

Al son de cinco y la música andina colombiana: adaptación de la obra bochicaniando al formato de quinteto de maderas

Andrea Valentina Suárez Guevara
avsuaarezg@udistrital.edu.co
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Código ORCID: 0000-0002-1770-5467

Fecha de postulación: 10, mayo, 2021

Fecha de Aceptación (exclusivo para pares): 21, octubre, 2021

Citación recomendada: Suárez Guevara, A.V. (2021). Al son de cinco y la música andina colombiana: adaptación de la obra Bochicaniando al formato de quinteto de maderas. *Revista Presencias, Saberes y Expresiones* 2(3), 9-25.

Tipo de Artículo: Resultado de trabajo de grado investigación-creación.

Resumen

El presente artículo, realiza una adaptación informada sobre la obra *Bochicaniando* al formato de quinteto de maderas, a través de un aporte investigativo en el cual se consideran factores de análisis musical como roles e instrumentación, recursos tímbricos, rango, forma y características melódicas y armónicas. Para posteriormente, a través del aporte creativo, dar lugar al proceso de adaptación musical de esta obra para el formato de quinteto de viento madera.

Palabras clave

Adaptación musical, bambuco, Luis Uribe Bueno, Música colombiana, Quinteto de madera.

Abstract

This article makes a detailed adaptation of the musical piece *Bochicaniando* to the wood quintet. Through a contribution of research, which considers factors of musical analysis such as instrumentation, sound characteristics, range of instruments, form and melodic and harmonic characteristics. Subsequently, through the creative contribution, make a process of musical adaptation of this piece for the woodwind quintet format.

Key words

Musical arrangement, Bambuco, Luis Uribe Bueno, Colombian music, Woodwind quintet.

Introducción

El presente artículo es realizado, como resultado de mi trabajo de grado, presentado a la Facultad de artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Tiene como objetivo el análisis, la adaptación y la interpretación de la obra *Bochicaniando* por parte de la agrupación *Al son de cinco*; así como, reconocer las características que conforman esta obra como roles e instrumentación, recursos tímbricos, rango, forma y características melódicas y armónicas. A continuación, se realizaron estudios estéticos y teóricos sobre la obra *Bochicaniando*, para desarrollar una adaptación informada al quinteto de viento-madera a través de dos aportes.

El primero es el aporte investigativo, el cual busca reconocer los elementos técnicos, musicales e interpretativos que caracterizan la sonoridad de la obra *Bochicaniando*. Teniendo en cuenta esto, en un primer momento, se evidencia un análisis informado, donde se tienen en cuenta características como roles e instrumentación, recursos tímbricos, características rítmicas, rango de la obra, forma y características melódicas y armónicas.

El segundo contenido es el aporte creativo, el cual realiza una correcta adaptación de la obra, eje de esta investigación, al formato de quinteto de viento-madera. Esto se da a través de una descripción detallada del proceso de adaptación de la obra *Bochicaniando*.

niando, para posteriormente dar lugar a las partituras resultantes para el formato instrumental de quinteto de maderas.

Teniendo en cuenta lo anterior, en primer lugar se desarrolla un enfoque investigativo-analítico, donde se lleva a cabo una documentación informada; la cual, considera aspectos como la descripción biográfica del autor, el rol instrumental que cumplen cada uno de los instrumentos para los cuales se escribió originalmente *Bochicaniando* (4 bandolas, 2 triples y 2 guitarras), el uso de patrones de acompañamiento, rango de la obra, efectos percutidos; así como la descripción de motivos melódicos, tímbricos y morfológicos de cada una de las secciones que tienen lugar durante la obra. Seguido de esto, se describe la armonía desarrollada para posteriormente, concluir con el aporte creativo, que determina tanto los aspectos modificados, como las partituras resultantes, adaptadas al quinteto.

Adaptación de la obra Bochicaniando para Quinteto de Maderas

El presente apartado realiza una investigación que se enfoca en dos pilares que fungen como ejes que direccionan el curso de esta sección de la investigación. En primer lugar, se encuentra el enfoque investigativo-analítico el cual consiste en realizar una documentación teórica e informada sobre la obra *Bochicaniando*. En segundo lugar, se encuentra el aporte creativo. Dicho enfoque se centra en realizar la adaptación de la obra al formato de quintetos de vientos madera (el score de la adaptación adjunto en anexos es el principal producto del desarrollo creativo de la presente investigación).

Adicionalmente, el enfoque creativo incluye indicaciones sobre los cambios

estéticos realizados durante el proceso de creación, presentados a manera de Indicaciones para el desarrollo Instrumental e interpretativo de la obra. El objetivo de dichos cambios estéticos realizados, consisten en realizar la transferencia del lenguaje idiomático instrumental de las cuerdas pulsadas al lenguaje idiomático instrumental de los vientos maderas, para así, conservar la estética interpretativa del bambuco colombiano en la adaptación realizada.

Aporte Investigativo

Luis Uribe Bueno

Luis Uribe Bueno nació en Salazar de las Palmas, en Norte de Santander el 7 de marzo de 1916 y falleció el 10 de julio del año 2000 en Medellín. Fue alumno de los maestros Luis Mortally y Ernesto Rivera. En el año de 1938 realiza su primera composición con el pasillo nombrado Pulpo. En el año 1948 se incorpora a la orquesta de Lucho Bermúdez y dos años después asume la dirección de la orquesta. Entre los reconocimientos más importantes que obtuvo fue el ser ganador del Concurso de Música Colombiana organizado por la compañía Fabricato, entre los años de 1948 a 1951 con sus obras *El Cucarrón*, *Pasillo-Joropo*, *Pajoban*, entre otras. En 1966 ganó el concurso "El Centauro de Oro" con su bambuco *Colombia mía*, en el festival de la canción.

Dentro de su trayectoria destaca que para el año de 1950 se vinculó a la orquesta de Anastasio Bolívar y a la orquesta de Luis Calvo que formaba parte de la Radio Nacional de Colombia. Entre los años de 1953 y 1973 se convirtió en director artístico, productor y arreglista de la disquera *Sonolux*. Sumando a su gran trayectoria cabe resaltar que realizó más de 500 composiciones y lideró políticas culturales en el departamento de Antioquia como "el Plan Departamental de Bandas, La música de

Antioquia y Conozcamos nuestra música colombiana". Asimismo, es importante resaltar que la obra *Bochicaniando* fue compuesta para la Estudiantina Bochica de Bogotá, a la cual fue dedicada y cuya primera producción discográfica lleva como título el nombre de este bambuco. (Repositorio Digital de Música, "Universidad EAFIT," citado por Castro, 2016).

Estudio Analítico de la obra

Con la intención de realizar una adaptación informada que conserve los elementos idiomáticos presentes en el documento primario, se realiza un estudio analítico del documento, abordando aspectos como el uso de roles e instrumentación, la *seisquialtera*, el aplatillado, el efecto percutido-temperado, el pizzicato y el rango.

Roles e instrumentación

La obra *Bochicaniando*, compuesta por Luis Uribe Bueno, es un bambuco cuyo manuscrito a utilizar como documento primario, objeto de esta investigación, utiliza una instrumentación de cuerdas pulsadas pertenecientes a la organología de las cuerdas típicas, usadas frecuentemente en la música de la región Andina-colombiana (es el caso de las obras *Fantasia sobre motivos colombianos*, *Encanto*, entre otras). Dicha instrumentación consta de cuatro bandolas, dos tiples y dos guitarras. La tabla 1 describe el papel específico que realiza cada uno de los instrumentos que orquestan el bambuco de Uribe Bueno. La imagen 1 describe la instrumentación y consideraciones generales.

Tabla 1
Instrumentos y roles en manuscrito de Bochicaniando.

Instrumento	Rol
Bandola 1	La primera bandola interpreta la voz más aguda, conduciendo la melodía principal en gran medida a lo largo de la obra.
Bandola 2	La segunda bandola se caracteriza por interpretar una melodía paralela a la primera voz en un registro más grave emulando una sonoridad trídica.
Bandola 3	La tercera bandola realiza melodías paralelas a la primera y segunda bandola, como melodías independientes. Un rasgo prominente es que el rol de la tercera bandola se caracteriza por el uso de <i>trémolos</i> ¹ durante la interpretación de notas largas. Otro de los aspectos más notorios en esta voz, es la independencia melódica y contrapuntística que utiliza la tercera bandola en comparación con la primera y segunda bandola.
Bandola 4	La cuarta bandola se caracteriza por interpretar en gran medida la voz principal que ejecuta la primera bandola, solo que en una octava inferior.
Tiple 1 y 2	Los tiples tienen la función de ejecutar la textura armónica que acompaña a los roles melódicos de la obra. Adicional a su rol de acompañante armónico, los tiples comparten contenido melódico de la obra.

¹Repetición rápida y continua de una o varias notas de igual duración (Oxford English Dictionary, 2011)

Guitarra 1 y 2	<p>Las guitarras 1 y 2 son las encargadas de la base rítmico-armónica de la obra con presencia prominente en la marcación de los bajos. Adicionalmente a su rol de acompañante, también interpretan en ocasiones tanto contenido melódico de la obra como contenido contrapuntístico.</p>
-----------------------	---

Fuente: elaboración propia

Imagen 1

Instrumentación y consideraciones generales

The image shows a musical score for five instruments: four Bandolas (1-4) and a Tiple and Guitarra. The score is in 6/8 time and features complex rhythmic patterns with dynamic markings such as *ff* and *pp*. The instruments are arranged in a vertical stack, with Bandola 1 at the top and Guitarra at the bottom. The notation includes various rhythmic values and articulations, indicating a highly syncopated and complex piece.

Consideraciones

Teniendo en cuenta las condiciones no favorables del manuscrito primario, se decide realizar un proceso de digitalización del documento inicial, para facilitar la comprensión del lector. Además, tanto el tiple 1 y 2, como la guitarra 1 y 2, tienen lugar a lo largo de la obra en simultáneo, y principalmente, cada uno interpreta alguna de las voces a la hora de las divisiones melódicas en el pentagrama.

Sobre el uso de la *seisquiáltera*

Para la realización de la adaptación de la obra *Bochicaniando* de Luis Uribe Bueno al

formato de quinteto de maderas, es necesario conocer algunos de los elementos estéticos más prominentes que identifican y caracterizan el estilo de bambuco. Son muchas las aproximaciones que se pueden tener sobre el bambuco; sin embargo, uno de los elementos más usados por académicos para identificar estilísticamente el bambuco, es el uso de las firmas de medidas yuxtapuestas de 3/4 y 6/8. Jesús Castro en su disertación doctoral afirma que, “El bambuco posee una característica conocida como *seisquiáltera*, una alternancia libre de patrones rítmico-melódicos en 3/4 y 6/8”. (Castro, 2016, p. 40). Los investigadores David Hiley, Thomas Stanford, y Paul R. Laird afirman sobre la *seisquiáltera* que:

Seisquiáltera, en música española y latinoamericana, una firma de medida, probablemente derivada del ritmo árabe llamado “sarabanda”, que significa ternaria desigual [...] su característica presente es la alternancia o superposición de tiempos binarios y ternarios dentro de grupos de seis notas. (Hiley et al., 2015, p. 67)

Debido a que la obra *Bochicaniando* de Uribe Bueno es un bambuco, esta composición presenta frecuentemente el uso de la *seisquiáltera* en su naturaleza estética del contenido presente, en el discurso musical del compositor. Específicamente hablando sobre su uso en la obra, el compositor utiliza un conjunto de acordes interpretados en la segunda, cuarta y sexta corchea del compás de 6/8 creando sincopación, yuxtaponiendo un bajo que tiene lugar en las corcheas 3 y 5 del compás, creando una sonoridad de 3/4. En la imagen 2 se puede ver por separado tanto los componentes de este suceso sonoro, como su agrupación:

Imagen 2

Seisquiáltera Guitarra 1 y 2 compases 59-62

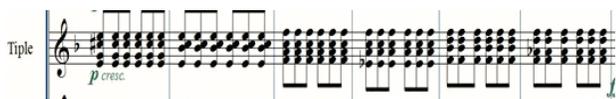


Sobre el uso de texturas sin seisquiáltera

Aunque el uso de seisquiáltera es prominente en toda la textura que interpretan los instrumentos acompañantes (tiples y guitarras), en los compases 31 al 36 el compositor solo utiliza un acompañamiento cuya textura se encuentra escrita y se percibe acústicamente en la signatura de medida de 6/8. (Imagen 3).

Imagen 3

Guitarra 1 y 2 compases 31-36



Sobre la escritura idiomática: el aplatilla ó en el tiple

Otro de los elementos para destacar por su importancia estética ocurre en la escritura idiomática que se realiza en el tiple. Según maestro el Efraín Franco, docente del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes ASAB, se entiende por aplatilla ó a un efecto tímbrico que él mismo define como un “apagado de uñas”. Dicho efecto se produce cuando el lomo de las uñas entra en contacto directo con las cuerdas y el filo de las uñas remata la acción para producir un sonido muy brillante y rico en armónicos. En el tiple se presenta el uso

constante del aplatilla ó en las corcheas 1 y 4- Si bien, muchas de las partituras no especifican este golpe, los instrumentistas asumen este elemento para la interpretación del género musical bambuco, a menos que se especifique en la partitura lo contrario. (Imagen 4).

Imagen 4

Aplatilla ó en el tiple 31-36



Sobre la escritura idiomática: efecto percutido-temperado

El efecto percetivo temperado es otro elemento presente en el documento primario. Del compás 70 al 77, se indica en la partitura del tiple que se debe modificar su tímbrica para imitar el sonido de un tambor sin abandonar la base armónica. El efecto se logra al golpear (con la mano derecha) las cuerdas preferiblemente sobre el puente del instrumento. La nomenclatura utilizada por el compositor para destacar este efecto es la escritura de un acorde con una x (Imagen 5).

Imagen 5

Aplatilla ó en el tiple 69-72



Sobre la escritura idiomática: El pizzicato

Según *Oxford Learner's Dictionaries* se entiende por pizzicato al efecto de tocar con los dedos en lugar de emplear un arco en un instrumento de cuerda frotada como un violín. Sin embargo, el maestro Manuel Bernal, docente del área de Bandola Andina de PCAM de la ASAB, considera que el pizzicato tiene una falsa asociación con el

tipo de ataque, considerando que en los instrumentos de cuerdas pulsadas (en especial los que utilizan plectro) es mucho más apropiado utilizar el término sordina. Dicha técnica se ejecuta dejando la parte de la mano que “asordina” apoyada en las cuerdas. También existe el efecto de media sordina el cual se obtiene cuando la parte de la mano que “asordina” se retira después del ataque, prolongando la sonoridad. El uso del pizzicato está presente en los compases 24 y 25 y del 71 a 76 de la obra en la línea de las bandolas (Imagen 6 y 7).

Imagen 6

Pizzicato en las cuatro bandolas 23



Imagen 7

Pizzicato en primera y segunda bandola 71 y 72



Sobre el rango

El estudio del registro de la obra es indispensable para la asignación de contenido musical a los instrumentos del quinteto de viento. Con esto se garantiza que la adapta-

ción sea correcta en el lenguaje idiomático de cada uno de los instrumentos pertenecientes al ensamble mencionado. la voz de la guitarra, y la más aguda es un E6 en la voz de la bandola 1. En la imagen 8 se puede observar el rango utilizado en la obra, en donde se representa el sonido más grave y el más agudo.

Imagen 8

Rango utilizado en la obra



Al ser más específico y realizar el mismo ejercicio por instrumento, se obtuvo que las bandolas comprenden un registro que abarca desde un G#3 hasta un E6; Los tiples abarcan desde un D5 hasta un A5 y las guitarras comprenden desde un E2 hasta un D5. (Tabla 2) Rango Específico. Cabe resaltar, que al ser la guitarra un instrumento transpositor su sonido real será a una distancia de octava inferior del sonido escrito.

Tabla 2

Rango Específico

Rango de las bandolas	Rango de los tiples	Rango de las guitarras

Para materializar el objetivo de realizar una adaptación informada al formato de quinteto de vientos-madera de la obra *Bochicaniando*, en la anterior sección se realizó un estudio analítico sobre la obra mencionada. Los roles e instrumentación, la seisquiáltera, el aplatillado, el efecto percusivo temperado, el pizzicato, y el rango son elementos resultantes del estudio analítico del documento primario.

Forma General

El bambuco *Bochicaniando*, es una obra en tempo de *allegro* y se conforma por introducción y tres partes contrastantes. El contenido musical presente en cada sección contrasta motivicamente y modula a tonalidades cercanas. La introducción y la sección A se encuentran en D menor siendo este el I grado menor; la sección B tonaliza a F mayor, siendo este el III grado mayor, retornando al final de la sección a la tonalidad prima; finalmente, la sección C modula a D mayor, siendo esta la tonalidad paralela.

Armónicamente hablando, la sección C tiene características resaltantes, ya que se sub-estructura en dos secciones de 16 compases cada una. La primera sub-sección se encuentra en D mayor, mientras que la segunda tonaliza a Bb mayor, siendo este el VIb en la nueva tonalidad. Otro aspecto a tener en cuenta de la sección C, es que se esperaba que la obra finalizara tonalmente en D mayor o Bb mayor; sin embargo, el compositor termina la obra en A mayor, realizando un giro inesperado en los últimos compases de la obra. La estructura de la obra es la siguiente: Introducción I: Parte A I: Parte B I: Parte A I: Parte C I

Elementos Formales Específicos

Introducción

La introducción de la obra se desarrolla del compás 1 al 7 y se conforma de dos

grupos de frases (Imagen 9). En primer lugar, el primer grupo de frases comprende de los compases 1 al 4 y presenta una idea melódica compuesta por una escala ascendente en grados conjuntos con dinámica en crescendo y un arpeggio descendente. Este primer grupo de frases se caracteriza por estar escrito intrínsecamente en firmas de medida de 6/8 + 3/4. Además, esta primera frase está construida a manera de eco ya que se caracteriza por la imitación motivica en dinámicas contrastantes que reflejan acústicamente la sensación mencionada.

Respecto al efecto de eco motivico, la frase mencionada es interpretada en primer lugar en una dinámica de doble fuerte durante los compases 1 y 2 por la totalidad de los instrumentos, mientras que el eco motivico es interpretado posteriormente en el registro grave de la guitarra en dinámica de doble piano en los compases 3 y 4. Es necesario resaltar que existe una escritura homofónica en el compás 4 por la totalidad del ensamble en dinámica de doble piano. En segundo lugar, en la anacrusa del compás 6 se evidencia la segunda frase. Esta frase se caracteriza por ser un arpeggio dominante que cambia de registro a una octava más aguda. El segundo grupo de frases delimita el fin de la introducción y conduce al inicio de la sección A.

Imagen 9

Introducción

Sección A

La sección A (Imagen 10), compuesta por 20 compases, está construida a manera de periodo simétrico en el cual el antecedente y el consecuente se estructuran en 8 compases cada uno. Tanto el antecedente como el consecuente se caracterizan por estar contruidos en dos semi-frases de cuatro compases cada uno. Adicionalmente, el antecedente se desarrolla sobre D menor mientras que el consecuente se desarrolla en Fa mayor. La primera frase y la segunda frase del antecedente se construye sobre el primer grado menor. Por otro lado, la primera frase del consecuente se construye sobre el tercer grado mayor (F).

Cabe resaltar que en los 2 primeros compases del antecedente y el consecuente se evidencia un acompañamiento acentuado sobre las corcheas 1 y 4 (del compás de 6/8) por parte de la guitarra y el tiple. Finalmente, la sección A concluye con una pequeña coda de 4 compases que delimita la sección al regresar a la tonalidad de Dm y contrasta tímbricamente al utilizar el recurso del pizzicato en las bandolas.

Imagen 10

Sección A

Sección B

En el compás 30 inicia la sección B que se compone por tres frases. La primera frase de la sección B consta de 9 compases que se pueden interpretar como anacrusa (compás 30) más ocho compases. La segunda frase consta de tres compases y funge a manera de transición a la tercera frase. Por último, la tercera frase consta de cuatro compases.

Primera frase de la sección B

La primera fase de la sección B (Imagen 11) se construye sobre una melodía acéfalo que inicia en la tónica, asciende por grado conjunto hasta el tercer grado, regresa por grado conjunto descendente a la nota de partida, y finaliza en el segundo grado. Este melotipo es usado secuencialmente por el compositor a una distancia interválica de terceras como elementos de desarrollo motivico de la sección B en la voz de las bandolas. Además, la voz del bajo interpretado por la guitarra se caracteriza por acentuar la medida de 6/8 al tocar sobre las corcheas ,4 y 6 de los compases 31 a 36, contrario a lo que ocurre en el resto de la obra donde el bajo se encuentra sobre las corcheas 3 y 5.

Imagen 11

Primera frase de sección B

Score for the first phrase of section B. It includes staves for Bandola 1, Bandola 2, Bandola 3, Bandola 4, Tiple, and Guitarra. The score is marked with dynamics like *p* and *crec.* and includes a section labeled 'Acentuación del bajo en 6/8'.

Score for the first phrase of section B, focusing on the lower bass line. It includes staves for Bandola 1, Bandola 2, Bandola 3, Bandola 4, Tiple, and Guitarra. The score is marked with dynamics like *ff* and includes a section labeled 'Acentuación del bajo en 6/8' and 'Contrapunto'.

Segunda frase de la sección B

La segunda frase de la sección B (Imagen 12) se edifica a través de un melodipo construido sobre F mayor que consta de la alternancia de las signaturas de medida de 3/4-6/8-3/4. El ritmo intrínseco del primer compás del melodipo está escrito en 3/4 ya que se compone de tres negras; el ritmo intrínseco del segundo compás está en 6/8 ya que se compone de un motivo sincopado de negra-corchea más tres corcheas; y, el ritmo intrínseco del tercer compás, pese a estar agrupado en 6/8, acústicamente se siente en 3/4 (Imagen 13), ya que la primera corchea del compás al venir ligada, omite el tiempo fuerte y, por tanto, acentúa el motivo acéfalo que se compone de una corchea, dos corcheas ligadas (sensación de negra) y una

negra negras. Además, esta frase se desarrolla en la dinámica más alta que presenta la obra (*fff*)

Imagen 12

Segunda frase de la sección B

Melodic line for the second phrase of section B, showing a melodic line in 3/4 time.

Imagen 13

Tercer compás de la segunda frase de la sección B

Melodic line for the third measure of the second phrase of section B, showing a melodic line in 3/4 time. The score is marked with dynamics like *fff* and *marcato*.

La imagen 13 transcribe la sensación acústica del motivo en 6/8 escrito en 3/4.

Tercera frase de la sección B

La tercera frase de la sección B (Imagen 14) utiliza un melodipo de cuatro compases que usa el motivo de la primera frase de la sección, pero en el iv grado (Gm), y que finaliza sus últimos tres compases construyendo un motivo arpegiado sobre la armonía tonal del momento, i-V-i.

Imagen 14

Tercera frase de la sección B

Musical score for the third phrase of section B. The score is for five instruments: Bandola 1, Bandola 2, Bandola 3, Bandola 4, Tiple, and Guitarra. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the bandolas and a rhythmic accompaniment in the tiple and guitar. A blue bracket labeled "Tercera frase" spans measures 46 to 50. A "D.S. al Coda" instruction is present at the end of the phrase.

Sección C

La sección C se desarrolla de los compases 51 a 87 y se conforma por 3 frases.

Primera frase de la sección C

La primera frase (Imagen 15), comprende de los compases 51 a 65 y se subestructura en 2 semi-frases motivicamente similares. La primera semi-frase o antecedente, tiene lugar en los primeros 8 compases de la sección y se componen de una idea melódica motivicamente relacionada con el contenido musical de la sección B, pero presentado en la tonalidad paralela (Re mayor). El motivo de la primera semifrase se explota a manera de secuencia descendente a una distancia interválica de tercera en los compases 54-58. La segunda semifrase o consecuente, se construye a manera de secuencia de la primera semifrase a una distancia interválica de la segunda mayor.

Imagen 15

Primera frase de la sección C

Musical score for the first phrase of section C. The score is for five instruments: Bandola 1, Bandola 2, Bandola 3, Bandola 4, Tiple, and Guitarra. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the bandolas and a rhythmic accompaniment in the tiple and guitar. A blue bracket labeled "Puente a parte C" spans measures 49 to 50. A red bracket labeled "Primera frase" spans measures 51 to 65. The first phrase is divided into two parts: "Antecedente" (measures 51-58) and "Consecutivo" (measures 59-65). The score includes dynamic markings like *mp* and *espress.* and a "D.S. al Coda" instruction.

Musical score for the first phrase of section C, focusing on the antecedent part. The score is for five instruments: Bandola 1, Bandola 2, Bandola 3, Bandola 4, Tiple, and Guitarra. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the bandolas and a rhythmic accompaniment in the tiple and guitar. A blue bracket labeled "Antecedente" spans measures 51 to 58. A red bracket labeled "Primera frase" spans measures 51 to 65. The score includes dynamic markings like *mp* and *espress.* and a "D.S. al Coda" instruction.

Musical score for the first phrase of section C, focusing on the consecutive part. The score is for five instruments: Bandola 1, Bandola 2, Bandola 3, Bandola 4, Tiple, and Guitarra. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the bandolas and a rhythmic accompaniment in the tiple and guitar. A blue bracket labeled "Consecutivo" spans measures 59 to 65. A red bracket labeled "Primera frase" spans measures 51 to 65. The score includes dynamic markings like *mp* and *espress.* and a "D.S. al Coda" instruction.

Puente modulatorio

De los compases 66 a 68 se evidencia un puente (Imagen 16) que conduce a la segunda frase de C. Este se caracteriza por iniciar con un marcato sobre los tres pulsos del compás que le dan un carácter ternario en dinámica de doble fuerte ejecutado por las cuatro bandolas, y que, posteriormente, en

el siguiente compás interpretan una nota larga sobre el acorde de A7, mientras la guitarra y el tiple ejecutan una escala cromática ascendente que conduce a la segunda frase de la parte C en la tonalidad de Sib mayor.

Imagen 16

Puente a segunda frase de C

Segunda frase de la sección C

La segunda frase de la sección (Imagen 17) desarrolla el contenido musical de la primera frase pero en la tonalidad de Bb mayor. En esta frase se evidencia mayor actividad rítmica que construye tensión en el contenido musical de la sección. Asimismo, en esta frase el tiple imita el sonido del tambor al producir un golpe percusivo sobre el puente del instrumento lo que enriquece tímbricamente la sección.

Imagen 17

Segunda frase de la sección C.

Tercera frase de la sección C

La tercera frase (Imagen 18) se compone de un melotipo que alterna compases de 6/8-3/4 construido sobre arpeggios y grados conjuntos diatónicos. A su vez, se puede apreciar que la tercera frase se subestructura en dos semifrases motívicas. La primera semifrase motívica va de los compases 76-80 y se caracteriza por tener una textura homofónica dado que la totalidad de los instrumentos ejecutan una misma melodía en diferentes alturas, mientras que la segunda semifrase motívica va de los compases 81-84 caracterizada por ser rítmicamente más activa y funciona como frase cadencial que delimita la sección. Por último, los últimos tres compases concluyen la obra en una nueva tonalidad.

Imagen 18

Tercera frase de la sección C

Descripción Armónica

Introducción

Armónicamente hablando, encontramos que la obra se encuentra en la tonalidad de Dm y abarca en la introducción los acordes de Dm, Gm, Edim, A y A7 correspondientes al primer grado menor (i), cuarto grado menor (iv), quinto grado mayor (V) y quinto grado mayor siete (V7) (Imagen 19 y Tabla 2).

Imagen 19

Armonía de la introducción

Tabla 3

Armonía de introducción

INTRODUCCIÓN					
compases 1-7					
Primera frase				Segunda frase	
compases 1-4				compases 5-7	
Dm	Gm	E dim	A	A	A7
I	iv	ii dim	V	v	V7

Sección A

Respecto al lenguaje armónico de la sección A (Imagen 20 y Tabla 3), se puede observar que el antecedente de la sección (compases 8-15) se desarrolla sobre la tonalidad de Dm involucrando los acordes de Dm, Gm y A, mientras que el consecuente

(compases 16-23) se desarrolla en la tonalidad F al emplear el acorde de C7 como dominante del tercer grado mayor. Cabe resaltar que la obra retorna a la tonalidad original a través de una dominante secundaria del sexto grado mayor (Bb) que en este caso es F7. En cuanto al final de la sección, encontramos un acorde de Iib7 (Eb7), que se convierte en un sustituto tritonal de la tonalidad (Dm).

Imagen 20

Armonía sección A

Tabla 4

Armonía sección A

PARTE A compases 8-27		
Antecedente compases 8-15	Consecuente compases 16-23	Frase 3/ coda compases 24-27
Dm A7 Dm Gm Dm A7 Gm Dm	C7 Fmaj7 C7 Fmaj7 C7 F7 Bb Bb7 A7 Dm	Eb7(b5) Dm A7 Dm
i V7 i iv i V7 iv i	V7/III IIIImaj7 V7/III IIIImaj7 V7/III V7/VI VI bII/V V7 i V7 I6 V7 I V7 V7/IV IV	bII7 i V7 i

Sección B

El puente que precede a la sección B (Tabla 4) se compone de los acordes de Dm, Gm, C7 y Dm, en donde, en los dos últimos acordes se produce una cadencia rota, teniendo en cuenta que F, correspondiente al tercer grado mayor de la tonalidad original (Dm), es la tonalidad en la que se desarrolla la sección B. En el discurso armónico de la sección B (Imagen 21 y Tabla 5), se puede apreciar que tanto la frase 1 como la frase 2 se mueven en torno a la tonalidad de F mayor. La tercera frase retorna a la tonalidad de Dm a través de la Dominante 7 y el primer grado menor. Se debe resaltar que en esta sección la frase 1 utiliza una serie de dominantes secundarias, específicamente aquellas aplicadas a los casos de V7/VI, V7/II y V7/VI.

Tabla 5

Armonía puente a parte B

PUENTE QUE CONDUCE A LA PARTE B compases 28-30			
Dm	Gm	C7	Dm
I	iv	V7/ III	i
	ii	V7	vi

Imagen 21

Armonía sección B

Tabla 6

Armonía sección B

PARTE B compases 29-46											
Frase 1 Compases 29-38						Frase 2 compases 39-41		Frase 3 compases 42-46			
C#dim	C7	F	F7	Bb	Bb7	Eb7	F7	Bb	Gm	A7	Dm
Vii dim	V7/II	III	V7/V	VI	V7/II	bII7	V7/V	VI	iv	V7	i
Vii dim/ VI	I	I	I	IV			I				
	V7		V7/I V								

Sección C

La sección C (Imagen 22) de la obra se encuentra en la tonalidad de D, tras modular a través del acorde de Bm en el compás 49 y 50. Esta parte se compone de 3 frases. La primera se caracteriza por emplear los acordes de D (I), Bm7 (vi), A7 (V7), Em (ii) y C# dim (vii dim). De los compases 66 a 68 se evidencia un puente que conduce a la segunda frase de C. Este se caracteriza por utilizar los acordes de F7 (correspondiente a la dominante del sexto grado de la tonalidad menor mayor de la tonalidad menor) Dm-, F9(#5) y A7(b5). Es relevante mencionar que sobre este último acorde la guitarra y el tiple ejecutan una escala cromática ascendente que conduce a la segunda frase de la parte C en la tonalidad de Bb.

La segunda frase de C se constituye por los acordes de Bb (correspondiente al primer grado de esta nueva tonalidad), Gm (vi), C7 (V7/V), F (V) y Dm (iii). La tercera frase de la sección C retorna a la tonalidad de D, por medio del acorde de Bm (vi), seguido los acordes de E (V/V), A (V) y A7 (V7). Cabe resaltar que esto solo ocurrirá en la primera casilla puesto que en los últimos 3 compases de la obra no tiene lugar el acorde de A7, si no que se ejecuta un acorde de E para terminar en el último compás en la tonalidad de A.

Imagen 22

Armonía sección C

Bandola 1 D.S. al Coda *mp* *espress*
 Bandola 2 D.S. al Coda *mp* *espress*
 Bandola 3 D.S. al Coda *mp* *espress*
 Bandola 4 D.S. al Coda *mp* *espress*
 Tiple D.S. al Coda *mp* *espress*
 Guitarra D.S. al Coda *mp* *espress*

Dm A7 Bm7 Bm7 D D

Dmaj7 Dmaj1 Bm7 D A7 A7 Em

Em Em7 Em7 A7 C#dim D

Bandola 1 *ff* *marcato* *con brio* *pizz.*
 Bandola 2 *ff* *marcato* *con brio* *pizz.*
 Bandola 3 *ff* *marcato* *con brio*
 Bandola 4 *ff* *marcato* *con brio*
 Tiple *ff* *marcato* *con brio* *limitar tambor sobre el puente*
 Guitarra *ff* *marcato* *con brio* *limitar tambor sobre el puente*

F7 F7 F9(5) A7(b5) Bb Bb Bbmaj7 Bb

Bandola 1 *ff* *marcato* *con brio* *pizz.*
 Bandola 2 *ff* *marcato* *con brio* *pizz.*
 Bandola 3 *ff* *marcato* *con brio*
 Bandola 4 *ff* *marcato* *con brio*
 Tiple *ff* *marcato* *con brio*
 Guitarra *ff* *marcato* *con brio*

Gm C7 F Dm

A continuación, la tabla 6 especifica la armonía desarrollada tanto en el puente que conduce a la parte C como en dicha parte. Asimismo, se relacionan los grados tonales con respecto a cada uno de los acordes que tienen lugar durante esta sección.

Tabla 7

Armonía sección C

<p>PUENTE A SECCIÓN C Compas 49-50</p>	
<p>Bm7</p>	
<p>vi7</p>	

<p>PARTE C compases 51-87</p>												
<p>Frase 1 de C Compas 51-65</p>						<p>Puente a frase 2 DE C compas 66-68</p>						
D	Dmaj7	Bm7	D	A7	Em7	Em7	A7	C#dim	D	F7	F9(#5)	A7b5
I	I maj7	Vim7	I	V7	ii	ii7	V7	Vii dim	I	V7/Vi	V9(#5) VI	V7b5

<p>PARTE C compases 51-87</p>													
<p>Frase 2 de C Compas 69-75</p>				<p>Frase 3 de C Compas 76-84</p>				<p>Coda Compases: 85-87</p>					
Bb	Bbmaj7	Gm7	C7	F	Dm	Bm	E7	A	A7	A7	A	E	A
I	I maj7	vi7	V7/V	V	iii	I ii/VII	V7	I	V7/IV	V7/IV	I	V	I
										Ira Casilla			

Aporte Creativo

El aporte creativo producto del presente capítulo consta de la realización de la adaptación de la obra Bochicaniando al formato de quinteto de vientos madera. La materialización del proceso creativo se encuentra presentado a manera de score incluido en los anexos de la presente investigación. Adicionalmente, el presente docu-

mento realiza otro aporte creativo presentado a manera de Indicaciones para la *Performancia Instrumental*.

Dichas indicaciones contienen la descripción estética de los cambios realizados necesarios para la transferencia del lenguaje idiomático presente en las cuerdas pulsadas al lenguaje idiomático de los vientos maderas, los cuales fueron necesarios para la conservación estilística del lenguaje estético del bambuco colombiano. Cabe resaltar, que las líneas melódicas fueron asignadas con respecto a la cercanía de las tesituras entre los instrumentos del formato original y el quinteto de maderas. Es el caso del fagot que interpreta en la obra la voz del bajo correspondiente a la guitarra en el documento original, la flauta y el oboe interpretan las voces de las bandolas 1 y 2, caracterizadas por interpretar las melodías más agudas a lo largo de la obra, mientras que el corno y el clarinete desempeñan la labor del tiple y la tercera bandola donde el ritmo armónico complementario adquiere relevancia.

Asimismo, al contar con un número menor de instrumentos que en el formato original, se decide mantener las alturas principales de los acordes en cuanto a la parte armónica, y la duplicación de muchas de las melodías, presentes en el formato original, se omite. La tabla 8 explica cada uno de estos cambios realizados durante la transferencia idiomática.

Tabla 8

Sugerencia interpretación

INDICACIONES PARA LA PERFORMANCIA DE LA OBRA		
Proceso	Fuente primaria	Adaptación de la partitura
La corchea 6 del compás ligada a la primera corchea del siguiente, serán reemplazadas por un silencio de corchea para afianzar la estética del bambuco.		
Se requiere que los instrumentos ataquen con ayuda de la lengua y no solamente con aire.		
Todas las negras ubicadas a contratiempo, sobre las corcheas 2 y 5 del compás, llevarán acento para resaltar la estética del bambuco.		
En grupo de 3 negras consecutivas, llevará la articulación de acento con staccato para resaltar la articulación.		
Los grupos de 5 corcheas serán ligados para evitar el uso de doble staccato (especialmente en las dobles cañas) y facilitar la interpretación de la obra por parte del quinteto.		
Los grupos de 3 corcheas serán ligados para evitar el uso de doble staccato (especialmente en las dobles cañas) y facilitar la interpretación de la obra por parte del quinteto.		

Conclusiones

El presente artículo realizó el análisis y la adaptación de la obra Bochicaniando. Asimismo, permitió conocer a profundidad las características que conforman esta obra, para posteriormente realizar un proceso de adaptación por medio de 2 aportes, el aporte investigativo y el aporte creativo. Estos, dieron lugar a un conjunto de partituras de la obra Bochicaniando, escritas para el formato de quinteto de viento-madera.

El primero de los aportes, el aporte investigativo, estableció elementos técnicos, musicales e interpretativos, característicos de la obra Bochicaniando. Este contenido, tuvo un enfoque investigativo-analítico, que permitió una documentación informada de la obra, al indagar sobre aspectos como la

descripción biográfica autor, el rol instrumental que cumplieron cada uno de los instrumentos para los cuales se escribió originalmente, el uso de patrones de acompañamiento, rango de la obra, efectos percutidos; así como la descripción de motivos melódicos, tímbricos y morfológicos de cada una las secciones que tienen lugar durante esta pieza musical. Seguido de esto, se describió y estableció la armonía desarrollada, para posteriormente concluir con el aporte creativo.

El segundo aporte, correspondiente al aporte creativo, determinó tanto los aspectos que fueron modificados tras ser adaptados al formato de quinteto de maderas, como las partituras resultantes. Este se da a través de la descripción detallada del tratamiento de la obra para su adaptación al nuevo formato instrumental. Es importante decir que lo anterior se realizó con el fin, de aportar al repertorio, perteneciente al género de música andina colombiana, para el quinteto de viento-madera.

Reconocimientos

Quiero agradecer a mi maestro, el doctor Jesús Augusto Castro, por su apoyo incondicional para la realización de este trabajo. Además, al quinteto de maderas *Al son de cinco* que me brindó la oportunidad de desempeñarme como instrumentista y crecer como persona.

Referencias

Castro Turriago, J. (2016). Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza, Pasillo, and Bambuco): An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano.

Chamber music. (2018). In Helicon (Ed.). The Hutchinson unabridged encyclopedia with atlas and weather guide. Helicon. https://search.credoreference.com/content/entry/heliconhe/chamber_music/0

Craig, W. & Simms, B. (2006). Music in Western Civilization. Thomas Schimer.

Gaudry, D. (Fall 2013). Les débuts des ensembles de musique de chambre pour instruments à vent. Canadian Winds: The Journal of the Canadian Band Association; W i n n i p e g . <https://search.proquest.com/openview/4b5ab7bc1fca2da1b28def0bafc823b6/1?pq-origsite=gscholar&cbl=54570>.

Harmonie -LSB-Fr.,Ger.-RSB-. (2003). In D. M. Randel (Ed.). The harvard dictionary of music (4th ed.). Harvard University Press. <http://lynx.lib.usm.edu/login?>

Hiley, D., Stanford, T., & Laird, P. “Sesquiáltera” In Grove Music Online, 41 of the juxtaposition of either meters, or sesquiáltera, and the proper placement of b a r l i n e s . <http://www.oxfordmusiconline.com.lynx.lib.usm.edu/subscriber/article/grove/music/40114>

Leeson, D. N. & Whitwell, D. (1972). “Mozart's 'Spurious' Wind Octets” Music & Letters, 53(4), 379.

Piersol, Jon R. (1983). “The Court Wind Ensemble of the Late Eighteenth Century”. American Music Teacher, 33(1), 5.

Post, N. (1981). Multiphonics for the Oboe.

Journal of New Music Research, 10(2), 113-136.

Quintet DaCap. (2013). Quinteto de Viento Clásico Recorrido por sus orígenes, repertorio y evolución. Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC).

Uribe Bueno, L. RDM, Repositorio Digital de Música. “Universidad EAFIT”. <http://patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/2312?show=full>.

White, G. (1992). Instrumental arranging, Dubuque. McGraw-Hill Education.