

**LA SONORIDAD DEL CORNO FRANCÉS COMO APORTE A ENSAMBLES DE  
MÚSICA ANDINA COLOMBIANA**

MODALIDAD

Creación artística

Concierto instrumental con orientación didáctica

Camilo Andrés Sanabria Contreras

Director:

Carlos Eduardo Basto Quijano

Magister en Pedagogía Kodaly de música

Universidad Industrial De Santander

Facultad Ciencias Humanas

Escuela De Artes

Bucaramanga

2022

### **Dedicatoria**

A mi madre, María teresa Contreras Buitrago y mi padre, Mario Sanabria, que siempre me han brindado un cariño y apoyo incondicional como persona y como músico, ayudándome a crecer formado con valores y responsabilidad que me han ayudado a mi formación personal, así como también académica

### **Agradecimientos**

A Dios primeramente por darme el don de la música y darme la posibilidad de desempeñarme musicalmente desde pequeño.

A mi familia por el inmenso apoyo que me han brindado musical y académica, en especial en la culminación de mi licenciatura.

A mi madrina Luz Amparo García quien ha sido una persona la cual siempre me ha brindado su apoyo incondicional para poder lograr mi carrera universitaria.

A mi profesor Jesús David Quiñones Carvajal quien fue quien me instruyo desde pequeño en el área del corno francés y fue quien más me motivo para seguir la carrera musical.

A todos los profesores de la carrera, que de una u otra forma me ayudaron a mejorar como persona y como músico a lo largo de mi carrera.

A mis compañeros y amigos de la escuela de artes que me acompañaron a lo largo de mi estancia en la universidad.

**Tabla de contenido**

Resumen	8
Introducción	10
1. Planteamiento del problema	11
1.1 Antecedentes	11
1.2 Pregunta problema	14
1.3. Objetivo general	14
1.3.1 Objetivos específicos	14
1.4 Justificación	15
2. Marco teórico	16
3. Metodología	39
3.1 Método de investigación	39
3.2 Análisis	41
3.2.1 Brisas del Pamplonita	42
3.2.2 Bochica	42
3.2.3 Chispazo	43
3.2.4 Campitos	44
3.2.5 Guabina Santandereana No. 2	45
3.2.6 Tiplecito de mi vida	46
3.3 Sistematización pedagógica	47
3.4 Recursos	48

4. Conclusiones	49
Referencias	50
Anexos	51

**Lista de figuras**

Figura 1: Trompa natural _____	19
Figura 2: Corno moderno _____	19
Figura 3: Registro o tesitura del corno francés _____	20
Figura 4: Ritmo tambora _____	29
Figura 5: Acompañamiento de tiple y guitarra _____	29
Figura 6: Diferencia de pasillo y vals _____	33
Figura 7: Esquema rítmico del pasillo _____	34
Figura 8: Distribución del ritmo y a armonía del pasillo andino _____	35
Figura 9: Distribución y estructura del ritmo y la armonía del Torbellino del Pacífico. _____	36
Figura 10: Estructura rítmica de la guabina _____	39

### **Lista de tablas**

Tabla 1: Compositores-Ritmo \_\_\_\_\_ 41

Tabla 2: Listado de repertorio final \_\_\_\_\_ 41

Tabla 3: Presupuesto \_\_\_\_\_ 48

1

## Resumen

**Título:** La sonoridad del corno francés como aporte a ensambles de música andina colombiana<sup>1</sup>.

**Autor:** Camilo Andres sanabria Contreras<sup>2</sup>.

**Palabras clave:** corno francés, música andina, folclore.

**Descripción:** Este trabajo tiene la finalidad de dar a conocer el corno francés, así como también algunos ritmos de la región andina, en este caso se presentarán los ritmos de bambuco, pasillo, torbellino y guabina partiendo de un análisis amplio que evidencie el rescate de estos ritmos enfocados en el formato tradicional de la música andina guitarra, tiple o requinto, incorporando el corno como instrumento principal. El eje principal de este proyecto es el corno francés por ello se realizará un análisis de su comportamiento musical además de su evolución a lo largo del tiempo además de presentar todos los ritmos antes mencionados esto con el fin de rescatar los ritmos de esta región, ya que esto hace parte de nuestra historia y es importante presentar parte de nuestra cultura a los niños y jóvenes de la ciudad para que se vayan enterando de la gran variedad de ritmos, tradiciones y cultura que se presentan en nuestra región.

---

<sup>1</sup> Trabajo de grado.

<sup>2</sup> Facultad de ciencias humanas. Escuela de artes. Director: Carlos Eduardo Basto Quijano Magister en Pedagogia Kodaly de música.

### Abstract

**Title:** The sound of the French horn as a contribution to Colombian Andean music ensembles<sup>3</sup>.

**Author:** Camilo Andres Sanabria Contreras<sup>4</sup>.

**Key words:** French horn, andean music, folklore.

**Description:** This work has the purpose of making known the French horn, as well as some rhythms of the Andean region, in this case the rhythms of bambuco, pasillo, torbellino and guabina will be presented based on a broad analysis that shows the rescue of these rhythms focused on the traditional format of Andean music guitar, tiple or requinto, incorporating the horn as the main instrument. The main axis of this project is the French horn, for this reason an analysis of its musical behavior will be carried out, as well as its evolution over time, in addition to presenting all the aforementioned rhythms, in order to rescue the rhythms of this region, since that this is part of our history and it is important to present part of our culture to the children and young people of the city so that they become aware of the great variety of rhythms, traditions and culture that are present in our region.<sup>2</sup>

---

<sup>3</sup> Bachelor tesis.

<sup>4</sup> Faculty of Human Sciences. School of Art. Director: Carlos Eduarlo Bato Quijano Magister in Kodaly music pedagogy

**Introducción:**

El presente trabajo tiene la intención de motivar a niños, jóvenes y adultos acerca no solo de la variedad de ritmos tradicionales existentes en nuestra región, sino en la presentación de la sonoridad del corno francés. Para ello, se realizará un concierto con un conjunto de instrumentos de cuerda a los cuales se agregará la presencia del corno francés, que es un instrumento poco reconocido en ambientes populares, para realizar roles melódicos y de variada índole de acuerdo a sus posibilidades tímbricas, ofreciendo al oyente una nueva posibilidad de ensamble, con los ritmos de la región andina.

## 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 1.1 Antecedentes

Para el siguiente proyecto de grado se tuvieron presentes los siguientes materiales y proyectos relacionados con la temática con el fin de establecer las bases para el desarrollo de mi proyecto de grado.

Luis Fernando López Muñoz en su tesis de grado para licenciatura en música de la Universidad EAFIT de la ciudad de Medellín y su proyecto **CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA TROMPA FRANCESA, SU LLEGADA A COLOMBIA Y PORQUE LO CONOCEMOS COMO CORNO**, en el que habla sobre la trompa y su llegada a Colombia desde hace tiempo, y el cual se busca establecer una relación entre los procesos de tipo histórico y musical que permitieron la introducción del corno en Colombia, tanto en las orquestas sinfónicas de la época, como en las bandas militares musicales.

Jesús David Quiñones Carvajal en su tesis de grado para Licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander y su proyecto **EL RECITAL COMO ESTRATEGIA DE DIFUSION, DIVULGACION Y MOTIVACION PARA EL ESTUDIO Y EJECUCION DEL CORNO FRANCES EN BUCARAMANGA**, propone al corno francés como un instrumento importante para el estudio musical en los niños y jóvenes de la ciudad de Bucaramanga.

Sergio Andrey Sierra Casas en su tesis de grado para Maestro en Música de la Universidad de Cundinamarca y su proyecto **EL PASILLO COLOMBIANO A TRAVÉS DEL CORNOFRANCÉS: ADAPTACIONES Y ARREGLOS** tiene como objetivo, promover la incorporación del corno francés como instrumento melódico principal en la interpretación del pasillo andino colombiano.

Luz Stella Lozano Castiblanco en su tesis de grado para Licenciada en música de la Universidad Pedagógica Nacional y su proyecto **EL CORNO FRANCES EN LAS MÚSICAS DEL PACÍFICO NORTE COLOMBIANO; PORRO CHOCOANO Y ABOZAO** busca Desarrollar una propuesta metodológica para la interpretación del corno francés, que integre los ritmos tradicionales porro chocono y abozao del pacífico norte de Colombia.

Diana Cristina Ballén Sabogal en su tesis de grado para Licenciada en Música de la Universidad Pedagógica Nacional y su proyecto **JUAN CARLOS TEJADA, UN MODELO DE ENSEÑANZA EN CONO FRANCES PARA ESTUDIANTES VINCULADOS A LA ESCUELA DE FORMACION ARTISTICA DE TOCANCIPÁ.** tiene en sus objetivos fortalecer el proceso de aprendizaje de estudiantes vinculados al énfasis del corno francés en la escuela de formación artística de Tocancipá

Oscar David ríos Zuluaga, Juan Carlos Tovar Rivera, Luis Carlos Ceballos López en su tesis de grado para el título de Licenciado en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira y su proyecto **PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA EN FORMATO DE CUARTETO TÍPICO COLOMBIANO**, tiene por objetivo demostrar y validar el aporte creativo en la propuesta interpretativa del Cuarteto Típico Instrumental 6x8 al repertorio musical instrumental de la región andina colombiana a través de las experiencias adquiridas en el área de Cuerdas Típicas del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

La tendencia actual de interés en el estudio de la música para la formación de personas de diferentes edades, tiende a preferir como instrumentos más populares: el canto, la guitarra, la percusión y el teclado. Además, es también apetecida la música popular para su estudio. Esta situación, claramente influenciada por los medios de comunicación, los concursos de televisión, las redes sociales, y reforzada por la ausencia de promoción de otras alternativas existente, conduce a apartar de la decisión inicial, a aquellos que históricamente han sido utilizados en el contexto sinfónico. Uno de ellos es el Corno Francés, que encuentra dificultades por diferentes razones para ser adquirido, enseñado y además utilizado en contextos que no son sinfónicos.

Nuestra música, en la región andina, tiene establecidos ciertos ritmos, patrones, ensambles y tendencias para la ejecución tradicional. El presente planteamiento desea no solo promover la música colombiana, sino permitir que se pueda aportar con la inclusión del Corno Francés, para el

enriquecimiento de la sonoridad, y para la presentación de una propuesta innovadora, que permita a este instrumento, aportar no solo armónica, sino melódicamente en el contexto folclórico colombiano.

## **1.2 Formulación de la pregunta problema**

¿Es posible conocer más acerca de las características del corno francés e incluirlo en ensambles musicales como aporte en la sonoridad de la música folclórica colombiana?

## **1.3 Objetivo General**

Difusión y conocimiento de corno francés en Bucaramanga por medio de la música tradicional de la región andina colombiana

### **1.3.1 Objetivos específicos**

- Presentar las posibilidades sonoras que tiene el corno francés
- Incorporar el Corno Francés en ensambles de música tradicional de la región andina colombiana.
- Difusión de los ritmos tradicionales de la región andina con nuevas propuestas sonoras.
- Motivar a los compositores con herramientas tímbricas para que a futuro puedan darle un papel protagónico al corno en la música de la región andina.

- Estimular el aprendizaje del Corno Francés, especialmente entre niños y jóvenes. como una opción instrumental.

#### **1.4 Justificación**

El corno francés, a pesar de su gran historia sinfónica y su antigüedad, no es precisamente un instrumento reconocido fácilmente en la ciudad de Bucaramanga. Su uso no es habitual y es posible que haciendo parte de una adaptación para música colombiana, que lo incluya, puedan ser conocidas sus cualidades tímbricas y técnicas para su inclusión en la región.

Es claro que incluso en medios musicales, no exista un conocimiento del instrumento, al observarlo, escucharlo y/o reconocerlo en contextos sinfónicos. Al realizar un sondeo informal sobre el Corno Francés, se nota un vacío, o alguna confusión entre quienes han escuchado el nombre, aunque dicho instrumento ha tenido papeles importantes en formatos orquestales, siendo incluso protagonista. Esta desinformación puede agudizarse en nuestra ciudad ante la ausencia de una escuela de corno francés, es decir, un proceso, docentes especializados en su interpretación, que además de enseñar, propicien espacios, y usos específicos del corno francés, para conducir a habituar a los oyentes a su presencia, timbre y posibilidades generales.

Una de esas ideas, consiste específicamente en incluir el Corno francés en contextos armónicos y ensambles tradicionales, que permitan su uso en diversos roles, para dar frescura y evolución al sonido de la música popular.

## **2. Marco teórico**

### **Historia del corno francés**

Se cree que el corno es el precursor de todos los instrumentos de viento metal. Este sufrió una gran transformación desde conchas de mar o cuernos de animales fabricados por el hombre, hasta llegar al corno francés que conocemos en la actualidad. Por lo tanto, se deduce que sin importar el material en el cual estuviera fabricado, hablamos de un instrumento que produce su sonido por medio del soplo y la vibración de los labios. (Lecha, 2018). 17

En el caso particular del corno, sus inicios se relacionaron con el poder y la espiritualidad, pues hacía parte de rituales religiosos y paganos, además eran el instrumento insignia de muchas culturas antiguas. Las primeras trompas (nombre dado al corno francés en Europa) fueron de origen animal y aparecen relacionados con la tradición judía. Esta pedía que fueran construidos de cuernos de un animal limpio como cabras, gacelas, carneros o antílopes y su producción era de

forma artesanal. Este corno primitivo fue llamado shofar y es uno de los más antiguos conocidos por el hombre, pues aún se utiliza hoy en las celebraciones judías.

Luego aparece en Europa el *olifant*, la versión europea del Shofar y tiene este nombre como alternativa gramatical a la palabra Elefante, pues estaba fabricado con los colmillos de marfil de este animal. Este corno fue utilizado para hacer los llamados de guerra. (Muñoz, 2018).

Gracias a la aparición de distintas técnicas y herramientas el hombre inicia la construcción de sus propios instrumentos. Aparecen varios tipos de trompa, como el *luur*, primer “corno” fabricado por el pueblo Escandinavo en la edad de bronce, influyendo este en la aparición de otros instrumentos como el *cornu*, de origen Etrusco. Ambos utilizados en el campo de batalla para codificar las órdenes del general y comunicarlas a la tropa durante la ofensiva. (Lecha, 2018).

Posteriormente aparece la *bucina romana* y el ejército romano la toma como propia. El corno también cumplió roles domésticos y recreativos, como el caso del *diner horn*, utilizado por las mujeres de Canadá en el llamado a sus esposos a la hora de cenar, pues se encontraban en labores de agricultura. O el *alpenhorn*, utilizado por los pueblos suizos para interpretar las canciones tradicionales de sus antepasados.

El *cor de chasse* o corno de caza es el ancestro de la trompa natural y fue el primer instrumento hecho con fines musicales. Se introdujo en la música europea occidental aproximadamente en la edad media. (Muñoz, 2018).

Stölzel y Blhumel desarrollaron las válvulas o bombas para el corno en el siglo XVII, lo que hoy se conoce como Corno Francés y es a partir de allí que la trompa empieza a ganar una mayor

evolución musical, aportando mayor flexibilidad al tocar las diferentes notas musicales. Entre los cornistas y los nuevos compositores de la época existieron profundas discusiones respecto a la evolución de la trompa, pues para los primeros era la trompa natural mejor, pero los segundos defendían su evolución. Dicha evolución en el sistema del corno impulso a los compositores a aprovechar esto en sus composiciones y se volcaron a este “nuevo” instrumento.

*“...varios ejemplos del uso de esta nueva trompa con válvulas lo encontramos en algunas obras de compositores franceses. En 1840 Six Melodies para trompa de válvulas y piano de Gounod, en 1830 Héctor Berlioz en su Sinfonía Fantástica escribe una nota aclaratoria en la partitura de la trompa: Bouché avec le cilindres: tapado con los cilindros y Saint Saenz en 1854 escribe Andante para trompa de válvulas y órgano.”* (Muñoz, 2018, pág. 21)

Aunque esto fue una gran polémica; el corno siguió su desarrollo llegando finalmente a la actualidad, en donde los instrumentistas de trompa tienen la posibilidad de perfeccionarse en trompa moderna y trompa natural.

**Figura 1: Trompa natural**



Trompa natural según Ignaz Lorenz de Linz tomada de: [https://www.engelbert-schmid-horns.com/index.php/es/las-trompas/trompas-naturales/trompas-naturales-clasicas?fbclid=IwAR3bVOZVukKZclgDO3wR1Ki0yztkW7CcVTPWGx4xOCTp\\_rZ4JdkmDnTxy3s](https://www.engelbert-schmid-horns.com/index.php/es/las-trompas/trompas-naturales/trompas-naturales-clasicas?fbclid=IwAR3bVOZVukKZclgDO3wR1Ki0yztkW7CcVTPWGx4xOCTp_rZ4JdkmDnTxy3s)

**Figura 2: Corno Moderno**



Corno Moderno tomada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Trompa\\_\(instrumento\)#/media/Archivo:French\\_horn.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Trompa_(instrumento)#/media/Archivo:French_horn.jpg)

### Características técnicas del corno francés

“El uso de la técnica básica del corno francés, como sonido característico, registro, técnicas extendidas, proveen un amplio panorama de elementos que se pueden aplicar perfectamente al momento de la interpretación del repertorio musical colombiano.” Juan Carlos Tejada en asesoría del 4 de mayo.

En este capítulo se presentarán las diferentes características técnicas que se deben tener en cuenta al momento de escribir para corno francés.

### Registro o tesitura

Para desarrollar el discurso musical del corno francés, se debe tener en cuenta que permanecer en un registro agudo puede generar cansancio muscular que se traduciría en la falta de vibración del centro del labio, y por este motivo sería importante que exista un balance entre la tesitura baja, media y aguda. Además de esto cabe anotar la necesidad de incluir periodos de descanso en el registro medio-agudo.

### Figura 3



Registro del corno francés tomada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Trompa\\_\(instrumento\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Trompa_(instrumento))

## **Dinámicas**

De acuerdo con Philip Farkas en su libro “El arte de tocar la trompa”, el corno francés puede tocar en matices muy pianos, tanto como los pianísimos que pueden hacer los instrumentos de viento – madera. El corno francés tiene el poder de dominar los formatos sinfónicos con un espeluznante poder sonoro. Este excitante rango dinámico del corno francés es una característica que deben aprovechar tanto los compositores como los cornistas. A veces podemos escuchar un solo de corno francés en el cual el solista tiende a tocar todo mezzoforte, y no alcanza en ningún momento un pianísimo real o un forte sólido.

Se recomienda utilizar dinámicas lógicas, es decir, no tocar forte o piano todo el tiempo y tener en cuenta no escribir dinámicas extremas con frecuencia para el instrumentista.

## **Sonido**

El sonido del corno francés es susceptible a cambios según el estilo que se esté interpretando, utilizando técnicas tales como ampliar y cerrar la cavidad vocal, para lograr sonidos opacos y brillantes, también es posible obtener los efectos sonoros anteriores modificando la posición de la mano derecha, o simplemente cambiando de boquilla.

La versatilidad del corno francés permite mezclar los sonidos de las maderas y de los metales, se puede anotar que al ser su sonido principalmente opaco logra envolver tímbricamente el sonido

estridente de la trompeta, los agudos de las maderas y los graves de los bajos, es por esta razón, que el corno francés hace parte del formato de quinteto de metales y del quinteto de maderas.

### **Técnicas extendidas**

Las técnicas extendidas como recurso de composición pueden enriquecer en gran medida el trabajo de creación musical. Algunas de ellas son:

- **Frullato:** consiste en utilizar la lengua para producir un sonido característico “FrrrrFrrrr” mientras se soplan las notas de manera habitual, consiguiendo así un efecto de trémolo o de vibrato.
- **Multifónicos:** consisten en generar varias notas a la vez. No suena exactamente como dos intérpretes, sino que añade color y posibilidades compositivas.
- **Sordinas:** se refiere a la sordina cónica hecha de cartón, metal o madera, con unos taquitos de corcho para regular la cantidad del tapado de la sordina, este depende del color que desee el compositor.
- **Tapado:** con la mano ya sea buché (la mano cerrada y medio tono abajo) o eco (tapar  $\frac{1}{4}$  de campana del corno y medio tono arriba). El símbolo para realizar el tapado se escribe + encima de la nota que se debe afectar.
- **Glissando:** consiste en pasar rápidamente de un sonido a otro más agudo o grave haciendo que se escuchen todos los sonidos armonios o intermedios.

- **Trinos:** consiste en una sucesión rápida entre dos notas, por lo general estando a un semitono o un tono de distancia, se puede realizar trinos digitados o de labio.

### **El Corno Europeo y su llegada a Colombia.**

Como parte de los procesos de colonización que vivió el continente americano, la Corona española y sus nobles trataron de replicar la cultura y las costumbres de su madre patria en los nuevos territorios americanos. Tras la conquista y con la imposición de la iglesia cristiana, la música española llegó a Nueva Granada de la mano de nobles y ricos terratenientes, que pagaban a los directores para organizar conciertos, bailes y fiestas, no solo con fines religiosos, sino también sociales. El corno para ese momento fue llamado por su nombre español “Trompa”. Llegó a Colombia en 1783 aunque muchos músicos piensan que su aparición ocurrió en el siglo anterior. Al contrario de lo que cabría esperar, el corno en Colombia tiene una historia bastante extensa. Su primer uso fue documentado durante el período colonial en el siglo XVIII.

Los libros de historia de la música colombiana confirman que el corno apareció en el país por primera vez en 1783 como parte de una orquesta española. Esta orquesta solía interpretar “Tonadillas” (piezas cortas con diálogos, representaciones teatrales y algo de música y bailes), que generalmente duraban unos 30 minutos. Estas representaciones fueron el género musical/teatral más importante de España, alcanzando su punto máximo en el siglo XVIII, al tiempo que comenzaron a recibir una fuerte influencia italiana. Las actuaciones de esta orquesta se realizaron en el primer teatro denominado "Coliseo Ramírez", el cual fue fundado con la aprobación de la autoridad virreinal, un militar de la época que se llamaba José Tomás Ramírez. Con los años, ese teatro se conoció como “Teatro Colón”.

Esta orquesta sinfónica española actuó durante una temporada en 1795, con conciertos programados regularmente, incluyendo la participación de los primeros cornistas españoles encontrados en documentos: Diego García y José Garzón. Asimismo, como punto relevante en el libro “Historia de la Música en Santa Fe y Bogotá” de Bermúdez, encontramos un año después a los mismos cornistas -Diego y José María García- formando parte del grupo “José María Garzón”. Como referencia para los siguientes datos y para evitar ambigüedades u otras aclaraciones excesivas, elegimos el libro de historia de la música de Perdomo Escobar, porque es el antecesor de ambos y aporta mayor documentación.

Un año después de la llegada del corno a Colombia (1784), se fundó la “Banda de la Corona”. Fue una de las primeras bandas musicales en Colombia dirigida por el maestro Pedro Carricarte, quien también dirigía la orquesta sinfónica proveniente de España. Según textos del cronista José M. Caballero ... “los músicos a cargo del mencionado maestro trajeron la música de trompas y clarines” (Bermúdez 2000,70), instrumentos que no habían sido escuchados hasta entonces. Luego con músicos de esta banda y otros residenciados en Santa fe (de Bogotá), se trató de experimentar con una nueva orquesta sinfónica, asunto que resulta novedoso para la época. En 1792, esta orquesta experimental interpretó para la llegada del nuevo arzobispo de Bogotá: Baltasar Jaime Martínez Compañón, obras orquestales de Michael Haydn y Johann Christian Cannabich.

Los hechos anteriores describen la llegada del corno a Colombia, la cual posiblemente se tocaba sin la conocida técnica de mano de Anton Joseph Hampel, pues desde el año 1791 no se sabe con certeza si los cornistas incorporaron esta técnica en particular debido a las habilidades específicas requeridas para su implementación. Es posible que los músicos europeos en Colombia se hubieran

enterado de este nuevo descubrimiento, sin embargo, en la investigación no se pudo identificar si lo incorporaron o no en sus actuaciones.

En 1809 había dos bandas organizadas: “Artillería” y “Milicias”. Existía una gran rivalidad entre ambas y resultaba evidente en cada concierto al aire libre que realizaban. Un ejemplo de esto era cuando las bandas intentaban interpretar lo que la otra había tocado el día anterior. Además, cada una solía improvisar cosas nuevas para llamar la atención del público sin importar que estas improvisaciones no tuvieran nada que ver con el arte ni con la correcta ejecución de los instrumentos. En una anécdota particular se narra lo siguiente: “Se dice que un tocador de trompa, en un paseo al Salto perdió la boquilla, y que siguió tocando sirviéndose de una carta de naipes” (repertorio colombiano No XV, 1879).

La introducción de cornos y otros instrumentos en las bandas fue un gran acontecimiento y causó un gran impacto en la ciudad de Santa Fe (Bogotá). Según el cronista José M. Caballero “estos instrumentos e instrumentistas mejoraron el pobre instrumental de los músicos de la Catedral de Santa Fe” (Bermúdez 2000,70). Según apuntes del mismo cronista, al parecer los músicos de la Catedral y los nuevos que integraron la agrupación se diferenciaban por su nivel. Como dato importante que complementa el anterior comunicado, en 1810 se realizó una velada musical frente a la casa del presidente de la Junta Suprema, José Miguel Pey. Para ese evento, y por pedido del director y de los músicos, se adaptó un escenario con muchas luces para que los músicos pudieran leer sus partituras, lo que significó que la música se interpretara con la ayuda del papel. Hasta ese momento la música que se tocaba al aire libre, generalmente por bandas, no usaba partituras (Bermúdez 2000,70).

Entre 1820-1828 Don Juan Antonio Velasco (organista de la Catedral de Bogotá) celebró reuniones semanales en su casa acompañado de una pequeña orquesta que interpretó obras maestras de grandes compositores clásicos. Algunos de estos conciertos se realizaron como eventos especiales u homenajes a los héroes de Colombia, como Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander. Por primera vez se escucharon las oberturas de Gioachino Rossini (*Tancredi*, *L'Italiana in Algeri*, *La Gazza Ladra*, entre otras). Estas obras tienen dos o cuatro cornos en su orquestación, una clara demostración del avance y del lugar que iba ganando el instrumento en Colombia.

En 1838 (diez años después de los hechos mencionados anteriormente) artistas españoles representaron en Bogotá las siguientes obras de Gioacchino Rossini y Gaetano Donizetti, “*La Gazza Ladra*”, “*L'Italiana in Algeri*”, “*Il Barbiere di Siviglia*” y “*Lucia di Lammermoor*”. En 1846 se creó la Sociedad Filarmónica, que contaba con cinco cornistas: Félix Rey, Bernardo Dourde, Ignacio Otalora, Mariano Castillo y Mr. E. Jossup (Perdomo 1975,44). La información anterior representa un paso más hacia la introducción de la música sinfónica en Colombia, así como también con la evolución del corno, ya que el uso de los cornos fue fundamental en este género.

El 20 de julio de 1875 se realizó una fiesta pública de celebración del Día de la Independencia de Colombia en la Plaza Bolívar con una banda militar. La banda tenía cornos como parte de su instrumentación. Posteriormente, en el año de 1882, se crea la Academia Nacional de Música en la cual se abre la cátedra de trompa, el profesor de dicho instrumento fue Jorge W. Price, el cual no solo enseñaba corno, sino también, trombón y trompeta.

## **Bambuco**

El Bambuco es la tonada base de la región andina, que comprende los departamentos de la zona montañosa ubicada en los tres ramales de la cordillera centro y oriente de Nariño, Cauca y Valle, Tolima y Huila, Antioquia, Risaralda y Quindío, Cundinamarca, Santander del Sur, Norte de Santander, República de Facta de Galán centro y occidente de Boyacá. Como danza es la más característica de los bailes típicos de la zona, pero tiene rasgos propios en cada región, aunque guardando una cierta similitud.

## **Origen**

Son muy variadas las versiones en cuanto a su origen, siendo quizás la más generalizada la de su origen africano, sostenida inicialmente por el escritor Jorge Isaacs en su libro “La María” y luego compartida por un importante número de investigadores, folclorólogos e historiadores sobre la música colombiana.

El nombre de “bambuco” fue tomado de la palabra “*bambuk*”, nombre de un río de la región occidental africana, donde se bailaba un ritmo similar, pero de ninguna manera coincidente con el baile del bambuco colombiano. Para otros investigadores su origen es chibcha, tesis que se sostiene en: "El Bambuco es un ritmo típico colombiano heredado de los quechuas, los cuales, mientras hacían cerámica acostumbraban interpretarlo; a esta conclusión llegase debido a que la palabra bambuco deriva etimológicamente de Wampu (canoa, balsa) y puku (vasija) dando lugar a Wampu puku (vasija en forma de canoa), pero luego tras la llegada de los españoles y dado que estos últimos no entendieron bien la pronunciación convirtieron en : Wampuku, y luego en Bambuco que es la

palabra comúnmente pronunciada hoy por hoy. No obstante, existe a controversia frente a otro posible significado: según otros ku es el posesivo se. Lo que quería decir que muy posiblemente a palabra Bambuco deriva de Wampu ku o sea, que quiere decir canoeros, lo que implicaría que eran (si los había), los canoeros indígenas quechuas ó de Colombia los que inventaron el bambuco

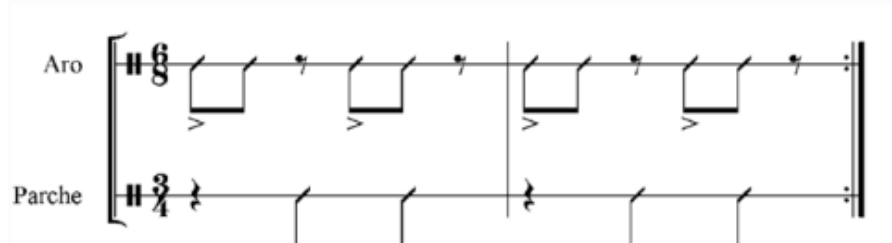
Nota: la anterior información fue extraída por medio de investigación cotejada científicamente de parte de nuestro equipo de trabajo desde el libro de "Quechuismos" y para otros es español. Y es desde Colombia que llega el bambuco a Centro América, las Antillas y México, debido principalmente a las giras de Pelón Santamaria por esas tierras con su dueto "Pelón y Marín".

### **Instrumentos característicos**

En sus inicios el bambuco se interpretó con bandola, tiple y guitarra. Su canto es preferentemente para ser interpretado a dueto de voces, de los cuales han dejado profunda huella por su gran calidad instrumental y vocal. En algunos casos se le agrega pandereta y flautas metálicas o típicas; algunas estudiantinas han llegado a utilizar el contrabajo y el violín.

- El **Tiple**, está a cargo del soporte rítmico y armónico.
- La **Bandola**, que usualmente está a cargo de la melodía.
- La **Guitarra**, que usualmente está a cargo de la contra melodía.

Poco a poco los compositores de cada nueva generación le fueron introduciendo orquestaciones más amplias y complejas, siendo así que en la actualidad se interpreta en todo tipo de conformaciones instrumentales y vocales. Desde un solista hasta una orquesta sinfónica y una masa coral.

**Figura 4: Ritmo Tambora**

Tomada de Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia pág. 128  
<https://conservatoriodeltolima.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/Musica-cultura-y-pensamiento01-K.pdf>

**Figura 5: Acompañamiento de tiple y guitarra**

Tomada de Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia pag. 129:  
<https://conservatoriodeltolima.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/Musica-cultura-y-pensamiento01-K.pdf>

Rítmicamente el Bambuco tiene un ritmo de gran complejidad que incluye elementos de ritmo ternario y compuesto. En la partitura, se basa en una armadura de compás binario con subdivisión ternaria (6/8), aunque se puede interpretar en compás ternario con subdivisión binaria o 3/4. Sin

embargo, este último ritmo lo convierte en una especie de vals, lo cual le quita su sabor exclusivo, y debe ser interpretado a 6/8 y por supuesto cantarse en octosílabos.

Por este motivo los músicos lo consideran difícil de interpretar, razón por la cual no se ha difundido en la forma en que lo han hecho ritmos más sencillos como el de la llamada “música caliente” (balada pop y otras), interpretada en ritmos de 2/4 o 4/4.

### **El Pasillo Colombiano**

#### **Origen.**

Establecer un lugar y una fecha de procedencia del Pasillo es una labor que posee pocos elementos investigativos para reconstruir la historia. Ya lo afirma Javier Ocampo: “La música folclórica se caracteriza por su origen anónimo. Nadie en Colombia podrá desentrañar quién compuso el primer torbellino, los primeros Bambucos, currulaos, cumbias, pasillos, etc. Estos aires se consideran vernáculos, son producto de música transculturada de diversos matices, la cual fue adoptada por los sectores bajos de la población durante la colonia y los primeros tiempos de la República, donde conocieron los instrumentos, canciones y danzas de los salones aristocráticos españoles y criollos, y aquellos que las clases bajas españolas introdujeron y enseñaron a indígenas y mestizos.” (Corredor Mesa, 2018, pág. 29)

El origen del Pasillo puede estar determinado por características similares que comparte con otros ritmos influyentes de la época. Uno de ellos es el Valse europeo, el cual se extendió por el territorio nacional y a lo largo y ancho del continente americano. “Este fenómeno de 22 nacionalización del

Valse no es privativo de Colombia. Pasillo hay en Costa Rica y Ecuador. En el Perú Valse criollo, en la Argentina el valse encadenado” (Corredor Mesa, 2018, pág. 31)

Pero el Valse que era interpretado por los criollos del altiplano tenía un aire más vivace y fiestero, caso contrario al Valse que sonaba en Ecuador, el cual era lento y melancólico. Al tocar el Valse con un tempo acelerado, se hizo una distinción con el Valse europeo y por estas razones se llamó el Valse del país, Valse apresurado, Valse redondo bogotano, capuchinada, estrós y varsoviana.

La música colombiana ha estado permeada por expresiones culturales que de una u otra forma han contribuido en la conformación del pueblo colombiano como resultado de las múltiples relaciones de tiempo y lugar generadas. Con la llegada de los españoles al continente americano a finales del siglo XV, se da inicio al mestizaje entre indígenas, españoles y africanos, conformando un nuevo fenotipo o, dicho de otra forma, el hombre del Nuevo Reino de Granada. El colonialismo español tomó dominio social, económico y político, impactando en las culturas primigenias en su lengua, cultura y tradición, perdurando así durante los siglos XVI, XVII y XVIII. El genocidio de los pueblos indígenas, el saqueo, la evangelización y la imposición de la lengua castellana, estaban a la orden del día en el posicionamiento de la corona española sobre tierras americanas. (Corredor Mesa, 2018)

Así, pasillo es uno de los aires folclóricos andinos que se hicieron populares desde el siglo XIX, tiene su origen en las músicas de salón y se caracteriza por la influencia de movimientos culturales europeos. El pasillo surge como una variante del vals colombiano, pero ¿de dónde proviene el vals colombiano? Hacia los años 1800 tomaron gran importancia ritmos como la contradanza, la Paspíé (danza cortesana francesa instrumental) y el pasacalle (danza cortesana de origen español de

carácter vivo de principios de siglo XVII). Procesos de generalización en el pasillo colombiano y el paspié que eran populares en los bailes de salón, tuvieron su mayor auge durante las dos primeras décadas del siglo XIX, con gran importancia en la vida social de la época y formando parte de las celebraciones populares, militares y religiosas” (Montalvo & Pérez , 2006, pág. 16)

Posterior a este auge aparece entonces el vals colombiano y con él grandes compositores de este ritmo como Julio Quevedo (1829-1896), así el vals colombiano se derivó de la contradanza, de los vales europeos que se escuchaban en aquella época y de los famosos vales de Johan Strauss que a su vez hicieron parte importante de la vida musical y social de aquel tiempo. Según Montalvo y Pérez las interpretaciones de aquellos vales trajeron consigo la implementación de nuevos ritmos como el chotiz, la cracoviana, la cuadrilla, los lanceros, las polcas, etc., que tuvieron gran acogida en la sociedad bogotana. (Corredor Mesa, 2018).

El pasillo es reconocido en las elites burguesas que buscan un aire más acorde al ambiente cortesano de la época y la danza, un aire aculturado, así como lo fue el pasillo, era una variación lenta del vals proveniente al parecer de la habanera cubana. Así, la música de la región andina entonces es un cúmulo de muchos aires tradicionales que tienen algunas características en común, que terminan agrupándose en un gran género. Son aires en principio campesinos para la diversión, el esparcimiento y el jolgorio, que poco a poco fueron siendo sistematizados y entendidos para después ser lo que es llamado música andina colombiana (Montalvo & Pérez, 2006, pág. 30)

## Escritura

El pasillo constituye la base estilística de la música “nacional” colombiana desde finales del siglo XIX y comienzos del XX. Desde aquel momento su estructura fundamental se apoyaba en una composición instrumental en tres secciones (ABC), en la que la tercera presentaba de modo general una modulación y obedecía a diferentes combinaciones interpretativas siendo la más común: AABBCABC.

La escritura del Pasillo no posee mayores particularidades al momento de determinar la métrica, puesto que, al catalogarse como un aire muy cercano al Valse europeo, estos dos aires comparten el mismo fraccionario de tiempo de 3/4, no obstante, el Pasillo hace una distinción 24 característica, que consiste en acentuaciones rítmicas en el pulso uno y en el pulso tres del compás.

**Figura 6: Diferencia del pasillo y el Vals**



tomada del pasillo colombiano a través del corno francés: adaptaciones y arreglos pág. 24:  
<https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/2778/SERGIO%20ANDREY%20SIERRA%20CASAS%20%282%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

### Esquemas rítmicos del pasillo

Dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra, o también negra, silencio de corchea y negra; conservando como elemento común el silencio de corchea en el segundo tiempo. Sin embargo, en el pasillo Dime que sí de N. Mata las figuras de acompañamiento son las del vals tradicional es decir tres figuras de negra, la primera sola y las dos siguientes por parejas completando acordes. En el caso del pasillo Variedades de Gregorio Navia (además de encontrarse errores en la transcripción; por ejemplo, falta de alguna figura rítmica para completar el compás), en la última sección se alternan en la mano izquierda, las figuras descritas con negra-cuatro corcheas.

Figura 7



### Armonía

La estructura armónica de los pasillos no tiene una construcción definida en cuanto a los modos utilizados, es decir que encontrarse en tonalidades menores o mayores, sus partes pueden modular a tonalidades próximas o lejanas y no necesariamente a la relativa; dichas modulaciones están justificadas por la melodía, la cual normalmente no está distante de las tonalidades iniciales.

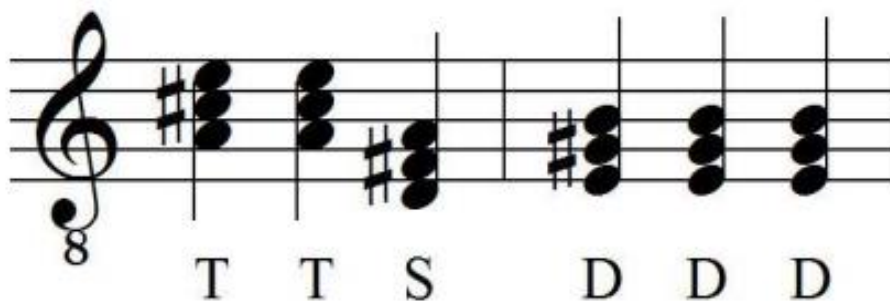
(Martínez Ossa C. E., 2009)

### El torbellino andino colombiano

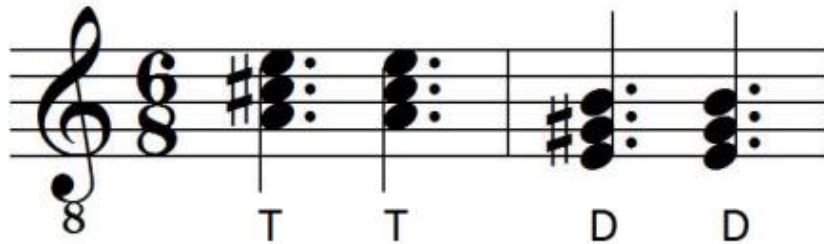
Por años el torbellino ha sido motivo de exploración por parte de los folclorólogos e investigadores, pues sus antecedentes engrandecen la historia de la región andina colombiana. En éste, se evidencian las tradiciones y logra expresar rasgos culturales propios del proceso de mestizaje como bailes, romerías y festejos que se realizaban cuando sonaban tiple, requinto y capadores. Se puede decir que el torbellino se denota como ritmo, aire, tonada y danza colombiana del altiplano Cundiboyacense, sin dejar de lado que también está presente en otras regiones del país como en la región del Pacífico, donde también en sus tradiciones existe el Torbellino, pero a diferencia del que se presenta en la zona andina, este se mueve únicamente en dos funciones armónicas, la tónica y la dominante, además la métrica y compás son diferentes.

Distribución y estructura del ritmo y la armonía del Torbellino andino, T= Tónica, S= Subdominante D= Dominante

**Figura 8 Distribución del ritmo y la armonía del torbellino andino**



**Figura 9 Distribución y estructura del ritmo y la armonía del Torbellino del Pacífico.**



tomada de el torbellino en la iniciación musical de ensambles de cuerdas (frotadas-pulsadas) pág. 22  
<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/9398/TE-20198.pdf?sequence=1>

El torbellino andino cuenta con instrumentos como el tiple, guitarra, requinto, chucho, capador y carraca; en su estructura musical están las características particulares de la armonía, la cual es cíclica y consta de las tres funciones armónicas, Tónica, Subdominante y Dominante, en cuanto a lo rítmico, está en compás de  $\frac{3}{4}$ , y la distribución armónica básicamente es en dos compases, los cuales se repiten constantemente desde el principio de la pieza musical hasta el final de la misma, en el primer compás, en los dos primeros pulsos aparece la Tónica y en el tercer pulso del mismo está la Subdominante, en el segundo compás se encuentra la Dominante, la cual abarca todo el compás. En entrevista con el Maestro Juan Eulogio Mesa, se conoció que también hay un tipo de torbellino sin Subdominante y se podría decir que en su estructura armónica es similar al Torbellino del Pacífico, él lo llama, Torbellino al que le falta el cuarto, la estructura de este es de tres pulsos de negra en Tónica seguido por tres pulsos de Dominante, cabe resaltar que el maestro Juan Eulogio, dice en la entrevista que en la mayoría de los casos este tipo de Torbellino se transmite por medio de la tradición oral. (Cárdenas, 2018)

En cuanto a su parte corporal como baile popular, la temática de la danza trata, que el hombre persigue a la mujer en un espacio muy reducido, ella huye de él siempre con giros sin parar, como si fuera un remolino o un trompo tratando de mantenerse en el centro donde están danzando, moviendo siempre su enagua (falda) para dar la percepción de más movimiento. Dentro de su baile, hay momentos donde los músicos paran la tonada y exclaman “Moño pa...” (nombre o apodo de una persona), lo que significa que la persona que ha sido nombrada debe de manera rápida improvisar una copla para que los intérpretes vuelvan a restablecer la música y seguir con el baile. La dispersión geográfica en que se encontró el torbellino durante el s. XIX generó dos modalidades básicas, una rápida, picante y tormentosa atribuida a las zonas de clima cálido, y otra lenta, monótona e invariable atribuida a las gentes del altiplano. (Casares Rodicio, López Calo, & Fernández de la Cuesta, 2002)

Existen festivales culturales de gran importancia y se busca recopilar información y rescatar tradiciones nacionales. Entre estos están: El Encuentro nacional de torbellino en Tabio creado desde el año 1992, el festival del torbellino y homenaje al campesino Gamense (Gama-Boyacá), Festival Nacional del torbellino Sativanorte Boyacá, Semana Nacional del tiple Santander, entre otros.

### **Guabina**

La Guabina es un género musical característico de la Región Andina Colombiana que adquiere sus propios atributos según el territorio en donde se encuentre. Este género musical colombiano se expande por los departamentos de Boyacá, Cundinamarca, Tolima, Santander, Eje cafetero y

Antioquia (excepto el norte). Como la gran mayoría de géneros musicales Andinos es influenciado por la música europea con un gran arraigo campesino e indígena. La guabina en sus inicios fue interpretada por un grupo de voces femeninas y acompañado de los instrumentos de cuerda típicos de la región. Hoy en día, La Guabina no solo está limitada a la interpretación vocal instrumental, sino también se encuentra dentro de formatos instrumentales.

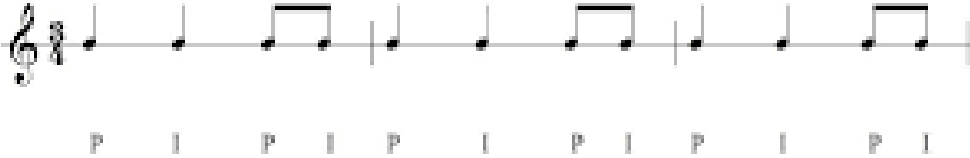
### **Definición**

El folclorólogo colombiano Abadía Morales (1983) en su Compendio General del Folklore Colombiano Pag 162 (Morales G. A., compendio general del Folklore Colombiano, 1983), expone algunas concepciones del término Guabina las cuales adquieren su propio significado según el lugar en donde se encuentre. Una definición corresponde a la región llanera de Colombia, y que también abarca parte de Venezuela, en donde connotan a la Guabina como un pez de río nocivo para su consumo (para algunos es la misma sardina). En Cuba, Guabina designa a una persona de poca constancia en sus actos o ideas. También llaman así a aquellas personas poco valientes. Otra connotación hace referencia a un hombre afeminado. Otro significado encontrado en Diccionario de Provincialismos y Barbarismos del Valle del Cauca escrito por Leonardo Tascón (1961), se encuentra que Guabina, es una guaba silvestre mucho más corta y delgada que la producida por las especias cultivadas. (Tascón, 1961). Para este caso en particular y dentro del vocablo musical, la Guabina se entiende como un género musical colombiano correspondiente a la Región Andina que es interpretado principalmente en un formato vocal instrumental en un compás de 3/4 y utilizando instrumentos musicales autóctonos de la zona. (Martínez 2009)

**Figura 10 Estructura rítmica de la guabina**

**GUABINA**  
(Ritmo)

Guitarra



P I P I P I P I P I P I

P = Pulgar  
I = Índice

Tomada de recopilación de ritmos colombianos y latinoamericanos aplicados a la guitarra pág. 9 <https://baixardoc.com/preview/ritmos-colombianos-y-latinos-para-guitarra-5caa5e06d4540>

### 3. Metodología

#### 3.1 Método de investigación

Para esta investigación se buscaron los elementos necesarios para la interpretación de temas de la región andina colombiana, para destacar la versatilidad del corno francés, así como también sus posibilidades sonoras teniendo en cuenta los componentes técnicos del instrumento, para posteriormente realizar una presentación en donde se resalte la sonoridad del instrumento.

Para la elaboración del producto final de este proyecto, se organizó en un proceso de tres etapas de la siguiente manera:

**1. Selección del repertorio:** En esta etapa del proyecto fue en donde se empezó e incursionó en una búsqueda del repertorio indicado para la presentación final del proyecto, de las cuales tuvieran algunas características:

- **Ritmos:** en este caso los ritmos que se estaban buscando eran de la región andina colombiana por ende los ritmos característicos eran: Bambuco, pasillo, guabina, torbellino, bunde, sanjuanero, bunde, rajaleña, fandanguillo, música guasca, guaneña, caña, bunde tolimense, etc.

Finalmente, los ritmos por los cuales de inclino este proyecto fueron el bambuco en pasillo, guabina y torbellino.

**2. Recursos técnicos e interpretativos:** en este caso los temas que se escogieron dividan tener características técnicas en los cuales se puedan resaltar las técnicas y sonoridades del corno francés

**3. Análisis del repertorio:** análisis formal y armónico de los temas y obras seleccionadas resaltando las dificultades técnicas e interpretativas y como solucionarlas con las capacidades y recursos del corno francés.

### 3.2 Análisis

Se realizó un análisis formal e interpretativo de las obras que se interpretarían al finalizar el proyecto (listado de las obras en la tabla 2)

**Tabla 1**

#### Compositores-Ritmo

Compositor	Genero
Elías Mauricio Soto	Bambuco
Francisco Cristancho Camargo	Bambuco
Pedro Morales Pino	Pasillo
José A. Morales	Pasillo
Lelio Olarte	Guabina
Víctor Martínez y Alejandro Wills	Torbellino

Fuente: creación propia

**Tabla 2**

#### Listado del repertorio final

Obra	Ritmo
Brisas del Pamplonita	Bambuco
Bochica	Bambuco
Chispazo	Pasillo
Campitos	Pasillo
Guabina Santandereana N 2	Guabina
Tiplecito de mi vida	Torbellino

Fuente: creación propia

## Análisis de los temas

### 3.2.1 Bambuco Brisas del Pamplonita.

- **Tonalidad:** G menor / G Mayor
- **Forma:**
  - Parte A 30 compases
  - Parte B 16 compases
  - Parte B1 16 compases
- **Dinámica:** no posee dinámicas indicadas
- **Formato:** Corno Frances, tiple, guitarra y percusión

### Interpretación.

En el caso del bambuco que se interpreta será “**Brisas del Pamplonita**” del compositor Elías Mauricio Soto, se utilizará un registro agudo en el corno francés hasta llegar al clímax del tema que se encuentra en la parte mayor en el compás 41 llegando hasta un La (Re en tono real)

### 3.2.2 Bambuco Bochica

- **Tonalidad:** G menor/ G mayor
- **Forma:**
  - Parte A 16 compases
  - Parte B 16 compases

- Parte C 32 compases
- Final 2 compases
- **Dinámica:** en este caso la partitura siempre sugiere interpretar el tema en matices de piano y mezzo piano llegando solo hasta un mezzo forte.
- **Formato:** Corno francés, guitarra, tiple y percusión

### Interpretación

Para el segundo bambuco que se interpretará que será “**Bochica**” del compositor Francisco Crisancho Camargo, es una obra en la cual destaca la resistencia del instrumentista, en este caso para poder mantener los pasajes agudos que se van presentando en la parte A, así como también las melodías de la parte final, en la sección C.

### 3.2.3 Pasillo Chispazo

- **Tonalidad:** G Mayor/ Eb Mayor/ C Mayor
- **Forma:**
  - Parte A 16 compases
  - Parte B 16 compases
  - Parte C 16 compases
- **Dinámica:** En este caso el tema maneja bastante el cromatismo y grados conjuntos por lo que se interpretara con crescendo para poder llegar con más intencionalidad al clímax del tema.
- **Formato:** Corno francés, guitarra, tiple y percusión menor

## Interpretación

En el caso del pasillo “**Chispazo**” del compositor Pedro Morales Pino, se va a resaltar el registro bajo del corco francés, además de que también se notaran las capacidades técnicas del instrumento ya que este es un tema que está en tiempo allegro.

### 3.2.4 Pasillo Campitos

- **Tonalidad:** G menor/ G mayor
- **Forma:**
  - Introducción 6 compases
  - Parte A 16 compases
  - Parte B 16 compases
  - Parte C 32 compases
- **Dinámicas:** La obra maneja dinámicas de crescendo con mezzo piano hasta mezzo forte mayor mente agrupados de a dos compases, así como también decrescendo igual mente de a dos compases. Siendo hasta en la parte B que el crescendo llega a abarcar 6 compases, empezando de un piano hasta llegar a un forte.
- **Formato:** Corno francés, guitarra, tiple y percusión menor

## Interpretación

En el segundo pasillo que se va a interpretar será “**Campitos**” del compositor Santandereano José A. Morales, Se desatacara la articulación staccato que se mantiene a lo largo de todo el tema.

### 3.2.5 Guabina Santandereana No. 2

- **Tonalidad:** C mayor/ G mayor/ C Mayor
- **Forma:**
  - Introducción 6 compases
  - Parte A 16 compases
  - Parte B 26 compases
  - Parte C 16 compases
- **Dinámicas:** La partitura no trae estrictas dinámicas establecidas por esta razón se desarrollará de una manera *adlibitum*.
- **Formato:** Corno francés, guitarra, tiple y percusión menor.

### Interpretación

La guabina que se va a interpretar va a ser la “**Guabina Santandereana No. 2**” tema tradicional de la región andina del compositor Santandereano Lelio Olarte Pardo, en la cual se destacaran los matices, así como también la expresividad que maneja el corno francés a la hora de interpretar sonidos dulces y expresivos.

### 3.2.6 Torbellino triplecito de mi vida

- **Tonalidad: C mayor**
- **Forma:**
  - Introducción 12 compases
  - Parte A 32 compases
  - Intermedio 12 compases
  - Parte A1 29 compases
- **Dinámica:** En la partitura no se encuentran indicaciones, por lo que se utilizara ritardandos y acelerandos en los motivos principales del tema.
- **Formato:** Corno francés, guitarra, tiple y percusión menor

### Interpretación

El torbellino “**Tiplecito de mi vida**” de Víctor Martínez Rivas y Alejandro Wills tiene características en las cuales se destacarán las articulaciones de las notas, en este caso resaltarán los Staccato. Así como también algunas notas con tenuto los cuales le darán a la obra una mejor interpretación y expresividad del tema.

### **3.3 Sistematización pedagógica**

El proceso de montaje del repertorio que se seleccionó, contó con una estricta rutina de estudio diaria en la cual buscaba que el instrumentista se adaptara a la ejecución de estos temas en los registros agudos del instrumento, ya que en el corno francés el llegar a estas notas agudas puede llegar a ser algo complicado.

Una de las dificultades que se encontraron, era el fraseo de los temas, ya que el formato tradicional de la música andina colombiana es de bandola, tiple y guitarra, la voz principal (corno francés) debía adaptarse a los sonidos cortos que produce la bandola, así como también a los pasajes técnicos que se manejan en la música de esta región.

#### **Ensamble del repertorio**

Para el montaje de la presentación final, se escogieron a los músicos acompañantes para el formato respectivo de las obras y se empezó a ensayar con el grupo una vez definimos el tiempo de disponibilidad de cada integrante. Los músicos acompañantes fueron los siguientes:

- Daniel Fernando Sarmiento Cardales (guitarra)
- Elkin Yair Diaz Avella (Tiple)
- Juan Daniel Melo Oliveros (Percusión menor)

### 3.4 Recursos

- Instrumento principal (corno francés)
- Instrumentos acompañantes
- Salón de ensayos
- Recursos humanos (Músicos)
- Computadores
- Atriles
- Recursos digitales

**Tabla 3: Presupuesto**

<b>Concepto</b>	<b>Valor</b>
Pasajes	200.000
fotocopias	15.000
Recursos humanos (músicos)	400.000
implementos bioseguridad	20.000
Afiche publicitario	10.000
total	645.000

Fuente, creación propia

#### 4. Conclusiones

Con la implementación de este proyecto se logró que la sonoridad del corno francés resaltara en la música andina colombiana, demostrando su versatilidad a la hora de ser la voz principal en los temas, con los sonidos característicos se pueden lograr con este instrumento, utilizando las habilidades propias de la formación como instrumentista, se puede llegar al público dejando en ellos conocimiento interés y motivación en lo presentado.

Es importante para los instrumentistas prepararse bien, no solo en lo musical, sino también en los distintos momentos del concierto, ya que todo esto requiere de una preparación metodológica que permitan un mejor acercamiento con el público expectante.

Es importante para los estudiantes de licenciatura en música, que participen en grupos folclóricos y grupos de cámara ya que estos son importantes para el desarrollo de los instrumentistas y nos ayuda a mejorar nuestro desempeño en el escenario.

El presente proyecto, fue en trabajo del cual pude mejorar en muchos aspectos y del cual se espera que más jóvenes se interesen por el área del corno francés, ya que es un instrumento del cual poco se practica en la ciudad de Bucaramanga y el cual es un instrumento el cual puede aportar muchas cosas en agrupaciones musicales, así como también representar la música tradicional de nuestra región

## Bibliografía

- Luis Fernando López Muñoz, (2014) Contextualización histórica de la trompa francesa, su llegada a Colombia y porque lo conocemos como corno. Universidad EAFIT, Medellín
- Jesús David Quiñones Carvajal, (2012) el recital como estrategia de difusión, divulgación y motivación para el estudio y ejecución del corno francés en Bucaramanga. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga
- Sergio Andrey Sierra Casas, (2019) el pasillo colombiano a través del corno francés: adaptaciones y arreglos. Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá
- Luz Stella Lozano Castiblanco (2015) el corno francés en las músicas del pacífico norte colombiano; porro chocono y abozao, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Diana Cristina Ballén Sabogal (2020) Juan Carlos Tejada, un modelo de enseñanza en corno francés para estudiantes vinculados a la escuela de formación artística de Tocancipá, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá
- Oscar David ríos Zuluaga, Juan Carlos Tovar Rivera, Luis Carlos Ceballos López (2008) propuesta interpretativa de la música andina colombiana en formato de cuarteto típico colombiano, universidad tecnológica de Pereira, Pereira
- Casas Figueroa, M (2010) El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930 tomado de [https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/12260/pdf\\_16?fbclid=IwAR1wYPodZ7I3AJ7VS5BtJj0BE-PORY5xWbHieIL2Tp\\_96ONWVMqfbYR1GZcI](https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/12260/pdf_16?fbclid=IwAR1wYPodZ7I3AJ7VS5BtJj0BE-PORY5xWbHieIL2Tp_96ONWVMqfbYR1GZcI)
- Sánchez Sergio (2009) Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia tomado de <https://conservatoriodeltolima.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/Musica-cultura-y-pensamiento01-K.pdf?fbclid=IwAR0kcYEW4o54PKuU1KNPjWLAITeEB8qTEkY8dDkUYN2Vk49VyQ83XrAyOJM>

## **Anexos**

### **Juan Daniel Melo Oliveros:**

Oriundo del municipio de Betulia Santander, se interesó en ser partícipe de las artes desde temprana edad en diferentes grupos culturales de danza y música del municipio.

Comenzó su proceso como músico a la edad de los ocho años en la banda marcial del Colegio Integrado Nuestra Señora de Lourdes en la línea de percusión bajo la dirección del entonces rector del colegio Luis Ernesto Rangel Villamizar.

Hacia los nueve años ingresa al grupo de tamboras de Betulia Santander bajo la dirección de Leandro Diaz y al mismo tiempo hizo parte de la Banda Sinfónica de Betulia Santander como percusionista, bajo la dirección de diferentes licenciados como Hernando Diaz Plata, Alexis Durán Portilla y Cibel Andrés Villate con quién continua el proceso de formación hasta ingresar a la Universidad.

A sus 19 años ingresa a la Universidad industrial de Santander al programa de Licenciatura en música con énfasis en percusión con los maestros: John Edward Ciro y Leonardo Parra. Acá también ha sido partícipe del festival internacional de percusión en sus cuatro versiones 2017, 2018, 2019 y 2020 donde ha recibido clases magistrales con maestros de Rusia, Italia, España y Venezuela. Ha recibido clases personalizadas con el maestro en percusión Juan de Jesús Pérez.

En la actualidad hace parte del grupo cultural EMUIS donde se desempeña como baterista y hace parte de la fila de percusión en la Banda Institucional UIS. Se desempeña como docente en los cursos de Extensión UIS en el área de percusión tanto sinfónica como latina.

**Elkin Yair Diaz Avella**

Oriundo del municipio de Paipa Boyacá, quien desde muy niño se interesó por la música tradicional colombiana, iniciando con el género carranguero de manera empírica, apoyado por sus familiares quienes son músicos y le compartieron el conocimiento y el gusto por este género musical. A la edad de 10 años ya estaba debutando como requintista en eventos privados, las ferias de su pueblo y municipios aledaños.

A la edad de 16 años se desplazó a la ciudad de Bucaramanga a realizar estudios en el SENA, donde tuvo la fortuna de conocer a quien sería su primer profesor de música, gracias a este profesor pudo tener un acercamiento a un concepto más técnico en cuanto a la ejecución del requinto dando cabida a involucrarse en la música andina y es allí donde se interesa por el tiple y comienza a explorar este bello género musical sin dejar de un lado la música carranguera pues gracias a ella se pudo dar a conocer primero en el área metropolitana de Bucaramanga y en Santander en general gracias a su participación en diferentes concursos tanto de carranga como de música andina logrando importantes reconocimientos para su carrera musical.

A la edad de 22 años ingresa a la universidad industrial de Santander a realizar estudios como profesor de música con énfasis en guitarra clásica donde actualmente se encuentra cursando VII semestre, dentro de la formación de licenciatura también logra hacer parte de la agrupación Expresión musical UIS (EMUIS) como tiplista, y también de la Orquesta de cuerdas pulsadas de Santander con el mismo instrumento, dentro de los premios a destacar, se encuentra el concurso nacional Pedro Nel Martínez llevándose el premio como el mejor tiple acompañante, otro primer puesto con música carranguera en Silos norte de Santander entre otros.

## BRISAS DEL PAMPLONITA

Bambuco

Elias Mauricio Soto

The musical score for "BRISAS DEL PAMPLONITA" is written for a French horn in G major, 3/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first staff includes the instruction "N.C." above the first measure and a repeat sign above the second measure. The piece consists of seven staves of music. The sixth staff contains the instruction "To Coda" above the first measure and "D.S. al Coda" above the eighth measure. The final staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and the instruction "N.C." above the first measure. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

BRISAS DEL PAMPLONITA 2

The musical score is written in G major (one sharp) and 7/8 time. It consists of six staves of music. The first five staves contain the main melody with various rhythmic patterns and rests. The sixth staff features a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2.') that concludes with a double bar line and the word 'Fine'.

Transcripcion:Fernando Ruiz H. - partituras88.blogspot.com - ferpiano55@gmail.com

SonsiPuedes 07/04/2013

# Bochica

Instrumentos en C

Bambuco

Francisco Cristancho Camargo  
(1905-1977)

Musical score for **Bochica** by Francisco Cristancho Camargo. The score is written for a French horn in C and consists of ten staves of music. It begins in a key signature of two flats (B-flat major/D minor) and a 3/4 time signature. The music features various dynamics such as *mp*, *p*, *mf*, and *mf*, and includes several measures with first and second endings. The piece concludes with a *D.S.* (Da Capo) instruction.

# CHISPAZO

"Pasillo"

Pedro Morales Pino

ALLEGRO

Musical score for "Chispazo" in 3/4 time, marked ALLEGRO. The score is written in treble clef and consists of several staves of music. The key signature starts with two sharps (D major) and changes to one flat (C minor) at measure 21. The score includes various chords and a repeat section with first and second endings.

**Chords:** Dmaj7, E7, F#7, F7, E7, A7sus, A7, Dmaj7, B7, E7, E7, E9, E7, A7, E7, A7, D, Bb, A, Bb, G7, Cm, Cm, Fsus, F7, D7.

**Measure Numbers:** 5, 10, 14, 18, 21, 25.

**Repeat Section:**

- 1. E7, E9, E7, A7
- 2. E7, A7, D

2

Chispazo

Musical score for the piece "Chispazo". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of eight staves of music. The first staff starts at measure 29 and includes chords Cm7, F7, Bb, Bb7, Ebmaj7, and C#. The second staff starts at measure 34 and includes Dmaj7, Em7, A7, and a first ending bracket. The third staff starts at measure 38 and includes a second ending bracket and the instruction "D.C. AL 4º" with a key signature change to two sharps (F#). The fourth staff starts at measure 41 and includes a common time signature change (C) and chords Am7, D7, and Gadd9. The fifth staff starts at measure 45 and includes chords Em7, Am7, D7, and Gmaj7. The sixth staff starts at measure 49 and includes chords G6, F#m7(b7), B7, and C. The seventh staff starts at measure 53 and includes chords C#, G6, Am7, and D7. The eighth staff starts at measure 56 and includes a first ending bracket with a G chord and a second ending bracket with a G chord, ending with a "FINE" marking.

**Pasillo Campitos**  
**Autor: José A. Morales**  
**Arreglo: Sergio Andrey Sierra Casas**

SCORE **CAMPITOS** JOSE A. MORALES  
SERGIO SIERRA

LIBRE

HORN IN F 1

PRESTO = 175

Hn. 6

Hn. 11

Hn. 16

Hn. 21

Hn. 26

Hn. 32

Hn. 38

Hn. 43

Hn. 49

Hn. 55

Hn. 61

Hn. 67

Hn. 73

To CODA

D.S. AL CODA

CODA



# Tiplecito de mi vida

## Torbellino

Victor Martínez Rivas y Alejandro Wills  
 Versión: Berenice Chaves con Jaime Llano González y su conjunto  
 Transcripción: Felipe Maya

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a series of chords. The second staff starts at measure 8 and includes the marking 'rit.' (ritardando) and 'a tempo'. The third staff starts at measure 15 and includes the marking 'rubato'. The fourth staff starts at measure 22. The fifth staff starts at measure 29. The sixth staff starts at measure 35. The seventh staff starts at measure 41 and includes the marking 'rit.' and a first ending bracket labeled '1.'.

Tiplecito de mi vida

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of four staves of music. The first staff begins at measure 47 and ends at measure 53. The second staff begins at measure 54 and ends at measure 60. The third staff begins at measure 61 and ends at measure 67. The fourth staff begins at measure 68 and ends at measure 72, featuring a first ending and a second ending. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests and a final cadence.