Tres composiciones: Pasillo, vals y bambuco con base en elementos musicales, tradicionales y no tradicionales

Jhon Mario Betancourt Madrid

Proyecto de Investigación- Creación

Trabajo dirigido Por:

Andrés Felipe García Zapata

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Programa de Música

Dosquebradas

2025

Resumen

Este proyecto de investigación- creación presenta una composición musical para estudiantina: vals, pasillo y bambuco, en el que se exponen elementos tradicionales e identitarios de cada estilo en contraposición a elementos musicales no tradicionales en este tipo de géneros.

El objetivo del trabajo es contrastar e integrar elementos del lenguaje musical tradicional y no tradicional en este tipo de géneros. Cada obra está dividida en dos secciones claramente diferenciadas, con el propósito de evidenciar dos estilos compositivos distintos aplicados a una misma pieza. Esta división permite observar y analizar los recursos empleados para lograr dicha diferenciación.

En el ámbito melódico, se destacan frases melódicas con características del estilo, las terminaciones usuales y las secuencias paralelas y modulares. Desde el plano armónico, se exponen progresiones y acordes básicos, junto con el uso de movimientos cromáticos, la construcción de acordes no convencionales y procesos de rearmonización. Asimismo, la obra presenta una exploración consciente de la textura y el color sonoro, aprovechando nuevas posibilidades tímbricas y de exploración acústica a partir del cuerpo del instrumento, lo cual amplía el espectro expresivo de cada versión.

El objetivo general es proyectar los géneros tradicionales a través de un enfoque creativo y transformador, centrado en la armonía como punto de partida para la renovación estética del repertorio para estudiantinas. A partir de este enfoque, se busca generar un repertorio original que dialogue entre los elementos tradicionales de la música andina colombiana y recursos compositivos contemporáneo.

Tabla de contenido

Lista de Figuras **6**

Lista de Tablas **8**

Introducción **9**

Justificación **11**

Planteamiento Temático **12**

Apoyo conceptual desde la tesis de Héctor Rendón Marín 12

Apoyo conceptual desde la tesis de Tolosa y Rodríguez (2012) 13

Objetivos **15**

General 15

Específico 15

Marco Teórico **16**

Pasillo 18

Vals 18

Bambuco 18

Roles instrumentales dentro de la estudiantina 18

La bandola 18

El tiple 19

La Guitarra 20

Rachmaninov como referencia armónica: Preludio Op. 39 No. 6 22

Uso constante de cromatismos 23

Uso de acordes aumentados 23

Rearmonizaciones y episodios modulantes 24

La Rearmonización: Un Enfoque Flexible y Estético de la Armonía 24

Rearmonizacion paralela en el pasillo 25

sustitución de acordes por funciones tonales similares en el pasillo 26

Sobre el Concepto de Armonía Modal en el Jazz según Enric Herrera 26

Intercambio modal / progresiones con carencias tensional 27

Proceso creativo 28

Pasillo 28

Forma de la Obra 29

Base rítmica usada en el pasillo 29

Base rítmica usada sobre el acorde de la menor 30

Componente rítmico armónico 30

Componente melódico 34

Vals 38

Forma de la obra 39

Base rítmica utilizada 40

Base rítmica sobre el acorde 40

Componente rítmico armónico 40

Componente melódico 44

Bambuco 48

Forma de la Obra 49

Base rítmica utilizada 49

Base rítmica sobre el acorde 49

Componente rítmico armónico 50

Componente melódico 54

Conclusiones 60

Bibliografía 61

Lista de Figuras

Figura 1. Estructura rítmica **29**

Figura 2. Estructura rítmica aplicada **30**

Figura 3. El motivo **30**

Figura 4. Desarrollo armónico **31**

Figura 5. Variaciones en la guitarra **32**

Figura 6. Reexposición **33**

Figura 7. Melodía y Contra melodía **34**

Figura 8. Cualidades de la melodía **35**

Figura 9. Desarrollo del motivo **36**

Figura10. Reexposición melódica **37**

Figura 11. Reexposición melódica **38**

Figura 12. Estructura rítmica **40**

Figura 13. Estructura rítmica aplicada **40**

Figura 14. Roles instrumentales **40**

Figura 15. Variaciones rítmicas **41**

Figura 16. Frases contrapuntísticas **42**

Figura 17. Reexposición **43**

Figura 18. Cualidades de la melodía **44**

Figura 19. Transformación melodia-armonia **45**

Figura 20. Reexposición melódica **46**

Figura 21. Uso de extensiones y disonancias **47**

Figura 22. Estructura rítmica 1 ..... **49**

Figura 23. Estructura rítmica 2 ..... **49**

Figura 24. Estructura rítmica aplicada 1 49

Figura 25. Estructura rítmica aplicada 2 50

Figura 26. Variación rítmico-armónica 50

Figura 27. Patrones rítmicos 51

Figura 28. Ritmo tradicional 52

Figura 29. Pedal melódico 53

Figura 30. Motivo 54

Figura 31. Contracción melódica 55

Figura 32. Melodía y contra melodía 56

Figura 33. Frases 56

Figura 34. Desarrollo melódico 57

Figura 35. Mixtura de secciones 58

Figura 36 Coda 58

Lista de Tablas

Tabla 1. Pasillo 29

Tabla 2. Vals 39

Tabla 3. Bambuco 49

Introducción

La composición en el formato de estudiantina resalta la cultura y las tradiciones musicales de una región, integrando instrumentos de cuerda que, aunque procedentes de otros territorios, han sido adaptados y apropiados localmente. Estas características han convertido este tipo de agrupación en un recurso significativo para la creación musical, ofreciendo un enfoque compositivo que se desarrolla y se fundamenta en el presente documento.

Este proyecto busca rescatar tanto los arreglos, como la cultura musical de las estudiantinas, buscando la influencia de estos grupos en las composiciones y los tipos de elementos que puede usarse para la misma, realizando análisis profundos de partituras, autores y otras herramientas que dan paso a la idea de la composición de tres obras para estudiantina, algunas adaptaciones y arreglos , teniendo en cuenta algunos criterios como elementos interpretativos, técnicos y contextuales todo en referencia a la interpretación y composición buscando que permitan que el objetivo de este documento se cumpla en su totalidad.

Además, este proyecto explora recursos musicales poco comunes dentro del repertorio tradicional colombiano, tales como el uso de la armonía modal, la incorporación de modificaciones melódicas progresivas y transformaciones estructurales que reconfiguran los patrones típicos del bambuco, el pasillo y el vals. Se emplean también símbolos y para proponer efectos percusivos y sonoros en instrumentos de cuerda pulsada, utilizando la guitarra y el tiple no solo como instrumentos de acompañamiento armónico, sino también como elementos rítmicos con funciones similares a instrumentos de percusión tradicional. Estas innovaciones aportan una riqueza expresiva adicional y permiten expandir el lenguaje

compositivo dentro de estos géneros, manteniendo un equilibrio entre el respeto por lo tradicional y la apertura hacia nuevas estéticas sonoras.

Este proyecto toma como referentes la obra para estudiantina del compositor John Jairo Villegas, por su tratamiento estilístico dentro del formato tradicional, y el uso cromático de las armonías característico de Serguéi Rachmaninov, aplicado aquí como recurso expresivo y transformador. Cabe resaltar que las obras compuestas se constituyen en sí mismas como objeto de análisis, ya que en ellas se aplican nuevas técnicas que aportan a su transformación formal y sonora. Finalmente, se elabora el material que sustenta el proceso creativo y que se plasma en partituras, facilitando su acceso y promoviendo diversas posibilidades interpretativas para los músicos.

Los apoyos conceptuales que aborda este trabajo de grado incluyen la tesis “De liras a cuerdas” de Héctor Rendón Marín, donde se expone la influencia y el trasegar histórico de la estudiantina desde una mirada social, así como la tesis “Estudiantinas de aquí y de allá” de Tolosa y Rodríguez, que ofrece una visión integral sobre su origen, evolución organológica y proyección cultural. Todo lo anterior proporciona un contexto amplio y fundamentado que enriquece las decisiones creativas, articula los componentes técnicos de las obras, y respalda la pertinencia académica y artística del proyecto.

En última medida, el proyecto logra exponer y profundizar la iniciativa central del compositor, la cual se basa en contrastar y unir las posibilidades del lenguaje tradicional y no tradicional, tomando elementos distintivos de ambos para construir una propuesta musical sólida, reflexiva y renovadora.

Justificación

El punto focal de estudio las composiciones actuales se han direccionado hacia las orquestas de cuerdas típicas, más no a las estudiantinas, hablando de una región en específico, se toma la región del eje cafetero, donde las grandes ciudades son los únicos entes que poseen y crean estudiantinas numerosas, dejando atrás el formato tradicional que se encuentra particularmente en las zonas más pequeñas como lo son los pueblos, por lo tanto se desea aportar a la reactivación del formato de las estudiantinas.

Desde la perspectiva sociocultural, se busca fortalecer la identidad musical regional, promoviendo la continuidad de formatos tradicionales que han sido fundamentales en la historia sonora del país. En el ámbito universitario, la propuesta representa una oportunidad para demostrar el potencial creativo y analítico de los estudiantes de música, fomentando el diálogo entre tradición e innovación.

Además de su valor académico y musical, este proyecto tiene una intención de proyección comunitaria. Las obras compuestas y sus partituras quedarán disponibles como material didáctico y de interpretación para su estudio en la región andina. Con ello, se espera contribuir a la difusión activa del repertorio tradicional y a la apropiación del formato de estudiantina por parte de nuevas generaciones de músicos.

Desde el enfoque institucional, este trabajo se enmarca en la misión y visión de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD), promoviendo la formación autónoma, creativa e investigativa del estudiante. A través del modelo pedagógico de educación a distancia, se ha logrado desarrollar un proyecto con impacto regional que articula la cultura local con el conocimiento académico, fortaleciendo los valores de inclusión, diversidad y compromiso con el entorno.

Planteamiento Temático

Apoyo conceptual desde la tesis de Héctor Rendón Marín

La tesis “De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980” de Héctor Rendón Marín (Universidad Nacional de Colombia, 2009) ofrece un sustento valioso para este proyecto de creación musical. En el capítulo dedicado a las estudiantinas (p. 28), el autor expone cómo estas agrupaciones, originalmente inspiradas en formatos europeos, se transformaron profundamente al asentarse en América Latina. Adaptaron su instrumentación a las realidades locales e integraron repertorios que reflejaban los gustos, valores y expresiones de las comunidades donde florecieron.

Un punto central del análisis de Rendón es la expansión organológica de las estudiantinas, que con el tiempo fueron incorporando instrumentos de diversas procedencias, ampliando su espectro tímbrico y su capacidad expresiva. Este fenómeno, vinculado a procesos de globalización musical, permitió que se exploraran nuevos elementos rítmicos, armónicos y melódicos, lo cual justifica plenamente la propuesta de este trabajo: componer obras que, sin desligarse de lo tradicional, incorporen recursos contemporáneos que fortalezcan la vigencia artística del formato.

Además, la tesis resalta cómo las estudiantinas, más allá de su función recreativa, fueron espacios de socialización, formación y representación cultural. Este enfoque se alinea con el propósito de este trabajo: ofrecer repertorio original y contextualizado, con el fin de nutrir el trabajo de agrupaciones rurales, casas culturales y programas educativos que buscan preservar y renovar este legado musical.

Apoyo conceptual desde la tesis de Tolosa y Rodríguez (2012)

La tesis “Estudiantinas de aquí y de allá” (Tolosa & Rodríguez, 2012) aporta una visión histórica y pedagógica sobre el origen, evolución y conformación organológica del formato tanto en Colombia como en Perú. Desde el primer capítulo, se plantea una recuperación del valor histórico de estas agrupaciones, entendidas no solo como ensambles musicales, sino como espacios culturales donde se consolidan la memoria colectiva, el aprendizaje informal y la tradición oral.

En el caso colombiano, se destaca el legado de la lira, fundada por Pedro Morales Pino, como génesis de las cuerdas típicas colombianas. Su actividad concertística y su repertorio innovador marcaron el comienzo de una tradición que hoy constituye una base estética y conceptual para propuestas creativas contemporáneas como la que plantea este trabajo.

Igualmente se profundiza en la evolución del formato instrumental, subrayando cómo las agrupaciones han incorporado nuevos instrumentos y adaptado repertorios tradicionales, lo cual justifica plenamente la creación de obras inéditas con enfoque actual. El proyecto de creación aquí presentado retoma esa misma línea al proponer una ampliación del repertorio desde una mirada reflexiva, creativa y pedagógica, destinada a fortalecer las agrupaciones comunitarias, rurales y académicas.

La obra es un compendio donde se destaca la posibilidad de buscar nuevas formas compositivas a partir de distintos elementos musicales, tanto tradicionales como no convencionales, que enriquecen el lenguaje de la estudiantina. Esta integración creativa plantea un camino para la transformación estética del repertorio y la ampliación de sus posibilidades expresivas.

De acuerdo con lo anterior, surge la pregunta ¿De qué manera puede la armonía, como eje compositivo, permitir la transformación de los estilos tradicionales del bambuco, el pasillo y el vals dentro del formato de estudiantina, sin perder su identidad musical?

Objetivos

General

Componer un pasillo, un vals y un bambuco con base en elementos musicales, tradicionales y no tradicionales, con el fin de evidenciar un paralelo entre los estilos compositivos, generando una transformación de las obras a través del desarrollo armónico.

Específico

Analizar elementos melódicos, armónicos y rítmicos característicos del bambuco, del vals y del pasillo, desde una perspectiva tradicional y no tradicional.

Aplicar técnicas compositivas innovadoras que contrasten y enriquezcan las estructuras convencionales.

Elaborar las partituras de las obras compuestas,

Marco Teórico

Las estudiantinas tradicionales colombianas son conjuntos musicales conformados por una mezcla de instrumentos, que pueden ser propios de la zona andina colombiana como lo es el tiple, adaptaciones instrumentales como la bandola andina (derivado de la bandurria y mandolina española) e instrumentos que han sido adaptados por la región andina como la guitarra. Un concepto más cercano se toma de Rendon (2009) “Una Estudiantina es un grupo de bandola, tiple y guitarra al cual se le puede agregar lo que quiera, pueden ser dos bandolas, tres bandolas, dos tiples, dos guitarras, el número no importa¨(pg.29) por ello la variación de estos instrumentos ya mencionados, pueden ser relativos en distintos grupos de estudiantinas, para entender mejor el concepto y estructuración de este grupo de cuerdas pulsadas se toma como referente a (Rendon, 2009) ¨una estudiantina debe estar conformada por los tres instrumentos principales que conforman la organología de la música andina colombiana, como son la bandola, instrumento típicamente melódico, el tiple y la guitarra¨ (pg.29), Una afirmación no menos importante es la de Miguel Cuenca, musico de la ciudad de Medellín que comparte el mismo pensamiento de Rendon, dando por sentado que conservar el formato de tiple, bandola y guitarra son la determinación de la estudiantina pura, siendo así la aplicación de estos tres instrumentos la conformación fundamental para definir e identificar un grupo musical como lo es la ESTUDIANTINA.

Este formato musical será aplicativo para Colombia con énfasis en la región Andina. es importante mencionar que muchas estudiantinas han adaptado y modificado la estructura instrumental interna, el repertorio musical y algunos elementos que componen a la estudiantina, se puede tomar una apreciación de Rendón Marín (2009) que “Estudiantina se

dio a partir de unos requerimientos básicos, donde es imprescindible la presencia de bandolas, tiples y guitarras, que a su vez interpretan principalmente música andina colombiana. En este sentido, un gran porcentaje de músicos, coleccionistas, productores, investigadores y folcloristas, concuerdan y señalan que la agrupación que cuente con esas características se puede enmarcar con este nombre. Sin embargo, existen maestros, estudiantes y aficionados, que a lo largo del tiempo han querido experimentar nuevos timbres y estilos musicales dentro del formato" (pg.39) por lo cual en las distintas regiones pueden ser modificadas respecto al estudio y análisis de quien coordina o dirige dicho grupo musical, sin embargo una apreciación por parte del maestro León Cardona, en el documento Rendon, l. (2009)afirma que ¨una estudiantina está conformada por bandola, tiple y guitarra, donde hay uno de cada instrumento o varios de cada uno de ellos¨ dicha estructura es la tradicional, sin adoptar las distintas interpretaciones y modificaciones que un director puede considerar adecuadas en este formato, lo cual ha sido usado en la actualidad.

Después de definir o conceptualizar a la estudiantina, se da paso a profundizar acerca de los géneros e instrumentos que conforman y son representativos en este trabajo compositivo. Estos referentes dan lugar al desarrollo de una composición para estudiantina basado en la participación primordial de los instrumentos tradicionales, en resaltar la cultura andina colombiana y la aplicación de armonías no tradicionales este tipo de formatos.

Pasillo

Originado en la época de la independencia de Hispanoamérica, tiene un ritmo más ágil que el vals, posee la particularidad de que su compás es 3/4, pero sus melodías tienden a tener figuras rítmicas más pequeñas lo que da más fluides.

Vals

Este género posee orígenes de la región europea, que en Colombia se adaptó en la región andina, este mismo género posee una estructura de 3 negras por compás, lo que convierte en el conocido compás 3/4, su melodía naturalmente se expresa en figuras de gran valor, que le dan al vals una suavidad y elegancia.

Bambuco

Se considera el ritmo nacional de Colombia, tiene un ritmo sincopado, considerado el ritmo más representativo de la música andina colombiana, interpretado en distintos grupos musicales.

Roles instrumentales dentro de la estudiantina

Hablemos un poco de los roles que desempeñan los instrumentos dentro de la estudiantina.

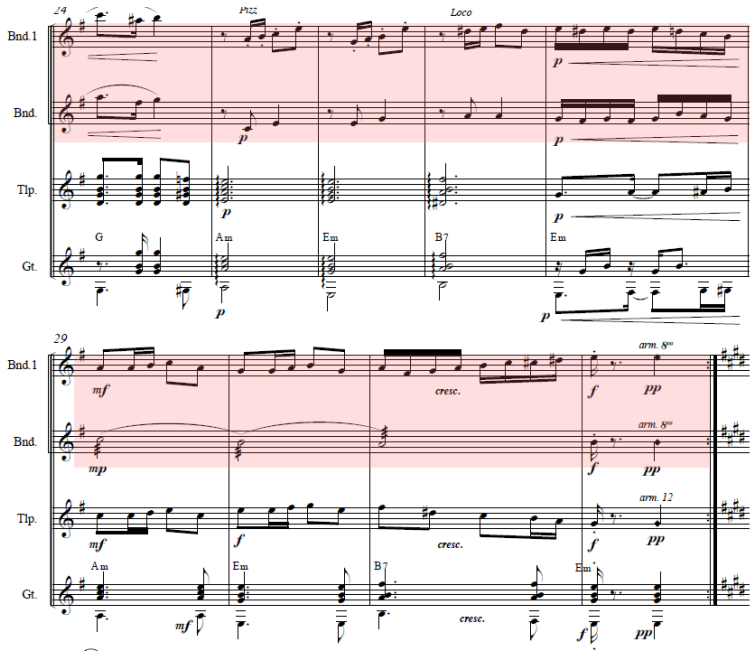
La bandola

La bandola es un instrumento melódico-armónico de sonido agudo que por sus características sonoras, en la estudiantina es particularmente usado como instrumento melódico.

Esta puede llegar a realizar acompañamientos armónicos, pero debido a su registro tan agudo se desempeña de mejor forma como instrumento melódico, generalmente se

interpreta con plectro y su esctructura consta de seis órdenes de dos cuerdas metálicas cada uno, estas afinadas así: G, D, A, E, B, F#.

Tomemos entonces como obra de referencia a MINUTO del compositor John Jaime Villegas



En este ejemplo vemos como hay dos bandolas divididas en roles de bandola 1 y bandola 2 y que pese a que son dos líneas diferentes siempre están realizando movimientos melódicos ya sea armonizando la melodía o dando una contra melodía que aporte a la sección.

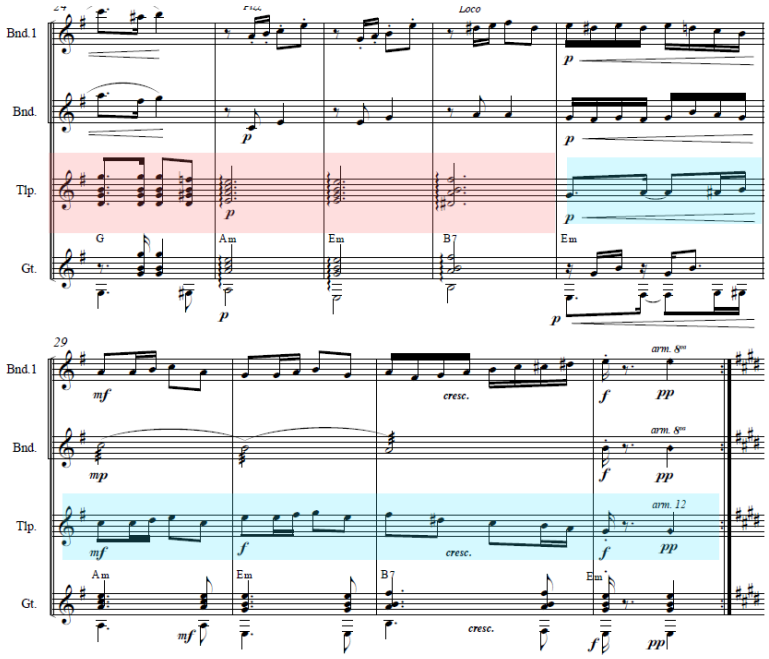
El tiple

Al igual que la bandola en tiple es un instrumento melódico-armónico, su sonido es menos agudo que el de la bandola y más que el de la guitarra, por ello es el instrumento puente en la estudiantina. Este es quien aporta en brillo y la suavidad al formato y es el puente ya que se utiliza como acompañamiento rítmico y armónico apoyando a la guitarra, pero también como melodía dando soporte a las bandolas.

El tiple generalmente es interpretado con rasgueos llamados “guajeos” y técnicas como el aplatillado que consta de rozar suavemente las uñas sobre las cuerdas, produciendo un sonido metálico.

El tiple consta de cuatro órdenes de tres cuerdas metálicas cada uno, estas afinadas así: E, B, G, D

Tomemos nuevamente de ejemplo a Minuto



Podemos observar que el rol del tiple varía dependiendo de la necesidad interpretativa, pues inicia siendo armónico para dar peso y se convierte en melódico para resaltar la melodía que se expone

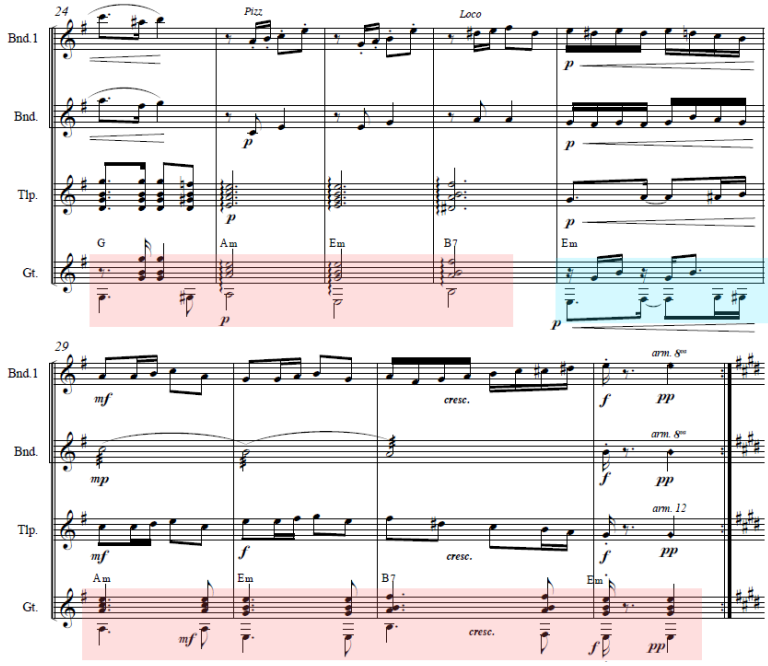
La Guitarra

La guitarra es el pilar de la armonía en las estudiantinas. Proporciona los acordes que sustentan la melodía y le dan profundidad al sonido. Esta también es un instrumento

melodico-armonico y al ser su registro tan amplio es el instrumento que aporta estabilidad y peso a el formato.

La guitarra es utilizada principalmente como instrumento armónico, y en pocas ocasiones hace pequeñas melodías con los bajos para conducir la armonía. Esta acompaña al tiple en la base rítmica y a la bandola en la melodía, creando un equilibrio sonoro. Consta de seis cuerdas y su afinación es así: E, B, G, D, A, E. su registro es de 3 octavas, desde el E3 hasta el E6

Veamos cómo se ejemplifica en la obra Minuto



Aquí podemos ver como la guitarra se encarga de mantener el equilibrio entre melodía y armonía y también como con pequeñas progresiones melódicas aporta densidad y dirección a la obra.

Rachmaninov como referencia armónica: Preludio Op. 39 No. 6

En el marco del análisis armónico aplicado a la creación, resulta pertinente mencionar el Preludio en La menor, Op. 39 No. 6 de Serguéi Rachmaninov como una referencia conceptual rica en recursos expresivos. Si bien no se toma esta obra como modelo estructural, sí se reconoce en ella una convergencia de elementos que nutren la mirada hacia la armonía como espacio de color, tensión y fluidez.

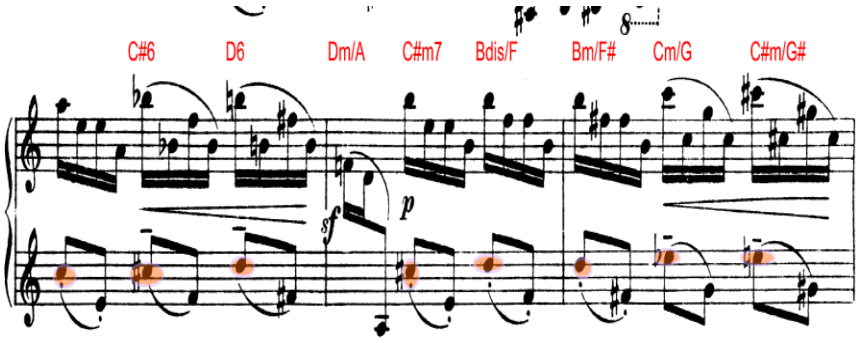
En esta pieza se percibe un uso constante del cromatismo, no solo como adorno melódico, sino como motor del movimiento armónico. La armonía se desplaza de forma libre, sin anclarse en progresiones funcionales tradicionales, lo que genera una atmósfera inestable pero cargada de sentido expresivo.

Uno de los aspectos más relevantes es la superposición de acordes, donde diferentes estructuras se combinan para producir una sonoridad compleja y ambigua. Esto se traduce en un color armónico denso, donde las tensiones se sostienen sin necesidad de resoluciones clásicas. También se identifican alusiones modales, con giros melódicos y armónicos que evocan modos como el frigio o el dórico, aportando variedad tímbrica y profundidad.

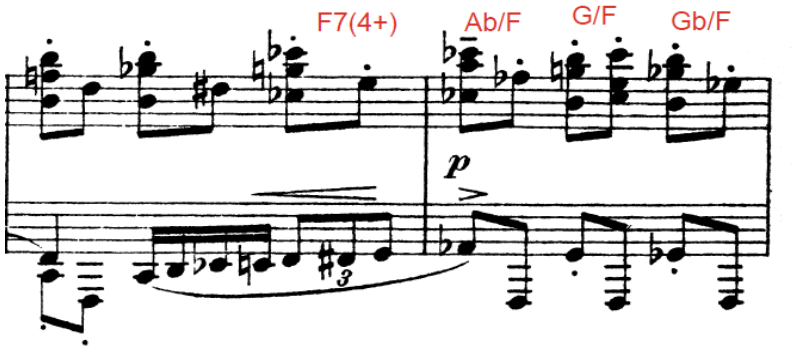
En el presente proyecto, esta obra de Rachmaninov no se toma como modelo estructural ni como base imitativa, sino como fuente de ideas y aproximaciones sonoras que alimentan el desarrollo del discurso musical propio. Elementos como el uso del cromatismo, la superposición de acordes, las modulaciones momentáneas, las alusiones modales, las secuencias en puentes y pasajes conectores, así como las rearmonizaciones temáticas, constituyen herramientas de exploración armónica que inspiran la escritura sin

condicionarla. Esta referencia permite establecer un marco expresivo flexible, desde el cual se construyen obras originales que dialogan con ese universo armónico y tímbrico sin depender de él formalmente.

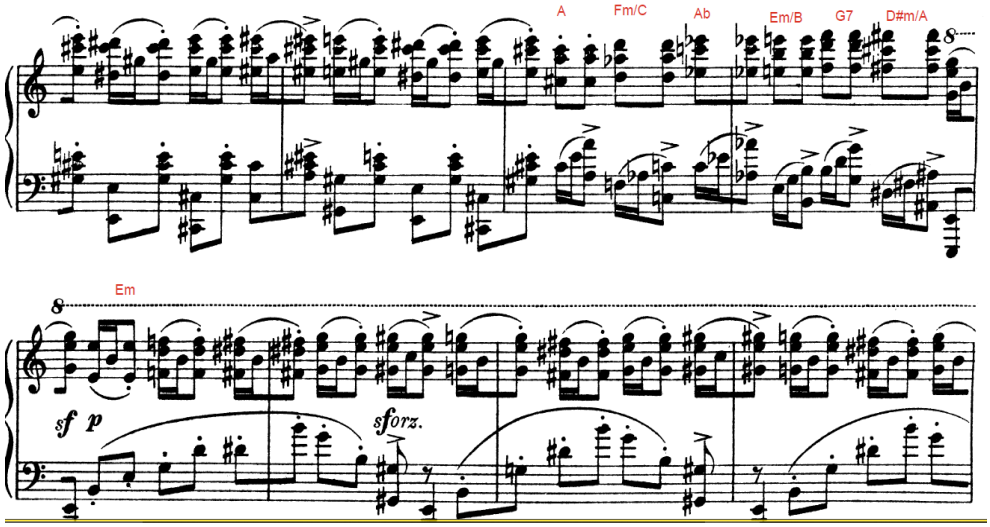
Uso constante de cromatismos



Uso de acordes aumentados



Rearmonizaciones y episodios modulantes



En efecto, uno de los propósitos de este trabajo es aportar a la innovación en el contexto armónico usual de la música andina colombiana, caracterizado en gran parte por secuencias tonales convencionales. La inclusión de elementos como el cromatismo, las secuencias modulantes, las superposiciones y rearmonizaciones, abre la posibilidad de expandir la paleta expresiva de este repertorio sin renunciar a su identidad estilística.

La Rearmonización: Un Enfoque Flexible y Estético de la Armonía

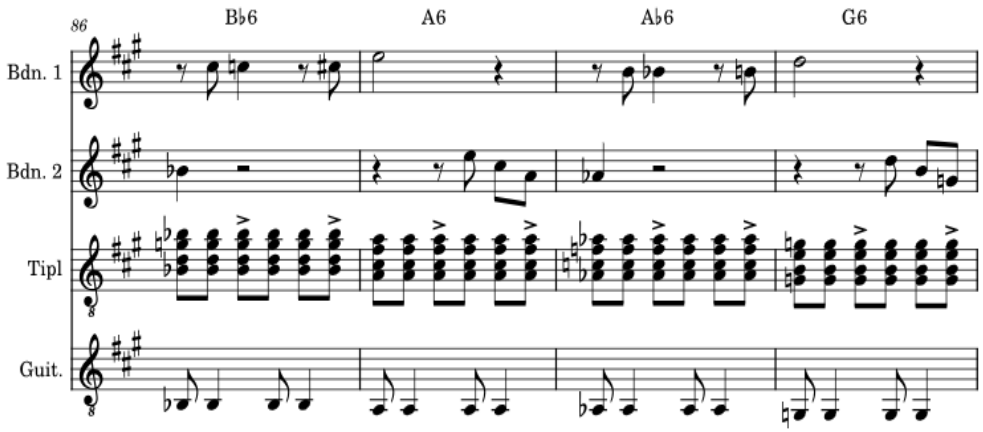
La rearmonización es el proceso mediante el cual se modifican los acordes o la armonía de una progresión musical ya existente. Este proceso puede obedecer tanto a criterios teóricos rigurosos como a decisiones estilísticas o de gusto personal, lo cual le confiere una amplia flexibilidad creativa.

En esencia, rearmonizar implica aprovechar todos los recursos armónicos posibles: movimientos, cambios, enlaces y sustituciones. Según Enric Herrera, en su libro Música y Armonía Moderna, la rearmonización adquiere relevancia principalmente por su finalidad, es decir, por los objetivos expresivos o estructurales que persigue el músico.

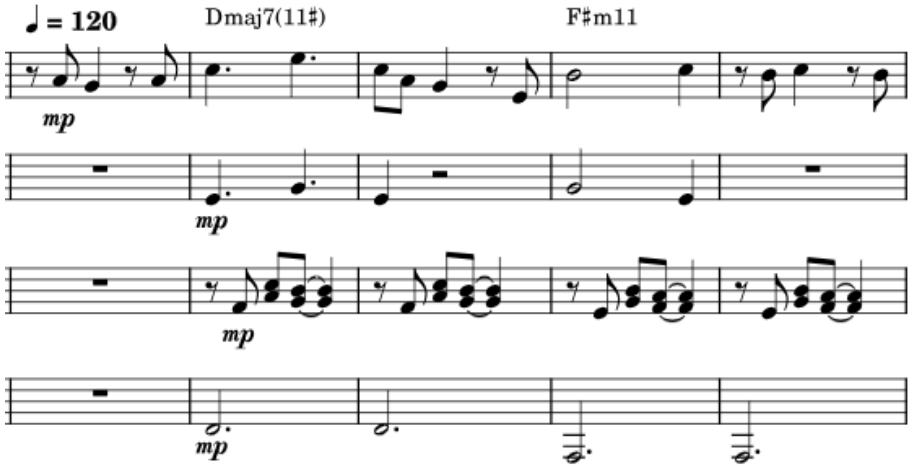
Entre los recursos utilizados en la rearmonización encontramos la sustitución de acordes por funciones tonales similares, patrones II-V-I, dominantes secundarias, acordes disminuidos, sustitutos tritonales, relaciones entre melodía y armonía, enlaces cromáticos o sucesivos, paralelismos en calidad y disposición de acordes, entre otros. También se consideran transformaciones del acorde que incluyen el uso del color, la tensión, las extensiones y la adición de notas.

En resumen, la rearmonización es una herramienta creativa que permite reinterpretar una progresión armónica desde múltiples perspectivas, siempre en función del objetivo musical deseado.

Rearmonizacion paralela en el pasillo



sustitución de acordes por funciones tonales similares en el pasillo



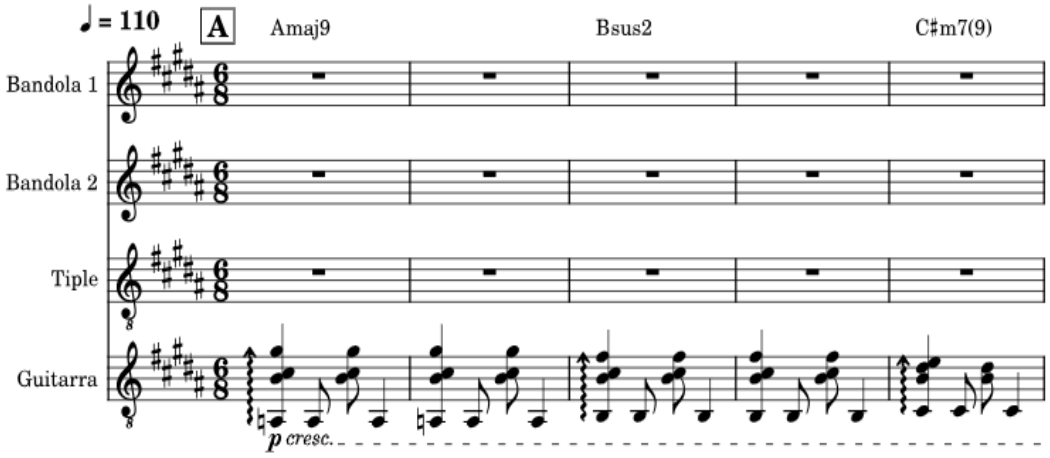
Sobre el Concepto de Armonía Modal en el Jazz según Enric Herrera

Enric Herrera, en su obra Música y Armonía Moderna, expone que el jazz modal establece una ruptura con los principios de la armonía funcional, priorizando un enfoque estático y menos direccional en el desarrollo armónico. En este estilo, las progresiones tienden a ser cortas, repetitivas y carecen de la carga tensional característica de los acordes dominantes tradicionales. En lugar de buscar resoluciones funcionales, se persigue la exploración del color armónico.

Herrera destaca que en la armonía modal se enfatizan elementos como la simplicidad melódica, el uso del intercambio modal y la superposición de acordes o armonías cercanas a una nota pedal. Este recurso genera un entorno armónico más abierto y contemplativo, donde lo importante no es el movimiento entre funciones, sino la creación de atmósferas a través del color sonoro.

En este contexto, la armonía se convierte en un campo de exploración tímbrica, donde la tensión se sustituye por la riqueza del matiz y la extensión de los acordes. La superposición de diferentes modos sobre una misma raíz armónica permite una expansión del lenguaje tonal, sin necesidad de resoluciones estrictas.

Intercambio modal / progresiones con carencias tensional



Proceso creativo

La creación de tres obras para estudiantina típica colombiana se basa en la agrupación de los aires tradicionales de la región andina organizados en la siguiente forma: I- Pasillo, II- Vals y III- Bambuco.

El formato instrumental está distribuido así: Bandolas I, Bandolas II, Tiples y Guitarras.

Pasillo

La primera de las tres piezas, una obra construida con progresiones armónicas típicas del pasillo tradicional colombiano, melodía sincopada y por grados conjuntos. además de ello el pasillo presenta una transformación melódica y armónica que nos muestra las diversas formas compositivas que hay dentro del mismo.

El pasillo está distribuido en 4 secciones y estas se dividen así: A, B C, D.

La parte A o primeros 31 compases contienen el motivo en frases repetitivas que forman el desarrollo de la obra, mostrándonos como su melodía por grados conjuntos, su acompañamiento rítmico tradicional y su armonía nos afirman las características de una forma de pasillo tradicional. Se presenta en la tonalidad de la menor (Am) con una medida de tempo de negra a 80 BPM, seguido de ella viene la parte B que inicia en el compás 31 y finaliza en el compás 71, esta parte de la obra se presenta en la homónima mayor siendo esta la mayor (A) con una variación de tempo en el compás 52 donde la sección toma velocidad de 150 BPM para dar la sensación de pasillo fiestero.

La parte C se ubica desde el compás 72 hasta el 114 con cambios de tempo en el compás 96 que desciende de 150 a 120 BPM. Esta sección es la división de la obra, es aquí

donde los cambios en la estructura del que era un pasillo con esquemas tradicionales pasan a ser uno con esquemas contemporáneos, buscando presentar de nuevo el material melódico con nuevas armonías y variaciones rítmicas. Esto con fines de comparar la estructura de un pasillo tradicional con la de uno contemporáneo en una misma obra.

Finalmente, la parte D ubicada en el compás 115 es la recopilación de la parte B de la obra, con variaciones en la melodía y el tempo.

Forma de la Obra

Tabla 1. Pasillo

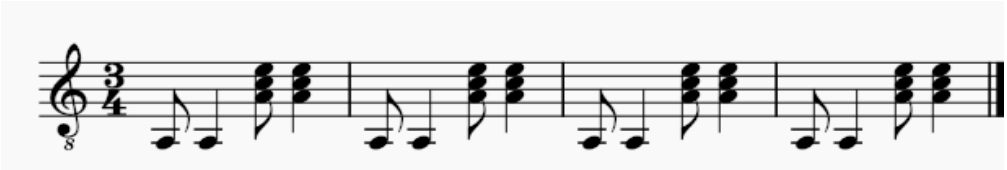
Tonalidad	Am	A	Am-A	A
Sección	A	B	C	D
Compas	1-31	32-71	72-114	115-130
Tempo ♩	80 BPM	80-150 BPM	150-120 BPM	120 BPM

Base rítmica usada en el pasillo

Figura 1. Estructura rítmica

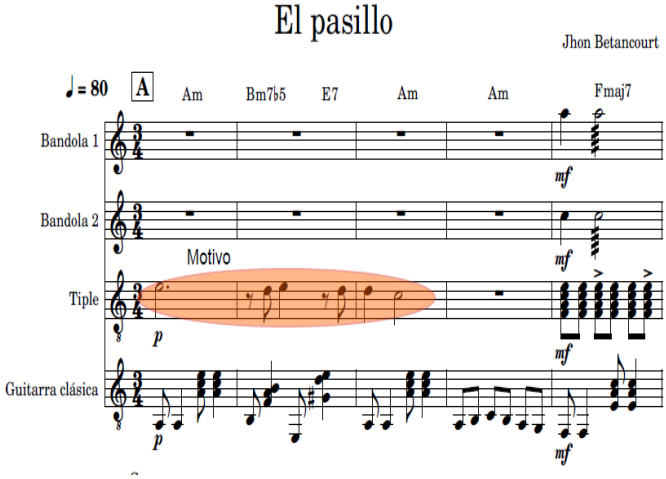
Base rítmica usada sobre el acorde de la menor

Figura 2. Estructura rítmica aplicada



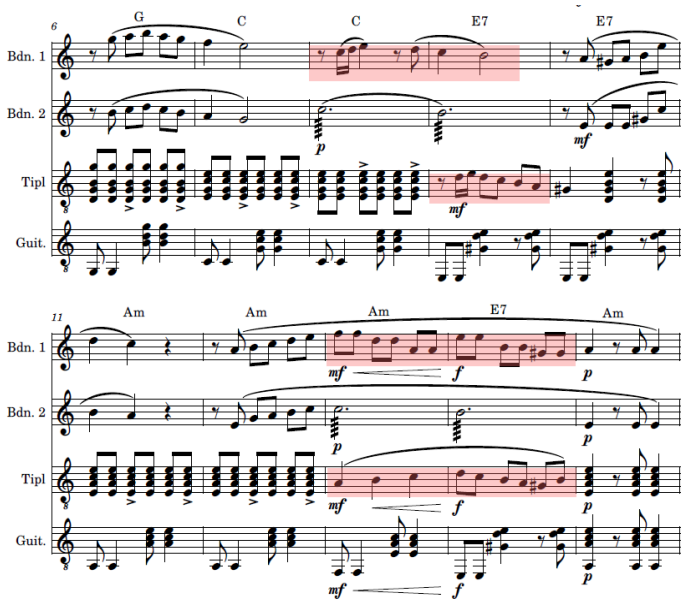
Componente rítmico armónico

Figura 3. El motivo



Durante la creación de la parte A se determinó que el ritmo armónico se llevaría por parte del tiple y la guitarra, dando la responsabilidad de mantener un equilibrio entre melodía y armonía. Aunque en ocasiones el tiple deja de ser rítmico para convertirse en melódico, siempre tiende a regresar a su tarea principal, por otro lado, la guitarra se encarga de hacer rellenos armónicos con progresiones de bajos que conducen correctamente la melodía a encontrarse con el bloque armónico siguiente.

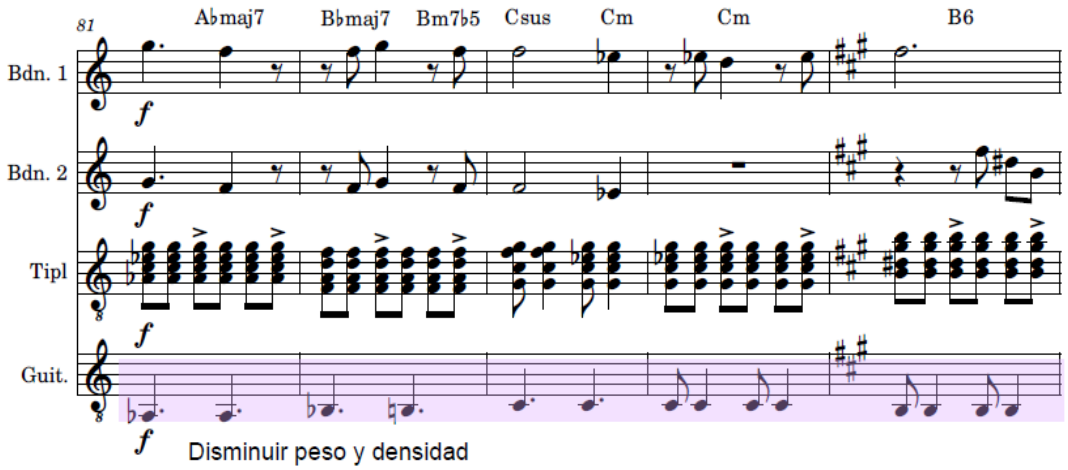
Figura 4. Desarrollo armónico



Esta sección de la obra (sección A) esta presentada en modo menor por ello sus funciones armónicas son simples, sus progresiones sencillas e incluso predecibles. Estás fueron elegidas con el fin de generar un movimiento armónico simple como es particular del pasillo tradicional, es por ello por lo que se utilizan progresiones armónicas de los grados de Tónica, subdominante y dominante.

El paso del pasillo por la parte B no es más que una común repetición de forma rítmica y armónica de su precedente, pues allí encontraremos la misma ejecución rítmica, mismos roles y similitudes en la forma de las progresiones. Esto con la diferencia que esta vez nos encontramos con la generalidad de ser una sección en modo mayor que se divide en 2 pequeñas partes, ya que se pensó en la repetición de esta con una mayor agilidad.

Figura 5. Variaciones en la guitarra



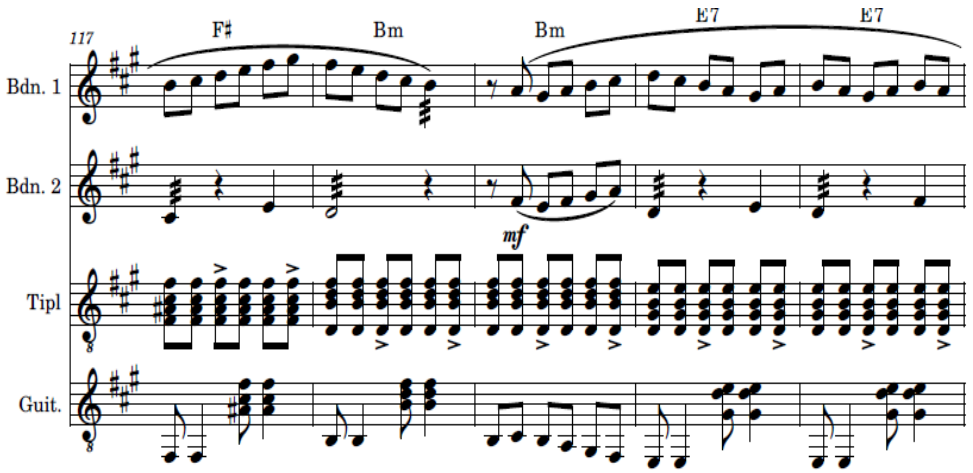
Pasando a la tercera sección de la obra encontraremos la división de esta. Es aquí donde los conceptos cambian, pues como se denota en la figura 5 correspondiente al compa 81 de la sección C la guitarra que siempre fue la encargada de llevar el ritmo, es ahora la encargada de destacar la cualidad de la nueva armonía, marcando siempre la fundamental del acorde con base rítmica de pasillo y el tiple es quien se encarga de afianzar la armonía completando el acorde.

La armonía utilizada dentro de esta sección son re-armonizaciones de las melodías que en un principio fueron presentadas, haciendo uso de conceptos como prestamos modales, intercambio de acordes por regiones tonales, dominantes secundarias, sustituciones tritonales, entre otras. Todo esto con el fin de re-exponer la obra en un lenguaje no tradicional que generase sensaciones diferentes con el material melódico ya visto. es por ellos que en esta sección de utilizan acordes con tensiones que en algunos casos no hacen parte de una progresión funcional

En esta sección de la obra se buscó usar una armonización que generase en la melodía una nueva dirección con fines de reformar un fragmento presente. Algunas

melodías se modificaron levemente con intenciones de cambiar las cadencias iniciales por cadencias nuevas e incluso por semicadencias (que en principio fueron cadencias auténticas perfectas) que no generaran sensación de finalidad.

Figura 6. Reexposición

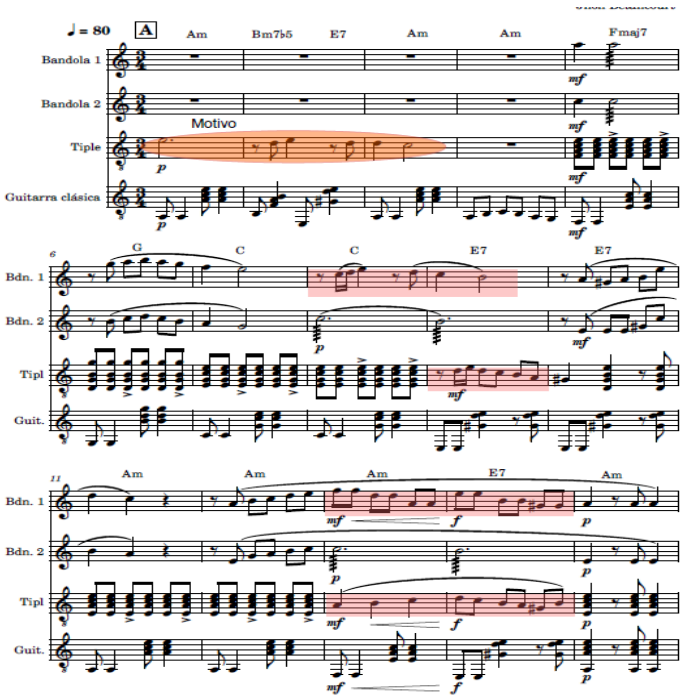


La parte final o parte D de la obra está compuesta con fines de reexposición pues en ella encontramos una mezcla del desarrollo de la parte B que trae consigo la armonía, el ritmo y el motivo melódico inicial, con leves diferencias en su diseño melódico.

La finalidad de regresar nuevamente a una estructura tradicional se lleva a cabo ya que después de un paso por una sección cargada de un desarrollo rítmico y armónico complejo se pueda nuevamente reconocer la melodía inicial con el carácter con el que se desarrolló al iniciar y así poder generar un correcto contraste entre ellas.

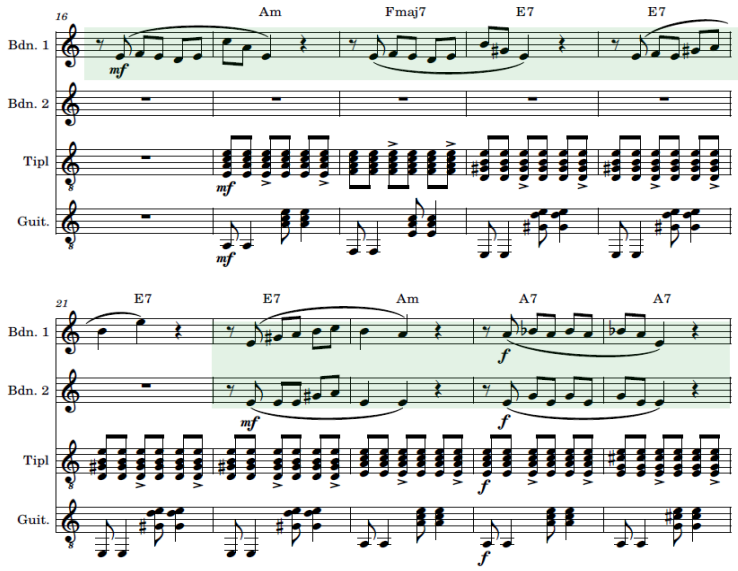
Componente melódico

Figura 7. Melodía y Contra melodía



Las melodías elaboradas dentro de esta obra están formadas por elementos escalisticos, saltos por grados conjuntos y arpegios de la armonía, todo esto afianzando la forma compositiva del pasillo tradicional. Las melodías comúnmente están asignadas para los instrumentos melódicos y de tesitura aguda como las bandolas. Por otro lado, el tiple realiza contra melodías que se pensaron como una melodía que al verse sola funcionase y que al juntarla con la melodía de las bandolas complementen a la armonía.

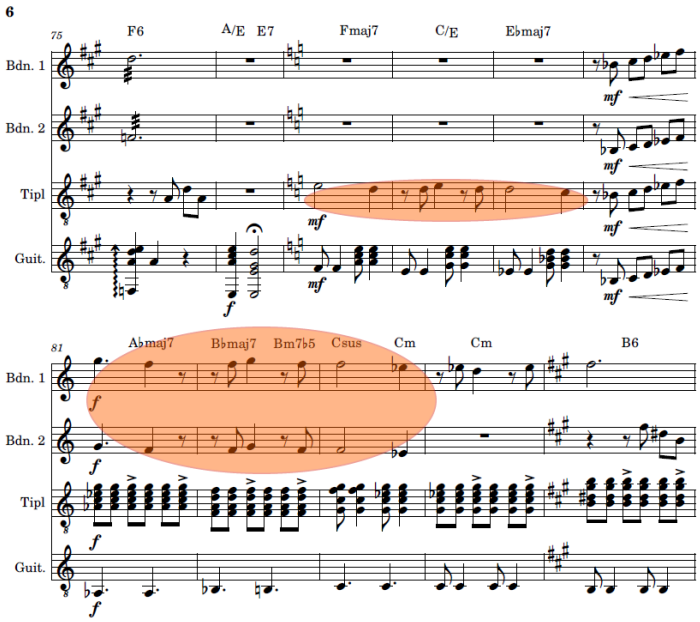
Figura 8. Cualidades de la melodía



Estas melodías están estructuradas de forma anacrusica con el fin de cumplir algunas reglas y parámetros que son estrictos en el pasillo; también se busca la homogeneidad entre melodía y armonía, realizando primero una semifrase con una melodía en unísono y luego culminar con una semifrase con una melodía armonizada a dos voces, logrando así un equilibrio en la densidad de este.

El sentido principal de realizar melodías armonizadas es lograr destacar las fases que para el concepto del pasillo deben estar presentes con mayor autoridad en la obra. Es por ello, por lo que estas melodías comúnmente van a estar armonizadas y apoyadas de una articulación y dinámica diferente a las de las frases que se presentan de manera simple, esto con fines de generar contraste.

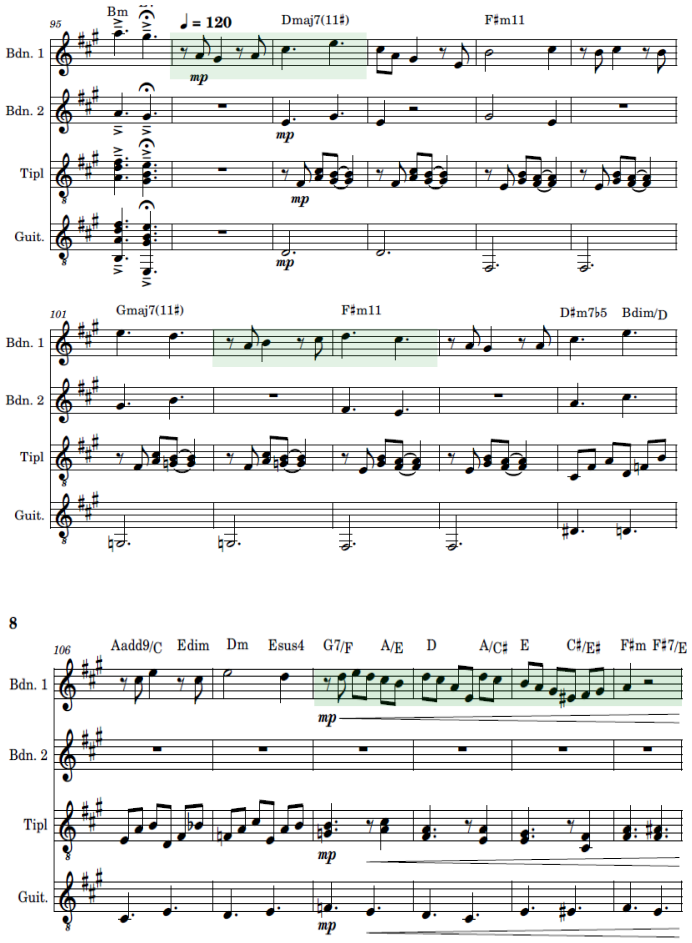
Figura 9. Desarrollo del motivo



En el compás 77 de la sección C de la obra, aparece nuevamente el motivo melódico de la parte menor y se usa como pedal para desarrollar la sección. Este motivo melódico se repite hasta el compás 90, siendo transpuesto una tercera diatónica por encima y descendiendo medio tono cada vez que se repite.

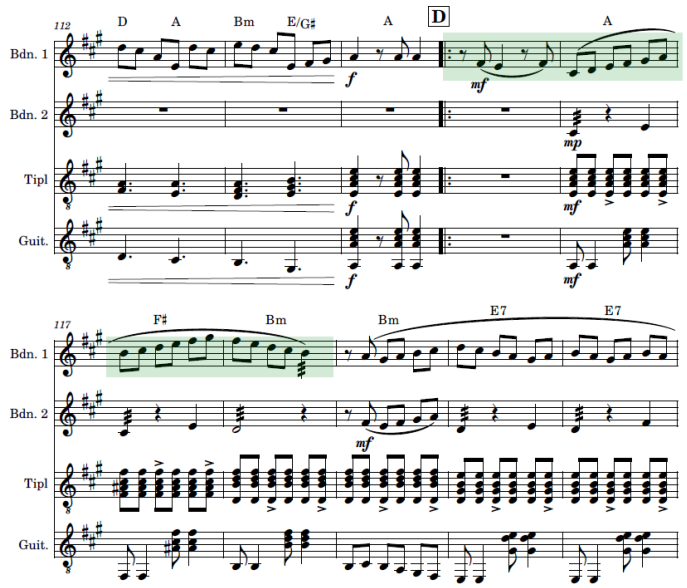
Al igual que las secciones anteriores el tiple protagoniza espacios melódicos importantes que luego son cedidos y re expuestos por las bandolas, con el fin de generar contraste entes las frases melódicas.

Figura10. Reexposición melódica



En la segunda frase de la sección C se presenta nuevamente una melodía ya expuesta. En este momento musical se da paso a la reexposición de la melodía de la sección B, que se presenta inicialmente en la misma tonalidad y tesitura, pero luego es modificada sutilmente para ser llevada a una semicadencia que antes fue una cadencia auténtica y así generar otro carácter a la sección.

Figura 11. Reexposición melódica



La sección D es una mezcla entre un motivo de sus antecesores y melodías creadas con escalas pertenecientes a la tonalidad, su composición melódica es básica y se desarrolló netamente con elementos ya presentados en la obra.

Vals

Es la segunda de las tres piezas musicales, compuesta con elementos de los aires tradicionales colombianos mezclados con técnicas compositivas del barroco, que al ser utilizadas de forma diferente dan paso a una exploración armónica y melódica, que no sigue estrictamente las reglas barrocas si no que suele ser más libre.

Al igual que el pasillo, el vals está formado de cuatro secciones divididas así: A, B, C, D.

La sección A contiene los primeros 60 compases, su composición es simple ya que consta de melodías repetitivas y acompañamientos que no varían. Esta se presenta en la tonalidad de sol menor (Gm) para que al igual que la obra pasada luego sea procedida por

su equivalente mayor en lo que será la sección B. Esta sección se comprende desde el compás 61 hasta el 111; presenta nuevamente la materia de su precedente con una modificación en su tonalidad, haciendo así que el material melódico que se presentó en modo menor ahora sea un nuevo material en modo mayor.

La parte C al igual que en la obra anterior, es la sección en que esta se divide; inicia en el compás 112 y finaliza en el 208, allí se encontrará un tratamiento diferente en su estructura, pues si bien en la obra pasada la sección C estaba rearmonizada y su estructura rítmica cambiaba, en este caso su armonía y su estructura rítmica cambian, pero con una perspectiva diferente. Esta vez para su modificación se usará la técnica del contrapunto.

La sección D es la sección recapituladora de la obra, allí encontraremos sus melodías principales con su misma armonía, pero con estructura rítmica modificada.

Forma de la obra

Tabla 2. Vals

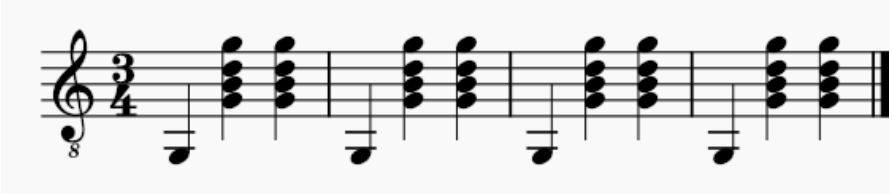
Tonalidad	Gm	A	Gm-G	Gm
Sección	A	B	C	D
Compas	1-60	61-110	111-154	155-239
Tempo ♩		170 BPM		

Base rítmica utilizada

Figura 12. Estructura rítmica

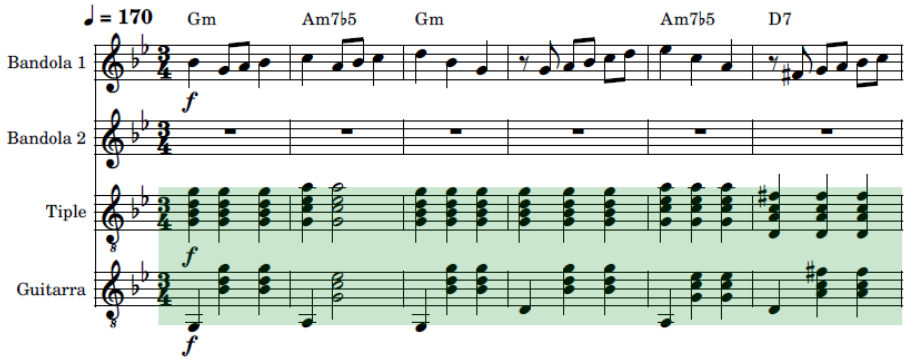
Base rítmica sobre el acorde

Figura 13. Estructura rítmica aplicada



Componente rítmico armónico

Figura 14. Roles instrumentales

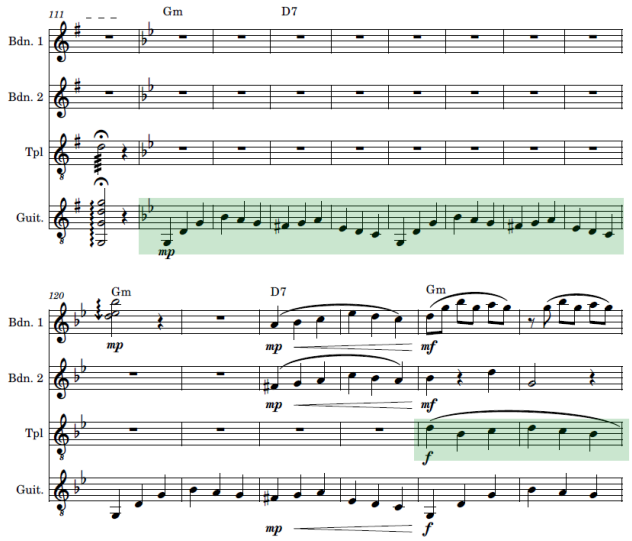


Al iniciar el proceso compositivo los roles rítmicos fueron pensados para ejecutarse en instrumentos como el tiple y la guitarra, teniendo presente que son instrumentos que desarrollan la parte rítmica con facilidad. Las progresiones armónicas utilizadas dentro de la sección A, son típicas del vals y de la música tradicional colombiana, basada en los grados de tónica, subdominante y dominante.

Por otro lado, la sección rítmica tiene el esquema básico tradicional del vals, la figuración de tres negras sobre un compás de 3/4.

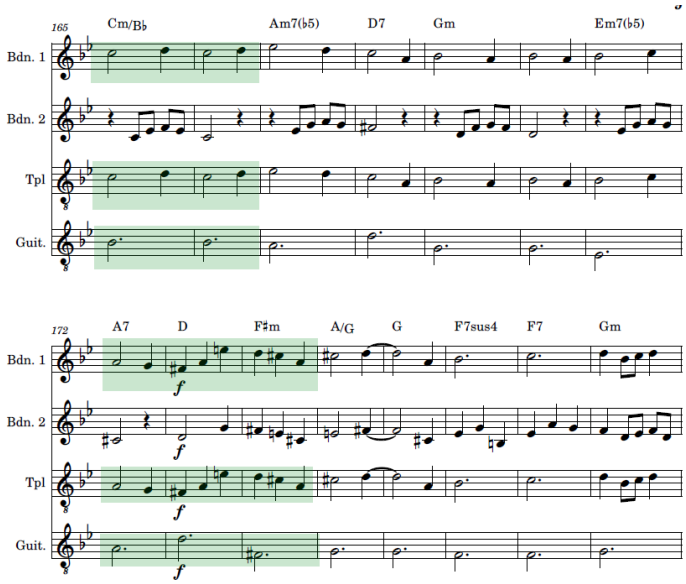
Cabe recalcar que la sección rítmica de la obra durante las partes A y B se mantiene de forma estricta con los mismos roles y misma base rítmica. Por otro lado, las progresiones armónicas siempre se basan en las funciones de I, IV, V, tanto en tonalidad mayor como en menor.

Figura 15. Variaciones rítmicas



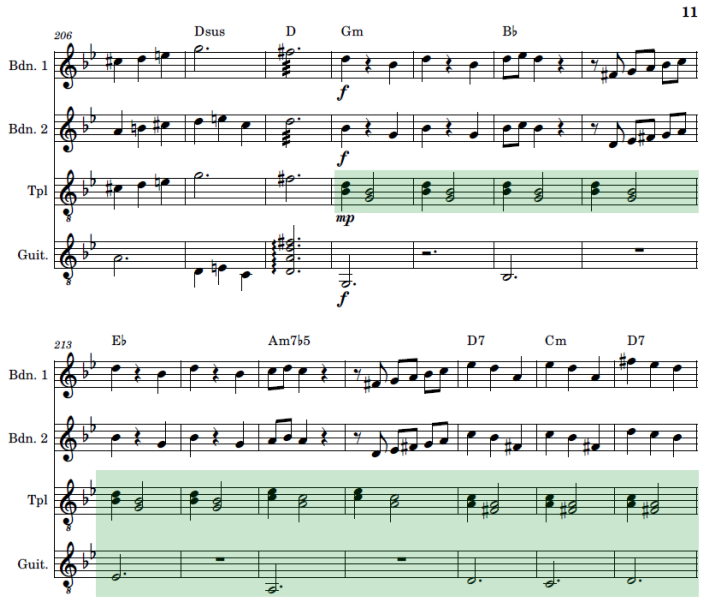
En el compás 111 (donde inicia la sección C) se encuentra el primer cambio en la estructura rítmica. Esta sigue conservando la idea rítmica inicial, que es presentar los acordes en negras, pero esta vez la guitarra los presenta en arpegios, aludiendo a que estos fuesen una melodía más, cuando en realidad se trata de un acompañamiento ritmico-armonico. Todo esto se pensó con la finalidad de generar una atmosfera que aludiera al barroco pero que con la evasión de las reglas estrictas se generase el inicio de un contrapunto.

Figura 16. Frases contrapuntísticas



Saltando al compás 165 encontramos el desarrollo contrapuntístico, es aquí donde las secciones que en un momento fueron rítmicas toman otra funcionalidad dentro de la obra. La finalidad de esta parte es poder realizar una reexposición de las melodías que ya fueron presentadas con otro enfoque, por ello su funcionalidad armónica es diferente. La armonía en esta sección nace de la creación de melodías que se desarrollaron con la intensión de que, al juntarse con la melodía principal, generase un contraste melódico y armónico, esto respetando únicamente la prolongación de los sonidos y algunas disonancias que al oído no fuesen agradables.

Figura 17. Reexposición

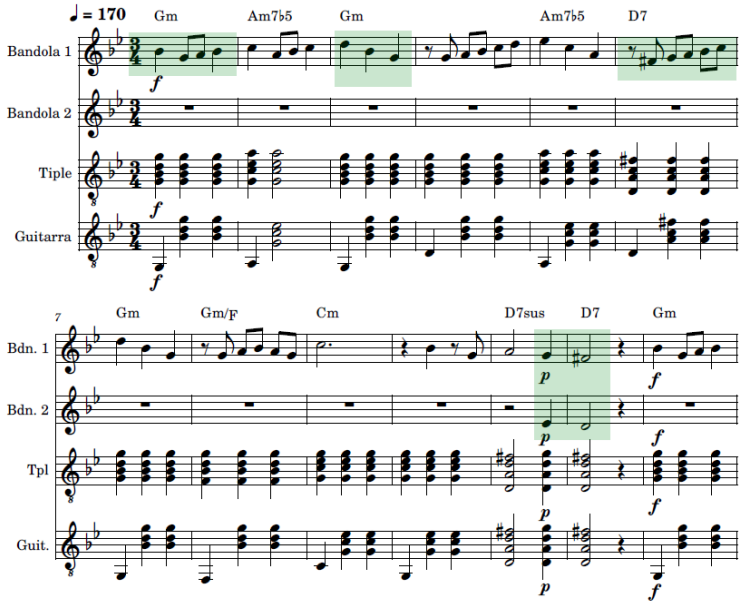


La sección D de la obra al igual que la misma sección en la obra anterior, tiene el propósito recordar la forma inicial, solo que en este caso se manifiestan nuevamente cambios en la estructura rítmica, pues ni el tiple ni la guitarra vuelven a su forma de acompañamiento tradicional.

La armonía y la melodía en esta sección se comportan igual que, como se mostraba inicialmente. La estructura armónica vuelve a ser simple y tiende a repetirse y su estructura melódica no es más que una copia exacta de lo que fue al inicio. Todo esto con el fin de materializar una mezcla entre lo tradicional y lo no tradicional.

Componente melódico

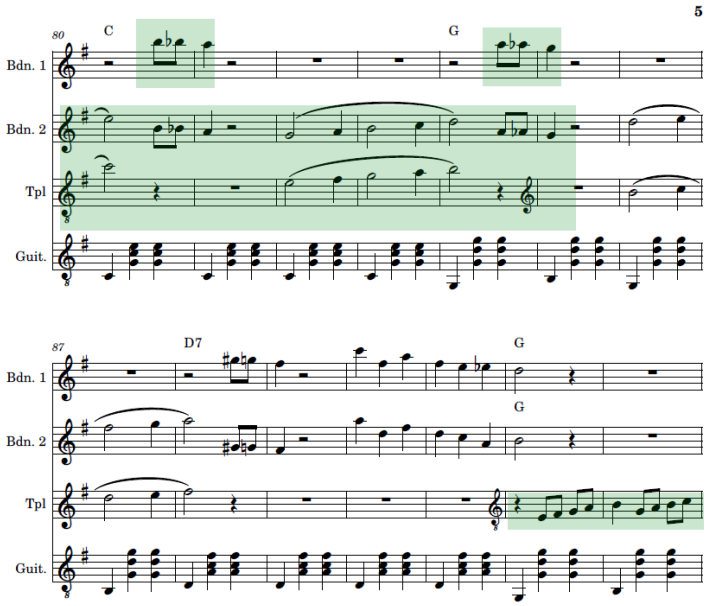
Figura 18. Cualidades de la melodía



La melodía del vals se compuso pensando en tres aspectos, los grados conjuntos y melodías diatónicas, modelos escalisticos sobre el acorde que se presenta y arpegios del acorde, por ello esta estructura melódica se puede imitar y transponerse a diferentes alturas, todo con la finalidad de mantener presente el motivo melódico que en las siguientes secciones empezara a disolverse entre armonías.

Hablando de los roles melódicos, es siempre la bandola 1 quien lleva la melodía, esto sucede ya que al ser esta una melodía con tanta fluidez, no se usó el recurso de segundas voces para destacar su carácter y solo se apoyaría cuando se necesitase resaltar con mayor impacto, fuerza y con crecimiento dinámico la sección.

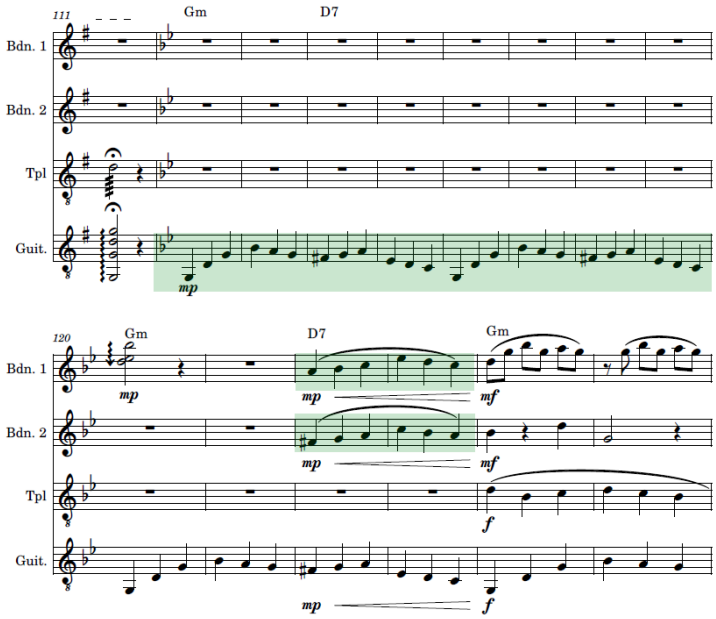
Figura 19. Transformación melodia-armonia



El compás 80 perteneciente a la Sección B de la obra nos da el indicio de lo que se aproxima, pues es en este momento donde el tiple empieza a despojarse de sus roles armónicos, para tomar roles melódicos. Esta variación en la pieza se genera para ir perdiendo densidad en la formación armónica e ir ganándola en la formación melódica, es por ello por lo que la bandola 2 toma la melodía, el tiple la armoniza y la bandola 1 rellena melódicamente.

El cambio de estructura se aproxima y por ello se pensó en ir sumándole melodías a los instrumentos armónicos, todo con la finalidad de realizar un cambio estructural más apropiado y no generarlo de improviso. Las melodías son asignadas a un instrumento armónico para que sea este quien direccione el inicio de lo que se estructuró como un contrapunto.

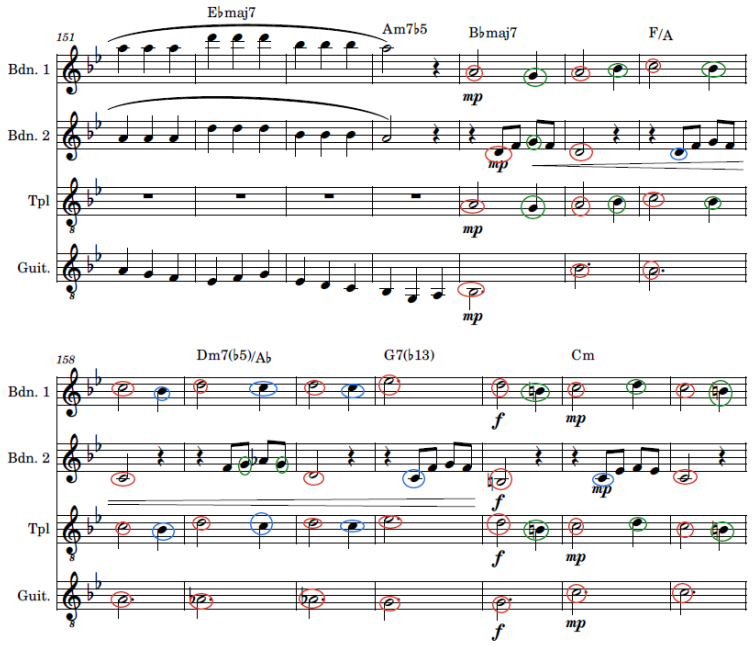
Figura 20. Reexposición melódica



El pensamiento compositivo inicial nunca fue crear material nuevo dentro de la obra, si no presentar el material melódico ya visto de una forma completamente distinta. En este momento , la guitarra realiza un solo melódico arpegiando los acordes y que así se presente nuevamente las melodías iniciales.

Desde el compás 112 hasta el 154 se buscó presentar las melodías de la sección A en modo menor, respetando la armonía y melodía, pero variando en cómo se presentaba su acompañamiento, y en pequeñas contra melodías ejecutadas por el tiple. Esto es nuevamente una forma de suavizar en inicio del impacto que generara el contrapunto, pues dicha sección las melodías iniciales serán un poco más difíciles de percibir, pero aun así estarán presentes.

Figura 21. Uso de extensiones y disonancias



A continuación, se realizará un análisis de la sección C desde el compás 155 en donde encontramos el desarrollo del contrapunto

En esta sección encontramos que la melodía principal es llevada por la bandola 1 y replicada una octava por debajo por el tiple. La guitarra lleva la función de realizar el movimiento de bajos y la bandola 2 la segunda melodía. Por ello se define que este contrapunto esta desarrollado a tres voces. Cabe recalcar que el desarrollo de este contrapunto se estructuró realizando melodías que coincidieran con la melodía principal y nunca bajo las reglas estrictas del contrapunto.

Dentro del análisis melódico fijaremos tres puntos de la siguiente forma: notas cordales, notas de paso y notas que pueden o no pertenecer a la armonía. Esto para dejar en claro la composición de esta sección.

En la figura 21 observamos notas encerradas en un círculo rojo, estas son las notas que coinciden con el acorde presentado y comúnmente las veremos al inicio del compás o en los tiempos fuertes del mismo, son netamente cordales. Por otro lado, encontramos las notas encerradas en círculos verdes que pueden o no pertenecer al acorde presentado, pero que funcionan como nota de paso a el siguiente. Finalmente encontramos notas encerradas en color azul, estas son extensiones del acorde o notas que generan disonancias, como las segundas o cuartas. Estos sonidos al presentarse en tiempos débiles y ser su duración tan corta son sonidos que no generan problemas al oído.

Después de analizar esto, cabe aclarar que en la composición de esta sección hay uso de terceras y sextas continuas, cuartas, quintas y octavas paralelas, pero se permitió hacer uso de todo ello debido a que el enfoque de esta sección nunca fue seguir unas reglas contrapuntísticas, sino presentar un material melódico re expuesto con un enfoque similar a esta estética, buscando que fuese agradable al oído.

Bambuco

la puerta de salida de las tres piezas instrumentales. Inspirada en la belleza de las montañas campesinas y las mujeres cafeteras, una pieza con riqueza armónica, con aires tradicionales y con melodías que inspiran y hacen presente a los andes dentro de sus notas.

Esta pieza a diferencia de sus hermanas está conformada de 5 secciones y está distribuida así: A, B, C, B’ y Coda.

Forma de la Obra

Tabla 3. Bambuco

Tonalidad	A lidio	B	B	B	B
Sección	A	B	C	B’	Coda
Compas	1-40	42-109	110-133	134-159	160-174
Tempo ♩	110 BPM	130 BPM	130 BPM	130 BPM	130 BPM

Base rítmica utilizada

Figura 22. Estructura rítmica 1

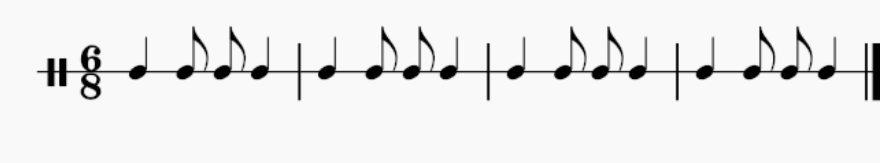
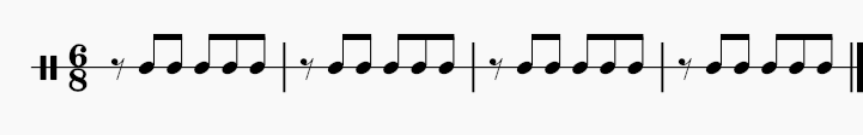


Figura 23. Estructura rítmica 2



Base rítmica sobre el acorde

Figura 24. Estructura rítmica aplicada 1

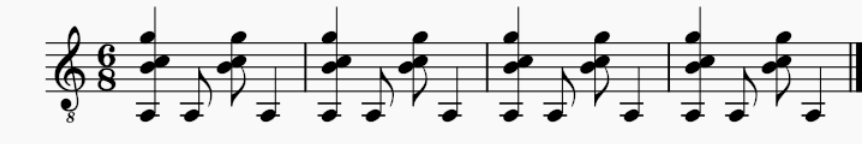
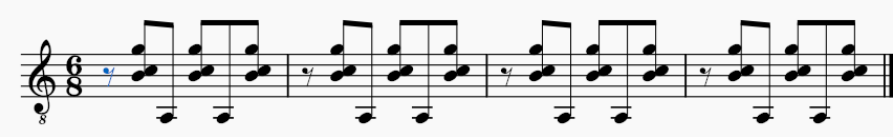
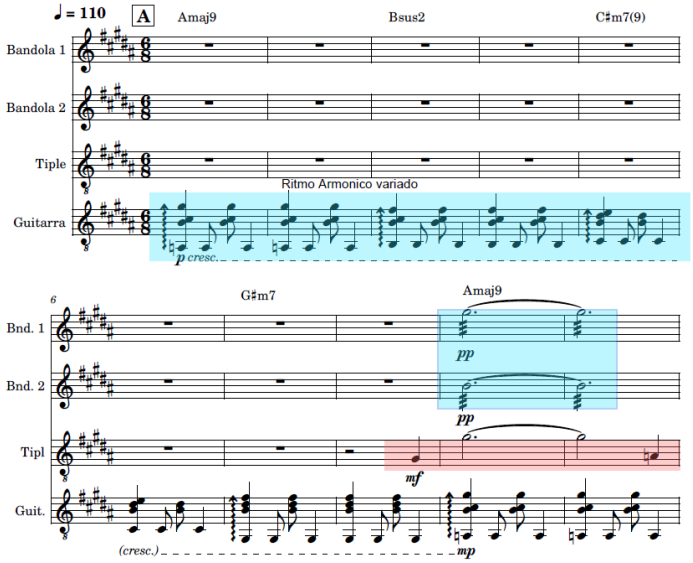


Figura 25. Estructura rítmica aplicada 2



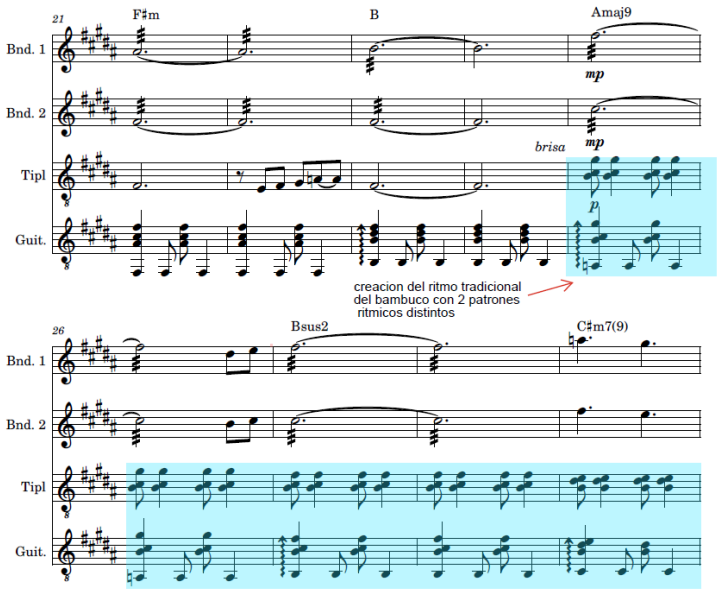
Componente rítmico armónico

Figura 26. Variación rítmico-armónica



A diferencia de las demás obras, el bambuco presenta su variación ritmico-armonica como episodio principal. El ritmo con el que se inicia es una variación de ritmo tradicional de bambuco y su armonía esta desarrollada con esquemas modales, presentando esta primera parte en la lidio. El principio fundamental de usar armonías modales es poder generar una sucesión de acordes no funcionales que direccionen a la obra a un aura y un carácter sereno.

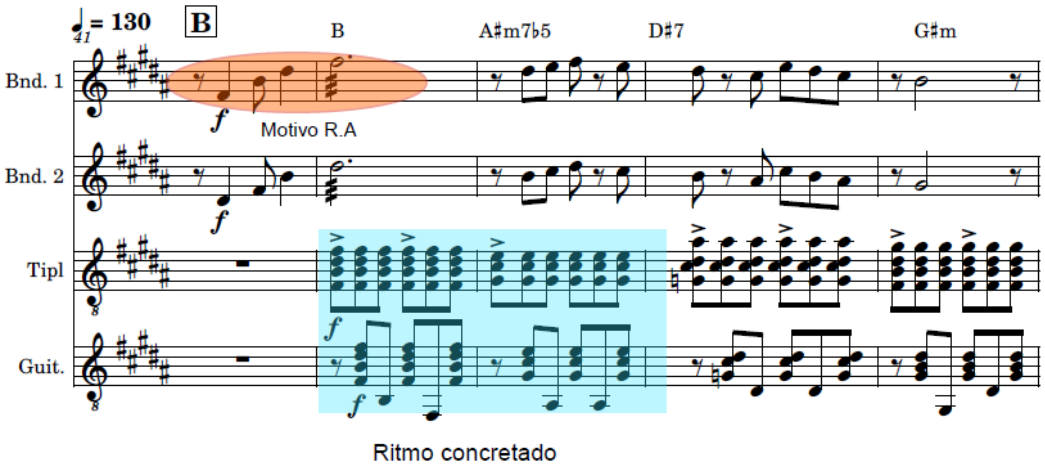
Figura 27. Patrones rítmicos



En el compás 25 se introdujo una nueva variación del ritmo del bambuco, pero esta vez por parte del tiple. Está variación en el ritmo se agregó con motivos de concretar el que es tradicionalmente el ritmo del bambuco con un engranaje de dos patrones rítmicos distintos. Pues es el tiple quien llena los espacios que deja la guitarra para si formar el conjunto de 6 corcheas sobre un compás de 6/8.

La armonía en este fragmento va tomando sentido tonal, pues en algunos compases ya se van denotando las funciones tonales con acorde que ya no generan color si no por el contrario generan tensión y resolución, esto aludiendo a la cadencia que dará inicio al desarrollo de la siguiente sección.

Figura 28. Ritmo tradicional

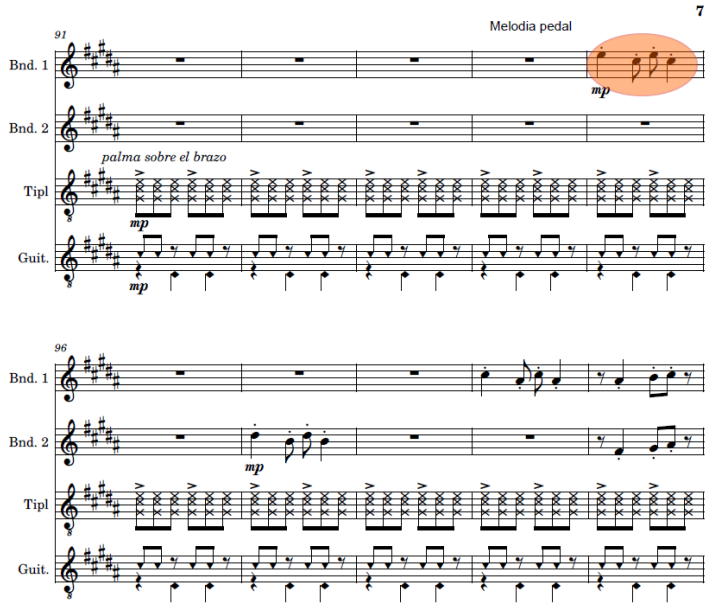


El inicio de la sección B llega acompañado de un ritmo de bambuco concretado con un aumento en el tempo para dar inicio al desarrollo formal de la obra.

En esta sección el bambuco deja de ser modal para convertirse en tonal y pasa del lidio (A lidio) a Si mayor (B), sus progresiones armónicas son básica, pues inicia en la tónica y realiza salto por cuartas buscando llegar a la dominante de la tonalidad y así llegar a resolver.

La sección B está dividida en 2 partes, una con un tratamiento melódico, armónico y rítmico tradicional y otra con melodías pedales que no aluden a una armonía exacta y ritmos que no necesariamente son ejecutados con la parte armónica de los instrumentos.

Figura 29. Pedal melódico



El compás 91 es la división de la sección B y es aquí donde se presentan cambios un poco drásticos.

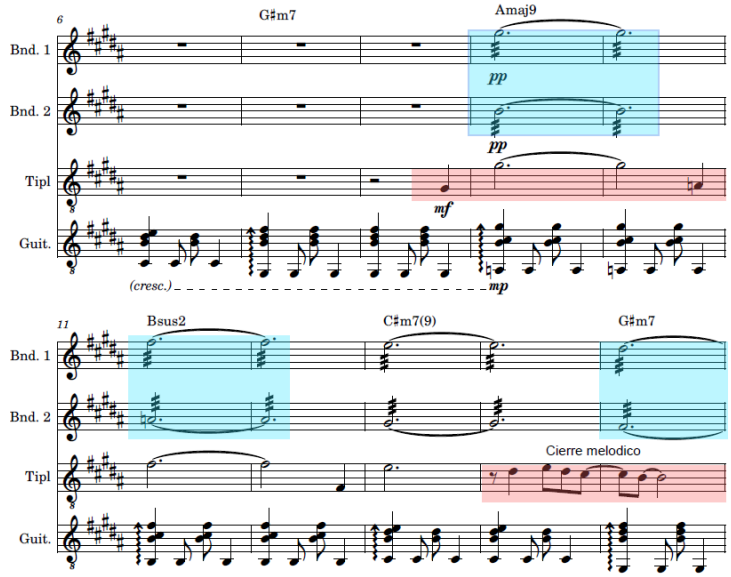
En este fragmento de la obra la sección rítmica se pensó como una alusión a los instrumentos de percusión, es por ello por lo que la guitarra tiene una escritura similar a la de la percusión. Se pensó que los golpes de caja generados en el cuerpo de la guitarra aludirían a una tambora de madera y los guajeos del tiple con la palma sobre el brazo harían alusión a instrumentos como la carrasca o quijada de burro.

Este esquema compositivo se repite nuevamente dentro del compás 159 o bien llamado la Coda

Nota: el glosario de la obra se encuentra adjunto en la primera página de la partitura.

Componente melódico

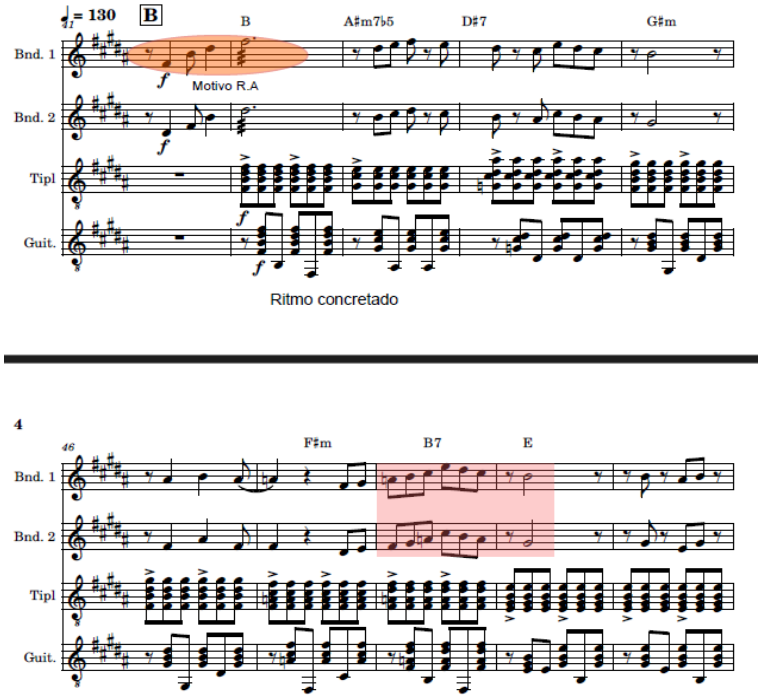
Figura 30. Motivo



El desarrollo melódico de esta obra se basa en la creación de un motivo melódico al que a medida que la obra avanza se le aplican reducciones y expansiones rítmicas; es decir que este motivo aparecerá de formas rítmicas diferentes durante la obra, pero siempre será el mismo.

La melodía es inicialmente ejecutada por el tiple y cedida después a las bandolas, esta melodía conserva la tradicionalidad del bambuco, pues en ella se utiliza melodías con grados conjuntos principalmente el uso de la sincopa. En una primera estancia la melodía se desarrolló con figura grandes para apoyar a la cualidad de tempo que se manifestó. Esta melodía está dividida en 2 semifrase, en la primera frase encontramos un cierre melódico que nos asegura el final de esta y luego está la segunda semifrase que tiene exactamente el mismo cierre melódico pero que al juntarse con un acorde de diferente cualidad no genera la sensación de cierre si no de continuidad.

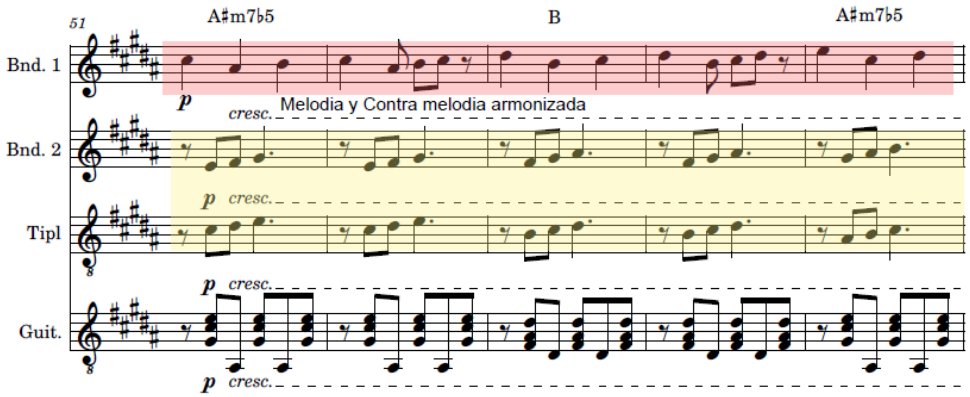
Figura 31. Contracción melódica



En la sección B encontramos la primera contracción rítmica de la melodía, es aquí donde se presenta nuevamente el motivo principal, pero con mayor fluidez rítmica para aportar velocidad de acuerdo con el cambio de tempo.

Al igual que en la sección anterior las frases van a tener un comportamiento melódico igual e incluso aun estará presente el cierre melódico que en su primera aparición cierra y en su segunda no.

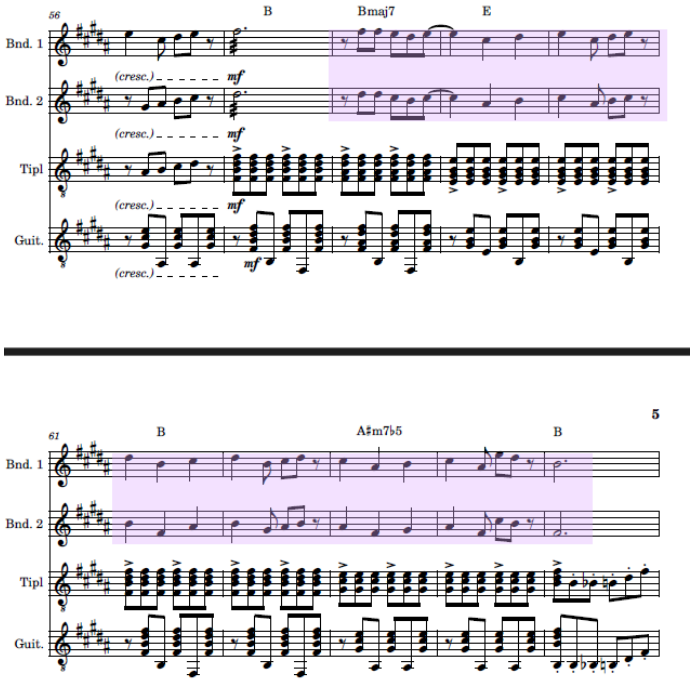
Figura 32. Melodía y contra melodía



En el compás 51 se pensó en acompañar a la melodía con una contra melodía que fuese armonizada por el tiple para generar un contraste entre armonía y melodía.

Como en todas las obras ya presentadas, es común que sea el tiple quien se turne las melodías, esto con el fin de aportar movimiento y dinamismo a la obra.

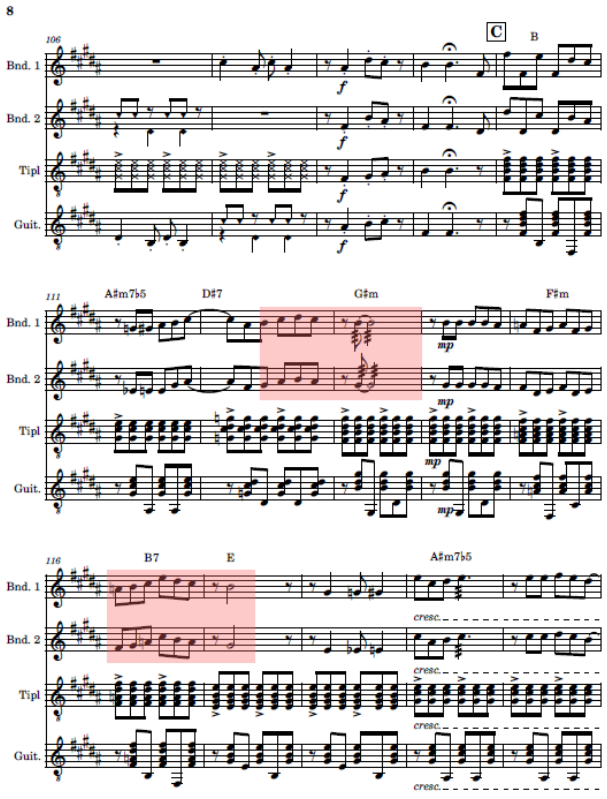
Figura 33. Frases



Es importante fijarnos en la frase melódica del compás 58 de la sección B ya que esta frase se plasmó en la obra con la intención de dar cierre a la sección y así poder darle una repetición de esta.

En el momento en el que la sección se ejecuta por segunda vez el desarrollo melódico de la frase del compás 58 cambia ya que se utilizó la técnica de armonía negativa para convertir esta frase en una nueva que cerrase de manera eficaz la nueva repetición.

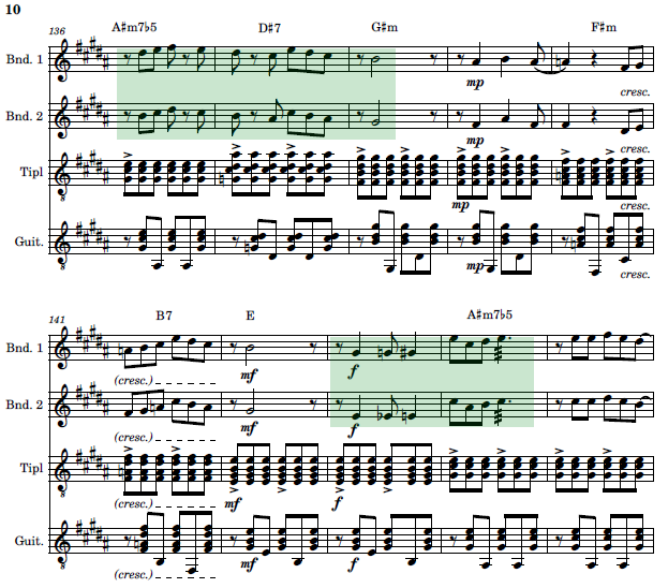
Figura 34. Desarrollo melódico



La sección C llega cargada de un material nuevo que fuese contrastante al material ya presentado, por tanto, su estructura ritmico-armonica es igual, mas no su melodía.

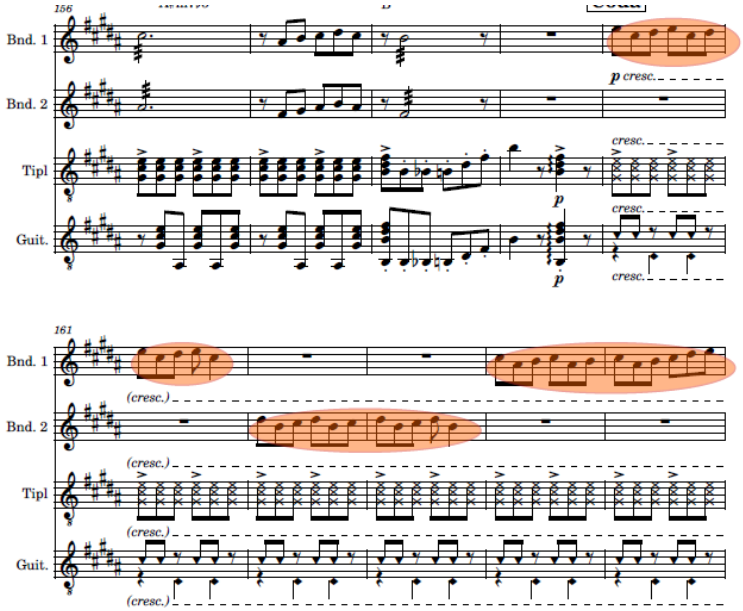
Esta conserva características de su precedente, como lo es el cliché melódico que se considera cierre melódico dependiendo del acorde sobre el cual se ejecute.

Figura 35. Mixtura de secciones



La sección B’ se pensó como una compilación de los materiales presentados, por eso es una mixtura entre las melodías de la sección B y la sección C ya que comparten exactamente la misma progresión armónica

Figura 36 Coda



La coda se desarrolló como un pedal melódico que generase tención e intentase resolver. En este fragmento de la obra se tomó el motivo de la sección C y se repitió compas por compas, variándolo en cada uno de los instrumentos para ganar ansiedad y lograr llegar a un tutti con la frase que culminaría esta obra.

Conclusiones

Este proyecto se centra en la transformación del material musical a través del tratamiento armónico, articulando el concepto de rearmonización como eje central del discurso creativo. La rearmonización se aborda no solo como una técnica, sino como un proceso abierto y flexible que permite resignificar progresiones tradicionales desde nuevas perspectivas estéticas. A partir de un análisis detallado de los elementos musicales, el proyecto propone una visión innovadora de la armonía, incorporando el intercambio modal desde una perspectiva jazzística y situándola como un motor de cambio y exploración sonora.

Además, la propuesta incluye la publicación de partituras y partes individuales que facilitan tanto el análisis como la ejecución de las obras. Este componente práctico refuerza la dimensión pedagógica del trabajo, permitiendo una comprensión profunda de las transformaciones armónicas aplicadas y fomentando su difusión entre músicos y ensambles de cuerdas típicas.

En suma, el proyecto ofrece una renovación estética del repertorio tradicional a partir del uso creativo de la armonía y la textura. Reconociendo la importancia del contexto estilístico, plantea una integración coherente entre tradición e innovación. Este enfoque no solo contribuye al desarrollo del lenguaje compositivo actual, sino que también abre camino a futuras investigaciones y creaciones que profundicen en la expansión del repertorio desde nuevas miradas armónicas.

Bibliografía

Herrera, E. (1987). *Teoría musical y armonía moderna vol. 2.* Antoni Bosch Editor, S.A.

https://www.rolandocarrascosegovia.com/wp-content/uploads/2020/05/Teoria-musical-y-armonia-moderna-Vol-2-Enric-Herrera.pdf

Rendon, M. (2009). De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980 [tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio institucional UNAL.

https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/2937

Rachmaninov, S. (1917). Études-Tableaux, op. 39 no.6.

https://musopen.org/es/music/1208-etudes-tableaux-op-39/

Tolosa, L. y Rodriguez, R. (2012). *Estudiantinas de aquí y de allá* [tesis de licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio institucional Universidad Pedagógica Nacional.

http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1650/TE-11046.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Villegas, J. (2010). Minuto.

https://pdfcoffee.com/score-pdf-4-pdf-free.html

Anexos

Pasillo Audio

https://youtu.be/O3S0EQdUItE

Vals Audio

https://youtu.be/mcInmSPdKT0

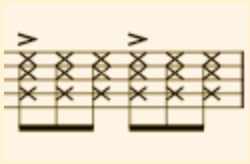
Bambuco Audio

https://youtu.be/wtU1StLzPV8

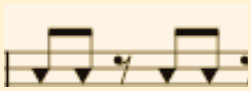
Tres composiciones: Pasillo, vals y bambuco con base en elementos musicales, tradicionales y no tradicionales.

JHON BETANCOURT

Glosario



HACE REFERENCIA A EJECUTAR EL RITMO SOBRE LAS CUERDAS
CON LA MANO DERECHA Y MUTEAR EL SONIDO CON LA MANO IZQUIERDA SOBRE EL PUENTE DEL INSTRUMENTO
(GENERANDO SOLO SONIDO PERCUSIVO)



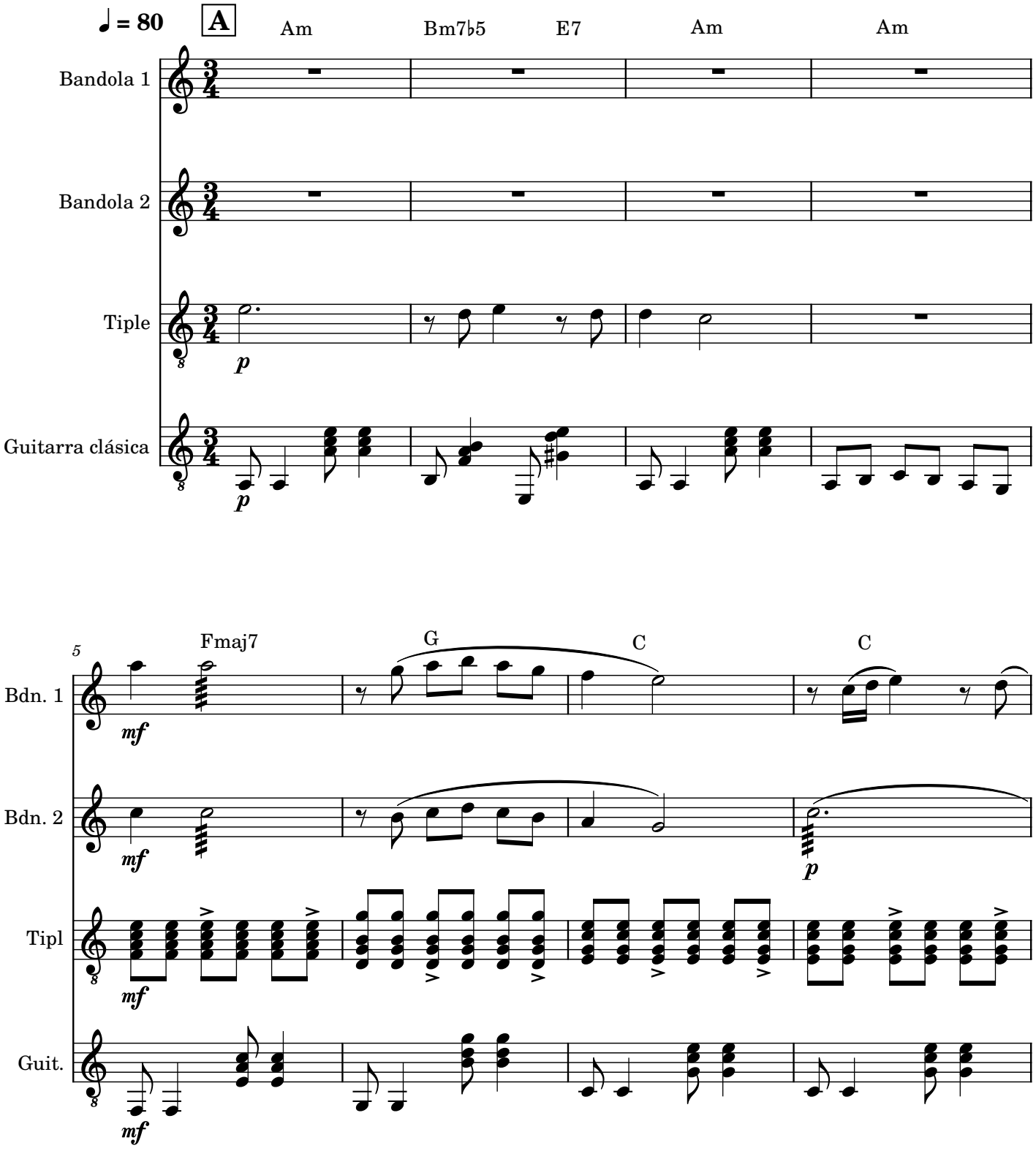
HACE REFERENCIA A EJECUTAR EL RITMO SOBRE EL ARO DE LA GUITARRA CON EL PULGAR (DANDO LA SENSACION DE GOLPE DE MADERA EN LAS TAMBORAS)

HACE REFERENCIA A EJECUTAR EL RITMO SOBRE LA TAPA FRONTAL DE LA GUITARRA CON LA PALNMA DE LA MANO (DANDO LA SENSACION DE GOLPE DEL CUERO EN LAS TAMBORAS)

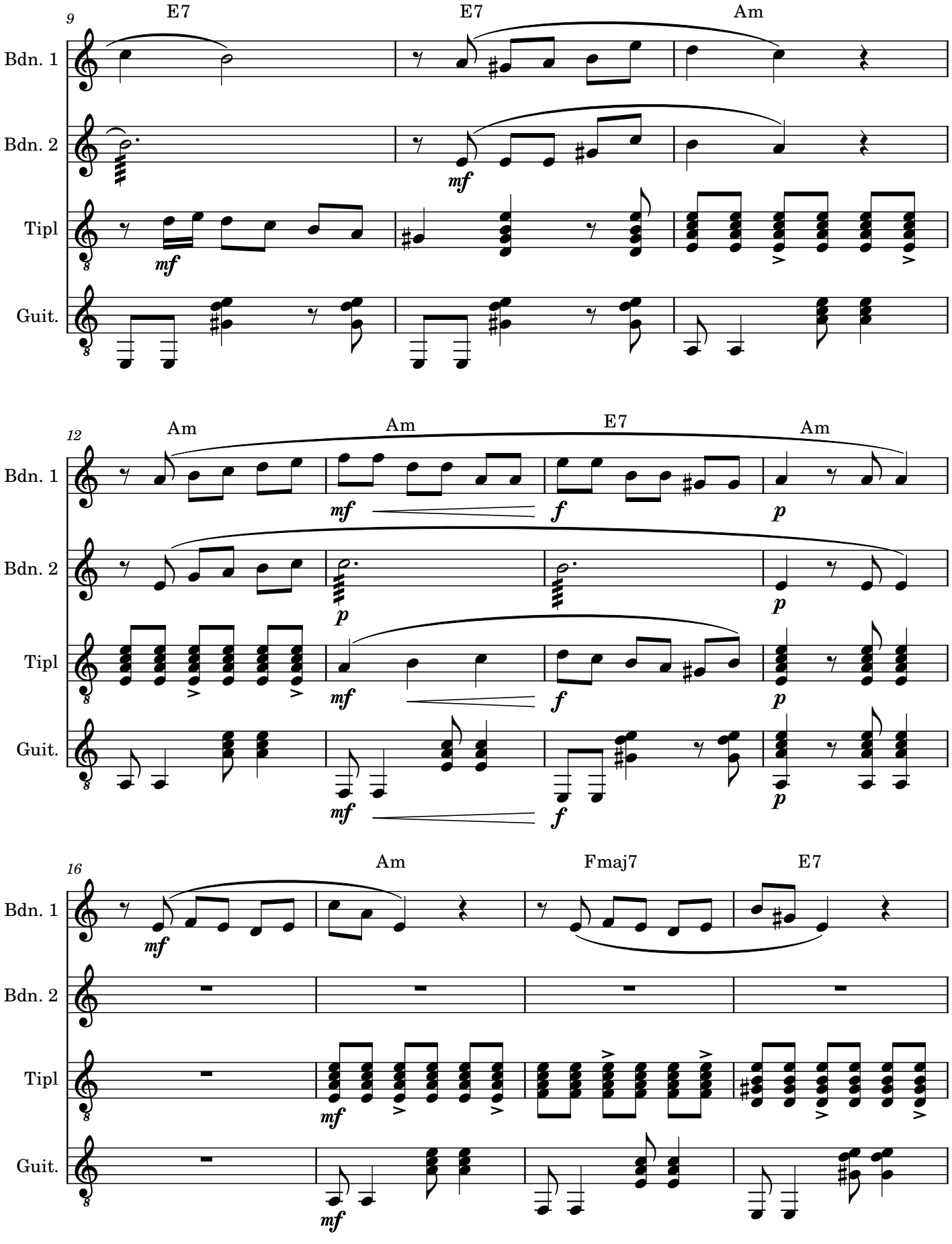
JHON BETANCOURT

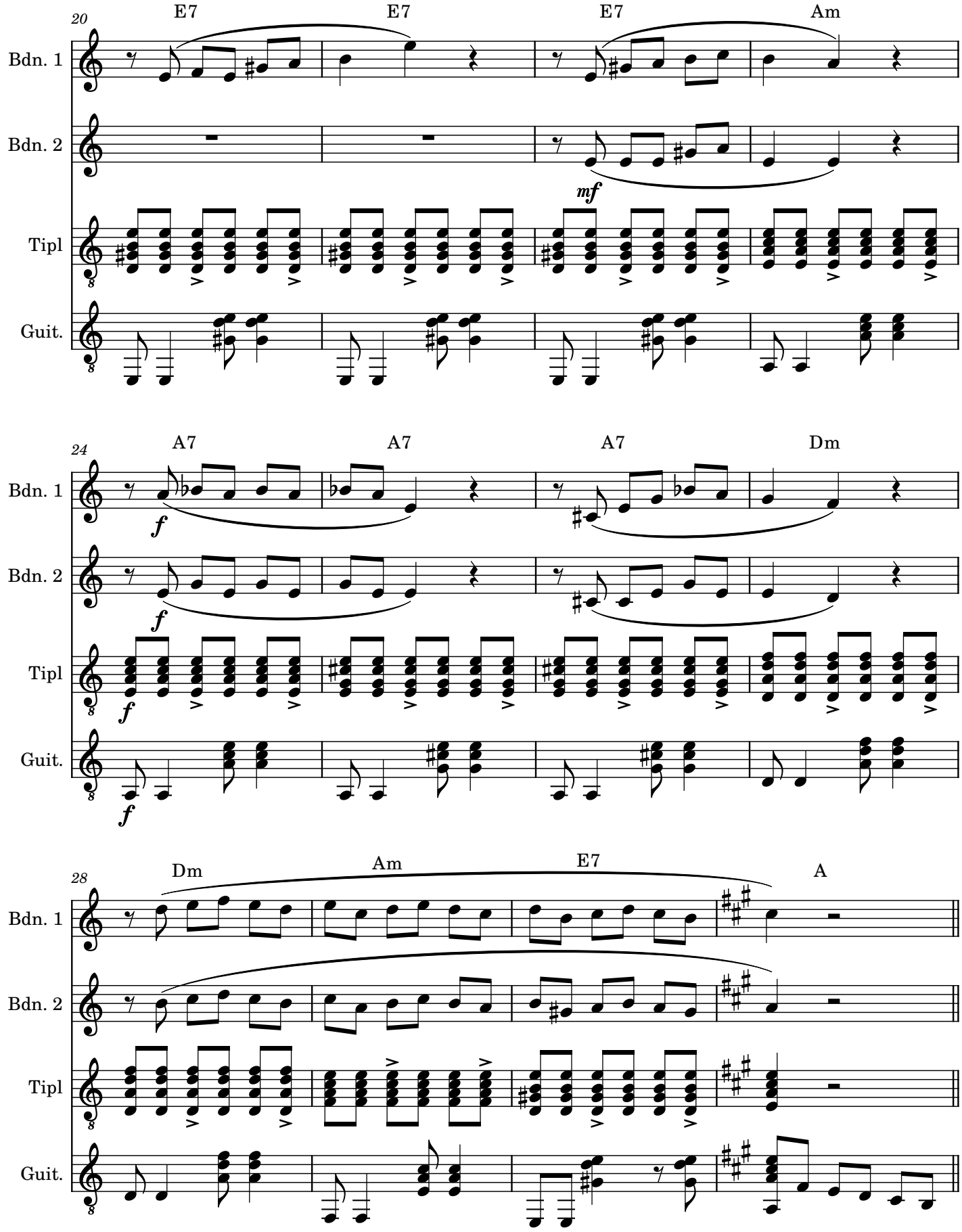
Pasillo

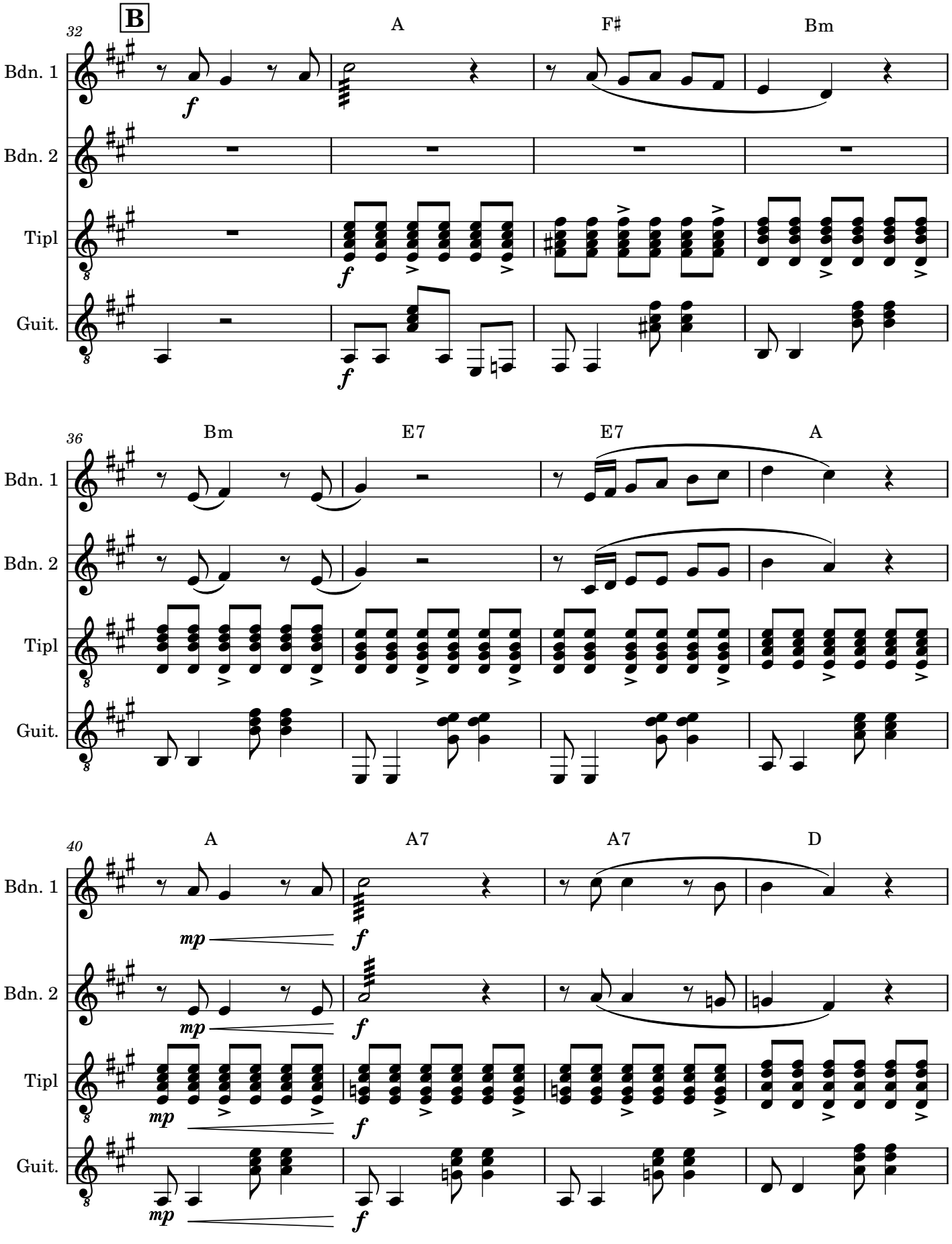
Jhon Betancourt

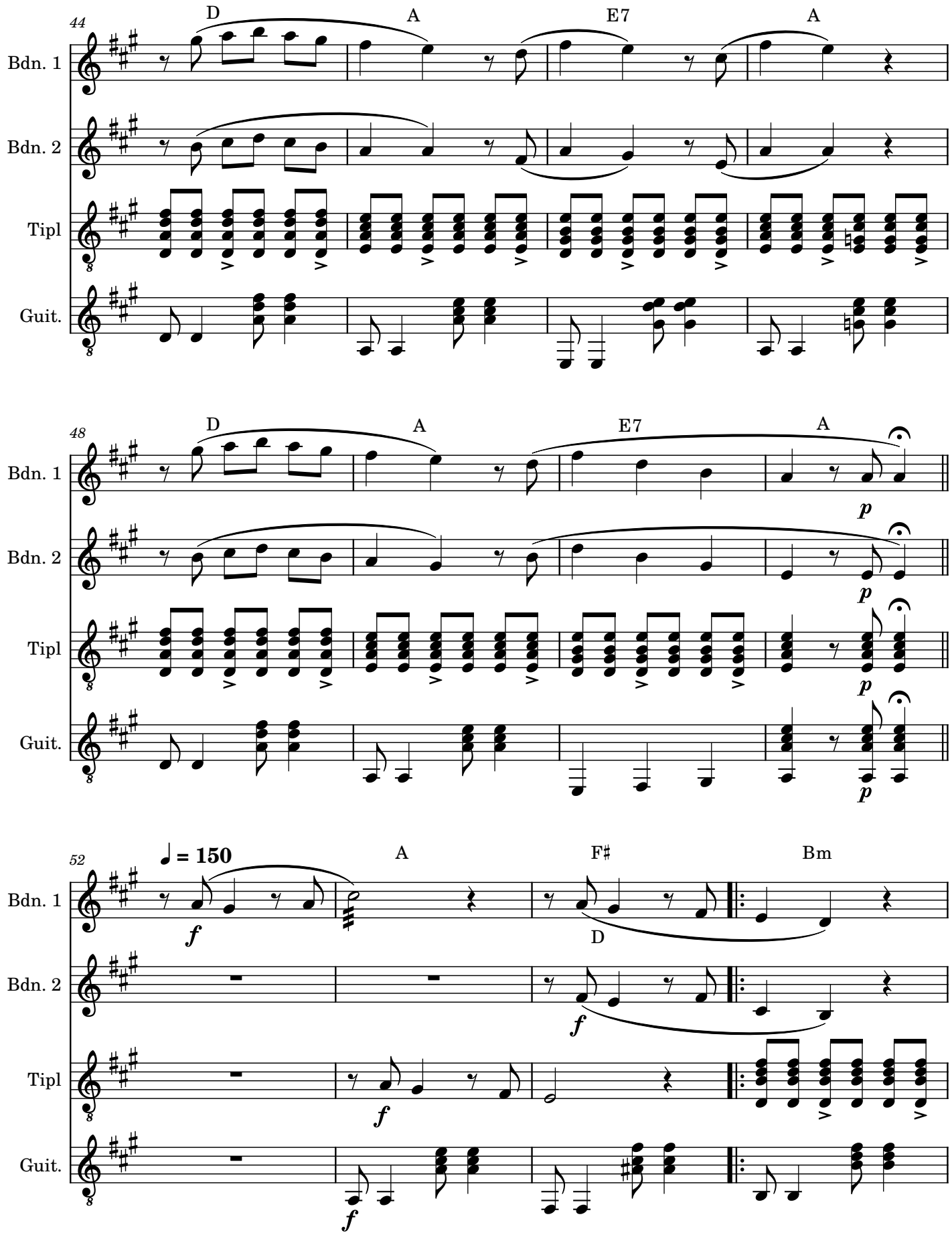


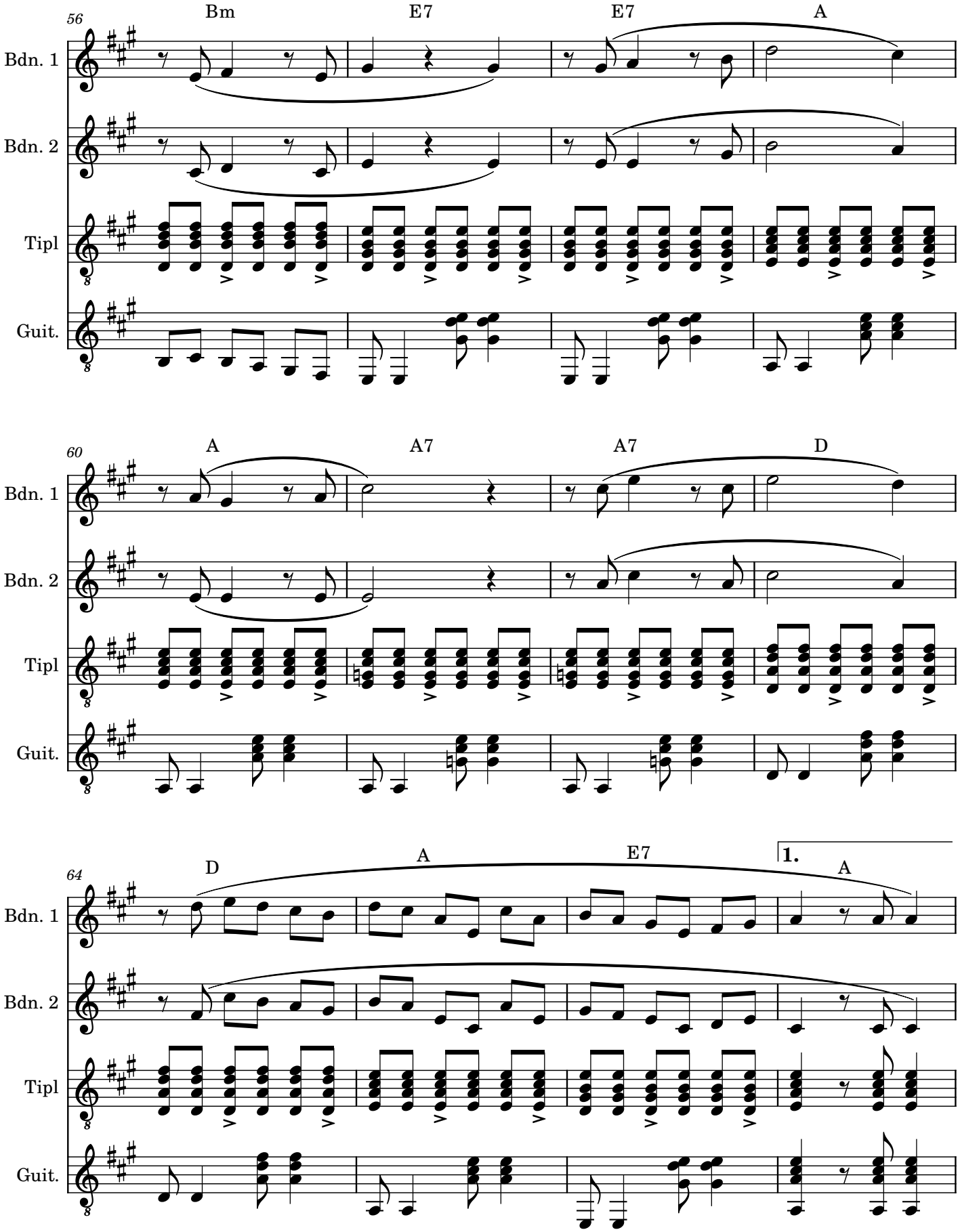
Universidad Nacional Abierta y a Distancia
2025

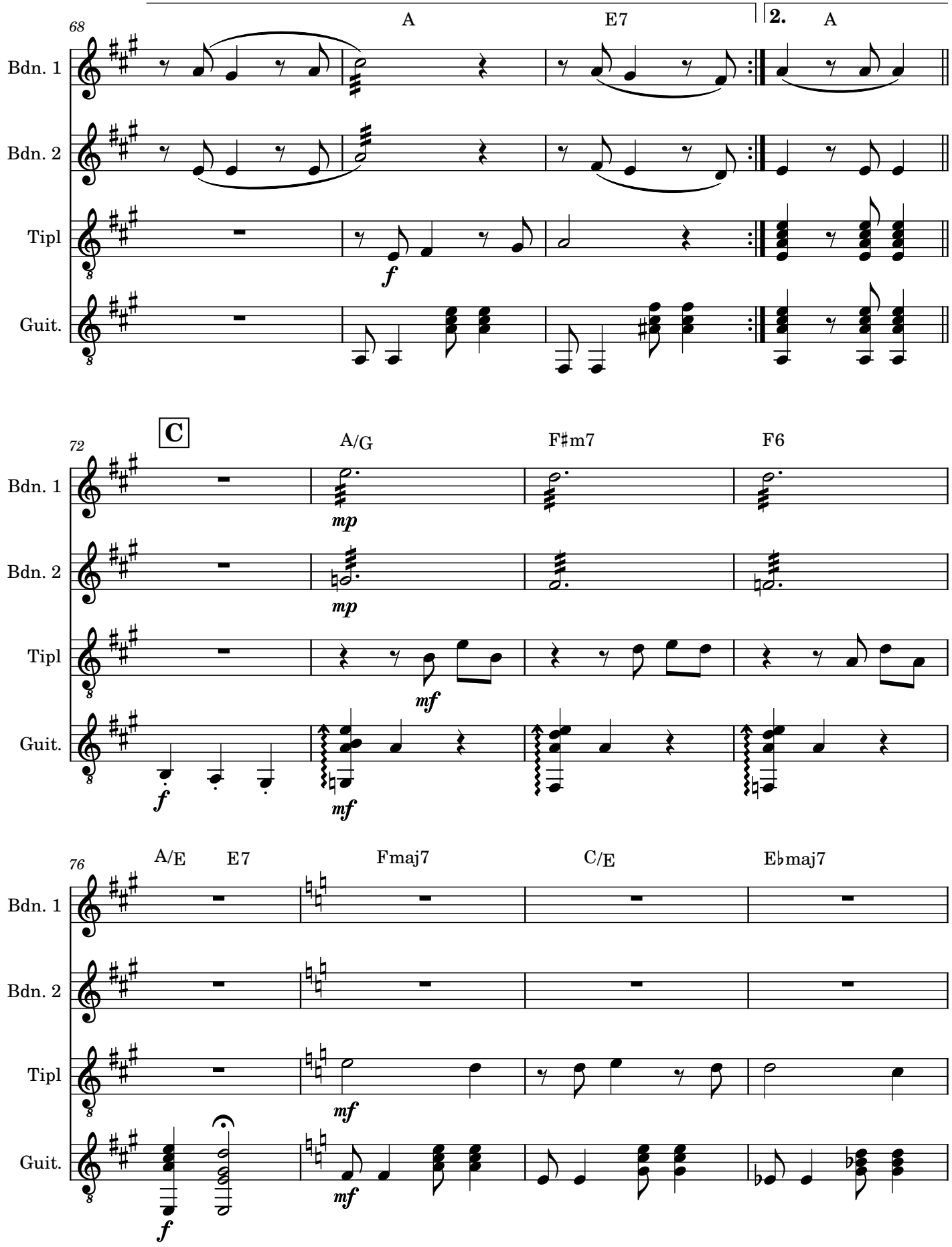

9
E7
E7
Am
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
mf
12
Am
Am
E7
Am
f
p
16
Am
Fmaj7
E7

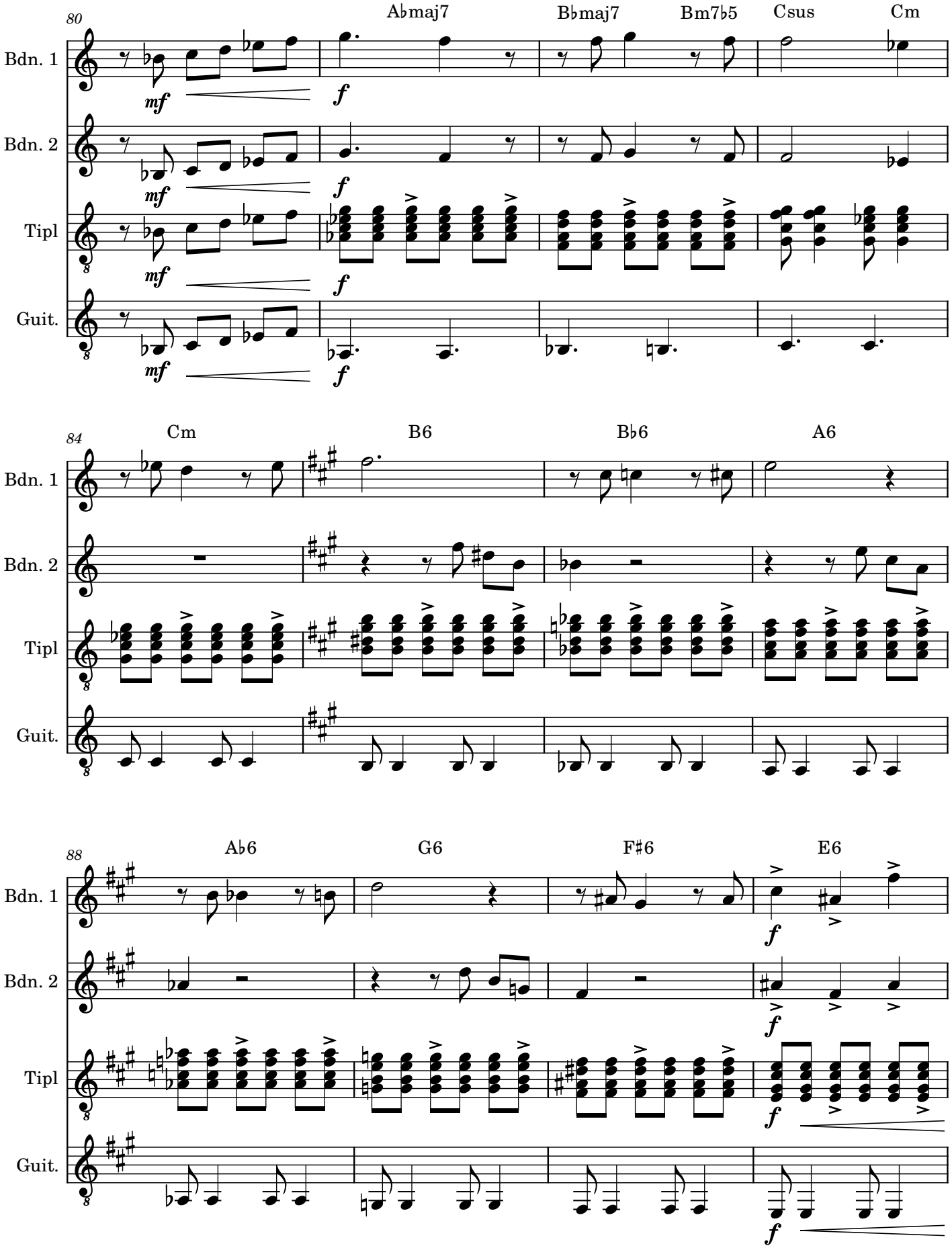

20
E7
E7
E7
Am
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
mf
24
A7
A7
A7
Dm
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
f
28
Dm
Am
E7
A
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.

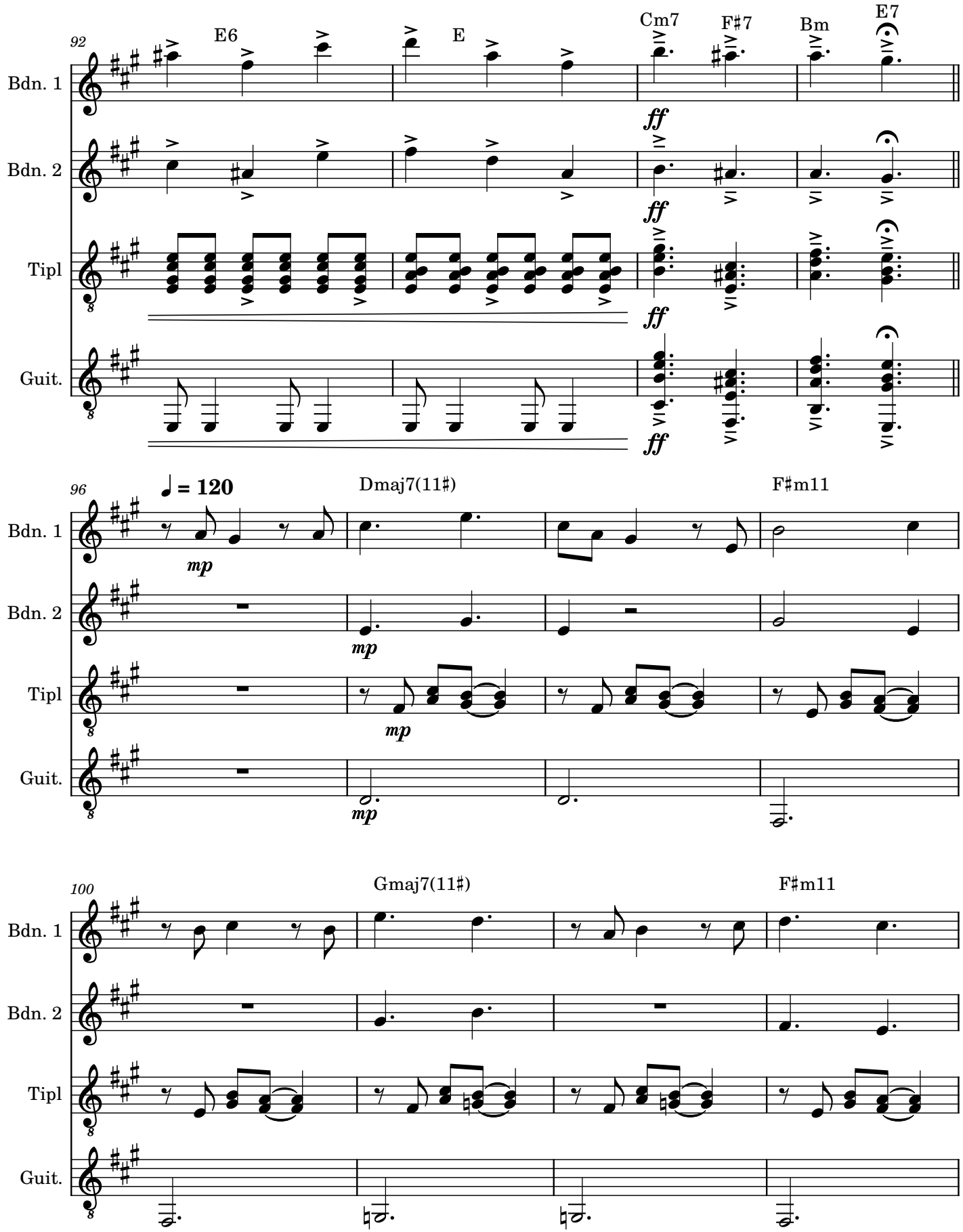

B
32
A
F♯
Bm
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
f
36
Bm
E7
E7
A
40
A
A7
A7
D
mp
f

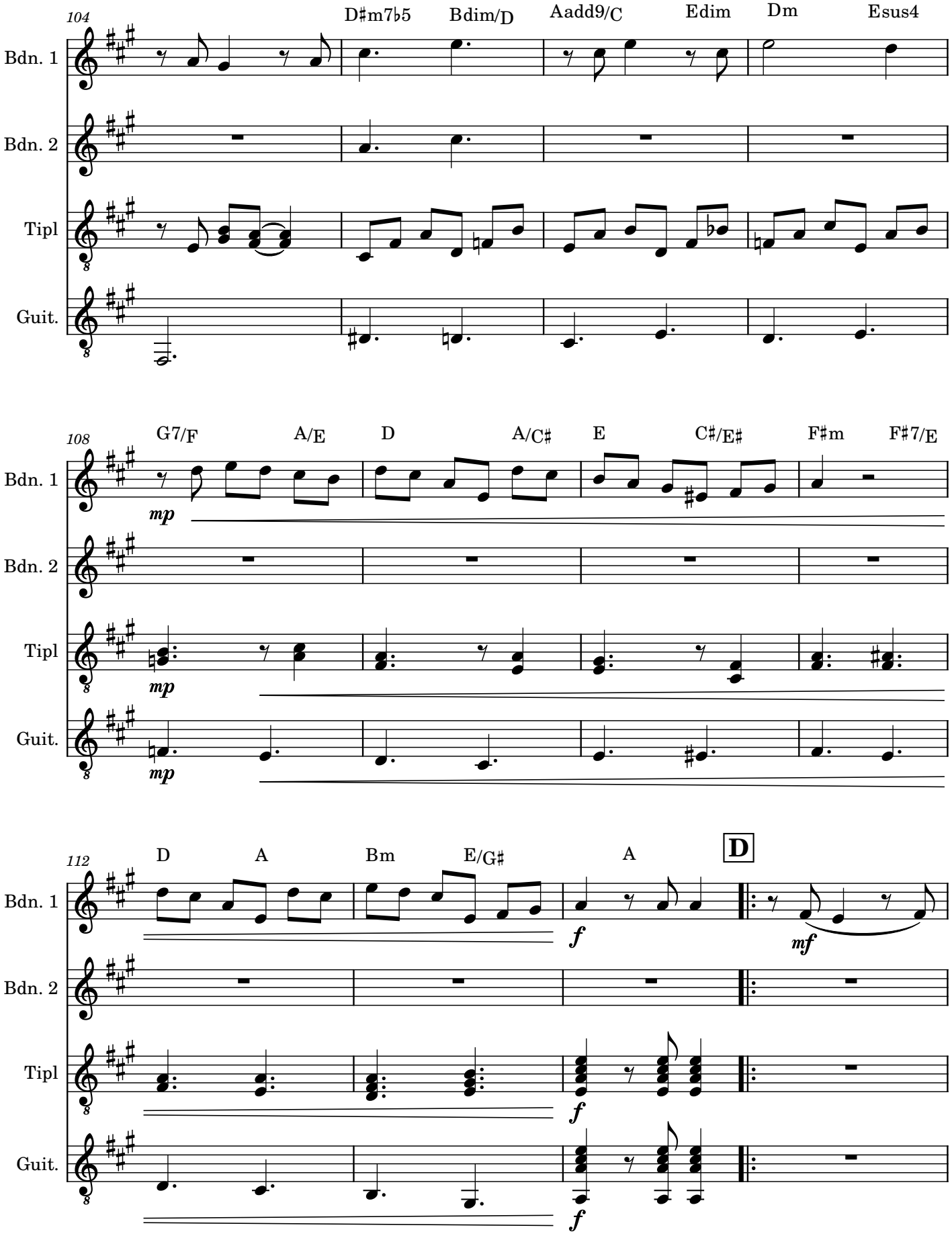

44
D
A
E7
A
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
48
D
A
E7
A
p
52
♩ = 150
A
F♯
Bm
D
f

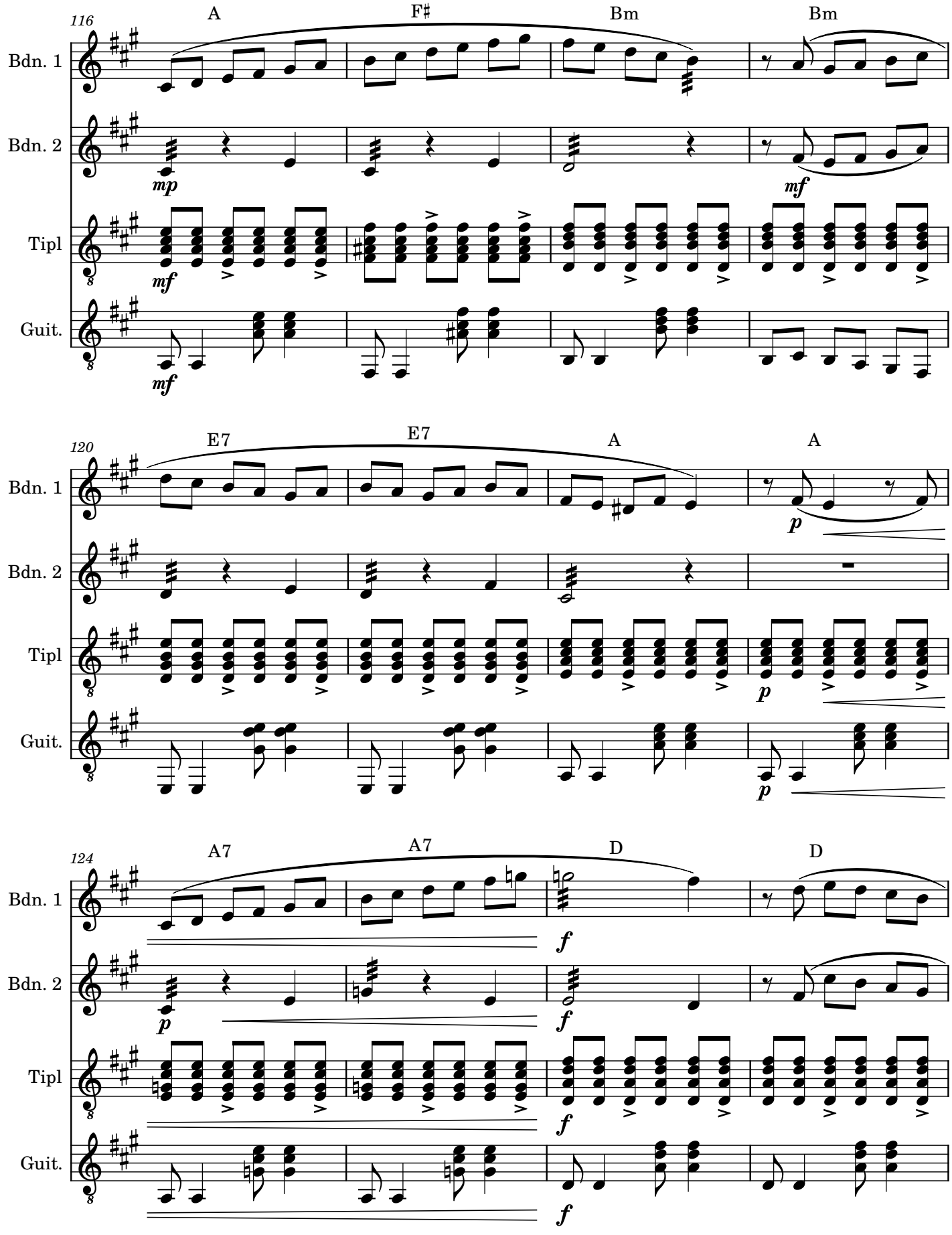

56
Bm
E7
E7
A
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
60
A
A7
A7
D
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
64
D
A
E7
1.
A
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.


68
A
E7
2.
A
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
f
C
72
A/G
F♯m7
F6
mp
mf
76
A/E
E7
Fmaj7
C/E
E♭maj7

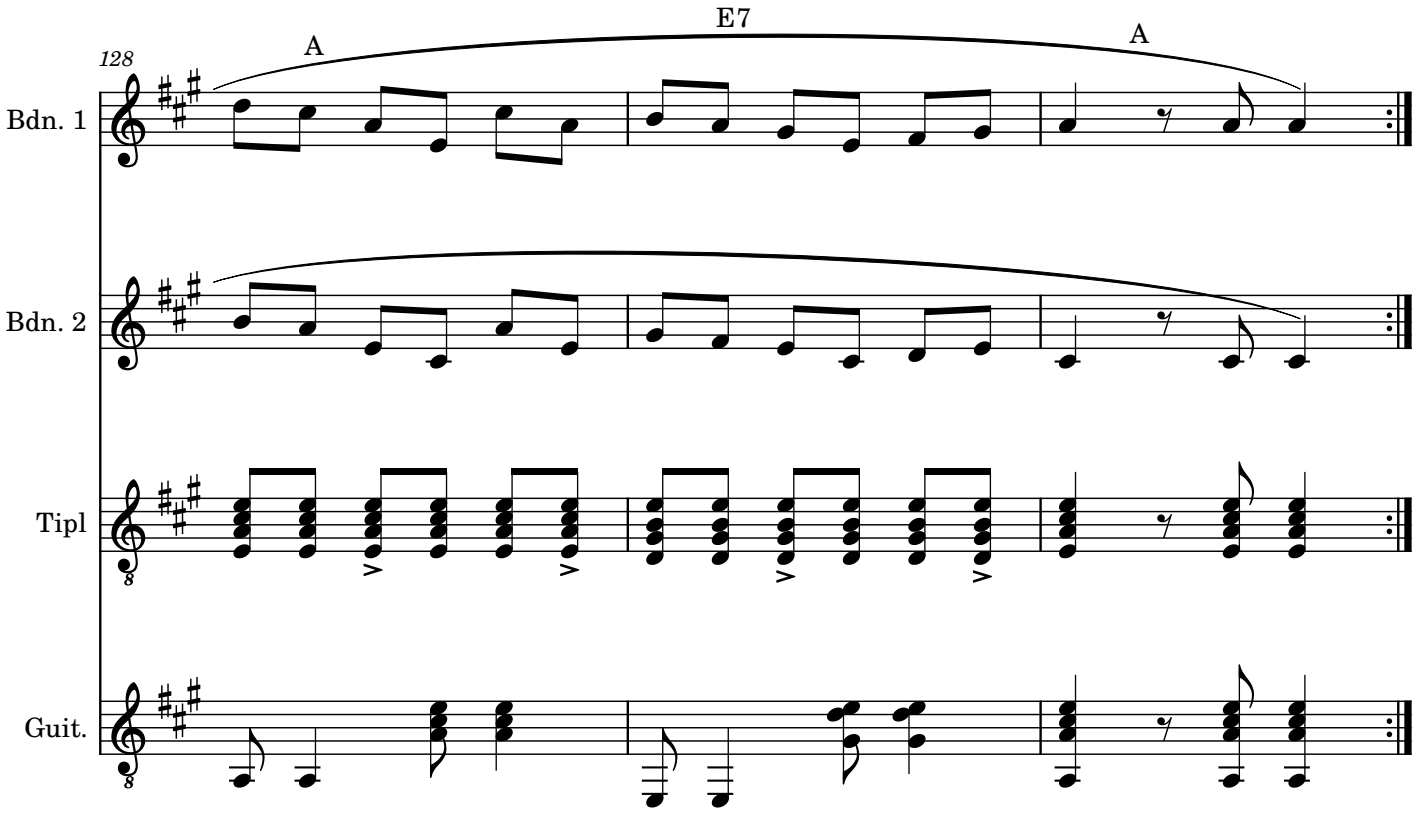

80
A♭maj7
B♭maj7
Bm7♭5
Csus
Cm
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
mf
f
84
Cm
B6
B♭6
A6
88
A♭6
G6
F♯6
E6


92
E6
E
Cm7
F♯7
Bm
E7
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
ff
96
♩ = 120
Dmaj7(11♯)
F♯m11
mp
100
Gmaj7(11♯)
F♯m11


104
D♯m7♭5
Bdim/D
Aadd9/C
Edim
Dm
Esus4
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
108
G7/F
A/E
D
A/C♯
E
C♯/E♯
F♯m
F♯7/E
mp
112
D
A
Bm
E/G♯
A
D
f
mf


116
A
F♯
Bm
Bm
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
mp
mf
mf
mf
120
E7
E7
A
A
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
p
p
p
124
A7
A7
D
D
Bdn. 1
Bdn. 2
Tipl
Guit.
p
f
f
f
f

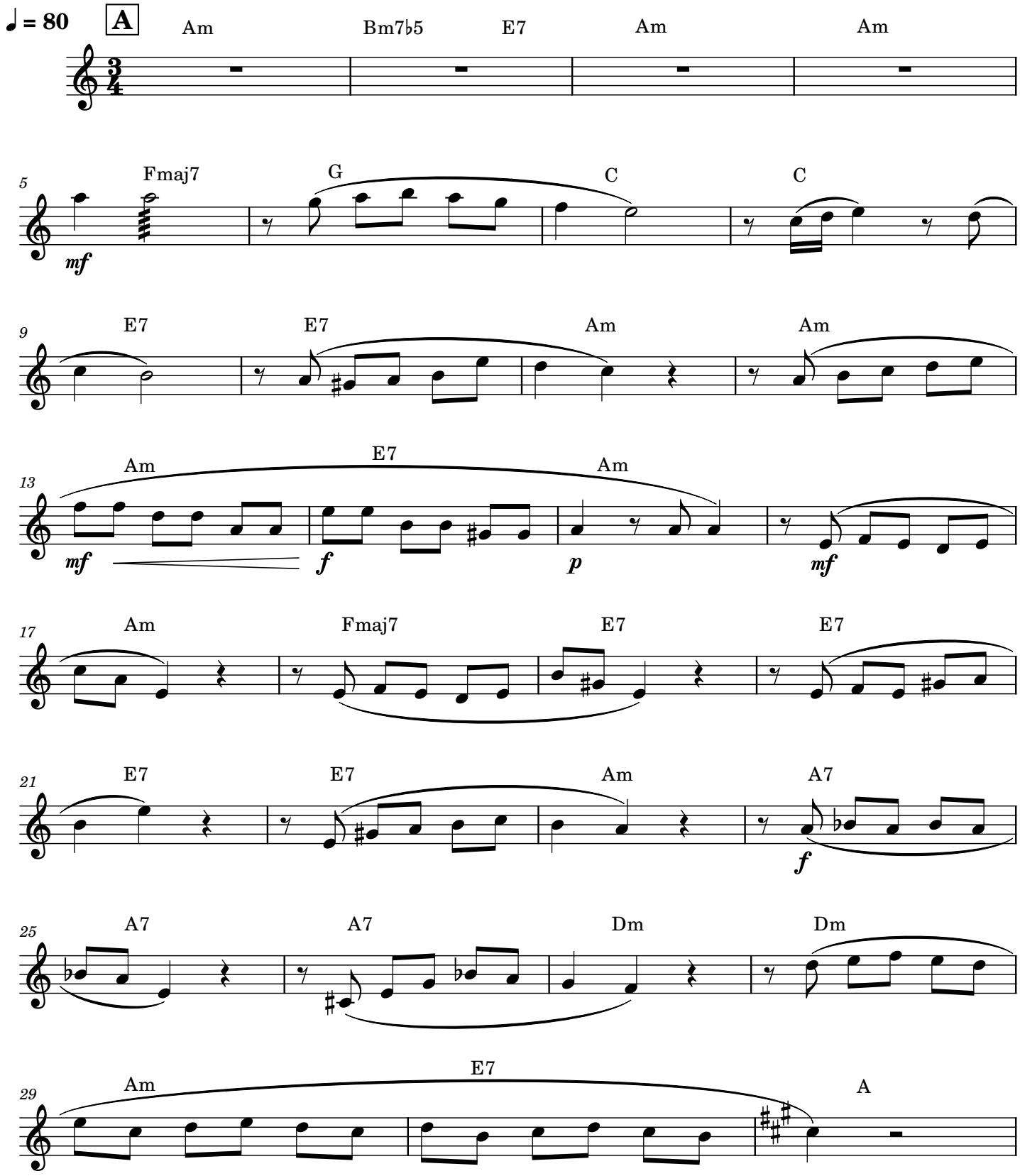
12



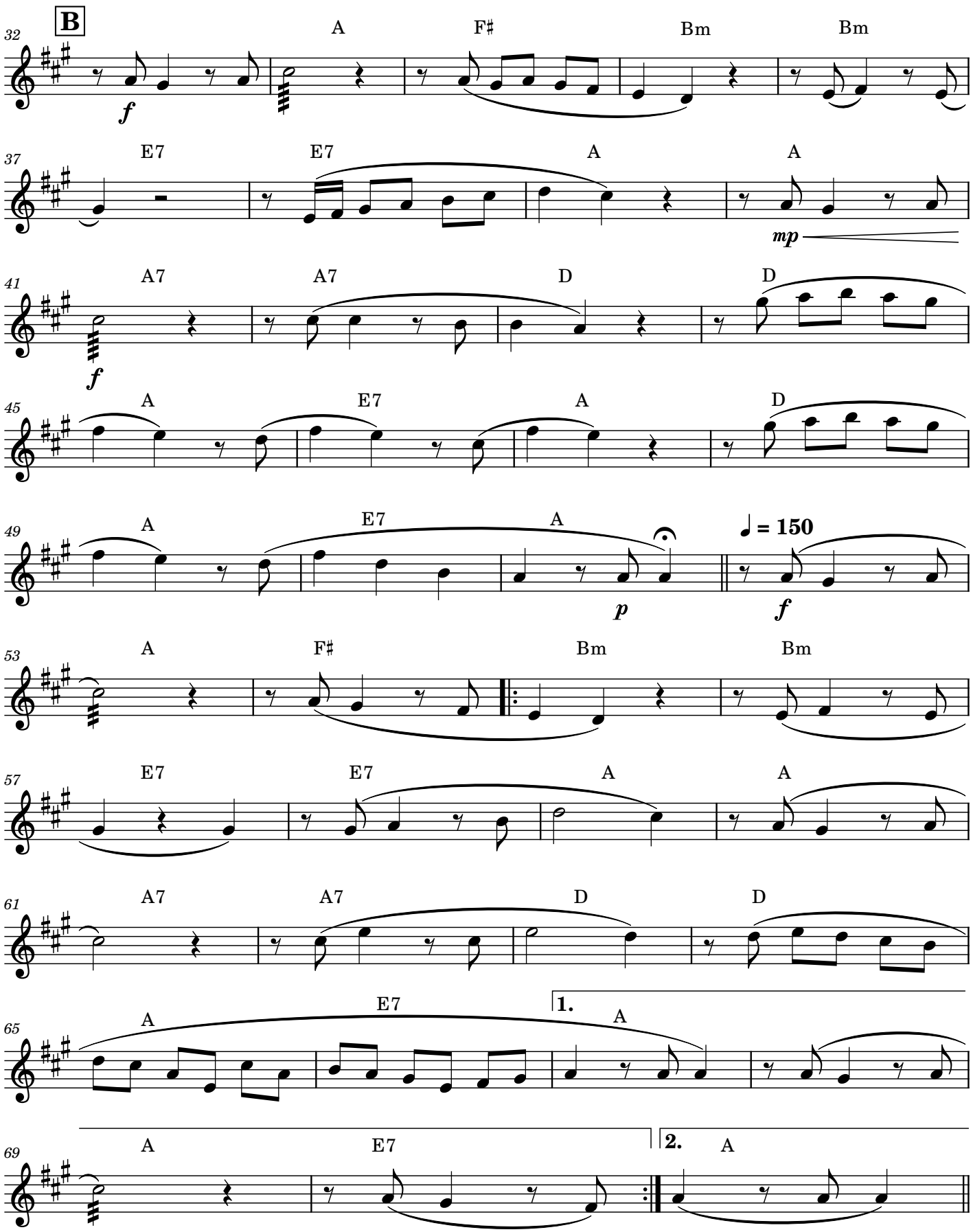
Bandola 1

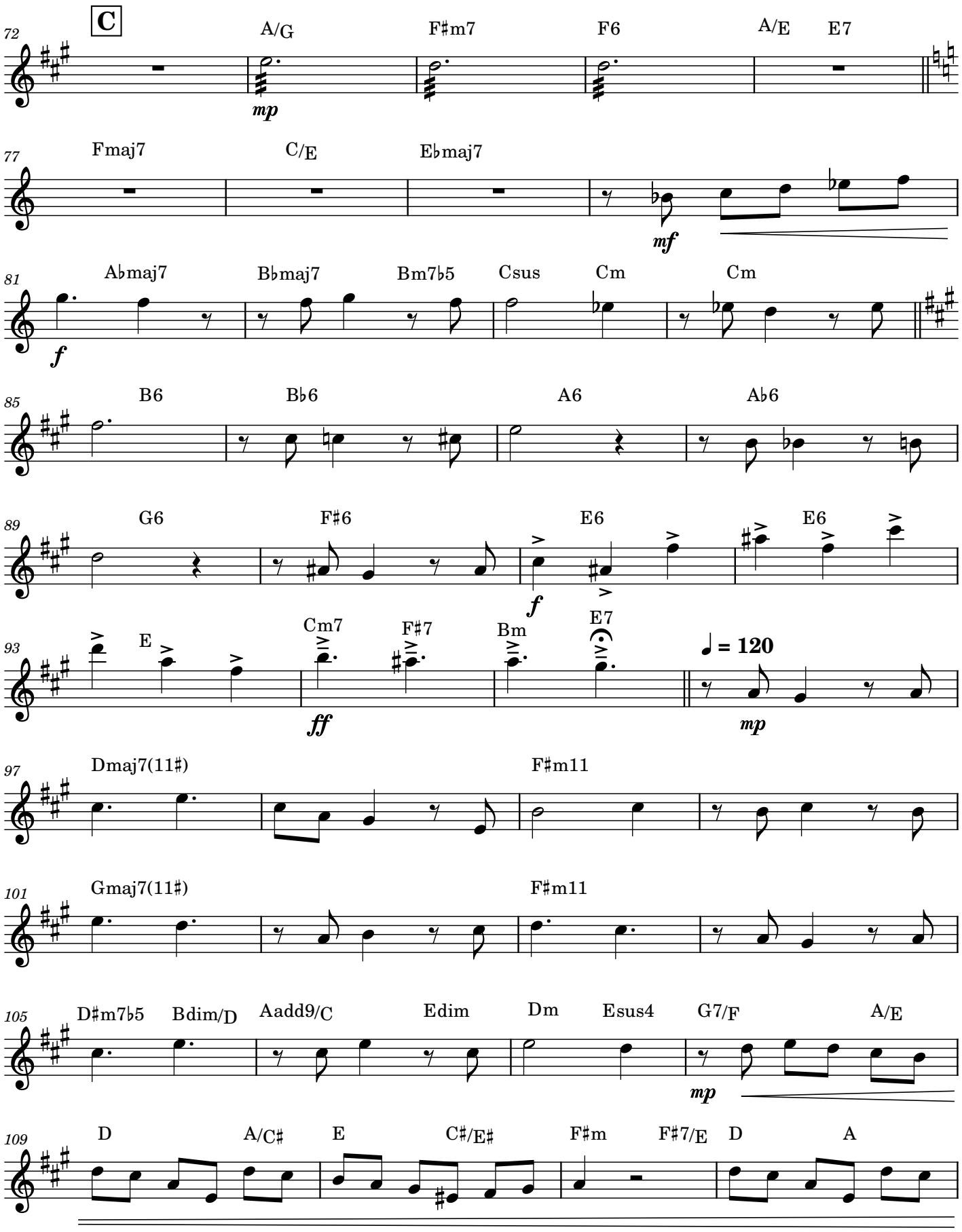
Pasillo

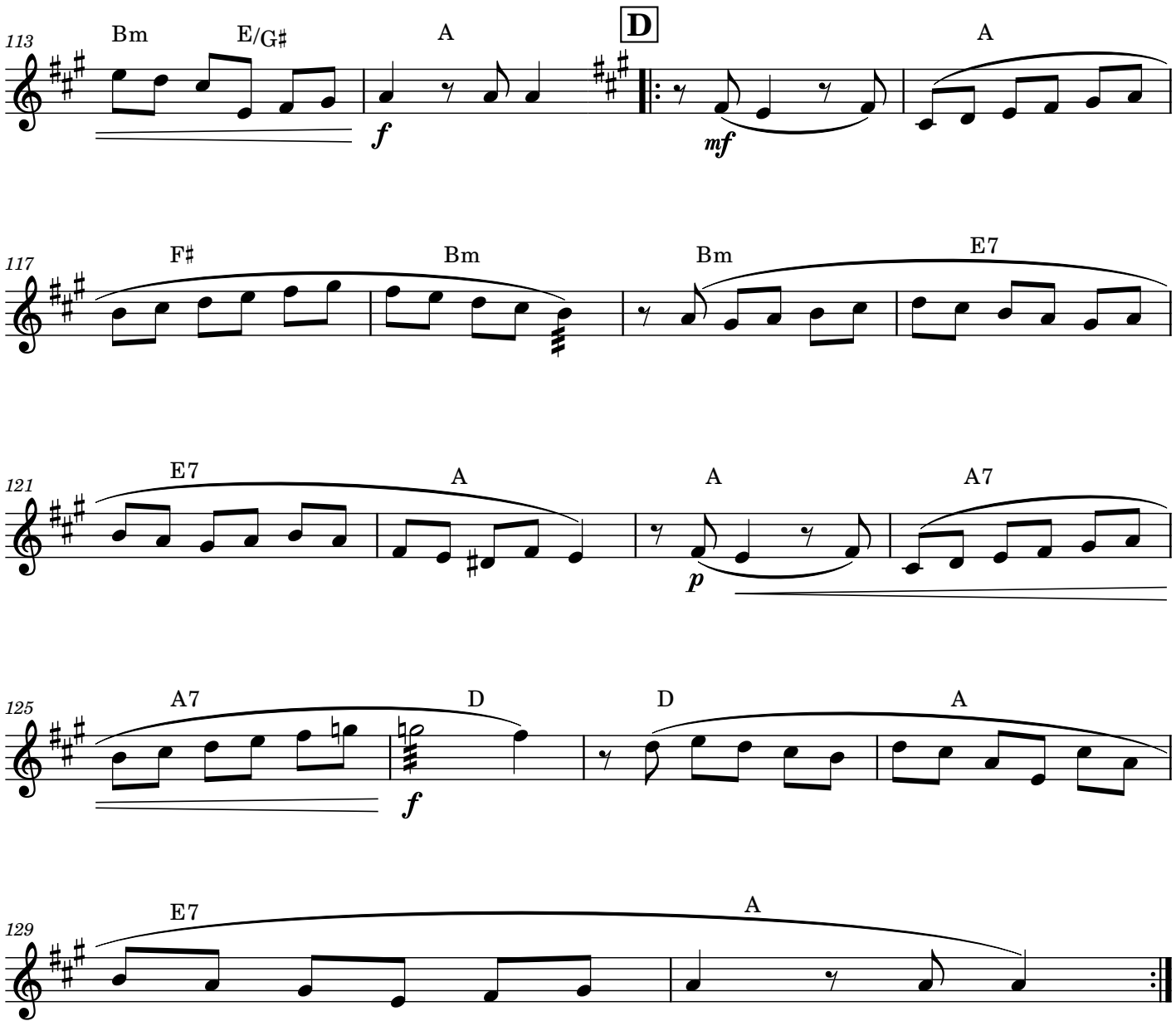
Jhon Betancourt



Universidad Nacional Abierta y a Distancia
2025


B
32
A
F♯
Bm
Bm
f
37
E7
E7
A
A
mp
41
A7
A7
D
D
f
45
A
E7
A
D
49
A
E7
A
♩ = 150
p
f
53
A
F♯
Bm
Bm
57
E7
E7
A
A
61
A7
A7
D
D
65
A
E7
1.
A
69
A
E7
2.
A

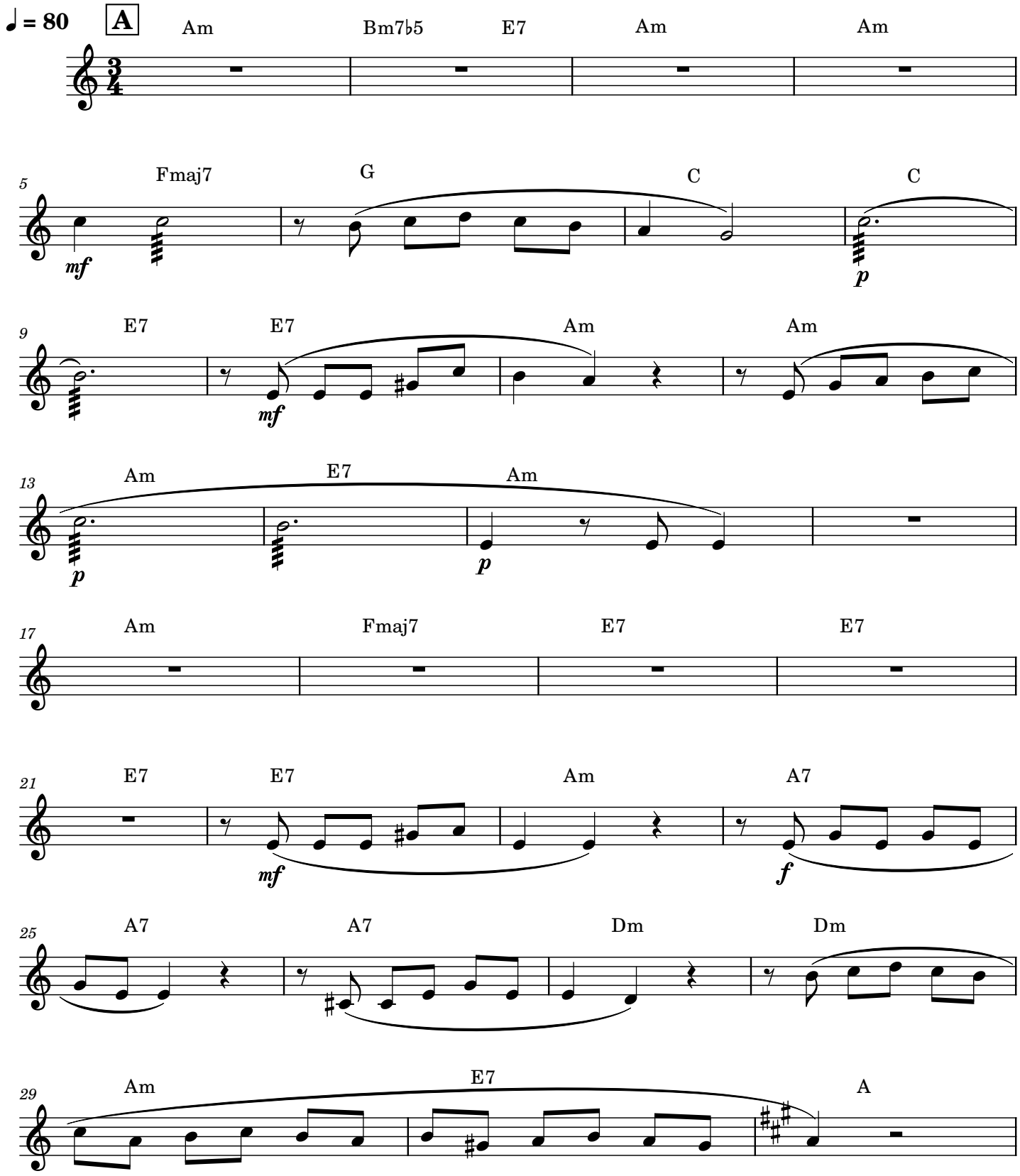

C
72
A/G
F♯m7
F6
A/E
E7
mp
77
Fmaj7
C/E
E♭maj7
mf
81
A♭maj7
B♭maj7
Bm7♭5
Csus
Cm
Cm
f
85
B6
B♭6
A6
A♭6
89
G6
F♯6
E6
E6
f
93
E
Cm7
F♯7
Bm
E7
ff
♩ = 120
mp
97
Dmaj7(11♯)
F♯m11
101
Gmaj7(11♯)
F♯m11
105
D♯m7♭5
Bdim/D
Aadd9/C
Edim
Dm
Esus4
G7/F
A/E
mp
109
D
A/C♯
E
C♯/E♯
F♯m
F♯7/E
D
A


113
Bm
E/G♯
A
D
A
f
mf
117
F♯
Bm
Bm
E7
121
E7
A
A
A7
p
125
A7
D
D
A
f
129
E7
A

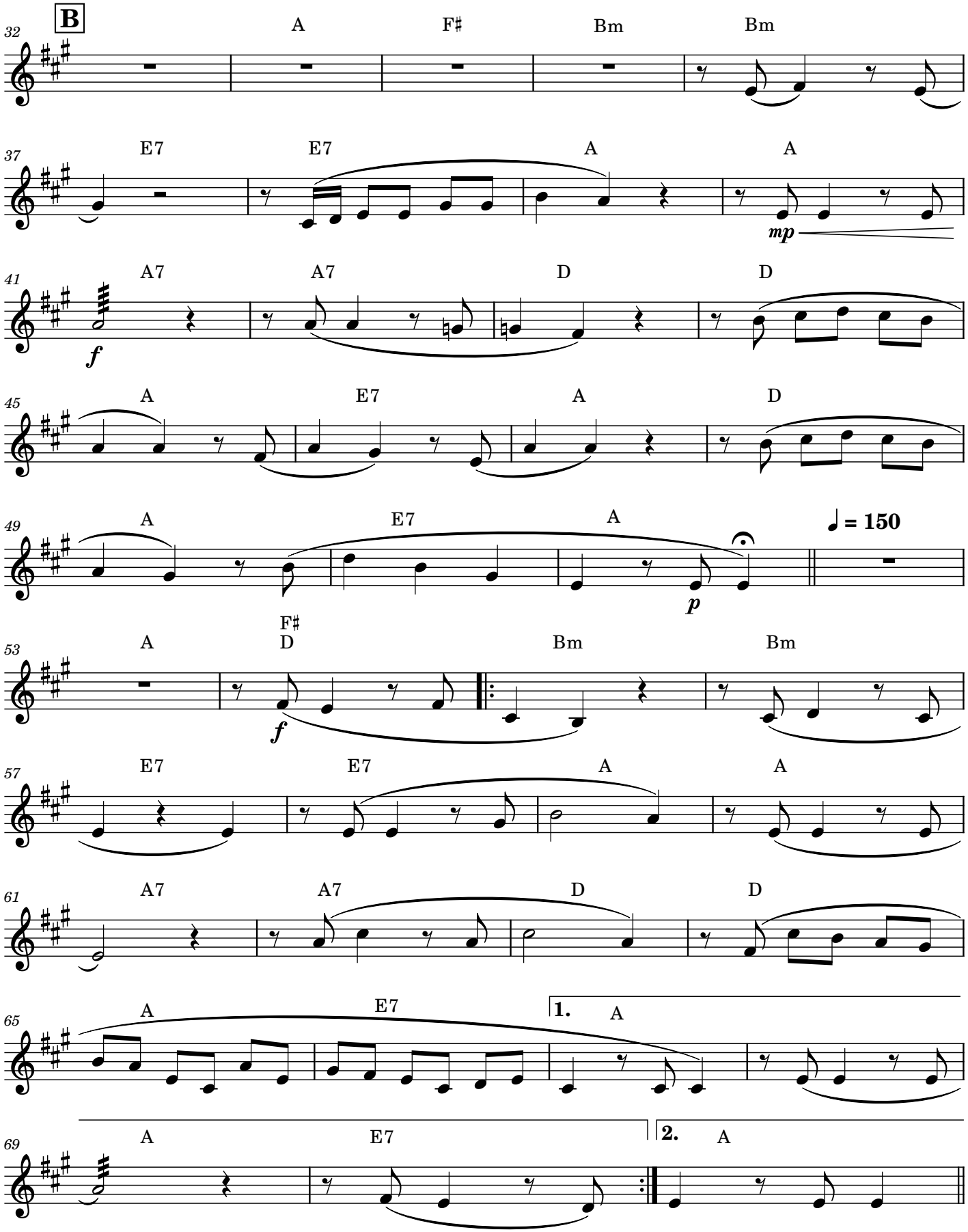
Bandola 2

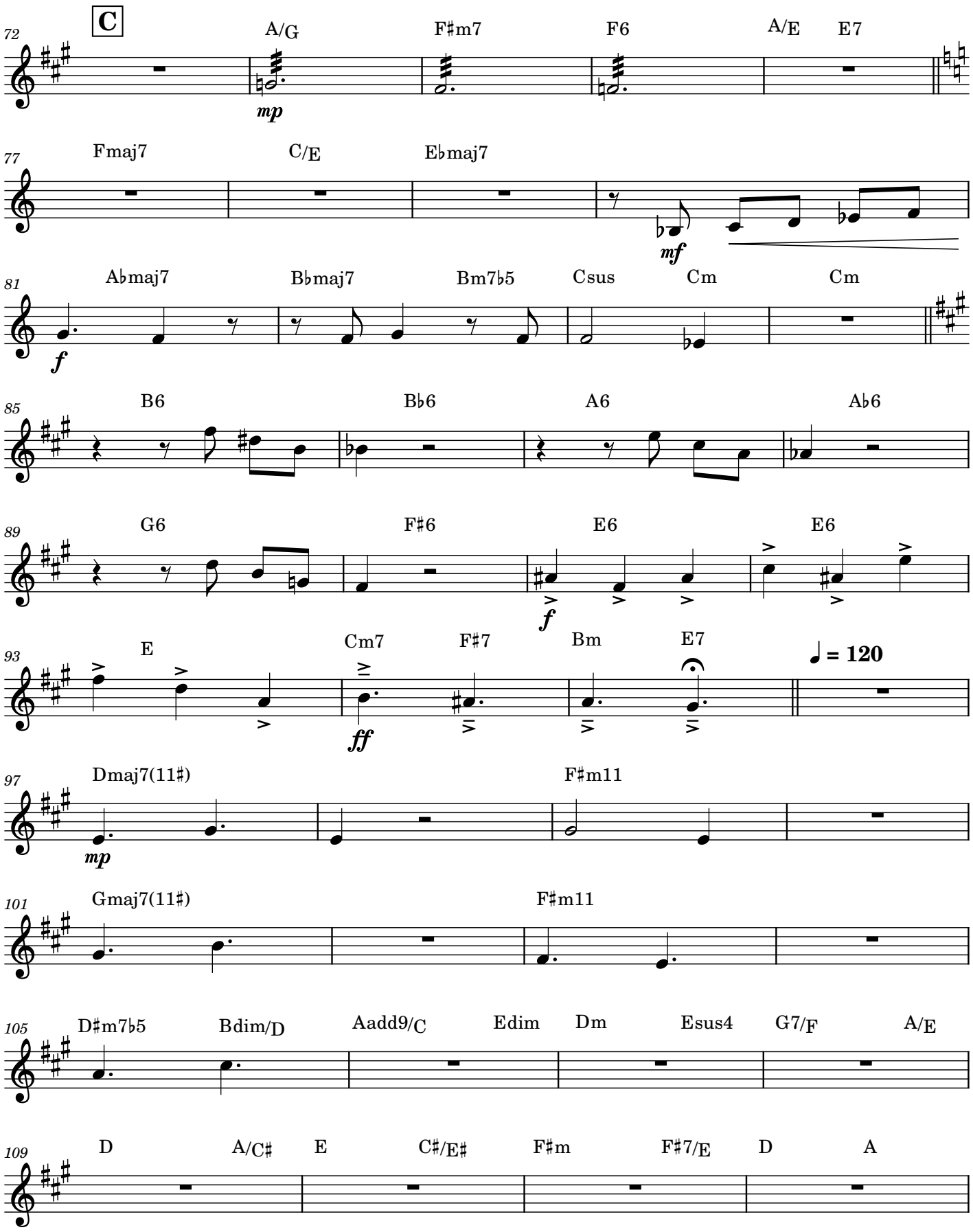
Pasillo

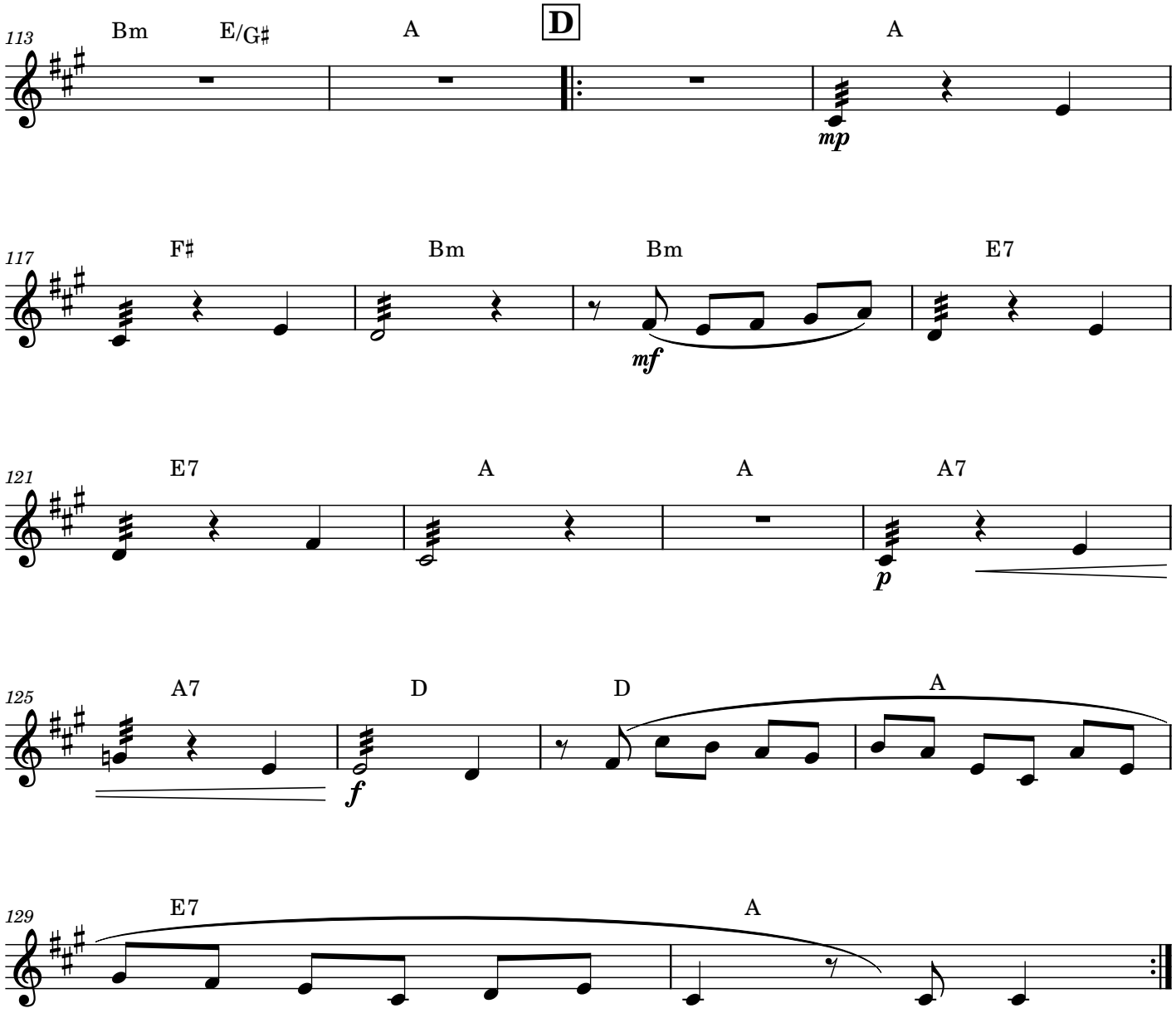
Jhon Betancourt



Universidad Nacional Abierta y a Distancia
2025


B
32
A
F♯
Bm
Bm
37
E7
E7
A
A
mp
41
A7
A7
D
D
f
45
A
E7
A
D
49
A
E7
A
♩ = 150
p
53
A
F♯
D
Bm
Bm
f
57
E7
E7
A
A
61
A7
A7
D
D
65
A
E7
1.
A
69
A
E7
2.
A


C
72
A/G
F♯m7
F6
A/E
E7
mp
77
Fmaj7
C/E
E♭maj7
mf
81
A♭maj7
B♭maj7
Bm7♭5
Csus
Cm
Cm
f
85
B6
B♭6
A6
A♭6
89
G6
F♯6
E6
E6
f
93
E
Cm7
F♯7
Bm
E7
♩ = 120
ff
97
Dmaj7(11♯)
F♯m11
mp
101
Gmaj7(11♯)
F♯m11
105
D♯m7♭5
Bdim/D
Aadd9/C
Edim
Dm
Esus4
G7/F
A/E
109
D
A/C♯
E
C♯/E♯
F♯m
F♯7/E
D
A

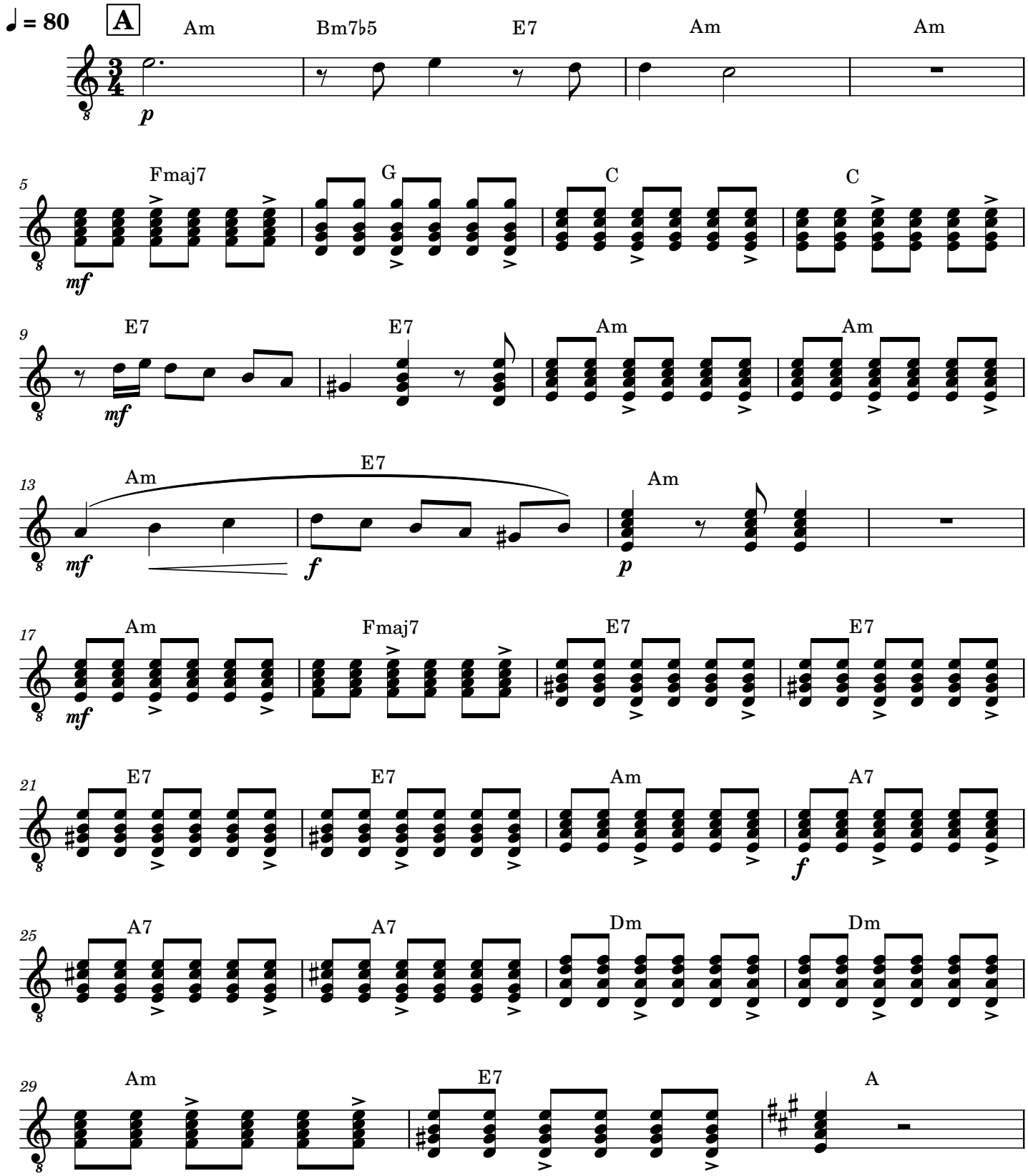

113
Bm
E/G♯
A
D
A
mp
117
F♯
Bm
Bm
E7
mf
121
E7
A
A
A7
p
125
A7
D
D
A
f
129
E7
A

Tiple

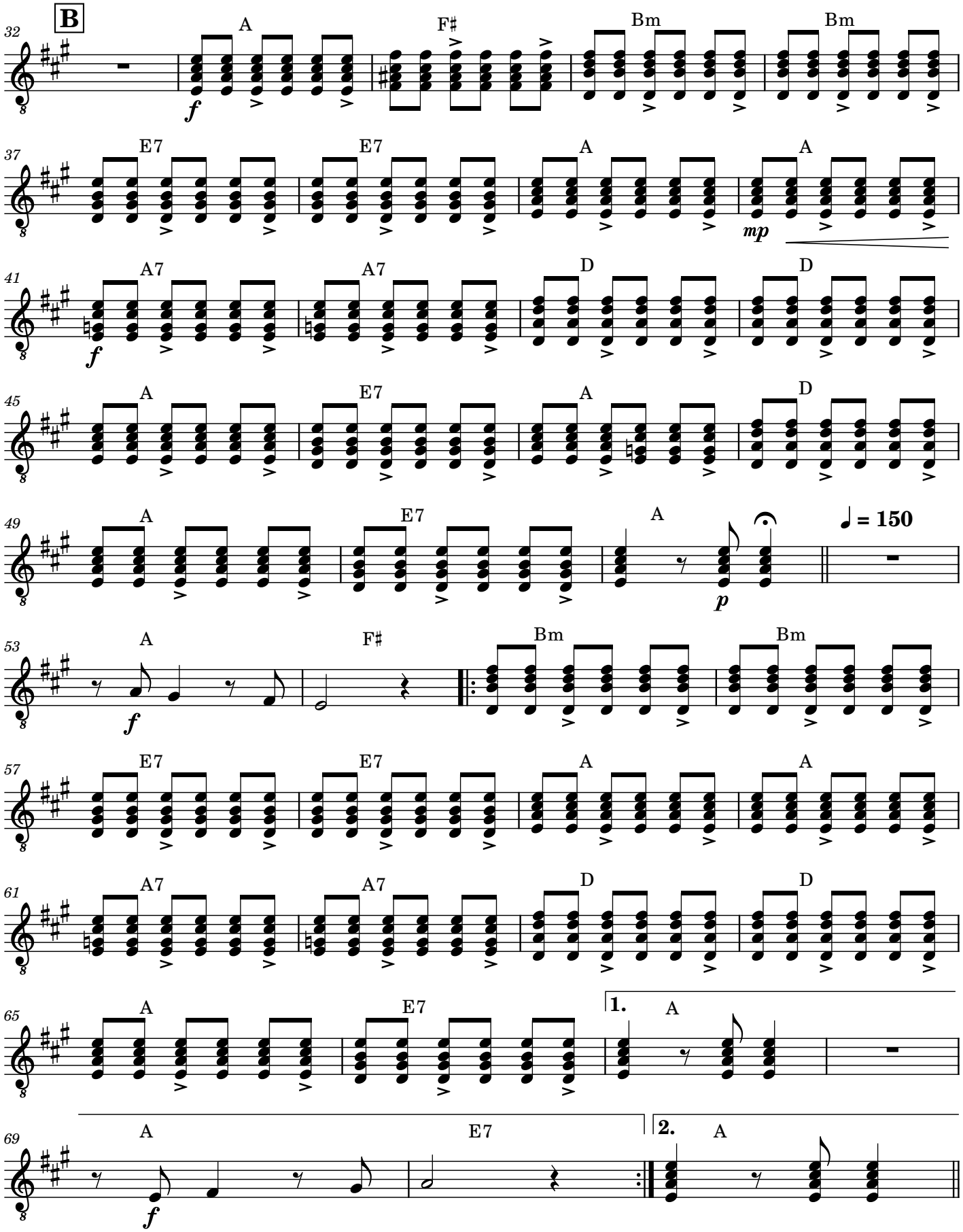
Pasillo

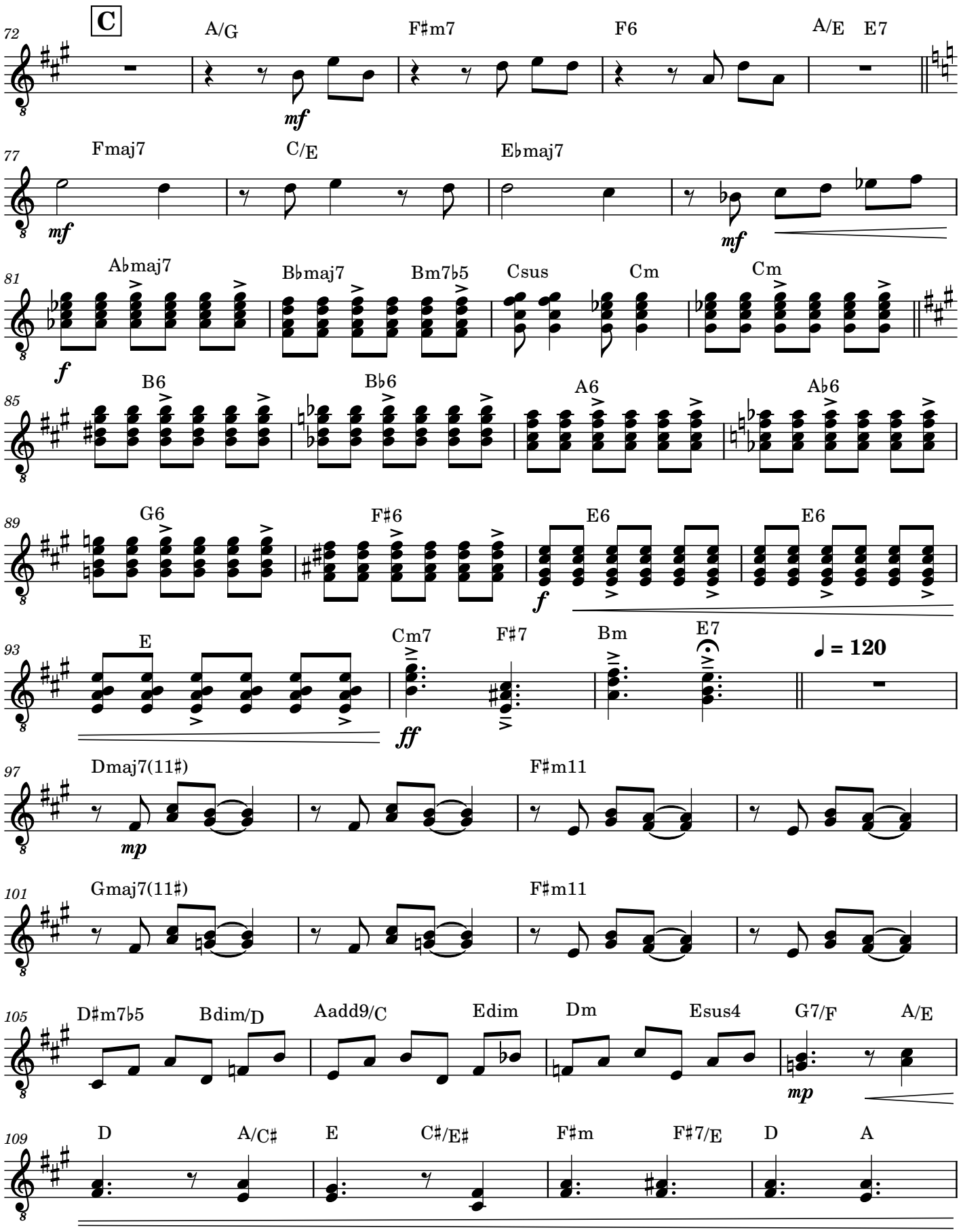
Jhon Betancourt

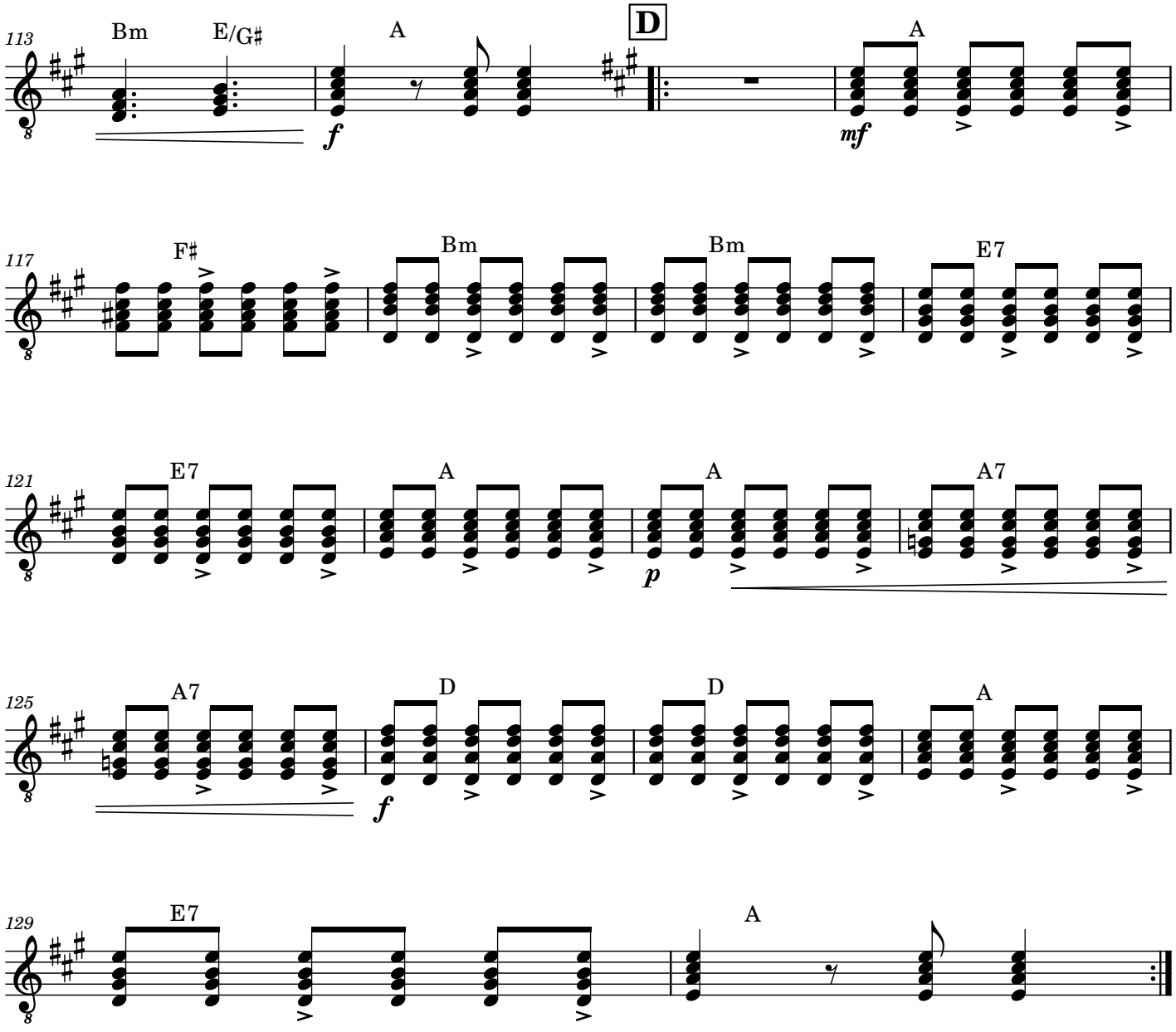
♩ = 80 **A**



Universidad Nacional Abierta y a Distancia
2025


B
32
A
F♯
Bm
Bm
37
E7
E7
A
A
mp
41
A7
A7
D
D
45
A
E7
A
D
49
A
E7
A
p
♩ = 150
53
A
F♯
Bm
Bm
57
E7
E7
A
A
61
A7
A7
D
D
65
A
E7
1.
A
69
A
E7
2.
A

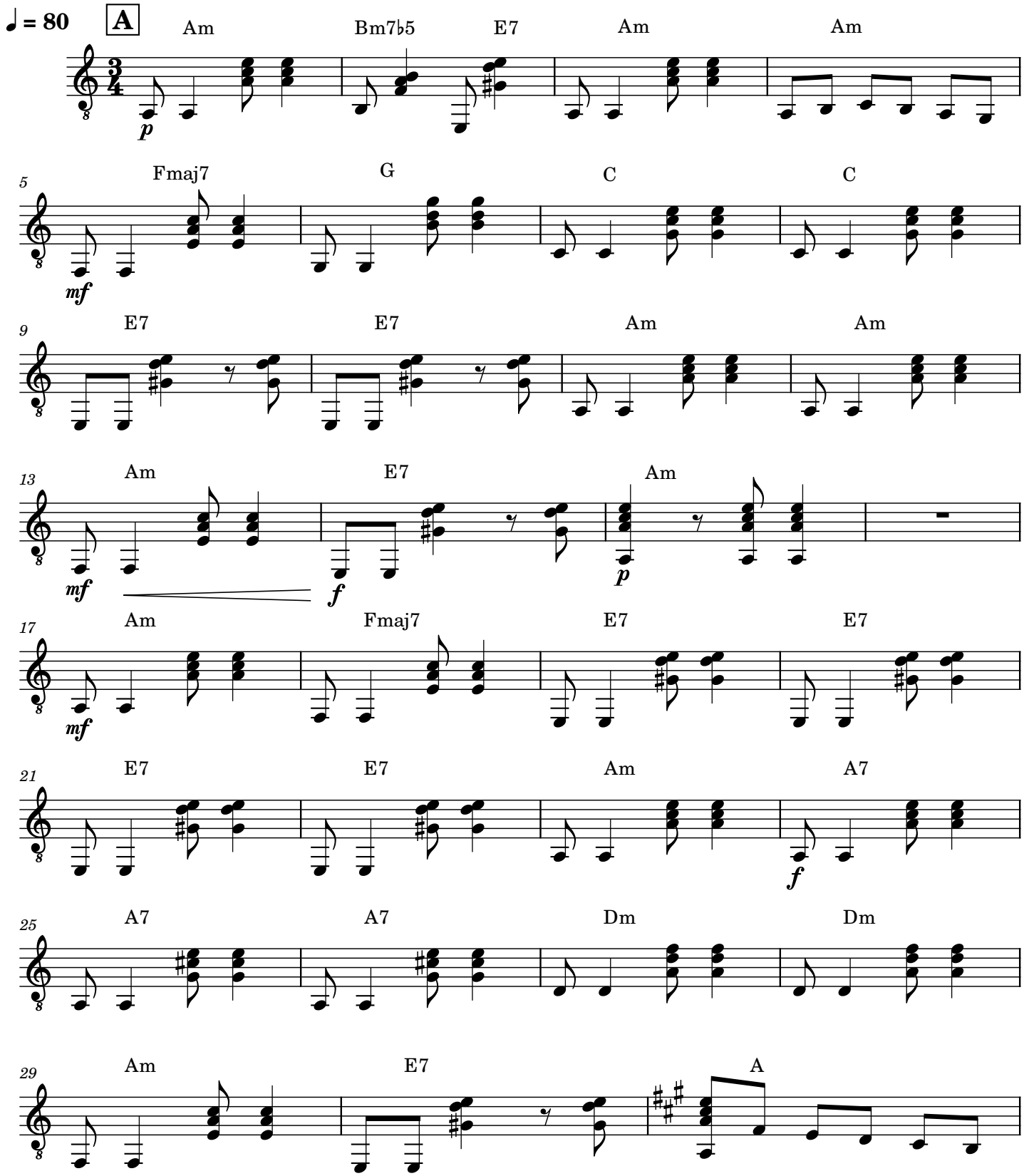

C
72
A/G
F♯m7
F6
A/E
E7
mf
77
Fmaj7
C/E
E♭maj7
mf
mf
81
A♭maj7
B♭maj7
Bm7♭5
Csus
Cm
Cm
f
85
B6
B♭6
A6
A♭6
89
G6
F♯6
E6
E6
f
93
E
Cm7
F♯7
Bm
E7
♩ = 120
ff
97
Dmaj7(11♯)
F♯m11
mp
101
Gmaj7(11♯)
F♯m11
105
D♯m7♭5
Bdim/D
Aadd9/C
Edim
Dm
Esus4
G7/F
A/E
mp
109
D
A/C♯
E
C♯/E♯
F♯m
F♯7/E
D
A


113
Bm
E/G♯
A
D
A
117
F♯
Bm
Bm
E7
121
E7
A
A
A7
125
A7
D
D
A
129
E7
A

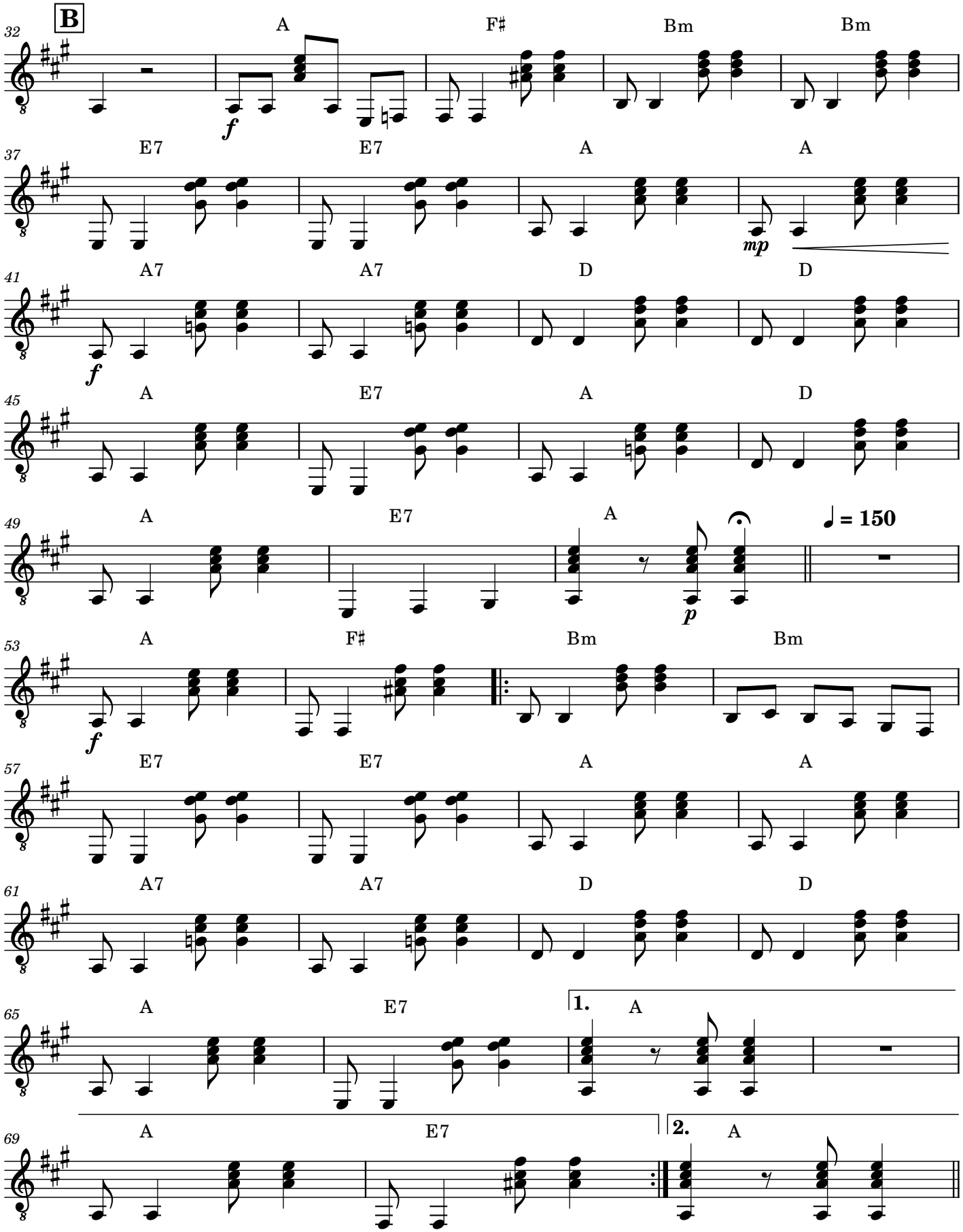
Guitarra

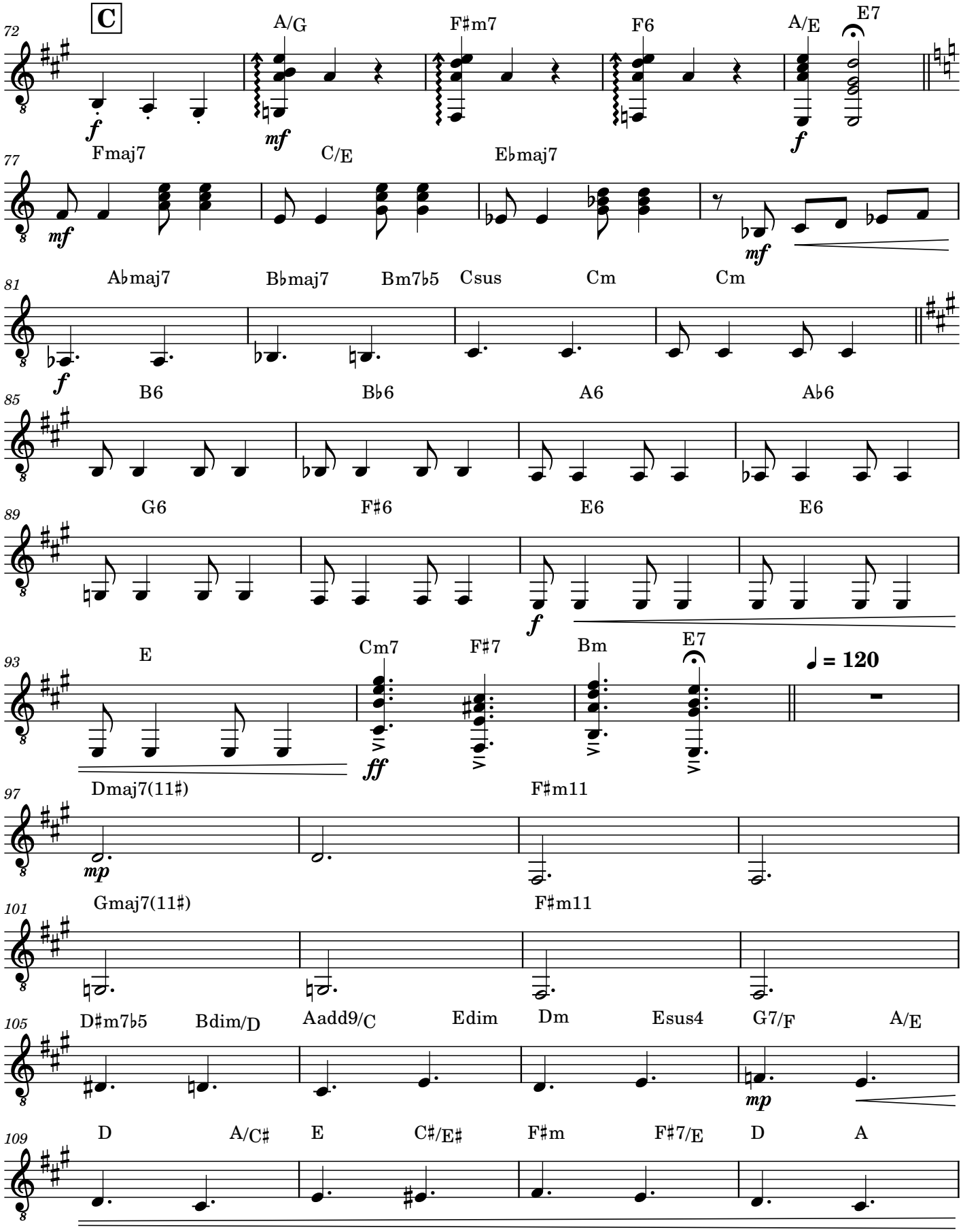
Pasillo

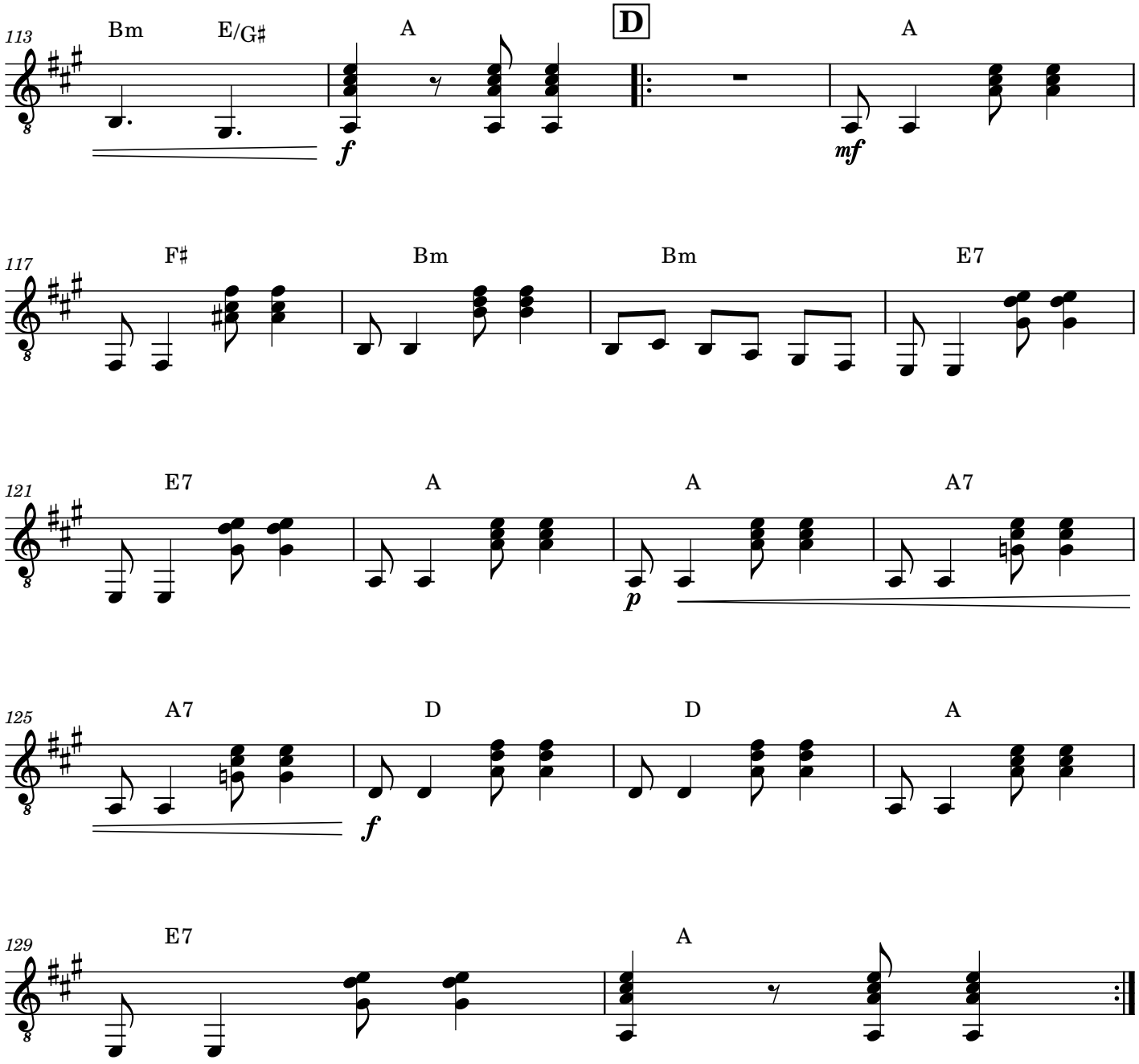
Jhon Betancourt



Universidad Nacional Abierta y a Distancia
2025

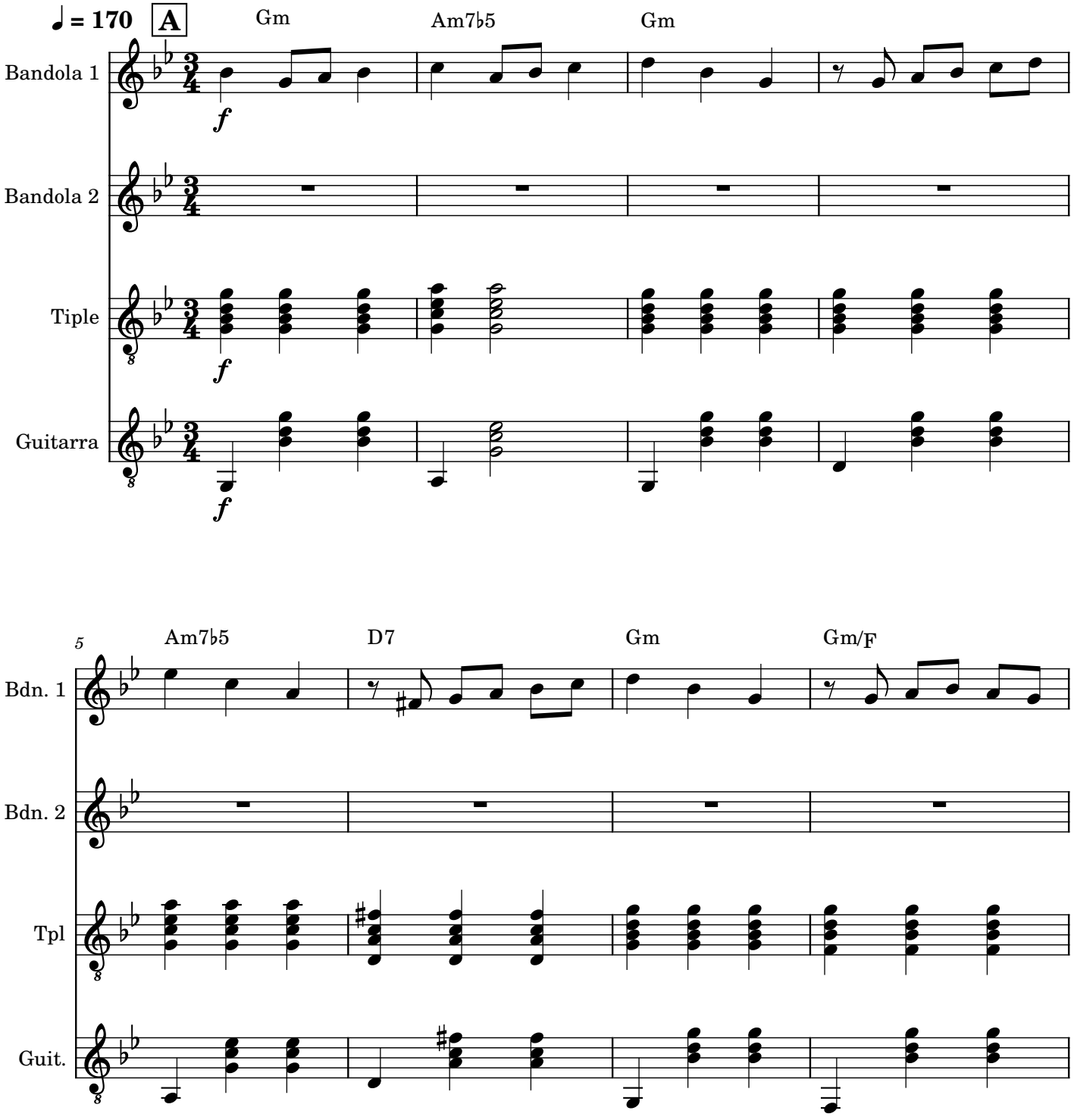

B
32
A
F♯
Bm
Bm
f
37
E7
E7
A
A
mp
41
A7
A7
D
D
f
45
A
E7
A
D
49
A
E7
A
♩ = 150
p
53
A
F♯
Bm
Bm
f
57
E7
E7
A
A
61
A7
A7
D
D
65
A
E7
1.
A
69
A
E7
2.
A


C
72
A/G
F♯m7
F6
A/E
E7
f
mf
f
77
Fmaj7
C/E
E♭maj7
mf
mf
81
A♭maj7
B♭maj7
Bm7♭5
Csus
Cm
Cm
f
85
B6
B♭6
A6
A♭6
89
G6
F♯6
E6
E6
f
93
E
Cm7
F♯7
Bm
E7
♩ = 120
ff
97
Dmaj7(11♯)
F♯m11
mp
101
Gmaj7(11♯)
F♯m11
105
D♯m7♭5
Bdim/D
Aadd9/C
Edim
Dm
Esus4
G7/F
A/E
mp
109
D
A/C♯
E
C♯/E♯
F♯m
F♯7/E
D
A

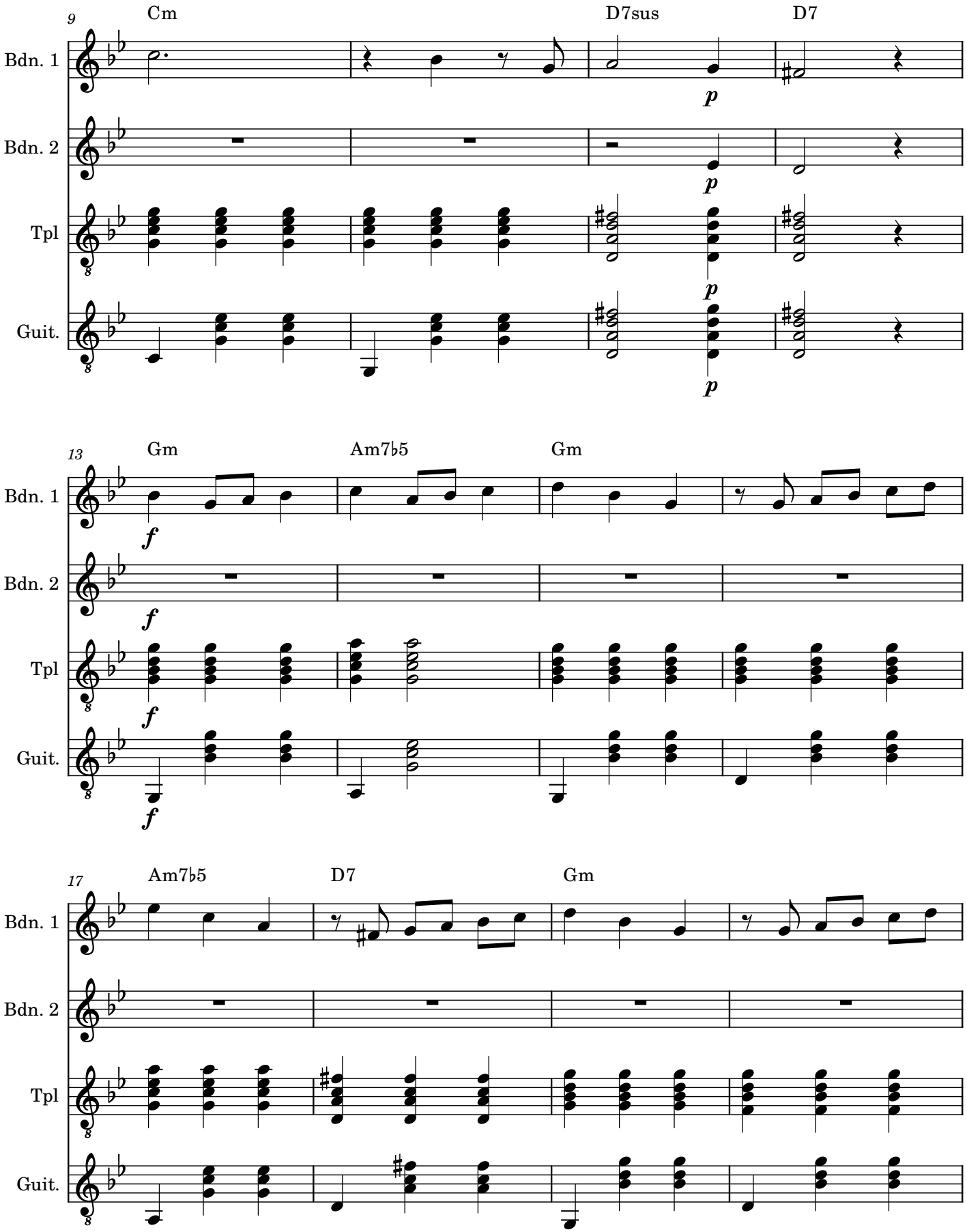

113
Bm
E/G♯
A
D
A
f
mf
117
F♯
Bm
Bm
E7
121
E7
A
A
A7
p
125
A7
D
D
A
f
129
E7
A

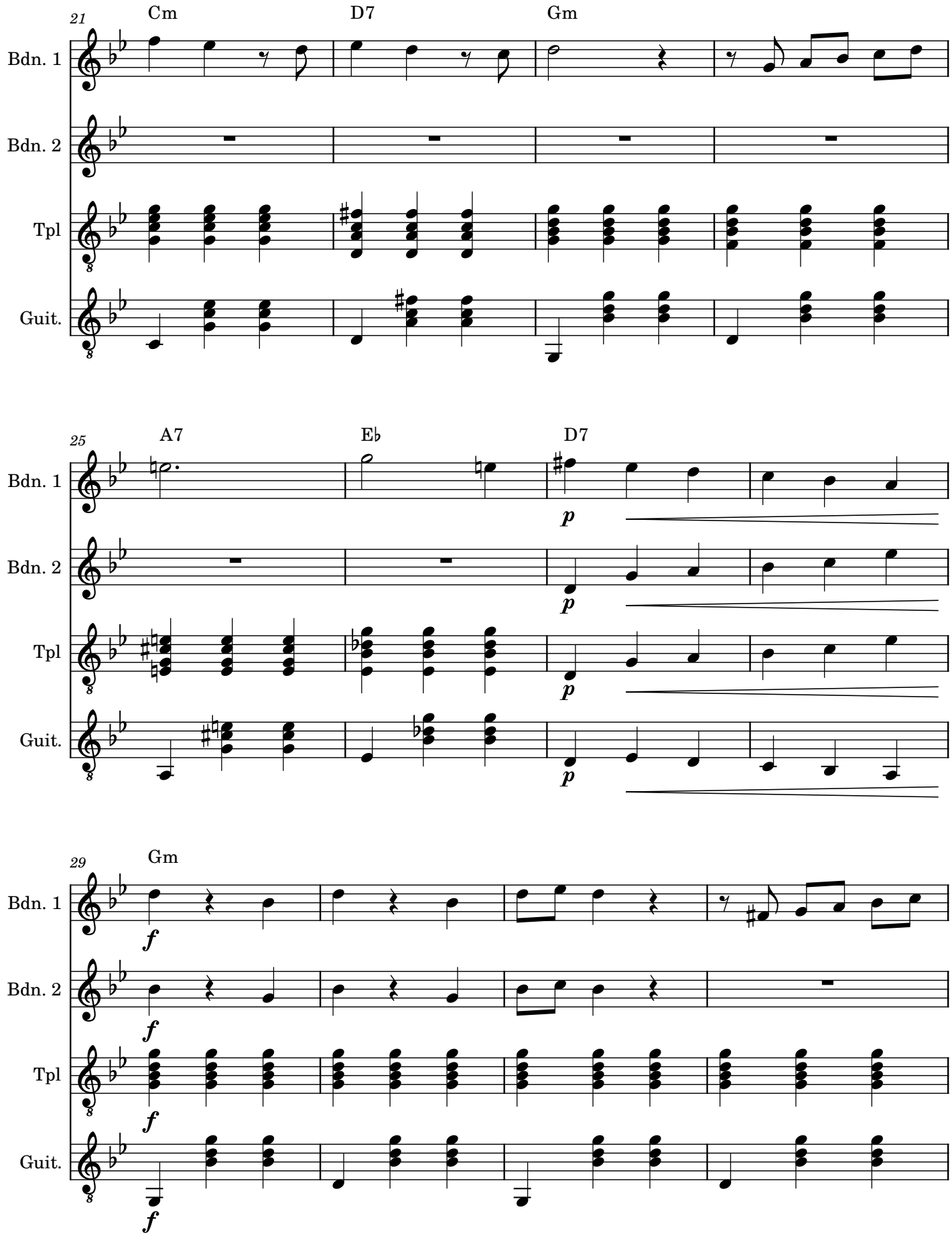
Vals

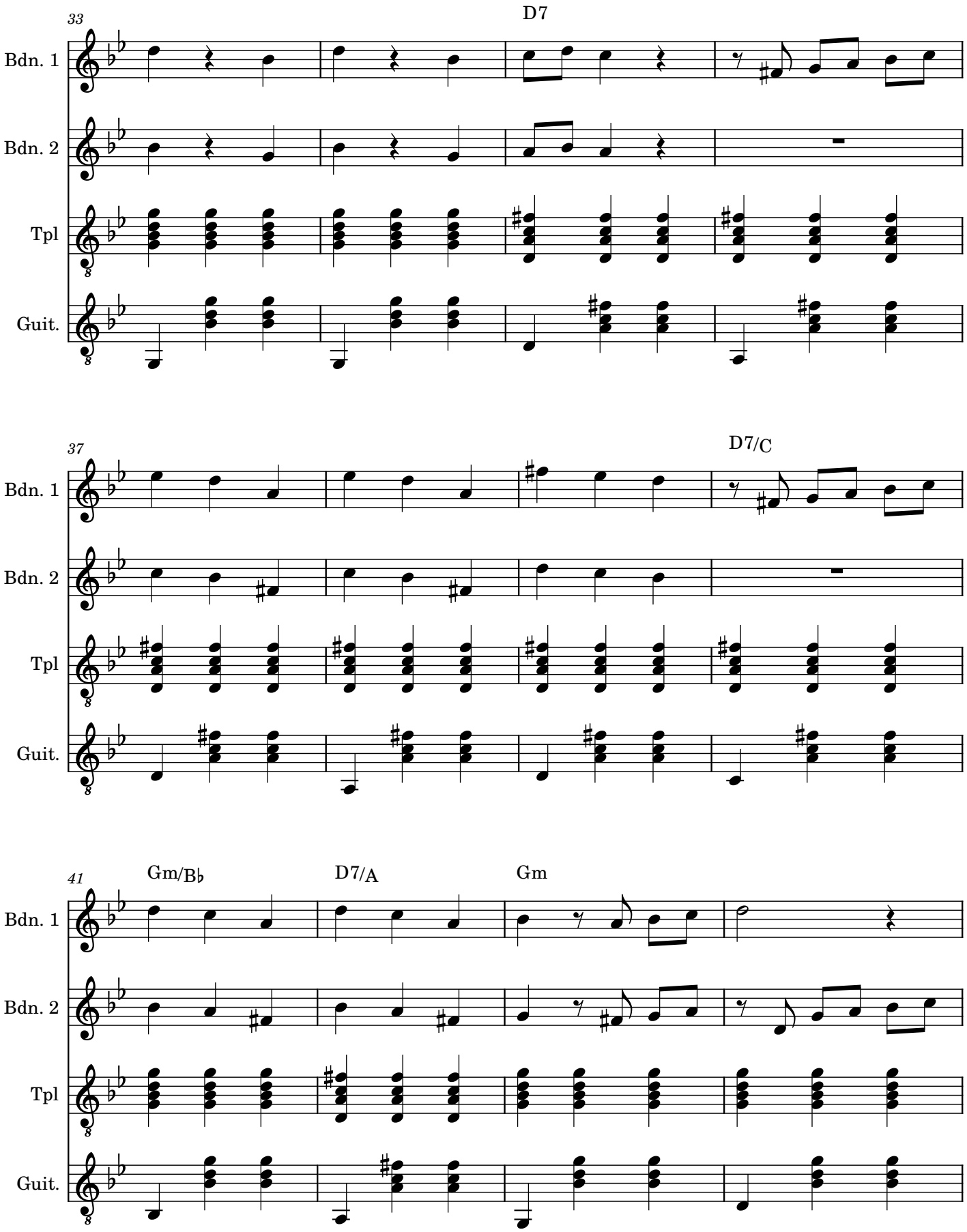
Jhon Betancourt

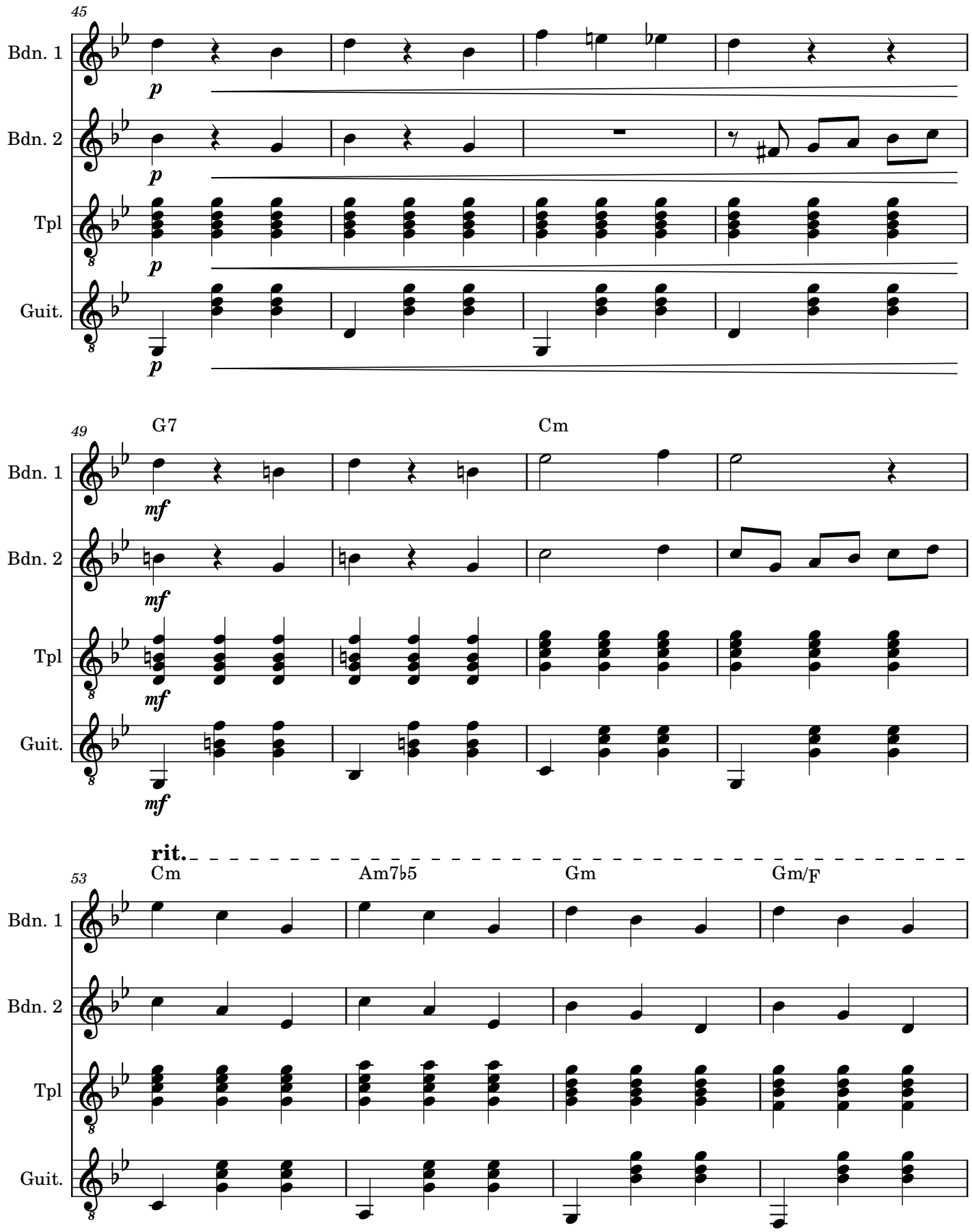


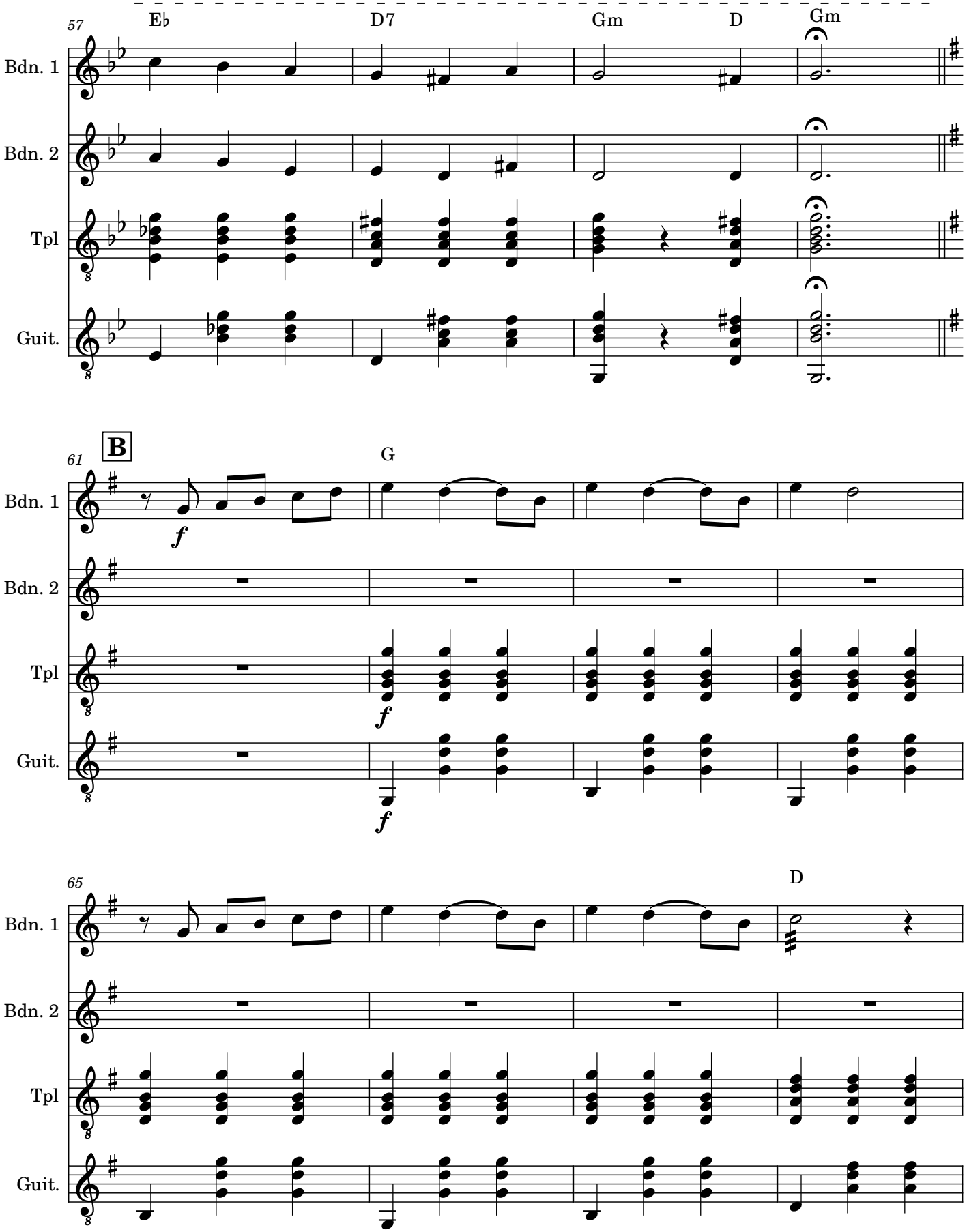
Universidad Nacional Abierta y a Distancia
2025

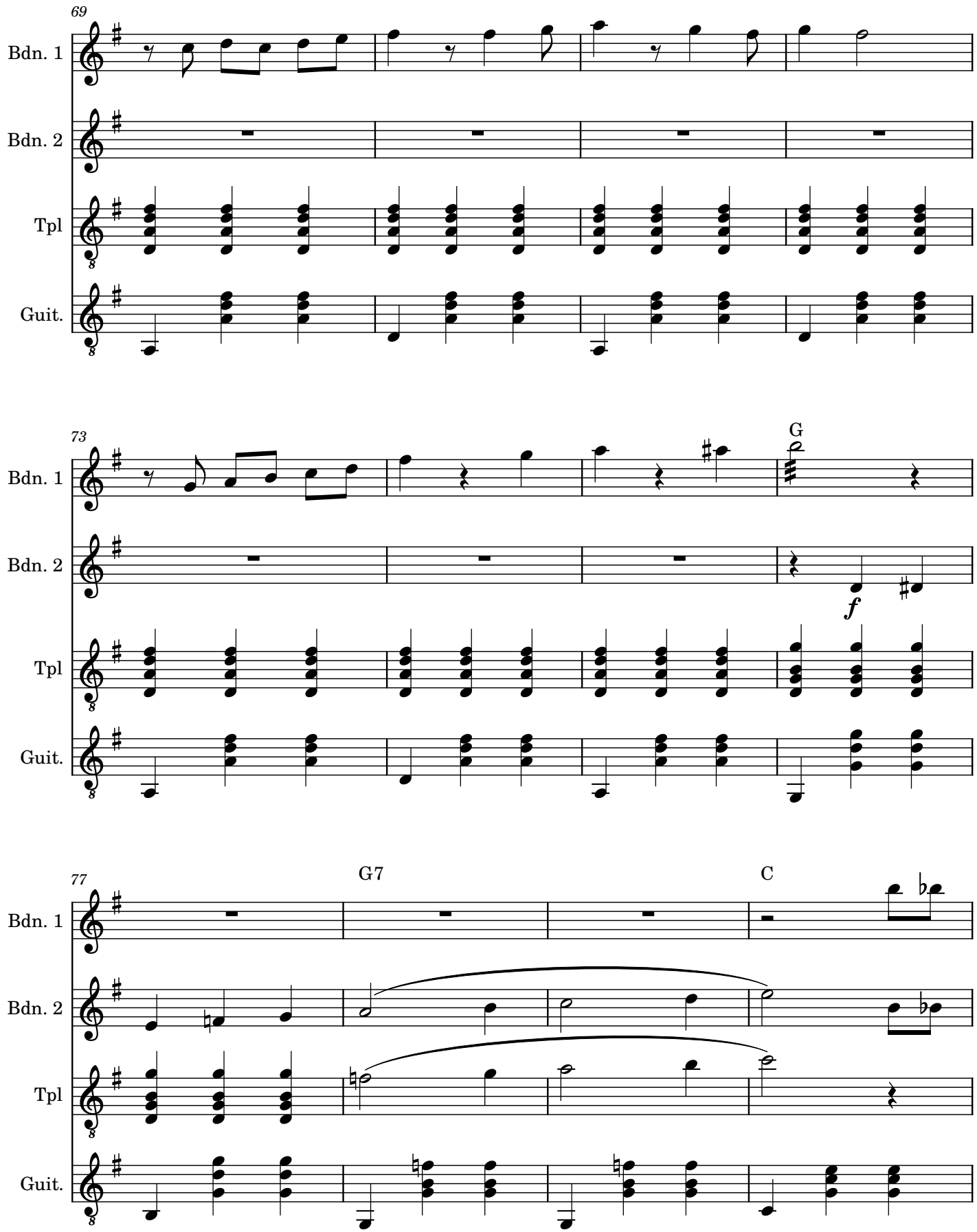

9
Cm
D7sus
D7
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
p
13
Gm
Am7♭5
Gm
f
17
Am7♭5
D7
Gm

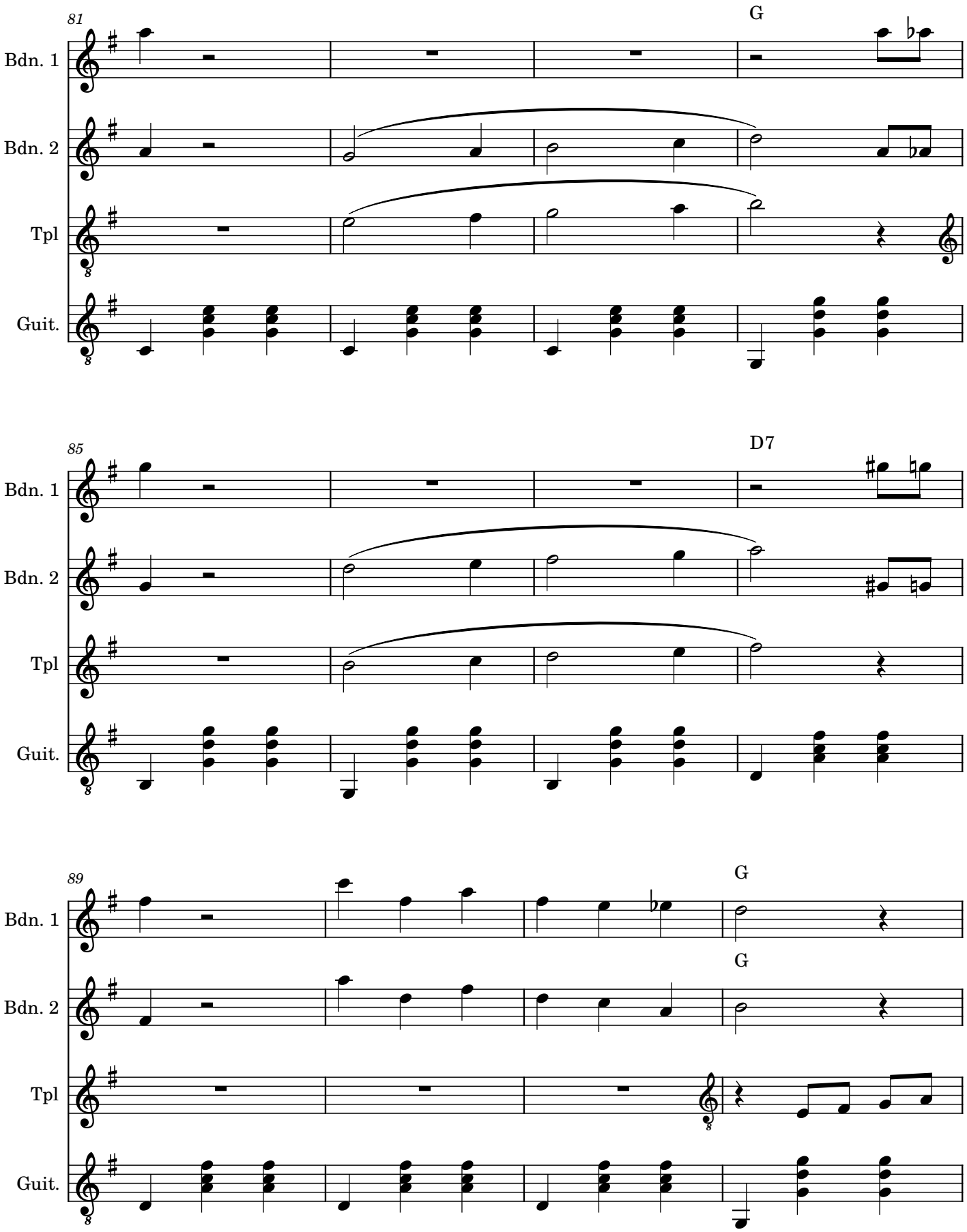

21
Cm
D7
Gm
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
25
A7
E♭
D7
p
29
Gm
f

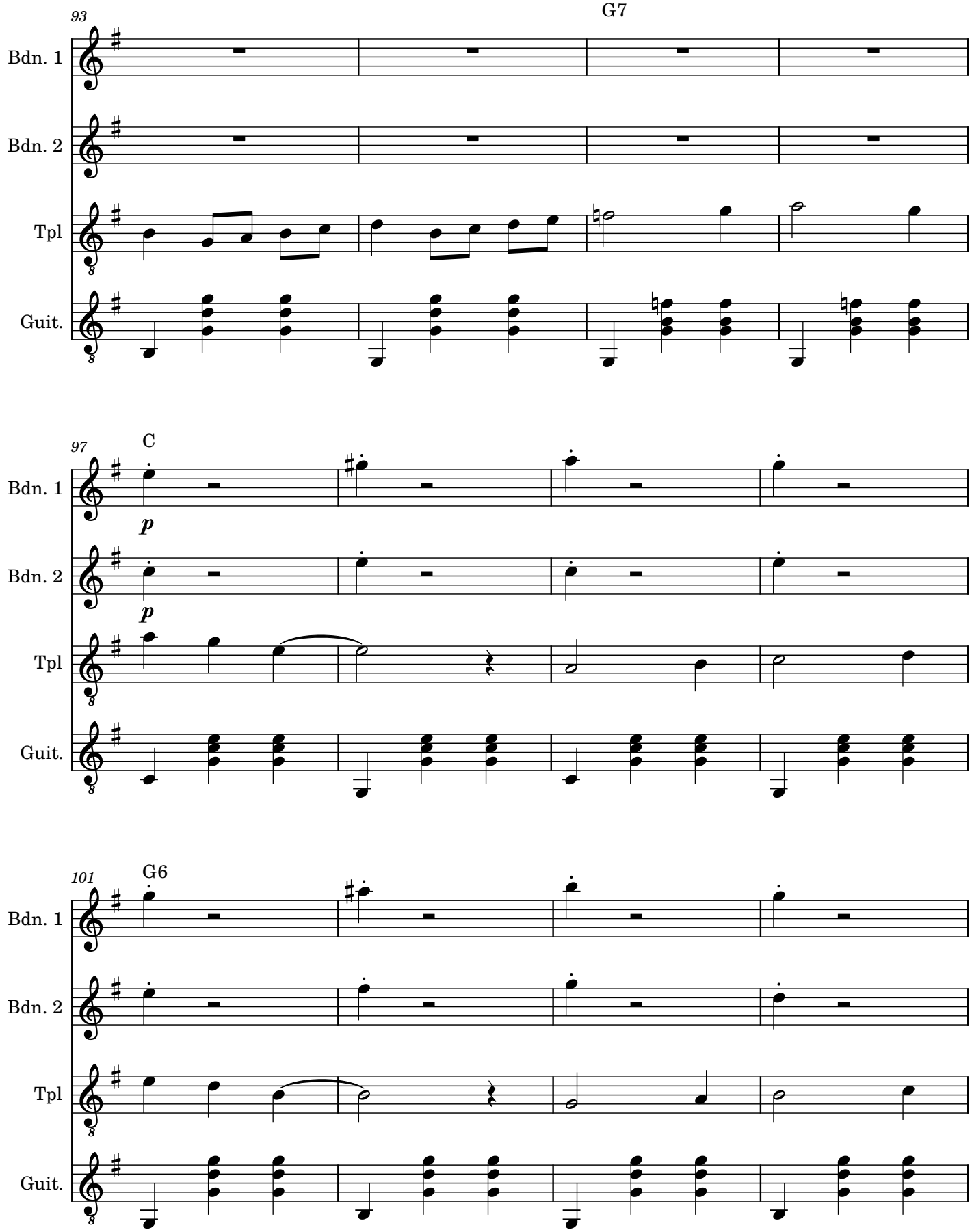

33
D7
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
37
D7/C
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
41
Gm/B♭
D7/A
Gm
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.

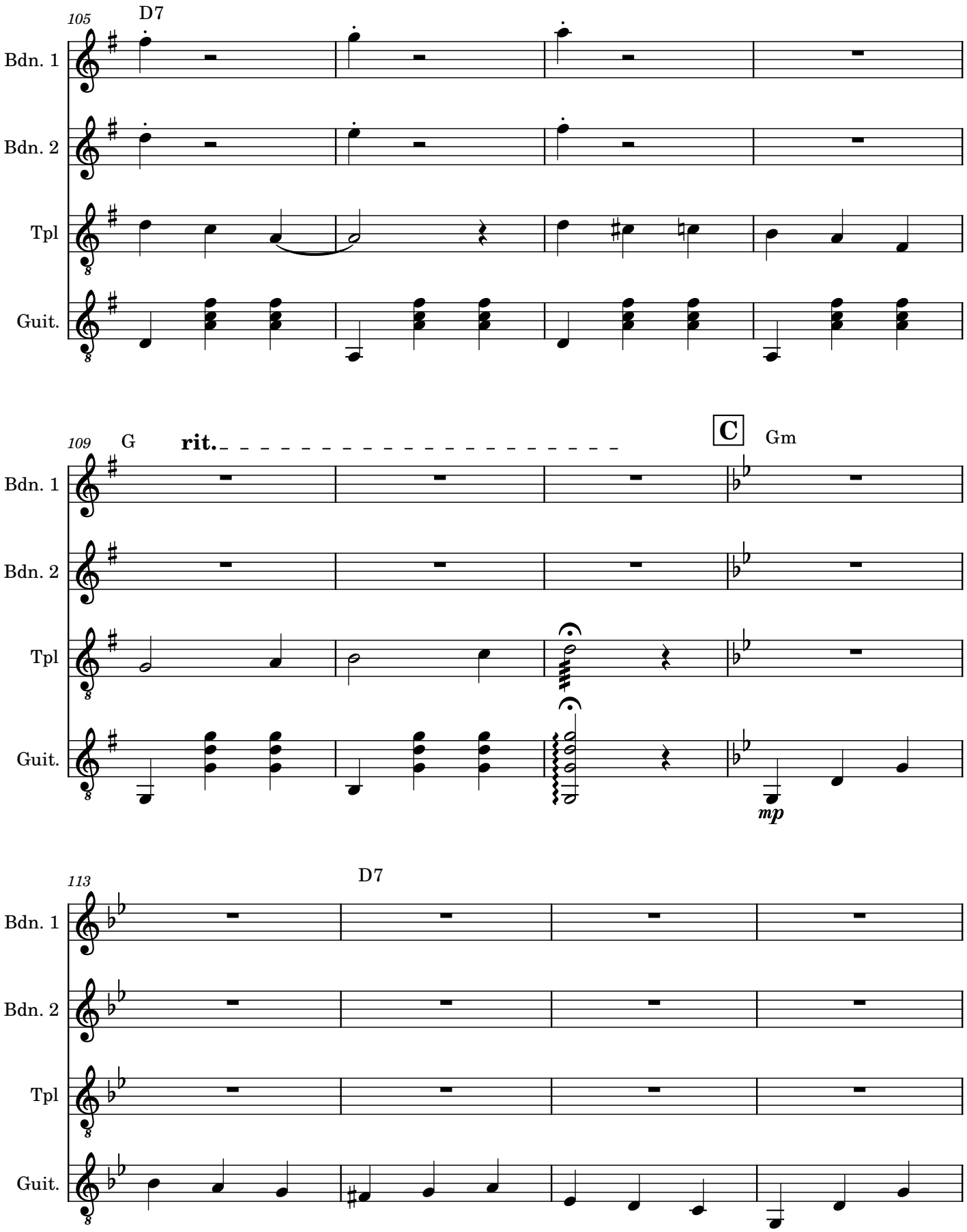

45
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
p
49
G7
Cm
mf
53
rit.
Cm
Am7♭5
Gm
Gm/F

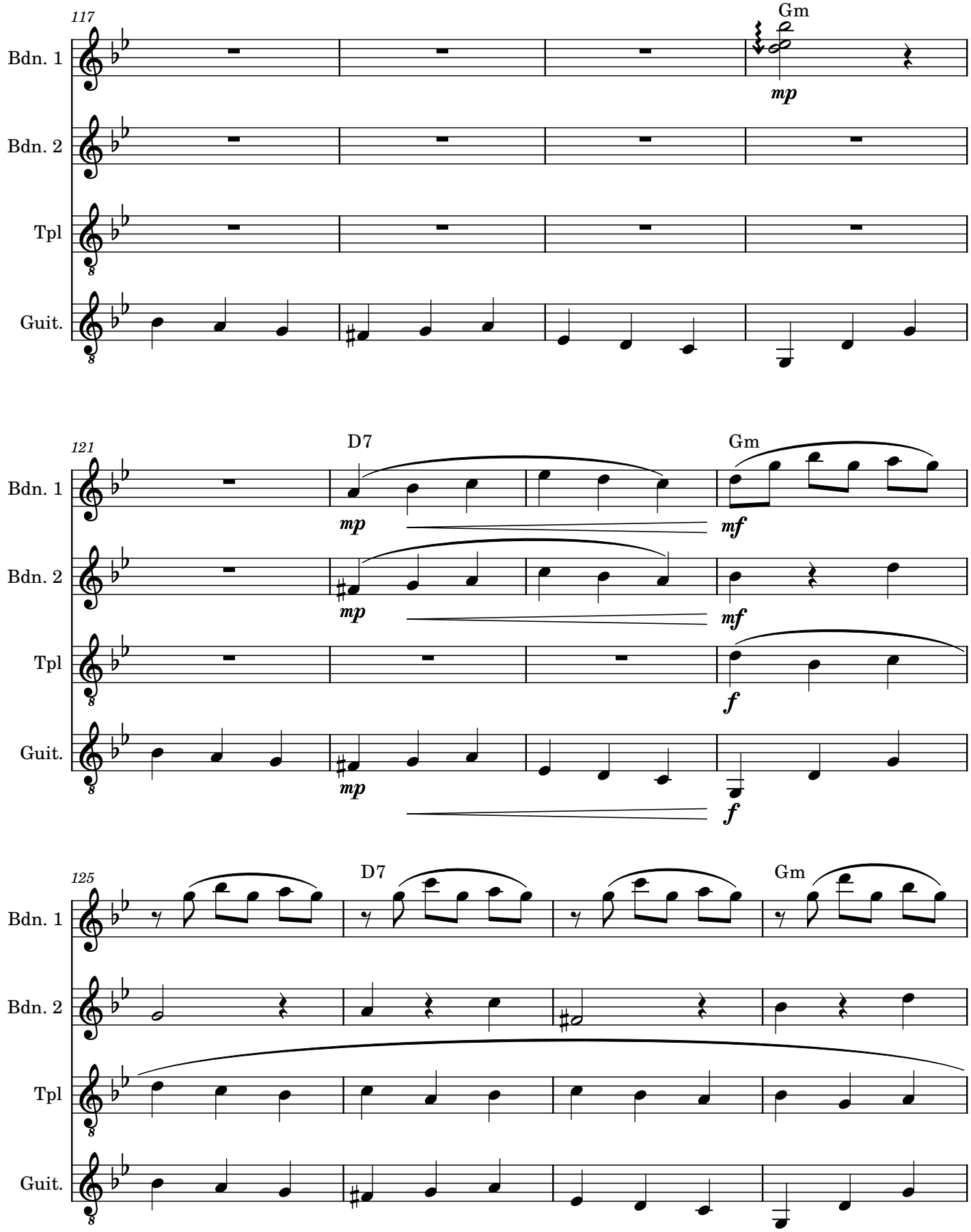

57
E♭
D7
Gm
D
Gm
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
61
B
G
f
65
D

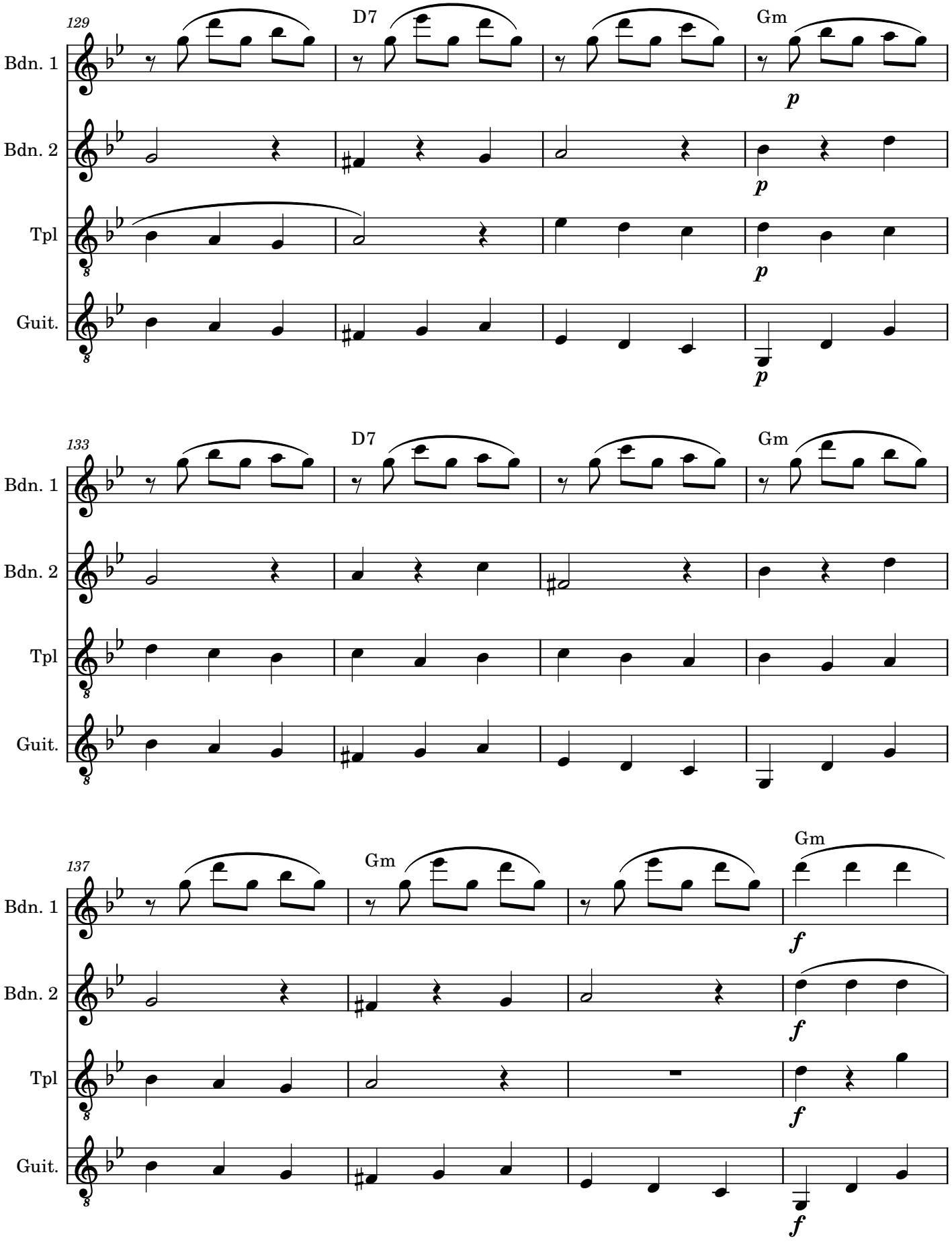

69
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
73
G
f
77
G7
C

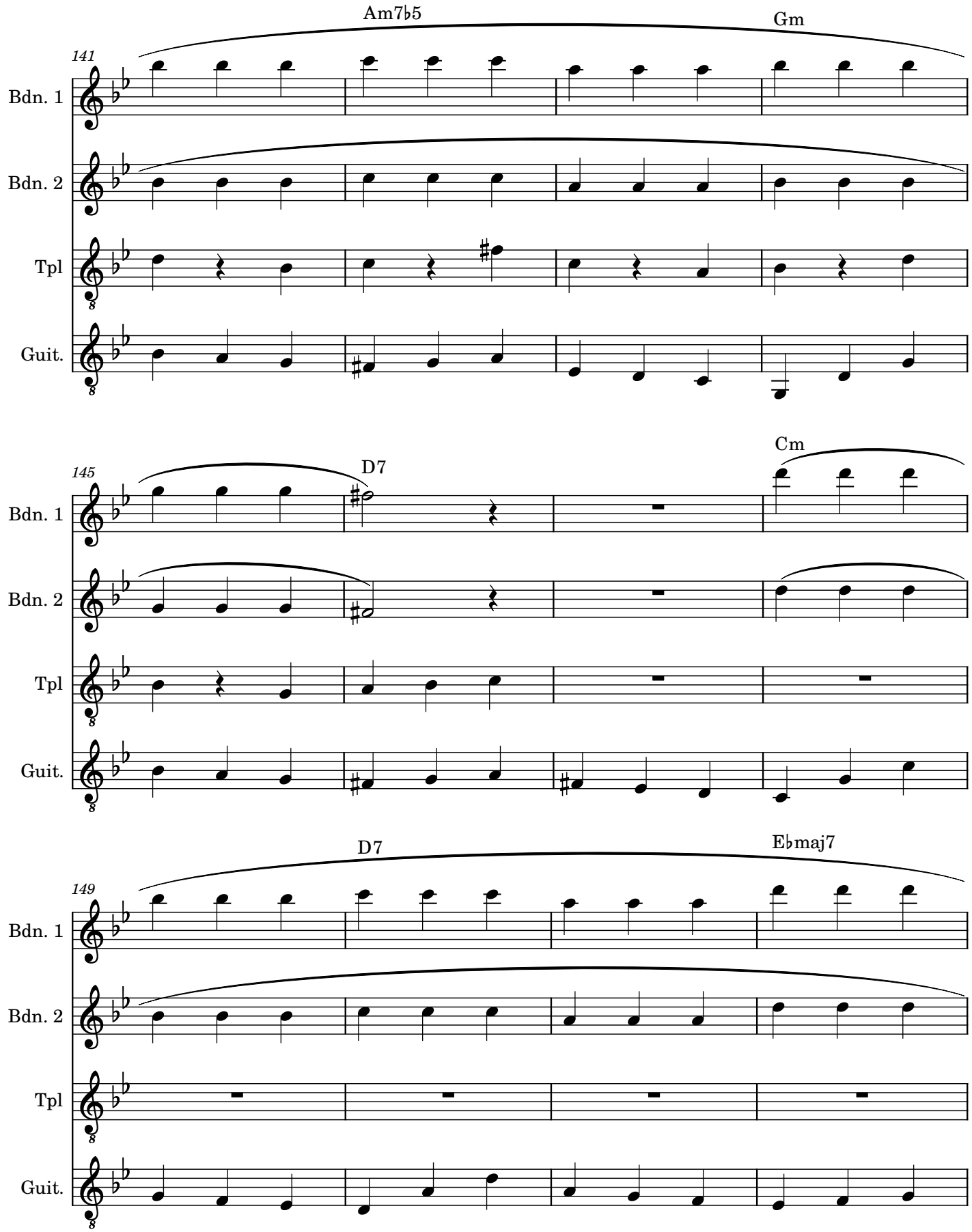

81
G
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
85
D7
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
89
G
G
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.

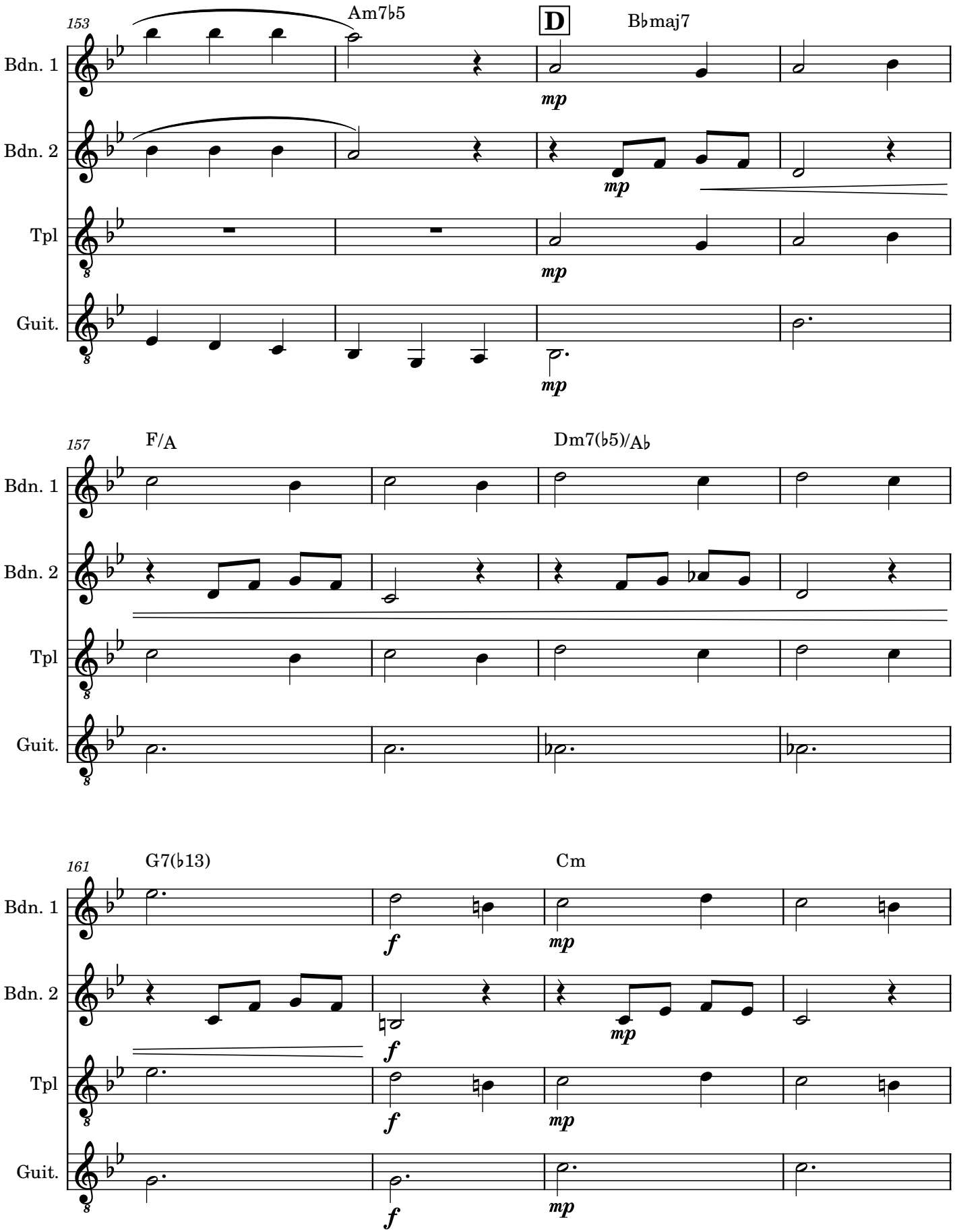

93
G7
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
97
C
p
p
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
101
G6
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.

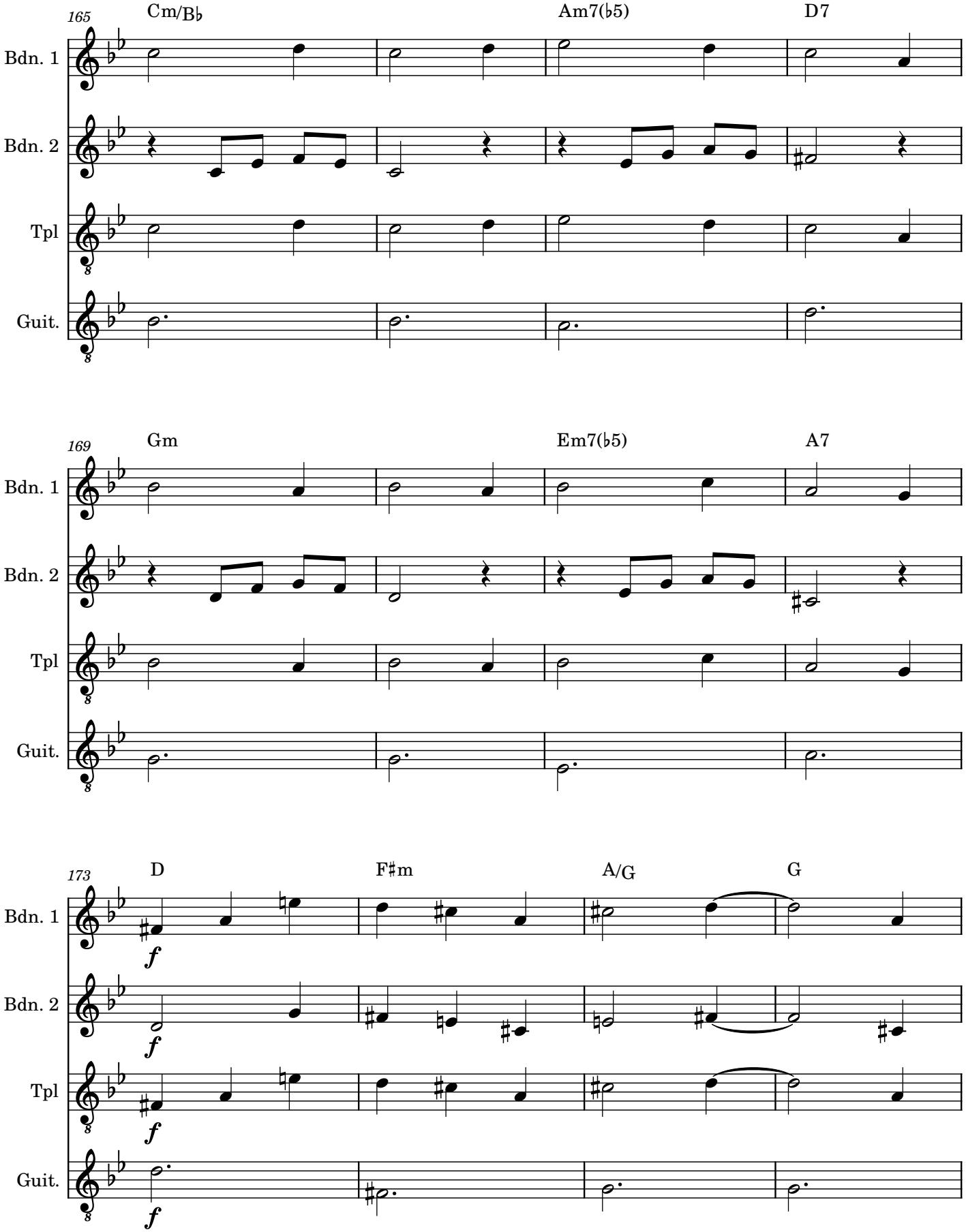

105
D7
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
109
G
rit.
C
Gm
mp
113
D7

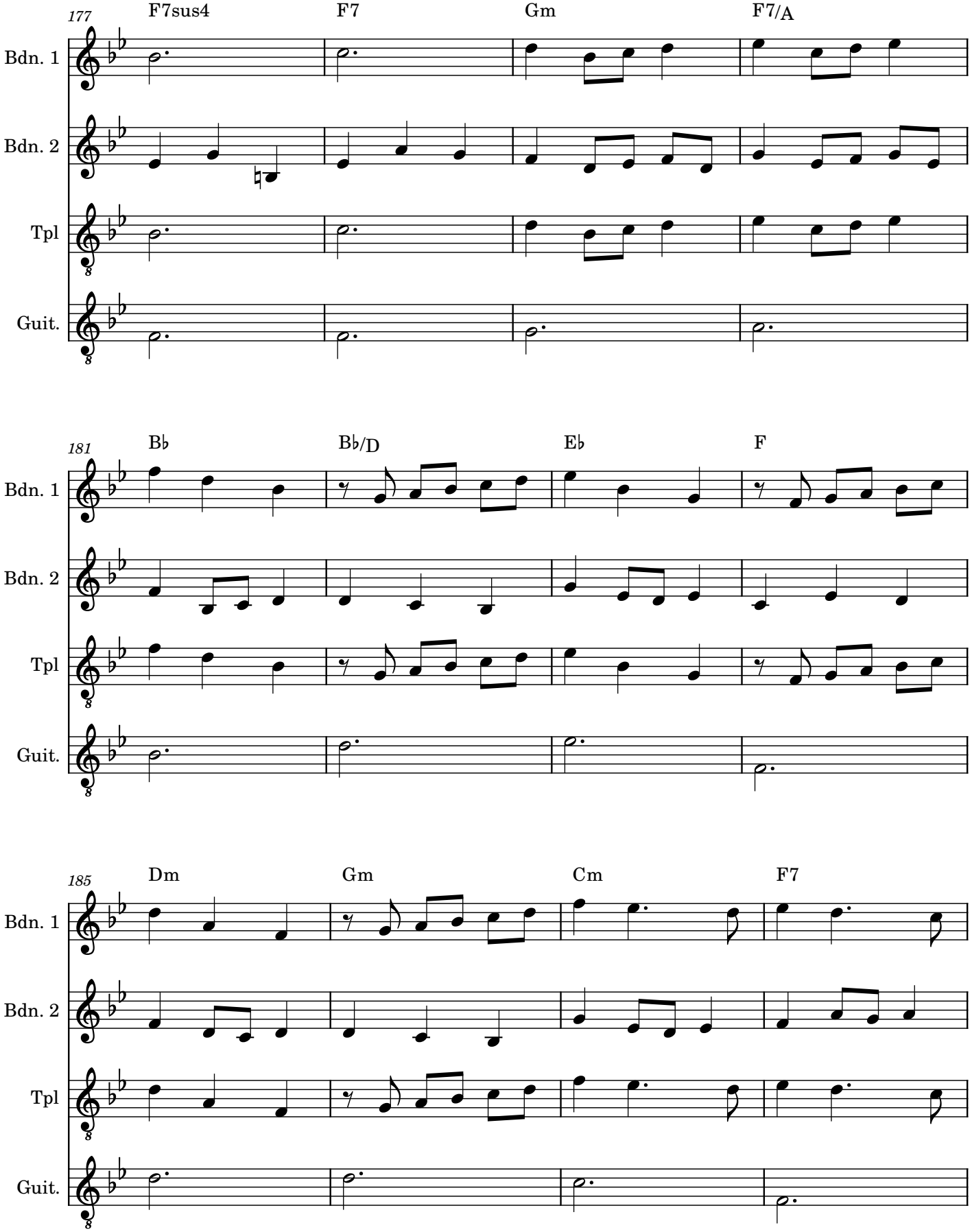

117
Gm
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
mp
121
D7
Gm
mf
f
125
D7
Gm

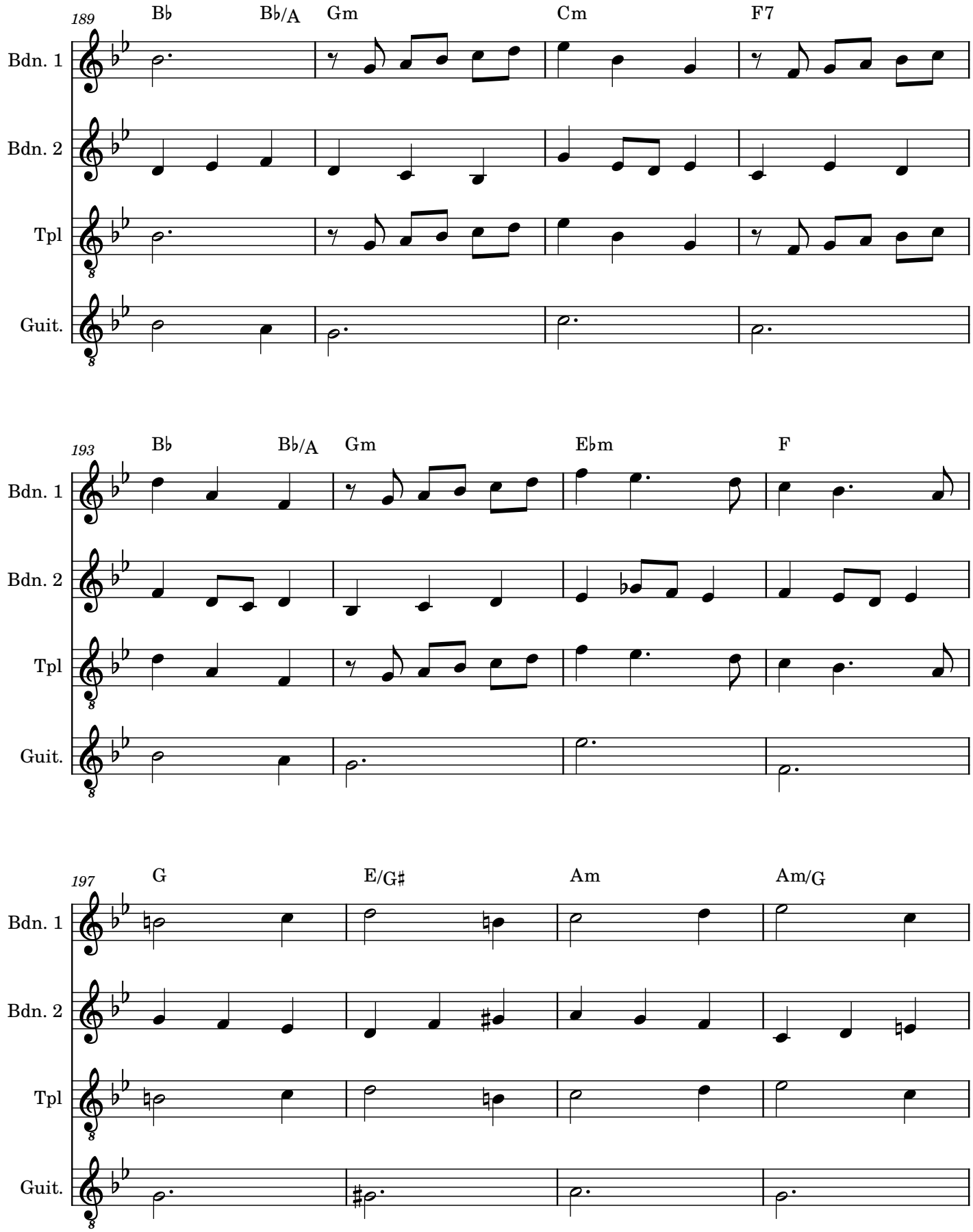

129
D7
Gm
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
p
133
137
f

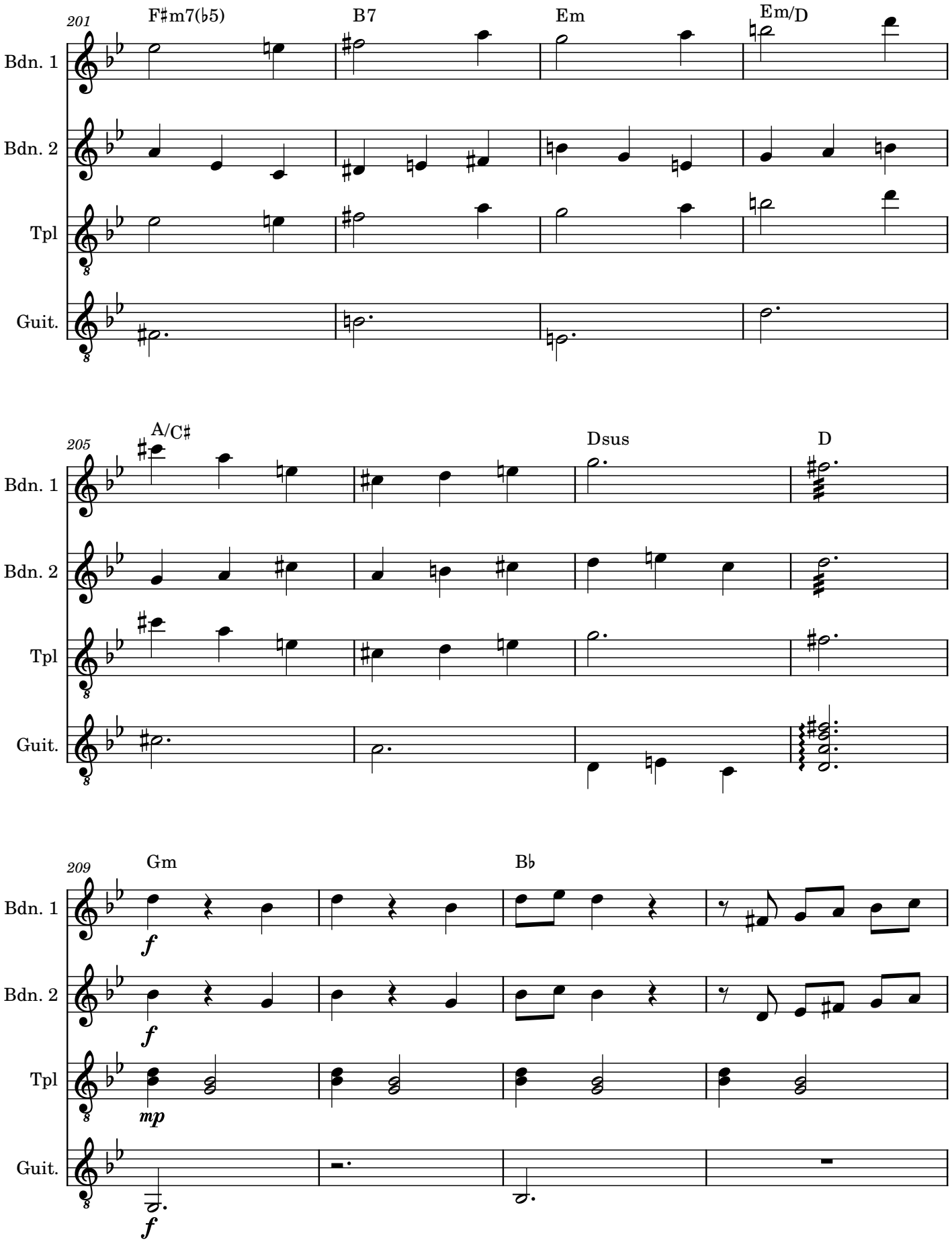

Am7♭5
Gm
141
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
D7
Cm
145
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
D7
E♭maj7
149
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.

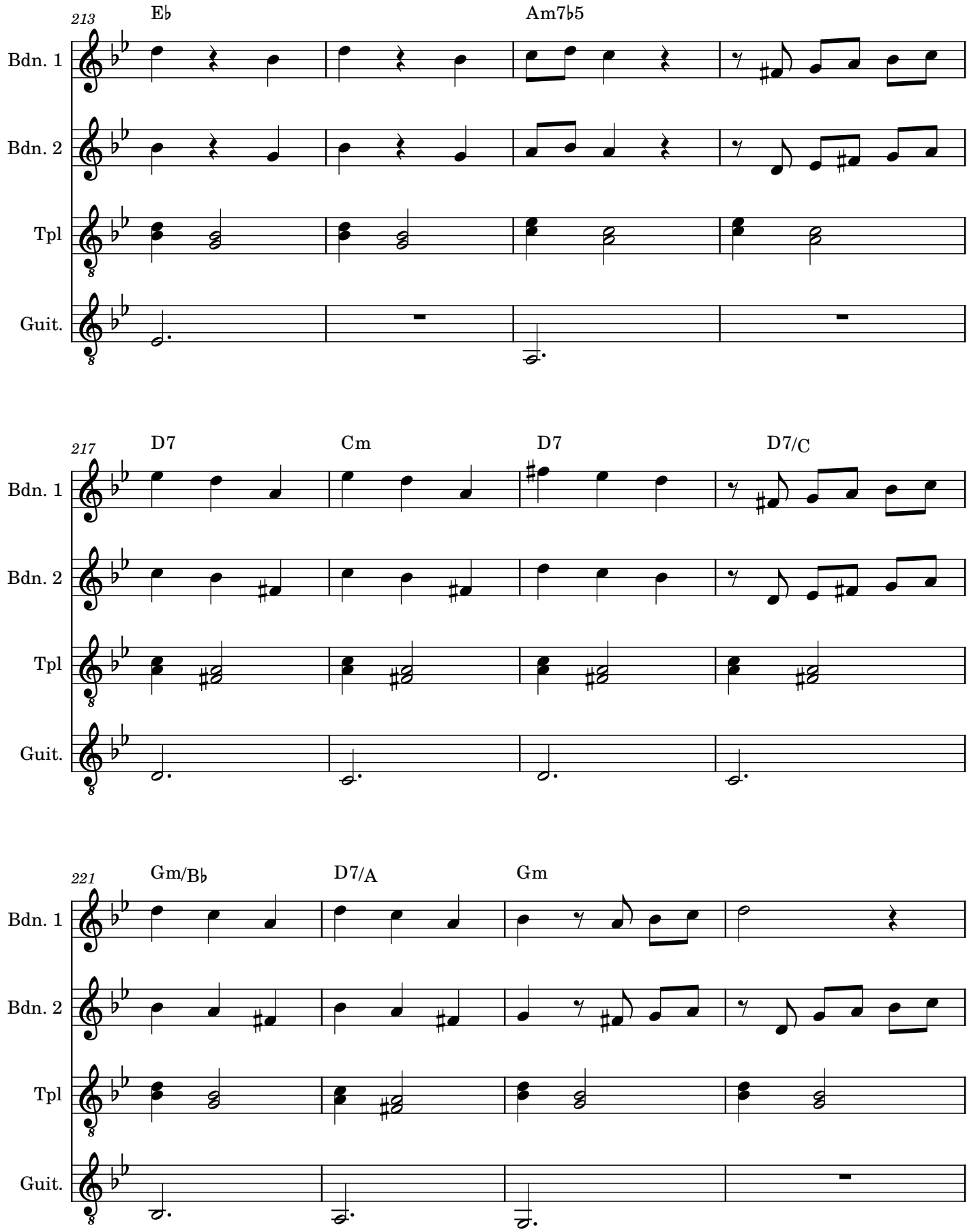

153
Am7♭5
D
B♭maj7
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
mp
157
F/A
Dm7(♭5)/A♭
161
G7(♭13)
Cm
f

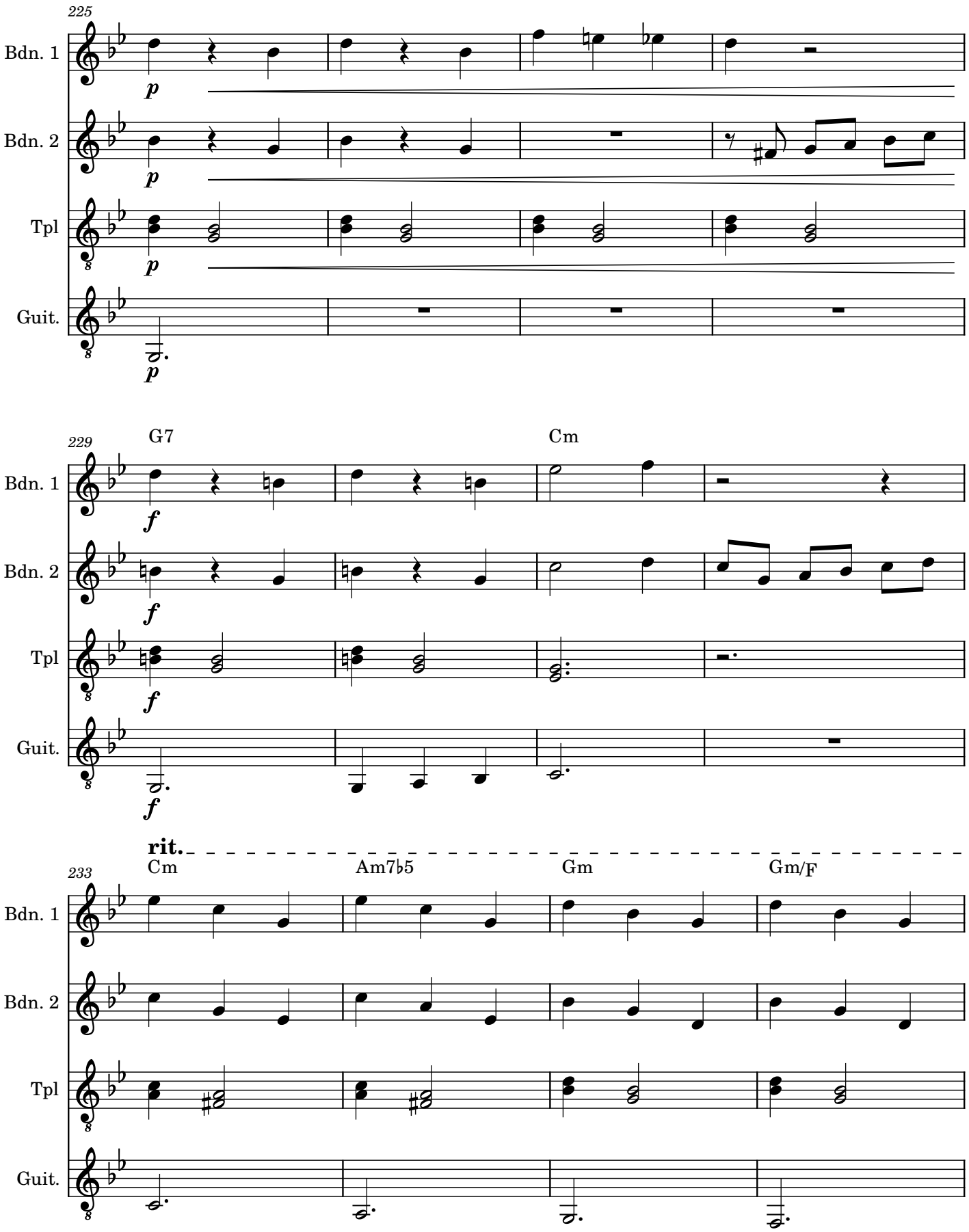

165
Cm/B♭
Am7(♭5)
D7
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
169
Gm
Em7(♭5)
A7
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
173
D
F♯m
A/G
G
f
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.

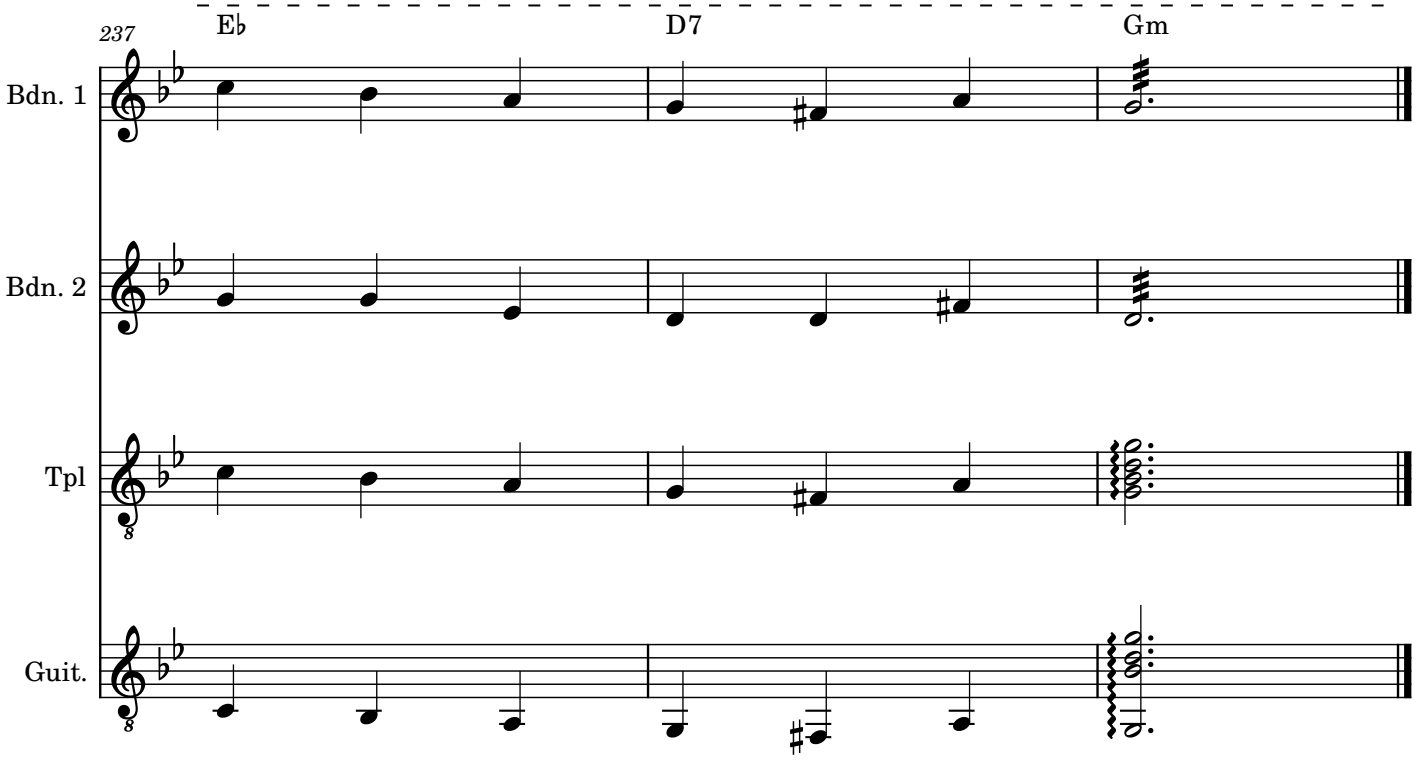

177
F7sus4
F7
Gm
F7/A
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
181
B♭
B♭/D
E♭
F
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
185
Dm
Gm
Cm
F7
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.


189
B♭
B♭/A
Gm
Cm
F7
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
193
B♭
B♭/A
Gm
E♭m
F
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
197
G
E/G♯
Am
Am/G
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.


201
F♯m7(♭5)
B7
Em
Em/D
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
205
A/C♯
Dsus
D
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
209
Gm
B♭
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
f
f
mp
f


213
E♭
Am7♭5
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
217
D7
Cm
D7
D7/C
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
221
Gm/B♭
D7/A
Gm
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.

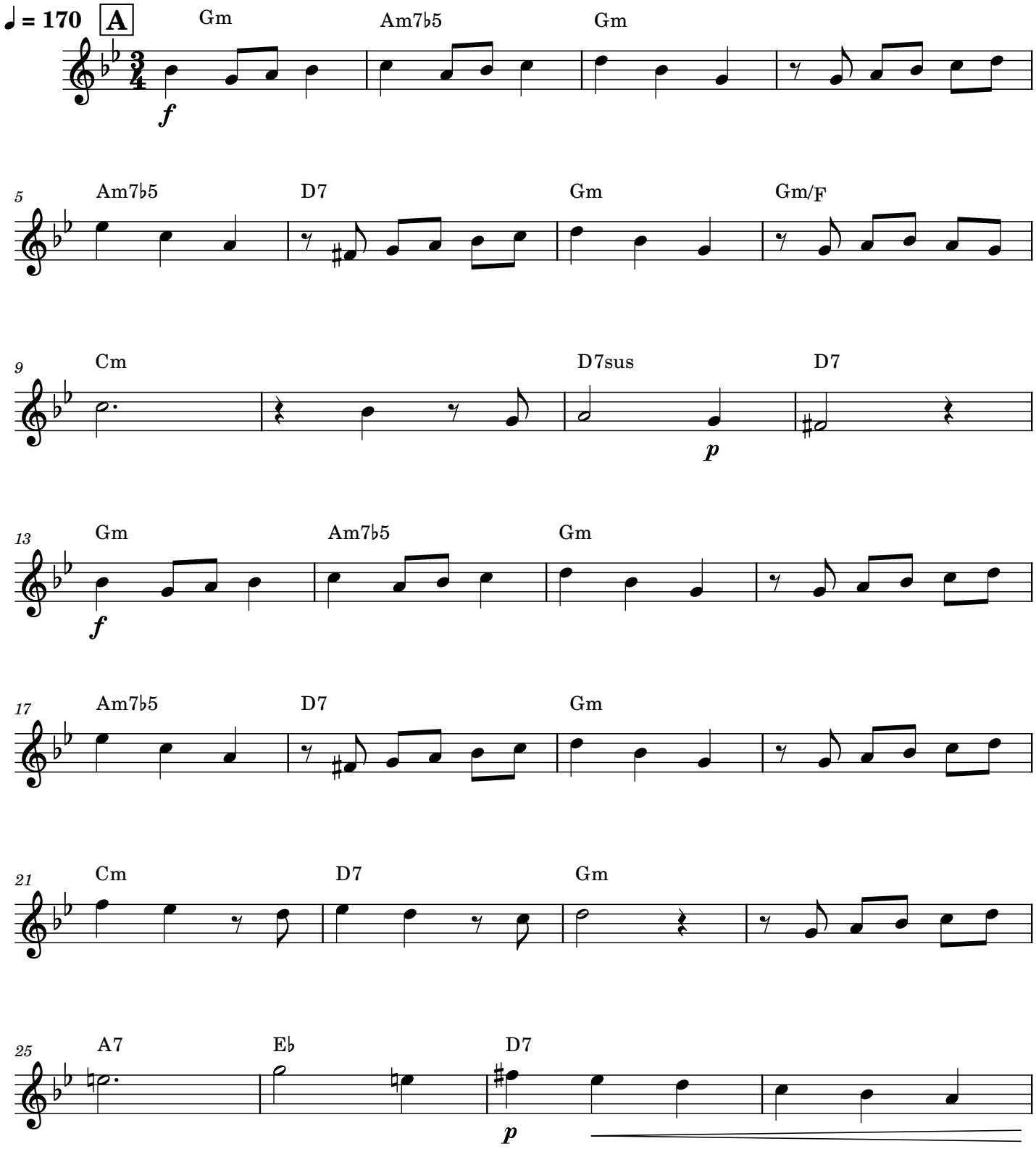

225
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.
p
229
G7
Cm
f
rit.
233
Cm
Am7♭5
Gm
Gm/F


237
E♭
D7
Gm
Bdn. 1
Bdn. 2
Tpl
Guit.

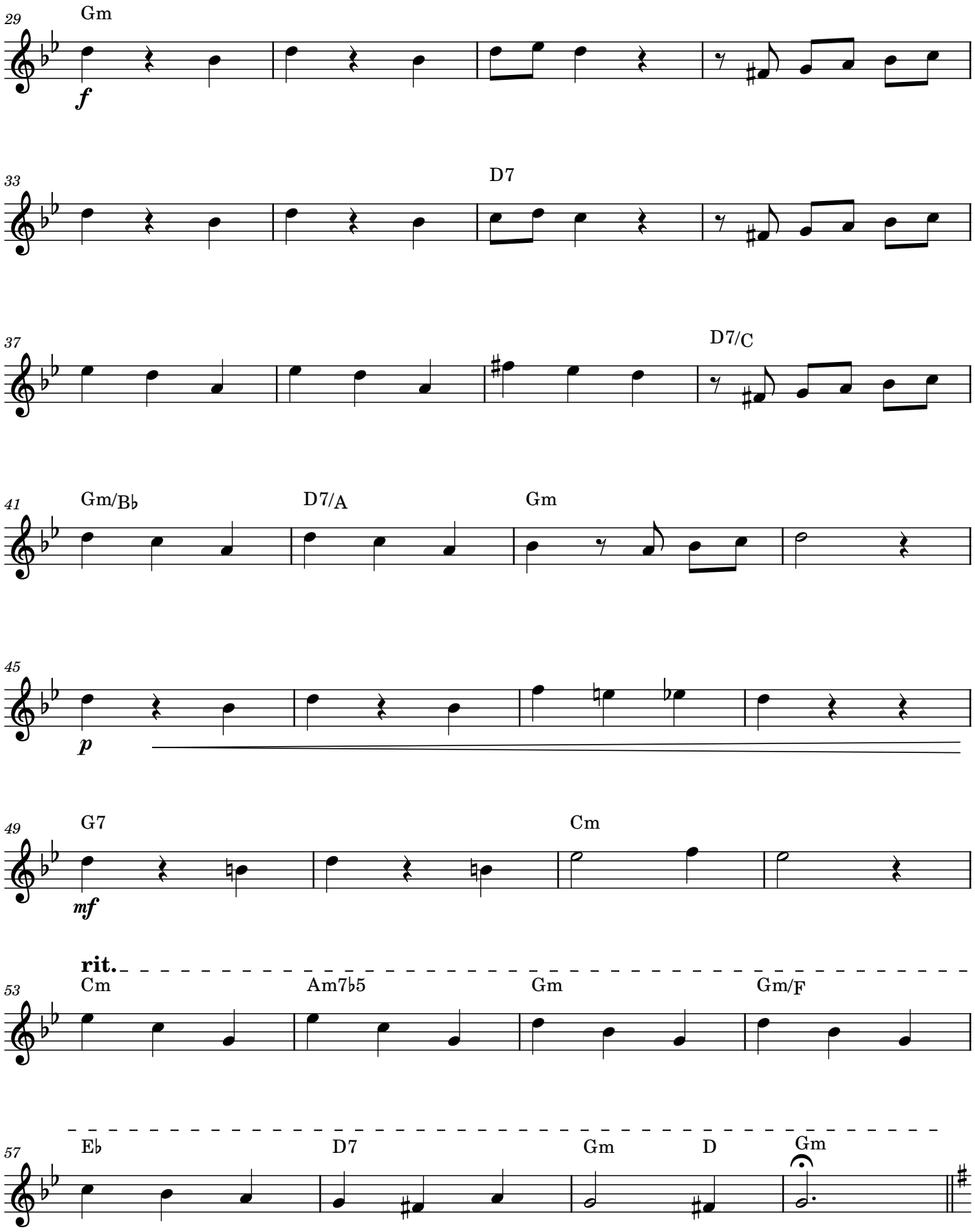
Bandola 1

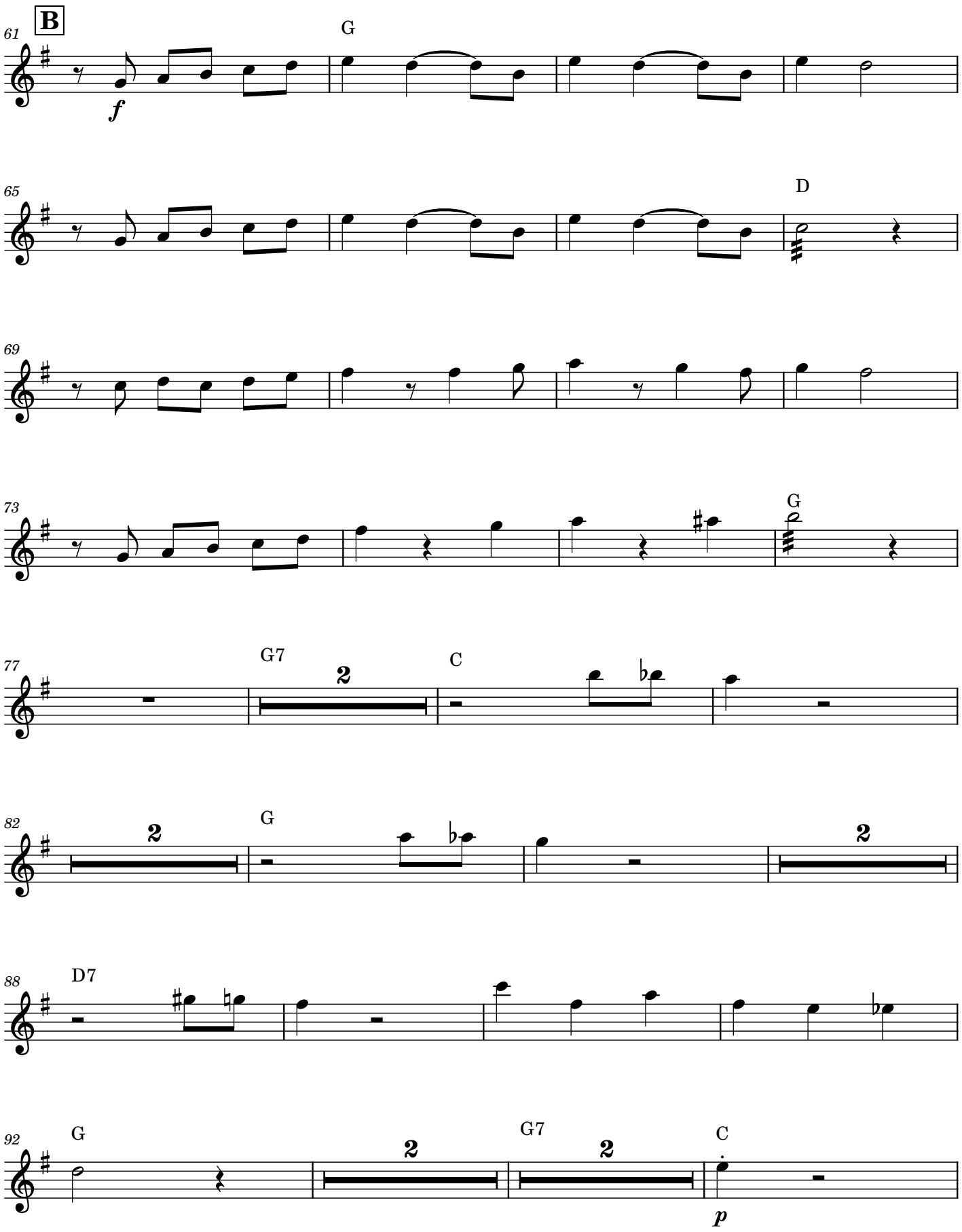
Vals

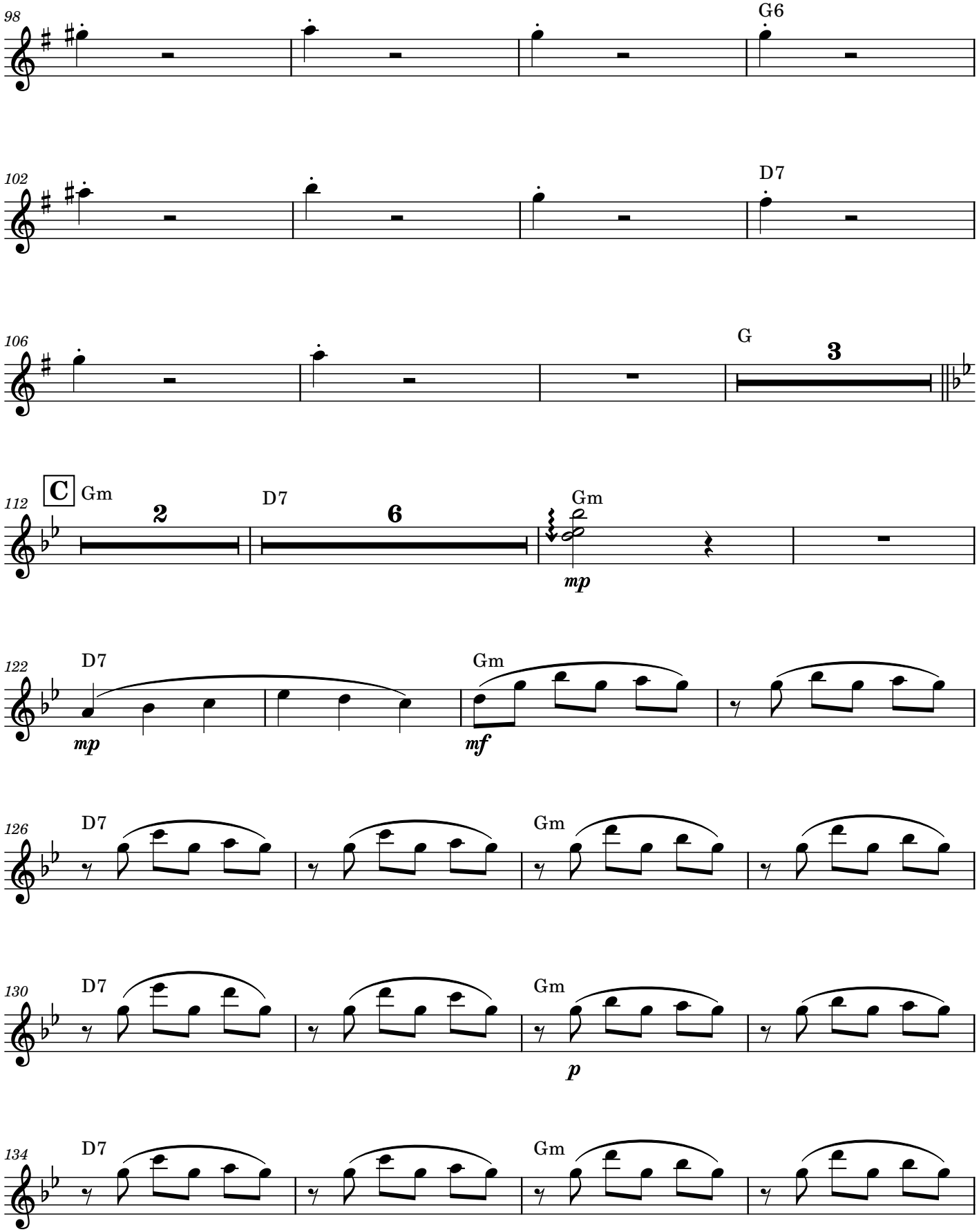
Jhon Betancourt

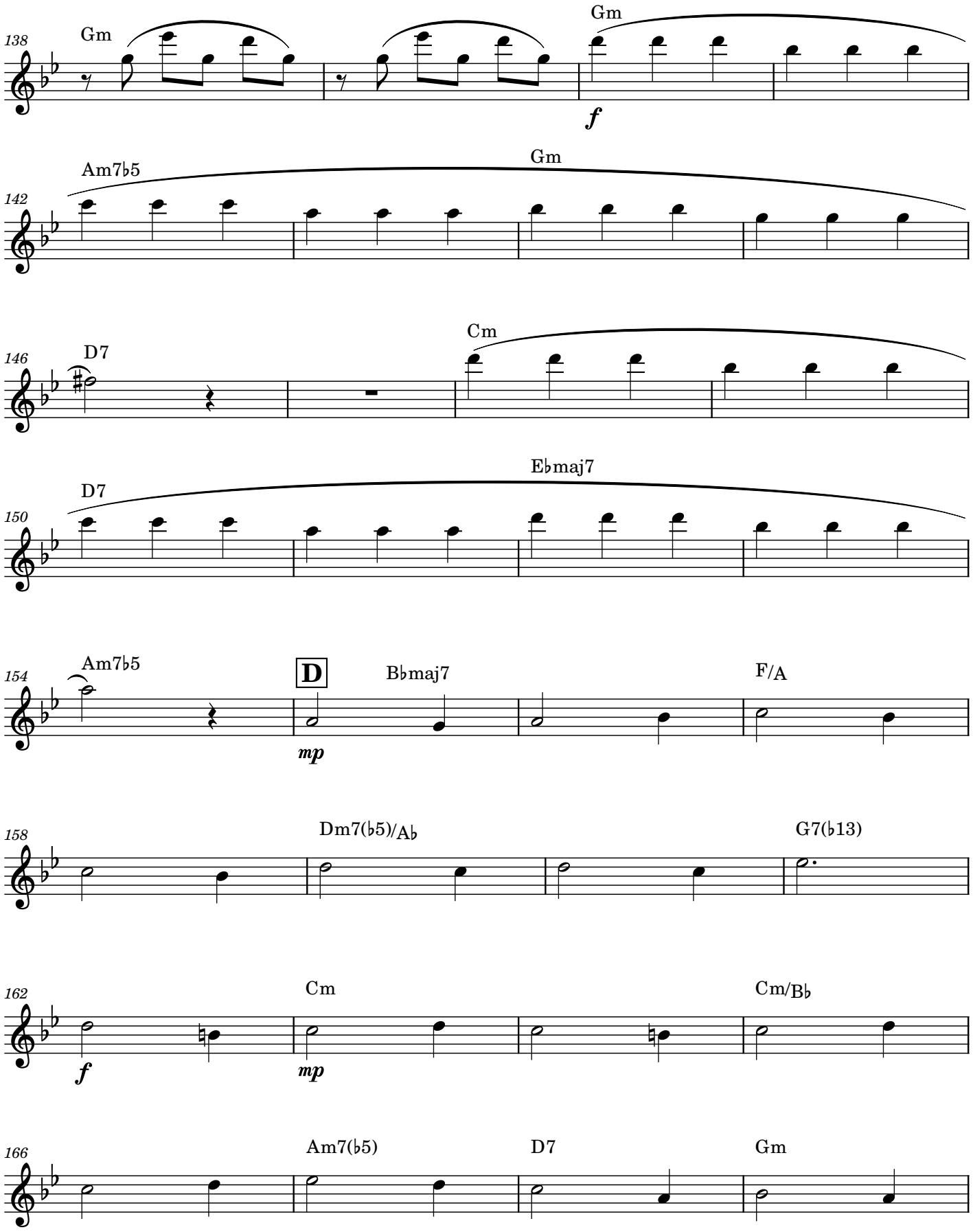


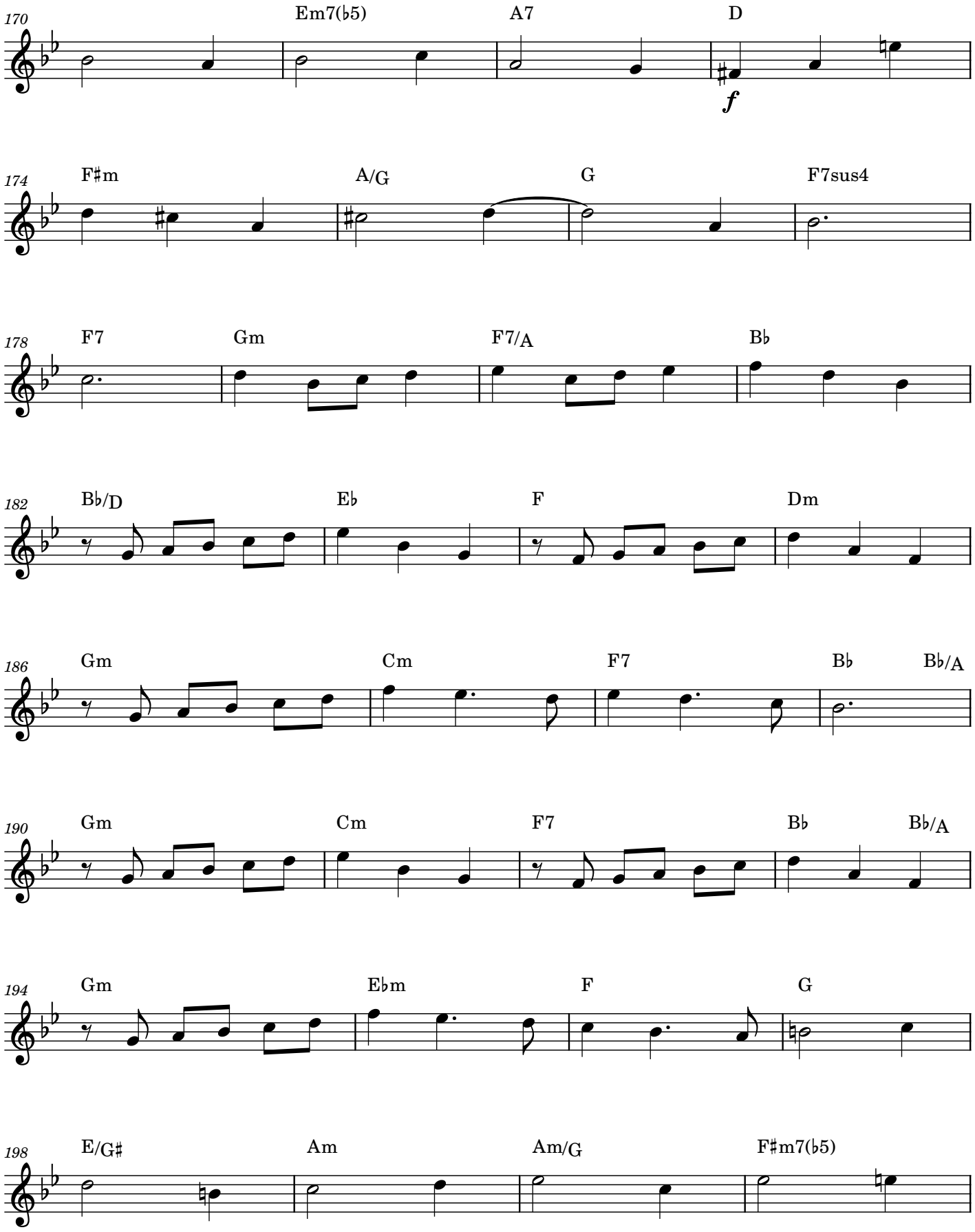
Universidad Nacional Abierta y a Distancia
2025

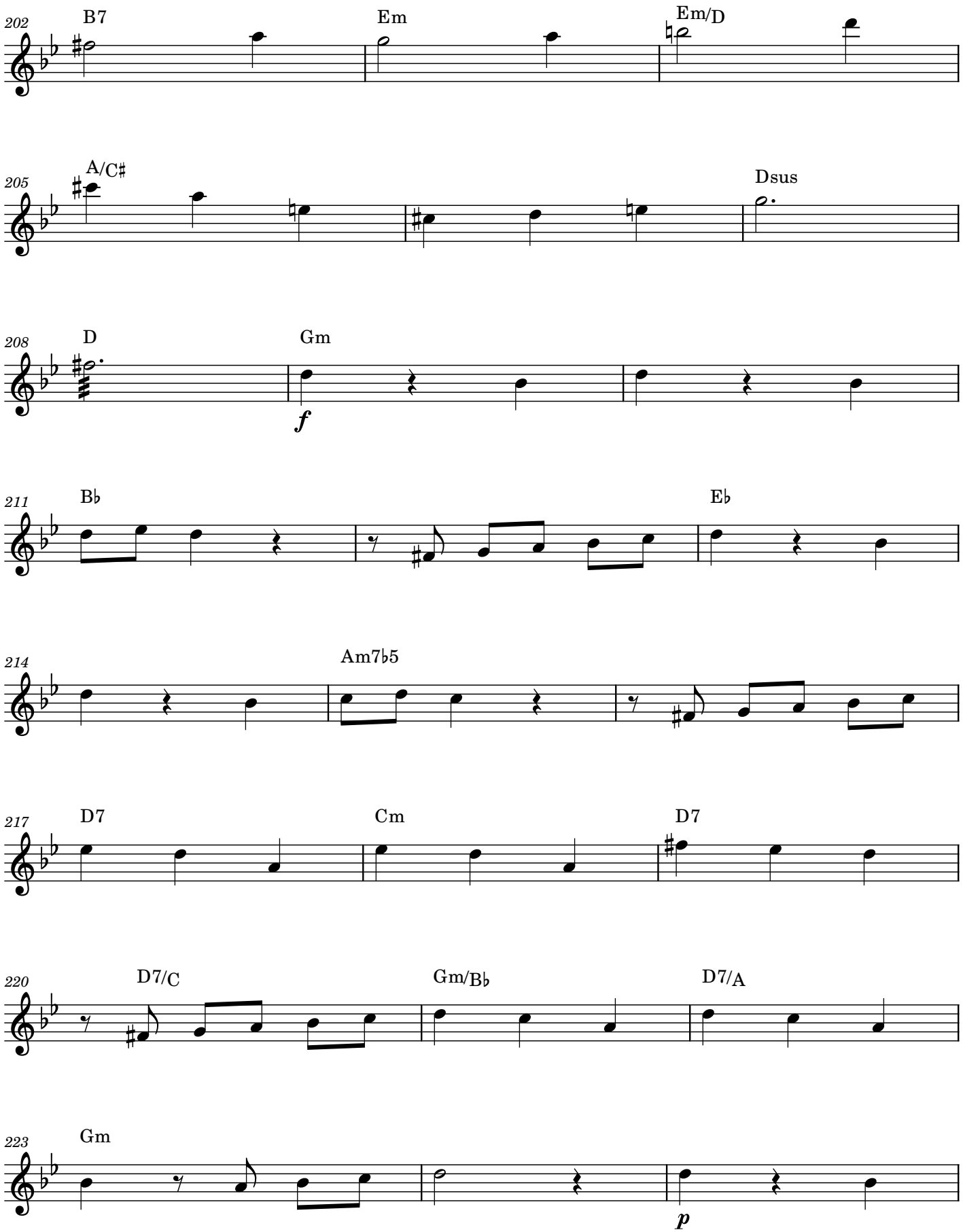

29
Gm
f
33
D7
37
D7/C
41
Gm/B♭
D7/A
Gm
45
p
49
G7
Cm
mf
rit.
53
Cm
Am7♭5
Gm
Gm/F
57
E♭
D7
Gm
D
Gm

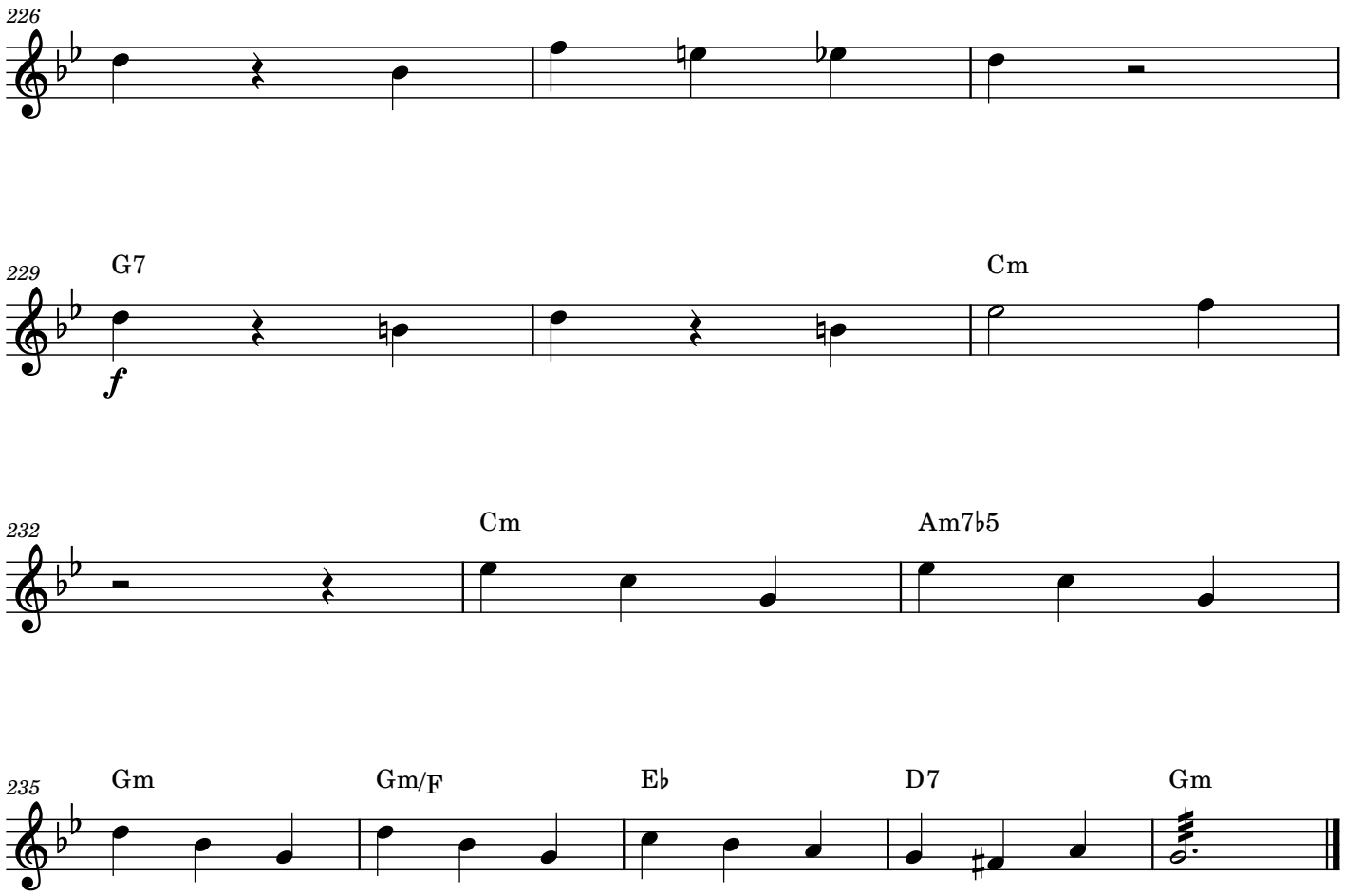

B
61
G
f
65
D
69
73
G
77
G7
2
C
82
G
2
2
88
D7
92
G
2
G7
2
C
p


98
G6
102
D7
106
G
3
112
C
Gm
2
D7
6
Gm
mp
122
D7
mp
Gm
mf
126
D7
Gm
130
D7
Gm
p
134
D7
Gm


138
Gm
Gm
f
142
Am7♭5
Gm
146
D7
Cm
150
D7
E♭maj7
154
Am7♭5
D
B♭maj7
F/A
mp
158
Dm7(♭5)/A♭
G7(♭13)
162
Cm
Cm/B♭
f
mp
166
Am7(♭5)
D7
Gm


170
Em7(♭5)
A7
D
f
174
F♯m
A/G
G
F7sus4
178
F7
Gm
F7/A
B♭
182
B♭/D
E♭
F
Dm
186
Gm
Cm
F7
B♭
B♭/A
190
Gm
Cm
F7
B♭
B♭/A
194
Gm
E♭m
F
G
198
E/G♯
Am
Am/G
F♯m7(♭5)

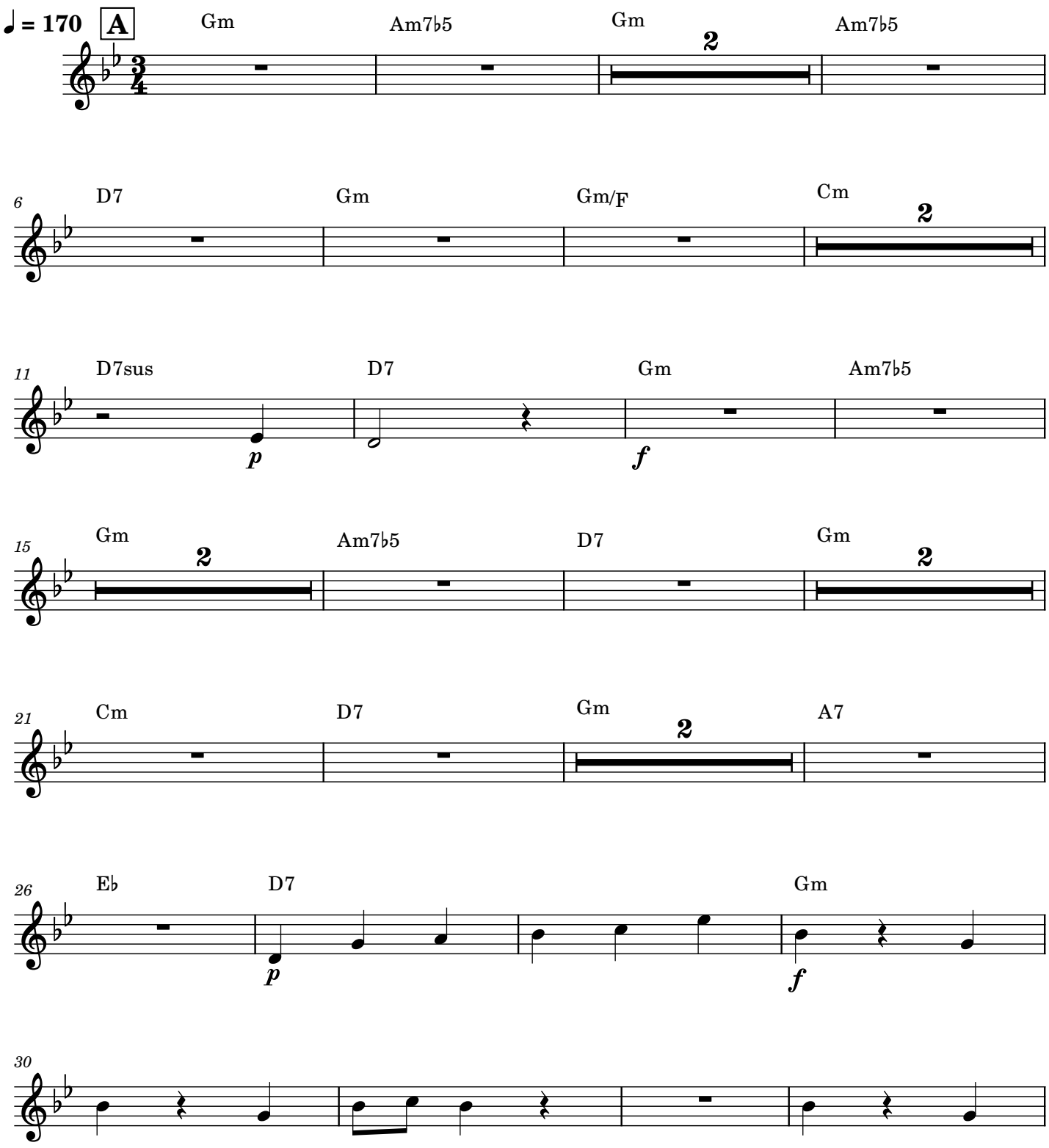

202
B7
Em
Em/D
205
A/C♯
Dsus
208
D
Gm
f
211
B♭
E♭
214
Am7♭5
217
D7
Cm
D7
220
D7/C
Gm/B♭
D7/A
223
Gm
p

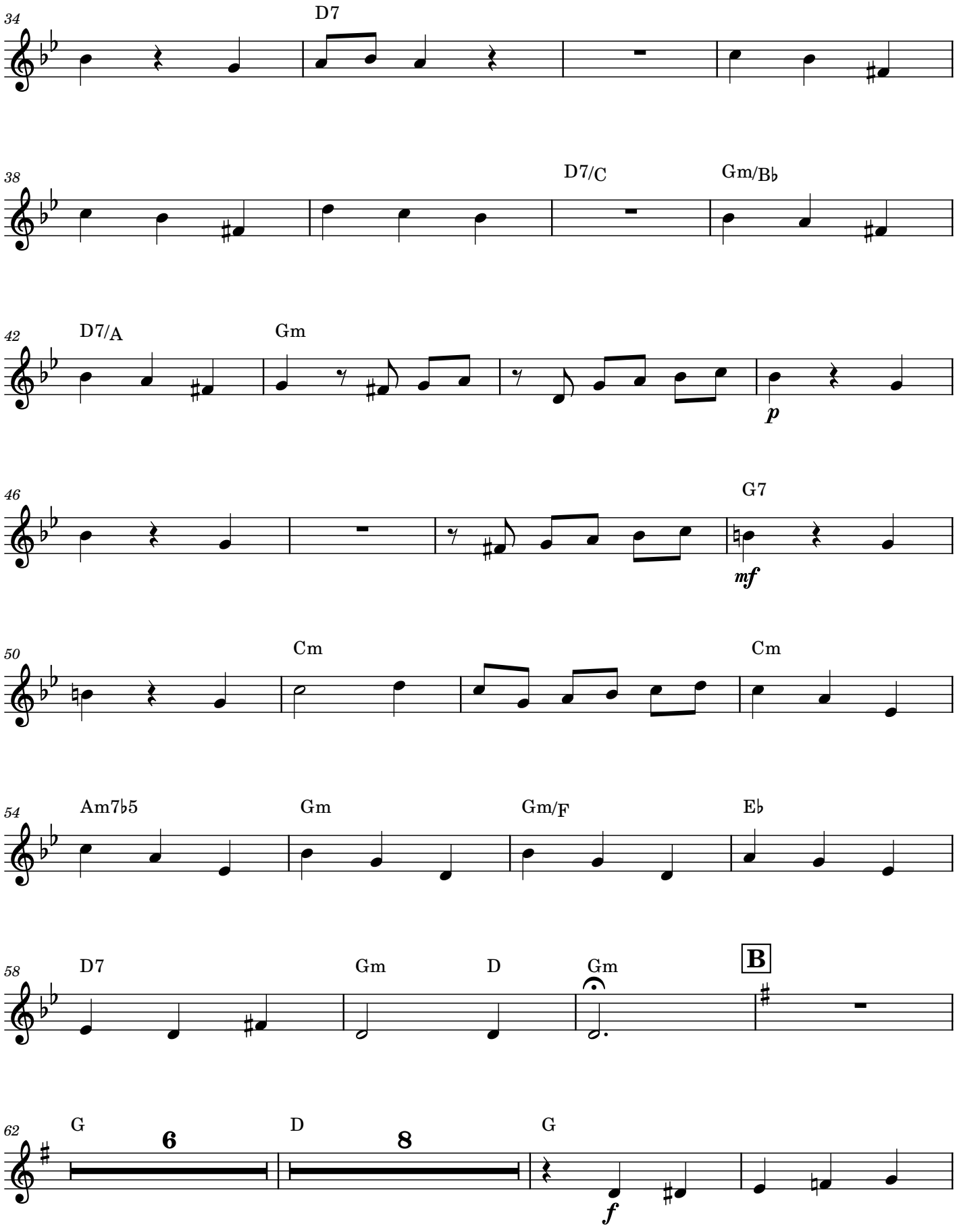

226
229
G7
Cm
232
Cm
Am7♭5
235
Gm
Gm/F
E♭
D7
Gm

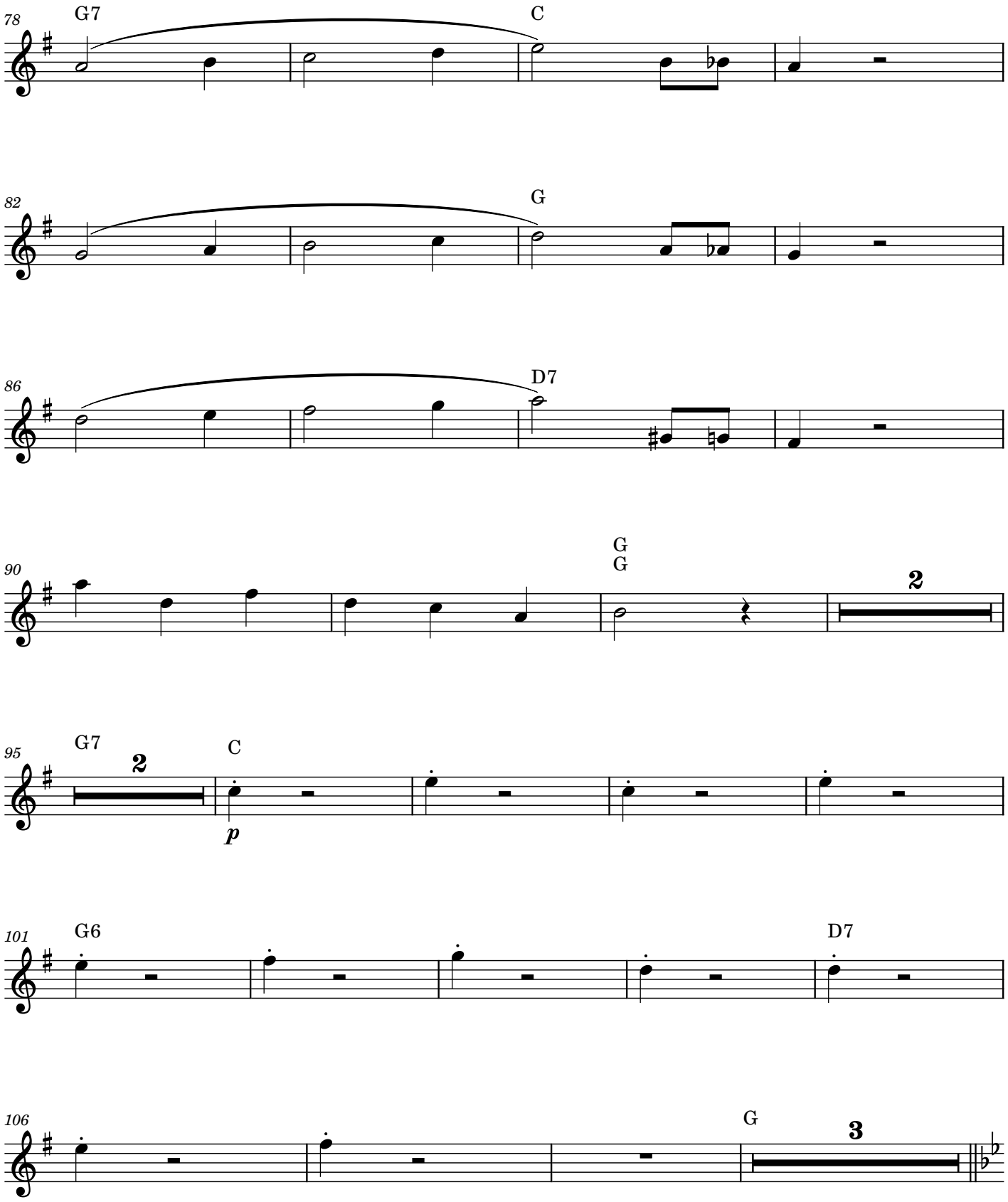
Bandola 2

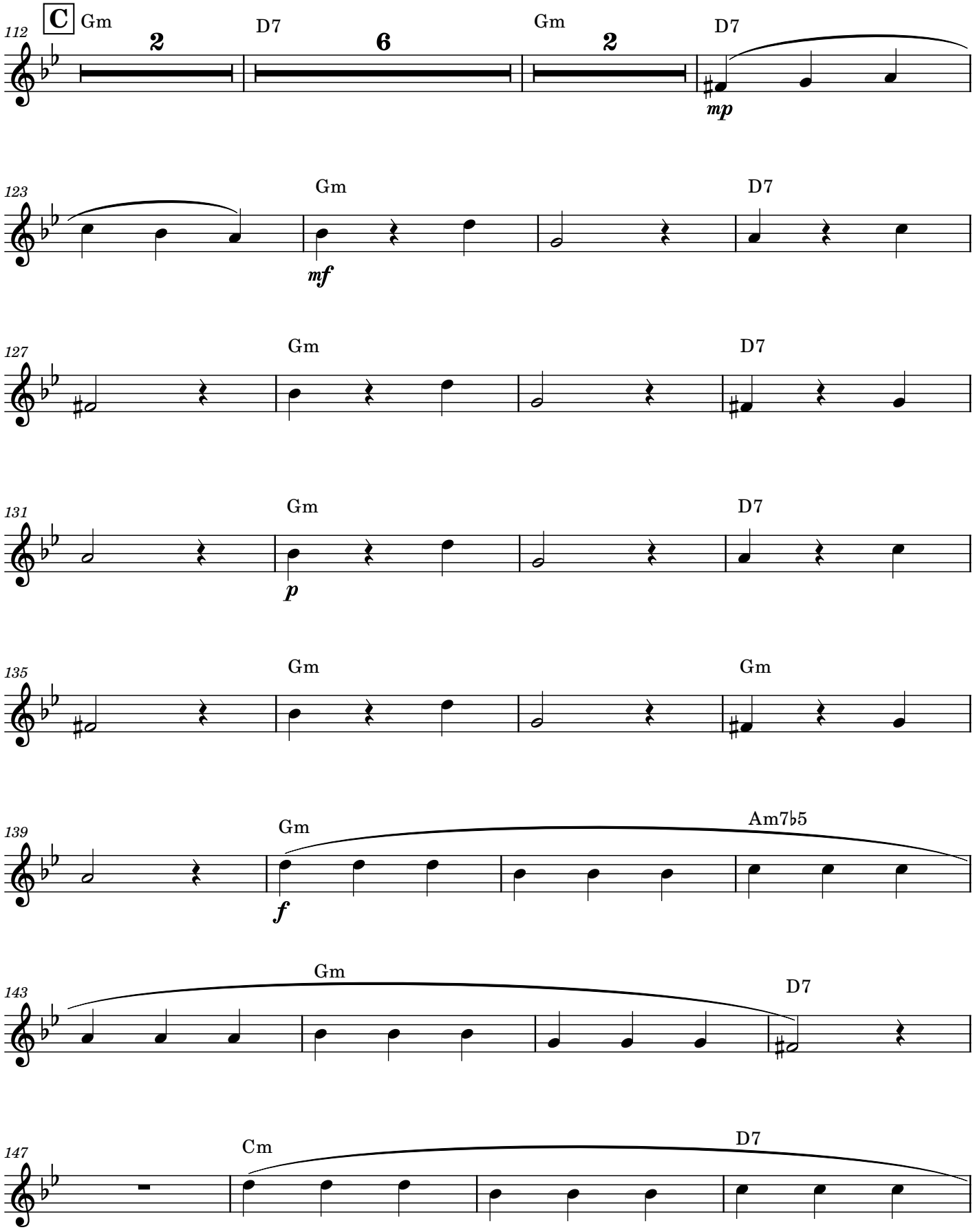
Vals

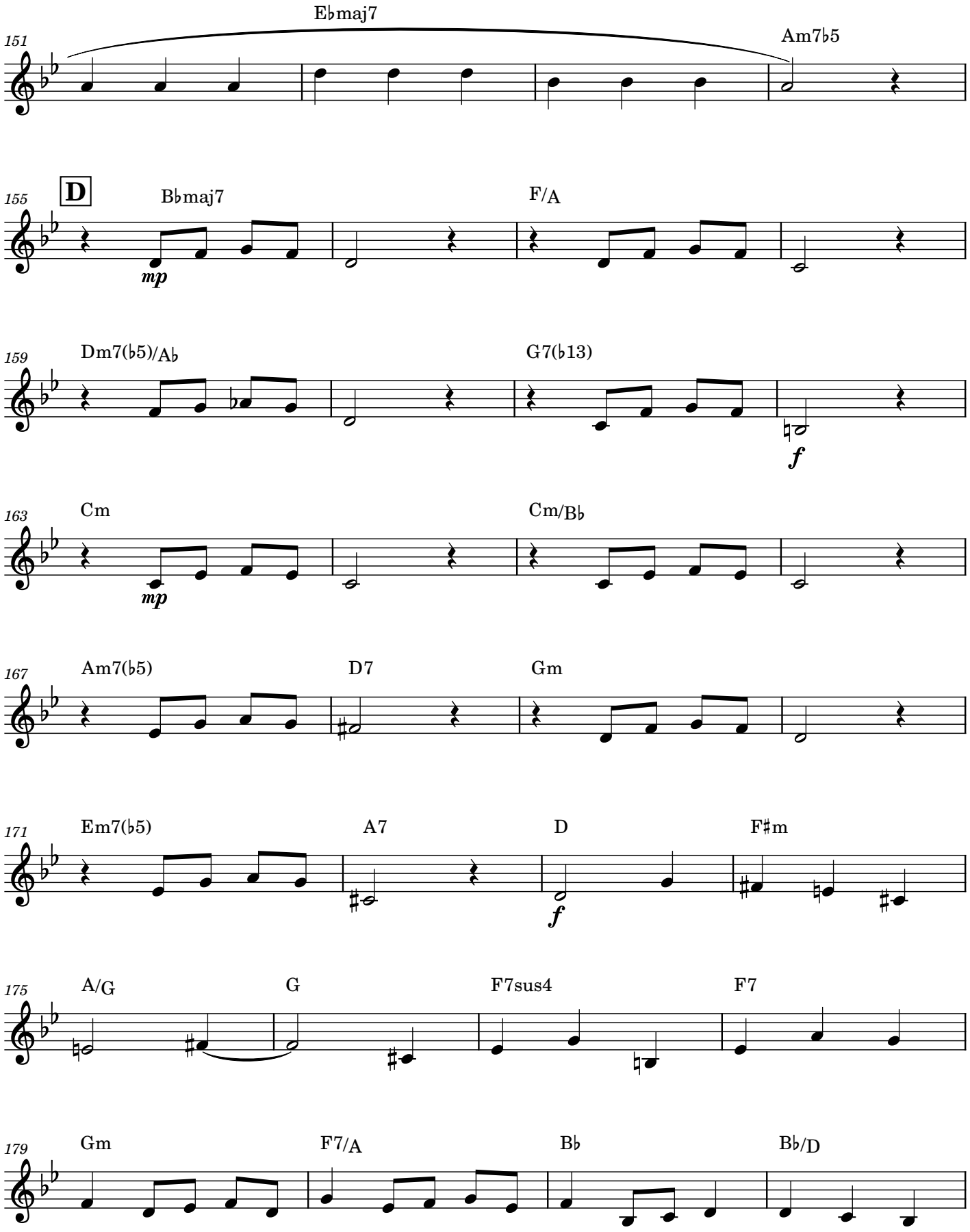
Jhon Betancourt

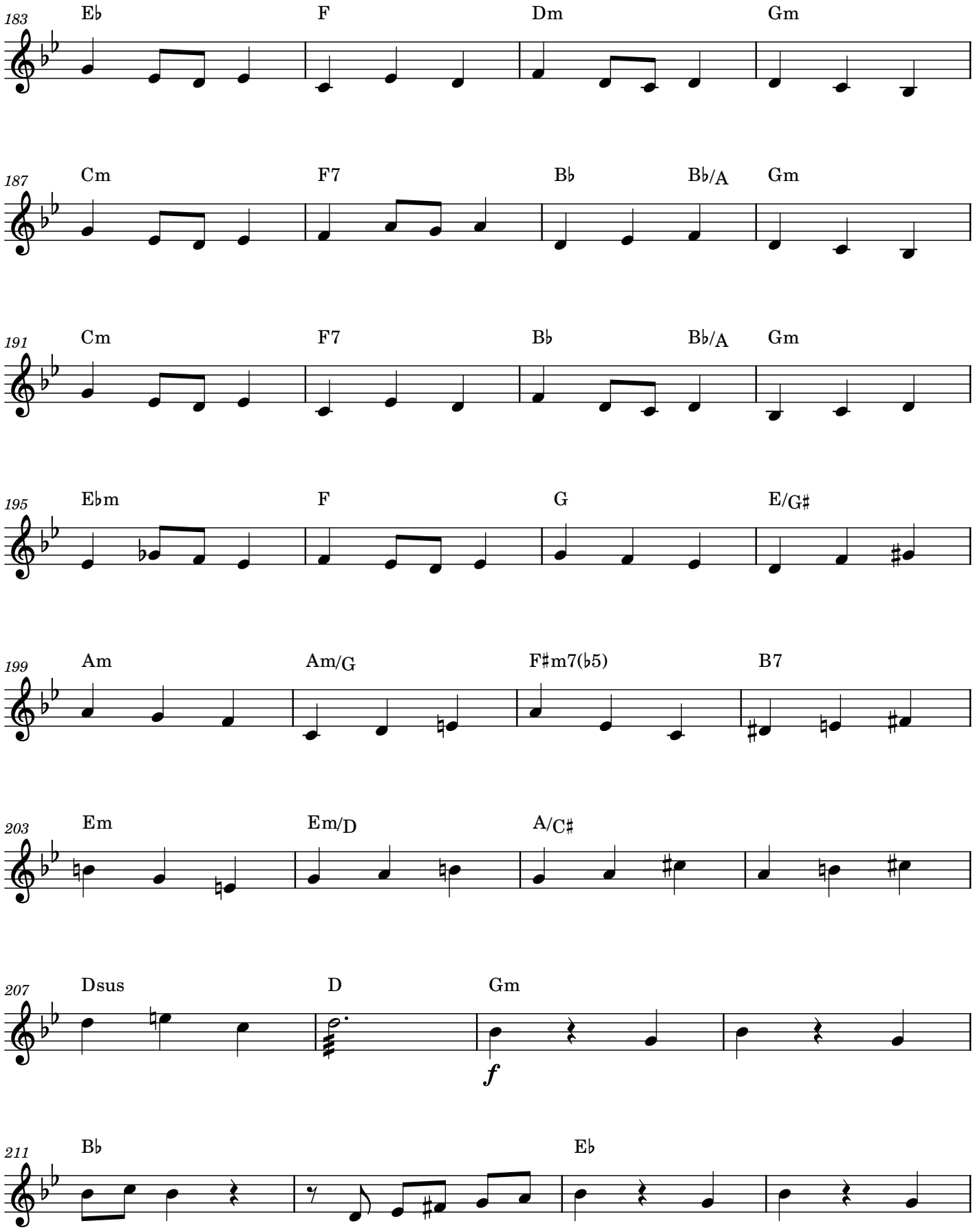


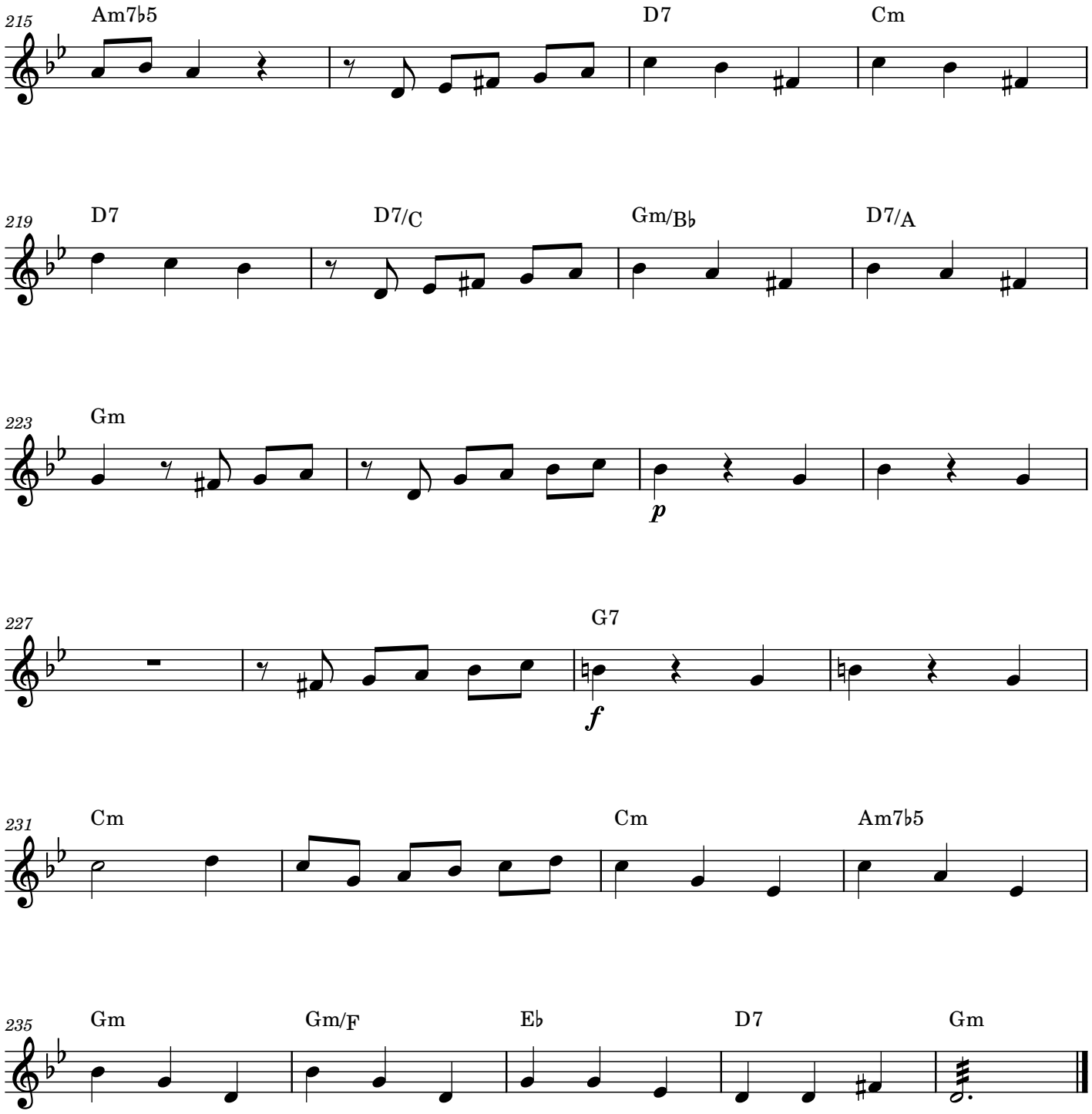

34
D7
38
D7/C
Gm/B♭
42
D7/A
Gm
p
46
G7
mf
50
Cm
Cm
54
Am7♭5
Gm
Gm/F
E♭
58
D7
Gm
D
Gm
B
62
G
6
D
8
G
f


78
G7
C
82
G
86
D7
90
G
G
2
95
G7
2
C
p
101
G6
D7
106
G
3


C
112
Gm
2
D7
6
Gm
2
D7
mp
123
Gm
mf
D7
127
Gm
D7
131
Gm
p
D7
135
Gm
Gm
139
Gm
f
Am7♭5
143
Gm
D7
147
Cm
D7


151
E♭maj7
Am7♭5
155
D
B♭maj7
F/A
mp
159
Dm7(♭5)/A♭
G7(♭13)
f
163
Cm
Cm/B♭
mp
167
Am7(♭5)
D7
Gm
171
Em7(♭5)
A7
D
F♯m
f
175
A/G
G
F7sus4
F7
179
Gm
F7/A
B♭
B♭/D

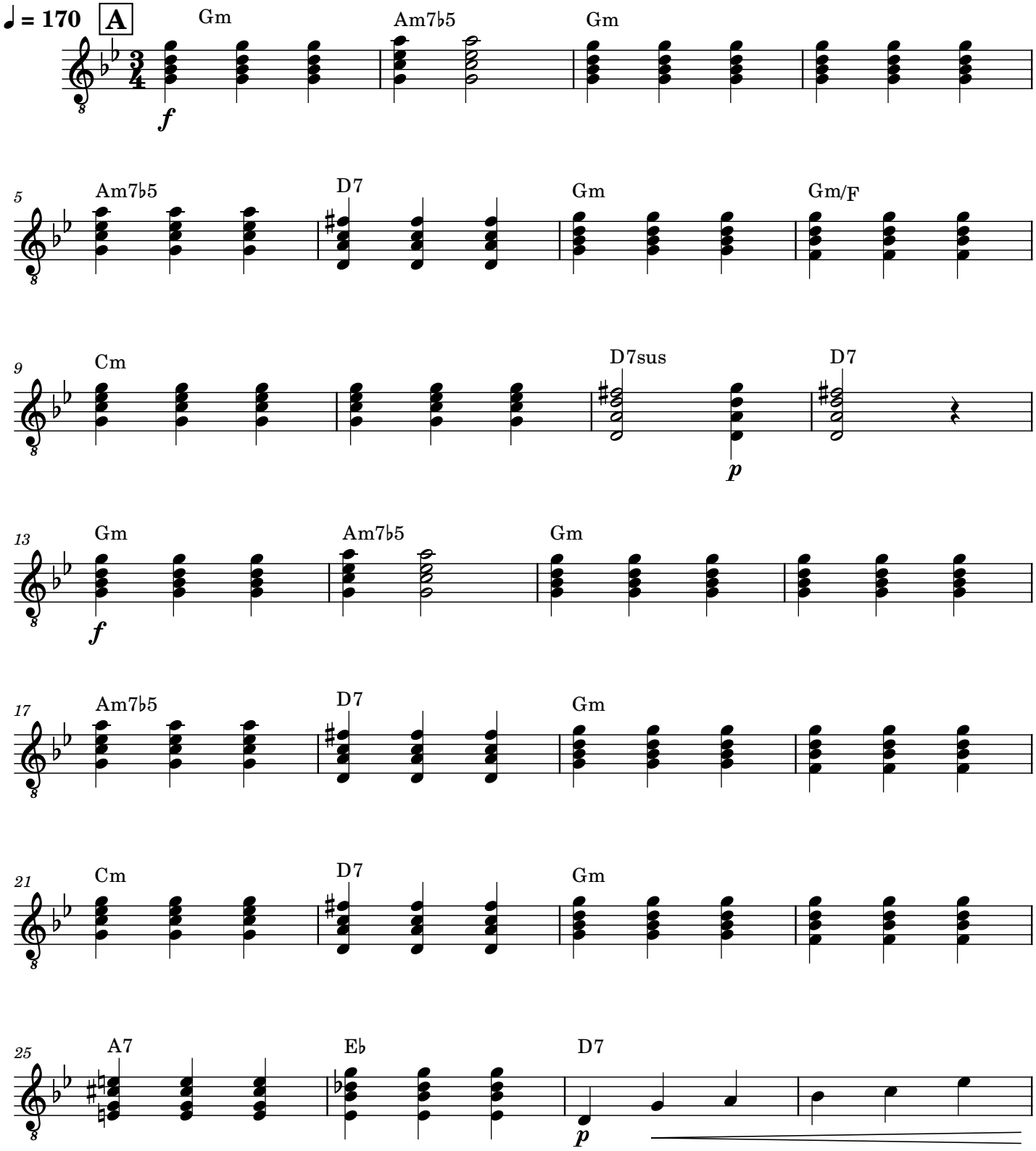

183
E♭
F
Dm
Gm
187
Cm
F7
B♭
B♭/A
Gm
191
Cm
F7
B♭
B♭/A
Gm
195
E♭m
F
G
E/G♯
199
Am
Am/G
F♯m7(♭5)
B7
203
Em
Em/D
A/C♯
207
Dsus
D
Gm
f
211
B♭
E♭


215
Am7♭5
D7
Cm
219
D7
D7/C
Gm/B♭
D7/A
223
Gm
p
227
G7
f
231
Cm
Cm
Am7♭5
235
Gm
Gm/F
E♭
D7
Gm

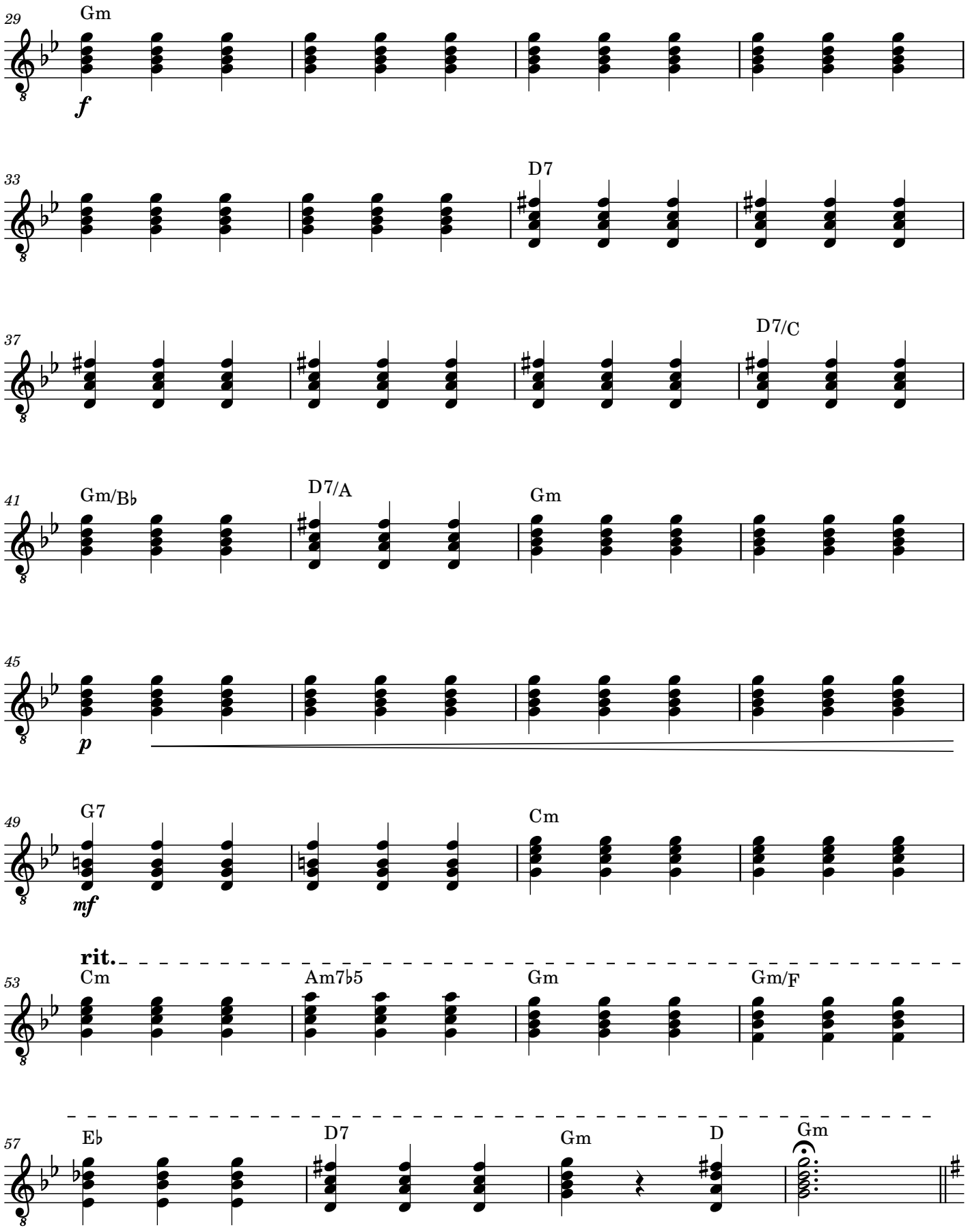
Tiple

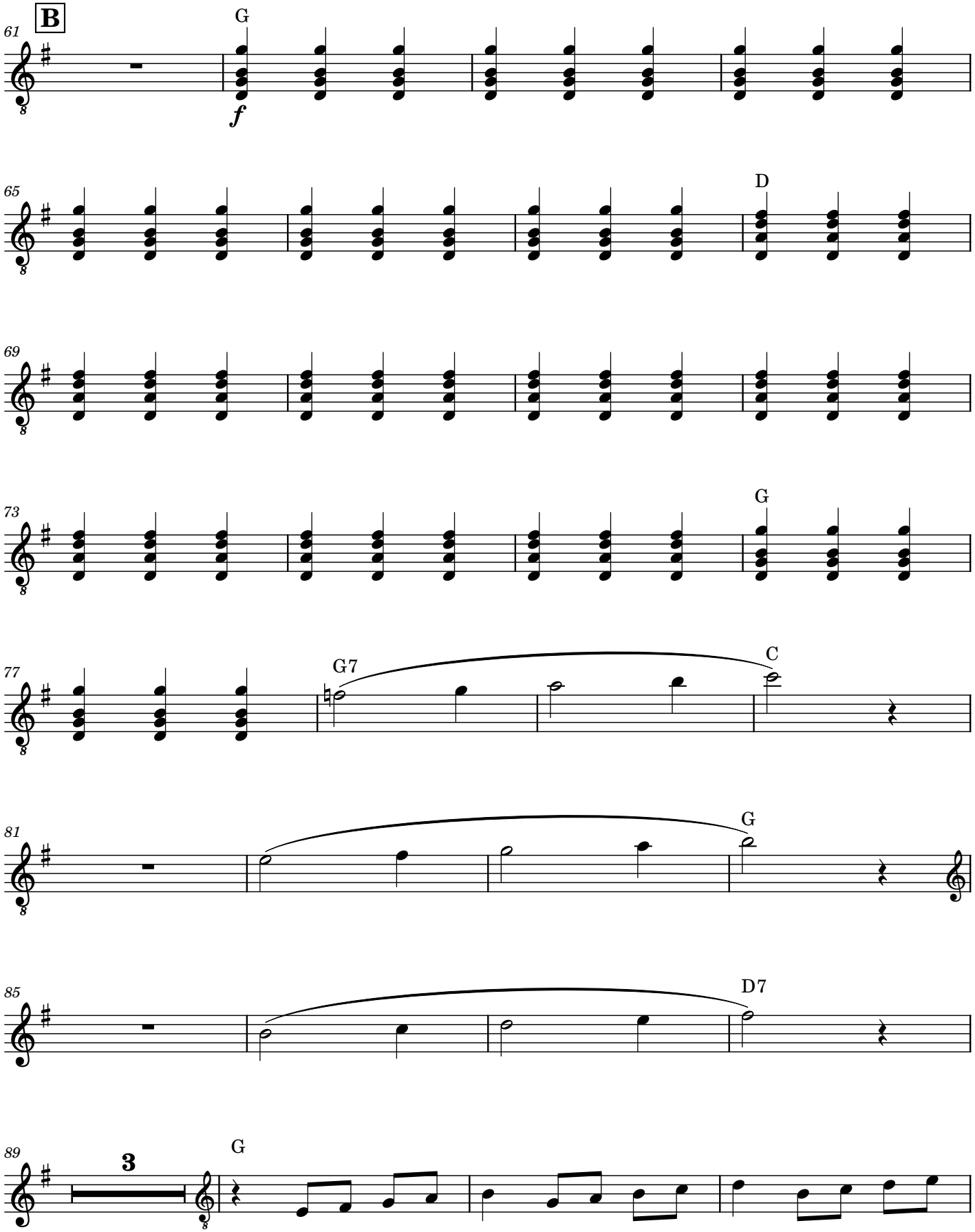
Vals

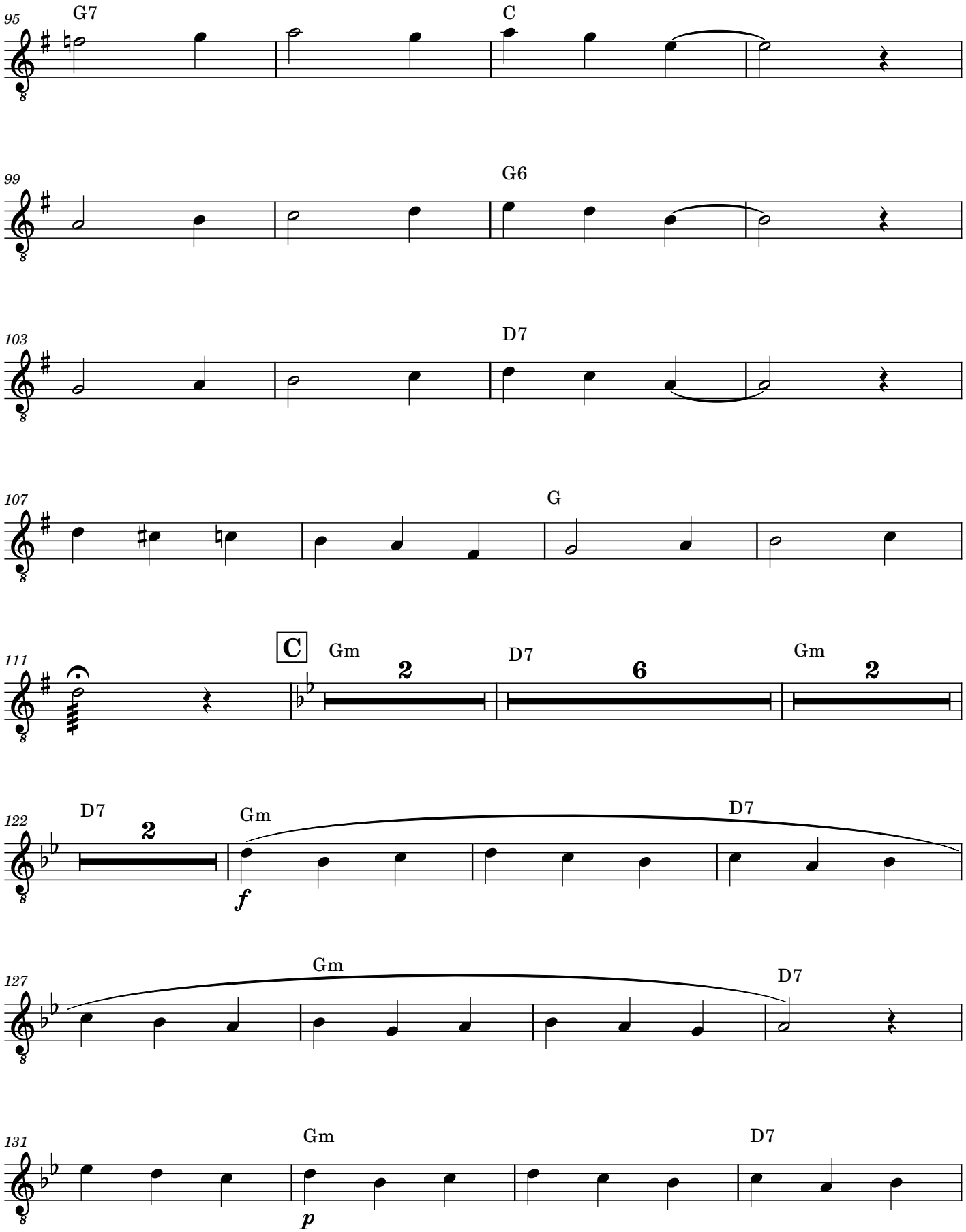
Jhon Betancourt

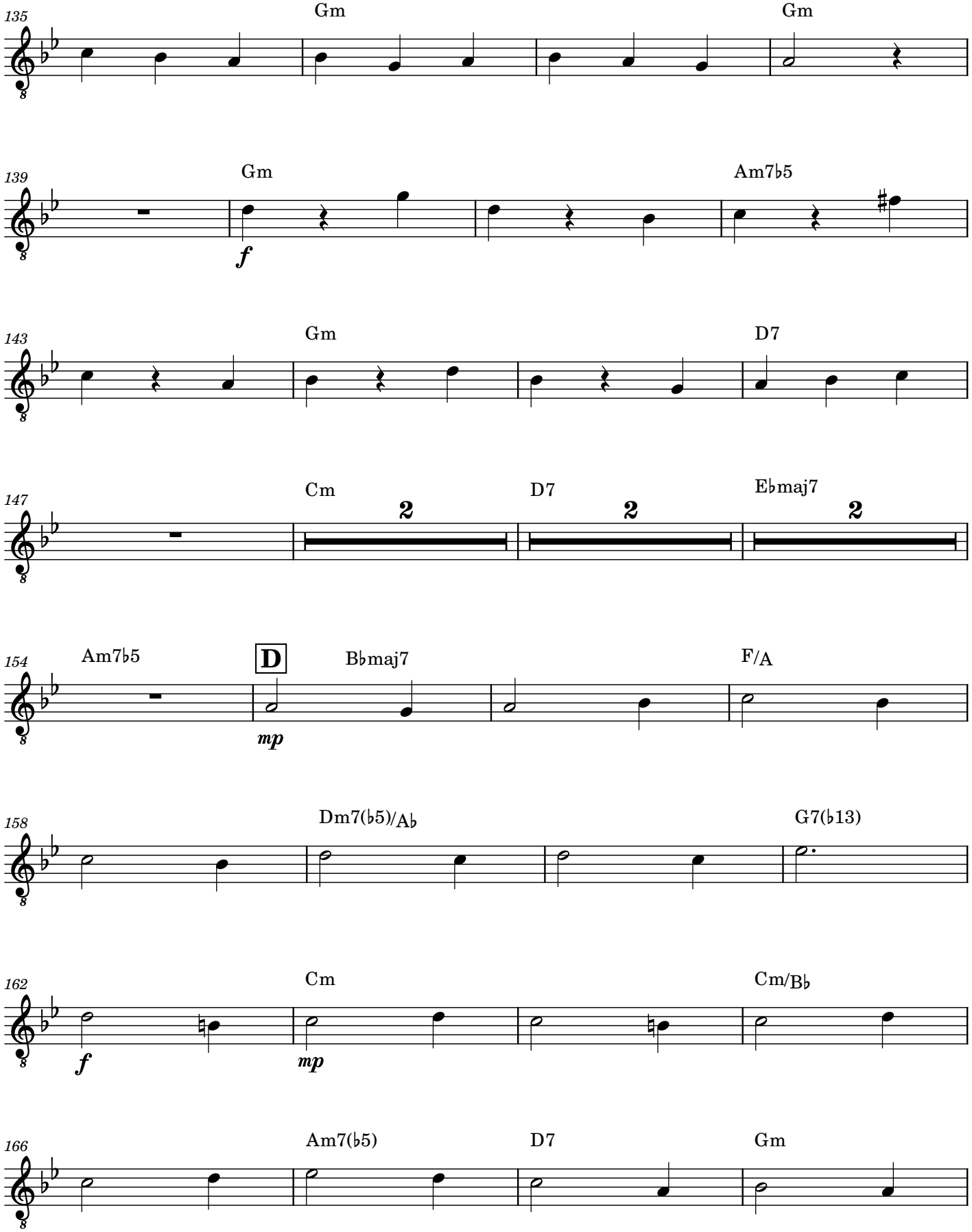


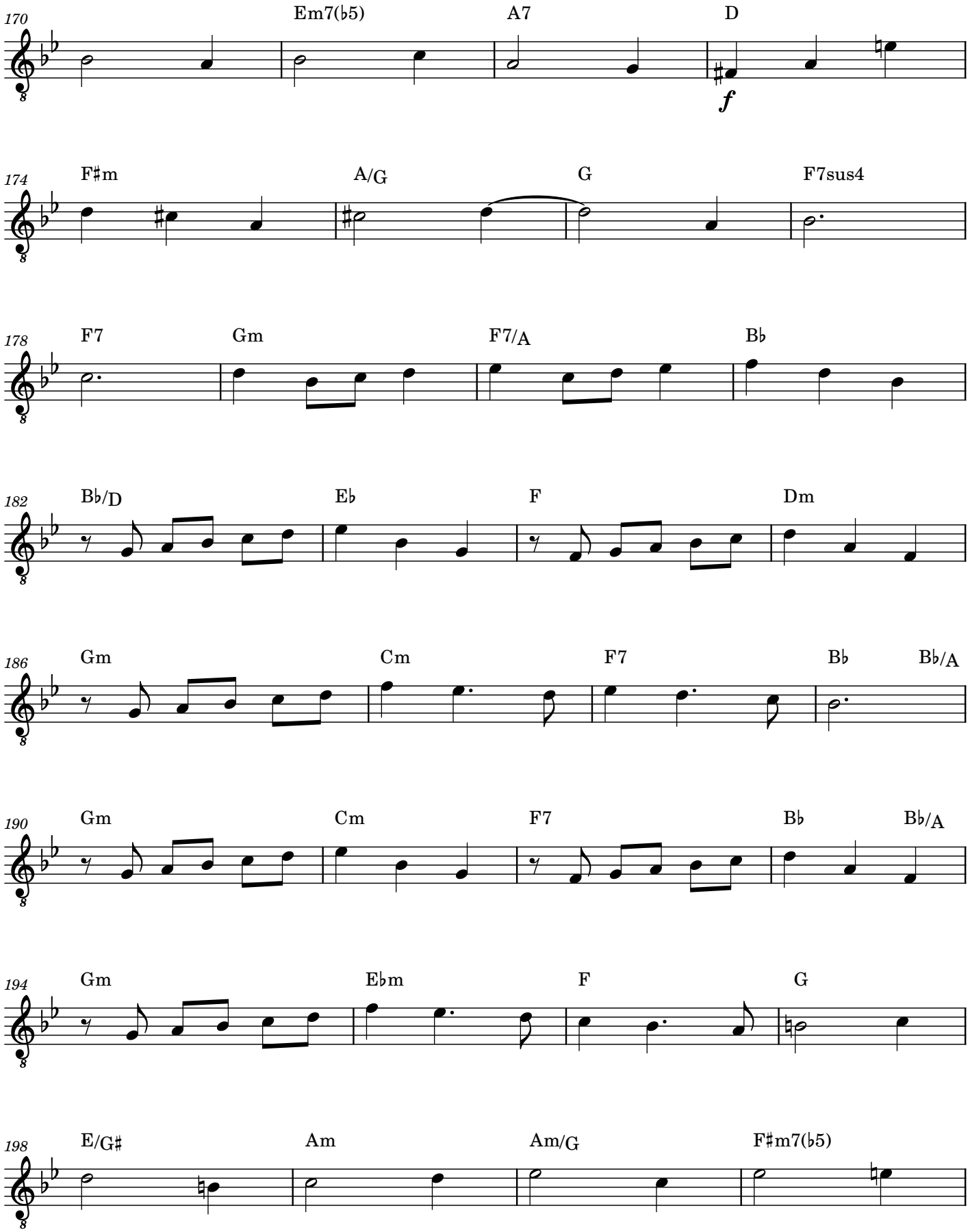
Universidad Nacional Abierta y a Distancia
2025

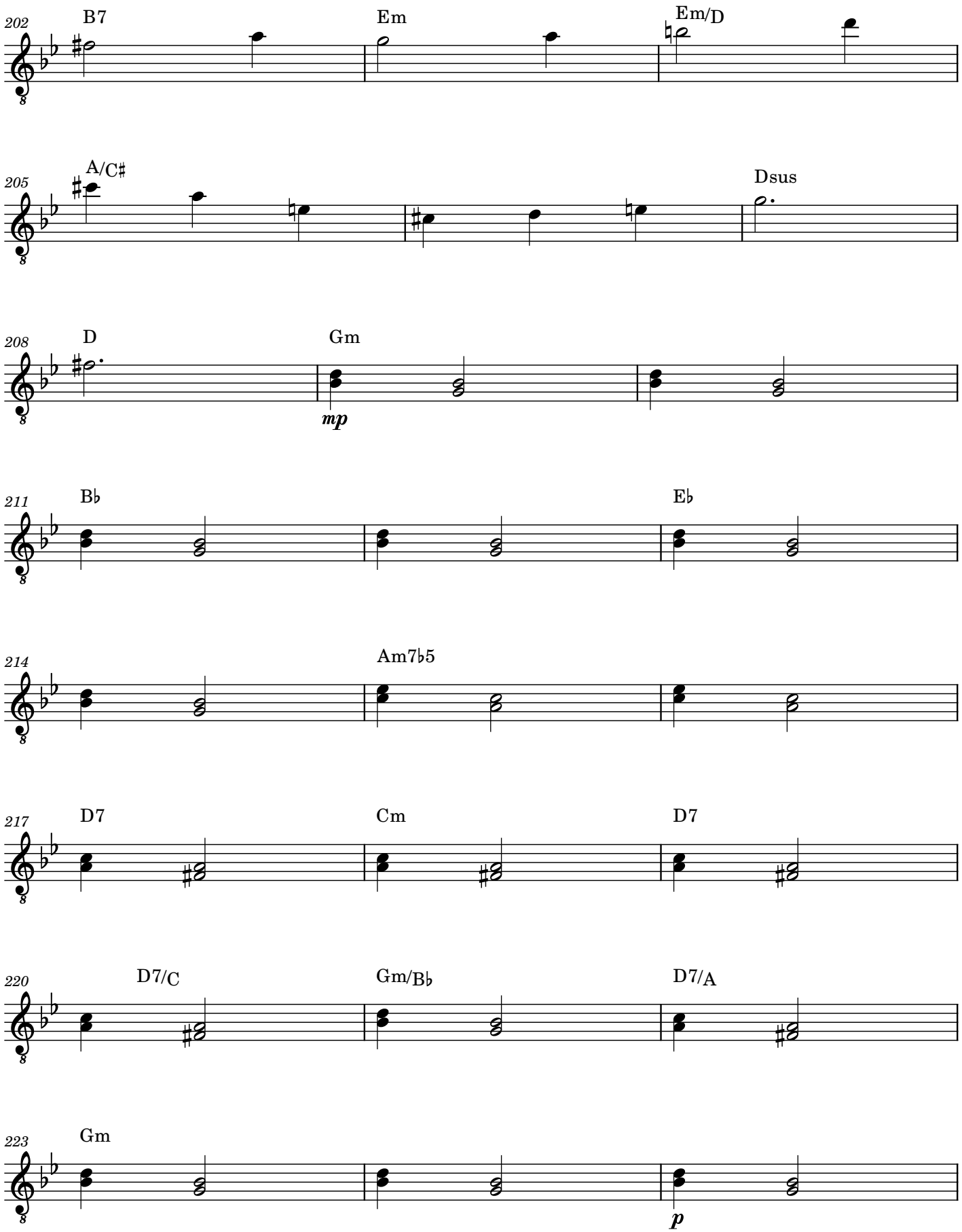

29
Gm
f
33
D7
37
D7/C
41
Gm/B♭
D7/A
Gm
45
p
49
G7
mf
Cm
rit.
53
Cm
Am7♭5
Gm
Gm/F
57
E♭
D7
Gm
D
Gm

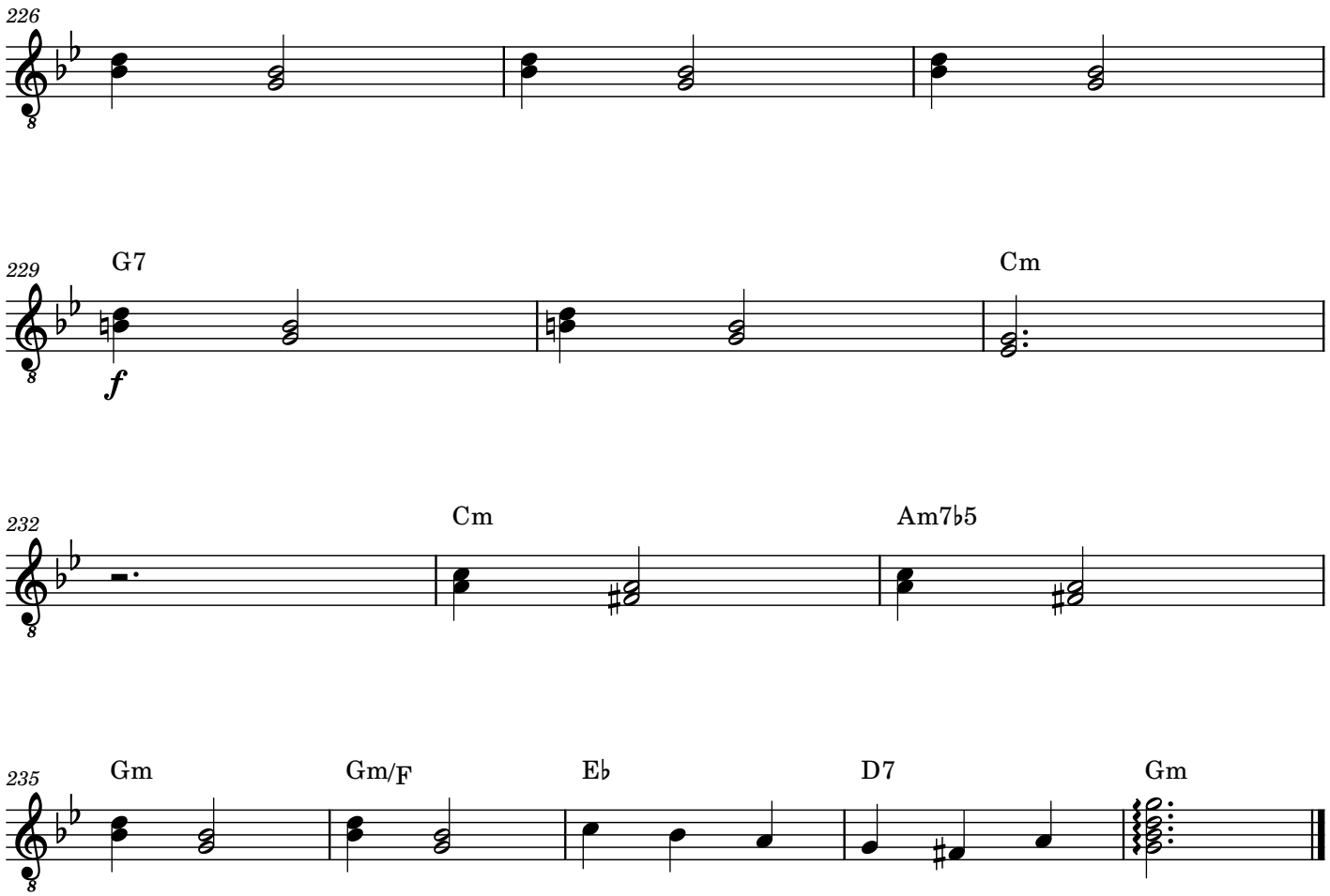

B
61
G
f
65
D
69
73
G
77
G7
C
81
G
85
D7
89
3
G


95
G7
C
99
G6
103
D7
107
G
111
C
Gm
2
D7
6
Gm
2
122
D7
2
Gm
f
D7
127
Gm
D7
131
Gm
p
D7


135
Gm
Gm
139
Gm
Am7♭5
f
143
Gm
D7
147
Cm
D7
E♭maj7
2
2
2
154
Am7♭5
D
B♭maj7
F/A
mp
158
Dm7(♭5)/A♭
G7(♭13)
162
Cm
Cm/B♭
f
mp
166
Am7(♭5)
D7
Gm


170
Em7(♭5)
A7
D
f
174
F♯m
A/G
G
F7sus4
178
F7
Gm
F7/A
B♭
182
B♭/D
E♭
F
Dm
186
Gm
Cm
F7
B♭
B♭/A
190
Gm
Cm
F7
B♭
B♭/A
194
Gm
E♭m
F
G
198
E/G♯
Am
Am/G
F♯m7(♭5)

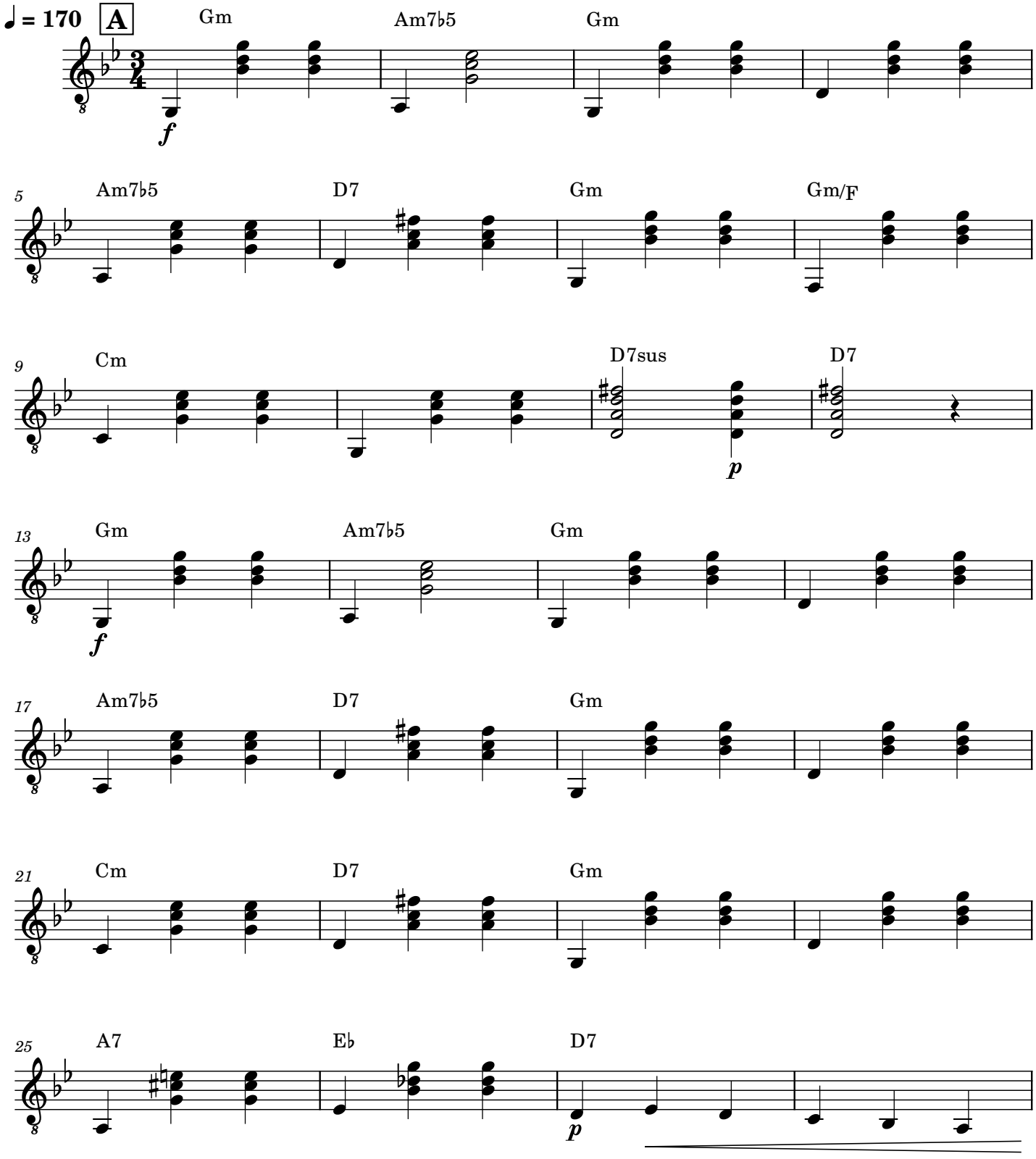

202
B7
Em
Em/D
205
A/C♯
Dsus
208
D
Gm
mp
211
B♭
E♭
214
Am7♭5
217
D7
Cm
D7
220
D7/C
Gm/B♭
D7/A
223
Gm
p


226
229
G7
Cm
f
232
Cm
Am7♭5
235
Gm
Gm/F
E♭
D7
Gm

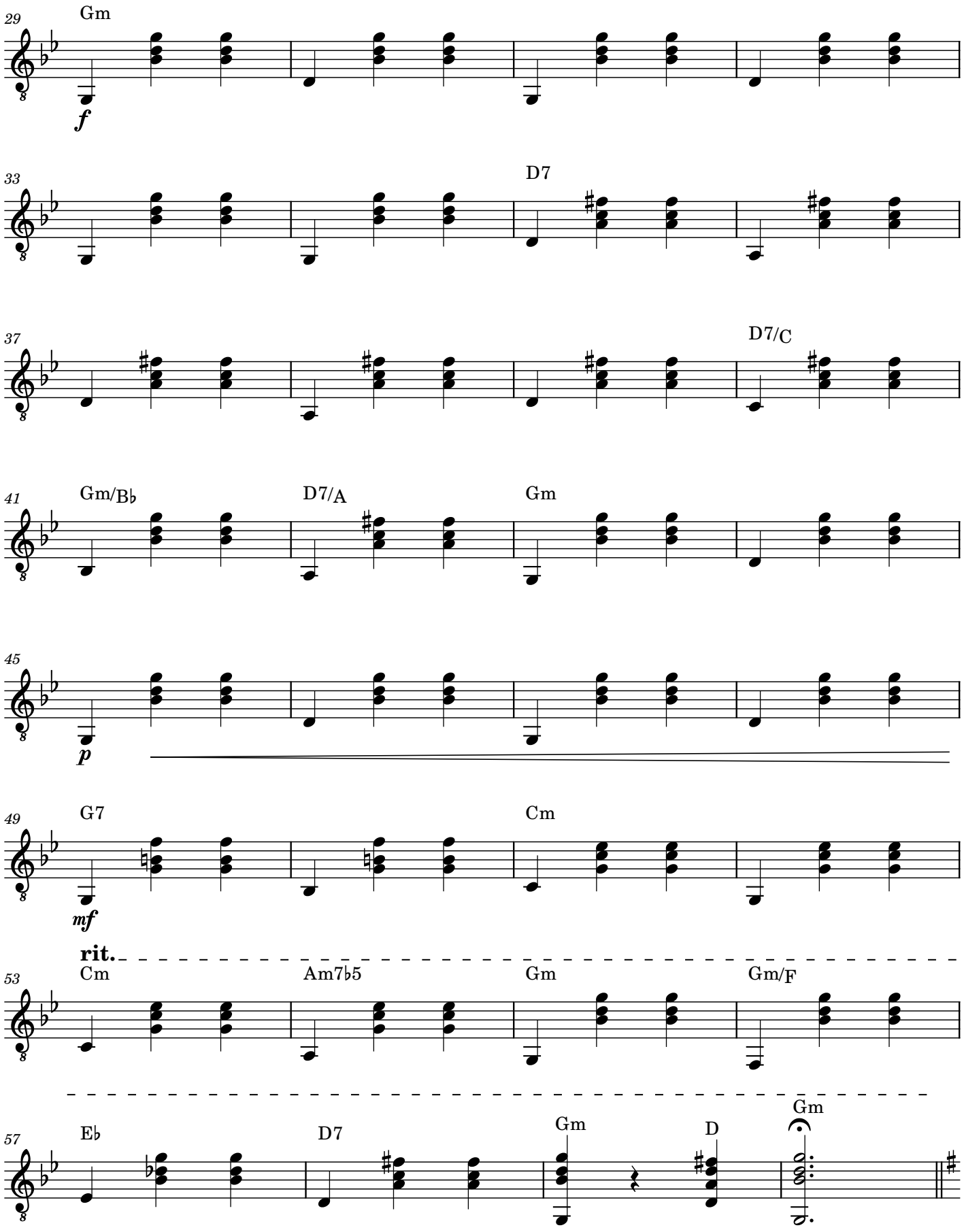
Guitarra

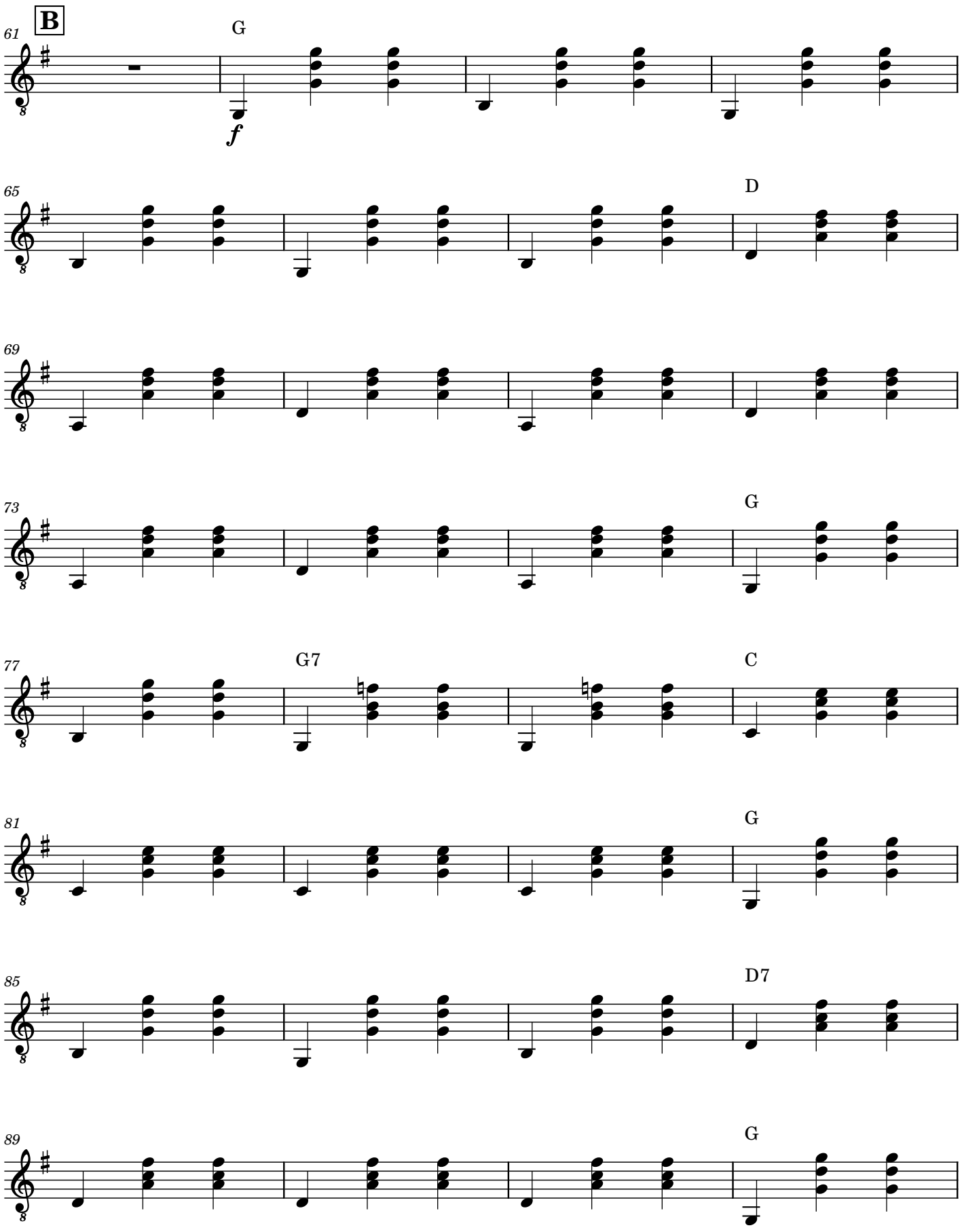
Vals

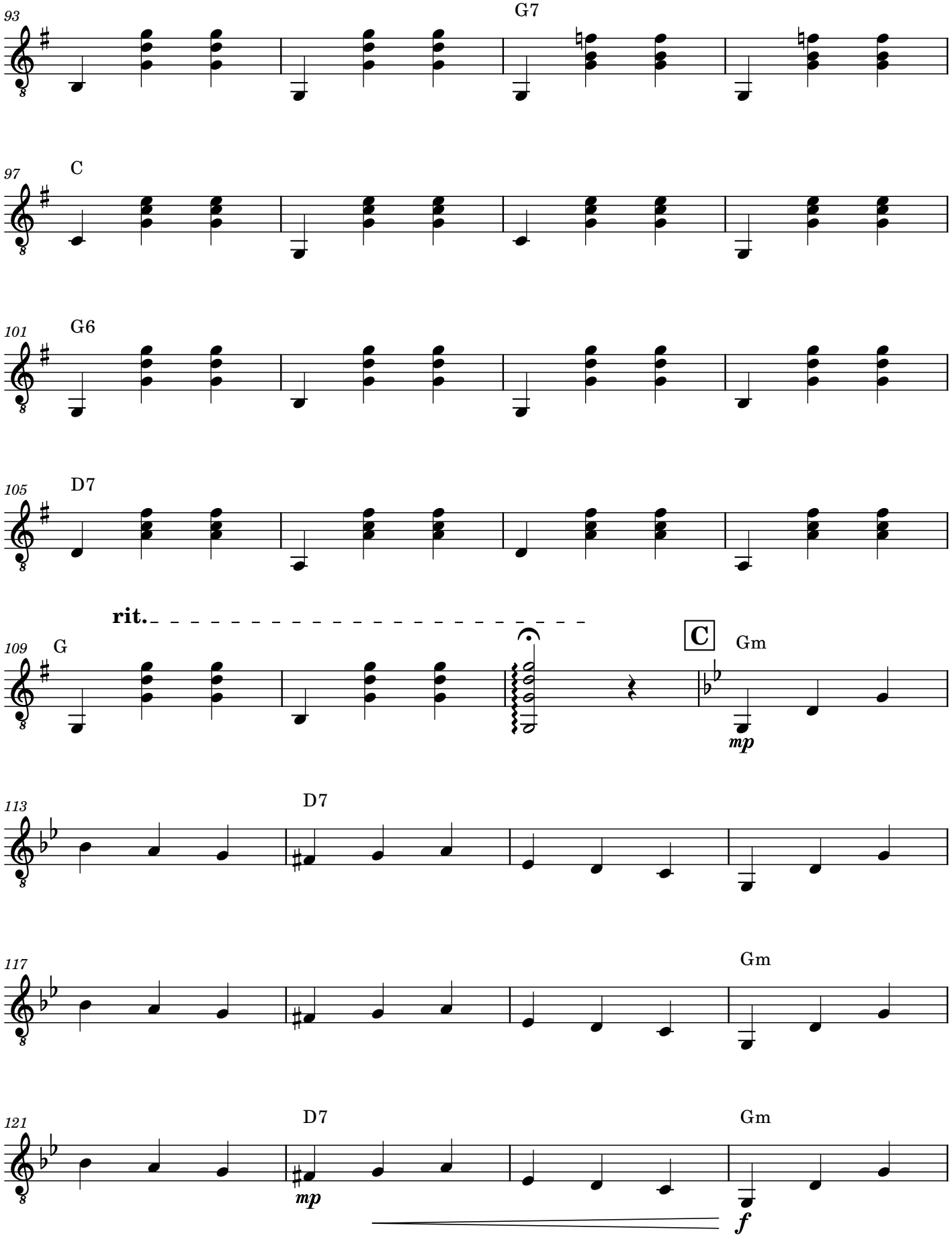
Jhon Betancourt

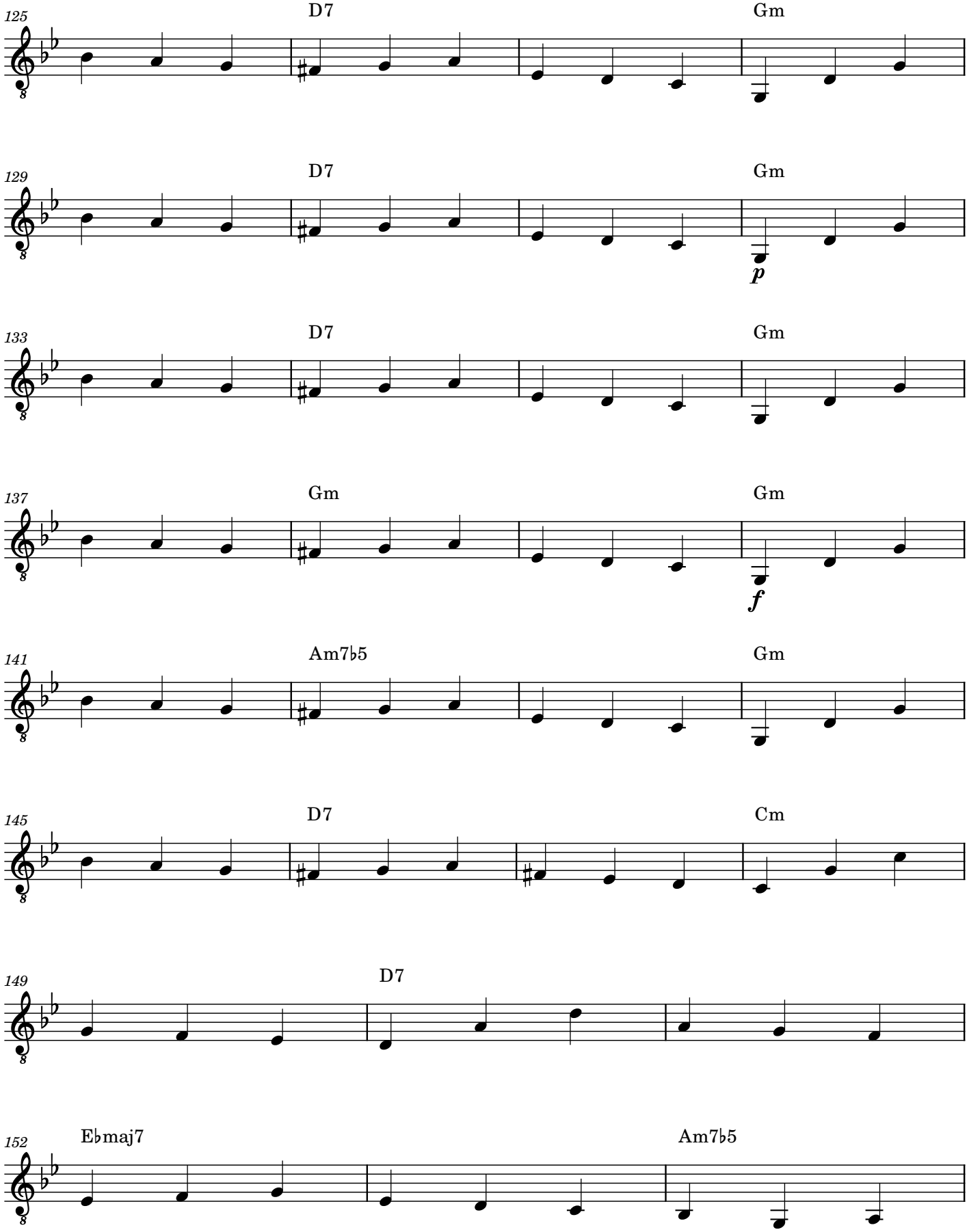


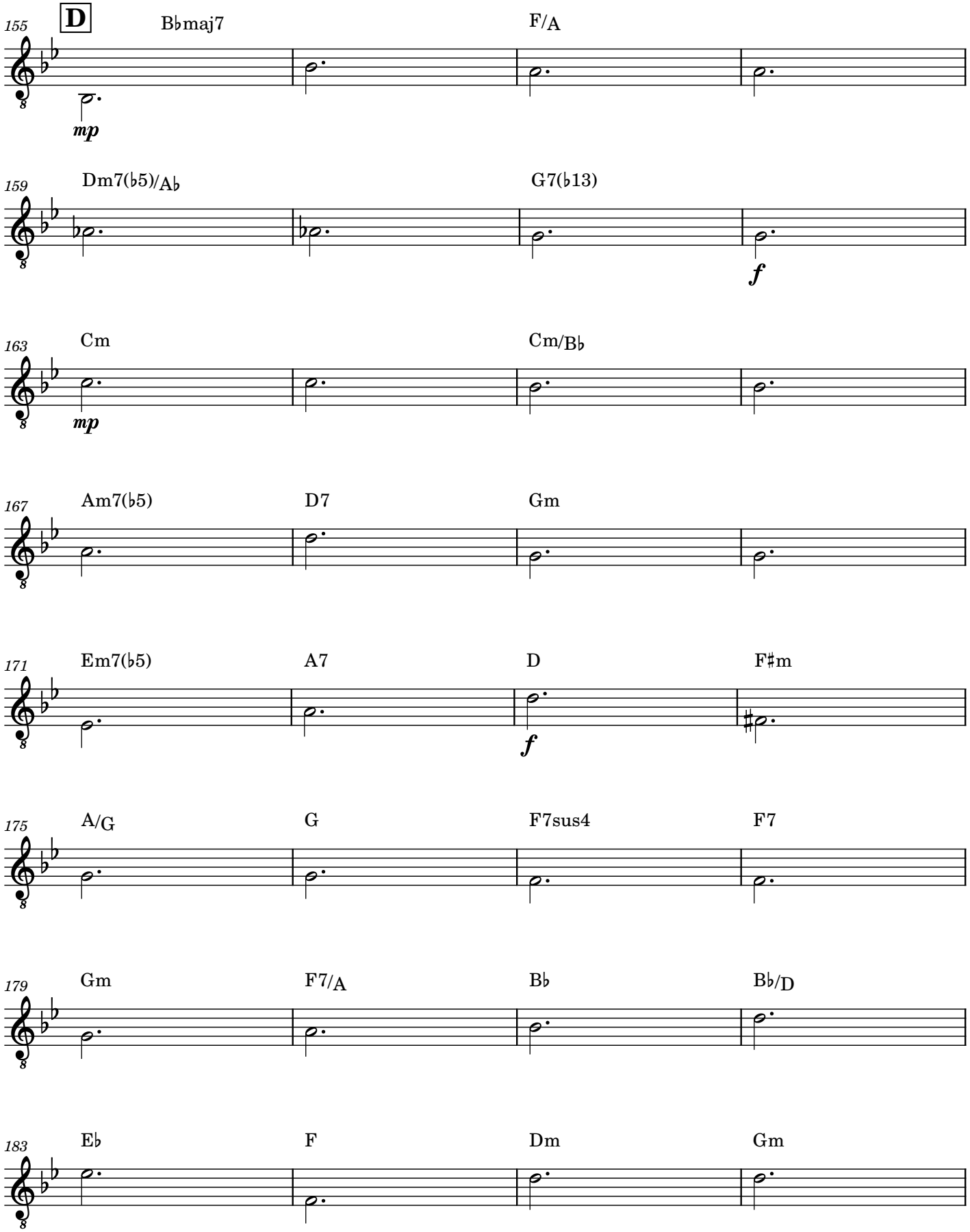
Universidad Nacional Abierta y a Distancia
2025

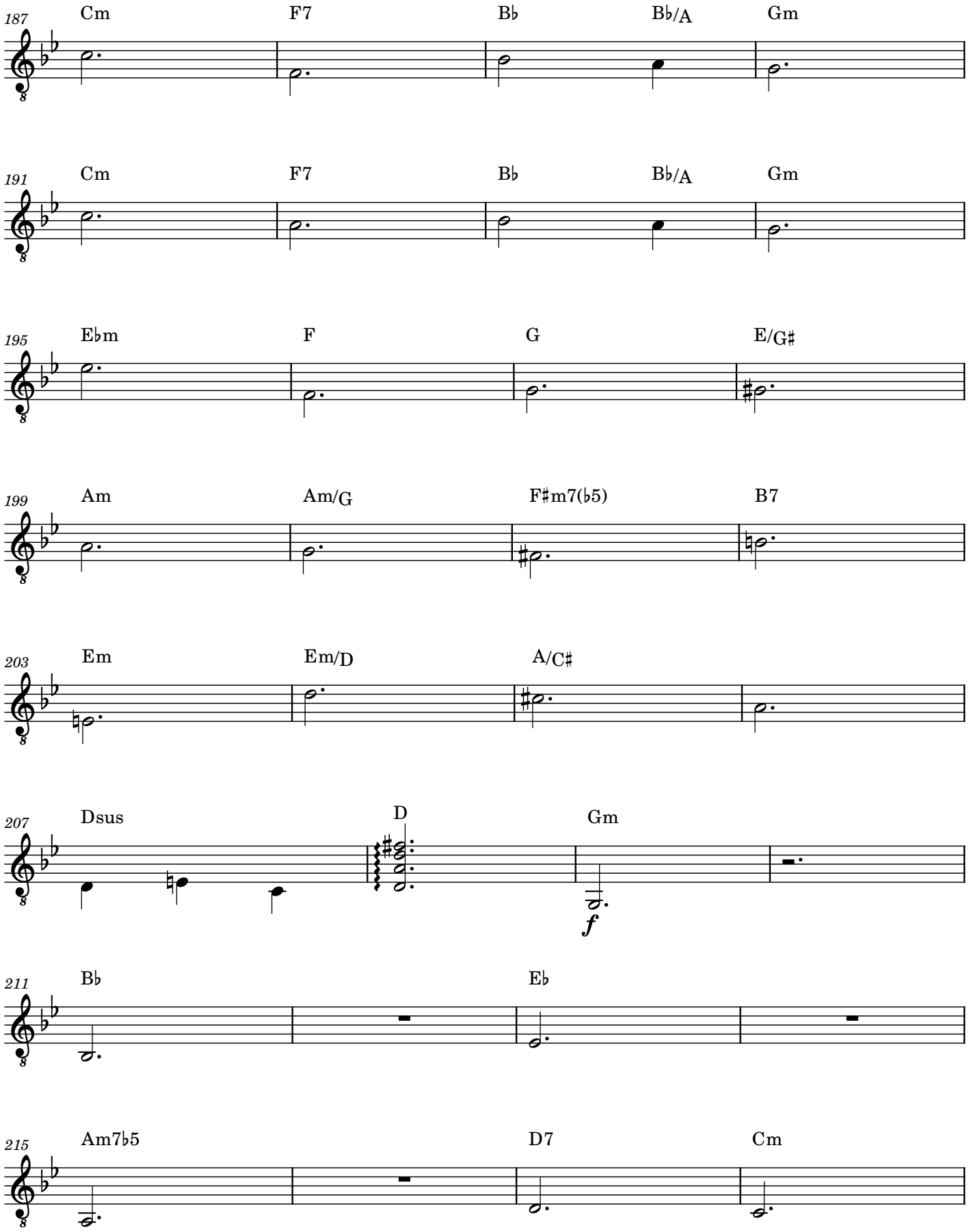

29
Gm
f
33
D7
37
D7/C
41
Gm/B♭
D7/A
Gm
45
p
49
G7
Cm
mf
rit.
53
Cm
Am7♭5
Gm
Gm/F
57
E♭
D7
Gm
D
Gm

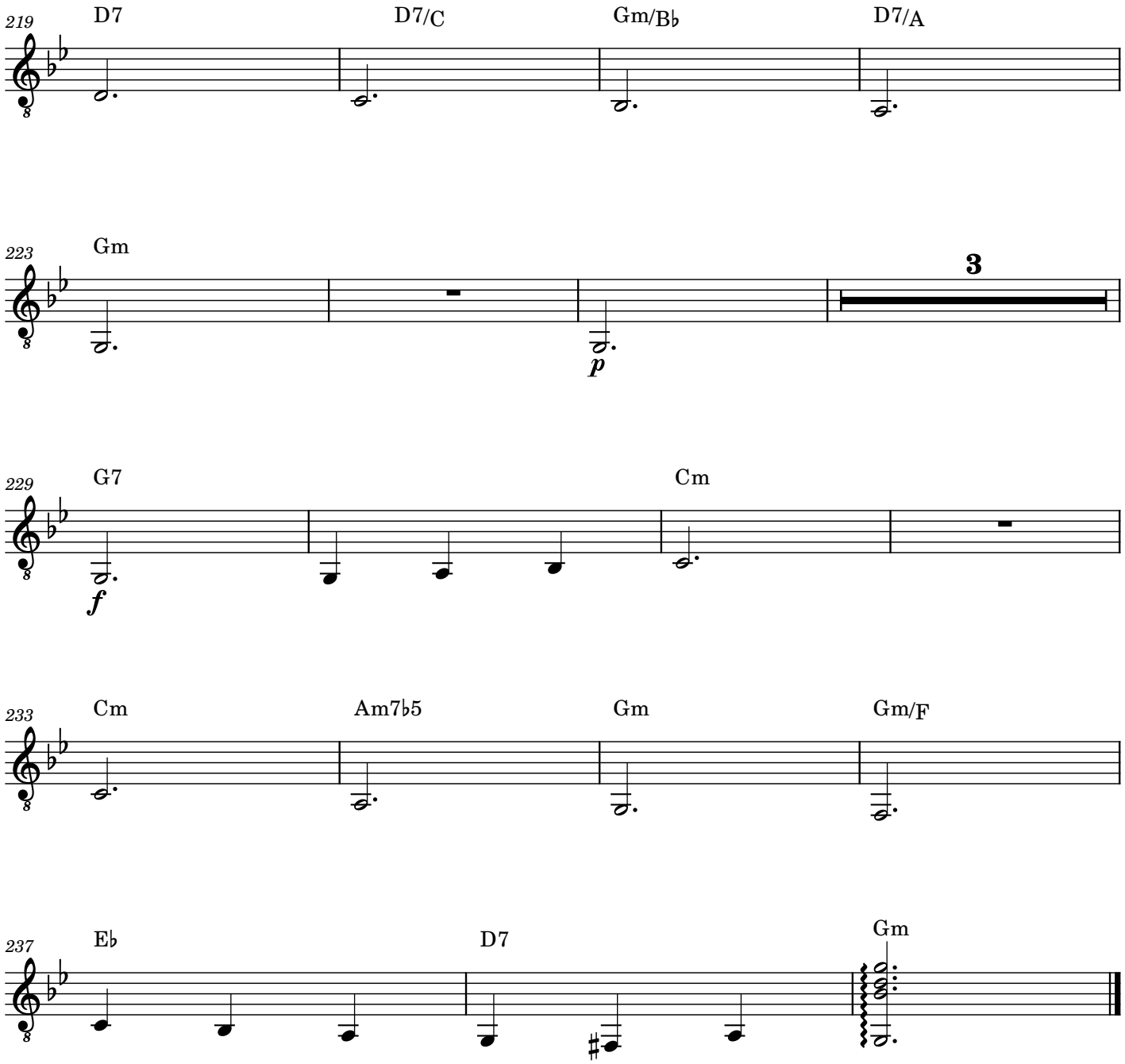

B
61
G
f
65
D
69
73
G
77
G7
C
81
G
85
D7
89
G


93
G7
97
C
101
G6
105
D7
rit.
109
G
C
Gm
mp
113
D7
117
Gm
121
D7
Gm
mp
f


125
D7
Gm
129
D7
Gm
p
133
D7
Gm
137
Gm
Gm
f
141
Am7♭5
Gm
145
D7
Cm
149
D7
152
E♭maj7
Am7♭5

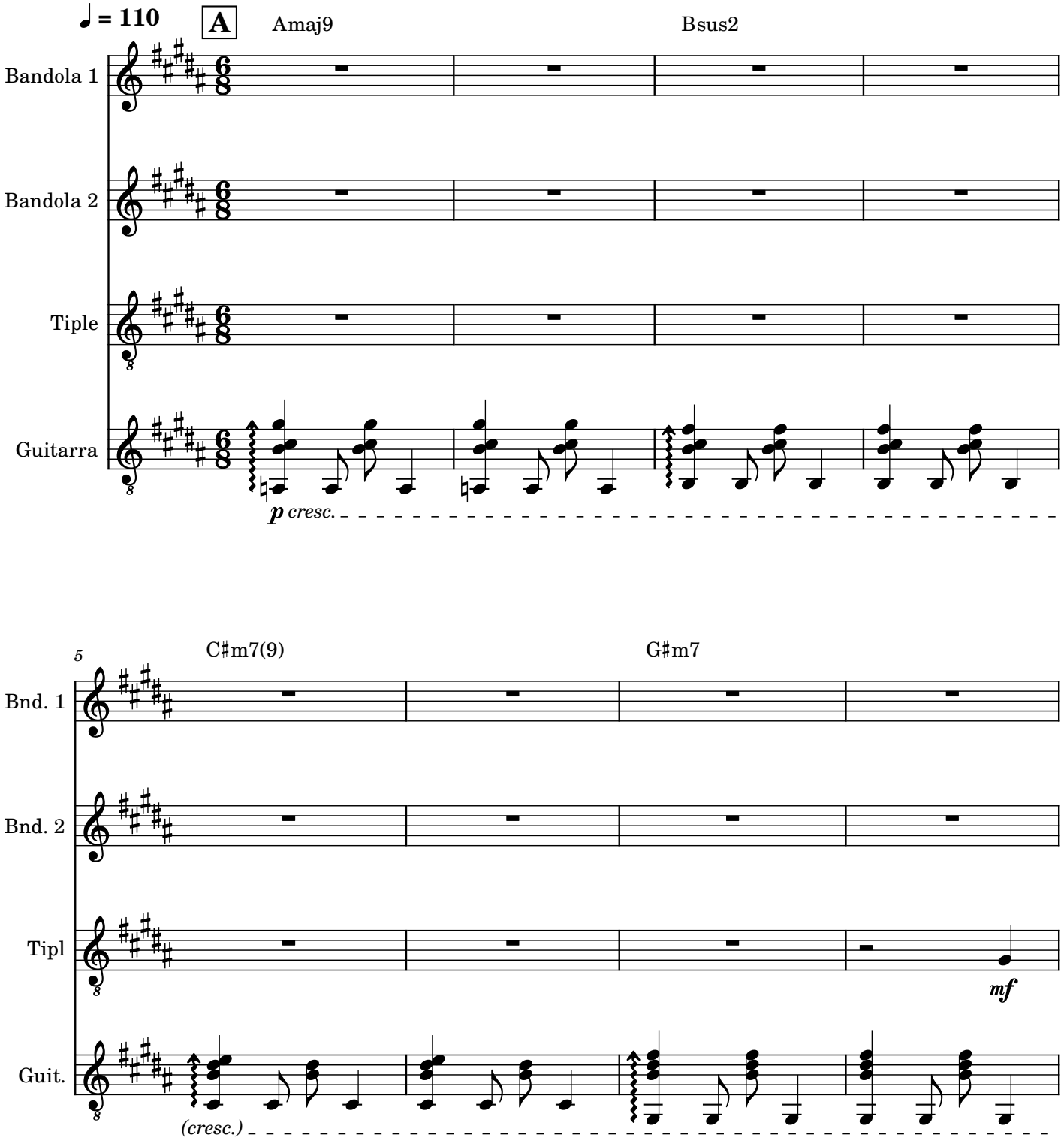

155
D
B♭maj7
F/A
mp
159
Dm7(♭5)/A♭
G7(♭13)
f
163
Cm
Cm/B♭
mp
167
Am7(♭5)
D7
Gm
171
Em7(♭5)
A7
D
F♯m
f
175
A/G
G
F7sus4
F7
179
Gm
F7/A
B♭
B♭/D
183
E♭
F
Dm
Gm


187
Cm
F7
B♭
B♭/A
Gm
191
Cm
F7
B♭
B♭/A
Gm
195
E♭m
F
G
E/G♯
199
Am
Am/G
F♯m7(♭5)
B7
203
Em
Em/D
A/C♯
207
Dsus
D
Gm
f
211
B♭
E♭
215
Am7♭5
D7
Cm

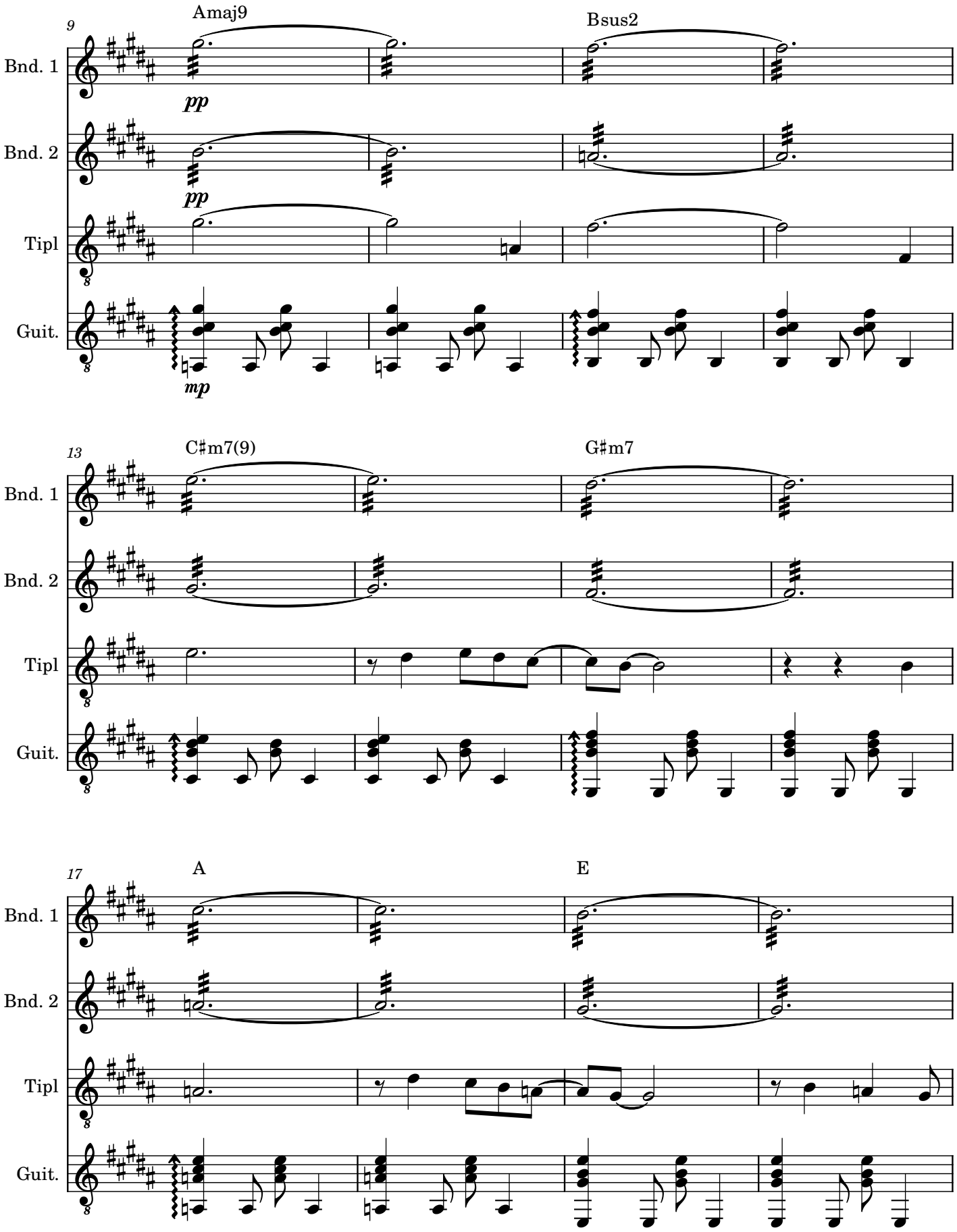

219
D7
D7/C
Gm/B♭
D7/A
223
Gm
3
p
229
G7
Cm
f
233
Cm
Am7♭5
Gm
Gm/F
237
E♭
D7
Gm

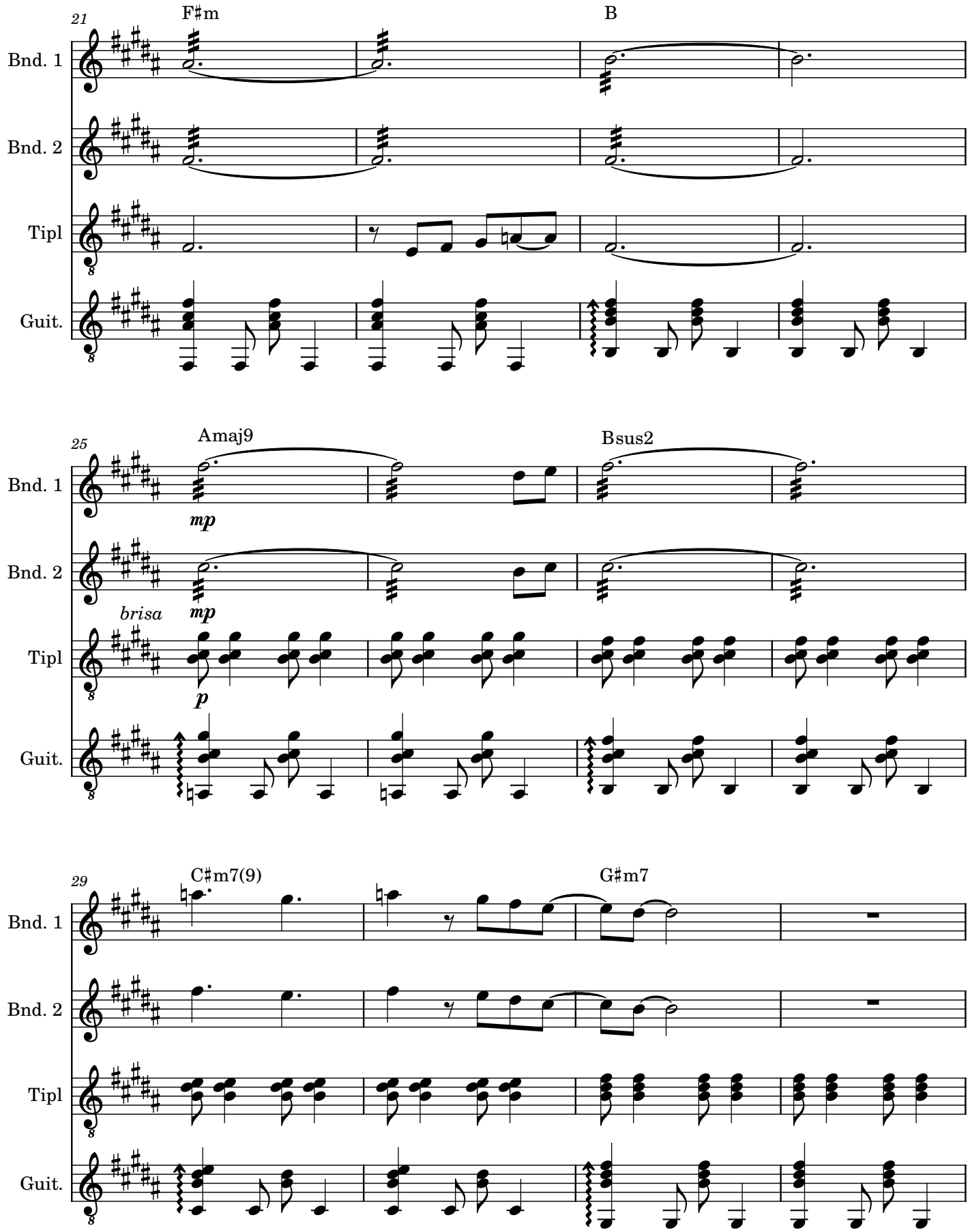
Bambuco

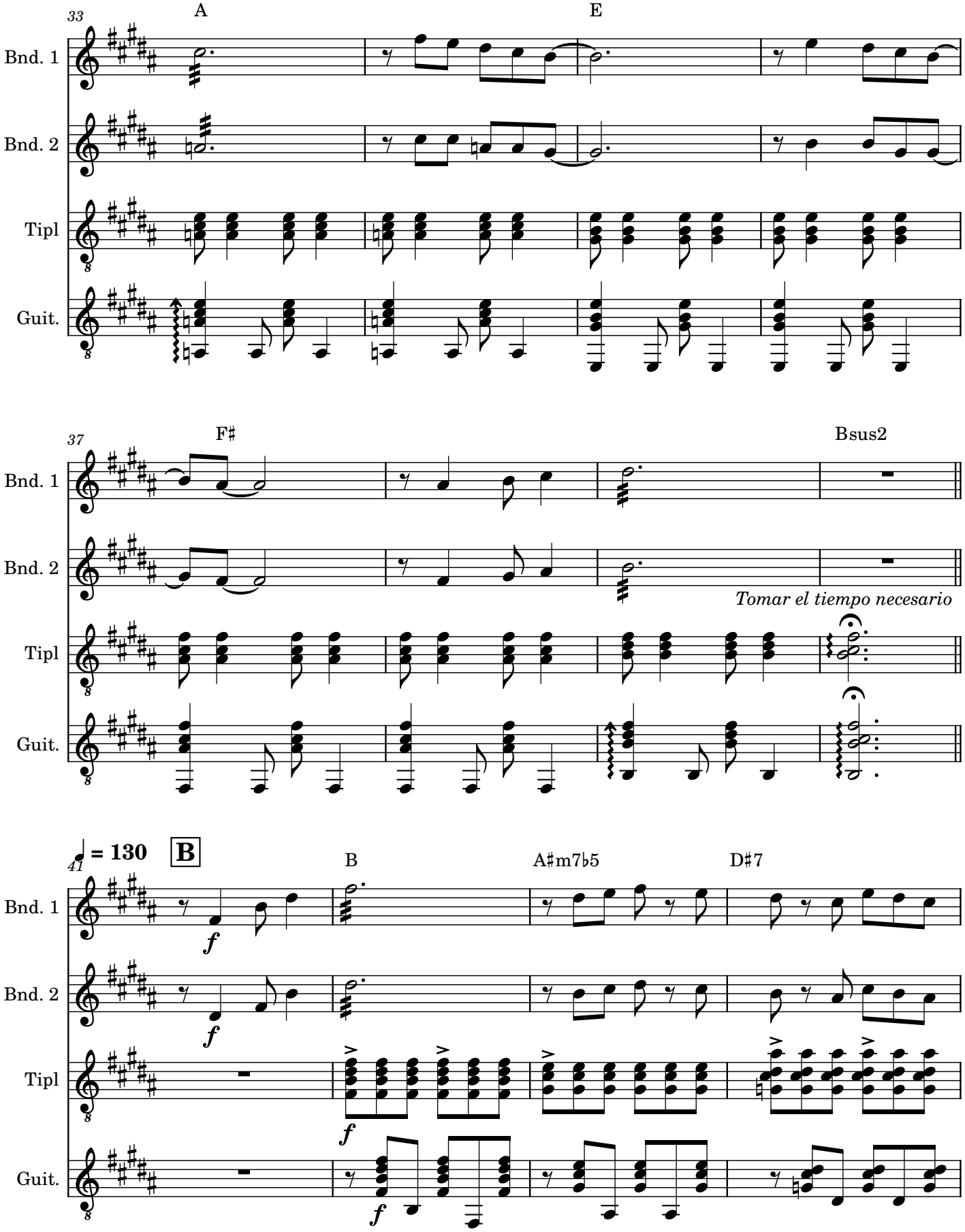
Jhon Betancourt

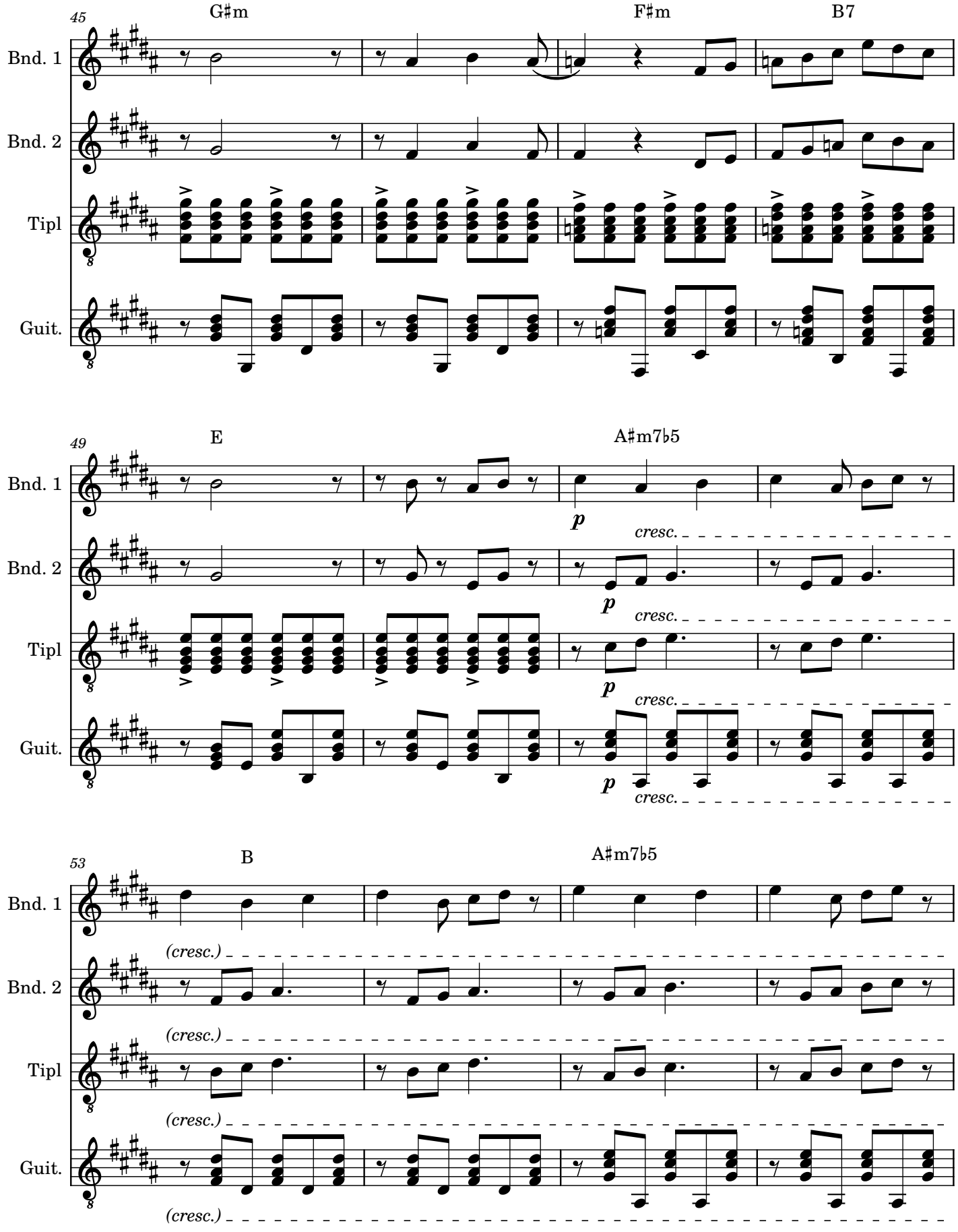


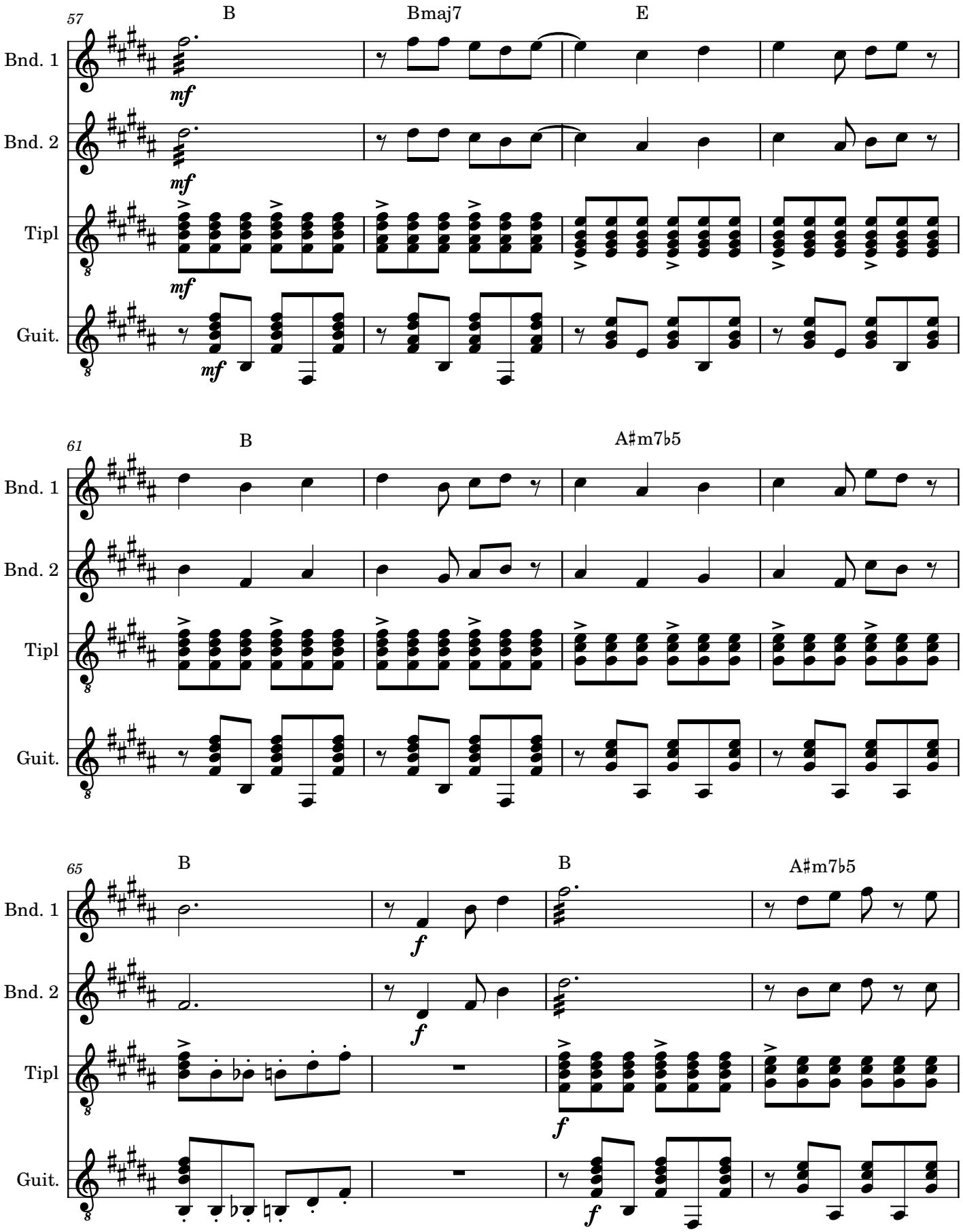
Universidad Nacional Abierta y a Distancia
2025

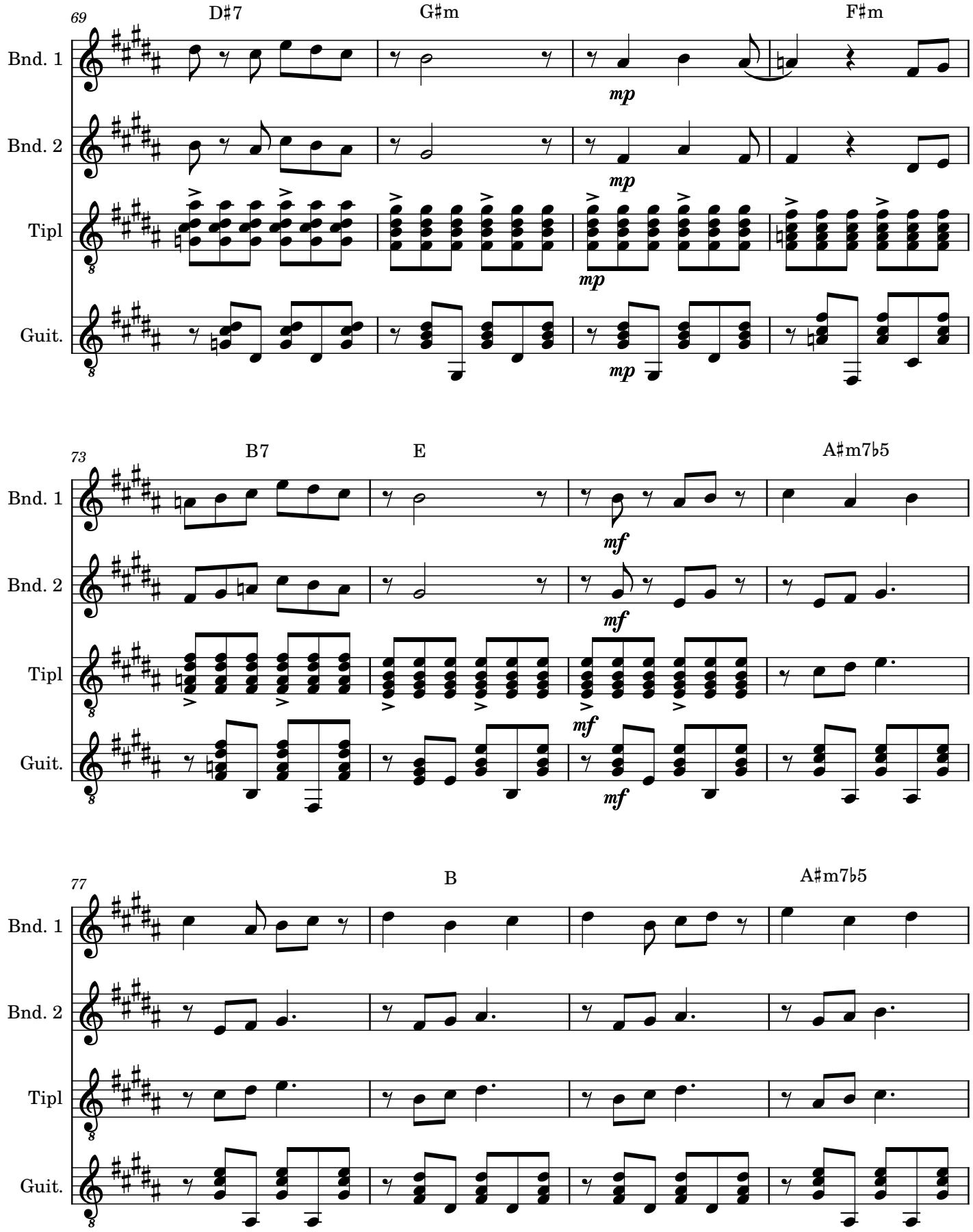

9
Amaj9
Bsus2
Bnd. 1
pp
Bnd. 2
pp
Tipl
Guit.
mp
13
C♯m7(9)
G♯m7
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
17
A
E
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.

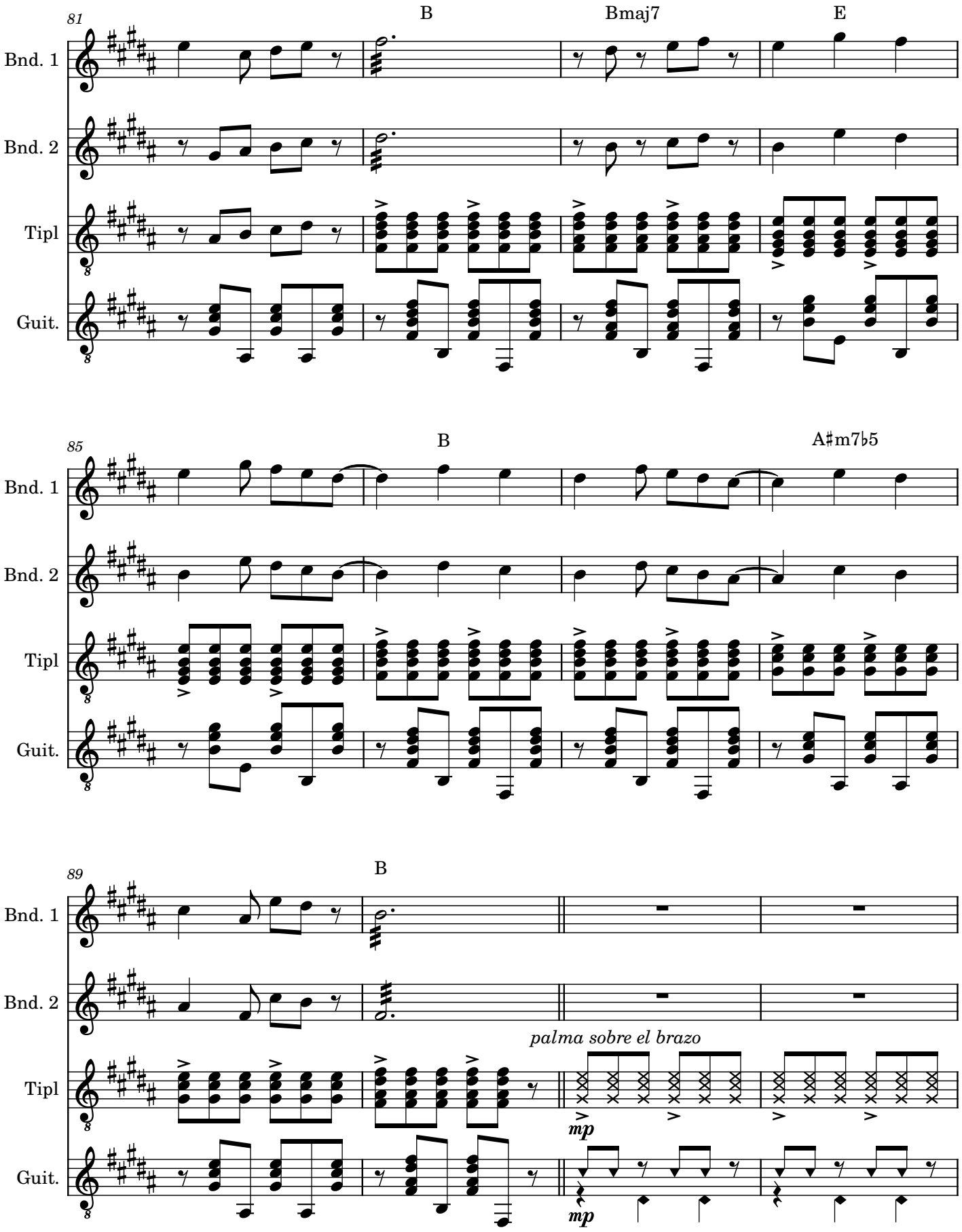

21
F♯m
B
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
25
Amaj9
Bsus2
mp
brisa
mp
p
29
C♯m7(9)
G♯m7

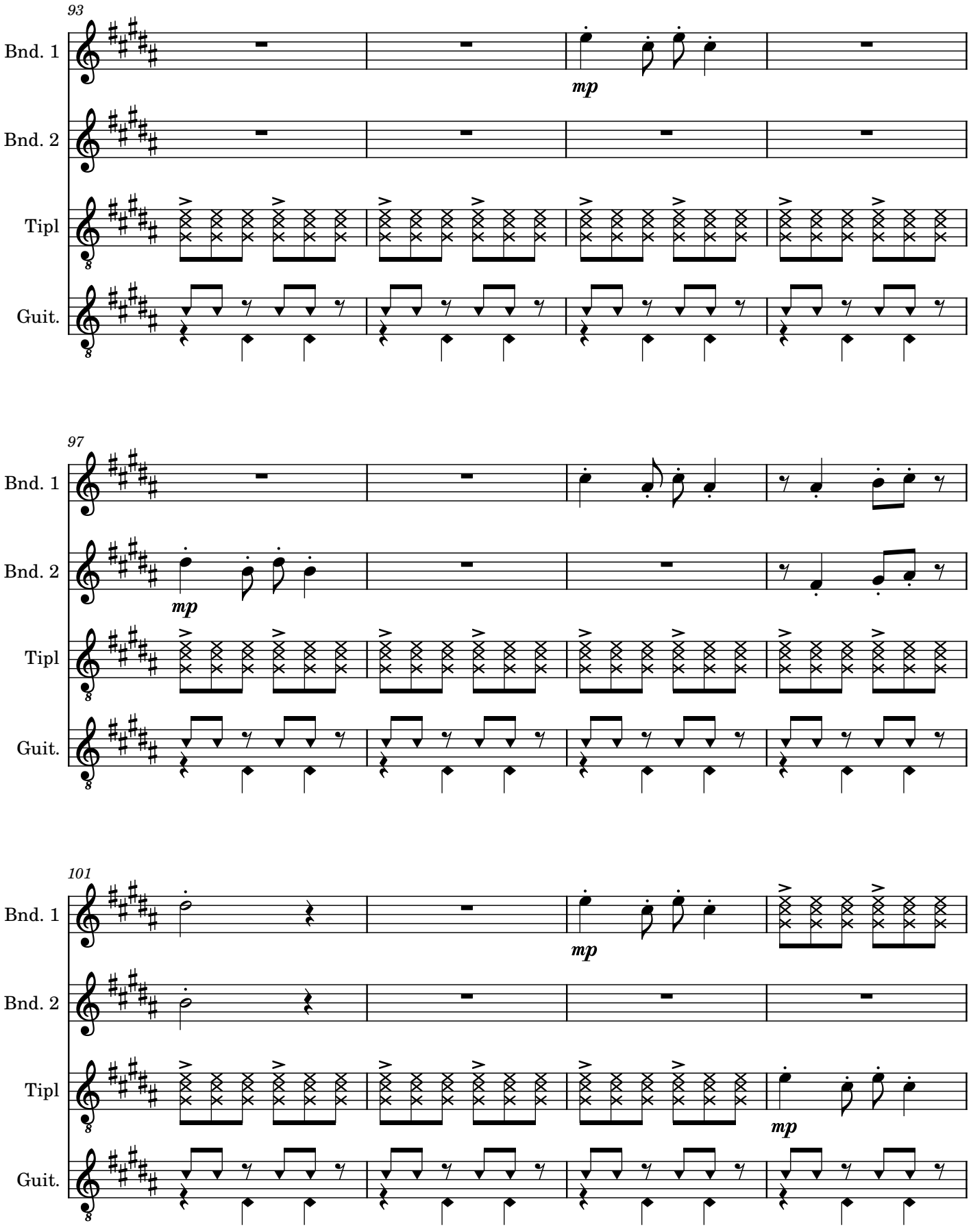

33
A
E
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
37
F♯
Bsus2
Tomar el tiempo necesario
41
♩ = 130
B
B
A♯m7♭5
D♯7
f

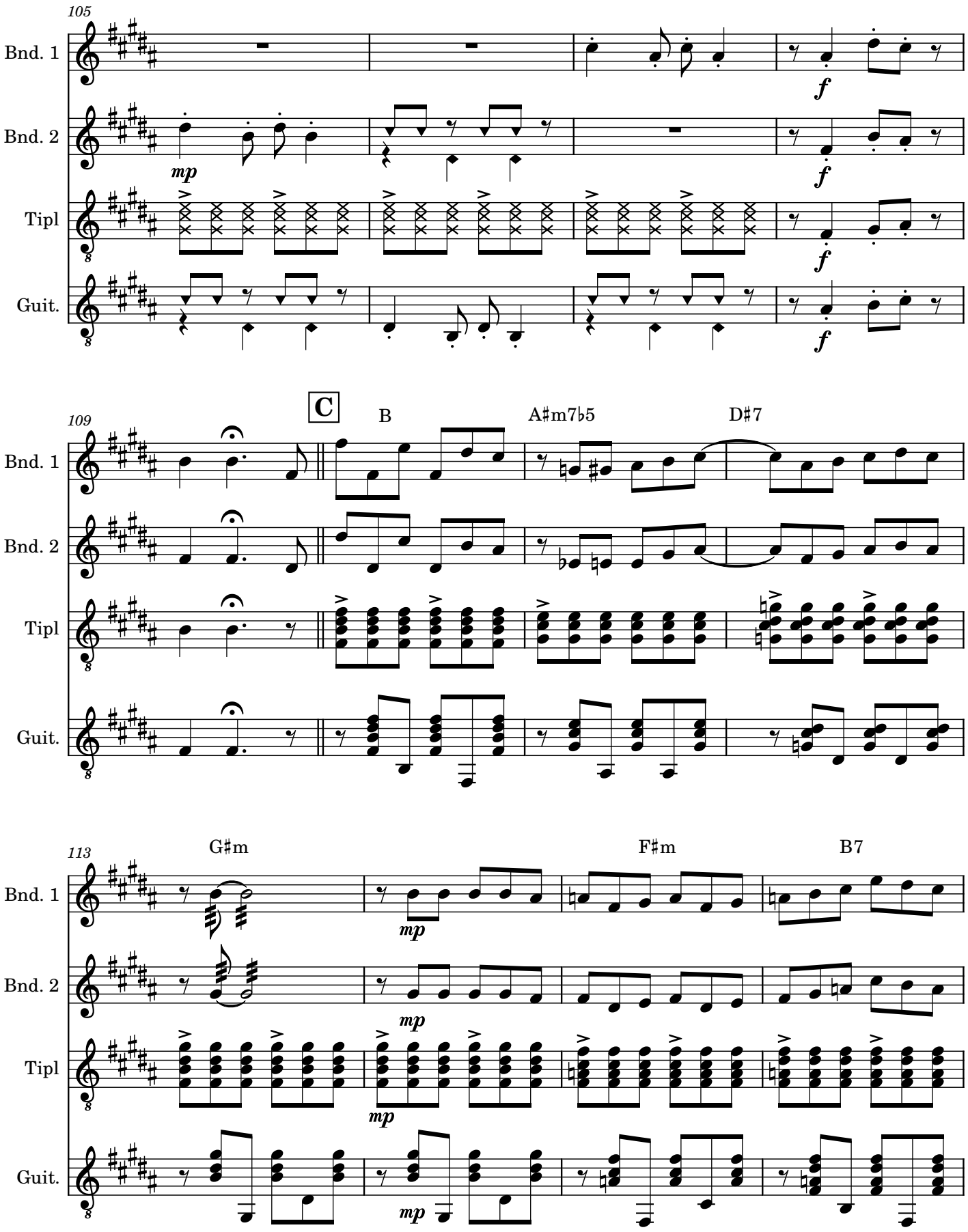

45
G♯m
F♯m
B7
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
49
E
A♯m7♭5
p
cresc.
53
B
A♯m7♭5
(cresc.)

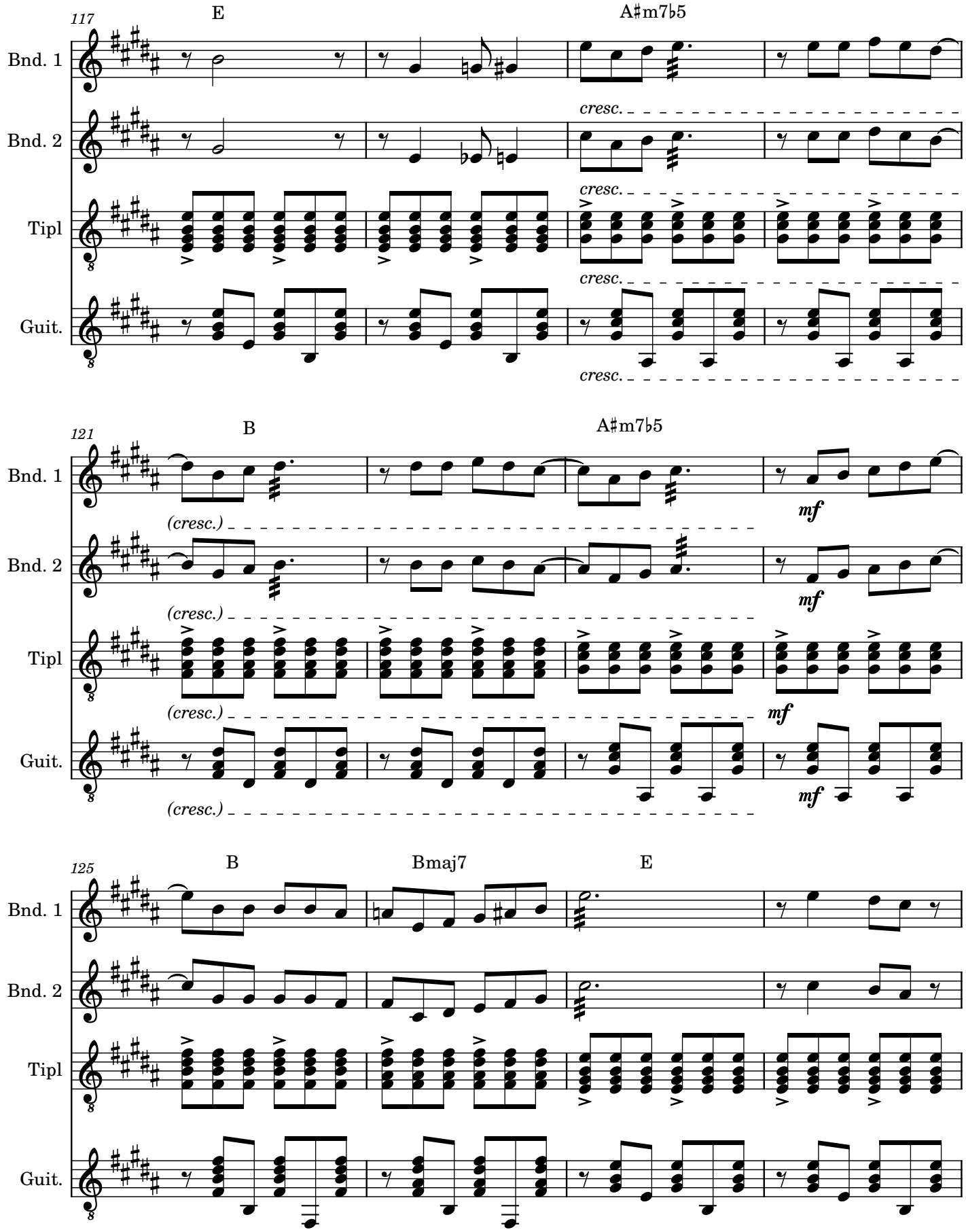

57
B
Bmaj7
E
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
mf
61
B
A♯m7♭5
65
B
B
A♯m7♭5
f

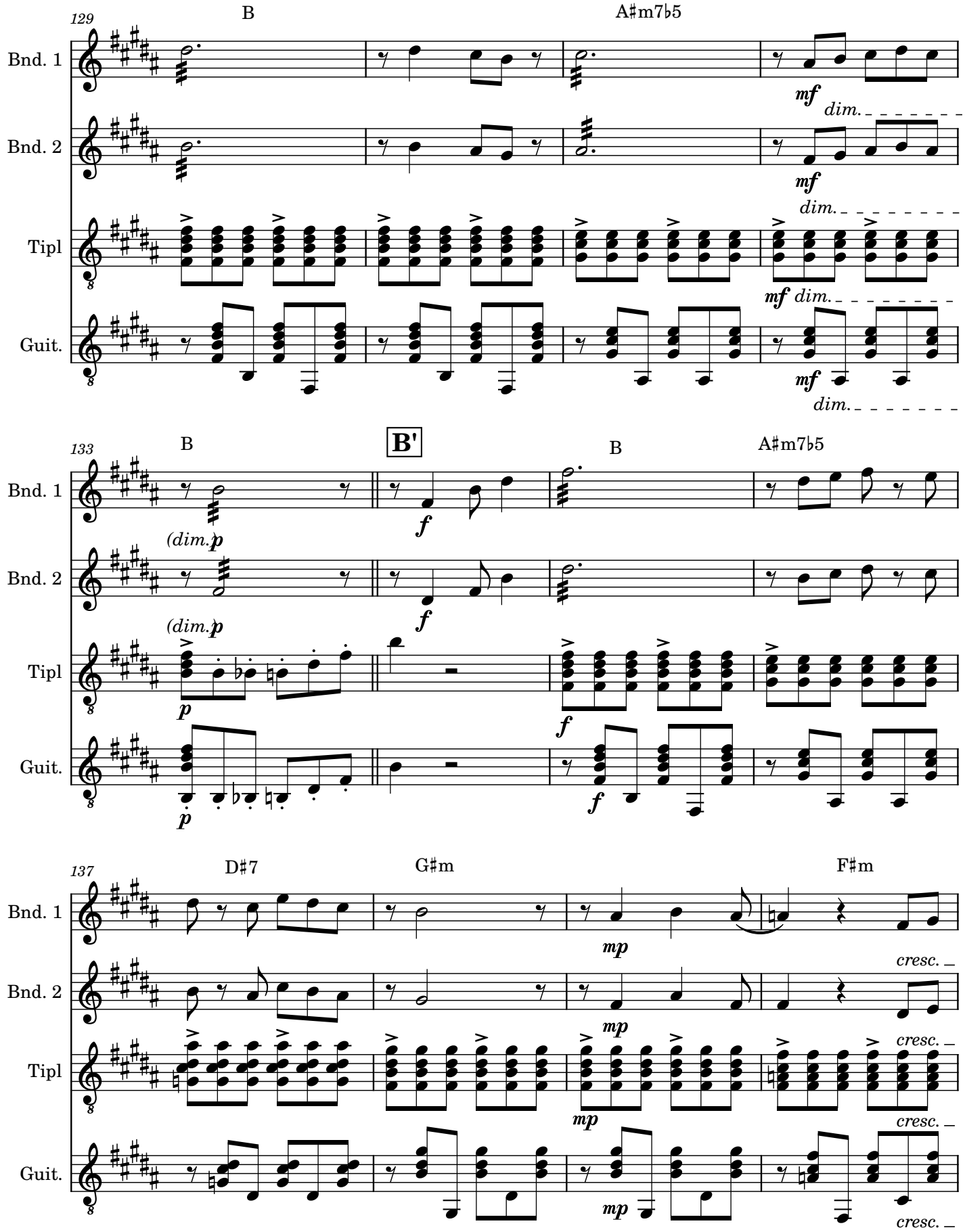

69
D♯7
G♯m
F♯m
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
mp
73
B7
E
A♯m7♭5
mf
77
B

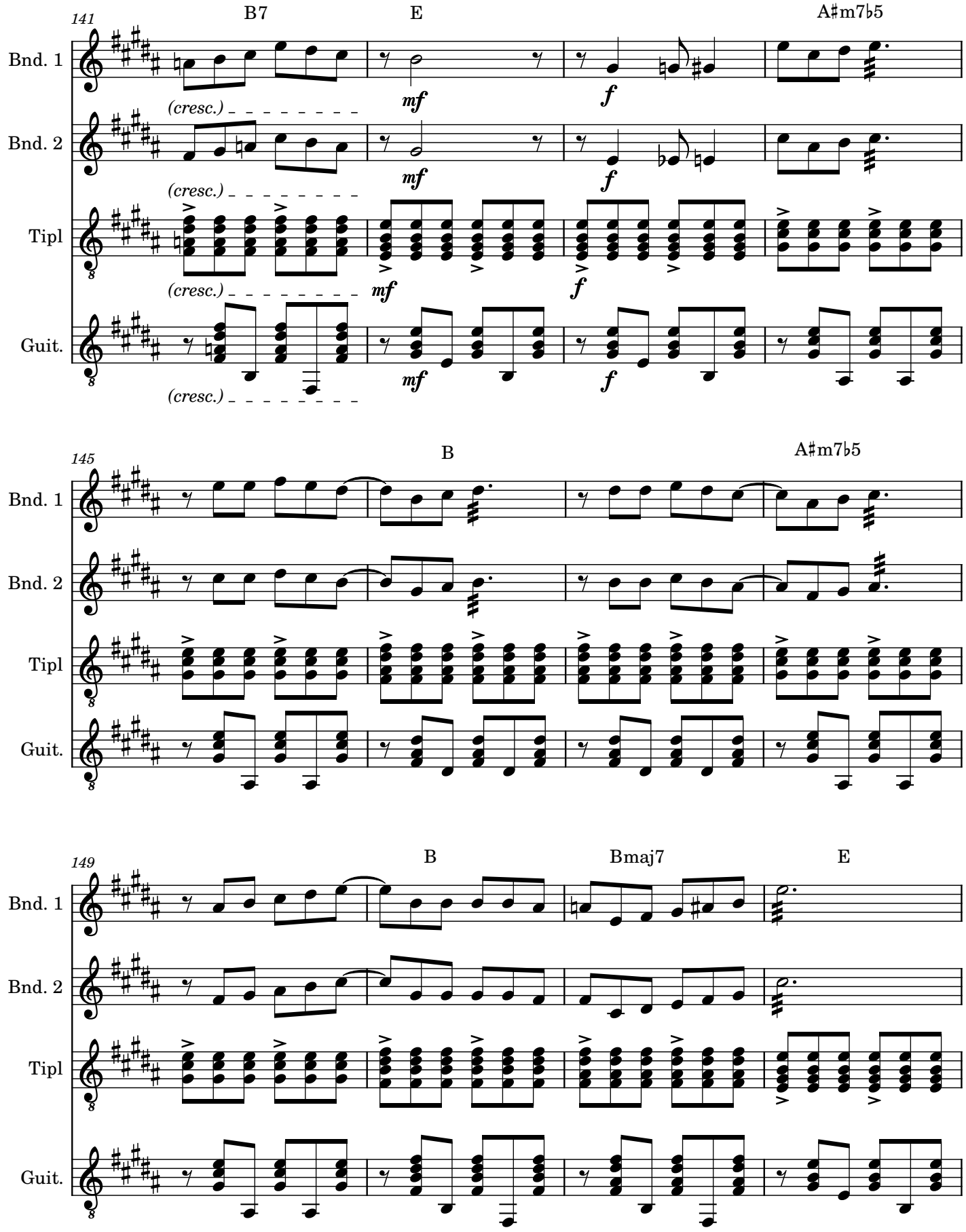

81
B
Bmaj7
E
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
85
B
A♯m7♭5
89
B
palma sobre el brazo
mp
mp

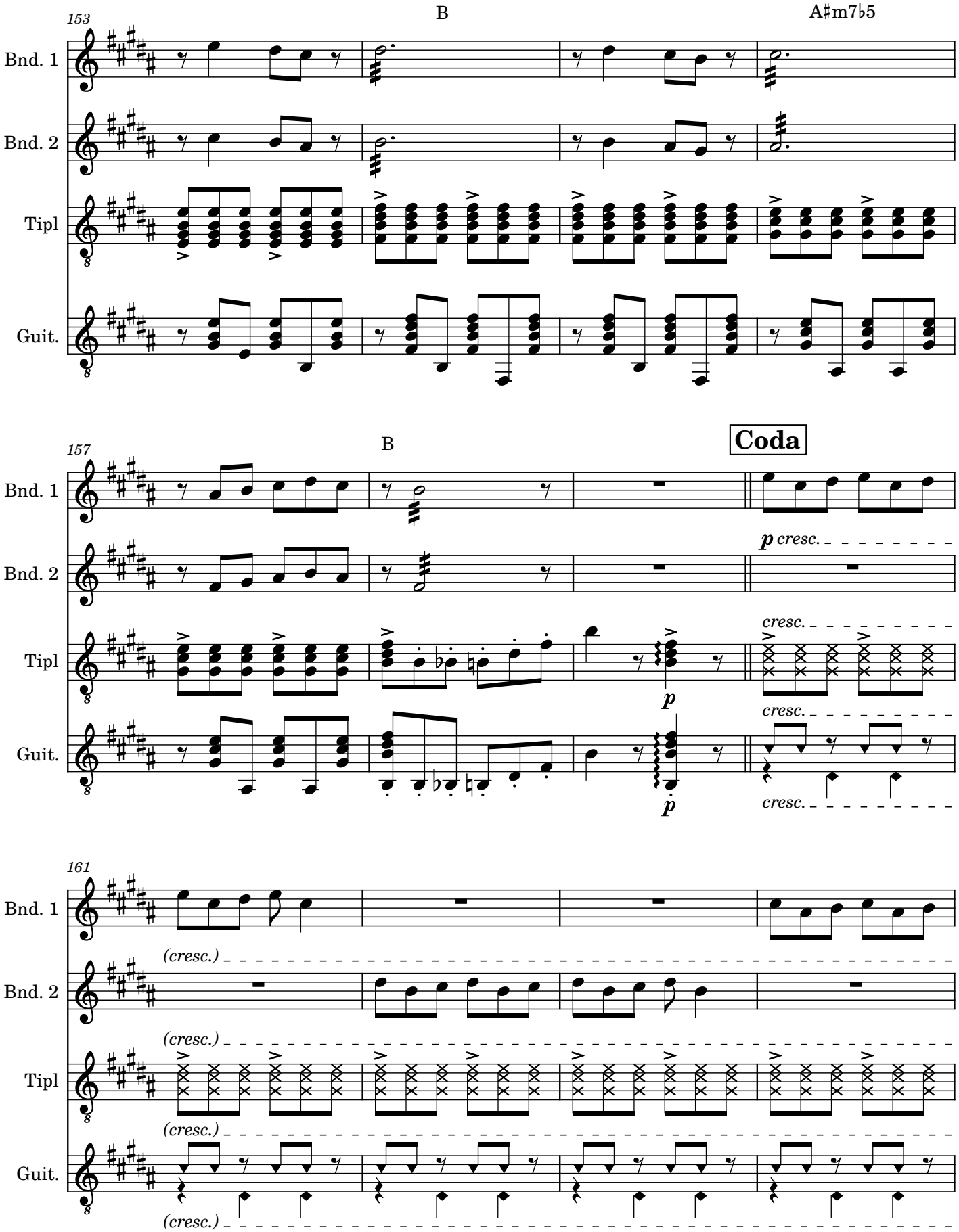

93
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
mp
97
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
mp
101
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
mp
mp

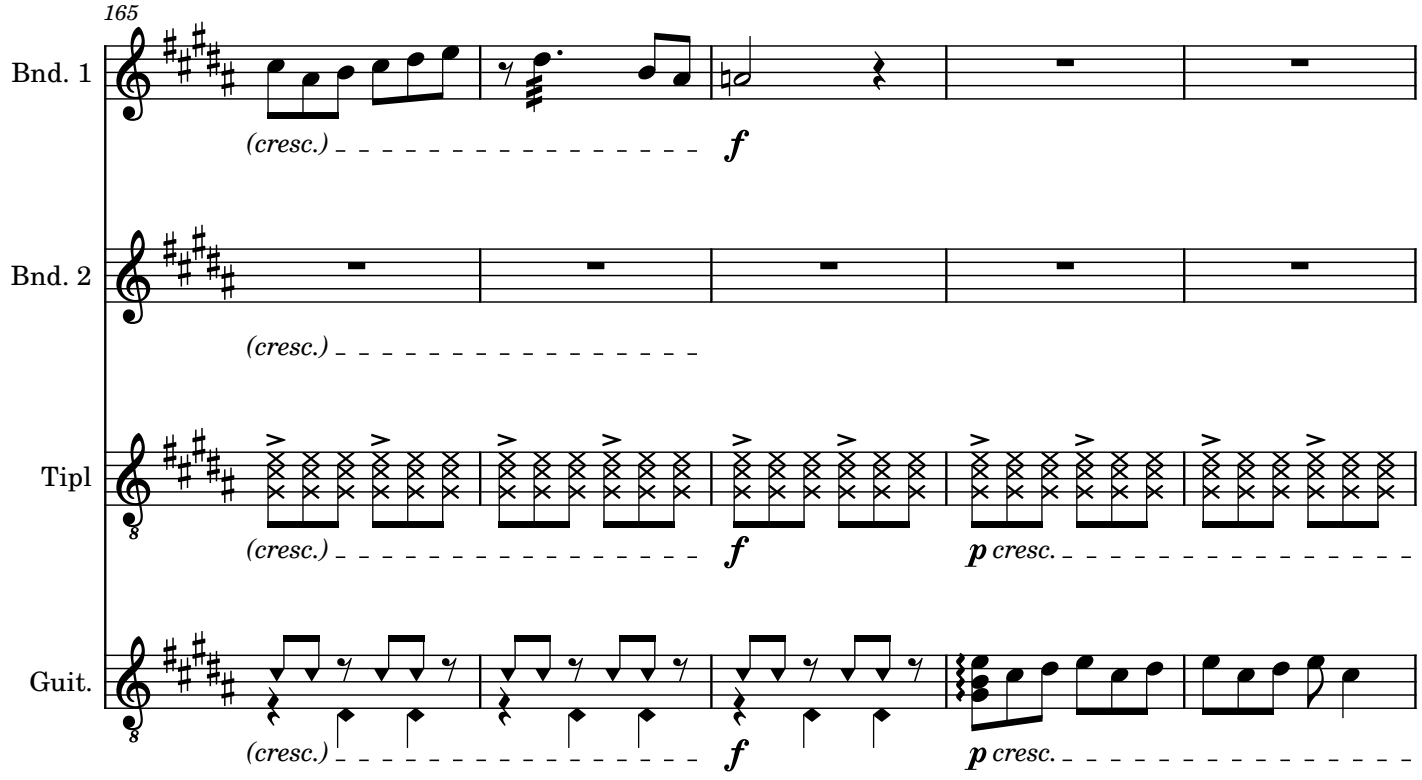

105
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
mp
f
109
C
B
A♯m7♭5
D♯7
113
G♯m
F♯m
B7

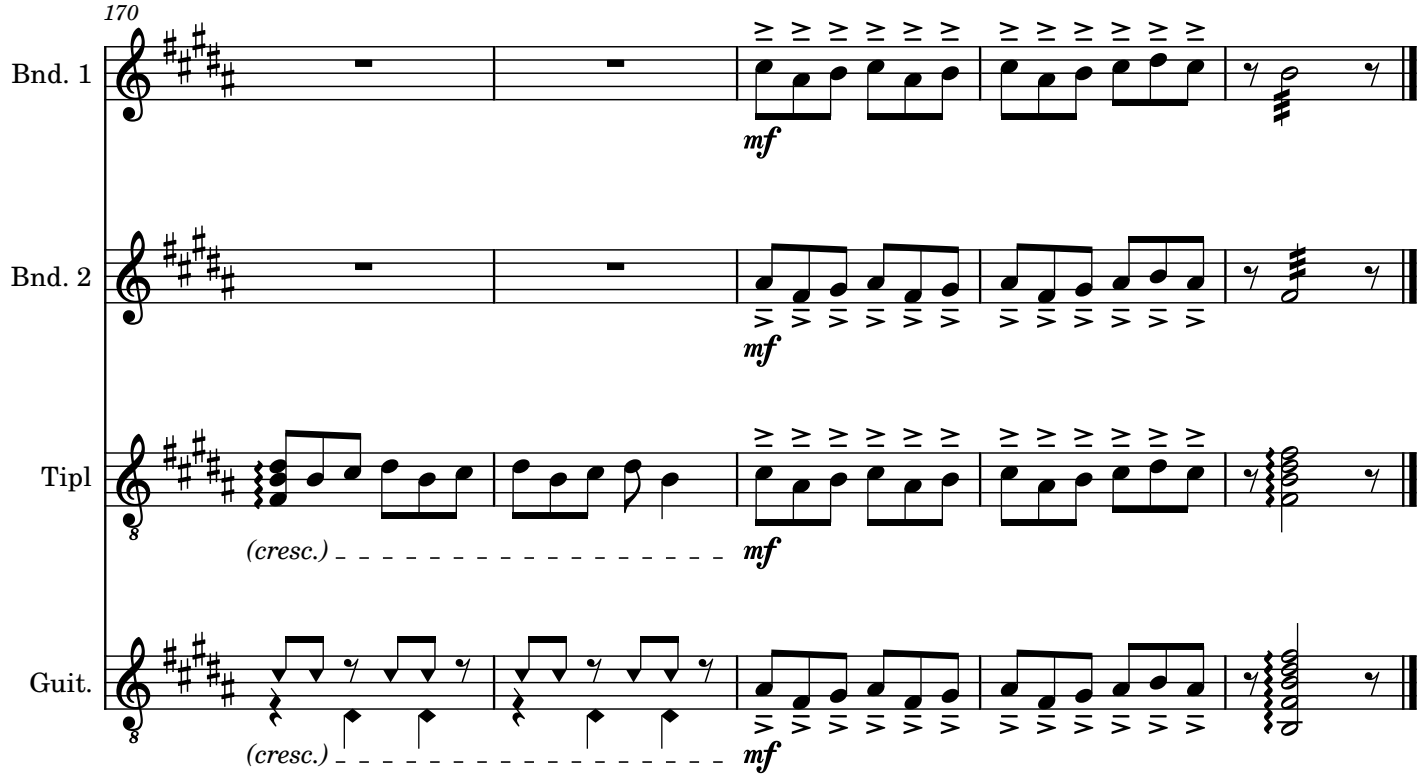

117
E
A♯m7♭5
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
cresc.
121
B
A♯m7♭5
(cresc.)
mf
125
B
Bmaj7
E


129
B
A♯m7♭5
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
mf
dim.
133
B
B'
A♯m7♭5
(dim.)p
f
137
D♯7
G♯m
F♯m
mp
cresc.


141
B7
E
A♯m7♭5
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
(cresc.)
mf
f
145
B
A♯m7♭5
149
B
Bmaj7
E


153
B
A♯m7♭5
Bnd. 1
Bnd. 2
Tipl
Guit.
157
B
Coda
p cresc.
cresc.
p
161
(cresc.)

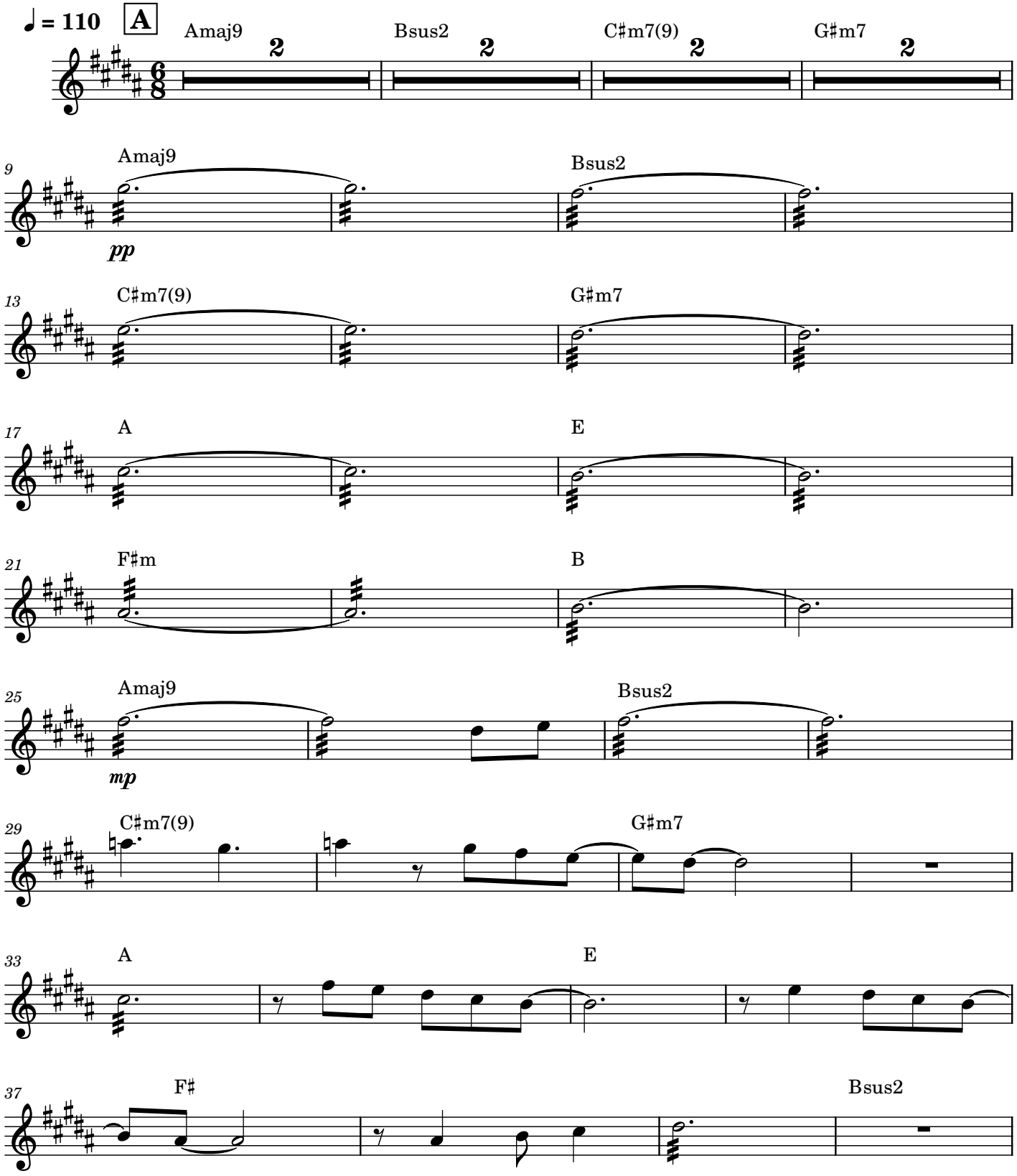

165
Bnd. 1
(cresc.)
f
Bnd. 2
(cresc.)
Tipl
(cresc.)
f
p cresc.
Guit.
(cresc.)
f
p cresc.

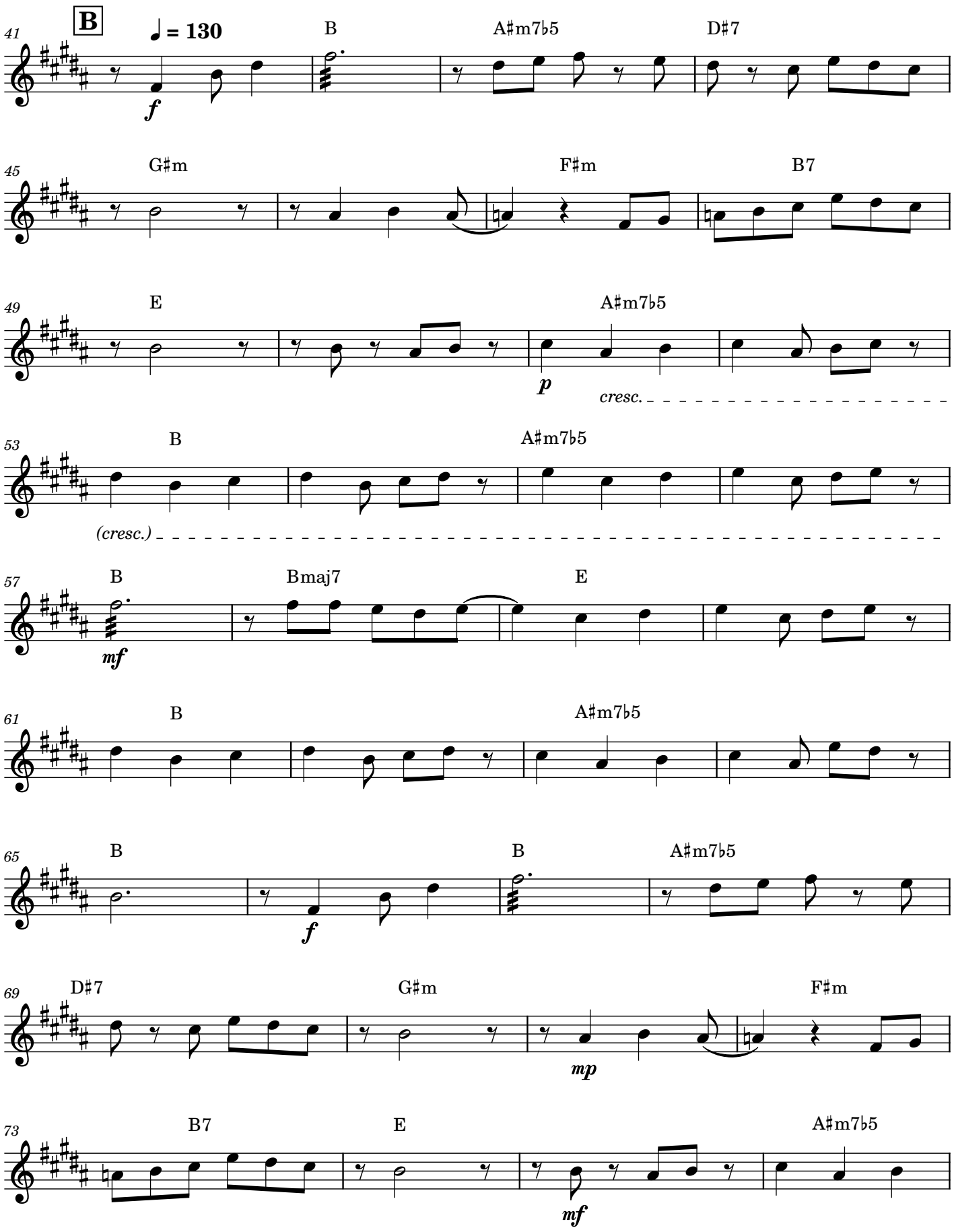

170
Bnd. 1
mf
Bnd. 2
mf
Tipl
(cresc.)
mf
Guit.
(cresc.)
mf

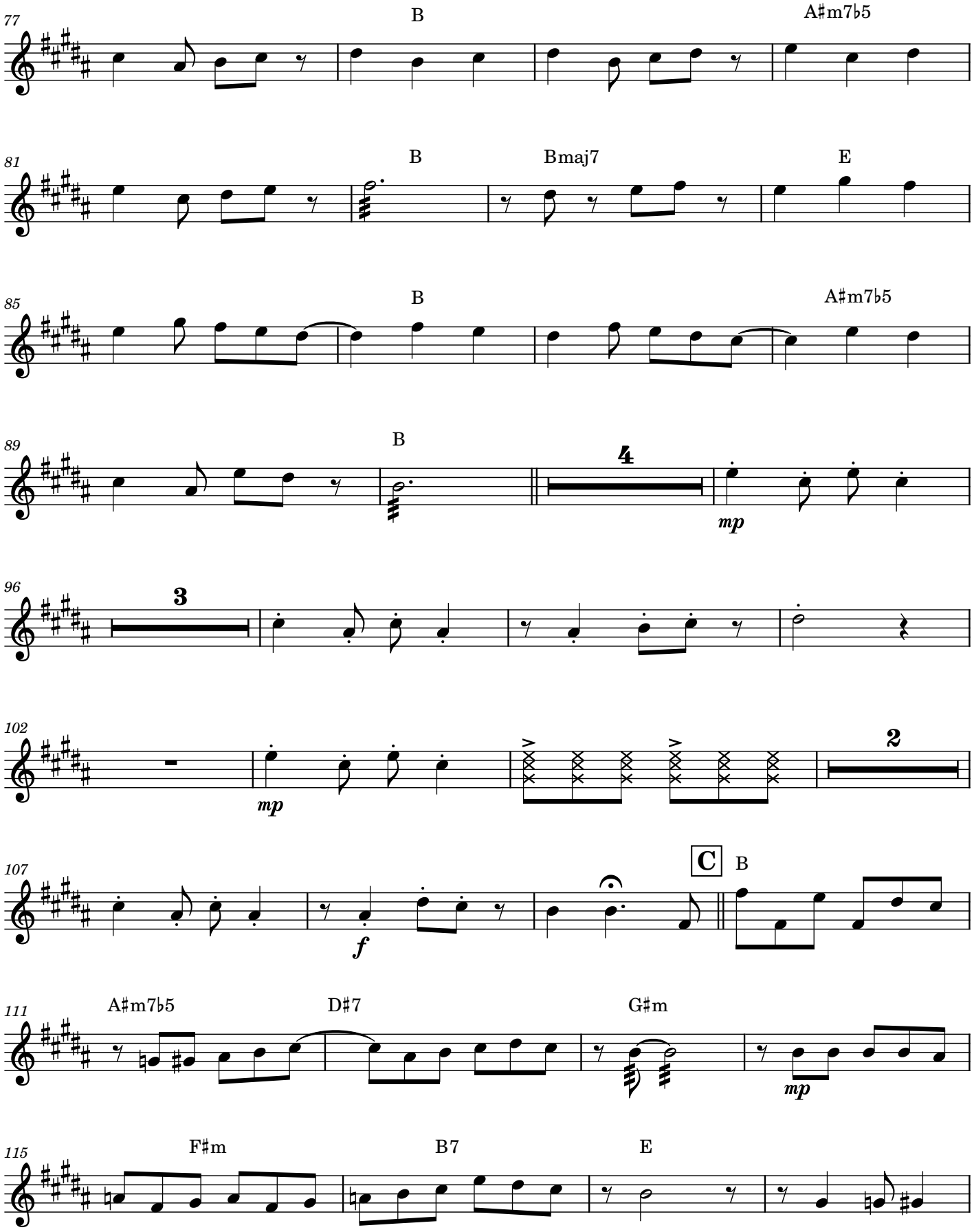
Bandola 1

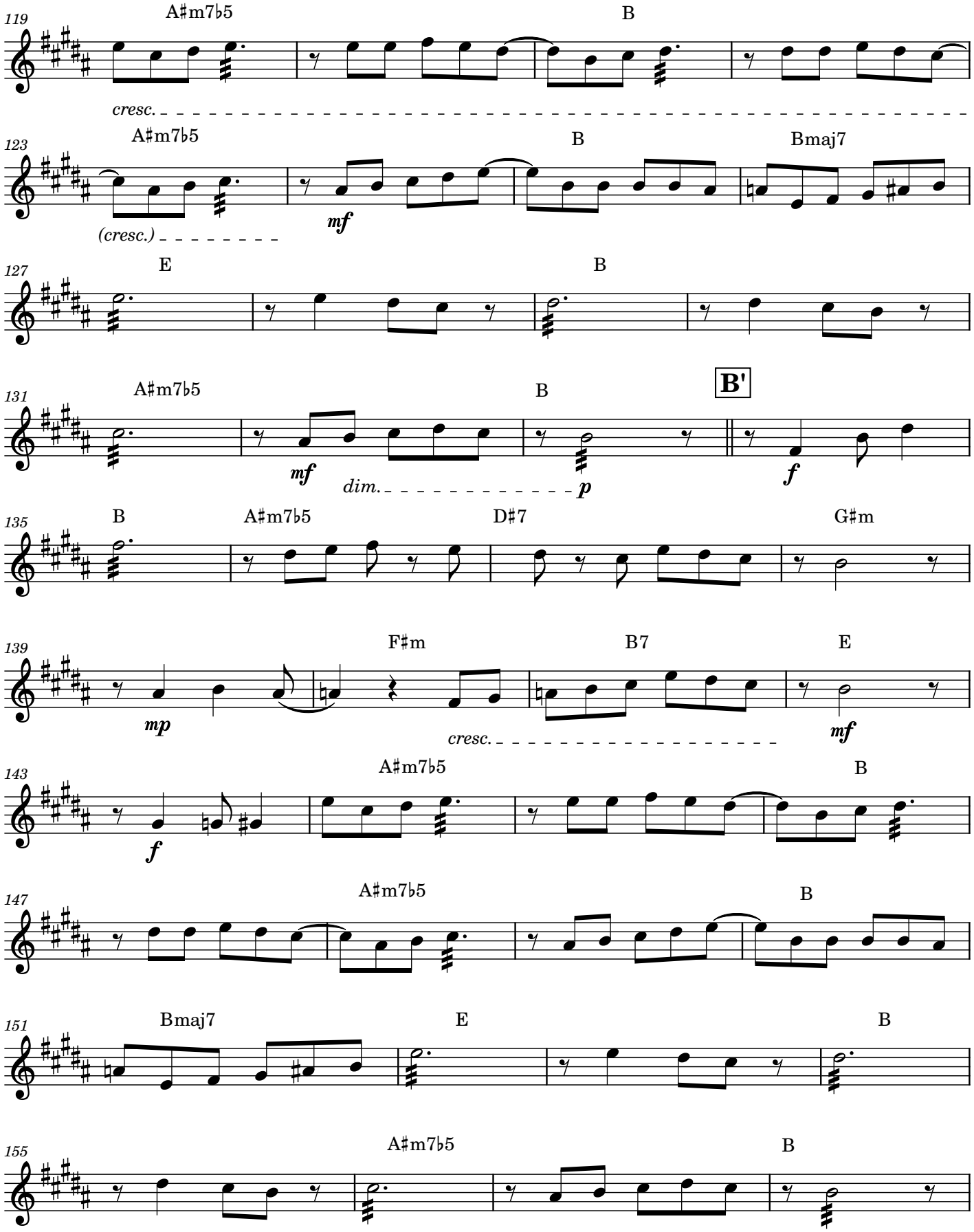
Bambuco

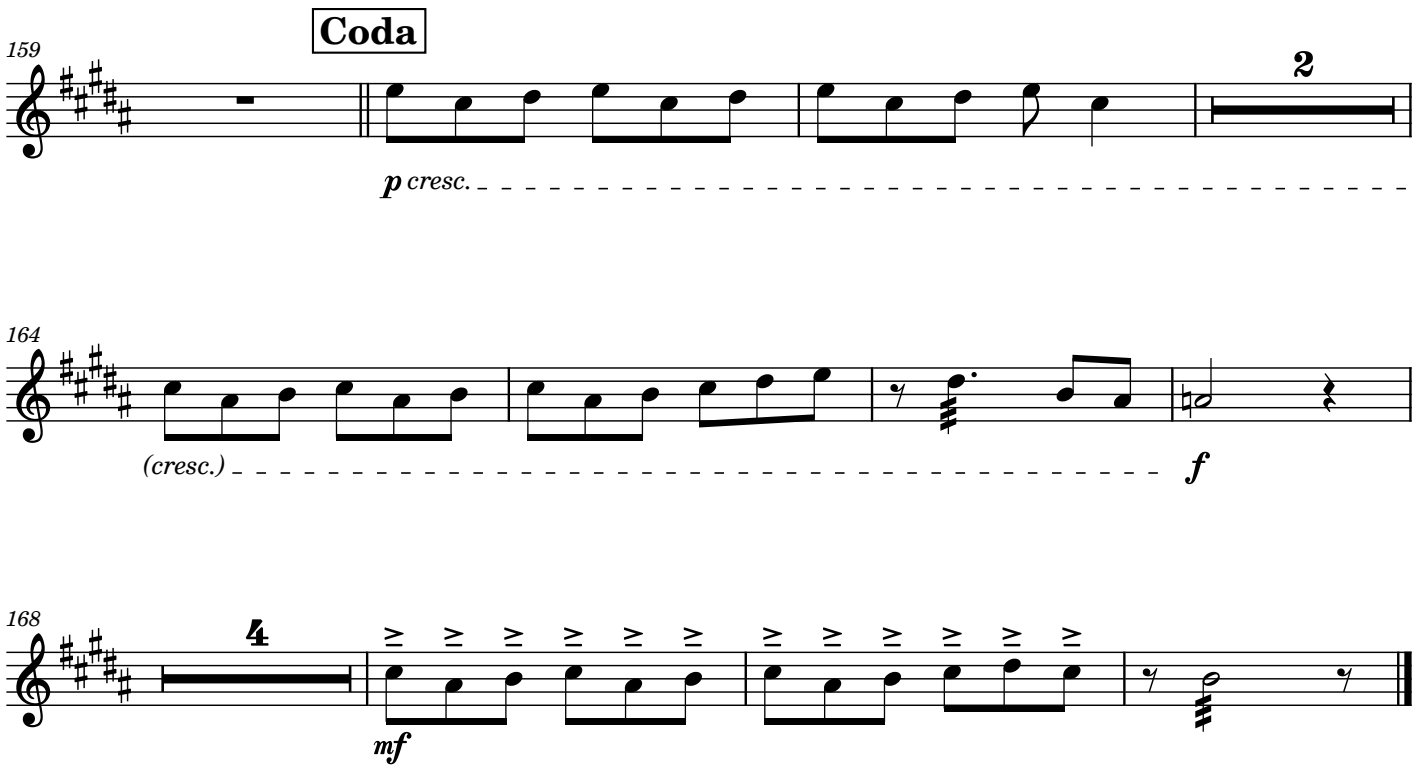
Jhon Betancourt




B
♩ = 130
41
B
A♯m7♭5
D♯7
f
45
G♯m
F♯m
B7
49
E
A♯m7♭5
p
cresc.
53
B
A♯m7♭5
(cresc.)
57
B
Bmaj7
E
mf
61
B
A♯m7♭5
65
B
B
A♯m7♭5
f
69
D♯7
G♯m
F♯m
mp
73
B7
E
A♯m7♭5
mf


77
B
A♯m7♭5
81
B
Bmaj7
E
85
B
A♯m7♭5
89
B
4
mp
96
3
102
mp
2
107
C
B
f
111
A♯m7♭5
D♯7
G♯m
mp
115
F♯m
B7
E

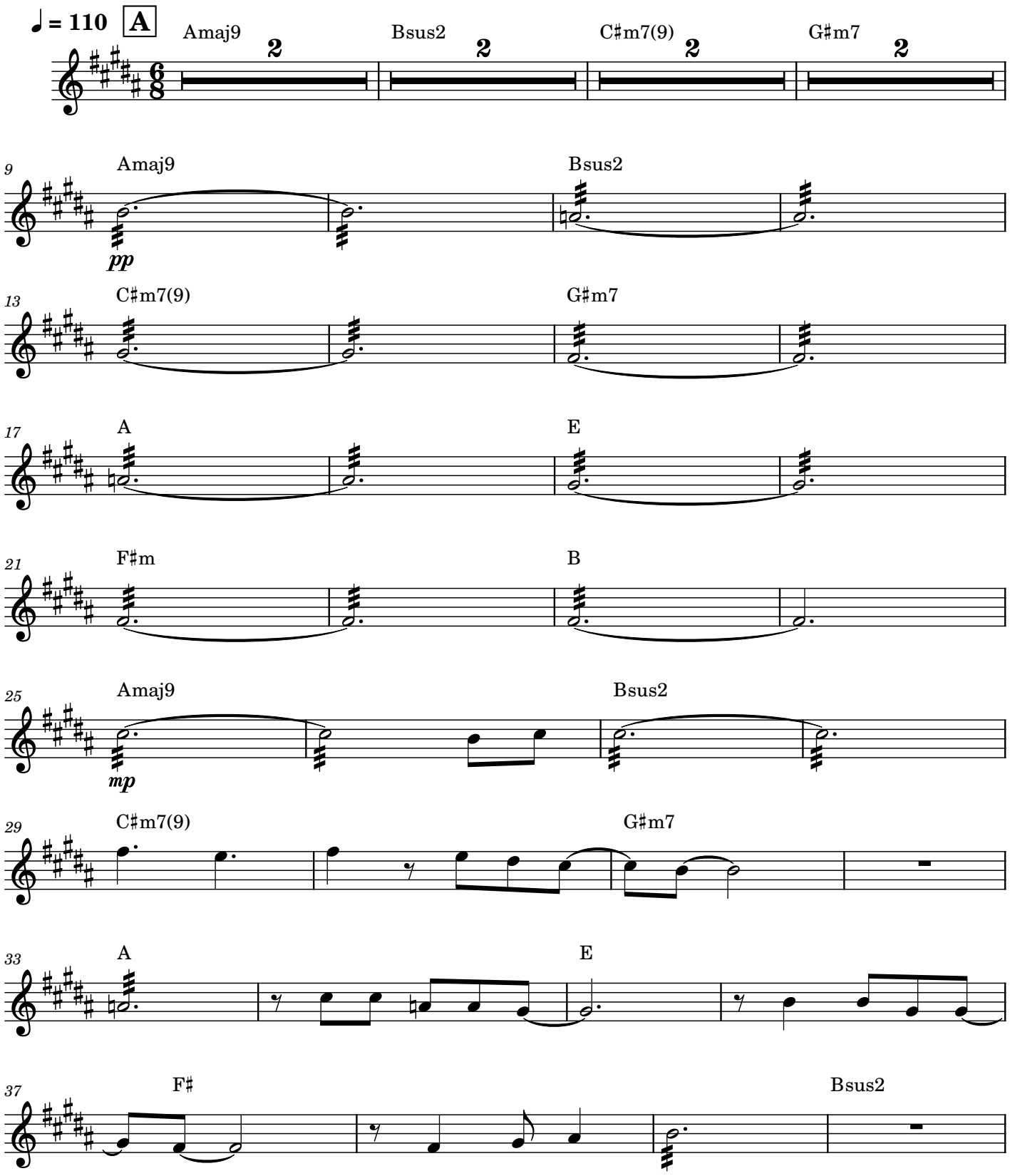

119
A♯m7♭5
B
cresc.
123
A♯m7♭5
B
Bmaj7
(cresc.)
mf
127
E
B
131
A♯m7♭5
B
B'
mf
dim.
p
f
135
B
A♯m7♭5
D♯7
G♯m
139
F♯m
B7
E
mp
cresc.
mf
143
A♯m7♭5
B
f
147
A♯m7♭5
B
151
Bmaj7
E
B
155
A♯m7♭5
B

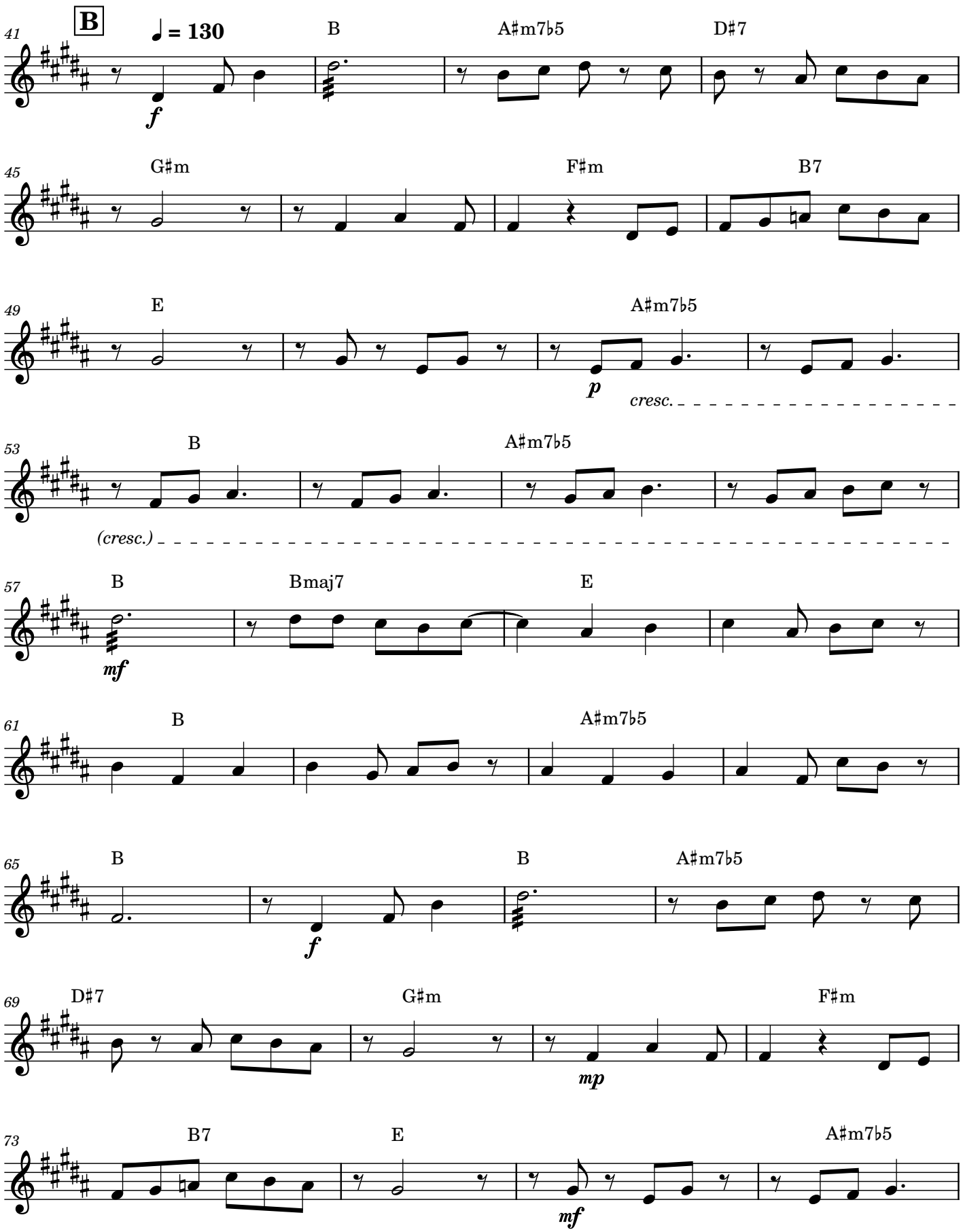

Coda
159
2
p cresc.
164
(cresc.)
f
168
4
mf

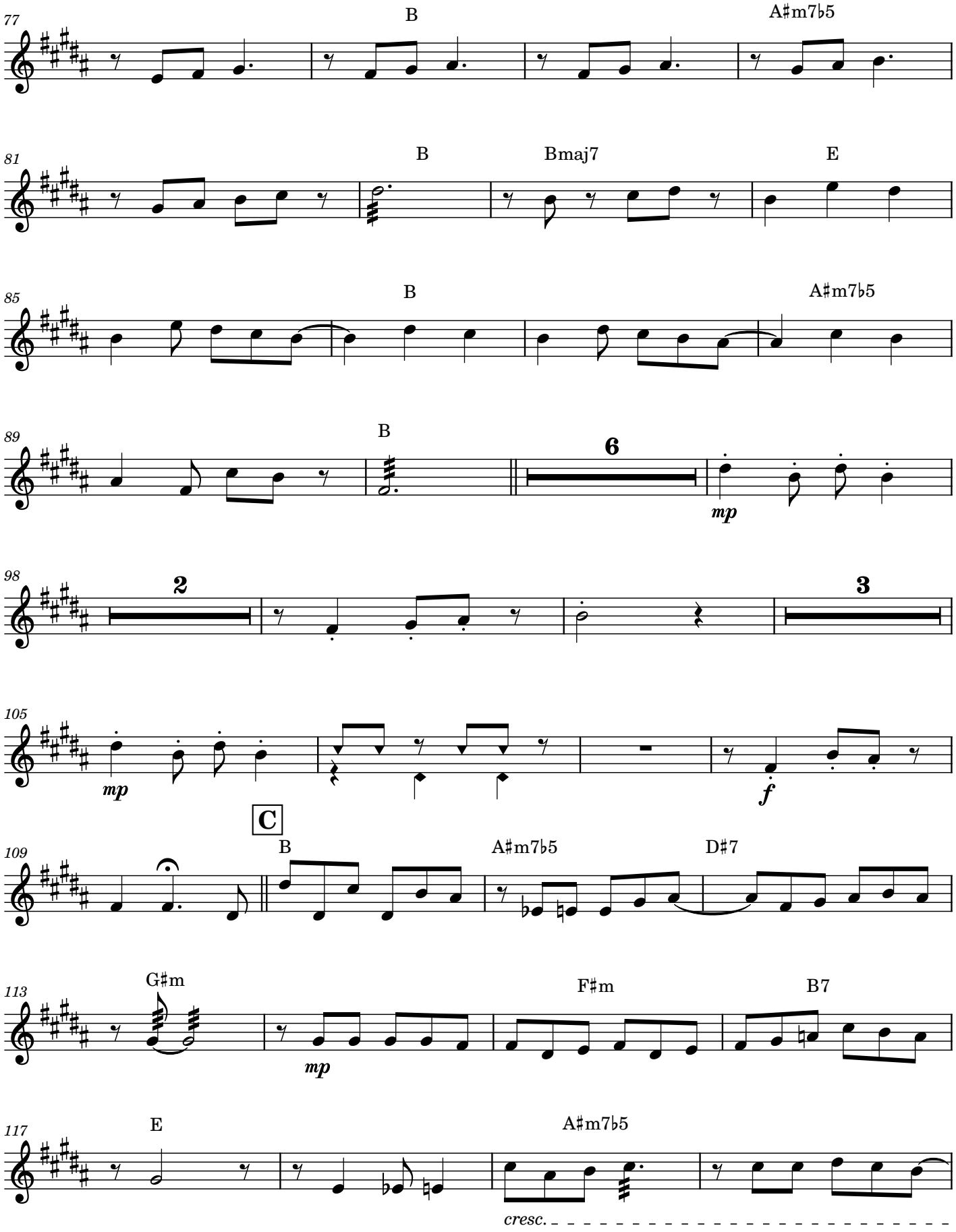
Bandola 2

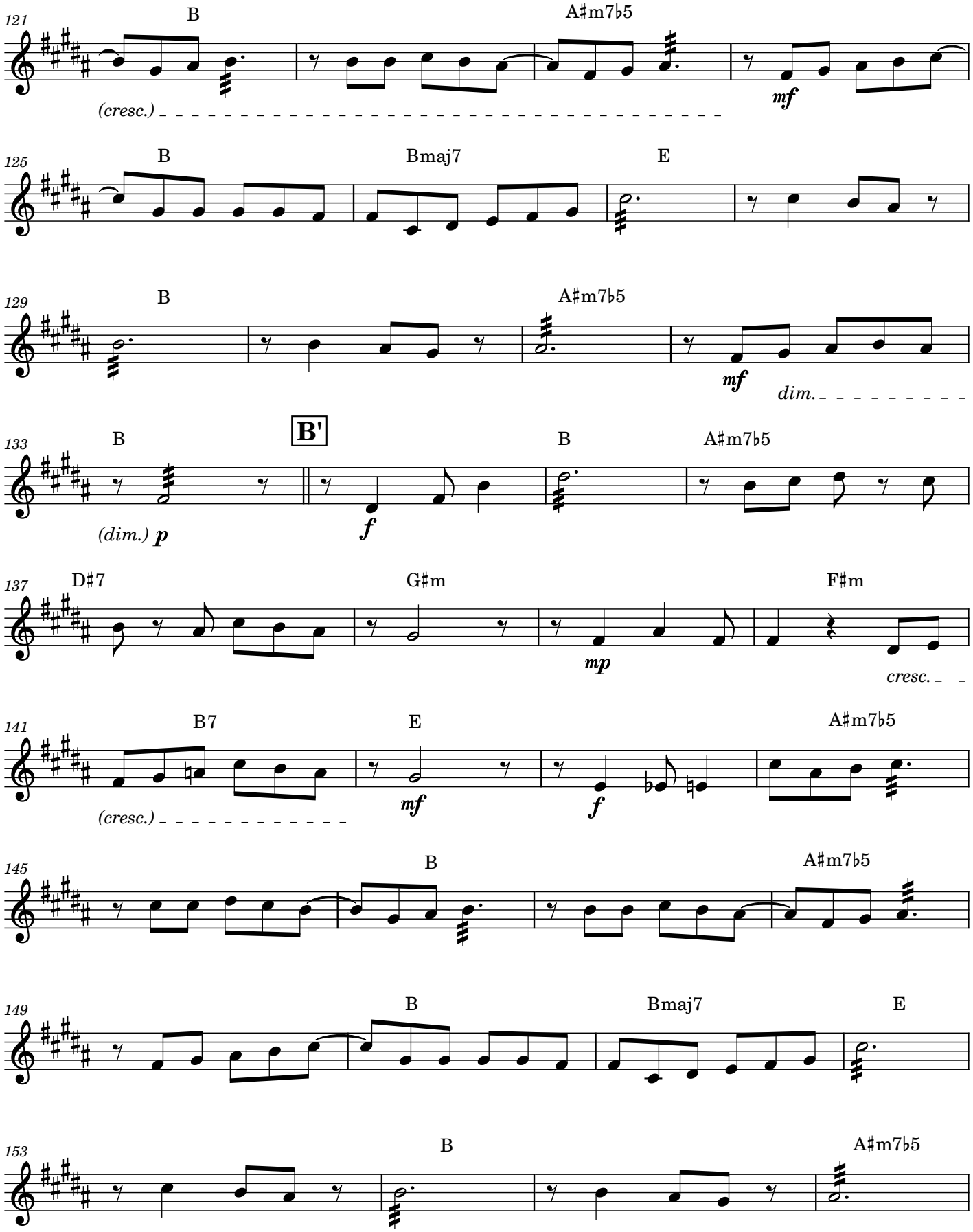
Bambuco

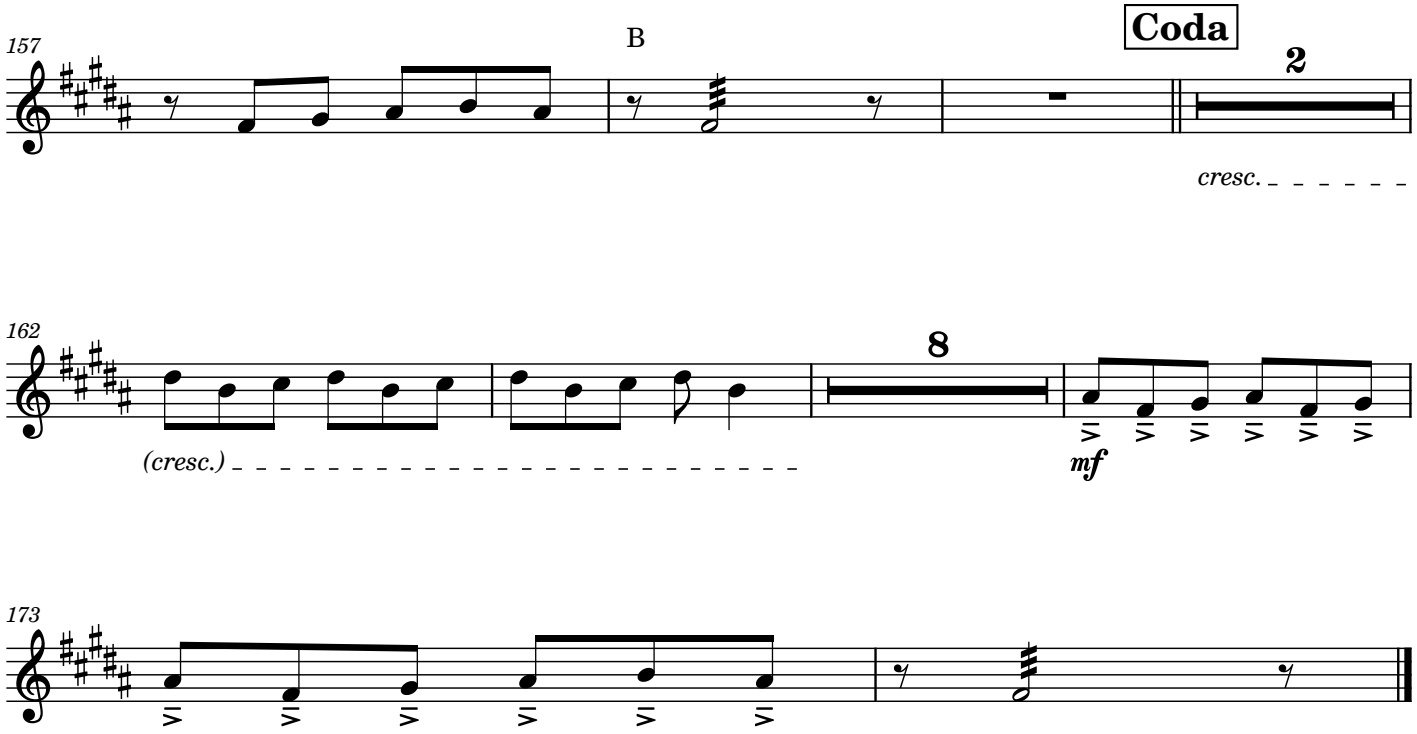
Jhon Betancourt




B
♩ = 130
41
B
A♯m7♭5
D♯7
f
45
G♯m
F♯m
B7
49
E
A♯m7♭5
p
cresc.
53
B
A♯m7♭5
(cresc.)
57
B
Bmaj7
E
mf
61
B
A♯m7♭5
65
B
B
A♯m7♭5
f
69
D♯7
G♯m
F♯m
mp
73
B7
E
A♯m7♭5
mf


77
B
A♯m7♭5
81
B
Bmaj7
E
85
B
A♯m7♭5
89
B
6
mp
98
2
3
105
mp
f
C
109
B
A♯m7♭5
D♯7
113
G♯m
mp
F♯m
B7
117
E
A♯m7♭5
cresc.

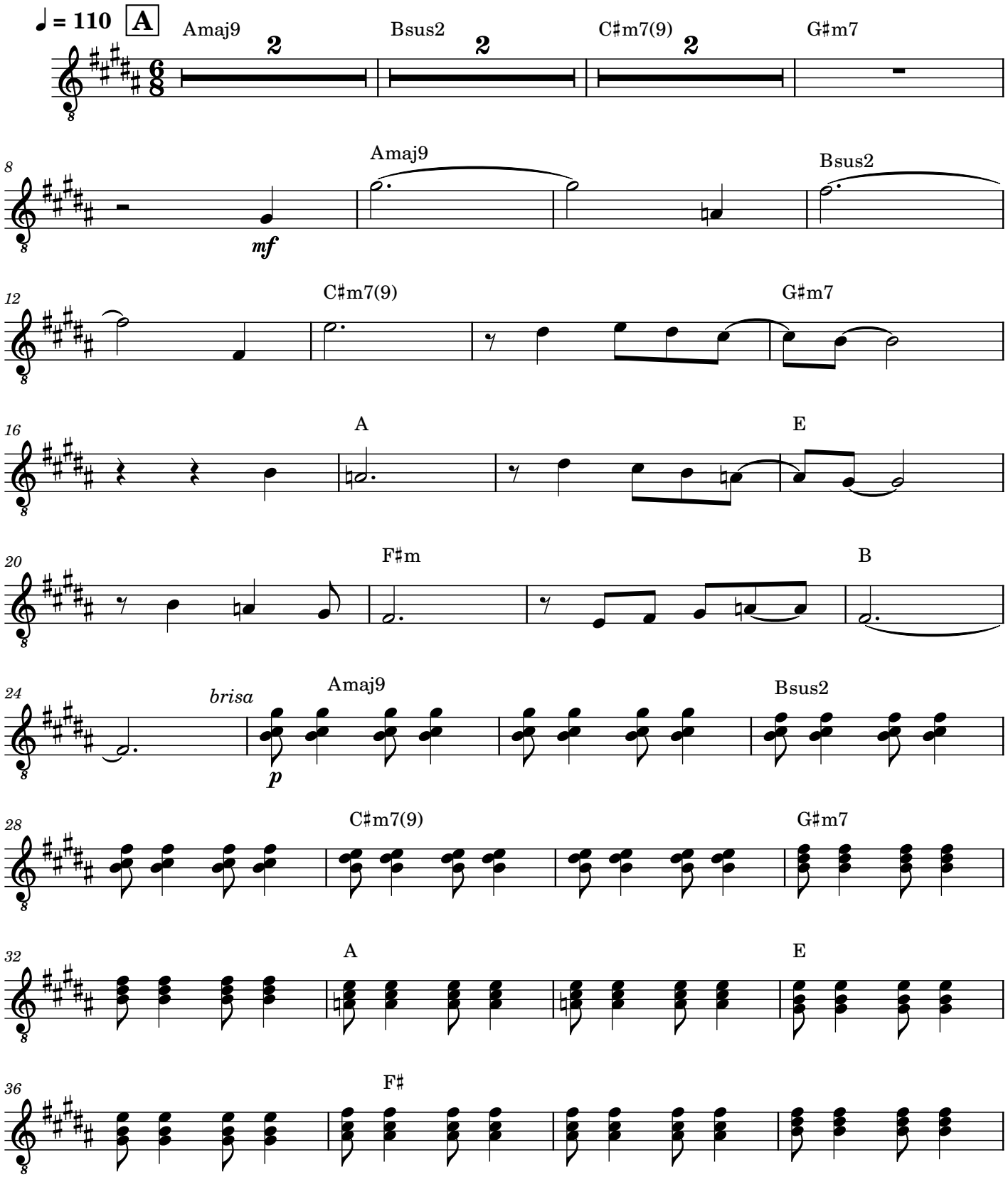

121
B
A♯m7♭5
(cresc.)
mf
125
B
Bmaj7
E
129
B
A♯m7♭5
mf
dim.
133
B
B'
B
A♯m7♭5
(dim.) p
f
137
D♯7
G♯m
F♯m
mp
cresc.
141
B7
E
A♯m7♭5
(cresc.)
mf
f
145
B
A♯m7♭5
149
B
Bmaj7
E
153
B
A♯m7♭5


157
B
Coda
2
cresc.
162
8
(cresc.)
mf
173

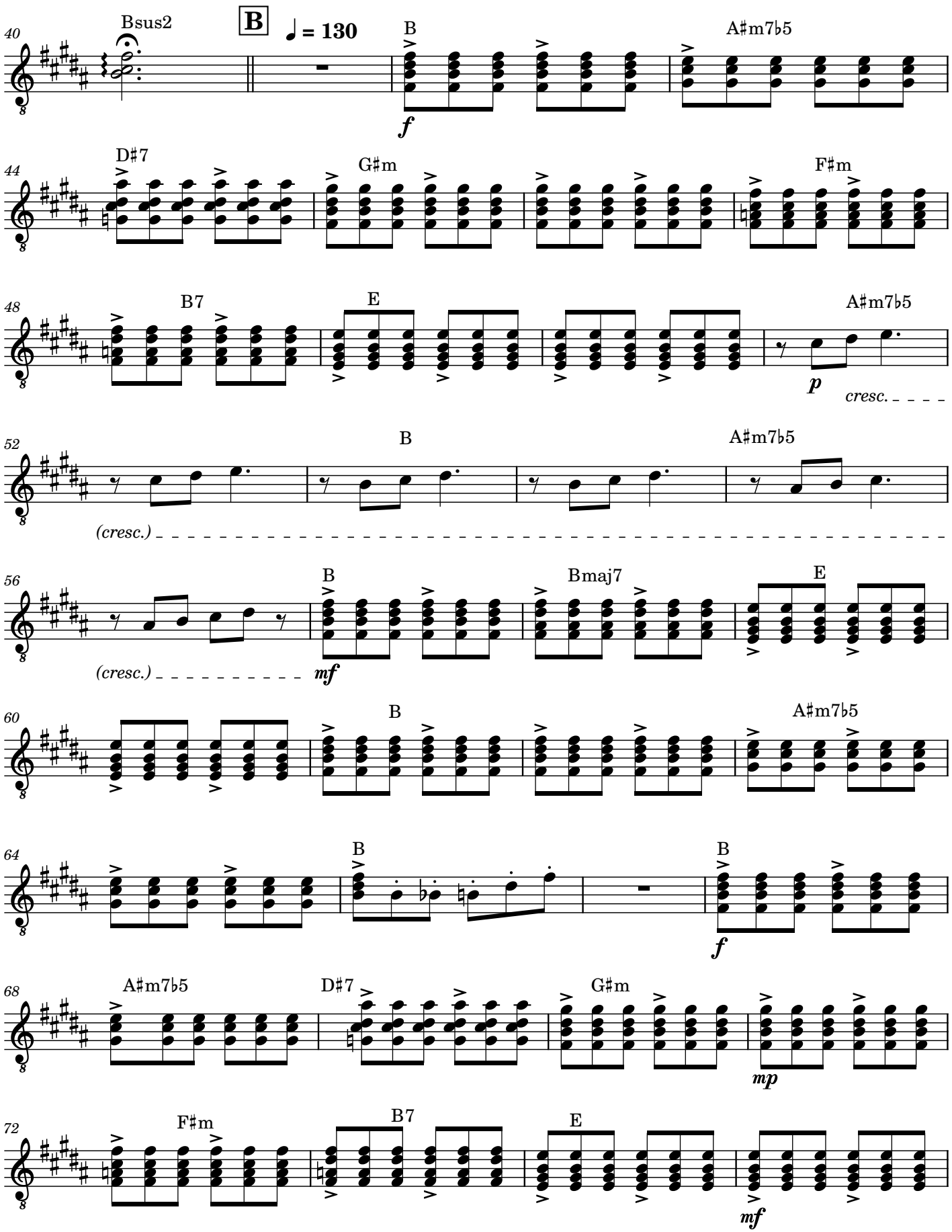
Tiple

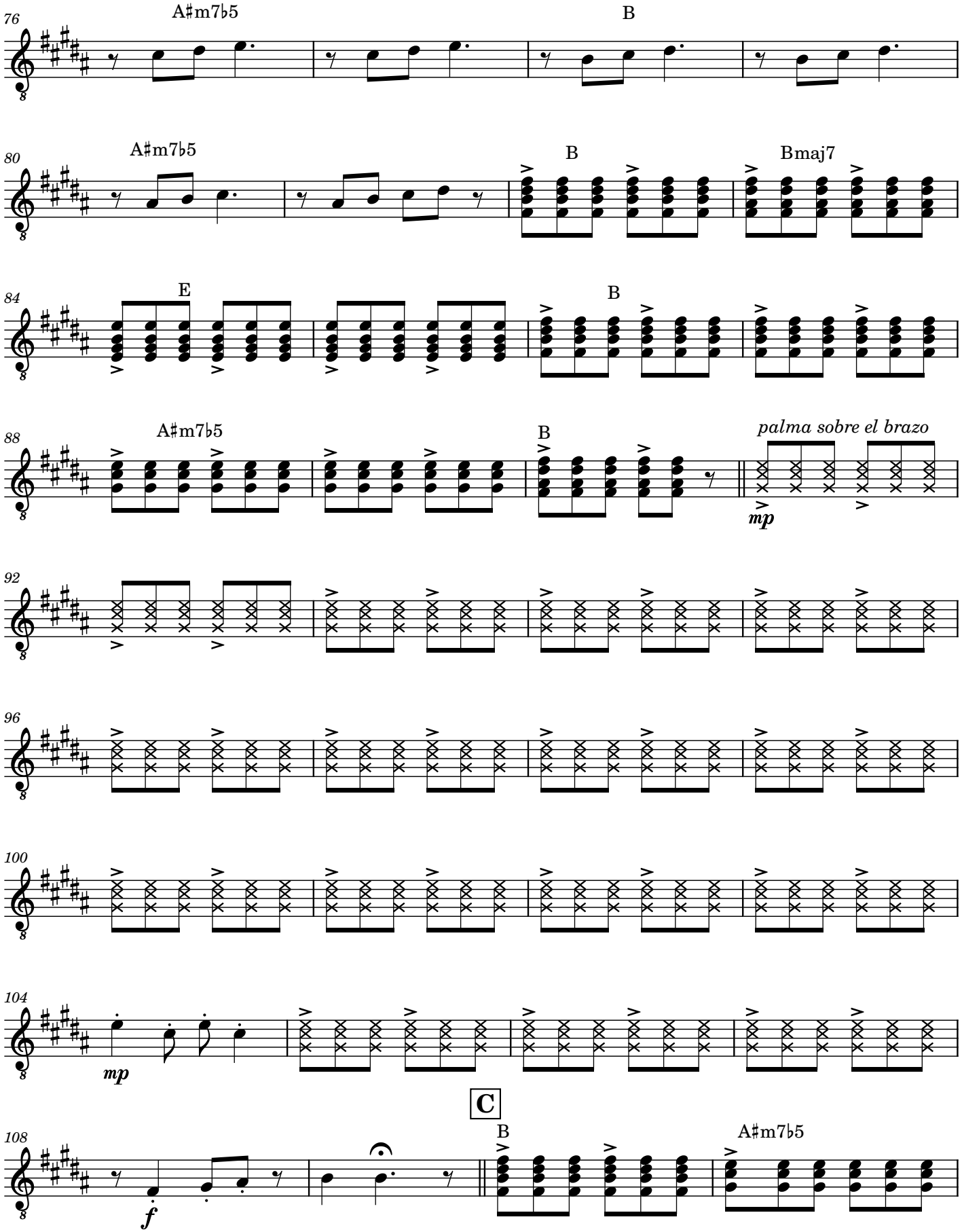
Bambuco

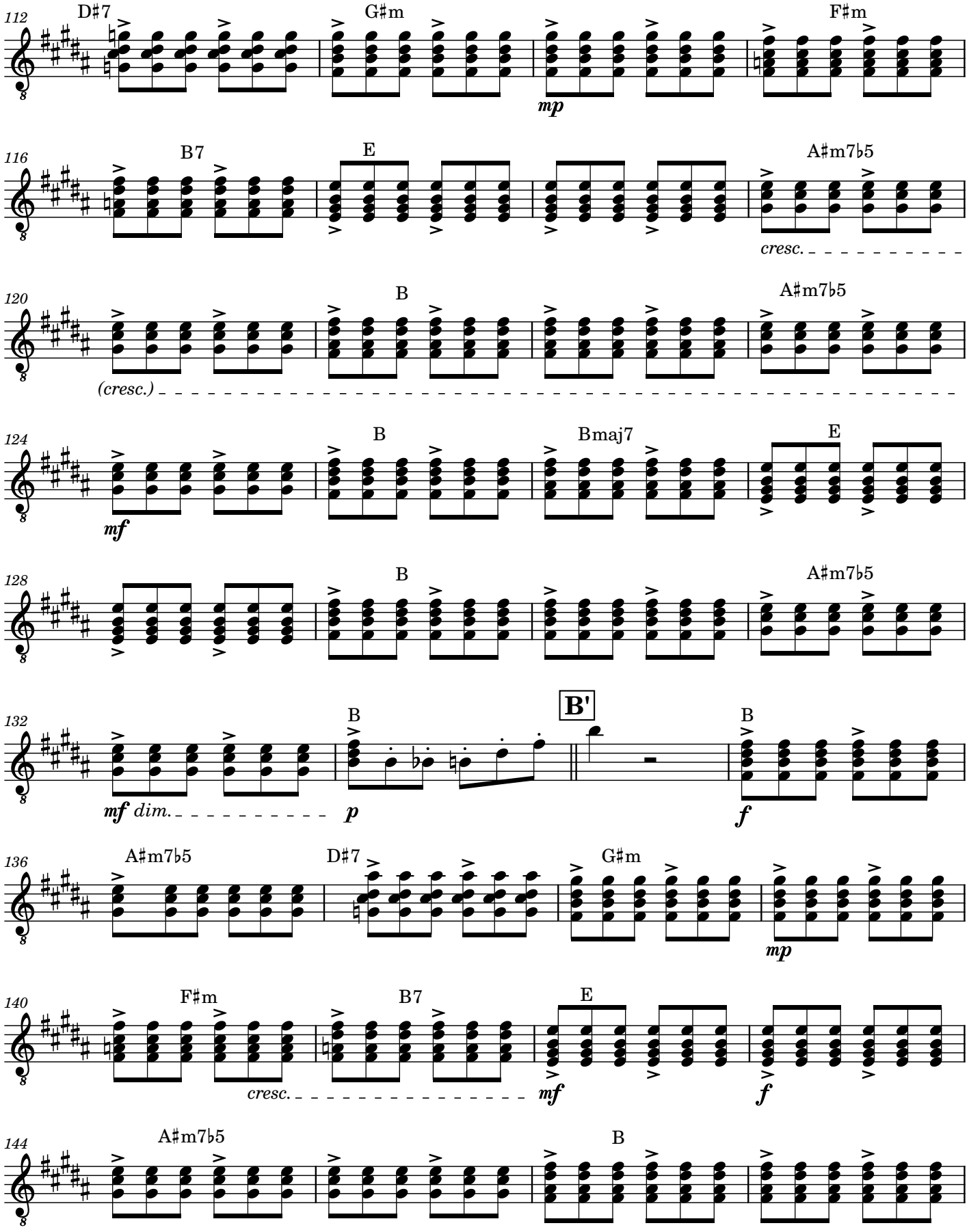
Jhon Betancourt

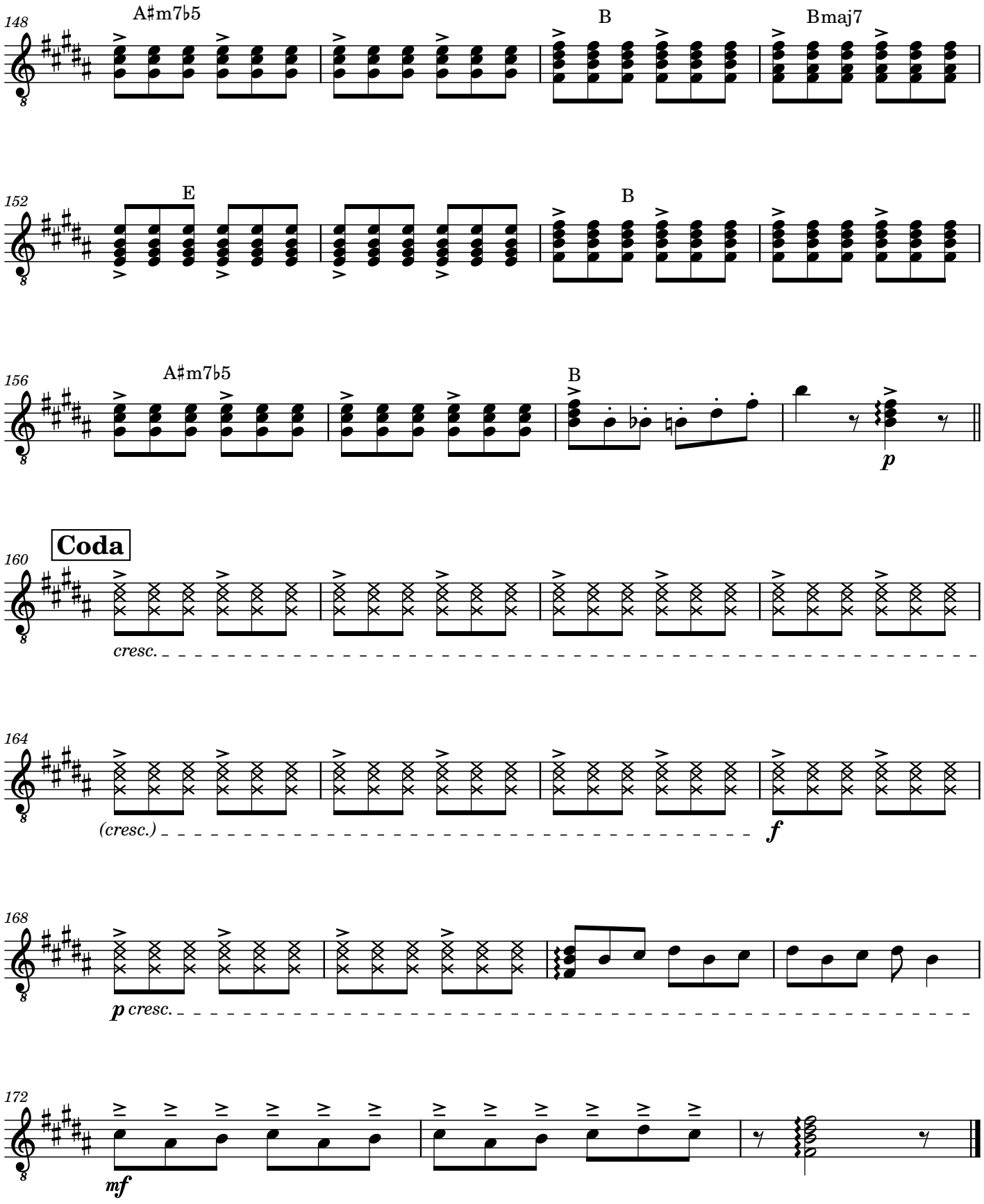


Universidad Nacional Abierta y a Distancia
2025


40
Bsus2
B
♩ = 130
B
A♯m7♭5
f
44
D♯7
G♯m
F♯m
48
B7
E
A♯m7♭5
p
cresc.
52
B
A♯m7♭5
(cresc.)
56
B
Bmaj7
E
(cresc.)
mf
60
B
A♯m7♭5
64
B
B
f
68
A♯m7♭5
D♯7
G♯m
mp
72
F♯m
B7
E
mf


76
A♯m7♭5
B
80
A♯m7♭5
B
Bmaj7
84
E
B
88
A♯m7♭5
B
palma sobre el brazo
mp
92
96
100
104
mp
C
108
B
A♯m7♭5
f

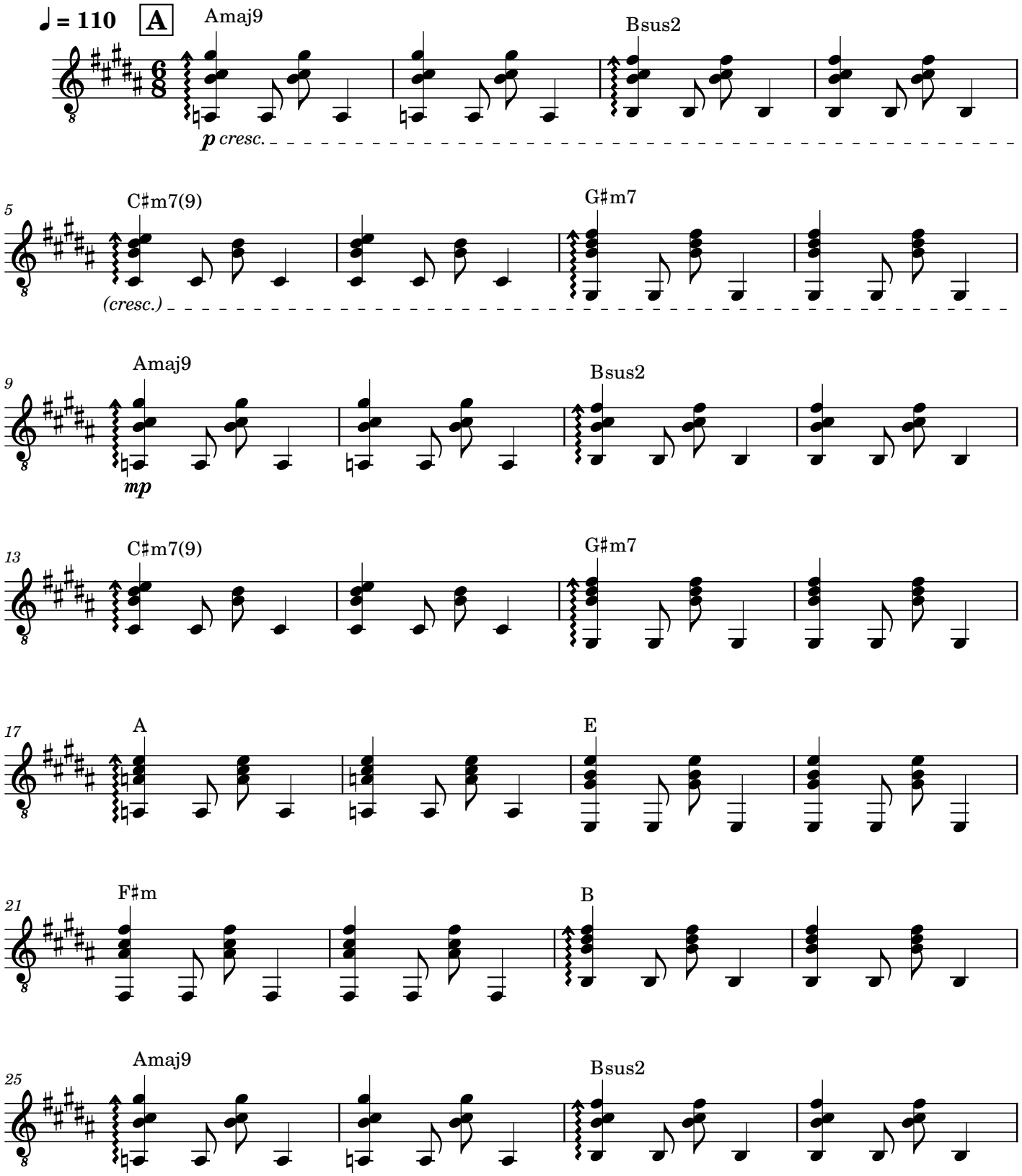

112
D♯7
G♯m
F♯m
mp
116
B7
E
A♯m7♭5
cresc.
120
B
A♯m7♭5
(cresc.)
124
B
Bmaj7
E
mf
128
B
A♯m7♭5
132
B
B'
B
mf dim.
p
f
136
A♯m7♭5
D♯7
G♯m
mp
140
F♯m
B7
E
cresc.
mf
f
144
A♯m7♭5
B


148
A♯m7♭5
B
Bmaj7
152
E
B
156
A♯m7♭5
B
p
Coda
160
cresc.
164
(cresc.)
f
168
p cresc.
172
mf

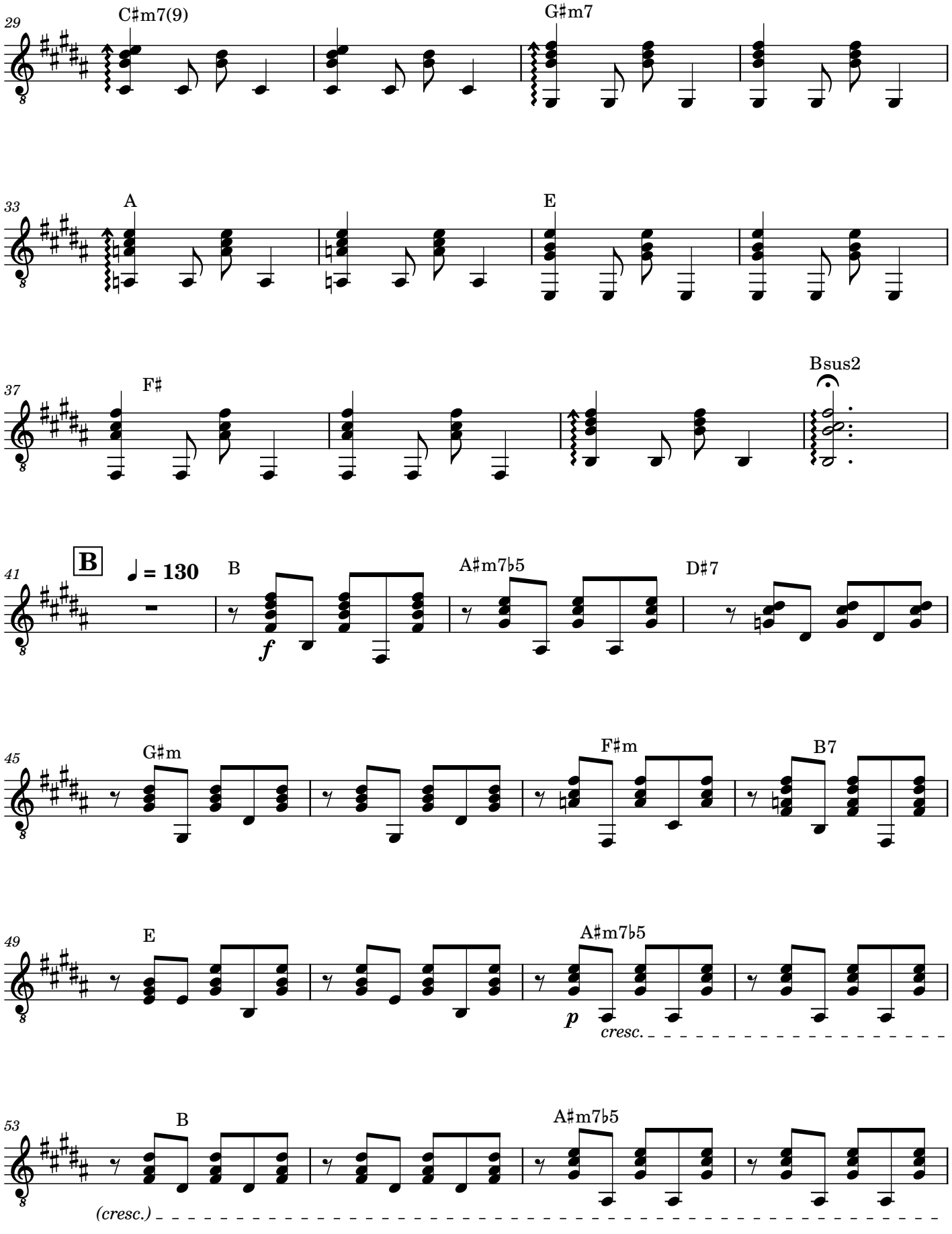
Guitarra

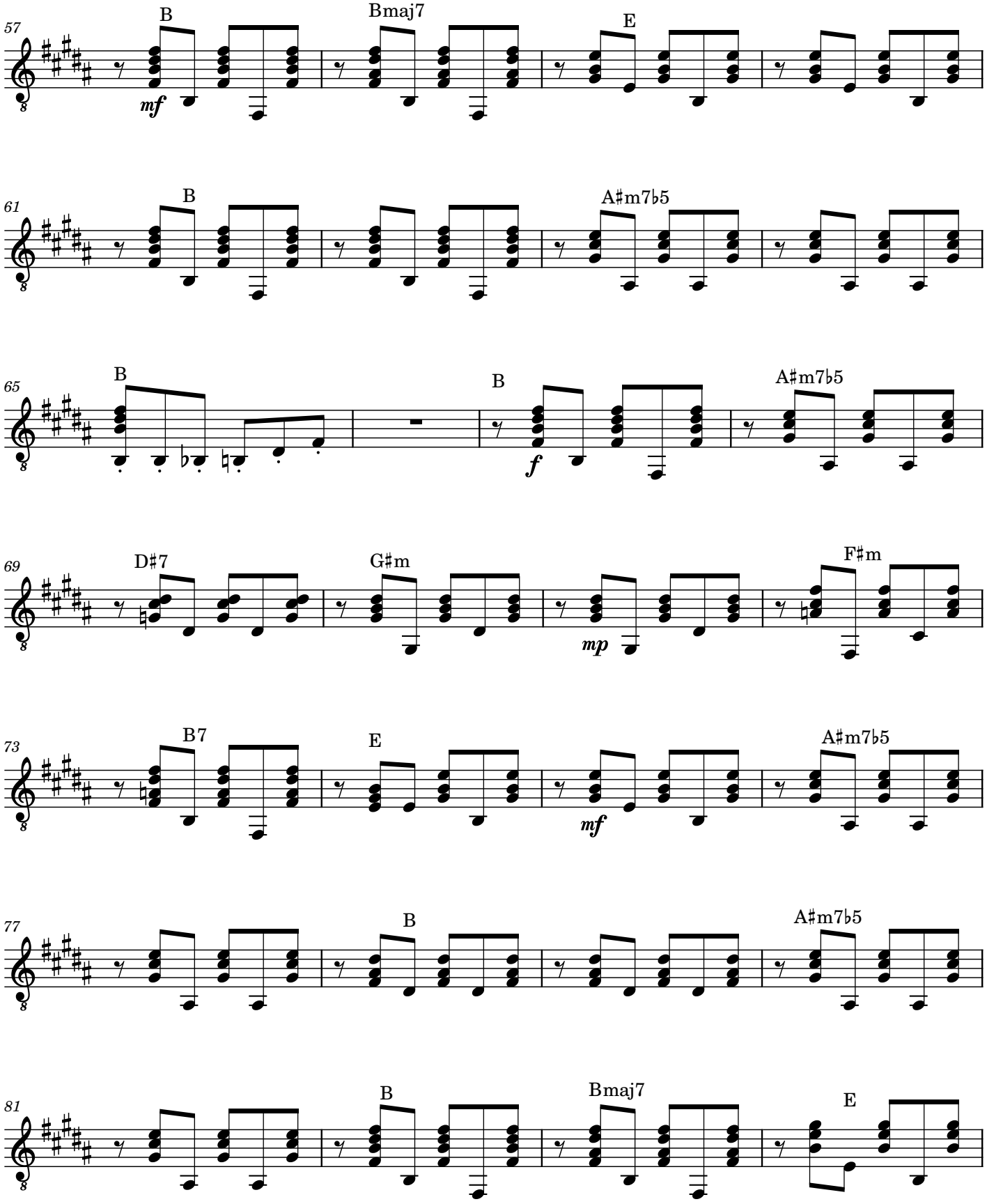
Bambuco

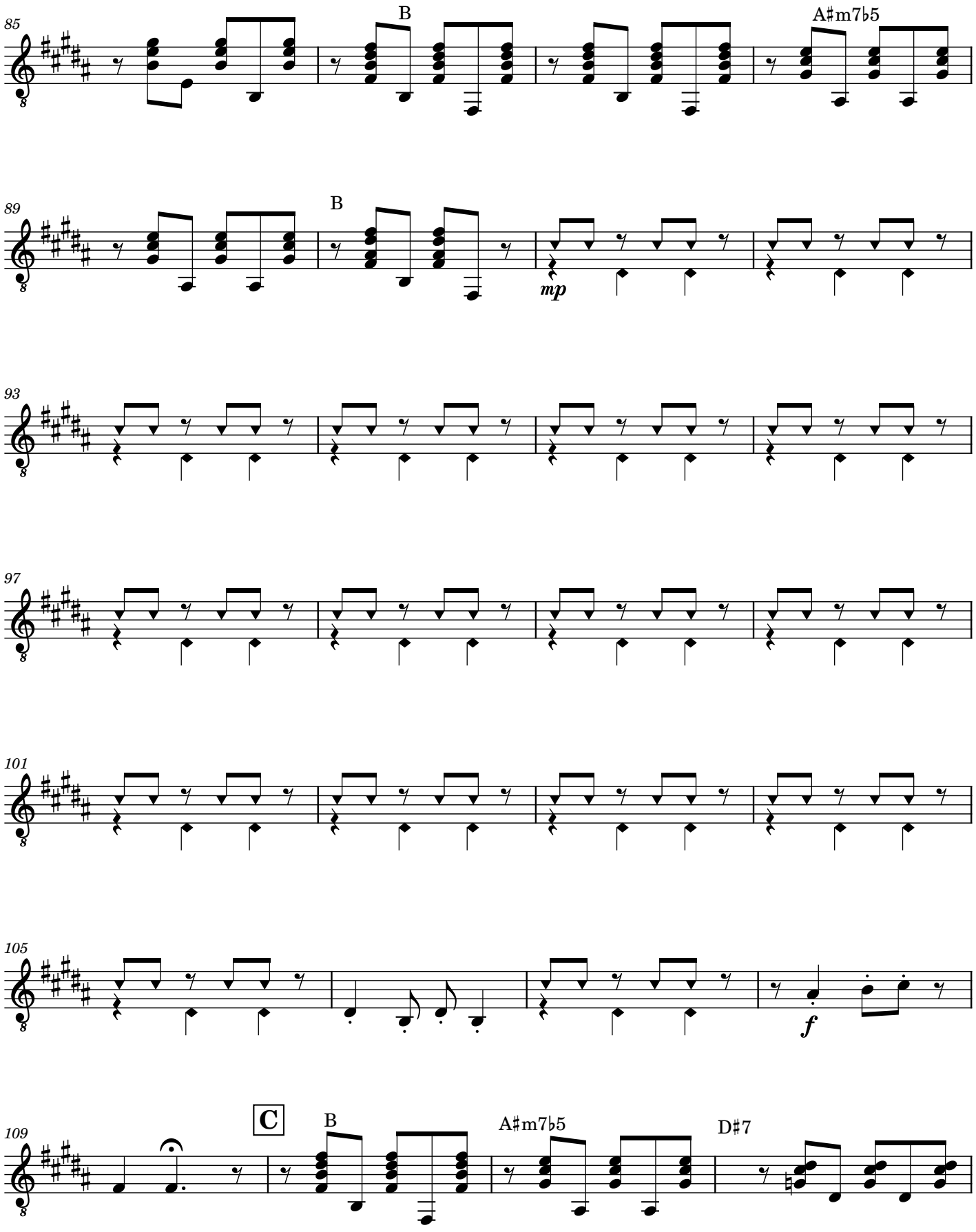
Jhon Betancourt

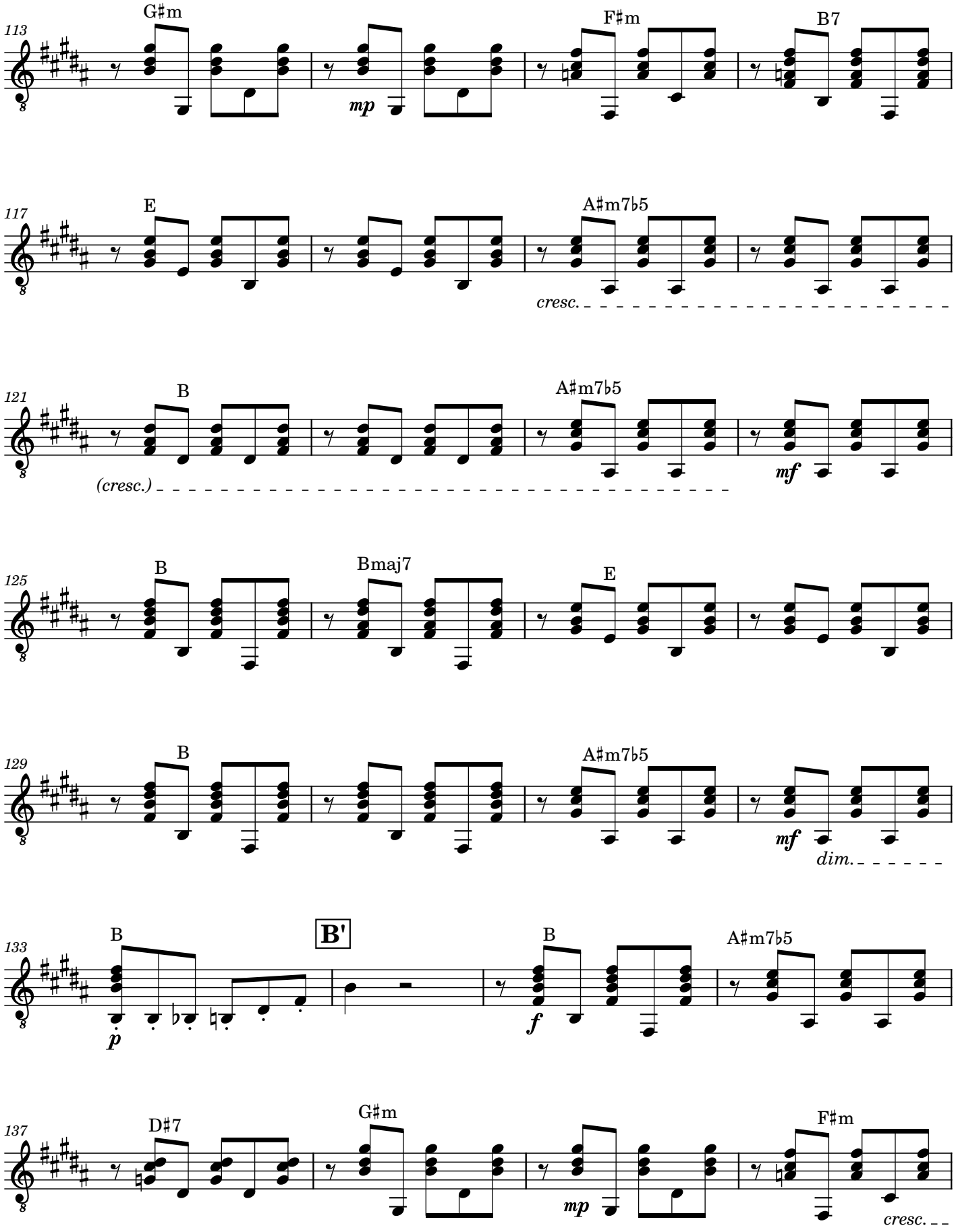


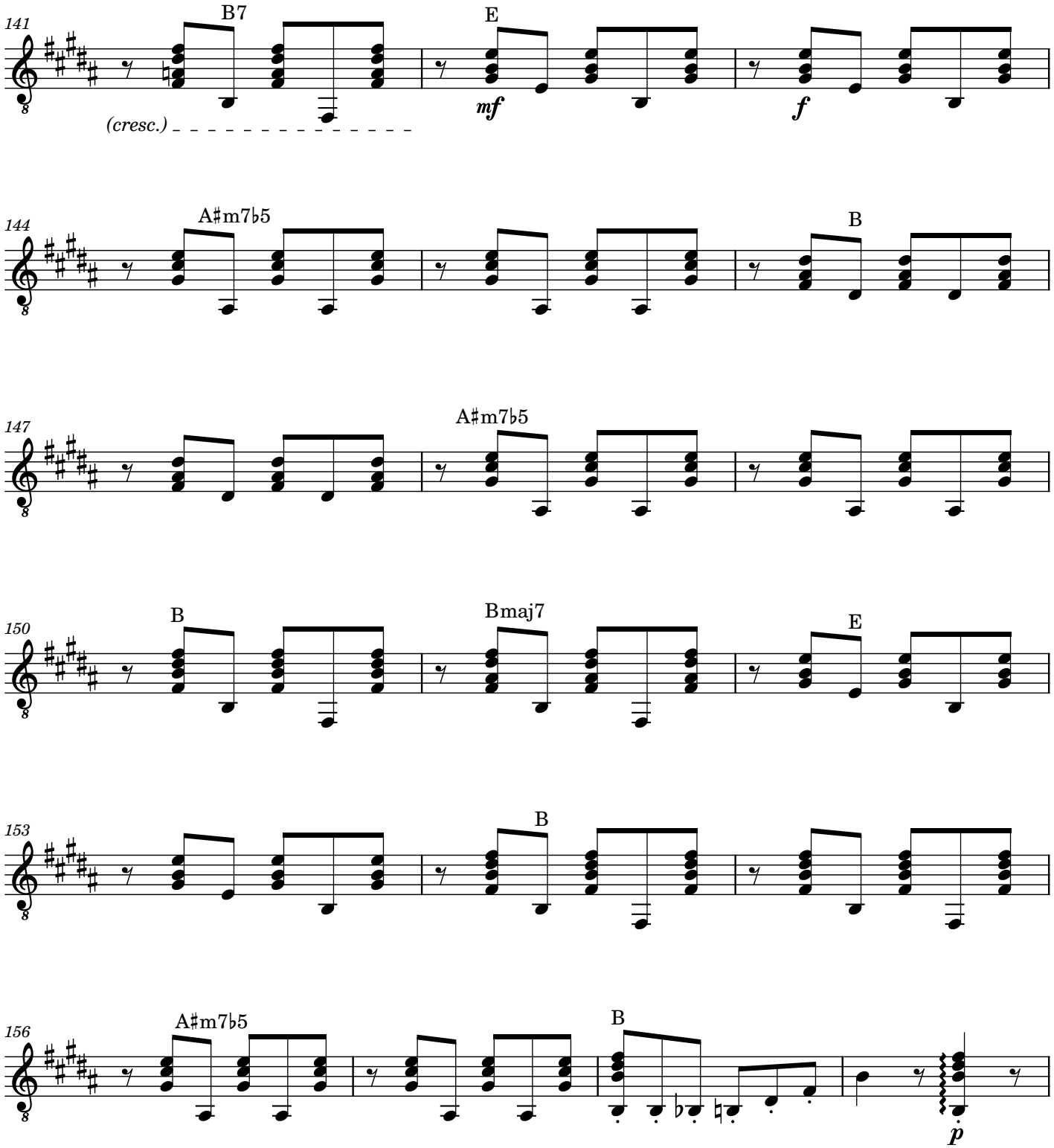
Universidad Nacional Abierta y a Distancia
2025

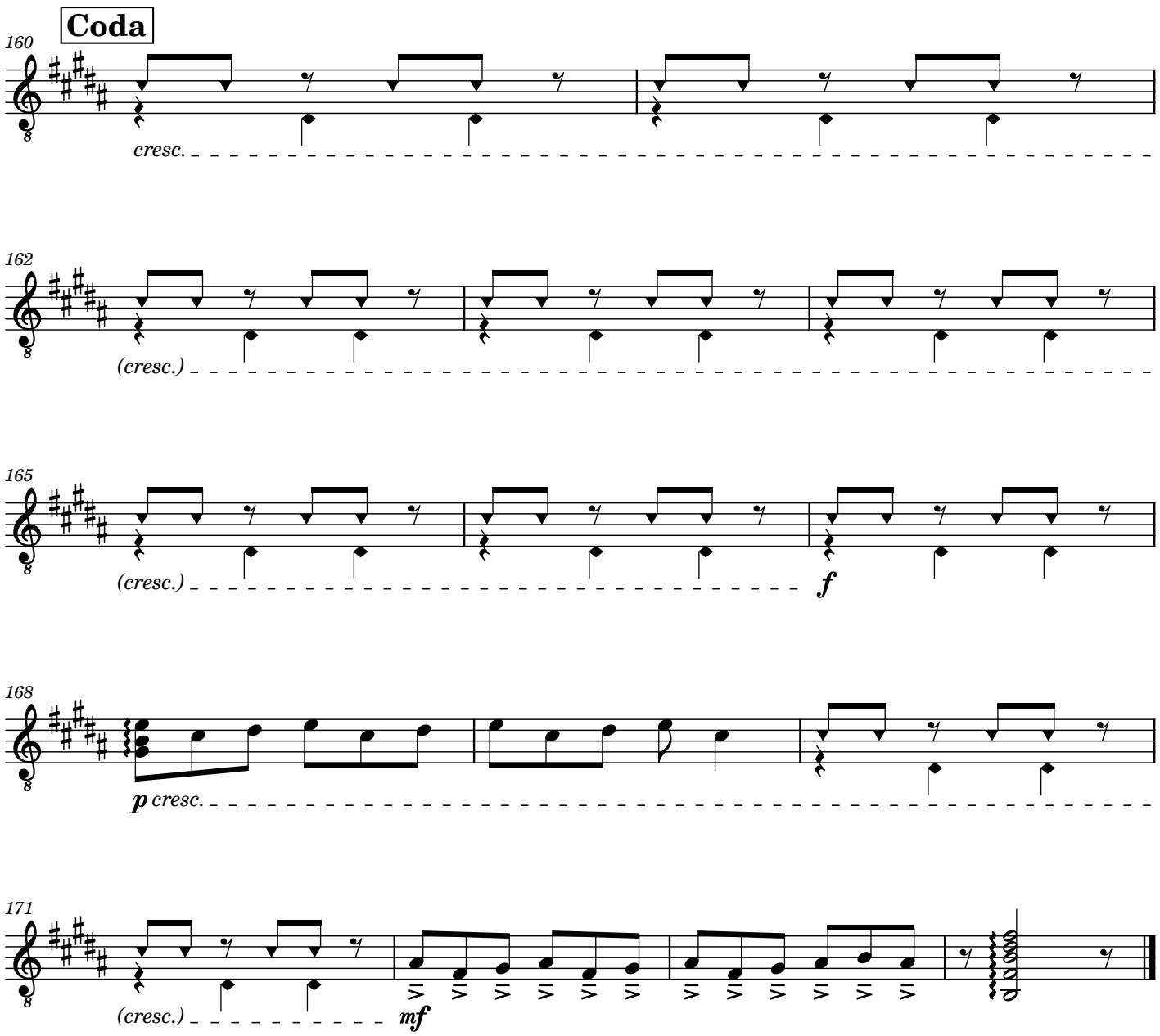

29
C♯m7(9)
G♯m7
33
A
E
37
F♯
Bsus2
41
B
♩ = 130
B
A♯m7♭5
D♯7
45
G♯m
F♯m
B7
49
E
A♯m7♭5
cresc.
53
B
A♯m7♭5
(cresc.)


57
B
Bmaj7
E
mf
61
B
A♯m7♭5
65
B
B
A♯m7♭5
f
69
D♯7
G♯m
F♯m
mp
73
B7
E
A♯m7♭5
mf
77
B
A♯m7♭5
81
B
Bmaj7
E


85
B
A♯m7♭5
89
B
mp
93
97
101
105
f
109
C
B
A♯m7♭5
D♯7


113
G♯m
mp
F♯m
B7
117
E
A♯m7♭5
cresc.
121
B
(cresc.)
A♯m7♭5
mf
125
B
Bmaj7
E
129
B
A♯m7♭5
mf
dim.
133
B
B'
p
B
f
A♯m7♭5
137
D♯7
G♯m
mp
F♯m
cresc.


141
B7
E
(cresc.)
mf
f
144
A♯m7♭5
B
147
A♯m7♭5
150
B
Bmaj7
E
153
B
156
A♯m7♭5
B
p


Coda
160
cresc.
162
(cresc.)
165
(cresc.)
f
168
p cresc.
171
(cresc.)
mf