, sin duda alguna un conocimiento orquestal impecable.¹⁸

Según el investigador y compositor Alfredo Mejía, el primer bambuco escrito es "Cuatro Preguntas" del compositor Pedro Morales Pino hacia finales del siglo XIX. El Maestro Morales Pino escribió esta obra en ritmo de 3/4 y hasta el día de hoy no existe una conciliación entre los músicos si se debe escribir en 3/4 ó 6/8 como lo hizo Mejía. Anterior al bambuco escrito por Mejía en la Pequeña Suite en 6/8, sólo se conoce la parte del Bambuco de la " Fantasía sobre temas Colombianos" de - Pedro Morales Pino-, ganadora del primer concurso de composición "Ezequiel Bernal" en 1924. (Lozano, 2015)

El maestro Mejía propone un bambuco de un estilo único, pues muy a pesar de que en sus cuerdas frotadas podemos escuchar en "Guajeo" de este ritmo tradicional, desdibuja otras características típicas de este ritmo para darle un toque de universalidad, es por lo mismo que, además, escribe el bambuco en la métrica 6/8.

El maestro Mauricio Parra, en su texto monográfico como aspirante a magister en dirección de orquesta sinfónica, afirma:

*"Existe una característica sobresaliente del Bambuco y es el **"Ictus"** que normalmente en escritura de 6/8 se encuentra en la última corchea del compás después de un grupo de mínimo 3 corcheas con silencio en la primera corchea del siguiente compás y curiosamente el bambuco de Mejía no contiene en su*

¹⁸ PARRA LOZANO, Mauricio. *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía*, Págs 19-20.

melodía ningún sitio con el Ictus, característica está que nos lleva a pensar en la universalidad de su pensamiento como compositor.”

Forma¹⁹

INTRODUCCIÓN

PUENTE

PRIMER TEMA

PUENTE

SEGUNDO TEMA Y TRANSICIÓN

DESARROLLO

II TEMA Y RESPUESTA

III TEMA

CIERRE III TEMA

I TEMA

CODA

¹⁹ PARRA LOZANO, Mauricio. *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía*, Págs 20-21.

3.3.4.3 Segundo Movimiento: Canción, torbellino y marcha

II-CANCIÓN, TORBELLINO Y MARCHA

The image displays a musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for various instruments. At the top, the tempo is marked 'Adagio' with a metronome marking of 60. The first staff is for Flute (Flauto), followed by two staves for Clarinet (Clarinete), two for Bassoon (Fagot), and one for Contrabassoon (Fagot bajo). Below these are staves for Horns in F (Cuernos en Fa), Trumpets in Bb (Trompas en Si bemol), Trombones (Trombones), and Tuba (Tuba). The percussion section includes Timpani (Tamboriles), Cymbals (Cajales), and Piano (Piano). The string section consists of Violins I and II (Violines I and II), Viola (Viola), Cello (Cello), and Contrabass (Contrabajo). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, arco), articulation (acc), and performance instructions. The bottom of the score features the publisher's information: 'CARIBE EDITIONS, Cali - Bogotá - Colombia, MMV'.

Ilustración 13 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto

El segundo movimiento de la Pequeña Suite de no ser por el torbellino haría pensar que no es una pieza nacionalista ya que el nombre de canción y marcha nos suena más universal. Para poder entender el porqué, hay que ver que el compositor no era solamente un músico sino además fue un poeta, con lo cual tiene mucha relación la forma " canción", y vale recordar que desde sus estudios secundarios en Sincé en el colegio de la Merced se profundizó en el estudio de la filosofía y letras que años después los perfecciona en la Universidad de Cartagena. Además el maestro fue pintor y políglota hablando varios idiomas, entre ellos Árabe y Griego. Así es que podemos entender la relación al escoger una "canción instrumental" al estilo de Mendelson ó Chaikoski y cuando la reexpone al final para convertirla en una marcha dándole a este tema el mayor valor dentro de toda la obra, ya que lo que hace el compositor es mostrar un ideal (canción) que lo manifiesta (marcha) con una gran dosis de humanismo. Si bien el maestro a la época ya tenía varias composiciones que en su mayoría son canciones folklóricas con ritmos de fandango, porro, cumbia, etc; la "canción " del segundo movimiento de la pequeña suite tiene una connotación que traspasa lo local. (Lozano, 2015)

Instrumentación²⁰

Cuerda completa

- Vientos de madera de a dos más flauta piccolo
- Cobres : 4 cornos , 3 trompetas ,3 trombones y Tuba
- Timbales
- Piano
- Celesta

Forma²¹

²⁰ PARRA LOZANO, Mauricio. *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía*, Págs 36

²¹ PARRA LOZANO, Mauricio. *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía*, Págs 20-21

PRIMER TEMA (1-18)

- TORBELLINO Y PUENTE (19-53)

- REEXPOSICION DEL PRIMER TEMA- MARCHA (54-82)

- CODA (83-93)

3.3.4.4 Tercer movimiento: Cumbia

Descripción general de la obra:

La cumbia es el último movimiento de la Pequeña Suite. Caso especial es este movimiento, porque, antes de esta obra, no se había compuesto, para formato sinfónico, una obra con aires traídos de la esencia africana y caribe en el país.

La obra fue compuesta en el año 1939, en la ciudad de Bogotá, donde obtiene el premio nacional de composición Ezequiel Bernal.

Macroestructura:

La forma de este tercer movimiento es tripartita, comenzando con una introducción, luego expone el primer tema, que se desarrolla y se repite, el segundo tema se presenta en modo mayor, en 'Allegro', luego reexpone el tema de manera corta para llegar a la coda.²²

INTRODUCCION (1-23)

PRIMER TEMA (24-87)

SEGUNDO TEMA (88-130)

REEXPOSICIÓN DEL PRIMER TEMA (130-134)

CODA (135-146)

²² PARRA LOZANO, Mauricio. *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía*, Pág 49

INTRODUCCIÓN

En el **aspecto armónico**, el maestro Mejía comienza su cumbia con un ostinato rítmico en las violas, haciendo un acorde de quinta en los primeros cuatro compases, esta introducción se asemeja al ritmo de la tambora, que marca la clave de la cumbia, en el compás cinco, los violines uno y dos entran en pizzicato hacen un acorde de mi menor en primera inversión repite en mismo acorde en el compás siete, y a partir del compas nueve lo dobla, ya no haciendo el acorde no solo en el primero tiempo del compás, sino que lo hace también en el segundo tiempo. Esta textura acordica se prolonga hasta el compás 23 pero, antes, en el compás 17 entra la melodía a cargo de las violas, en un modo de MI eólico, que va hasta el compás 23. La **textura** que se maneja en la introducción es de carácter homofónico.

Ilustración 14 Introducción, del compás 1 al 9. Score transcrito por el maestro Miguel Pinto.

El **aspecto melódico** en la introducción comienza en el compás 17 con una melodía en *Mí dórico* con el protagonismo en las violas. En cuanto al **aspecto rítmico**, podemos notar la constante en las violas a manera de marcha. El maestro Victoriano Valencia²³ comenta que, puede que Mejía haya escrito esta introducción recordando, o imitando de manera minimalista la rítmica de la cumbia en los Montes de María, donde está se toca de manera “atresillada”. También, podemos notar el ‘acompañamiento’ en los violines que, viendolo desde el instrumental de gaita, este estaría haciendo las veces de ‘Guacho’, que acentúa el primer tiempo.

The image shows a musical score for a string section, measures 10 to 18. The instruments listed on the left are Timp (Timpani), Cd (Cello), Pno (Piano), Vln I (Violin I), Vln II (Violin II), Via (Viola), Vc (Violoncello), and Cb (Contrabasso). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Viola part is particularly prominent, showing a rhythmic pattern that resembles a march, with a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'p' (piano) dynamic marking. The other instruments provide harmonic support and accompaniment.

Ilustración 15 Sección de cuerdas, del compás 10 al 18. Score transcrito por el maestro Miguel Pinto.

²³ Conversaciones de manera informal con el maestro Victoriano Valencia, en las instalaciones de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, sede el Nogal.

The image shows a musical score for a string section, consisting of five staves labeled I, II, Vla, Vc, and Cb. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system contains measures 19 through 24, and the second system contains measures 25 through 26. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are present: 'sempre pp' (pianissimo) is written above the first staff in the second system, and 'sempre p' (piano) is written above the Vla staff in the second system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Ilustración 16 sección de cuerdas, del compás 19 al 26. Score transcrito por el maestro Miguel Pinto.

PRIMER TEMA (24-87)

El primer tema comienza en el compas 24, la línea melódica está a cargo de las flautas travesera y flauta pícolo, la melodía se mueve en el modo Mi *Eólico*. Este tinte modal reafirma la influencia de las músicas aborígenes, asemejándose a la flauta hembra²⁴ cuando dibuja una melodía ondulante en el registro grave que va del compas 24 al compas 36. En el campo **Armónico** sigue siendo similar a la parte introductoria de la obra, al igual que en el aspecto **Rítmico**, donde las violas y violines siguen trabajando a modo de 'Acompañamiento' evocando al intrumental de gaita.

Solo en el compás 26 el campo **Armónico** se desarrolla, el maestro Mejía armoniza estos compases con un C7 en primera inversión hasta el compas 28, a partir del compás 29 propone un desarrollo armónico i 6/4 – III6 con quinta aumentada – III – ii – iib – V6/4 – 5/3 - i .

²⁴ Flauta vertical, larga, con cabeza hecha de cera de avispa y carbón vegetal, y pluma de pavo o pato. (List, 2011), La 'Gaita hembra' tiene 5 orificios, y lleva la melodía.

19

Fl. III
Pic.
B. 1
Ob. 1
E. Fla.
B♭ Cl. 1
Ban. 1
Hrn. 1
Hrn. 2
Hrn. 3
Hrn. 4
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Timp.
Cd.
Pno.
Via. I
Via. II
Via. III
Vcl.
Cb.
sempre pp
p
pp

i i VI6/5

Ilustración 17 sección de cuerdas, del compás 19 al 26. Score transcrito por el maestro Miguel Pinto.

Pequeña Suite - A. Mejía
III - CUMBIA Score

VI6/5 VI6/5 i III6 (5#) III ii

Ilustración 18 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, compases del 27 al 33

Pequeña Suite - A. Mejía
III - CUMBIA Score

5

33

Fl.

H. 1

Ob. 1

E. Hrn.

Bn. Cl. 1

Bn. 2

Hrn. 1
2
3
4

Trpt. 1
2
3

Tbn. 1
2
3

Timp.

Cd.

Pao.

Vln. I

Vln. II

Via.

Vcl.

Cb.

lib V6/4 – 5/3 i

Ilustración 19 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 33 al 38.

En la llegada al compás 35 las cuerdas hacen un cromatismo descendente, la **Textura** es unisono, y es un pequeño puente para la reexposición del tema principal.

35

The image shows a musical score for a string section, measures 33 through 38. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a unison chromatic descent in measure 35. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and sforzando (sf). Performance markings include arco (bowed), pizz. (pizzicato), and div. (divisi).

Ilustración 20 Sección de cuerdas frotadas. Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 33 al 38.

En el compás 37, las cuerdas comienzan una variación en el aspecto **rítmico**, los violines primeros y segundos, a manera de pregunta-respuesta despliegan una rítmica evocando a el Tambor Alegre²⁵. Por otra parte, las violas, marcando el contratiempo con acordes en pizzicato, nos hacen recordar el tambor Llamador²⁶, y el contrabajo de manera arpegiada nos muestra el bajo típico de la cumbia, que evoca a la Gaita Macho²⁷, la viola, hace una variación del ritmo del bajo. El tema principal lo retoma el oboe.

La segunda sección del tema principal comienza a desarrollarse justo en el compas donde termina la melodía principal que la lleva el oboe, en el compás 51, donde el contrabajo, cello, viola y violines segundos despliegan un melodía cromática, mientras que la melodía del oboe desaparece en decreciendo. A partir

²⁵ Instrumento de percusión cónico de una sola membrana, de tamaño mediano, que por lo general lleva una célula rítmica básica y repetitiva.

²⁶ Instrumento de percusión cónico de una sola membrana de tamaño pequeño, que lleva siempre el 'Contratiempo' en el ritmo base de la cumbia.

²⁷ Flauta vertical, larga, con cabeza hecha de cera de avispa y carbón vegetal, y pluma de pavo o pato, la 'gaita macho' tiene dos orificios y hace las veces de bajo.

del compas 51 se desarrolla la pieza con el uso de material rítmico-melódico propuesto por Mejía anteriormente, donde el compositor, además usa un carácter **armónico** de dominante, como el acorde i9b en el compás 58, luego en los compases 59 y 60 podemos notar también una tendencia a un carácter de dominante, también cabe anotar que, anteriormente en el compás 57 se comienza a desarrollar un material de pregunta- respuesta donde flauta y oboe preguntan y cellos y contrabajo responden. Podemos ver también que en los compases 66, 68 y 71 Mejía vuelve a enriquecer el campo armónico con acordes de quinta aumentada, como también finales de frase que terminan en un espectro armónico 'inestable' como el iib6/4.

Del compás 60 al compás 70 se desarrolla la pieza en el campo armónico y contrapuntístico, con un juego de preguntas y respuestas por parte de la sección de cuerdas y los vientos, y con un notorio espaciado en el campo orquestal. Podemos notar además que la **textura** en esta parte de la pieza es de carácter polifónico, ya que todas las voces expuestas por el compositor tienen igual importancia, todo este desarrollo de carácter temático y armónico va dirigido hacia la reexposición del tema principal de la obra que muestra una gran influencia de las técnicas impresionistas²⁸ en el compositor.

Del compas 72 al 76 se desarrolla una idea musical direccionada a la reexposición del tema principal, donde luego de cerrar de flautas y oboe, responden en forma acórdica los cuernos, fagot, clarinete y trompas, apoyados por acordes en las trompetas, las violas y violines dibujan una melodía en hemíola que nos lleva al tema principal en el compas 77.

²⁸ El impresionismo es una tendencia musical que surgió en Francia a finales del siglo xx, compositores como Claude Debussy, Isaac Albéniz, Maurice Ravel, Erik Satié, Joaquín Turina, Manuel de Falla entre otros fueron los principales exponentes de esta tendencia compositiva.

[51]

The score consists of the following parts:

- Poa.** (Percussion)
- Fl. 1** (Flute 1)
- Ob. 1** (Oboe 1) with dynamics *p* and *mp*
- I. Hn.** (Horn 1)
- Cl. 1** (Clarinet 1)
- Im. 1** (Trumpet 1)
- Hn.** (Horn 2, 3, 4)
- Trp.** (Trumpet 2, 3)
- Im.** (Trumpet 1, 2, 3)
- Timp.** (Timpani) with dynamic *p*
- Cd.** (Cymbal)
- Pno.** (Piano)
- Vln. I & II** (Violins I and II) with dynamics *ppp*, *pp*, *ppp*, *pp*, *f*, *f*
- Vcl.** (Violoncello) with dynamics *ppp*, *pp*, *ppp*, *pp*, *f*, *f*
- Ch.** (Contrabajo) with dynamics *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp*, *f*, *f*

The score shows a chromatic movement in the strings, with various dynamics and articulations throughout the measures.

Cromatismo en las cuerdas.

Ilustración 21 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 51 al 54.

Pregunta

55

Perc.
Fl. 1
Ob. 1
E. Ha.
B♭ Cl. 1
Bsn. 1
1
2
3
4
Hr.
1
2
3
B♭ Trpt.
1
2
3
Tbn.
1
2
3
Timp.
Cd.
Pno.
1
2
Vln.
1
2
Via.
Vcl.
Cb.

Respuesta i9b

Ilustración 22 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 55 al 59.

60

The image displays a musical score for measures 60 to 64. The score is organized into several systems of staves. The top system includes Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Oboe (Ob.), English Horn (E. Ha.), Clarinet in C (Cl. C), and Bassoon (Bn.). The second system contains three Horns (Hr. 1, 2, 3), Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), and Trombones (Tbn. 1, 2, 3). The third system is for Timpani (Timp.), Cymbals (Cd.), and Piano (Pno.). The bottom system features Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf* and *pp*. A box containing the number '60' is located at the top left of the first staff.

Ilustración 23 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 60 al 64.

65

The score is divided into several systems:

- Piccolo:** Measures 65-69 with dynamics *p* and *mf*.
- Flutes (Fl. 1):** Measures 65-69 with dynamics *p* and *mf*.
- Oboes (Ob. 1):** Measures 65-69 with dynamics *p* and *mf*.
- Horns (Horn 1-4):** Measures 65-69 with dynamics *p* and *mf*.
- Trombones (Tbn. 1-3):** Measures 65-69 with dynamics *p* and *mf*.
- Trumpets (Trpt. 1-3):** Measures 65-69 with dynamics *p* and *mf*.
- Percussion (Timp.):** Measures 65-69 with dynamics *p* and *mf*.
- Conductors (Cd.):** Measures 65-69 with dynamics *p* and *mf*.
- Piano (Pno.):** Measures 65-69 with dynamics *p* and *mf*.
- Violins (Via. I, II):** Measures 65-69 with dynamics *p* and *mf*.
- Viola (Via.):** Measures 65-69 with dynamics *ff* and *mf*.
- Cello (Cb.):** Measures 65-69 with dynamics *ff* and *mf*.

3

Ilustración 24 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 65 al 69.

70

The image displays a page of a musical score, numbered 70 in the top left corner. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Flute (Fl.), Flute 1 (Fl. 1), Oboe 1 (Ob. 1), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Bassoon 1 (Bsn. 1), Horns (Hn. 1, 2, 3, 4), Trumpets (B♭ Tpt. 1, 2, 3), Trombones (Tbn. 1, 2, 3), Timpani (Timp.), Cymbals (Cyl.), Piano (Pno.), Violins (Vln. I, II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows musical notation for measures 70 through 75. The key signature is one flat (B♭), and the time signature is 4/4. The music features various dynamics such as *f* (forte) and *arco* (arco). The Flute, Oboe, and Bassoon parts have melodic lines with slurs and accents. The Horns and Trumpets play sustained chords. The Piano part has a rhythmic accompaniment. The Violins and Viola play melodic lines, and the Violoncello and Contrabass play a bass line. The score is transcribed by Maestro Miguel Pinto.

Ilustración 25 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 70 al 75.

A partir del compás 76 comienza la reexposición del tema principal.

The image displays a musical score for measures 76 through 79. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top left, a box contains the number '76'. A dashed orange line is positioned above the first staff. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Flute 1 (Fl. 1), Oboe 1 (Ob. 1), English Horn (E. Ha.), Bassoon 1 (B. Cl. 1), Bassoon 2 (Bn. 1), Horns (Hr. 1, 2, 3, 4), Trumpets (1, 2, 3), Trombones (1, 2, 3), Timpani (Timp.), Cymbals (Cd.), Piano (Pno.), Violins (I, II), Viola (Via.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*), and articulation marks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ilustración 26 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 76 al 79.

90

Fl. 1

Ob. 1

E. Ha.

♭ Cl. 1

Ba. 1

1
2
3
4

Hr.

1
2
3

Tpt.

1
2
3

Tbn.

1
2
3

Timp.

Cd.

Pno.

1
2

Vln.

Vln.

Vcl.

Cb.

Ilustración 27 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 80 al 85.

86 Allegro

The score is divided into two systems. The first system includes:

- Picc.** (Piccolo): Rapid sixteenth-note runs.
- Fl. 1** (Flute 1): Rapid sixteenth-note runs.
- Ob. 1** (Oboe 1): Sustained notes with a dynamic marking of *f*.
- E. Hrn.** (English Horn): Sustained notes.
- B♭ Cl. 1** (Bass Clarinet 1): Sustained notes with a dynamic marking of *mf*.
- Bsn. 1** (Bassoon 1): Sustained notes with a dynamic marking of *mf*.
- Hrn. 2, 3, 4** (Horn 2, 3, 4): Sustained notes with a dynamic marking of *mf*.
- B♭ Tpt. 1, 2, 3** (Bass Trumpet 1, 2, 3): Sustained notes with a dynamic marking of *mf*.
- Tbn. 1, 2, 3** (Tenor Trombone 1, 2, 3): Sustained notes with a dynamic marking of *mf*.
- Timp.** (Timpani): Sustained notes with a dynamic marking of *mf*.
- Cd.** (Cymbal): Sustained notes.
- Pno.** (Piano): Sustained notes.

The second system includes:

- Vln. I** (Violin I): *pizz. div.* (pizzicato diviso) and *arco* (arco) markings.
- Vln. II** (Violin II): *pizz. div.* and *arco* markings.
- Vla.** (Viola): *pizz. div.* and *arco* markings.
- Vc.** (Violoncello): *pizz.* and *arco* markings.
- Cb.** (Contrabasso): *pizz.* and *arco* markings.

Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked *Allegro*.

Ilustración 28 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 86 al 91.

SEGUNDO TEMA: (ALLEGRO)

Para el segundo de tema de la obra, el maestro Mejía utiliza la melodía de la canción tradicional de la región caribe Colombiana “Sapo ese hijo es tuyo”, en tonalidad de Sol mayor, la melodía principal la exponen las flautas y flautas piccolo y responde el oboe y seguidamente terminan la respuesta clarinetes y Fagotes. La **Textura** propuesta por el compositor es polifónica, esta exposición del tema va del compás 88 al compás 91, la armonía es plagal²⁹.

La parte de las cuerdas frotadas hace las veces de acompañamiento que si lo analizamos de manera minuciosa, podemos ver cómo el maestro Mejía distribuye de manera tan clara la rítmica de la cumbia que suena al acompañamiento tradicional de este ritmo (entre compases 88 y 89), en los compases 90 y 91 vemos la salida en escala descendente por parte de los cellos y contrabajos a manera de respuesta.

²⁹ Progresión armónica donde se usan los grados I – IV – I.

Tema principal expuesto por las flautas, responden oboes, clarinetes y Fagotes.

86

Allegro

Fl.

Fl. 1

Ob. 1

E. Ha

B♭ Cl. 1

Bsn. 1

1 2

Hr.

3 4

1 2 3

B♭ Tpt.

1 2 3

Tbn.

1 2 3

Timp.

Cd.

Pno.

1

Via.

II

Via.

Vcl.

Cb.

pizz. div.

arco

f

mf

sf

arco

Ilustración 29 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 86 al 91.

Sección de cuerdas, acompañamiento típico de la Cumbia

Luego en el compás 92 el tema es expuesto en la tonalidad Sí mayor, luego de la salida de violines desde el compás 96 al compás 98 hasta llegar a un calderón, donde, se expone nuevamente el tema, pero ahora, en tonalidad Mí mayor.

Pequeña Suite - A. Mejía
III - CUMBIA Score

17

92

Fl.

Fl. 1

Ob. 1

E. Hn.

B♭ Cl. 1

Bsn. 1

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Timp.

Cd.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

Ilustración 30 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 92 al 97.

A partir del compás 99 el tema es expuesto en tonalidad de Mi mayor, con la melodía a cargo de las cuerdas, las flautas, oboes y clarinetes ornamentan con una escala ascendente.

18

Pequeña Suite - A. Mejía
III - CUMBIA Score

98

A Tempo

The score is a full orchestral score for a Cumbia piece. It features a variety of instruments including woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons, English horn, and trumpets), brass (trombones and timpani), and strings (violins, violas, cellos, and piano). The score is marked 'A Tempo' and begins at measure 98. The woodwinds and strings play a melodic line, while the percussion instruments provide a rhythmic accompaniment. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ilustración 31 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 98 al 103.

Ornamento en escalas ascendentes

The image displays a musical score for measures 104 through 107. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2. Both parts play a melodic line with ascending eighth-note ornaments, marked with a box containing the number 104. Dynamics include *f* and *mf*.
- Oboes:** Oboe 1 and Oboe 2. They play a similar melodic line with ornaments, marked with a box containing 104. Dynamics include *f*.
- Clarinets:** Clarinet in B-flat 1 and Clarinet in B-flat 2. They play a melodic line with ornaments, marked with a box containing 104. Dynamics include *f*.
- Bassoons:** Bassoon 1. It plays a melodic line with ornaments, marked with a box containing 104. Dynamics include *f*.
- Brass:** Horns (1-4), Trumpets in B-flat (1-3), and Trombones (1-3). These parts are mostly silent or play sustained notes.
- Percussion:** Timpani. It plays a rhythmic pattern, marked with *mf*.
- Piano:** Concerto and Grand. Both parts are silent.
- Violins:** Violin 1 and Violin 2. They play a melodic line with ornaments, marked with a box containing 104. Dynamics include *f*. The Violin 1 part includes a *div.* (divisi) marking in measure 107.
- Viola:** Viola. It plays a melodic line with ornaments, marked with a box containing 104. Dynamics include *f*. It includes markings for *arco* and *pizz.* (pizzicato).
- Violoncello:** Cello. It plays a melodic line with ornaments, marked with a box containing 104. Dynamics include *f*. It includes markings for *arco* and *pizz.*
- Double Bass:** Contrabass. It plays a melodic line with ornaments, marked with a box containing 104. Dynamics include *f*. It includes markings for *arco* and *pizz.*

Ilustración 32 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 104 al 107.

108

The image displays a musical score for measures 108 through 111. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top left, a box contains the number '108'. The instruments listed on the left side of the score are: Flute (Fl.), Flute 1 (Fl. 1), Oboe 1 (Ob. 1), Horn 1 (1. Hn.), Clarinet 1 (Cl. 1), Bassoon 1 (Bsn. 1), Flute 2 (2. Fl.), Flute 3 (3. Fl.), Flute 4 (4. Fl.), Trumpet 1 (1. Tpt.), Trumpet 2 (2. Tpt.), Trumpet 3 (3. Tpt.), Trombone 1 (1. Tbn.), Trombone 2 (2. Tbn.), Trombone 3 (3. Tbn.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cyl.), Snare Drum (Pno.), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'div.' and 'pizz.'.

Ilustración 33 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 108 al 111.

En esta sección, a partir del compás 107, el maestro Mejía retoma un motivo del primer tema, a cargo de los violines, la viola, el cello y el contrabajo dibujan melodías

contrastantes evocando el ritmo tradicional de la cumbia, de forma ornamentada y variada.

El maestro Mauricio Parra comenta de manera concisa sobre los compases 110 al 114, y del 115 al 119:

Mejía aprovecha una sección del motivo y con las 6 semicorcheas en escala ascendente forma una “Hemiola” con la línea de los violines, apoyado por las maderas. (Lozano, 2015)

110

Musical score for measures 110-111. The score is written for Violins I and II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows a complex rhythmic pattern with various articulations such as *unis*, *div.*, *arco*, and *pizz.*. The Violin I part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 110. The Viola and Cello parts provide a rhythmic accompaniment with a mix of arco and pizzicato playing.

Ilustración 34 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 108 al 111.

114

Musical score for measures 112-114. The score is written for Violins I and II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows a complex rhythmic pattern with various articulations such as *div.*, *pizz.*, and *arco*. The Violin I part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 112. The Viola and Cello parts provide a rhythmic accompaniment with a mix of arco and pizzicato playing.

Ilustración 35 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 108 al 111.

Se llega hacia un puente (115 al 119), donde las trompetas “preguntan” con un motivo rítmico y una melodía en acordes. (Lozano, 2015)

115

Ilustración 36 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 112 al 117.

El piano “responde” de manera arpegiada (De 4 compases) la armonía utiliza extensiones de acordes de dominante con (7-9-11-13) llevando la línea hasta un ritardando que desembocará en la reexposición del tema. (Lozano, 2015)

Ilustración 37 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 112 al 117.

Ilustración 38 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 118 al 122.

Ilustración 39 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 123 al 127.

Ilustración 40 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 128 al 132.

Luego de la respuesta del piano, a partir del compás 130, el maestro Mejía retoma el primer tema ahora en una acórdica de Si mayor 7 en 5 compases, los violines recrean la melodía en doblaje, mientras que las violas y cellos y contrabajo acompañan, hasta el compás 134:

Ilustración 41 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 128 al 132.

The image shows a musical score for orchestra, measures 133 to 138. The score is written for Piano (Pno.), Violins I and II (Vn. I, Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include 'pizz.' (pizzicato) and 'p' (piano). The score is transcribed by Miguel Pinto.

Ilustración 42 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 133 al 138.

La coda comienza en el compás 135 al 146, el compositor despliega una armonía en los cuernos, clarinetes y fagotes: I – IV7 con bajo en la 5ta sostenida – I con bajo con la 5ta sostenida – V con extensiones de séptima y novena.

133

The image displays a page of a musical score, numbered 133 in a box at the top left. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left side of the staves are: Piccolo (Pic.), Flute 1 (Fl. 1), Oboe 1 (Ob. 1), English Horn (E. Ha.), Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Bassoon 1 (Bsn. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), Flute 4 (Fl. 4), Trumpet 1 (B♭ Trpt.), Trumpet 2 (B♭ Trpt.), Trumpet 3 (B♭ Trpt.), Trombone 1 (Tbn.), Trombone 2 (Tbn.), Trombone 3 (Tbn.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cd.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vin.), Violin 2 (Vin.), Viola (Via.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score shows musical notation for measures 133 through 138. The key signature is one flat (B♭ major or D minor), and the time signature is 4/4. Dynamics such as *pp*, *p*, and *ppp* are indicated throughout the score. The piano part features a melodic line with some grace notes and slurs. The string parts (Violins, Viola, Cello, Double Bass) play a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics.

Ilustración 43 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 133 al 138.

La coda llega a un La, acórdica encabezada por los violines en tremolo, las violas y chelos nos recuerdan la rítmica introductoria de la obra, para luego llegar a el allegro en fortísimo de manera arpegiada y pizzicato concluye la pieza.

III - CUMBIA Score

Allegro

The score is divided into two main sections. The first section, from measure 139 to 146, is marked with a box containing the number 139. The second section, starting at measure 146, is marked 'Allegro'. The score includes parts for various instruments: Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl. 1), Bassoon 1 (Bsn. 1), Horns (Hr. 1-4), Trumpets (B♭ Trpt. 1-3), Trombones (Tbn. 1-3), Timpani (Timp.), Cymbals (Cd.), Snare Drum (Pno.), Violins (Vln. I, II), Viola (Via.), Violoncello (Vcllo.), and Contrabass (Cb.). The score shows a transition from a slower section to an Allegro section starting at measure 139. Dynamics range from ppp to fff. The strings play a tremolo in the violins and pizzicato in the violas and cellos. The woodwinds and brass play arpeggiated figures.

Ilustración 44 Score transcrito por el maestro Miguel Pinto, del compás 139 al 146.

CAPITULO IV

4.1 Cumbia Concertante

Una formación integral del alumnado debería ofrecer oportunidades para su crecimiento de tal modo que pueda pensar de múltiples modos. El pensamiento musical es una de esas formas de inteligencia que las personas tienen. El proceso de creación musical permite al alumnado implicarse en el pensamiento musical de manera significativa para cada uno. (Plaza, 2012)

Los procesos creativos deben ser motivados por un entorno adecuado, el articular ciertas asignaturas que converjen entre sí, llevaran así a un producto, en este caso una obra emergente de mayor calidad y variedad.

- **Información General:**

La cumbia concertante se convierte en el resultado de esta investigación, guiada hacia el acto creativo por medio del análisis musical, etnográfico y pedagógico. La obra emergente tiene parámetros estéticos extraídos tanto del análisis y entendimiento de la Cumbia Colombiana y su tradición, como del análisis de la cumbia de la Pequeña Suite del maestro Adolfo Mejía Navarro, articulado con las clases de orquestación, dirección de orquesta y composición, asignaturas encontradas en la fase de profundización de la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Si bien la obra emergente no es una ovación directa sobre materiales temáticos y estéticos con base en la obra analizada, se recopilan motivos característicos de la obra, para que, así, la pieza emergente tenga un discurso sonoro propio, pero fundamentado en la influencia y uso de material musical brindado por el material de referencia.

- **Formato instrumental:**

Guitarra clásica solista

II Violines (1 y 2)

II Violas

II Cellos

I Contrabajo

- **Macroestructura:**³⁰

<i>Introducción</i>	<i>Parte A</i>	<i>Parte B</i>	<i>Parte C</i>	<i>Candeza</i>	<i>Coda</i>
<i>1 - 33</i>	<i>34 - 65</i>	<i>66 - 128</i>	<i>129 - 156</i>	<i>157 - 192</i>	<i>193 - 218</i>

- **Aspectos armónicos**

Las características armónicas de la obra emergente se desarrollan de la siguiente manera:

Introducción, partes A y B Em Dórico.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is in 3/4 time and one sharp (F#) key signature. The first measure is a whole rest for all instruments. From the second measure, all instruments play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and II parts are marked 'pizz.' and 'p'. The Viola part is marked 'pizz.' and 'mf', with 'Div' and 'Unison' markings. The Cello and Double Bass parts are marked 'pizz.' and 'mf'.

Ilustración 45 Cumbia Concertante (Score) Compás 1 - 7

³⁰ Las letras encontradas en el score de la obra son 'Letras de ensayo'.

Entre compases 50 y 65 se despliega un desarrollo armónico con uso de acordes con quinta aumentada, segundo grado bemol, sexto grado 7 en primera y segunda inversión. Este tipo de desarrollo armónico también es usado entre los compases 95 y 106.³¹

The image displays two systems of a musical score. The first system covers measures 44 to 62, and the second system covers measures 55 to 62. The instruments are Cl. Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score includes various performance markings such as *f*, *cresc.*, *a 3*, *Unison*, *Div.*, *pizz.*, *dim.*, and *Unis.* The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ilustración 46 Score del compás 44 al 62

³¹ Para mayor claridad ir al score de la obra en la parte de anexos.

Entre compases 79 y 82 la obra vuelve a un 'acompañamiento' en Em dórico.

Cumbia concertante

6

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Ilustración 47 Cumbia Concertante, compases 80 a 92

Parte C, entre compases 129 y 144 se presente un nuevo tema en tonalidad G mayor, entre compases 145 a 152 se presenta el tema en tonalidad A mayor.

C $\text{♩} = 80$

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Ilustración 48 Score Cumbia Concertante, Compases 129 - 134

Ilustración 49 Cumbia Concertante, compases 143 - 149

La candeza se desarrolla sobre modo Em dórico, en algunos momentos la guitarra solista presenta acordes que crean una ligera inestabilidad, que no son más que acordes de paso pensado a modo de transparencias. La coda se desarrolla armónicamente con acordes con una sonoridad inestable, que son pensados como acordes de pasó y trasparencias.

- **Aspectos Melódicos**

Podemos notar en la obra emergente, líneas melódicas con reiterados contratiempos, ornamentadas con apoyaturas a forma de bordadura, que desdibujan el acorde de manera melódica, con uso de segundas y sextas.

A continuación veremos ilustraciones de los materiales melódicos expuestos y que son reiterativos y desarrollados a través de la obra:

Ilustración 50 Melodía principal a modo de pregunta.

Viola

pizz.
mf

Div.
Unison

Ilustración 51. Melodía principal por parte de la Viola, respuesta al violín en los compases 4 y 5.

Cello

arco

Ilustración 52 Material melódico presentado por el Cello.

Classical Guitar

50

f

Violín I

50

cresc.

clim.

Violín II

a 3

Unis.

Div.

Ilustración 53. Desarrollo melódico por parte de los violines y la guitarra solista.

Classical Guitar

mf

Violín I

66

arco

mf

Violín II

p

Viola

p

arco

mf

p

mf

p

mf

Ilustración 54. Propuesta melódica entre la guitarra solista, violines I y la viola. Compases 66 a 75.



Ilustración 55. Parte C. Melodía principal por parte del violín I. Compases 129 - 136.



Ilustración 56. Material temático desarrollado a partir del tema principal de la parte C de la obra emergente.

- **Macroestructura**

La Cumbia Concertante, comienza a modo introductorio con un contratiempo en el bajo, típico de la cumbia y sus variantes. Los violines en pizzicato dibujan una melodía sencilla que apenas ornamenta la melodía principal a cargo de la violas, que llevan el material temático inductorio que luego se desarrolla.³² A partir del compás 18 se expone un material temático, de manera introductoria por parte del cello y la región media grave de la guitarra, el material se reexpone en el compás 26.

³² El uso del 'Pizzicato' es reiterativo en la Cumbia de la pequeña suite del maestro Adolfo Mejía, evoca una sonoridad que se acerca a lo percutido.

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

mf

Div

Unison

pizz.

mf

pizz.

p

Ilustración 57 - Score 'Cumbia concertante' - Compases 1 - 7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

8

p

p

Div.

mf

pizz.

p

Ilustración 58 - Score 'Cumbia concertante' compases 8 -15

Cumbia concertante

2

Cl. Gtr. ¹⁶

Vln. I ¹⁶

Vln. II

Vla. ^{arco}

Vc.

D.B.

Cl. Gtr. ²²

Vln. I ²²

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

3

Ilustración 59 Cumbia Concertante, score. Compas 16 - 27

A partir del compás 34, las cuerdas acompañan con gran espacio, se presenta el primer tema a cargo de la guitarra y los violines, donde estos preguntan y el cello responde con una escala descendente, la viola despliega la melodía en pizzicato y a contratiempo, evocando al tambor llamador que ya venía presentando el tema desde la introducción de la obra.

Cumbia concertante 3

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 28 to 35. The Cl. Gtr. part starts at measure 28 with a melodic line. The Vln. I and Vln. II parts enter at measure 34. The Vla. part has a 'Unison' instruction at measure 34. The Ve. part has an 'arco' instruction at measure 34. The D.B. part has a 'mp' instruction at measure 34. A box labeled 'A' is placed above the Cl. Gtr. staff at measure 34. The second system covers measures 36 to 43. The Cl. Gtr. part has a 'mf' instruction at measure 36. The Vln. I and Vln. II parts have rests. The Vla. part has 'Div' instructions at measures 36 and 39. The Ve. part has an 'arco' instruction at measure 36 and a 'mp' instruction at measure 37. The D.B. part has a 'mp' instruction at measure 36.

Ilustración 60, Cumbia concertante, score, compás 28 - 43.

La guitarra del compás 38, en adelante, comienza a desplegar una idea melódica que pretende resaltar la melodía que presenta la viola, la guitarra superpone acordes con el uso de segundas menores, esta temática se desarrolla hasta el compás 49, con la salida en una escala ascendente por parte de la guitarra hacia un nuevo tema contrastante.

Cumbia concertante

4

The musical score for 'Cumbia concertante' measures 44-54 is presented in a multi-staff format. The instruments are Cl. Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The guitar part (Cl. Gtr.) begins at measure 44 with a melodic line that includes a crescendo and ends with an ascending scale. The violin parts (Vln. I and Vln. II) feature unison passages and triplets. The viola part (Vla.) includes unison and divisi passages. The violin part (Vc.) includes a pizzicato passage. The double bass part (D.B.) provides a steady bass line.

Ilustración 61, Cumbia Concertante, score, compás 44 - 54.

El compás 50 podemos denominar el momento de máximo climax en esta parte de la obra, a manera propositiva por parte de las cuerdas y la guitarra. Si bien podemos notar muchas acórdicas superpuestas y unísonos, la intención es netamente textural, donde la armonía tiene uso de acordes con quinta aumentada y el uso de segundo grado bemol³³, como también podemos ver la melodía en trémolo y en grados conjuntos por parte del los violines primeros, los violines segundos en *divisi* recrean la melodía principal en *pizzicato*, donde la guitarra apoya la melodía,

³³ La obra en su primera parte, en este caso, la parte menor, se desarrolla en el modo dórico.

ornamentada con una acórdica medianamente disonante, el bajo, de igual manera, desarrolla una melodía, típico de las texturas polifónicas.³⁴

Cumbia concertante

4

The musical score is titled "Cumbia concertante" and is numbered "4". It consists of two systems of staves. The first system covers measures 44 to 62. The instruments are Cl. Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Ve., and D.B. The Cl. Gtr. part features a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of *f*. The Vln. I part has a *cresc.* marking and a triplet *a 3*. The Vln. II part has a *Unison* marking. The Vla. part has *Unison* and *Div.* markings. The Ve. part has a *pizz.* marking. The D.B. part has a melodic line. The second system covers measures 55 to 62. The Cl. Gtr. part has a melodic line. The Vln. I part has a *dim.* marking. The Vln. II part has *Div.* and *Unis.* markings. The Vla. part has a *Div.* marking. The Ve. part has a melodic line. The D.B. part has a melodic line.

Ilustración 62. Cumbia Concertante, score, compás 44 - 62.

³⁴ Esta idea musical se desarrolla entre los compases 50 y 65.

A partir del compás 66 se expone un nuevo material contrastante, con una textura más ligera, donde la guitarra, los violines uno y la viola juegan a manera de pregunta-respuesta, con arco, despliegan una melodía que contrasta y ornamenta a la guitarra, mientras que el cello acompaña en *pizzicato* a manera de bajo.³⁵

Cumbia concertante

5

Ilustración 63 Score 'Cumbia Concertante', compas 63 – 70

Ilustración 64 Score 'Cumbia Concertante', compás 71 - 79

³⁵ Esta idea musical se expone hasta el compás 77.

Entre el compás 76 y 78 se presenta un unísono entre violas que preguntan, donde se resaltan los contratiempo, y los violines responden de igual manera, terminando en un calderón en la segunda corchea del segundo pulso del compás.³⁶

Ilustración 65 - Score 'Cumbia Concertante', compas 76 – 78

Entre el compás 79 y 94 comienza la guitarra a exponer material temático, proponiendo una idea melódica ondulante, ornamentada, muy ligera. Las cuerdas, por su parte, siguen acompañando en *pizzicato*, el material se expone hasta llegar al compas 94 en un gran calderon.³⁷

³⁶ Para entender la forma de la obra con más claridad, por favor diríjase al score en la parte de anexos.

³⁷ En el compás En el compás 79 comienza a desarrollarse la obra a la cabeza de la guitarra, así mismo como lo propone el formato, la guitarra se ha propuesto como instrumento solista, en este caso, no todo el tiempo se presenta la guitarra como eje central de la obra, si no que esta es pensada, para ser usada en momentos climáticos o de mayor desarrollo temático.

Cumbia concertante

6

Musical score for measures 80-86 of Cumbia concertante. The score is written for six instruments: Cl. Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 80 is marked with a forte dynamic (f). The Cl. Gtr. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 85. The Vln. I and Vln. II parts play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Vla. part plays a steady eighth-note accompaniment, marked with a piano dynamic (pp) starting in measure 85. The Vc. part is silent. The D.B. part provides a bass line with eighth notes and rests.

Musical score for measures 87-92 of Cumbia concertante. The score is written for six instruments: Cl. Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 87 is marked with a forte dynamic (f). The Cl. Gtr. part continues the melodic line from the previous system, including a triplet in measure 91. The Vln. I and Vln. II parts continue their rhythmic patterns. The Vla. part continues its eighth-note accompaniment. The Vc. part remains silent. The D.B. part continues its bass line.

Ilustración 66. Cumbia Concertante, score, compás 80 - 92.

Entre el compás 95 y 128 comienza el momento climático de esta parte de la obra, la guitarra nos anuncia la importancia del material que se propone en esta parte, al igual que en el contrabajo, que también plantea un material a modo de solo, con unos intervalos secillos, pero muy rítmicos, que contrastan, y a su vez, ornamentan la melodía que en esta misma parte propone la guitarra. De manera interna los violines, violas y cellos proponen una atmosfera textural densa, presentando una armonía inestable y de carácter dominante.

Cumbia concertante

The musical score for 'Cumbia concertante' spans measures 93 to 107. It features six staves: Cl. Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The Cl. Gtr. part includes triplets and a fermata. The Vln. I and Vln. II parts are marked 'arco' and 'mp'. The Vla. part is marked 'mp pizz.'. The Vc. part is marked 'mf'. The D.B. part has a '7' above the final measure. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (mp, mf, cresc.), and articulation (arco, pizz.).

Ilustración 67, Cumbia Concertante, score, compases 93 - 107

La región armónica, que se piensa a manera de transparencias, propone el uso de acordes con quinta aumentada en el tercer grado de la tonalidad, como también el uso de segundo bemol en primera y segunda inversión, y el tercer grado siete. Esta progresión va hasta el compás 126, el compás 127 y 128 son tomados como “puente”, o salida.³⁸

En el compás 129 se presenta el nuevo tema, en modo mayor (Sol mayor), donde la melodía principal está a cargo de los violines 1, la armonía no es muy variante, I – IV – II7 – V7.

The image shows a musical score for measures 129-134 of 'Cumbia Concertante'. The score is written for a string quartet and guitar. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked as quarter note = 80. The score includes parts for Cl. Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score shows a dynamic of forte (f) and includes the instruction 'arco' for the violin parts.

Ilustración 68, Cumbia Concertante, score, compás 129 - 134.

En el compás 137, la guitarra presenta de nuevo el tema principal de la parte mayor de la obra, melodía que luego es presentada en la tonalidad de La mayor a partir del compás 145.

³⁸ Favor dirigirse al score completo para una mejor comprensión del texto sonoro, en la parte de anexos.

Cumbia concertante

10

The musical score is presented in two systems. The first system, measures 135-142, features a Cl. Gtr. part with a melodic line starting at measure 135. The Vln. I and Vln. II parts play a rhythmic accompaniment, with Vln. I including a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The Vla., Vc., and D.B. parts provide a steady bass line. Dynamics are marked with 'f' (forte) for the strings and guitar. The second system, measures 143-149, continues the instrumental textures, with the Cl. Gtr. playing a more active melodic role.

Ilustración 69, Cumbia Concertante, score, compás 135 - 149.

A partir del compás 153 se desarrolla un motivo melódico que se presentará en las cuerdas a manera de salida para darle paso a la 'cadenza' de la guitarra.

Cumbia concertante

11

The musical score is for 'Cumbia concertante' and covers measures 150 to 156. It features seven staves: 1. Gtr. (Electric Guitar), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), D.B. (Double Bass), and Cl. Gtr. (Classical Guitar). The key signature is one sharp (F#). The score begins at measure 150 with a melodic motif in the guitar. This motif is then taken up by the string ensemble (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) starting at measure 153, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The guitar part resumes at measure 154 with a cadenza, marked 'Solo Libre y rítmico' and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A box containing the letter 'D' is placed above the guitar staff at measure 154. The score concludes at measure 156.

Ilustración 70, Cumbia Concertante, score, compás 150 - 156.

La Cadenza de la guitarra comienza con el tema melódico que se desarrolla entre los compases 154 y 157, luego en el compás 163, presenta a manera de cita, uno de los temas principales de la Cumbia de la Pequeña suite, para luego desarrollarlo de manera ornamental con ligados descendentes atresillados, y acordes a modo de

trasparencias. Luego, en el compás 181, se presenta el tema de la obra de referencia, esta vez en la región media grave de la guitarra, donde, esta se desarrolla de igual manera tresillos descendentes, para llegar al compás 189 a reexponer un material melódico ya enunciado.

The image shows a musical score for guitar solo, cadenza, spanning measures 164 to 191. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a box containing the letter 'D'. The first system (measures 164-169) features a melody with descending triplets, marked with a forte 'f' dynamic. The second system (measures 170-176) continues with similar triplet patterns, marked with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The third system (measures 177-185) includes a section marked 'f legato' and features more complex rhythmic patterns. The fourth system (measures 186-191) concludes with a return to the triplet motif, marked with a forte 'f' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustración 71 Cumbia Concertante, Parte guitarra solista, cadenza.

A partir del compás 193 se desarrolla la coda, donde la guitarra, el violín II y el cello despliegan melodías desarrolladas sobre material temático expuesto anteriormente

en la obra, los violines I y las violas, acompañan con acordes donde son notorios el uso de segundo bemol, acordes con quinta aumentada, ya usados en campos armónicos anteriores.

Cumbia concertante

14

Cl. Gtr. 193 *f*

Vln. I 193 arco *f*

Vln. II 193 arco *mf*

Vla. 193 arco *mf*

Vc. 193 arco *mf*

D.B.

Cl. Gtr. 198 *mf* pizz. cresc.

Vln. I 198 *mp* pizz.

Vln. II 198 *mp* pizz.

Vla. 198 *mp* pizz.

Vc. 198 *mp* pizz.

D.B. 198 *mp* pizz.

Ilustración 72, Cumbia Concertante, score, 193 - 204.

En el compás 205 se expone el motivo característico de la coda, ahora con un acompañamiento rítmico con arcos a modo de transparencias, para ornamentar, en el compás 212 se presenta un momento textural de inestabilidad para darle así paso al final entre los compases 217 y 218.

Cumbia concertante 15

The musical score is divided into two systems. The first system, measures 205-211, shows the guitar (Cl. Gtr.) playing a rhythmic pattern. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) plays arco parts with a mezzo-piano (mp) dynamic. The second system, measures 212-218, features a textural change. The guitar continues with a mezzo-forte (mf) dynamic. The strings use a mix of pizzicato (pizz.) and arco techniques, with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (f). The piece concludes in measures 217 and 218.

Ilustración 73, Cumbia Concertante, compás 205 - 218.

CAPITULO V

5.1 Conclusiones

- La documentación realizada sobre la cumbia colombiana desde su talante tradicional y autoctono, el analisis minucioso de la cumbia de la Pequeña Suite y articulado con las clases de orquestacion, composición y dirección de orquesta tomadas en la profundización de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, da como resultado la ‘Cumbia Concertante’, obra emergente.
- La indagación de la Cumbia colombiana, planteada como objetivo específico al principio de la investigación, permitió la apropiación de sus características musicales tales como, el contratiempo, la modalidad evidenciada en las melodias de las gaitas, como también la presencia constante de la sincopa en la parte percutida; esto, sirvió como insumo para la construcción de la obra emergente.
- La contextualización del compositor Adolfo Mejía Navarro llevó al autor del presente proyecto a la comprensión del proceso creativo como compositor y artista, influenciado por las músicas tradicionales y la academia, como también la poesía entre sus prácticas artisticas alternativas.
- La documentación del proceso creativo de la obra emergente, puso en evidencia los criterios musicales que se tuvieron en cuenta para la construcción y resignificación de la pieza, extraídos tanto de la Cumbia Colombiana, como de la obra de referencia. También cabe resaltar la formación de corte pedagógico que permitió obtener herramientas compositivas y orquestales, que podrían ser aplicadas en los procesos de reflexión pedagógica de autor del proyecto.
- Durante el análisis de la cumbia colombiana, como también el análisis de la Cumbia de la Pequeña Suite del compositor de base, Adolfo Mejía Navarro, así como la composición y documentación de la obra emergente, se adquirieron saberes en torno a la forma de la cumbia Colombiana desde su formato tradicional, sus parámetros formales y discursivos. También se llegó

al apropiamiento y conocimiento de distintas técnicas en cuanto a la orquestación de cuerdas, el pensamiento sinfónico y de cómo los artistas compositores, de talante impresionista como Adolfo Mejía, llegan a configurar su discurso sonoro de tal manera que representan con claridad y técnica, sus músicas de corte tradicional y autoctonas en un nuevo medio sonoro. En el caso de la Pequeña Suite se lleva una cumbia al formato sinfónico.

- También es de vital importancia enmarcar y articular el acto creativo con un medio adecuado gracias a la acción de articular el camino de la obra emergente con las clases de orquestación, dirección de orquesta sinfónica, técnicas de orquestación de cuerdas frotadas y vientos. A eso sumarle el conocimiento de la tradición musical lleva al investigador a ver el acto creador de manera holística, donde el acto creativo se ve enriquecido por distintas técnicas musicales, esto a su vez lleva a la creación un discurso sonoro propio, propositivo.
- La obra que emerge expone un criterio sonoro basado en lo tradicional con un medio sinfónico y/o académico, que a su vez, podría incentivar a que las nuevas generaciones consideren abordar sus discursos sonoros propios no solo en los formatos tradicionales, para que puedan llegar a un sincretismo que propone un discurso autentico fruto del camino propuesto desde la investigación creación.

Referencias

- Brouwer, L. (2000). *Gajes del oficio*. La Habana: RiL Editores.
- Castellanos, L. E. (2011). *Nociones interpretativas del pasillo Colombiano en la guitarra solista*. Bogotá.
- List, G. (2011). El conjunto de Gaitas en Colombia: la herencia de tres culturas . *Revista Musical Chilena* , 8-11.
- López, J. O. (1976). *Música y folclor de Colombia*. Bogotá: Presencia Ttda.
- Lozano, F. M. (2015). *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía* . Bogotá.
- Olivella, M. Z. (1962). *La Cumbia* . Bogotá.
- Plaza, J. L. (2012). *Sistema de Información Científica Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. Obtenido de <http://www.redalyc.org/html/1171/117123668003/>
- Rubén Darío Castaño Támara, W. R. (1996). *Compendio metodológico para orquesta de jazz latino orientado hacia la proyección de la cumbia Colombiana* . Bogotá.
- Sánchez, L. E. (2013). *Nociones interpretativas del pasillo Colombiano en la guitarra solista*. Bogotá.
- Silva, H. A. (2005). *La música Colombiana en la guitarra solista* . Bucaramanga .
- Valencia, V. (2004). *Pitos y tambores* . Bogotá: Ministerio de cultura .