



Pequeña Suite: un viaje tonal. Composición de una suite poliestilística para orquesta
de cuerdas frotadas

Autor: Iván José Lobo Andrade

Monografía de grado como prerequisite para la obtención del título de:

Maestro en Música

Asesora metodológica: Mg. Andrea Trujillo

Asesor Temático: Mg. Juan Manuel Díaz

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música Profesional

Barranquilla

2024

Pequeña Suite: un viaje tonal. Composición de una suite poliestilística para orquesta
de cuerdas frotadas

Autor

Iván José Lobo Andrade

Asesora metodológica: Mg. Andrea Trujillo

Asesor Temático: Mg. Juan Manuel Díaz

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música Profesional

Barranquilla

2024

Agradecimientos

Ante todo, gracias a Dios por haberme permitido tener la oportunidad de llegar a este punto de mi vida, en el que tuve pude desarrollar y presentar este proyecto poniendo a disposición y enriqueciendo mis conocimientos y herramientas para esta propuesta. Gracias a mi familia, que siempre estuvo allí, apoyándome en cada paso que he dado. Especialmente a mis padres, Iván Lobo y Denis Andrade, como principales motores. A mis hermanas, Maryuris y Estefany Lobo, que han estado allí, como compañeras de viaje, dando ideas, apoyo y nuevas perspectivas, tanto de este proyecto, como en todos los demás. A Rosalba Torrenegra, que, en realidad sin ella, seguramente jamás hubiese podido estudiar en primer lugar. A mis tías, Doris Andrade, Betty Andrade y Liliana Andrade; quienes a su propio estilo y manera también apoyaron en muchos procesos, especialmente en los académicos. Mención especial a mis tíos, y a mi abuela; sus historias con diferentes artistas fueron un gran punto de referencia. Un agradecimiento especial también a Mis primos: Luis López, Andrés Jiménez, Dairis López, Luisa López y María Camila López, quienes también a su manera, apoyaron en todo el proceso. También, me gustaría dar gracias a Magueth Yepes, mejor amiga, compañera y participante activa en el proceso compositivo. Aaron Báez, que siempre estuvo allí cuando no encontraba un camino a seguir. Con sus perspectivas como espectador y alguien cercano, brindó grandes aportes a este proyecto, y a mi carrera como alguien entregado a la música. Mención especial a muchas personas que también estuvieron en el camino, ustedes saben quiénes son. También, agradecido con los docentes presentes en mi formación musical desde el principio. Willintong Urbina, Johana Flórez, John Ávilez, Andrea Trujillo, Diana Florez Teresa Romero, Sara Torreglosa, Gloria Jinete, Ricardo Arciniegas, Joseph Díaz, Heydy Tartabull, Rodrigo Flórez, entre otros.

Y gracias a tí, lector que se tomó el tiempo de conocer este proyecto.

Resumen

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo describir el proceso de composición de una suite poliestilista para orquesta cuerdas, haciendo uso de las técnicas propuestas por el método de la investigación artística propuesta por López Cano. Los estilos utilizados para cada movimiento fueron barroco, clásico y minimalista y fue pensada para una orquesta de cuerdas, más específicamente para la orquesta de cuerdas del programa de música Unireformada.

Palabras claves: Composición, poliestilismo, suite, orquesta de cuerdas

Abstract

The purpose of this research work is to describe the composition process of a polystylist suite for string orchestra, making use of the techniques proposed by the artistic research method proposed by López Cano. The styles used for each movement were classical, romantic and minimalist and it was intended for a string orchestra, more specifically for the string orchestra of the Unireformada music program.

Key Words: *Composition, polystylism, suite, string orchestra.*

CONTENIDO

Contenido	6
Introducción	10
Marco Teórico	11
Composición	11
Suite	12
Orquesta de cuerdas	13
Las orquestas de cuerdas en Colombia	15
Poliestilismo	16
Clasicismo	17
Romanticismo	18
Minimalismo	19
Método	20
Diseño	20
Técnicas y procedimiento	21
Discusión	22
Primer movimiento: Clásico	26
Segundo movimiento: Romántico	39
Tercer movimiento: Minimalista.	55

Referencias _____ **65**

Anexos _____ **69**

Lista de Figuras

<i>Figura 1</i>	27
<i>Figura 2</i>	29
<i>Figura 3</i>	30
<i>Figura 4</i>	34
<i>Figura 5</i>	34
<i>Figura 6</i>	36
<i>Figura 7</i>	37
<i>Figura 8</i>	38
<i>Figura 9</i>	40
<i>Figura 10</i>	41
<i>Figura 11</i>	42
<i>Figura 12</i>	43
<i>Figura 13</i>	45
<i>Figura 14</i>	47
<i>Figura 15</i>	49
<i>Figura 16</i>	49
<i>Figura 17</i>	51
<i>Figura 18</i>	53
<i>Figura 19</i>	54
<i>Figura 20</i>	56

Figura 21 57

Figura 22 58

Figura 23 59

Figura 24 60

Figura 25 61

Figura 26 62

INTRODUCCIÓN

Este proyecto se realiza desde la autoetnografía con el objetivo de registrar el proceso de composición de una suite para orquesta de cuerdas frotadas haciendo uso del poliestilismo. De igual forma, se espera que la presente idea compositiva, ayude como referencia a otros jóvenes músicos que como el presente autor quieren abordar obras inspiradas en diferentes periodos históricos de la música. En el cuerpo del texto se comparten las técnicas utilizadas y experiencias vividas durante el proceso de composición haciendo uso de la introspección y la autorreflexión.

En el desarrollo de esta propuesta se abordan los periodos clásico, romántico y minimalista con el fin de aprender, entender y compilar información básica e importante de estos periodos, la cual contribuyó al proceso autoetnográfico del autor, centrado en el aprendizaje de la composición. Además, de explorar el formato de orquesta de cuerdas frotadas, el cual fue elegido gracias a la experiencia personal del autor como violinista de la Orquesta de Cámara de la Corporación Universitaria Reformada, en la cual, ha tenido la oportunidad de interpretar obras originales de compositores como el maestro James Schutmaat, que buscan brindar nuevas propuestas para un formato con un repertorio tan establecido y canónico como lo es este tipo de orquesta.

MARCO TEÓRICO

Composición

De acuerdo con la RAE (2023) la palabra composición hace referencia a “Formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden” de igual manera menciona que la composición es la “Parte de la música que enseña las reglas para la creación de una obra”. En este mismo sentido, desde el origen etimológico se puede decir que la composición hace referencia a “Formar un todo usando varias partes” (Etimología de Chile, 2023).

Del mismo modo, Acosta (2007) menciona que la composición “Es la creación de todos los elementos que conforman una obra musical” (p. 44). En ese mismo orden de ideas, menciona el concepto de Música de Cámara, como el tipo de música pensada para agrupaciones pequeñas, con un máximo de 15 integrantes. (Acosta, 2007).

En añadidura, Escuela Des Arts (2024) establece que la composición es el proceso creativo de dar estructura y concebir una obra musical, implicando los diferentes elementos musicales, como armonía, melodía y ritmo.

Por otro lado, el Equipo de expertos en artes y humanidades de la Universidad Internacional de Valencia (2022) menciona que la composición es el arte de combinar sonidos y ritmos para dar origen a una creación única, además de añadir que este concepto está más a fin a la concepción actual, donde no solamente se trata de un ejercicio académico, que ya incluye a la industria de la música comercial.

En conclusión, se puede definir que la composición, es el proceso en el cual, se crean todos los elementos que abarcan y conforman una obra musical, teniendo en cuenta quienes la van a interpretar y el contexto en el que será ejecutada.

Suite

En el caso de la suite son muchos los conceptos que se pueden encontrar, de acuerdo con los objetivos de la presente investigación se compartirán algunas acepciones como la brindada por García el cual define que la “Suite designa esencialmente una forma de música instrumental, constituida mediante simple sucesión de piezas. El vocablo, universalmente aceptado, es de origen francés y significa precisamente sucesión, secuencia” (2012). Al respecto el autor también menciona que “es una pena que no hiciera fortuna el término castellano seguida —como sustantivo, no como adjetivo—, que hubiera traducido a la perfección el significado de suite” (García, 2012)

Dando continuidad a lo establecido, Abad. C (2013) establece que la suite puede estructurar la composición u obra en partes, además de generar un espacio de alternancia entre materiales temáticos, ideas compositivas u otros elementos musicales en una misma obra.

Según la RAE (2023) el término “*Suite*” en el ámbito musical, hace referencia a una composición musical caracterizada por tener diferentes movimientos muy variados entre sí, basados en una misma tonalidad.

Continuando con lo establecido anteriormente, Román (2022) Establece que una suite consiste en la selección de varias secciones estructuradas como ciertos momentos de la obra, que proporcionan un timbre homogéneo mediante la unión de varios de estos (p.77).

Por otro lado, Ramos (2013) menciona que la suite, originalmente en su concepción barroca, era una obra dividida en varias piezas, escritas en la misma tonalidad y guardaban una estrecha relación con las danzas de la época. Este autor también establece un contraste a como se aborda hoy en día la Suite, especialmente en el caso de los compositores colombianos, estableciendo que cada compositor ha abordado de distintas maneras la forma. Por un lado, están los compositores que recurren a los ritmos colombianos como conectores de relación entre movimientos, y más adelante, están los compositores que recurren a tener otros recursos de relación, o directamente prescindir de ellos (Ramos, 2013).

En esta instancia, se puede definir la Suite, como una forma musical, caracterizada por tener varios movimientos u partes, que dan libertad al compositor de contraste entre diferentes ideas u elementos compositivos, igual que puede implementar cierta continuidad entre los movimientos que la conforman.

Orquesta de cuerdas frotadas

Continuando con la idea anterior, es importante incluir el concepto de “Orquesta de Cámara”. Siendo este el estilo de agrupación a trabajar. Según Acosta (2007) hace referencia al término “Música de Cámara” como las obras musicales para grupos con un número reducido de integrantes, pensada para voces o instrumentos.

En este orden de ideas, también se puede añadir la definición brindada por Oxford Languages (s.f) que la presenta como una agrupación de número reducido de integrantes, que se caracterizan por interpretar instrumentos de cuerda y vientos.

En añadidura, Salas (2005) menciona en su libro “Historia de Música de Cámara y sus Combinaciones” que la definición actual del concepto de música de cámara es un punto

de partida desde el Clasicismo. Si se permitiera ampliar esta definición sería un poco distinta antes del periodo mencionado. Incluyendo los formatos corales (manejo de voces).

También aclara que formatos como los duetos para dos instrumentos (duetos para dos violines, dos clarinetes, dos pianos, o violín y piano) son una excepción para no incluirlos en la definición mencionada al inicio, debido a que la exigencia de esta misma requiere la posibilidad de la existencia de posibles polifonías, en la cual, según sus palabras el cuarteto de cuerdas se caracteriza por la combinación de la pureza de sus líneas melódicas y del juego polifónico (Salas, 2005)

En la historia de las orquestas de cámara existían dos maneras de formar las agrupaciones, pero aún no existían como hoy en día, el *consort* (agrupación de dos a ocho instrumentos) era el termino para referirse a estas agrupaciones, especialmente en Inglaterra. De acuerdo con Salas (2005) había dos formas de grupos de cámara: *Consort Whole* (agrupación que manejaba instrumentos de la misma familia) y el *Consort Broken* (agrupación que manejaba instrumentos de diferentes familias) (p.17). El *Consort Whole* de cuerdas, fue la forma más inicial y primitiva, ya que se usaban instrumentos más populares (violines y violas de gamba).

Con el tiempo, la evolución más notoria es en el clasicismo con compositores como Haydn y Mozart, quienes a través de la música de cuarteto exploran y sientan las bases para las agrupaciones de cámara como se conocen actualmente. Esto se ve reflejado en lo que establece Copland (2006) al mencionar que el formato más común fue el cuarteto de cuerdas frotadas, el cual gracias a su timbre característico permitía generar una sensación de intimidad.

Como conclusión, se puede establecer que la música de cámara desde su inicio se ideó como aquella creada para agrupaciones con un número reducido de integrantes y para ser presentada en espacios pequeños, a su vez, que en la actualidad su principal exponente son los cuartetos u orquestas de cuerdas frotadas.

Las orquestas de cuerdas frotadas en el Caribe colombiano

En el país, por la información documentada, la promoción de este tipo de formatos musicales, apenas se ha dado a través de festivales musicales, y en las últimas décadas es donde más se ha notado este movimiento musical. Hablar acerca de música de cámara en Colombia, se complica un poco, debido a que la documentación es poca y está bastante dispersa. Cabe resaltar, que los registros al respecto son muy recientes en su mayoría.

Los antecedentes más destacables mencionados son los festivales relacionados con esta temática que se han ido desarrollando desde 2010 aproximadamente. Los más representativos en Barranquilla, son el Festival de Música Internacional (Universidad del Norte) y el Festival Schutmaat de Música de Cámara (Universidad Reformada), mencionados en este mismo libro (Donado et al 2022). Por otro lado, en ciudades como Cartagena, Bogotá, Medellín y Cali, hay desde festivales para diferentes subformatos de música de cámara hasta festivales de composición para este tipo de formato. La mayoría de estos se comenzaron a celebrar, en su mayoría entre 2010-2012. En el caso de Barranquilla, el festival de la UniNorte, es de los pocos que se sigue realizando en la ciudad. Otro festival es el Festival Internacional de Música (Cartagena) y las Clínicas instrumentales de UNIBAC.

En Barranquilla existe un caso especial, la Orquesta de Cámara CUR, con una gran trayectoria de más de 10 años siendo representantes a nivel cultural con respecto a la música

académica, especialmente en este formato. Este proceso existe gracias a la herencia musical brindada por la familia Schutmaat y el proyecto de la Escuela de Música Alvin Schutmaat (EMAS) que en la actualidad cuenta con más de 25 años brindando formación musical a nivel académico. Un esfuerzo en conjunto tanto por parte de la familia al fundar la escuela, el programa de música de la universidad reformada y de los integrantes de esta orquesta por impulsar este proyecto por un buen camino. (Canal UniReformada, 2019, 5m08s)

Esta orquesta de cuerdas frotadas del Caribe se caracteriza por interpretar obras del maestro James Schutmaat, quien también participa de la agrupación como interprete y director, lo que le ha brindado un distintivo a esta misma, logrando hitos como la gira “*Music Among Friends*” En Estados Unidos en el año 2016. (Canal UniReformada, 2019, 6m07s)

Poliestilismo

Sobre el poliestilista se puede decir que:

Esta corriente pese a haber sido anticipada en una temprana tendencia que unificaba elementos de folklor o de jazz en trabajos clásicos, se desarrolla realmente desde finales del siglo XX, y mientras más y más estilos entran en juego en el nuevo siglo, el movimiento se hace cada vez más importante y diverso (Quirao, 2015, p.214)

La posibilidad de unificar bajo una misma obra diferentes estilos compositivos brinda gran libertad y espacio creativo al compositor de la obra, al respecto Vargas menciona que “Esta tendencia propone el uso de múltiples estilos o técnicas musicales, el compositor poliestilista no emplea necesariamente su canon de estilo y técnica en un solo trabajo sino una gran variedad de estos en el conjunto de su obra” (Quirao, 2015, p.214)

En el periódico Opera Actual (1998) se encuentran alojadas la definición de poliestilismo por parte del compositor Alfred Schnittke hablando acerca del poliestilismo como la definición del estilo de sus obras, las cuales se caracterizan por la yuxtaposición de formas y técnicas de otros periodos junto a sonidos u técnicas modernas. (p. 42)

En resumidas cuentas, el poliestilismo es una técnica que se viene dando en la contemporaneidad, la cual consiste en la implementación de varias técnicas y estilos compositivos en una misma obra, permitiéndose la libertad de combinar estos mismos en un mismo instante de esta.

Clasicismo

Hablar del clasicismo, en palabras de Benlloch (2009) es hablar acerca de la recuperación de la estética, del orden, la sencillez y la formalidad al momento de hacer música, contrariando a la ornamentación y complejidad propuesta por el barroco. (p. 160)

Por otro lado, De Legrán (2010) menciona que el clasicismo es un reflejo del humanismo, que buscaba ser elegante y del agrado de todo público, recurriendo a usar elementos como las melodías sencillas con acompañamiento. (p. 2)

Continuando con lo anteriormente establecido, Pauly (1974) establece que el termino clasicismo no debería estar estrictamente relacionado con fechas, sino con los compositores exponentes, que serían el caso Mozart y Haydn, estableciendo características como que la música buscaba reflejar el máximo estatus del alto orden, sin necesidad de ser profunda o introspectiva, a su vez que la finalidad de la música de estos compositores era el agradar a todo el público posible. (p. 129)

Aterrizando las ideas se puede establecer que el clasicismo fue un periodo caracterizado por la búsqueda de la sencillez, el orden y la formalidad; características que relucieron gracias a recursos característicos como la estructura compositiva de melodía y acompañamiento. Todo esto con el fin de buscar el agrado del público de su tiempo.

Romanticismo

El periodo del romanticismo nace de la misma manera que todos los periodos históricos, en respuesta a lo establecido por su periodo predecesor, en este caso, el Clasicismo.

El romanticismo como concepto, parte de dar prioridad a la evocación de emociones y sentimientos, o en palabras del reportaje del portal HJCK:

El romanticismo permitió una mayor libertad expresiva en la música y el arte, enfocándose en las emociones humanas más profundas y complejas. Los compositores y artistas buscaron transmitir sentimientos de amor, tragedia, melancolía y éxtasis a través de sus obras, rompiendo con las convenciones estilísticas y formales del pasado. El romanticismo valoraba la individualidad y la experiencia personal del artista. Los compositores y artistas buscaron expresar su propia visión del mundo y sus emociones personales a través de sus obras, creando una amplia variedad de estilos y enfoques creativos. (HJCK, 2024)

Otro aspecto del romanticismo relacionado con lo mencionado es su estrecha relación con la naturaleza, personajes y acontecimientos históricos (Mico. 2017, p 272) que también se ven muy influenciados por la búsqueda de reflejar emociones mencionada al inicio de este apartado.

Borrero (2007) en su escrito, establece que el compositor romántico basa su trabajo en el campo subjetivo, trata siempre de contar una emoción o una situación, siendo este como eje principal.

Por parte de Cruz (2023) menciona que el romanticismo se caracterizaba por hacer énfasis en la individualidad, las emociones y el drama. Todo esto desde un punto de vista pasional.

Como resultado de esta reflexión, se puede establecer que el romanticismo buscaba reflejar u evocar sentimientos y emociones humanas, brindando una gran libertad creativa a los compositores, tomando de inspiración recursos como la naturaleza, personajes, sucesos históricos y otros elementos relacionados.

Minimalismo

En palabras de Díaz (2007), esta es una de las propuestas que nacieron en respuesta al romanticismo, el minimalismo se opuso directamente a lo establecido en el periodo romántico. (p. 110)

Para comprender mejor esta idea, se puede atender la definición de Nyman (1974) que establece al minimalismo como un movimiento que promueve la reducción a la mínima expresión de la estructura armónica y melódica, a su vez de recurrir a patrones rítmicos para su desarrollo.

Cruz (2023) establece que el minimalismo se caracteriza por la simplicidad estructural de sus obras, los patrones rítmicos y melódicos repetitivos. En este movimiento

se busca su propia esencia a través de la reducción de los elementos, presentando nuevas experiencias auditivas.

Como resultado, se puede apreciar que el minimalismo es un movimiento que inicio en una respuesta inmediata a las ideas románticas, proponiendo una reducción del uso de recursos compositivos, más específicamente, en las estructuras melódicas, armónicas y un uso de recursos rítmicos más frecuentes.

MÉTODO

Diseño

El presente trabajo se define en su diseño como una investigación artística, enmarcada en el paradigma cualitativo bajo un corte descriptivo, haciendo uso de las técnicas de la autoetnografía propuestas por López Cano y san Cristóbal (2014).

Este autor establece que la investigación artística tiene como uno de sus focos principales, la creación de propuestas compositivas, enfocadas en la innovación y en la experimentación, añadiendo importancia a todo material escrito para la generación de conocimiento que pueda ser sometido a análisis para reflexión conceptual y teórica (López Cano y San Cristóbal, 2014).

La autoetnografía se puede definir como el estudio de la introspección realizada por el investigador sobre su proceso investigativo y creativo. Al respecto Cano y San Cristóbal definen la autoetnografía descriptiva como el proceso que se “limita a relatar lo que se ha hecho o lo que se está haciendo creativamente” (2014, p.145) la cual es útil según los propios

autores para “compartir con otros colegas la experiencia y, a través de su discusión pública o semipública, descubrir problemas, matices o reflexiones” (2014, p.145).

Todo lo anterior soporta la motivación del autor de compartir su propia experiencia creativa desde la composición con otros músicos que deseen abordar al igual que él el camino de la creación artística desde la composición de obras para orquestas de cuerdas frotadas o desde la composición poliestilística.

Técnicas y procedimiento

1. Como un primer paso, se procedió a definir el problema de investigación, en este caso, la realización de una obra para orquesta de cuerdas frotadas de índole poliestilística.
2. El segundo paso consistió en definir las características de la composición. En este caso fue el abarcar estilos musicales de diferentes periodos históricos, sumado a que la obra llevara cierto orden cronológico, en este caso: Clasicismo (Siglo XVIII), Romanticismo (Siglo XIV-XIX) y Minimalismo (Siglo XX).
3. Seguidamente se procedió a realizar la revisión documental de cada uno de los periodos seleccionados, haciendo uso de bases de datos, motores de búsqueda y análisis de fuentes sonoras. Para ello, también se abordó la investigación de otros aspectos, como la estructura de la obra (Suite), la evolución del formato orquestal propuesto (Orquesta de cuerdas frotadas) y el estilo compositivo a usar (Poliestilismo)
4. En cuarto lugar, se realizó el análisis de una selección de obras y compositores relacionadas con cada estilo musical seleccionado. En el caso del Clasicismo se

seleccionó a Mozart con la “Sonata para piano nº 11 Kv 331; I – Andante Grazioso”; en el romanticismo se observó a Beethoven con la “Sinfonía no. 5 en C Menor, op.67; III – Scherzo: Allegro” y en el caso del Minimalismo se estudió a Arvo Part con “*Cantus in memoriam Benjamin Britten*”, al igual que a Reich con “*Clapping Music* y *Music for 18 Musicians*”.

5. De forma paralela se llevaron a cabo de forma transversal el proceso de triangulación de la información, proceso creativo y autoentrevista. En este caso salieron a relucir algunos referentes adicionales que marcaron la percepción estética de quien escribe estas líneas como lo son el compositor James Schutmaat con la “Suite Vallenata; Son: Camino a Sincé” y el intérprete brasilero Ricardo Herz con “*Ontem Pra Amanhã*” e “*Inocente*”.
6. Finalmente se procedió a realizar el análisis y síntesis de la información en la escritura de los capítulos del presente documento y sus conclusiones en el cual se comparten los resultados musicales y de autorreflexión.

DISCUSIÓN¹

A continuación, se presentará el análisis de la suite compuesta, dedicando un apartado a cada uno de sus movimientos, pero antes se comparte, la experiencia compositiva del autor, haciendo uso de la autoetnografía, para conocer más detalles se puede revisar el anexo 1 con los resultados de la aplicación de la autoentrevista. El análisis realizado se basa en cómo el

¹ En el siguiente enlace se puede apreciar la interpretación de la obra compuesta:

compositor pensó la obra, enfatizando el papel que cada sección de instrumentos desempeña en la obra, al igual que la conversación musical que se desarrolla entre dichas secciones.

Antes de dar pie a la explicación acerca de la manera en que está construida la obra, primero se debe hablar acerca del proceso compositivo que dio origen al resultado de este proyecto, junto a sus momentos más prósperos y otros más complicados.

El proceso creativo partió con la elección del formato a utilizar, cabe resaltar que con anterioridad ya existía al menos un motivo musical o una melodía inicialmente compuesta (en este caso, fue el motivo principal del primer movimiento). Este motivo venía acompañado con un objetivo claro: Presentar una nueva propuesta. En el proceso se planteó la idea de que el formato fuera Acordeón y Violín, pero a medida que se comenzaba a plasmar la idea de manera física, se optó por cambiar el formato presentado en el resultado final de Orquesta de cuerdas frotadas.

Llegado el momento de plasmar la idea de manera física, se presentó la siguiente elección: El tipo de obra o la estructura de esta. Esta elección fue realmente la más sencilla de todas; en este caso, se optó por la Suite, debido a que esta brindaba mayor flexibilidad al momento de establecer las propuestas creativas. De igual forma se eligió este formato por conveniencia, en relación con la facilidad para la búsqueda de información sobre los conceptos, elementos y técnicas utilizadas dentro de una Suite. Además, se eligió por la independencia que ofrece la Suite, en relación con el desarrollo de cada uno de sus secciones o movimientos, ya que esta obra también posee una cierta particularidad en la naturaleza de sus movimientos.

Continuando con lo establecido anteriormente, se procedió a establecer que cada uno de los movimientos estuvieran relacionados con un estilo perteneciente a un periodo histórico de la música, además de que estos mismos estuvieran en orden cronológico. Con esta idea en mente, se procedió a elegir que periodos protagonizarían la composición.

En un primer momento, se estableció que los periodos fueran Barroco, Clásico y Romanticismo, pero, como curiosamente ha estado pasando en cada punto de la composición, al momento de plasmar, lo que originalmente iba a ser el primer movimiento, resultó tener más características del periodo romántico que del periodo barroco. Tomando en cuenta esta pequeña cadena de sucesos, finalmente se cambiaron los periodos históricos a los siguientes: Clásico, Romántico y uno de índole contemporáneo, que finalmente resultó ser minimalismo.

Cabe resaltar que cada compositor tiene total libertad de hacer los pasos en el orden que mejor le resulte. En este caso, el proceso compositivo inició prácticamente con algunos borradores del planteamiento, de los cuales nació el movimiento clásico, que como se mencionó anteriormente, originalmente se pensó como un segundo movimiento, pero por los diversos factores, finalizó siendo el primer movimiento.

Curiosamente, estuvo presente desde el inicio la melodía principal del movimiento clásico, que también se le otorgó el nombre “Canción de Cuna” por la manera en que está estructurado, además de que su línea melódica nació de un arrullo que alguna vez el compositor usó para dormir a su sobrino, que en ese momento no pasaba del año de nacido.

Con todo lo anterior claro, el proceso creativo fluyó con cierta normalidad. Cabe mencionar de igual manera que, en este caso en específico al momento de plasmar las ideas en la partitura, en primera instancia se optó por dirigir la atención hacia el apartado de las

notas musicales y lo que cada instrumento haría en simultáneo. Como segunda prioridad, se organizó las arcadas (los movimientos de los arcos para que todos coincidan desde cada rol individual) y como última instancia, se le otorgó un espacio para el planteamiento de dinámicas. Estos últimos pasos se trataron en cada movimiento de manera individual.

El movimiento que más esfuerzo requirió en este proceso fue el último, el de índole minimalista, debido a que, en un inicio el compositor no manejaba suficiente conocimiento, más allá de la definición o las características principales. Este requirió bastante estudio a profundidad de ciertos referentes para la ejecución creativa, a su vez de encontrar que técnicas también eran favorables para el resultado final de este último movimiento.

Continuando acerca de las técnicas, también es importante mencionar referentes importantes o las fuentes de inspiración inicial para la realización de este proyecto. La obra del maestro James Schutmaat (*Suite Vallenata*²) y dos obras del intérprete Ricardo Herz y junto a la Camerata Rameau (*Ontem Pra Amanhã*³ e *Inocente*⁴).

Por parte de la obra del maestro James, puntualmente se tomó de referente el tercer movimiento de su suite, titulado “Son: Camino a Sincé”. Del cual, se rescató la manera en que las voces van compartiendo la melodía principal y en gran medida, la manera en que esta misma se va desarrollando. Por otro lado, En las obras de Ricardo Herz, se tomó la utilización

² Aunque la obra no se encuentra disponible en la red para ser escuchada, el autor de este documento participó varias veces como intérprete de esta.

³ Herz, 2019: https://youtu.be/h5HUtr7G9ic?si=lyQU0_WYvUHZ8CND

⁴ Herz, 2019: <https://youtu.be/Z6l620QnvZw?si=wtxzfrWenjQ9NhKy>

de recursos técnicos como el pizzicato y la utilización de patrones rítmicos como recurso compositivo fundamental para la obra.

En conclusión, se puede establecer que el compositor tiene todo el derecho de realizar su proceso creativo de la manera en que le sea más cómodo, a su vez, que este mismo también puede estar sujeto a constantes cambios, llegando a que el producto final, pueda ser algo completamente distinto a lo planteado inicialmente. De igual manera, el compositor propone ideas desde su experiencia y conocimiento en la música, haya sido intérprete, espectador o desde una experiencia personal, sumado a que la composición en la mayoría de los casos nace de proponer una nueva idea con base a lo existente. Nunca nacerá sin una base.

Con el proceso compositivo explicado de manera sencilla y detallada, a continuación, se presenta un análisis de la construcción de la obra, a nivel de las interacciones entre instrumentos y de qué manera está estructurada.

Primer movimiento: Clásico⁵

Introducción (Compás 1 – 8):

Este movimiento posee una característica principal. Y es la manera en que da apertura. Utilizando el bajo continuo, con la técnica Pizzicato, entre Contrabajo y Violonchelo para presentar la base rítmica de la obra. El movimiento se encuentra en un compás de 6/8, en la tonalidad A (La Mayor) y en estos compases también se nota el movimiento armónico que tendrá la mayor parte del tiempo.

⁵ En los anexos se encuentra un link que lo llevara al score y audios de la obra

Figura 1

Bajo continuo



Nota: elaboración propia

También se puede notar que el compositor estableció la dinámica Piano (*p*) para los violonchelos y *mezzo piano* (*mp*) para los contrabajos. El compositor manejará dinámicas distintas para cada sección con el fin de ser claro con que sección destacar, además, con esas dinámicas iniciales, está dando a entender que la naturaleza del movimiento será de carácter tranquilo.

Figura 2

Dinámicas iniciales

Violonchelo iniciando piano



Violonchelos

Contrabajos

Contrabajo iniciando mezzo piano
por decisión del compositor para
destacar el bajo continuo

Nota: elaboración propia

Exposición del tema (Compás 9 – 16):

En esta sección, se presenta la melodía y tema principal del movimiento, este se caracteriza por llevar este patrón rítmico: Negra con puntillo seguido de una negra ligada a una corchea y el siguiente compás encontramos una blanca junto a una negra (siendo este el motivo principal rítmicamente). Otra similitud que se puede encontrar con el primer movimiento es que la viola inicia la melodía, además, esta es completamente guiada por el chelo y el contrabajo, que también utilizan la misma armonía de la introducción. Cabe resaltar que la melodía tiene un color particular gracias al cromatismo de C# y C lo cual crea un juego entre las tonalidades de A mayor y A menor para después resolver a una sonoridad de Asus2 lo cual genera una sensación de calma.

Figura 3

Inicio de la melodía y bajo continuo

The image shows a musical score for five instruments: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is in a common time signature. A red box highlights the first few notes of the Viola part, and a blue box highlights the corresponding basso continuo line. An arrow points to the start of the Viola melody with the label 'Inicio de la melodía.' Another arrow points to the Cb. staff with the label 'Bajo continuo presentado en la introducción'.

Nota: elaboración propia

Cabe resaltar también que, en la entrada de la melodía principal por primera vez, también trae consigo una dinámica, en este caso, el compositor establece un *mezzo forte* (*mf*) para la viola, manteniendo a los demás instrumentos sin indicaciones nuevas, mostrando una clara intención de resaltar a esta sección y la melodía principal, sin romper esta atmósfera tranquila propia del movimiento.

Figura 4

Mezzo Forte para la Viola como portadora de melodía

Dinámica que busca resaltar a la melodía principal

mf

The image shows a musical score snippet with five staves. The first two staves are empty. The third staff contains a melodic line starting with a quarter note, followed by a half note with a slur, and then another quarter note. A red circle highlights the 'mf' dynamic marking on the first note. A blue arrow points from the text 'Dinámica que busca resaltar a la melodía principal' to this marking. The fourth and fifth staves contain rhythmic accompaniment consisting of eighth notes and rests.

Nota: elaboración propia

Compás 17 - 24:

En esta sección, entran finalmente el primer violín y segundo violín, repitiendo el tema dos octavas por encima de la viola y realizando un acompañamiento con semicorcheas respectivamente, teniendo el primer violín una variación en el compás 21, para dar cierre a esta frase, y dar inicio al desarrollo.

Figura 5

Entradas primer y segundo violín.

Entrada Primer Violín

Entrada Segundo Violín realizando acompañamiento

Nota: elaboración propia

De igual manera, es importante mencionar que el compositor anotó nuevas dinámicas, gracias a la primera aparición de los violines (El primer violín como melodía y el segundo como acompañamiento y ornamentando). El compositor asignó al primer violín un *mezzo forte* (*mf*), al segundo violín *piano* (*p*) y a la viola le recalcó la dinámica que traía, para evitar que sea opacada por los demás instrumentos. Al llegar al compás 24, donde cierra esta sección, se puede observar que el autor también propuso dinámicas para conectar esta sección con la siguiente que inicia desde el compás 25, colocando un regulador descendente para la viola y primer violín más específicamente, ya que estas pasan de ir juntos en la melodía, a directamente participar en el acompañamiento, llegando así a un *mp*, mientras que el segundo violín y el violonchelo ahora la reciben, haciendo que el compositor tome la decisión de asignarles *mf* a ambas secciones para destacarlas. El contrabajo se mantiene en su dinámica inicial, debido a que debe mantener su rol de bajo continuo.

Figura 6

Dinámicas de los violines y Recordatorio de Viola.

The image shows a musical score for five instruments: Vlns 1., Vlns 2., Vlas., Ves., and Cbs. The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure is marked with a rehearsal mark '16'. Dynamics are indicated by circled letters: *mf* (mezzo-forte) for Vlns 1. and Vlas., and *p* (piano) for Vlns 2. Annotations include a blue arrow pointing to the first measure of Vlns 1. labeled 'Nueva melodía', and another blue arrow pointing to the first measure of Vlns 2. labeled 'Dinámica que demuestra ser acompañamiento'. A third blue arrow points to the first measure of Vlns 2. labeled 'Recordatorio para mantener sin opacar'.

Nota: elaboración propia

Figura 7

Dinámicas de cambio de sección y nuevos roles.

Dinámicas para resaltar melodía

Dinámicas para indicar acompañamiento

Nota: elaboración propia

Desarrollo (Compás: 25 – 32):

En este punto, la melodía la recibe el violonchelo con variación en el compás 29, en ese mismo compás, el segundo violín también va llevando la melodía una 5ta Justa (omitiendo los saltos de octava entre el violonchelo y violín), haciendo el papel de una segunda voz. La viola ahora se encarga de llevar el bajo continuo junto al contrabajo, y el primer violín lleva acompañamiento ornamentando el resto de la música.

En el compás 31, el primer y segundo violín conducen el final de la sección, a su vez de que la viola deja el papel de bajo continuo para participar en esta conducción.

Figura 8

Roles en el desarrollo.

Primer violín ornamentando con acompañamiento de semicorcheas

Viola apoyando el bajo continuo del contrabajo

Chelo comienza a tener la melodía; segundo violín hace segunda voz

Chelo pasa a usar el arco

Nota: elaboración propia

En esta sección también cabe destacar que en la conducción al clímax (Figura 9) el autor también propuso dinámicas para enfatizar la importancia de este, colocando reguladores ascendentes, indicando el aumento de intensidad sonora para que en el clímax se pueda salir de la idea principal de un movimiento tranquilo. (Asignadas principalmente al primer, segundo violín y a la viola).

Figura 9

Variación del patrón del Violonchelo y Conducción a Clímax en primer y segundo violín

Conducción del primer y segundo violín

Variación del Violonchelo

Viola dejando el bajo continuo para participar en la conducción

Nota: elaboración propia

Figura 10

Dinámicas de la conducción al clímax y cambio total del aire del movimiento.

Dinámicas para enfatizar la conducción al clímax

Nota: elaboración propia

Clímax/Coda (33 – 40):

Esta sección destaca mucho por el cambio radical, ya que se presenta otro motivo melódico dirigido por el primer violín, a su vez el segundo violín lleva una segunda voz de

este nuevo motivo melódico con una distancia de 3ra descendente. La viola lleva acompañamiento con la subdivisión del compás (corcheas), el violonchelo va ornamentando todo este fragmento con semicorcheas iniciadas en pulso débil y el contrabajo mantiene su rol con el bajo continuo, pero esta vez, ya tiene la indicación de usar el arco.

El movimiento armónico cambia un poco para resaltar más esta sección, sin dejar de lado la tonalidad principal del movimiento

Figura 11

Inicio del Clímax

The image shows a musical score for five instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violonchelo (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is marked 'Inicio del Clímax'. The score is annotated with several callouts:

- Nueva melodía exclusiva de la sección:** A blue arrow points to a new melodic motif in the first violin part, which is enclosed in a green box.
- Segundo violín haciendo una segunda voz a la melodía principal:** A blue arrow points to the second violin part, which is enclosed in a yellow box.
- Acompañamiento con subdivisión de compás:** A blue arrow points to the viola part, which is enclosed in a yellow box.
- Contrabajo usando el arco y manteniendo su rol de bajo continuo y ornamentado con semicorcheas en pulso débil:** A blue arrow points to the double bass part, which is enclosed in a red box. A blue box labeled 'arco' is placed above the first measure of the double bass part.

Nota: elaboración propia

Cierre (Compás 41 – 44):

Al terminar el clímax, toda la obra hace un regreso al primer motivo melódico que inicia la viola y que entrega a los violines, para cerrar con un *rallentando* dirigido por las violas, mientras que el violonchelo regresa a reforzar el bajo continuo del contrabajo. Culminando la obra con un acorde de A (La mayor).

En el apartado de dinámicas, se regresa completamente a la idea inicial, dinámicas enfocadas en *piano súbito* (*p súbito*) para generar contraste y dar un cierre de la misma manera que dio comienzo. Con calma.

Figura 12

Inicio del final

The image shows a musical score for the beginning of the finale, starting at measure 39. The score is written for five instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Viola part is highlighted with a red box, and an arrow points to it with the text "Regreso al primer motivo". The Violoncello and Contrabajo parts are highlighted with a blue box, and an arrow points to them with the text "Violonchelo retomando el apoyo del bajo continuo".

Nota: elaboración propia

Figura 13

Dinámicas del cierre.

Dinámicas enfocadas en piano

The image shows a musical score for five instruments: Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first measure is marked with the number 41. The dynamics are focused on piano (p). The first violin part has a circled 'p' marking. The viola, cello, and contrabasso parts have 'p Súbito' markings. The viola part also has a 'rit. v' marking. The score ends with a double bar line.

Nota: elaboración propia

Figura 14

Final o cierre del movimiento

Violines recibiendo melodía

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

rall.

Acorde final (A)

Rallentando dirigido por la viola

Nota: elaboración propia

Segundo movimiento: Romántico

Introducción (compases 1- 4)

En esta sección la obra inicia en una tonalidad de do menor en un compás de 2/2 con figuras de negra con puntillo ejecutadas en pizzicato por el violonchelo y el contrabajo con el objetivo de presentar la base rítmica de la obra con el formato de bajo continuo.

El comportamiento de las dinámicas es muy parecido al movimiento anterior, aquí solamente se mostrarán las respectivas figuras señalando las zonas donde están las dinámicas. La diferencia real, es que en este caso, el movimiento si recurre a dinámicas *Forte (f)* y *Fortísimo (ff)* con la finalidad de conseguir que este movimiento tenga un carácter más contrastante e introspectivo.

Figura 15

Detalles importantes para iniciar el movimiento

Marca de Tempo idóneo ← $\text{♩} = 110$

Compás de la obra ←

Bajo continuo del Chelo y Bajo ←

Violines 1

Violines 2

Violas

Violonchelos

Contrabajos

pizz.

pizz.

Nota: elaboración propia

Figura 16

Dinámicas iniciales.

Exposición del tema (Compás 5 – 17):

En esta sección se presenta el tema principal de la obra a través de la viola. Esta se caracteriza por manejar la subdivisión del compás (al estar en 2/2, la unidad de compás es la blanca, por tanto, su subdivisión es la negra). El movimiento melódico en la mayoría del tiempo se genera a partir de los grados conjuntos, teniendo un intervalo máximo de 4ta en el compás 5 de forma descendente y en los compases 12 y 13 de forma ascendente.

En esta etapa de la obra, cabe resaltar que dentro de la melodía existe una estructura interna de la melodía (A= 5 al 8; A'= 9 al 12; B= 13 al 18). En la cual “A” se presenta como tema principal, “A'” como variación de esta última, y “B” comportándose como una segunda parte y cierre del tema.

Figura 17

Información detallada y entradas iniciales (1)

Marca de Tempo idóneo ← $\text{♩} = 110$

Compás de la obra ←

Bajo continuo del Chelo y Bajo ←

Violines 1

Violines 2

Violas

Violonchelos

Contrabajos

Inicio de la melodía

Intervalos más amplios de la melodía

Vins. 1

Vins. 2

Vlas.

Ves.

Cbs.

Nota: elaboración propia

Figura 18

Construcción de melodía (parte A y A')

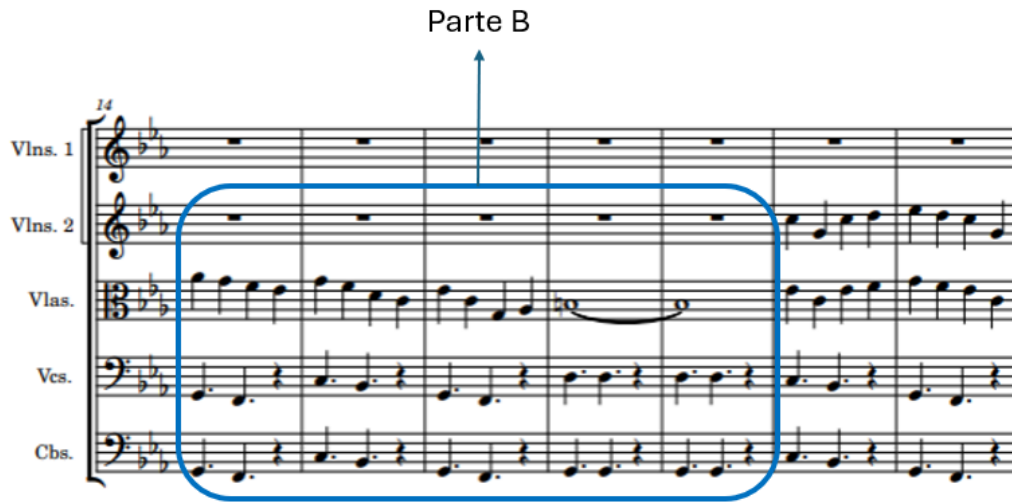
The image displays two musical staves for Viola and Cello. The top staff is the original score, with a tempo marking of $\text{♩} = 110$. A red box highlights a melodic passage in the Viola part. The bottom staff is a revised score with three colored boxes: a red box for the first measure, a green box for the next two measures, and a blue box for the final measure. Arrows point from these boxes to labels: 'Parte A' (from the red box), 'Parte A'' (from the green box), and 'Parte B' (from the blue box).

Nota: elaboración propia

Figura 19

Construcción de melodía (parte B)

Parte B



Nota: elaboración propia

Figura 20

Uso de reguladores y nueva intensidad máxima.

Comportamiento similar al primer movimiento en cuanto a su uso



Uso de reguladores como recurso característico del movimiento

Nueva intensidad máxima

Desarrollo del tema (Compás 19 – 45):

A partir de este punto, la obra comienza a explorar las demás ideas compositivas, integrando al segundo violín en el compás 19, repitiendo el motivo principal establecido por la viola en un intervalo de 3ra sobre la línea melódica de la viola. Mientras tanto los celos y los contrabajos continúan con el soporte rítmico de las negras con puntillo.

Más adelante, en el compás 33, El primer violín comienzan su participación en la obra, interpretando un nuevo motivo, mientras que los segundos violines repiten el primer motivo como contra-melodía a la nueva propuesta.

Figura 21

Propuesta de primer violín y contramelodía del segundo violín

28

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Ves.

Cbs.

34

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Ves.

Cbs.

3

Nota: elaboración propia

Figura 22

Conducción al desarrollo del tema desde las dinámicas.

The image shows a musical score for five instruments: Violin 1 (Vlns. 1), Violin 2 (Vlns. 2), Viola (Vlas.), Violoncello (Ves.), and Contrabajo (Cbs.). The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first measure is marked with a '28' above the staff. The score is divided into two systems. The first system contains measures 28 through 38. The second system contains measures 39 through 45. In the final measures (39-45), several dynamic markings are highlighted with red boxes: 'ff' (fortissimo) for Vlns. 1 and Vlas., and 'f' (forte) for Vlns. 2, Ves., and Cbs. A fermata is placed over the final measure (45) of the Vlns. 1 staff.

Nota: elaboración propia

En el compás 39 – 40 la viola se une a la melodía del primer violín dos octavas abajo (acorde a su registro) y en el compás 41 el segundo violín se une a esta idea, generando una unidad rítmica de estas tres voces, que genera el clímax de esta sección. Al llegar al compás 45 se finaliza la frase por medio de una redonda.

Figura 23

Entradas importantes y construcción del pasaje del compás 39-40

38

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Nota: elaboración propia

Figura 24

Las dinámicas como herramienta de apoyo interpretativo para la entrada de la viola.

38

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

ff

Viola participando parte de la melodía momentáneamente

Nota: elaboración propia

Puente (Compás 45 – 48):

En estos compases, se realizó un pequeño puente dirigido por el primer violín y luego por la viola para dar paso a la reexposición del tema.

Figura 25

Puente hacia reexposición

The image shows a musical score for five instruments: Violins 1 and 2, Viola, Violoncello (Vcs.), and Contrabajo (Cbs.). The score is in 3/4 time and B-flat major. Measure 43 is marked. A red rounded rectangle highlights the bridge section from measure 43 to 57. In measure 53, a blue rounded rectangle highlights a triplet in the Viola part, consisting of three eighth notes: G4, A4, and Bb4. The word 'arco' is written below the Viola and Vcs. staves.

Reexposición del tema (Compás 49 - 57):

Cómo el título menciona, se presenta un nuevo comienzo, retomando el tema, con ciertos cambios. A partir del compás 51 se desarrolla un pequeño contrapunto que inician las violas interpretando el tema principal, en el compás 53 los chelos toman la misma melodía para luego ser entregada en el compás 56 al primer violín.

Figura 26

Reexposición del tema

48

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

pizz.

Inicio de Reexposición del tema

Inicio del contrapunto

Entrada segundo Violín

Nota: elaboración propia

Figura 27

Reexposición del tema a través de las dinámicas.

Reexposición del tema visto desde las dinámicas, aumento de intensidad a manera de “escalera”

48

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

pizz.

p

p

p

55

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

mp

mp

mp

mp

Nota: elaboración propia

Figura 28

Propuesta de conducción gradual antes y durante la conducción al tutti.

Dinámicas proponiendo un aumento de intensidad gradual

The image shows a musical score for five string instruments: Violins 1 and 2, Violas, Cellos, and Double Basses. The score begins at measure 60. The first violin part has a crescendo hairpin starting at measure 62 and a decrescendo hairpin starting at measure 65. The second violin part has a decrescendo hairpin starting at measure 62 and a crescendo hairpin starting at measure 65. The viola part has a crescendo hairpin starting at measure 62 and a decrescendo hairpin starting at measure 65. The cello part has a decrescendo hairpin starting at measure 62 and a crescendo hairpin starting at measure 65. The double bass part has a decrescendo hairpin starting at measure 62 and a crescendo hairpin starting at measure 65. All parts reach a mezzo-forte (mf) dynamic at measure 65. The score is in 3/4 time and B-flat major.

Nota: elaboración propia

Conducción al Tutti (65-71):

El primer violín lleva cierto protagonismo en esta parte de la obra, mientras que los demás instrumentos llevan acompañamiento, en donde el chelo, el segundo violín y la viola se encargan de conducir esta sección hacia el cierre de la obra.

Otro dato para mencionar es que a partir del compás 65, el contrabajo cambia drásticamente su base rítmica, para iniciar un nuevo acompañamiento con el arco. Esta decisión se tomó para generar contraste en la sonoridad. Una mayor resonancia.

Figura 29

Conducción al tutti

Conducción al tutti (sigue hasta el compás 71)

The image shows a musical score for measures 65 to 71. The instruments are Vlns. 1, Vlns. 2, Vlas., Vcs., and Cbs. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 65 starts with a dynamic marking of *mf*. Red boxes highlight specific notes in measures 65, 66, 67, 68, 69, and 70. A blue arrow points from the text 'Conducción al tutti (sigue hasta el compás 71)' to the notes in measure 70. The word 'arco' is written below the Cbs. staff in measure 65.

Nota: elaboración propia

Figura 30

Desde el punto de vista de las dinámicas.

Conducción al tutti desde las dinámicas

The image shows a musical score for measures 70 to 71. The instruments are Vlns. 1, Vlns. 2, Vlas., Vcs., and Cbs. The key signature is two flats. Measure 70 starts with a dynamic marking of *f*. Red boxes highlight the *f* dynamic marking in measures 70 and 71 for Vlns. 1, Vlns. 2, Vlas., Vcs., and Cbs. A blue arrow points from the text 'Conducción al tutti desde las dinámicas' to the *f* dynamic marking in measure 70.

Nota: elaboración propia

Coda (72 – 79):

En la imagen anterior se puede apreciar el final de la sección anterior junto al inicio de la coda, la cual, realmente es dirigida por la viola, al llevar la división rítmica más corta (negra) en el compás 72. Al iniciar la coda, en la búsqueda de generar un impacto significativo, todos los instrumentos están en constante movimiento, cada voz con su respectiva línea melódica. En el caso del contrabajo, sigue cumpliendo su rol de bajo continuo. En compás 79, se da cierre a la coda con un acorde de Cm (Do menor).

Figura 31

Coda

Nota: elaboración propia

Cierre (80 –86):

En este punto, se regresa de cierto modo al comienzo, esta vez, con otro pequeño contrapunto y un *ritardando* en el compás 85 dirigido por el primer violín y el violonchelo.

Cerrando la obra con un acorde de C (Do Mayor), en la búsqueda de generar un final contrastante con el resto de la obra.

Figura 32

Conducción al Cierre, e inicio de este, a través de las dinámicas como principal característica.

Conducción dinámica hacia el cierre

The image shows a musical score for five staves: Vlns. 1, Vlns. 2, Vlas., Vcs., and Cbs. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The piece concludes with a C major chord. Dynamic markings are used to guide the performance: 'p' (piano) is marked in the Vlns. 2, Vcs., and Cbs. staves, while 'mp' (mezzo-piano) is marked in the Vlns. 1 and Vlas. staves. Red boxes and circles highlight these markings.

Nota: elaboración propia

Figura 33

Cierre o Final

6

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Conducción del Cierre.

Acorde final (C)

rit

Detailed description: This musical score shows measures 6, 7, and 8. Measure 6 is marked with a forte dynamic (f) and a hairpin crescendo. Measure 7 is marked with a piano dynamic (p) and a hairpin decrescendo. Measure 8 is marked with a piano dynamic (p) and contains a final C major chord. A red box highlights the melodic lines in measures 6 and 7, and the final chord in measure 8. A blue arrow points from the text 'Conducción del Cierre.' to the first measure, and another blue arrow points from 'Acorde final (C)' to the final chord. A 'rit' marking is present above the cello part in measure 7.

Nota: elaboración propia

Figura 34

Cierre a través de las dinámicas.

Dinámicas propuestas como un aumento de intensidad escalado

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

rit. - -

Detailed description: This musical score shows measures 6, 7, and 8. Measure 6 is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and a hairpin crescendo. Measure 7 is marked with a piano dynamic (p) and a hairpin decrescendo. Measure 8 is marked with a piano dynamic (p) and contains a final C major chord. Red circles highlight the dynamic markings (mf and f) in each part. A 'rit. - -' marking is present above the cello part in measure 7.

Nota: elaboración propia

Tercer movimiento: Minimalista.

Introducción (Compás 1 - Compás 9):

En este fragmento de la obra, es importante mencionar que se presentan todos los recursos principales de esta primera parte de la obra: El bajo continuo y el tema principal (Compás 1 en simultáneo); Inicia el canon de esta misma primera parte (Compás 5) y la aparición de uno de los elementos más característicos del estilo al que se enfocó esta obra, el Tintinabulis (Compás 9⁶).

Figura 35

Inicio de obra y entradas clave

The musical score for the beginning of the work is shown in five staves: Violines 1, Violines 2, Violas, Violonchelos, and Contrabajos. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Red boxes highlight key moments: 'Motivo principal' in Violines 1 (measures 1-4), 'Inicio bajo continuo' in Contrabajos (measures 1-4), and 'Desarrollo del tema (Inicio canon)' in Violas (measures 5-6). The Contrabajos part starts with a 'pizz.' marking in measure 1.

⁶ Nota: en este movimiento se usaron letras de ensayo para referenciar algunos puntos clave de la obra. Ejemplo de esto es la letra de ensayo “A”, un punto clave para indicar la primera aparición del violonchelo y el regreso del canon al motivo inicial con el primer violín (como en la introducción).

Nota: elaboración propia

Figura 36

Inicio Tintinabulis

Inicio Tintinabulis

The image shows a musical score for the beginning of 'Tintinabulis'. It consists of five staves: Vlns. 1, Vlns. 2, Vlas., Vcs., and Cbs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Vlns. 2 staff has a red box around its first four measures, and a blue arrow points to the first measure of this section. The Vlns. 1 staff starts with a measure number '7' above the first measure. The Vlas. staff has a bass clef and a key signature of three sharps. The Vcs. and Cbs. staves have a bass clef and a key signature of three sharps. The Cbs. staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

Nota: elaboración propia

Cambio armónico (Compás 33 o Letra “B”):

En el minimalismo no se maneja el concepto de la armonía tonal como se usa en otros periodos. Como se mencionó en el marco teórico, se prioriza la reducción de todo elemento armónico a su mínima expresión. En este caso solo se podrá apreciar un cambio armónico, el cual se dio a través de nota común entre escala. En este caso, la escala inicial es Mi mayor (E) y pasó a Do sostenido menor (C#m), esto se da gracias a que ambas notas están presentes

en la escala inicial, siendo la nota Mi (E) el primer grado de esta escala, y Do sostenido (C#) siendo el sexto grado de esta misma, y siguiendo el modelo armónico de la escala mayor, el sexto grado es un grado menor, por tanto, la escala comenzando desde este grado será de la misma cualidad.

A partir de este punto, a pesar de que no hay un corte abrupto en la obra, sí que se logra apreciar, con este cambio, que se vuelve a presentar un inicio bastante idéntico al de la introducción, con sus respectivas variaciones.

En el compás 51, se da cierre a esta primera parte del movimiento con un acorde de Do sostenido menor (C#m).

Figura 37

Cambio Armónico

Nota: Por ser cambio por nota común, no se realiza cambio de armadura.

Cambio Armónico

B

Conducción a cambio armónico por nota común

Nota: elaboración propia

Sección Rítmica (Compás 53/Letra “C”):

Esta parte de la obra comienza a emplear otra de las técnicas características del minimalismo, recurrir a los patrones rítmicos como principal recurso compositivo y eje principal de la obra (en este caso, de la segunda parte del movimiento).

En el compás 53 inicia el violonchelo marcando el pulso fuerte del compás, el cual cambió de 4/4 (Cuatro cuartos) a 6/8 (Seis octavos). En este punto, cada 4 compases se comienzan a integrar cada instrumento con un ritmo distinto para cuando ya estén juntos logren el objetivo de generar una “sensación” sonora.

El primer violín en el compás 57, además del ritmo, lleva el arpeggio de la tonalidad (que vuelve a ser Mi Mayor (E) gracias a que se volvió a utilizar el mismo método por el que se generó el cambio armónico mencionado anteriormente). El segundo violín solamente utiliza la tónica de la tonalidad utilizada (compás 61) y la viola, curiosamente utiliza las notas Si (B) y Do# (C#) en su patrón rítmico, ambas siendo parte de la escala de Mi (E).

Figura 38

Inicio sección rítmica y entradas clave

The image displays three systems of a musical score for 'Pequeña Suite: un viaje tonal'. Each system includes staves for Violins 1 and 2, Viola, Cello, and Double Bass. The first system (measures 55-60) highlights the 'Ritmo Primer violín' (Violin 1 rhythm) in green and the 'Ritmo base con bajo continuo' (base rhythm with basso continuo) in red. The second system (measures 61-66) highlights the 'Ritmo Segundo Violín' (Violin 2 rhythm) in blue and the 'Ritmo Viola' (Viola rhythm) in purple. The third system (measures 67-72) highlights the 'Ritmo Contrabajo' (Double Bass rhythm) in yellow. A note on the right side of the third system states: 'Nota: Las zonas señaladas son las respectivas entradas reflejadas en el score'.

Nota: elaboración propia

A partir del compás 73 (Letra “D”) se plantean ligeras variaciones en el ritmo, alternando las entradas del contrabajo y comenzando a emplear las dinámicas como principal medio de variación. En el compás 81 (Letra “E”) se da la variación de invertir la entrada del contrabajo. Y en el compás 89 (Letra “F”) es el cierre de la idea en donde cada instrumento se va retirando cada cuatro compases hasta que el primer violín y el segundo violín dan cierre a esta sección de la obra.

Figura 39

Utilización de dinámicas como recurso de composición y variación

Presencia de dinámicas como recurso de variación

The image displays a musical score for five instruments: Violins 1 and 2, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is in the key of D major (indicated by two sharps) and begins at measure 72. A box labeled 'D' is placed above the first violin staff. A red horizontal box highlights a section of the first violin staff, and a blue arrow points from the text above to this section. The first violin part features a melodic line with dynamic markings. The other instruments provide accompaniment: Violins 2 play a rhythmic pattern, Violas play a similar rhythmic pattern with fingerings, Cellos and Double Basses play a simple bass line.

Nota: elaboración propia

Figura 40

Entrada contrabajo como recurso compositivo y de variación

Entrada de contrabajo

Alternancia de la entrada del contrabajo

Nota: elaboración propia

Coda (Compás 102/Tempo Primo):

Se retoma todo el estilo presentado en la primera parte del movimiento, retomando elementos como el tintinabulis, que lo lleva la viola; las dos voces en canon, en este caso, son el primer violín y segundo violín; el contrabajo recibe el bajo continuo y el violonchelo lleva una nota con la tónica de la tonalidad, prosiguiendo esta continuidad hasta el cierre de la obra.

Figura 41

Tempo primo y aspectos para tomar en cuenta en este.

Dos voces en canon

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

mf

f

Tintinabulis

Bajo continuo

Nota base con la tónica del segmento

Nota: elaboración propia

Para concluir el presente trabajo se quiere compartir algunas conclusiones y aprendizajes del compositor. En el proceso compositivo se observó cómo fue la evolución de la propuesta del formato musical hasta llegar a la actual propuesta “Orquesta de cuerdas frotadas”. En segunda instancia, se investigó sobre las sonoridades, estilos, técnicas y periodos en los que se desarrollaron estos estilos, hasta seleccionar los periodos musicales mencionados para cada movimiento, Clásico, Romántico y Minimalista; todo esto, con el fin de aterrizar las ideas creativas a un escenario posible, logrando conocer las maneras más aptas e idóneas para juntar las ideas planteadas desde el inicio de la composición.

Un gran aprendizaje del proceso creativo es, que toda obra tiene un orden y lógica para su ejecución, pero este factor está profundamente ligado a la creatividad e identidad sonora del compositor en cuestión. Aun así, hay ciertos parámetros que el compositor debe tener en cuenta, como el periodo musical en el que se está basando, técnicas a implementar, compositores y obras de referencia.

Un punto importante que está relacionado con lo anterior es que, al realizar la composición, factores externos y aleatorios pueden afectar el proceso creativo, modificando la idea que se planteó inicialmente. Por ejemplo, en el presente proyecto ocurrió que los movimientos cambian de orden y estilo compositivo, dándose el caso de que automáticamente se tuvieron que descartar varias ideas. Todo lo dicho, es parte del proceso creativo.

Como último aprendizaje a mencionar, se encuentra el punto de unión entre el apartado creativo subjetivo y el apartado objetivo de la composición. Aunque tomo tiempo el compositor logró comprender de manera clara las herramientas técnicas que necesitaba para poder plasmar su propuesta creativa dentro de los cánones estilísticos de cada uno de los periodos musicales abordados dándole un sentido su creación.

REFERENCIAS

- Abad Célleri, F. (2013). *Duendes del barranco: propuesta compositiva de la obra duendes del barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de suite*.
- Acosta, R. (2007). Musica Academica contemporanea en Colombia desde el final de los ochenta. *Arte 2 de la Gran Enciclopedia de Colombia*, 7, 3-48.
- Cruz, E (2023). *Música del Romanticismo*. ArteHistoria.
<https://artehistoria.online/romanticismo/musica-romanticismo/>
- Cruz, E (2023). *Música Minimalista*. ArteHistoria
<https://artehistoria.online/minimalismo/musica-minimalista/>
- Borrero, F (2007) *Historia del Romanticismo Musical*. Innovación y Experiencias Educativas.
[https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Nu
mero_12/Francisco_D_Borrero_1.pdf](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_12/Francisco_D_Borrero_1.pdf)
- Copland, A. (2006) *Cómo Escuchar la Música*. Fondo de Cultura Económica México.3
- Cruz (2023) *Música Barroca: Definición, Características y Obras*.
<https://artehistoria.online/barroco/musica-barroca/>
- Donado Sarmiento, L., Navarro, J., Trejos, A., Lara, J., García, C., Romero, C. H., & Ramírez Meza, H. J. (2022). *Música de Cámara en Barranquilla: de la investigación a la proyección social del Festival Internacional de la ciudad*.

- Universidad del Norte. <https://editorial.uninorte.edu.co/gpd-musica-de-camara-en-barranquilla-9789587894998-639ba24547e8d.html>
- De Chile. (2024). Diccionario etimológico de Chile <https://www.dechile.net/>
- Escuela Des Arts (2024) *Diferencia entre composición y producción musical: Puntos clave*.
<https://www.escueladesarts.com/blog/diferencia-entre-composicion-y-produccion-musical/>
- García. (2012). *Formas musicales / La suite, las suites*
<https://www.melomanodigital.com/la-suite-las-suites/>
- HJCK (2024). *Explorando los secretos del romanticismo musical*.
<https://hjck.com/musica/explorando-los-secretos-del-romanticismo-musical-ex40>
- Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica.
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. *Problemas, métodos, experiencias y modelos, 1*.
- López Mico (2017): *El Romanticismo Musical*. Publicaciones Didácticas
<https://core.ac.uk/download/pdf/235855805.pdf>
- Meléndez-Haddad, P. (1998). *Alfred Schnittke ha muerto, adiós al poliestilista*. *Opera actual*, (30), 42-43.
https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000660004
- Nyman, M. (1974). *Minimalism: Art Making as Process*. United Kingdom: Studio Vista.

Quirioa. (2015). *Nuevos Enfoques en la Formación y Educación Musical Madrid*, 12, 13 y 14 de marzo de 2015

Pauly, R. G. (1974). *La música en el período clásico*. Victor Leru.

[https://www.academia.edu/39702604/Reinhard G Pauly La m%C3%BAsica en el per%C3%ADodo cl%C3%A1sico](https://www.academia.edu/39702604/Reinhard_G_Pauly_La_m%C3%BAsica_en_el_per%C3%ADodo_cl%C3%A1sico)

RAE. (2023). Diccionario de la lengua española. <https://www.rae.es/>

Ramos, R. (2013). *Suite colombiana para bandola llanera, tiple y guitarra*.

<http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1437>

Ricardo Herz | violino popular brasileiro (2019). *De Ontem Pra Amanhã*.

https://youtu.be/h5HUtr7G9ic?si=lyQU0_WYvUHZ8CND

Ricardo Herz | violino popular brasileiro (2019). *Inocente*.

<https://youtu.be/Z6l620QnvZw?si=wtxzfRWenjQ9NhKy>

Román, A. (2022). *Elaboración de suites de música cinematográfica en concierto:*

Musimagen y su comisión permanente. Cuadernos de Investigación Musical

<https://revista.uclm.es/index.php/cuadernosdeinvestigacionmusical/article/view/2847/2362>

Salas, V. (2005). *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*. Visión Libros.

<https://pdfcoffee.com/download/la-historia-de-la-musica-de-camara-y-sus-combinacionesvicente-salas-merino-4-pdf-free.html>

Sinfónica de Minería (2022). *¿Qué Es el Clasicismo Musical?* Sinfónica de Minería (HRJ)

<https://mineria.org.mx/clasicismo-musical/>

Schutmaat. J (2015) *Suite Vallenata* (Score musical). [Composiciones Schutmaat](#)

UniReformada (19 de abril del 2019) *Documental "El Diario De Una Gira" - Orquesta de*

Cámara CUR (2016) Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=eazCKP6nycw>

Universidad de Valencia (2022) *Composición musical moderna, creatividad y técnica para*

seguir la melodía propia. [https://www.universidadviu.com/co/actualidad/nuestros-](https://www.universidadviu.com/co/actualidad/nuestros-expertos/composicion-musical-moderna-creatividad-y-tecnica-para-seguir-la-melodia-propia#:~:text=La%20composici%C3%B3n%20musical%20es%20el,transmitir%20un%20mensaje%20al%20p%C3%ABlico.)

[expertos/composicion-musical-moderna-creatividad-y-tecnica-para-seguir-la-melodia-](https://www.universidadviu.com/co/actualidad/nuestros-expertos/composicion-musical-moderna-creatividad-y-tecnica-para-seguir-la-melodia-propia#:~:text=La%20composici%C3%B3n%20musical%20es%20el,transmitir%20un%20mensaje%20al%20p%C3%ABlico.)

[propia#:~:text=La%20composici%C3%B3n%20musical%20es%20el,transmitir%20un%20mensaje%20al%20p%C3%ABlico.](https://www.universidadviu.com/co/actualidad/nuestros-expertos/composicion-musical-moderna-creatividad-y-tecnica-para-seguir-la-melodia-propia#:~:text=La%20composici%C3%B3n%20musical%20es%20el,transmitir%20un%20mensaje%20al%20p%C3%ABlico.)

Vera. L (s.f) *La Investigación Cualitativa.* Universidad Nacional de la Plata

https://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/velez_vera_investigacion_cualitativa_pdf.pdf

ANEXOS

Anexo 1: Autoentrevista

AUTOENTREVISTA

¿Cuál es el formato instrumental que voy a utilizar?

R: La historia en este apartado es muy curiosa, en la ambición de querer proponer algo “poco convencional” y por una promesa a un compañero, planteé al inicio un formato de Violín y acordeón (de teclado para facilitar un poco el apartado armónico) Pero, la situación en el momento, era también la falta de conocimiento sobre el instrumento, además de estar con el tiempo en contra, opté por dejar esta idea para otro momento y recurrí a elementos que más conociera, y nada mejor que el entorno en el que crecí desde niño, entre las cuerdas frotadas. La posibilidad de una pequeña sinfonía también la contemplé, pero por lo mismo que desplazé la idea inicial,

¿Qué forma musical voy a utilizar para la composición?

R: Originalmente, la idea era plantear un concierto, de 3 movimientos, al propio estilo de la música académica que todos conocemos, pero con el paso del tiempo, y por factores como la necesidad de que se pudiera tener más flexibilidad para la propuesta de ideas compositivas en el propio proyecto, se optó por suite.

En el momento en el que se optó por suite, también se planteó la posibilidad de estructurarla con 4 movimientos. Lo cual no se pudo, sencillamente por tiempo y por logística interna para facilitar la sustentación del presente proyecto.

¿Cómo van a ser los movimientos de la suite?

R: La estructura general la tenía clara desde un inicio, iba a mantener cierta relación con la estructura del concierto: Un movimiento de obertura, un movimiento lento y un movimiento de cierre enérgico. A medida que se avanzaba en el proyecto, la concepción fue cambiando, especialmente, por la pregunta que establezco más adelante con respecto a los periodos históricos utilizados como referentes, replanteando la estructura general, pasando de lo descrito inicialmente, a manejar el orden cronológico que se presentó como resultado final, Periodo clásico, Romántico y Minimalista como representante de las vertientes contemporáneas para esta composición.

Un dato extra: Al inicio estaba pensado en que los periodos iban a ser barroco, clásico y romántico o un periodo contemporáneo, pero en vista de que el resultado del primer movimiento (actualmente el segundo movimiento) terminó con más aires de romanticismo, se cambió el plan a seguir al que plan final que se aprecia, y se intercambié entre primer movimiento y segundo movimiento en el orden final.

¿Cómo va a ser la estructura y técnicas de cada movimiento?

R: Al momento de componer, primero prioricé un aspecto, los motivos melódicos y la temática de cada movimiento. Aquí entran en escena la Suite Vallenata del Maestro James, Inocente y De Ontem Pra Amanhã de Ricardo Herz con la Camerata Romeu. Las obras que brindaron la principal inspiración para realizar este proyecto.

El primer movimiento tiene una fuerte inspiración directamente al Son (3er movimiento de la suite vallenata) tanto como la estructura y el aire que se buscó dar. Ambos nacen de un recuerdo por parte de ambos autores. En el caso del maestro James y el Son, nacen de los viajes realizados con la docente Andrea Trujillo hacia Sincé, para unos trabajos

de una fundación localizada allí (si no me falla la memoria). Por otro lado, El segundo movimiento titulado “Canción de Cuna” por parte del autor de este proyecto, el motivo u melodía principal de este, nació de un pequeño arrullo inventado para su sobrino, un simple tarareo dio pie para todo.

El segundo movimiento, en estructura, fue más apegado De Ontem Pra Amanhã de Ricardo Herz y la Camerata Romeu, básicamente en manejar la estructura de intercalar las voces, a su vez de esta estructura de contrapuntos cortos y en constante bloque. No hay mucho más por mencionar por ahora en este apartado.

El tercer movimiento fue mucho más apegado al estilo de Inocente (Ricardo Herz y Camerata Romeu) al recurrir bastante al pizzicato como recurso compositivo para combinar ritmos entre las diferentes secciones. Cabe mencionar que el resultado final de este movimiento está bastante lejos de la idea original, que, en algún punto, más adelante, se espera darle el trato que se merece.

Para este punto, recién se había elegido minimalismo como periodo, por tanto, varias de las ideas sufrieron bastantes cambios, recurriendo a técnicas como el Tintinabulis, presente en las obras de Arvo Part y los patrones rítmicos presentes en las obras de Steve Reich.

¿Qué periodos voy a abordar?

R: Como se menciona en varios puntos de este escrito, esta respuesta pasó por tres etapas clave:

1. No existía la idea de recurrir a periodos en específico, debido a que se planteaba la idea de libertad creativa total, cosa que no se permitía por las condiciones en las que se pensó el proyecto.
2. Aparece la idea de ir por orden cronológico de periodos históricos con la finalidad de darle un norte a el proyecto, idea que fue planteada entre asesores y autor. En este punto, se planteó el siguiente orden: Barroco, Clasicismo y Romanticismo.
3. Se completa el proceso creativo inicial, y sucede que el primer movimiento, que la idea inicial era ser barroco, terminó como resultado con aires románticos, y por cuestiones logísticas y de tiempo, se optó por el orden final: Clásico, Romántico y Minimalismo. Como otro dato, se terminaron invirtiendo los dos primeros movimientos, dando como resultado final, la composición que terminó saliendo a la luz.

¿Como van a ser los matices de cada movimiento?

R: El único movimiento que inicialmente tenía matices desde el inicio, fue el último, el minimalista, especialmente con un fuerte énfasis en su parte basada en ritmos, para generar cierto dinamismo, tanto para quien interpreta como para quien escucha. Los demás movimientos no se les propuso dinámicas directamente, ya que en estos movimientos se dirigió la atención al apartado armónico y melódico, luego es que se les fue proponiendo dinámicas, y para estos casos que manejan melodías más claras, las dinámicas se propusieron de tal manera que se encargaran de conducir la armonía y permitir claridad al momento de intercalar voces entre las secciones de instrumentos.

Nota especial:

Este proceso realmente pasó por varios bloqueos creativos, principalmente al momento de aterrizar ideas, ya que, en la presente situación, existían limitantes claras, como que ciertas técnicas deben estar presentes tal cual como se explican a nivel teórico, mientras que, por otros aspectos, se tenía que vigilar mucho los aspectos interpretativos, como las arcadas, anotaciones interpretativas como *ritardandos* quedarán lo más semejante posible a las obras del periodo especificado.

Anexo 2: Registro ante derechos de autor

[Dnda Documento.pdf](#)

Anexo 3: Audio y Score primer movimiento

[Primer Movimiento \(Final\).mp3](#)

[Primer Movimiento \(Final\).pdf](#)

Anexo 4: Audio y Score segundo movimiento

[Segundo Movimiento \(Final\).mp3](#)

[Segundo Movimiento \(Final\).pdf](#)

Anexo 5: Audio y Score tercer movimiento

[Tercer Movimiento.mp3](#)

[Tercer Movimiento \(Final\).pdf](#)

Anexo 6: Grabaciones de la obra interpretada en vivo

[Pequeña Suite: Un Viaje Tonal \(Playlist Completa\)](#)