

El Violonchelo en el Folclor Latinoamericano, Adaptaciones, Arreglos y Composiciones en
Diferentes Formatos Tradicionales

Creación Artística - Composición, Arreglos y Adaptación.

Jason Pinzón Pedraza

Trabajo para obtener el título de Licenciado en Música

Director

Juan Pablo Cediél Ballesteros

Maestro en Música

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes y Música

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2025

Dedicatoria

A mi madre Sandra Milena Pedraza, a mi padre Leonardo Pinzón, Mi abuela Myriam Angulo y mi hermano Michael Pinzón por su apoyo incondicional durante toda mi vida.

A Luna Arenas, por acompañarme y darme siempre su amor.

Al Centro de Estudios de Licenciatura en música UIS, por ser siempre un espacio por y para estudiantes.

A Julián Illera Sarria y Juan Pablo Cediel, por su acompañamiento durante mi formación como músico y violonchelista

Contenido

	Pág.
Introducción.....	12
1. Objetivos.....	14
1.1 Objetivo General	14
1.2 Objetivos Específicos	14
2. Justificación	15
3. Planteamiento del Problema	16
3.1 Antecedentes.	16
3.1.1 Nacionales.....	16
3.1.2 Locales.....	17
3.1.3 Internacionales	18
4. Descripción del Problema.....	18
5. Marco Teórico.....	20
5.1 Música Folclórica Latinoamericana	20
5.2 Géneros de la Música Folclórica Latinoamericana.....	20
5.2.1 El Pasillo.....	21
5.2.2 El Bambuco.....	23
5.2.3 El Choro.....	24
5.2.4 El Bossa Nova	26
5.2.5 La Chacarera	27
5.2.6 El Merengue Venezolano	29

EL VIOLONCHELO EN EL FOLCLOR LATINOAMERICANO	4
5.3 Recursos de Composición Utilizados.....	30
5.3.1 Composición, Arreglos y Adaptaciones de las Obras.....	31
5.3.2 Recursos Melódicos.....	32
5.3.3 Recursos Armónicos.....	35
6. Metodología.....	38
6.1 Estudio del Estado del Arte.....	39
6.2 Elaboración del Marco Teórico.....	40
6.3 Selección y Análisis de las Obras.....	40
6.4 Elaboración de los Arreglos.....	40
6.5 Montaje del Repertorio.....	40
6.6 Recursos.....	41
6.7 Análisis de las Obras.....	41
6.7.1 Pa' que Myriam nunca me olvide – Jason Pinzón Pedraza.....	41
6.7.2 Luiza – Antonio Carlos Jobim.....	45
6.7.3 Vibrações – Jacob do Bandolim.....	47
6.7.4 Mula Alma – Mono Fontana.....	50
6.7.5 El Hilo de la Vida – Juan Pablo Cediél Ballesteros.....	54
6.7.6 Criollísima – Henry Martínez/Luis Laguna.....	57
7. Conclusiones.....	61
Referencias.....	64
Apéndices.....	66

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1. <i>Ritmo de pasillo 1</i>	22
Figura 2. <i>Ritmo de pasillo 2</i>	23
Figura 3. <i>Ritmo de Bambuco</i>	24
Figura 4. <i>Ritmo del Choro 1</i>	26
Figura 5. <i>Ritmo del Choro 2</i>	26
Figura 6. <i>Ritmo de Bossa Nova</i>	27
Figura 7. <i>Ritmo de Chacarera Tomado de Aretz-Isabel (1980)</i>	29
Figura 8. <i>Ritmo de Merengue en 6/8</i>	30
Figura 9. <i>Ritmo de Merengue en 5/8</i>	30
Figura 10. <i>Aproximaciones cromáticas</i>	32
Figura 11. <i>Bordaduras y escala cromática</i>	33
Figura 12. <i>Sonidos estructurales</i>	33
Figura 13. <i>Segunda voz</i>	34
Figura 14. <i>Sul ponticello</i>	34
Figura 15. <i>Subdivisión</i>	35
Figura 16. <i>Dominantes secundarias</i>	35
Figura 17. <i>Intercambios modales</i>	36
Figura 18. <i>Inversión de acordes</i>	36
Figura 19. <i>Voicings y drops</i>	37
Figura 20. <i>Pedal en el bajo</i>	37

Figura 21. <i>Acordes extendidos</i>	38
Figura 22. <i>Acordes suspendidos</i>	38
Figura 23. <i>Motivo de la introducción</i>	43
Figura 24. <i>Motivo de la Coda o final</i>	43
Figura 25. <i>Melodía y acompañamiento</i>	44
Figura 26. <i>Acompañamiento de pasillo en guitarra</i>	44
Figura 27. <i>Melodía de la viola y acompañamiento del violonchelo</i>	46
Figura 28. <i>Acordes usados</i>	46
Figura 29. <i>Melodía del violonchelo y acompañamiento armónico y sul ponticello de la viola</i>	47
Figura 30. <i>Cadencia final</i>	47
Figura 31. <i>Introducción de la obra</i>	48
Figura 32. <i>Grados utilizados y bordoneo</i>	48
Figura 33. <i>Acompañamiento del Pandeiro</i>	49
Figura 34. <i>Sección B</i>	49
Figura 35. <i>Coda</i>	50
Figura 36. <i>Pedal en el bajo</i>	51
Figura 37. <i>Acordes sobre puestos en el pedal</i>	51
Figura 38. <i>Melodía del violonchelo</i>	52
Figura 39. <i>Grados utilizados sección A</i>	52
Figura 40. <i>Melodía del piano y chelo</i>	52
Figura 41. <i>Melodía en la B</i>	53
Figura 42. <i>Acompañamiento del tiple</i>	53
Figura 43. <i>Acordes y extensiones</i>	54

Figura 44. <i>Línea melódica</i>	55
Figura 45. <i>Acompañamiento del tiple</i>	55
Figura 46. <i>Melodía principal</i>	55
Figura 47. <i>Inversiones de acordes del bajo</i>	55
Figura 48. <i>Línea melódica</i>	56
Figura 49. <i>Acordes utilizados</i>	56
Figura 50. <i>Segunda voz tiple</i>	56
Figura 51. <i>Pedal en el bajo</i>	57
Figura 52. <i>Melodía y contra melodía</i>	58
Figura 53. <i>Célula rítmica del cuatro</i>	58
Figura 54. <i>Melodía principal</i>	59
Figura 55. <i>Acompañamiento y acordes</i>	59
Figura 56. <i>Modulación</i>	59
Figura 57. <i>Acompañamiento de la voz</i>	60
Figura 58. <i>Juego melódico C</i>	60
Figura 59. <i>Puente</i>	61

Lista de Tablas

	Pág.
Tabla 1. <i>Criterios de análisis</i>	39
Tabla 2. <i>Recursos</i>	41
Tabla 3. <i>Aspectos generales de la obra Pa' que Myriam nunca me olvide</i>	42
Tabla 4. <i>Análisis formal de la obra pa' que Myriam nunca me olvide</i>	42
Tabla 5. <i>Aspectos generales de la obra Luiza</i>	45
Tabla 6. <i>Análisis formal de la obra Luiza</i>	45
Tabla 7. <i>Aspectos generales de la obra Vibrações</i>	47
Tabla 8. <i>Análisis Formal de la obra Vibrações</i>	48
Tabla 9. <i>Aspectos generales de la obra Mula Alma</i>	50
Tabla 10. <i>Análisis formal de la obra</i>	51
Tabla 11. <i>Aspectos Generales de la obra El Hilo de la Vida</i>	54
Tabla 12. <i>Análisis formal de la obra</i>	54
Tabla 13. <i>Aspectos generales de la obra Criollísima</i>	57
Tabla 14. <i>Análisis formal de la obra</i>	58

Lista de Apéndices

	Pág.
Apéndice A. <i>Criollisima</i>	66
Apéndice B. <i>El Hilo De La Vida</i>	82
Apéndice C. <i>Luiza</i>	89
Apéndice D. <i>Mula alma</i>	93
Apéndice E. <i>Pa' que Myriam no me olvide</i>	106
Apéndice F. <i>Vibracoes -score</i>	111

Resumen

Título: El Violonchelo en el Folclor Latinoamericano, Adaptaciones, Arreglos y Composiciones en Diferentes Formatos Tradicionales. Creación Artística - Composición, Arreglos y Adaptación*.

Autor: Jason Pinzón Pedraza**

Palabras clave: Violonchelo, Composición, arreglos, adaptaciones, latinoamerica, pasillo, Bambuco, Chacarera, Choro, Vals Brasileño, merengue venezolano.

Descripción:

Este trabajo consistió en realizar el arreglo de seis obras de música folclórica latinoamericana, para ser interpretadas en distintos formatos de violonchelo, percusión, bajo o contrabajo, tiple, cuatro, viola, piano y guitarra. Surge ante la necesidad de generar nuevo material donde se involucre el violonchelo en géneros tradicionales latinoamericanos como instrumento solista y/o acompañante. A lo largo de este proceso, se busca demostrar como estos elementos fortalecen el aprendizaje musical, la capacidad de creación y el desarrollo artístico del Lic. En música en formación. El enfoque metodológico de este trabajo fue de carácter cualitativo. Este proyecto se basó en la creación y análisis formal cada una de las composiciones, arreglos y/o adaptaciones escogidas, abordando aspectos estilísticos, melódicos, armónicos, rítmicos y estructurales. Además, se evidencia el proceso creativo, mostrando las decisiones compositivas tomadas en cada etapa. La metodología incluye las siguientes fases:

1. Estudio del estado del arte.
2. Selección de las obras.
3. Elaboración de los arreglos.
4. Montaje del repertorio.

Este trabajo evidencia que el violonchelo es un instrument muy versatil, con posibilidades melodicas y armonicas para ser solista o acompañar. En conclusion este trabajo resalta la importancia de la composicion, los arreglos y adaptaciones de la musica folclorica latinoamericana.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Licenciatura en Música. Director: Juan Pablo Cediel Ballesteros. Maestro en Música

Abstract

Title: The Cello in Latin American Folklore: Adaptations, Arrangements, and Compositions in Different Traditional Formats. Artistic Creation - Composition, Arrangements, and Adaptation*.

Author: Jason Pinzón Pedraza**

Keywords: Cello, Composition, arrangements, adaptations, latin america, pasillo, Bambuco, Chacarera, Choro, Brazilian Waltz, Venezuelan merengue.

Description

This work consisted of arranging six works of Latin American folk music, to be performed in different formats of cello, percussion, bass or double bass, tiple, cuatro, viola, piano and guitar. It arises from the need to generate new material where the cello is involved in traditional Latin American genres as a solo instrument and/or accompanist. Throughout this process, it seeks to demonstrate how these elements strengthen musical learning, the ability to create and the artistic development of the Bachelor of Music in training. The methodological approach of this work was qualitative. This project was based on the creation and formal analysis of each of the compositions, arrangements and/or adaptations chosen, addressing stylistic, melodic, harmonic, rhythmic and structural aspects. In addition, the creative process is evidenced, showing the compositional decisions made at each stage. The methodology includes the following phases:

1. Study of the state of the art.
2. Selection of works.
3. Preparation of the arrangements.
4. Set-up of the repertoire.

This work shows that the cello is a very versatile instrument, with melodic and harmonic possibilities to be a soloist or accompaniment. In conclusion, this work highlights the importance of the composition, arrangements, and adaptations of Latin American folk music.

* Thesis

** Faculty of Humanities. School of Arts and Music. Bachelor of Music. Director: Juan Pablo Cediell Ballesteros. Master of Music

Introducción

La música folclórica latinoamericana en la actualidad ha sido objeto de interés de diferentes músicos que buscan proponer nuevos formatos y brindar nuevas sonoridades y texturas basadas en estas músicas. En este sentido, géneros como el bambuco, el pasillo, el choro, el merengue venezolano, la chacarera y el vals brasileño han sido interpretados por diferentes formatos de música como lo son las orquestas sifónicas, las bandas sinfónicas, las corales y diferentes grupos de cámara.

Para hablar sobre folclore en Latinoamérica la definición más acertada para este trabajo es la de Karmy, (2009):

“El concepto de folclor, en Latinoamérica, fue heredado de una tradición europea, que consiste en el estudio y la enseñanza del saber (*lore*) de un pueblo o de una comunidad (*folk*) Podemos entender al folclor como el estudio del comportamiento integral de una comunidad expresado funcionalmente en la práctica de bienes comunes. A lo largo del siglo XX, se agregaron connotaciones positivas a este concepto de folclor, tanto en función de la promoción de una identidad local (regional o nacional), como por la valoración o idealización de las formas de expresión folclóricas, considerando a este “saber popular” (lo folclórico) como auténtico, y por ello, mejor y mayormente considerado”.

A partir de una revisión del estado del arte, surge el interés de explorar la música folclórica latinoamericana desde el violonchelo, teniendo en cuenta aspectos como la escasa variedad de repertorio existente y de difícil acceso basado en estos aires. Así mismo, este trabajo nace a partir del interés personal en mezclar las sonoridades del violonchelo con instrumentos como el tiple, viola, guitarra, pandeiro, piano, bajo y contrabajo.

Además, fue necesario crear un planteamiento de la problemática hallada, de esta forma, se propuso una pregunta problema la cual nos condujo a la creación de un objetivo general que se basó en cómo realizar el arreglo, adaptación y composición de seis obras en las que se resalte la presencia del violonchelo. Para contextualizar se elabora un marco teórico, en el cual brindará una completa contextualización de la música folclórica latinoamericana (formatos, géneros e instrumentos), por añadidura, entender características musicales de cada género y la partición del violonchelo en estas músicas.

Por otra parte, fue necesaria la elaboración de una metodología basada en una investigación de carácter cualitativo y desarrollada bajo un estudio tipo documental, la cual se basó en la obtención del material por medio de la recolección y uso de datos de diferentes trabajos de grado, libros, partituras, artículos y revistas que se relacionan con este trabajo. Así mismo, se elaboró un análisis formal de cada obra, con el objetivo de hallar datos que dieran un punto de partida a la realización de los arreglos.

Por último, se concluye que para la realización de los arreglos es indispensable el proceso de la transcripción como herramienta que permite comprender de forma clara las características musicales como la forma, la melodía y la armonía. Así mismo, se realizaron diferentes conclusiones de cada objetivo planteado, esto con el fin de evidenciar el resultado del trabajo en relación con la problemática planteada.

1. Objetivos

1.1 Objetivo General

Desarrollar seis arreglos de algunos géneros musicales representativos de la región latinoamericana donde se resalte la presencia del violonchelo como instrumento solista y/o acompañante en distintos formatos para presentar en un recital.

1.2 Objetivos Específicos

Adaptar un repertorio de géneros de música latinoamericana tales como el Pasillo, Bambuco, Chacarera, Choro, Vals Brasileño, Merengue Venezolano, para ser interpretado en distintos formatos.

Problematizar sobre el uso técnico interpretativo del instrumento basadas en los géneros abordados.

Sistematizar, mediante el análisis formal de las obras, las características compositivas y estilísticas de los géneros seleccionados, para generar partituras pedagógicas con sugerencias técnicas que faciliten su estudio e interpretación en el violonchelo.

Fomentar la ejecución de repertorio de compositores latinoamericanos.

Realizar un recital presentando los 6 arreglos.

2. Justificación

En este trabajo realizado en modalidad de creación artística nace del interés por escuchar, transcribir y tocar músicas de tradición oral y ancestral, las cuales son una herramienta fundamental en la formación de un músico, permitiendo conocer a profundidad del lenguaje musical, pretende adaptar el papel de violonchelo al tomar el rol de algunos instrumentos melódicos y armónicos propios de dichos géneros como el bandolín, el cavaquinho, la flauta, etc. De igual manera, se busca generar nuevo repertorio para el violonchelo, que permita otros acercamientos interpretativos, basado en géneros tradicionales de Latinoamérica como el pasillo, el bambuco, la chacarera, el choro, canción brasileña y el merengue venezolano.

Sin embargo, no pretendo dejar de lado o desestimar otro tipo de música o géneros musicales, pretende fomentar la práctica y el estudio de dichos géneros dentro del repertorio habitual del estudiante de la Lic. En música de la universidad industrial de Santander.

3. Planteamiento del Problema

3.1. Antecedentes.

En este apartado, se expone una compilación de diferentes trabajos de investigación realizados en diversas universidades dentro y fuera del país. Se dividieron en las siguiente tres categorías: locales, nacionales e internacionales, con el objetivo de describir el estado del arte de la temática sobre la que desarrolla este trabajo de grado.

3.1.1 Locales

El siguiente antecedente se titula “Arreglo y adaptación de 6 obras del maestro Crisanto Rangel para ensamble de cellos dentro del contexto de la música andina colombiana” el cual fue desarrollado por Jiménez & Carrillo, (2018) en la Universidad Industrial de Santander. Este trabajo abarca aspectos técnicos y posibilidades tímbricas del violonchelo en la música andina colombiana, para profundizar en algunos de sus ritmos más representativos como lo son: el bambuco, el pasillo y la danza. Esto resulta importante ya que permite tener un punto de vista de cómo abordar la música andina colombiana en formatos donde está presente el violonchelo como instrumento melódico y acompañante. Así mismo este proyecto prioriza la divulgación del cello en nuevos formatos tratando que se puedan mantener ciertas similitudes sonoras de estos ritmos tradicionales.

La tesis de grado realizada por Hernández, (2018) en la Universidad Industrial de Santander la cual lleva por título “Repertorio de música andina adaptada para dueto de violonchelos” es un antecedente que se realiza con el fin de difundir música colombiana para estudiantes e intérpretes del violonchelo aportando material a un repertorio poco explorado en este

instrumento. También pretende profundizar en estos ritmos como la guabina, Cumbia y Torbellino explicando sus orígenes, patrones rítmicos y formatos musicales tradicionales de dichos ritmos.

Así mismo, el trabajo “Recital de piezas de música colombiana adaptadas para violín como instrumento melódico principal” realizado por Rivera, (2017) en la Universidad Industrial de Santander. Se basó en una serie de 6 adaptaciones de ritmos colombianos, tales como, el bambuco, pasillo, danza, torbellino y joropo. Así mismo, este trabajo nos permite tener una guía de articulaciones, pizzicato, golpes de arco, entre otros, explorando diferentes sonoridades y timbres realizados por el instrumento, enriqueciendo así el repertorio y dando una manera de abordar el estudio de estos ritmos tradicionales en instrumentos de cuerda frotada.

3.1.2 Nacionales

La tesis de grado realizada por Trujillo (2009), en la Universidad de Nariño llamada “Tabanok, Composición y arreglos de música andina latinoamericana”, consistió en realizar una serie de arreglos y composiciones de piezas instrumentales y vocales tradicionales de la región andina latinoamericana, donde se resalta la presencia del violonchelo como instrumento poco usado en esta zona. Este antecedente posibilita tener una visión de la forma de escritura del violonchelo dentro de formatos donde no solamente se pueda utilizar como un instrumento solista, sino también como un instrumento acompañante.

De igual forma, el trabajo de grado que lleva por nombre “Homenaje Latinoamericano: El pasillo, el chamamé argentino y la bossa nova brasileña” García (2016), realizado en la Universidad Distrital Francisco de José Caldas en Bogotá, facultad de artes ASAB, hace un recorrido por estos tres géneros, teniendo en cuenta recursos técnicos de composiciones provenientes de la música occidental, y adaptando el violonchelo a estas músicas y utilizando guitarra, tiple, charango y quenua.

En la Universidad de Cundinamarca, Sandoval (2020) realizó el trabajo de grado llamado “El violonchelo en el bambuco” el cual a través nuevas obras contribuye al repertorio en un formato tradicional, permitiendo al cello explorar sonoridades como instrumento solista dentro de dicho formato. Además, se realiza una búsqueda de algunas obras ya escritas que se hayan adaptado a el violonchelo, exaltando así su versatilidad para ser interpretado en diferentes tipos de músicas.

3.1.3 Internacionales

El álbum “Obrigado Brazil” del prestigioso violonchelista Yo-YoMa (2003), grabado en Clinton Studio A, en New York. La grabación de este álbum resulta importante para este trabajo puesto que presenta una serie de arreglos y versiones de compositores brasileños, en los que podemos observar el uso de diferentes aspectos técnicos del instrumento y aspectos interpretativos de un gran referente mundial del violonchelo.

Encontramos también en la Universidad Simón Bolívar de Caracas, Venezuela en los estudios Sonofolk el álbum “Aquí y allá” (Marcano, 2018), podemos escuchar una interpretación de diversos temas del folclor venezolano grabados por el violonchelista German Marcano, en el que encontramos propuestas interpretativas que exaltan algunos géneros como el merengue venezolano, la gaita y el pajarillo. Además, este material permite observar el violonchelo acompañado por instrumentos tradicionales de este país, tales como el cuatro y los capachos, aportando así a la inclusión del cello en diferentes formatos.

4. Descripción del Problema

El violonchelo, un instrumento de cuerdas frotadas originario de Europa, ha encontrado su lugar en el folclore latinoamericano a través de diversas adaptaciones, arreglos y composiciones. Estos procesos han permitido al violonchelo integrarse en diferentes formatos tradicionales de la música folclórica latinoamericana. Sin embargo, a pesar de la incorporación realizada por varios músicos y académicos, aún existen desafíos y preguntas sin respuesta, en relación con el papel del violonchelo en el contexto del folclore latinoamericano.

En primer lugar, este trabajo responde de la necesidad personal como violonchelista en incursionar en algunos de los generes tradicionales latinoamericanos. Por esta razón se propone hacer arreglos, adaptaciones y composiciones originales que resaltan el violonchelo como instrumento solista tanto como instrumento acompañante en la rica tradición de la música latinoamericana. A través de fusiones creativas y explorando una gama de géneros, como la chacarera y el Merengue Venezolano, entre otros. El proyecto busca dar nueva vida y profundidad al violonchelo, ofreciendo una experiencia musical emocionante que celebra la riqueza de la cultura latinoamericana.

A partir de la identificación de las necesidades encontradas al realizar la búsqueda del repertorio folclórico latinoamericano, se plantea esta investigación con el interés de generar un aporte a la revalorización del violonchelo en formatos no tradicionales, explorando su rol en géneros como el pasillo o el choro. Bajo esta contextualización, surge la siguiente pregunta de investigación:

¿De qué manera puede integrarse el violonchelo -tradicionalmente asociado a la música académica- en arreglos y adaptaciones de obras folclóricas latinoamericanas, combinándolo con instrumentos autóctonos como el tiple, el cuatro o el pandeiro?

5. Marco Teórico

En este apartado se abordarán características generales de las músicas folclóricas de Latinoamérica. Se mencionan las conformaciones organológicas y los formatos tradicionales más comunes. Por otro lado, se realiza un contexto histórico del papel del violonchelo y su participación en este tipo de géneros de la música folclórica latinoamericana.

5.1 Música Folclórica Latinoamericana

La música folclórica en América Latina puede entenderse como una expresión cultural profundamente enraizada en las tradiciones de comunidades específicas, transmitida principalmente de forma oral o a través de la práctica directa. Esta manifestación musical está estrechamente vinculada a la identidad colectiva de los pueblos, reflejando su historia, valores, cosmovisiones y modos de vida. Se trata de un tipo de música que, más allá de sus características sonoras, cumple un papel fundamental en la construcción y preservación de la memoria cultural y del sentido de pertenencia comunitario (Ministerio de Cultura de Colombia, s.f.).

5.2 Géneros de la Música Folclórica Latinoamericana

La música folclórica en Latinoamérica refleja una profunda diversidad cultural resultado del mestizaje entre herencias indígenas, africanas y europeas. En Brasil, el forró representa una de las expresiones más populares del noreste, caracterizado por ritmos festivos como el baião, xote y xaxado, ejecutados con instrumentos tradicionales como el acordeón, la zabumba y el triángulo, y presente especialmente en las festividades juninas. Otro género emblemático es la bossa nova, que a finales de los años cincuenta reinterpretó la samba tradicional, incorporando influencias del jazz y desarrollando una estética más íntima y sofisticada. En la región de los Llanos, compartida entre Colombia y Venezuela, surge el joropo llanero, una manifestación integral que reúne canto, danza

y ejecución instrumental —principalmente con arpa llanera, cuatro y capachos—, alternando entre pasajes líricos y secciones rítmicamente intensas llamadas "golpes", y que simboliza la identidad de las culturas llaneras. En Colombia también se destaca el bambuco, propio de la zona andina, con una instrumentación de cuerdas como el tiple y el requinto, así como el vallenato, oriundo de la costa Caribe, conocido por su estructura narrativa, el uso del acordeón, caja y guacharaca, y su fuerte presencia en las celebraciones comunitarias.

En Argentina, géneros como la zamba —junto a otros como la chacarera y el chamamé— forman parte fundamental del repertorio folclórico nacional. La zamba se caracteriza por su ritmo pausado, acompañamiento de guitarras y bombo, y una danza, siendo una de las representaciones más simbólicas de la identidad cultural del noroeste argentino. Estos géneros, lejos de ser expresiones homogéneas, son el resultado de complejos procesos históricos y sociales, y constituyen pilares fundamentales de las culturas regionales a lo largo del continente.

5.2.1 El Pasillo

Según Ruíz Méndez (2008), el pasillo colombiano es un ritmo folclórico de relevancia histórica en la música del país, caracterizado por dos formas principales —una lenta, vinculada con expresiones nostálgicas o íntimas, y otra fiestera, ligada a ambientes de celebración—. Describe que su origen puede rastrearse mediante fuentes históricas nacionales, que su difusión ha requerido instrumentos tradicionales específicos y compositores destacados, y aporta un análisis estructural concreto a través de la pieza "Ana Beatriz", lo que permite observar elementos melódicos, rítmicos y formales distintivos del género.

El pasillo colombiano se caracteriza por una estructura formal generalmente binaria que consiste en dos secciones contrastantes: una primera parte melódica y lenta, que suele expresar sentimientos de nostalgia o melancolía, seguida de una segunda sección más animada y rítmica,

propia de un ambiente festivo. Esta forma A-B, común en los pasillos interpretados al piano, implica un cambio notable en el tempo y la intensidad, creando un efecto expresivo dinámico. Desde el punto de vista métrico, el pasillo se ejecuta típicamente en compás de 3/4, y las variaciones rítmicas entre las secciones contribuyen a la identidad musical del género. (Ruíz Méndez, 2008).

La estructura formal del pasillo instrumental suele dividirse entre las secciones A, B y C. Comúnmente esta forma se repite, de manera que la forma quedaría estructurada como ABCABC o forma rondó ABACA, en ese sentido Vivas (2022) señala:

Tenemos un tema principal que es A, un primer episodio de este tema que puede ser en otra tonalidad, que viene siendo B, luego volvemos a la repetición del tema principal A, un segundo episodio C, y se resuelve nuevamente en A (p.19).

De igual manera, existen formas en el pasillo vocal que comúnmente están estructuradas como AABB. Por otro lado, el pasillo se caracteriza por tener una progresión armónica tradicional que se mueve entre los grados i, iv y V7, sin embargo, suelen utilizarse dominantes secundarias, intercambios modales y modulaciones al relativo o al paralelo. Así mismo Vivas (2022) afirma que, el pasillo suele escribirse en una métrica ternaria de 3/4. A continuación, se exponen dos ejemplos de variantes rítmicas que componen a este género andino colombiano.

A continuación, se puede ver la composición rítmica del pasillo.

Figura 1.

Ritmo de pasillo 1.



Tomado de Vivas (2022)

Figura 2.*Ritmo de pasillo 2.*

Tomado de Vivas (2022)

5.2.2 El Bambuco

El Bambuco es un género tradicional de la región central de Colombia. El Bambuco representa la identidad de una sociedad bastante diversa en cuanto a raza, clase socioeconómica y distancia con otros pueblos. Este género se consolida desde el siglo XIX teniendo raíces españolas, indígenas y africanas gracias a diferentes fenómenos socioculturales que tomaron lugar en esa misma época (Rodríguez, 2012).

El Bambuco se presenta como un género musical, influenciado por la danza y la poesía al punto de convertirse en ítem patriótico y político que se usó tanto para generar una identidad de “canción patriótica” como los denominados por Pombo “Bambucos nacionales2” (Barreiro, 1999). Este género musical se utilizó incluso como “música de guerra”. Ejemplo de ello es el Bambuco como tonada para animar las tropas del general José María Córdoba en la batalla de Ayacucho en 1824.

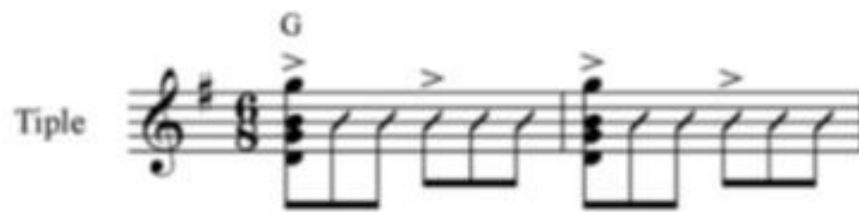
El bambuco se caracteriza por tener comúnmente una forma rondó. Las formas más comúnmente utilizadas en el bambuco según lo menciona Martínez (2019) están compuestas por tres secciones: A, B, C y generalmente cada sección se repite. Por esta razón es común encontrar en el bambuco formas compuestas así: forma AA BB CC A o forma AA BB AA CC AA. Por otro lado, este género tiene como característica la modulación en secciones como la B o la C, comúnmente los bambucos escritos en tonalidades menores modulan al relativo mayor o al

paralelo mayor y en tonalidades mayores modulan al subdominante. Martínez (2019) menciona que lo que se hace con más frecuencia en el bambuco es la modulación entre sus partes, ya sea al relativo mayor o menor, como también a regiones tonales cercanas a la tonalidad principal. Así también, la progresión armónica típica del bambuco se construye a partir de los grados I IV y V7, sin embargo, Martínez (2019) señala que con frecuencia suelen utilizarse dominantes secundarias, inversiones e intercambios modales.

A continuación, se puede observar la composición rítmica del bambuco.

Figura 3.

Ritmo de Bambuco



Tomado de (Martínez 2019)

5.2.3 *El Choro*

Según Quiroga Medina (2018), Para empezar a hablar del Choro debemos mencionar primero la Polka. La Polka es un género musical creado en el siglo XIX en Bohemia, fue presentada en Brasil en 1845, pero se rumora que la Polka se volvió conocida en 1846 por la actriz Clara del Mastro que comenzó a bailar este género. De todos los géneros extranjeros que llegaron a Brasil, la Polka fue el más popular en la época (sobre la habanera, la mazurca, tango, entre otros). La Polka fue responsable de las dos primeras manifestaciones de música popular en Rio de Janeiro, el Maxixe y el Choro. El Maxixe se creó cuando los músicos brasileños de la época buscaban

inventar nuevas formas de Polka, fue el primer género musical de Brasil. La manera en que los músicos de Rio de Janeiro tocaban el Maxixe y la Polka fue la manera en la que se fue conceviendo el Choro, esto sucedió entre 1870 y 1880, por lo que el Choro empezó más como una forma de tocar cualquier estilo, que como un género musical. El nombre de Choro se considera todo un misterio, Batista Siqueira le dio la primera opinión a José Ramos Tinhorão donde consideran que la palabra choro significa tristeza o lamento, los músicos que interpretaban esta música se les llamaba chorões (los que lloran o lamentan). Para Camara Cascudo comparte el punto de vista de Jacques Raimundo en su libro O Negro Brasileiro expone que la palabra choro viene de xolo que era como llamaban las fiestas de los esclavos en el campo.

En el siglo XX ya se encontraban grandes exponentes del Choro, pero ninguno tan importante como Alfredo da Rocha Viana, mejor conocido como Pixinguinha. A los 14 años tocaba la flauta y había grabado su primer álbum, ganó reconocimiento inmediato no sólo por la habilidad para tocar el instrumento (fue el primer solista en Brasil en improvisar en las grabaciones), sino además por su gran talento como compositor. Ya a los 30 años era considerado el mejor intérprete de flauta y el compositor de choro, incluso actualmente se le sigue considerando el mejor. La siguiente generación de compositores fue importante, pero si se busca nombrar a alguien digno de, que haya continuado el legado de Pixinguinha este sería Jacob Pick Bittencourt, mejor conocido como Jacob do Bandolim, un magnífico compositor, gran investigador y genio instrumentista.

El choro brasileño, desde sus orígenes finales del siglo XIX y principios del XX, desarrolla una estructura formal que suele presentar múltiples secciones contrastantes intercaladas con un tema principal recurrente. Esta forma guarda similitudes con el rondó: una sección A que introduce el motivo melódico central, seguida de episodios B y C que contrastan en

Ipanema, en los barrios de Río de Janeiro situados junto a la playa; enriqueciendo el lenguaje del jazz, además de su rítmica y su armonía punzante.

En la década del cuarenta y del cincuenta, aparecen agrupaciones en Rio de Janeiro generalmente influenciados por formatos de orquestas de jazz y de música cubana; motivando la aparición de piezas de dominio general como “Sabadabada”, “Espina de bacalhau”. García Vega (2016)

El nombre se puede traducir como "el ritmo nuevo" o "el camino nuevo"; también como “cosa nueva” o “nueva ola”. La bossa nova incursiono en un campo popular dominado en aquel entonces por otras músicas, también de origen popular como “el maxixe”, “el baião”, “el choro”, y “la samba”; este ultimo de mayor trascendencia y aceptación en los gustos musicales del país.

Figura 6.

Ritmo de Bossa Nova



Tomado de Gracia Vega (2016)

5.2.5 La Chacarera

La chacarera es un género musical y dancístico de origen argentino, perteneciente al folklore musical del noroeste del país, especialmente de las provincias de Santiago del Estero, Salta y Tucumán. Se trata de una danza vivaz y de ritmo alegre, ejecutada tradicionalmente con guitarra, bombo legüero y violín, que se caracteriza por su compás de 6/8 (aunque con

superposición de 3/4, lo que le confiere una riqueza rítmica particularmente compleja). Musicalmente, la forma clásica de la chacarera se estructura en secciones claramente definidas: una introducción instrumental, seguida de dos partes cantadas (A y B) que se alternan, intercaladas con pasajes puramente instrumentales y un cierre o "remate" final. La coreografía, de pareja suelta e independiente, implica un juego de flirtation entre el hombre y la mujer, con movimientos de giros, zapateos (por parte del varón) y zarandeos (por parte de la mujer), que reflejan la influencia de la mezcla cultural entre las tradiciones indígenas, españolas y criollas. Según el musicólogo Carlos Vega en su seminal obra *Danzas y canciones argentinas* (1936), la chacarera forma parte de la familia de las "danzas picarescas" y surgió a mediados del siglo XIX como una expresión mestiza que se popularizó en el ámbito rural antes de migrar a los escenarios urbanos. Su letra suele tratar temas cotidianos, amorosos, humorísticos o de la vida campesina, utilizando con frecuencia un lenguaje coloquial y metafórico. La vitalidad rítmica y su potente carácter identitario la han convertido en un pilar de la música folclórica argentina, manteniéndose vigente gracias a su adaptación por parte de artistas contemporáneos que la reinterpretan sin abandonar su esencia tradicional.

Figura 7.

Ritmo de Chacarera Tomado de Aretz-Isabel (1980)

69) CHACARERA. Campanas, Famatina, La Rioja.
José Vicente Cabrera. Guitarra punteada.

M. M. $\text{♩} = 104$

The image shows a musical score for a piece titled '69) CHACARERA. Campanas, Famatina, La Rioja. José Vicente Cabrera. Guitarra punteada.' The tempo is marked 'M. M. ♩ = 104'. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 6/8 time signature and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bottom staff is in bass clef and contains a guitar accompaniment with chords and rhythmic patterns. The number '69' is written below the first measure of the top staff.

5.2.6 El Merengue Venezolano

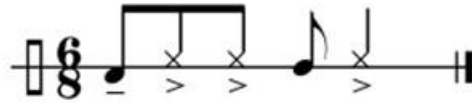
Según Peñín, J., & Guido, W. (2013). En su “Enciclopedia de la música en Venezuela” dice que, en los primeros decenios del siglo XX, Caracas vio desarrollarse este género musical que llegó a convertirse en símbolo de la ciudad. Así como el tango en Buenos aires o el Choro en Rio de Janerio, el merengue, alegre y festivo, se adueñó del ambiente musical popular, expresando como pocos la chispa y alegría de vivir de los caraqueños.

Existen numerosos grupos regionales que cultivan el merengue, particularizado a veces por aportes locales. También algunos grupos de jazz, fusión o música contemporánea están interpretando merengues a su manera, como son los cos del grupo Maroa y de Paul Desenne. Es así como se distingue al merengue larense, ejecutado en 6/8 y próximo al golpe de la misma región, y al merengue cumanés, también tendiente al 6/8 en la melodía, pero con el bajo -ejecutado en guitarra o marímbola- en 3/4 y un particular golpe de maracas en 2/4. Por su lado los coros y

grupos vocales han incorporado a su repertorio merengues recientes, destacándose los de Luis Laguna, Henry Martínez y Pablo Camacaro.

Figura 8.

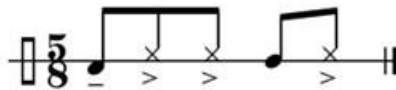
Ritmo de Merengue en 6/8



Tomados de Mendoza, E. (2014).

Figura 9.

Ritmo de Merengue en 5/8



Tomados de Mendoza, E. (2014).

5.3 Recursos de Composición Utilizados

En este apartado se esclarecerán las formas musicales utilizadas para las composición, arreglo y adaptaciones de este proyecto.

5.3.1 Composición, Arreglos y Adaptaciones de las Obras

- Forma Musical

La forma musical constituye la organización estructural de una obra a lo largo del tiempo. Mediante el uso de recursos como la repetición, el contraste y la variación, brinda coherencia interna y permite una evolución expresiva. De acuerdo con Benward y Saker (2003), “la forma puede definirse como el diseño estructural perceptible de una composición musical”.

Forma AABA: Conocida también como forma de 32 compases, esta estructura se compone de dos secciones iniciales idénticas (A), una sección central de carácter contrastante (B o "puente") y un retorno final a la idea principal (A). Stephenson (2002, p. 81) señala su predominio en la música popular, afirmando: “Esta forma fue ampliamente usada en canciones populares estadounidenses desde la década de 1920 hasta los años 50, particularmente en la tradición de los estándares de jazz”.

Forma ABACA (Rondó): Esta designación corresponde a una variante de la forma rondó, en la cual un estribillo principal (A) reaparece de manera recurrente, alternando con episodios contrastantes (B, C). Como indica Caplin (1998), aunque es característica de obras instrumentales de los periodos clasicista y romántico, su uso se ha extendido a contextos musicales contemporáneos.

Forma ABC: Se trata de una estructura lineal o abierta que presenta tres secciones distintas y consecutivas, sin que se repita material temático previo. Según White (1976), esta forma se asocia comúnmente con composiciones que buscan desarrollar una narrativa progresiva y no cíclica.

Forma AA'BCC': Esta es una estructura mixta y desarrollada que combina la variación y el contraste. Parte de una idea inicial (A) que es retomada con modificaciones (A'), seguida de una

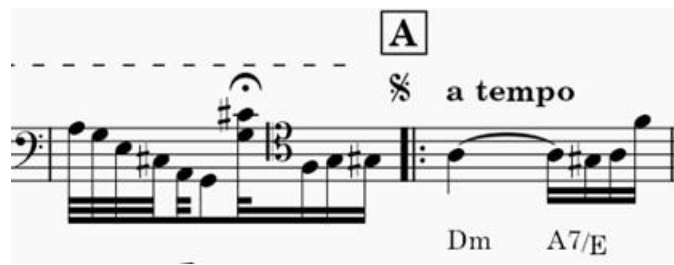
sección contrastante (B) y una nueva idea (C), la cual a su vez se presenta transformada en una última sección (C'). Berry (1986) la describe como una forma que permite lograr continuidad temática a la vez que incorpora un contraste progresivo.

5.3.2 Recursos Melódicos

Aproximaciones cromáticas: Consisten en el uso de notas ajenas a la tonalidad que rodean una nota objetivo, ya sea desde arriba o, desde abajo o de forma doble. Este recurso melódico es utilizado en el lenguaje del jazz permitiendo intensificar el efecto de llegada a una nota fundamental del acorde.

Figura 10.

Aproximaciones cromáticas



Tomado de Vibracoes de Jacob do Bandolim

Bordaduras: Este ornamento melódico consiste en moverse desde una nota principal hacia una nota auxiliar adyacente (superior o inferior) para, acto seguido, regresar de nuevo a la nota principal de la que se partió.

Escala cromática: En el contexto del folclor latinoamericano, la escala cromática no suele ser la base estructural de una pieza, sino aparece como un adorno expresivo y característico, muchas veces como herencia directa de los sistemas melódicos de origen africano o indígena. Su uso es colorístico y modal, no funcional-armónico.

Figura 13.*Segunda voz*

#42
Voz

por la pla-za vie - nes tú las
que las fru-tas nues - tras dan

Viola

Violonchelo

Tomado de criollísima – Henry Martínez

Sul ponticello: Es un término musical italiano que literalmente significa “sobre el puente”. Es una técnica de ejecución en la que el intérprete coloca el arco muy cerca del puente del instrumento, en lugar de hacerlo en la zona habitual, que está entre el puente y el final del diapasón.

Figura 14.*Sul ponticello*

#26
Viola

sul pont.

Dm7(11) G7 Gm7 A7

mf

Tomado de Luiza de Tom Jobim

Subdivisión: Es una técnica que permite modular la duración de las notas dentro de un compás, generando variedad rítmica y fluidez en la interpretación de las frases melódicas.

Figura 15.

Subdivisión



Tomado de Vibracoes de Jacob do Bandolim

5.3.3 Recursos Armónicos

Dominantes secundarias: Permiten crear tensiones momentáneas hacia acordes distintos al I grado generando breves modulaciones que enriquecen el movimiento armónico sin alejarse de la tonalidad principal. Su presencia agrega direccionalidad y color al discurso.

Figura 16.

Dominantes secundarias



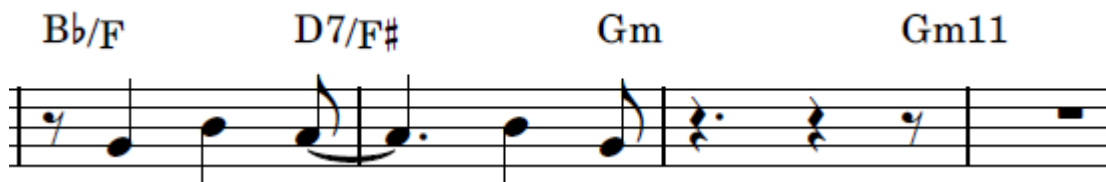
Tomado de Mula alma del Mono Fontana

Intercambios modales: Introducen acordes provenientes de modos paralelos para modificar el carácter emocional del pasaje sin cambiar la tónica.

Figura 17.*Intercambios modales*

Tomado de criollísima de Henry Laguna

Inversión de acordes: Modifica la nota central (raíz) de un acorde, lo que altera la percepción de movimiento armónico y suaviza los saltos entre acordes. Se usan comúnmente para lograr líneas de bajo más melódicas o para controlar la dirección del flujo armónico.

Figura 18.*Inversión de acordes*

Tomado del Hilo de la vida de Juan Pablo Cediel

Voicings y drops: Los voicings definen cómo se disponen las notas de un acorde y qué colores armónicos se priorizan. Por el contrario, los “drops” permiten abrir el sonido del acorde o facilitar su ejecución instrumental. Este tipo de disposición influye directamente en la textura, el peso rítmico y el carácter armónico de una sección.

Figura 19.*Voicings y drops*

#59 Violonchelo

G#m7 G7 F#m11 B13 Fm11 Ab/Bb Bb7

Tomado de Mula Alma de Mono Fontana

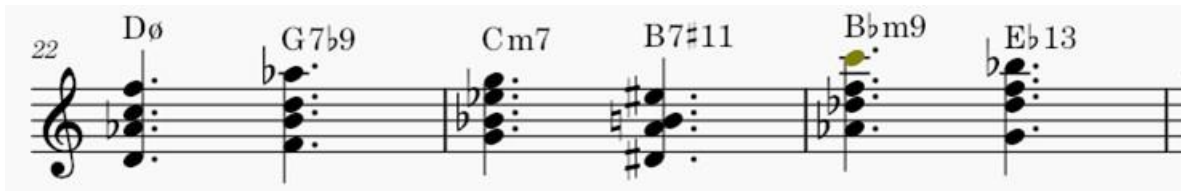
Pedal en el bajo: Es un recurso armónico que consiste en mantener una nota fija en la voz grave mientras el resto de las voces se desplazan. En la sección A de la forma, este procedimiento permite generar movimiento armónico en el registro medio-agudo, conservando una base estable y constante que refuerza el carácter inicial.

Figura 20.*Pedal en el bajo*

Bb Db/Bb C7/Bb Cbmaj7/Bb

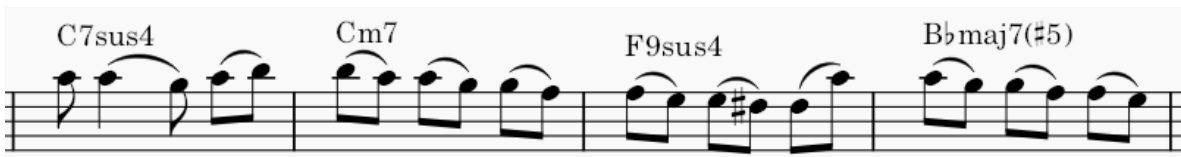
Tomado de El hilo de la vida de Juan Pablo Cediél

Acordes extendidos: Estas estructuras se emplean sobre acordes menores con el fin de añadir tensiones adicionales (como séptimas, novenas o sextas), ampliando el color armónico y profundizando el carácter expresivo de la pieza.

Figura 21.*Acordes extendidos*

Tomado de Mula Alma del Mono Fontana

Acordes suspendidos: Acorde en el que la tercera ha sido reemplazada por la segunda mayor o la cuarta justa creando una tensión armónica que habitualmente resuelve hacia un acorde con tercera.

Figura 22.*Acordes suspendidos*

Tomado de Luiza de Tom Jobim

6. Metodología

La investigación que se lleva a cabo es de naturaleza cualitativa y se basa en un enfoque de estudio documental. En este enfoque, se recopila y utiliza información de diversas fuentes, como tesis de grado, libros, partituras, artículos y revistas que se relacionan con el tema de investigación. Las fuentes utilizadas incluyen documentación electrónica, material audiovisual y documentos impresos. Según la definición de López-Cano (2014), la investigación documental se refiere a la identificación, recopilación, análisis e interpretación de materiales que pueden incluir

libros, revistas, registros de audio como vinilos y CDs, así como contenido multimedia como DVDs y páginas web, entre otros.

Se llevará a cabo un análisis minucioso de las obras seleccionadas para recopilar información sobre ciertas características musicales clave, que incluyen el ritmo, el compás, la forma, los motivos melódicos y la progresión armónica. Estos aspectos se describirán detalladamente en una tabla para organizar y presentar la información de manera sistemática. (ver tabla 1).

Tabla 1.

Criterios de análisis

Ritmo y Compás	Forma	Motivo melódico	Secuencia armónica
Describe la estructura rítmica de la pieza y las características de los compases.	Describe la estructura de la pieza, los periodos sobre los que se construye. Identifica el tipo de forma (binaria, ternaria, rondo, entre otras)	Analiza los temas principales de las secciones de la obra, su conducción y características rítmicas.	Describe la tonalidad de la obra, la secuencia armónica y las modulaciones que presente la pieza.

Para el desarrollo de este trabajo, es necesario diseñar las siguientes cinco etapas que permitan visualizar de manera cronológica el proceso:

6.1 Estudio del Estado del Arte

Se hace una observación del estado del arte y se concretan las necesidades halladas. Incluye antecedentes y referencias sobre trabajos relacionados con arreglos y composiciones de música latinoamericana que resaltan la presencia del violonchelo.

6.2 Elaboración del Marco Teórico

Se reúne el material bibliográfico y se seleccionan los datos relevantes para comprender las características musicales de los géneros y la organología de los formatos tradicionales de la música andina de compositores Latinoamericanos.

6.3 Selección y Análisis de las Obras

Se seleccionan las obras sobre las que se realizarán los arreglos teniendo en cuenta los siguientes tres criterios: 1. Que sea una pieza de música latinoamericana. 2. Que sean escritas por compositores latinoamericanos. 3. Que se puedan adaptar o arreglar para que el chelo funcione como instrumento melódico o acompañante.

6.4 Elaboración de los Arreglos

Esta fase contó con la utilización de la información recolectada en los anteriores puntos, de esta manera se busca un acercamiento a las sonoridades y texturas de estos géneros tradicionales desde el violonchelo como instrumentos protagonistas o acompañante. Se pretende que los arreglos sean realizados para varios formatos de violonchelo, viola, cuatro, bajo o contrabajo, tiple, pandeiro, capachos y set de percusión.

6.5 Montaje del Repertorio

Finalmente, se realizará el montaje de las obras seleccionadas el cual se desarrollará en 3 momentos: 1. Montaje individual 2. Ensayos parciales con cada músico 3. Ensayos generales.

Estos ensayos se desarrollarán en la escuela de música de la Universidad Industrial de Santander teniendo en cuenta que allí se cuenta con el espacio, los instrumentos y los equipos necesarios para este montaje.

6.6 Recursos

A continuación, se describen los recursos necesarios para el montaje y realización de este proyecto.

Tabla 2.

Recursos

Instrumentos	Recursos electrónicos	Recursos humanos	Material bibliográfico
- Cello.	- 1 computador.	- 1 músico por cada instrumento	- Partituras
- Viola	- 1 amplificador de bajo.		
- Guitarra.			
- Cuatro.			
- Tiple.			
- Piano			
- Bajo,			
- Contrabajo			
- Set de percusión.			
- Capachos.			
- Pandeiro			

Para la realización del montaje y los ensayos, se contará con los espacios de la escuela de Artes y música de la Universidad industrial de Santander.

6.7 Análisis de las Obras

6.7.1 Pa' que Myriam nunca me olvide – Jason Pinzón Pedraza

- Sentido estético y origen creativo

Pa' que Myriam nunca me olvide surge del deseo de explorar la sonoridad de los pasillos tradicionales junto con la posibilidad tímbrica que puede dar un violonchelo. En su concepción, el autor se inspira en creadores que han abordado la música andina y colombiana con mirada

expansiva, tales como León Cardona, Andrés Ospina, Juan Pablo Cediél, Edmar Castañeda y Jaime Jaramillo Arias.

El título de la obra *Pa' que Myriam nunca me olvide*, alude a la abuela del compositor, a quien un par de años atrás le diagnostican Alzheimer, en ese sentido no solo se trata de una experimentación estilística o la búsqueda de una sonoridad sino de recordad y dejar plasmados en una melodía todas esas alegrías y momentos compartidos durante su vida, siendo así una dedicatoria para Myriam Angulo.

Tabla 3.

Aspectos generales de la obra Pa' que Myriam nunca me olvide

Ritmo	Tonalidad	Compas	Forma	Formato	Compositor
Pasillo	E	3/4	Intro-A-A-	Violonchelo	Jason Pinzón
			B-B-C-C	Guitarra	Pedraza
				Tiple	

Tabla 4.

Análisis formal de la obra pa' que Myriam nunca me olvide

Introducción	A	B	C	Final
1-8	9-18	19-26	27-36	37-42

Figura 23.

Motivo de la introducción

The musical score for the introduction motif is presented in three staves. The top staff is for the Violonchelo (Cello), the middle for the Guitarra acústica (Acoustic Guitar), and the bottom for the Tiple (Trio). The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first measure of the cello and tiple parts is marked with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction "ra vez en Pizz." (once in Pizzicato). The guitar part is marked with a forte (*f*) dynamic. The key signature is indicated by three sharps at the beginning of each staff. The first measure of the cello and tiple parts is marked with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction "ra vez en Pizz." (once in Pizzicato). The guitar part is marked with a forte (*f*) dynamic. The key signature is indicated by three sharps at the beginning of each staff. The first measure of the cello and tiple parts is marked with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction "ra vez en Pizz." (once in Pizzicato). The guitar part is marked with a forte (*f*) dynamic. The key signature is indicated by three sharps at the beginning of each staff.

Figura 24.

Motivo de la Coda o final

The musical score for the Coda or final motif is presented in three staves. The top staff is for the Violonchelo (Cello), the middle for the Guitarra acústica (Acoustic Guitar), and the bottom for the Tiple (Trio). The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first measure of the cello part is marked with a *rall.* (rallentando) dynamic and includes a fermata. The guitar part is marked with a forte (*f*) dynamic. The key signature is indicated by three sharps at the beginning of each staff. The first measure of the cello part is marked with a *rall.* (rallentando) dynamic and includes a fermata. The guitar part is marked with a forte (*f*) dynamic. The key signature is indicated by three sharps at the beginning of each staff. The first measure of the cello part is marked with a *rall.* (rallentando) dynamic and includes a fermata. The guitar part is marked with a forte (*f*) dynamic. The key signature is indicated by three sharps at the beginning of each staff.

En la introducción se presenta un juego entre la melodía principal del violonchelo y el tiple, mientras la guitarra responde a este juego.

Figura 25.*Melodía y acompañamiento*

The musical score for Figure 25 consists of three staves. The top staff is a single melodic line starting with a treble clef and a common time signature (C). It begins with a whole note chord, followed by a half note, and then a quarter note. The middle staff shows a guitar accompaniment with a bass clef and a common time signature. It features a series of chords, each with a 'y' symbol above it, indicating a specific rhythmic pattern. The bottom staff shows a cello accompaniment with a bass clef and a common time signature, featuring a series of chords, each with a 'y' symbol above it, indicating a specific rhythmic pattern.

En la sección A, que abarca del compás 9 al 18, El violonchelo interpreta la melodía principal mientras que el tiple y la guitarra se mantienen como base rítmica y armónica. En esta sección se utilizan los grados I, ii y iii, algo poco común en los pasillos tradicionales.

La sección B de la obra usa los grados ii, I y iii bemol, con el fin de resaltar esta particularidad sonoridad del tercer grado disminuido.

Figura 26.*Acompañamiento de pasillo en guitarra*

The musical score for Figure 26 shows a guitar accompaniment for the Emaj7 chord. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The score features a series of chords, each with a 'y' symbol above it, indicating a specific rhythmic pattern. The chords are arranged in a sequence that highlights the sound of the diminished third degree.

En la sección C de la obra, se presentan nuevas funciones armónicas, algunas de ellas solo variaciones de un mismo acorde, los grados son iii, vi y vii, para al final del tema retomar la melodía de la introducción y finalizar el tema con los motivos de la introducción.

6.7.2 Luiza – Antonio Carlos Jobim

Tabla 5.

Aspectos generales de la obra Luiza

Ritmo	Tonalidad	Compas	Forma	Formato	Compositor
Bossa Nova o	Dm	3/4	A-B-C-	Violonchelo	Antonio Carlos
canción			Cadencia	Viola	Jobim
romántica				Contrabajo	
brasileña				Guitarra	

Tabla 6.

Análisis formal de la obra Luiza

A	B	C	Cadencia
1-11	12-24	25-41	42-46

En la sección A que se encuentra del compás 1 al 11, en esta sección se busca que a través del rubato se genere una intención expresiva, tranquila y libre. Se pretende crear una conversación entre la viola y el acompañamiento en pizzicato del violonchelo, quien en esta adaptación busca imitar el acompañamiento armónico de una guitarra o un piano. El movimiento armónico se encuentra entre los grados i, ii, III, IV, V, Sin embargo, se hizo utilización de acordes que fueran posibles de tocar en el violonchelo.

Figura 27.*Melodía de la viola y acompañamiento del violonchelo*

The musical score for Figure 27 consists of two staves. The top staff is for Viola, and the bottom staff is for Violonchelo. Both are in 3/4 time and B-flat major. The Viola part begins with a melodic line of eighth notes. The Violonchelo part begins with a pizzicato accompaniment of eighth notes. Chord symbols 'Dm9' and 'G7(13)' are placed above the Violonchelo staff. A dynamic marking 'mp' is placed below the Violonchelo staff.

La sección B, aparece el contrabajo para darle estabilidad a la armonía que está haciendo el chelo mientras que el movimiento armónico se encuentra entre los grados ii, iv, V, y Vi, así mismo, a esta sección se le agregaron adheridos y extensiones armónicas como séptimas y novenas junto a algunos acordes suspendidos.

Figura 28.*Acordes usados*

The musical score for Figure 28 consists of three staves. The top staff is for Viola (Vla.), the middle staff is for Violonchelo (Vc.), and the bottom staff is for Contrabajo (Cb.). All are in 3/4 time and B-flat major. The Viola part begins with a melodic line. The Violonchelo and Contrabajo parts begin with a bass line. Chord symbols 'Fsus4', 'Dm7', and 'E7' are placed above the Violonchelo and Contrabajo staves.

En la sección C, la melodía la toma el violonchelo, dando paso a la guitarra para complementar el acompañamiento armónico, junto con armónicos logrados con el efecto sul ponticello de la viola, hasta que se une junto al violonchelo para terminar la melodía y dar paso a la cadencia del violonchelo para finalizar la pieza.

Figura 29.

Melodía del violonchelo y acompañamiento armónico y sul ponticello de la viola

Figura 30.

Cadencia final

6.7.3 Vibrações – Jacob do Bandolim

Tabla 7.

Aspectos generales de la obra Vibrações

Ritmo	Tonalidad	Compas	Forma	Formato	Compositor
Choro	Dm	2/4	Intro-A-B-	Violonchelo	Jacob do
			B-A-Coda	Contrabajo	Bandolim
				Guitarra	
				Pandeiro	

Tabla 8.

Análisis Formal de la obra Vibrações

Introducción	A	B	Coda
1-8	9-40	41-73	74-77

A diferencia de la versión original, se agregó una introducción para marimba solista donde se expone elementos del tema A con una intensión *Ad libitum*. Esta introducción inicial presentando el motivo final de la sección para dar paso a la A, donde podemos ver un movimiento armónico muy ligado a los movimientos que hace el bajo y la guitarra que este genere suele llamarse *bordoneo*, se usan los grados i, ii, iii, IV y V. Mientras el pandeiro asegura su figura rítmica característica del choro.

Figura 31.

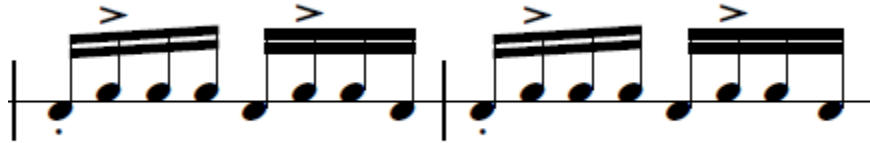
Introducción de la obra

The musical score for the introduction is written in 2/4 time and consists of three staves. The top staff is labeled 'Choro' and contains a melodic line with a 'Cadencia' marking. The middle staff is labeled 'Ad libitum' and shows harmonic accompaniment with chords Gm6, Dm/F, Gm6, and A7. The bottom staff is labeled 'pizz.' and 'Ad libitum', showing a bass line with chords Gm6 and Dm/F.

Figura 32.

Grados utilizados y bordoneo

The musical score for the 'Grados utilizados y bordoneo' section is written in 2/4 time and consists of a single staff. It begins with a key signature of one flat and a common time signature. The section is marked 'A tempo' and contains a bass line with chords Dm, A7/E, Dm/F, D7/F#, Gm, D7/A, Gm/Bb, and A7/C#.

Figura 33.*Acompañamiento del Pandeiro*

En la sección B, la melodía del violonchelo juega entre variaciones e improvisaciones, mientras la guitarra y el contrabajo mantienen su bordoneo para su acompañamiento armónico, en la repetición de esta sección el violonchelo improvisa para retomar a la A.

Figura 34.*Sección B*

The image shows a musical score for three instruments: Violonchelo, Guitarra acústica, and Bajo. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The Violonchelo part is titled "Solos sobre B" and consists of a melodic line with various ornaments and slurs. The Guitarra acústica and Bajo parts provide a harmonic accompaniment with a steady bass line. The chords used are F, A7/E, A7, Dm/F, and A7.

En la Coda, se utilizó extensiones de acordes, junto a inversiones del bajo para darle un color distinto al final de la obra.

Figura 35

Coda

The musical score for the Coda section consists of four staves. The top staff is for Violonchelo (Violoncello) in a 6/8 time signature, marked 'rall.'. The second staff is for Tiple (Treble Clef) and the third for Bajo (Bass Clef), both showing chords: Bb7, Gm6, and Asus4. The bottom staff is for Percusión (Percussion), showing rhythmic patterns with a final flourish.

6.7.4 *Mula Alma – Mono Fontana*

Tabla 9.

Aspectos generales de la obra Mula Alma

Ritmo	Tonalidad	Compás	Forma	Formato	Compositor
Chacarera	B	6/8	Intro-A-B-B-	Violonchelo	Mono Fontana
			Coda-Solos-	Tiple	
			Fin	Bajo	
				Piano	
				Set de	
				percusión	

Tabla 10.*Análisis formal de la obra*

Introducción	A	Puente	B	Coda
1-12	13-34	35-54	55-76	77-116

En la introducción de la obra, se utilizó un pedal en el bajo para dar una sensación de estabilidad, mientras se sobreponen acordes del piano y el tiple simulando un espectro sonoro más amplio. Por otro lado, la batería crea un patrón de chacarera para establecer la base rítmica. Se utilizan los grados i, III, IV, V y VI.

Figura 36.*Pedal en el bajo*

The image shows a musical score for Piano and Bass. The Piano part is in the upper staff, starting with a whole rest in the first measure, followed by three measures with a fermata. The Bass part is in the lower staff, playing a steady eighth-note pattern. Chords Bm7/A and F#/A are indicated above and below the staff.

Figura 37.*Acordes sobre puestos en el pedal*

The image shows a musical score for Tiple. The Tiple part is in the upper staff, playing a steady eighth-note pattern. Chords Bm7/A and F#/A are indicated above the staff.

Para la sección A, se da el protagonismo al violonchelo con la melodía mientras los demás acompañan melódica y rítmicamente, esta melodía que lleva el violonchelo se puede llegar a notar la riqueza del 6/8 a través de la cordillera, se podrían tocar encima de una base de currulao, bambuco o como en este caso una chacarera. Se utilizan los grados i, iib, III, V del VI, VII. También se hace uso de extensiones de los acordes tales como séptimas, novenas y treceñas.

Figura 38.*Melodía del violonchelo*

#13 **A** Bmaj7 Emaj7 C#m9
Violonchelo

Figura 39.*Grados utilizados sección A*

Tiple A#ø D#7 G#m7 G7 F#m11 B13 Fm11

El puente de la obra presenta una modulación al quinto grado de la tonalidad original, resaltando la unión del piano a la melodía del violonchelo, se siguen usando los mismos grados y se sobreponen las mismas extensiones.

Figura 40.*Melodía del piano y chelo*

#35 Fmaj7 Cmaj7 G/A A/G
Violonchelo

Piano Fmaj7 Cmaj7 G/A A/G

Para la B, retomamos la tonalidad original donde nuevamente el violonchelo varía la melodía principal, mientras el tiple y el piano hacen un acompañamiento armónico y el bajo acompaña rítmicamente junto a la percusión.

Figura 41.

Melodía en la B

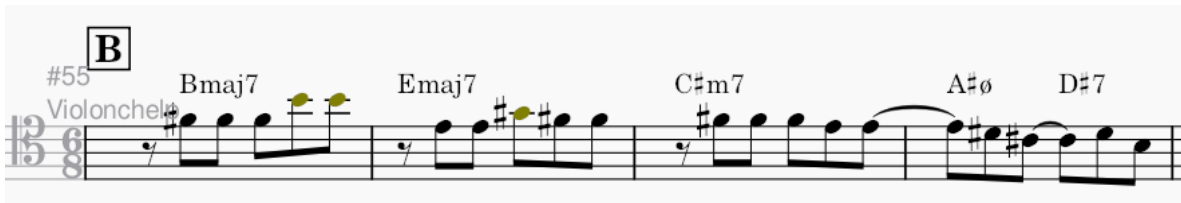


Figura 42.

Acompañamiento del tiple



Para la sección Coda, volvemos a la melodía inicial, mientras, se da paso a una pequeña improvisación del violonchelo sobre una base armónica sencilla, echa por el piano, tiple y bajo y el acompañamiento de la percusión. Se utilizaron los grados I y vi, junto con extensiones como séptimas y novenas.

Figura 43.

Acordes y extensiones

6.7.5 El Hilo de la Vida – Juan Pablo Cediel Ballesteros

Tabla 11.

Aspectos Generales de la obra El Hilo de la Vida

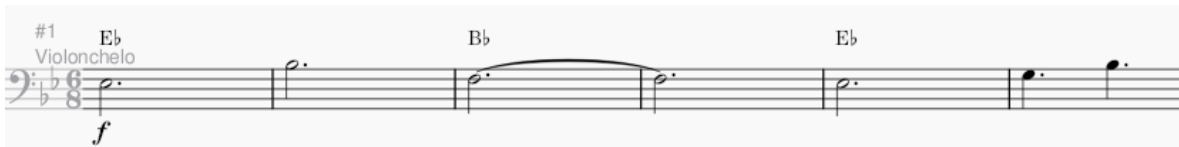
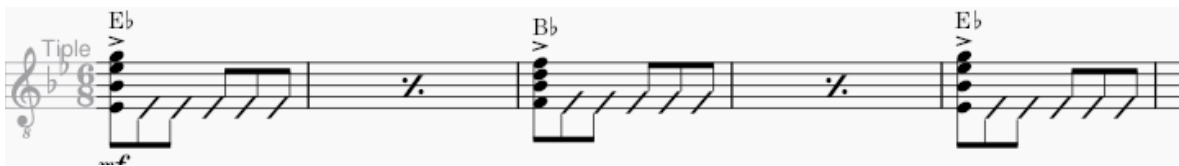
Ritmo	Tonalidad	Compás	Forma	Formato	Compositor
Bambuco	Eb	6/8	Intro-A-A'-B-	Violonchelo	
			B-C-Solos-B-C	Tiple	Juan Pablo
				Piano	Cediel
				Bajo	Ballesteros
				Set de percusión	

Tabla 12.

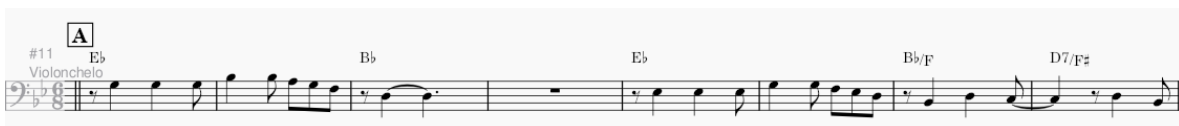
Análisis formal de la obra

Introducción	A	B	C
1-10	11-30	31-48	49-59

En la introducción de esta obra, se da a conocer la tonalidad junto con una pequeña línea melódica del violonchelo, se utiliza el tiple, piano y bajo para crear un acompañamiento melódico tradicional del bambuco. Se utilizan los grados i, ii, iii, IV, V y VI.

Figura 44.*Línea melódica***Figura 45.***Acompañamiento del tiple*

En la sección A, el violonchelo presenta la melodía principal del tema, mientras que los demás instrumentos acompañan a ritmo de bambuco, se utilizan los mismos grados, con algunas inversiones para enriquecer la línea del bajo.

Figura 46.*Melodía principal***Figura 47.***Inversiones de acordes del bajo*

En la sección B, nos mantenemos en la misma tonalidad, pero dando énfasis en el IV grado, se utilizan los mismos grados y algunas notas en el bajo para ampliar la sonoridad de los acordes.

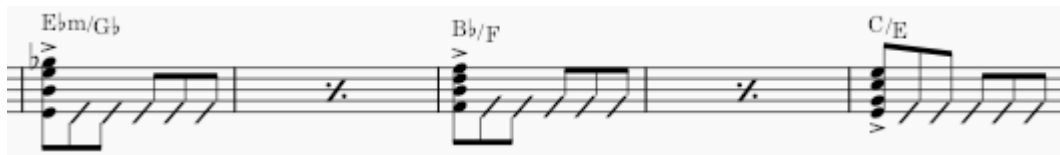
Figura 48.

Línea melódica



Figura 49.

Acordes utilizados



Para la sección C, se da la sensación del rubato con la melodía del cello y ahora también del tiple, que hará segundas voces, para dar paso a una sección donde se genera un pedal en el bajo para volver a la sección A con solos, improvisar, retomar la melodía de la B, y finalizar el tema.

Figura 50.

Segunda voz tiple



Figura 51.

Pedal en el bajo

6.7.6 Criollísima – Henry Martínez/Luis Laguna

Tabla 13.

Aspectos generales de la obra Criollísima

Ritmo	Tonalidad	Compás	Forma	Formato	Compositor
Merengue	Cm	5/8	Intro-A-A-B-	Violonchelo	Música: Henry
Venezolano			B-C-C-Puente-	Viola	Martínez
			A-A-B-B-C-C-	Voz	Letra: Luis
			Coda	Cuatro	Laguna
				Piano	
				Bajo	
				Capachos	

Tabla 14.*Análisis formal de la obra*

Introducción	A	B	C	Puente
1-17	18-36	37-53	54-61	62-70

Para la introducción de la obra se utiliza una melodía en el violonchelo, junto con una contra melodía de la viola, mientras los demás instrumentos acompañan este juego melódico. El cuatro será el instrumento que mantendrá la célula rítmica del merengue venezolano. Se hace uso de extensiones de acordes como séptimas, novenas. Se utilizan los grados i, ii, III, IV y V.

Figura 52.*Melodía y contra melodía*
Figura 53.*Célula rítmica del cuatro*

Para la sección A, se da paso a la voz para llevar la melodía principal, se da el acompañamiento rítmico - armónico del cuatro, piano bajo y cachos. Se mantienen los mismos grados y se utilizan algunas extensiones de acordes como séptimas, novenas y treceñas.

Figura 54.

Melodía principal

Figura 55.

Acompañamiento y acordes

En la sección B, se modula ahora al relativo mayor, es decir Do mayor, se mantiene todo el acompañamiento, y se une la viola y el violonchelo para acompañar melódicamente la voz, con intervalos de terceras y sextas. Se utilizan los grados i, ii, IV, V.

Figura 56.

Modulación

Figura 57.*Acompañamiento de la voz*

#37

Voz

Dul - ce a - le - gre - ma - ña - na do - min - go tem - pra - no por la pla - za vie - nes tú
 Hue - les a pi - ña ma - du - ra a - ro - ma ex - qui - si - to que las fru - tas nues - tras dan

Viola

Violonchelo

Detailed description: This musical score is for a vocal accompaniment. It features three staves: a vocal line (Voz) in treble clef, a Viola line in alto clef, and a Violonchelo (Cello) line in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The vocal line contains the lyrics: 'Dul - ce a - le - gre - ma - ña - na do - min - go tem - pra - no por la pla - za vie - nes tú Hue - les a pi - ña ma - du - ra a - ro - ma ex - qui - si - to que las fru - tas nues - tras dan'. The Viola and Violonchelo parts provide harmonic support with melodic lines that often mirror the vocal melody.

En la C, se presenta un juego en la melodía entre la voz, la viola y el violonchelo, dando paso a una sección un poco más expresiva y que abre paso a un pequeño puente que es un juego rítmico entre todos los instrumentos. Se utilizan los mismos grados, I, ii, IV, V.

Figura 58.*Juego melódico C*

C

#54

Voz

tar - de - cer la ra la ra la ra de un a -

Viola

Violonchelo

mf

Detailed description: This musical score is for a melodic game section. It features three staves: a vocal line (Voz) in treble clef, a Viola line in alto clef, and a Violonchelo (Cello) line in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The vocal line contains the lyrics: 'tar - de - cer la ra la ra la ra de un a -'. The Viola and Violonchelo parts provide harmonic support with melodic lines that often mirror the vocal melody. A first ending bracket labeled '1.' is present above the vocal line. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is indicated below the Violonchelo staff.

Figura 59.*Puente*

The musical score for 'Puente' is arranged in five systems. The first system shows the Viola pizz. and Violonchelo pizz. parts. The second system shows the Cuatro part with chords: Cmaj7, Bb7, Cmaj7, Abmaj7, G+, Cmaj7, Bb7, Cmaj7, Abmaj7, G+. The third system shows the Bajo eléctrico part with the same chord sequence. The fourth system shows the Piano part with the same chord sequence. The fifth system shows the bass line for the piano part.

7. Conclusiones

El desarrollo del presente proyecto permitió evidenciar la pertinencia y la riqueza de trabajar con el violonchelo dentro del repertorio latinoamericano, un campo que aún se encuentra en proceso de expansión dentro de la práctica académica. La realización de seis arreglos de músicas latinoamericanas constituyó un aporte tanto interpretativo como pedagógico, pues se demostró que este instrumento, tradicionalmente asociado a la música europea, puede desempeñar un rol central en la recreación de las sonoridades propias de América Latina. El recital final se consolidó como un espacio donde se puso de manifiesto la versatilidad del violonchelo: por un lado, en su función

solista, con un lenguaje lírico y expresivo que dialogó con las melodías características del repertorio; y por otro, como instrumento acompañante, capaz de enriquecer las texturas armónicas y rítmicas en distintos formatos instrumentales.

En relación con la adaptación del repertorio latinoamericano a diversos formatos, se alcanzó un resultado que respeta los rasgos identitarios de las obras seleccionadas, pero que al mismo tiempo abre nuevas posibilidades interpretativas. Este proceso de adaptación no solo exigió una comprensión profunda de los estilos musicales implicados —como el tango, la milonga, el bambuco o la bossa nova, entre otros—, sino también una reflexión sobre cómo trasladar sus particularidades rítmicas, melódicas y tímbricas al lenguaje del violonchelo. Así, se generaron versiones que se sitúan entre la fidelidad a la tradición y la innovación creativa, aportando repertorio que puede ser retomado en contextos académicos y profesionales.

Por otro lado, la exploración sistemática de las obras permitió identificar y aprovechar nuevas posibilidades técnicas e interpretativas en el violonchelo. En el plano técnico, se trabajó con recursos como el pizzicato rítmico, los glissandos expresivos, las dobles cuerdas y la adaptación de patrones rítmicos propios de la música popular latinoamericana. En el plano interpretativo, se profundizó en la búsqueda de un fraseo más flexible, cercano al carácter de cada género musical, y en el uso del timbre como vehículo de expresividad. Estos hallazgos enriquecen el acervo de recursos que puede emplear un violonchelista y contribuyen a ampliar su capacidad de adaptación a repertorios no convencionales dentro de la formación clásica.

Finalmente, el proyecto cumplió con el propósito de fomentar la ejecución del repertorio de compositores latinoamericanos, lo cual reviste una gran importancia tanto cultural como pedagógica. La inclusión de estas músicas en recitales y en procesos formativos fortalece la identidad musical de la región y permite que intérpretes y audiencias reconozcan la diversidad y

profundidad de las tradiciones sonoras propias. Asimismo, al acercar el violonchelo a este repertorio, se aporta a la construcción de puentes entre la música académica y la música popular, promoviendo una visión más integradora y contextualizada de la práctica musical.

En síntesis, este trabajo no solo cumplió con los objetivos planteados, sino que también generó un impacto significativo al mostrar el potencial del violonchelo como instrumento capaz de dialogar con las estéticas latinoamericanas. Se abrió así un camino para futuros proyectos que continúen explorando, adaptando y difundiendo la riqueza musical del continente, aportando a la consolidación de un repertorio que, desde lo académico, reconozca y proyecte la identidad cultural de América Latina.

Referencias

- Quiroga Medina, J. F. (2018). La búsqueda y apropiación del choro, el Baiáo y el Samba brasileños desde la guitarra. Universidad El Bosque, Bogotá D.C
- Martínez Ramírez, C. H. (2019). Guabina y Bambuco en dos composiciones para violín. "Un acercamiento a los aires de la música andina colombiana desde el instrumento". Universidad pedagógica Nacional, Bogotá D.C.
- Vivas Quintero, M. L. (2022). Planteamiento Interpretativo del Pasillo Colombiano. Universidad el Bosque, Bogotá D.C.
- Valdivieso Torres, J. (2003). Visión histórica de la música en los dos Santanderes. Proyecto cultural de Sistemas y Computadores (2005).
- García, J. M. (2016). Homenaje latinoamericano: el pasillo, el chamame argentino y la bossa nova brasileña. Homenaje latinoamericano: el pasillo, el chamame argentino y la bossa nova brasileña. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá D.C.
- Hernández, J. S. (2018). Repertorio de música colombiana adaptado para dueto de Violonchelos. Repertorio de música colombiana adaptado para dueto de Violonchelos. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.
- Jiménez, L. C., & Carrillo, J. S. (2018). Arreglo y adaptación de 6 obras del maestro Crisanto Rangel para ensamble de cellos dentro del contexto de la música andina colombiana. Arreglo y adaptación de 6 obras del maestro Crisanto Rangel para ensamble de cellos dentro del contexto de la música andina colombiana. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.

- Marcano, G. (2018). *Aquí y allá* [Grabado por G. Marcano]. Caracas, Distrito Capital, Venezuela: Sonofolk.
- Rivera, S. C. (2017). *Recital de piezas de música colombiana adaptadas para violín como instrumento melódico principal*. Recital de piezas de música colombiana adaptadas para violín como instrumento melódico principal. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.
- Sandoval, G. M. (2020). *El violonchelo en el bambuco*. El violonchelo en el bambuco, arreglos de bambucos para el formato de violonchelo y voz. Universidad de Cundinamarca, Cundinamarca.
- Trujillo, G. C. (2009). *Tabanok*. Tabanok, composición y arreglos de música andina latinoamericana. Universidad de Nariño, Pasto.
- Yo-YoMa (2003). *Obrigado Brazil* [Grabado por Yo-YoMa]. New York City, New York, USA.
- Peñín, J., & Guido, W. (2013). *La música en Venezuela: Tomo II*. Fundación Bancaribe para la Ciencia y la Cultura.
- Mendoza, E. (2014). *Merengue venezolano*. Bloomsbury Encyclopedia of Genres-Caribbean-and-Latin-America, 9.
- Benward, B., & Saker, M. (2003). *Music: In theory and practice* (7th ed., Vol. 1). McGraw-Hill
- Stephenson, K. (2002). *What to Listen for in Rock: A Stylistic Analysis*. Yale University Press.
- López-Cano, R. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Úrsula San Cristóbal.

Apéndices

Apéndice A. *Criollísima*

Criollísima
Merengue Venezolano

Letra: Luis Laguna
Música: Henry Martínez
Arreglo: Jason Pinzón

The musical score is arranged in a system with seven staves. The key signature is two flats (Bb and Eb) and the time signature is 8/8. The instruments and their parts are as follows:

- Voz:** A vocal line that is currently silent, indicated by a whole rest in the first measure.
- Viola:** A melodic line starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic.
- Violonchelo:** A melodic line starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic.
- Cuatro:** A rhythmic accompaniment line starting in the second measure with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Chord symbols Cm, Cm/Bb, and F/A are written above the staff.
- Bajo eléctrico:** A bass line starting in the first measure with a piano (*p*) dynamic, moving to mezzo-forte (*mf*) in the second measure. Chord symbols Cm, Cm/Bb, and F/A are written above the staff.
- Piano:** A piano accompaniment line starting in the first measure with a piano (*p*) dynamic, moving to mezzo-forte (*mf*) in the second measure. Chord symbols Cm, Cm/Bb, and F/A are written above the staff.
- Maracas:** A rhythmic accompaniment line starting in the second measure with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

2

5

The musical score is arranged in a system with seven staves. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4 based on the notation. The parts are as follows:

- Vo. (Vocal):** A single staff with a treble clef, showing a vocal line that is mostly silent in this section.
- Vla. (Viola):** A staff with a bass clef, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Vc. (Violin):** A staff with a bass clef, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes, often mirroring the viola.
- Ctro. (Conga):** A staff with a treble clef, showing rhythmic patterns with accents and slurs. Chord symbols are placed above the staff: Fm7b5/Ab, Cm, Cm/Eb, Fm, and Bb7.
- Guit. B. (Bass Guitar):** A staff with a bass clef, showing rhythmic patterns with accents and slurs. Chord symbols are placed above the staff: Fm7b5/Ab, Cm, Cm/Eb, Fm, and Bb7.
- Pno. (Piano):** A grand staff (treble and bass clefs), showing harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. Chord symbols are placed above the treble clef staff: Fm7b5/Ab, Cm, Cm/Eb, Fm, and Bb7.
- Mrs. (Maracas):** A staff with a double bar line and a vertical line, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

10

Vo.

Vla.

Vc.

Ctro.

Guit. B.

Pno.

Mrcs.

Chords: Ebmaj7, Dm7b5, C7, Fm, G7/F, Cm

4

15

A $\frac{3}{8}$ *mf*

Vo. Lu - cen
pe - lo

Vla.

Vc. pizz.

Ctro. G7 Cm G7 Cm *mf*

Guit. B. G7 Cm G7 Cm

Pno. G7/F Cm G7/F Cm

Mrs. $\text{**Tacet primera repeticion**}$

19

Vo. co mo dos pa - na les de miel tus o jos en tu piel mo
li bre co mo el vien to se ve lu ce i gualal co

Vla.

Vc.

Ctro. Cm/Eb Dm7b5 G7 Cm Cm/Eb
mf

Guit. B. Cm/Eb Dm7b5 G7 Cm Cm/Eb

Pno. Cm/Eb Dm7b5 G7 Cm Cm/Eb

Mrs.

6

24

Vo.

Vla.

Vc.

Ctro.

Guit. B.

Pno.

Mres.

28 7

Vo. 1.

-za - na si, lu - cien - do tue-le-gan - tean - dar
-ce - ros vas del fir - ma - men - to

Vla.

Vc.

Ctro. Fm7 Bb7 Ebmaj7 Am7b5 D7 G7 Fm

Guit. B. Fm7 Bb7 Ebmaj7 Am7b5 D7 G7 Fm

Pno. Fm7 Bb7 Ebmaj7 Am7b5 D7 G7 Fm

Mrcs.

8

33

2.

Vc. arco

Ctro. Gm/♭b G7/D D7 Dm7♭5 G7

Gui. B. Gm/♭b G7/D D7 Dm7♭5 G7

Pno. Gm/♭b G7/D D7 Dm7♭5 G7

Mrs.

Tu deun a - ma - ne - cer

Detailed description: This musical score is for a Latin American folk song. It consists of seven staves. The top staff is for the voice (Vo.), with lyrics 'Tu deun a - ma - ne - cer'. The second staff is for the viola (Vla.), the third for the violin (Vc.) with the instruction 'arco'. The fourth staff is for the conga (Ctro.), the fifth for the guitar (Gui. B.), and the sixth for the piano (Pno.). The seventh staff is for the maracas (Mrs.). The score includes a first ending and a second ending marked '2.'. Chord progressions are indicated above the guitar and piano staves: Gm/♭b, G7/D, D7, Dm7♭5, and G7. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of melodic and rhythmic elements.

37 **B**

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for the voice (Vo.), with lyrics in Spanish. The second staff is for the viola (Vla.) in alto clef. The third staff is for the violin (Vc.) in bass clef. The fourth staff is for the conga (Ctro.) in treble clef, showing rhythmic patterns and chord symbols. The fifth staff is for the guitar (Guit. B.) in bass clef, also showing rhythmic patterns and chord symbols. The sixth staff is for the piano (Pno.) in grand staff (treble and bass clefs), with chord symbols and rhythmic patterns. The seventh staff is for the maracas (Mrcs.) in a single-line notation with a double bar line.

Vo. Dul - ce a - le - gre ma - ña - na do - min - go tem -
Hue les a pi ña ma du ra a ro ma ex qui

Vla.

Vc.

Ctro. Cmaj7 Fmaj7 Bm7b5 E7

Guit. B. Cmaj7 Fmaj7 Bm7b5 E7

Pno. Cmaj7 Fmaj7 Bm7b5 E7

Mrcs.

10

41

Vn.
-pra - no por la pla-za vie - nes tú las flo - res
-si - to que las fru-tas nues - tras dan tie - nes

Vla.

Vc.

Ctro.
Am Am/C Bm7b5 E7 Gm7

Guit. B.
Am Am/C Bm7b5 E7 Gm7

Pno.
Am Am Bm7b5 E7 Gm7

Mrcs.

46

Vo. se mues tran a - le - gres ca - pu - llos bo - to - nes
to - da la be - lle - za de un cam - po flo - ri - do

Ctro. C7 F#m7b5 Fm6 Csus2/E

Guit. B. C7 F#m7b5 Fm6 Csus2/E

Pno. C7 F#m7b5 Fm6 Csus2/E

Mrs.

12

50

1. 2.

Vo. bro-tan pa - ra ti deun a -

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Ctro. Am Dm7 G7 Gm C7

Guit. B. Am Dm7 G7 Gm C7

Pno. Am Dm7 G7 Gm C7

Mrcs.

54 **C**

The musical score consists of seven staves. The vocal line (Vo.) has lyrics: "lar de cer la ra la". The viola (Vla.) and violin (Vc.) parts feature melodic lines with slurs and accents. The conga (Ctro.) and guitar (Guit. B.) parts provide a rhythmic accompaniment with specific chords: Abmaj7, Bb7/Ab, Gm7, and C7. The piano (Pno.) part features chords in the right hand and a rhythmic line in the left hand. The maracas (Mrcs.) part provides a steady rhythmic accompaniment.

Vo. lar de cer la ra la

Vla.

Vc.

Ctro. Abmaj7 Bb7/Ab Gm7 C7

Guit. B. Abmaj7 Bb7/Ab Gm7 C7

Pno. Abmaj7 Bb7/Ab Gm7 C7

Mrcs.

14

58

1.

Vo. ra la ra deun a

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Ctro. Fm6 G7 Cmaj7 Gm C7

Guit. B. Fm6 G7 Cmaj7 Gm C7

Pno. Fm6 G7 Cmaj7 Gm C7

Mrs.

62

Vo. -ra

Vla. pizz.

Vc. pizz.

Ctro. Cmaj7 Bb7 Cmaj7 Abmaj7 G+ Cmaj7

Guit. B. Cmaj7 Bb7 Cmaj7 Abmaj7 G+ Cmaj7

Pno. Cmaj7 Bb7 Cmaj7 Abmaj7 G+ Cmaj7

Mrs.

16

67

Vo.

Vla.

Vc.

Ctro.

Guit. B.

Pno.

Mrs.

D.S. al Coda

Bb7 Cmaj7 Abmaj7 G+ Abmaj7 G+

Bb7 Cmaj7 Abmaj7 G+ Abmaj7 G+

Bb7 Cmaj7 Abmaj7 G+ Abmaj7 G+

Apéndice B. *El Hilo De La Vida*

El Hilo De La Vida

Juan Pablo Cediél
Adaptación: Jason Pinzón Pedraza

♩ = 90
Eb Bb

Violonchelo

f

Tiple

Eb Bb
mf

Piano

Eb Bb

Bajo eléctrico

f

Batería

2

5 Eb Bb/F D7/F# Gm

Vc.

Tiple

Pno.

Guit. B.

Bat

10 **A** Gm/F Eb Bb

Vc.

Tiple

Pno.

Guit. B.

Bat

15 3

Vc. Eb Bb/F D7/F# Gm C7(#11)

Tiple Eb Bb/F D7/F# Gm C7(#11)

Pno. Eb Bb/F D7/F# Gm C7(#11)

Guit. B. Eb Bb/F D7/F# Gm C7(#11)

Bat

20 Eb Bb

Vc. Eb Bb

Tiple Eb Bb

Pno. Eb Bb

Guit. B. Eb Bb

Bat

4

25 Eb Bb/F D7/F# Gm Gm11

Vc.

Tiple

Pno.

Guit. B.

Bat.

30 **B** Abmaj7 Gm

Vc.

Tiple

Pno.

Guit. B.

Bat.

5

35 Ebm/Gb Bb/F C/E

Vc.

Tiple

Pno.

Guit. B.

Bat.

40 Bb/F D/F# 1. D7 Gm

Vc.

Tiple

Pno.

Guit. B.

Bat.

6

C

45

Vc.

Tiple

Pno.

Guit. B.

Bat.

2.

D7 Gm Gm7

D7 Gm Gm7

D7 Gm Gm7

50

Vc.

Tiple

Pno.

Guit. B.

Bat.

Cø Ab9(add13) Dm7 Db7 Gbmaj7 Fm11

Cø Ab9(add13) Dm7 Db7 Gbmaj7 Fm11

Cø Ab9(add13) Dm7 Db7 Gbmaj7 Fm11

Cø Ab9(add13) Dm7 Db7 Gbmaj7 Fm11

Repetir 4 veces para ir a solos

56

Vc. $B\flat$ $Db/B\flat$ $C7/B\flat$ $C\flat maj7/B\flat$

Tiple $B\flat$ $Db/B\flat$ $C7/B\flat$ $C\flat maj7/B\flat$

Pno. $B\flat$ $Db/B\flat$ $C7/B\flat$ $C\flat maj7/B\flat$

Guit. B. $B\flat$ $Db/B\flat$ $C7/B\flat$ $C\flat maj7/B\flat$

Bat. Repetir 4 veces para ir a solos

Apéndice C. *Luiza*

Luiza

Tom Jobim
Arr. Jason Pinzón

♩ = 60

Viola

Violonchelo
pizz. *mp*

Contrabajo

Guitarra acústica

5

Vla.

Vc.

Cb.

Guit.

10

Vla.

Vc.

Cb.

Guit.

Chord symbols for Violonchelo:
 System 1: Dm9, G7(13), Em7b5, A7(#5)
 System 2: Dm7, G7, Gm7, D/F#, Gm7
 System 3: Bb/C, F#maj7(#5), Fmaj7, Em7b5

2

14

14

Vla. *A7* *D(9)/F#* *D/F#* *Gm7* *Bb/C*

Vc. *A7* *D(9)/F#* *D/F#* *Gm7* *Bb/C*
pizz.
Gm7 *Bb/C*

Ch. *f*
Gm7 *Bb/C*

Guit. *Gm7* *Bb/C*

Detailed description: This system contains measures 14 through 18. The Viola part features a melodic line with slurs and accidentals. The Violoncello part provides harmonic support with chords and a pizzicato section. The Contrabass and Guitar parts are primarily chordal accompaniment.

19

19

Vla. *Fsus4* *Dm7* *E7* *E7/D* *Em7*

Vc. *Fsus4* *Dm7* *E7* *E7/D* *Em7*

Ch. *Fsus4* *Dm7* *E7* *E7/D* *Em7*

Guit. *Fsus4* *Dm7* *E7* *E7/D* *Em7*

Detailed description: This system contains measures 19 through 23. The Viola part continues with a melodic line. The Violoncello part has a more active role with slurs and ties. The Contrabass and Guitar parts provide harmonic accompaniment with chords.

24

24

Vla. *sul pont.*
Dm7(11) *G7* *Gm7* *A7*

Vc. *A* *arco* *Dm7(11)* *G7* *Gm7* *A7*

Ch. *A* *Dm7* *G7* *Gm7* *A7*

Guit. *A* *Dm7* *G7* *Gm7* *A7*

Detailed description: This system contains measures 24 through 28. The Viola part is marked 'sul pont.' and features chords. The Violoncello part has a melodic line with an 'arco' marking. The Contrabass and Guitar parts provide harmonic accompaniment with chords.

3

30

Vla.

Vc.

Cb.

Guit.

Dm7 G7(13) Gm7 D7/F# Gm7

35

normal

Vla.

Vc.

Cb.

Guit.

C7sus4 Cm7 F9sus4 Bbmaj7(#5) Gm7/Bb

40

rall.

Vla.

Vc.

Cb.

Guit.

E7 A7(45) Bbmaj7

4

44 (rall.) -----

The musical score consists of four staves. The top staff is for Viola (Vla.) in 3/8 time, with a key signature of one flat and a 'rall.' marking. The second staff is for Violoncello (Vc.) in bass clef, featuring a melodic line with slurs and accents. The third staff is for Contrabajo (Cb.) in bass clef, mostly containing rests. The bottom staff is for Guitar (Gui.) in treble clef, also mostly containing rests. A 'Dm' chord symbol is placed above the final measure of both the Cb. and Gui. staves.

Apéndice D. *Mula alma*

Mula Alma

Mono Fontana
Jason Pinzón

$\text{♩} = 75$

Violonchelo

Tiplo

Piano

Bajo eléctrico

Batería

5 **Vc.**

Tpl.

Pno.

Guit. B.

Bat

The musical score is written in 6/8 time with a tempo of quarter note = 75. It features seven systems of staves. The first system includes Violonchelo (bass clef), Tiplo (treble clef), Piano (grand staff), Bajo eléctrico (bass clef), and Batería (drum set). The second system includes Vc. (bass clef), Tpl. (treble clef), Pno. (grand staff), Guit. B. (bass clef), and Bat. (drum set). Chord markings are placed above the staves: Bm7/A and F#/A in the first system; Bm7/A, A7(#5,#9), and Bb/A in the second system. The Tiplo and Piano parts feature rhythmic patterns with slanted lines and slash marks. The Batería part shows a consistent drum pattern with 'x' marks for cymbals and dots for other drums.

2

10 F#7/A F#7sus4 **A** Bmaj7

Musical score for measures 10-13. The score is for five instruments: Violonchelo (Vc.), Trompeta (Tpl.), Piano (Pno.), Guitar Basso (Guit. B.), and Bateria (Bat.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The Vc. part has a melodic line starting in measure 10. The Tpl. part has a rhythmic accompaniment with slurs. The Pno. part has a simple bass line. The Guit. B. part has a rhythmic accompaniment with slurs. The Bat. part has a complex rhythmic pattern with 'x' marks above the notes. Chords are indicated above the staves: F#7/A, F#7sus4, and Bmaj7. A box labeled 'A' is around the Bmaj7 chord in measure 11.

14 Emaj7 C#m9 A#7 D#7 G#m7 G7

Musical score for measures 14-17. The score is for five instruments: Violonchelo (Vc.), Trompeta (Tpl.), Piano (Pno.), Guitar Basso (Guit. B.), and Bateria (Bat.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The Vc. part has a melodic line starting in measure 14. The Tpl. part has a rhythmic accompaniment with slurs. The Pno. part has a simple bass line. The Guit. B. part has a rhythmic accompaniment with slurs. The Bat. part has a complex rhythmic pattern with 'x' marks above the notes. Chords are indicated above the staves: Emaj7, C#m9, A#7, D#7, G#m7, and G7.

3

18 F#m11 B13 Fm11 Ab/Bb Bb7 Ebmaj7 Dø G7b9

Vc.

Tpl.

Pno.

Guit. B.

Bat

23 Cm7 B7#11 Bbm9 Eb13 Am7 D7sus4 D7(b13) Gm7

Vc.

Tpl.

Pno.

Guit. B.

Bat

4

28 Fm7 Ab/Bb E \emptyset A7b9 Dm Dm7/C B \emptyset E7(b9)

Vc.

Tpl. Fm7 Ab/Bb E \emptyset A7b9 Dm Dm7/C B \emptyset E7(b9)

Pno. Fm7 Ab/Bb E \emptyset A7b9 Dm7 Dm7/C B \emptyset E7(b9)

Guit. B. Fm7 Ab/Bb E \emptyset A7b9 Dm7 Dm7/C B \emptyset E7(b9)

Bat

33 Am7 Gm7 Fmaj7 Cmaj7

Vc.

Tpl. Am7 Gm7 C7 Fmaj7 Cmaj7

Pno. Am7 Gm7 C7 Fmaj7 Cmaj7

Guit. B. Am7 Gm7(13)C7 Fmaj7 Cmaj7

Bat

Detailed description: This musical score is for measures 28-33. It features five staves: Violin (Vc.), Trumpet (Tpl.), Piano (Pno.), Bass Guitar (Guit. B.), and Bateria (Bat.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Measure 28 starts with a key signature change to one sharp (F major). The Violin part has a melodic line with eighth notes. The Trumpet part has a rhythmic accompaniment with chords. The Piano part has a bass line with chords. The Bass Guitar part has a bass line with chords. The Bateria part has a consistent rhythmic pattern. The score includes various chord symbols such as Fm7, Ab/Bb, E \emptyset , A7b9, Dm, Dm7/C, B \emptyset , E7(b9), Am7, Gm7, C7, Fmaj7, and Cmaj7. A repeat sign is present at the beginning of measure 33.

5

38 G/A Δ/G Fmaj7 Cmaj7 Am9

Vc.

Tpl.

Pno.

Guit. B.

Bat

43 Abmaj7/C Bb13sus4 Ebmaj7 Bbmaj7/Ab

Vc.

Tpl.

Pno.

Guit. B.

Bat

6

47 Eb/D \flat Dbmaj7 Eb/D \flat Dbmaj7

Vc.

Tpl.

Pno.

Guit. B.

Bat.

51 Gb/E Emaj7 Gb/E F#7sus4 To Coda

Vc.

Tpl.

Pno.

Guit. B.

Bat.

B

55

Vc. Bmaj7 Emaj7 C#m7 A#ø D#7

Tpl. Bmaj7 Emaj7 C#m7 A#ø D#7

Pno. Bmaj7 Emaj7 C#m7 A#ø D#7

Guit. B. Bmaj7 Emaj7 C#m7 A#ø D#7

Bat.

59

Vc. G#m7 G7 F#m11 B13 Fm11 Ab/Bb Bb7 Ebmaj7

Tpl. G#m7 G7 F#m11 B13 Fm11 Ab/Bb Bb7 Ebmaj7

Pno. G#m7 G7 F#m11 B13 Fm11 Ab/Bb Bb7 Ebmaj7

Guit. B. G#m7 G7 F#m11 B13 Fm11 Ab/Bb Bb7 Ebmaj7

Bat.

8

64

Vc. $D\emptyset$ $G7(b9)$ $Cm7$ $B7(\#11)$ $Bbm9$ $Eb7$ $A\emptyset$ $D7$

Tpl. $D\emptyset$ $G7b9$ $Cm7$ $B7\#11$ $Bbm9$ $Eb13$ $D7$

Pno. $D\emptyset$ $G7(b9)$ $Cm7$ $B7(\#11)$ $Bbm9$ $Eb7$ $A\emptyset$ $D7$

Guit. B. $D\emptyset$ $G7(b9)$ $Cm7$ $B7(\#11)$ $Bbm9$ $Eb7$ $A\emptyset$ $D7$

Bat.

69

Vc. $Gm7$ $Fm7$ Ab/Bb $E\emptyset$ $A7$ $Dm7$ $Dm7/C$

Tpl. $Gm7$ $Fm7$ Ab/Bb $E\emptyset$ $A7$ $Dm7$ $Dm7/C$

Pno. $Gm7$ $Fm7$ Ab/Bb $E\emptyset$ $A7$ $Dm7$ $Dm7/C$

Guit. B. $Gm7$ $Fm7$ Ab/Bb $E\emptyset$ $A7$ $Dm7$ $Dm7/C$

Bat.

7/4 Bø E7 Am7 Gm7 D.S. al Coda

Vc.

Tpl.

Pno.

Guit. B.

Bat

⊕ Bmaj7 Emaj7 Gmaj7/A Dmaj7

Violonchelo

Tiple

Piano

Bajo eléctrico

Batería

10

5 Am11 D7b9,b5 G#ø

Vc.

Tpl.

Pno.

Guit. B.

Bat.

10 GmMaj7 D(add9)/F# Dm/F C/E Ebmaj7

Vc.

Tpl.

Pno.

Guit. B.

Bat.

11

15 $B\emptyset$ $Bb9(\#11)$ $Am9$ $D7$ $G\#\emptyset$

Vc.

Tpl.

Pno.

Guit. B.

Bat.

20 $GmMaj7$ $Dadd9/F\sharp$ $F7(\#11)$ C/E $Eb6(9)$

Vc.

Tpl.

Pno.

Guit. B.

Bat.

12

25

Vc. $B\flat$ maj7/D Dm9 $B\flat$ maj7/D

Impro

Tpl. B maj7/D Dm9 B maj7/D

$B\flat$ maj7/D Dm9 $B\flat$ maj7/D

Pno.

Guit. B. $B\flat$ maj7/D Dm9 $B\flat$ maj7/D

Bat

30

Vc. Dm9 $B\flat$ maj7/D

Tpl. Dm9 B maj7/D

$B\flat$ maj7/D

Pno.

Guit. B. Dm9 $B\flat$ maj7/D

Bat

Apéndice E. *Pa'que Myriam no me olvide*

Pa' que myriam no me olvide

Pasillo

Jason Pinzón Pedraza

$\text{♩} = 60$
Primera vez en Pizz.

Violonchelo
f

Guitarra acústica

Tiple
f

6 **Vc.** *f* **Emaj7** **F#m**

Guit. **Emaj7** **F#m**

Tpl. **Emaj7** **F#m7**

9 **A** **Emaj7**

Vc.

Guit. **Emaj7** **F#m7**

Tpl. **Emaj7** **F#m7**

1. **F#m**

2

13

1.

Vc. G#m7 F#m7

Git. G#m7 F#m7

Tpl. G#m7 F#m7

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. It features three staves: Violoncello (Vc.), Guitar (Git.), and Tiple (Tpl.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Vc. staff has a first ending bracket over measures 13-16. The Git. and Tpl. staves provide harmonic accompaniment with chords G#m7 and F#m7. The Tpl. staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

17

2.

B

Vc.

Git. Gm7 Fm#7

Tpl. Gm7 F#m7

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. It features three staves: Violoncello (Vc.), Guitar (Git.), and Tiple (Tpl.). The key signature changes to two sharps (F#, C#). The Vc. staff has a second ending bracket over measures 17-20, with a box labeled 'B' above measure 19. The Git. and Tpl. staves provide harmonic accompaniment with chords Gm7 and Fm#7. The Tpl. staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

21

Vc.

Git. Emaj7 Gdim Fm#7

Tpl. Emaj7 Gdim F#m7

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. It features three staves: Violoncello (Vc.), Guitar (Git.), and Tiple (Tpl.). The key signature is two sharps (F#, C#). The Vc. staff continues the melodic line. The Git. and Tpl. staves provide harmonic accompaniment with chords Emaj7, Gdim, and Fm#7. The Tpl. staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

25 C To Coda

Vc. Guit. Tpl.

29

Vc. Guit. Tpl.

33 1.

Vc. Guit. Tpl.

4

35 **2.** D.S. al Coda \oplus **rall.** *f*

Vc.

Guit.

Tpl.

39 **F#m7**

Vc.

Guit.

Tpl.

Apéndice F. *Vibrações* -score

Vibrações

Choro

Jacob do Bandolim
Adapt.: Jason Pinzón Pedraza

Choro

Violonchelo
Ad libitum Gm6 Dm/F

Guitarra acústica
Ad libitum pizz. Gm6 Dm/F

Contrabajo
Ad libitum

Pandeiro
Ad libitum

6 rit. Cadencia

Vc. Gm6 A7

Guit. Gm6 A7

Cb. Gm6 A7

Pan. Gm6 A7

9 **A** a tempo

Vc. Dm A7/E Dm/F D7/F# Gm D7/A Gm/Bb

Guit. Dm A7/E Dm/F D7/F# Gm D7/A Gm/Bb

Cb. Dm A7/E Dm/F D7/F# Gm D7/A Gm/Bb

Pan. *A tempo*
Primera vez no tocar hasta la B

2

13

Ve. A7/C# Dm A7/E Dm/F

Guil. A7/C# A7/C# Dm A7/E Dm/F

Ch. A7/C# A7/C# Dm A7/E Dm/F

Pan.

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The Violoncello (Ve.) part is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Guitar (Guil.) part is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature, playing a rhythmic accompaniment with chords. The Contrabajo (Ch.) part is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature, playing a rhythmic accompaniment with chords. The Pandereta (Pan.) part is in a simplified clef and plays a consistent eighth-note rhythmic pattern. Chord symbols are placed below the staff lines.

17

Ve. Cm6/Eb D7/F# Ao Gm

Guil. Cm6/Eb D7/F# Ao Gm

Ch. Cm6/Eb D7/F# Ao Gm

Pan.

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. The Violoncello (Ve.) part continues its melodic line. The Guitar (Guil.) part continues its rhythmic accompaniment. The Contrabajo (Ch.) part continues its rhythmic accompaniment. The Pandereta (Pan.) part continues its rhythmic pattern. Chord symbols are placed below the staff lines.

21

Ve. E7(9)/G# E7 Gm6 A7

Guil. E7(9)/G# E7 Gm6 A7

Ch. E7(9)/G# E7 Gm6 A7

Pan.

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. The Violoncello (Ve.) part continues its melodic line. The Guitar (Guil.) part continues its rhythmic accompaniment. The Contrabajo (Ch.) part continues its rhythmic accompaniment. The Pandereta (Pan.) part continues its rhythmic pattern. Chord symbols are placed below the staff lines.

25

Vc.

Guit.

Cb.

Pan.

Cm6/E \flat D7 G7sus4 G7 Bm6/D \flat

Cm6/E \flat D7 G7sus4 G7 B \flat m6/D \flat

30

Vc.

Guit.

Cb.

Pan.

C7 C7/E F F D7 Gm

C7 C7/E F F D7 Gm

34

Vc.

Guit.

Cb.

Pan.

Gm6/B \flat Gm6/E Dm/F Dm E \emptyset A7

Gm6/B \flat Gm6/E Dm/F Dm E \emptyset A7

To Coda

4

39

Vc.

Guit.

Cb.

Pan.

Dm Db7 C7

Dm Db7 C7

41

B Solos sobre B

Vc.

Guit.

Cb.

Pan.

F A7/E A7 A7

F A7/E A7 A7

45

Vc.

Guit.

Cb.

Pan.

Dm/F A7 Dm7/F Cm7 F7 Bb/D

Dm/F A7 Dm7/F Cm7 F7 Bb/D

50

Bbm6/Db F/C Dm Dm/C G7/B

Vc.

Guit.

Cb.

Pan.

54

G7 C/Bb Bbm/Db C7 F

Vc.

Guit.

Cb.

Pan.

58

F/A A7/C# A7 Dm

Vc.

Guit.

Cb.

Pan.

6

62

Vc. Cm7 F7 Bb/D

Guit. Cm7 F7 Bb/D

Cb.

Pan.

66

Vc. Bbm6/Db F/C A7/C# Dm7 G7

Guit. Bbm6/Db F/C A7/C# Dm7 G7

Cb.

Pan.

70

Vc. Bbm6/Db C7 F 1. F

Guit. Bbm6/Db C7 F F

Cb.

Pan.

73 **rit.** 2. F A7(9b) 6 D.S. al Coda 7

Vc. 73 **rit.** 2. F A7(9b) 6 D.S. al Coda 7

Guit. F A7(9b)

Cb. F A7(9b)

Pan.

rall.

Violonchelo **rall.**

Guitarra acústica Bb7 Gm6 Asus4 D6

Contrabajo Bb7 Gm6 Asus4

Pandeiro