



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

Facultad de Artes y Diseño

TESIS DE MAESTRÍA

CINCO PROPUESTAS LATINOAMERICANAS DE FLAUTA Y  
PERCUSIÓN: INTERSECCIÓN ENTRE LO POPULAR Y LO  
ACADÉMICO

CARRERA DE POSGRADO

Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del  
siglo XX

Tesista:

Virginia Mendez

Director: Mgter. Octavio Sánchez

Codirectora: Mgter. María Inés García

Mendoza, Octubre de 2014.

## RESUMEN

Esta investigación se centra en composiciones para flauta y percusión de compositores latinoamericanos nacidos en la segunda mitad del siglo XX. Dentro de las obras seleccionadas introducen elementos de la música popular de sus países de origen en intersección con la música académica del siglo XX. Este tipo de repertorio no es muy difundido en Argentina y sólo llega a un público muy reducido. La utilización de ciertos tópicos posiciona a las obras como producciones que manifiestan una identidad nacional y una pertenencia a la cultura latinoamericana.

Las obras seleccionadas para el Concierto-Tesis pertenecen al repertorio de música de cámara y están presentes una gran variedad de recursos tímbricos y texturales tanto en la percusión como en la flauta.

En cuanto a la metodología se realizaron entrevistas a los compositores; recolección y selección de material bibliográfico y partituras; análisis para dilucidar elementos populares; estudio técnico e interpretativo.

Los objetivos principales de esta investigación son:

- Identificar mediante el análisis musical y de tópicos ciertos elementos pertenecientes a una zona de intersección entre los lenguajes populares y académicos.
- Proponer estrategias en relación al aspecto interpretativo.
- Poner en valor este repertorio propiciando su circulación mediante la realización de conciertos.

## AGRADECIMIENTOS

Me gustaría que estas líneas sirvieran para expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que con su ayuda han colaborado en la realización del presente trabajo. Debo agradecer de manera especial a mis Profesores Mgter. Octavio Sánchez y Mgter. María Inés García haber aceptado tutelar me para realizar esta tesis de Maestría. Su apoyo y confianza en mi trabajo y sus capacidades para guiar mis ideas han sido un aporte invaluable, no solamente en el desarrollo de esta tesis y en mi formación como investigadora, sino también por la motivación y el apoyo recibido a lo largo de estos años.

Quiero expresar también mi gratitud hacia mi Profesora Silvia Valente por su importante aporte y participación activa en mi proceso de cursado y elección del repertorio para la tesis. Debo destacar, por sobre todo, su disponibilidad y paciencia. A mis compañeros flautistas, guitarristas y percusionistas que me han acompañado en los innumerables conciertos preliminares de la tesis: Lucas Ramallo, Irina Gruzka, María Eugenia Moreno, Gabriela Vega, José Vega Valera, Ana Laura Domínguez, Lucía Espinel, Fabián Ordoñez, Sebastián Barroso, David Bajda, Marcos Antonio Góngora, Pablo Ponce y Tomás Nelson. Los profesores Beatriz Plana, Lars Nilsson, Alejandra García Trabucco, Ynés Batura, Gabriela Guembe, Cristina Cuitiño y Mariela Nedyalkova aportaron asimismo para la realización de mi Concierto-Tesis.

Un agradecimiento muy especial merece la comprensión, paciencia y el ánimo recibido de mi madre. Estoy convencida, gracias a ella, que el amor por la música está grabado en el código genético.

## **PROGRAMA DE CONCIERTO**

“Cinco propuestas latinoamericanas de flauta y percusión: intersección entre lo popular y lo académico”

Casi Una Trunca (1995) Guillo Espel (Argentina)

(marimba y flauta traversa) 8:33 min.

Suite I (2001) Alejandro Lemos (Argentina)

(vibrafón, multipercusión, quena, flauta traversa y guitarra) 18:16 min.

Double Duo (1996) Diego Luzuriaga (Ecuador)

(multipercusión y dos flautas traversas) 17:00 min.

Impresiones (1996) Vinicio Meza (Costa Rica)

(xilofón, vibrafón, marimba y flauta traversa) 9:13 min.

Atravesando (2003) Juan Diego Valencia (Colombia)

(marimba y flauta traversa) 3:02 min.

## Capítulo 1

### 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo aborda la intersección entre la música popular y la música académica en el repertorio para flauta y percusión de cinco compositores latinoamericanos del siglo XX. A modo de estudio de caso, hemos seleccionado las siguientes obras y autores:

Casi Una Trunca (1995) de Guillo Espel (Argentina)

Suite I (2001) de Alejandro Lemos (Argentina)

Double Duo (1996) de Diego Luzuriaga (Ecuador)

Impresiones (1996) de Vinicio Meza (Costa Rica)

Atravesando (2003) de Juan Diego Valencia (Colombia)

En el corpus de las obras seleccionadas, todas ellas compuestas en la última década del siglo XX y primeros años del siglo XXI, se observan rasgos que devienen de la música popular en intersección con los recursos compositivos del siglo XX. Por ello, el propósito de este estudio es identificar, analizar y estudiar los lenguajes populares presentes y los tópicos recurrentes. Este aporte permitirá la mejor interpretación de las piezas seleccionadas y un acercamiento al lenguaje empleado por cada compositor.

La aplicación del presente trabajo se ubica en el campo de la interpretación (especialmente en el ámbito de la percusión), a nivel universitario.

## 1.1 Estado de la cuestión

No se ha encontrado trabajos centrados en el repertorio específico de flauta y percusión. Sí se puede mencionar la existencia de algunos trabajos publicados sobre la intersección de los lenguajes populares y la composición contemporánea. La tesis de Maestría de la Magister Beatriz Plana, *Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga* (2001, inédito). Constituye un aporte sobre el abordaje interpretativo de la flauta y proporciona datos sobre el autor Diego Luzuriaga.

La tesis de Maestría de la Magister Cristina Cuitiño, *Carlos Guastavino y su lenguaje en la guitarra: análisis desde la perspectiva de Leonard Meyer* (2012, inédito). Propone relacionar los rasgos de la música criolla rural con el lenguaje compositivo escolástico propio del autor. Esta investigación constituye un antecedente a este trabajo, si bien no se enfoca en ninguno de los autores estudiados.

La tesis de la Magister Gabriela Guembe, *Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Didar y Vaivén, de Susana Antón* (2004, publicada en la Biblioteca Digital UnCuyo). Aborda dos obras de la compositora y mediante el análisis localiza ciertas herramientas retóricas empleadas. El rastreo de tópicos indentitarios aquí empleados proporciona marcos metodológicos y conceptuales a este trabajo.

Los trabajos del Magister Octavio Sánchez, “El concepto Música Popular. Construcciones, perspectivas y líneas de estudio” (2005), “Lenguajes en intersección: culto y popular en la configuración del campo musical” (2002) y “Prácticas de producción en la música popular: una visión desde la perspectiva de la semiótica de la cultura” (2000), aportan ideas relativas al concepto de música popular y a las condiciones del ejecutante que se relacionan con las problemáticas inherentes a este trabajo.

Se encuentra en este mismo sentido el trabajo de Fernando Lerman, *Borrando fronteras: música académica y popular para saxo y piano compuesta en Buenos Aires entre los 1989 y 2004* (2007, inédito). Trata de composiciones académicas para saxofón y piano, de su vinculación con la música popular.

Otros trabajos relacionados con los compositores y su música escogidos son:

- *Biografías de compositores costarricenses contemporáneos* de Tania Vicente (2009). Trabajo que recolecta datos de compositores de Costa Rica del siglo XX y su producción musical.

- “¿Influencia del jazz?” de Alvaro Menanteau (2008), Lima, Perú. Este trabajo estudia la influencia del Jazz en las distintas músicas y resulta de interés para este estudio ya que las obras de Vinicio Meza y Alejandro Lemos contienen elementos de jazz.

Se ha consultado también trabajos que si bien no se centran en los autores seleccionados, aportan perspectivas metodológicas similares a los nuestros. Se puede mencionar los siguientes:

- “Quatro Peças para Clarineta e Piano de Osvaldo Lacerda: um estudo analítico para sua interpretação” de Marcelo Trevisan Goncalves y José Luis Barbosa (2006) Brasilia, Brasil. Este trabajo propone un análisis sobre estas obras de Lacerda para clarinete y piano, que también, se encuentran en intersección entre lo académico y lo popular.

- “Cançoneta para Trombeta em Dó e Marimba de Osvaldo Lacerda: aspectos relativos à performance e ao proceso de composição” de Carlos Sulpicio y Eliana Guglielmetti Sulpicio, analiza el lenguaje popular de esta pieza obteniendo recursos para una mejor interpretación.

- *Osvaldo Lacerda: His Importance to Brazilian Music and Elements of his Musical Style* de Carlos Eduardo Audi (2006, inédito). Este trabajo analiza las obras de Osvaldo Lacerda para identificar elementos compositivos y patrones de la música popular brasilera.

Sobre los compositores Vinicio Meza, Alejandro Lemos, Guillo Espel y Juan Diego Valencia, no hay tesis doctorales, de maestría u otros trabajos de investigación publicados. Sólo se logró ubicar algunas entrevistas y notas en revistas musicales, diarios (Clarín y la Nación) que tratan sobre el estreno de obras de dichos compositores.

## 1.2 Fundamentación

El repertorio de música latinoamericana del siglo XX es muy poco difundido, en especial la música para flauta y percusión; sólo llega a un público muy reducido.

Los compositores seleccionados en el corpus de esta investigación tienen un repertorio muy variado. Incursionan tanto en la música académica como popular.

En el trabajo de selección de las mismas se buscó las que tenían un factor en común: la intersección de los lenguajes académico y popular y se espera encontrar, mediante el análisis musical y de tópicos, ciertos elementos que ayuden a la mejor interpretación de las mismas.

Se destacan los siguientes criterios:

- Los cinco compositores han incursionado en la música de cámara, en concreto, en el repertorio de flauta y percusión.
- Dentro de sus obras introducen elementos de la música popular de sus países. Se hace referencia que estos elementos están presentes en las estructuras musicales (en el nivel neutro) y no sólo desde un título sugerente.
- Los cinco compositores han incorporado la intersección de los elementos de la música del siglo XX (efectos en la flauta, variedad de los instrumentos de percusión) y de la música popular. Los compositores Guillo Espel, Alejandro Lemos, Vinicio Meza y Juan Diego Valencia son instrumentistas que se dedican a la música popular (en bandas de jazz, folclore fusión argentino, entre otros). Diego Luzuriaga se ha dedicado al estudio de nuevas técnicas para la música contemporánea para flauta.

Las obras seleccionadas para el Concierto-Tesis pertenecen al repertorio de música de cámara y proponen variedad de timbres tanto en la percusión como en la flauta a través de las técnicas extendidas.



### **1.3 Hipótesis**

“Las composiciones para flauta y percusión de Guillo Espel, Alejandro Lemos, Diego Luzuriaga, Vinicio Meza y Juan Diego Valencia, pertenecen a una zona de intersección entre los ámbitos popular y académico ya que estas obras presentan rasgos estructurales de músicas populares latinoamericanas y han sido elaboradas, poniendo en juego procedimientos compositivos de músicas académicas del siglo XX. La utilización de ciertos tópicos empleados por estos compositores pone en evidencia una voluntad de manifestar una identidad nacional y/o latinoamericana”.

### **1.4 Objetivos generales y específicos**

En el proyecto de tesis se planteó una serie de objetivos que han sido reformulados en la etapa de realización de la tesis. Por ello, los objetivos generales de este trabajo son:

- Identificar mediante el análisis ciertos elementos pertenecientes a una zona de intersección entre los lenguajes populares y académicos del siglo XX.
- Proponer criterios de interpretación musical en cada obra seleccionada.

Los objetivos específicos son:

- Identificar y analizar mediante el análisis musical (sintáctico, formal, melódico-rítmico, textural y tímbrico) y de tópicos los rasgos populares empleados por cada compositor (Guillo Espel, Alejandro Lemos, Diego Luzuriaga, Vinicio Meza y Juan Diego Valencia) en intersección con la música académica del siglo XX en las obras seleccionadas.
- Estudiar los lenguajes populares identificados en las obras.
- Proponer estrategias para una mejor interpretación de esos lenguajes.
- Difundir el repertorio propiciando su circulación mediante la realización de conciertos antes y después de la defensa.

## 1.5 Marcos teóricos y metodológicos

### 1.5.1 Marco teórico

Se desarrolla a continuación algunas consideraciones teóricas que se emplearon para este trabajo:

#### 1.5.1.1 El concepto de identidad latinoamericana

Para el estudio de este concepto, se toma el artículo de Jorge Larraín, “La identidad Latinoamericana. Teoría e historia”. Este texto procura exponer:

“(…) cómo se ha ido construyendo la identidad latinoamericana a través de la historia y, a la vez, ofrecer una reflexión crítica sobre diversas teorías y versiones (…)”. “(…) el autor sostiene que, por el contrario, el proceso de construcción de la identidad cultural debe entenderse como uno que no se detiene ni puede detenerse en alguna etapa supuestamente privilegiada. Es más, debe entenderse como un proceso discursivo que permite una variedad de versiones.” (Larraín, 1994, p.31).

Larraín propone identificar los elementos culturales más importantes a través de la historia (a partir del encuentro entre la cultura española y la cultura indígena) que contribuyeron a la construcción de “los primeros modelos culturales latinoamericanos” (1994, p.32).

Jorge Larraín sostiene que existen dos acercamientos teóricos importantes sobre la identidad:

- Un acercamiento constructivista, el cual piensa que la identidad cultural está siendo permanentemente construida dentro del contexto histórico. No se puede hablar de un cierre de esa construcción.
- Una concepción esencialista, el cual piensa que la identidad cultural se construyó en el pasado, “(…) como un hecho acabado, como un conjunto ya establecido de experiencias comunes y de valores fundamentales compartidos (…)”. (Larraín, 1994, p.63).

Se toma de estos conceptos sobre identidad latinoamericana para este trabajo, la concepción constructivista ya que los compositores seleccionados emplean la intersección de los lenguajes populares y académicos. Influenciados por las nuevas tendencias del siglo XX y por la música de su país construyendo una nueva identidad latinoamericana.

#### 1.5.1.2 El concepto de música popular

Para definir música popular se toma el siguiente artículo:

- “Lenguajes en intersección: culto y popular en la configuración del campo musical” de Octavio Sánchez. El autor propone que el concepto de música popular es construido desde distintas perspectivas, donde los distintos significados se entrecruzan formando una red que nos ayuda a comprender el campo de la producción y recepción de la música en nuestro medio. Se seleccionaron tres perspectivas para definirla:

- ✓ «Popular» asociado a “la voz del pueblo”. Se dice que un músico es popular porque representa al pueblo, a lo que quiere éste expresar. Este músico, puede representar aspectos que tienen que ver con la identidad local, cultural o geográfica de un pueblo.
- ✓ «Popular» asociado con “lo nacional”. El problema mayor del concepto nacional, es que se ha ido manipulando a través de la historia según los intereses del poder político hasta llegar a este tipo de asociación.
- ✓ «Popular» asociado con “el pueblo”. “(...) en el sentido de cultura particular, es decir lo que está entroncado con una tradición, etnia, nación o cualquier otro colectivo sociocultural, situado espacial y temporalmente.” (Sánchez, 2002, p. 57). Los compositores emplean elementos musicales (no masivos) que pueden asociarse a un pueblo, a una cultura popular independientemente de la palabra popular ó masivo.

Los compositores seleccionados, influenciados por sus culturas, toman en sus obras rasgos de las músicas populares tradicionales de sus países en intersección con

los nuevos lenguajes compositivos. También, al emplear estos elementos populares se los asocia con las composiciones de tendencia nacionalista.

### 1.5.1.3 El concepto sobre hibridación

García Canclini dice: “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.” (2003, p.3).

Estas mezclas han existido durante mucho tiempo y en el siglo XX, se han multiplicado. A menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva, no solo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico.

Los procesos de hibridación muestran que no es posible hablar de las identidades como solo si se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlas como una esencia de una etnia o de una nación.

Las cinco obras seleccionadas para el corpus de esta investigación tienen la intersección ó hibridación de los lenguajes tanto populares como académicos dentro de lo estructural.

### 1.5.2 Metodología

Con respecto a la metodología se realizaron las siguientes tareas:

- Recopilación de material bibliográfico (monografías, tesis, ensayos, artículos de revistas, artículos de diarios, etc.). Sobre los compositores elegidos y sus obras.
- Recolección y selección de partituras de las obras para flauta y percusión de Guillo Espel, Alejandro Lemos, Diego Luzuriaga, Vinicio Meza y Juan Diego Valencia.
- Entrevistas con los compositores acerca de los aspectos musicales de las obras seleccionadas.
- Análisis musical y de tópicos para dilucidar rasgos populares y académicos en las obras seleccionadas.

- Estudio técnico e interpretativo.
- Aplicación de los resultados en el Concierto-Tesis.

### 1.5.3 Marco metodológico

Algunas consideraciones metodológicas enunciadas a continuación serán empleadas para este trabajo:

#### 1.5.3.1 El concepto de tópicos

Para los análisis de las obras seleccionadas se toma el concepto de tópicos de los libros de Kofi Agawu, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica* y *Playing With Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Los tópicos son signos musicales que funcionan sobre la base de la experiencia previa tanto de los creadores como de los oyentes acerca de algunos materiales musicales que se han ido estandarizando a través del tiempo.

Los tópicos conforman una retórica, que en el caso de esta investigación sería la retórica de las músicas populares latinoamericanas. Descubrir estos tópicos en las obras estudiadas será una tarea que permitirá consolidar la hipótesis acerca de la intención de estos compositores de ser reconocidos como latinoamericanos; interpretadas de esta manera, las estructuras musicales se convierten en dispositivos que articulan sentido de identidad regional, identidad latinoamericana en este caso.

#### 1.5.3.2 El concepto de Análisis Sintáctico-Temático

“ Una obra musical es un fenómeno multidimensional. Es decir, en la constitución de una forma musical inciden fenómenos de distinto tipo. Para poder abordar entonces el análisis de una obra, la metodología de análisis sintáctico-temático diferencia cinco áreas de análisis: 1. Sistema de organización de las alturas, 2. Motívico-temática, 3. Sintáxis o segmentación del discurso, 4. Funciones formales, 5. Esquemas formales o forma global.” (García, 2003, p.1)

De este concepto de la propuesta metodológica de Francisco Kröpfl y tomado por la Profesora María Inés García en sus cátedras de análisis y morfología se

utilizan las cinco áreas de análisis para una mejor comprensión del análisis musical de las obras seleccionadas.

- Análisis de los esquemas formales: aquí, se reconocen los principios generadores de la forma (permanencia, cambio y retorno) y como estos inciden en la organización de la obra y el esquema formal resultante.

El Esquema formal que se emplea en este trabajo son:

- Secciones: segmentaciones de una forma simple.

- Análisis Sintáctico: tiene que ver con la segmentación del discurso. En las músicas tradicionales, está relacionado con el área temática (tema). Por lo general el tema está presentado por medio de una unidad sintáctica.

Las unidades sintácticas son:

- Oración: es un segmento del discurso que cierra una idea musical.
- Frase: unidad sintáctica mínima, puede también estar segmentada en miembros de frases (unidades menores).

- Análisis de las funciones formales: se le llaman a las etapas del discurso musical (momentos de reposo, preparación para una nueva información, etc.).

Las funciones formales son: expositiva, conclusiva, transitiva, introductoria, elaborativa y reexpositiva.

- Sistema de organización de las alturas: permite definir el lenguaje en el cual ha sido compuesta la obra (tonal, atonal o modal) y sus características.
- Análisis motivico-temático: esta área permite distinguir rasgos melódicos y rítmicos. En el escrito, no se realizará un análisis exhaustivo sino que se tomarán los rasgos melódico-rítmicos generales de cada composición.

### 1.5.3.3 El concepto de micromodos

Para una mejor comprensión del análisis musical de la obra del compositor Diego Luzuriaga se emplea la propuesta metodológica de micromodos planteada también por Francisco Kröpfl tomada por la Profesora María Inés García en sus cátedras de teorías musicales que permite analizar las relaciones interválicas en una obra dada.

“ Un modo es un conjunto permutable de sonidos. El conjunto más pequeño es el micromodo. La primera posibilidad de permutar intervalos es la combinación de tres elementos de altura. Estos tres elementos dan una red de tres intervalos. Así, los micromodos son las redes interválicas más pequeñas que pueden darse. (...)” (García, 2011, p.2)

En el total cromático hay doce posibilidades de estas combinaciones. Algunos micromodos toman como eje el semitono, la segunda mayor, la tercera menor ó la tercera mayor.

De las posibilidades de combinaciones de micromodos para el 1º movimiento de Double Duo se emplean las que tienen como eje el semitono (micromodos menores):

- Modo menor 1 (st- st)
- Modo menor 2 (st- t)
- Modo menor 3 (st- 3m)

## 1.6 Estructura de la tesis

Estas ideas generales se desarrollan a lo largo de tres capítulos, además de una Bibliografía y un Apéndice.

El primer capítulo abarca los antecedentes y las consideraciones teóricas musicales:

- Programa de Concierto
- Introducción
- Estado de la cuestión
- Fundamentación e hipótesis
- Objetivos generales y específicos
- Consideraciones teóricas y metodológicas
- Metodología

El segundo capítulo, abarca las obras de los compositores argentinos, el análisis musical y de tópicos de sus obras, sus biografías (ordenados cronológicamente) y propuestas de interpretación para la percusión.

El tercer capítulo, abarca las obras de los otros compositores latinoamericanos, el análisis musical y de tópicos de sus obras, sus biografías (ordenados cronológicamente) y propuestas de interpretación para la percusión.

Se finaliza este trabajo con las conclusiones.



## Capítulo 2

### 2. OBRAS DE COMPOSITORES ARGENTINOS

En este capítulo se estudiarán dos obras para flauta y percusión de los compositores argentinos Guillo Espel y Alejandro Lemos. Por cada obra seleccionada se hará una reseña biográfica, un análisis musical e identificación de tópicos de músicas populares. Finalmente, se propondrá algunos criterios de interpretación para la percusión.

#### 2.1 Casi una Trunca: Guillo Espel

Para la reconstrucción de los datos biográficos de Guillo Espel, las principales fuentes consultadas han sido, su página oficial<sup>1</sup> y el Diccionario de la música española e hispanoamericana<sup>2</sup>. Además, entrevistas con el compositor vía internet han permitido acceder a numerosos datos y materiales, tales como las partituras de las distintas versiones instrumentales de la obra seleccionada.

##### 2.1.1 Biografía del compositor: Guillo Espel

Compositor y guitarrista. Nació en Buenos Aires, Argentina en 1959. En 1980 obtuvo en el Instituto “J. Brahms” su título de Profesor de guitarra, teoría y solfeo. Estudió armonía y orquestación con Manolo Juárez y Lito Valle.

Se dedica paralelamente a la música popular y a la música de cámara. Entre los años 1989 y 1992, se desempeñó como vicepresidente de Nueva Generación de Compositores Argentinos<sup>3</sup>. Estrenó sus obras en varios países del mundo. Obtuvo

---

<sup>1</sup> <http://www.guilloespel.com.ar/bio.html>

<sup>2</sup> Casares Rodicio, Emilio. “Espel, Guillo (Guillermo)”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, v.4.

<sup>3</sup> En 1957 se forma en Buenos Aires la Nueva Generación de Compositores Argentinos. Este grupo está integrado por egresados de los Conservatorios ((Nacional y Municipal) y la Facultad de Música de la UCA.

más de veinticinco premios y becas nacionales e internacionales entre los que se destacan: Primer Certamen de Composición en Música Popular de la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Buenos Aires (1989), Canción Inédita del Instituto Argentino de Música (1975), Beca Mayor Fundación Antorchas en Composición Musical (2000); Primer Premio Regional Centro- Premio Nacional de Música, Secretaría de Cultura de la Nación (2001), entre otras. Como compositor académico, mereció el premio del Festival Internacional de Cine en Panavisión (Pittsburgh, EEUU, 1988) por Toc-Toc de Raúl Martínez<sup>4</sup>, el Premio para jóvenes músicos, apartado composición, de la Dirección Nacional de Música y Danza (1995) por “Marca Cayo” y el estreno de esta última obra a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Pedro Ignacio Calderón (1995).

Su música de cámara es ejecutada dentro y fuera del país. Algunas de sus obras han sido editadas en Europa y Estados Unidos por Honeyrock Publishing y Steve Weiss Music. Una obra de su autoría integró el repertorio obligatorio del Belgium Marimba Internacional Festival (2004-2007-2013), considerado el festival mundial de mayor importancia en el instrumento.

Ha realizado más de cincuenta discos en los que participó como compositor, arreglador, productor y/o director artístico e intérprete. Como intérprete popular se destaca su participación en el grupo folklórico argentino “La Posta”, creado en 1989, con el que grabó varios álbumes y ofreció conciertos en Buenos Aires (Salón Dorado del Teatro Colón y Teatro Nacional Cervantes) y en el extranjero (Jugenstil Theater de Viena, Stadt Museum de Munich y otros). Trabajó también junto a Darío Volonté, Jairo, Teresa Parodi, entre otros. Escribió por encargo de fundaciones, orquestas y grupos de cámara de reconocido prestigio.

Desde el 2005 Espel es profesor titular de las cátedras de Composición y Orquestación en el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires.

---

Armesto, Jorge. “Nueva Generación de Compositores Argentinos. En busca del público perdido”, en *Revista Generación Abierta a la Cultura*. Recuperado el 9 de marzo de 2014, de <http://www.generacionabierta.com.ar/notas/13/armesto.html>

<sup>4</sup> Primer Premio a la Música de este film en el Festival Internacional de Cine en Panavisión realizado en Pittsburgh (USA), 1988.

Actualmente, trabaja con su grupo “Guillo Espel Cuarteto”, quien fuera nominado en los Premios Gardel 2009 por su CD “Salir al Ruedo”, y con el que alterna las actuaciones del cuarteto, y el Cuarteto más orquesta sinfónica.

Guillo Espel ha escrito música orquestal para orquesta sinfónica, orquesta de cuerdas, banda sinfónica, de cámara (cuarteto de cuerdas, quintetos de vientos, ensambles de percusión, entre otros) y solista (charango, flauta, marimba, entre otros). Ha realizado además numerosos arreglos y orquestaciones de música popular argentina (chacareras, zambas, chayas y arreglos de música de Carlos Guastavino, de David Lebon, entre otros.)

## 2.1.2 Acerca de la composición

### 2.1.2.1 Características Generales

Esta obra fue encargada para la colección personal del marimbista Ángel Frette, la cual incluye muchas piezas de importantes compositores argentinos. Ángel Frette y Luis Rocco (flautista) estrenaron la obra el 9 de mayo de 1995 en el Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires, Argentina. Luego, la obra fue ejecutada nuevamente por otros intérpretes en el Salón Dorado del Teatro Colón, en el Conservatorio Municipal de la Ciudad de Córdoba y en ciudades de EEUU, Europa y Asia. Casi una Trunca ha sido editada en 1997 por Honey Rock Publishing (EEUU).

La obra se encuentra en el CD “La Marimba en Argentina” de 1996 y el CD “De Raíz Folklórica” de Guillo Espel el año 2000. En ambos registros el intérprete es Ángel Frette.

Si bien originalmente la obra fue concebida para ser ejecutada con marimba y flauta, el propio compositor propone su interpretación con otros instrumentos. Esto ha posibilitado la existencia de otras versiones para diversos formatos:

- Versión para trío de “La Posta” (flauta, guitarra y piano) grabada en el CD “Latidos de esta Luz” (Discos Redondel, 1997).

- Versión para marimba y vibráfono por encargo de Ángel Frette, estrenada el 25 de agosto de 2004 en el Bellgium Marimba International Festival.
- Versión para flauta y guitarra, encargo de Jorge Alabarces y Pablo De Giusto editada por Honey Rock Publishing, EEUU (1995).

Esta obra tiene rasgos de música folklórica argentina, específicamente de la chacarera trunca en intersección con rasgos compositivos del siglo XX que se detallarán en el análisis musical. Sobre el concepto de chacarera trunca en la entrevista personal con el Profesor Sánchez el día 30 de marzo de 2013 dice: “la chacarera trunca tiene que ver con las frases melódicas de 2, 4 y 8 compases que terminan en la tercer negra del compás”.

#### 2.1.2.2 Análisis musical

Se presenta la siguiente sintaxis, forma y aspecto temático para Casi Una Trunca. Esta pieza tiene un solo movimiento:

1° SECCIÓN					
1° O. Introducción c.1-4	2° O. Tema A 3° t. del c.4- 12	3° O. Interludio I 13-18	4° O. Tema A (transpuesto) 19- al 1° t. del c.28	5° O. Interludio I 28-34	6° O. Interludio II 35-43
7° O. Tema A 3° t. del c. 43 - 51	8° O. Tema B 52-58	9° O. Repite el Tema B 59-66	10° O. Interludio II 67-76	11° O. Cadencia de la marimba 77- 104	
2° SECCIÓN					
1° O. Repetición de la Introducción 105-112	2° O. Tema A 113-136	3° O. Tema A 137-145	4° O. Tema B 146-157	5° O. Cadencia de la flauta 158-181	

3° SECCIÓN							
1° O. Tema A 182-193	2° O. Interludio I 194- 197	3°O. Tema B 198-208	4° O. Tema A (transpuesto) 209-219	5°O. Tema A 220-227	6°O. Tema B 228-234	7°O. Tema B 235-241	8°O. Coda 242-245

Tabla N°1. Sintaxis, forma y aspecto temático de Casi Una Trunca.

Con respecto a la forma, Casi Una Trunca está segmentada en tres secciones.

A continuación, se explicará el análisis de las funciones formales que tiene Casi Una Trunca:

- La 1° sección tiene una 1° oración con función introductoria.  
Las oraciones que continúan, tienen función expositiva. Se presentan los temas A, B y los interludios I y II (llamados así por el contenido temático). Dentro de esta sección, aparece la cadencia de la marimba con función elaborativa.
- La 2° sección tiene función elaborativa (repite la introducción y los temas A y B por aumentación). Se expone una nueva cadencia para la línea melódica de la flauta con función elaborativa a partir de los temas A y B.
- La 3° sección reexpone los temas A y B. Hay una coda con función conclusiva terminando en una cadencia de 2° aspecto (II-IV-V-I).

En cuanto a la organización de las alturas, es una obra tonal. Su armadura de clave y las notas jerarquizadas indican que está en la tonalidad de Sim.

En ciertos pasajes, la armonía es no funcional aparece el sol# que puede sugerir una Si dórico (por ejemplo en el acompañamiento de la marimba en los compases 1 al 4).

También se emplea armonía funcional, por el uso de las funciones básicas de la tonalidad como por ejemplo algunas cadencias:

1. Cadencia auténtica (V-I) en la línea melódica de la flauta c. 11 y 12.
2. Cadencia auténtica (V-I) en los compases 58 y 66.
3. Cadencia de 2° aspecto (II-IV-V-I) en los compases 243 al 245.

A nivel general, los rasgos melódicos encontrados son los siguientes:

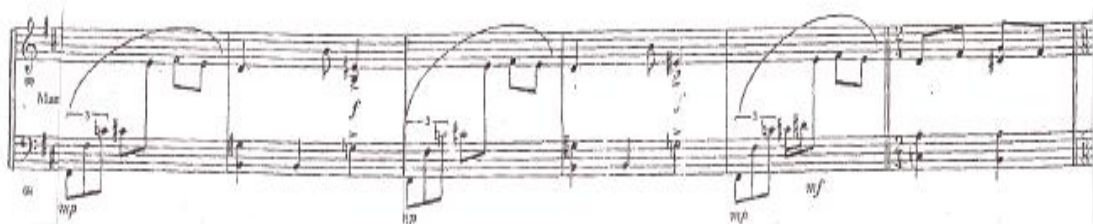
- Los temas A y B se caracterizan por melodías que no son diatónicas por la presencia de notas ajenas a la tonalidad. En la línea melódica de la flauta el tema A se observa el empleo de notas repetidas al comienzo y notas largas hacia el final. Otro tratamiento, es la transposición una cuarta ascendente.

El tema B (en la flauta) se caracteriza por tener grados conjuntos, giros escalísticos ascendentes (c. 60).

- Las dos cadencias encontradas están elaboradas a partir de los temas A, B y de los interludios. Otros recursos que emplea Espel aquí es la aumentación de la densidad cronométrica y giros cromáticos descendentes (como por ejemplo el c.51).
- En los interludios pondera lo rítmico exponiendo motivos distintos en ambos. Son muy breves y los ejecuta la marimba sola en la 1° sección. Combina melodía por grados disjuntos con la plaqué.



Ejemplo 1: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Interludio I. Compases 13-16.



Ejemplo 2: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Interludio II. Compás 67-71.

Los rasgos rítmicos encontrados en esta pieza son:

- superposiciones rítmicas (6/8 y 3/4). Un ejemplo es el c. 14.



Ejemplo 3: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Superposición Rítmica. Compases 13-16.

- Aumentación de la densidad cronométrica, como por ejemplo en la cadencia de la flauta.
- Disminución de la densidad cronométrica en las repeticiones de los temas A y B. Un ejemplo para destacar es el tema B de los compases 146 al 157 donde cambia el carácter, la textura y es mucho más expresivo.

La textura predominante en esta pieza es de melodía acompañada.

En el aspecto tímbrico se presentan varias sonoridades para la flauta que corresponden al lenguaje de las últimas décadas del siglo XX y XXI.

En este caso, Espel emplea técnicas extendidas como: multifónicos y armónicos (principalmente en la cadencia de la flauta), *tone drop*<sup>5</sup> (un ejemplo en el c.131) y sonidos indeterminados.

Un ejemplo para mencionar de sonido indeterminado en la flauta (percutiendo las llaves de la misma) es el c. 209 al 212.

Con respecto a la marimba, no hace uso de efectos de sonidos sino un acompañamiento arpegiado que se indica con la flecha hacia arriba que simula (en cuanto a la interpretación) ser como los acompañamientos de los instrumentos armónicos como la guitarra o el piano.



Ejemplo 4: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Compases 85-88.

<sup>5</sup> *Tone Drop*: significa bajar el tono de la nota.

### 2.1.2.3 Análisis de tópicos

El tópico que caracteriza a esta obra es el de la chacarera trunca. Presenta una acentuación en el tercer tiempo y la línea melódica de los temas termina en el tercer tiempo. Guillo Espel dice en la entrevista realizada vía mail el día 22 de abril de 2014 sobre su obra:

“La chacarera 'trunca' es aquella en la que el tema termina en el tercer (último) tiempo del compás 8, en vez de terminar en el primero como sucede en la chacarera 'derecha' o normal a secas...un ejemplo claro de chacarera trunca y muy conocido es 'La Vieja' por ejemplo.”

Algunos ejemplos musicales con estas características de la chacarera para mencionar son los siguientes:

La superposición rítmica 6/8 y 3/4 en el acompañamiento de la marimba (se puede mencionar varios ejemplos en los compases 13-14; 15-16; 28-29; 30-31; frases parecidas 35-36; 37-38).

Algunas acentuaciones que se emplean en el acompañamiento de la marimba suelen ser usados en los ritmos de chacarera en el bombo.

- Acentuaciones en la segunda corchea del 2º tiempo. En los ritmos de chacarera se suele dar un pequeño acento a esa segunda corchea:

Ejemplo 5: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Compases 1-2.



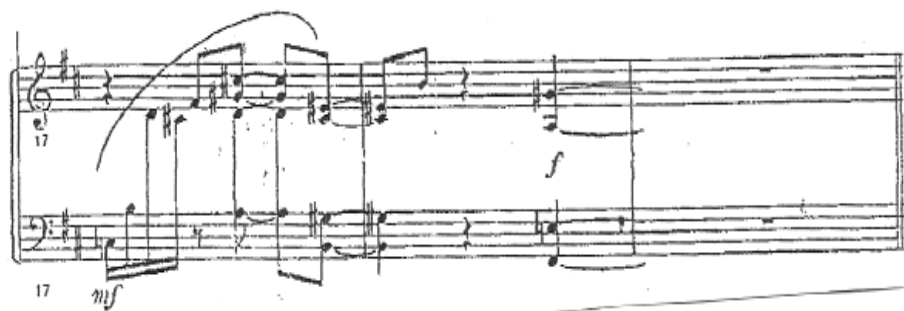
- Acentuación en la tercera negra del 3/4 que se encuentran en la marimba en los compases 209 al 212. Se observa también que la línea melódica de la flauta podría asemejarse a los golpes de aro del bombo y el acompañamiento de la marimba a los golpes en el parche con una acentuación en la tercer negra indicado con la acentuación de dinámica (*mf* - *f*):



Ejemplo 6: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Compases 209-212.

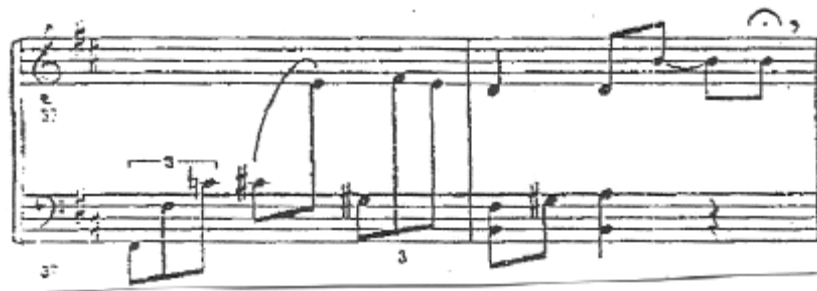
Algunos finales en el tercer tiempo:

- Cierre en el tercer tiempo:



Ejemplo 7: Guillo Espel. Compás 18.

- Cierre en la 3º corchea del tercer tiempo del compás en síncopa:



Ejemplo 8: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Compás 38.

Finales que terminan por superposición<sup>6</sup>:

- Cierre en el primer tiempo del compás siguiente:



Ejemplo 9: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Compás 28.

O finales en el segundo tiempo del compás:

- Cierre en el segundo tiempo:

<sup>6</sup> Hay superposición cuando un elemento es final de una oración y se superpone con los elementos del comienzo de la oración siguiente.



Ejemplo 10: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Compás 34.

Todo esto conforma un juego rítmico y de diseño melódico con el que el compositor se mueve mostrando diferencias y que hace que sea casi una trunca como lo indica su nombre.

Enfocando en lo macro, desde el comienzo hasta el c.58 algunas similitudes con la estructura formal de las chacareras trunca:

<b>ESTRUCTURA FORMAL DE LA CHACARERA TRUNCA</b>	<b>ESTRUCTURA FORMAL (c. 1 al 58) DE CASI UNA TRUNCA</b>
Introducción 6 u 8 c.	Introducción 4c.
Tema A 8 c.	Tema A 8c.
Interludio 6 u 8c.	Interludio I 5c.
Tema A 8c.	Tema A 10c.
Interludio 6 u 8c.	Interludio I 7c. / Interludio II 9c.
Tema A 8c.	Tema A 8c.
Tema B 8c.	Tema B 7c.

Tabla N° 2: Comparación de estructuras formales.

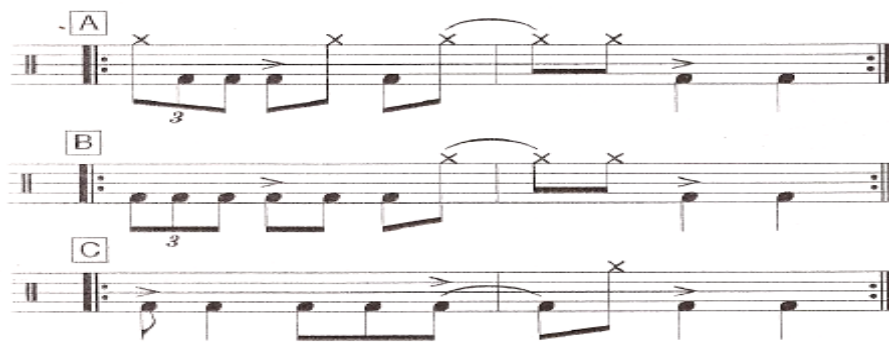
#### 2.1.2.4 Una propuesta de interpretación para la percusión

Se sugiere al percusionista poder profundizar en el conocimiento de los ritmos floklóricos argentinos y en la interpretación del bombo legüero. En este sentido un texto que puede aportar conocimientos es el libro *Bombo legüero y percusión floklórica argentina* de Carlos Rivero.

En el apartado de Chacarera Trunca, se encuentra un trabajo técnico y teórico para el acompañamiento de la percusión en este género. Realizar un estudio minucioso de la chacarera en el bombo legüero. Luego, se proponen tres tipos de ejercicios para trabajar en las placas (ya que el libro de Rivero es solamente para bombo legüero) que optimizarán la parte interpretativa en Casi Una Trunca.

Los ejercicios son los siguientes :

1. Estudiar la estructura rítmica empleada en los compases 209 al 213. Trabajarlos con distintos acordes.
2. Acentuaciones irregulares (en la 4<sup>o</sup> corchea) del acompañamiento de la marimba como las que se encuentran por ejemplo en la introducción. Ejecutarlas con el primer compás transportándolo.
3. Finales trancos, estudiar este tipo de ejercicios con las notas del acorde de los dos primeros compases. Respetando la grafía de los ritmos de bombo presentados aquí abajo (cruces: golpe en el aro; las cabezas de las figuras: golpe en el parche).



Ejemplo 11: Ejemplos de finales de frases o temas en las chacareras trucas. (Rivero, 2004, p. 18).

Ejercicios

Acentuaciones en el 3º tiempo

1

Acentuaciones Irregulares

2

Finales Truncos

A

3

B

C

Ejemplo 12: Ejercicios rítmicos propuestos.

## 2.2 Suite I: Alejandro Lemos

Para la reconstrucción de los datos biográficos de Alejandro Lemos, la principal fuente consultada ha sido su página oficial<sup>7</sup>. Además, el contacto directo con el compositor vía internet, ha permitido acceder a numerosos datos y materiales de la obra seleccionada, entre ellos el registro en Cd y un Dvd.

### 2.2.1 Biografía del compositor: Alejandro Lemos

Guitarrista y compositor nacido en el año 1965 en Bahía Blanca, Argentina. Comenzó sus estudios de guitarra clásica y composición en su ciudad de origen para luego continuarlos en el Conservatorio Provincial Gilardo Gilardi de la ciudad de La

<sup>7</sup> <http://alejandrolemos.ownit.nu/>

Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires. Allí obtuvo en 1994 el título de Profesor de guitarra clásica. Ocupó durante dos años el cargo de profesor de guitarra clásica en la Escuela Superior de Música de Neuquén, Argentina.

Desde 1992 se desempeña como compositor e intérprete dando conciertos, tanto en calidad de solista de guitarra como en diversas agrupaciones de música de cámara. Radicado desde 1996 en Suecia continúa su labor compositiva y musical principalmente en las ciudades de Estocolmo, Uppsala y Umea.

Actualmente alterna su trabajo de intérprete con la labor pedagógica, desempeñándose como docente de guitarra clásica en la Escuela Cultural de la Ciudad de Estocolmo. Su labor como compositor ha sido reconocida en Suecia a través de la Fundación Margot & Tobis que le otorgó en el 2000 una beca anual como estímulo a su producción musical. En julio de 2001 obtuvo la beca de la Fundación Helge Ax:son Johnsons para estudios de posgrado en el extranjero.

Su producción musical, se centra en la música de cámara para diversas agrupaciones: dúos de guitarra y vibrafón, dúo de flautas, tríos de vibrafón, guitarra y flauta, cuartetos para cultrum, violonchelo, guitarra y marimba, quintetos para flautas, guitarra, vibrafón y violonchelo, entre otros.

## 2.2.2 Acerca de la composición

### 2.2.2.1 Características Generales

La Suite N° I “Acerca de su venida” emplea muy claramente timbres y melodías características del folklore sudamericano que se detallarán en el análisis de tópicos. Esta Suite tiene cuatro movimientos:

- Diálogos (Herodes y los Magos) (flauta, vibrafón y guitarra)
- Baguala Nocturna (flauta, quena, bombo y guitarra)
- Llegó en Belén (flauta, bombo, conga y guitarra)
- Conociéndole (flauta, vibrafón y guitarra)

Pertenece a su trabajo discográfico “Ankomst” en el cual uno de los músicos invitados es el Profesor Titular de la Cátedra de Flauta en la Universidad Nacional de Cuyo, Lars Nilsson.

Lemos compuso esta obra en distintas etapas. Entre 1993 y 1994, mientras el compositor estaba cursando los últimos años del Conservatorio Gilardo Gilardi de La Plata junto con un colega, el percusionista Ramiro Dogliolo, tuvo la oportunidad de experimentar la fusión de las sonoridades del vibráfono con la guitarra, lo que sentó las bases para la composición del primer y último movimiento de esta Suite. El resto de los movimientos también fueron compuestos posteriormente en Argentina. Luego, el compositor se radica en Suecia y conoce al percusionista cubano Alfredo Chacón quien agregó su arreglo personal en la “Baguala Nocturna” y en “Llegó en Belén”.

La Suite I, si bien se estrenó en el 2001, no presenta rasgos de composición vanguardistas. La organización de alturas es tonal, no utiliza técnicas extendidas (salvo un *frullato* de la flauta) y el uso de patrones rítmicos del folklore argentino manifiesta también una visión tradicional de la música.

Es una obra de carácter estrictamente programático, o sea, la música responde a un programa. Lemos quiso escribir una música de navidad distinta. Esta suite Navideña, según manifestó el compositor, ilustra en cuatro movimientos el relato bíblico de la natividad de Jesús.

El propio Alejandro Lemos dice sobre las obras que integran su trabajo discográfico:

“Es el encuentro con lo extraño lo que nos lleva a profundizar nuestras propias raíces, sin que esto signifique una absolutización de las mismas, sino más bien, una apertura hacia nuevos descubrimientos y asimilaciones. Si bien estas composiciones están imbuidas de ritmos folklóricos no se puede afirmar que son autóctonas en sentido estricto de la palabra, pero sí que son la más auténtica descripción de paisajes, encuentros y situaciones que he vivido a lo largo de los últimos siete años. Fue el color de algún acorde de la guitarra lo que me sugirió esta particular conjunción de instrumentos que algunas veces describen, y otras trascienden, el sonido propio de las seis cuerdas.”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Lemos, Alejandro, *Ankomst* [cd].Uppsala, 1997.

## 2.2.2.2 Análisis Musical

### **Diálogos (Herodes y los Magos)**

La sintaxis y forma del primer movimiento es la siguiente:

<b>1° SECCIÓN</b>				
1° O. “Ad Libitum” 1-5	2° O. 6-10	3° O. 11-15	4° O. 16-19	5° O. 20-23
<b>2° SECCIÓN</b>				
1° O. 24-28 Enlace (c. 24-25)	2° O. 29-36	3° O. 37-45	4° O. 46-53	5° O. 54-59 Enlace (c.58-59)
<b>3° SECCIÓN</b>				
1° O. 60-67	2° O. 68-75	3° O. 76-84	4° O. 85-91	
<b>4° SECCIÓN</b>				
1° O. 92-100 Enlace (c.100)	2° O. 101-105		3° O. 106-113	

Tabla N° 3: Sintaxis y forma del 1° mov. de la Suite I.

En cuanto a la forma de este primer movimiento, puede segmentarse en cuatro secciones.

Por otro lado, las funciones formales que se encuentran son las siguientes:

- La 1° sección tiene función introductoria.
- La 2° sección tiene función expositiva (se presenta un tema).
- La 3° sección es una nueva exposición.
- La 4° sección es reexpositiva del material escuchado en la 1° sección.

En el área de la organización de las alturas se puede decir que es una obra tonal. Su armadura de clave está en MiM. La armonía es no funcional ya que predomina el uso de acordes cuatríadas con 9°, 11° y 13°. No hay relaciones tonales funcionales.

Los rasgos melódicos a nivel general tienen las siguientes características:



- En la 1º sección se presentan cinco motivos (a, b, c, d y e). Se observa que tienen notas repetidas (c.1), melodía por grados conjuntos (giros escalísticos descendentes) y cromatismos descendentes. Hay un tratamiento de imitación de los motivos.

flauta

guitarra

vibráfono

(♩ = 73) *ad libitum*

3ra. en fa # *mf*

Motivo a Motivo b  
Ejemplo 13: Alejandro Lemos: Suite I. 1º mov. Compases 1-2.

7

Motivo c Motivo d

Ejemplo 14: Alejandro Lemos: Suite I. 1º mov. Compases 7- 8.

Herodes irritado pregunta...

(puente)

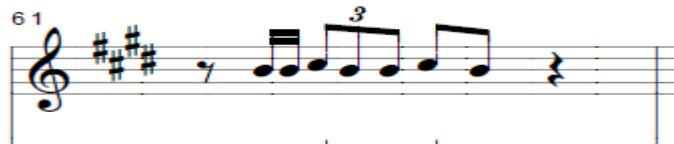
Motivo e

Ejemplo 15: Alejandro Lemos: Suite I. 1º mov. Compases 11-12.

- En la 2° sección, hay dos acompañamientos en la guitarra y el vibrafón con melodía acórdica. Se presentan dos pedales de tónica en los bajos de ambos instrumentos (compases 26 al 30). En los compases 31 al 33 se realiza el mismo procedimiento pero sobre otro grado (nota la y termina en un sol#).

La línea melódica de la flauta está construida con notas largas por grados conjuntos y giros escalísticos descendentes. También, Lemos hace uso de las imitaciones en las tres voces.

- En la 3° sección aparece un nuevo motivo en la línea melódica de la flauta. Presenta notas repetidas, grados conjuntos, saltos de 3ras y hay un tratamiento de imitación en los tres instrumentos.



Ejemplo 16: Alejandro Lemos: Suite I. 1° mov. Compás 61.

Hay un ostinato melódico en los bajos de la guitarra y el vibrafón (compases 60 al 91). Esta serie de notas se reitera cuatro veces (mi-si-mi-si-la-sol#-sol-fa#) y coinciden con el material empleado en la línea melódica de la flauta.

- La 4° sección reexpone los motivos de la 1° sección pero distribuido en el orgánico e invertidos. Sobre estos motivos hay una elaboración: melodías acórdicas en el vibrafón, acordes plaqué, grados conjuntos y giros descendentes de la melodía del plano superior en la guitarra. La línea melódica de la flauta ejecuta la melodía antes escuchada por la guitarra.

En cuanto a lo rítmico se observa:

- La polirritmia entre los tres instrumentos (compases 37 al 45).
- Mayor densidad cronométrica en el acompañamiento de la guitarra (c.46 al 57). Se achica la unidad métrica a semicorcheas en el plano superior. A partir del compás 58 sucede lo mismo (tresillos de corcheas).

- Ostinatos rítmicos como por ejemplo el compás 61 en el vibrafón.



Ejemplo 17: Alejandro Lemos: Suite I. 1° mov. Compás 61.

A lo largo de todo el movimiento se emplea una tímbrica muy particular en la guitarra que se denomina “Escordatura” (la tercer cuerda, está afinada en fa#).

El compositor especifica dentro de la partitura que hay dos personajes en este movimiento (Herodes y Los Magos). Entonces, la guitarra exige ser interpretada con dos sonoridades distintas para cada personaje:

- Herodes se ejecuta en el puente (c.11, 12, 16 y 17).
- Los Magos se ejecutan en la Boca (c. 13, 14, 18 y 19).

La flauta no emplea técnicas extendidas en este movimiento. También es relevante destacar el uso del vibrafón ya que este instrumento tiene una sonoridad muy brillante y sostenida.

### Baguala Nocturna

La sintaxis, forma y aspecto temático de este movimiento es la siguiente:

1° SECCIÓN					
1° O. tema A 1-8	2° O. tema A´ 9-16	3° O. tema A 17-24	4° O. Tema A´ 25-35	5° O. tema A 36-43	6° O. Tema A´ 44-52
2° SECCIÓN					
1° O. 53-60	2° O. 61-73	3° O. 74-80	4° O. 81-94	5° O. 95- 103 Enlace (c.103)	
3° SECCIÓN					
1° O. 104-113		2° O. 114-127		3° O. 128-146	
4° SECCIÓN					

Tabla N° 4: Sintaxis, forma y aspecto temático del 2° mov. de la Suite I.

El aspecto formal se puede segmentar en cuatro secciones. Las funciones formales que se observan en cada sección son las siguientes:

- En la 1° sección se presentan los temas A y A'. Tiene función expositiva.
- La 2° y 3° sección exponen nuevos materiales.
- La 4° sección es una reexposición de la 1° sección pero transpuesta.

Por otro lado, en la organización de las alturas la armadura de clave está en un Fa#m. Luego, a partir del c. 53 se podría interpretar como un FaM y en el c. 104 vuelve a cambiar la armadura y se podría sugerir que está en la tonalidad de Lam y luego en el c.147 en DoM.

Este movimiento es ambiguo ya que no hay una tonalidad definida. Tampoco, hay relaciones tonales funcionales de la armonía sino una yuxtaposición de acordes.

Los rasgos melódicos encontrados a nivel general son los siguientes:

- Con respecto a la línea melódica de la quena:
  1. Tema A: emplea repeticiones de notas, saltos interválicos de 4° disminuídas, 2A y 3° disminuídas. A partir del c. 5 melodía acórdica (PM- Pm-PM). El do natural del c.8 genera disonancia.
  2. Tema A': presenta relaciones de interválicas de 2das en la 1° frase y a partir del c. 13 melodía acórdica (5A- 5A- 5J).
- A partir de la 2° sección, la línea melódica de la flauta usa cromatismos que contrastan con el diatonismo (a partir del c. 74), giros cromáticos ascendentes (c. 78) y a partir del c. 81 hasta el final de esta sección es una melodía diatónica. En la 3° sección la flauta continúa con una melodía diatónica y por grados conjuntos.

En la 4° sección se reexpone la melodía del tema A pero transpuesta una 3ra ascendente.

- A lo largo de todo el movimiento la guitarra emplea paralelismos de acordes plaqué y acordes desplegados.

Los rasgos rítmicos presentes son:

- Superposiciones rítmicas (como por ejemplo 41-42).

En cuanto a lo tímbrico, en el acompañamiento de bombo se aplican tres tipos de sonoridades en la ejecución: aro, centro y borde del parche. La flauta aparece en la 2° y 3° sección y no presenta técnicas extendidas. En la 1° y 4° sección aparece un nuevo instrumento de viento: la quena.

Hay tres cambios de sonoridades en la guitarra como por ejemplo:

- Sonoridad de Tambor en el c. 35 (se realiza golpeando las cuerdas con el acorde armado en la mano izquierda). Encontrado en la 1° sección.
- Cerca del puente (c.61, 62)
- En la Boca (c. 63, 64)

### Llegó en Belén

Se puede mencionar que en la grabación del disco de dicho compositor hay una improvisación de la quena simultáneamente con la flauta que no altera la sintaxis y la forma del esquema presentado a continuación:

1° SECCIÓN				
1° O. 1-8	2° O. 9-16	3° O. 17-24 <sup>9</sup>	4° O. 17-26	5° O. 27-36
2° SECCIÓN				
1° O. 37-44		2° O. 45-52		
3° SECCIÓN				
3° O. 53-60 "Vivo"		4° O. 61-68		5° O. 69-76

<sup>9</sup> Aquí, hay que tener en cuenta las repeticiones de la 1° y 3° oración donde habría una variación en la sintaxis. En la 3° oración si hay un cambio por las casillas 1 y 2.

6° O. 77-82 (a partir del c. 81 mim)	7° O. 83-86	8° O. 87-93	9° O. 94-102
-----------------------------------------------	----------------	----------------	-----------------

Tabla N° 5: Sintaxis y forma del 3° mov. de la Suite I.

El esquema formal se puede segmentar en tres secciones. Las funciones formales son:

- Las dos primeras oraciones de la 1° sección tiene función introductoria. Luego es expositiva.
- La 2° sección tiene función expositiva.
- La 3° sección tiene función reexpositiva de la 1° sección pero en otra métrica y más elaborada.

Como se observa en la organización de las alturas, el 3° movimiento tiene varios cambios de tonalidad según la armadura de clave. La 1°sección está en la tonalidad de LaM. La 2° sección en la tonalidad de ReM y la 3° sección vuelve a la tonalidad de LaM pero en el c. 81 cambia de tonalidad a Mim.

En los cuatro primeros compases hay un ostinato armónico en el acompañamiento de la guitarra que se reitera en toda la sección (la-sol natural /fa#-mi) que puede interpretarse como si fuera un La mixolidio (por el sol natural/ 7°m).

Se puede interpretar que es una obra tonal pero no se emplean relaciones tonales funcionales de la armonía. Predominan los acordes cuatríadas.

Del aspecto melódico se puede mencionar ciertas características:

- Los acompañamientos de la guitarra son:
  1. acordes plaqué y una superposición rítmica de 3 contra dos.



Ejemplo 18: Alejandro Lemos: Suite I. 3° mov. Compases 1-2.

2. con otro tipo de ritmo y acentuación, 3+3+2.

Ejemplo 19: Alejandro Lemos: Suite I. 3° mov. Compases 53-54.

La línea melódica de la flauta presenta saltos de 5tas, melodía por grados conjuntos y notas repetidas. Es una melodía diatónica y se mantiene dentro del registro de alturas medio-agudo.

Los rasgos rítmicos encontrados son:

- Superposiciones rítmicas 3 contra 2 en el acompañamiento de la guitarra y el bombo (a partir del c.9).
- Mayor densidad cronométrica a lo largo de todo el movimiento.
- Ostinatos rítmicos en el acompañamiento de la guitarra (un ejemplo comienza a partir del c.1) y el bombo (un ejemplo para destacar es a partir del c. 60)
- Uso de valores irregulares (tresillos de semicorcheas, sus derivados y seisillos).

La textura es de melodía acompañada.

En cuanto a lo tímbrico, la guitarra presenta dos nuevas sonoridades: percudir la caja (c.36) y el rasgueo (a partir del c. 53 hasta el final).

10

Ejemplo 20: Alejandro Lemos: Suite I. 3° mov. Compás 53.

<sup>10</sup> Indicación técnica para ejecutar el rasgueo.

Se incorpora un nuevo instrumento de percusión: la conga en complemento con el Bombo (c. 59). Y en el c. 83 y 110 se observa en la flauta un efecto llamado *frullato*<sup>11</sup>.

### Conociéndole

Este movimiento tiene la siguiente sintaxis y forma:

1° SECCIÓN			
1° O. 1-8	2° O. 9-16	3° O. 17-24	4° O. 25-34
2° SECCIÓN			
1° O. 35-42		2° O. 43-52	
3° SECCIÓN			
1° O. 53-60	2° O. 61-68	3° O. 69-78	
4° SECCIÓN			
1° O. 79-130			
5° SECCIÓN			
1° O. 131-138	2° O. 139-146	3° O. 147-156	4° O. 157-161

Tabla N° 6: Sintaxis y forma del 4° mov. de la Suite I.

La forma del 4° movimiento está segmentada en cinco secciones. Las funciones formales que se observan son las siguientes:

- La 1° oración de la 1° sección tiene función introductoria. Y las demás oraciones función expositiva.
- La 2° y 3° sección tienen función elaborativa.
- La 4° sección tiene un nuevo material temático y lo elabora.
- La 5° sección es una reexposición de la 3° sección pero tiene una extensión con función conclusiva.

<sup>11</sup> *Frullato*: En inglés, *Flutter-tonguing*. El frullato es una técnica de interpretación ocupada en algunos instrumentos de viento, en especial en la flauta travesa. Se la considera una variante del 'lengüeteo' introducida por Richard Strauss. Se produce al redoblar la consonante <R> mientras se sopla, generando un efecto de matraca o rueda dentada en el sonido. Los instrumentistas que no pueden redoblar la <R> optan por el sonido de la 'R' francesa, producido en la parte posterior de la garganta.



En el área de la organización de las alturas es una obra tonal. La armadura de clave determina que está en la tonalidad de MiM. Es no funcional porque hay yuxtaposición de acordes con enlaces no funcionales.

Los rasgos melódicos encontrados son:

- Melodía acórdica en el acompañamiento de la guitarra y del vibrafón.
- La línea melódica de la flauta es muy sencilla con notas repetidas, saltos de 3ras y 2das que la hacen una melodía consonante. Se mueve dentro de un campo diatónico.

Rítmicamente sigue presente la superposición rítmica entre los tres instrumentos.

La improvisación del vibrafón que sale en la partitura es del percusionista cubano Alfredo Chacón quien grabó la obra en el disco del compositor e hizo todos los arreglos de la percusión en esta obra. La línea melódica está bien definida en 4/4 y los materiales con los que trabaja son: escalas ascendentes y descendentes por grados conjuntos y 3ras, predomina la melodía diatónica y consonante. Por momentos hay algunas alteraciones accidentales que sugieren cambios de modo: sol natural- re#- do natural (compases 113 al 115), apoyaturas simples, notas plaqué en 8vas (compases 102 al 106) y acentos. Con respecto a los rasgos rítmicos, utiliza tresillos de negras y corcheas.

La textura es de melodía acompañada.

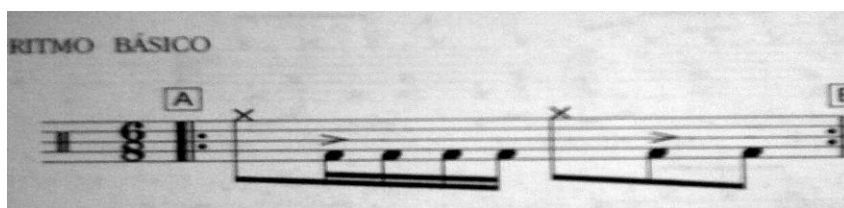
En cuanto al aspecto tímbrico en este último movimiento se vuelve al orgánico de la guitarra, flauta y vibrafón y la afinación de la guitarra no se modifica como en el 1º movimiento.

### 2.2.2.3 Análisis de tópicos

En el 1º movimiento se encuentran los siguientes tópicos:

- Tópico de vidala chayera o chaya, en los ritmos de la guitarra de los compases 11 al 15. Luego, vuelve a aparecer en los compases 92 al 97. La chaya es un género que en su origen está ligado a los cantos con caja, más precisamente a las vidalas andinas y nortenas procedentes de la región que

abarca las provincias de La Rioja y Catamarca. El ritmo de este género tiene un notable parecido a ritmo de cueca nortea.



Ejemplo 21: Ritmo Básico de Vidala Chayera o Chaya. (Rivero, 2004, p.9).

En el 2º y 3º movimiento se encuentra el siguiente tópic:

- Tópico de la familia rítmica de la chacarera: la base de la chacarera es una polirritmia entre un compás de 6/8 y un compás de 3/4. Claramente se observa en el acompañamiento del bombo en las chacareras tradicionales en donde los agudos se ejecutan en el aro y los graves en el parche.

En el 2º movimiento aparecen los siguientes:

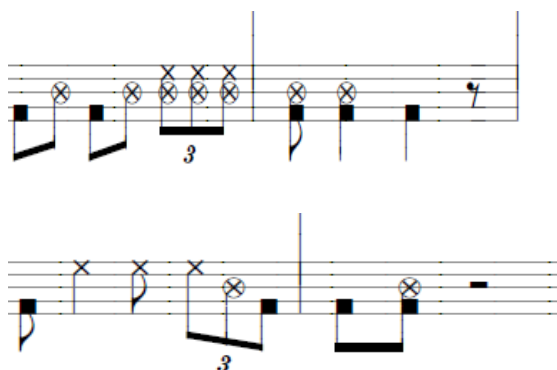
- Tópico de baguala, en el título Baguala Nocturna, ya que remite al género. Respeta el tempo lento y el compás de 3/4 característico del género tradicional. La baguala es una de las especies cantables más importantes y los cantos son de raíz indígena. Pueden ser entonados por hombres, mujeres o niños. Se practica desde La Rioja hasta los confines con Bolivia, Formosa, Chaco. Generalmente se ejecuta en carnaval. Dos ejemplos para mencionar son: el ritmo que ejecuta la quena en las dos primeras oraciones y el acompañamiento de la guitarra en los compases 41 al 42.

- Tópico de chacarera, aparece en el acompañamiento de la guitarra a partir del c. 53. Se suma en el c. 61 el acompañamiento del bombo con ritmo básico de chacarera.



Ejemplo 22: Ritmo Básico de Chacarera. (Rivero, 2004, p. 13).

Los remates son usados para finales de frases en las chacareras. Ejemplos de ideas de remate de chacarera en el bombo en este movimiento:



Ejemplo 23: Alejandro Lemos: Suite I. 2º mov. Distintos tipos de remates. Compases 26-27; 42-43.

Otros tópicos comunes a todos los movimientos son los siguientes:

- Tópico de la guitarra, se emplean dos tipos de acompañamientos que se encuentran en este movimiento:
  1. “Rasgueo”, (en el 3º movimiento a partir del c. 53 hasta el final).
  2. “Mixto” (rasgueo y punteo), en los compases 87 al 95, en la voz superior va cantando la melodía (3º mov.).
  3. “Punteo”, este acompañamiento se encuentra en todos los movimientos en mayor o menor importancia.
- Tópico de bombo legüero, un ejemplo se encuentra presente en el 3º movimiento acompañando con ritmo de chacarera (hasta el c.52)<sup>12</sup>.



Ejemplo 24: Alejandro Lemos: Suite I. 3º mov. Ritmo de Chacarera. Compases 9-10.

<sup>12</sup> Habitualmente los ritmos de chacarera se escriben empleando otro tipo de compás de referencia no los encontrados en este movimiento.

Algunos ejemplos de remates que ejecuta el percusionista:



Ejemplo 25: Alejandro Lemos: Suite I. 3° mov. Remates. Compases 19-20.

En el 4° movimiento aparece el tópic de la improvisación de jazz en el vibrafón.

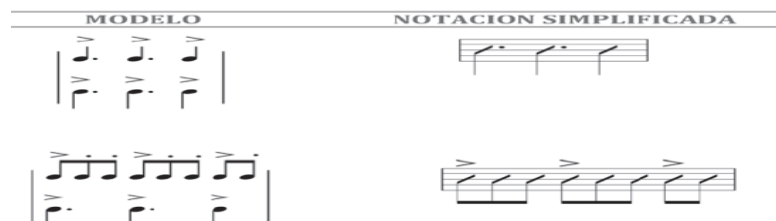
“La improvisación (del latín *ex improviso*: sin preparación) solía designar una interpretación musical no preparada o “extemporización” basada o bien en temas precisos de formas musicales (fuga, tema con variaciones, *passacaglia*) o bien en el libre desarrollo de ideas musicales sugeridas espontáneamente por la imaginación, que resultaban una caleidoscópica sucesión de eventos, a menudo solo ligados entre ellos por un hilo fino.

La improvisación en el jazz, por otro lado, normalmente se refiere a la decoración de melodías (hasta un punto en que ya no se reconoce la melodía original (...))” (Smith Brindle, 1996, p.91)

El intérprete improvisa a una gran velocidad empleando diseños rítmicos y acentuaciones irregulares y cromatismos para darle un color y virtuosismo a su solo.

Otro tópic encontrado en el 3° y 4° movimiento es el de la milonga campera o sureras.

La milonga es un género musical rioplatense. Ritmo original:



Ejemplo 26: Ritmo de milonga campera. (Varchausky, 2014, p.17).

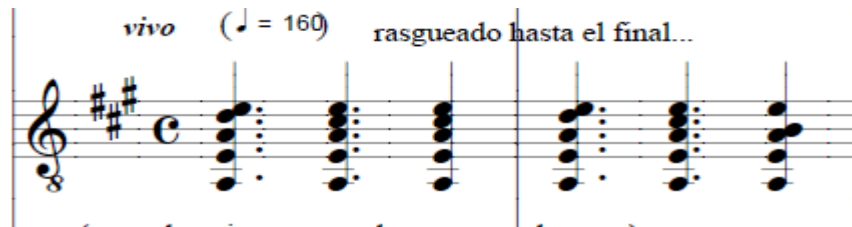
Algunos ejemplos de este tipo son:

Las notas graves de la guitarra ejecutan un ritmo de 3+3+2. Mientras, las notas agudas hacen un arpegiado.



Ejemplo 27: Alejandro Lemos: Suite I. 4° mov. Compases 131-132.

Solamente la acentuación 3+3+2.



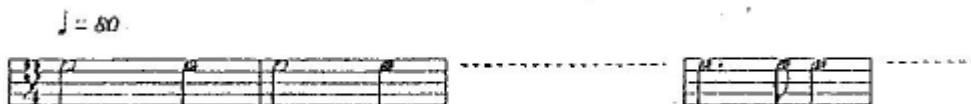
Ejemplo 28: Alejandro Lemos: Suite I. 3° mov. Compases 53-54.

#### 2.2.2.4 Una propuesta de interpretación para la percusión

Se le sugiere al percusionista poder estudiar como en la obra anterior con el material bibliográfico de Carlos Rivero, *Bombo legüero y percusión folklórica argentina*.

Para los ritmos de baguala (del 2° mov.) se puede trabajar con el apartado de vidala. Hay una serie de ejercicios para el acompañamiento tradicional, variaciones, variaciones con adornos, comienzos y finales de frases.

También, se puede ejecutar en el bombo combinando aro y parche con el siguiente ejercicio extraído del libro de María del Carmen Aguilar, *Folklore para armar*.



Ejemplo 29: Ritmo básico de acompañamiento de bagualas. (Aguilar, 2007, p.31).

Para el estudio del ritmo de acompañamiento de chacarera y de los remates en los finales de frases, emplearemos los ejercicios de bombo de Carlos Rivero del apartado de chacarera.

Luego de un estudio meticuloso y personal de esos ejercicios, se proponen para el 2º movimiento como herramienta para el percusionista para una mejor interpretación, estos dos ritmos básicos de chacarera pudiéndolos trabajar técnicamente para acompañar la sección del 6/8 (c. 52 en adelante).



Ejemplo 30: Ritmo Básico de Chacarera. (Rivero, 2004, p. 13).

Para los finales de frases o de oraciones como por ejemplo compases 68,69, 90, 98,104, 108, 113, 117,121, 128, 132, 136 para entrar a algo nuevo, se eligió emplear este tipo de remate como acompañamiento.



Ejemplo 31: Ritmo Básico de Chacarera. (Rivero, 2004, p. 13).

Para el 3° movimiento se puede ampliar los conocimientos sobre estos ritmos con el material del Profesor Octavio Sánchez de la cátedra de Interpretación I (percusión) donde se podrán incorporar otros diseños habituales de chacareras para no caer en una ejecución monótona y mecánica. Luego, si respetar los arreglos escritos por el compositor.

En el solo de vibrafón del 4° movimiento se puede trabajar con el libro *Improvisando en Jazz* de Jerry Coker. En el capítulo 7 está especificado como trabajar el “swing” o la parte interpretativa del improvisador. Se proponen ejercicios como los siguientes:

- Estudiar los acentos en los tiempos débiles que es característico del estilo del jazz. Se puede elegir para el estudio de este tipo de ejercicio los compases 87 al 90 ya que se observan algunas síncopas.



Ejemplo 32: Alejandro Lemos: Suite I. 4° mov. Compases 87-90.

También, es importante trabajar con los motivos por grados conjuntos ascendentes y descendentes que se presentan en la improvisación. A modo de ejercicio, se pueden tomar fragmentos que presentan mayor dificultad debido a la velocidad del solo y trabajarlos de forma lenta combinando distintas figuraciones como:

- Si cada nota de los motivos fueran negras.
- Trabajar lo mismo pero como si fueran corcheas.
- Luego con tresillos y luego con semicorcheas.

- Otro recurso es ir cambiando el tempo del pulso de negra con el metrónomo. Comenzar con un tempo lento y luego ir graduándolo de a poco hasta llegar a la negra a 160.
- Tomar un fragmento como el del compás 84 y 85 y trabajar esos cuatro tresillos ejecutándolos como si fuera una escala ascendente y descendente. El mismo ejercicio se puede tomar para los compases 120 al 123. Esto va a permitir mayor precisión en la ejecución.



Ejemplo 33: Alejandro Lemos: Suite I. 4º mov. Compases 84-85; 120-123.



## Capítulo 3

### 3. OBRAS DE COMPOSITORES LATINOAMERICANOS

En este capítulo se estudiarán tres obras para flauta y percusión de los compositores latinoamericanos Diego Luzuriaga, Vinicio Meza y Juan Diego Valencia. Continuando con la metodología desplegada en el capítulo anterior, para cada obra seleccionada se hará una reseña biográfica, un análisis musical e identificación de tópicos de músicas populares. Finalmente, se propondrán algunos criterios de interpretación para la percusión.

#### 3.1 Double Duo: Diego Luzuriaga

Para el trabajo escrito sobre Double Duo de Diego Luzuriaga, la principal fuente consultada ha sido su página oficial<sup>13</sup>. Además, el contacto directo con el compositor vía internet, ha permitido acceder a numerosos datos de la obra.

##### 3.1.1 Biografía del compositor: Diego Luzuriaga

Diego Luzuriaga nació en 1955 en Loja (sur del Ecuador). Es el número once de una familia de doce hijos. Es compositor y flautista. En 1981 se recibió de Arquitecto en la Universidad Central del Ecuador en Quito.

Entre los años 1977 y 1983, se dedicó a la investigación, experimentación, interpretación y grabación de música folklórica de los Andes y Latinoamérica con el grupo llamado “Taller de Música” junto a Ataúlfo Tobar y Juan Mullo. Colaboró como crítico musical en los diarios El Comercio y Hoy en Quito y como investigador en el proyecto etnomusicológico realizado en los Andes UNESCO-UNAP (Plan de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 1983).

En 1986, estudió su Diplomado Superior de Composición en París en la École Normale de Musique y recibió una mención de mejor graduado de la

---

<sup>13</sup> <http://diegoluzuriaga.com/>

promoción. En la Ciudad de Metz obtuvo el premio SACEM otorgado por la Sociedad de Autores y Compositores de Francia. Luego, en 1988, obtuvo su título de Maestría en Música en la Manhattan School of Music de Nueva York, y en 1996 su Doctorado en Artes Musicales en la Columbia University de Nueva York.

Ha recibido encargos de la Orquesta Filarmónica de Tokio, el Ensemble Intercontemporain y el Ensemble Itineraire de Paris, del Ensemble Pro Musica Nipponia y del Nishikawa Ensemble de Japon, del Nieuw Ensemble de Amsterdam, del Ensemble Aventure de Freiburg, de la Orquesta Sinfónica del Ecuador, de la Orquesta Sinfónica de Loja, del Teatro Nacional Sucre, del grupo coral Vocal Essence de Minneapolis, del dúo Robert Aiken y Aurèle Nicolet, del Quintet of the Americas de Nueva York, entre otros.

Enseñó composición en la Universidad de Brasilia (Brasil). Ha recibido varios premios internacionales, incluyendo en 1993 la beca Guggenheim. Su música es regularmente interpretada en eventos internacionales. Su obra "Felipillo" fue presentada en el I festival ecuatoriano de música contemporánea (Quito, 1987). La grabación de "Once Canciones" lanzada por la soprano Dana Hanchard en Nueva York recibió excelentes reseñas periodísticas. Su ópera "Manuela y Bolívar" encargada y estrenada por el Teatro Sucre de Quito en noviembre de 2006 fue un éxito rotundo y ha sido puesta en escena en varias oportunidades después de su estreno. Su cantata escénica "El Niño de los Andes", encargada por Vocal Essence de Minneapolis, se estrenó con gran éxito en esa ciudad en diciembre del 2008, y fue también puesta en escena por el Teatro Sucre en Quito. Su Responsorio (segundo movimiento de Liturgia) es parte del espectáculo "Los Caminos del Inca", dirigido por Miguel Harth-Bedoya. Esta obra ha recorrido los Estados Unidos interpretado por las orquestas sinfónicas de Chicago, Baltimore, Atlanta, Fort Worth, Boston y Filadelfia.

Actualmente, está radicado en Pensilvania (Estados Unidos) y ejerce la docencia en Friends' Central School.

La producción musical de Diego Luzuriaga abarca desde música vocal y coral, óperas, música orquestal, música de cámara, música para tape y film, música para instrumento solo.

### 3.1.2 Acerca de la composición

#### 3.1.2.1 Características Generales

Double Duo fue encargada y escrita para el ensamble Pro Musica Nipponia de Tokio y estrenada en julio de 1996. El grupo quería que la obra fuera compuesta con instrumentos tradicionales de Japón por lo que en su estreno usaron *shino-bues*<sup>14</sup>, *nōkan*<sup>15</sup> y tambores japoneses como los que se detallarán a continuación:

- *Otsuzumi*: también llamado *okawa*, es muy similar al *kotsuzumi* pero el parche es de papel japonés y se ejecuta con un dedo de la mano derecha. Tiene una sonoridad muy potente.
- *Kotsuzumi*: tiene forma de reloj de arena. Su parche produce numerosos tonos dependiendo de cómo se lo presiona con la mano izquierda y se lo percute con la mano derecha. Es usado en los ensambles de Nō y Nagauta
- *Odaiko*: denominado “gran tambor”, tiene dos parches clavados y se ejecuta golpeando solamente uno de los parches con palos de madera. Es un tambor grave. Es usado en los festivales de folklore y para efectos de sonido en el teatro Kabuki.
- *Okedo*: es un tambor cilíndrico. Hay de varios tamaños y produce un sonido delicado.
- *Shimedaiko*: es un tambor grande cuyo parche tiene unas cerdas de caballo atadas. Es usado para la música folklórica y en los ensambles de Nō y Nagauta.
- *Mokugyo*: es un instrumento budista usado cuando se leen los sutras en los templos. El cuerpo de tubos de madera del instrumento es tocado cuando están leyendo. Tiene varios tamaños según el diámetro. Y se usa en los contextos de música moderna.

---

<sup>14</sup> *Shino-bue*: flautas traversas japonesas de bambú con una sonoridad muy aguda. Se encuentra en los conjuntos de Hajashi y Nagauta. Tiene un papel muy importante en esta música y en el teatro de Nō Kabuki. Hay dos estilos de flautas: *Uta* y *Hayashi*.

<sup>15</sup> *Nōkan*: flauta traversa de bambú ahumado y bambú quemado pegados entre sí. No posee llaves, sino agujeros para los dedos. Tiene una sonoridad muy aguda y es usada en el teatro tradicional de Nō y Kabuki Imperial.

- *Binzarra*: está constituída por varias docenas de delgadas losas unidas por una cuerda. Está agarrado por dos mangos y cuando se entrechocan las losas producen el sonido.

Por otro lado, Luzuriaga, vió que la obra podría ser interpretada con instrumentos occidentales entonces realizó una adaptación para los mismos:

- *Shino-bue* y *ñokan*: flautas traversas
- *Otsuzumi*: bongó grave
- *Kotsuzumi*: bongó agudo
- *Odaiko*: tom grave
- *Okedo*: tom medio
- *Shimedaiko*: redoblante
- *Mokugyo*: claves o cajas chinas pequeñas
- *Binzarra*: cabaza

También sugirió una distribución en el escenario:

PERCUSION I

FLAUTA I

PERCUSION II

FLAUTA II

AUDIENCIA

Diego Luzuriaga, propone en este Doble Dúo, varias combinaciones instrumentales para ejecutar su obra:

- dos flautas japonesas y percusión tradicionales
- dos clarinetes y percusión
- dos oboes y percusión
- dos flautas traversas y percusión
- dos saxofones altos y percusión

La obra dura aproximadamente unos 17 minutos y tiene tres movimientos denominados:

- The Call (dos flautas y dos bongoes, palo de lluvia).
- Song (dos flautas y dos toms graves y medios, caja china, triángulo, platillo, gong).
- Salasaca Dance (dos flautas y dos bongoes, dos toms graves y agudos, redoblante, platillo, gong, cabaza).

Sobre cada movimiento, Luzuriaga, detalla en sus notas explicativas de la partitura, lo siguiente:

- En el primer movimiento, los dos instrumentos de viento responden a la llamada de los tambores (ya que su título en castellano se traduciría como La Llamada) con ciertas sonoridades que imitan un lamento.
- En el segundo movimiento es un diálogo melancólico basado en un pulso lento y constante.
- El tercer movimiento está basado sobre los elementos tomados de un tipo de melodía danzable rápida y enérgica. Luzuriaga explica que escuchó tocando a los músicos de la comunidad india de Salasaca en los Andes centrales ecuatorianos. En base a esta escucha, propone variaciones o invenciones sobre esa música folklórica.

### 3.1.2.2 Análisis Musical

#### **The Call**

La sintaxis y la forma de este movimiento es la siguiente:

<b>1° SECCIÓN</b>	
1° O. c. 1 al 2° t. del 8	2° O. 3° t. del c.8 al 2° t. del c.15
<b>2° SECCIÓN</b>	
3° O. 3° t. del c. 15 al 4° t. del 20	
<b>3° SECCIÓN</b>	
4° O. Levare del c.21 al 27	5° O. 28 al 30

Tabla N° 7: Sintaxis y forma del 1° mov. de Double Duo.

En cuanto a la forma, The Call puede segmentarse en tres secciones. Las funciones formales encontradas son:

- La 1° sección tiene función expositiva (en la 1° oración se presentan dos temas) y elaborativa (la 2° oración).
- En la 2° sección hay un proceso de elaboración.
- Y Por último, la 3° sección, con función transitiva y subfunción traslativa ya que concluye el tema escuchado y prepara el clima para el nuevo movimiento.

En cuanto a la organización de las alturas el compositor emplea relaciones interválicas que sugieren una aproximación a un campo atonal.

Dentro del campo atonal las relaciones por tonos. En las *acciaccaturas*<sup>16</sup> se encuentran sonidos de las escalas por tonos como por ejemplo el c. 14 en la flauta I (mi- fa#-sol#- sib- do).



Ejemplo 34: Diego Luzuriaga: Double Duo. 1° mov. Compases 13-14.

Luzuriaga, también emplea relaciones interválicas de los micromodos y el que predomina es el menor 3:

- do-do#-mi que pertenece a la serie menor 3 (st-3m) de los micromodos (1° oración en el tema de la flauta I).
- do-mib-mi que pertenece a la serie menor 3 (st-3m) de los micromodos (c.5 en el tema de la flauta II).
- si- do-mib que pertenece a la serie menor 3 de los micromodos (1° oración en el tema de la flauta II).
- si-do-re que pertenece a la serie menor 2 (st-t) de los micromodos (a partir del levare del c. 13 de la 2° oración en la flauta I).
- sol#-la-do que pertenece a la serie menor 3 de los micromodos (a partir del c. 15 en la 3° oración en ambas flautas).
- sol#-la-sib que pertenece a la serie menor 1(st-st) de los micromodos (c. 20 de 3° oración en la flauta II).

En términos generales los rasgos melódicos para destacar son los siguientes:

- Se observan relaciones de semitonos a nivel melódico como por ejemplo en el c. 4 (do y do#) entre las melodías de las flautas.

<sup>16</sup> *Acciaccatura*: es un adorno musical. También, es llamada apoyatura breve y se dibuja con un trazo recto atravesando la figuración. Siempre se toca antes de la nota real.

- se recurre a las relaciones interválicas consonantes en las líneas melódicas de las flautas (como por ejemplo en el 1º tema el uso de 3M y 3m).
- Uso de la imitación entre ambas flautas (como por ejemplo en el levare del c.9 al 11). Se observa en el siguiente gráfico que además emplean notas repetidas al comienzo de ambos temas.



Ejemplo 35: Diego Luzuriaga: Double Duo. 1º mov. Compases 7-11.

- al final del movimiento se polariza la nota re hasta el final (a partir del levare del c.21).

Por otro lado, en los rasgos rítmicos se observan campos uniformes en las dos flautas y hay menor densidad cronométrica (a partir del levare del c. 21) que prepara para el segundo movimiento.

En cuanto a la textura, ambas flautas llevan melodías con relación contrapuntística.

En lo que corresponde al análisis fenoménico en el uso del registro de las alturas en las líneas melódicas de las flautas:

- 1º sección (registro agudo).
- 2º sección (registro medio).
- 3º sección (registro grave).

El aspecto tímbrico es muy rico en este movimiento. Las flautas recurren a muchas técnicas extendidas como por ejemplo: *glissandos*, *frullatos* y sonido eólico.

Por otro lado, la percusión se utiliza como efecto. Ambos percusionistas ejecutan un bongó e intentan estar en sincronismo en el sentido de que cuando uno toca el tambor grave el otro toca el tambor agudo, nunca coinciden con la misma

sonoridad. En la 5° oración aparece una nueva sonoridad que ejecuta el percusionista I (utiliza un palo de lluvia).

## Song

La sintaxis del segundo movimiento es la siguiente:

1° O. c. 31 al 1° t. del 41	2° O. 2° t. del c. 41 al 55	3° O. c. 56 al 65	
4° O. c. 66 al 76	5° O. c. 77 al 89	6° O. c. 90 al 103	

Tabla N° 8: Sintaxis del 2° mov. de Double Duo.

Con respecto a la sintaxis, Song, puede segmentarse en seis oraciones.

A nivel de las funciones formales, la primeras cinco oraciones tienen la función de exposición ya que en cada una de ellas se van presentando distintos motivos en las flautas. En la última oración se reexponen algunos motivos ya escuchados en las dos primeras oraciones con función conclusiva.

Por otro lado, en la organización de las alturas, es claro que este movimiento es un campo abierto donde no se puede definir una tonalidad fija sino que pueden interpretarse las alturas como cercanas a algunos modos.

El movimiento comienza con la flauta II con un pedal de mi y la flauta I con una idea musical que plantea un giro melódico donde predominan las alturas fa-la-si-do y que podría interpretarse cercano o sugiriendo un Fa lidio (por la 4A que se forma entre el fa-si).

En la 2° oración, el pedal de mi lo ejecuta la flauta I y las alturas de la melodía de la flauta II sugieren un Si locrio.

A partir del c. 50, en la flauta II hay un pedal de la. La flauta I sugiere un Sib lidio (por la 4A que se forma entre el sib-mi).

En los compases 56 al 59 entre ambas melodías sugieren un Mi frigio.

En la 4° oración hay un ostinato por grados conjuntos en la flauta II que podría sugerir un Mi frigio. En la flauta I el repertorio de alturas sugieren un Sib lidio (por la 4A entre sib-mi). A partir del c. 70 en el motivo de la flauta I hay una sugerencia a un Re dórico (por la 6 M entre re-la).



En los compases 81 al 83 en la flauta II se observa una sugerencia a un Re eólico.

En cuanto a los rasgos melódicos en general se observa:

- Dentro del campo consonante en los motivos se puede apreciar un repertorio de alturas dentro de las terceras mayores, menores y quintas que se aproximan a una melodía modal pero que no definen un modo en particular.
- Dentro del campo disonante se observan imitaciones por grados conjuntos con 2M y 2m (como por ejemplo compases 66 al 69) y superposiciones de segundas entre las dos líneas melódicas de las flautas que crean disonancia (como por ejemplo el c. 63).
- Se presentan dos elementos ostinatos:
  1. Sin ninguna movilidad y el uso de una sola nota (como por ejemplo los pedales de mi y de la).
  2. Con movilidad y el empleo de segundas o giros por grados conjuntos (como por ejemplo los compases 66 al 69).

Dentro de los rasgos rítmicos:

- Campos uniformes en los ostinatos de blancas y de silencio de semicorchea y negra con doble puntillo.
- Campos no uniformes en los motivos.
- Imitación de un motivo pero con variaciones en el ritmo (como por ejemplo los compases 56 al 59).

The image shows two systems of handwritten musical notation for two flutes. The first system covers measures 56-59. The top staff has a treble clef and the bottom staff has an alto clef. Measure 56 starts with a piano (p) dynamic. Measure 57 has a 'poco' marking. Measure 58 has a mezzo-forte (mf) marking. Measure 59 has a 'TOM' annotation. The second system also covers measures 56-59. The top staff has a treble clef and the bottom staff has an alto clef. Measure 56 has a 'GONG' annotation. Measure 57 has a 'GONG' annotation. Measure 58 has a 'GONG' annotation. Measure 59 has a '(DRAIKO)' annotation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 36: Diego Luzuriaga: Double Duo. 2º mov. Compases 56-59.

La textura es de melodía acompañada (hay una línea melódica y un ostinato).

En cuanto a lo tímbrico, técnicas extendidas para la flauta no se encuentran en este movimiento pero hay una indicación de articulación de los sonidos que dice lo siguiente: realizar un acento ligero separado por la respiración y el decrescendo.

La percusión aquí es empleada con dos tipos de ostinatos rítmicos que van rotándose entre las voces de los percusionistas. Tiene un efecto de latidos del corazón. Cuando viene un cambio de idea u oración como en los compases 41-42; 48-49; 56; 64; 76-77; 82-84, incorpora tímbricas nuevas como las pequeñas percusiones de las cajas chinas, el triángulo, el gong y los platillos.

### Salasaca Dance

En este movimiento la sintaxis y forma es la siguiente:

1° SECCIÓN			
1° O. 1 al 1° t. del c.4	2° O. 2° t. del c.4 al 1° t. del c.8	3° O. 2° t. del c. 8 al 1° t. del c. 12	4° O. 2° t. del c.12 al 1° t. del c. 16
5° O. 2° t. del c. 16 al 1° t. del c. 20	6° O. 2° t. del c. 20 al 1° t. del c. 24	7° O. 2° t. del c. 24 al 1° t. del c. 28	8° O. 2° t. del c. 28 al 1° t. del c. 32
9° O. 2° t. del c. 32 al 1° t. del c. 45	10° O. 2° t. del c. 45 al 1° t. del c. 51	11° O. 2° t. del c. 52 al 1° t. del c. 55	12° O. 2° t. del c. 55 al 1° t. del c. 59
13° O. 2° t. del c. 59 al 1° t. del c. 63	14° O. 2° t. del c. 63 al 1° t. del c. 67	15° O. 2° t. del c. 67 al 1° t. del c. 71	16° O. 2° t. del c. 71 al 1° t. del c. 75
2° SECCIÓN			
1° O. 2° t. del c. 75 al 1° t. del c. 79	2° O. 2° t. del c. 79 al 1° t. del c. 83	3° O. 5° t. del c. 83 al 1° t. del c. 86	4° O. 6° t. del c. 86 al 1° t. del c. 89
5° O. 2° t. del c. 89 al 1° t. del c. 93	6° O. 2° t. del c. 93 al 1° t. del c. 97	7° O. 2° t. del c. 97 al 1° t. del c. 101	8° O. 2° t. del c. 101 al 1° t. del c. 105
9° O. 2° t. del c. 105 al 1° t. del c. 113	10° O. 2° t. del c. 113 al 1° t. del c.121	11° O. 2° t. del c. 121 al 1° t. del c.125	12° O. 2° t. del c. 125 al 1° t. del c.129
13° O. 2° t. del c. 129 al 1° t. del c. 133		14° O. 2° t. del c. 133 al 1° t. del c. 137	
3° SECCIÓN			
1° O. 2° t. del c. 137 al 1° t. del c. 145	2° O. 2° t. del c. 145 al 1° t. del c. 149	3° O. 2° t. del c. 149 al 1° t. del c.153	4° O. 2° t. del c. 153 al 1° t. del c. 157
5° O. 2° t. del c. 157 al 1° t. del c.161	6° O. 2° t. del c. 161 al 1° t. del c.165	7° O. 2° t. del c. 165 al 1° t. del c. 169	8° O. 2° t. del c. 169 al 1° t. del c.179

9° O. 2° t. del c. 179 al 1° t. del c.184	10° O. 2° t. del c. 184 al 1° t. del c. 189	11° O. 2° t. del c. 189 al 1° t. del c. 193	12° O. 2° t. del c. 193 al 1° t. del c.197
13° O. 2° t. del c. 197 al 200	14° O. c.201 al 1° t. del c. 206	15° O. 2° t. del c. 206 al 1° t. del c. 210	16° O. 2° t. del c. 210 al 212

Tabla N° 9: Sintaxis y forma del 3° mov. de Double Duo.

La sintaxis está íntegramente relacionada con los motivos que se presentan a lo largo de todo el movimiento y las repeticiones de los mismos.

Se observa en la forma, tres secciones. En cuanto al análisis de las funciones formales, la 1° sección tiene función expositiva (se presentan dos motivos) y elaborativa. La 2° sección es expositiva y hay un proceso elaborativo. La 3° sección es reexpositiva y el último fragmento es una extensión que tiene función conclusiva.

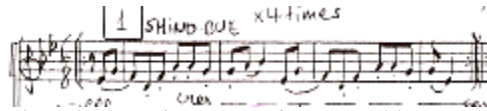
Por otro lado en la organización de las alturas no se puede definir una tonalidad concreta (a pesar de que su armadura de clave sugiera SibM), sino que puede interpretarse como una obra modal. Comienza la 1° sección con un motivo (compases 1 al 4) que tiene un repertorio de alturas que sugiere un Mib lidio por el sentido cadencial sobre el Mib. Hacia el final, compases 210 al 212, jerarquiza el re por lo que podría sugerir que termina el movimiento en un Re frigio.

Se puede pensar que este movimiento tiene una aproximación al minimalismo<sup>17</sup> por sus constantes repeticiones y el uso de pocas notas en las melodías. “ (...) la escuela del minimalismo que comenzó aproximadamente en 1970 tenía como objetivo específico no solo la simplicidad y el no-cerebralismo, sino también la reducción de las exigencias perceptivas del público hasta el mínimo posible.” (Smith Brindle, 1996, p.207).

En términos generales, los rasgos melódicos son los siguientes:

- En toda la 1° sección presenta un motivo con una melodía por saltos de terceras y grados conjuntos.

<sup>17</sup> Minimalismo: denominada también música de trance, música de pulso ó música sistemática. Las características principales son: estructuras tonales estáticas, ritmos aditivos, consistencia textural y constante repetición temática. (Morgan, 1999, p. 449).



Ejemplo 37: Diego Luzuriaga: Double Duo. 3° mov. Compases 1-4.

Se observan distintos tratamientos como por ejemplo: variaciones rítmicas (levare del c.9 al 12), transposiciones (ejemplo levare del c.59 al 63), imitaciones en las dos líneas melódicas de las flautas ( por ejemplo en los compases 32 al 44), ampliaciones del registro de alturas agregando notas (como por ejemplo las notas do-re), paralelismos de 8vas, 5tas y 4tas entre las dos líneas melódicas de las flautas.

- En la 2° sección se presenta otro motivo con una línea melódica con repeticiones de notas, grados conjuntos y saltos de terceras.



Ejemplo 38: Diego Luzuriaga: Double Duo. 3° mov. Compases 75-79.

Algunas características acerca de la elaboración de este motivo son las siguientes: simplificación del motivo(compases 86 al 89) y cambio de la interválica en la anacrusa (por ejemplo el 2° t. del c. 105).

- La 3° sección vuelve a los motivos de las dos secciones anteriores con un tratamiento imitativo. También, emplea una superposición de los dos motivos ( como por ejemplo los compases 161 al 165). A partir del c. 185 hay un canon y se desplaza a distancia de un compás.
- Hay un predominio de la melodía consonante por el uso de intervalos de 3m, 4J, 5J y 8J.

De los rasgos rítmicos se puede mencionar que a partir del c. 34 hay heterometría (combinación de distintas métricas como 2/4; 6/8; 5/8).

Un recurso rítmico del siglo XX encontrado es la indicación *senza misura* que significa que durante unos 30 segundos se ejecuta un ritmo indicado pero libremente (compases 210 al 212). También, ambos flautistas van desapareciendo del escenario sin dejar de tocar.

La textura de este movimiento es de melodía acompañada.

En cuanto al aspecto tímbrico, en las flautas no se encuentran técnicas extendidas en este movimiento.

La percusión aquí, cumple el rol de efectos ya que al comienzo ( cuando es presentado por ejemplo el primer motivo) ambos percusionistas ejecutan un colchón de escobilleo en el redoblante con algunos golpes con escobillas de forma de efecto.

Cuando emplean los demás tambores es para acompañar los finales de frases y comienzos de un nuevo motivo.

### 3.1.2.3 Análisis de tópicos

Uno de los tópicos que se pueden hallar en esta obra se refiere a los sistemas musicales de los indios del Ecuador. Ya que emplean escalas en modalidad menor. Por esta razón, las melodías suelen asociarse a sentimientos de tristeza como se pueden escuchar en el segundo movimiento.

Otra característica, es el tempo lento (blanca a 26) que puede asociarse a algo ceremonial. No así, el movimiento siguiente, donde el tempo es rápido, festivo y danzable.

Otro tópico encontrado en el tercer movimiento es el de la música quichua de la región andina. Es el grupo más grande de la población ecuatoriana. Conservan su idioma que es el quichua. Allí, se puede hallar al pueblo salasaca perteneciente a la provincia de Tungurahua. Esta población es una de las más puras del Ecuador. Mantienen sus rituales vinculados a los ciclos agrícolas y sus formas de organización social y cultural. Este grupo étnico fueron mitamaes y eran forzados a emigrar por el imperio inca cuando eran demasiado guerreros o rebeldes.

Sus músicas son danzas con flautas y percusiones. Abajo se detallará los distintos instrumentos empleados en las músicas de la población salasaca:

Combinan instrumentos de tradición indígena con los instrumentos meztizos.

- la caja o redoblante: cubierta con piel de oveja
- pinguyo: flauta de caña de páramo
- tambora
- churo: aerófono que sirve para fiestas y tiene mucho volumen

- bocina: es un llamador de cuernos de toro
- cascabeles: marcan el ritmo y se los colocan los danzantes
- guitarra, violín y bandolín

Con respecto a las danzas, tienen melodías muy sencillas y enérgicas, algunas se bailan saltando, otras evocan al agua corriendo, al sonido del pájaro churo, se dedican a la mujer para que sea alegre, para despertar a la pachamama.

En el tercer movimiento, se puede encontrar el empleo de algunos instrumentos como las flautas y el redoblante. Y los motivos hallados pueden ser una variación propuesta por el compositor de estas melodías sencillas.

#### 3.1.2.4 Una propuesta de interpretación para la percusión

Si bien esta obra no tiene dificultades técnicas de destreza en la ejecución sí tiene algunas complicaciones en cuanto al ensamble. Por ello, se recomienda tener bien clara la forma musical del 1° y 3° movimiento. Salasaca Dance presenta un tempo rápido y con muchos cambios de métrica. En el canon que comienza en el levare del compás 185 al 200, las dos líneas melódicas de las flautas llevan el mismo registro de alturas por lo que puede ser confuso para los percusionistas cual es la melodía que deben seguir cada uno.

Otra dificultad encontrada es con respecto al plano expresivo para poder lograr los climas que la composición pide. Se le sugiere a los percusionistas que trabajen los planos dinámicos (*pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*) en los instrumentos de parches y accesorios. En el 2° movimiento también es importante tener en cuenta el tema de la duración de las figuras. Trabajar los apagados en los toms para asemejarse a la línea melódica de la flauta que realiza el ostinato simultáneamente con la percusión.

Se propone poder estudiar cada percusionista con su dúo (flauta y percusión) y luego ensamblar ambos dúos. También, realizar un estudio los dos percusionistas para ajustar por ejemplo los ritmos encontrados en el segundo movimiento.

## 3.2 Impresiones: Vinicio Meza

Los datos biográficos de Vinicio Meza fueron consultados en su página oficial<sup>18</sup>. Además, entrevistas con el compositor vía internet, ha permitido acceder a numerosos datos y materiales de su total producción para percusión y de la obra seleccionada varias grabaciones.

### 3.2.1 Biografía del compositor: Vinicio Meza

Nació en Cartago (Costa Rica) en el año 1968. Es compositor, clarinetista y saxofonista. Inició sus estudios musicales con su padre. Luego, ingresó a la Escuela Municipal de Música de Paraíso, Cartago, donde comenzó sus estudios de clarinete. Posteriormente continuó sus estudios musicales en el Conservatorio de Castella y al graduarse recibió una beca de la Academia de Arte de Interlochen en Michigan (EEUU), donde estudió durante dos años.

Obtuvo el Bachillerato en Música en el Instituto de Música Curtis en Filadelfia (EEUU) y la Maestría en Música en la Universidad Estatal de Florida (EEUU). Como docente ha sido profesor de clarinete en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad Nacional.

Sus obras han sido galardonadas con: el Premio Nacional de Música y el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en Composición Musical (1996), el Premio al Compositor del año en la categoría de Música Formal y en la categoría de jazz otorgado por la Asociación de compositores y Autores Musicales de Costa Rica, ACAM (2011) y el Premio Áncora en música (1999-2000).

Diferentes grupos musicales han comisionado sus obras , entre ellos: la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica, Cuarteto Trombones de Costa Rica, Quinteto de Maderas Miravalles, Octeto Académico de Caracas , Indianápolis Bass, Ensamble Capriccio de Minnesota y Bonade Clarinet Quartet de New York.

---

<sup>18</sup> <http://www.viniomeza.com/#!biografia>

Actualmente, se desempeña como clarinetista en la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica y profesor de Apreciación Musical en el Instituto Tecnológico de Costa Rica. Fue el compositor, arreglador y director de la orquesta de salsa Son Caribe. Es clarinetista, saxofonista y compositor del cuarteto de jazz Swing en 4, grupo con el cual se ha presentado en diversos escenarios nacionales e internacionales.

Vinicio Meza tiene más de setenta partituras originales, arreglos y transcripciones de música orquestal, música de cámara para diversos formatos instrumentales, música para banda, música para instrumento solo, música incidental, música vocal, jazz, música popular y arreglos.

### 3.2.2 Acerca de la composición

#### 3.2.2.1 Características Generales

Esta obra fue compuesta en diciembre de 1996. Su orgánico es para flauta, marimba, xilófono y vibrafón. Existen diversas versiones con distintos orgánicos de “Impresiones”. La más ejecutadas son las versiones para: clarinete, vibrafón y marimba (grabado por el clarinetista costarricense Yamileth Pérez en el año 2000), saxofón soprano y marimba y por último octeto de vientos. El estreno de la obra se hizo en Costa Rica en el año 1997.

Impresiones tiene tres movimientos: Allegretto- Adagio- Vivace.

En cada uno de ellos se puede rastrear ritmos latinoamericanos. En el primer movimiento se puede observar un estilo básico del son cubano viejo. En el segundo movimiento aprovecha la sonoridad moderna y sostenida del vibrafón. Tiene un estilo algo impresionista y a la vez de balada de jazz. El tercer movimiento es muy rítmico, se puede percibir la clave afrocubana<sup>19</sup> o clave en seis por ocho de la música afrocubana.

---

<sup>19</sup> Clave Afrocubana: esta clave está en 6/8. es la más antigua, proviene de la música religiosa del oeste africano. Siempre se toca en dirección 3-2.



El segundo movimiento fue grabado por el propio cuarteto de jazz Swing en 4 en el disco Con otro Swing, en La Habana en el año 2006.

### 3.2.2.2 Análisis Musical

#### **Allegretto**

Se observa en el siguiente gráfico la sintaxis, forma y aspecto temático de este movimiento:

<b>1° SECCIÓN</b>			
1° O. Tema A 1 al 14 (c. 14 enlace)	2° O. Tema B 15- 2° t. del c. 26	3° O. Tema C 3° t. del c. 26 al 36 (c. 36 enlace)	
4° O. Tema B 37 al 2° t. del c. 48		5° O. Tema C 3° t. del c. 48 al 58 (c. 58 enlace)	
<b>2° SECCIÓN</b>			
1° O. Tema A 4° t. del c. 58 al 72 (c.72 enlace)	2° O. Solo de la flauta 73 al 82	3° O. Solo del xilofón 83 al 96 (c.96 enlace)	4° O. Tema C 97 al 105
<b>3° SECCIÓN</b>			
1° O. Tema A 106 al 118 (c. 118 enlace)		2° O. Tema B 119 al 125	

Tabla N° 10: Sintaxis, forma y aspecto temático del 1° mov. de Impresiones.

Dentro de la forma se puede observar que este Allegretto está segmentado en tres secciones.

Con respecto a las funciones formales, la 1° sección tiene función expositiva ya que presenta los tres temas (A, B y C). En la 2° sección se reiteran los temas A y C y aparecen los solos de flauta y xilofón que tienen función elaborativa. En el c. 96 hay un enlace con un final resolutivo. La 3° sección tiene función reexpositiva ya que aparecen nuevamente los temas A y B.

Por otro lado, en la organización de las alturas se observa por la armadura de clave que está en la tonalidad de Dom. Es tonal. Presenta una armonía funcional porque emplea las funciones básicas de la tonalidad. Se observan módulos armónicos ostinatos:

- V-I (tema A).
- I-II-V-I (tema B).
- I-IV-V (ostinato rítmico, melódico y armónico en los solos de la flauta y el xilofón).

Los rasgos melódicos y rítmicos encontrados a nivel general son los siguientes:

- Este movimiento está armado con la idea de la repetición a partir de:
  1. Estructuras temáticas: como los temas A, B y C que se reiteran en las tres secciones. Las características que tienen estos temas es que emplean bordaduras, síncopas y melodías por grados conjuntos que se caracterizan por ser diatónicas.

Los solos de la flauta y de xilofón en la 2° sección, se caracterizan por no ser una melodía diatónica sino que se aparecen alteraciones accidentales que no pertenecen a la tonalidad y giros cromáticos. Aparecen algunos intervalos disonantes entre las líneas melódicas de ambos instrumentos como las 2° m (ejemplo c. 79).

El acompañamiento del xilofón a lo largo de todo el movimiento ejecuta notas dobles con intervalos consonantes de 3° M, 3° m, 4° J y 8° J y realiza un paralelismo con la melodía de la flauta En el c. 96 hay un final resolutivo por la direccionalidad del giro cromático de los dos instrumentos.
  2. Ostinatos: que son rítmicos, melódicos y armónicos en los acompañamientos de los solos de la flauta y el xilofón. Un ejemplo son los compases 79 y 80.

La textura es de melodía acompañada.

Con respecto al registro de la flauta se maneja dentro de las octavas agudas con algunos sobreagudos como los re (un ejemplo es el c. 85).

En el aspecto tímbrico, la flauta no presenta técnicas extendidas. Por su parte, en la percusión emplea en este movimiento el xilofón.

### Adagio

A continuación la sintaxis, forma y aspecto temático del segundo movimiento:

<b>1° SECCIÓN</b>	
1° O. Tema A 1 al 12	
1° f. 1 al 6	2° f. 7 al 12
<b>2° SECCIÓN</b>	
1° O. Tema B 12 al 20	
1° f. 12 al 16	2° f. 17 al 20
<b>3° SECCIÓN</b>	
1° O. Tema A 21 al 33	
1° f. 21 al 26	2° f. 27 al 33

Tabla N° 11: Sintaxis, forma y aspecto temático del 2° mov. de Impresiones.

Este movimiento tiene una forma segmentada en tres secciones. Las funciones formales encontradas en Adagio son las siguientes:

La 1° sección tiene función expositiva (se presenta el tema A). La 2° sección es una nueva exposición (se presenta el tema B) y la 3° sección es reexpositiva de la 1° sección (se reitera el tema A).

Con respecto a la organización de las alturas este movimiento es tonal. La armadura de clave indica que está en la tonalidad de Rem pero planteado con una ampliación cromática por el uso de acordes con notas cromatizadas (como por ejemplo en el c. 12 donde se observa una dominante cromatizada la-do#-mib-sol).

Dentro de la armonía no funcional se emplean acordes en diferentes grados de la tonalidad. Y predominan los acordes cuatríadas.

Dentro de la armonía funcional se observa por ejemplo en los dos compases finales un enlace V-I con sentido tonal.

Por otro lado, los rasgos melódicos son los siguientes:

- Las melodías que se encuentran en este movimiento no son diatónicas sino que emplean alteraciones accidentales que no corresponden a la armadura de clave.

Hay paralelismos entre las dos melodías (como por ejemplo el c. 14 con distancia interválica de 3M y 3m).

Dentro de los rasgos rítmicos hay mayor densidad cronométrica en la 2° sección con figuraciones más breves (semicorcheas).

La textura es de melodía acompañada.

En cuanto al aspecto tímbrico toma rasgos de la música impresionista como: la sonoridad del vibrafón que es moderna pero a la vez sostenida. Permite mezclar las notas con el pedal logrando un efecto. En la flauta no hay técnicas extendidas.

## Vivace

El tercer movimiento tiene la siguiente sintaxis y forma:

1° SECCIÓN			
1° O. 1 al 1° t. del c. 16	2° O. 2° t. del c. 16 al 27	3° O. 28 al 31	
2° SECCIÓN			
1° O. 32 al 1° t. del 54	2° O. 2° t. del c. 54 al 69 (con respecto a la melodía de la flauta)	3° O. 67 al 82 (con respecto a la melodía de la marimba)	4° O. 70 al 85 (con respecto a la melodía de la flauta)
5° O. 83 al 99 (con respecto a la voz de la marimba)	6° O. 100 al 1° t. del c. 118	7° O. 2° t. del c.118 al 131	8° O. 132 al 155
3° SECCIÓN			
1° O. 156 al 1° t. del c. 171 (comienza la tonalidad de Rem en el c. 158)	2° O. 2° t. del c. 171 al 181	3° O. 182 al 189	

Tabla N° 12: Sintaxis y forma del 3° mov. de Impresiones.

La forma del tercer movimiento se puede segmentar en tres secciones. Las funciones formales que se encuentran en cada sección son las siguientes:

- La 1° sección tiene función expositiva.
- La 2° sección es la más extensa y tiene función elaborativa. También, presenta nuevos elementos melódicos y rítmicos.
- La 3° sección tiene función reexpositiva. Reitera el material presentado en la 1° sección pero en otra tonalidad (comienza en Dom la sección y termina en Rem).

Se observa en la organización de las alturas que este movimiento es tonal y está en la tonalidad de Dom. En el c. 83 cambia la tonalidad a Fam y en el c. 158 a la tonalidad de Rem.

Hay armonías no funcionales tomadas del impresionismo como el uso de paralelismos de acordes por 4tas en el acompañamiento de la marimba en los compases 58 al 61. También, hay yuxtaposiciones de acordes cuatríadas de igual estructura (compases 153 al 155).

Con respecto a los rasgos melódicos a nivel general se puede observar:

- Con respecto a la línea melódica de la flauta hay un predominio de la melodía por grados conjuntos y con algunos saltos de terceras. Se emplean algunas alteraciones que no están dentro de la armadura de clave. Se observa el uso de algunas bordaduras y notas de paso.

La frase inicial en la 1° oración (compases 1 al 5) comienza con un intervalo de 4ta ascendente (sol-do) y la 2° frase comienza con un intervalo de 2da (lab-sol). Más tarde, se vuelve a reiterar esta idea en las secciones siguientes.

Hay dos ostinatos rítmico- melódicos en la línea melódica de la flauta en los compases 137 al 139; 145 al 152.



1° Ostinato.



2º Ostinato.

Ejemplo 39: Vinicio Meza: Impresiones. 3º mov. Ostinatos. Compases 137-140; 146

La marimba tiene dos tipos de acompañamientos:

- Melodía acórdica (acordes desplegados).
- Acordes plaqué (acordes cuatríadas).

Por otro lado, la línea melódica de la marimba presenta grados conjuntos, saltos de 3ras, 4tas, 5tas y 8vas, en ocasiones dobla la melodía de la flauta (como por ejemplo los compases 1 y 2) y hay paralelismos de 8vas ó 4tas en dirección con la línea melódica de la flauta y la marimba (como por ejemplo compases 47 al 48).

La textura que predomina es la melodía acompañada con rasgos contrapuntísticos.

En cuanto a lo tímbrico, en la entrevista con el compositor, menciona que la elección de la marimba fue por su sonido y el entramado rítmico (polirritmia a partir del compás 32) que le remiten a la música africana.

### 3.2.2.3 Análisis de tópicos

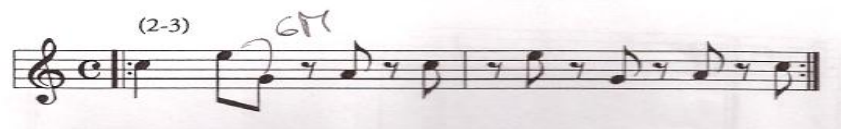
El tópico que se encuentra en el primer movimiento es el de son. El son es un género musical proveniente de Cuba. El orgánico que emplea este tipo de música es un tres cubano, bongó, maracas, claves y marímbula. Luego se le agregó la guitarra, el bajo y la trompeta.

En base al libro de Rebeca Mauleón, los rasgos melódicos-rítmicos presentes en este movimiento son los siguientes:

- En el son, el piano se incorporó a la sección rítmica por lo que tiene un tratamiento más percusivo. Aquí, en este movimiento se puede asociar al xilofón (toma el rol del piano).
- El acompañamiento del piano en el son montuno siempre está compuesto por una melodía sincopada. Las dos melodías de los instrumentos se caracterizan por tener este elemento motivico-temático.

- Con respecto a los acentos característicos en el acompañamiento del piano en el son montuno tiene dos tipos que se dan en un mismo compás: *Down Beat* (sobre el pulso en el 1° tiempo) y *And* (a contratiempo en el 4° tiempo). Un ejemplo serían los compases 5 y 6 en ambos instrumentos.
- En los compases 5 y 6 del tema A (que mas tarde se va a repetir en las primeras oraciones de las 2° y 3° secciones) , se encuentra el ritmo típico del son montuno que consiste en una frase con dos golpes fuertes y siete golpes a contratiempo y es derivado del patrón típico del tres cubano<sup>20</sup>.

#### **4.106 Typical Montuno Rhythm**



Ejemplo 40: Rítmica típica del Montuno (Mauleón, 1993, p.118).



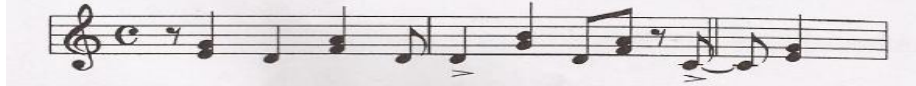
Ejemplo 41: Vinicio Meza: Impresiones. 1° mov. Compases 5-6.

- Otro ejemplo, se encuentra en los compases 8 y 9 hay una cierta similitud rítmica con los ritmos del Patrón del Montuno Especial (3-2) que consiste en dar vuelta el patrón de modo que las acentuaciones queden en el 2° compás de la clave y creando una síncopa añadida al tumbao<sup>21</sup>.

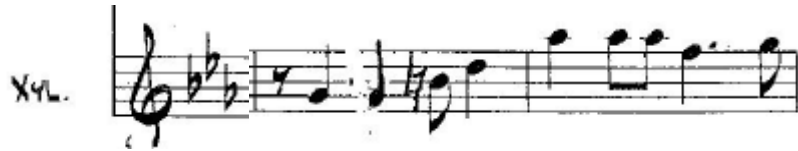
<sup>20</sup> Tres cubano: instrumento de cuerda cubano derivado de la guitarra española, consta de tres cuerdas dobles.

<sup>21</sup> Tumbao: en una repetición de un patrón rítmico que puede ser ejecutado por la línea melódica del bajo. Tiene acentuaciones en los tiempos 2(contratiempo) y 4(tiempo fuerte). El patrón es una mezcla de los estilos de la contradanza y el son.

**4.122 Special 3-2 Montuno Pattern**



Ejemplo 42: Son Montuno Especial 3-2 (Mauleón, 1993, p.126).



Ejemplo 43: Vinicio Meza: Impresiones. 1º mov. Compases 8-9.

- Se emplean algunas variaciones de los montunos como por ejemplo el arpegiado en cada acorde. Este, se puede usar para aumentar la densidad cronométrica del montuno y se mueve siempre desde el fraseo de la clave de Son. Se encuentra en el acompañamiento de los solos.



Ejemplo 44: Ejemplo de arpegiado en cada acorde (Mauleón, 1993, p.123).



Ejemplo 45: Vinicio Meza: Impresiones. 1º mov. Compases 75-76.

- La línea melódica del xilofón del tema B (compases 15 hasta el 20) tiene semejanza con alguna variación de los tumbaos de la línea melódica del



bajo (donde se encuentran dos tipos de acentos fundamentales: en el contratiempo del 2º tiempo y en el tiempo fuerte del 4º tiempo).



Ejemplo 46: Vinicio Meza: Impresiones. 1º mov. Compases 15-17.

Los tópicos que se pueden observar en el segundo movimiento son los siguientes:

Tópico del estándar de jazz: este tipo de canciones tiene como extensión 32 compases y con una estructura formal ABA ó AABA. Adagio tiene una extensión de 33 compases y forma ABA.

Como afirma el compositor en su entrevista en día 5 de marzo de 2010, este movimiento comparte otros recursos con el jazz, como por ejemplo el uso de los acordes con extensión y alteraciones comunes con este género. En el jazz, se suelen agregar extensiones para enriquecer la sonoridad siempre manteniendo la función del acorde. Las extensiones posibles son 9nas, 11nas y 13nas. Dos ejemplos para mencionar son: en el c.3 hay una extensión es un IIIº con 7ma y 9na (fa#-la-do#-mi-sol#); otra es en el c.31 una extensión del IVº con 7ma, 9na, 11na y 13na (sol-sib-re-fa-la-do-mi).

Con respecto a los acordes frecuentes que se encuentran en el jazz se pueden observar en este movimiento varias funciones armónicas que coinciden con este género. Algunos ejemplos del empleo de estas armonías son: Iº 7 (c.6), Vº con 7m (c.12), Iº con 7m (c.16).

En base a los apuntes de Historia de la Música III, de la Profesora Enriqueta Loyola, se pueden encontrar ciertos rasgos que lo ubican en el tópico del impresionismo:

- Con respecto al aspecto tímbrico en el empleo de la sonoridad del vibrafón como un instrumento como efecto colorido y exótico.
- En la melodía principal utiliza cromatismos como color.
- El empleo de acordes con séptimas y novenas.

Por su parte, en el tercer movimiento, se encuentra el tópico de la clave afrocubana llamada Abakuá. Tiene sus orígenes en África Occidental y Central. Se tomó prestada a la sociedad secreta abakuá cubana formada por los descendientes de Carabal denominado Carabalí y fue introducida en los ritmos ternarios como el Bembé, la Columbia y el toque de güiro. Es usada tanto en la música sagrada como profana.

Como se mencionó en el análisis musical la clave se encuentra en varios momentos de la pieza (como por ejemplo los compases 26 y 27).

A) D I D I D I D I D I D I  
 B) I D I D I D I D I D I D

Ejemplo 47: Clave de abakuá (Tallo, 1997, p. 7).

Ejemplo 48: Vinicio Meza: Impresiones. 3º mov. Compases 25-27.

Otro de los tópicos es el de la música africana en las poliritmias que se generan a partir del compás 32. En las músicas africanas como por ejemplo los ensambles de percusión cada tambor combina distintos ritmos y sus superposiciones

logran un entramado rítmico complejo. En este ejemplo de los compases 37 al 42 se puede ver claramente:

Ejemplo 49: Vinicio Meza: Impresiones. 3° mov. Ejemplos de poliritmia. Compases 37-42.

### 3.2.2.4 Una propuesta de interpretación para la percusión

Se le sugiere al percusionista estudiar el primer movimiento con la clave de Son (alternando en el estudio ambas claves 3-2 ó 2-3) para que pueda ajustar el ritmo sincopado de este género. Se pueden ir tomando los temas A, B y C del xilofón en forma individual simultáneamente con un ostinato de la clave.

Ejemplo 50: Clave 3-2 / 2-3 (Mauleón, 1993, p. 48).

También, se pueden ejercitar los acentos y los contratiempos tomando por ejemplo un fragmento de la pieza (como es el tumbao que hace el xilofón

acompañando a la flauta). Luego en el solo de xilofón, ajustar la melodía sincopada y los acentos que propone el compositor con el acompañamiento de la flauta.

El segundo movimiento se puede hacer un estudio auditivo con la versión del cuarteto de jazz del mismo Vinicio Meza. En esta grabación, se puede apreciar en el saxofón (quien lleva la melodía principal) las articulaciones, los fraseos rubateados, la fluidez rítmica que tienen este tipo de melodías de jazz. Que pueden ser tomados para el fraseo de la melodía del vibrafón y generar una mejor interpretación del movimiento ya que además lo ejecuta el mismo compositor.

En el tercer movimiento se sugiere trabajar técnicamente en la marimba la precisión rítmica que es lo que caracteriza a esta pieza. Como por ejemplo:

- Los distintos acompañamientos contrapuntísticos de la marimba como el encontrado en los compases 1 al 6 y luego transpuesto en los compases 156 al 161.
- Trabajar las superposiciones rítmicas de los compases 31 al 35 y luego transpuestas en los compases 118 al 123.

En este movimiento se presentan en el plano superior de la marimba dos escalas ascendentes que acompañan la melodía de la flauta tienen gran dificultad técnica (compases 47 y 48; 124 y 125). Estudiarlas con metrónomo a distintas velocidades.

### **3.3 Atraversando: Juan Diego Valencia**

Para la reconstrucción de los datos biográficos de Juan Diego Valencia, la principal fuente consultada ha sido, su página oficial<sup>22</sup>. Además, entrevistas con el compositor vía internet, han permitido acceder a numerosos datos y materiales de la obra seleccionada.

#### **3.3.1 Biografía del compositor: Juan Diego Valencia**

---

<sup>22</sup> <http://juanchovalencia.com/>

Juan Diego Valencia nació en 1980 en Medellín (Colombia). A temprana edad, a instancias de su padre comenzó con sus estudios de piano. Se recibió de Maestro en Composición en la Universidad Eafit (Medellín).

Es uno de los pioneros de la nueva música colombiana y latinoamericana. Tiene dos propuestas populares “Puerto Candelaria” y la “Banda de la República”, conjuntos con los que ha actuado en varios escenarios importantes en México, Brasil, Argentina, Holanda, Alemania, Estados Unidos, entre otros.

En el campo de la música sinfónica, ha logrado un gran reconocimiento por sus composiciones y arreglos, sus trabajos han sido estrenados por la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Sinfónica Nacional, la Orquesta Sinfónica de Eafit, entre otras.

Ha obtenido premios como: mejor instrumentista en el Festival de Jazz de Eafit en el 2002, mejor propuesta experimental con el Grupo Yambele en el Festival del Pacífico Petronio Álvarez, mejor composición inédita en la modalidad de ensamble con Puerto Candelaria.

Ha participado de jurado en diversos concursos del país, entre ellos, el de Salsa al Parque (2006), Becas de Creación Barranquillas (2008), entre otros.

Actualmente, trabaja como productor en Merlin Producciones.

Su producción musical más importante es como pianista, arreglador, compositor y productor en los discos de la Banda “Puerto Candelaria”: Vuelta Canela (2001), Kolombian Jazz (2002), Llegó la Banda (2006), Mestizajes (2009). También en los discos de Maite Hontele, María Mulata, Banda de la República, Canto Alegre, entre otros.

### 3.3.2 Acerca de la composición

#### 3.3.2.1 Características Generales

Esta obra fue compuesta en el año 2003. Su orgánico es para dos flautas y marimba. Tiene un solo movimiento y hay un manejo melódico contemporáneo en la obra pero nunca se pierden las imágenes de las melodías populares. En él, se puede hallar rasgos melódicos y rítmicos de los géneros de Currulao (ritmo negro del

pacífico colombiano) y Bambuco (ritmo mestizo de las montañas del centro de Colombia).

### 3.3.2.2 Análisis Musical

La sintaxis, forma y aspecto temático de esta pieza es la siguiente:

1° SECCIÓN				
1° O. 1-8	2° O. Tema A 9-16	3° O. Tema B 17-24	4° O. Interludio I 25-28	
5° O. Tema A (Transpuesto) 29-36		6° O. Tema B (Transpuesto) 37-44		7° O. Interludio II 45-48
2° SECCIÓN				
1° O. Tema A 49- 56	2° O. Tema B (Modificado) 57-64	3° O. Interludio III 65-70	4° O. Tema B (Modificado) 71-75	5° O. Tema B (Modificado) 76- 86
3° SECCIÓN				
1° O. 87- 110		2° O. 111- 126		
3° O. 127-134		4° O. 135- 144		
4° SECCIÓN				
1 ° O. 145- 148	2° O. Tema A 149 – 156		3° O. Extensión 156- 163	

Tabla N° 13: Sintaxis, forma y aspecto temático de Atraversando.

Atraversando tiene una forma segmentada en cuatro secciones. En cuanto al análisis de las funciones formales este movimiento tiene:

- En la 1° sección, la 1° oración tiene función introductoria. La tres oraciones siguientes, tienen función expositiva ya que presentan los temas A, B y los interludios I y II.
- En la 2° sección reaparecen los temas A y B (con algunas modificaciones) y un nuevo interludio III.
- La 3° sección presenta primero un tema nuevo y luego hay un proceso de elaboración.

- La 4º sección reexpone la oración con función introductoria, el tema A y hay una extensión con función conclusiva.

Con respecto a la organización de las alturas, se observa que es una obra tonal. La armadura de clave sugiere un Mibm. Un ejemplo para mencionar es el uso al comienzo y final de la pieza de un acorde de I7 con la cuarta agregada:

The image shows a musical score for three instruments: Marimba, Fl. 1, and Fl. 2. The Marimba part is in the upper system, starting with a forte (f) dynamic. The Fl. 1 and Fl. 2 parts are in the lower system, with markings for 'rit.' (ritardando) and 'p' (piano). The score is in a key signature of three flats and a 6/8 time signature.

Ejemplo 51: Juan Diego Valencia: Atravesando. Comienzo y final de la pieza. Compases 1-4; 158-163.

En el c. 127 hay otro cambio de armadura que sugiere un SiM con la séptima. Las flautas ejecutan un ostinato trémolo.

Atravesando, es no funcional porque hay momentos donde no se puede definir la tonalidad. Un ejemplo son los acordes desplegados de la marimba en los compases 111 al 125 que no son clasificables en ninguna tonalidad.

Hay bitonalidad<sup>23</sup> sugerida como color en algunos pasajes como por ejemplo, los compases 37 al 44 entre las voces de las flautas y la marimba (tema B modificado).

<sup>23</sup> Bitonalidad: es una tendencia moderna de la concepción armónica donde se combinan tonalidades diferentes como color o tonalidad de por sí. (Antón, 2003, p. 16)

Ejemplo 52: Juan Diego Valencia: Atravesando. Ejemplo de bitonalidad. Compases 37-40.

A nivel general los rasgos melódicos que se presentan son los siguientes:

- el tema A está construido con una escala pentatónica. La línea melódica de la flauta presenta notas repetidas, grados conjuntos y un salto de 3ra (si-re). Cuando vuelve a aparecer el tema se transpone una séptima descendente (c.29 al 32). Entre las melodías de las dos flautas se detecta un paralelismo de 2das y 3ras y la marimba dobla la melodía de la flauta I.

Ejemplo 53: Juan Diego Valencia: Atravesando. Tema A. Compases 9-12; 52-56.

El tema B, como se se mencionó anteriormente, no tiene una tonalidad definida sino que se ubica dentro de un campo más disonante que el tema A. La línea melódica tiene saltos de 2das, 5tas y grados conjuntos. A partir del c. 76 al 80 se repite el motivo inicial de este tema que genera una gran tensión.

El tema C se presenta en la flauta II. Es más melódico, con notas de valores de mayor duración (c. 91 al 96), saltos de 5tas, 3ras y grados



conjuntos. Hay un cambio de carácter y mayor distensión. Hay menor densidad cronométrica.

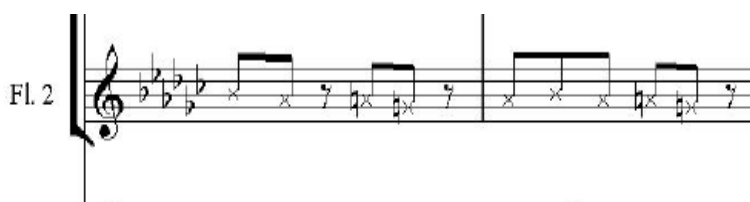
A partir del c. 111 cambia el acompañamiento de la marimba (arpegiado).

En cuanto a los interludios usan fragmentos más breves.

La textura predominante en esta pieza es de melodía acompañada.

En cuanto al aspecto tímbrico se emplean dos recursos de técnicas extendidas en la flauta:

- En el c. 17 aparece un efecto “percusivo” en la flauta II.



Ejemplo 54: Juan Diego Valencia: Atravesando. Sonido Percusivo. Compases 19-20.

- En el c. 143 hay un *frullato* de las dos flautas.

### 3.3.2.3 Análisis de tópicos

Los tópicos que se observan en esta pieza son los siguientes:

El tópico del ritmo de Currulao: su nombre proviene de un tambor tradicional usado en este tipo de música llamado Cununo. Tiene un solo parche y pueden ser macho o hembra. Esta danza está en 6/8 y el ritmo básico lo ejecuta este tambor junto con la tambora y el guasá<sup>24</sup>. La melodía principal es tocada por la marimba que es fabricada con madera de la palma de chonta que se caracteriza por su dureza. Los tubos resonadores de la misma son fabricados con una especie de bambú propio de la selva de ese litoral.

Atravesando utiliza placas que se las puede asociar al uso de la marimba de chonta en el Currulao. También el empleo del 6/8 en toda la melodía y la superposición rítmica (3/4 y 6/8).

<sup>24</sup> Guasá. Instrumento empleado en la región pacífica de Colombia, se emplea en los conjuntos de marimbas y en las ceremonias sacras. Es un tubo de bambú de unos 40 cm. Y se le agregan semillas secas dentro del cilindro.

El tónico del ritmo de Bambuco: tiene origen mestizo. Se particulariza por ser una música muy alegre y danzable de los pueblos que habitan la cordillera de Los Andes. Los instrumentos que acompañan a esta música son: tiple sanjuanero, maracas, esterilla, tambor chimborrio, chucho, flauta de queco, puerca y guache.

Tópico de las flautas: estas eran usadas por los conjuntos de chirimías en Popayán. Son flautas traversas, sin llaves y se fabricaban de caño de páramo . Se puede asociar al uso de las dos flautas traversas en Atraversando.

Depende de la zona, los Bambucos se ejecutan con distintas flautas como la región del Bambuco Vallecaucano que tiene la flauta caucana (de la región andina, del departamento del Valle del Cauca; es una flauta traversa indígena) y el resto de la región andina emplea la flauta traversa.

El Bambuco Viejo también emplea marimba de chonta o conjunto de marimba.

Algunos Bambucos depende de la zona se denominan: Bambuco de Plaza (zona sur del departamento del Valle y norte del departamento del Cauca), Bambuco Vallecaucano (zona sur del departamento del Valle), Bambuco Viejo y Bambuco Andino.

Este género se caracteriza por el uso de la superposición rítmica (bimétrico, 6/8; 3/4 ). Algunos ejemplos encontrados en esta pieza son:

The image shows a musical score for a piece titled "Atraversando". The score is written for three instruments: Flute 1 (FL 1), Flute 2 (FL 2), and Marimba (Mar.). The music is in 2/4 time and features a complex, overlapping rhythmic pattern. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 21. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a final dynamic marking of *ff*.

A nivel melódico suelen funcionar en 6/8 aunque combinan ocasionalmente compases de 3/4 como el ejemplo de aquí abajo:

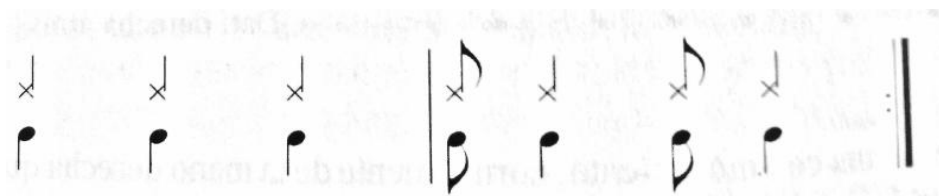
Ejemplo 55: Juan Diego Valencia: Atravesando. Ejemplos de superposiciones rítmicas. Compases 21-24; 46-47; 135-138.

En el c. 89 el ritmo de acompañamiento de la flauta I se puede asociar al patrón de las maracas en el Bambuco (siempre llevan corchea y negra):

Ejemplo 56: Juan Diego Valencia: Atravesando. Compás 89.

Otro ejemplo se encuentran en los compases 46 y 47 donde el ritmo de acompañamiento de la marimba puede asociarse a los de la tambora:

## Ritmo de Tambora



Ejemplo 57: Ritmo de Tambora (Blasco Miñana, 1987, p.126)

## Ritmo de la Marimba en Atravesando

Musical notation for Marimba in Atravesando. It shows two staves labeled 'Mar.'. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats. The music consists of two measures. The first measure has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The second measure has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The piece ends with a double bar line.

Ejemplo 58: Juan Diego Valencia: Atravesando. Compás 46-47.

Por otro lado, la rítmica de la melodía es el ritmo sincopado producido por el alargamiento de la última corchea al compás siguiente. El tema A es un ejemplo de este caso:

Musical notation for Flute 1 and 2 in Atravesando. It shows two staves labeled 'Fl. 1' and 'Fl. 2'. The key signature has three flats. The music consists of four measures. The first measure has a quarter note in Fl. 1 and a quarter note in Fl. 2. The second measure has a quarter note in Fl. 1 and a quarter note in Fl. 2. The third measure has a quarter note in Fl. 1 and a quarter note in Fl. 2. The fourth measure has a quarter note in Fl. 1 and a quarter note in Fl. 2. The piece ends with a double bar line.

Ejemplo 59: Juan Diego Valencia: Atravesando. Compás 9-12.

A nivel general, la pieza comparte con los bambucos instrumentales los siguientes rasgos:

- Uso de la pentatonía (como por ejemplo el tema A).

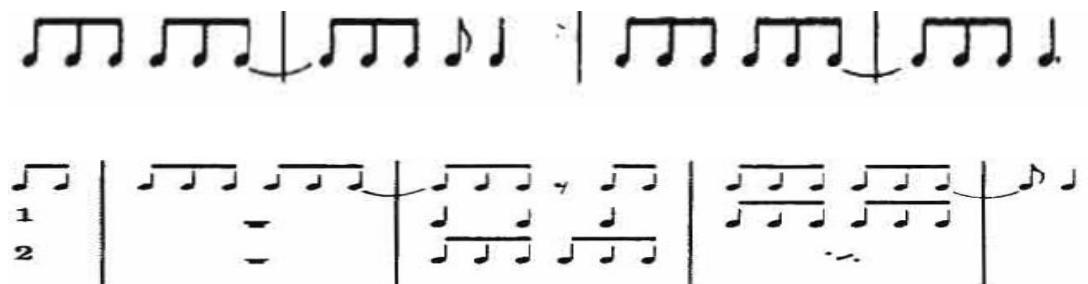
- Empleo de cromatismos y alteraciones accidentales como en los bambucos urbanos.
- El tempo *moderato*. Los bambucos tienen un tempo entre 104/ 130.
- Utiliza interválicas en las dos melodías que se caracterizan por la conducción por grados conjuntos y saltos de terceras.
- Las frases de cuatro compases, suelen comenzar en el registro agudo y desciende lentamente hasta el final (como el tema A).

### 3.3.2.4 Una propuesta de interpretación para la percusión

Se le sugiere al percusionista que realice una serie de audiciones previas de las músicas de Bambuco y de Currulao para interiorizarse en los ritmos colombianos. Principalmente poner énfasis en la interpretación de la marimba de chonta.

- Bambuco Viejo (Grupo Bahía Trío)
- Soy Colombiano ( Coros Cantares de Colombia)
- Amor se escribe con llantos ( Carlos Julio Ramírez)
- Brisas del Pamplonita (Conjunto Adecol)
- El Currulao me llama (Grupo Bahía Trío)
- Descarga Corazón Sincero ( Grupo Bahía Trío)

Otro recurso técnico para profundizar en el instrumento es elegir una de las series de notas que tienen los temas A y B o los interludios I, II, III y estudiarlas con las rítmicas que especificaremos aquí abajo que son extraídas del artículo “Rítmica del Bambuco en Popayán” de Carlos Blasco Miñana.





Ejemplo 60: Rítmica de la melodía (Blasco Miñana, 1987, p. 48-50).

Ejercitación de ejemplo con el Tema A

Ejemplo 61: Ejercicios propuestos.

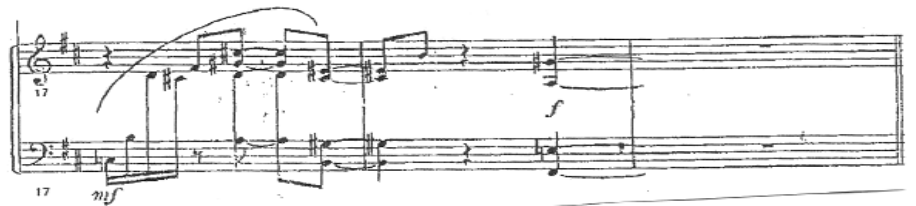
## CONCLUSIONES

El presente trabajo recopiló cinco obras del repertorio para flauta y percusión de dos compositores argentinos y de tres compositores de otros países latinoamericanos que tienen la característica de tener presentes rasgos populares en intersección con la música académica del siglo XX. Se profundizó en el análisis musical y de tópicos donde se encontraron rasgos melódicos-rítmicos de las músicas populares. Se realizó un estudio técnico específico de cada género hallado dentro de las cinco piezas para lograr una mejor interpretación.

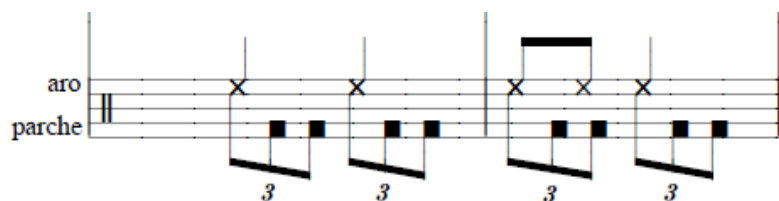
Las conclusiones finales obtenidas permiten reforzar la hipótesis de que cada compositor introdujo elementos populares en sus obras.

Mediante el análisis de los tópicos se obtuvieron los siguientes resultados:

- Los cinco compositores tienen un cierto interés por las músicas populares de sus países de origen.
- Los cinco compositores emplean elementos compositivos tanto rítmicos como melódicos de los siguientes géneros populares:
  1. Chacarera (simple y trunca) empleada por los compositores argentinos Espel y Lemos.



Ejemplo de finales trunca en la marimba de Casi Una Trunca (ver ejemplo 7).



Ejemplo de chacarera en el bombo en el 3° movimiento de la Suite I (ver ejemplo 24).

2. Vidala Chayera empleada por el compositor Lemos.



Ejemplo 62: Vidala chayera en la guitarra de la Suite I. Compás 13.

3. Milonga empleada por el compositor Lemos.



Ejemplo de milonga en la guitarra en el 4º movimiento de la Suite I (ver ejemplo 27).

4. Son empleado por el compositor Meza.



Ejemplo de son montuno en el xilofón en el 1º de Impresiones (ver ejemplo 41).

5. Clave de abakuá empleada por el compositor Meza



Ejemplo de clave de abakuá en el 3º movimiento de Impresiones (ver ejemplo 48).

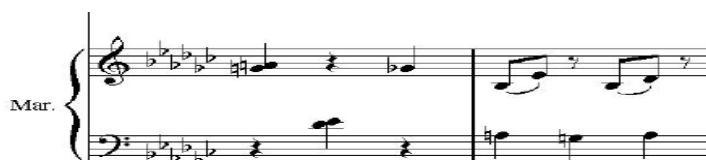


## 6. Música de raíz africana empleada por el compositor Meza

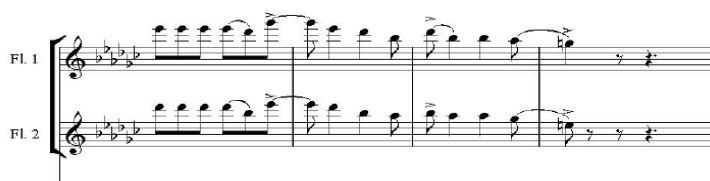


Ejemplo de polirritmias en el 3º movimiento de Impresiones (ver ejemplo 49).

## 7. Bambuco empleado por el compositor Valencia



Ejemplo de ritmo de tambora en la marimba de Atravesando (ver ejemplo 58).



Ejemplo de melodía de Bambuco en la marimba de Atravesando (ver ejemplo 59).

- Los compositores Lemos y Meza emplean en sus composiciones músicas populares como el jazz. En el 4º movimiento de la Suite I se usa como recurso técnico para la improvisación en el vibrafón. En el 2º movimiento de Impresiones por la utilización de acordes con las armonías de jazz.
- El compositor Valencia emplea escalas pentatónicas que remiten a las músicas populares colombianas.



Ejemplo de pentatonía en la marimba de Atravesando (ver ejemplo 59).

- Los compositores Lemos, Luzuriaga y Valencia emplean instrumentos tradicionales del folklore de sus países como son: el bombo, la guitarra, la quena, las flautas, el redoblante y la marimba.
- Los cinco compositores tienen un eje en común que es el uso del 6/8 en sus obras.

Mediante el análisis musical se pudo observar en los cinco compositores un interés por el lenguaje de las músicas académicas del siglo XX especialmente en el aspecto tímbrico:

- Los compositores Lemos, Espel, Luzuriaga y Valencia emplean las técnicas extendidas en la flauta como: el *frullato*, el *tone drop*, *glissandos*, ornamentos, sonido aeólico, cuartos de tonos, sonido percusivo y armónicos.
- Los compositores Espel, Luzuriaga y Valencia utilizan los modos gregorianos (como por ejemplo los modos eólico, dórico, locrio, frigio y lidio) y en el caso de la obra Double Duo el uso de micromodos.
- También se observan rasgos impresionistas en la obra de Meza (2º movimiento) y rasgos minimalistas en la obra de Luzuriaga (1º movimiento).

Con respecto a la textura, se emplean las técnicas contrapuntísticas en las obras de Meza y Luzuriaga.

Otro recurso empleado es la *senza misura* en el 1º movimiento del Double Duo.

En las propuestas de interpretación para la percusión se hacen sugerencias de audiciones musicales y ejercicios técnicos específicos sobre las músicas populares empleadas en cada obra. Aplicadas primero a los instrumentos tradicionales que se emplean en esas músicas (como por ejemplo el bombo y las claves) y segundo transferidos esos ritmos a las placas para perfeccionar los fraseos, dinámicas, texturas y tímbricas que tiene que tener cada obra para una mejor interpretación.

A modo de síntesis se muestra dos series de ejercicios de escalas en 6/8 (métrica común empleada en todas las obras) que pueden servir para trabajar la línea melódica de las placas para las cinco composiciones:

- Serie 1: escalas ascendentes y descendentes en 6/8.
- Serie 2: arpeggios ascendentes y descendentes en 6/8.



Ejemplo 63: Ejercicios propuestos para las placas.

Se cumplieron los objetivos propuestos. Por medio del análisis tópico se detectaron rasgos populares, lo que permitió hacer ciertas reflexiones interpretativas que sirvieron a la hora de ejecutar cada una de las obras. Este conjunto de tópicos pertenecerían a la retórica de las músicas populares latinoamericanas.

La hipótesis planteada “Las composiciones para flauta y percusión de Guillo Espel, Alejandro Lemos, Diego Luzuriaga, Vinicio Meza y Juan Diego Valencia, pertenecen a una zona de intersección entre los ámbitos popular y académico ya que estas obras presentan rasgos estructurales de músicas populares latinoamericanas y han sido elaboradas, poniendo en juego procedimientos compositivos de músicas académicas del siglo XX. La utilización de ciertos tópicos empleados por estos compositores pone en evidencia una voluntad de manifestar una identidad nacional y/o latinoamericana” quedó claramente sustentada en el desarrollo de este trabajo.

Las consideraciones teóricas como el concepto identidad latinoamericana de Larraín integraron el marco de esta investigación. Dicha perspectiva es fundamental para la comprensión de los rasgos compositivos empleados en cada obra seleccionada ya que cada compositor construyó a partir de conocimientos sobre su propia cultura, su etnia y sus costumbres. Estas ideas descritas anteriormente se asocian también al concepto teórico de hibridación de García Canclini que aportan a esta investigación una mirada global ya que estas obras están construidas desde su identidad latinoamericana e influenciada por los lenguajes del siglo XX.

Se tomaron tres perspectivas del artículo de Sánchez sobre el concepto de música popular: lo popular asociado al pueblo, lo popular asociado a la voz del pueblo y lo popular asociado con lo nacional. Estas tres visiones sirvieron para comprender el por qué los compositores incorporaron lenguajes populares propios de sus países.

Al haber realizado una investigación sobre estas cinco obras para flauta y percusión, se enriquecerá y ampliará el repertorio ejecutado por los percusionistas locales. Además de ser un puntapié inicial para seguir investigando y difundiendo el amplio repertorio de estos compositores argentinos y latinoamericanos.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Abadía Morales, Guillermo. *Abc del folklore colombiano*. Bogotá: Panamericana, 2003.

Aguilar, María del Carmen. *Folklore para armar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 2007.

Agawu, Kofi. *Playing With Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

Agawu, Kofi. *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. 1° ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

Alonso, Pablo. “Guillo Espel Cuarteto”, en *Revista Los Inrockuptibles*. Recuperado el 2 de marzo de 2014, de <http://www.guilloespel.com.ar/prensa.html>.

Antón, Susana. *Hacia la música del siglo XX*. Apuntes del Seminario de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, Mendoza: inédito, 2003.

Aretz, Isabel. *América latina en su música*. Madrid: Siglo XXI, 1977.

Armesto, Jorge. “Nueva Generación de Compositores Argentinos. En busca del público perdido”, en *Revista Generación Abierta a la Cultura*. Recuperado el 9 de marzo de 2014, de <http://www.generacionabierta.com.ar/notas/13/armesto.html>

Audi, Carlos. *Oswaldo Lacerda: His Importance to Brazilian Music and Elements of his Musical Style*. Tesis de Doctorado en Música, The Florida State University, Florida: inédito, 2006.

Blasco Miñana, Carlos. “Rítmica del Bambuco en Popayán”, en *A Contratiempo: música y danza N°1*. Ministerio de Cultura y la Universidad Externado de Colombia, Bogotá: inédito, 1987, p. 46-55.

Blasco Miñana, Carlos. *De fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: El Armadillo Editores, 1997.

Casares Rodicio, Emilio. “Espel, Guillo (Guillermo)”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, v.4.

Coker, Jerry. *Improvisando en jazz*. Buenos Aires: Victor Lerú, 1974. [Prentice Hall, 1964].

Cuitiño, Cristina. *La obra para guitarra de Carlos Guastavino. Criterios técnico-musicales para su interpretación*. Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza: inédito, 2012.

De la Motte, Diether. *Armonía*. Barcelona: Labor, 1989.

Espel, Guillo. *Escuchar y escribir música popular. Escritos sobre forma, diseño y técnicas en composición*. Buenos Aires: Melos, 2009.

García Canclini, Néstor. “Notas recientes sobre la hibridación”, en *TRANS Revista Transcultural de Música*. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, 2003, n. 7.

García, María Inés. *Metodología de análisis sintáctico*. Apuntes de la Cátedra de Morfología I y II de la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza: inédito, 2003.

García, María Inés. *Atonalismo. Dodecafonismo*. Apuntes de la Cátedra de Análisis de la Música del siglo XX II de la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza: inédito, 2011.

García, Miguel Ángel. *Música popular latinoamericana*. Apuntes del Seminario de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, Mendoza: inédito, 2008.

Gómez García, Zoila y Rodríguez, Victoria Eli. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación Cubana, 1995.

Grabner, Hermann. *Teoría general de la música*. Barcelona: Ediciones Akal, 2001.

Guembe, Gabriela. *Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Didar y Vaivén, de Susana Antón*. Tesis de

Maestría en Arte Latinoamericano, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza: inédito, 2004.

Larraín, Jorge. “La identidad latinoamericana. Teoría e historia”, en *Revista Centro de Estudios Públicos*. Recuperado el 14 de marzo de 2011, de <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Identidad%20latinoamericana.pdf>.

Lerman, Fernando. *Borrando fronteras: música académica y popular para saxo y piano compuesta en Buenos Aires entre los 1989 y 2004*. Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza: inédito, 2007.

Leymarie, Isabelle. *Cuban Fire. La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

Loyola, Enriqueta. *Impresionismo*. Apuntes de la Cátedra de Historia de la Música III de la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza: inédito, 2003.

Mauleón, Rebeca. *Salsa guide book for piano & ensemble*. Petaluma, CA: Sher Music Co, 1993.

Menanteau, Alvaro. “¿Influencia del jazz?”, en *VIIº Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, IASPM Rama Latinoamericana, Lima, 2008.

Morgan, Robert. *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Ediciones Akal, 1999. [Ediciones Akal, 1994].

Pistón, Walter. *Armonía*. Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2007.

Plana, Beatriz. “Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga”, en *Huellas N° I*. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza: inédito, 2001, p. 66-71.

Plesh, Melanie. “La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en Pablo L. Bardin y otros. *Los caminos de la*

- música. Europa y Argentina*. Universidad Nacional de Jujuy, Jujuy: inédito, 2008, p. 55-110.
- Riveros, Carlos. *Bombo legüero y percusión folklórica argentina*. San Juan, 2004, v.1.
- Roldán, Waldemar Axel. *Diccionario de música y músicos*. Buenos Aires: El Ateneo. 1996, p. 268.
- Sánchez, Octavio. “Lenguajes en intersección: culto y popular en la configuración del campo musical”, en *Huellas N° II*, número dedicado a la Maestría en Arte Latinoamericano. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza: inédito, 2002, p. 55-66.
- Sánchez, Octavio. “El concepto Música Popular. Construcciones, perspectivas y líneas de estudio”, en *Conferencia en III° Encuentro de Música Popular*. Recuperado el 5 de junio de 2014, de [https://www.academia.edu/3571565/El\\_concepto\\_Musica\\_Popular.\\_Construcciones\\_perspectivas\\_y\\_lineas\\_de\\_estudio.\\_conferencia\\_de\\_octubre\\_de\\_2005.\\_Encuentro\\_de\\_Musica\\_Popular.\\_Facultad\\_de\\_Artes\\_y\\_Disenio.\\_Universidad\\_Nacional\\_de\\_Cuyo\\_](https://www.academia.edu/3571565/El_concepto_Musica_Popular._Construcciones_perspectivas_y_lineas_de_estudio._conferencia_de_octubre_de_2005._Encuentro_de_Musica_Popular._Facultad_de_Artes_y_Disenio._Universidad_Nacional_de_Cuyo_)
- Sánchez, Octavio. “Prácticas de producción en la música popular: visión desde la semiótica de la cultura”, en *III° Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, IASPM Rama Latinoamericana, Bogotá: inédito, 2000.
- Smith Brindle, Reginald. *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1996.
- Sulpicio, Carlos y Sulpicio Gugliemi. “Cançoneta para Trombeta em Dó e Marimba de Osvaldo Lacerda: aspectos relativos à performance e ao proceso de composição”, s.f.
- Tallo, Miguel. *Introducción a la percusión afrocubana*. Buenos Aires: Ellisound, 1997.
- Trevisan Goncalves, Marcelo y Barbosa, José Luis. “Quatro Peças para Clarineta e Piano de Osvaldo Lacerda: um estudo analítico para sua interpretação”, en *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*. Brasília: inédito, 2006.



Valente, Silvia. *Material de percusión*. Apuntes de la Cátedra de Percusión Académica de la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza: inédito, 2008.

Varchausky, Ignacio. *Material didáctico. Estilos*. Buenos Aires: Tango para músicos, 2014.

Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina: con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Edición Facsimilar. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998. [Losada, 1944].

Vicente, Tania. *Biografías de compositores costarricenses contemporáneos*. San José: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de Costa Rica, 2009.

Wong Cruz, Ketty. *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012.

## **Discografía**

Candelario, Hugo. *Pura Chonta Recargado* [cd]. Cali, 2008.

Espel, Guillo. *De raíz folklórica* [cd]. Buenos Aires, 2000.

Frette, Ángel. *La marimba en Argentina* [cd]. Buenos Aires: Irca-Cosentino, 1996.

Lemos, Alejandro, *Ankomst* [cd]. Uppsala, 1997.

Meza, Vinicio. *Con Otro Swing* [cd]. La Habana, 2006.

## **Otras Fuentes Consultadas**

### 1) Entrevistas vía mail a los compositores:

Guillo Espel (entrevistas realizadas en las siguientes fechas 2/03/2010; 3/09/2011; 22/04/2014).

Alejandro Lemos (entrevistas realizadas en las siguientes fechas 30/07/2013; 26/08/2013; 17/09/2013; 22/12/2013).

Juan Diego Valencia (entrevistas realizadas en las siguientes fechas 14/04/2011; 5/04/2014).

Vinicio Meza (entrevistas realizadas en las siguientes fechas 5/03/2010; 13/03/2014)

Diego Luzuriaga (entrevistas realizadas en las siguientes fechas 19/04/2008; 26/01/2009; 30/09/2010; 17/12/2011).

Octavio Sánchez (entrevista realizada en la siguiente fecha 30/03/2013).

2) Partituras de los compositores seleccionados:

-Suite I, Alejandro Lemos

-Casi Una Trunca, Guillo Espel

-Double Duo, Diego Luzuriaga

-Impresiones, Vinicio Meza

-Atravesando, Juan Diego Valencia

3) Páginas Oficiales de los compositores:

Guillo Espel: <http://www.guilloespel.com.ar/>

Alejandro Lemos: <http://alejandrolemos.ownit.nu/>

Juan Diego Valencia: <http://www.merlinproducciones.co/>

Vinicio Meza: <http://www.viniciomeza.com/>

Diego Luzuriaga: <http://diegoluzuriaga.com/>

## Índice de ejemplos musicales

Ejemplo 1: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Interludio I. Compases 13-16.

Ejemplo 2: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Interludio II. Compás 67-71.

Ejemplo 3: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Superposición Rítmica. Compases 13-16.

Ejemplo 4: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Compases 85-88.

Ejemplo 5: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Compases 1-2.

Ejemplo 6: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Compases 209-212.

Ejemplo 7: Guillo Espel. Compás 18.

Ejemplo 8: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Compás 38.

Ejemplo 9: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Compás 28.

Ejemplo 10: Guillo Espel: Casi Una Trunca. Compás 34.

Ejemplo 11: Ejemplos de finales de frases o temas en las chacareras truncas. (Rivero, 2004, p. 18).

Ejemplo 12: Ejercicios rítmicos propuestos.

Ejemplo 13: Alejandro Lemos: Suite I. 1° mov. Compases 1-2.

Ejemplo 14: Alejandro Lemos: Suite I. 1° mov. Compases 7-8.

Ejemplo 15: Alejandro Lemos: Suite I. 1° mov. Compases 11-12.

Ejemplo 16: Alejandro Lemos: Suite I. 1° mov. Compás 61.

Ejemplo 17: Alejandro Lemos: Suite I. 1° mov. Compás 61.

Ejemplo 18: Alejandro Lemos: Suite I. 3° mov. Compases 1-2.

Ejemplo 19: Alejandro Lemos: Suite I. 3° mov. Compases 53-54.

Ejemplo 20: Alejandro Lemos: Suite I. 3° mov. Compás 53.

Ejemplo 21: Ritmo Básico de Vidala Chayera o Chaya. (Rivero, 2004, p.9).

Ejemplo 22: Ritmo básico de Chacarera. (Rivero, 2004, p. 13).

Ejemplo 23: Alejandro Lemos: Suite I. 2° mov. Distintos tipos de remates. Compases 26-27; 42 -43.

Ejemplo 24: Alejandro Lemos: Suite I. 3° mov. Ritmo de Chacarera. Compases 9-10.

Ejemplo 25: Alejandro Lemos: Suite I. 3° mov. Remates. Compases 19-20.

Ejemplo 26: Ritmo de milonga campera (Varchausky, 2014, p. 17).

Ejemplo 27: Alejandro Lemos: Suite I. 4° mov. Compases 131-132.

Ejemplo 28: Alejandro Lemos: Suite I. 3° mov. Compases 53-54.

Ejemplo 29: Ritmo básico de acompañamiento de bagualas. (Aguilar, 2007, p. 31).

Ejemplo 30: Ritmo Básico de Chacarera. (Rivero, 2004, p. 13).

Ejemplo 31: Ritmo Básico de Chacarera. (Rivero, 2004, p. 13).

Ejemplo 32: Alejandro Lemos: Suite I. 4° mov. Compases 87-90.

Ejemplo 33: Alejandro Lemos: Suite I. 4° mov. Compases 84-85; 120-123.

Ejemplo 34: Diego Luzuriaga: Double Duo. 1° mov. Compases 13-14.

Ejemplo 35: Diego Luzuriaga: Double Duo. 1° mov. Compases 7-11.

Ejemplo 36: Diego Luzuriaga: Double Duo. 2° mov. Compases 56-59.

Ejemplo 37: Diego Luzuriaga: Double Duo. 3° mov. Compases 1-4.

Ejemplo 38: Diego Luzuriaga: Double Duo. 3° mov. Compases 75-79.

Ejemplo 39: Vinicio Meza: Impresiones. 3° mov. Ostinatos. Compases 137-140; 146.

Ejemplo 40: Rítmica típica del Montuno (Mauleón, 1993, p. 118).

Ejemplo 41: Vinicio Meza: Impresiones. 1° mov. Compases 5-6.

Ejemplo 42: Son Montuno Especial 3-2 (Mauleón, 1993, p. 126).

Ejemplo 43: Vinicio Meza: Impresiones. 1° mov. Compases 8-9.

Ejemplo 44: Ejemplo de arpegiado en cada acorde (Mauleón, 1993, p. 123).

Ejemplo 45: Vinicio Meza: Impresiones. 1° mov. Compases 75-76.

Ejemplo 46: Vinicio Meza: Impresiones. 1° mov. Compases 15-17.

Ejemplo 47: Clave de abakuá (Tallo, 1997, p. 7).

Ejemplo 48: Vinicio Meza: Impresiones. 3° mov. Compases 25-27.

Ejemplo 49: Vinicio Meza: Impresiones. 3° mov. Ejemplos de polirritmia. Compases 37-42.

Ejemplo 50: Clave 3-2 / 2-3 (Mauleón, 1993, p. 48).

Ejemplo 51: Juan Diego Valencia: Atraversando. Comienzo y final de la pieza. Compases 1-4; 158-163.

Ejemplo 52: Juan Diego Valencia: Atraversando. Ejemplo de bitonalidad. Compases 37-40.

Ejemplo 53: Juan Diego Valencia: Atraversando. Tema A. Compases 9-12; 52-56.

Ejemplo 54: Juan Diego Valencia: Atraversando. Sonido Percusivo. Compases 19-20.

Ejemplo 55: Juan Diego Valencia: Atraversando. Ejemplos de superposiciones rítmicas. Compases 21-24; 46-47; 135-138.

Ejemplo 56: Juan Diego Valencia: Atraversando. Compás 89.

Ejemplo 57: Ritmo de Tambora (Blasco Miñana, 1987, p. 126).

Ejemplo 58: Juan Diego Valencia: Atraversando. Compases 46-47.

Ejemplo 59: Juan Diego Valencia: Atraversando. Compases 9-12.

Ejemplo 60: Rítmica de la melodía (Blasco Miñana, 1987, p. 48-50).

Ejemplo 61: Ejercicios propuestos.

Ejemplo 62: vidala chayera en la guitarra de la Suite I. Compás 13.

Ejemplo 63: Ejercicios propuestos para las placas.

## **Índice de Tablas**

Tabla N° 1: Sintaxis, forma y aspecto temático de Casi una Trunca.

Tabla N° 2: Comparación de estructuras.

Tabla N° 3: Sintaxis y forma del 1° mov. de la Suite I.

Tabla N° 4: Sintaxis, forma y aspecto temático del 2° mov. de la Suite I.

Tabla N° 5: Sintaxis y forma del 3° mov. de la Suite I.

Tabla N° 6: Sintaxis y forma del 4° mov. de la Suite I.

Tabla N° 7: Sintaxis y forma del 1° mov. de Double Duo.

Tabla N° 8: Sintaxis del 2° mov. de Double Duo.

Tabla N° 9: Sintaxis y forma del 3° mov. de Double Duo.

Tabla N° 10: Sintaxis, forma y aspecto temático del 1° mov. de Impresiones.

Tabla N° 11: Sintaxis, forma y aspecto temático del 2° mov. de Impresiones.

Tabla N° 12: Sintaxis y forma del 3° mov. de Impresiones.

Tabla N° 13: Sintaxis, forma y aspecto temático de Atraversando.

## ÍNDICE GENERAL

<b>PORTADA</b> .....	1
<b>RESUMEN</b> .....	2
<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	3
<b>PROGRAMA DE CONCIERTO</b> .....	4
<b>Capítulo 1</b>	
<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	5
<b>1.1 Estado de la cuestión</b> .....	6
<b>1.2 Fundamentación</b> .....	8
<b>1.3 Hipótesis</b> .....	9
<b>1.4 Objetivos generales y específicos</b> .....	9
<b>1.5 Marcos teóricos y metodológicos</b> .....	10
1.5.1 Marco teórico.....	10
1.5.1.1 El concepto de identidad latinoamericana.....	10
1.5.1.2 El concepto de música popular.....	11
1.5.1.3 El concepto sobre hibridación.....	12
1.5.2 Metodología.....	12
1.5.3 Marco metodológico.....	13
1.5.3.1 El concepto de tópicos.....	13
1.5.3.2 El concepto de análisis sintáctico-temático.....	13
1.5.3.3 El concepto de micromodos.....	15
<b>1.6 Estructura de la tesis</b> .....	16

## Capítulo 2

<b>2. OBRAS DE COMPOSITORES ARGENTINOS</b> .....	17
<b>2.2 Casi Una Trunca: Guillo Espel</b> .....	17
2.1.1 Biografía del compositor: Guillo Espel.....	17
2.1.2 Acerca de la composición.....	19
2.1.2.1 Características Generales.....	19
2.1.2.2 Análisis musical.....	20
2.1.2.3 Análisis de tópicos.....	24
2.1.2.4 Una propuesta de interpretación para la percusión.....	28
<b>2.2 Suite I: Alejandro Lemos</b> .....	29
2.2.1 Biografía del compositor: Alejandro Lemos.....	29
2.2.2 Acerca de la composición.....	30
2.2.2.1 Características Generales.....	30
2.2.2.2 Análisis Musical.....	32
-Diálogos (Herodes y los Magos).....	32
-Baguala Nocturna.....	35
-Llegó en Belén.....	37
-Conociéndole.....	40
2.2.2.3 Análisis de tópicos.....	41
2.2.2.4 Una propuesta de interpretación para la percusión.....	45

## Capítulo 3

<b>3. OBRAS DE COMPOSITORES LATINOAMERICANO</b> .....	49
<b>3.1 Double Duo: Diego Luzuriaga</b> .....	49
3.1.1 Biografía del compositor: Diego Luzuriaga.....	49

3.1.2 Acerca de la composición.....	51
3.1.2.1 Características Generales.....	51
3.1.2.2 Análisis Musical.....	53
-The Call.....	53
- Song.....	56
- Salasaca Dance.....	58
3.1.2.3 Análisis de tópicos.....	61
3.1.2.4 Una propuesta de interpretación para la percusión.....	62
<b>3.2 Impresiones: Vinicio Meza.....</b>	<b>63</b>
3.2.1 Biografía del compositor: Vinicio Meza.....	63
3.2.2 Acerca de la composición.....	64
3.2.2.1 Características Generales.....	64
3.2.2.2 Análisis Musical.....	65
-Allegretto.....	65
-Adagio.....	67
-Vivace.....	68
3.2.2.3 Análisis de tópicos.....	70
3.2.2.4 Una propuesta de interpretación para la percusión.....	75
<b>3.3 Atraversando: Juan Diego Valencia.....</b>	<b>76</b>
3.3.1 Biografía del compositor: Juan Diego Valencia.....	76
3.3.2 Acerca de la composición.....	77
3.3.2.1 Características Generales.....	77
3.3.2.2 Análisis Musical.....	78
3.3.2.3 Análisis de tópicos.....	81



3.3.2.4 Una propuesta de interpretación para la percusión.....	85
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>87</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....</b>	<b>93</b>
<b>Discografía.....</b>	<b>97</b>
<b>Otras Fuentes Consultadas.....</b>	<b>97</b>
<b>Índice de ejemplos musicales.....</b>	<b>98</b>
<b>Índice de tablas.....</b>	<b>101</b>
<b>ÍNDICE GENERAL.....</b>	<b>102</b>