

**Adaptación y ejecución de 5 obras de repertorio musical colombiano del folclor de la  
región Andina para formato de viento metal**



**Creación artística:**

**Composición, Arreglos y Adaptación**

**Por:**

**Pedro Julian Orostegui Padilla**

**Director:**

**Héctor Eduardo Mateus Caicedo**

**Licenciado en música UIS**

**Magister en investigación musical UNIR España**

**Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música**

**Universidad Industrial de Santander**

**Facultad de Ciencias Humanas**

**Escuela de artes y música**

**Bucaramanga**

**2022**

## **Dedicatoria**

A Dios nuestro creador todo poderoso por darme las habilidades, el conocimiento y la perseverancia de poder llegar a esta meta en mi vida.

A mi padre que se encuentra en la presencia de Dios, quien me ayudo en todas las áreas de mi vida a llegar a cumplir este propósito de ser profesional.

A mi esposa por estar siempre apoyándome durante este camino, alentándome a seguir adelante, siempre queriendo que yo cumpla cada una de mis metas propuestas.

## **Agradecimientos**

A mi amiga y colega Dayra Gonzales, por su apoyo incondicional en la culminación de este camino hasta cumplir la meta.

A la universidad Industrial de Santander, por haberme dado la oportunidad de salir graduado como miembro de esta importante institución.

A la congregación Iglesia Misionera Embajadores de Cristo, por haber sido pieza fundamental en el desarrollo de mi carrera.

A mi familia, por el apoyo incondicional.

A mis amigos y compañeros que hicieron parte de este proceso.

## Contenido

Introducción .....	8
1. Planteamiento del problema .....	10
1.1. Delimitación del problema.....	10
1.2. Pregunta de investigación .....	10
2. Antecedentes .....	11
2.1. Internacionales .....	11
2.2. Nacionales.....	12
2.3. Regionales.....	16
3. Objetivos .....	18
3.1. Objetivo general .....	18
3.2. Objetivos específicos.....	18
4. Justificación.....	19
5. Marco Teórico .....	21
5.1. Música andina .....	21
5.2. Aires Andinos Colombianos.....	22
5.2.1. Bambuco .....	22
5.2.2. Pasillo .....	24
5.2.3. Guabina.....	25
5.3. Trompeta en la región andina .....	26

6. Metodología.....	28
1. Encuesta estructurada: se realiza una encuesta a estudiantes de viento metal que permita conocer las opiniones frente a la participación de instrumentos de viento metal en los ensambles de música de la región Andina. ....	28
2. Análisis de grupos musicales: se examinan diversos grupos de música colombiana que tengan formatos instrumentales donde se hayan hecho adaptaciones, con la intención de aprender de su experiencia y complementar mis ideas. ....	28
3. Registro audiovisual: se realizan varias recopilaciones audiovisuales de músicos que interpreten adaptaciones o borradores que se hayan hecho, con la intención de escuchar y analizar cada montaje y así comenzar con el desarrollo de las adaptaciones. ....	28
3.1. Encuesta a estudiantes y maestros de vientos sobre repertorio y ensambles de la región andina para viento metal. ....	30
6.2 Análisis de resultados.....	38
6.3 Adaptación y análisis de las obras. ....	38
Las siguientes obras son las escogidas para adaptar a su respectivo formato de viento metal. .	38
6.3.1 Análisis de la obra “Guabina santandereana” .....	38
6.3.2 Análisis de la obra “Campesina santandereana” .....	42
6.3.3 Análisis de la obra “Como pa’ desenguayabar” .....	47
6.3.4 Análisis de la obra “Patás d’ hilo” .....	51
6.3.5 Análisis de la obra “Atardecer” .....	54
4. Recursos .....	60

5. Conclusiones ..... 62

**Índice de figuras**

Figura 1. Figuración escritura del bambuco .....	23
Figura 2. Figuración y escritura del pasillo .....	25
Figura 3. Figuración y escritura de la guabina.....	25
Figura 5. Pregunta 2. ....	31
Figura 6. Pregunta 3. ....	32
Figura 7. Pregunta 4 .....	33
Figura 8. Pregunta 5. ....	34
Figura 9. Pregunta 6. ....	34
Figura 10. Pregunta 7.....	35
Figura 11. Pregunta 8.....	36
Figura 12. Pregunta 9.....	36
Figura 13. Pregunta 10.....	37
Figura 14. Introducción del tema .....	39
Figura 15. Exposición motivo sección A. FG .....	39
Figura 16. Cambio de armonía y melodía con acompañamiento.....	40
Figura 17. Sección B Guabina Santandereana. ....	41
Figura 18. Cambio de instrumentación en la melodía. ....	41
Figura 19. Sección B' y conclusión del tema.....	42
Figura 20. Introducción campesina santandereana.....	43
Figura 21. Armonización en 4 way .....	44
Figura 23. Final sección A reexposición de la introducción.....	45
Figura 24. Exposición sección B. ....	46

Figura 25. Cambio de tonalidad paralela de menor a mayor .....	47
Figura 26. Introducción e inicio de la sección A como pa' desenguayabar .....	48
Figura 27. Armonización en 4way pa' desenguayabar .....	49
Figura 28. Exposición sección B.....	49
Figura 29. Reexposición de la sección A.....	50
Figura 30. Exposición de la sección C. ....	51
Figura 31. Sección A Patas D'hilo .....	52
Figura 32. Exposición de la sección B. ....	53
Figura 33. Reexposición de la A como pa' desenguayabar .....	53
Figura 34. Exposición de la sección C. ....	54
Figura 35. Introducción Atardecer .....	55
Figura 36. Introducción atardecer efecto campanas .....	56
.....	56
Figura 37. Inicio de la sección A atardecer.....	56
Figura 38. Desarrollo de la sección A. ....	57
Figura 39. Exposición de la sección B atardecer. ....	57
Figura 40. Exposición de la sección C atardecer. ....	58
Figura 41. Culminación de la sección C.....	59

## Resumen

**Título:** Adaptación y ejecución de 5 obras de repertorio musical colombiano del folclor de la región Andina para formato de viento metal

**Autor:** Pedro Julian Orostegui Padilla

**Palabras Clave:** adaptación musical, trompeta, música andina.

Adaptación de cinco obras de música colombiana de la región Andina para formato de vientos metal, es un trabajo que nace de la pasión y necesidad de aportar al repertorio escrito de la música colombiana para un formato de este tipo. La búsqueda de archivos musicales decepciona por su escasa producción o falta de material, por lo tanto, el presente proyecto tiene como fin ampliar el repertorio para instrumentos de viento metal y mostrar la versatilidad de los instrumentos como acompañantes y solistas, generando una identidad y una pertenencia hacia la música colombiana en los intérpretes de estos instrumentos. El objetivo es adaptar 5 obras de música colombiana de la región Andina, aplicando técnicas, registros y cualidades de dichos instrumentos sin perder el lenguaje musical de cada obra. Se busca adaptar piezas de diferentes géneros del folclor andino colombiano como el pasillo, el bambuco y la guabina aplicando los recursos técnicos, interpretativos y compositivos que brindan los mismos. Para la realización de las adaptaciones de música colombiana para formato de viento metal, es necesario conocer la familia instrumental, el rol de cada instrumento en el ensamble y las características técnicas de cada uno, También es muy importante tener un concepto claro de cada uno de los géneros a adaptar, para de esta forma no perder la esencia musical de las mismas. Por lo tanto, se plantea un estudio cualitativo, descriptivo, experimental y transversal, encontrando que la estrategia pedagógica contribuye al aprendizaje, practica y experiencia musical despertando el interés por los ritmos folclóricos y la apropiación del repertorio nacional.

### **Abstract**

**Title:** Adaptation and performance of 5 works of Colombian musical repertoire of folklore from the Andean region for metal wind format

**Author:** Pedro Julian Orostegui Padilla

**Keywords:** musical adaptation, trumpet, andean music.

Adaptation of five works of Colombian music from the Andean region for metal wind format, it is a work born from the passion and need to contribute to the written repertoire of Colombian music for a format of this type. The search for musical archives disappoints due to their scarce production or lack of material, therefore, the present project aims to expand the repertoire for brass instruments and show the versatility of the instruments as accompanists and soloists, generating an identity and a belonging to Colombian music in the interpreters of these instruments. The objective is to adapt 5 works of Colombian music from the Andean region, applying techniques, registers and qualities of these instruments without losing the musical language of each work. It seeks to adapt pieces of different genres of Colombian Andean folklore such as the corridor, the bambuco and the guabina, applying the technical, interpretive and compositional resources that they provide. For the realization of Colombian music adaptations for brass wind format, it is necessary to know the instrumental family, the role of each instrument in the ensemble and the technical characteristics of each one. It is also very important to have a clear concept of each one of them. the genres to adapt, so as not to lose their musical essence. Therefore, a qualitative, descriptive, experimental and transversal study is proposed, finding that the pedagogical strategy contributes to learning, practice and musical experience, awakening interest in folk rhythms and the appropriation of the national repertoire.

## Introducción

El presente trabajo se apoya en la necesidad de aportar a la construcción de repertorio de la región Andina colombiana para el formato de viento metal, en una búsqueda inicial acerca de arreglos o partituras de música colombiana para este formato, se observa que la existencia de estas es escasa, por ello se busca ampliar el repertorio para instrumentos de viento metal. Como escriben Pérez, Leygue, Garvin y García (2021) “la música se constituye en parte fundamental para la construcción de la identidad de un pueblo. Ella refleja costumbres, tradiciones, creencias y sentires de un pueblo; en otras palabras, muestra su realidad” (p.13).

En la mayoría de las bandas sinfónicas que existen en el país, se puede percibir una cierta relegación a los instrumentos de viento metal como instrumentos sobresalientes, pues se limitan a un rol de acompañamiento, esta circunstancia se convierte en la motivación principal para proponer un repertorio de música de la región Andina colombiana en un formato instrumental no tradicional como es un grupo de instrumentos de viento metal, con el fin de explorar diferentes facetas que pueden brindar cómo instrumentos acompañantes, instrumento solista y/o un papel protagónico en un grupo de cámara, por otra parte, se hace un aporte escrito al repertorio de los instrumentos y de la música de la región Andina colombiana.

La mayoría de las academias o universidades, centran la educación y formación del estudiante de viento metal en la literatura clásica, apoyándose en una tradición académica occidental ya estandarizada y una sistematización del conocimiento para usos pedagógicos, abarcando los recursos técnicos e interpretativos que el instrumentista necesita, una de las falencias en la educación musical colombiana radica en la falta de identidad e incorporación de nuestros repertorios a los procesos pedagógicos; es necesario crear un programa académico basado en las músicas tradicionales colombianas que cumplan con los estándares formativos de un instrumentista

de viento metal, es en este sentido que el presente trabajo toma relevancia por su aporte a la literatura del instrumento.

Por esta razón, los trabajos musicales modernos como el de Moreno (2019) buscan en la creación musical un espacio para la intervención de la trompeta en los aires andinos, de manera que se aumente el repertorio y se aporten partituras con arreglos para perpetuar a futuras generaciones los ejercicios de interpretación versátiles.

La sección de viento metal abarca una cantidad de instrumentos que poseen cualidades tímbricas y sonoras que les permiten desempeñarse de diversas y variadas maneras, las adaptaciones propuestas en el presente proyecto destacan dichas cualidades haciendo una mezcla entre aquellos recursos técnicos e interpretativos que brinda la academia y los aspectos relacionados con la música tradicional popular.

## **1. Planteamiento del problema**

Dentro del presente texto se puede apreciar la situación problema de la investigación musical comenzando con la delimitación del problema y la pregunta de investigación.

### **1.1. Delimitación del problema**

Pedro Morales Pino es considerado por muchos el padre de la Música Andina colombiana, no porque con él comience este género, pues es sabido que, desde el nacimiento de la república, la música popular y los instrumentos de cuerdas pulsadas hacían parte de la vida cotidiana de las personas, pero es desde su visión artística que la Música Andina de nuestro país se fortalece y comienza un período de transición de lo popular a lo académico, en esta transformación tienen que ver muchos otros compositores a lo largo del siglo XX, el más cercano a Pedro Morales Pino es Luis Antonio Calvo, con él la música Andina colombiana alcanza lo que ha sido llamado por diferentes musicólogos e historiadores, la época dorada de la música en Colombia, por largos periodos de tiempo la instrumentación propia de los géneros musicales de la región Andina colombiana se ha visto dominada por instrumentos de cuerda y percusión, es por esto que nace la necesidad de aportar al repertorio escrito de la música de la región Andina colombiana una variedad de formatos en los cuales tengan un papel protagónico los instrumentos de viento metal y así promover iniciativas en los instrumentistas de viento metal para seguir aportando y enriqueciendo la música de la región Andina colombiana.

### **1.2. Pregunta de investigación**

¿Cómo realizar piezas de música tradicional de la región Andina colombiana para un formato de viento metal, aplicando técnicas, registros y cualidades de dichos instrumentos?

## 2. Antecedentes

El presente trabajo de investigación busca ampliar el repertorio de música de la región Andina escrito para instrumentos de viento metal y para ello se presentan cinco adaptaciones inspirados en algunos escritos de esta misma índole que han contribuido en la literatura de sus propios instrumentos, para la selección de los antecedentes se tuvieron en cuenta varias tesis que se inclinaron a trabajar adaptaciones y arreglos para diferentes formatos.

### 2.1. Internacionales

En la literatura científica de la Universidad de las Américas en Quito, se evidencia la importancia del folclor en la cultura musical, mediante el arreglo armónico de piezas para la interpretación, según la tesis de Carvajal (2019) quien realizó un proyecto para la *Adaptación de dos temas del pasillo ecuatoriano mediante la elaboración e interpretación de arreglos basados en tres temas del disco Comin´ From Where I´m From de Anthony Hamilton* cuyo objeto es

fusionar la tradición ecuatoriana a un género que se ha desarrollado en las últimas décadas con fuerza en los Estados Unidos con el fin de conocer la cultura ecuatoriana desde otro punto de vista, dando un aire nuevo a la música ecuatoriana y a la vez haciendo honor a la tradición y cultura (Carvajal, 2019, p.8).

También en Ecuador, Pozo (2018) escribe la tesis *De lo andino a lo ecuatoriano: adaptación de un pasillo, un sanjuanito, dos bombas del chota, y un albazo al formato musical del álbum Sol de Esperanza de Altiplano de Chile, presentada en un recital final*. Aquí se analizan las variables musicales, ritmo, armonía, melodía y formato para proponer una nueva tendencia de interpretación

de estilo, que posteriormente permitió la evidencia de los hallazgos en un recital presentado al público.

Así mismo en Perú, Canelo (2017) escribe el artículo *La adaptación del wayno mestizo ayacuchano al piano: una versión del pianista autodidacta Oswaldo Mendieta Irrazabal* para fundamentar el proceso de creación artística musical, adecuando la música folclórica a una versión interpretada en piano, luego de referenciar el contexto cultural y musical para las composiciones de finales del siglo XIX.

## **2.2. Nacionales**

Siguiendo la consulta bibliográfica en el ámbito nacional, la tesis realizada en la Universidad del Bosque por Monroy (2019) busca hacer una fusión y adaptación de géneros como el *Bambuco y galopa: exploración, fusión y adaptación de géneros pertenecientes a las músicas latinoamericanas*.

El objetivo de este proyecto de investigación – creación es fusionar el género del Bambuco de la región Andina colombiana con la Galopa, género tradicional paraguayo, por medio de la adaptación de temas tradicionales de cada género, la metodología se desarrolló en varias etapas: exploración, audición, análisis, adaptación, composición e interpretación, donde fue relevante la recolección previa de información en el país de Paraguay, como herramienta de búsqueda para la consolidación de conceptos. El resultado de este proyecto de investigación – creación es “Bambuco y Galopa: exploración, fusión y adaptación de géneros pertenecientes a las músicas latinoamericanas”, un compilado que presenta 2 arreglos de temas tradicionales de cada género y una composición en donde se destaca el tratamiento armónico y una nueva propuesta rítmica. Los resultados se evidencian en un documento escrito con toda la información del proyecto, su

contextualización, anexos correspondientes a las partituras de los temas, arreglos y composición y desarrollo del proyecto con sus respectivos análisis. (Monroy, 2019, p.5)

Por otro lado, en la Universidad de Cundinamarca se encuentra la tesis de Sierra (2019) que busca adaptar *El pasillo colombiano a través del corno francés: adaptaciones y arreglos*, para orientar pedagógicamente el proceso académico instrumental de los alumnos de corno francés, pues durante el periodo de formación se ve marca y utiliza principalmente el repertorio europeo.

Sin embargo, encontraron que los ritmos colombianos como el pasillo, son una buena herramienta para hacer parte del repertorio formativo, ayudando a fundamentar los principios técnicos y musicales para los estudiantes de corno francés y a su vez difundir y promover la interpretación de folclor colombiano. Todo esto buscando promover una escuela colombiana de corno francés sin desconocer la importancia de la formación técnica europea, necesaria para un buen manejo del corno francés, y entendiendo que en esta formación los ritmos colombianos por su estructura rítmica y melódica podrían hacer parte del pensum de las diferentes facultades de música del país. (Sierra, 2019, p.3)

Igualmente, en la misma universidad se halla la tesis de Hurtado (2019) titulada *Adaptación de tres canciones del compositor Pedro Nel Amado Buitrago para requinto solista*, transcribiendo las partituras para luego acomodarlas en la interpretación musical del instrumento. El autor pretende contribuir al repertorio musical folclórico andino para solistas en el requinto, teniendo en cuenta la morfología estructural de cada pieza intervenida y concluye “que, en las músicas populares, la adaptación, ya sea necesaria la transcripción o no, es un recurso usado comúnmente para el aprendizaje y el enriquecimiento de los géneros y permite procesos de fusión musical” (Hurtado, 2019, p.39).

Continuando la búsqueda referencial, se halla que Melo (2018) plantea hacer un *Análisis e interpretación de cuatro obras de Mauricio Murcia para clarinete solo y dueto*, donde es necesario buscar las características musicales propias de la producción artística para hacer una propuesta interpretativa, que vincule los ritmos folclóricos con el jazz en instrumentos de viento, encontrando que:

La estructura de la obra en sus dimensiones medias (secciones, partes, frases) ayuda a abordar la obra de una manera más organizada, ya que estas partes agrupan elementos armónicos y melódicos similares que tienden a ser repetidos y facilitan su ejecución, porque entre menos material nuevo para el intérprete, más rápido se asimila (Melo, 2018, p.38).

Anteriormente, en la Universidad Tecnológica de Pereira, Cardona (2017) realiza la *Adaptación musical de la obra la Guaneña de Victoriano Valencia Rincón de banda sinfónica especial para banda sinfónica infantil* como propuesta de grado en la licenciatura en música, el proyecto es una propuesta de tipo cualitativo – descriptivo –investigativo, centrado en los procesos de análisis y versiones de la obra La Guaneña, fundamentada en los conceptos de la musicología teórica, etnomusicología referente al ritmo de la región, y elementos que se conectan con el área de la sociología e historia de la obra, se cumplieron a cabalidad con cada uno de los objetivos planteados gracias a la metodología establecida, los resultados del proceso nos dejó como conclusiones: los tipos de tesituras, articulaciones, medidas de compas, figuras musicales y rangos dinámicos de los instrumentos para la interpretación de los niños haciendo uso correcto de los requerimientos técnicos. (Cardona, 2017, p.11)

Continuando la búsqueda, en la Universidad Distrital Francisco Jose De Caldas se encuentra el trabajo realizado por Lozano (2016) *Adaptación del bambuco “Como Pa desenguayabar” y adaptación del Joropo “Diamantes” utilizando técnicas extendidas aplicadas a la flauta traversa*, la construcción de la propuesta partió de la sistematización de dichas técnicas, produciendo un catálogo de ellas que incluye su denominación, descripción, notación, e ilustración audiovisual, con este propósito se consultaron diversas fuentes bibliográficas y audiovisuales y se realizó un trabajo de campo entrevistando a dos de los máximos exponentes de la flauta popular en el contexto colombiano y latinoamericano: los maestros Ignacio Ramos de Colombia y Manuel Rojas de Venezuela. También se aprovechó el registro audiovisual de la clase maestra sobre Técnicas Extendidas, realizada por el reconocido flautista colombiano Hernando Leal en la Facultad de Artes ASAB en septiembre de 2014. (Lozano, 2016, p.3)

Al mismo tiempo, en la Universidad Distrital Francisco José De Caldas, Sánchez (2016) propone una *Adaptación de 3 piezas musicales del repertorio folclórico tradicional tolimense para Sexteto de Jazz, con base al álbum: “Cannonball Adderley Sexteto in New York”*, la cual consiste en:

la adaptación musical de tres piezas del repertorio folclórico tradicional tolimense llevado al formato de sexteto de jazz, basado en tres temas del álbum musical “The Cannonball Aderley Sextet in New York”, como también en las vivencias y experiencias personales que se tienen de la cultura tolimense, experimentando y aprovechando las riquezas que nos deja la Rumba Criolla, El bambuco fiestero, y el pasillo (Sánchez, 2016, p.4).

También se encuentra en la literatura científica, unas adaptaciones y arreglos de músicas propuestos por Elorza (2015) para formatos no comunes cómo *Adaptaciones para flauta traversa*

*y guitarra de piezas colombianas para piano de finales del siglo XIX y principios del XX* ; allí cuenta cómo hace la adaptación de ocho piezas colombianas originalmente para piano, extraídas de una compilación de obras de Juan Fernando Velázquez, en un proyecto llamado Ecos de la villa. El autor plantea en su adaptación una sonoridad distinta basada en un proyecto detallado de instrumentación, haciendo uso de los recursos apropiados en un proceso académico formal y conservando la estética musical que contenían los manuscritos originales de dichas composiciones, preservándolas y enriqueciéndolas.

Para finalizar, se puede agregar como referencia bibliográfica el trabajo con el mismo enfoque elaborado por Martínez (2014) en la Universidad Pedagógica Nacional, que busca hacer unas *Adaptaciones y arreglos de música carranguera para cuarteto de clarinetes, una propuesta a partir del estudio de tres temas carrangueros del Tocayo Vargas*, este trabajo se encaminó en la búsqueda de una sonoridad específica, la sonoridad de la "música carranguera" a través de arreglos y adaptaciones pensados para un formato ajeno como lo es el cuarteto de clarinetes, en este proyecto se encontrarán aspectos musicales importantes organizados en los diferentes capítulos.

### **2.3. Regionales**

El siguiente texto ilustrativo de la temática es una tesis realizada en la Universidad Industrial de Santander por Marín (2011), a quien se le atribuye la creación de un proyecto de grado que lleva por título; “Adaptación y Ejecución de 6 obras del repertorio universal colombiano para cuarteto de trompetas y percusión”. El autor enfoca la realización de su trabajo específicamente en diferentes regiones culturales del país, él toma distintas obras de nuestro repertorio y decide elaborar una adaptación para un cuarteto de trompetas con percusión.

En este texto se encuentra un proyecto realizado por Juan Guillermo Villareal Solar y hace referencia al poco repertorio musical que existe de un género como el porro; Porro al piano creación e interpretación de cuatro obras basadas en el porro palitiao con énfasis en la aplicación de un criterio de lenguaje pianístico (2009), explora las capacidades técnicas e interpretativas del piano, por tal razón, decide hacer arreglos a cuatro porros palitaios, haciendo un análisis comparativo entre el formato característico de este género que son las bandas pelayeras y la aplicación práctica en el piano, logrando una similitud en los ritmos y melodías. Es interesante ver como el autor logra conducir las líneas melódicas, proporcionar una base rítmica y generar contraste entre las voces que permiten una interpretación fluida y acertada.

### **3. Objetivos**

#### **3.1. Objetivo general**

Adaptar 5 obras de música colombiana de la región Andina, aplicando técnicas, registros y cualidades de dichos instrumentos manteniendo el lenguaje musical de cada obra.

#### **3.2. Objetivos específicos**

- Analizar agrupaciones de música de la región Andina, sin importar su repertorio con el fin de conocer cómo y que función tiene cada instrumento en el ensamble.
- Identificar obras de música de la región Andina colombiana que serán designados para la adaptación.
- Realizar una encuesta a estudiantes de instrumentación musical de vientos sobre su conocimiento en adaptaciones de temas andinos.
- Realizar adaptaciones con score completo y partes ya terminadas en formatos de viento metal para una posible publicación que esté disponible a músicos en general.
- Promover iniciativas hacia la participación de los estudiantes de viento metal en la música de la región Andina colombiana en diferentes formatos.

#### 4. Justificación

El presente trabajo es de mucha importancia para resarcir en cierta medida la dificultad que existe actualmente de encontrar partituras de temas colombianos específicamente para formatos de viento metal, es un aporte fundamental al repertorio de los grupos de cámara y abre un espectro de posibilidades estilísticas y de género que van más allá de la música europea o de tradición occidental. Lerena (2018) introduce que “el aprendizaje de los instrumentos andinos de viento es un tema que en la actualidad se ha ido perdiendo, hoy en día la influencia que existe de la música extranjera ha tenido un impacto negativo” (p.16) por lo que finalmente se observa la pérdida de las tradiciones autóctonas de los pueblos andinos.

Razón por la cual, si se perpetua el estudio de los aires andinos y se establecen propuestas para la enseñanza aprendizaje de la música, se perpetúan el folclor y las costumbres, mediante ejercicios de adaptación musical de piezas que aumenten el repertorio musical para interpretación instrumental de viento metal, de manera que las nuevas generaciones puedan tener fuentes bibliográficas de consulta que le permitan mantener vivas las tendencias de los pueblos originales de la región.

En los últimos años se percibe una tendencia a la conformación de nuevos formatos instrumentales que adoptan la música colombiana como su eje principal, rescatándola y dando vigencia a su sonoridad, existen formatos instrumentales como el grupo Guafa Trio, conformado por flauta traversa, cuatro, tiple y contrabajo, que interpretan músicas como bambucos, pasillos, danzas y joropos, que a pesar de no ser escritas originalmente para este grupo, proponen adaptaciones pertinentes al estilo y al género. Otro conjunto llamado Colombia Sax Quartet, conformado por saxofonistas de la Universidad Distrital, interpretan géneros como fandango, porro, cumbia, currulao, carranga, bambuco, pasillo, entre otros, y operan de la misma manera,

creando adaptaciones para ese específico formato instrumental, grupos cuyo objetivo es mantener viva la música folclórica colombiana.

Por ello, las universidades de la región contribuyen con las líneas investigativas folclóricas a este propósito, orientando a las nuevas generaciones de músicos en la importancia de retomar estudios de origen cultural, siendo el presente trabajo una apuesta a la contribución académica para intérpretes de instrumentación viento metal, donde se involucra la técnica y la creación, beneficiando a la comunidad artística musical, de manera que se resalta la participación comunitaria para complementar la nueva apropiación y generación musical.

Por lo tanto, la propuesta de nueva literatura y del ensamble de viento metal abordando estas músicas se convierte en una misión primordial para brindar una ampliación y enriquecimiento de su repertorio, el rol protagónico de los instrumentos de viento metal en el presente trabajo rescata de cierta manera de un rol secundario y/o de acompañamiento al cual se han visto relegados en diferentes agrupaciones, las adaptaciones brindan la oportunidad de generar una sonoridad diferente que enriquezca la música colombiana y mostrar el nivel interpretativo y de ejecución al que pueden llegar.

## **5. Marco Teórico**

La música colombiana de la región Andina representa un reto interpretativo para los instrumentistas de viento metal, pues este tipo de música originalmente fue escrita para instrumentos tradicionales de cuerda como la guitarra, el cuatro o el tiple, lo que genera dificultad a la hora de buscar, articular e interpretar estos géneros musicales, las peculiaridades sonoras y físicas de estos instrumentos influenciaron determinadamente en el desarrollo de la escritura, tanto melódica como armónicamente, en la música de la región Andina colombiana, en este caso, el pasillo, la guabina y el bambuco colombiano representan un desafío para su interpretación en instrumentos de viento metal, pues estos tienen características diferenciales marcadas con los instrumentos tradicionales en relación con la sonoridad y timbre, además de no contar con un acompañamiento rítmico-armónico en el mismo instrumento, esto deriva en la creación de ensambles de viento para poder interpretar los géneros ya escritos, realizando adaptaciones y arreglos a las características propias de los instrumentos de viento, además de abrir la puerta a que nuevos compositores puedan experimentar otras alternativas sonoras en relación con estos ensambles o la orquestación de sus obras para grandes formatos.

### **5.1. Música andina**

Los géneros musicales contemplados en la región andina de Colombia, permiten evidenciar la riqueza folclórica de sus pobladores, que vivían de la producción agrícola y minera, región donde se estableció el mestizaje luego de la colonización extranjera. De ahí, que también se mezclan las culturas para fortalecer las nuevas tendencias artísticas de la época, modificando las expresiones artísticas, siendo los principales aportes las culturas indígenas, la cultura africana y los estilos traídos de Europa, las variantes influenciadoras de los ritmos andinos actuales.

Desde el punto de vista social “más que por los límites geográficos de los departamentos que conforman la Región Andina, la diversidad de las músicas andinas colombianas se debe a los diferentes modos en que han expresado las situaciones cotidianas sus pobladores a través de ellas” (Torres, J. 2019, p.33), siendo la música un punto de encuentro que junto a la danza permitía amenizar las fiestas y transferir jergas, ideas y adagios populares, siendo la enseñanza musical el motor de permanencia de las costumbres y tradiciones, de manera que,

La transmisión de la cultura que gira alrededor de las músicas colombianas se ve repotenciada por un acercamiento desde lo contemporáneo al legado del pasado, donde ambas visiones se entremezclan para dar un nuevo sentido a la tradición, al entenderla no como elemento rígido e inamovible cual pieza de museo, sino como una concepción que se transforma al compás de las nuevas generaciones; apropiándola, actualizándola y viviéndola desde su cotidianidad para darle sentido dentro del panorama social de un territorio (Gil, 2020, p.13).

## **5.2. Aires Andinos Colombianos**

La variedad de géneros e instrumentos musicales en la Región Andina, cuya construcción típica popular permitió la adecuación y mezcla de sistemas musicales de extranjeros y propios. Los ritmos más significativos en los territorios andinos son:

### **5.2.1. Bambuco**

Este aire según Gil (2020) “apareció a finales del siglo XIX, y hoy es considerado el género musical más popular de la Región Andina colombiana, así como el más representativo” (p.14). Se

define como “un género vocal e instrumental, el cual, como la mayoría del folclor del territorio colombiano, es el producto del mestizaje de la raza indígena, africana y española. Si bien es posible rastrear el origen de este género en la región del Cauca, el bambuco se fue extendiendo a la costa Pacífica y a la región Andina, convirtiéndose en una manifestación cultural connatural a estas” (Pérez, Leygue, Garvin y García, 2021, p.23).

El bambuco nace en el gran Cauca junto con el currulao, siendo su origen del ritmo africano según hipótesis de Ulloa (1985) y varía su contenido e interpretación según la geografía nacional, donde cada región le asigna un valor expresivo. Es lento y melancólico al sur del país mientras que bullicioso en el occidente; humorístico y soñador en el centro del país, al tiempo que fehaciente y rumboso en el nororiente colombiano.

El ritmo diferenciado en dos métricas con  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$  en compás, que tienden a mezclar su entrada, al tiempo, alternada o sola, aunque en la escritura es más común encontrar las obras en  $\frac{6}{8}$  para facilitar la lectura, siendo la corchea la unidad máxima.

The image displays a musical score for Bambuco in 6/8 time. The score is arranged in five staves, each with a clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are labeled on the left as Melodia, Tiple, Guitarra, Bajo, and Tambora. The Melodia staff features a melodic line with eighth notes and rests, with 'V' markings above some notes. The Tiple staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Guitarra staff has a similar rhythmic pattern. The Bajo staff consists of a simple bass line with quarter notes and rests. The Tambora staff shows a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

**Figura 1.** Figuración escritura del bambuco

### 5.2.2. Pasillo

Este aire según Gil (2020) “aparece a principios del siglo XX, muy bien acogido entre los mestizos de la zona andina como una danza de libertad. En sus inicios, el pasillo era solamente instrumental y su ejecución se realizaba con los instrumentos típicos de la zona, pero luego se expandió, apareciendo el pasillo vocal” (p.15).

Aunque según Melo y Enna (2012) el pasillo fue un género apadrinado cuya raíz es europea, “la adopción del vals y su identificación como pasillo, son procesos paralelos a la reacomodación de la categoría “pueblo” y la progresiva “folclorización” discursiva de sus costumbres” (p.2).

La investigación de Arbeláez (2018) destaca que, en Colombia, a mediados de los años 1800, se interpretaban dos géneros disímiles, el primero nostálgico de carácter lento y el segundo alegre de carácter fiestero, por lo que socialmente se puede concluir que

El pasillo apareció a la vida nacional por los años de la Colonia (hacia 1800) cuando la nueva sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y de criollos acomodados, buscó la ideación de un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que se hallaba instalada; mal podría llevar a los salones, los aires y danzas de tipo eminentemente popular como el torbellino, el bambuco o la guabina que tenían un carácter que entonces se llamaba “plebeyo. (Abadía, 1973 citado en Arbeláez, 2018, p.201)

Teniendo en cuenta los elementos musicales, Sierra (2019) comenta que “las bases rítmicas del Pasillo están determinadas por una acentuación en los pulsos uno y tres del compás de 3/4, el cual genera un impulso anticipatorio al compás siguiente, dándole al aire popular un carácter dinámico en comparación con su antecesor el valse” (p.31).

PASILLO LENTO  
♩=90



PASILLO FIESTERO  
♩=180

apogado



**Figura 2.** Figuración y escritura del pasillo

### 5.2.3. Guabina

Este aire según Gil (2020) “aparece desde finales del siglo XVIII, muy popular como parte de los bailes de los campesinos de la época. La guabina inicia como un género vocal con acompañamiento de instrumentos del trío típico a través de células rítmicas sencillas” (p.15).

Para Martínez (2019) se desarrolló en los departamentos de Santander, Boyacá, Cundinamarca y Tolima, y su forma A y B se constituye de dieciséis compases, cuya métrica en compás de  $\frac{3}{4}$  con tempos musicales variados que van desde el adagio, el lento y el moderato, presentando dos negras y dos corcheas como base rítmica; melódicamente presenta estilo tético, siendo que su letra es popularmente las coplas y cantos regionales.

GUABINA SANTANDEREANA



**Figura 3.** Figuración y escritura de la guabina

### 5.3. Trompeta en la región andina

La música folclórica andina centro sus bases en los instrumentos de cuerdas, pero Gudemos (2009) en su trabajo “*Trompetas andinas prehispánicas: tradiciones constructivas y relaciones de poder*” referencia la evolución del instrumento musical en los antiguos pobladores escribiendo que

La presencia de la trompeta como “objeto/símbolo” denotativo de poder en la cosmovisión andina prehispánica ha sido importante. La función social de su sonido en el ámbito ceremonial, así como su participación simbólica en ajuares funerarios de individuos socialmente importantes y en ajuares de entidades cosmológicamente necesarias, huacas, han sido comprobadas a través de las fuentes históricas y los hallazgos arqueológicos. Función y participación que no sólo definieron este instrumento musical como un elemento cultural transmisor de conceptos claramente definidos y socialmente aceptados, sino que también determinaron su inclusión en la iconografía simbólica (Gudemos, 2009, p 222).

Vincular la trompeta al folclor es darle al instrumento importancia en la cultura puesto que, si nos remontamos a sus inicios, fue usada para la caza, la guerra y la comunicación de mensajes urgentes tomando cuernos de animales, que producen luego de suminístrales aire un sonido estruendoso. Posteriormente en la era de los metales, el hombre se da cuenta que puede modelar después de fundir, encontrando que las vibraciones producidas eran más impresionantes al oído por la conductividad del metal, de aquí aparecen los instrumentos de viento metal.

Santamaria (2009) cuanta que los egipcios usaban una trompeta recta y corta y se encontraron dos ejemplares en la tumba de Tuthankhamon una de plata u otra de bronce. En el caso de los

hebreos “la trompeta tenía un carácter más divino” (p.3) y era usado en las fiestas y también se les atribuyó según la Biblia a la caída de las murallas de Jericó. En Grecia, la interpretación de la trompeta era considerada una “disciplina de resistencia olímpica” (p.4), además de acompañar procesiones, usarse en fiestas y para la llamada militar. En el imperio romano, las fanfarrias exigían su uso militar y fueron ellos los que propusieron las variantes cornu, lituus, tuba y bocina; con su caída y desaparición del imperio, se pierde el rastro de uso de los instrumentos y es hasta la edad media, que se vuelve a reconocer los instrumentos de viento metal en la música de la clase social alta.

Es hasta el siglo XIX que Weindiger hace la implementación más funcional al emplear la escala pentatónica introduciendo válvulas a la trompeta, lo que permite ejecutar la escala cromática usando las llaves, que fueron luego remplazadas por pistones en 1839 con la trompeta patentada por Perinet.

En Colombia, tenemos el uso de instrumentos de viento en la música folclórica andina, con llegada tardía, puesto que según Molina (2013) investiga que el uso de la quena se remonta a 1970. Proponer una adaptación de obras que permita involucrar la trompeta en la música sectorial de la región favorecerá la manifestación artística musical resaltando su interpretación, y dándole fuerza al nexo moderno del instrumento con el folclor.

## 6. Metodología

Para la realización de las adaptaciones de música colombiana para formato de viento metal, es necesario conocer la familia instrumental, el rol de cada instrumento en el ensamble y las características técnicas de cada uno. También es muy importante tener un concepto claro de cada uno de los géneros a adaptar, para de esta forma no perder la esencia musical de las mismas. Por lo anterior, este proceso se llevará a cabo en las etapas que se describen a continuación.

### **Etapas 1**

En la etapa número uno del proyecto se plantea hacer una investigación a fondo con instrumentos metodológicos que me permitan enriquecer ideas para el desarrollo del proyecto. Estos instrumentos son:

- 1. Encuesta estructurada:** se realiza una encuesta a estudiantes de viento metal que permita conocer las opiniones frente a la participación de instrumentos de viento metal en los ensambles de música de la región Andina.
- 2. Análisis de grupos musicales:** se examinan diversos grupos de música colombiana que tengan formatos instrumentales donde se hayan hecho adaptaciones, con la intención de aprender de su experiencia y complementar mis ideas.
- 3. Registro audiovisual:** se realizan varias recopilaciones audiovisuales de músicos que interpreten adaptaciones o borradores que se hayan hecho, con la intención de escuchar y analizar cada montaje y así comenzar con el desarrollo de las adaptaciones.



Montaje de Obras seleccionadas									
Trabajo escrito									

**Tabla 1.** *Cronograma*

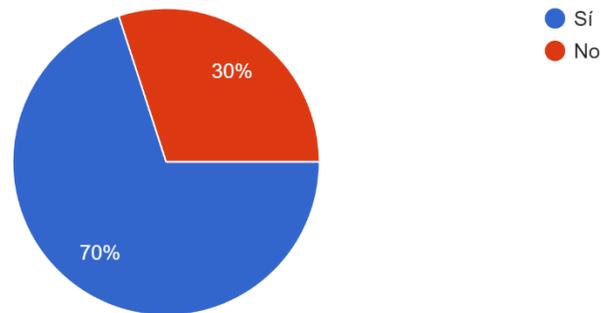
### **3.1. Encuesta a estudiantes y maestros de vientos sobre repertorio y ensambles de la región andina para viento metal.**

Gracias a la participación de 10 personas, entre ellos maestros y estudiantes de viento metal, se pudo reunir de manera satisfactoria información sobre la opinión que tienen aquellos estudiantes y maestros sobre la creación de repertorio y ensambles instrumentales con el fin de fortalecer la práctica instrumental a través de su uso; al igual que incorporar repertorio de nuestro folclore de la región andina colombiana y hacer de él una adaptación para estos instrumentos.

Usando la herramienta virtual Google forms, se diseñó la siguiente encuesta para identificar la percepción del tema investigativo, el nivel de conocimiento de la propuesta en músicos, para determinar la importancia, exigencia y contribución del repertorio musical andino colombiano, de manera que se pueda utilizar como insumo para la adaptación y aplicación en las obras musicales.

¿Conoce algún ensamble de viento metal de música tradicional colombiana?

10 respuestas

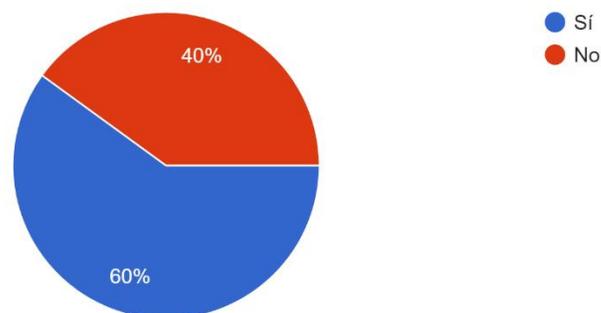


**Figura 4. Pregunta 1.**

La figura 4 muestra que el un alto porcentaje de encuestados conocen algún ensamble musical que interpreta recitales con música andina. Aunque el 30% de los entrevistados demuestra no conocer agrupaciones musicales que se dediquen a cultivar el folclor usando la trompeta.

¿Ha tenido participación en algún ensamble de viento metal?

10 respuestas

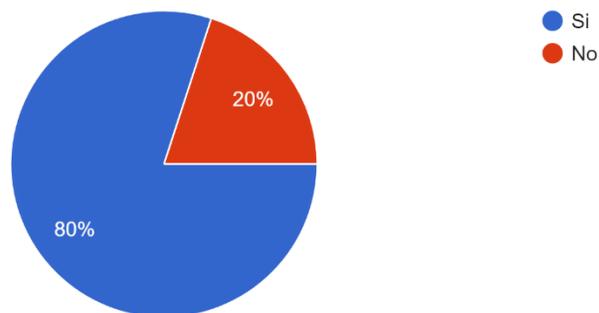


**Figura 5. Pregunta 2.**

La figura 5 demuestra que un poco más de la media entrevistada ha tenido la oportunidad de participar en alguna agrupación que usa los instrumentos de viento metal. Es un porcentaje relativamente alto, 40% de músicos que no han tenido esta oportunidad de pertenecer a ensambles.

¿Ha interpretado música de la región andina en un instrumento de viento metal?

10 respuestas



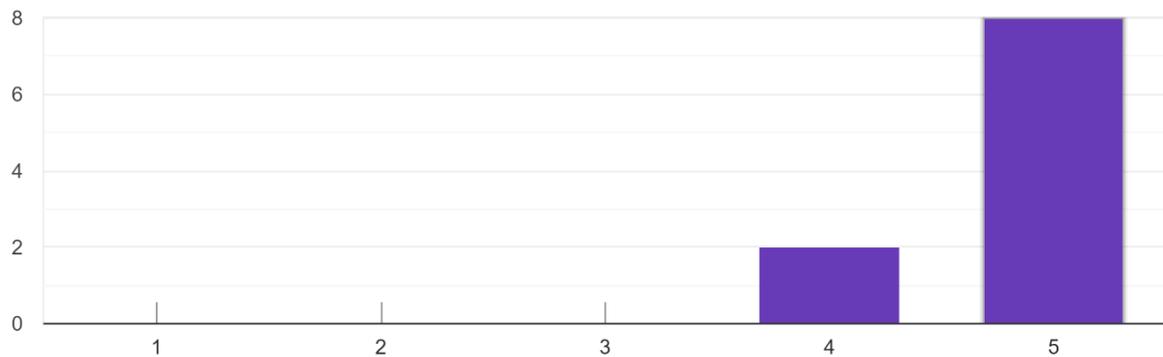
**Figura 6.** *Pregunta 3.*

A la pregunta 3, cuyas respuestas se muestran en la figura 6, la mayor parte de músicos respondieron haber tenido contacto con partituras de la región andina, y que en algún momento de

su carrera la interpretaron. Es un 20% de músicos, los que no han tenido la oportunidad de interpretar música folclórica.

¿Considera que la música de la región andina se deba tocar en un ensamble de viento metal?

10 respuestas

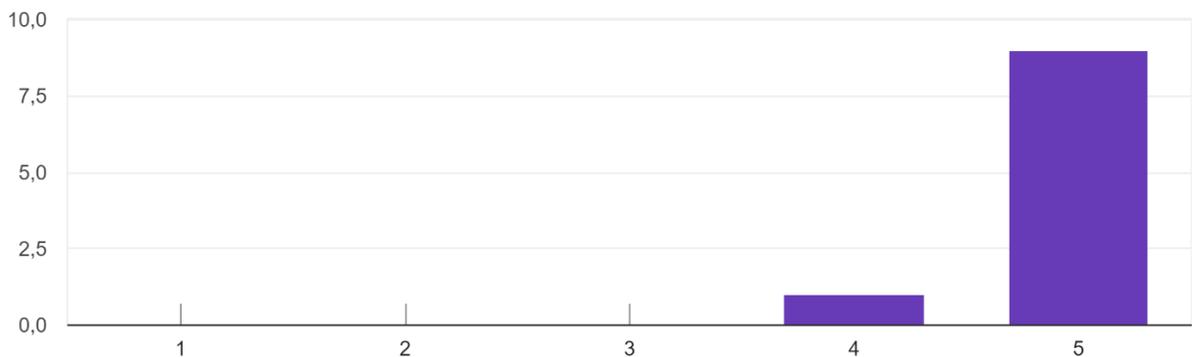


**Figura 7. Pregunta 4.**

La figura 7 permite observar las respuestas a la pregunta 9 siendo la escala de valoración de acuerdo. El 80% está totalmente de acuerdo con premisa mientras que el 20% está de acuerdo con la afirmación. Ningún participante voto por las respuestas medianamente de acuerdo, en desacuerdo, totalmente en desacuerdo, lo que evidencia que la mayoría de los participantes acierta en que propongan adaptaciones musicales para trompeta de repertorio de obras andinas. Esta

percepción es válida y aplicable al presente estudio puesto que se propone una adaptación de obras de repertorio folclórico andino colombiano.

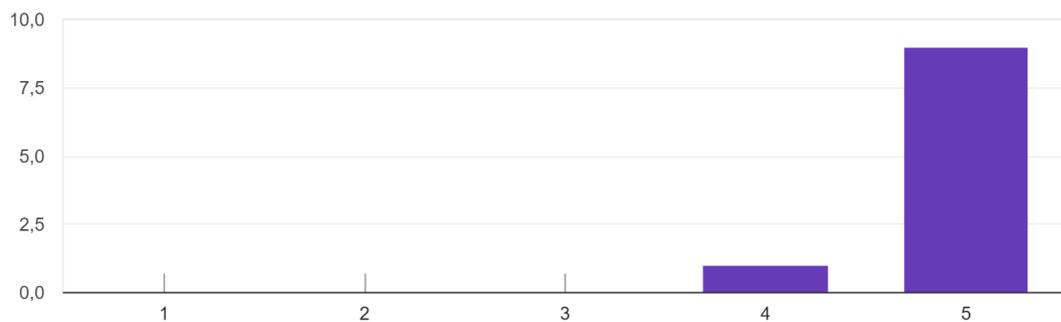
¿Considera que los ensambles impulsan el conocimiento de un instrumentista de viento?  
10 respuestas



**Figura 8. Pregunta 5.**

En la figura 8 se permite observar el comportamiento mayoritario de los músicos entrevistados, por los instrumentistas, reconociendo que están de acuerdo y totalmente de acuerdo, que al pertenecer a un ensamble se “obligan” a estudiar y conocer más repertorio nacional, lo que faculta al interprete para la experticia y adquisición de practica gramatical musical al tiempo que digitación y conocimiento del instrumento.

¿Considera usted importante que la música de la región andina colombiana según el grado de dificultad debe sea interpretada por instrumentos de viento metal?  
10 respuestas

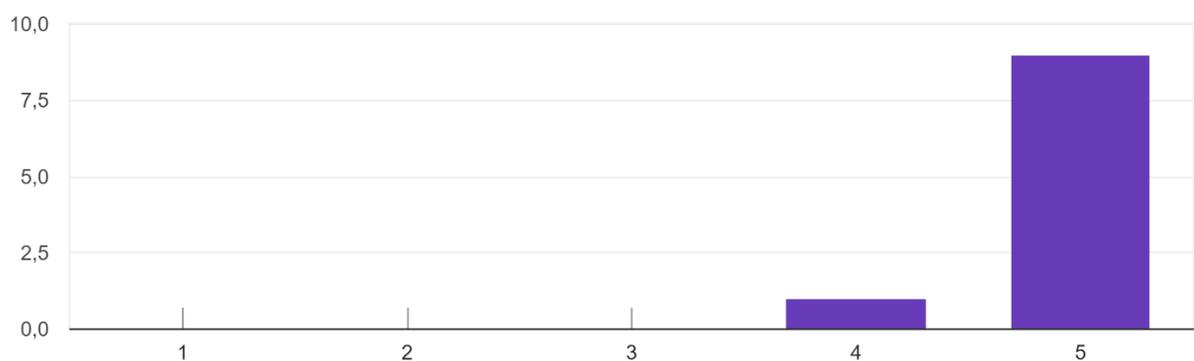


**Figura 9. Pregunta 6.**

Totalmente de acuerdo se muestran los encuestados ante la pregunta 6, que manifiestan su interés por montar e interpretar repertorio folclórico exigente, mientras el 10% parece estar de acuerdo, pero no lo considera importante tal vez porque pertenece a la línea de géneros modernos.

¿Qué tan importante es estudiar la trompeta para ensambles de música de la región andina colombiana?

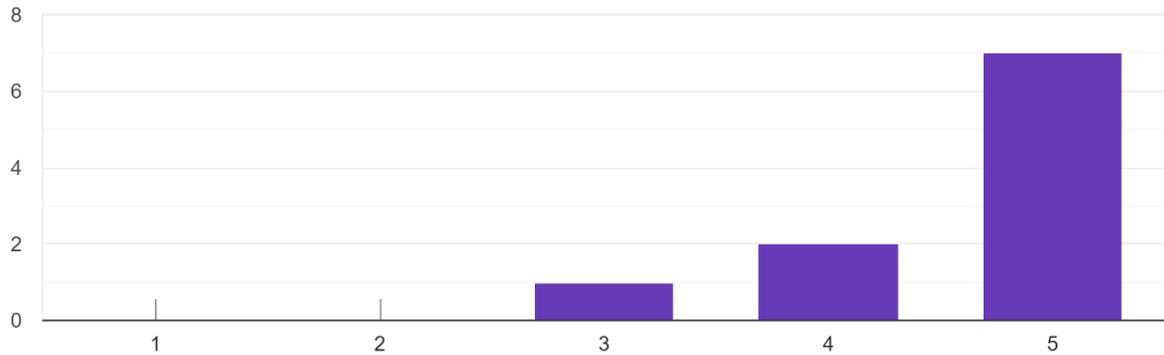
10 respuestas



*Figura 10. Pregunta 7.*

A la pregunta sobre el nivel de importancia de la trompeta en las agrupaciones folclóricas los músicos respondieron en mayoría que era necesario incluir a la trompeta en el género folclórico así desde sus inicios no haya sido invitada. Esta respuesta de porcentaje alto contribuye a la presente investigación que pretende adaptar unas piezas musicales colombianas para interpretarlas mediante instrumentos de viento metal. Es preciso contar con un porcentaje alto, lo que valida el presente trabajo y el nivel de importancia que tendrá para la académica. Por otra parte, este punto, permite definir la percepción musical de los encuestados por conocer más adaptaciones de obras andinas.

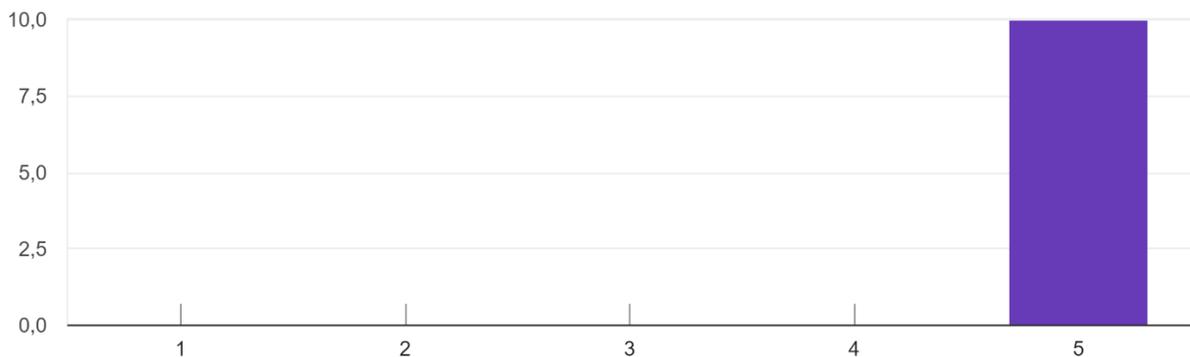
¿Qué tan importante es interpretar el repertorio de la región andina colombiana en la trompeta?  
10 respuestas



**Figura 11. Pregunta 8.**

A la pregunta 8, el 70% de los encuestados manifiesta que es muy importante conocer, estudiar e interpretar las obras folclóricas. Sin embargo, un 20% se muestran de acuerdo, mientras que el 10% no está ni de acuerdo ni en desacuerdo. De todas formas, el porcentaje de percepción positiva por la música folclórica es alta.

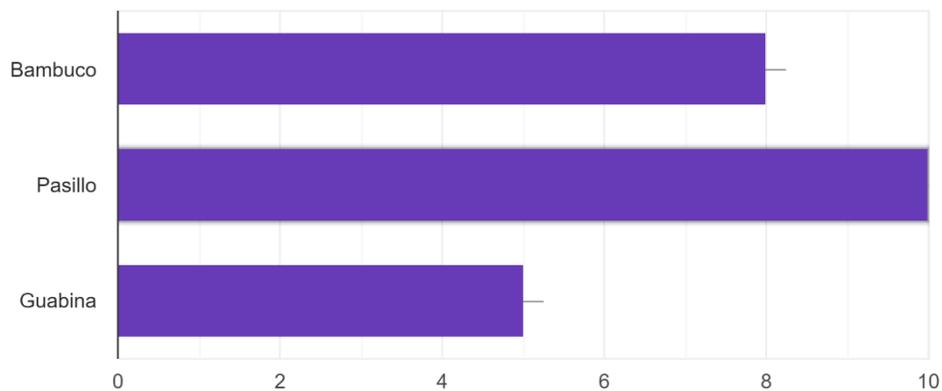
¿Qué tan exigente es interpretar y ejecutar el repertorio de la región andina colombiana en la trompeta?  
10 respuestas



**Figura 12. Pregunta 9.**

La pregunta 9 evidenciada en la figura 12, expone el nivel de percepción de la exigencia que tienen los músicos hacia el folclor, puesto que, de manera autónoma muchas veces, deban estudiar por su cuenta para convertirse en grandes compañeros de la música. Todos aciertan que no es sencillo interpretar el folclor y menos usando un instrumento que no es representativo de la región ni de la cultura.

Seleccione los aires folclóricos que ha interpretado en viento metal  
10 respuestas



**Figura 13.** Pregunta 10.

La última pregunta, en la figura 13, sobre los ritmos que han interpretado como músico tenemos que la mayor parte de la población, 100% de ellos, desempeño el pasillo; por otra parte, el 80% de la población interpretó un bambuco. Mientras que el 20% no ha interpretado un bambuco. Al terminar este proyecto se pretende contribuir con una adaptación para la utilización de las herramientas que le permiten hacer análisis descriptivo. Por último la mitad de los encuestados, han interpretado realmente temas folclóricos, con temas en honor a la guabina, mientras que los demás participantes desconocen obras académicas de la guabina.

## 6.2 Análisis de resultados.

Cada una de las preguntas formuladas quiere aportar un ideal de vientos en la música folclórica colombiana, siendo un acierto vincular la materia con nuevo repertorio andino, siendo clara la postura de los encuestados, por lo que contribuir con esta propuesta será un aliciente para desarrollar más practica instrumental, que junto a la evaluación formativa en cada módulo musical, ganará experticia instrumental y desarrollo de habilidades como la memoria, control motor, planificación entre otras.

## 6.3 Adaptación y análisis de las obras.

Las siguientes obras son las escogidas para adaptar a su respectivo formato de viento metal.

### 6.3.1 Análisis de la obra “Guabina santandereana”

**Título:** Guabina santandereana

**Género:** Guabina

**Compositor:** Leilo Olarte

**Formato:** Cuarteto viento metal

**Referencia sonora:** Arreglo para coro de Gustavo Gomez Ardila

La obra inicia con 6 compases de introducción siendo interpretados por el cuarteto de viento metal para esta obra 2 trompetas y 2 trombones, exponiendo cambios armónicos en las primeras 6 figuras musicales que ocupan los primeros 3 compases de la obra. En el compás 4 se mantiene la armonía hasta el compás 6. La armonía de esta sección es: Comp. 1 F, Comp. 2 C7, G#dis, Comp. 3 F, E, Comp. 4 Gm hasta el compás 6.

*Figura 14. Introducción del tema.*

En el compás 6 y 7 los trombones dan inicio a la sección A del tema acompañando con motivos rítmicos propios de la guabina, en el compás 8 la trompeta 1 interpreta la melodía mientras que la segunda trompeta refuerza la melodía con intervalos de tercera hasta el compás 16.

*Figura 15. Exposición motivo sección A. FG*

La armonía para esta sección es tradicional utilizando los grados de dominante y tónica principalmente.

The image shows two systems of musical notation for a wind ensemble. Each system consists of four staves: B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone 1, and Trombone 2. The first system covers measures 17 to 21, and the second system covers measures 22 to 26. Red boxes highlight the changes in melody and accompaniment. In the first system, the melody shifts from the Trombone 1 staff to the B♭ Trumpet 1 staff at measure 17. In the second system, the melody shifts from the B♭ Trumpet 2 staff to the Trombone 1 staff at measure 22.

**Figura 16.** Cambio de armonía y melodía con acompañamiento.

En el compás 17 hay un leve cambio de instrumentación en la melodía, pasando a ser interpretada por el trombón 1, el trombón 2 refuerza la melodía con intervalos de segunda, tercera y octavas, el motivo rítmico del acompañamiento pasa a ser interpretado por las trompetas 1 y 2, actuando como respuesta a la exposición anterior, esto ocurre hasta el compás 21 donde nuevamente las trompetas pasan a interpretar la melodía del tema y los trombones acompañan con motivos rítmicos propios de la guabina llevando así el final de la sección A hasta el compás 26.

En el compás 27 aparece la sección B con un cambio de tonalidad, en el compás 29 la melodía es interpretada por la trompeta 2, el trombón 1 refuerza la melodía con el mismo motivo rítmico de la trompeta 1 utilizando intervalos de tercera y el trombón 2 acompaña con motivos rítmicos propios del género esto ocurre hasta el compás 37.

Figure 17 shows a musical score for four instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn. 1, and Tbn. 2. The score begins at measure 25. A red box highlights a specific melodic passage in measures 39 and 40, where the melody is primarily in the B♭ Tpt. 2 and Tbn. 1 staves.

*Figura 17. Sección B Guabina Santandereana.*

En el compás 39 la melodía pasa a ser interpretada por la trompeta 1, la trompeta 2 refuerza esta melodía con intervalos de tercera, los trombones acompañan el pasillo con motivos rítmicos propios de la Guabina utilizando los grados de dominante y tónica, esto ocurre hasta el compás 50.

Figure 18 shows a musical score for four instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn. 1, and Tbn. 2. The score begins at measure 37. A red box highlights a specific melodic passage in measures 52 and 53, where the melody is primarily in the B♭ Tpt. 1 and B♭ Tpt. 2 staves.

*Figura 18. Cambio de instrumentación en la melodía.*

En el compás 52 volvemos a la tonalidad propia de la sección A utilizando variaciones de la sección B esto quiere decir que tenemos una sección de B' (B prima) pasando la melodía a ser interpretada por el trombon1, el resto del ensamble acompañan y refuerzan esta melodía, donde

concluimos la obra utilizando los grados de Dominante y tónica concluyendo la obra en estado fundamental.

The image shows a musical score for a brass quintet. It consists of four staves: Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Tbn. 1, and Tbn. 2. The music is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). A red box highlights a specific rhythmic pattern in the Tbn. 1 staff, which consists of a sequence of eighth notes and quarter notes. The score is labeled with the number 49 at the beginning.

*Figura 19. Sección B' y conclusión del tema.*

### 6.3.2 Análisis de la obra “Campesina santandereana”

**Título:** Campesina santandereana

**Género:** Bambuco

**Compositor:** José A. Morales

**Formato:** Quinteto viento metal

**Referencia sonora:** Silva y Villalba

La obra inicia con la introducción en el cuarto grado (Eb) de la tonalidad (Bb) de la obra que prepara la sección A, un motivo rítmico en anacrusa siendo interpretada por la trompeta 1 desde el compás 1 hasta el compás 15 siendo acompañada por la segunda y tercera trompeta, el trombón 1 acompaña la melodía en intervalos de octavas desde el compás 9 con anacrusa en el compás 8 hasta el compás 15, en el compás 4, 5 y 6 el trombón 1 y 2 con la trompeta 3 acompañan la melodía de

la trompeta 1 dando así un acompañamiento armónico el cual se mueve en los grados de tónica, dominante y subdominante.

The musical score for Figure 20, titled "Introducción campesina santandereana", is written for five instruments: Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trumpet in B♭ 3, Trombone 1, and Trombone 2. The key signature is B♭ major (two flats) and the time signature is 6/8. Above the staves, the chord progression is indicated as Eb, B♭, F7, B♭, Eb. Trumpet 1 plays a melodic line in the first measure, while the other instruments are silent. In the fifth measure, all instruments play together in a 4-way close harmony block.

*Figura 20. Introducción campesina santandereana.*

En el compás 15 tenemos la melodía en la trompeta 1, la trompeta 2 y 3 con el trombón 1 y 2 armonizan esta melodía con la técnica de 4 way en disposición cerrada esta técnica es para la armonización de melodías en bloque, esta armonización se hace sobre el grado de F7.

*Figura 21. Armonización en 4 way.*

En el compás 17 con anacrusa en el 16 tenemos el inicio de la sección A iniciando en la tónica (Bb) con la melodía en la trompeta 1 y el trombón 1 la trompeta 2 acompaña en intervalos de tercera mientras la trompeta 3 y el trombón 2 acompañan con motivos rítmicos propios del bambuco, nótese la aparición del segundo grado menor en el compás 20.

*Figura 22. Exposición de la sección A campesina santandereana.*

En el compás 36 damos por terminada la sección A y separado por una doble barra en el compás 37 vemos la re exposición de la introducción quien se mueve por los grados de tónica subdominante y dominante.

*Figura 23. Final sección A reexposición de la introducción.*

En el compás 43 tenemos la melodía interpretada por la trompeta 1 la armonización se encuentra en técnica 4 way, vemos que en el mismo compás hay cambio de acorde donde se encuentra un V7 que pasa a un VII° el cual prepara el cambio de tonalidad paralela de mayor (Bb) a menor (Bbm) mientras ocurre esto damos inicio a la exposición de la sección B de la obra donde comienza la melodía a ser interpretada por el trombón 1 en el compás 45 con anacrusa en el 44, siendo armonizada por el resto del ensamble con motivos rítmicos propios del género (bambuco) con refuerzo de melodía en el compás 47 por la trompeta 1 y en el compás 49 por el trombón 2 con intervalos de tercera.

The image shows a musical score for the piece "Campesina Santandereana", measures 45 to 57. The score is arranged for five parts: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The key signature is B♭ major. Above the first staff, the chords F7 and A°7 are indicated. Below the Tbn. 1 staff, the chords B♭m and B♭ are indicated. A red arc highlights a melodic phrase in the Tbn. 1 staff across measures 53-57.

*Figura 24. Exposición sección B.*

En los compases 53 al 57 vemos la melodía en el trombón 1 a la cual le responde el ensamble siendo armonizado en técnica 4 way, para la armonía de esta respuesta se utilizan los grados I (B♭m) VII del V (E°) V (F) que preparan el cambio de tonalidad paralela en el compás 57 que pasa de modo menor (B♭m) a modo mayor (B♭) estos cambios de tonalidad paralela son muy utilizados en los Bambucos. Los grados que se utilizan para esta sección B desde el compás 57 al 71 son: B°, Cm, F7, B♭. En el compás 71 aparece F7, A♭° quien prepara la reexposición de la sección B la cual da por finalizada la obra campesina santandereana.

6  
53

Campesina Santandereana

The musical score for 'Campesina Santandereana' is presented for a five-piece wind ensemble. It features five staves: three for Bb Trumpets (Tpt. 1, 2, 3) and two for Trombones (Tbn. 1, 2). The piece begins in B minor (two flats). At the end of the score, there is a key change to B major (one flat), indicated by the change in the key signature and the appearance of a B7 chord. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and chords.

*Figura 25. Cambio de tonalidad paralela de menor a mayor.*

### 6.3.3 Análisis de la obra “Como pa’desenguayabar”

**Título:** Como pa’desenguayabar

**Género:** Bambuco

**Compositor:** Jorge Olaya Muñoz

**Formato:** Quinteto de viento metal

**Referencia sonora:** Guafa Trio

La obra inicia con una anacrusa de negra la cual da la exposición de la sección A del tema, la melodía de la obra la interpreta la trompeta 1 la trompeta 2 refuerza la melodía con intervalos de octava, los 2 trombones tienen respuestas contrapuntísticas a lo que ofrece la melodía. Los grados que se utilizan en esta sección son:

Comp 1 y 2: Am Comp 3: F Compas 4: E7 Comp 5: Bm7(b5) comp 6 y 7: E7

*Figura 26. Introducción e inicio de la sección A como pa' desengayabar.*

En el compás 9 damos inicio al acompañamiento de la obra que está distribuido en la trompeta 2 y trombón 2 mientras la trompeta 1 lleva la melodía siendo reforzada por el trombón 1 en intervalos de octavas.

En el compás 11 tenemos la melodía en la trompeta 1 siendo acompañada y armonizada en 4 way por los demás instrumentos del ensamble, el Am en el compás 8 pasa a ser A7 en el compás 11, en el compás 15 tenemos otra armonización en 4 way (Fourway) siendo la melodía original del tema interpretada por la trompeta 1 mientras la armonización y refuerzo de la melodía se dan en los demás instrumentos.

*Figura 27. Armonización en 4way pa'desenguayabar.*

En el compás 17 tenemos el final de la sección A en el cual se utilizan los grados II (Bm7(b5)) y V7 (E7) para dar paso a la sección B la cual utiliza G7, C, E7, Am, Dm.

*Figura 28. Exposición sección B.*

En el compás 35 tenemos el fin de la sección B la cual utiliza una armonización en 4 way en el grado de G7, con un D.S a la coda se da inicio a la Reexposición de la sección A la cual pasa sin ninguna variación dando inicio después de la coda a la sección C.

4/4 C

Como pa' desenguayabar  
D.S. al Coda E7 E7 E7

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

*Figura 29. Reexposición de la sección A.*

Con un cambio de tonalidad en el compás 39 con anacrusa damos inicio a la sección C del tema la cual se desarrolla con un cromatismo en la melodía sobre el grado de F esta es interpretada por la trompeta 1 siendo reforzada esta melodía por el trombón 1 en intervalos de octava y la trompeta 2 en intervalos de sexta el trombón 2 asimila el bajo de la referencia sonora, el compás 40 y 41 están siendo armonizados en 4 way sobre los grados de F y Dm7 en los cuales entra la trompeta 3 para darle más fuerza a la armonización.

*Figura 30. Exposición de la sección C.*

La sección C podemos ver cómo se desarrolla utilizando los grados: comp 39 F, 41 Dm7, 42 y 43 Gm7, 44 y 45 C7, 46 al 48 F, 49 F7, 50 Bb, 51 Bbm, 52 F, 53 primera y segunda casilla C7 y F las cuales dan por terminada la sección C y finaliza la obra.

#### 6.3.4 Análisis de la obra “Patás d’ hilo”

**Título:** Patas d’ hilo

**Género:** Pasillo

**Compositor:** Carlos Vieco Ortiz

**Formato:** Cuarteto de viento metal

**Referencia sonora:** Trio Morales Pino

La obra inicia con anacrusa dando paso al inicio de la sección A de la obra, la melodía es interpretada por la trompeta 1 siendo acompañada en la anacrusa por el trombón 1 desde el compás

1 al 8 el acompañamiento se da entre la trompeta 2 y el trombón 1 y 2 con motivos rítmicos propios del pasillo fiestero.

El movimiento armónico se da en: Comp 1 y 2 Em comp 3 Em/G Comp 4 F#m7(b5) Comp 5 Am Comp 6 B7 Comp 7 B7/D# Comp 8 Em.

*Figura 31. Sección A Patas D'hilo.*

En el compás 8 iniciamos la anacrusa de la melodía la cual es interpretada por el trombón 1 siendo así distribuido el acompañamiento entre la trompeta 1 y 2 y el trombón 2, esto continúa así hasta el compás 15, los acordes utilizados son: comp 9 B7, comp 10 Em, comp 11 E7/D, comp 12 Am/C, comp 13 Am, comp 14 Em/B comp 15 B7, comp 16 y 17 Em.

En el compás 19 damos inicio a la sección B de la obra, la trompeta 1 interpreta la melodía acompañada por la trompeta 2 quien comienza al unísono en el compás 19 en el compás 20 se abre a intervalos de sexta, los trombones 1 y 2 acompañan la melodía con motivos rítmicos propios del género.

Figure 32 shows a musical score for four instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn. 1, and Tbn. 2. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a '15' and a 'B7' chord. The second measure is marked with an 'Em' chord and a '1.' marking. The third measure is marked with an 'Em' chord and a '2.' marking, with a red 'B' written above it. The fourth measure is marked with a 'D7' chord and is enclosed in a red box. The music consists of eighth and quarter notes across all staves.

*Figura 32. Exposición de la sección B.*

En el compás 23 la melodía pasa a ser interpretada por el trombón 1 el cual hace un cromatismo de manera ascendente, se distribuye la armonía entre la trompeta 1, la trompeta 2 y el trombón 2, esto pasa desde el compás 23 al 26, en el compás 27 la melodía pasa a ser interpretada nuevamente por la trompeta 1 siendo así distribuido el acompañamiento en el resto del ensamble, la sección B termina en el compás 34 con barra de repetición y en el compás 35 tenemos la reexposición de la A con la señalización del (signo).

Figure 33 shows a musical score for four instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn. 1, and Tbn. 2. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a '4' and an 'Em7' chord. The second measure is marked with a 'B7' chord. The third measure is marked with an 'Em' chord. The fourth measure is marked with a blue box containing a double bar line and a 'B' symbol. The fifth measure is marked with an 'E' chord and is enclosed in a red box. The music consists of eighth and quarter notes across all staves.

*Figura 33. Reexposición de la A como pa'desenguayabar.*

En el compás 36 aparece la sección C de la obra con un cambio de tonalidad paralela de modo menor (Em) a mayor (E) la melodía está interpretada por el trombón 1 desde el compás 36 al 43 mientras se distribuye la armonía en las trompetas 1 y 2 y el trombón 2, acompañando con motivos rítmicos propios del tema los grados que armonizan esta sección son: Comp 36 (E) Comp 37 (C#m7) Comp 38 y 39 (F#m7) Comp 40 (B7) Comp 41 (B7/A) Comp 42 (E/G#) Comp 43 (B7) Comp 44 (E) Comp 45(C#m) Comp 46 (F#m7) Comp 47 (Am6) Comp 48 (E) Comp 49 (B7) Comp 50 (E).

Patás D' hilo 5

B 7 E C#m F#m7 Am6 E

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

*Figura 34. Exposición de la sección C.*

### 6.3.5 Análisis de la obra “Atardecer”

**Título:** Atardecer

**Género:** Pasillo

**Compositor:** Carlos Vieco Ortiz

**Formato:** Cuarteto de viento metal

**Referencia sonora:** Trio Morales Pino

La obra inicia con una introducción que abre paso a la sección A del tema, la melodía es interpretada por la trompeta 1 imitando el sonido de la bandola en el formato original, esta melodía es distribuida en los compases 1, 2 y 3 por la trompeta 1, 2 y el trombón 1, mientras esto ocurre la melodía es acompañada por intervalos de tercera y la armonía es netamente cordal la cual es distribuida con el resto del ensamble. La segunda parte de la melodía, que es el arpeggio de dominante interpretado por la bandola, se adaptó en una cadencia que tuviera la similitud del arpeggio, esto es distribuido por el trombón 1 quien es el que inicia el arpeggio seguido de la trompeta 1, pasa al trombón 2 y termina en la trompeta 2.

Al finalizar esta melodía introductoria, la bandola hace un acorde de dominante anticipando el inicio de la parte A, en este caso se hizo una especie de campanas entre los cuatro instrumentos del ensamble en el mismo acorde, generando tensión antes de presentar la melodía de la parte A y de esta forma concluir la introducción del tema.

The image shows a musical score for four instruments: Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trombone 1, and Trombone 2. The music is in 3/4 time. The first three measures of the melody are highlighted with red boxes, and the final three measures, which feature an arpeggiated dominant cadence, are highlighted with blue boxes. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the trumpets and a bass clef for the trombones.

*Figura 35. Introducción Atardecer.*

The image shows a musical score for four instruments: Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Tbn. 1, and Tbn. 2. The score is in 4/4 time. The first trumpet part (Bb Tpt. 1) has a melodic line starting in the second measure with a fermata over the first note. The other parts (Bb Tpt. 2, Tbn. 1, and Tbn. 2) provide accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics markings like accents (>) and slurs.

*Figura 36. Introducción atardecer efecto campanas.*

En el compás 8 se da inicio a la sección A del tema teniendo la melodía en la trompeta 1 mientras los demás instrumentos del ensamble cumplen funciones de acompañamiento y en algunos de los compases hacen notas de paso imitando los bajos de la guitarra en el formato original.

The image shows a musical score for four staves. Above the staves, the chords C, Am, and Dm are indicated. The score is in 4/4 time. The first staff has a melodic line. The other staves provide accompaniment. A red box highlights a specific melodic phrase in the bottom staff, which consists of a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G.

*Figura 37. Inicio de la sección A atardecer.*

En el compás 16 el trombón refuerza la melodía en intervalos de octavas, en el compás 17 las líneas melódicas de las diferentes voces van en dirección contraria, con el fin de crear una textura

contrapuntística que de mayor densidad y movimiento. De igual forma, se puede observar que el patrón rítmico del pasillo no deja de sonar, con la particularidad que se va rotando entre las voces.

*Figura 38. Desarrollo de la sección A.*

En el compás 24 encontramos el inicio de la sección B de la obra, interpretando la melodía esta la trompeta 1, la armonía se encuentra distribuida entre la trompeta 2, el trombón 1 y el trombón 2, marcando el motivo rítmico que asemeja los rasgueos propios del género pasillo fiestero, en la melodía podemos resaltar el contraste con la sección A ya que presenta más virtuosismo en la interpretación, Algo muy típico del pasillo, es la ambigüedad métrica del 3/4 y 6/8 y en este caso se ve reflejada en la parte B del tema.

*Figura 39. Exposición de la sección B atardecer.*

En el compás 40 tenemos la finalización de la sección B la cual con un signo de notación musical (D.S a la coda) damos inicio a la reexposición de la sección A la cual pasa sin ninguna variación en lo antes mencionado, en el compás 22 tenemos en signos de notación musical de la coda a la coda la cual hace posible el salto al compás 41, donde se da inicio a la sección C de la obra.

La parte C del tema, es presentada desde el compás 42 con anacrusa, esta tiene un ambiente distinto, delicado, su armonía modula a modo menor, contrastante a las secciones anteriores, por esto, a esta sección se le quitaron los estacatos y se dejó las notas más largas con el fin de que la pieza sea contrastante en sus diferentes partes. La melodía principal de esta sección es interpretada por el trombón 1 mientras la armonía es distribuida en la trompeta 2 y el trombón 2 con efectos contrapuntísticos que dan un color diferente en esta sección.

*Figura 40. Exposición de la sección C atardecer.*

Se podría decir que esta sección tiene dos pequeñas partes, ya que en el compás 52 vuelve a ocurrir una modulación al modo mayor que lleva hacia el final de la obra. A partir de esta nueva modulación la melodía pasa a ser interpretada por la trompeta 1 mientras el trombón 1 refuerza

esta melodía con intervalos de sexta, el trombón 2 y la trompeta 2 armonizan con motivos rítmicos propios del género para así culminar con más fuerza la obra.

The musical score for Figure 41 is written for four instruments: B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone 1, and Trombone 2. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The score begins at measure 50. The first two measures are marked with a 'C' chord. The third measure is marked with an 'Fm' chord. The final two measures are marked with a 'Dm' chord. The B♭ Trumpet 1 part features a melodic line that is highlighted with a red box in the final two measures. The Trombone 1 part has a rhythmic pattern highlighted with a yellow box in the final two measures. The Trombone 2 part has a rhythmic pattern highlighted with a blue box in the final two measures.

*Figura 41. Culminación de la sección C*

#### 4. Recursos

Es necesario poder saber con qué contamos para la realización del proyecto, contar con recursos tecnológicos, monetarios y personal capacitado, por eso debo tener en cuenta las siguientes herramientas de trabajo.

- Finale
- Bandlab
- Plataformas de conectividad virtual.
- Computadores
- Internet
- Salas de estudio
- Salas de grabación
- Formularios Google
- Micrófono de condensador
- Interface de audio
- Arreglos para banda de las obras que serán adaptadas (fotocopias)
- Adaptaciones (Partituras) encontradas en biblioteca UIS

#### Presupuesto Económico

- Micrófonos\_\_\_\_\_300.000
- Cables (adaptadores, cable micrófono) \_\_\_\_150.000
- Base para micrófono\_\_\_\_\_60.000
- Interface\_\_\_\_\_75.000
- Viáticos músicos\_\_\_\_\_500.000
- Internet\_\_\_\_\_120.000

- Honorarios para los participantes \_\_\_\_\_ 750.000
- Grabación \_\_\_\_\_ 200.000
- Fotocopias, impresiones \_\_\_\_\_ 150.000

## 5. Conclusiones

Adaptar obras del repertorio folclórico para la posterior interpretación es un proceso con alto grado de demanda y exigencia académica puesto que es un procedimiento focalizado, que concluye con el montaje y puesta en escena de una obra musical.

Fundamentar un ensamble musical permite desarrollo de potencialidades artísticas, conocimiento de nuevas formas de interpretación, acompañamiento y crecimiento profesional.

Para realizar un ensamble se debe considerar de vital importancia factores como: instrumentos, requerimiento técnicos, registros armónicos de los participantes, repertorio a seleccionar, falencias técnicas y de interpretación presentados por los estudiantes, de manera que se incentive la participación de alumnos y la formación coherente de profesionales y futuros músicos.

Permitir la vinculación de los instrumentos de viento metal al folclor colombiano cuando antes no se permitían realizar las fusiones de los géneros, es importante para la innovación musical y la perpetuación de las costumbres culturales de la región andina colombiana.

Manejar herramientas virtuales contribuye a facilitar la sistematización de las prácticas educativas en música, puesto que se puede generar un documento que permanece disponible en la web como material de consulta para futuras investigaciones.

Se realizó la encuesta con satisfacción en sus resultados puesto que fue el insumo perfecto para comprender esta relación investigativa. Los trompetistas evaluados reconocen el nivel de importancia de práctica, tocar y cultivar el aprendizaje de los instrumentos de viento metal, así como las oportunidades que tienen en campo de vista social. Por lo tanto este proyecto investigativo es provechoso para las disciplinas artísticas que afecta, puesto que de la adaptación saldrán nuevos modelos en música y danza.

### Bibliografía

Acosta Alzate, S. (2018, 05 de septiembre). ¿Por qué la música genera identidad? *Señal Colombia*:

<https://www.senalcolombia.tv/documental/por-que-la-musica-genera-identidad>

Arreglo (música). (2020, 29 de abril). En *Wikipedia*. Recuperado el 22 de agosto del 2020 de

[https://es.wikipedia.org/wiki/Arreglo\\_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Arreglo_(m%C3%BAsica))

Canelo, F. (2017). La adaptación del wayno mestizo ayacuchano al piano: una versión del pianista autodidacta Oswaldo Mendieta Irrazabal. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 1(1), 9-30.

<http://revistas.unm.edu.pe/index.php/antec/article/view/7>

Cardona Giraldo, I. (2017, noviembre 14). Adaptación musical de la obra la guaneña de victoriano valencia rincón de banda sinfónica especial para banda sinfónica infantil

<https://core.ac.uk/download/pdf/160242508.pdf>

Gudemos, M. L. (2009). Trompetas andinas prehispánicas: tradiciones constructivas y relaciones de poder. In *Anales del Museo de América* (No. 17, pp. 184-224). Subdirección General de Documentación y Publicaciones.

Hurtado Mesa, J. P. (2019). adaptación de tres canciones del compositor Pedro Nel Amado Buitrago para requinto solista (Doctoral dissertation).

Lozano Roncancio, G. (2016, 22 DE abril) Adaptación del bambuco “Como Pa desenguayabar” y adaptación del Joropo “Diamantes” utilizando técnicas extendidas aplicadas a la flauta traversa. <http://hdl.handle.net/11349/7011>

Marín Hine, S. A. (2018). Adaptación Y Ejecución De 6 Obras Musicales Del Repertorio Universal Colombiano Por Un Cuarteto De Trompetas Y Percusión (Doctoral dissertation, Universidad Industrial de Santander, Escuela De Artes).

Martínez Rojas, M. J. (2014). Adaptaciones y arreglos de música carranguera para cuarteto de clarinetes. Una propuesta a partir del estudio de tres temas carrangueros del Tocayo Vargas.

Melo Alvarez, A. G. (2018). Análisis e interpretación de cuatro obras de Mauricio Murcia para clarinete solo y dueto.

Molina, O. (2013). La Quena, expresión artística en la música colombiana. *Música Cultura y Pensamiento*, 5(5), 63-84

Monroy Gómez, C. (2019). Bambuco y galopa: exploración, fusión y adaptación de géneros pertenecientes a las músicas latinoamericanas. <http://hdl.handle.net/20.500.12495/3170>

Pérez Salazar, G. D., Leygue Andrade, M., Garvin Goenaga, M., & García Henao, R. A. (2021). A cuatros manos folclor colombiano en el piano. *Artes para la educación*.

Pozo Gómez, J. A. (2018). De lo andino a lo ecuatoriano: adaptación de un pasillo, un sanjuanito, dos bombas del chota, y un albazo al formato musical del álbum Sol de Esperanza de Altiplano de Chile, presentada en un recital final.

Rico Buitrago, C. (2012). Propuesta metodológica para la improvisación con la guitarra eléctrica en el pasillo de la región Andina colombiana. [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional]. Academia.edu: <https://n9.cl/gobha>

Romero, E. (2011, 11 de noviembre). *Llano adentro: El gabán\* (con canciones)*. Blog: <http://orinocopadrerio.blogspot.com.co/2011/11/llano-adentro-ritmos-del-joropo-el.html>

Sánchez Carvajal, A. (2018, 8 de febrero). Adaptación de 3 piezas musicales del repertorio folklórico tradicional tolimense para Sexteto de Jazz, con base al álbum: “Cannonball Adderley Sexteto in New York”. <http://hdl.handle.net/11349/15675>

Santamaría, S. C. (2009). Evolución de los Instrumentos de Viento Metal. Antecedentes De La Trompeta Actual. ISSN 1988-6047. [https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero\\_17/SANTOS\\_CAMARA\\_SANTAMARIA\\_2.pdf](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_17/SANTOS_CAMARA_SANTAMARIA_2.pdf)

Sierra, S. (2019). El pasillo colombiano a través del corno francés: adaptaciones y arreglos (Doctoral dissertation). <http://hdl.handle.net/20.500.12558/2778>

Valarezo, C., & Sebastián, M. (2019). Mishquinautas: Adaptación de dos temas del pasillo ecuatoriano mediante la elaboración e interpretación de arreglos basados en tres temas del disco Comin' From Where I' m From de Anthony Hamilton (Bachelor's thesis, Quito: Universidad de las Américas, 2019). <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/10603>