

TÉCNICA Y PROCEDIMIENTO DE COMPOSICIÓN DEL MAESTRO LEO
BROUWER, APLICADA EN EL RITMO DE PASILLO.

Propuesta aplicada al formato orquesta de cámara de guitarras para la enseñanza
de la guitarra a nivel grupal.

WILLIAN ALEXANDER TORRES HERNÁNDEZ

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

BOGOTÁ MAYO 2018

TÉCNICA Y PROCEDIMIENTO DE COMPOSICIÓN DEL MAESTRO LEO
BROUWER, APLICADA EN EL RITMO DE PASILLO.

Propuesta aplicada al formato orquesta de cámara de guitarras para la enseñanza
de la guitarra a nivel grupal.

WILLIAN ALEXANDER TORRES HERNÁNDEZ


Cód. 2011275035

Trabajo de grado para optar el título de Licenciado en Música

ASESOR:
PROFESOR
JAIME ARIAS O.

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

BOGOTÁ MAYO 2018

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	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.
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Técnica y procedimiento de composición del maestro Leo Brouwer, aplicada en el ritmo de pasillo. (Propuesta aplicada al formato orquesta de cámara de guitarras para la enseñanza de la guitarra a nivel grupal).
Autor(es)	Torres Hernández, Willian Alexander
Director	Arias Obregón, Jaime
Publicación	Bogotá Universidad Pedagógica Nacional 2018, paginas 126
Unidad Patrocinante	Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Leo Brouwer, Lenguaje Contemporáneo, Composición, Técnica, Procedimiento, Minimalismo, Pasillo, Orquesta de Cámara de Guitarras, Investigación Creación, Análisis, Arquetipos Rítmicos.

2. Descripción
<p>Monografía presentada para optar por el título de Licenciado en Música.</p> <p>Propuesta de una composición para el formato orquesta de cámara de guitarras, basado en el procedimiento y técnica de composición utilizado en la obra "Paisaje Cubano con Rumba" del maestro Leo Brouwer, con el fin de enseñar y difundir las células rítmicas del pasillo y la técnica guitarrística en formato grupal de guitarras.</p>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> • Montalvo, F. L., & Pérez, J. A. (2006). <i>Método de improvisación en el pasillo de la región andina Colombiana</i>. Bucaramanga: Proyecto cultural de sistemas y computadores S.A. • Gann, K. (01 de 11 de 2001). <i>Minimal music, maximal impact</i>. Obtenido de NewMusicBox: http://www.newmusicbox.org/articles/minimal-music-maximal-impact/2/ • Grenet, E. (1997). <i>Musica cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio</i>. En R. Giro, <i>Panorama de la musica popular cubana</i>. Cali : Universidad del valle / Letras cubanas. • Hernandez, I. (2004). <i>Leo Brouwer. Gajes del oficio</i>. La Habana, Cuba.: Letras cubanas. • Cuartas, S. L. (2009). Investigación - Creación un acercamiento a la investigación en las artes. <i>Revista Horizontes Pedagógicos</i>, 87-92. • Mersmann, H. (1963). Método para el análisis de la música contemporánea. <i>Revista musical chilena</i> , 37 - 54.

4. Contenidos
<p>El presente documento contiene 5 capítulos. Desde el primer capítulo hasta el segundo se formula y presenta el proyecto, además de la metodología que guiara el proceso de investigación. El tercer capítulo comprende el marco contextual: en este se consignan y evidencian las características técnicas guitarrísticas y musicales de la población a la cual va dirigida la propuesta (Estudiantes de la escuela de guitarras del CCB de Funza, Cundinamarca), así como los rasgos compositivos del maestro Leo Brouwer. También se realiza un acercamiento al formato instrumental orquesta de cámara de guitarras y a las características rítmicas e históricas del ritmo de pasillo. En el cuarto capítulo, mediante el análisis se identifican las características rítmicas de la obra "Paisaje Cubano con Rumba" basadas en los distintivos rítmicos e históricos de la música tradicional cubana. En este apartado también se evidencia la aplicación de algunos procedimientos de la técnica minimalista en el formato instrumental de cuarteto de guitarras, así como las ventajas que ofrece este procedimiento para el trabajo grupal. En el quinto capítulo, se evidencia la articulación entre los elementos rítmicos del pasillo, y algunos de los procedimientos de la técnica compositiva utilizados por el maestro Leo Brouwer en la obra "Paisaje Cubano con Rumba". Lo anterior se lleva a cabo mediante la descripción del proceso de composición: durante dicho proceso se tiene en cuenta las características del formato instrumental, la modalidad de trabajo grupal, y las capacidades o niveles formativos de los estudiantes de la escuela de guitarras del CCB de Funza, Cundinamarca.</p> <p>Al final del documento el lector podrá encontrar las conclusiones y los anexos que incluyen las partituras del score y una de las partes de</p>



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

la composición realizada para el formato orquesta de cámara de guitarras. Además podrá encontrar un video con audio que muestra la aplicación y ejecución de la composición por parte de un grupo de doce estudiantes de la escuela de guitarras del CCB de Funza Cundinamarca.

5. Metodología

El enfoque de esta investigación es el de Investigación Creación y se acoge al tipo de estudios exploratorios.

6. Conclusiones

- Las características compositivas del maestro Leo Brouwer permitieron fundamentar y contribuir al desarrollo de una propuesta alternativa de repertorio en un lenguaje contemporáneo con los elementos rítmicos del pasillo para el formato orquesta de cámara de guitarras.
- El proceso de composición de una pieza musical para el trabajo grupal en un lenguaje contemporáneo, evidenció los recursos y oportunidades para fortalecer el aprendizaje en el contexto seleccionado.

Elaborado por:

Willian Alexander Torres Hernández

Revisado por:

Arias Obregón, Jaime

Fecha de elaboración del Resumen:

31

05

2018

RESUMEN

Este trabajo tiene como propuesta la composición de una pieza musical para el formato orquesta de cámara de guitarras, aplicando el minimalismo y las células rítmicas características del pasillo colombiano, con el fin de enseñar y difundir este ritmo y la técnica guitarrística en estudiantes de guitarra del Centro Cultural Bacatá de Funza Cundinamarca de manera grupal. La propuesta está basada en el procedimiento y técnica de composición utilizado en la obra “Paisaje Cubano con Rumba” del maestro Leo Brouwer. Durante el desarrollo del trabajo son usadas herramientas tales como: la encuesta, el análisis musical y la revisión documental.

Palabras clave: Leo Brouwer, Lenguaje Contemporáneo, Composición, Técnica, Procedimiento, Minimalismo, Pasillo, Orquesta de Cámara de Guitarras, Investigación Creación, Análisis y Arquetipos Rítmicos.

ABSTRACT

This paper is proposing the composition of a music piece for a guitar-arranged orchestra format by applying the minimalism and the characteristic rhythmical cells of the Colombian Pasillo, as a means to teach and spread this rhythm and the guitar technique among the Centro Cultural Bacatá de Funza Cundinamarca guitar students on group work. The purposal is based on the procedure and technique of composition by using the piece of work “Paisaje Cubano con Rumba” composed by the master Leo Brouwer. During the project development several musical tools are used, like surveys, the musical analysis and the document checking.

Key words: Leo Brouwer, Contemporary language, composition, technique, procedure, minimalism, Pasillo, Guitar – arranged Orchestra, research, creation, analysis and rhythmical archetype.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN	12
1. ASPECTOS PRELIMINARES	14
1.1. Descripción del problema	14
1.2. Pregunta de investigación:	16
1.3. Justificación.....	17
1.4. Objetivos	18
General:	18
Específicos:	18
1.5. Antecedentes.....	19
2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	21
2.1. Enfoque y tipo de investigación	21
2.2. Diseño metodológico	22
3. REFERENTES TEÓRICOS CONCEPTUALES.....	25
3.1. Marco contextual	25
3.1.1. Municipio de Funza	25
3.1.2. Centro Cultural Bacatá (CCB).....	25
3.1.3. Caracterización de la escuela de guitarras del CCB (Centro Cultural Bacatá)	26
3.1.3.1. Niveles formativos.....	26
3.2. La orquesta de guitarras	29
3.2.1. Acercamiento histórico y definición.....	29
3.2.2. Definición de orquesta de cámara de guitarras.....	29
3.3. El pasillo.....	30
3.4. Leo Brouwer.....	34
3.4.1. Biografía.....	34
3.4.2. Características compositivas.	35

3.4.3.	Características como pedagogo	37
4.	ANÁLISIS.....	39
4.1.	Leo Brouwer y la música cubana (Antecedentes)	39
4.1.1.	Análisis rítmico, pequeñas dimensiones:	45
4.2.	Técnica y procedimiento de composición.....	49
4.2.1.	El minimalismo.....	50
4.3.	Procedimientos minimalistas aplicados en la obra “paisaje cubano con rumba”	52
4.3.1.	El minimalismo como herramienta formativa.....	58
4.4.	Forma musical de Paisaje Cubano con Rumba	59
5.	ELABORACIÓN DE LA COMPOSICIÓN	63
5.1.	Forma musical	63
5.2.	Técnica y procedimiento minimalista aplicado como repercusión del análisis.	65
5.3.	Elementos aplicados a nivel conceptual y técnico instrumental:	74
5.4.	Células rítmicas del pasillo aplicadas a la composición	84
5.5.	Consideraciones para el trabajo grupal desde la composición	89
5.6.	Partituras composición	92
5.6.1.	Score.....	92
5.6.2.	Guitarra 1A.....	106
5.6.3.	Guitarra 1B	108
5.6.4.	Guitarra 1C.....	110
5.6.5.	Guitarra 2A.....	112
5.6.6.	Guitarra 2B	114
5.6.7.	Guitarra 2C	116
5.6.8.	Guitarra 3A.....	118
5.6.9.	Guitarra 3B	120
5.6.10.	Guitarra 3C	122
5.6.11.	Guitarra 4.....	123
	CONCLUSIONES	125
	BIBLIOGRAFÍA	127
	TABLA DE ANEXOS CD.....	125

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Mapa ubicación de Funza en Cundinamarca. Recuperada de http://www.funza-cundinamarca.gov.co/mapas_municipio.shtml?apc=bcxx-1-&x=1997499 Febrero de 2018.....	25
Imagen 2. Patrón rítmico en el acompañamiento del Pasillo lento. Tomado del libro Guitarra Latinoamericana. pág. 14. Pasillo. Fuente: elaboración del autor.	32
Imagen 3. Patrón rítmico en el acompañamiento del pasillo canción. Tomado del libro Guitarra Latinoamericana. pág. 15.....	32
Imagen 4. Patrón rítmico en el acompañamiento del pasillo fiestero. Tomado del libro Guitarra Latinoamericana. pág. 15.....	33
Imagen 5. Células rítmicas del pasillo en comienzo de frase. Tomado del libro Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana. pág. 38	33
Imagen 6. Células rítmicas del pasillo en segunda parte de la frase. Tomado del libro Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana. pág. 39.....	33
Imagen 7. Células rítmicas del pasillo en tercera parte de la frase. Tomado del libro Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana. pág. 39.....	34
Imagen 8. Orquesta de guitarras de la Universidad Pedagógica Nacional año 2016. http://www.utadeo.edu.co/es/evento/culturales-y-deportivos/orquesta-de-guitarras-de-la-universidad-pedagogica/home/1 marzo de 2018	70
Imagen 9. Alumnos de la escuela de guitarras CCB, Funza Cundinamarca 06 de abril de 2018. Fuente: autor de esta investigación para esta investigación.	91

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Niveles formativos Centro Cultural Bacatá. Fuente: autor de esta investigación para esta investigación.	28
Tabla 2. Secciones en las que se destaca una de las voces. Fuente: elaboración del autor	58
Tabla 3. Estructura y adición de los sonidos “Paisaje Cubano con Rumba. Fuente: elaboración del autor.....	61
Tabla 4. Estructura y adición de los sonidos de la composición para el presente trabajo. Fuente: elaboración del autor	64
Tabla 5. Procesos aditivos y estructura armónica composición. Fuente: elaboración del autor	67
Tabla 6. Bloques de repetición en la composición. Fuente: elaboración del autor	68
Tabla 7. Tabla de dominio y ejecución instrumental guitarra uno. Fuente: elaboración del autor	76
Tabla 8. Tabla grado de dificultad de conceptos musicales aplicados a la guitarra uno. Fuente: elaboración del autor	77
Tabla 9. Tabla de dominio y ejecución instrumental guitarra dos. Fuente: elaboración del autor	78
Tabla 10. Tabla grado de dificultad de conceptos musicales aplicados a la guitarra dos. Fuente: elaboración del autor	79
Tabla 11. Tabla de dominio y ejecución instrumental guitarra tres. Fuente: elaboración del autor.....	80
Tabla 12. Tabla grado de dificultad de conceptos musicales aplicados a la guitarra tres. Fuente: elaboración del autor	81
Tabla 13. Tabla de dominio y ejecución instrumental guitarra cuatro. Fuente: elaboración del autor.....	83
Tabla 14. Tabla grado de dificultad de conceptos musicales aplicados a la guitarra cuatro. Fuente: elaboración del autor	84
Tabla 15. Células rítmicas del pasillo utilizadas en la composición guitarra uno. Fuente: elaboración del autor.....	84

Tabla 16. Células rítmicas del pasillo utilizadas en la composición guitarra dos. Fuente: elaboración del autor.....	86
Tabla 17. Células rítmicas del pasillo utilizadas en la composición guitarra tres. Fuente: elaboración del autor.....	87
Tabla 18. Células rítmicas del pasillo utilizadas en la composición guitarra cuatro. Fuente: elaboración del autor	88

AGRADECIMIENTOS

Expreso mis agradecimientos a mis padres y hermanos por su incondicional apoyo y confianza.

A los Maestros: Jaime Arias, Luz Ángela Gómez, Abelardo Jaimes, y Dora C. Rojas por sus valiosas contribuciones y consejos para el desarrollo del documento.

Al Centro Cultural Bacatá de Funza y sus estudiantes de guitarra, por confiar y permitirme crecer junto a ellos en la formación como persona y músico.

A la cátedra de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional, conformada por amigos maestros y estudiantes, que desde las clases individuales y grupales me brindaron las herramientas necesarias para desarrollar el presente trabajo.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo presenta una propuesta de repertorio con intenciones formativas, mediante la composición de una pieza escrita para el formato orquesta de cámara de guitarras. Dicha propuesta está basada inicialmente en los estudiantes de guitarra acústica del Centro Cultural Bacatá (CCB) de Funza, Cundinamarca.

Este trabajo tiene como principal intención presentar una forma diferente de enseñar y dar a conocer las células rítmicas del pasillo, mediante la composición de una pieza musical, teniendo en mente la búsqueda de una sonoridad y lenguaje musical más contemporáneo por las oportunidades que este puede representar en aspectos formativos a nivel técnico y conceptual. Para dicho fin se adoptaron algunos procedimientos y técnica de composición-ejecución, utilizada por el reconocido compositor cubano, Leo Brouwer.

El presente documento contiene 5 capítulos. Desde el primer capítulo hasta segundo se formula y presenta el proyecto, además de la metodología que guiara el proceso de investigación.

La contextualización de la población participante para la composición de la pieza musical, aportó herramientas y permitió establecer los objetivos desde las necesidades de la misma. En el tercer capítulo se encuentran consignadas dichas características, tales como: la modalidad de trabajo y nivel de ejecución técnico guitarrístico de los jóvenes de la escuela de guitarras del CCB de Funza, Cundinamarca. En este capítulo también se evidencian las características que han marcado la composición del maestro Leo Brouwer a nivel pedagógico, y técnico compositivo. De igual manera se realiza un acercamiento al formato instrumental y a las características rítmicas e históricas del ritmo de pasillo.

En el cuarto capítulo, mediante el análisis se identifican las características rítmicas de la obra “Paisaje Cubano con Rumba” basadas en los distintivos rítmicos e históricos de la música tradicional cubana. En este apartado, se evidencia la aplicación de algunos procedimientos de la técnica minimalista en el formato instrumental de cuarteto de guitarras; como también las ventajas que ofrece este procedimiento para el trabajo grupal.

En el quinto capítulo, se evidencia la articulación entre los elementos rítmicos del pasillo, y algunos de los procedimientos de la técnica compositiva utilizados por el maestro Leo Brouwer en la obra “Paisaje Cubano con Rumba”. Lo anterior se lleva a cabo mediante la descripción del proceso de composición; durante dicho proceso se

tiene en cuenta las características del formato instrumental, la modalidad de trabajo grupal, y las capacidades o niveles formativos de los estudiantes de la escuela de guitarras del CCB de Funza, Cundinamarca.

Al finalizar este documento se encuentran las conclusiones arrojadas por la investigación, las partituras del score y de las partes de cada grupo de cuerdas Guitarra 1A, 1B, 1C, Guitarra 2A, 2B, 2C, Guitarra 3A, 3B, 3C, Guitarra 4; así mismo se encuentra la bibliografía consultada y los anexos. Los anexos incluyen material video grafico que muestra la ejecución instrumental por parte de los estudiantes de la escuela de guitarras del Centro cultural Bacatá de la pieza musical compuesta como resultado del presente trabajo.

1. ASPECTOS PRELIMINARES

1.1. Descripción del problema

Los maestros en música identifican y generan sus propuestas para la enseñanza de los elementos musicales desde la adaptación y abordaje de los repertorios, con el fin de dar una formación a nivel técnico que permita el aprendizaje del instrumento. No obstante para el docente inexperto que inicia a un grupo de estudiantes de guitarras, como lo es el caso de la experiencia propia en la escuela de guitarras del municipio de Funza, las herramientas pueden llegar a ser limitadas, debido al desconocimiento de las posibilidades ofrecidas por elementos relacionados con las técnicas compositivas, el lenguaje musical, las posibilidades interpretativas y las características del formato musical, en articulación con los saberes pedagógicos en la modalidad del trabajo grupal aplicado en la elaboración de repertorio.

Teniendo en cuenta la importancia y pertinencia de la contextualización del repertorio en los procesos de enseñanza musical, la presente propuesta se origina en el municipio de Funza Cundinamarca; esta surge en base a la necesidad del reconocimiento musical, y por ende cultural del colectivo con respecto al ritmo de pasillo de la región andina colombiana. Para evidenciar este fenómeno se realizó un diagnóstico (ver Anexo 1 formato y resultados del diagnóstico al final del presente documento), entre el 11 y el 17 de octubre de 2017 a jóvenes estudiantes entre los 11 y 18 años de edad, con procesos en formación instrumental entre 1 y 2 años específicamente en guitarra. A partir de esto se pudo denotar la pertinencia de aumentar y fortalecer desde experiencias musicales la enseñanza del ritmo de pasillo en un contexto grupal, para la generación de conocimientos no solo en términos técnicos musicales sino también en aspectos geográficos y culturales mediante repertorio que permita realizar un trabajo en el aula con un fin e intención clara, y que resulte agradable más allá de la técnica instrumental, pero siempre enriqueciendo los elementos musicales.

En lo concerniente a la popularidad de cada ritmo, es decir, el que más se conoce y escucha, el Bambuco aparece con el 58%, seguido de la guabina con 45%, la danza con el 41%, y el pasillo con el 35%; al indagarse el medio por el cual se ha llegado al

conocimiento de los ritmos, la familia resulta ser el medio más importante (27%) seguido de la radio (21%) y por último las clases de música con el (17.6%). Si bien, es positivo que figuren estos medios, se puede considerar por los bajos porcentajes y la población en la cual se realizó el diagnóstico, (estudiantes de guitarra con procesos superiores a doce meses), existe la necesidad de incluir y trabajar en las clases de música con estos ritmos, en especial con el de pasillo, con el fin de brindar una experiencia musical diferente a las del entorno sonoro.

El abordaje del ritmo de pasillo en el espacio formativo ya descrito, conlleva a ciertas consideraciones tales como: el abordaje de los elementos rítmicos e interpretativos, el lenguaje musical y el dominio de ciertas técnicas de ejecución guitarrística, esto implica para el docente en música la apropiación y conocimiento en contexto de los temas que quiere poner en evidencia y experiencia a los estudiantes, en este sentido se requiere de herramientas como el análisis y el estudio de la obra y/o compositores referentes en los temas ya descritos, con el fin de descubrir y acercarse lo mejor posible a los objetivos propuestos a nivel pedagógico y técnico en relación con las necesidades del contexto.

Actualmente la enseñanza de la guitarra en el contexto mencionado, se desarrolla principalmente a nivel grupal, esto debido a las diferentes condiciones institucionales, como la falta de espacios y la necesidad de responder a la demanda, lo que hace imperante y necesario realizar trabajo grupal en el aula, es por esto que la enseñanza del instrumento y los elementos musicales con calidad a nivel grupal constituyen un reto que tiene que afrontar el docente, es aquí donde para asumir esta problemática se requiere repertorio para la formación de jóvenes que permita un aprendizaje efectivo desde este formato a nivel instrumental.

1.2. Pregunta de investigación:

¿Cómo abordar el ritmo colombiano de pasillo, basado en el análisis del lenguaje y procedimiento de composición para la guitarra del maestro Leo Brouwer, aplicado en el formato orquesta de cámara de guitarras?

1.3. Justificación

Con el compromiso que atañe al artista educador, se requiere de músicos versátiles configurantes y partícipes activos en la sociedad, por lo tanto el acto creativo musical es necesario y esencial para responder de manera adecuada a las necesidades del contexto. Es desde esta premisa que la composición constituye en esta propuesta el resultado de la reflexión basada en la investigación.

Esta investigación busca explorar la articulación de los elementos rítmicos del pasillo con la técnica compositiva contemporánea, basado en el análisis de la obra “Paisaje Cubano con Rumba” aplicada en el formato orquesta de cámara de guitarras con fines pedagógicos. El proceso que conlleva lo anterior evidencia la articulación de los saberes, lo cual puede llegar a servir como referente en la generación o creación de propuestas artísticas musicales argumentadas desde lo técnico, conceptual y pedagógico.

El análisis y la exploración de otras técnicas compositivas desde autores referentes como el maestro Leo Brouwer, permite identificar diferentes posibilidades de abordar los elementos musicales y fundamentar la creación de nuevas propuestas, ya sea a nivel compositivo, interpretativo y/o pedagógico; teniendo en cuenta los hechos y códigos históricos implícitos en las músicas tradicionales.

Si bien, el ritmo de pasillo cuenta con numerosos estudios y aplicaciones a nivel académico, para el presente trabajo también se aborda, aunque no por necesidad del autor, si no de la población a la cual va dirigido; es por esto que el trabajo representa un aporte al reconocimiento del ritmo y sus configurantes a nivel histórico y conceptual en el contexto ya mencionado. Además aporta repertorio que se centra y busca fortalecer el estudio del aspecto rítmico del pasillo en formato grupal para guitarra; este material puede ser utilizado en la formación de guitarristas de centros culturales, academias y/o universidades que les interese incursionar en los elementos rítmicos del pasillo en montajes grupales de cuatro guitarristas en adelante.

1.4. Objetivos

General:

- Proponer la enseñanza y difusión de las células rítmicas de pasillo en un lenguaje contemporáneo desde la guitarra, basado en el análisis del procedimiento y técnica de composición utilizado en la obra “Paisaje Cubano con Rumba” del maestro Leo Brouwer.

Específicos:

- Evidenciar el aporte de la técnica compositiva de Leo Brouwer en la elaboración de piezas musicales para el trabajo grupal.
- Aportar una pieza musical en un lenguaje contemporáneo con los elementos de la música andina colombiana para el formato orquestal.
- Aplicar los elementos rítmicos del pasillo en el formato orquesta de cámara de guitarras, basado en la técnica de composición de LEO BROUWER.

1.5. Antecedentes

Como referente en la aplicación de la técnica minimalista como posibilidad didáctica para resolver problemas técnicos instrumentales se revisó: “propuesta metodológica para la enseñanza del piano fundamentada en el minimalismo, tomando como modelo los estudios para piano (1994) de Philip Glass (No. 1937)” del autor Giovanny Sanabria Torres; de este trabajo se tomó como referente el proceso analítico utilizado en los estudios para la tipificación de la forma musical dada por las características propias de la técnica minimalista.

Del artículo “Nacionalismo objetivo en la danza característica de Leo Brouwer: un estudio analítico a través de las propuestas teóricas de Larue y Schenker” del autor Mauricio Arcos Rodríguez; se tomó como referente para el presente trabajo las categorías analíticas de Larue contextualizadas en la obra de Leo Brouwer, en donde se presenta un panorama histórico que fundamenta y da continuidad al análisis musical en aspectos importantes como el rítmico que evidencia los hechos históricos; esto permite clarificar el lenguaje y el particular modo de utilización de este por parte del maestro Leo Brouwer.

Como referente en el procedimiento metodológico, dirigido al fortalecimiento y creación de piezas musicales en un formato musical en específico, basado en características y necesidades propias del contexto se consideró el trabajo: “tres arreglos de repertorio formativo tradicional llanero para cuarteto de saxofones de la banda sinfónica infantil de barranca de Upiá Meta” del autor Javier Correa.

Para la definición e identificación del concepto de orquesta de cámara de guitarras se indagó sobre las diferentes experiencias de este formato. Como resultado de dicha indagación se tomó como referente la reflexión de la orquesta de guitarras de Costa Rica desde el artículo “*Orquesta de guitarras de la universidad de Costa Rica: propósito del 30 aniversario de su fundación*”. En este artículo identifican las diferentes cualidades de este formato como medio de aprendizaje y además nos da un referente histórico sobre la conformación del mismo. Así mismo se consultó sobre el repertorio formativo en diferentes bases de datos para este formato en específico, lo cual evidenció adaptaciones de otros repertorios en reducidas proporciones. También se ha acudido a los

conocimientos, experiencia y referencias adquiridas en la materia de conjunto orquesta de guitarras de la Universidad Pedagógica Nacional; esto permitió reconocer que la mayoría de repertorio existente consiste en cuartetos ampliados con niveles de dificultad alto para su ejecución, y no repertorio con las características en las cuales se basa este trabajo.

Para las especificaciones técnicas guitarrísticas y para la conformación de los niveles formativos a nivel teórico se han consultado los métodos más representativos desde el año 1825 hasta los más actuales, como la reflexión del guitarrista Eduardo Fernández “Técnica mecanismo y aprendizaje” y el método de Leo Brouwer; este último autor también como referente desde su composición para el formato de cuarteto de guitarras en el aspecto técnico compositivo y de ejecución, además de su posición con respecto a las músicas tradicionales y por tanto el tratamiento de estas en su composición.

2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

2.1. Enfoque y tipo de investigación

Este trabajo se desarrolla bajo la línea investigación creación en la medida en que esta concibe al sujeto - objeto como elementos inseparables, en donde el sujeto es elemento de estudio e investigador a la vez, (a diferencia de las ciencias y las humanidades) en donde a través del proceso, el creador sufre transformación y a su vez pone la creación en arte como elemento de investigación y generador de conocimiento (Cuartas, 2009), lo cual nos ubica en la necesidad de un educador con facultades y hábitos en el ejercicio creador como elemento transformador, que fundamentado en la investigación construirá nuevas soluciones a los retos de su quehacer.

Como se comprobó en la encuesta anteriormente, existe una necesidad en el reconocimiento con respecto al ritmo de pasillo de la región andina colombiana, por lo tanto se evidencia la oportunidad y pertinencia para proponer repertorio formativo específicamente en este ritmo para el trabajo grupal en la enseñanza de la guitarra; es por esto que el siguiente proceso de investigación se acoge al tipo de estudios exploratorios en la medida en que ésta tiene como características examinar o familiarizarnos con un tema desconocido o poco estudiado que puede tener estudios paralelos pero en contextos y temáticas diferentes, lo cual ofrece la base para otros estudios (Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández collado, Maria del pilar Baptista Lucio, 2014, pág. 91)

En este sentido, desde esta investigación se pretende aplicar los elementos rítmicos del pasillo mediante la composición, para el formato orquesta de cámara de guitarras, basado en las técnicas contemporáneas del compositor y guitarrista Leo Brouwer y las posibilidades del formato instrumental como medio de enseñanza a nivel grupal.

Categorías de análisis

Revisados los métodos de análisis de LaRUE Y SHENKER para la búsqueda e identificación de la técnica compositiva utilizada, y su modo de aplicación en dicho formato, se toma como referencia el procedimiento metodológico y analítico de LaRUE (Antecedentes observación evaluación) teniendo en cuenta las características del estilo vanguardista. En este sentido las categorías son:

Análisis Rítmico: se fundamenta en los antecedentes de la música cubana y las características como compositor del maestro Leo Brouwer, es por esto que el análisis se centra en la identificación y forma de utilización de los diferentes arquetipos rítmicos característicos de estas músicas, en la obra “Paisaje Cubano con Rumba” en un lenguaje contemporáneo.

Técnica compositiva: la obra obedece a un lenguaje contemporáneo, en este sentido la identificación de la técnica en este caso minimalista, contiene ciertas características en cuanto a lo armónico, la forma, la armonía, la melodía y el desarrollo rítmico que no corresponde a los lineamientos clásicos tonales.

Procedimiento en la utilización de la técnica compositiva: comprende la construcción de la obra desde los precedentes conceptuales musicales y no musicales, en articulación con el uso de la técnica minimalista dentro de las posibilidades técnicas y sonoras del instrumento en un formato grupal. Lo anterior está enmarcado en el estilo y visión del maestro Leo Brouwer.

2.2. Diseño metodológico

Diagnóstico y formulación

Se indagó en la población sobre el conocimiento e interés en las músicas tradicionales de la región andina a través de una encuesta. Lo anterior evidenció la necesidad de trabajar con el ritmo de pasillo; además demostró el interés por los jóvenes de experimentar en dichos ritmos desde la ejecución instrumental.

Se identificó y proyectó los niveles formativos en aspectos técnico guitarrísticos y gramaticales de acuerdo al contexto, basado en los diferentes métodos de guitarra clásica. Como referencia a nivel técnico guitarrístico y pedagógico en articulación con la composición y el formato instrumental se escogió como referente el compositor Leo Brouwer y su obra “Paisaje Cubano con Rumba”

Se realizó búsqueda en las diferentes bases de datos de bibliotecas sobre las posibles similitudes o temas desarrollados con respecto al tema a desarrollar en la presente investigación. A partir de lo anterior se establecieron los principales referentes que aportaron al desarrollo de la propuesta en aspectos como: El minimalismo como

posibilidad didáctica, categorías de análisis adoptadas en el análisis del estilo contemporáneo, diseño metodológico en la creación de piezas musicales con fines formativos en un contexto determinado, y el formato instrumental como ambiente de aprendizaje.

En la búsqueda de las principales características que enmarcan la visión del maestro Leo Brouwer desde lo compositivo, interpretativo y pedagógico se acudió al libro “gajes del oficio”, narraciones, artículos de revista, entrevistas de televisión, análisis de algunas de sus obras y a la propia experiencia en el abordaje e interpretación de los diferentes estudios para la guitarra. El estilo compositivo de Leo Brouwer involucra de manera particular las músicas tradicionales de Cuba, en un lenguaje contemporáneo; es por esto que se consultó sobre la historia del pueblo cubano desde lo musical con el fin de identificar las características rítmicas de estas músicas y posteriormente evidenciar su aplicación por parte del compositor. En el aspecto armónico y melódico no se profundiza ya que en el estilo contemporáneo que se enmarca la obra a analizar (paisaje cubano con rumba) no se dan dichas lógicas propias de la música tonal. La música contemporánea contempla ciertas características en cuanto a lo conocido como armónico melódico y forma, por lo cual se acudió al autor Hans Mersmann, con el fin de comprobar estos usos y tratamientos en el posterior análisis de la obra.

Para el ritmo de pasillo se consultó los hechos históricos principales que lo preceden y caracterizan. De igual manera se optó e indagó en el aspecto rítmico (células y patrones rítmicos que le identifican) con el fin de proyectar y delimitar para cada grupo de guitarra los elementos a trabajar.

Análisis

Reconocido el formato instrumental y las características que enmarcan el trabajo como compositor y pedagogo del maestro Leo Brouwer, se procedió a revisar e identificar en la obra “Paisaje Cubano con Rumba” lo anteriormente evidenciado en la documentación, en el aspecto técnico compositivo – procedimental, y rítmico en relación con el lenguaje y las características de la música cubana.

Composición

Puntualizada y delimitada las técnica de composición y su aplicación desde la visión y lenguaje del maestro Leo Brouwer se procedió a interrelacionar los conceptos

encontrados con las células rítmicas del pasillo en el formato orquesta de cámara de guitarras, teniendo en cuenta los niveles de dificultad técnica y teórica proyectados.

3. REFERENTES TEÓRICOS CONCEPTUALES

3.1. Marco contextual

3.1.1. Municipio de Funza

Se encuentra ubicado en la provincia de sabana de accidente a 15 Km de Bogotá D.C. en el departamento de Cundinamarca, en la región andina colombiana con una temperatura promedio de 14 ° C y una extensión de 70 Km 2. Este territorio fue ocupado por los chibchas (muiscas) y comprendía la mayor parte de la actual sabana de Bogotá, en ese entonces recibió los nombres de Muequeta y Bacatá, era la capital de este imperio gobernado por el ZIPA hasta la llegada de los españoles quienes le dieron muerte, para de esta manera ser fundado el 20 de abril de 1537 por Gonzalo Jiménez de Quesada. (ALCALDIA DE FUNZA - CUNDINAMARCA, 2017).

Ubicación del municipio de Funza en el departamento de Cundinamarca



Imagen 1. Mapa ubicación de Funza en Cundinamarca. Recuperada de http://www.funza-cundinamarca.gov.co/mapas_municipio.shtml?apc=bcxx-1-&x=1997499 Febrero de 2018

3.1.2. Centro Cultural Bacatá (CCB)

En el marco del plan nacional de música para la convivencia para las casas de la cultura, centra sus objetivos en la población juvenil e infantil por medio del fortalecimiento institucional y comunitario mediante la formación de músicos y docentes, la creación y la investigación mediante la divulgación de la actividad musical. Al tener como componente fundamental la formación, permite la intersección con el sector de la educación, lo que le permite intervenir en espacios escolares de primaria y secundaria.

La casa de la cultura tiene en su misión “enriquecer y salvaguardar la identidad sociocultural mediante la administración y promoción de la cultura en Funza”, mientras que en su visión contempla: “Mediante escuelas de formación artísticas, eventos y programas de creación, investigación y preservación cultural afianzarnos como ente rector y promotor de la cultura en Funza, aprovechando el recurso humano idóneo y propositivo, el portafolio de servicios y la descentralización cultural” (FUNZA CENTRO CULTURAL BACATÁ, s.f.). Para esto cuenta con las escuelas de artes plásticas, danzas, teatro, artes visuales y música, las cuales desarrollan sus actividades en diferentes sedes de planteles educativos del municipio, es decir de forma descentralizada.

3.1.3. Caracterización de la escuela de guitarras del CCB (Centro Cultural Bacatá)

Cantidad de alumnos base aproximada 120

Tipo de formación:

- Solista tipo clásico

Repertorio: estudios y métodos para guitarra sola clásica

- Grupos de cámara

Repertorio: música comercial

- Guitarra popular adultos

Repertorio libre.

3.1.3.1. Niveles formativos

La población participante tiene un tiempo mínimo de 1 año y medio en el proceso de aprendizaje de guitarra acústica con dos horas semanales de clase a nivel grupal, el cual ha sido desarrollado principalmente con el autor del presente trabajo, por lo cual es de conocimiento directo el nivel instrumental y musical de cada uno de los participantes, es de esta manera que a continuación se consignan los parámetros ya evidenciados y dominados en gran medida por la población, a nivel técnico guitarrístico y musical. Es importante nombrar que los estudiantes también reciben una clase semanal de gramática musical.

Las letras corresponden a los ítems establecidos para los dominios en cada campo (instrumental y teórico), lo cual no constituye necesariamente un orden fijo. Los niveles

no constituyen una generalidad, es una adecuación que parte de los preconceptos y dominios evidenciados en jóvenes estudiantes de guitarra del Centro Cultural Bacatá.

<p style="text-align: center;">ASPECTOS EVIDENCIADOS ESCUELA GUITARRA CCB FUNZA Nivel I</p>	<p style="text-align: center;">NIVELES ESTABLECIDOS A LOGRAR. Nivel 2</p>
<p>Nivel de ejecución y dominio instrumental.</p>	<p>Nivel de ejecución y dominio instrumental.</p>
<p>A. LA GUITARRA Y SUS PARTES - AFINACION</p> <p>B. POSTURA CORPORAL FRENTE AL INSTRUMENTO. - Colocación de la guitarra para tocar - Postura piernas - Brazo izquierdo, brazo derecho - Postura espalda</p> <p>C. MANO DERECHA (pulsación) - Colocación de la mano - Colocación de los dedos - Relajación - Interdependencia segmentaria - Técnica de pulsación apoyado - Dedo pulgar - Rasgueo, abajo arriba</p> <p>D. MANO IZQUIERDA (digitación) - Postura de la mano - Interdependencia segmentaria - Presentación longitudinal</p> <p>E. COORDINACIÓN PULSACION Y DIGITACION -ejecución a una voz</p>	<p>A. LA GUITARRA Y SUS PARTES - AFINACION</p> <p>B. POSTURA CORPORAL FRENTE AL INSTRUMENTO. - Colocación de la guitarra para tocar - Postura piernas - Brazo izquierdo, brazo derecho - Postura espalda</p> <p>C. MANO DERECHA (pulsación) - Técnica de pulsación sin apoyar - Plaque - Dinámicas de Forte, Piano - Timbres - Proyección - Pizzicato - Acentuación</p> <p>D. MANO IZQUIERDA (digitación) - Traslado longitudinal - Traslado transversal - cejilla - ligados</p> <p>E. COORDINACIÓN PULSACION Y DIGITACION -ejecución a una voz -ejecución a dos voces</p>

F. TECNICAS, NOTACION Y EJECUCION PARA LA GUITARRA - Armónicos	F. TECNICAS, NOTACION Y EJECUCION PARA LA GUITARRA - Otras técnicas “extendidas”
--	--

ASPECTOS EVIDENCIADOS ESCUELA GUITARRA CCB FUNZA	NIVELES ESTABLECIDOS
Nivel de Conocimientos teóricos	Nivel de Conocimientos teóricos
<p>LECTURA DE PENTAGRAMA</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lectura en clave de sol - Notación para la guitarra (Indicación dedos de la mano izquierda y derecha, para las cuerdas y para los trastes) - Lectura en clave de sol dentro de las cinco líneas del pentagrama aplicadas a la guitarra (primera posición). <p>A. RITMO MÉTRICO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pulso - Las figuras y su duración (negra, blanca, corchea) - Compas 4/4, 2/4 - Tempo moderados de 60 a 120 b.p.m. (lento, <u>Adagio</u>, <u>Andante</u>, <u>Moderato</u>) <p>B. ARTICULACIONES</p> <ul style="list-style-type: none"> - Calderón <p>C. EXPRESIVO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dinámicas de Piano y Forte 	<p>LECTURA DE PENTAGRAMA</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lectura en clave de sol sobre líneas adicionales en el registro agudo y grave. <p>A. RITMO MÉTRICO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Compas de $\frac{3}{4}$ - Sincopa - Allegretto <p>B. ARTICULACIONES</p> <ul style="list-style-type: none"> - Acento - Calderón - Legato <p>C. EXPRESIVO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Crescendo, diminuendo.

Tabla 1: Niveles formativos Centro Cultural Bacatá. Fuente: autor de esta investigación para esta investigación.

Para la realización de la anterior tabla se revisaron los métodos de:

Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado, Matteo Carcassi, Mauro Giuliani, Fenando Sor por Coste, Abel Carlevaro, Francois Molino, Leo Brouwer, Julio Salvador Sagreras, Mario Arenas Rodríguez, y se usó como principal bibliografía referente: La escuela razonada de la guitarra de Emilio Pujol, Técnica mecanismo y aprendizaje de Eduardo Fernández, la Técnica de David Russell en 165 consejos y Grados de dificultad para banda de Victoriano Valencia.

3.2. La orquesta de guitarras

3.2.1. Acercamiento histórico y definición

Las orquestas de guitarras obedecen y se gestan, en primera instancia a dos circunstancias: la ampliación y/o duplicación de los cuartetos de guitarra, y a la necesidad de incluir y hacer partícipes a la gran cantidad de los músicos solistas de la guitarra, que no tienen la posibilidad de participar en la tradicional orquesta sinfónica o filarmónica. Notas de clase¹.

Una de las principales características por la cual se denomina a este formato orquesta de guitarras, es por la cantidad de integrantes que superan los 20 miembros, además de la utilización y aplicación de las técnicas de ensayo orquestal, en donde se tiene la figura y función del director que coordina el concepto musical, la ejecución en el ensayo y en el escenario, asimismo identificamos un rol y función de cada grupo o subdivisión en la orquesta de guitarras. En ocasiones desde la ejecución de la guitarra se recurre a la emulación de los diferentes timbres de los grupos instrumentales de la orquesta sinfónica según al estilo musical o repertorio que se esté interpretando.

3.2.2 Definición de orquesta de cámara de guitarras.

Ensamble musical (agrupación, conjunto banda o grupo): la reunión de dos o más instrumentos de cualquier tipo que interpretan obras musicales de diferentes géneros y estilos, en la que cada parte es ejecutada por un intérprete.

¹ Guevara, Edwin. “Clase de conjunto orquesta de guitarras”. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá 2016.

Orquesta: gran conjunto de instrumentistas (desde 80 hasta 106), que puede tener solistas y/o voz. Se caracteriza por tener director y en su conformación por contar con las diferentes familias instrumentales como las cuerdas, maderas, metales y percusión.

Grupos de cámara: conjunto instrumental reducido que ejecuta su repertorio en salas pequeñas; tiene de dos hasta doce instrumentistas, con muchas combinaciones instrumentales. Se caracteriza por la ausencia de director y por qué cada uno de los músicos toca una parte diferente.

Orquesta de cámara: pequeña orquesta conformado por 10 a 20 miembros que ejecuta su repertorio en salas pequeñas, por la noción de cámara. Este término remite principalmente a instrumentos de cuerda con acompañamiento de otros.

Orquesta de cámara de guitarras: este formato acoge las principales características del contexto: trabajo grupal y tipo de población a la cual está dirigida la propuesta, además el término orquesta permite dentro del formato incluir la figura del director y la posibilidad de constituir pequeños grupos de trabajo dentro del formato en su totalidad; esto favorece la orientación en el escenario y el trabajo en el aula. Definir los conceptos para la denominación del formato de guitarras a utilizar contribuye al esclarecimiento del campo de acción en la ejecución instrumental, conceptual y pedagógica en el proceso de composición.

3.3. El pasillo

El pasillo colombiano tiene sus antecedentes en dos vertientes: 1) en las formas de vals llegados a Colombia en el siglo XVIII como la mazurka, el minuet la gavota y la contradanza 2) los vales vieneses como los de Johann Strauss que se dan alrededor del año 1846; estos eran de carácter lento y conservaban la elegancia y su facilidad en el baile, lo cual era apreciado por las más altas clases sociales del país. El vals colombiano se deriva entonces, de las contradanzas y vales europeos que se escuchaban y bailaban en la época; este vals denominado también “vals al estilo del país” constituyó las primeras formas del pasillo ya que hacia el año 1850 se acostumbró a acelerar la última etapa de estos, con la finalidad de dar mayor libertad y animación al baile, a esto se le denominó la “capuchinada”. En una modificación que duro alrededor de 50 años, la capuchinada

acabo progresivamente con el academicismo y solemnidad del vals para dar origen al pasillo (Morales, 1989).

La estructuración del pasillo se da con el aporte del compositor e intérprete Pedro Morales Pino a finales del siglo XIX (1863-1926), de igual manera los ritmos de bambuco, danza y guabina, aportaron a la forma y formato instrumental característico (Tiple, bandola y guitarra); el bambuco por ejemplo influyó en que la ejecución vocal del pasillo fuera más lenta y cadenciosa adoptando calderones (Morales G. A., 1977). Pedro Morales Pino al tener formación académica estimuló desde otros ámbitos la aparición de formatos enriquecidos como lo fue la “La lira colombiana” quien difundió la música colombiana por todo el país y en el exterior. En este formato participaron compositores importantes como Gregorio Silva, Luis A. Calvo, Blas Forero entre otros (Montalvo & Pérez, 2006).

Tipos de pasillo

Pasillo fiestero: característico de las fiestas populares como retretas y corridas de toros, se destaca por la velocidad y virtuosismo en la ejecución. Algunos pasillos fiesteros reconocidos son: El cafetero de la compositora Maruja Hinestroza de Rosero, aires de mi tierra del autor Gustavo Gómez Ardila entre muchos otros.

Pasillo lento instrumental: bohemio y típico en reuniones sociales y de evocación. Actualmente en este estilo se encuentran propuestas con elementos contemporáneos de tipo más académico, como ejemplo se puede citar el pasillo instrumental “A.B.C.D” del compositor León Cardona.

Pasillo vocal: como su nombre lo indica incluye la voz; este es típico en las serenatas, romerías y reuniones sociales, en un principio sus letras han abarcado temas románticos y de desilusión.

Características generales del ritmo de pasillo

- En sus inicios como otros ritmos de la región andina colombiana (bambuco y guabina) se caracterizó por ser interpretado en formato de trío (bandola tiple y guitarra).
- Su métrica es de $\frac{3}{4}$.

- Modula entre sus partes, es decir que cambia la tonalidad inicial.
- Se caracterizó por su forma tripartita, es decir que se conforma de tres partes nombradas con A-B-C, las cuales se pueden ejecutar en el orden de ABCABC ó ABACA, no obstante existe muchas excepciones.

Características rítmicas del pasillo

Célula del patrón de acompañamiento (figura 1), esta es ejecutada por la guitarra en el acompañamiento armónico del denominado pasillo lento (imagen 2), este patrón de acompañamiento presenta variaciones en el pasillo fiestero (imagen 4), en la forma de pasillo instrumental y vocal-canción (imagen 3), (Villamil, 2013, págs. 14-16).



Figura 1 Patrón rítmico de acompañamiento
Fuente: elaboración del autor.



Imagen 2. Patrón rítmico en el acompañamiento del Pasillo lento. Tomado del libro Guitarra Colombiana. pág. 14. Pasillo.

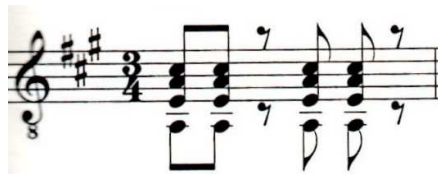


Imagen 3. Patrón rítmico en el acompañamiento del pasillo canción.
Tomado del libro Guitarra Colombiana. pág. 15.



Imagen 4. Patrón rítmico en el acompañamiento del pasillo fiestero.
Tomado del libro Guitarra Colombiana. pág. 15

Otras células características del pasillo son las utilizadas en el aspecto melódico, como por ejemplo:

- Células empleadas en comienzo de frase:

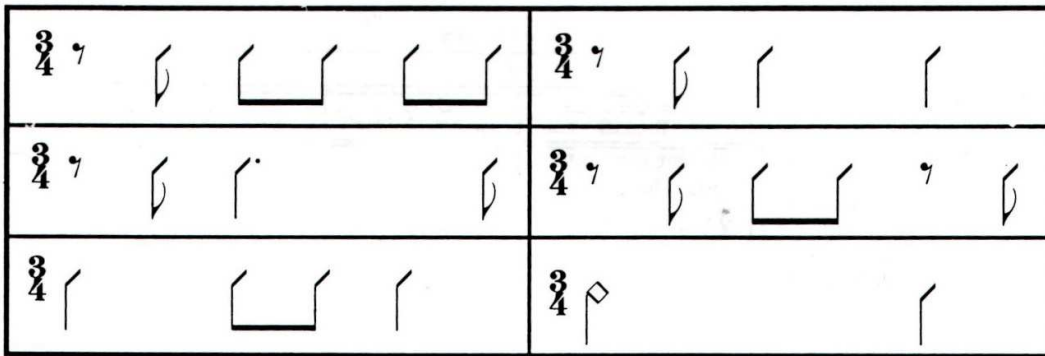


Imagen 5. Células rítmicas del pasillo en comienzo de frase. Tomado del libro Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana. pág. 38

- Células empleadas en la segunda parte de la frase:

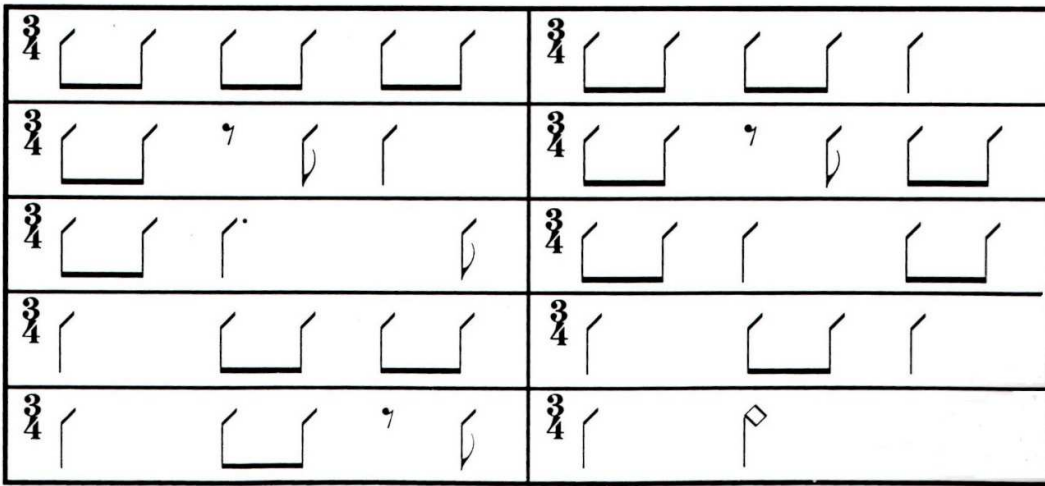


Imagen 6. Células rítmicas del pasillo en segunda parte de la frase. Tomado del libro Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana. pág. 39

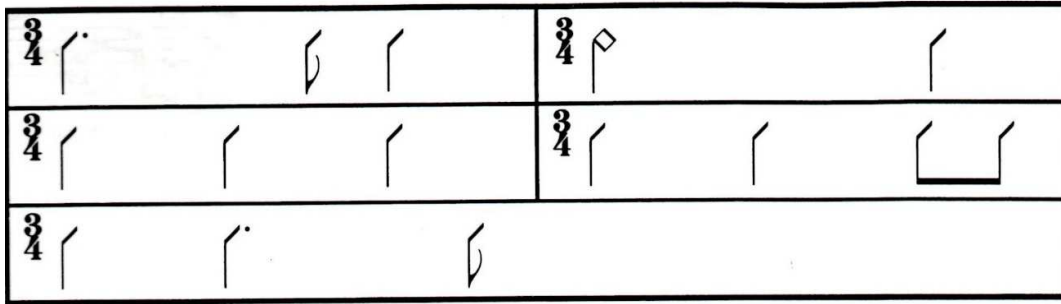


Imagen 2. Células rítmicas del pasillo en tercera parte de la frase. Tomado del libro *Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana*. pág. 39

3.4. Leo Brouwer

3.4.1. Biografía

Compositor, director, profesor y guitarrista nacido en la Habana Cuba el 1 de marzo de 1939. Sus primeros acercamientos con la música se dieron gracias a su abuela Ernestina Lecuona profesora de piano de Ernesto Lecuona tío abuelo de Leo Brouwer, reconocido por ser el autor de Malagueña y las Danzas negras. A pesar de su enriquecido entorno musical lo que realmente despertó su interés para cuando él tenía 5 años, fue las vibraciones del piano que recorrían su cuerpo cuando se ponía debajo de este para hacer contacto, este realmente fue el punto de partida para despertar su interés como músico; así lo describe el maestro Leo Brouwer.

Leo Brouwer empezó gustando de lo raro, de lo que no conocía, más que de las raíces populares cubanas, fue así, que en su indagación y curiosidad descubrió a los vanguardistas del siglo XX, entre los cuales encontró a uno de sus compositores predilectos, Igor Stravinsky, quien ha sido de constante referencia para él. (Cruce de palabras Telesur, 2012).

Después de quedar huérfano de madre a los 11 años buscó a su padre quien lo inició en la guitarra, desde ese entonces afirma haber encontrado en el instrumento una serie de cosas que iban a lo sensible y no a la guitarra de la fiesta, lo cual lo dejó muy cautivado (Cruce de palabras Telesur, 2012). En el año 1953 inicia a recibir clases con Isaac Nicola, reconocido profesor cubano, posteriormente se gradúa como músico guitarrista en el conservatorio Peyrellade. Sus estudios académicos continuarían gracias a una beca otorgada por el gobierno cubano en Juilliard School of Music y la Universidad de Hartford en Connecticut entre 1959 y 1960.

Como director y profesor estuvo al frente del departamento de música experimental del conservatorio de la Habana y del ICAIC (1968 y 1974) donde compartió con importantes músicos populares y compuso música para cine respectivamente. También se ha desempeñado como director de la sinfónica nacional de Cuba, director del festival internacional de guitarra de la Habana, director de la orquesta sinfónica de Córdoba España y miembro de la academia de artes en Berlín entre muchas otras.

3.4.2. Características compositivas.

Como compositor Leo Brouwer ha marcado un hito en la guitarra, su iniciación en esta fue como autodidacta, lo cual ha incidido y predominado también en sus facetas como director y profesor. Su obra abarca repertorio para guitarra sola, cuartetos de guitarra, música de cámara con guitarra y otros instrumentos, conciertos para guitarra y orquesta, así mismo ha compuesto para otros instrumentos como cello, piano, y otros formatos mixtos. Se destaca por buscar y utilizar todos los recursos sonoros posibles como medio para la generación de nuevos medios expresivos.

En Leo Brouwer se pueden abordar todas aquellas características compositivas que integran su visión, con el fin de poder acercarse a un análisis técnico e interpretativo de su obra. A partir de lo anterior es pertinente partir de la definición y caracterización de lo que él considera posmoderno, y para lo cual dice: “posmodernismo... clasificado como minimalismo, hiperrealismo, nueva simplicidad, fusión –acercamiento de las músicas popular y culta... lleno de esa absoluta libertad que da el pluralismo en términos de cultura artística.” (Hernandez, 2004, págs. 46-47); dada esta definición se puede resaltar como característica importante en la composición, la presencia de los elementos populares cubanos, en correlación con las transformaciones y experiencias de otros campos, como las artes plásticas y la arquitectura (campos desde los cuales establece analogía y relación de manera constante); esto tiene como premisa la necesidad de comunicarse sin llegar a la abstracción y al hermetismo, como reiteradamente él lo expresa. Es así que identificamos las siguientes características en la propuesta de innovación por Leo Brouwer que lo conducen a la generación de una nueva idea estética y técnica, que por consiguiente pueden ser aplicadas como herramientas y/o referente en composición:

- 1) Desde el punto de vista estético en relación con el abordaje de los ritmos populares tratados en su obra él considera: “Lo ritual y lo folclórico, contiene células perceptibles de manera subliminal. Tanto en lo melódico como en lo rítmico, se debe –además de no repetir –no redundar y no crear músicas predecibles, por lo tanto evadir la secuencia.” (Hernandez, 2004, pág. 87) Esto a lo que hace referencia es a que estas músicas tienen implícitas una información rítmica que actúa como la base o el colchón que le identifica, no obstante esta información no necesariamente debe ser repetitiva pues por su fuerza y naturaleza esta puede ser tratada y presentada en otras formas, lo cual resulta en un llamado a la utilización del lenguaje más que a una disposición del material temático; mientras que con respecto a los otros elementos como el armónico y melódico se debe entender que estos no son supeditados a uno primordial, si no que estos se pueden transformar y generar nuevos lenguajes. Como ejemplo tenemos el paisaje cubano con rumba, en donde los motivos de la rumba aparecen distorsionados en cada una de las partes de la pieza en un contexto minimalista.

En respuesta a lo que él considera las formas tradicionales de creación, que corresponden a la interpretación indirecta o directa de un universo causal y determinista, basadas en la conservación de los productos culturales del momento por las dinámicas capitalistas, que tiene como consecuencia la masificación y la generación de modelos de productos artísticos, propone como innovación en los mecanismos desde lo musical:

- “Transformar la intención o significado de la obra creadora en sí; los medios de que se dispone para comunicarla o los elementos de que consta la obra.
- Encontrar nuevas formas (como por ejemplo, intercambio de fases de un arte con otro).
- Hallar nuevos significados para los mismos medios.”

- 2) Como características comunes que imposibilitan la innovación desde el punto de vista técnico son:

- “Elementos estilísticos rigurosos del pasado.
- Estructuras formales regulares (gran periodo, periodo, frase semifrase, etc. Son divisiones regulares que, basadas en el concepto: belleza = equilibrio, impiden la contracción de las estructuras...

- Concepto de supeditación de diversos parámetros a uno fundamental (como por ejemplo: supeditar los elementos armónicos o formales a los rítmicos para la música de origen africano...).
- ...concebir que los parámetros fundamentales no pueden ser sustituidos...”. (Hernandez, 2004, pág. 31).

Teniendo en cuenta lo anterior se puede entender e identificar el génesis de los aportes a nivel técnico y expresivo de la guitarra, como la explotación tímbrica en campos no contemplados, que ha ampliado su funcionalidad, así mismo esto ha repercutido en la forma de abordar no solo la interpretación en la guitarra, sino también la composición pensada como una orquesta para la misma, lo cual ofrece un espectro más amplio en la posibilidad musical de recursos técnicos y sonoros para el instrumento, por lo que desde lo compositivo para el presente trabajo también resulta provechoso a nivel pedagógico.

3.4.3 Características como pedagogo

Desde el aspecto pedagógico es pertinente hacer referencia a la serie de estudios sencillos para guitarra, donde no solo tiene en cuenta los principios para la acción de la mano izquierda - derecha y las posibilidades de articulación para la ejecución e interpretación, sino que también plantea una solución estética en respuesta al lenguaje universal trazado hasta el momento para la construcción de estudios, lo cual ha permitido un acercamiento por parte de los estudiantes al lenguaje contemporáneo; desde esta perspectiva con respecto a su propuesta estética como argumento pedagógico que involucra las músicas populares y “cultas” hacemos referencia a trabajos como: los arreglos para guitarra y orquesta sobre temas de los Beatles que involucran los sonidos contemporáneos y contribuyen al acercamiento y reconocimiento de este lenguaje incluso como propio en todo tipo de público, así mismo podemos nombrar los 3 arreglos para duetos de guitarras sobre los Beatles en donde también logra esta misma articulación desde los recursos propios de la guitarra, poniendo en manifiesto así, no solo sus conocimientos a nivel instrumental y compositivo, sino también su compromiso e intención en la formación de públicos y superación de estigmas sociales con respecto a las músicas. Estos, y muchos otros trabajos como “De Bach a los Beatles” representan su manera de pensar, el cual se refleja también hasta en su faceta de programador y

organizador de festivales para la formación de públicos en donde en un mismo evento pone en puesta todas estas músicas (las populares y las “cultas”) en un mismo escenario (Festival Leo Brouwer de música de cámara y Les Voix Humaines en Cuba) de tal manera que involucra todos los públicos y las músicas interactúan.

4. ANÁLISIS

4.1. Leo Brouwer y la música cubana (Antecedentes)

El fenómeno de transculturación en CUBA debido al proceso de colonización, entre los cuales, además de los españoles se considera los grupos de estirpe africana como los Yoruba, Abakuá y los Congo, quienes han aportado a la configuración de la sociedad cubana, que en la necesidad de emanciparse dieron origen al fenómeno identitario nacional que se evidencia en todo el cotidiano y por ende, en el fenómeno musical; al respecto Leo Brouwer coincide con diversos autores etnomusicológicos considerando los siguientes elementos que los han definido:

1).El ritmo (fundamentalmente tambores). Raíz africana. 2). El instrumento (la guitarra y sus variantes). Raíz española. 3). La voz, a) Lengua española (para la guajira, la canción de salón, la ópera finisecular importada de Italia, y la canción amorosa. b). Lengua africana. Para cantos rituales religiosos. 4). La forma musical o estructura. Primeramente formas de danza. a) Elementales. Rituales y de celebración (africanas), b) Elaboradas: festivas y sociales o de salón (españolas). 5). La unión del ritmo y el instrumento de todas las formas instrumentales cubanas. Mediante el factor rítmico de procedencia y rasgos africanos – que sobreviven hasta hoy – se cohesionan todos los parámetros de la música. (Hernandez, 2004, págs. 25-26).

La esclavitud reforzó la presencia de las personas de origen africano; para esta población la necesidad de celebrar su música conllevó al uso de cualquier objeto al alcance y a la creación de instrumentos como la tumbadora, los timbales y el bongo, conservando los principios antropomórficos. El ritmo como gran aporte de lo africano representa todas las abstracciones religiosas del negro (Leymarie, 2005) y que junto con la melodía española perfilan el canto y en general la música cubana. En base a lo anterior es pertinente exponer a continuación para el análisis, las características musicales rítmicas de los grupos de estirpe africana que han aportado a los diferentes géneros de la música popular cubana como la Rumba:

La música Yoruba:

Dado el sincretismo entre las religiones católicas y yoruba se dio una serie de correspondencias entre los dioses respectivos (orishas); los cuales tienen toques rítmicos definidos, realizados por los tambores sagrados (Batá): Iyá que dirige los toques, el itolé y el okónkolo que responden polifónicamente.

La música abakuá:

Tuvo menos presencia en Cuba debido a sus costumbres y rituales, en los cuales el asesinato constituía una manera de aceptación entre los mismos, lo cual generó rechazo y controversia en Cuba, no obstante sus tradiciones siguen vigentes en el canto, la danza y la percusión, en composiciones de guaracha y rumba; para esta última podemos tomar como ejemplo la canción Ecué ecué de Tata Gûines.

La música Congo:

Es la música que más ha aportado a la música cubana en especial a la Rumba Brava debido a su acercamiento e interacción con la influencia blanca; estas influencias y aportes derivan principalmente de las danzas rituales de la fertilidad Congo (Makuta, Makúa y Yuka) las cuales se caracterizan por golpes pelvianos. (Leymarie, 2005).

Para entender y clarificar las características propias de la música cubana para el presente análisis en cuanto a las influencias africanas y españolas desde lo anteriormente descrito se toma la consideración de Emilio Grenet al catalogar como las tres maneras de la música cubana actual: 1. ...en el lindero de lo español...la habanera y la canción 2. En el lindero de lo africano...el tango congo; la conga; los cantos y bailes de comparsa, los cantos de clave, y la rumba 3. ...influencias en proporciones más equitativas de los dos aportes raciales directrices...la contradanza, la danza, y el danzón...el son, el bolero, la criolla, la guaracha, el pregón, y la canción (Grenet, 1997, pág. 73).

Danzón:

Este género tiene su génesis según Carpentier en la contradanza francesa que fue recibida con importante rapidez y éxito, de este derivaron géneros cubanos como la clave, la criolla y la guajira del seis por ocho, la danza la habanera y el danzón del dos por cuatro (Carpentier, 2004, págs. 86-87). El danzón ha asimilado también elementos de otras músicas como por ejemplo el jazz, la ópera, y la rumba (Leymarie, 2005, pág. 24) por lo cual sus melodías contienen rasgos típicos basadas en escalas disminuidas, de tonos enteros, cromatismos y pentafonismo (Grenet, 1997, pág. 202), a nivel rítmico conserva desde la contradanza el cinquillo (figura 2) como arquetipo importante y fundamental para la música cubana en general (Carpentier, 2004, págs. 88-89).



Figura 2 Cinquillo cubano. Fuente: elaboración del autor

El Tango Congo y la Conga

Derivado de lo africano y de naturaleza vocal, ha sido usado en otros géneros y cultivado principalmente en el teatro. Este es identificado por su arquetipo característico (figura 3), que es también el de la habanera y de la danza (Grenet, 1997, pág. 104). La ejecución de las contradanzas en las orquestas por la gente de color transformo este arquetipo con una ligadura (figura 4) dando origen al género de la conga (Carpentier, 2004, pág. 97).



Figura 3 Estructura rítmica del tango Congo. Fuente: elaboración del autor



Figura 4 Estructura rítmica de la conga, también tresillo cubano. Fuente: elaboración del autor

Como el cinquillo, también se puede evidenciar otro patrón característico de la música cubana en el género musical conga que corresponde a la figuración sincopada llamada tresillo cubano (figura 4) (Grenet, 1997, pág. 259).

En relación con estos arquetipos destacamos la correspondencia con el denominado tema musical africano (figura 5); el tema musical africano está presente en la música cubana con amplia variedad. “Consiste en un frase de doce corcheas subdividida ya sea como $(2+2+3) + (2+3)$ o alterada en $(2+3) + (2+2+3)$ ” (Galán, 1983, pág. 264).

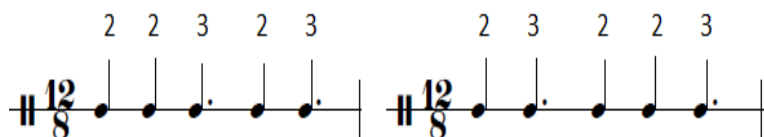


Figura 5 Tema musical africano. Fuente: elaboración del autor

Podemos destacar la subdivisión 3+3+2 (figura 6) a partir del principio ya descrito en la música cubana en células como:

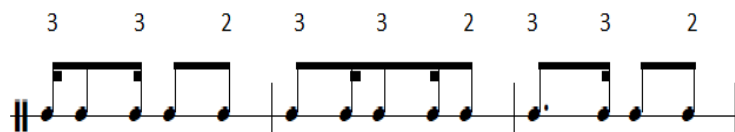


Figura 6 Células con subdivisión 3+3+2. Fuente: elaboración del autor

La asimilación de diferentes elementos de otras músicas, como en el danzón y otros géneros, corresponde a la necesidad y exploración de los compositores como Roldan, Caturla, Orestes López, Israel López, Alejandro Salas entre otros, quienes han puesto en diálogo el folclor cubano con las nuevas formas, las técnicas contemporáneas y clásicas en todos los momentos de su historia, lo cual ha renovado y transformado todos estos elementos, para de esta manera constituir una constante en la música y cultura cubana que ha precedido e influenciado al maestro Leo Brouwer.

La Rumba cubana (Rumba Brava)

Es un género polirítmico que surgió en el siglo XVII inicialmente en la provincia de matanzas. La Rumba se practicaba en los solares de los aglomerados urbanos, como manifestación que permitía a la gente de color esclava liberar sus represiones y expresar su rebeldía y acervos culturales. Como resultado de la interacción de La Rumba con otros géneros, esta presenta rasgos de las danzas del Congo, de la Rumba flamenca española

en el uso de la guitarra; con respecto a la Rumba española se puede acudir como ejemplo a la canción: “Como voy a sufrir” del Sexteto Nacional (Leymarie, 2005).

Esta manifestación musical es un ritual que abarca la declamación, el canto, la percusión y la danza que consta de un coro que canta los estribillos al unísono, y solista cuya característica principal obedece a: “un periodo o estribillo de ocho compases que se repiten indefinidamente, y donde la melodía es casi siempre un pretexto para el ritmo, que lo es todo en este género popular” (Grenet, 1997, pág. 108),

Este genero cuenta con percusión que ha abarcado desde cajones y diferentes utensilios del cotidiano que imitaran las tumbadoras, las cuales tenían prohibido su uso por parte de los españoles; actualmente se hace uso de las tumbadoras, entre las cuales se destaca: el tres golpe que mantiene el ritmo base, “el quinto, agudo, improvisa y acentúa los pasos de los danzantes, el salidor, las claves y el guagua o cascara que se ejecuta con baquetas y mantiene un ritmo complementario (Leymarie, 2005, pág. 30).

La Rumba cuenta con tres subgéneros principales conocidos como: yambú, columbia y guaguancó.

El yambú: es un género urbano que nació en el año 1850, se caracteriza por su ritmo lento e introducción ritual conocido como lamento o llorao seguido del canto en tonalidad mayor, improvisación del solista, coro al unísono y danza que representa el cortejo de los ancianos. Patrón del salidor



Figura 7 Patrón rítmico ejecutado por el salidor. Fuente: elaboración del autor

La Columbia: surgió en las regiones rurales cerca de Matanzas, se caracteriza por su tempo rápido, utilizar frases cortas, conservar vocablos africanos (Congos, Lucumís y Abakuá) y mantener influencias de elementos del ritmo de yuka, como la utilización de cascabeles en las muñecas por parte de los tamboreros. La percusión es la misma que se utiliza en la Rumba yambú con diferencia en la ejecución y composición rítmica. (Grenet, 1997, pág. 144). La danza es masculina de carácter intenso y acrobático (Leymarie, 2005, pág. 30).



Figura 8 Patrón rítmico ejecutado por el tambor tres golpes. Fuente: elaboración del autor.

El guaguancó: “...es una prolongación evolutiva del yambú...en este estilo se logra culminar la representación sexual con el abrochao o vacunao (...movimiento pélvico y erótico)” (Grenet, 1997, pág. 145) que da a entender la posesión del macho sobre la hembra. Este género consta a nivel estructural de introducción, canto, estribillo, solos de tambor y danza (Leymarie, 2005, pág. 29).

La Rumba es de los géneros más populares y cuenta con amplio ejercicio compositivo que evidencia nuevas formas de hacer en el ejercicio de cada compositor con respecto al tratamiento de los componentes rítmicos y del lenguaje en lo contemporáneo que mantiene elementos y la esencia del género, logrando la interacción y dinamismo entre los constituyentes rítmicos de los diferentes subgéneros de la Rumba sin necesidad de una cita textual o una fórmula determinada del ritmo, tal es el caso de “La Rumba” y Bembé de Alejandro García Caturla que evidencia el espíritu del género desde sus orígenes hasta su momento; de igual manera lo hicieron otros compositores como Ignacio Cervantes, o Amadeo Roldán, lo cual marca un precedente para el ulterior análisis como un factor también característico en Leo Brouwer.

En el año 1985 Leo Brouwer compone la obra Paisaje Cubano con Rumba” para el formato cuarteto de guitarras (ver partitura en el Anexo 2). Según el compositor “Paisaje” hace referencia a todo lo que representa lo cubano culturalmente (Álvarez, 1991, pág. 31), es por esto que en esta obra confluyen elementos como el rítmico, que han caracterizado y representado la música cubana, en un lenguaje y tratamiento compositivo contemporáneo. Paisaje Cubano con Rumba tiene como características el uso de medios expresivos no convencionales en las cuatro guitarras, como el uso de objetos (fósforos de madera, tela) puestos entre las cuerdas de la guitarra para crear un efecto de sordina, además utiliza el Pizzicato Bartok; este consiste en la pulsación de la cuerda verticalmente, de tal manera que esta choque con el diapason.

4.1.1. Análisis rítmico, pequeñas dimensiones:

Con el fin de identificar, cómo y en qué medida, el compositor hace uso de los arquetipos rítmicos de la música (factor que hace parte de su prototipo estilístico compositivo), es importante tener en cuenta el ya conocido y fundamentado manejo del lenguaje que posee el compositor, es por esto que en su obra es posible evidenciar de manera clara y reiterada los códigos gráficos que encarnan los rasgos de la música cubana, no obstante estos obedecen a una necesidad del discurso musical, y no necesariamente representan una fórmula para la composición, al respecto Leo Brouwer expresa "...se pueden tomar células temáticas y hacer con ellas una síntesis que abarca más de 30 años. No es que yo tome literalmente estas cosas, son ideas muy parecidas que identifican un pensamiento abstracto, en este caso el de la música, con una concreción estilística en el caso mío particular" (Álvarez, 1991, pág. 24). Es por esto que Paisaje Cubano con Rumba puede presentar elementos rítmicos característicos del lenguaje musical y discurso de la Rumba cubana sin llegar a ser una representación directa y pura de dicho ritmo; por lo anterior para los acápites posteriores se hace referencia a formantes con rasgos de cubanidad, es decir las estructuras rítmicas y su modo de utilización.

Rasgos de cubanidad desde la percusión de la rumba en la obra "Paisaje cubano con Rumba":

Rumba yambú. Arquetipo del tambor salidor (figura 9) (Miranda, Rumba Yambú Havana style, 2013). En prácticamente toda la sección I desde el compás cinco, aparece en disminución el arquetipo de la Rumba yambú con distribución en las voces de las dos últimas negras pero en este caso en corcheas (figura 10).

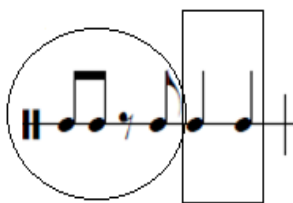


Figura 9 Patrón rítmico del tambor salidor en la Rumba yambú. Fuente: elaboración del autor



Figura 10 patrón rítmico de la Rumba yambú en "Paisaje cubano con Rumba". Fuente: elaboración

En la sección B y G (compas 1-2, 5 al 8, y 13 al 16), H (compas 3 al 8) es posible evidenciar el patrón rítmico realizado por el tres golpes (figura 11) (Miranda, Rumba cubana from Matanzas, 2012) en una métrica de 12/8 (figura 12), lo cual está ligado al subgénero de la Rumba Columbia estilo Matanzas.



Figura 11 Patrón rítmico del tambor tres golpes en la Rumba Columbia.



Figura 12 Patrón rítmico de la Rumba Columbia en " Paisaje cubano con Rumba". Tomada de la partitura de la obra Paisaje Cubano con Rumba.

En Paisaje Cubano con Rumba podemos evidenciar en la parte de la introducción del compás 1 al 12 (figura 14), en la sección A compas 1 al 8 (figura 15), toda la sección B y C, en la parte D (compas 1 al 8 y del 13 al 16), I (compas 7-14) y la sección J (compas 5 al 15) el arquetipo característico realizado por el tambor tres golpes (figura 13), en el estilo Rumba de Matanzas. Este patrón rítmico es ejecutado principalmente por el grupo folclórico de Cuba "Los Muñequitos de Matanzas" (Miranda, A rare rumba from Matanzas Cuba, 2013); como antecedente de este patrón se tienen los toques de Batá a los orishas Yoruba como el Elegguá en el Itólele, o el toque a Ochosi en el okónkolo.

Este patrón está presente en la gran mayoría de los toques yoruba de igual manera en los toques Abakuá.

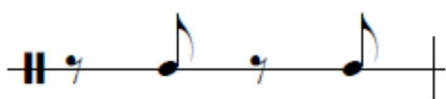


Figura 13 Patrón característico en los toques de tambores yorubá y abakuá. Fuente: elaboración del autor



Figura 14 patrón del estilo matanzas en " Paisaje Cubano con Rumba". Tomada de la partitura Paisaje Cubano con Rumba.



Figura 15 patrón del estilo matanzas en partitura "Paisaje Cubano con Rumba ". Tomada de la partitura Paisaje Cubano con Rumba.

El siguiente patrón rítmico (figura 16) está presente en Paisaje Cubano con Rumba en toda la introducción (figura 17) y secciones A, y B mientras que en la parte D aparece desde el compás 9 hasta el 16 y en la sección J del compás 3 al 15; al igual que anterior también es reiterativo y hace parte de los toques de Batá (Ochosi), y los toques Abakuá.



Figura 16 Patrón característico en los toques de tambores yorubá y abakuá. Fuente: elaboración del autor



Figura 17 patrón característico yorubá y abakuá en contexto. Tomada de la partitura Paisaje Cubano con Rumba.

Así mismo el siguiente patrón (figura 18) también reiterativo y característico en los toques de Batá para Elleguá, Osun, Ochaoko, Yemaya (Ortiz, 1965), aparece en la sección I compas 16 (figura 19) y en la sección J compases 3, 5, 6,7.



Figura 18 Patrón característico en los toques de Batá yoruba. Fuente: elaboración del autor



Figura 19 patrón yoruba en contexto. Tomada de la partitura Paisaje Cubano con Rumba.

Rasgos de cubanidad de otros géneros

Al igual que en el bajo del Tango Congo, presenta en toda la sección C la estructura rítmica característica de éste (figura 3) con una leve variante en la segunda corchea del segundo tiempo (figura 20).



Figura 20 Arquetipo del tango Congo en "Paisaje Cubano con Rumba". Tomada de la partitura Paisaje Cubano con Rumba.

Otra estructura rítmica presente es la del danzón cubano (figura 1) con variante de distribución en dos voces en la sección E del compás 1 al 4 (figura 22); no obstante esta segunda voz que corresponde a la nota Fa en el bajo, evidencia la transformación de una patrón rítmico de la sección anterior (sección D guitarra 1 del compás 9 al 16) así como la desaparición gradual de una de las dos voces. Este mismo patrón también como célula del tema africano con proporción 3+3+2 (figura 23) lo encontramos en la subsección G del compás 9 al 12 guitarra 2 y subsección H compas del 3 al 8, con variación, ya que en su primera presentación dentro del compás es omitida la última corchea del patrón (figura 24).



Figura 21 Cinquillo cubano Fuente: elaboración del autor.



Figura 22 cinquillo completo en contexto. Fuente: elaboración del autor



Figura 23 célula con proporción 3+3+2 Fuente: elaboración del autor



Figura 24 Cinquillo con variación en contexto Fuente: elaboración del autor.

Del tema musical africano también se puede identificar la célula con proporción 3+3+2 (figura 25) en el compás dos de la sección E, y en el compás tres y cuatro de la guitarra tres. Durante el transcurso de la obra se puede seguir observando la célula, pero no en su totalidad, como por ejemplo: del compás cinco al nueve de la misma sección, también en la sección G compás cinco, seis, nueve, diez guitarra 1 (figura 26), de igual manera en la sección H desde el compás tres hasta el ocho realizando intercambio o rotación de la célula rítmica cada compas, comenzando en la guitarra tres para en el siguiente compas pasar a la guitarra cuatro.



Figura 25 segunda célula con proporción 3+3+2 Fuente: elaboración del autor



Figura 26. Célula del tema musical africano en contexto Fuente: elaboración del autor

4.2. Técnica y procedimiento de composición

Leo Brouwer como compositor que hace uso de las técnicas contemporáneas, la posibilidad de una clasificación rigurosa y precisa desde la metodología de análisis aplicada a estilos de los diferentes periodos de la música tonal no resulta lo más adecuado, dadas las características de este tipo de música (contemporánea), entre las cuales se puede destacar: los valores absolutos como los sonidos armónicos y los intervalos sin relación

tonal, la desaparición de las leyes rítmicas y la construcción sobre unidades rítmicas breves que mediante la repetición crean sucesiones polimétricas y generan la forma musical; estas formas aparecen libres y seccionadas por contrastes, además el tema principal se reemplaza por continuas transformaciones que se condensan y generan un nuevo tipo de variación (Mersmann, 1963). Dado este panorama y revisada la obra Paisaje Cubano con Rumba del maestro Leo Brouwer es posible evidenciar las características anteriores enmarcadas en los procedimientos compositivos de la técnica minimalista.

4.2.1. El minimalismo

El minimalismo es un movimiento presente en los diferentes campos de creación artística como la pintura, el cine, la escultura, el diseño y la música; el minimalismo musical conocido también como música modular o hipnótica, es considerado como uno de los géneros experimentales más populares que se origina en los E.E.U.U. entre los años sesenta y setenta, con amplio ejercicio compositivo. En el minimalismo se destacan compositores como Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley y La Monte Young; estos fueron parte de la tradición experimental Americana para el minimalismo con Henry Cowell y Charles Ives y que continuó a través de Varèse, Partch, Cage, Nancarrow entre otros. Este surgió como reacción a la música serialista, atonal y compleja a nivel estructural y textural, por lo cual el minimalismo se fundamentó en el bajo contenido formal de la música, y el uso mínimo de medios como: notas, valores rítmicos, el pulso estático, la reiteración y las transformaciones lentas, despojándose de lo decorativo y complejo para regresar a lo esencial, lo cual constituye un fenómeno importante en este género como técnica compositiva que tiene según Kyle Gann las siguientes características:

Proceso aditivo

Se pueden identificar las siguientes maneras:

- Se comienza con un patrón base el cual se alarga mediante adición de notas, compases o frases de la siguiente manera: (1, 1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4)

- En un patrón repetitivo con silencios se agregan notas en cada recurrencia.
- Los patrones pueden aumentarse alargando la duración de las notas.

Armonía estática

La composición se mantiene en un solo acorde o con muy pocos cambios cercanos en armonía tonal; En esta música la armonía está relacionada con escalas diatónicas, no obstante el minimalismo también ha sido aplicado en escala de 12 tonos en obras como “Spectral Canon for Conlon Nancarrow” de James Tenney.

Transformación lineal

Movimiento lineal de un estado musical a otro que puede ser: pasar de lo tonal a lo atonal, o de un estado consonante a uno totalmente disonante de manera gradual.

Repetición

La repetición de los elementos como el rítmico es el factor de mayor referencia para el público y para el hacer minimalista; la reiteración está dada en las frases, células rítmicas y/o motivos.

Cambio de fase

Consiste en dos frases idénticas con ritmos ligeramente diferentes que se desfasan entre sí. Se pueden identificar las siguientes maneras:

- En dos voces con patrones iguales una de ellas se acelera ligeramente hasta coincidir con segunda nota del intérprete que mantiene el patrón en tempo estable posteriormente el procedimiento se repite hasta coincidir con la tercera y así hasta coincidir con todas las notas del patrón inicial establecido. Ej: piano phase, Come Out y It’s Gonna Rain de Steve Reich.
- En dos patrones iguales uno se mantiene estable durante toda la obra mientras el otro varía en cada compás comenzando en una corchea diferente del grupo establecido. Ejemplo “Clapping Music” de Steve Reich.

Pulso estable

Ha sido un rasgo casi universal en el minimalismo no obstante existen excepciones en la necesidad del uso del pulso y el ritmo estable.

Instrumentación estática:

Entre las primeras agrupaciones minimalistas se destacan las de Steve Reich y Philip Glass, las cuales se fundamentaron en el concepto del minimalismo como música ritual en la que todos los intérpretes participan por igual. Estas agrupaciones se caracterizan por ser pequeñas tipo agrupación de música de cámara, que obedece al principio general de búsqueda y utilización de lo esencial en contraposición a lo realizado en la orquesta sinfónica tradicional.

Metamúsica

Efectos acústicos no intencionales secundarios como las melodías suaves a las que Steve Reich les denominó “Metamúsica”, producidas por los procesos que se llevan a cabo.

Influencia de las culturas no occidentales

Para los compositores minimalistas como precedente de repetición se inspiraron en música como la africana, para lo cual compositores como Steve Reich estudiaron los tambores africanos absorbiendo la estética y las técnicas no occidentales (Gann, 2001).

4.3. Procedimientos minimalistas aplicados en la obra “Paisaje Cubano con Rumba”

Procesos aditivos

A nivel de las cuatro voces podemos evidenciar el primer proceso de adición muy característico en el minimalismo al inicio de la obra del compás uno al ocho, en donde

se mantienen dos guitarras cada una con su respectivo patrón (figura 27) hasta el compás nueve en el cual se adiciona la tercera guitarra con un nuevo patrón (figura 28); así hasta el compás dieciséis, posteriormente en la sección A incorporar la guitarra cuatro (figura 28).



Figura 27 inicio "Paisaje Cubano con Rumba"
Tomada de la partitura Paisaje Cubano con Rumba.



Figura 28 primera adición "Paisaje Cubano con Rumba"
Fuente: elaboración del autor



Figura 29 Segunda adición "Paisaje cubano con Rumba". Fuente: elaboración del autor.

De igual manera pero con menos extensión entre cada adición lo podemos observar en la sección F (figura 30).

The image shows a musical score for four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (F). The first measure is boxed and contains a melodic phrase. The second staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The third staff has a bass clef and contains a melodic line with dynamic markings 'p' and 'meno sonoro'. The fourth staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. There are several boxed sections throughout the score, indicating specific musical elements.

Figura 30 Proceso de adición en "Paisaje Cubano con Rumba" sección F. Tomada de la partitura paisaje cubano con Rumba.

Dos de los patrones más recurrentes en la obra se inician como patrones repetitivos con silencios a los cuales se les agregan notas en cada recurrencia hasta completarlos ejemplo 1 (figura 31, 32, 33); de igual manera sucede con otros patrones como en el ejemplo 2 (figura 34, 35) tres (figura 36,37).

Ejemplo 1

The image shows a single musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a rest, followed by a quarter note. The word 'Sord.' is written above the staff.

Figura 31 Patrón inicial compas 1 introducción. Tomada de la partitura Paisaje Cubano con Rumba

The image shows a single musical staff with a treble clef. The first measure contains a rest, followed by a quarter note.

Figura 32 Adición en compas 9 introducción. Tomada de la partitura Paisaje Cubano con Rumba.

The image shows a single musical staff with a treble clef. The first measure contains a rest, followed by a quarter note.

Figura 33 Adición en compas 5 sección A. Tomada de la partitura Paisaje Cubano con Rumba

Ejemplo 2:

The image shows a single musical staff with a treble clef. The first measure contains a rest, followed by a quarter note.

Figura 34 Patrón inicial compas 9 introducción Tomada de la partitura paisaje Cubano con Rumba.

The image shows a single musical staff with a treble clef. The first measure contains a rest, followed by a quarter note. Above the notes, there are circled numbers 2, 3, and 4, indicating specific rhythmic patterns or fingerings.

Figura 35 Adición en el compás 1 sección A Tomada de la partitura Paisaje Cubano con Rumba.

Ejemplo 3:



Figura 36 Patrón inicial compas 9 sección D
Tomada de la partitura paisaje cubano con rumba.



Figura 37 Adición en el compás 13 sección D
Tomada de la partitura paisaje Cubano con Rumba.

Armonía estática

Teniendo en cuenta las características del estilo contemporáneo y revisado “Paisaje Cubano con Rumba” no se observan progresiones armónicas intencionales, no obstante si se puede identificar como estructura y/o campo tónico La menor de carácter pandiatónico², que desde la introducción se va manifestando mediante la sumatoria gradual de cada uno de las 7 notas que le conforman hasta la sección E; en esta sección completa los sonidos con la nota Fa que es la que predomina en esta parte de la obra generando la sensación de sexto grado armónico de la menor. En el compás 9 de la sección G aparece el sexto grado del modo dórico (Fa#), muy característico en la música afrocubana (Grenet, 1997, pág. 60), el cual se mantiene durante todas las siguientes secciones hasta el final de la H, para posteriormente continuar con el uso de las notas alteradas que dada su utilización e interacción entre las voces responden a la intención de generar polirritmia y micropulsación rítmica más que a una estructura o progresión armónica.

Transformación lineal

Desde la adición progresiva de las diferentes alteraciones evidenciado anteriormente es posible identificar también la progresiva generación de un estado consonante a uno más disonante, que se comienza a dar en el cambio de tempo sección I y tiene su mayor punto de disonancia en el compás 7 de la sección J, lo cual se puede considerar como el clímax, para posteriormente retornar a un estado consonante de manera gradual en lo que resta de la obra.

² El pandiatonismo es una técnica que usa libremente los siete grados de la escala diatónica de manera melódica, armónica y contrapuntística. Se emplean saltos interválicos amplios y las voces disfrutan de independencia total, con un fuerte sentido de tonalidad debido a la ausencia de notas cromáticas (Latham, 2008, pág. 1154).

Repetición

Paisaje Cubano con Rumba tiene como constante la repetición sistemática en amplias y pequeñas proporciones estructurales desde el punto de vista rítmico; es por esto que teniendo en cuenta el formato instrumental en la propuesta de Leo Brouwer podemos identificar bloques de repetición a nivel rítmico como por ejemplo:

En las cuatro guitarras con una prolongación de hasta de ocho compases (compas uno al ocho y del ocho al dieciséis sección B, toda la sección C, y compases del uno al ocho sección D).

Bloques de repetición en tres guitarras con prolongación de hasta de dieciséis compases mientras la guitarra restante presenta cambios en los patrones rítmicos como se puede evidenciar en toda la sección A, la cual mantiene los mismo patrones rítmicos mientras la guitarra dos presenta el cambio de patrón cada ocho compases.

Bloques de repetición de dos guitarras de hasta cuatro compases mientras las guitarras restantes presentan cambios en los patrones rítmicos, como es el caso en la sección G, la cual está construida en su totalidad con esta característica del compás uno al cuatro del cinco al ocho y del nueve al dieciséis. También se puede evidenciar en la sección F del compás tres al seis, Sección I compas uno al cuatro; Es importante referenciar para la forma de la obra que esta proporción se comienza a dar desde la sección F.

Repetición de una sola guitarra con proporción de cinco y cuatro compases mientras las demás presentan cambios rítmicos. Es de resaltar que esta se presenta como única vez en la sección E como elemento que organiza mientras las demás guitarras presentan movimiento y variedad como en ninguna otra parte de la obra.

Dado lo anterior y con respecto al modo de abordaje y adecuación de la técnica minimalista por parte del compositor Leo Brouwer, se puede destacar que mientras avanza la obra también los bloques de repetición se reducen en extensión, por lo cual comienza a presentarse cambios rítmicos cada dos compases o cada compas, lo que genera mayor variedad para el oyente; estos cambios siempre son sutiles, manteniendo la continuidad atmosférica característica.

Instrumentación estática:

Evidentemente el formato instrumental de cuarteto de guitarras responde a las características de un formato pequeño y que reúne lo esencial para el minimalismo en

donde todos los integrantes participan en igual proporción, en este sentido Paisaje Cubano con Rumba presenta las siguientes características:

- Patrón realizado por una de las guitarras que sobresale y que llega a tener connotación melódica mientras los demás mantienen las mismas características atmosféricas como lo es el caso en la sección C, en la cual el patrón realizado por la guitarra 4 se destaca; lo anterior está dado principalmente por el registro grave que se contrasta al registro medio de las demás voces (figura 38), de igual manera en la continuación de la obra estos patrones que sobresalen tiene como característica el uso de los matices, (figura 39).



Figura 38 Rol de bajo Guitarra cuatro sección C “Paisaje Cubano con Rumba”. Fuente: elaboración del autor

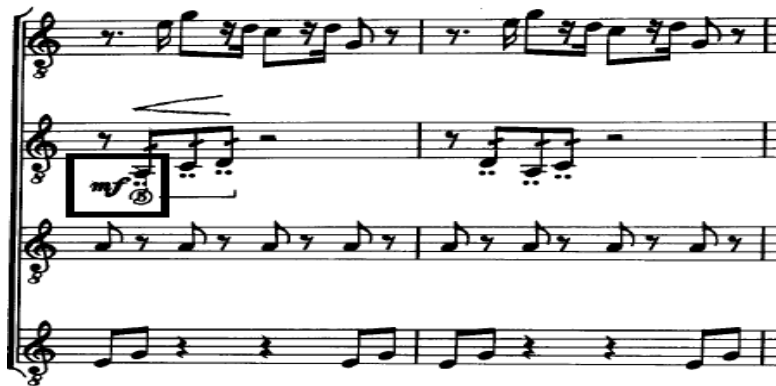


Figura 39 Patrón que se destaca por uso de matices en “ Paisaje cubano con Rumba”. Fuente: elaboración del autor

Otras secciones con esta característica:

Sección	Compas	Guitarra
A	1 al 8	Uno
A	9 al 16	Dos
B	1 al 16	Tres
C	1 al 8	Cuatro
D	1 al 16	Uno
G	7 al 8	Tres
G	9 al 12	Dos
H	1 al 8	Uno
J	1 al 11	Uno

Tabla 2. Secciones en las que se destaca una de las voces. Fuente: elaboración del autor

Influencia de culturas no occidentales

Dados los roles evidenciados anteriormente de cada guitarra se puede establecer relación con el formato instrumental de percusión africana; esta relación se hace visible en Paisaje Cubano con Rumba por la guitarra que se destaca y tiene un carácter improvisatorio como lo es el rol de la tumbadora llamada quinto agudo, mientras las demás voces mantienen un ritmo complementario.

4.3.1. El minimalismo como herramienta formativa.

El minimalismo al concebir la participación y ejecución equitativa de los integrantes en la intención de una música atmosférica sin los roles protagónicos, representa la oportunidad para la construcción de piezas musicales en las que las estructuras sonoras resultan de la sumatoria de todas las partes, por lo cual, todas generan un compromiso equilibrado independientemente del nivel técnico que el compositor pueda fijar en cada una; en este sentido la oportunidad dentro del minimalismo dada la propuesta de Leo Brouwer, permite la iniciación solista dentro del estilo musical, desde la asignación y creación de responsabilidades individuales dentro de un marco grupal, por lo cual la parte solista no es un ente asilado, sino que a pesar de que se destaca, está ligado a una atmosfera grupal.

La repetición también se ha utilizado en el diseño de los estudios para la adquisición de la técnica guitarrística desde épocas como el clasicismo, en este sentido la repetición dentro del minimalismo nos ofrece la oportunidad de plantear soluciones y herramientas a nivel técnico dentro de un contexto grupal en un lenguaje musical contemporáneo.

Los procesos aditivos desde el punto de vista formativo contribuyen a la implementación gradual de los elementos musicales como la escala, las figuras y patrones rítmicos, además de la lectura en el pentagrama dentro de un contexto musical, lo cual facilita la comprensión y estudio de la pieza musical y su ejecución instrumental.

4.4. Forma musical de Paisaje Cubano con Rumba

Según la definición de LaRue un bloque básico de construcción, o módulo (según el estilo puede ser una frase, motivo u otro), es una idea musical que posee una estructura e interacción en una obra. Basado en esta definición la identificación y diferenciación de cada uno de los módulos en la obra Paisaje Cubano con Rumba se da por las características propias del minimalismo como la adición y los cambios o novedades a nivel rítmico en una o más guitarras que generan permutaciones en la continuidad atmosférica repetitiva característica del estilo.

Nomenclatura

Sección: se compone de varios módulos con características comunes.

Índice a, b, c: se refiere a los módulos que componen cada sección.

Subíndice 1, 2, 3: Hace referencia a los módulos de una misma sección con diferencias en el contenido rítmico, ya sea por adición permutación o cambio de patrón rítmico.

SECCIÓN	MODULO	COMPÁS	NOTAS DE LA ESCALA	TEMPO	DURACIÓN TEMPORAL EN COMPASES
INTRO	1	1-4	A	Negra = 92 b.p.m.	16
	2	5-8	A		
	3	9-12	a,c,d,g		
	4	13-16	a,b,c,d,e,g		
A	a1	1-8	a,c,d,e,g		16
	a2	8-16			
B	b1	1-4	a,b,c,d,e,g		16
	b2	5-8			
	b3	9-12			
	b4	13-16			
C	c1	1-8	a,b,c,d,e		16 (8x2)
	c1	5-8			
D	d1	1-4	a,c,d,e,g		16
	d1	5-8			
	d2	9-12	a,b,c,d,e,g		
	d3	13-16			
E	e1	1-4	a,b,c,d,e,f,g		8 + 2 Como final
	e2	5-9			
F	f1	1	a,b,d,e	Negra = 66 b.p.m.	8 Como comienzo
	f2	2			
	f3	3-4	a,b,c,d,e,g		
	f3	5-8			
G	g1	1-2	a,b,c,d,e,g		16
	g2	3-4			
	g3	5-6			
	g4	7-8	a,c,d,e,g		
	g5	9-10	a,b,c,d,e,f#,g		
	g6	11-12			
	g7	13-14	a,b,c,e,g		
	g7	15-16			
H	h1	1-2	a,b,c,d,e,f#,g		8
	h2	3			
	h2	4			
	h2	5			
	h5	6			
	h6	7			
	h7	8			
I	i1	1-2	A	Negra = 92 b.p.m.	16
	i2	3-4	a, b-bemol ,g		
	i3	5-6	a,b,c,g		
	i4	7	a,c#,d#,e,g		
	i5	8	a,c#,d,d#,e,g		
	i4	9	a,b,c,c#,d#,e		
	i4	10	a,b,c,d#,e,f		
	i6	11	a,b,c,c#,d#,e,f		

	i7	12	a,c,c#,d#,e,f,g		
	i8	13	a,a#,c,c#,d#,e,f,g		
	i9	14	b,c,c#,e,f,g		
	i10	15	a-bemol,b,c,d,f,g,		
	i11	16			
Final J	j1	1	a,b,c,d,e,f,g#		27
	j1	2	a,b,c,d,e,f,f#,g#		
	j2	3	a,b,c,e,f,f#		
	J3	4	a,b,c,e,f		
	J4	5-6	b,c,d,d#,e,f,g,g#		
	j5	7	a,b,c,d,e,g		
	j6	8			
	j6	9	a,c,d,e,g		
	j6	10	a,d,e,g		
	j6	11			
	j7	12			
	j8	13			
	j8	14	a,e,g		
	j9	15			
	j10	16			
	j11	17	a,g		
	j12	18			
j13	19				
j14	20				
J15	21	a,g			
Final	22-27	A			

Tabla 3. Estructura y adición de los sonidos "Paisaje Cubano con Rumba. Fuente: elaboración del autor

A partir de los procedimientos compositivos minimalistas evidenciados hasta ahora, a nivel macro también se destaca: la reducción en la extensión de cada módulo a medida que la obra avanza, la progresiva adición de cada uno de los sonidos y posteriormente la desaparición gradual de los mismos. Lo anterior posee su fundamento en el concepto que rige la naturaleza según la teoría medieval (nacimiento, desarrollo y desaparición gradual para volver al polvo), y que ha sido aplicado a la melodía desde entonces (Hernandez, 2004, pág. 72); en correlación con este concepto en la obra Paisaje Cubano con Rumba, también es posible evidenciar el principio de la serie Fibonacci³ aunque no en un sentido matemático estricto, al respecto Leo Brouwer señala: "la serie de Fibonacci... sí fue el punto de partida. Empieza una nota, después dos, tres, cinco, o sea

³ La serie Fibonacci es una sucesión planteada por el matemático Italiano Leonardo de Pisa que busca explicar matemáticamente el universo. Esta consiste básicamente en la sucesión matemática infinita que se realiza sumando los dos últimos números ej: 0,1,1,2,3,5,8,13,21,34...

la suma de los números anteriores y así se va creando la sección áurea⁴ que a mí me fascina de toda la vida...” (Álvarez, 1991, pág. 31) . A partir de esto es posible constatar que los procesos aditivos propios del minimalismo y el formato musical que permite los cambios rítmicos al mismo tiempo que incluye el material anterior corresponden a la composición modular que es derivada precisamente de la serie Fibonacci.

Adicional a las características descritas en el acápite anterior con relación a la forma de la obra, también se destaca: el cambio de tempo, la combinación de métricas (12/8 con 3/4), el uso de material rítmico antes no presentado y el retiro de la sordina a partir de la sección F. El primer cambio de tempo esta precedido por la sección E cuyas particularidad tiene la conservación de células rítmicas ya agregadas y la incorporación de células nuevas que posteriormente se desarrollan, en este sentido se reconoce una nueva sección que termina con el comienzo de la Sección I que retoma el tempo inicial y en su contenido rítmico retoma elementos de las secciones que van de la introducción hasta la sección E

⁴La sección aurea consiste en la división en proporciones de una totalidad, de tal manera que cada proporción incluye a la inmediatamente anterior y a todas las que la anteceden... se logra sumando a sí mismo el numero anterior y así sucesivamente (Hernandez, 2004, pág. 78).

5. ELABORACIÓN DE LA COMPOSICIÓN

A continuación se identifican los elementos utilizados en la composición, a partir del análisis de la obra “Paisaje Cubano con Rumba”, con respecto a la técnica minimalista y los elementos rítmicos característicos del pasillo. Lo anterior está aplicado en el formato orquesta de cámara de guitarras dirigido a jóvenes estudiantes de guitarra a nivel básico. De igual manera se visibilizan en la composición los elementos para el trabajo grupal implícitos en el formato instrumental.

5.1. Forma musical

La composición está conformada por secciones que a su vez están construidas por módulos, basado en el análisis de la obra “Paisaje cubano con Rumba” del compositor Leo Brouwer, es por esto que a continuación se recurre a la nomenclatura utilizada en el anterior análisis. La siguiente tabla da cuenta de la estructura general de la composición (secciones y módulos) de igual manera muestra el proceso de adición y sustracción de los sonidos utilizados, lo cual corresponde al principio de la serie Fibonacci que fundamenta la composición modular del minimalismo y que es utilizado por el maestro Leo Brouwer. Ver anexo 3 para escuchar la composición en su totalidad en formato Midi.

SECCIÓN	MODULO	COMPÁS	NOTAS DE LA ESCALA	TEMPO	DURACIÓN TEMPORAL EN COMPASES
INTRO	1	1-4	D	NEGRA = 110 b.p.m.	12
	2	5-8	d,a		
	3	9-12	d,f,a		
A	a1	1-4	d,f,a,c		16
	a2	5-12			
	a3	13-16			
B	b1	1-4	d,f,a,c,e,g		16
	b2	5-12			
	b3	13-16			
C	c1	1-8	d,f,a,c,e,g		8x2
	c1	5-8			
D Final	d1	1-4	d,f,a,c,e,g,b		9
	d2	5-9			
E	e1	1-4	Percusivo		16
	e2	5-8			
	e3	9-12			
	e4	13-16			
F (Am)	f1	1-4	a,c,e,f#,b,e,d		16
	f2	5-6			
	f3	7-8			
	f4	9-12			
	f5	13-14			
	F6	15-16			
G	g1	1-7	A,b,c,c#,d,d#,e,f,g,g#	NEGRA = 85 b.p.m.	14x2
	g2	8-15			
H	h1	1-2	a,c,d	NEGRA = 110 b.p.m.	38
	h2	3-6	Escala cromática.		
	h3	7-8	a,c,e,g,b,d,f		
	h4	9-10			
	h5	11-12			
	h6	13-14			
	h7	15-16			
	h8	17-20			
	h9	21-24			
	h10	25-28			
	h11	29-31	a,e		
	h12	32-34	A		
	h13	35-38			

Tabla 4. Estructura y adición de los sonidos de la composición para el presente trabajo. Fuente: elaboración del autor

5.2 Técnica y procedimiento minimalista aplicado como repercusión del análisis.

Procesos aditivos

Los procesos aditivos que a continuación se describen tienen como característica: el inicio de la obra o de una nueva parte estructural, que tiene cambios diferenciales en el campo armónico e intervalico:

Intro

Adición cada cuatro compases de cada una de las voces desde el compás 1 hasta completar las cuatro guitarras en el compás 13.

Sección E

Al igual que en la sección anteriormente descrita los patrones rítmicos se adicionan cada cuatro compases hasta completar las cuatro guitarras en simultánea en el compás 13. Este proceso de adición se da como el comienzo de una nueva sección.

Sección F

Proceso de adición se dio en el siguiente orden: 1. Entrada de la guitarra tres después de cuatro compases 2. Entrada de la guitarra número dos después de dos compases. Esta adición antecede y prepara el La menor Dórico.

Sección H

Adición de dos guitarras (guitarra uno y tres respectivamente), cada dos compases, a dos patrones establecidos por las guitarras dos y cuatro desde el compás número uno de la sección. Esta adición establece el la menor de carácter pandiatónico

Procesos aditivos sobre células rítmicas

Estas adiciones tienen como fin, además del musical, la lectura progresiva de dichos patrones teniendo en cuenta la interacción con las demás voces y la repetición prolongada por algunos compases, esto coadyuva al entendimiento y la realización de los mismos dentro de un pulso establecido.

En el compás 1 de la guitarra 3 sección A, se presenta el patrón rítmico de acompañamiento del pasillo con silencios (figura 41), este está precedido por una de las variaciones de esta célula (figura 40), esta presenta en el primer tiempo la figura rítmica

de negra seguida de un silencio de corchea; esto facilita la lectura y entendimiento del patrón de acompañamiento que inicia en el compás 1 de la guitarra 3 sección A y se completa en el compás 5 guitarra 1 de la misma sección (figura 42) .



Figura 40 variacion patron de acompañamiento del ritmo de pasillo. Fuente: elaboración del autor

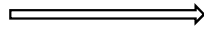


Figura 41 patron ritmico de acompañamiento con silencios. Fuente: elaboración del autor

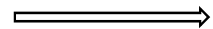


Figura 42. Patrón de acompañamiento en la sección A compas 5 guitarra 1 en la composición. Fuente: elaboración del autor

En la guitarra 1 sección B del compás 13 al 16 se presenta el patrón de acompañamiento de pasillo (figura 42), posteriormente en la sección C se le realiza una adición en el tercer tiempo con una figura de corchea (figura 43). Esta adición responde a un cambio de sección (C), la cual está compuesta principalmente por el patrón de acompañamiento del ritmo de pasillo con diferentes variaciones en las guitarras uno, tres y cuatro, mientras que en la guitarra numero dos se presenta una nueva célula rítmica característica.



Figura 43. Variación del patrón de acompañamiento de pasillo en el tercer tiempo. Fuente: elaboración del autor

Armonía

Armónicamente la obra tienes tres momentos:

- La primera parte está construida sobre la escala de re menor con un carácter pandiatónico como en la obra “paisaje cubano con rumba”. No presenta progresiones armónicas establecidas.

- El segundo movimiento utiliza: La Dórico y La menor armónico. Aquí se utilizan las siguientes progresiones armónicas respectivamente:

i – IV

i - iv - V7 - i

i – V7/im – iv – VII – III – V7 – i

En estas secciones de la composición se contextualizan los patrones y células rítmicas del ritmo de pasillo en un contexto que retoma lo tonal, utilizando progresiones armónicas evidenciables en el repertorio de dicho ritmo.

- Para finalizar vuelve a La menor con un carácter pandiatónico. No presenta progresiones armónicas establecidas.

Cuadro de resumen

Sección	Procesos Aditivos de las 4 voces	Re menor con carácter pandiatonico	La Dórico	La menor armónico	La menor con carácter pandiatonico
Intro	X	X			
A		X			
B		X			
C		X			
D		X			
E	X				
F	X		X		
G				X	
H	X				X

Tabla 5. Procesos aditivos y estructura armónica composición. Fuente: elaboración del autor

Transformación lineal:

De lo anteriormente evidenciado en el aspecto armónico es posible denotar las transiciones entre lo no tonal y lo tonal de manera progresiva, tal es el caso de la llegada a la dórico (sección F), en el cual se utiliza la percusión sobre la guitarra (sección E y F), así como la adición de los patrones rítmicos y a las notas de la escala (sección F compas

5). Este procedimiento generó la construcción de 12 partes individuales, lo cual contribuye a la interdependencia y la responsabilidad individual.

Finalmente para pasar del estado tonal anterior al siguiente de carácter atonal se utilizó el proceso de adición (sección H).

Repetición:

La repetición en la pieza musical está dada desde el punto de vista rítmico; en este sentido es posible evidenciar estructuras y/o bloques de repetición que dan cuenta de la técnica minimalista basado en el maestro Leo Brouwer.

Se hace referencia a los patrones rítmicos repetidos en simultánea sin variación rítmica por cada una de las cuatro guitarras.

sección	compas	Bloque de repetición de 4 guitarras por 4 compases.	Bloque de repetición de 4 guitarras por 8 o 16 compases.	Bloque de repetición de 3 guitarras por 8 compases.	Repetición de una guitarra con variación en las restantes cada compas.
A	1 al 4 y 13 al 16	X			
A	5 al 12		X		
B	1 al 4 y 13 al 16	X			
B	5 al 12			X	
C	1 al 8			X	
D	1 al 9				X
E	13 al 16	X			
H	9 al 12, 18 al 21	X			
H	17-24			X	

Tabla 6. Bloques de repetición en la composición. Fuente: elaboración del autor

El cuadro no incluye los procesos aditivos, ya que estos no contienen la participación de las cuatro voces en simultánea. A pesar de que las secciones F, G mantienen la repetición de células rítmicas representadas en la percusión que se realiza en las guitarras, no se tienen en cuenta en el cuadro, ya que estas secciones poseen melodía y estructura

armónica, lo cual no permite una repetición simétrica del contenido rítmico y por lo tanto una cuantificación.

Estas estructuras seleccionadas tienen en cuenta la extensión de la repetición, ya que no son tan extensas como para hacer perder la concentración por la falta de novedad, o generar fatiga muscular en la ejecución, de igual manera no llegan a ser tan cortas para exigir más de lo necesario y propuesto en el presente trabajo al interprete en términos técnicos.

Formato instrumental

Este formato emula diferentes técnicas de la ejecución orquestal como lo es:

El Divisi: hace referencia a la subdivisión de un grupo, en este caso se presenta en la guitarra 3 sección C conformada por dos voces; estas voces serán ejecutadas una a la vez por integrante (figura 44). El divisi se utiliza para repartir un mismo pasaje musical con el fin de crear efectos como resonancias de fondo o polifonía, también puede servir como recurso para facilitar a los intérpretes a nivel técnico un pasaje de alta dificultad o para mejorar y/o adecuar desde el aspecto interpretativo⁵.



Figura 44 Divisi en el patrón de acompañamiento de pasillo. Fuente: elaboración del autor

Efecto stereo y/o intercambio de voces: consiste en la ejecución de una melodía o un mismo patrón rítmico que se va alternando entre las voces relacionándose entre sí. La ubicación en forma de “U” y la organización de las voces en la orquesta de guitarras (imagen 8) facilita y potencializa la aplicación de este recurso desde la composición o incluso se puede proponer como un medio interpretativo desde el ensayo⁶.

⁵ Guevara, Edwin. “Clase conjunto orquesta de guitarras”. Universidad pedagógica Nacional, Bogotá 2015.

⁶ Guevara, Edwin. “Clase conjunto orquesta de guitarras”. Universidad pedagógica Nacional, Bogotá 2016.



Imagen 3. Orquesta de guitarras de la Universidad Pedagógica Nacional año 2016. <http://www.utadeo.edu.co/es/evento/culturales-y-deportivos/orquesta-de-guitarras-de-la-universidad-pedagogica/home/1> marzo de 2018

Como ejemplo de esto es la sección F de Paisaje Cubano con Rumba, la cual inicia con una nota pedal en la nota la y un arpeggio (figura 45); este arpeggio se realiza de manera alterna entre las cuatro voces durante los primeros doce compases de esta sección (figura 46), generando un efecto estéreo percibido por el oyente.

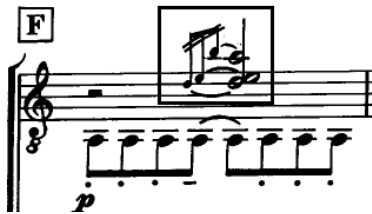


Figura 45 Arpeggio sección F "Paisaje Cubano con Rumba". Fuente: elaboración del autor

Figura 46 Alternancia de arpeggio entre las cuatro voces, efecto stereo "Paisaje cubano con Rumba". Fuente: elaboración del autor

Este efecto de orquesta se utilizó en la composición de la pieza musical en el Intro y las secciones A, B Y H de la siguiente manera:

INTRO

Inicia la célula rítmica de corcheas en la guitarra tres, después de cuatro compases pasa la guitarra 1 y tras la misma duración pasa a la guitarra cuatro (figura 47).

The musical score for the Intro section is divided into three measures: measures 1-4, 5-8, and 9-12. In measures 1-4, Guitar 3 plays a rhythmic cell of eighth notes marked 'leggiero'. In measures 5-8, Guitar 1 plays the same cell, also marked 'leggiero'. In measures 9-12, Guitar 4 plays the cell. Guitar 2 plays a steady eighth-note accompaniment throughout. The score is written for four guitars (Guitar 1, 2, 3, 4) in a 2/4 time signature.

Figura 47 Intercambio de voces sección Intro composición. Fuente: elaboración del autor

En la sección B este procedimiento se realiza con dos de las cuatro voces (figura 48)

:

The musical score for Section B is divided into two measures: measures 5-8 and 9-12. In measures 5-8, Guitar 1 plays a rhythmic cell of eighth notes. In measures 9-12, Guitar 3 plays the same cell. Guitars 2 and 4 play accompaniment throughout. The score is written for four guitars (Gtr. 1, 2, 3, 4) in a 2/4 time signature.

Figura 48 Intercambio de voces sección B composición. Fuente: elaboración del autor

En la sección H el patrón que inicia en la guitarra dos se desplaza a la guitarra uno después de seis compases (figura 49). En la guitarra número uno el patrón rítmico se mantiene por los próximos 6 compases.

The image displays two musical staves for guitar parts, labeled 'Sección H, compás 1 y 2' and 'Sección H compás 7 y 8'. Each staff set includes four staves for Gtr. 1, Gtr. 2, Gtr. 3, and Gtr. 4. In the first section (measures 1-2), Gtr. 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while Gtr. 1 is silent. In the second section (measures 7-8), Gtr. 1 plays the same rhythmic pattern, and Gtr. 2 is silent. This illustrates the transfer of the rhythmic role from guitar 2 to guitar 1.

Figura 49 Intercambio de voces sección H composición. Fuente: elaboración del autor

Superposición y desvanecimiento: “Superponer es una manera de conectar las transiciones; desvanecer es una manera de acabar una sección o un movimiento”. La superposición visto desde el minimalismo se puede relacionar directamente con los procesos aditivos ya que representan puntos clave de la forma musical. (Belkin , 2001, pág. 20)

El desvanecimiento en el minimalismo se puede entender como la sustracción de las voces de manera gradual que usualmente señala el final de una de las partes o de la obra, tal es el caso en la obra Paisaje Cubano con Rumba del maestro Leo Brouwer en la sección E y sección J en donde es evidente la sustracción de las voces de manera gradual. Es pertinente recordar y resaltar la relación de lo anterior (orquestración: superposición y desvanecimiento, minimalismo: adición y sustracción) con el principio de la serie de fibbonacci aplicada por Leo Brouwer.

En el proceso de composición la sustracción de las voces se utilizó en la sección D (figura 50) y H (figura 51): en la sección D como parte conclusiva de la primera parte de la obra que expone el material rítmico principal, y en la sección H como final de la pieza musical. La sustracción en la sección D contribuye al descanso a nivel motriz y la

relajación mental, lo cual esta coadyuvado por un calderón y nueva sección percusiva que no incluye digitación y pulsación.

Sección D compás 4 al 9

The score for Section D (measures 4-9) features four guitar parts. Gtr. 1 plays a melodic line with a fermata at the end. Gtr. 2 has a melodic phrase in measure 4, boxed as 'Sustracción 1', with an arrow pointing to a rest in measure 5. Gtr. 3 has a melodic phrase in measure 6, boxed as 'Sustracción 3', with an arrow pointing to a rest in measure 7. Gtr. 4 has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a phrase in measure 6 boxed as 'Sustracción 2', with an arrow pointing to a rest in measure 7. Dynamics 'p' are marked under Gtr. 3 in measures 5 and 6.

Figura 50. Sustracción de las voces sección D composición. Fuente: elaboración del autor

Sección H Compás 30 al 37

The score for Section H (measures 30-37) features four guitar parts. Gtr. 1 has a melodic phrase in measure 30, boxed as 'Sustracción 1', with an arrow pointing to a rest in measure 31. Gtr. 2 has a melodic phrase in measure 34, boxed as 'Sustracción 2', with an arrow pointing to a rest in measure 35. Gtr. 4 has a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents (>) under each note, with a phrase in measure 36 boxed as 'Sustracción 3', with an arrow pointing to a rest in measure 37.

Figura 51. Sustracción de las voces sección H composición. Fuente: elaboración del autor

A nivel orquestal

Una orquesta de guitarras tiene como característica la homogeneidad en el timbre y sonido, no obstante desde la técnica guitarrística se dan una serie de formas para ejecutar la guitarra y lograr tales diferencias, una de las más comunes es: el ataque y los ángulos de pulsación de la cuerda en diferentes lugares en relación con el puente de la guitarra y el mástil, con el fin de lograr diferentes timbres; esto requiere de control individual para dominar los diferentes efectos tímbricos posibles y los desplazamientos que son necesarios por parte de la mano que realiza dicha pulsación de la cuerda. A nivel de orquesta de cámara de guitarras también requiere un trabajo previo de carácter minucioso para lograr diferenciar estos timbres debido a la homogeneidad del formato. En este sentido la obra compuesta no presenta dichas dificultades pues el principal atractivo está en el aspecto rítmico manejado dentro de las posibilidades de ejecución básica en la guitarra en donde la homogeneidad si presenta una gran ventaja con relación a la técnica minimalista en cuanto a la “sencillez estructural, textural y tímbrica .

5.3 Elementos aplicados a nivel conceptual y técnico instrumental:

Para la elaboración de la composición se partió de los preceptos a nivel técnico guitarrístico y musical, (anteriormente expuestos), de la población a la cual está dirigida (jóvenes estudiantes de guitarra del Centro Cultural Bacatá de Funza).

Lo consignado a continuación está en orden de dificultad para cada grupo de guitarras, es decir, la guitarra número uno es quien presenta mayor dificultad para el intérprete, seguido de la dos, tres y cuatro. La siguiente información constituye la guía de composición aplicada, a nivel técnico y musical, de igual manera acerca a quien quiera interpretar la pieza musical a los mínimos requeridos en los estudiantes.

Guitarra uno.

Tabla ejecución y dominio instrumental

ITEMS	ELEMENTOS APLICADOS DE LOS YA EVIDENCIADOS EN LA ESCUELA DE GUITARRAS CCB	NUEVOS CONCEPTOS APLICADOS EN LA COMPOSICIÓN
POSTURA CORPORAL FRENTE AL INSTRUMENTO	<ul style="list-style-type: none"> - Colocación de la guitarra para tocar. - Postura piernas. - Colocación brazo izquierdo, brazo derecho. - Postura espalda. 	<ul style="list-style-type: none"> - Reforzar y mantener lo ya evidenciado.
MANO DERECHA (pulsación)	<ul style="list-style-type: none"> - Colocación de la mano. - Colocación de los dedos. - Relajación. - Interdependencia Segmentaria. - Técnica pulsación apoyada. - Dedo pulgar. - Rasgueo, abajo arriba. 	<ul style="list-style-type: none"> - Técnica de pulsación sin apoyar. - Plaque - Dinámicas de Forte y piano. - Timbres. - Pizzicato. - Acentuación.
MANO IZQUIERDA (digitación)	<ul style="list-style-type: none"> - Postura de la mano. - Interdependencia segmentaria. - Presentación longitudinal 	<ul style="list-style-type: none"> - Traslado longitudinal. - Traslado transversal - Ligados.
COORDINACIÓN ENTRE PULSACIÓN Y DIGITACIÓN	<ul style="list-style-type: none"> - Ejecución a una voz 	<ul style="list-style-type: none"> - Ejecución a dos voces

TÉCNICAS, NOTACIÓN Y EJECUCIÓN PARA LA GUITARRA	- Armónicos.	- otras técnicas “extendidas”.
--	--------------	--------------------------------

Tabla 7. Tabla de dominio y ejecución instrumental guitarra uno. Fuente: elaboración del autor

Tabla conceptos musicales

ITEMS	ELEMENTOS APLICADOS DE LOS YA EVIDENCIADOS EN LA ESCUELA DE GUITARRAS CCB	ASPECTOS APLICADOS DE LOS YA EXPUESTOS EN LA ESCUELA DE GUITARRAS CCB
LECTURA DE PENTAGRAMA	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura en clave de sol - Notación para la guitarra (Indicación dedos de la mano izquierda y derecha, para las cuerdas y para los trastes) - Lectura en clave de sol dentro de las cinco líneas del pentagrama aplicadas a la guitarra (primera posición). 	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura en clave de sol hasta tercera línea adicional en el registro agudo y hasta cuarta en registro grave. - Lectura de clave de sol en primera, quinta y décima posición de la guitarra.
RITMO MÉTRICO	<ul style="list-style-type: none"> - Pulso - Las figuras y su duración (negra, blanca, corchea) - Tempo moderados de 60 a 120 b.p.m. 	<ul style="list-style-type: none"> - Reforzar y mantener lo ya evidenciado desde el compás de 3/4. - sincopa - Allegretto
ARTICULACIONES	<ul style="list-style-type: none"> - Calderón 	<ul style="list-style-type: none"> - Acento - Calderón

		- Legato
EXPRESIVO	- Dinámicas de Piano y Forte	Reforzar y mantener lo ya evidenciado desde el formato orquesta de cámara de guitarras.

Tabla 8. Tabla grado de dificultad de conceptos musicales aplicados a la guitarra uno. Fuente: elaboración del autor

Guitarra dos.

Tabla ejecución y dominio instrumental

ITEMS	ELEMENTOS APLICADOS DE LOS YA EVIDENCIADOS EN LA ESCUELA DE GUITARRAS CCB	ASPECTOS ESTABLECIDOS A APLICAR EN COMPOSICIÓN
POSTURA CORPORAL FRENTE AL INSTRUMENTO	- Colocación de la guitarra para tocar. - Postura piernas. - Colocación brazo izquierdo, brazo derecho. - Postura espalda.	- Reforzar y mantener lo ya evidenciado.
MANO DERECHA (pulsación)	- Colocación de la mano. - Colocación de los dedos. - Relajación. - Interdependencia Segmentaria. - Técnica pulsación apoyada. - Dedo pulgar.	- Técnica de pulsación sin apoyar (Arpeggio) . - Plaque - Dinámicas de Forte y piano. - Acentuación.

MANO IZQUIERDA (digitación)	- Postura de la mano. - Interdependencia segmentaria. - cejilla - Presentación longitudinal	- Traslado longitudinal. - Traslado transversal - Media cejilla. - Ligados.
COORDINACIÓN ENTRE PULSACIÓN Y DIGITACIÓN	- Ejecución a una voz	- Mantener y reforzar la técnica de la mano derecha e izquierda en la ejecución a una sola voz.
TÉCNICAS, NOTACIÓN Y EJECUCIÓN PARA LA GUITARRA		- otras técnicas “extendidas”.

Tabla 9 Tabla de dominio y ejecución instrumental guitarra dos. Fuente: elaboración del autor

Tabla conceptos musicales

ITEMS	ELEMENTOS APLICADOS DE LOS YA EVIDENCIADOS EN LA ESCUELA DE GUITARRAS CCB	ASPECTOS ESTABLECIDOS A APLICAR EN LA COMPOSICIÓN
LECTURA DE PENTAGRAMA	- Lectura en clave de sol - Notación para la guitarra (Indicación dedos de la mano izquierda y derecha, para las cuerdas y para los trastes) - Lectura en clave de sol dentro de las cinco líneas del pentagrama aplicadas a	- Lectura en clave de sol hasta segunda línea adicional en el registro agudo y hasta tercera en registro grave. - Lectura en clave de sol en primera y décima posición de la guitarra.

	la guitarra (primera posición).	
RITMO MÉTRICO	- Pulso - Las figuras y su duración (negra, blanca, corchea) - Tempo moderados de 60 a 120 b.p.m.	- Reforzar y mantener lo ya evidenciado desde el compás de 3/4. - sincopa - Allegretto
ARTICULACIONES	- Calderón	- Acento - Calderón
EXPRESIVO	- Dinámicas de Piano y Forte	Reforzar y mantener lo ya evidenciado desde el formato orquesta de cámara de guitarras. - Crescendo

Tabla 10. Tabla grado de dificultad de conceptos musicales aplicados a la guitarra dos. Fuente: elaboración del autor

Guitarra Tres.

Tabla ejecución y dominio instrumental

ITEMS	ELEMENTOS APLICADOS DE LOS YA EVIDENCIADOS EN LA ESCUELA DE GUITARRAS CCB	ASPECTOS ESTABLECIDOS A APLICAR EN COMPOSICIÓN
POSTURA CORPORAL FRENTE AL INSTRUMENTO	- Colocación de la guitarra para tocar. - Postura piernas. - Colocación brazo izquierdo, brazo derecho. - Postura espalda.	- Reforzar y mantener lo ya evidenciado.

<p>MANO DERECHA (pulsación)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Colocación de la mano. - Colocación de los dedos. - Relajación. - Interdependencia Segmentaria. - Técnica pulsación apoyada. - Uso del dedo pulgar. - Rasgueo, abajo arriba. 	<ul style="list-style-type: none"> - Técnica de pulsación sin apoyar. - Plaque - Dinámicas de Forte y piano. - Acentuación.
<p>MANO IZQUIERDA (digitación)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Postura de la mano. - Interdependencia segmentaria. - Media cejilla - Presentación longitudinal 	<ul style="list-style-type: none"> - Traslado longitudinal. - Traslado transversal - Media cejilla. - Ligados.
<p>COORDINACIÓN ENTRE PULSACIÓN Y DIGITACIÓN</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ejecución a una voz 	<ul style="list-style-type: none"> - Mantener y reforzar la técnica de la mano derecha e izquierda en la ejecución a una sola voz. - Ejecución a dos voces.
<p>TÉCNICAS, NOTACIÓN Y EJECUCIÓN PARA LA GUITARRA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Armónicos. 	<ul style="list-style-type: none"> - otras técnicas “extendidas”.

Tabla 11. Tabla de dominio y ejecución instrumental guitarra tres. Fuente: elaboración del autor

Tabla conceptos musicales

ITEMS	ELEMENTOS APLICADOS DE LOS YA EVIDENCIADOS EN LA ESCUELA DE GUITARRAS CCB	ASPECTOS ESTABLECIDOS A APLICAR EN LA COMPOSICIÓN
LECTURA DE PENTAGRAMA	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura en clave de sol - Notación para la guitarra (Indicación dedos de la mano izquierda y derecha, para las cuerdas y para los trastes) - Lectura en clave de sol dentro de las cinco líneas del pentagrama aplicadas a la guitarra (primera posición). 	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura en clave de sol hasta segunda línea adicional en el registro agudo y hasta cuarta en registro grave. - Lectura de clave de sol en primera y quinta posición de la guitarra.
RITMO MÉTRICO	<ul style="list-style-type: none"> - Pulso - Las figuras y su duración (negra, blanca, corchea) - Tempo moderados de 60 a 120 b.p.m. 	<ul style="list-style-type: none"> - Reforzar y mantener lo ya evidenciado desde el compás de 3/4. - sincopa - Allegretto
ARTICULACIONES	<ul style="list-style-type: none"> - Calderón 	<ul style="list-style-type: none"> - Acento - Calderón
EXPRESIVO	<ul style="list-style-type: none"> - Dinámicas de Piano y Forte 	<ul style="list-style-type: none"> Reforzar y mantener lo ya evidenciado desde el formato orquesta de cámara de guitarras.

Tabla 12. Tabla grado de dificultad de conceptos musicales aplicados a la guitarra tres. Fuente: elaboración del autor

Grado de dificultad, Guitarra Cuatro.

Tabla ejecución y dominio instrumental

ITEMS	ELEMENTOS APLICADOS DE LOS YA EVIDENCIADOS EN LA ESCUELA DE GUITARRAS CCB	ASPECTOS ESTABLECIDOS A APLICAR EN COMPOSICIÓN
POSTURA CORPORAL FRENTE AL INSTRUMENTO	<ul style="list-style-type: none"> - Colocación de la guitarra para tocar. - Postura piernas. - Colocación brazo izquierdo, brazo derecho. - Postura espalda. 	<ul style="list-style-type: none"> - Reforzar y mantener lo ya evidenciado.
MANO DERECHA (pulsación)	<ul style="list-style-type: none"> - Colocación de la mano. - Colocación de los dedos. - Relajación. - Interdependencia Segmentaria. - Técnica pulsación apoyada. - Rasgueo, abajo arriba. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dinámicas de Forte y piano. - Acentuación. - Pulsación de la cuerda con dedo pulgar.
MANO IZQUIERDA (digitación)	<ul style="list-style-type: none"> - Postura de la mano. - Interdependencia segmentaria. - Presentación longitudinal 	<ul style="list-style-type: none"> - Traslado longitudinal. - Ligados.

COORDINACIÓN ENTRE PULSACIÓN Y DIGITACIÓN	- Ejecución a una voz	- Mantener y reforzar la técnica de la mano derecha e izquierda en la ejecución a una sola voz.
TÉCNICAS, NOTACIÓN Y EJECUCIÓN PARA LA GUITARRA		- otras técnicas “extendidas”.

Tabla 13. Tabla de dominio y ejecución instrumental guitarra cuatro. Fuente: elaboración del autor

Tabla conceptos musicales

ITEMS	ELEMENTOS APLICADOS DE LOS YA EVIDENCIADOS EN LA ESCUELA DE GUITARRAS CCB	ASPECTOS ESTABLECIDOS A APLICAR EN LA COMPOSICIÓN
LECTURA DE PENTAGRAMA	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura en clave de sol - Notación para la guitarra (Indicación dedos de la mano izquierda y derecha, para las cuerdas y para los trastes) - Lectura en clave de sol dentro de las cinco líneas del pentagrama aplicadas a la guitarra (primera posición). 	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura en clave de sol hasta primera línea adicional en el registro agudo y hasta tercera en registro grave. - Lectura de clave de sol en primera y tercera posición de la guitarra.

RITMO MÉTRICO	- Pulso - Las figuras y su duración (negra, blanca, corchea) - Tempo moderados de 60 a 120 b.p.m.)	- Reforzar y mantener lo ya evidenciado desde el compás de 3/4. - sincopa - Allegretto
ARTICULACIONES	- Calderón	- Acento - Calderón
EXPRESIVO	- Dinámicas de Piano y Forte	Reforzar y mantener lo ya evidenciado desde el formato orquesta de cámara de guitarras.

Tabla 14. Tabla grado de dificultad de conceptos musicales aplicados a la guitarra cuatro. Fuente: elaboración del autor

5.4 Células rítmicas del pasillo aplicadas a la composición



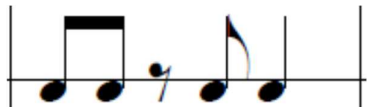

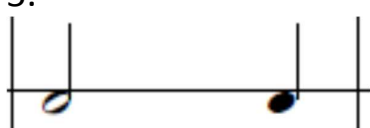

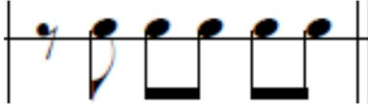
GUITARRA UNO	
1. 	2. 
3. 	4. 
5. 	6. 
7. 	

Tabla 15. Células rítmicas del pasillo utilizadas en la composición guitarra uno. Fuente: elaboración del autor

En la sección E se utilizó el patrón de acompañamiento de pasillo, desplazándolo un pulso cada compas hasta regresar a su estado original (figura 52). Este procedimiento de cambio de fase es utilizado en la obra minimalista Clapping Music del compositor Steve Reich.



Figura 52. Cambio de fase con patrón rítmico de pasillo en la composición. Fuente: elaboración del autor

Los módulos de la pieza musical están contruidos por un patrón en cada guitarra, no obstante la guitarra número uno presenta tres excepciones que son:

- En el segundo módulo de la sección B (compas 5 al 12) se combinan cuatro células rítmicas, 1-3-5-6 tabla 15, a dos voces. Este constituye un acercamiento a la ejecución como solista, pues dentro del ensamble total se debe destacar, esto como consecuencia de la variedad rítmica que le caracteriza en relación con las demás voces.



Figura 53. Uso de cuatro células rítmicas de pasillo en un módulo. Fuente: elaboración del autor

- En el primer módulo de la sección D (compas 1 al 4) también se presenta variación y combinación de dos de las células rítmicas 3 y 7 de la tabla anterior (tabla 15), esto debido a que esta sección representa la finalización de la primera parte de la obra, haciendo que retome elementos rítmicos ya utilizados, y exponga indicios de nuevos material rítmico de manera dinámica y con un carácter improvisatorio.

- La sección G y la segunda mitad de la F están construidas en base a parámetros tonales, por lo cual presentan melodías que contienen la combinación de diferentes células rítmicas que conformar las frases.

En la guitarra uno también se utiliza un cromatismo en figuración de corcheas (Figura 54); este es característico en melodías o motivos de pasillo como por ejemplo: “Ecos de Colombia” del compositor Plinio Herrera, “Acuatá” de Fulgencio García, o “Saltarin” y “En la brecha” de Pedro Morales Pino (Montalvo & Pérez, 2006, págs. 20-21).



Figura 54. Cromatismo característico en el pasillo aplicado en la composición. Fuente: elaboración del autor


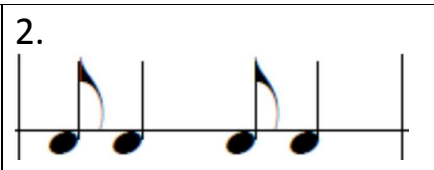
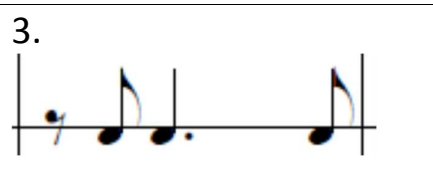

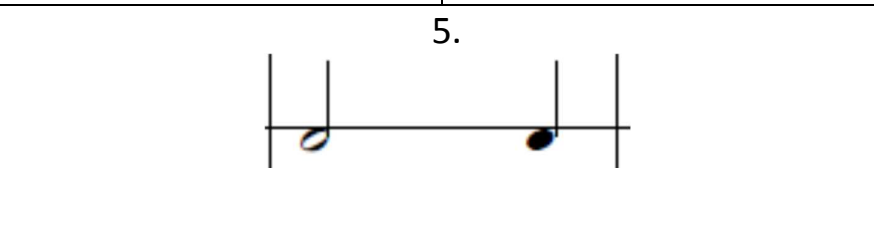
GUITARRA DOS	
1. 	2. 
3. 	4. 
5. 	

Tabla 16-Células rítmicas del pasillo utilizadas en la composición guitarra dos. Fuente: elaboración del autor

La célula rítmica número tres (tabla 16) se presenta incompleta en la sección A (compas 5 al 16), posteriormente se utiliza en su totalidad en la sección B (compas 9), esto con el fin de facilitar su lectura presentándola de manera progresiva.

Si bien los módulos están compuestos por una célula rítmica, en la guitarra numero dos sección B, el segundo módulo (compas 9 al 12) está construido por la unión de dos células rítmicas (tres y cuatro, tabla 16) esto con el fin de prolongar la repetición de la figura rítmica de negra con puntillo seguida de la corchea (figura 55), y así contribuir a la interiorización y afianzamiento en la lectura de la misma.

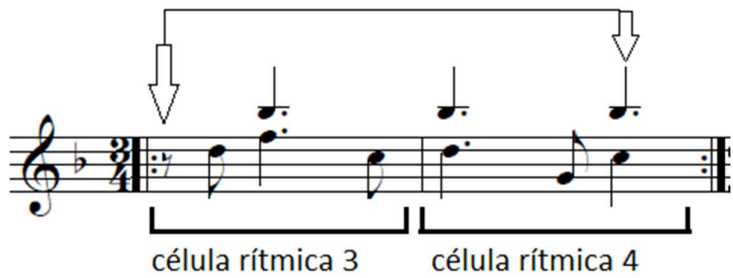


Figura 55. Uso de dos células rítmicas de pasillo en un módulo. Fuente: elaboración del autor

GUITARRA TRES	
1. 	2.
3. 	4.
5. 	6.
7. 	

Tabla 17. Células rítmicas del pasillo utilizadas en la composición guitarra tres. Fuente: elaboración del autor

Los módulos para la guitarra tres al igual que la anterior, también están contruidos con una sola célula rítmica cada uno. En la sección B compases uno al ocho y trece al

dieciséis, también presenta la combinación de las dos células rítmicas anteriormente descritas (figura 55) en la guitarra dos. Esta guitarra retoma el modulo a dos voces en la sección B del compás 9 al 12 (figura 53) presentado por la guitarra uno, esto como resultado del intercambio de las voces.

La sección G y la segunda mitad de la sección F presenta las mismas características que en las guitarras uno dos y tres, es decir, combinaciones de las células rítmicas en un contexto tonal.



GUITARRA CUATRO	
1. 	2. 
3. 	4. 

Tabla 18. Células rítmicas del pasillo utilizadas en la composición guitarra cuatro. Fuente: elaboración del autor

Cada uno de los módulos para la guitarra cuatro también están contruidos con una célula rítmica, con excepción de la sección G que presenta combinaciones de las células rítmicas desde el compás ocho hasta el final de la sección (compas 15) aunque en menor proporción que las anteriores.

Como particularidad de la guitarra cuatro se utilizaron variaciones del patrón de acompañamiento del ritmo de pasillo de la siguiente manera:

- Con desplazamiento de un pulso dentro del compás de $\frac{3}{4}$

Guitar 4 

Figura 56. Patrón rítmico de acompañamiento de pasillo con desplazamiento de un pulso en la composición. Fuente: elaboración del autor

- Con ligados técnicos guitarrísticos ascendentes y descendentes



Figura 57. Patrón rítmico de acompañamiento de pasillo con uso de ligados para la guitarra. Fuente: elaboración del autor

Las anteriores variaciones son infundidas en la particular utilización de las células rítmicas de la música cubana evidenciadas desde el análisis en el procedimiento compositivo del maestro Leo Brouwer dentro del lenguaje contemporáneo.

La guitarra número cuatro utiliza la célula rítmica de blanca y negra (figura 58) en el registro grave recurrentemente (secciones E, F, G y A del compás 13 al 16) ya que esta es normalmente utilizada como bajo en el ritmo de pasillo.

Sección A del compás 13 al 16



Figura 58. Célula rítmica característica aplicada en el bajo para el ritmo de pasillo. Fuente: elaboración del autor

5.5. Consideraciones para el trabajo grupal desde la composición

Seleccionar la población participante permitió detallar y escoger las características y necesidades técnico – musicales para cada grupo de guitarras (uno, dos, tres y cuatro), estableciendo así unos niveles contextualizados a dicha población que posibilitaron un balance; este balance consiste en que las partes musicales presenten retos sin que la dificultad de las piezas llegue a generar jerarquías, a causa de que integrantes de una misma cuerda no logre los objetivos en cuanto a la ejecución instrumental y lectura rítmica con respecto a sus compañeros; al mantener la participación equitativa de cada uno de los integrantes de cada cuerda desde la ejecución instrumental, genera confianza individual; permitiendo así la participación activa y el interés de interactuar por el alcance de un objetivo común. Durante la práctica musical la falta de confianza en sí

mismo genera ansiedad y miedos, lo cual tiene directas repercusiones en el desempeño musical y en la aplicación de las habilidades sociales que el individuo posea.

Con el fin de reconocer los esfuerzos, generar interacción y retroalimentar la información del ritmo de pasillo, en la sección E se sugieren ciertos patrones rítmicos que se deben realizar por cada grupo de cuerdas de manera consensuada y libre, utilizando otros medios sonoros diferentes a los convencionales en la guitarra, como por ejemplo la percusión. Lo anterior además de permitir la exploración del instrumento y la interacción entre los participantes, da oportunidad a la creatividad en la aplicación de conceptos y conocimientos acerca del ritmo del pasillo en correlación con maneras diferentes de abórdarlos desde la guitarra.

Como se expuso anteriormente, se garantiza la confianza y participación equitativa y constante de los integrantes en cada grupo de cuerdas a nivel general, es por esto que para el fomento y la evaluación de la responsabilidad individual se establecieron dos momentos dentro de la pieza musical que fomentan y plantean una situación de la ejecución de la guitarra como solista: sección B compas 5 al 12; allí se presenta en la guitarra 1 (compas 5 al 8) y guitarra 3 (compas 9 al 12) una situación típica de guitarra sola que consiste en la ejecución a dos voces que se destacan en este espacio temporal.

En este mismo sentido pero haciendo partícipes a todos los integrantes de los grupos de guitarra uno, dos y tres, se asignó una parte individual a cada integrante durante toda la sección F, posibilitando así la experiencia de la responsabilidad individual ante el grupo.

Visto lo anterior las partituras que se encuentran en el anexo 4 están clasificadas de la siguiente manera:

- Grupo de guitarras 1:

Guitarra 1A, Guitarra 1B y Guitarra 1C

- Grupo de guitarras 2:

Guitarra 2A, Guitarra 2B y Guitarra 2C

- Grupo de guitarras 3:

Guitarra 3A, Guitarra 3B y Guitarra 3C

Es importante mencionar que las guitarras con nomenclatura B y C son opcionales, es decir que se pueden prescindir en dado caso que el director así lo estime.

Como se mencionó la guitarra cuatro no presenta esta subdivisión ya que está dirigida a aquellos que su proceso de aprendizaje musical y guitarrístico es más corto y poseen menor experiencia en la ejecución grupal.

El formato musical como se ha expresado anteriormente posibilita el trabajo grupal en pequeños grupos (grupos de cuerda guitarra 1,2,3,4) lo cual fortalece y genera un ambiente para la aplicación de habilidades sociales como: la escucha, que en el ejercicio musical también está ligado a la necesidad del contacto visual y la comunicación no verbal, la cooperación y el compartir en actividades específicas como: la unificación de digitaciones de cada parte musical, la toma de decisiones grupales en la subdivisión de la sección F de la composición, el divisi, el juego de roles (actividad de dirigir la ejecución de la pieza musical luego el otro), y el acatamiento de los acuerdos y responsabilidades.

La composición fue interpretada por 12 estudiantes del centro cultural Bacatá de Funza Cundinamarca, (imagen 9) por lo cual, en el anexo 5 se incluyen en material video gráfico la interpretación de la pieza musical en contexto.



Imagen 4. Alumnos de la escuela de guitarras CCB, Funza Cundinamarca 06 de abril de 2018. Fuente: autor de esta investigación para esta investigación.

5.6. Partituras composición

5.6.1. Score

Score

GUAPUCHERO

Allegretto ♩ = 110 Willian A. Torres

INTRO

The score is for a guitar quartet in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features Guitarras 1A and 2A as rests, while 3A and 4A play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Guitarras 1A and 2A enter in the second system (measures 5-8) with a similar eighth-note pattern. Guitarras 3A and 4A remain in their original parts. The third system (measures 9-12) features Guitarras 1A and 2A as rests, while 3A and 4A play a pattern of quarter notes with accents. Guitarras 1A and 2A enter in the fourth system (measures 13-16) with a pattern of quarter notes. The score includes dynamic markings such as *leggiero*, *f*, and *p*, and articulation like accents and slurs. A copyright symbol is centered at the bottom of the page.

Guitarra 1A

Guitarra 2A

Guitarra 3A

Guitarra 4A

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

leggiero

f

p

leggiero

©

A

13

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

leggiere

17

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

ff

f

p

p

21

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

p *f* *p* *f*

f *p* *f* *p*

The image shows a musical score for a guitar quartet, titled 'GUAPUCHERO'. It is divided into three systems, each starting with a double bar line and a repeat sign. The first system, labeled 'A', begins at measure 13. It features four staves: Gtr. 1A, Gtr. 2A, Gtr. 3A, and Gtr. 4A. Gtr. 1A plays a rhythmic pattern of eighth notes. Gtr. 2A plays a similar pattern with accents and a circled '4' above the first measure. Gtr. 3A and Gtr. 4A play sparse, accented notes. The second system starts at measure 17. Gtr. 1A plays a melodic line with a fortissimo (ff) dynamic. Gtr. 2A plays a rhythmic accompaniment with a forte (f) dynamic. Gtr. 3A and Gtr. 4A play a steady eighth-note accompaniment with a piano (p) dynamic. The third system starts at measure 21. Gtr. 1A plays a melodic line with alternating piano (p) and forte (f) dynamics. Gtr. 2A plays a rhythmic accompaniment with alternating forte (f) and piano (p) dynamics. Gtr. 3A and Gtr. 4A continue with their eighth-note accompaniment.

25

Gtr. 1A *p* *f* *p* *f*

Gtr. 2A *f* *p* *f* *p*

Gtr. 3A

Gtr. 4A

B *f*

29

Gtr. 1A ④

Gtr. 2A

Gtr. 3A *f* ④

Gtr. 4A *p* *leggero*

33

Gtr. 1A *f*

Gtr. 2A *p*

Gtr. 3A

Gtr. 4A ①

The image shows a musical score for a guitar quartet, titled 'GUAPUCHERO'. The score is divided into three systems of four staves each, labeled Gtr. 1A, Gtr. 2A, Gtr. 3A, and Gtr. 4A. The first system starts at measure 25 and ends at measure 28. It features a dynamic contrast between piano (p) and forte (f) in Gtr. 1A and Gtr. 2A. Gtr. 3A has a consistent rhythmic pattern, and Gtr. 4A has a simpler accompaniment. A section marker 'B' is placed below the first system. The second system starts at measure 29 and ends at measure 32. It includes a circled '4' above Gtr. 1A and Gtr. 3A, and the instruction 'leggero' below Gtr. 4A. The third system starts at measure 33 and ends at measure 36. It features a circled '1' above Gtr. 1A and Gtr. 4A. The score uses treble clefs and a key signature of one flat. Dynamics and articulation marks are used throughout to guide performance.

The musical score is divided into three systems, each starting with a double bar line and a repeat sign.
System 1 (measures 37-40):
- Gtr. 1A: Treble clef, starting at measure 37 with a circled 4 above the staff. The melody consists of eighth notes with accents. Dynamic: *p*.
- Gtr. 2A: Treble clef, starting with a circled 1 above the staff. The melody consists of quarter notes. Dynamic: *f*.
- Gtr. 3A: Treble clef, starting with a circled 1 above the staff. The melody consists of quarter notes. Dynamic: *f*.
- Gtr. 4A: Bass clef, starting with a circled 1 above the staff. The melody consists of quarter notes. Dynamic: *p*.
System 2 (measures 41-44):
- Gtr. 1A: Treble clef, starting at measure 41. The melody consists of quarter notes.
- Gtr. 2A: Treble clef, starting with a circled 3 above the staff. The melody consists of eighth notes. Dynamic: *f*.
- Gtr. 3A: Treble clef, starting with a circled 3 above the staff. The melody consists of quarter notes.
- Gtr. 4A: Bass clef, starting with a circled 3 above the staff. The melody consists of quarter notes. Dynamic: *f*.
System 3 (measures 45-48):
- Gtr. 1A: Treble clef, starting at measure 45. The melody consists of quarter notes.
- Gtr. 2A: Treble clef, starting with a circled 3 above the staff. The melody consists of quarter notes.
- Gtr. 3A: Treble clef, starting with a circled 3 above the staff. The melody consists of quarter notes. Dynamic: *f*.
- Gtr. 4A: Bass clef, starting with a circled 4 above the staff. The melody consists of eighth notes. Dynamic: *p*.
Additional markings include 'pizz.' in Gtr. 2A at measure 45 and 'Divisi' in Gtr. 3A at measure 45.

49

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

D

53

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

57

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

E

62

x4

x4

x4

f

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

f

F

69

Gtr. 1B

Gtr. 2B

Gtr. 3B

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

p

p

p

p

GUAPUCHERO

73

Gtr. 1B

Gtr. 2B

Gtr. 3B

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

77

Gtr. 1B *p*

Gtr. 2B *p*

Gtr. 3B *p*

Gtr. 1A *f* *p*

Gtr. 2A *p*

Gtr. 3A *p* *f*

Gtr. 4A

77

Gtr. 1C *f*

77

Gtr. 2C

77

Gtr. 3C

GUAPUCHERO

81

Gtr. 1B *p*

Gtr. 2B *p*

Gtr. 3B *p*

Gtr. 1A *f* *p* *p*

Gtr. 2A *p*

Gtr. 3A *p*

Gtr. 4A

1. 2. *rit.*

81

Gtr. 1C *f*

81

Gtr. 2C

81

Gtr. 3C

1. 2.

G

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

f

p

mf

p

p

87

91

95

99

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

H = Allegretto ♩ = 110

1. 2.

rit.

rit.

rit.

rit.

102

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

f

106

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

f

f

The musical score is divided into three systems, each with four staves labeled Gtr. 1A, Gtr. 2A, Gtr. 3A, and Gtr. 4A. The first system starts at measure 110. Gtr. 1A plays a melodic line with slurs and accents. Gtr. 2A plays a steady eighth-note accompaniment. Gtr. 3A plays a rhythmic pattern of eighth notes with rests. Gtr. 4A plays a complex bass line with many beamed notes. The second system starts at measure 114. Gtr. 1A plays a dense block of chords. Gtr. 2A continues its eighth-note accompaniment. Gtr. 3A continues its rhythmic pattern. Gtr. 4A plays a complex bass line with many beamed notes. The third system starts at measure 118. Gtr. 1A and Gtr. 2A play a melodic line with accents and slurs. Gtr. 3A plays a simple bass line with quarter notes. Gtr. 4A plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score ends with a double bar line and repeat dots.

The musical score is arranged in three systems, each with four staves labeled Gtr. 1A, Gtr. 2A, Gtr. 3A, and Gtr. 4A. The first system (measures 122-125) features Gtr. 1A with dotted quarter notes, Gtr. 2A with eighth notes and accents, Gtr. 3A with quarter notes, and Gtr. 4A with eighth notes and accents. A dynamic marking of *p* is present. The second system (measures 126-129) shows Gtr. 1A with dotted quarter notes and *p*, Gtr. 2A with eighth notes and rests, Gtr. 3A with quarter notes and *p*, and Gtr. 4A with eighth notes and accents. The third system (measures 130-133) has Gtr. 1A with quarter notes and rests, Gtr. 2A with quarter notes and rests, Gtr. 3A with quarter notes and rests, and Gtr. 4A with eighth notes and accents. Double bar lines with repeat dots are at the end of each system.

134

Gtr. 1A

Gtr. 2A

Gtr. 3A

Gtr. 4A

5.6.2. Guitarra 1A

Guitarra 1A

GUAPUCHERO

Willian A. Torres

Allegretto ♩ = 110

INTRO

A x4

B x4

C x16

D

E x12 (*)

f

leggiero

p

f

f

pizz.

f

f

(*)Percutir sobre la guitarra a gusto de los interpretes.

©

2 **F**

GUAPUCHERO

Guitarra 1A

36 *f* *f* *p* *f* *p* *rit.* *p*

x8

41 *f* *p* *rit.* *p*

1. *a* *m* *1* 2.

Andante ♩ = 85

G X----- Toda la sección

62 **H** 2 3

68 5 ----- x3 x4 x4

72 1 ----- x8 6

5.6.3. Guitarra 1B

Guitarra 1B

GUAPUCHERO

Willian A. Torres

Allegretto ♩ = 110

INTRO 4

leggiere

A x4

11 3 4 1/4 CI x4 **B** x4 ④ x4

p *f*

V-----

①

15 a m a m i m a m a m i m a m i m a m i m a

f *p*

④ x4 1/4 CI x4 **C** x16

f *pizz.*

D-----

22 *f*

26

E x12 (*)

31 *f*

(*)Percutir sobre la guitarra a gusto de los interpretes.

©

36 **F** ⁵ x8

p

41

rit.

Andante ♩ = 85

G X----- Toda la sección

f

54

58

rit.

Allegretto ♩ = 110

H 62

68

72

5.6.4. Guitarra 1C

Guitarra 1C

GUAPUCHERO

Willian A. Torres

Allegretto ♩ = 110

INTRO 4

leggiero

A x4

11 3 4 1/4 C I x4

p *f*

B x4 ④ x4

15 *f* *p* a m a m i m a m m a a m i m a m a

19 x4 3 4 1/4 C I x4 **C** x16

f *pizz.*

D 22 *f*

26

E 31 (*) x12 *f*

(*)Percutir sobre la guitarra a gusto de los interpretes.

©

2 **F** x8

36

f *p*

41

1. 2.

rit.

G X----- Toda la sección

47

f

54

58

1. 2.

rit.

Allegretto ♩ = 110

H

62

2 3

68

5 5 x3 x4 x4

72

1 x8 6

5.6.5. Guitarra 2A

Guitarra 2A

GUAPUCHERO

Willian A. Torres

Allegretto ♩ = 110

INTRO

A ④ *leggiere* *f* *f* *p*

B 3 4 1/4 CI x8 ④ x4 *f* *f*

C 15 *f* *f*

D 20 *p* *f*

E 29 x4 x12 **F** x8 *p* *p*

F 36 *rit.* *p*

(*) Percutir la guitarra a gusto de los interpretes.

©

Andante ♩ = 85

42 **G**

p

49 *p*

E7 A7 Dm G C

Allegretto ♩ = 110

55 **H**

1. E7 2. rit. x3

59 *f* x10 x8 x4

62 **3**

5.6.6. Guitarra 2B

Guitarra 2B

GUAPUCHERO

Allegretto ♩ = 110

Willian A. Torres

INTRO

A ④ x4 x4 x4 x4

B 11 3 4 1/4 C I x8 ④ x4

C X----- x4

D ----- 1/2 C V -----
 20 p i m a m

E 29 x4 x12 **F** x6

F 32 ⑤ x8 rit.

(*) Percutir la guitarra a gusto de los interpretes.

©

Andante ♩ = 85

36 **G**

p

Detailed description: This staff contains measures 36 through 42. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 85 beats per minute. The measure number '36' is written above the staff, followed by a large 'G' indicating the chord. The music consists of a series of eighth and quarter notes. A dynamic marking '*p*' is placed below the first measure.

43 **E7 A7 Dm G C**

p

Detailed description: This staff contains measures 43 through 48. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo remains 'Andante'. The measure number '43' is written above the staff, followed by chord symbols 'E7', 'A7', 'Dm', 'G', and 'C' above the notes. The music is primarily composed of chords with some moving lines. A dynamic marking '*p*' is placed below the first measure.

Allegretto ♩ = 110

49 **E7 H** x3

rit.

Detailed description: This staff contains measures 49 through 52. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo changes to 'Allegretto' with a quarter note equal to 110 beats per minute. The measure number '49' is written above the staff, followed by chord symbols 'E7' and 'H'. A first ending bracket spans measures 49 and 50, with a '2.' ending bracket above measure 51. A 'rit.' marking is placed below measure 50. A fermata is placed over measure 51, with a circled '5' above it. The staff ends with a repeat sign and a 'x3' multiplier. A dynamic marking '*rit.*' is placed below measure 50.

53 x10 x8 x4

Detailed description: This staff contains measures 53 through 55. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The measure number '53' is written above the staff. The music consists of eighth notes and quarter notes. Above the staff, there are circled numbers '2', '1', and '1' with dashed lines indicating fingerings or accents. The staff ends with a repeat sign and multipliers 'x10', 'x8', and 'x4'.

56 **3**

Detailed description: This staff contains measures 56 through 58. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The measure number '56' is written above the staff. The music consists of quarter notes. The staff ends with a repeat sign and a circled '3' above the final measure, indicating a triplet.

5.6.7 Guitarra 2C

Guitarra 2C

GUAPUCHERO

Allegretto ♩ = 110

Willian A. Torres

INTRO

A ④ x4 x4 x4

leggiero *f* *f* *p*

B 3 4 1/4 C I x8 ④ x4

f *f*

C X-----

D ----- 1/2 C V -----

p *m a m* 4

E x4 x12 **F** x8

(*) -----

p *rit.*

(*) Percutir la guitarra a gusto de los interpretes.

©

Andante ♩ = 85

36 **G**

p

43 **E7** **A7** **Dm** **G** **C**

p

Allegretto ♩ = 110

1. **E7** | 2. **H** x3

49

rit.

53 ② ----- ① ----- x10 ① ----- x8 x4

fz

56 **3**

5.6.8. Guitarra 3A

Guitarra 3A

GUAPUCHERO

Allegretto ♩ = 110

Willian A. Torres

INTRO

④ *leggiere* x4 **A** x4

8 ④ x12 **B** x4

11 *f* *p* a m a m i m a m m a m a i m a m a

15 ③ **C** Divisi x16 *p*

18 **D** 1/2 C VII ----- *p*

22 1/2 C V ----- **E** 8 *p*

33 (*) x8 **F** x8 *f* *p*

(*) Percutir sobre la guitarra a gusto de los interpretes.

©

39

p
Andante ♩ = 85

1. 2.

rit. *p*

45 **G**

mf

50

55

rit. *p*

1. 2.

Allegretto ♩ = 110

60 **H**

4 x4 x6

67

x11 ⑤

71

75

5.6.9. Guitarra 3B

Guitarra 3B

GUAPUCHERO

Allegretto ♩ = 110

Willian A. Torres

INTRO

The musical score for guitar 3B, titled "GUAPUCHERO" by Willian A. Torres, is in 3/4 time and marked "Allegretto" with a tempo of 110. The score begins with an "INTRO" section. The first staff (measures 8-11) features a melody starting with a circled 4, marked "leggiere" and "f". The second staff (measures 11-15) shows a bass line with notes labeled "a", "m", "a", "m", "i", "m", "a", "m", "a", "i", "m", "a", "m", "a". The third staff (measures 15-18) includes a circled 3 and the instruction "Divisi". The fourth staff (measures 18-22) features a circled 1/2 C VII and a circled 1/2 C V. The fifth staff (measures 22-33) includes a circled 8 and a circled 4. The score concludes with a circled 33 and an asterisk, indicating a percussive effect.

(*) Percutir sobre la guitarra a gusto de los intepretes.

©

42 1. 2. *rit.*

Andante ♩ = 85

48 **G** *mf*

53

58 1. 2. *rit.*

Allegretto ♩ = 110

63 **H** 4 x4 x6

70 x11 ⑤

74

78

5.6.10. Guitarra 3C

Guitarra 3C

GUAPUCHERO

Allegretto ♩ = 110

Willian A. Torres

INTRO

4 *leggiere* > > > x4 4 *f* x4 **A** x4

8 *p* x12 **B** *f* x4

11 *f* *p* a m a m i m a m m a m a i m a m a

15 *p* **C** Divisi x16

18 *p* **D** 1/2 C VII-----

22 *p* **E** 8

33 (*) x8 **F** x8 *p*

(*) Percutir sobre la guitarra a gusto de los interpretes.

©

5.6.11. Guitarra 4

Guitarra 4

GUAPUCHERO

Allegretto $\text{♩} = 110$

William A. Torres

INTRO

The musical score for guitar part 4 of 'Guapuchero' is written in 3/4 time and consists of several measures with various musical notations and performance instructions:

- Measures 1-13:** Labeled 'INTRO'. Measure 1 has a fermata and a '8' above it. Measures 2-5 contain eighth notes with a circled '4' above the first note. Measure 6 has 'x4' above it. Measures 7-13 are marked 'A' and contain eighth notes with accents.
- Measures 14-17:** Measure 14 starts with a fermata and 'p' below it. Measures 15-17 are marked 'B' and contain eighth notes with accents. Measure 15 has 'x8' above it, and measure 17 has 'x8' above it.
- Measures 18-20:** Measure 18 starts with a fermata and 'p' below it. Measures 19-20 are marked 'C' and contain eighth notes with accents. Measure 19 has 'x4' above it, and measure 20 has 'x2' above it.
- Measures 21-27:** Measure 21 starts with a fermata and 'p' below it. Measures 22-27 are marked 'D' and contain eighth notes with accents. Measure 22 has a circled '4' above the first note, measure 23 has a circled '5' above the first note, measure 24 has 'x8' above it, measure 25 has a circled '4' above the first note, measure 26 has a circled '5' above the first note, and measure 27 has 'x3' above it.
- Measures 28-29:** Measure 28 starts with a fermata and 'f' below it. Measures 28-29 are marked 'E' and contain rests. Measure 28 has 'x16' above it, and measure 29 has 'x8' above it.
- Measures 30-33:** Measures 30-33 are marked 'F' and contain rests. Measure 30 has 'x16' above it, and measure 33 has 'x8' above it.
- Measures 34-35:** Measure 34 starts with a fermata and 'rit.' below it. Measures 34-35 contain rests.

(*) Percutir la guitarra a elección de los intérpretes procurando buscar el sonido más grave posible.

©

Andante ♩ = 85

G

Am Dm E7

40 *p*

47

1. 2.

rit.

Allegretto ♩ = 110

55 **H** x6

60

66

70 x8 x7

CONCLUSIONES

- El proceso de análisis permitió entender e identificar: procedimientos compositivos, elementos de la música tradicional cubana y herramientas del lenguaje contemporáneo que convergen en el en el estilo de composición del maestro Leo Brouwer.
- Las características compositivas del maestro Leo Brouwer permitieron fundamentar y contribuir al desarrollo de una propuesta alternativa de repertorio en un lenguaje contemporáneo con los elementos rítmicos del pasillo para el formato orquesta de cámara de guitarras.
- El proceso de composición de una pieza musical para el trabajo grupal en un lenguaje contemporáneo, evidenció los recursos y oportunidades para fortalecer el aprendizaje en el contexto seleccionado.
- El desarrollo del trabajo arrojó una composición para el formato orquesta de cámara de guitarras con unas características a nivel rítmico y técnico definidas.
- Los procedimientos y técnicas del lenguaje contemporáneo como el minimalismo pueden ser abordados con intenciones formativas en el fortalecimiento y estudio del ritmo.
- Es importante brindar experiencias en otros lenguajes musicales con al fin de ampliar la perspectiva en el público y los estudiantes, para así generar pensamiento crítico con respecto a lo que escuchan en los medios de comunicación actuales.
- La orquesta de guitarras permite a los instrumentistas generar las primeras experiencias agradables en un escenario ante el público, brindando herramientas para la ejecución solista que requiere de mayor madurez y exigencia guitarrística desde los ámbitos técnicos, interpretativos-conceptuales y psicológicos.

- En el proceso de montaje de la pieza musical con los estudiantes se evidenció que la técnica minimalista permite la interiorización y fortalece el reconocimiento en la lectura de las células y patrones rítmicos característicos del ritmo de pasillo.
- En mi formación como artista y educador la realización de este trabajo aportó en la adquisición de herramientas para la investigación, formulación de proyectos, y además fomentó y fortaleció la reflexión desde el acto creativo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDIA DE FUNZA - CUNDINAMARCA. (10 de 03 de 2017). *ALCALDIA DE FUNZA - CUNDINAMARCA*. Obtenido de http://www.funza-cundinamarca.gov.co/informacion_general.shtml
- Álvarez, V. W. (1991). La musica guitarrística de Leo Brouwer (una concreción de identidad cultural en el repertorio de la musica académica contemporánea) . *Revista musical chilena*, 19-41.
- Belkin , A. (2001). *Alan Belkin music* . Obtenido de Orquestación Artística: <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf>
- Carpentier, A. (2004). *La musica en Cuba* . La Habana: Letras Cubanas.
- Cruce de palabras Telesur. (12 de Diciembre de 2012). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=wZG2Rdnatek>
- Cuartas, S. L. (2009). Investigación - Creación un acercamiento a la investigación en las artes. *Revista Horizontes Pedagógicos*, 87-92.
- David W. Johnson, R. T. (1995). *Los nuevos círculos de aprendizaje. cooperación en el salón de clases y la escuela* . Estados Unidos de America: Asociación para la supervisión y desarrollo de programas de estudio. .
- Frida Diaz Barriga Arceo - Gerardo Hernandez. (2002). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista*. México, D.F.: McGraw-HI.
- FUNZA CENTRO CULTURAL BACATÁ. (s.f.). *FUNZA CENTRO CULTURAL BACATÁ*. Obtenido de <http://www.centroculturalbacata.gov.co/quienes-somos/>
- Galán, N. (1983). *Cuba y sus sones*. Valencia: Pre-Textos.
- Gann, K. (01 de 11 de 2001). *Minimal music, maximal impact*. Obtenido de NewMusicBox: <http://www.newmusicbox.org/articles/minimal-music-maximal-impact/2/>
- Grenet, E. (1997). Musica cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio . En R. Giro, *Panorama de la musica popular cubana* . Cali : Universidad del valle / Letras cubanas.
- Hernandez, I. (2004). *Leo Brouwer. Gajes del oficio*. La Habana, Cuba.: Letras cubanas.
- Laboratorio de innovación educativa - cooperativa de enseñanza Jose Ramón Otero (sociedad cooperativa madrileña). (22 de 12 de 2009). *Documentación-AprendizajeE-Cooperativo qué-por qué-para qué-comò, aprendizaje cooperativo*. Obtenido de Formación profesional Jose Ramon Otero: <http://labmadrid.com/wp-content/uploads/2016/03/Lab-01-DOCUMENTACI%CC%81N-APRENDIZAJE-COOPERATIVO.pdf>
- Leymarie, I. (2005). *Cuban fire, la música popular cubana y sus estilos*. Madrid : Akal.
- Mersmann, H. (1963). Método para el análisis de la música contemporánea. *Revista musical chilena* , 37 - 54.

- Miranda, M. d. (20 de septiembre de 2012). *Rumba columbia from Matanzas*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=7oYr3aarM6Y>
- Miranda, M. d. (21 de Febrero de 2013). *A rare Rumba from Matanzas Cuba*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Px9hVx08njs>
- Miranda, M. d. (18 de Marzo de 2013). *Rumba Yambú Havanna style*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=zrV4k-Frtv8>
- Montalvo, F. L., & Pérez, J. A. (2006). *Método de improvisación en el pasillo de la región andina Colombiana*. Bucaramanga: Proyecto cultural de sistemas y computadores S.A.
- Morales, G. A. (1977). *Compendio general de folklore Colombiano*. Bogotá: Andes.
- Morales, O. M. (1989). *Una mirada historica al pasillo colombiano* . Bogotá: Alcaldia mayor.
- Montalvo, F. L., & Pérez, J. A. (2006). *Método de improvisación en el pasillo de la región andina Colombiana*. Bucaramanga: Proyecto cultural de sistemas y computadores S.A.
- Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández collado, Maria del pilar Baptista Lucio. (2014). *Metodología de investigaciòn*. México D.F.: McGRAW-HILL/INTERAMERICANA DE EDITORES, S.A. DE C.V.
- Villamil, A. (2013). *Guitarra Colombiana (Explorando la música colombiana a través de la guitarra)*. Bogotá: (Sic) Editirial Ltda .

ANEXOS

Anexo 1: Formato y resultados del diagnóstico realizado a los estudiantes del Centro Cultural Bacatá de Funza, Cundinamarca.

Anexo 2: Partitura de la obra “Paisaje Cubano con Rumba” para cuarteto de guitarras del Maestro Leo Brouwer.

Anexo 3: Audio de la composición en formato Midi.

Anexo 4: Partituras de las partes y score de la composición realizada para el formato orquesta de cámara de guitarras.

Anexo 5: Video con audio de la composición interpretada por los estudiantes de guitarra del Centro Cultural Bacatá de Funza, Cundinamarca.