

Adaptación de cinco piezas de música andina colombiana para dueto de bajo eléctrico y guitarra, con énfasis en el bajo eléctrico como instrumento líder

Composición, Arreglos y Adaptación

Juan Sebastián Galán Ferreira

Director

Álvaro Martín Gómez Acevedo

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes y Música

Bucaramanga

2025

Agradecimientos

Quisiera comenzar expresando mi más sincero agradecimiento a todos los profesores que aportaron a mi formación, especialmente a mi tutor de tesis, Álvaro Martín Gómez Acevedo, cuya experiencia y paciencia fueron fundamentales para mi formación y realización de este trabajo.

A mi madre por su apoyo incondicional y permitirme cultivar y dar forma a mi vida, a mi novia por brindarme su compañía, motivación y no permitirme desfallecer nunca.

A todos mis compañeros de la carrera con los que tocamos y estudiamos para lograr nuestros objetivos, a Sergio Camilo Durán Álvarez y a la Fundación Filarmónica de Santander por creer en mí y haberme proporcionado las herramientas para no parar de estudiar mi instrumento.

Tabla de contenido

Introducción	10
1. Planteamiento del problema.....	11
1.1 Antecedentes	11
1.1.1 Antecedentes bibliográficos.....	11
1.2 Pregunta de investigación	12
1.3 Objetivos	13
1.3.1 Objetivo general.....	13
1.3.2 Objetivos Específicos.....	13
1.4 Justificación	13
2. Marco teórico	14
2.1 Historia del bajo eléctrico	14
2.2 La música andina colombiana.....	15
3. Metodología	16
4. Análisis de obras	17
4.1 Brisas del Anchique	17
4.1.1 Forma	17
4.1.1.1 Melodía, armonía y ritmo acompañante sección A.	17
4.1.1.2 Sección B.	19
4.1.1.3 Sección C.	21
4.1.1.4 Sección A – final.....	23
4.2 Iluminada	23

ADAPTACIÓN DE MÚSICA ANDINA PARA EL BAJO ELÉCTRICO	4
4.2.1 Forma	23
4.2.1.1 Melodía y armonía sección A.	24
4.2.1.2 Sección B.	26
4.2.1.3 Melodía y armonía sección C.	28
4.3 Albores de junio	31
4.3.1 Sección A	31
4.3.1.1 Melodía y armonía.	31
4.3.2 Sección B	32
4.3.2.1 Melodía y armonía.	33
4.3.3 Sección C	34
4.4 Pa' Molina	37
4.4.1 Introducción	38
4.4.2 Sección A	38
4.4.3 Sección B	40
4.4.3.1 Melodía y armonía.	41
4.4.4 Sección C	42
4.4.4.1 Melodía y armonía.	43
4.5 Sanjuanero huilense	46
4.5.1 Melodía y armonía	47
5. Conclusiones	52
Bibliografía	53
Apéndices	55

Tabla de Ilustraciones

Figura 1. Brisas del Anchique. Sección A, compases 1 y 2	17
Figura 2. Brisas del Anchique. Sección A melodía compases 1 al 4.....	17
Figura 3. Brisas del Anchique. Sección A melodía compases 6 al 8.....	18
Figura 4. Brisas del Anchique. Sección A melodía compases 9 al 12.....	18
Figura 5. Brisas del Anchique. Sección A melodía compases 13 al 15.....	18
Figura 6. Brisas del Anchique. Sección A armonía compases 6 al 8.	19
Figura 7. Brisas del Anchique. Sección A armonía compás 16 al 17.....	19
Figura 8. Brisas del Anchique. Sección B compases 38 al 41.....	20
Figura 9. Brisas del Anchique. Sección B compases 41 al 45.....	20
Figura 10. Brisas del Anchique. Sección B compases 46 al 50.....	20
Figura 11. Brisas del Anchique. Sección B compases 51 al 54.....	21
Figura 12. Brisas del Anchique. Sección C compases 88 al 95.....	21
Figura 13. Brisas del Anchique. Sección C compases 96 al 100.....	22
Figura 14. Brisas del Anchique. Sección C compases 101 al 104.....	22
Figura 15. Brisas del Anchique. Sección A' final compases 123 al 125.	23
Figura 16. Iluminada. Sección A compases 1 al 10.....	24
Figura 17. Iluminada. Sección A compases 11 al 18.....	25
Figura 18. Iluminada. Sección A compases 16 al 19.....	25
Figura 19. Iluminada. Sección A compases 20 al 22.....	25
Figura 20. Iluminada. Sección A compases 23 al 24.....	26
Figura 21. Iluminada. Sección B compases 43 al 46.....	26
Figura 22. Iluminada. Sección B compases 47 al 50.....	27
Figura 23. Iluminada. Sección B compases 59 al 60.....	27

Figura 24. Iluminada. Sección B compases 61 al 64.	27
Figura 25. Iluminada. Sección B compases 65 al 66.	28
Figura 26. Iluminada. Sección C compases 67 al 69.	28
Figura 27. Iluminada. Sección C compases 70 al 75.	29
Figura 28. Iluminada. Sección C compases 76 al 80.	29
Figura 29. Iluminada. Sección C compases 81 al 85.	29
Figura 30. Iluminada. Sección C compás 86.	30
Figura 31. Iluminada. Sección C Compás 107 al 108.	30
Figura 32. Albores de junio. Sección A compases 1 al 10.	31
Figura 33. Albores de junio. Sección A compases 11 al 16.	32
Figura 34. Albores de junio. Sección B compases 17 al 24.	33
Figura 35. Albores de junio. Sección B compases 26 al 32.	33
Figura 36. Albores de junio. Sección C compases 33 al 41.	34
Figura 37. Albores de junio. Sección C compases 42 al 51.	35
Figura 38. Albores de junio. Sección C compases 52 al 64.	36
Figura 39. Albores de junio. Sección C compases 65 al 71.	37
Figura 40. Pa' Molina. Introducción compases 1 al 9.	38
Figura 41. Pa' Molina. Sección A compases 10 al 17.	39
Figura 42. Pa' Molina. Sección A compases 18 al 26.	40
Figura 43. Pa' Molina. Sección B compases 27 al 35.	41
Figura 44. Pa' Molina. Sección B compases 36 al 43.	41
Figura 45. Pa' Molina. Sección C compases 76 al 84.	43
Figura 46. Pa' Molina. Sección C compases 85 al 93.	43
Figura 47. Pa' Molina. Sección C compases 94 al 100.	44
Figura 48. Pa' Molina. Sección C compases 101 al 108.	45

Figura 49. Pa' Molina. Sección C compases 109 al 120.	46
Figura 50. Sanjuanero huilense. Estrofa compases 1 al 19.....	47
Figura 51. Sanjuanero huilense. Estrofa compases 20 al 26.....	48
Figura 52. Sanjuanero huilense. Precoro compases 27 al 47.....	49
Figura 53. Sanjuanero huilense. Coro compases 48 al 64.	50
Figura 54. Sanjuanero huilense. Final compases 65 al 70.....	51

Lista de Apéndices

Apéndice A. Brisas del Anchique	55
Apéndice B. Iluminada.....	60
Apéndice C. Albores de Junio.....	64
Apéndice D. Pa' Molina	67
Apéndice E. San Juanero Huilense	72

Resumen

Este proyecto de grado se desarrolla dentro de la línea de profundización en composición, arreglos y adaptación, con un enfoque dirigido a resaltar las posibilidades sonoras, expresivas y técnicas del bajo eléctrico cuando asume un papel solista dentro de la música andina colombiana. A partir de la transcripción y adaptación de cinco piezas representativas del repertorio tradicional andino, se propone la elaboración de arreglos concebidos para un formato dúo integrado por bajo eléctrico y guitarra. Dichos arreglos incorporan elementos metodológicos orientados a apoyar el proceso formativo de instrumentistas jóvenes, permitiendo que se acerquen de manera progresiva tanto a los recursos interpretativos del bajo eléctrico como a los rasgos estilísticos propios del repertorio.

La metodología del proyecto incluye un análisis formal y armónico detallado de cada una de las obras originales, seguido de un proceso sistemático de adaptación que busca conservar la esencia musical de las piezas, al tiempo que posibilita la participación del bajo en un rol protagónico. Con este trabajo, se espera aportar al repertorio didáctico disponible para el instrumento y promover nuevas dinámicas de interpretación que favorezcan su inclusión en contextos tradicionales, fortaleciendo así la identidad cultural y la valoración del patrimonio musical andino.

Palabras clave: Bajo eléctrico, Música andina colombiana, Adaptación musical, Arreglos, Dueto, Pedagogía musical, Repertorio didáctico

Abstract

This undergraduate project is developed within the specialization line focused on composition, arranging, and adaptation, with an emphasis on highlighting the sonic, expressive, and technical possibilities of the electric bass when it assumes a soloist role within Colombian Andean music. Based on the transcription and adaptation of five representative pieces from the traditional Andean repertoire, the project proposes the creation of arrangements conceived for a duo format consisting of electric bass and guitar. These arrangements incorporate methodological elements aimed at supporting the formative process of young instrumentalists, allowing them to progressively approach both the interpretative resources of the electric bass and the stylistic features characteristic of the repertoire.

The project's methodology includes a detailed formal and harmonic analysis of each of the original works, followed by a systematic process of adaptation that seeks to preserve the musical essence of the pieces while enabling the bass to take on a leading role. Through this work, the project intends to contribute to the didactic repertoire available for the instrument and to foster new interpretative dynamics that encourage its inclusion in traditional musical contexts, thereby strengthening cultural identity and promoting a deeper appreciation of the Andean musical heritage.

Keywords: Electric bass – Colombian Andean music – Musical adaptation – Arrangements – Duo – Music pedagogy – Didactic repertoire

Introducción

El bajo eléctrico es un instrumento de tesitura grave cuya gran resonancia y sonoridad ayuda a establecer la base armónica de una pieza musical. Su papel es generar una estabilidad armónica a la melodía, y por tanto enriquecer el discurso musical. Este proyecto no solo busca explorar el potencial expresivo del bajo eléctrico en la música andina, sino también generar un material con valor pedagógico para el aprendizaje del instrumento. Las adaptaciones propuestas pretenden servir como herramientas didácticas que promuevan la lectura, la técnica y la comprensión del estilo tradicional desde una perspectiva moderna.

1. Planteamiento del problema

1.1 Antecedentes

1.1.1 Antecedentes bibliográficos

Se revisaron proyectos de grado en la UIS y otras instituciones que abordan arreglos para instrumentos: Pabón (2018), Sanabria (2008), Gelvis (2018) y Mesa (2018). Estos trabajos destacan la transición de repertorios populares a contextos académicos, pero limitan el contrabajo a roles de acompañamiento, tal como se explica a continuación.

Para empezar, el trabajo presentado por Pabón (2018) se fundamenta en la elaboración de arreglos musicales de repertorio popular adaptados para contrabajo, piano y un acompañamiento de percusión que cumple la función de base rítmica. El objetivo central consistió en generar un material de apoyo que pueda servir como recurso pedagógico y formativo para la consolidación de nuevos ensambles, los cuales fueron conformados por esta instrumentación. Esta investigación estuvo orientada tanto a estudiantes de música como a la comunidad interesada en este tipo de propuestas artísticas, consiguiendo un impacto importante en los arreglos musicales con instrumentos relevantes.

Por su parte, la tesis de grado presentada por Sanabria (2008) se orientó hacia la creación de un método de iniciación musical para estudiantes de contrabajo, con un enfoque específico en la interpretación de repertorio folclórico colombiano. La propuesta abarca cuatro de las cinco zonas geográficas del país: Andina, Pacífica, Atlántica y Orinoquía, integrando sus aires característicos en un proceso pedagógico progresivo. Para ello, el método se fundamentó en el estudio gradual de las posiciones en el diapasón, con el propósito de fortalecer la técnica instrumental y brindar al estudiante herramientas sólidas para su desarrollo académico y artístico, llegando a destacar la creación de música folclórica con el contrabajo como

instrumento fundamental, significativamente.

El trabajo presentado por Gelvis (2018), enfocado al contrabajo como instrumento solista, proporcionó información histórica sobre el contrabajo abordando su evolución, desarrollo y características morfológicas, así como las principales escuelas y técnicas de ejecución asociadas al instrumento. De igual manera, se examinó su inserción en distintos géneros musicales, con énfasis en el jazz y en diversas expresiones de la música colombiana. El estudio incluyó, además, reseñas biográficas de compositores relevantes y un análisis detallado de cada una de las piezas seleccionadas, lo que enriquece la comprensión del repertorio trabajado.

Desde la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Mesa (2018) aportó un importante proyecto que abordó la incorporación del bajo eléctrico en la música andina colombiana como un fenómeno relativamente reciente. El autor explica que el uso del instrumento en este contexto se remonta a los años 80, periodo en el cual el instrumento asumió principalmente un rol de acompañamiento. No obstante, en las últimas décadas los intérpretes colombianos han manifestado un creciente interés por explorar nuevas posibilidades sonoras y técnicas que amplíen el papel tradicional del bajo eléctrico dentro de este género. Sus aportes cimentaron perspectivas prácticas y teóricas del bajo eléctrico en la música andina desde un enfoque profesional.

1.2 Pregunta de investigación

¿Qué aspectos técnicos de la música folclórica se pueden adaptar al bajo eléctrico, de manera que sea asumido como instrumento protagonista?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Promover el uso del bajo eléctrico en la música tradicional colombiana.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Aportar al catálogo de repertorio para el bajo eléctrico.
- Adaptar las obras escogidas como recurso para estudiantes e instrumentistas.
- Exponer las capacidades sonoras del bajo eléctrico.
- Estimular a compositores y arreglistas a incluir al bajo eléctrico entre los instrumentos con papel de solista en la música tradicional colombiana.

1.4 Justificación

Este trabajo se realiza bajo la premisa de transcribir el repertorio seleccionado de música andina colombiana al bajo eléctrico y demostrar sus capacidades como solista. Su importancia está en dar nuevos aires a la música transcrita para el bajo eléctrico en un formato de dúo con guitarra acompañante y contribuir al mantenimiento de la tradición musical del país.

Teniendo en cuenta el análisis formal que se presenta en esta investigación, estudiantes e instrumentistas pueden acercarse a la lectura y reproducción de la música andina colombiana protagonizando el bajo eléctrico gracias a tres aspectos específicos. En primer lugar, identificar la forma de composición musical, relacionar movimientos melódicos con movimientos armónicos de las piezas musicales que se abordan en este trabajo. Así mismo, la comprensión de aspectos particulares como recurrencias melódicas, distinguir células rítmicas de diferentes estilos y así ejecutar de manera más óptima una pieza musical. En consecuencia, se aúnan recursos prácticos y teóricos para motivar futuras adaptaciones de la música andina centrando esfuerzos de instrumentación en el bajo eléctrico.

2. Marco teórico

La adaptación de repertorio musical implica no solo la transcripción de voces, sino la integración de estrategias que faciliten la asimilación técnica y expresiva. En el caso del bajo eléctrico, estos autores destacan la necesidad de repertorio especializado que incluya ejercicios graduados y recursos contextuales. Este proyecto se apoya en estos fundamentos para diseñar arreglos que equilibren rigor técnico y sensibilidad cultural, haciendo énfasis en la función del bajo eléctrico para la música andina; aspectos que se contextualizan a continuación.

2.1 Historia del bajo eléctrico

La idea del bajo eléctrico se originó a finales de los años cuarenta y su comercialización masiva a través del Precisión Bass de Fender en 1951 que, de acuerdo con DeKievit & Froncek (2011), coincidió con transformaciones profundas en el jazz. Para estos autores, el género se profesionalizó y pasó a privilegiar la creatividad instrumental por sobre la funcionalidad dancística, mientras que el bajo evolucionó de un papel estrictamente acompañante a uno también solista, especialmente desde los años 70 en adelante.

En el contexto colombiano, la incorporación del bajo eléctrico en la música andina no fue un proceso inmediato ni lineal sino el resultado de la confluencia de varios factores, pues su llegada temprana dependió de la vía de las prácticas juveniles y la escena del rock urbano de los años 60 y 70, la intervención de la industria fonográfica (sellos como Sonolux y Fuentes) -que impulsó su uso en grabaciones comerciales- y las soluciones locales de manufactura y bricolaje que permitieron disponer del instrumento (Cortés, 2013) pese a las limitaciones económicas y a la escasa producción nacional de instrumentos graves.

Asimismo, la aceptación social del bajo eléctrico enfrentó resistencias estéticas en circuitos formalmente “tradicionales” (festivales y concursos), hecho que relegó

temporalmente a los bajistas a una visibilidad restringida pese a su presencia en estudios de grabación. No obstante, con el tiempo, estas tensiones se fueron resolviendo y el instrumento ganó mayor presencia y diversidad de funciones dentro de los repertorios andinos, incorporando además técnicas propias del instrumento que resaltaron genuinamente su importancia musical (Cortés, 2013; Ortiz y Molina, 2017).

2.2 La música andina colombiana

Respecto a la música andina colombiana, es imperante mencionar que sus raíces cobran relevancia en el siglo XIX, periodo en el cual los procesos de construcción nacional y las disputas culturales entre élites europeizantes y poblaciones mestizas, indígenas y afrodescendientes propiciaron procesos de hibridación y apropiación musical que dieron lugar a géneros como el bambuco y el pasillo (Ramírez, 2020). Estos géneros —además de su función estética— cumplieron roles políticos y de protesta en contextos como la Guerra de los Mil Días, siendo vehículos de reivindicación identitaria por parte de sectores urbanos liberales.

La emergencia de polos culturales en ciudades como Medellín y Bogotá, junto con la movilidad de músicos y la intervención de la incipiente industria fonográfica, favoreció la difusión y legitimación de repertorios regionales, pues las primeras grabaciones y la acción comercial de sellos contribuyeron a integrar esas manifestaciones al repertorio nacional (Mesa, 2018). Sin embargo, dicho proceso fue contradictorio: mientras algunos circuitos urbanos y mediáticos consolidaron su valor simbólico, otros mantuvieron resistencias por considerarlas “populares” o no cultas. Así, con el tiempo, esas tensiones derivaron en procesos de institucionalización y reconocimiento, siempre mediadas por condicionantes sociales, políticos y económicos imposibles de ignorar hasta la actualidad.

3. Metodología

1. Análisis de obras originales: estudio formal, melódico, armónico y rítmico de cinco piezas andinas.
2. Selección de repertorio: criterios de representatividad histórica, nivel técnico apropiado y potencial pedagógico.
3. Creación y adaptación de arreglos: aplicación de técnicas de armonización, distribución de voces y articulación para bajo eléctrico solista con acompañamiento de guitarra.
4. Sistematización pedagógica: análisis estructural y puesta en práctica de las obras.
5. Validación práctica: grabación audiovisual de los arreglos y evaluación mediante retroalimentación de expertos.

4. Análisis de obras

4.1 Brisas del Anchique

4.1.1 Forma

Esta obra está estructurada a partir de la forma rondó, donde A es el tema principal y B/C son temas contrastantes. La obra está compuesta en un compás de 6/8, a un pulso de negra con puntillo igual a 120 BPM, donde A inicia en tonalidad de re mayor, B en sol mayor y C en re menor.

4.1.1.1 Melodía, armonía y ritmo acompañante sección A. El motivo principal de la sección A inicia con anacrusa, y en su última parte forma una anticipación con respecto al acorde entrante, mientras la guitarra inicia con dos figuras básicas y luego hace uso del ritmo tradicional del bambuco.

Figura 1. Brisas del Anchique. Sección A, compases 1 y 2

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is the melody, starting with an anacrusis (indicated by a double bar line with a repeat sign) and a red 'A' in a box above the first measure, labeled 'motivo principal'. The lower staff is the guitar accompaniment, with chords D9, Cmaj7(9), and D. A yellow box highlights the final notes of the melody in the second measure, labeled 'varia'.

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto al desarrollo del tema A, este se lleva a cabo usando transformaciones rítmicas e interválicas cercanas al motivo entero o fragmentos más pequeños del mismo.

Figura 2. Brisas del Anchique. Sección A melodía compases 1 al 4.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 3. Brisas del Anchique. Sección A melodía compases 6 al 8.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 4. Brisas del Anchique. Sección A melodía compases 9 al 12.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 5. Brisas del Anchique. Sección A melodía compases 13 al 15.



Fuente: Elaboración propia.

En verde el motivo principal y en amarillo sus variaciones

Con respecto a la armonía acompañante, se caracteriza por el desarrollo del acorde de V7 o el uso de la cadencia plagal (IV) en las segundas semifrases para llegar a la tónica.

Figura 6. Brisas del Anchique. Sección A armonía compases 6 al 8.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a treble clef with a melody. The bottom staff is a bass clef with chords. The first two measures are highlighted in orange and labeled 'A7sus4 A7'. The third measure is highlighted in green and labeled 'D'.

Fuente: Elaboración propia.

Pequeña extensión del V grado para llegar a la tónica. Compases 6 a 8.

Figura 7. Brisas del Anchique. Sección A armonía compás 16 al 17.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a treble clef with a melody. The bottom staff is a bass clef with chords. The first measure is highlighted in green and labeled 'G6'. The second measure is highlighted in green and labeled 'D'.

Fuente: Elaboración propia.

Cadencia IV-I compases 16 y 17.

4.1.1.2 Sección B. Esta sección está en tonalidad de sol mayor. Empieza en el compás 38 y termina en el 68. Su motivo principal inicia de modo acéfalo y prosigue llenando el compás

con corcheas y se extiende por los 4 compases de la primera semifrase.

Figura 8. Brisas del Anchique. Sección B compases 38 al 41.

frase 1
motivo principal

B

40

Gadd9 Gmaj7 Em7/B Am7

Fuente: Elaboración propia.

Figura 9. Brisas del Anchique. Sección B compases 41 al 45.

Am7 G F# F

Fuente: Elaboración propia.

Final frase 1

A su vez, armónicamente se sitúa sobre el ii7 en el final de la primera semifrase y la desarrolla en función de subdominante y acordes de paso de manera cromática mientras en la melodía se usa el último fragmento rítmico del motivo principal, pero acéfalo.

Figura 10. Brisas del Anchique. Sección B compases 46 al 50.

frase 2

50

E F#m7b5 G A7 D D7 D7/F#

3

Fuente: Elaboración propia.

Inicio de la frase 2 con una cadencia del vii7(b5) que reemplaza el ii para llegar al I.

Figura 11. Brisas del Anchique. Sección B compases 51 al 54.

Fuente: Elaboración propia.

En la frase 2 se puede ver el motivo principal con la cualidad de que se expande a través de más compases. Armónicamente, después de la cadencia, se usa el II7 que es dominante secundaria de re para desarrollarlo y finalizar llegando a G(add9) y reexponer B.

4.1.1.3 Sección C. Esta sección empieza en tonalidad de re menor. Inicia en el compás 88 y termina en el 103. Su motivo principal está formado por bordaduras que se crean de manera ascendente hacía la nota fa o tercer grado de la tonalidad.

Figura 12. Brisas del Anchique. Sección C compases 88 al 95.

Fuente: Elaboración propia.

El motivo principal es seguido de un motivo respuesta y ambos se replican un tono arriba conservando la relación interválica.

En la armonía, la guitarra entra con dos figuras de negra con puntillo y retorna al ritmo de bambuco en su primera semifrase, hace una cadencia al VI grado, la segunda semifrase se compone de una tensión con su V7 y iim7b5 finalizando con una contramelodía que copia el ritmo iniciando en la nota sol.

Figura 13. Brisas del Anchique. Sección C compases 96 al 100.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 14. Brisas del Anchique. Sección C compases 101 al 104.

Fuente: Elaboración propia.

La segunda frase contiene una variación de la melodía de la primera frase. Armónicamente, en la primera semifrase se desarrolla el acorde de re menor hasta usarlo como D7, que funciona como dominante secundaria de sol menor, usando este acorde como tónica momentánea y desarrollando la armonía para llegar a un iim7/iv y finalizar con tónica en re menor.

4.1.1.4 Sección A – final. En el final de la última exposición de A se corta la melodía habitual para incluir un descenso con cromatismos y finaliza con un arpeggio descendente de re mayor. En la armonía se usan acordes extendidos y finaliza con una cadencia auténtica perfecta

Figura 15. Brisas del Anchique. Sección A' final compases 123 al 125.

The image displays a musical score for the final section of 'Brisas del Anchique'. It consists of two staves. The upper staff shows a melodic line with a descending chromatic scale and a final arpeggio. The lower staff shows the harmonic accompaniment with chords: D, Cmaj7(add9), Fadd11b/Bb, Emadd11/A, A7, and D. The final two measures are highlighted in green.

Fuente: Elaboración propia.

4.2 Iluminada

4.2.1 Forma

Esta obra está formada por secciones A, B y C, siendo expuesta toda la pieza con una coda para llegar al final. En principio podría ser una forma ternaria alterada, pero dada la naturaleza de replicarla dos veces, genera una sensación cíclica propia del rondó. Está escrita en compás de 2/4, propio de la polka latinoamericana.

Las secciones A y B están compuestas en tonalidad de sol mayor y la sección C en do mayor, siendo esta otra peculiaridad en donde rompe con la costumbre de hacer que B sea la sección contrastante.

4.2.1.1 Melodía y armonía sección A. En esta primera frase se observa una introducción por parte del acompañamiento y un inicio de anacrusa en la melodía principal, la cual, iniciando la sección A, consta de una bordadura inicial con dirección ascendente para caer en forma de arpeggio. Los siguientes compases de toda la sección son variaciones con poco desarrollo rítmico, tratando de conservar la relación interválica e iniciando la melodía desde otras notas.

Figura 16. Iluminada. Sección A compases 1 al 10.

The musical score for 'Iluminada' (Section A, measures 1-10) is presented in 2/4 time with a tempo of 95. It consists of two staves: 'Bajo eléctrico' (Electric Bass) and 'Guitarra acústica' (Acoustic Guitar). The bass line begins with a rest, followed by a melodic phrase in measures 3-4 labeled 'motivo principal' (highlighted in green), and a variation in measures 5-6 (highlighted in yellow). The guitar accompaniment provides harmonic support with chords G, D/F#, Em, C, D, Am, D7, and G. The piece concludes with a melodic phrase in the bass line in measures 7-10, which is a rhythmic mirror of the main motif.

Fuente: Elaboración propia.

Armónicamente, los movimientos de las voces son muy cercanos. Esto se hace más evidente al observar el bajo, que casi emula un bajo caminante. El final de la segunda frase se compone de la dominante del primer grado, seguida de una contramelodía que llega a la tónica con una forma espejo del motivo principal.

Figura 17. Iluminada. Sección A compases 11 al 18.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 18. Iluminada. Sección A compases 16 al 19.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 19. Iluminada. Sección A compases 20 al 22.

Fuente: Elaboración propia.

La melodía principal aparece nuevamente en el compás 11 y se usa para llegar a una secuencia melódica hasta el final de la frase. Armónicamente se conserva la primera semifrase, pero agregando un cambio rítmico y el acorde de G7 para realizar una semicadencia al IV grado. En la segunda semifrase, el acompañamiento marca acordes de IV-V7-I-VI (en reemplazo de vi), ii y V7 para llegar a una cadencia auténtica imperfecta. La sección A termina en el compás 22 con una cadencia auténtica perfecta, para exponer nuevamente la variación del

motivo principal.

Figura 20. Iluminada. Sección A compases 23 al 24.



Fuente: Elaboración propia.

En la exposición, que inicia en el compás 23, la guitarra se detiene y vuelve a entrar en el compás 25 realizando un ritmo arpegiado con un bajo que realiza movimientos de intervalos no más amplios que segundas mayores hasta terminar la primera frase. En la frase 2 no se presentan cambios significativos.

4.2.1.2 Sección B. Esta sección va del compás 43 al 66, compuesta por 2 frases. La primera se expone dos veces y la segunda contrasta rítmica y armónicamente.

En la sección existen 2 melodías diferentes, la primera sección compuesta por corcheas, de las cuales la primera de cada pulso está acompañada de una *acciaccatura* y la segunda está formada por semicorcheas seguida por un arpegio descendente de corcheas.

Figura 21. Iluminada. Sección B compases 43 al 46.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 22. Iluminada. Sección B compases 47 al 50.

Fuente: Elaboración propia.

Armónicamente, el acompañamiento sostiene las notas agudas y las mantiene en el transcurso de la frase mientras el bajo realiza movimientos descendentes y ascendentes para realizar una semicadencia de dominante. En su segunda semifrase realiza lo mismo iniciando desde otras notas hasta realizar un arpeggio descendente del primer grado.

Figura 23. Iluminada. Sección B compases 59 al 60.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 24. Iluminada. Sección B compases 61 al 64.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 25. Iluminada. Sección B compases 65 al 66.

Fuente: Elaboración propia.

Esta segunda frase inicia con el acorde de G7 para llegar a do mayor e inmediatamente pasar a un acorde de C#dim7, el cual genera tensión, pero funcionando como acorde de paso para llegar a un G/D aligerando la sonoridad para nuevamente usar el G#dim7/F y el Bm7/F# como acordes de paso.

4.2.1.3 Melodía y armonía sección C. Esta sección recorre la última parte y va del compás 67 al 108. Está estructurada en forma de una frase, variación, segunda frase y cuatro compases más llegando a la cadencia para nuevamente exponer la sección con la melodía una octava arriba. En el compás 106 se ubica la barra de repetición con el propósito de volver a exponer toda la obra y posteriormente pasar del compás 105 al 107 y dar final a la pieza, dándole una sensación cíclica.

Figura 26. Iluminada. Sección C compases 67 al 69.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 27. Iluminada. Sección C compases 70 al 75.

Musical score for Figure 27, showing bass and guitar parts for measures 70-75. The bass line (B.) is in the lower register, and the guitar part (Gt.) is in the upper register. The bass line features a melodic line with a question-answer motif. The guitar part provides harmonic support with chords G7 and C. The score is highlighted with green and yellow boxes.

Fuente: Elaboración propia.

La primera melodía conserva en esencia el ritmo de la sección B con una relación de intervalos distinta. Un recurso melódico importante es el uso de una pequeña pregunta-respuesta entre el tercer compás del bajo eléctrico y el cuarto del acompañamiento, así como la imitación en los intervalos del séptimo y octavo compás de C, en el que se imitan los intervalos con la diferencia de que no inician desde las mismas notas.

En el acompañamiento se usan los grados I-iv-V7-I a través de la frase con el movimiento en el bajo usado en esta pieza con recurrencia, con el movimiento en el bajo prácticamente por grados conjuntos de manera ascendente y descendente.

Figura 28. Iluminada. Sección C compases 76 al 80.

Musical score for Figure 28, showing bass and guitar parts for measures 76-80. The bass line (B.) is in the lower register, and the guitar part (Gt.) is in the upper register. The bass line features a melodic line with a triplet. The guitar part provides harmonic support with chords Gm/D, C, F, and Em/G. The score is highlighted with yellow boxes.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 29. Iluminada. Sección C compases 81 al 85.

Musical score for Figure 29, showing bass and guitar parts for measures 81-85. The bass line (B.) is in the lower register, and the guitar part (Gt.) is in the upper register. The bass line features a melodic line with a triplet. The guitar part provides harmonic support with chords Dm/F, Ab, C, Dm, and G7. The score is highlighted with yellow boxes.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 30. Iluminada. Sección C compás 86.



Fuente: Elaboración propia.

En primera instancia, el motivo obtiene mayor desarrollo usando recursos de índole rítmica como el tresillo y de índole melódica como las notas accidentales, las cuales entran y salen por grado conjunto para posteriormente pasar al segundo motivo, totalmente prestado de la sección B, pero con la diferencia de poseer una armonía más consonante con la tonalidad. Al final de esa semifrase suena una melodía que inicia con bordadura y sube por grado conjunto a la nota Mi. Posteriormente se utiliza un VIb , lo cual indica un préstamo modal entre su tonalidad paralela (Cm) que genera un contraste, para inmediatamente reafirmar la tonalidad real con el primer grado. Para terminar, se genera una cadencia auténtica imperfecta indicando una continuidad del discurso musical, reexponiendo la sección con la melodía una octava arriba.

Figura 31. Iluminada. Sección C Compás 107 al 108.

Fuente: Elaboración propia.

El final se genera en la segunda casilla, usando una progresión ii-V7-I que se genera

entre el V7 y el I una cadencia auténtica imperfecta, dando final a la pieza.

4.3 Albores de junio

Este pasillo posee una estructura ternaria libre formada por las secciones A y B, que están en tonalidad de Cm y la sección C en Do mayor. Se exponen cada una 2 veces, está escrita en compás de 3/4 y su velocidad es de 180 pulsos por minuto.

4.3.1 Sección A

4.3.1.1 Melodía y armonía. La primera frase muestra un motivo principal de inicio acéfalo, dos negras y una blanca con puntillo, y en los siguientes compases se hacen variaciones que van desarrollando ligeramente la melodía, de percepción bastante cantable.

Figura 32. Albores de junio. Sección A compases 1 al 10.

The musical score for Section A of 'Albores de junio' consists of two systems of music. The first system covers measures 1 to 5, and the second system covers measures 6 to 10. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/4. The melody is written in the bass clef, and the accompaniment is in the treble clef. The melody begins with a half rest in measure 1, followed by two eighth notes and a dotted quarter note. The accompaniment features a rhythmic cell of eighth, quarter, eighth, quarter, eighth, quarter. Chords are indicated below the accompaniment line: Cm, G7, Bb, Bb/F, Eb, Eb/Bb, and G7. A box labeled 'A' highlights the first two measures of the melody. A pink arrow points to the end of the score.

Fuente: Elaboración propia.

En el acompañamiento, la célula rítmica en la sección A está conformada por una corchea, negra, corchea, negra y usa una armonía de i-V7-i en su primera semifrase, estableciendo o reafirmando la tonalidad. En su segunda semifrase desarrolla la armonía a un

punto con mayor tensión armónica utilizando el acorde de Bb, de inmediato un Bb/F aligerando la sensación de dominancia por la simple disposición del acorde y llega a un Eb y un Eb/Bb. La frase termina con un G7, generando una semicadencia de dominante y dejando abierto el discurso musical.

Figura 33. Albores de junio. Sección A compases 11 al 16.

Fuente: Elaboración propia.

La melodía empieza a desarrollarse, manteniendo como característica el inicio acéfalo de los motivos melódicos y realizando alteraciones a la tonalidad que entran y salen por grado conjunto de manera ascendente. Al comenzar a descender, lo hace por medio de grados conjuntos y bordaduras hasta llegar a la tónica.

Este último fragmento de la sección A inicia con un acorde de Bm/D que funciona como subdominante, para llegar a Cm. De ahí se intercala entre el iv grado y el V7 para terminar con una cadencia auténtica imperfecta.

4.3.2 Sección B

La sección B cuenta con recursos tanto armónicos como melódicos usados en A, agregando un carácter rítmico propio que contrasta con los recursos tomados de la anterior sección.

4.3.2.1 Melodía y armonía. Melódicamente, el inicio de la segunda frase tiene similitud con la última semifrase de A, pero esta vez empieza en el primer tiempo y no de manera acéfala. La melodía se conforma principalmente de bordaduras y notas escapadas para finalmente ir de manera ascendente por grado conjunto al reposo armónico que también guarda relación rítmica con A.

Figura 34. Albores de junio. Sección B compases 17 al 24.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Albores de junio'. The first system, labeled 'B' in a box, covers measures 17 to 20. It consists of a melody line in the upper voice and a bass line with chords G and Cm. The second system covers measures 21 to 24, with a melody line in the lower voice and a bass line with chords Cm, G, and Cm. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

Fuente: Elaboración propia.

Armónicamente es muy estable debido al uso de solo el V y el i grado. Esta frase concluye con una cadencia auténtica imperfecta debido a la ausencia de la tónica en la soprano en el acorde de Do menor.

Figura 35. Albores de junio. Sección B compases 26 al 32.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Albores de junio'. The first system, labeled '26' in the upper left, covers measures 26 to 32. It consists of a melody line in the lower voice and a bass line with chords Bb, Bb/F, Eb, and Bb. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

Fuente: Elaboración propia.

La segunda frase continúa con el carácter melódico de la primera parte de B mientras que armónicamente imita la segunda parte de A, con la diferencia de que agrega un VII entre el III y el V7, para finalizar con una cadencia auténtica imperfecta. El discurso musical continúa con la repetición de la sección.

4.3.3 Sección C

Esta parte de la obra es la sección contrastante y final, la cual deja como cualidad el tomar intenciones rítmicas, melódicas y armónicas de las secciones anteriores, y también generar una textura melódica en el acompañamiento.

Figura 36. Albores de junio. Sección C compases 33 al 41.



Fuente: Elaboración propia.

Esta semifrase con la que inicia la sección C empieza con el acompañamiento haciendo un descenso por grado conjunto a la tónica para afirmar la tonalidad. El motivo usado en la sección A regresa, pero invertido. Es decir, en A se usaba un inicio acéfalo y en el siguiente compás una nota larga, y esta vez se usa la nota larga primero y luego el compás acéfalo. Se decide establecer el acompañamiento del ritmo a partir del uso de imitaciones por el quinto grado, uso de alteraciones que entran y salen por grado conjunto e imitación por su tercer grado.

Figura 37. Albores de junio. Sección C compases 42 al 51.

Fuente: Elaboración propia.

En esta parte se mantiene el uso de la melodía y en el acompañamiento se usa una armonía suspensiva en el acorde de G7 para terminar con unos acordes de séptima que bajan cromáticamente de Am7 hasta Gbm7 y llegar a Em/B.

Figura 38. Albores de junio. Sección C compases 52 al 64.

The musical score for 'Albores de junio' (Sección C, measures 52-64) is presented in three systems. The first system (measures 52-55) shows a melody in the upper voice and a bass line with chords C and C7. The second system (measures 56-60) includes a first ending bracket and features chords Fm, G7, and C. The third system (measures 61-64) features chords A7 and Dm. The bass line in the third system shows a chromatic descent from G7 to Em/B.

Fuente: Elaboración propia.

Esta frase inicia con el I grado seguido de los grados I7-IV-iv-V7-I con duplicaciones dentro del acorde, dándole densidad sonora. Llegamos a un V7-I en forma de cadencia auténtica imperfecta, pero de inmediato pasa a VI7 en forma de dominante secundaria para ir al ii, generando tensión antes de la repetición de la primera casilla.

Figura 39. Albores de junio. Sección C compases 65 al 71.

The musical score for 'Albores de junio' (Sección C, compases 65-71) is presented in three systems. The first system shows a melodic line starting with a fermata and a bass line with chords G7, C, and A7. The second system continues the bass line and melody, with the A7 chord and its continuation highlighted in red. The third system shows the final measures, with the final chord highlighted in green.

Fuente: Elaboración propia.

En la segunda casilla prosigue una variación que proviene del tema principal de A que desciende por grado conjunto y usa bordaduras en búsqueda de la estabilidad armónica. El acompañamiento hace uso de una armonía de I-V7 para afirmar la tonalidad y pasa a usar el VI7 como dominante secundaria para usar Dm, G7 en arpeggio y terminar con un acorde de C. La cadencia es auténtica perfecta como final.

4.4 Pa' Molina

Este bambuco está escrito en compás de 6/8. Consta de una introducción, donde se

puede observar una síntesis o abrebocas de la obra a una velocidad de negra con puntillo igual a 60. Al terminar esta introducción, pasa a la siguiente sección cambiando la velocidad a negra con puntillo igual a 120 bpm. Su forma musical está conformada por las secciones A-B-A-C, lo cual podría considerarse una forma ternaria extendida. Sus tonalidades son las siguientes: En la sección A se utiliza E menor, G mayor en la sección B y E mayor en la sección C.

4.4.1 Introducción

Esta introducción plasma las ideas que se irán desarrollando a través de la pieza, desde la melodía principal hasta los acordes preferidos o de mayor uso.

Figura 40. Pa' Molina. Introducción compases 1 al 9.

The musical score for the introduction of 'Pa' Molina' (measures 1-9) is presented in two systems. The first system covers measures 1 to 5, and the second system covers measures 6 to 9. The music is written for bass and guitar in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 60. The introduction includes a 'rit.' (ritardando) marking. The guitar line includes chords: Em(add2), B7/F#, Em, C/E, and Am. The bass line includes a B7 chord.

Fuente: Elaboración propia.

4.4.2 Sección A

Esta sección utiliza la melodía principal como base para toda la sección, teniendo cambios solo en su punto de inicio, pero conservando su relación de intervalos.

Armonía y melodía

Figura 41. Pa' Molina. Sección A compases 10 al 17.

The musical score for 'Pa' Molina' (Section A, measures 10-17) is presented in two systems. The first system covers measures 10 and 11, and the second system covers measures 12 through 17. The piece is in G major and 2/4 time, with a tempo of 120. The bass line (bottom staff) features a melodic motif that is repeated and varied across the measures. The guitar accompaniment (top staff) provides harmonic support with chords Em, D#dim, C, B7, F#dim, and Em. The score is color-coded: green for measures 10-11, yellow for measures 12-13, and orange for measures 14-15.

Fuente: Elaboración propia.

En el inicio de A se puede apreciar el motivo principal y su aprovechamiento desde diferentes alturas del pentagrama. Dicha melodía tendrá mínimos cambios, especialmente para el uso de acordes que generan tensión o para el desarrollo de un solo acorde.

Armónicamente, el acompañamiento entra haciendo dos figuras de negra con puntillo para posteriormente iniciar el rasgueo o “quemao” del ritmo típico del bambuco, y en la primera semifrase rematar con el acorde de C mayor, siendo este el VI que con su función de subdominante suaviza la llegada a un acorde dominante (V7 o B7). Prosigue con una contramelodía con alteraciones que entran y salen por grado conjunto y remata con una bordadura para llegar al V7 y al segundo disminuido, estos dos con función de dominante al primer grado.

Figura 42. Pa' Molina. Sección A compases 18 al 26.

The musical score for 'Pa' Molina' (Sección A, measures 18-26) is presented in three systems. The first system (measures 18-20) shows a guitar part with a treble clef and a bass part with a bass clef. The guitar part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The bass part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The guitar part starts with a melodic line in measure 18, followed by a rest in measure 19, and then continues in measure 20. The bass part provides harmonic support with chords Em(add2) and Em. The second system (measures 21-25) shows a guitar part with a treble clef and a bass part with a bass clef. The guitar part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The bass part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The guitar part starts with a melodic line in measure 21, followed by a rest in measure 22, and then continues in measure 23. The bass part provides harmonic support with chords Am, C, D7, G, C, and Em. The third system (measures 26) shows a guitar part with a treble clef and a bass part with a bass clef. The guitar part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The bass part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The guitar part starts with a melodic line in measure 26, followed by a rest in measure 27, and then continues in measure 28. The bass part provides harmonic support with the chord Em.

Fuente: Elaboración propia.

En la segunda frase, se observa que se conserva la misma intención melódica. Armónicamente inicia desarrollando el primer grado y usa el iv como encadenamiento al VI, donde por un momento se usa con función de tónica. Para resolver usa un D#dim7 como acorde de paso al primer grado.

4.4.3 Sección B

Esta sección está en sol mayor. Su motivo principal se desarrolla por medio de cambios en la relación nota a nota, retardos y compases acéfalos, pero conservando la intención rítmica propuesta en el motivo principal.

4.4.3.1 Melodía y armonía. En esta primera frase, la guitarra mantiene una estructura donde solo la voz inferior del arpeggio es la que se mueve mientras las demás voces se mantienen. Su primera semifrase cae al primer grado en estado fundamental, mientras en la segunda semifrase usa G7 como dominante secundaria y llega a do mayor.

Figura 43. Pa' Molina. Sección B compases 27 al 35.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Pa' Molina'. The first system, labeled 'B', covers measures 27 to 30. It consists of a melody line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The bass line is highlighted in green. The second system, starting at measure 31, continues the melody and bass line. The bass line is highlighted in yellow and orange. Chords are indicated below the bass line: F#m7b5, Am, Am(sus4), G, B7/F#, and G7.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 44. Pa' Molina. Sección B compases 36 al 43.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Pa' Molina'. The first system, labeled 'B', covers measures 36 to 43. It consists of a melody line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The bass line is highlighted in yellow. The second system, starting at measure 36, continues the melody and bass line. The bass line is highlighted in yellow and orange. Chords are indicated below the bass line: C, D7/F#, Bm, Bm, E7, Am, and D7.

The image shows a musical score for electric bass and guitar. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a first ending (1.) and a second ending (2.). The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows chordal accompaniment for the first ending, with a D#dim7 chord highlighted in orange, and a G chord for the second ending. The score is numbered 41 in the top left corner.

Fuente: Elaboración propia.

En la segunda semifrase se toma por un momento un reposo en C mayor y pasa por el quinto grado, para llegar al tercer grado menor en una forma de reemplazo del primer grado y a continuación usar dominantes secundarias además del quinto grado sostenido como recurso para volver a sol mayor, y posteriormente reexponer A.

4.4.4 Sección C

La sección C está compuesta en E mayor. Estructuralmente se forma por cuatro frases, donde las dos primeras son de la melodía original y las siguientes dos son desarrollos de la melodía para terminar con una repetición de las dos segundas frases a manera de final.

86

90

G#7 Gb7 F#m7 F#m7 A

B7 G#m C#7 F#m7 B7 E

Fuente: Elaboración propia.

La melodía de la segunda frase se desglosa rítmicamente agregando arpeggios, grados conjuntos y continuos saltos entre cuartas y terceras. Mientras tanto, en los acordes que acompañan se realiza una sucesión de dominantes secundarias que conducen a una cadencia auténtica imperfecta.

Figura 47. Pa' Molina. Sección C compases 94 al 100.

E

95

F#m7 F#m7 B7 F#m/A F#m7 B7

Fuente: Elaboración propia.

Esta frase contiene figuras de negras y corcheas intercaladas, generando un fraseo que acentúa notas claves pertenecientes a la armonía.

Armónicamente, realiza una progresión I-ii-V-ii-V-I, lo cual significa que usa un efecto de espejo usando la cadencia ii-V-I típica de géneros como el jazz para cerrar el ciclo armónico.

Figura 48. Pa' Molina. Sección C compases 101 al 108.

Fuente: Elaboración propia.

La melodía empieza con un cromatismo acompañado por un arpeggio de E mayor que reafirma la tonalidad. En el siguiente compás, la melodía desarrolla el motivo de la sección por medio de grados conjuntos descendentes con retardos entre compases hasta el final de la frase.

En la armonía, los primeros compases usan I, IV, B7 y iii. El tercer grado hace la función de reemplazo de la tónica en el final de la semifrase, para continuar con un C#7 que es

dominante secundaria y entrar a la preparación del acorde de B7, terminando con una bordadura y un arpeggio de E junto con un llamado para la repetición.

Figura 49. Pa' Molina. Sección C compases 109 al 120.

The musical score for 'Pa' Molina' (Sección C, measures 109-120) is presented in two systems. The first system covers measures 109-112, and the second system covers measures 113-117. The third system shows measures 118-120, which conclude the section. The score is written for bass and guitar in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The guitar part includes a variety of chords: E, A, B7, G#m7, C#7, F#m7, G#m7, Amaj7, and B7. The bass line features a melodic phrase in measures 113-117, which is highlighted in green. The final cadence in measures 118-120 is also highlighted in green, showing a sustained E chord in the guitar and a melodic line in the bass.

Fuente: Elaboración propia.

Esta última frase comprende dos características. La primera es la melodía por movimiento contrario compuesta por una bordadura y un arpeggio que terminan en ambas voces en la nota mi para posteriormente utilizar una cadencia auténtica perfecta y culminar la pieza.

4.5 Sanjuanero huilense

Esta obra fue compuesta en un compás de 6/8 e inicia con un motivo principal

anacrúsico a una velocidad de negra con puntillo a 120 bpm, con una estructura de *lied* o canción compuesta por estrofa, precoro y coro, en la cual se utilizan tonalidades de do menor y su tonalidad paralela.

4.5.1 Melodía y armonía

Figura 50. Sanjuanero huilense. Estrofa compases 1 al 19.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 9-11) features a melody in the bass staff and chords in the treble staff: Cm, Bb, Ab, and G7. The second system (measures 12-18) features a melody in the bass staff and chords in the treble staff: Cm, G, Cm, Eb, Bb, and Eb. The final measure of this system (measure 18) has an orange highlight and contains the chords Ab and Ddis7. The third system (measure 19) features a melody in the bass staff and chords in the treble staff. A pink arrow points to the end of the first system.

Fuente: Elaboración propia.

La melodía, en general, hace uso de un patrón rítmico predominante que es corchea-negra corchea-negra, y para rematar los finales de frase usa corchea, negra y 3 corcheas.

También se pueden observar compases que dan la sensación del uso de un compás de 3/4 por el uso de 3 negras consecutivas para completar el compás y regresar nuevamente al 6/8. La melodía tiende al uso de grados conjuntos ascendentes para luego descender por terceras, segundas o cromatismos como notas de paso.

En esta primera frase, se afirma la tonalidad en los primeros compases por el uso de los acordes de Cm, Bb y Ab, pertenecientes a la tonalidad de Cm, donde Ab y Bb son un puente hacia G7 para continuar en la segunda parte de la frase en un movimiento de V-I. En la segunda frase se pasa de Cm a Eb y Bb haciendo uso de su función armónica para dar expresividad. En el penúltimo compás se usa un Ab y como acorde de paso un Ddim7 para llegar a Eb.

Figura 51. Sanjuanero huilense. Estrofa compases 20 al 26.

The musical score for 'Sanjuanero huilense' (Figura 51) is presented in two systems. The first system (measures 20-22) features a melody in the upper staff and chords in the lower staff. The chords are G7, Cm, and Cm. The second system (measures 23-26) features a melody in the lower staff and chords in the upper staff. The chords are G7, Cm, and Cm. The score includes a first ending bracket over measures 25 and 26.

Fuente: Elaboración propia.

Esta sección finaliza con una progresión V7-i, y conservando características rítmicas de la melodía principal.

Figura 52. Sanjuanero huilense. Precoro compases 27 al 47.

2.
Cm

28 G7 Cm G7

Bbm

33 Cm G7

38 Cm G7

Bbm Ab5 G7 Cm

43 Cm G7 Cm G7 Cm

Fuente: Elaboración propia.

En esta sección inicia generando un cromatismo con el acorde de Cb(add9) para llegar

a Bbm, el cual funciona para llegar a G7 donde se mantendrá en una progresión armonía V7-i hasta encontrarse con Bbm, Ab5 como acordes de paso para llegar al G7 y continuar con la progresión dominante-tónica.

Figura 53. Sanjuanero huilense. Coro compases 48 al 64.

The musical score is presented in three systems, each with a bass line and a guitar line. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/8. Chord symbols are placed above the staves: C, G7, C, F, A, G7, and C. Measure 48 starts with a 2/8 time signature. There are pink arrows pointing to the end of measures 48, 52, and 57. The score ends with a first ending bracket over measures 63 and 64.

Fuente: Elaboración propia.

En esta sección se genera un cambio de tonalidad a do mayor, tonalidad paralela de do

menor, donde en gran parte se realiza una progresión de G7-I hasta el inicio de la segunda frase, que pasa a ser una progresión de G7-I-IV rematando con unos acordes de paso que son F, Fm, Fdis y G# para generar tensión y llegar a la tónica nuevamente. Se puede encontrar de manera consecuyente un la mayor que no pertenece a la tonalidad.

Figura 54. Sanjuanero huilense. Final compases 65 al 70.

Fuente: Elaboración propia.

Esta última casilla concluye la pieza musical con la melodía tomando el motivo rítmico principal haciendo uso de un intervalo de cuarta justa, mientras la guitarra acompañante hace arpeggios de C, G7, Em7 y G7 nuevamente para llegar a do mayor generando una cadencia auténtica imperfecta.

5. Conclusiones

Se anticipa que los arreglos elaborados ampliaron el repertorio didáctico para bajo eléctrico en la música andina colombiana. Tras el análisis formal y la proposición de aspectos técnicos para la adaptación, se demuestra viabilidad para la ejecución del bajo eléctrico como instrumento solista gracias a la comprensión de la música andina colombiana llevada al análisis bajo rigurosos criterios académicos.

La estructura pedagógica propuesta facilita la transferencia de habilidades técnicas y expresivas, promoviendo una mayor inclusión del bajo eléctrico en contextos educativos y artísticos. De esta forma, el proyecto no sólo impacta la formación de intérpretes, sino que también abre nuevas posibilidades para compositores, arreglistas y educadores musicales interesados en diversificar sus recursos pedagógicos.

El análisis y adaptación de estas cinco obras muestra la versatilidad del bajo eléctrico como instrumento solista, con capacidad de participación en roles protagónicos o de acompañamiento. En este proceso se identificaron recursos técnicos como el uso del registro medio y agudo, las articulaciones y variaciones rítmicas propias del estilo andino y aspectos formales y específicos que hicieron posible las adaptaciones realizadas, las cuales, aportan al repertorio didáctico del instrumento. Con esto, se contribuye al fortalecimiento de la lectura, la conciencia rítmica y la comprensión de los estilos musicales, especialmente la música andina colombiana.

Finalmente, el método de trabajo basando en el análisis y la práctica constante se convierte en un apoyo pedagógico que favorece el desarrollo técnico y expresivo, convocando con ímpetu a la participación del bajo eléctrico en espacios educativos y artísticos. La nueva perspectiva dada en estas obras confirma el potencial del instrumento como medio de expresión dentro de la música andina colombiana y aporta rutas creativas y culturales para todo aquél que busque renovar la tradición desde una mirada contemporánea.

Bibliografía

- Cortés, P. (2013). El bajo eléctrico en el género bambuco de la música Andina colombiana (Tesis de Grado, Universidad Pedagógica Nacional). Repositorio Institucional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1544>.
- DeKievit, M. & Froncek, T. (2011). The Electric Bass: Its Origins and Influence on the Evolution of Jazz and the Development of Contemporary Music. *Student Summer Scholars Manuscripts*, 87. <https://scholarworks.gvsu.edu/sss/87/>
- Gelvis, J. L. (2018). El contrabajo como instrumento solista en tres géneros musicales (Tesis de Grado, Universidad Industrial de Santander). Repositorio Institucional. <https://noesis.uis.edu.co/items/503aad37-27a8-415e-bc14-325412d6894b>
- Kodály, Z. (1974). *The Selected Writings of Zoltán Kodály*. Boosey & Hawkes.
- Mesa, J. (2018). Adaptación de obras andinas colombianas para bajo eléctrico solista: análisis de elementos musicales, propuesta técnica e interpretativa (Tesis de Grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas). Repositorio Institucional. <https://repository.udistrital.edu.co/items/32c68e24-185b-4e5c-b2ff-81a85723e7d1>
- Ortiz, F. y Molina, O. (2017). *Iskay, Música andina colombiana. Partituras para quena y guitarra*. Alcaldía de Ibagué. https://www.academia.edu/41803685/PDF_Iskay_M%C3%BAsica_andina_colombiana_partituras
- Pabón, J. (2018). Arreglos de música popular para contrabajo, piano y percusión (Tesis de Grado, Universidad Industrial de Santander). Repositorio Institucional. <https://noesis.uis.edu.co/items/0a571d50-3123-42d6-b685-9d6d6c928894>
- Ramírez, C. (2020). Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX. *Cuadernos de Etnomusicología*, 15(1), 124-163. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-articulo-colombia.pdf>

Sanabria, J. (2008). Creación de un método auxiliar para contrabajo enfocado en la música folclórica colombiana (Tesis de Grado, Universidad Industrial de Santander). Repositorio Institucional. <https://noesis.uis.edu.co/items/0ff53061-4ed8-40a1-a250-fa7ff0027695>

2

30

Guit. B.

Guit.

D

Em7/G

35

rit.

Em

40

B

Gadd9

Gmaj7

Em7/B

45

Am7

G

F#

F

3

3

50

E

F#m7b5

G

A7

D

D7

D7/F#

Detailed description of the musical score: The score is for electric bass (Guit. B.) and guitar (Guit.). It is in D major (two sharps) and 4/4 time. The piece starts at measure 29. The bass line consists of eighth and sixteenth notes, often with slurs. The guitar line features a mix of chords and melodic lines. Chords are labeled as D, Em7/G, Em, Gadd9, Gmaj7, Em7/B, Am7, E, F#m7b5, G, A7, D, D7, and D7/F#. A 'rit.' (ritardando) marking is present above measure 35. A section marker 'B' is enclosed in a box above measure 40. Measure numbers 30, 35, 40, 45, and 50 are indicated at the end of their respective lines. The guitar part includes triplets of eighth notes in measures 45 and 46.

Guit. B. 55

Guit. 60

Em7 Gmaj7 A7 Dadd9/F# G(add9) Gmaj7 Em7/B

Guit. B. 65

Guit. 70

Am7 C/E

Guit. B. 75

Guit. 80

E D7/F# G D

Guit. B. rit.

Guit. 75

D Em7 Em7 Gmaj7 A7 D/F#

D9 Cmaj7(9) D D#dis A7sus4 A7

D Em7/G Em

4

The musical score is divided into two systems, each containing a bass line (Guit. B.) and a guitar line (Guit.).

System 1:

- Measures 85-89:** Bass line features eighth-note patterns. Guitar line features chords and eighth-note accompaniment. Measure 85 is marked with a circled 'C'.
- Measures 90-94:** Bass line continues with eighth-note patterns. Guitar line features chords: Dm6/B, Am7, Dm, and Bb.
- Measures 95-99:** Bass line continues with eighth-note patterns. Guitar line features chords: A7, Em7b5, and A7.
- Measures 100-104:** Bass line continues with eighth-note patterns. Guitar line features chords: Dm, Dm, D7/F#, D7, Gm, Gm, and C7. Measure 100 is marked with a circled 'A'.

System 2:

- Measures 105-110:** Bass line features a first ending (1.) and a second ending (2.). Guitar line features chords: F, Bb, Gm°, Em7/G, Dm, F6/D, D9, and Cmaj7(9). Measure 105 is marked with a circled '1.' and measure 110 with a circled '2.'.
- Measures 110-114:** Bass line continues with eighth-note patterns. Guitar line features chords: D and D#dis.

5

115

Guit. B.

Guit.

A7sus4 A7

D

120

Guit. B.

Guit.

Em7/G

Em

rit.

125

Guit. B.

Guit.

D

Cmaj7(add9)

Fadd11b/Bb

Emadd11/A

A7 D

Apéndice B. Iluminada

Iluminada

Polka

Carlos Alberto Ordoñez Rivera

Adaptación: Juan Sebastian Galán Ferreira

♩ = 95

A

Bajo eléctrico

Guitarra acústica

6

Guit. B.

Guit.

11

Guit. B.

Guit.

16

Guit. B.

Guit.

20

Guit. B.

Guit.

2

25

Guit. B.

Guit.

C D7 Am D7

30

Guit. B.

Guit.

G D/F# Em Dm7 G7 C

35

Guit. B.

Guit.

D7 G E Am D7 G

39

Guit. B.

Guit.

C D7 G E Am D7 G G

43

Guit. B.

Guit.

D7

48

Guit. B.

Guit.

G

Detailed description: This musical score is for an electric bass and guitar. It consists of six systems, each with a bass line (Guit. B.) and a guitar line (Guit.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. Measure numbers 25, 30, 35, 39, 43, and 48 are indicated at the start of each system. Chord symbols are placed above the guitar lines. The bass lines feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The guitar lines include chords and rhythmic accompaniment. A box labeled 'B' is present in the bass line of measure 39.

3

53

Guit. B.

Guit.

F#(add9) D Em Bm Am D

58

Guit. B.

Guit.

G G7 C C#dim7

62

Guit. B.

Guit.

G/D F#dim7 F#m7(b5) D7

67

C

Guit. B.

Guit.

C Am G7

73

Guit. B.

Guit.

C Gm/D C

4

79

Guit. B.

Guit.

F Em/G Dm/F Ab

84

Guit. B.

Guit.

C Dm G7 C C Am

90

Guit. B.

Guit.

Dm G7 C

96

Guit. B.

Guit.

Gm/D³ Gm C C/G F Em

101

Guit. B.

Guit.

Dm C Ab C Dm G7

1.

106

Guit. B.

Guit.

C Dm G7

2.

5

Apéndice C. Albores de Junio

Albores de junio

Pasillo

Víctor Manuel Guerrero

Adaptación: Juan Sebastian Galán Ferreira

A $\text{♩} = 180$

Bajo eléctrico

Guitarra acústica

6

Guit. B.

Guit.

11

Guit. B.

Guit.

B

16

Guit. B.

Guit.

21

Guit. B.

Guit.

Chords: Cm, G7, Bb, Bb/F, Eb, Eb/B, G7, Bm/D, Cm, Fm, Cm, G7, Cm, G, Cm.

2

26

Guit. B. 
 Guit. 
 Chords: Bb, Bb/F, Eb, Bb

31

Guit. B. 
 Guit. 
 Chords: G7, Cm, C
 [C]

36

Guit. B. 
 Guit. 

41

Guit. B. 
 Guit. 
 Chords: G7

46

Guit. B. 
 Guit. 
 Chords: Am7, Abm7, Gm7, Gbm7

51

Guit. B. 
 Guit. 
 Chords: C, C7

56 3

1.

Guit. B.

Guit.

Fm G7 C

61 2.

Guit. B.

Guit.

A7 Dm C

66

Guit. B.

Guit.

G7 C A7

71

Guit. B.

Guit.

Apéndice D. Pa' Molina

Pa' Molina

Bambuco

Victor Hugo Reina Rivera

Adaptación: Juan Sebastian galán Ferreira

Bajo eléctrico $\text{♩} = 60$ *rit.*

Guitarra acústica

Em(add2) B7/F# Em C/E Am

Baj. El. *rit.* **A** $\text{♩} = 120$

Guit. B7 Em D#dim

Baj. El. Em C B7

Guit.

Baj. El. B7 F#dim Em Em(add2) Em

Guit.

Baj. El. 1.

Guit. Am C D7 G C Em

2

26 2. B

Baj. El.

Guit.

31

Baj. El.

Guit.

36

Baj. El.

Guit.

41 1. 2. A

Baj. El.

Guit.

46

Baj. El.

Guit.

51

Baj. El.

Guit.

56

Baj. El.

Guit.

C D7 G C F#m7(b5) B7 Em Em Em(add2) D#dim D#dim7

61

Baj. El.

Guit.

Em C C Am B7

66

Baj. El.

Guit.

B7 F#dim Em A7 Em(add2) Em E

71

Baj. El.

Guit.

Am C D7 G C F#m7(b5) B7

75

Baj. El.

Guit.

C E 3 G#m7 Gm7 F#m7 Am

4

81

Baj. El.

Guit.

B7/F#B7 F# B7 E B7 E G#7 Gb7

87

Baj. El.

Guit.

F#m7 F#m7 A

90

Baj. El.

Guit.

B7 G#m C#7 F#m7 B7 E E F#m7

96

Baj. El.

Guit.

F#m7 B7 F#m/A F#m7 B7 E

101

Baj. El.

Guit.

A B7 G#m C#7 F#m7 G#m7

5

106

Baj. El.

Guit.

Amaj7 B7

E

A

B7

1.

2.

112

Baj. El.

Guit.

G#m7

C#7

F#m7

G#m7

Amaj7 B7

B7

118

Baj. El.

Guit.

E

Apéndice E. San Juanero Huilense

san juanero huilense

Bambuco

Anselmo Durán Plazas

Adaptación: Juan Sebastian Galán

Bajo eléctrico

Guitarra acústica

Guit. B.

Guit.

5

12

16

21

Cm Bb Ab

G7

Cm G Cm Eb Bb Eb

Ab Ddis7

G7 Cm

1. Cm 2. Cm

G7 Cm G7

Bbm

2

26 Cm G7

Guit. B.

Guit.

31 Cm G7

Guit. B.

Guit.

Bbm Ab5 G7

36 Cm G7 Cm G7 Cm

Guit. B.

Guit.

41 C G7 C

Guit. B.

Guit.

46 G7 C F

Guit. B.

Guit.

51 A

Guit. B.

Guit.

Detailed description: This musical score is for an electric bass and guitar. It consists of six systems, each with a bass line and a guitar line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure numbers 26, 31, 36, 41, 46, and 51 are indicated at the start of their respective systems. Chord symbols are placed above the bass lines: Cm, G7, Bbm, Ab5, C, and A. The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with a 'y' (mute) symbol, often accompanied by a 'p' (palm mute) symbol. The bass line contains various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes, with some measures containing a 'p' symbol. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 51.

3

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 56 to 60. The second system covers measures 61 to 62. Each system has two staves: a bass guitar staff (Guit. B.) and a guitar staff (Guit.).

System 1 (Measures 56-60):

- Measure 56:** Bass staff has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. Chord G7 is indicated above. Guitar staff has a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, and quarter note B4.
- Measure 57:** Bass staff has a quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, and quarter note G4. Chord C is indicated above. Guitar staff has a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, and quarter note B4.
- Measure 58:** Bass staff has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. Chord C is indicated above. Guitar staff has a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, and quarter note B4.
- Measure 59:** Bass staff has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. Chord C is indicated above. Guitar staff has a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, and quarter note B4.
- Measure 60:** Bass staff has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. Chord C is indicated above. Guitar staff has a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, and quarter note B4.

System 2 (Measures 61-62):

- Measure 61:** Bass staff has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. Chord C is indicated above. Guitar staff has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5.
- Measure 62:** Bass staff has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. Chord C is indicated above. Guitar staff has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5.