

Adaptación y ejecución de cinco obras musicales colombianas para instrumentos de viento y bajo eléctrico.

Iván Dario Gonzalez Rodriguez

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciado en Música

Director

Héctor Eduardo Mateus Caicedo

Magíster en investigación Musical Universidad de La Rioja España

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 para poder llegar a esta meta en mi vida.

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

A los profesores que estuvieron dispuestos a todo tipo de orientación y colaboración para el desarrollo del presente proyecto y crecimiento personal.

A mis compañeros de estudio que estuvieron durante todo este camino de formación, por el apoyo y recomendaciones para poder avanzar en cada uno de los obstáculos que se presentaron en el camino.

Agradecimientos

A mi familia por su apoyo incondicional y estar siempre motivándome día a día.

A la Universidad Industrial de Santander, por permitir la culminación de esta meta, como miembro de esta importante institución.

A mi director de trabajo de grado por su acompañamiento y apoyo incondicional en el desarrollo del proyecto y todos sus consejos y recomendaciones.

A cada uno de los docentes, por toda su orientación, todo lo aprendido durante mi formación y camino para poder optar por el título de Licenciado en música.

A todos mis amigos que hicieron parte de este proceso.

Tabla de Contenido

| | Pág. |
|-------------------------------------|-------------|
| Introducción..... | 10 |
| 1. Planteamiento del problema | 10 |
| 1.1 Antecedentes..... | 10 |
| 1.2 Pregunta de investigación..... | 14 |
| 2. Objetivos..... | 15 |
| 2.1 Objetivo General | 15 |
| 2.2 Objetivos Específicos | 15 |
| 3. Justificación | 15 |
| 4. Marco Teórico..... | 16 |
| 4.1 Música de cámara..... | 16 |
| 4.2 Adaptación musical..... | 17 |
| 4.3 Montaje..... | 17 |
| 4.4 Ritmos escogidos | 17 |
| 4.4.1 Bambuco | 17 |
| 4.4.2 Pasillo | 19 |
| 4.4.3 Currulao | 20 |
| 4.4.4 Cumbia..... | 21 |
| 4.4.5 Porro | 23 |
| 5. Metodología | 24 |
| 5.1 Análisis formal..... | 24 |

| | |
|--------------------------------------|----|
| 5.1.1 Atlántico | 24 |
| 5.1.2 Las Brisas del Pamplonita..... | 26 |
| 5.1.3 Mi Buenaventura | 29 |
| 5.1.4 Mi cumbia cadenciosa | 32 |
| 5.1.5 Patas D'Hilo | 35 |
| 5.2 Sistematización Pedagógica..... | 37 |
| 5.3 Recursos..... | 38 |
| 6. Conclusiones | 39 |
| Referencias Bibliográficas..... | 40 |
| Apéndices | 43 |

Lista de Figuras

| | Pág. |
|---|-------------|
| Figura 1. El ritmo del bambuco | 19 |
| Figura 2. El ritmo del pasillo | 20 |
| Figura 3. El ritmo del currulao..... | 21 |
| Figura 4. El ritmo de la cumbia | 22 |
| Figura 5. El ritmo del porro | 23 |
| Figura 6. Motivo inicial sección A..... | 24 |
| Figura 7. Motivo inicial sección B..... | 25 |
| Figura 8. Introducción | 26 |
| Figura 9. Inicio de la sección A | 27 |
| Figura 10. Inicio de la sección B | 28 |
| Figura 11. Comienzo de la sección A | 30 |
| Figura 12. Cromatismo descendente..... | 30 |
| Figura 13. Motivo melódico | 31 |
| Figura 14. Motivo principal..... | 33 |
| Figura 15. Unión de motivos melódicos | 34 |

Lista de Apéndices

| | Pág. |
|---|-------------|
| Apéndice A. Atlántico - Víctor Vargas..... | 43 |
| Apéndice B. Las Brisas del Pamplonita - Elías M. Soto..... | 47 |
| Apéndice C. Mi Buenaventura - Petronio Álvarez | 53 |
| Apéndice D. Mi Cumbia Cadenciosa - Alberto Betancourt | 60 |
| Apéndice E. Patas D'Hilo - Carlos Vieco Ortiz | 68 |

Resumen

Título: Adaptación y ejecución de cinco obras musicales colombianas para instrumentos de viento y bajo eléctrico*

Autor: Iván Dario Gonzalez Rodriguez**

Palabras Clave: Adaptación, música colombiana, práctica, instrumentos de viento.

Descripción: Mediante el presente trabajo se busca adaptar obras musicales del folclor colombiano, más exactamente de las regiones Caribe, Andina y Pacífica, de las cuales se toman los ritmos de porro, bambuco, currulao, cumbia y pasillo; el formato para el que se van a realizar las adaptaciones es de 2 trompetas, saxofón alto, saxofón tenor y bajo eléctrico.

De igual manera, se pretende propiciar un espacio para la práctica instrumental, en el cual, se haga énfasis en aspectos interpretativos y de trabajo en grupo en el que surjan experiencias de crecimiento profesional para cada integrante del grupo musical tanto en el desarrollo técnico de cada instrumento, como también, en las características interpretativas de la música colombiana, lo que permitirá despertar en los integrantes el interés por estudiar e interpretar el repertorio musical colombiano. El proceso metodológico se fundamentó en la sistematización de la experiencia vivida junto a los participantes del grupo. Se puede evidenciar que la música colombiana contribuye al desarrollo técnico e interpretativo en la práctica de ensamble. En conclusión, el realizar el presente trabajo de grado implica hacer un reconocimiento a los compositores y, también, motivar y sensibilizar a los estudiantes de licenciatura en música UIS, para que contribuyan a la preservación del acervo cultural y musical de este país.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y música. Director: Héctor Eduardo Mateus Caicedo. Magíster en investigación Musical Universidad de La Rioja España.

Abstract

Title: Adaptation and execution of five Colombian musical works for wind instruments and electric bass*

Author: Iván Dario Gonzalez Rodriguez**

Key Words: Adaptation, Colombian music, practice, wind instruments.

Description: Through this work we seek to adapt musical works of Colombian folklore, more precisely from the Caribbean, Andean and Pacific regions, from which the rhythms of porro, bambuco, currulao, cumbia and corridor are taken; the format for which the adaptations will be made is 2 trumpets, alto saxophone, tenor saxophone and electric bass.

In the same way, it is intended to promote a space for instrumental practice, in which emphasis is placed on interpretive aspects and group work in which experiences of professional growth arise for each member of the musical group both in the technical development of each instrument, as well as, in the interpretive characteristics of Colombian music, which will allow to awaken in the members the interest to study and interpret the Colombian musical repertoire. The methodological process was based on the systematization of the experience lived together with the group participants. It can be evidenced that Colombian music contributes to technical and interpretive development in ensemble practice. In conclusion, carrying out this work implies recognizing composers and, also, motivating and sensitizing UIS undergraduate music students, so that they contribute to the preservation of the cultural and musical heritage of this country.

* Degree work

** Faculty of Human Sciences. School of Arts and Music. Director: Héctor Eduardo Mateus Caicedo. Master in Musical Research University of La Rioja Spain.

Introducción

El presente trabajo tiene como propósito realizar el montaje y ejecución de cinco obras musicales colombianas de las regiones Caribe, Andina y Pacífica. De igual manera, se pretende generar nuevas opciones de repertorio para los grupos de cámara similares.

En base a lo mencionado anteriormente, se propone realizar un diagnóstico teniendo en cuenta trabajos relacionados. También, se exponen los objetivos y su justificación.

Así mismo, se plantea un marco teórico. Seguidamente, se encuentran los aspectos metodológicos; los cuales abordan más a detalle las obras musicales seleccionadas, y, el análisis formal y armónico general de las mismas. Posteriormente, se suscita una sistematización pedagógica, la cual, concreta el corpus del presente trabajo de grado; ya que, adjunta una sucesión de sugerencias y recomendaciones que fundamentadas en la práctica, permitan mejorar los resultados a nivel general haciendo especial énfasis en el aspecto pedagógico.

1. Planteamiento del problema

1.1 Antecedentes

A continuación se detallan los estudios que se relacionan con la presente propuesta.

En la tesis de pregrado realizada por Jonathan José Borda Osorio que lleva por título “Composición, arreglos y adaptación de obras para clarinete inmersas en distintos formatos inspirados en la música pelayera” el autor plantea en su trabajo; realizar un estudio sobre las músicas que se llevan a cabo en la región Caribe, más exactamente, en los departamentos de Córdoba y Sucre con el fin de resaltar la riqueza musical de dichas expresiones; como también, a

través de composiciones y adaptaciones; evidenciar el rol del clarinete como un instrumento versátil en su desempeño como solista o de integrante de un grupo de cámara, para este caso, un cuarteto. El tratamiento que hace este autor sobre el rol de dicho instrumento contribuye de forma significativa, ya que, aporta ideas que contribuyen a mejorar la interpretación, al tener en cuenta la importancia de identificar el rol que desempeña cada instrumento en un grupo de cámara (Borda, 2021).

Por su parte, Jefferson Stiven Mendoza Mendoza en su tesis de pregrado que lleva por título “Adaptación y composición de música tradicional de Santander para percusión solista y grupo de cámara” hace énfasis en la música de la región Andina, específicamente en los ritmos de Bambuco y Danza. Trae a colación la riqueza sonora de la música Andina; la cual ha estado presente en varios escenarios, y que además hace parte importante de la historia de Colombia. El aporte en cuanto a la importancia del contexto histórico en la región andina sirve como insumo para la interpretación de obras que pertenecen a la región andina, particularmente, del ritmo de Bambuco (Mendoza, 2020).

De igual manera, Antonio José Martínez Lesmes en su tesis de pregrado titulada “Adaptación de cuatro piezas de música colombiana para ensamble de percusión sinfónica” realizó un trabajo de recolección discográfica de 60 obras, de las cuales, seleccionó 4 para ser adaptadas; teniendo como criterio las que fueran más reconocidas y representativas de las cuatro regiones de Colombia en las que baso su proyecto: Andina, Caribe, Pacífica y Orinoquia. Es de gran importancia establecer criterios para seleccionar las obras por adaptar, de esta manera, el presente proyecto fue relevante para establecer dichos criterios (Martínez, 2020).

En el proyecto realizado en conjunto por Luisa Fernanda García Agudelo y Mónica Yiseth Rodríguez Vera el cual lleva por título “Acercamiento a la música colombiana a través

del canto coral: selección, adaptación y arreglos para el coro infantil del colegio Liceo Patria” se evidencia la importancia de la creación de adaptaciones según las necesidades y posibilidades del grupo musical en cuestión, en este caso, un coro infantil. Además de la utilización de la música colombiana como medio para la motivación y reconocimiento del acervo cultural (García y Rodríguez, 2019).

Por su parte, en la tesis realizada por Anderson Andrés Archila Moreno titulada “Música de cámara: adaptación y montaje de cuatro piezas latinoamericanas para quinteto de bronce” en la cual se propone realizar aportes a varios aspectos, dentro de los que se encuentran; mejorar el nivel técnico e interpretativo de los instrumentistas; el trabajo en conjunto y motivación para el crecimiento profesional en el área musical. También se enfocó en conocer la historia musical de los países de América latina, de los cuales fueron seleccionadas las obras para la adaptación musical, estos son: Argentina, Cuba, Colombia y Brasil (Archila, 2019).

En la tesis titulada “Adaptación y arreglo de cinco obras de música tradicional colombiana para formato de banda sinfónica en proceso de formación” desarrollada por Carlos Andrés Ferreira Diaz, en la cual plantea como finalidad; la creación de un repertorio musical como herramienta pedagógica para el formato de banda sinfónica que está en proceso de formación. De igual manera, para la escogencia de las obras, determinó que fueran contrastantes y que pertenecieran a las diferentes regiones de Colombia, esto con el fin de que fueran llamativas para los integrantes de la banda, dadas las variadas características musicales de los ritmos musicales escogidos: cumbia, rumba carranguera, joropo, bunde chocono y vals. También, a través del mencionado trabajo; contribuir a la conservación de la identidad cultural y, de igual manera, al desarrollo en la formación técnica e instrumental de los integrantes de la banda (Ferreira, 2019).

Por su parte, en el proyecto realizado en conjunto por Laura Camila Uscátegui Jiménez y Jhoan Sebastian Carrillo Olarte que lleva por título “Arreglo y adaptación de 6 obras del Maestro Crisanto Rangel para ensamble de cellos dentro del contexto de la música andina colombiana” en el cual, trabajan con obras escritas en los ritmos de bambuco, pasillo y danza pertenecientes a la región andina colombiana en aras de promover el folclore colombiano desde un formato académico. Dicha propuesta guarda relación y aporta significativamente, en la medida en que, la adaptación de repertorio colombiano contribuye a preservar y promover la interpretación del folclore musical enmarcado en las diferentes regiones (Carrillo y Uscátegui, 2018).

En el trabajo realizado por Kenny Robert Martínez Blanco que lleva por título “Adaptación de piezas de música comercial como elemento dinamizador en los procesos de formación de bandas escolares” en el cual, al utilizar este tipo de género enmarcado en el contexto de gran parte de la población perteneciente a estos procesos, se convierte en un factor que contribuye en el montaje de las obras, ya que las melodías de fácil asimilación pueden ser identificadas e interpretadas con mayor facilidad por cada integrante de la banda (Martínez, 2016).

En la tesis de pregrado de Wilmar Evaristo Quiroga Mendoza que lleva por título “Adaptación de música colombiana a ensambles de violín” en la que se adaptaron 10 piezas musicales del folclor colombiano para un formato de ensambles de violín, el cual, se integra de varios grupos: duetos, tríos y cuartetos. En cuanto a la adaptación de las obras, cada violín participó en varios roles, melodía principal y acompañamiento. Es un aporte significativo, el propiciar la participación de los integrantes en un ensamble, en las distintas texturas que se presenten (Quiroga, 2009).

Por último, en la tesis de maestría realizada por Harbey Alexander Urueña Palomares que lleva por título “Siete obras de música andina colombiana en formato de trombón bajo, tiple y percusión” desarrolló en torno a música andina colombiana para un formato poco convencional: trombón bajo, tiple y percusión, el autor materializó en una producción discográfica el recorrido en materia de investigación desarrollado durante la maestría, la iniciativa fue tomada en aras de involucrar al trombón bajo como instrumento protagonista en la producción de este tipo de música, en la cual, no es tan común encontrar este tipo de formatos, para la selección del repertorio se tuvieron en cuenta compositores tradicionales, como también, de la nueva generación (Urueña, 2015).

1.2 Pregunta de investigación

¿Cómo a través de la interpretación de obras musicales se puede crear un determinado grupo de cámara por medio de la adaptación de repertorio musical colombiano?

2. Objetivos

2.1 Objetivo General

Adaptar cinco obras del folclor colombiano hacia un formato de grupo de cámara de instrumentos de viento y bajo eléctrico.

2.2 Objetivos Específicos

Impulsar la práctica instrumental mediante la creación de un grupo de cámara.

Ejecutar las obras adaptadas a través del grupo de cámara de instrumentos de viento y bajo eléctrico.

Motivar a los estudiantes a practicar y ejecutar el repertorio de música colombiana a través de la creación de adaptaciones para un grupo de instrumentos de viento con acompañamiento de bajo eléctrico.

3. Justificación

El presente proyecto es de gran relevancia para aportar nuevas adaptaciones al poco repertorio que se encuentra de música colombiana escrito para el formato de grupo de cámara, en especial para instrumentos de viento. Es común encontrar repertorio para bandas sinfónicas, de marchas, de viento, pero no lo es para el caso de grupos de cámara, en especial, el que se propone en el presente trabajo: 2 trompetas, saxofón alto, saxofón tenor y bajo eléctrico.

En la actualidad, existen varios grupos de cámara que se enfocan en interpretar el repertorio de música colombiana, en especial de música andina, es ahí donde cobra significativa

relevancia, al proponer la adaptación no solo de obras pertenecientes a la región andina, sino también, de la región caribe y pacífica.

Otro aspecto importante; además de tener en cuenta obras conocidas, también se propone la adaptación de una obra que hace parte del nuevo repertorio de música colombiana, la cual se titula “mi cumbia cadenciosa” compuesta por Alberto Betancourt Angel, escrita originalmente para piano, instrumento en el cual se desempeña profesionalmente.

De igual manera, la necesidad de crear espacios musicales en el municipio de donde soy oriundo (Vetas-Santander) en el cual es escaso el instrumental por la poca demanda que se ofrece a sus ejecutantes.

Es importante mencionar que el formato escogido de trompetas, saxofones y bajo eléctrico puede ser utilizado por otros formatos de características similares, por ejemplo, una banda de vientos.

4. Marco Teórico

4.1 Música de cámara

Salas (s.f.) la define como “una música sin contenido extra musical, es decir, que no pretende expresar una o más ideas no musicales” (p. 13). También manifiesta que presenta características peculiares como su carácter intimista, además, debe ser compuesta para un conjunto reducido, igualmente, requiere de un contraste entre los aspectos, entre los más importantes. Esta música puede ser interpretada a través de distintas formas como dúo, trío, cuarteto, quinteto, etc., lo único que se resalta es que las composiciones no deben presentar

rasgos semejantes debido a que este hecho es poco atractivo y no genera contraste alguno como lo define este género.

4.2 Adaptación musical

Según el texto “Adaptación y arreglos musicales”, citado en Marín (2018) se afirma que la adaptación musical implica “la reestructuración de una obra la cual fue escrita para un formato original y posteriormente el arreglista o quien adapta las obras, es quien se encarga de reorganizar la estructura para un formato diferente al establecido anteriormente” (p.27). En base a lo anterior, se puede precisar que, mediante la adaptación es posible hacer pequeños cambios en función de la instrumentación del grupo para el que se realiza dicha adaptación, sin que esto conlleve a la pérdida de la estructura original de la obra.

4.3 Montaje

El montaje es un proceso que se realiza de manera física con los integrantes de la agrupación, en primer lugar, para sincronizar las notas y los ritmos que van haciendo simultáneamente todos los ejecutantes. En segundo lugar, es necesario efectuar el montaje puesto que abarca ese proceso de embellecimiento de las obras, en otras palabras, este es el momento en que se depuran las dificultades, los compases problema (dificultades técnicas que tenga la obra). En este momento se recomienda que antes del montaje haya un trabajo detallado por parte de cada intérprete de las partes individuales, haciendo énfasis especialmente en la articulación, el fraseo, la dinámica y los pasajes que ofrecen dificultad para la digitación.

4.4 Ritmos escogidos

4.4.1 Bambuco

El bambuco es concebido como uno de los aires nacionales más representativos, dada su esencia de representar elementos nacionalistas a través de sus características musicales. También

es pertinente mencionar los sucesos históricos en los que se ve inmerso este aire, por ejemplo, la celebración de la entrada de los libertadores a Bogotá después del triunfo en Boyacá. Es así como la canción colombiana no solo es catalogada como un canto de amor y fraternidad, sino también, como un himno de victoria (Martínez, 2009).

En lo que respecta al origen de este aire, a continuación se mencionan las tres teorías de las que se tienen conocimiento.

La primera teoría sustenta que el bambuco proviene de África. Pedro María Ibáñez en su libro “Crónicas de Bogotá” dice que la música del bambuco, de origen africano, traído por los esclavos de Bambuk a nuestras costas, llegó a Santafé en los tiempos de la colonización (Ibáñez, 1951).

La segunda teoría, según el libro “Historia de la música colombiana” de José Ignacio Perdomo nos dice que la primera noticia del aparecimiento de los aires populares colombianos conocidos hoy solo se encuentra a raíz de la independencia. Una prueba de que el bambuco existía antes de 1810, son algunos apartes del libro ya mencionado, donde cuenta como los soldados se lanzaban enérgicos al combate animados por los aires del bambuco tocado por la escasa banda de los batallones, lo que demuestra que para esta época el bambuco no solo era conocido sino que ya se había arraigado en la conciencia nacional (Perdomo, 1963).

La tercera teoría nos dice que el bambuco es el resultado de la unión de tres razas: la afro, la española y la indígena, donde no solo se mezcló lo genético, sino también los elementos artísticos de cada una de ellas. En este género llamado “Nuevo Ritmo” se tomaron la melancolía indígena, las cadencias, los ritmos alegres y frenéticos de los esclavos africanos y la refinada musicalidad de los españoles, creando la música popular colombiana (Martínez, 2009).

semejanzas con el valsecito de Costa Rica, el sanjuanito de Ecuador y el vals de Venezuela. Existen dos estilos del pasillo: El primero es el pasillo fiestero instrumental, es mayoritariamente interpretado por las bandas musicales de viento, que se encuentran principalmente en los municipios, este estilo es oportuno para amenizar las festividades. El carácter que presenta es alegre y movido. El segundo estilo es el pasillo lento vocal o instrumental, se presenta especialmente en las reuniones sociales o bailes de salón y presenta un carácter mas melancólico o romántico (Martínez, 2009).

Figura 2

El ritmo del pasillo



Nota. Tomado de file:///C:/Users/IVAN/Downloads/fergil,+Gestor_a+de+la+revista,+a5.pdf

4.4.3 Currulao

Según Londoño (2010):

Se dice que este nombre obedece al del tambor tradicional de una sola membrana llamado conuno que es de uso obligado en la ejecución rítmica de este aire; esta palabra nace de la voz quechua "Conunúnun" (onomatopeya del trueno, según Leonardo Tascón). Por proceso de corruptela idiomática de la voz conuno se derivó el objetivo "conunado" o "conunao" y de éste salió la palabra "currulao" (p.1).

Este aire pertenece a la región sur del pacífico colombiano, sus orígenes en cuanto a la parte rítmica provienen de África. Durante los siglos XVII y XIX en el litoral Pacífico y el Chocó se concentró la mayor parte de población negra y se dio el movimiento de colonización afro, en el que se gestaron las tradiciones, creencias y costumbres de su cultura; esto conduce a que sea la más representativa de la región (Londoño, 2010).

Figura 3

El ritmo del currulao



Nota.

Tomado

de

https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/29961/LuisAlberto_GomezUsuga_2021.pdf;jsessionid=CD956213E4D18520F166A07623038B0E?sequence=2

4.4.4 Cumbia

Este aire, a diferencia de los anteriormente expuestos, trasciende inclusive a un plano internacional, esto se debe a la gran difusión por parte de reconocidos artistas que se han encargado de representar en diferentes lugares del mundo a la zona atlántica, dentro de ellos se destacan: Petrona Martínez, Francisco Zumaque, Pacho Galán, José Barros, Lucho Bermúdez y

Totó la Momposina. En siglo XVIII durante la época de la colonia y producto del mestizaje entre los indígenas, afrodescendientes e hispanos, surge la cumbia, sustentada en la apropiación de la gaita, las maracas y los tambores, instrumentos indispensables para la interpretación de este aire.

El origen del término “cumbia” proviene del vocablo africano “cumbé”, que hace referencia a celebración, festejo o jolgorio. A continuación se detalla la vestimenta requerida para bailar la cumbia; para las mujeres es necesaria la utilización de faldas o polleras a cuadros, cotizas, o en su defecto, con pies descalzos, en la cabeza se lleva un pañuelo y en las manos se sostiene una vela encendida, a fin de espantar al hombre en su cortejo; para los hombres se requiere un traje blanco, un pantalón remangado hasta las pantorrillas, camisa de puño cerrado, sombrero vueltiao, en el cuello un pañuelo, una mochila y en el cinturón el machete. Al igual que la mujer, se puede ir descalzo o con cotizas. En cuanto a la parte musical, la cumbia se conforma de melodías indígenas y ritmos africanos (Marín, 2018).

Figura 4

El ritmo de la cumbia



Nota. Tomado de https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/14937/Nathaly_LopezNarvaez_2019.pdf?sequence=2

4.4.5 Porro

El porro es un aire musical colombiano, el cual, ha evolucionado en gran medida, ya que en la actualidad es interpretado por: big band, grupos vallenatos, bandas pelayeras, bandas sinfónicas, orquestas sinfónicas, orquestas tropicales y grupos de gaitas. En el mismo sentido, este aire es interpretado en diferentes escenarios que pueden ir desde la plaza pública hasta la sala de conciertos. El origen de su nombre se debe a la existencia de un tambor monomembranofono en forma de cono, utilizado para amenizar cantos y bailes acompañados de palmas y estribillos, mientras una voz improvisa versos (Rincón, 2016).

En el libro “La Verdad Acerca del Porro” del maestro Miguel Emiro Naranjo, hace una clasificación etnográfica de este aire: el porro negro, porro indígena, porro zambo o mulato y porro mestizo. (Naranjo, 2013).

Figura 5

El ritmo del porro

RITMO DE PORRO
PORRO TAPAO

The musical score is titled "RITMO DE PORRO" and "PORRO TAPAO". It consists of three staves. The top staff is labeled "Tumbadora" and shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The middle staff is labeled "Bumbo" and shows a simpler pattern with quarter notes and rests. The bottom staff is labeled "Placa Chocudo" and shows a pattern of eighth notes. The score is written in 2/4 time and consists of six measures.

Nota. Tomado de https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/1068/2006_Tesis_Bautista_Bautista_Ramiro.pdf?sequence=1

5. Metodología

La propuesta metodológica definida para el presente trabajo de grado se fundamenta en la implementación de tres fases conceptuales en las que se define el procedimiento de análisis formal de las obras, la sistematización pedagógica y los recursos utilizados para el desarrollo del proyecto. Dicha propuesta se especifica de la siguiente manera:

5.1 Análisis formal

Se realizaron cinco adaptaciones para un mismo formato: 2 trompetas, saxofón alto, saxofón tenor y bajo eléctrico.

5.1.1 *Atlántico*

Título: Atlántico

Compositor: Víctor Vargas

Ritmo: Porro

Tonalidad: CM

Compás: 2/2

Forma: A-B

Figura 6

Motivo inicial sección A

Musical score for Figure 7, showing the initial section of a piece. The score is for five instruments: Trompeta en si b 1, Trompeta en si b 2, Saxofón alto, Saxofón tenor, and Bajo eléctrico. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The music starts with a melodic line in the trumpets, followed by accompaniment from the saxophones and electric bass. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

La melodía inicial de esta sección la interpretan las trompetas, esta inicia con anacrusa, los saxofones hacen un acompañamiento a esta melodía utilizando células rítmicas del ritmo del porro, al igual que el bajo eléctrico.

La armonía de esta sección es de carácter tradicional, utilizando los grados de dominante y tónica, para este caso, G7 y CM, en ese orden, con un compás de duración para cada uno desde el compás 1 hasta el 14, donde finaliza la sección A.

Figura 7

Motivo inicial sección B

Musical score for Figure 7, showing the initial section of section B. The score is for five instruments: Tpt. en si b 1, Tpt. en si b 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The music starts at measure 14. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano).

La sección B inicia en el compás 15, la melodía es interpretada por la trompeta 1 mientras los demás instrumentos hacen un acompañamiento, utilizando el mismo ritmo, la armonía que comprende los primeros 4 compases de esta sección es: Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7, Fmaj7, Em7, Dm, G7 y CM.

A partir del compás 19 la armonía regresa a su carácter tradicional de tónica y dominante, inicia con un compás en CM, dos compases en G7 y un compás en CM, en esta parte la melodía es interpretada por los saxofones, mientras las trompetas y el bajo eléctrico hacen un acompañamiento.

Seguidamente, se repite la frase inicial con un ligero cambio en la melodía de la primer semifrase que es interpretada por la trompeta 1 y, también, en la melodía de la segunda semifrase a cargo de los saxofones, la armonía se mantiene, tal cual como fue explicada anteriormente.

La sección B termina en el compás 30, en donde regresa a la sección A. Se repiten las secciones A y B y se salta a la coda que esta en el compás 31, en ésta se haya el motivo inicial de la sección A con repetición para terminar en segunda casilla en el compás 36.

5.1.2 Las Brisas del Pamplonita

Título: Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías M. Soto

Ritmo: Bambuco

Tonalidad: Gm y GM

Compás: 6/8

Forma: A-B

Figura 8

Introducción

Musical score for Figure 9, showing five staves: Trompeta en si \flat 1, Trompeta en si \flat 2, Saxofón alto, Saxofón tenor, and Bajo eléctrico. The music is in 6/8 time and marked *mf*.

La introducción de este bambuco esta conformada de 4 compases que se repiten, la primera frase se conforma de 2 compases, la armonía es de Gm (tónica), la segunda frase también es de 2 compases y en el primer compas la armonía es de D7 (dominante), que en el siguiente compás resuelve a Gm, la melodía de esta introducción es interpretada por las trompetas, los saxofones acompañan utilizando células rítmicas del bambuco, al igual que el bajo eléctrico.

Figura 9

Inicio de la sección A

Musical score for Figure 9, showing five staves: Tpt. en si \flat 1, Tpt. en si \flat 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The music is in 6/8 time and marked *mp*.

En el compás 5 inicia la sección A, está en tonalidad de Gm y se divide en dos frases: a y a'. La frase a comprende 4 semifrases de igual duración (4 compases) que van desde el compás 5 hasta el 20; la armonía de la primera semifrase es de 2 compases en Gm, 1 en D7 y finaliza en Gm; la segunda semifrase es igual en la parte melódica como armónica; en la tercera semifrase cambia la melodía y la armonía es: 1 compás en Gm, 2 en F7 y finaliza con un compás en Bb; en la cuarta semifrase la armonía empieza con 1 compás en Bb, 2 en D7 y finaliza con un compás en Gm. La frase a' se conforma de 2 semifrases de 4 compases cada una que van desde el compás 21 hasta el 28; la armonía de la primera semifrase es de 1 compás en Gm, 2 en D7 y finaliza en 1 compás en Gm; en la segunda semifrase cambia un poco la melodía pero la armonía se mantiene igual que en la semifrase anterior.

Figura 10

Inicio de la sección B

The image displays three systems of musical notation for the beginning of section B. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (Bb). The first system includes a dynamic marking of *f* (forte) in both staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows a more active melodic line in the treble staff, possibly representing a different instrument or voice part, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

La sección B inicia en el compás 30, está en tonalidad de GM y se divide en dos frases: b y b'. La frase b se divide en 4 semifrases de igual duración (4 compases) que van desde el compás 30 hasta el 45; la armonía de la primera semifrase es de 3 compases en GM y finaliza en 1 compás en D7; en la segunda semifrase la armonía se invierte, es decir, los primeros tres compases están en D7 y finaliza con 1 compás en GM; en la tercera semifrase la armonía es igual a la de la primera semifrase pero cambia un poco la melodía; en la cuarta semifrase la armonía se caracteriza por la relación dominante-tónica, con la utilización de los grados V y I, para este caso, inicia con 1 compás en D7, seguidamente 1 compás en GM y se repite para los siguientes 2 compases.

La frase b' se conforma de 4 semifrases, las primeras 3 de igual duración (4 compases) y la última de 8 compases que van desde el compás 46 hasta el 66; la armonía de la primera semifrase es de 1 compás en GM, 2 en D7 y finaliza con 1 compás en GM; en la segunda semifrase la armonía se repite pero hay un ligero cambio en la melodía; en la tercera semifrase la armonía se mantiene igual pero la melodía cambia y es interpretada por los saxofones, mientras las trompetas hacen un acompañamiento junto con el bajo eléctrico; la cuarta semifrase tiene una mayor duración (8 compases), la armonía sigue igual que en la anterior semifrase y, esta vez, la melodía es interpretada por las trompetas mientras los demás instrumentos hacen el acompañamiento.

5.1.3 Mi Buenaventura

Título: Mi Buenaventura

Compositor: Petronio Álvarez

Ritmo: Currulao

Tonalidad: Dm

Compás: 6/8

Forma: A-A'

Figura 11

Comienzo de la sección A

Musical score for the beginning of section A. The score is in 6/8 time and consists of five staves. The instruments and their dynamics are: Trompeta en si \flat 1 (mp), Trompeta en si \flat 2 (mp), Saxofón alto (mf), Saxofón tenor (mf), and Bajo eléctrico (mp). The key signature has one sharp (F#). The first four measures show the saxophones playing a melodic line while the trumpets and electric bass provide accompaniment.

La sección A se compone de 4 frases: frase 1 (compás 1-11); frase 2 (compás 12-19); frase 3 (compás 20-24); frase 4 (compás 25-29). En el inicio de esta sección la melodía es interpretada por los saxofones mientras el bajo eléctrico y las trompetas hacen el acompañamiento. En los primeros 6 compases la armonía es de dominante-tónica, para este caso, A7 y Dm, con un compás de duración para cada uno.

Figura 12

Cromatismo descendente

Musical score for the descending chromaticism section. The score is in 6/8 time and consists of five staves. The instruments and their dynamics are: Tpt. en si \flat 1 (mf), Tpt. en si \flat 2 (mf), A. Sax. (mf), T. Sax. (mf), and E. B. (mf). The key signature has one sharp (F#). The first four measures show a descending chromatic line in the saxophones and electric bass, while the trumpets provide accompaniment. The dynamic changes to *f* in the fifth measure.

Desde el compás 7 al 10 la armonía cambia, utilizando dos acordes por compás en el siguiente orden: Bb, A7, Dm, Dm(maj7), Dm7, Dm6, Bb y A7. En el compás 8 inicia un cromatismo descendente en la trompeta 1 y el bajo eléctrico, mientras la trompeta 2 y los saxofones completan la armonía con notas de los acordes correspondientes, este paso termina resolviendo en el compás 11 en donde dichos instrumentos interpretan el mismo ritmo y en armonía de Dm6.

En la frase 2 la armonía varía un poco: 2 compases en Dm, 3 en FM, 1 en A7 y 2 en Dm.

Durante la frase 3 hace un paso transitorio al relativo mayor (FM), la armonía se distribuye de la siguiente manera: 2 compases en FM, 1 en C7 y finaliza con un compás en FM.

Para finalizar esta sección, en la frase 4 utiliza la misma armonía tradicional de dominante-tónica de la primera semifrase de la frase 1, quedando así: A7 y Dm, con un compás de duración para cada acorde durante 4 compases.

La sección A' se compone de 6 frases: frase 1 (compás 30-40); frase 2 (compás 41-48); frase 3 (compás 49-52); frase 4 (compás 53-56); frase 5 (compás 57-62); frase 6 (compás 63-67). Las frases 1 y 2 son iguales en todos los aspectos a las frases 1 y 2 de la sección A. En la frase 3 cambia un poco la melodía pero la armonía se mantiene igual a la frase 3 de la sección A. La frase 4 cambia melódicamente y también armónicamente, los acordes utilizados están ordenados de la siguiente manera: 1 compás en FM, 2 en A7 y finaliza con un compás en Dm.

Figura 13

Motivo melódico

En la frase 5 que inicia en el compás 57, las trompetas interpretan la melodía con acompañamiento de los saxofones y el bajo eléctrico, dicha melodía antecede un motivo melódico que es interpretado por el saxofón alto con acompañamiento de el bajo eléctrico, la armonía de estos 6 compases es la siguiente: 1 compás en A7, 2 en Dm, 2 en A7 y finaliza con un compás en Dm.

Para finalizar, en la frase 6 el motivo melódico varía un poco, la armonía es de 1 compás en Dm, 2 en A7 y 1 en Dm, del compás 66 se devuelve al comienzo hasta el compás 36 para saltar a la coda que termina en un compás en donde todos los instrumentos interpretan el mismo ritmo, en una armonía de Dm6.

5.1.4 *Mi cumbia cadenciosa*

Título: Mi cumbia cadenciosa

Compositor: Alberto Betancourt

Ritmo: Cumbia

Tonalidad: Dm

Compás: 2/2

Forma: A-A'

Figura 14*Motivo principal*

The musical score for the main motif consists of five staves. The top staff is for Trompeta en si b 1, the second for Trompeta en si b 2, the third for Saxofón alto, the fourth for Saxofón tenor, and the bottom for Bajo eléctrico. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff has a red box highlighting the first four notes of the first measure. The dynamic marking 'mf' is present below the first staff.

Esta obra inicia con anacrusa, en donde se expone un motivo melódico interpretado por la trompeta 1, seguidamente se vinculan los demás instrumentos, la trompeta 2, al igual que el saxofón alto, interpretan la melodía y el saxofón tenor y el bajo eléctrico hacen el acompañamiento. Tanto la sección A como la sección A' se compone de 4 frases de igual duración (8 compases), la progresión armónica es igual durante toda la obra: Dm, Gm7, C7, Fmaj7, F6, Bb7, A7 y Dm, ésta se repite de manera cíclica, con un compás de duración para cada acorde.

A continuación, se detallan las variaciones entre las frases de cada sección: las frases 1 de cada sección son iguales en todos los aspectos; las frases 2 varían en cada sección, en la sección A, la melodía es interpretada por los saxofones mientras las trompetas y el bajo eléctrico hacen el acompañamiento, en la sección A' la melodía es interpretada por las trompetas mientras los

saxofones y el bajo eléctrico hacen el acompañamiento; en la frase 3 de la sección A, la melodía la interpretan las trompetas y el saxofón alto mientras el saxofón tenor y el bajo eléctrico hacen el acompañamiento.

Figura 15

Unión de motivos melódicos

The musical score for Figure 15 consists of five staves. The top two staves are for trumpets in B-flat (Tpt. en si b 1 and Tpt. en si b 2). The middle two staves are for saxophones (A. Sax. and T. Sax.). The bottom staff is for electric bass (E.B.). The music is in 7/8 time and G major. A melodic phrase begins at measure 52, marked with a forte (f) dynamic. The melody is primarily carried by the first trumpet and the alto saxophone, with accompaniment from the second trumpet, tenor saxophone, and electric bass.

En la frase 3 de la sección A' se unen los motivos melódicos de la frase 1 y de la frase 2 de la sección A', en esta ocasión, la melodía de la frase 1 es interpretada por las trompetas, la melodía de la frase 2 esta a cargo del saxofón alto y el acompañamiento lo hacen el saxofón tenor y el bajo eléctrico; en la frase 4 se repiten los elementos de la frase anterior pero con la intención de ir disminuyendo la intensidad a través de un decrescendo que hace el saxofón alto cada vez que interpreta el motivo principal expuesto al inicio de éste análisis, de igual forma, los demás instrumentos acompañan dicha intención a través de dinámicas que van desde un forte

hasta un piano, que finaliza con un decrescendo interpretado por la trompeta 1 y el saxofón alto hasta que el sonido se deje de percibir auditivamente.

5.1.5 Patas D'Hilo

Título: Patas D' Hilo

Compositor: Carlos Vieco Ortiz

Ritmo: Pasillo

Tonalidad: Gm y GM

Compás: 3/4

Forma: |A:|B:|C:|A|B|C|

Sección A: Esta parte se conforma por 2 periodos, cada uno de 8 compases. Los primeros 2 compases de cada periodo son idénticos. Cada periodo se conforma por 2 frases de 4 compases cada una. La melodía de esta parte es interpretada por el saxofón alto mientras el saxofón tenor y las trompetas llevan el acompañamiento armónico haciendo la base rítmica del pasillo. El bajo eléctrico acompaña con notas largas a forma de Background.

En el primer periodo, la melodía de la primera frase se construye a partir de apoyaturas y bordaduras. La frase 2 responde con un motivo melódico de 3 notas que suben por grado conjunto y una que desciende por salto. La armonía de esta sección es Im-IVm-V7 y los cambios armónicos son cada 2 compases.

La melodía en la primera frase del P2 empieza igual a la del P1, sin embargo, en el compás 11, hace una apoyatura cromática, la nota Ab resuelve a G, luego de haber presentado la apoyatura con la nota A en el compás anterior. La armonía de este compás corresponde a un V7/IVm. La F2 en este periodo responde con un motivo de silencio de corchea y cinco corcheas

descendentes, luego presenta secuencias de notas que descienden por grados conjuntos y ascienden por salto hechas a partir de la escala menor armónica de G.

Sección B: En su primer periodo, esta sección consta de dos frases construidas a partir de escalas mixolidias ascendentes (la primera desde F y la segunda desde D), que terminan en dos notas largas.

El segundo periodo está conformado por una frase en donde el saxofón alto toca una melodía hecha a partir de una secuencia de terceras menores que forman un acorde disminuido sobre una armonía de Cm6/A y termina en un arpeggio de Gm. Es importante resaltar que la melodía en el compás 26 es de un acorde de V (D) por el F# que suena en los tiempos fuertes del compás. La segunda frase de este periodo empieza con un motivo rítmico ya usado antes de 5 corcheas empezando en el tiempo débil del compás, luego hace dos escalas diatónicas descendentes que resuelven con un arpeggio de D7.

Sección C: En esta parte de la obra, se hace una modulación directa a la tonalidad de G. La melodía de este tema tiene menos movimientos que las secciones anteriores, esto, sumado a la modulación a la tonalidad mayor hacen dar la sensación de ser la sección más tranquila de la obra. Las primeras frases de cada período son interpretadas por las trompetas en una dinámica piano y con articulación staccato.

El primer periodo está conformado por 2 frases de 4 compases cada una. La primera frase se construye con un motivo de 6 corcheas por compás en donde se repite la misma nota por pulso. Empieza con un salto ascendente, y finaliza con un movimiento descendente. Las notas de este motivo son notas del acorde de G y luego de C. En ambos casos el compositor utiliza la 13 como tensión disponible en la línea melódica.

La segunda frase está construida a partir de un arpeggio de D en donde la voz superior va descendiendo diatónicamente desde la nota D hasta A. Luego, la frase continúa con una armonía de G donde la melodía hace una apoyatura de A que resuelve descendiendo a G. Luego la melodía hace una doble bordadura a la nota G seguido de un E que es una tensión disponible del acorde y también una aproximación a la nota D del compás 40. La línea melódica finaliza descendiendo cromáticamente desde D hasta C con armonía de D7 y figuración de negra.

El segundo periodo de esta sección empieza con una frase muy parecida al del periodo anterior. Lo único que cambia es el compás 44 donde la melodía reposa en un Eb para poder llegar al IVm en la armonía. La frase siguiente es desarrollada a través de arpeggios, primero de G y luego de D7. La frase finaliza con una llegada a G y luego un V- I para repetir esta sección.

En la segunda casilla de la repetición, la secuencia de arpeggios termina en un G e inmediatamente suena la melodía de la parte A en el mismo compás. Al final suena una vez la parte A, B y C y se acaba la obra con el V-I que aparece en la primera casilla de repetición de esta sección.

5.2 Sistematización Pedagógica

En cuanto al desarrollo de los procesos de ensayo y montaje, cada semana se realizaba un ensayo de 2 horas, en el cual, se trabaja en base a las dificultades técnicas e interpretativas de cada obra, previamente, cada integrante del grupo había estudiado sus partes, teniendo en cuenta la retroalimentación que semanalmente se hacían durante los ensayos.

Como rutinas de estudio, cada integrante se encarga de ejecutar en su instrumento, ejercicios técnicos con base en las obras, es decir; escalas, arpeggios u otros mecanismos en base a las tonalidades de cada obra, también, se recomendaba utilizar el metrónomo para estudiar cada una de las partes, así mismo, en el caso de los pasajes con mayores dificultades técnicas; de

tempo, digitación o articulación, se sugería empezar con un tempo lento hasta alcanzar la velocidad original. Además, en los ensayos, como parte inicial del calentamiento se trabajaban dichos aspectos técnicos, además de la afinación, que es uno de los aspectos que se desarrollan a medida que se trabaja en equipo y se escuchan a los demás compañeros para que haya un buen resultado en cuanto a la sonoridad.

Por último, en lo que concierne al seguimiento de los avances individuales y grupales del estudio de las obras, cada integrante grababa mediante audio o video sus partes de cada obra y lo enviaba mediante WhatsApp, así mismo, durante los ensayos se grababan los momentos en que se interpretaban las obras, para tener una idea de como evolucionaba el proceso de montaje, a medida que se realizaban los ensayos.

5.3 Recursos

A continuación, se describen los insumos y elementos necesarios para la realización del presente proyecto.

- Finale
- Computador
- Celular
- Internet
- Salas de estudio
- Arreglos de versiones para piano y partitura sonora de las obras adaptadas
- Atriles
- Instrumentos Musicales
- Planta para amplificación de bajo
- Sillas

6. Conclusiones

El aporte del presente trabajo se ve enmarcado en la creación de un espacio para la practica instrumental a través de la creación de adaptaciones de obras musicales colombianas, se desarrollaron varios aspectos, empezando por la creación de las adaptaciones, para lo cual fue necesario realizar un análisis formal de cada obra para conocer la estructura y todos los elementos musicales que la conforman, así mismo, profundizar en conocimientos de orquestación, armonización, registro de los instrumentos, posibilidades técnicas e interpretativas de cada instrumentista, etc.

Como resultado del presente proyecto, fue posible despertar un interés en los integrantes del grupo para que mediante la práctica del repertorio de música colombiana, desarrollen y potencien sus destrezas y habilidades interpretativas, como también, la técnica instrumental. De igual manera, se propició el reconocimiento a la vida y obra de los compositores, algunos ya conocidos, y otros no tanto, pero que también merecen ser homenajeados por su valiosa labor de preservar mediante la creación artística, la cultura musical colombiana.

Por último, el presente trabajo sirve como referente para los estudiantes de licenciatura en música que estén interesados en realizar su trabajo de grado bajo la modalidad de creación artística, específicamente en la elaboración de adaptaciones, así como para la realización del presente trabajo de grado fue necesaria la consulta de varios trabajos realizados en la escuela de artes y música UIS, como también, de otros programas afines que ofrecen algunas universidades en Colombia.

Referencias Bibliográficas

- Archila, A. (2019). *Música de cámara: adaptación y montaje de cuatro piezas latinoamericanas para quinteto de bronce* (tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- Borda, J. (2021). *Composición, arreglos y adaptación de obras para clarinete inmersas en distintos formatos inspirados en la música pelayera* (tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- Carrillo, S. y Uscátegui, L. (2018). *Arreglo y adaptación de 6 obras del Maestro Crisanto Rangel para ensamble de cellos dentro del contexto de la música andina colombiana* (tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- Ferreira, C. (2019). *Adaptación y arreglo de cinco obras de música tradicional colombiana para formato de banda sinfónica en proceso de formación* (tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- García, L. y Rodríguez, M. (2019). *Acercamiento a la música colombiana a través del canto coral: selección, adaptación y arreglos para el coro infantil del colegio Liceo Patria* (tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- Ibáñez, P. (1951). *Crónicas de Bogotá - Tomo I*. Bogotá: A B C.
- Londoño, A. (2010). EL CURRULAO. *Educación Física Y Deporte*, 7(1-2), 78–90.
- Marín, S. (2018). *Adaptación y ejecución de 6 obras musicales del repertorio universal colombiano por un cuarteto de trompetas y percusión* (tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.

- Martínez, A. (2020). *Adaptación de cuatro piezas de música colombiana para ensamble de percusión sinfónica* (tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- Martínez, C. (2009). *Composición y producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX* (tesis de pregrado).
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/4376>
- Martínez, K. (2016). *Adaptación de piezas de música comercial como elemento dinamizador en los procesos de formación de bandas escolares* (tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- Mendoza, J. (2020). *Adaptación y composición de música tradicional de Santander para percusión solista y grupo de cámara* (tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- Naranjo, M. (2013). *La verdad acerca del porro*. Impresión Edimulticolor.
- Perdomo, J. (1963). *Historia de la música en Colombia*. Editorial ABC.
- Quiroga, W. (2009). *Adaptación de música colombiana a ensambles de violín* (tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- Rincón, L. (2016). *Transcripción y descripción de nueve solos improvisados en el bombardino en tres porros palitaios del repertorio de las bandas pelayeras* (tesis de pregrado).
[https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/5644/RINCON%20VELANDI
A%20LEONARDO%202016.PDF.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/5644/RINCON%20VELANDI%20LEONARDO%202016.PDF.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Salas, V. (s.f.). *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*. Editorial Visión Libros. Madrid, España.

Urueña, H. (2015). *Siete obras de música andina colombiana en formato de trombón bajo, tiple y percusión* (tesis de maestría).
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/19595/UruenaPalomaresHarbeyAlexander2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Apéndices

Apéndice A. Atlántico - Víctor Vargas

Score

Atlántico

Porro

Victor Vargas
Iván Gonzalez

$\text{♩} = 180$ 

Trompeta en si \flat 1 *mf*

Trompeta en si \flat 2 *mf*

Saxofón alto *mf*

Saxofón tenor *mf*

Bajo eléctrico *mf*

Tpt. en si \flat 1 *mp*

Tpt. en si \flat 2 *mp*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

E.B. *mf*



The musical score is written for a Porro ensemble. It features five systems of staves. The first system includes Trompeta en si \flat 1, Trompeta en si \flat 2, Saxofón alto, Saxofón tenor, and Bajo eléctrico. The second system includes Tpt. en si \flat 1, Tpt. en si \flat 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The music is in 2/4 time with a tempo of 180 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). There are first and second endings indicated by bracketed lines with '1.' and '2.' above them. The score ends with a double bar line and repeat dots.

2

Musical score for measures 10-13. The score is for five instruments: Tpt. en si♭ 1, Tpt. en si♭ 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 10 starts with a first ending bracket over measures 10-13. The first ending is marked with a '1.' and a repeat sign. The second ending is marked with a '2.' and a repeat sign. The E.B. part has a '10' above the staff.

Musical score for measures 14-17. The score is for five instruments: Tpt. en si♭ 1, Tpt. en si♭ 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 14 starts with a second ending bracket over measures 14-17. The second ending is marked with a '2.' and a repeat sign. The E.B. part has a '14' above the staff. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present in measures 14-17.

19

Tpt. en si \flat 1

mf

Tpt. en si \flat 2

mf

A. Sax.

f

T. Sax.

f

E.B.

f

23

Tpt. en si \flat 1

mp

Tpt. en si \flat 2

mp

A. Sax.

mp

T. Sax.

mp

E.B.

mp

4

To Coda ⊕ D.S. al Coda ⊕ Coda

System 1 (Measures 27-31):

- Tpt. en si♭ 1:** *mf*, starts with a whole rest, then plays quarter notes G4, A4, B4, C5.
- Tpt. en si♭ 2:** *mf*, plays quarter notes G4, A4, B4, C5.
- A. Sax.:** *f*, plays eighth notes G4, A4, B4, C5, then quarter notes G4, A4, B4, C5.
- T. Sax.:** *f*, plays eighth notes G4, A4, B4, C5, then quarter notes G4, A4, B4, C5.
- E.B.:** *f*, plays quarter notes G3, A3, B3, C4.

System 2 (Measures 32-35):

- Tpt. en si♭ 1:** *mp* (measures 32-34), *f* (measure 35). First ending: quarter notes G4, A4, B4, C5. Second ending: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- Tpt. en si♭ 2:** *mp* (measures 32-34), *f* (measure 35). First ending: quarter notes G4, A4, B4, C5. Second ending: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- A. Sax.:** *mp* (measures 32-34), *f* (measure 35). First ending: quarter notes G4, A4, B4, C5. Second ending: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- T. Sax.:** *mp* (measures 32-34), *f* (measure 35). First ending: quarter notes G4, A4, B4, C5. Second ending: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- E.B.:** *mp* (measures 32-34), *f* (measure 35). First ending: quarter notes G3, A3, B3, C4. Second ending: quarter notes G3, A3, B3, C4.

Apéndice B. Las Brisas del Pamplonita - Elías M. Soto

Score

Las Brisas del Pamplonita

Bambuco

Elias M. Soto
Iván Gonzalez

$\text{♩} = 95$

Trompeta en si \flat 1
mf *mp*

Trompeta en si \flat 2
mf *mp*

Saxofón alto
mf

Saxofón tenor
mf

Bajo eléctrico
mf *mp*

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.
mp

T. Sax.
mp

E.B.
mp

2

Las Brisas del Pamplonita

13

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

This musical system covers measures 13 to 18. It features five staves: Tpt. en si \flat 1, Tpt. en si \flat 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature has one flat (B \flat). The first two measures (13-14) are marked with a dynamic of *mf*. The next two measures (15-16) are marked with *mp*. The final two measures (17-18) are marked with *mf*. The E.B. part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

19

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

This musical system covers measures 19 to 24. It features five staves: Tpt. en si \flat 1, Tpt. en si \flat 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature has one flat (B \flat). The first two measures (19-20) are marked with a dynamic of *mf*. The next two measures (21-22) are marked with *mf*. The final two measures (23-24) are marked with *mf*. The E.B. part continues with a rhythmic accompaniment.

Las Brisas del Pamplonita

3

Musical score for measures 25-30. The score is arranged in five staves: Tpt. en si \flat 1, Tpt. en si \flat 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measures 25-26 show the beginning of the section. Measures 27-28 contain first and second endings. Measures 29-30 are marked with a forte (*f*) dynamic. The E.B. part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 31-36. The score continues with five staves: Tpt. en si \flat 1, Tpt. en si \flat 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature remains two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measures 31-32 show the continuation of the melodic lines. Measures 33-34 are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 35-36 conclude the section with a final cadence. The E.B. part continues with its rhythmic accompaniment.

4

Las Brisas del Pamplonita

38

Tpt. en si \flat 1

mf

Tpt. en si \flat 2

mf

A. Sax.

mf

T. Sax.

mf

E.B.

43

Tpt. en si \flat 1

mp

Tpt. en si \flat 2

mp

A. Sax.

mp

T. Sax.

E.B.

Las Brisas del Pamplonita

5

49

Tpt. en si^b 1

Tpt. en si^b 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

mf

mf

mp

mp

mf

55

Tpt. en si^b 1

Tpt. en si^b 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

mp

mp

mp

mp

6

Las Brisas del Pamplonita

The musical score is arranged in five staves. The top two staves are for Trumpets in B-flat 1 and 2, both in treble clef. The third and fourth staves are for Alto Saxophone and Tenor Saxophone, both in treble clef. The bottom staff is for Euphonium/Bass Trombone (E.B.) in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. A first ending bracket spans the final two measures of the first four staves, with a second ending bracket above it. The dynamic marking *mf* is placed at the end of each staff. A rehearsal mark '61' is located at the beginning of each staff.

Apéndice C. Mi Buenaventura - Petronio Álvarez

Score

Mi Buenaventura

Currulao

Petronio Alvarez
Iván Gonzalez

♩ = 95

Trompeta en si \flat 1 *mp*

Trompeta en si \flat 2 *mp*

Saxofón alto *mf*

Saxofón tenor *mf*

Bajo eléctrico *mp*

Tpt. en si \flat 1 *mf*

Tpt. en si \flat 2 *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

E.B. *mf*

©IvánG

2

Mi Buenaventura

Musical score for measures 11-15 of "Mi Buenaventura". The score is arranged for five instruments: Tpt. en si \flat 1, Tpt. en si \flat 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure of the first system is marked with a forte (*f*) dynamic and an accent (>). The second measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score continues with melodic lines for the trumpets and saxophones, and a bass line for the E.B. instrument.

Musical score for measures 16-20 of "Mi Buenaventura". The score continues for the five instruments: Tpt. en si \flat 1, Tpt. en si \flat 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music starts at measure 16. The first system shows the trumpets and saxophones playing a melodic line, with the E.B. instrument providing a bass line. A first ending bracket is present at the end of the system, labeled with a "1." above it.

Mi Buenaventura

3

Musical score for measures 20-24. The score is for five instruments: Tpt. en si \flat 1, Tpt. en si \flat 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 20. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano).

Musical score for measures 25-29. The score is for five instruments: Tpt. en si \flat 1, Tpt. en si \flat 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 25. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano).

4

Mi Buenaventura

30

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

To Coda Φ

35

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

Mi Buenaventura

5

40

Tpt. en si b 1 *f* *mf*

Tpt. en si b 2 *f* *mf*

A. Sax. *f* *mp*

T. Sax. *f* *mp*

E.B. *f* *mf*

45

Tpt. en si b 1

Tpt. en si b 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Mi Buenaventura'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 40 to 44, and the second system covers measures 45 to 49. The instruments are Tpt. en si b 1, Tpt. en si b 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) for measures 40-44, and *mp* (mezzo-piano) for measures 45-49. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs. The first system ends with a repeat sign, and the second system also ends with a repeat sign.

6

Mi Buenaventura

49

Tpt. en si \flat 1

mp

Tpt. en si \flat 2

mp

A. Sax.

p

T. Sax.

p

E.B.

mp

53

Tpt. en si \flat 1

p

Tpt. en si \flat 2

p

A. Sax.

mp

T. Sax.

mp

E.B.

53

Mi Buenaventura

7

59

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

63

D.C. al Coda \oplus Coda

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

Apéndice D. Mi Cumbia Cadenciosa - Alberto Betancourt

Score

Mi Cumbia Cadenciosa

Cumbia

Alberto Betancourt
Iván Gonzalez

$\text{♩} = 180$

The score is written for a band and includes the following parts:

- Trompeta en si \flat 1**: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by a half note A4, and a quarter note B4. Dynamics: *mf*.
- Trompeta en si \flat 2**: Harmonic support with a half note G4 and a half note A4. Dynamics: *mf*.
- Saxofón alto**: Harmonic support with a half note G4 and a half note A4. Dynamics: *mf*.
- Saxofón tenor**: Harmonic support with a half note G4 and a half note A4. Dynamics: *mf*.
- Bajo eléctrico**: Bass line starting with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and a quarter note B3. Dynamics: *mf*.

The score continues with a second system, marked with a '5' above the first measure of each part, indicating a fifth measure rest. The dynamics change to *mp* (mezzo-piano) for the saxophones and bass in the second system.

2

Mi Cumbia Cadenciosa

9

♩

Tpt. en si^b 1

mp

Tpt. en si^b 2

mp

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

mp

13

1.

Tpt. en si^b 1

Tpt. en si^b 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

Mi Cumbia Cadenciosa

3

17 2.

Tpt. en si b 1

Tpt. en si b 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

22

Tpt. en si b 1

Tpt. en si b 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

f

f

f

f

mf

mf

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Mi Cumbia Cadenciosa'. The score is arranged for five instruments: Tpt. en si b 1, Tpt. en si b 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system covers measures 17 to 21. Measure 17 has a first ending bracket and a second ending bracket. Dynamics include *f* (forte) for measures 18-21. The second system covers measures 22 to 26. Measure 22 has a first ending bracket. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) for measures 25-26. The E.B. part provides a steady bass line throughout.

4

Mi Cumbia Cadenciosa

Musical score for *Mi Cumbia Cadenciosa*, measures 26-30. The score is arranged for five instruments: Tpt. en si \flat 1, Tpt. en si \flat 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking *mf* is present in measures 26-27 and 30.

Measures 26-27:

- Tpt. en si \flat 1: Rest, quarter note G4, rest, quarter note G4.
- Tpt. en si \flat 2: Rest, quarter note E4, rest, quarter note E4.
- A. Sax.: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4.
- T. Sax.: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4.
- E.B.: Quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Measures 28-29:

- Tpt. en si \flat 1: Rest, quarter note G4, rest, quarter note G4.
- Tpt. en si \flat 2: Rest, quarter note E4, rest, quarter note E4.
- A. Sax.: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4.
- T. Sax.: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4.
- E.B.: Quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Measures 30-31:

- Tpt. en si \flat 1: Rest, quarter note G4, rest, quarter note G4.
- Tpt. en si \flat 2: Rest, quarter note E4, rest, quarter note E4.
- A. Sax.: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4.
- T. Sax.: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4.
- E.B.: Quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Mi Cumbia Cadenciosa

5

34

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

38

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

6

Mi Cumbia Cadenciosa

42

Tpt. en si b 1

Tpt. en si b 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

mf

mf

mf

mf

mf

47

To Coda Θ 1.

2. D.S. al Coda

Tpt. en si b 1

Tpt. en si b 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

47

Mi Cumbia Cadenciosa

7

52 Coda

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

57

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

8

Mi Cumbia Cadenciosa

61

Tpt. en si \flat 1

mp

Tpt. en si \flat 2

mp

A. Sax.

mp

T. Sax.

mp

E.B.

mp

65

Tpt. en si \flat 1

p

Tpt. en si \flat 2

p

A. Sax.

p

T. Sax.

p

E.B.

p

Apéndice E. Patas D'Hilo - Carlos Vieco Ortiz

Score

Patas D'Hilo
Pasillo

Carlos Vieco Ortiz
Iván Gonzalez

$\text{♩} = 170$ ♩

Trompeta en si \flat 1

Trompeta en si \flat 2

Saxofón alto

Saxofón tenor

Bajo eléctrico

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

The musical score is for the piece 'Patas D'Hilo' in the 'Pasillo' style. It is written in 3/4 time with a tempo of 170 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Trompeta en si \flat 1, Trompeta en si \flat 2, Saxofón alto, Saxofón tenor, and Bajo eléctrico. The second system includes parts for Tpt. en si \flat 1, Tpt. en si \flat 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. Dynamics include *mp* for the trumpets, *mf* for the saxophones, and *mf* for the electric bass. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

2

Patas D'Hilo

10 N.C.

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

15

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

Patas D'Hilo

3

21

Tpt. en sib 1

Tpt. en sib 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

25

Tpt. en sib 1

Tpt. en sib 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

4

Patás D'Hilo

30

Tpt. en si b 1

Tpt. en si b 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

p

p

p

p

34

Tpt. en si b 1

Tpt. en si b 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

p

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Patás D'Hilo'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 30 to 33, and the second system covers measures 34 to 37. The instruments are Tpt. en si b 1, Tpt. en si b 2, A. Sax., T. Sax., and E.B. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system starts with measure 30. Measures 30-32 are mostly rests for the trumpets, with saxophones and E.B. playing. Measure 33 has a key signature change to two sharps (F# major or C# minor). Measures 34-37 continue with the saxophones and E.B. playing, while the trumpets play in measure 34 and then have rests. Dynamics include piano (*p*) in measures 33, 34, and 37.

Patas D'Hilo

39

Tpt. en si^b 1

Tpt. en si^b 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

mp

mp

mp

mp

44

Tpt. en si^b 1

Tpt. en si^b 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

mp

6

Patas D'Hilo

47 **To Coda** 1. 2. **D.S. al Coda** Coda

Tpt. en si \flat 1

Tpt. en si \flat 2

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

mf

mf

mf

mf