

Suite de miniaturas andinas para cuarteto instrumental típico colombiano

Proyecto de investigación–creación

Presentado por

Albeiro Tique Poloche

Director / Asesor

Mg. José Ignacio Bolaños Motta

Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades – ECSAH

Programa de Música

Armenia, Quindío

2026

Agradecimientos

Desde lo más profundo de mi ser nacen estas palabras de sincero amor y gratitud hacia mi madre,

Rosa, cuya presencia permanece viva en mi corazón y cuya luz, desde lo eterno, continúa guiando mis pasos; a mi padre, Miguel Ángel; a mi esposa, Isabella; a mi hermano, César y a su esposa, Deisy; así como a mi sobrina y ahijada, Liseth, quienes han sido ejemplo de inspiración, fuerza, constancia, disciplina y fe, y me han brindado su apoyo incondicional en los momentos en que el ánimo parecía desvanecerse durante el camino de mis estudios. Su acompañamiento ha sido fundamental para alcanzar esta meta.

De igual manera, expreso mi profundo agradecimiento a todas las personas que, desde sus diferentes funciones dentro de la Universidad, contribuyeron de una u otra forma a mi proceso de formación académica y que, con su orientación, acompañamiento y compromiso, hicieron posible el desarrollo de este camino como estudiante.

De manera especial, agradezco a mi asesor de grado, Mg. José Ignacio Bolaños Motta, por su orientación, dedicación y valiosos aportes a mi formación académica, así como por su acompañamiento permanente en este exigente proceso de investigación–creación, el cual ha contribuido significativamente a mi crecimiento personal y profesional.

A todos ellos, gracias por estar siempre a mi lado.

Resumen

El presente trabajo se desarrolla bajo el enfoque de investigación–creación y tiene como propósito la elaboración de una suite de miniaturas para cuarteto instrumental típico colombiano, inspirada en ritmos tradicionales de la región andina colombiana. El proyecto busca fortalecer el repertorio académico para formatos instrumentales propios de la música nacional, integrando procedimientos de la armonía tonal con características estilísticas del vals, el bambuco y el pasillo.

La suite está conformada por tres movimientos originales: *Liseth – vals*, *Isabella – bambuco* y *Rosa – pasillo*, escritos para clarinete en Sib, bandola, tiple y guitarra acústica. Durante el proceso creativo se realizó un registro sistemático mediante diario de campo, en el cual se consignaron las etapas de exploración, composición, revisión y análisis.

Se efectuó un análisis melódico, armónico y rítmico de cada obra, evidenciando el uso de progresiones funcionales, organización formal y recursos modales propios de la música andina colombiana.

Los resultados muestran que la investigación–creación permite desarrollar propuestas académicas que conservan la identidad musical y amplían el repertorio del cuarteto instrumental típico colombiano.

Palabras clave: suite de miniaturas, investigación–creación, música andina colombiana, armonía tonal, cuarteto instrumental típico colombiano, composición musical.

Abstract

This research is developed under the research-creation approach and aims to compose a suite of miniatures for Colombian traditional instrumental quartet, inspired by traditional rhythms from the Andean region of Colombia. The project seeks to strengthen the academic repertoire for national instrumental formats by integrating tonal harmony procedures with stylistic features of the waltz, bambuco, and pasillo.

The suite consists of three original movements: *Liseth – Waltz*, *Isabella – Bambuco*, and *Rosa – Pasillo*, written for B \flat clarinet, bandola, tiple, and acoustic guitar. During the creative process, a systematic record was kept through a field diary, where the stages of exploration, composition, revision, and analysis were documented.

A melodic, harmonic, and rhythmic analysis of each piece was carried out, showing the use of functional progressions, formal organization, and modal resources characteristic of Andean Colombian music.

The results show that research-creation allows the development of academic proposals that preserve musical identity while expanding the repertoire for the Colombian traditional instrumental quartet.

Keywords: suite of miniatures, research-creation, Andean Colombian music, tonal harmony, Colombian traditional instrumental quartet, musical composition.

Tabla de contenido

Introducción.....	14
Justificación.....	15
Planteamiento temático	16
Objetivos del proyecto	17
Objetivo general	17
Objetivos específicos.....	17
Marco teórico.....	18
Conceptos para este trabajo compositivo	18
La miniatura musical como enfoque compositivo	18
Exploración tímbrica y configuración instrumental.....	19
El cuarteto instrumental típico colombiano	20
Lenguaje armónico en la música andina colombiana.....	21
Tratamiento armónico en la música andina contemporánea.....	21
Contexto de la música andina colombiana y referentes compositivos	22
Proceso metodológico	23
Etapas del proceso metodológico	25
Etapa 1. Investigación exploratoria y contextual.....	25
Etapa 2. Recolección y sistematización de información	25

Etapa 3. Fundamentación y planteamiento del problema.....	25
Etapa 4. Enfoque metodológico y marco conceptual.....	26
Etapa 5. Exploración y sistematización del entorno sonoro.....	26
Etapa 6. Diseño y fundamento del cuarteto instrumental típico colombiano	26
Etapa 7. Proceso de creación y composición musical.....	27
Etapa 8. Evaluación crítica y optimización del proceso compositivo.....	27
Etapa 9. Divulgación de resultados y conclusiones	27
Proceso creativo.....	28
Contexto cultural de las dedicatorias en la música andina colombiana	28
Fases del proceso creativo.....	30
Descripción de las fases del proceso creativo.....	30
Fase 1. Investigación musical y exploración compositiva	30
Fase 2. Análisis de referentes interpretativos y compositivos.....	31
Fase 3. Composición de las obras y elaboración de partituras preliminares	31
Fase 4. Revisión y ajuste del material compositivo	32
Fase 5. Elaboración de las versiones finales de las obras.....	32
Fases del registro del proceso creativo y de investigación.....	33
Descripción de las fases del registro del proceso creativo	33
Fase 1. Diario de campo y documentación de los géneros musicales.....	33
Fase 2. Registro de referentes interpretativos y compositivos.....	34

Fase 3. Registro del proceso de composición de las obras	35
Fase 4. Registro de revisiones y ajustes compositivos	36
Fase 5. Registro de las versiones finales de las obras	36
Fase 6. Análisis melódico, armónico y rítmico de las obras.....	37
Liseth – vals – I movimiento	38
1. Análisis melódico	38
a. Construcción tonal y modal	38
b. Movimiento melódico	40
c. Fraseo y articulación.....	42
d. Ámbitus y registro	45
2. Análisis armónico.....	47
a. Progresiones tonales	47
b. Cadencias y resoluciones	49
c. Modulaciones	52
d. Textura y función armónica	54
3. Análisis rítmico	56
a. Patrón métrico	56
b. Contratiempos y síncopas	57
c. Articulación rítmica	59
d. Secciones y forma rítmica.....	61

Isabella – bambuco – II movimiento	64
1. Análisis melódico	64
a. Construcción tonal y modal	64
b. Movimiento melódico	66
c. Fraseo y articulación.....	68
d. Ámbitus y registro.....	70
2. Análisis armónico.....	73
a. Progresiones tonales	73
b. Cadencias y resoluciones.....	75
c. Modulaciones	77
d. Textura y función armónica.....	78
3. Análisis rítmico	81
a. Patrón métrico	81
b. Contratiempos y síncopas.....	83
c. Articulación rítmica.....	85
d. Secciones y forma rítmica.....	87
Rosa – pasillo – III movimiento	89
1. Análisis melódico	89
a. Construcción tonal y modal	89
b. Movimiento melódico	91

c. Fraseo y articulación.....	93
d. Ámbitus y registro.....	95
2. Análisis armónico.....	97
a. Progresiones tonales.....	97
b. Cadencias y resoluciones.....	100
c. Modulaciones.....	102
d. Textura y función armónica.....	104
3. Análisis rítmico.....	106
a. Patrón métrico.....	106
b. Contratiempos y síncopas.....	108
c. Articulación rítmica.....	110
d. Secciones y forma rítmica.....	112
Síntesis del análisis musical de los tres movimientos de la suite.....	115
Conclusiones.....	116
Referencias.....	119
Anexos.....	124

Lista de tablas

Tabla 1. Síntesis del análisis modal y tonal: Liseth (vals)	39
Tabla 2. Elementos motivicos y disposición textural: Liseth (vals)	41
Tabla 3. Organización del fraseo y la articulación: Liseth (vals)	44
Tabla 4. Ámbito, registro y función instrumental: Liseth (vals)	46
Tabla 5. Progresiones armónicas estructurales: Liseth (vals)	49
Tabla 6. Cadencias y planificación tensional: Liseth (vals)	51
Tabla 7. Organización tonal y procesos modulantes: Liseth (vals)	53
Tabla 8. Textura y distribución funcional: Liseth (vals)	55
Tabla 9. Configuración estructural y carácter expresivo: Liseth (vals)	57
Tabla 10. Identificación de contratiempos y síncopas: Liseth (vals)	59
Tabla 11. Recursos articulatorios y rítmicos: Liseth (vals)	61
Tabla 12. Estructura formal: Liseth (vals)	63
Tabla 13. Relación tonal y armónico-modal: Isabella (bambuco)	65
Tabla 14. Diseño interválico y comportamiento melódico: Isabella (bambuco)	67
Tabla 15. Fraseo y articulación: Isabella (bambuco)	69
Tabla 16. Ámbito melódico y distribución de registros: Isabella (bambuco)	72
Tabla 17. Progresiones y funciones armónicas: Isabella (bambuco)	74
Tabla 18. Cadencias y resoluciones: Isabella (bambuco)	76
Tabla 19. Modulaciones e inflexiones tonales: Isabella (bambuco)	78
Tabla 20. Textura y función armónica: Isabella (bambuco)	80
Tabla 21. Organización métrica y patrón rítmico: Isabella (bambuco)	82
Tabla 22. Contratiempos y desplazamientos acentuales: Isabella (bambuco)	84

Tabla 23. Recursos de articulación rítmica: Isabella (bambuco).....	86
Tabla 24. Estructura formal: Isabella (bambuco)	88
Tabla 25. Construcción modal y tonal: Rosa (pasillo).....	91
Tabla 26. Movimiento melódico: Rosa (pasillo)	93
Tabla 27. Fraseo y articulación: Rosa (pasillo)	95
Tabla 28. Ámbito y distribución registral: Rosa (pasillo).....	97
Tabla 29. Progresiones funcionales: Rosa (pasillo).....	99
Tabla 30. Sistematización de cadencias: Rosa (pasillo).....	101
Tabla 31. Tonicizaciones y desplazamientos tonales: Rosa (pasillo)	103
Tabla 32. Textura y funciones instrumentales: Rosa (pasillo)	105
Tabla 33. Patrón métrico y recursos rítmicos: Rosa (pasillo)	108
Tabla 34. Desplazamientos rítmicos: Rosa (pasillo)	110
Tabla 35. Articulación rítmica: Rosa (pasillo)	112
Tabla 36. Estructura formal: Rosa (pasillo)	114

Lista de figuras

Figura 1. Instrumentos del trío típico instrumental: bandola, tiple y guitarra.....	19
Figura 2. Clarinete en Sib en el cuarteto instrumental típico colombiano	20
Figura 3. Diario de campo: proceso creativo de la obra	34
Figura 4. Ejemplo melódico-armónico con refuerzo tonal en la menor: Liseth (vals)	38
Figura 5. Motivo melódico representativo: Liseth (vals).....	40
Figura 6. Fraseo y articulación: Liseth (vals).....	43
Figura 7. Distribución registral y contraste textural en la sección B: Liseth (vals).....	45
Figura 8. Consolidación del centro tonal en la menor: Liseth (vals).....	48
Figura 9. Cadencia auténtica y semicadencia en la menor: Liseth (vals)	50
Figura 10. Procesos modulantes y transición armónica en la sección B: Liseth (vals)	52
Figura 11. Configuración textural y función instrumental: Liseth (vals)	54
Figura 12. Patrón métrico ternario del acompañamiento: Liseth (vals).....	56
Figura 13. Contratiempos y síncopas en la organización rítmica: Liseth (vals)	58
Figura 14. Articulación rítmica y organización métrica: Liseth (vals).....	60
Figura 15. Transición estructural entre las secciones A y B: Liseth (vals).....	62
Figura 16. Apoyaturas en construcción melódica diatónica: Isabella (bambuco).....	64
Figura 17. Movimiento melódico y compensación interválica: Isabella (bambuco).....	66
Figura 18. Diseño fraseológico y articulatorio: Isabella (bambuco)	68
Figura 19. Comportamiento del ámbito melódico en el tema B: Isabella (bambuco)	71
Figura 20. Cierre cadencial de la sección A: Isabella (bambuco)	73
Figura 21. Cierre cadencial en la coda: Isabella (bambuco)	75
Figura 22. Tonicización del vi en la sección B: Isabella (bambuco).....	77

Figura 23. Textura homofónica en la reexposición A': Isabella (bambuco).....	79
Figura 24. Métrica en 6/8 en la sección A': Isabella (bambuco).....	81
Figura 25. Desplazamientos acentuales en el sistema rítmico: Isabella (bambuco).....	83
Figura 26. Articulación rítmica en el acompañamiento: Isabella (bambuco)	85
Figura 27. Inicio de la sección B con contraste rítmico: Isabella (bambuco)	87
Figura 28. Alternancia modal-armónica: Rosa (pasillo).....	90
Figura 29. Movimiento melódico en el inicio del tema B: Rosa (pasillo)	92
Figura 30. Fraseo simétrico y articulación en el tema A: Rosa (pasillo).....	94
Figura 31. Expansión registral y contraste tímbrico en la sección final: Rosa (pasillo)....	96
Figura 32. Progresiones tonales en el desarrollo del tema B: Rosa (pasillo)	98
Figura 33. Configuración cadencial: Rosa (pasillo)	100
Figura 34. Tonicización del III grado y preparación dominante: Rosa (pasillo).....	102
Figura 35. Textura homofónica acompañada en la reexposición: Rosa (pasillo).....	104
Figura 36. Patrón ternario y estabilidad métrica en 3/4: Rosa (pasillo).....	107
Figura 37. Contratiempos y síncopas en el tema A: Rosa (pasillo).....	109
Figura 38. Articulación rítmica en el tema A: Rosa (pasillo)	111
Figura 39. Transición interna del tema A: Rosa (pasillo)	113

Introducción

La música andina colombiana constituye una de las manifestaciones más representativas del patrimonio cultural del país, destacándose por la riqueza de sus géneros tradicionales, como el vals, el bambuco y el pasillo. Estos ritmos han sido interpretados en diversos formatos; entre ellos, el cuarteto instrumental típico colombiano, conformado por clarinete en Sib, bandola, tiple y guitarra acústica, agrupación que ocupa un lugar significativo dentro de la práctica musical tradicional. Sin embargo, en el ámbito académico universitario se evidencia una producción limitada de obras originales escritas para este formato, especialmente cuando se busca integrar los principios de la armonía tonal con las características estilísticas propias de la música andina.

En los procesos de formación musical, el estudio de la armonía tonal suele abordarse desde repertorios europeos, lo que genera una separación entre la teoría y la práctica de los géneros nacionales. Por esta razón, resulta pertinente desarrollar propuestas que permitan aplicar dichos conocimientos en la creación de nuevas obras inspiradas en la tradición colombiana.

El presente trabajo se desarrolla bajo el enfoque de investigación–creación y propone la elaboración de una *suite de miniaturas para cuarteto instrumental típico colombiano*, integrada por tres movimientos originales: *Liseth – vals*, *Isabella – bambuco* y *Rosa – pasillo*. El proceso incluyó el uso de diario de campo, composición, revisión y análisis musical, con el fin de aportar nuevo repertorio académico y fortalecer la presencia de la música andina en el contexto universitario.

Justificación

El presente proyecto se justifica en la necesidad de fortalecer el repertorio académico de la música andina colombiana mediante la creación de nuevas obras que integren procedimientos de la armonía tonal con formatos instrumentales propios de la tradición nacional. En este contexto, la *suite de miniaturas para cuarteto instrumental típico colombiano* representa un aporte a la escritura camerística para clarinete, bandola, tiple y guitarra, formato que, aunque significativo dentro de la práctica musical colombiana, posee escasa producción académica en el ámbito universitario.

Desde el enfoque de la investigación–creación, el proyecto articula el proceso compositivo con el análisis musical, de modo que la producción artística se fundamenta en la reflexión teórica y en la observación sistemática de los elementos melódicos, armónicos y rítmicos característicos del vals, el bambuco y el pasillo. Esta relación entre creación y análisis permite construir obras coherentes desde el punto de vista técnico y estilístico.

Asimismo, la suite contribuye al reconocimiento del valor académico del cuarteto instrumental típico colombiano, demostrando su viabilidad en contextos camerísticos y formativos. De este modo, el proyecto genera repertorio original, promueve el estudio analítico de los géneros tradicionales y evidencia la posibilidad de integrar la tradición musical y la escritura tonal dentro del proceso de formación académica.

Planteamiento temático

El presente estudio se orienta a la creación de una Suite de miniaturas para cuarteto instrumental típico colombiano, basada en ritmos tradicionales de la región andina colombiana, como el vals, el bambuco y el pasillo. La propuesta se desarrolla desde el enfoque de investigación–creación (Osuna, 2012; Bolaños-Motta & Pérez-Rodríguez, 2019), con el propósito de fortalecer el repertorio académico mediante la aplicación de recursos propios de la armonía tonal¹, complementados con procedimientos de armonía funcional, técnicas de rearmonización y el uso ocasional de recursos modales en los procesos compositivos actuales (Aldwell & Schachter, 2003; Herrera, 1995; Kostka & Payne, 2009).

Aunque la música andina colombiana es fundamental en la identidad cultural, en el ámbito universitario existe limitada producción de obras originales para cuarteto instrumental típico colombiano —clarinete, bandola, tiple y guitarra—, predominando los arreglos del repertorio tradicional (Bohórquez, 2009). Desde esta perspectiva, el proyecto integra el análisis musical y el proceso compositivo a partir de la tradición andina colombiana (García, 2008; González & Collazos, 2013; Torres & Torres, 2016).

Por lo anterior, la investigación se orienta por la siguiente pregunta:

¿Cómo aplicar recursos de la armonía tonal en la creación de una suite de miniaturas para cuarteto instrumental típico colombiano que conserve la identidad del vals, el bambuco y el pasillo en un contexto académico?

¹ La obra se fundamenta en la armonía tonal; sin embargo, se emplean de manera complementaria recursos armónicos de carácter modal con el fin de conservar rasgos estilísticos propios de la música andina colombiana.

Objetivos del proyecto

Objetivo general

Crear una Suite de miniaturas inspirada en ritmos tradicionales de la región andina colombiana, escrita para cuarteto instrumental típico colombiano, mediante la aplicación de recursos de la armonía tonal y procedimientos propios del lenguaje musical académico, con el propósito de aportar al repertorio académico y camerístico basado en la tradición musical nacional, dentro del enfoque de investigación–creación.

Objetivos específicos

Componer tres miniaturas musicales inspiradas en los aires representativos de la región andina colombiana —vals, bambuco y pasillo—, con el fin de fortalecer la tradición musical nacional y contribuir a la ampliación del repertorio académico para cuarteto instrumental típico colombiano.

Explorar las posibilidades sonoras y tímbricas del cuarteto instrumental típico colombiano, conformado por clarinete, bandola, tiple y guitarra, mediante la interpretación de obras originales que permitan proyectar nuevas alternativas de escritura camerística dentro de la música andina colombiana.

Aplicar procedimientos de la armonía tonal en la construcción melódica, armónica y rítmica de las miniaturas compuestas, con el fin de evidenciar la coherencia estructural de la Suite de miniaturas para cuarteto instrumental típico colombiano y sus aportes al repertorio académico dentro del proceso de investigación–creación.

Marco teórico

Conceptos para este trabajo compositivo

La miniatura musical como enfoque compositivo

El concepto de miniatura musical se refiere a composiciones de corta duración, caracterizadas por una estructura concisa y un enfoque expresivo centrado en la síntesis de los materiales musicales. Históricamente, estas piezas se han asociado a géneros como el lied, las danzas de salón o las piezas de carácter, en las cuales la brevedad formal permite concentrar la atención en los detalles tímbricos, melódicos y formales (Orquesta Filarmónica de Bogotá, s.f.).

En el presente proyecto, el término miniatura se adopta no solo por la extensión reducida de las obras, sino también por la intención de construir piezas en las que la economía de recursos y el tratamiento del color sonoro constituyan los ejes del discurso musical. Desde esta perspectiva, se retoman algunos principios del pensamiento estético del minimalismo musical — como la repetición de células, la transformación gradual del material y la atención a la dimensión tímbrica—, entendidos como estrategias compositivas aplicables a distintos contextos musicales (Meyer, 2001).

Aunque la obra no se adscribe estrictamente al minimalismo como corriente estilística, se consideran referentes ciertas concepciones estéticas presentes en compositores como Yann Tiersen, en cuyo trabajo la simplicidad formal permite destacar la expresividad de los elementos melódicos y tímbricos (Causse, 2017). En este contexto, la suite de miniaturas establece un diálogo entre elementos de la tradición musical andina colombiana y recursos compositivos contemporáneos que enfatizan el color armónico y la exploración tímbrica.

Exploración tímbrica y configuración instrumental

En la tradición interpretativa de la música andina colombiana, el formato instrumental más representativo ha sido el trío típico, conformado por bandola, tiple y guitarra (Bohórquez, 2009). Este conjunto ha desempeñado un papel fundamental en la difusión de géneros como el vals, el bambuco y el pasillo, consolidándose como una de las formaciones características del repertorio nacional.

Figura 1

Instrumentos del trío típico instrumental: bandola, tiple y guitarra



Nota. Imágenes tomadas de Musicales Bucaramanga y Guitarras Andalucía.

No obstante, las prácticas musicales contemporáneas han explorado la ampliación de este formato mediante la incorporación de nuevos instrumentos, lo que permite desarrollar otras posibilidades tímbricas y texturales. En este contexto, la presente propuesta compositiva incorpora un cuarto instrumento —el clarinete en Sib—, con el propósito de enriquecer el espectro sonoro del conjunto y favorecer la interacción entre las distintas voces instrumentales.

Figura 2

Clarinete en Sib en el cuarteto instrumental típico colombiano



Nota. Imagen tomada de Casa Jayes.

La inclusión del clarinete en Sib se sustenta en el enfoque de investigación–creación, el cual promueve la articulación entre procesos investigativos y prácticas artísticas como forma de producción de conocimiento en el ámbito musical (Osuna, 2012; Bolaños-Motta & Pérez-Rodríguez, 2019). Desde esta perspectiva, la ampliación del formato instrumental permite explorar nuevas combinaciones tímbricas, generar contrastes sonoros y desarrollar relaciones contrapuntísticas que amplían las posibilidades expresivas del conjunto.

El cuarteto instrumental típico colombiano

Si bien el trío típico ha sido la configuración predominante en la música andina colombiana, diversas experiencias contemporáneas han explorado la ampliación de este formato mediante la incorporación de otros instrumentos. Estas configuraciones diversifican la paleta sonora del conjunto y favorecen nuevas formas de interacción entre las voces musicales.

En este sentido, la inclusión del clarinete, dentro de la propuesta compositiva, responde al interés por explorar las posibilidades del cuarteto instrumental típico colombiano, donde la

presencia de un instrumento de viento amplía el registro melódico y enriquece las texturas contrapuntísticas.

Lenguaje armónico en la música andina colombiana

El lenguaje armónico de la música andina colombiana se ha desarrollado históricamente dentro del marco de la tonalidad, especialmente mediante progresiones funcionales derivadas de la tradición musical europea. En géneros como el vals, el bambuco y el pasillo es común encontrar relaciones armónicas estructuradas en torno a las funciones de tónica, subdominante y dominante, que constituyen la base del discurso tonal (Aldwell & Schachter, 2003; Piston, 1987).

Este sistema ha servido como fundamento para el desarrollo compositivo, tanto en el repertorio tradicional como en propuestas académicas posteriores, consolidando un lenguaje que articula influencias europeas con elementos propios de la tradición musical colombiana.

Tratamiento armónico en la música andina contemporánea

En la creación musical contemporánea, diversos compositores han ampliado el lenguaje armónico tradicional de la música andina mediante la incorporación de recursos provenientes de distintas corrientes musicales. Entre estos se encuentran procedimientos modales, técnicas derivadas del jazz y estrategias de rearmonización que enriquecen el discurso musical (Herrera, 1995; Kostka & Payne, 2009).

Las obras de compositores como Gentil Montaña, Pedro Morales Pino y León Cardona evidencian esta tendencia hacia un lenguaje armónico más flexible, en el cual convergen elementos tradicionales y procedimientos compositivos contemporáneos (García, 2008; González & Collazos, 2013; Torres & Torres, 2016).

En este contexto, la Suite de Miniaturas propuesta en esta investigación busca integrarse a esta línea de exploración, combinando la lógica de la armonía funcional con recursos de rearmonización contemporánea, que resaltan la riqueza melódica y tímbrica de los géneros andinos.

Contexto de la música andina colombiana y referentes compositivos

En las últimas décadas, el repertorio académico de la música andina colombiana se ha fortalecido gracias a iniciativas creativas e investigativas orientadas a la renovación del lenguaje musical, sin perder la identidad cultural de esta tradición. Diversos estudios han contribuido a consolidar un campo de reflexión que reconoce el valor patrimonial de estas músicas y promueve su desarrollo en el ámbito académico (Arenas Monsalve, 2008, 2009, 2016).

En este proceso han sido relevantes las contribuciones de compositores como Luis Antonio Calvo, Gentil Montaña y León Cardona, cuyas obras evidencian la vitalidad estética del repertorio andino contemporáneo. Asimismo, distintas agrupaciones instrumentales han explorado nuevas configuraciones sonoras y enfoques interpretativos que amplían las posibilidades del formato tradicional.

En este marco, la Suite de Miniaturas se inscribe en una corriente de creación musical contemporánea orientada a fortalecer y diversificar el repertorio académico de la música andina colombiana. La propuesta articula elementos propios de la tradición con recursos armónicos y tímbricos actuales, contribuyendo a la proyección de estas músicas en los ámbitos formativos, artísticos y culturales del país.

Proceso metodológico

Para la creación de la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano* se realizó inicialmente una revisión de los principales ritmos de la región andina colombiana, particularmente el vals, el bambuco y el pasillo. Este proceso implicó el análisis de diversos referentes bibliográficos y musicales, entre los cuales se incluyen obras interpretadas por tríos y cuartetos instrumentales, registros de intérpretes vocales, así como composiciones y arreglos representativos, tanto del ámbito vocal como instrumental. A partir de estos materiales se llevó a cabo una aproximación analítica orientada a identificar características formales y recursos armónicos presentes en el repertorio, los cuales sirvieron como punto de partida para el desarrollo compositivo de la suite.

La metodología empleada se fundamenta en el enfoque de investigación–creación, entendido como un proceso en el que la producción artística se articula con procedimientos investigativos sistemáticos. En este sentido, la elaboración de la suite se desarrolló mediante distintas fases del proceso creativo y analítico, en las cuales se integraron actividades de documentación, reflexión y experimentación sonora. Tal como señala Osuna (2012), la práctica artística dentro del ámbito académico implica un proceso riguroso que incluye etapas de planeación, recolección de información y desarrollo disciplinado del producto creativo.

Dentro del campo de la educación artística se reconocen diversos enfoques metodológicos orientados a la investigación en las artes. Entre ellos se encuentran la cartografía social artística, que permite explorar las dimensiones simbólicas presentes en las experiencias y memorias culturales de los individuos; la investigación-acción en educación artística, que integra la práctica artística con procesos de reflexión pedagógica; y la investigación–creación, enfoque que articula

la producción artística con el desarrollo de conocimiento dentro del campo de las artes (Bolaños-Motta & Pérez-Rodríguez, 2019). Este último constituye el marco metodológico principal del presente proyecto, ya que posibilita comprender la creación musical como un proceso investigativo que combina análisis, experimentación y reflexión estética.

En esta perspectiva, la creación artística se entiende como una forma de exploración y generación de conocimiento. Cuaranta (2017) señala que la música, al igual que otras artes, implica procesos de búsqueda y transformación que permiten cuestionar y ampliar los materiales, formas y recursos expresivos existentes. Desde esta visión, el acto creativo no se limita a la reproducción de modelos previos, sino que supone la construcción de nuevas posibilidades sonoras a partir del diálogo con la tradición y con las prácticas musicales contemporáneas.

De esta manera, cada una de las etapas de la investigación–creación de la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano* se sustenta tanto en referentes académicos como en experiencias artísticas que orientan el proceso compositivo. Contar con una metodología clara resulta fundamental para estructurar el trabajo creativo y alcanzar los objetivos planteados. En este sentido, Gray y Malins (1993) destacan que la definición de un procedimiento o proceso de trabajo constituye un elemento esencial dentro de la práctica artística, aun cuando el proceso creativo pueda presentar momentos de experimentación o exploración aparentemente espontáneos.

En consecuencia, el desarrollo de la suite se concibe como un proceso metodológico estructurado que integra análisis musical, reflexión conceptual y práctica compositiva, con el propósito de generar nuevas propuestas sonoras dentro del repertorio académico de la música andina colombiana.

Etapas del proceso metodológico

Etapas del proceso metodológico

Etapas del proceso metodológico

En esta etapa inicial se buscó comprender las características musicales y culturales de los ritmos del vals, el bambuco y el pasillo de la región andina colombiana. Para ello, se realizó una revisión bibliográfica de fuentes históricas y contemporáneas, el análisis de obras de compositores e intérpretes representativos, así como el estudio de grabaciones interpretadas por tríos y cuartetos andinos. Este proceso permitió identificar elementos armónicos, melódicos y rítmicos característicos que posteriormente orientaron el desarrollo compositivo de la suite.

Etapas del proceso metodológico

En esta fase se documentaron los elementos musicales y culturales relevantes para el proceso creativo. Para ello, se elaboraron fichas técnicas correspondientes a cada uno de los ritmos estudiados, se desarrollaron análisis formales y armónicos de obras representativas del repertorio andino y, cuando fue pertinente, se consideró la recopilación de testimonios de músicos o especialistas vinculados al folclore andino colombiano. Esta información permitió organizar y sistematizar los insumos necesarios para el proceso compositivo.

Etapas del proceso metodológico

Esta etapa se orientó a identificar la necesidad de desarrollar nuevas composiciones que contribuyan al fortalecimiento del repertorio académico de la música andina colombiana. Para ello, se realizó una revisión crítica del estado del arte relacionado con el folclore musical andino, lo cual permitió contextualizar la propuesta dentro del ámbito investigativo y artístico. Asimismo, se formuló la argumentación que sustenta la relevancia cultural, académica y social del proyecto, junto con la definición del objetivo general y los objetivos específicos que orientan el desarrollo de la investigación.

Etapa 4. Enfoque metodológico y marco conceptual

En esta fase se estableció un enfoque metodológico de carácter cualitativo, basado en el paradigma de investigación–creación, el cual permite integrar la práctica artística con la producción de conocimiento (Osuna, 2012; Bolaños-Motta & Pérez-Rodríguez, 2019). Este enfoque posibilita una reflexión constante durante el proceso compositivo, articulando el análisis teórico con la experimentación sonora. Asimismo, se definió el marco conceptual del proyecto a partir de los fundamentos de la armonía tonal, complementado con técnicas compositivas contemporáneas y la identificación de referentes estilísticos asociados a corrientes como el minimalismo musical (Meyer, 2001; Causse, 2017).

Etapa 5. Exploración y sistematización del entorno sonoro

En esta etapa se desarrolló un proceso de escucha analítica orientado al estudio de obras representativas del repertorio andino colombiano. A partir de este análisis, se identificaron patrones rítmicos, estructuras formales y características melódicas propias de ritmos como el vals, el bambuco y el pasillo. Este trabajo incluyó también el estudio de compositores emblemáticos de la tradición musical colombiana, entre ellos Luis A. Calvo y Pedro Morales Pino, cuyas obras constituyen referentes fundamentales dentro del repertorio nacional.

Etapa 6. Diseño y fundamento del cuarteto instrumental típico colombiano

Esta fase se centró en la definición del formato instrumental conformado por clarinete en Sib, bandola, tiple y guitarra. La elección de este ensamble se fundamentó en criterios estéticos, tímbricos y funcionales relacionados con el contexto de la música andina colombiana. Para ello, se analizaron las características sonoras de cada instrumento, su papel dentro del repertorio tradicional y sus posibilidades expresivas dentro de una configuración instrumental ampliada.

Etapa 7. Proceso de creación y composición musical

En esta etapa se desarrolló la composición de tres piezas breves o miniaturas basadas en los ritmos del vals, el bambuco y el pasillo. El proceso creativo incluyó la elaboración de esbozos temáticos, la exploración de células rítmico-melódicas características de cada género y la aplicación de principios de armonía funcional, combinados con técnicas de rearmonización contemporánea (Herrera, 1995; Kostka & Payne, 2009). Finalmente, se realizó la escritura formal de las partituras mediante notación musical, estructurando cada obra de acuerdo con su diseño formal y expresivo.

Etapa 8. Evaluación crítica y optimización del proceso compositivo

Esta etapa estuvo orientada a la revisión técnica y estética de las obras compuestas. Para ello, se realizaron análisis formales y estilísticos de las miniaturas, con el fin de verificar la coherencia estructural y la fidelidad estilística al lenguaje musical propuesto. Asimismo, se llevaron a cabo sesiones de grabación y pruebas interpretativas que permitieron evaluar la viabilidad técnica y expresiva del material escrito, generando los ajustes necesarios en los aspectos armónicos, rítmicos y formales de las obras.

Etapa 9. Divulgación de resultados y conclusiones

La última etapa correspondió a la socialización del producto final del proceso de investigación–creación. Esto incluyó la elaboración del informe final del trabajo de grado, la interpretación o grabación de la *Suite de Miniaturas* y el análisis reflexivo del proceso creativo desarrollado. De esta manera, la propuesta busca contribuir al fortalecimiento del repertorio académico de la música andina colombiana y a su proyección dentro de los ámbitos formativos y culturales.

Proceso creativo

Contexto cultural de las dedicatorias en la música andina colombiana

Durante la primera mitad del siglo XX fue frecuente que los compositores de música andina colombiana titularan sus obras con nombres femeninos. Esta práctica respondía a una tradición cultural en la que la música se vinculaba con experiencias personales, afectivas y simbólicas, convirtiéndose en una forma de homenaje a la feminidad, la belleza y los vínculos emocionales presentes en la vida de los compositores.

Los nombres femeninos en las composiciones solían reflejar historias de amor, admiración, recuerdos o dedicatorias a personas significativas dentro del entorno familiar y social del autor. En este sentido, las obras adquirirían una dimensión íntima que trascendía el carácter puramente musical, estableciendo una conexión entre la creación artística y las vivencias personales.

Diversos compositores representativos de la música andina colombiana emplearon esta práctica en sus obras. Entre ellos se encuentra Pedro Morales Pino, autor de pasillos como *Leonilde y Paulina*, del vals *Josefina* y de danzas como *María Luisa y Aura*, entre muchas otras composiciones dedicadas a figuras femeninas.² De manera similar, el compositor Luis Antonio Calvo utilizó nombres de mujeres en obras como los pasillos *Blanquita y Emmita*, así como en valeses como *Diana triste*, *Ruth*, *Teresita* y *Aminta*, entre otras piezas representativas del repertorio andino colombiano.

² En otros géneros musicales ocurre el mismo fenómeno, como sucede con el compositor Lucho Bermúdez, que le compone a su hija la cumbia “Gloria María” el 8 de septiembre de 1955, y dos años después en 1957 compone el Porro “Doris” en honor a la paisa Doris Gil Santamaria quien fue reina de la belleza colombiana en Cartagena, y en el año de 1959 compuso la Gaita “

En relación con esta práctica compositiva, Ospina (2017) señala que muchas de las obras de Luis Antonio Calvo llevan nombres de mujeres cercanas a su entorno afectivo o responden a dedicatorias solicitadas por familiares o allegados. Según el autor, cada una de estas piezas puede entenderse como un “poema musical secretamente personalizado”, en el que la música se convierte en un vehículo para expresar vínculos emocionales y experiencias personales (p. 157).

Inspiración y significado de las obras de la suite

Las tres composiciones que integran la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano* retoman esta tradición de la música andina colombiana, en la cual las obras musicales reflejan vivencias, recuerdos y sentimientos profundamente ligados a la experiencia personal del compositor.

Cada una de las piezas de la suite está dedicada a una figura femenina significativa dentro del entorno afectivo del autor. De esta manera, la obra se inscribe en la tradición de dedicatorias presentes en la música andina, al tiempo que incorpora una dimensión personal que orienta el sentido expresivo de las composiciones.

El vals *Liseth*, en tonalidad de la menor, surge como homenaje al nacimiento de la primera sobrina y ahijada del compositor, cuya presencia simboliza una nueva etapa familiar marcada por la ternura y la esperanza.

El bambuco *Isabella*, en tonalidad de la mayor, está dedicado a la compañera de vida del compositor. Esta pieza refleja las experiencias compartidas y el significado emocional construido a lo largo de la vida en común.

Por su parte, el pasillo *Rosa*, en tonalidad de mi menor, está dedicado a la madre del compositor, ya fallecida. La obra busca evocar el vínculo afectivo entre madre e hijo, representando musicalmente el amor incondicional y la memoria emocional asociada a esta figura.

De esta manera, la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano* no solo se fundamenta en elementos musicales propios de los géneros tradicionales andinos, sino también en un proceso creativo profundamente vinculado con experiencias personales y afectivas. Esta dimensión expresiva contribuye a otorgar a las obras un carácter simbólico que dialoga con la tradición compositiva de la música andina colombiana y refuerza la relación entre creación artística y memoria cultural.

Fases del proceso creativo

Descripción de las fases del proceso creativo

Fase 1. Investigación musical y exploración compositiva

En la fase inicial del proyecto se desarrolló una investigación centrada en los ritmos tradicionales que fundamentan la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano*, específicamente el bambuco, el pasillo y el vals de la región andina colombiana. Este proceso incluyó la revisión y análisis de partituras, grabaciones de audio y material audiovisual perteneciente a compositores representativos como Pedro Morales Pino, Gentil Montaña y Luis Antonio Calvo, cuyas obras constituyen referentes fundamentales dentro del repertorio andino colombiano.

Asimismo, se estudiaron interpretaciones de agrupaciones instrumentales contemporáneas que han ampliado las posibilidades sonoras del formato tradicional; entre ellas, el Cuarteto Suaty,

Quijotadas Cuarteto Instrumental, el Cuarteto Instrumental BECAO y el Cuarteto Colorín Colorado. A partir de esta revisión se identificaron elementos melódicos, rítmicos y armónicos característicos de estos géneros, lo cual permitió establecer una base analítica para el proceso compositivo y la elaboración de los primeros bocetos de las obras.

Fase 2. Análisis de referentes interpretativos y compositivos

En esta fase se profundizó en el estudio de intérpretes, compositores y arreglistas que han contribuido al desarrollo del repertorio de la música andina colombiana. El análisis incluyó tanto repertorio vocal como instrumental, con el propósito de identificar recursos melódicos, rítmicos y armónicos empleados en diferentes contextos interpretativos.

En el ámbito vocal se analizaron obras interpretadas por artistas como Carolina Muñoz, Niyireth Alarcón y Jéssica Jaramillo, cuyas interpretaciones evidencian diversas aproximaciones estilísticas a los géneros tradicionales andinos. En el campo instrumental se estudiaron interpretaciones de agrupaciones como el Cuarteto Suaty, el Cuarteto Instrumental BECAO y el Cuarteto Colorín Colorado, cuyos repertorios incluyen bambucos, pasillos y otras formas musicales representativas.

De manera complementaria, se revisaron obras de compositores destacados como Gentil Montaña, Luis Antonio Calvo y Pedro Morales Pino, lo que permitió comprender con mayor profundidad los recursos compositivos presentes en la música andina colombiana.

Fase 3. Composición de las obras y elaboración de partituras preliminares

A partir de los insumos analíticos obtenidos en las fases anteriores, se desarrolló el proceso de composición de las tres obras que conforman la *Suite de Miniaturas Andinas para*

Cuarteto Instrumental Típico Colombiano: el vals *Liseth*, en la tonalidad de la menor, el bambuco *Isabella*, en la tonalidad de la mayor, y el pasillo *Rosa*, en la tonalidad de mi menor.

Cada una de estas piezas fue concebida integrando elementos melódicos, armónicos y rítmicos propios de los géneros tradicionales estudiados. Para la elaboración de las partituras y los archivos de audio se utilizó el software de notación musical Finale, mediante el cual se desarrollaron los primeros borradores de las obras y se exploraron distintas posibilidades de escritura musical para el ensamble instrumental.

Fase 4. Revisión y ajuste del material compositivo

Durante esta fase se realizaron procesos de revisión crítica y corrección de las obras compuestas. Estas modificaciones incluyeron ajustes en los aspectos melódicos, armónicos y rítmicos de las piezas *Liseth*, *Isabella* y *Rosa*, con el propósito de mejorar su coherencia estructural y su viabilidad interpretativa dentro del formato de cuarteto instrumental.

Asimismo, se documentaron los cambios realizados durante el proceso de investigación–creación, reconociendo su importancia para la consolidación de las miniaturas musicales y para la elaboración de las versiones finales de las partituras y los archivos de audio.

Fase 5. Elaboración de las versiones finales de las obras

En la etapa final del proceso creativo se desarrollaron las versiones definitivas de las obras que integran la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano*. Estas composiciones se fundamentan en la articulación de elementos técnicos, formales y estéticos propios de los géneros tradicionales del vals, el bambuco y el pasillo.

Las piezas fueron concebidas bajo el concepto de miniatura musical, entendido como una forma compositiva de breve duración que permite concentrar una alta densidad expresiva en estructuras formales condensadas. Este enfoque posibilita una exploración detallada de los elementos melódicos, armónicos y rítmicos dentro de un formato reducido.

La elección de estos géneros responde a diversas razones. En primer lugar, poseen un fuerte valor identitario dentro de la tradición musical andina colombiana, lo que permite establecer un vínculo directo con la memoria cultural del país. En segundo lugar, ofrecen una gran flexibilidad expresiva, facilitando el desarrollo de matices dinámicos, fraseológicos y agógicos que enriquecen el discurso musical. Finalmente, su potencial melódico y rítmico permite la construcción de obras técnicamente elaboradas dentro de estructuras breves.

De esta manera, la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano* se plantea como una propuesta que busca establecer un diálogo entre la tradición musical andina y los enfoques compositivos contemporáneos, contribuyendo al fortalecimiento del repertorio académico colombiano.

Fases del registro del proceso creativo y de investigación.

Descripción de las fases del registro del proceso creativo

Fase 1. Diario de campo y documentación de los géneros musicales

En esta fase se elaborará un diario de campo como instrumento de sistematización del proceso investigativo y creativo. En este documento se registrarán de manera detallada las fuentes bibliográficas consultadas, los análisis realizados, las observaciones surgidas durante el proceso, así como los objetivos planteados y los avances alcanzados en la composición de las obras basadas en los ritmos del bambuco, el pasillo y el vals de la región andina colombiana.

Asimismo, las composiciones que integran la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano* —el vals *Liseth*, el bambuco *Isabella* y el pasillo *Rosa*— serán documentadas dentro de este registro metodológico. En cada una de ellas se consignarán reflexiones críticas relacionadas con las distintas etapas del proceso creativo y analítico, permitiendo una documentación integral que articule tanto los aspectos técnicos como las consideraciones estéticas surgidas durante el desarrollo compositivo.

Figura 3

Diario de campo: proceso creativo de la obra

Fecha: febrero 11 de 2025

Lugar: Armenia – Quindío

Tema: Análisis de recursos melódicos, armónicos y rítmicos en la música andina colombiana.

Objetivo: Analizar características musicales del vals, el bambuco y el pasillo para su aplicación en el proceso compositivo de la Suite de miniaturas para cuarteto instrumental típico colombiano.

DESCRIPCIÓN	REFLEXIÓN
<p>Referentes bibliográficos: Aldwell, E., & Schachter, C. (2003), Kostka, S., & Payne, D. (2009), García, C. (2008), González, G., & Collazos, D. (2013), Ministerio de Cultura de Colombia. Durante esta sesión se realizó la revisión de fuentes relacionadas con la armonía tonal, la organización formal y los elementos estilísticos de la música andina colombiana. Se analizaron ejemplos de vals, bambuco y pasillo, identificando progresiones funcionales, estructuras periódicas, ornamentación y patrones rítmicos característicos. Asimismo, se estudiaron obras representativas con el fin de aplicar estos recursos en la composición de las miniaturas <i>Liseth</i>, <i>Isabella</i> y <i>Rosa</i> para cuarteto instrumental típico colombiano.</p>	<p>El análisis permitió comprender la relación entre la armonía tonal, la armonía funcional y los recursos modales propios de la música andina colombiana. Se evidenció que los géneros tradicionales conservan centros tonales definidos, pero incorporan variaciones melódicas y ornamentales que enriquecen el discurso musical. Este registro orientó el proceso de investigación–creación y sirvió como base para la composición de la Suite de miniaturas, garantizando coherencia con la tradición musical colombiana y con el lenguaje académico aplicado al cuarteto instrumental típico colombiano.</p>

Nota. Elaboración propia. Registro del proceso de investigación–creación.

Fase 2. Registro de referentes interpretativos y compositivos

El diario de campo incluirá la recopilación y sistematización de materiales relevantes para el desarrollo del proceso creativo e investigativo. Entre estos se encuentran partituras,

grabaciones de audio y diversas fuentes bibliográficas relacionadas con intérpretes, compositores y arreglistas que han contribuido al desarrollo del repertorio de la música andina colombiana.

La incorporación de estos materiales permitirá nutrir el proceso compositivo mediante un marco referencial amplio que favorezca el análisis y la experimentación del material musical. De esta manera, el diario de campo funcionará no solo como repositorio documental, sino también como una bitácora crítica que articule la teoría con la práctica compositiva, facilitando la toma de decisiones fundamentadas durante el proceso de creación de la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano*.

Fase 3. Registro del proceso de composición de las obras

Durante el desarrollo compositivo de las obras *Liseth*, *Isabella* y *Rosa* se registrarán en el diario de campo los aspectos fundamentales relacionados con la tonalidad, la estructura formal y los contextos melódicos, armónicos y rítmicos que caracterizan cada pieza. Estos elementos serán documentados a partir de los recursos musicales identificados durante el proceso de investigación–creación, con el propósito de garantizar coherencia estilística con los ritmos tradicionales abordados.

Del mismo modo, las partituras preliminares y los audios respectivos serán archivados dentro del diario de campo, junto con anotaciones relacionadas con ajustes estructurales, indicaciones interpretativas y reflexiones críticas surgidas durante el proceso creativo. Este registro permitirá consolidar un marco metodológico que articule la práctica compositiva con una fundamentación teórica rigurosa.

Fase 4. Registro de revisiones y ajustes compositivos

Dentro del proceso de investigación–creación se generarán diversos bocetos preliminares de las composiciones, los cuales serán revisados y ajustados progresivamente a lo largo del desarrollo del proyecto. Este procedimiento permitirá documentar la evolución de cada obra, registrando las modificaciones realizadas en aspectos como la tonalidad, la estructura formal y los componentes melódicos, armónicos y rítmicos.

Las distintas versiones de las partituras y los audios generados de las obras *Liseth*, *Isabella* y *Rosa* serán conservadas en el diario de campo, junto con las sugerencias, comentarios y reflexiones surgidas durante el proceso investigativo. De esta manera, el diario de campo se constituye como una herramienta metodológica fundamental para la trazabilidad del proceso creativo, permitiendo evidenciar la evolución de las obras desde sus primeros esbozos hasta su consolidación final.

Fase 5. Registro de las versiones finales de las obras

En la fase final del proceso de investigación–creación se elaborarán las versiones definitivas de las partituras y los audios obtenidos de las composiciones *Liseth*, *Isabella* y *Rosa*, que conforman la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano*.

En estas versiones finales se evidenciará el tratamiento armónico como eje temático central de las obras, articulado con los elementos melódicos y rítmicos propios de los géneros tradicionales abordados. El formato instrumental adoptado para la suite estará conformado por clarinete en Sib, bandola, tiple y guitarra acústica, conjunto en el cual se desarrollará la interacción de las distintas voces musicales y se materializará la propuesta sonora del proyecto.

Finalmente, las partituras y audios definitivos serán archivados junto con la documentación del proceso creativo registrada en el diario de campo, garantizando así la conservación y sistematización de todo el proceso de investigación–creación desarrollado en la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano*.

Fase 6. Análisis melódico, armónico y rítmico de las obras

Con el propósito de sustentar el proceso de investigación–creación desarrollado en la *Suite de miniaturas Andinas para cuarteto instrumental típico colombiano*, se realiza a continuación el análisis musical detallado de los tres movimientos que conforman la obra: *Liseth – vals*, *Isabella – bambuco* y *Rosa – pasillo*.

El estudio se orienta hacia la identificación de los elementos melódicos, armónicos y rítmicos que estructuran cada composición, así como a la comprensión de los recursos tonales y modales empleados dentro del lenguaje de la música andina colombiana. Para ello, se examinan segmentos de la partitura completa y se presentan tablas de sistematización que permiten apreciar la organización interna de cada movimiento desde una perspectiva técnica y formal.

El análisis se desarrolla de manera individual para cada obra, respetando sus particularidades estilísticas, pero manteniendo criterios comunes de observación que permiten establecer relaciones entre ellas. De este modo, se evidencia cómo la escritura para cuarteto instrumental típico colombiano (clarinete, bandola, tiple y guitarra) se convierte en el eje tímbrico de la suite, posibilitando la integración entre tradición musical andina y procedimientos propios de la armonía tonal.

Liseth – vals – I movimiento

1. Análisis melódico

a. Construcción tonal y modal

En la sección conclusiva del movimiento se intensifican los recursos tonales y modales previamente desarrollados, preparando el cierre estructural de la obra dentro del centro tonal de la menor. Este proceso puede observarse con claridad en los compases 101–110 (véase Figura 4), donde la función dominante (E o E7) refuerza la direccionalidad hacia la tónica mediante la presencia constante de la sensible (G#), elemento que consolida el carácter del *modo menor armónico* en los momentos de mayor tensión.

Figura 4

Ejemplo melódico-armónico con refuerzo tonal en la menor: Liseth (vals)

8

The musical score for Figure 4 consists of two systems of staves, each containing four parts: Clarinet (Cl.), Bandoneon (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system covers measures 101 to 105. In measure 101, the Clarinet part begins with a melodic line marked *f* (forte). The Bandoneon part is silent. The Trumpet and Guitar parts provide harmonic support with chords, also marked *f*. The second system covers measures 106 to 110. In measure 106, the Clarinet part continues with a melodic line. The Bandoneon part enters in measure 106 with a melodic line marked *mf* (mezzo-forte). The Trumpet part also enters in measure 106 with a melodic line marked *mf*. The Guitar part continues with chords, marked *p* (piano). The score concludes with a double bar line in measure 110.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

La línea melódica, desarrollada principalmente por el clarinete en Sib y la bandola, combina movimientos conjuntos con apoyaturas que conducen de manera progresiva hacia la resolución cadencial, mientras el tiple y la guitarra sostienen el patrón ternario característico del *vals*, con bajo en el primer pulso y acordes en los tiempos segundo y tercero. Esta disposición garantiza estabilidad métrica y refuerza la coherencia tonal sin generar modulaciones estructurales, aun cuando el discurso adquiere mayor intensidad expresiva hacia el final del movimiento.

Tabla 1

Síntesis del análisis modal y tonal: Liseth (vals)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Tonalidad de La menor (centro tonal estable)	C. 1–4, 9–12, 17–20, 25–28, 41–44, 71–74, 81–96, 97–116	Presencia reiterada del acorde tónico (i); reafirmación tonal en la exposición y en la coda ampliada.
Dominante (E7) con sensible (G#) en cadencias	C. 7–8, 15–16, 23–24, 31–32, 39–40, 79–80, 101–106, 111–114	Función V–i estructural; intensificación cadencial en la sección final.
Modo menor armónico (uso estructural de G#)	C. 7–8, 15–16, 23–24, 31–32, 39–40, 79–80, 101–114	Refuerzo funcional dominante–tónica dentro del sistema tonal clásico.
Modo eolio (menor natural, G#)	C. 13–14, 21–22, 29–30, 41–44, 71–74, 81–86	Secciones de lirismo y relajación armónica; contraste expresivo frente al menor armónico.
Insinuación modal dórica (F# como coloración)	C. 17 (clarinete en Sib), 33–34 (bandola), C. 71–74, 83–86	Aparición puntual de F#; coloración tímbrica sin desestabilizar el centro tonal.
Giros modales característicos del lenguaje andino	C. 5–6, 13–14, 21–22, 29–30, 41–44, 71–74, 81–96	Alternancia flexible entre variantes modales; identidad estilística del vals andino.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

Desde una perspectiva global, la organización tonal del *vals* se mantiene firmemente anclada en la menor, alternando entre el *modo menor natural* y el *modo menor armónico*, con apariciones ocasionales de inflexiones modales que enriquecen el color sonoro sin alterar la

jerarquía funcional. La síntesis presentada en la Tabla 1 evidencia la recurrencia de la dominante con sensible, la permanencia del eje tonal y la presencia de recursos modales propios del lenguaje andino colombiano, lo que permite integrar funcionalidad tonal clásica con flexibilidad modal dentro de una escritura coherente para cuarteto instrumental típico colombiano.

b. Movimiento melódico

El movimiento melódico del I movimiento se caracteriza por el predominio del desplazamiento conjunto, combinado con saltos interválicos moderados que cumplen funciones expresivas y estructurales dentro del discurso. La bandola y el clarinete en Sib asumen la mayor parte del desarrollo temático, alternando entre líneas cantábiles y pasajes de mayor proyección sonora.

Figura 5

Motivo melódico representativo: Liseth (vals)

6

Cl.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

Este comportamiento se identifica en los compases 71–75 (véase Figura 5), donde se manifiesta la presencia de intervalos de segunda y tercera como base de la conducción melódica,

mientras que los saltos de cuarta y sexta aparecen en puntos de énfasis, generalmente al inicio o al final de las frases. Esta combinación permite mantener fluidez sin perder definición estructural, favoreciendo un discurso equilibrado entre lirismo y claridad formal.

Tabla 2

Elementos motivicos y disposición textural: Liseth (vals)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Movimientos conjuntos predominantes	C. 1-4, 5-6, 9-12, 17-20, 41-44, 71-74, 101-104	Configuran el carácter lírico del tema principal y su reexposición.
Salto interválicos moderados (3 ^a -4 ^a -6 ^a)	C. 3-4 (bandola), C. 11-12 (clarinete en Sib), C. 19-20 (bandola), C. 27-28 (clarinete en Sib), C. 77-80, C. 108-112	Generan énfasis expresivo sin ruptura melódica abrupta.
Progresiones descendentes	C. 5-8, 13-16, 21-24, 46-49, 86-89	Función conclusiva o de cierre de frase; refuerzan la cadencialidad tonal.
Repeticiones secuenciales	C. 9-12, 17-20, 41-44, 66-69, 96-100	Refuerzan identidad temática y coherencia estructural.
Figuras motivicas recurrentes	Motivo inicial C. 1-2; reexposición C. 9-10, 41-42, 71-72, 101-102	Marca la identidad del vals y consolida la unidad formal.
Bandola como rol temático principal	C. 1-8, 9-12, 21-24, 41-44, 71-74, 101-104	Melodía ornamentada de carácter lírico; centro expresivo del movimiento.
Uso de apoyaturas y grupetos (ornamentación idiomática)	C. 7-8, 23-24, 77-80, 106-110	Ornamentación expresiva característica del lenguaje andino.
Clarinete en Sib en exposición melódica	C. 13-16, 25-28, 33-36, 73-76, 111-116	Contraste tímbrico y ampliación del registro expresivo.
Clarinete en Sib en imitaciones y contrapuntos	C. 17-20, 29-32, 41-44, 79-84, 105-110	Textura polifónica enriquecida mediante diálogo instrumental.
Coda conclusiva	C. 108-116	Intensificación cadencial y cierre estructural sólido en La menor.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

A lo largo de los 116 compases del movimiento, las ideas melódicas se organizan mediante secuencias, repeticiones motivicas y variaciones ornamentales que contribuyen a la continuidad temática. La Tabla 2 sintetiza la distribución de estos recursos y muestra cómo el

diseño interválico se mantiene coherente en todas las secciones, evitando contrastes abruptos y privilegiando la unidad estilística del *vals*.

La bandola cumple con frecuencia la función principal, desarrollando líneas ornamentadas con apoyaturas y giros característicos del repertorio andino, mientras el clarinete en Sib participa tanto en la exposición temática como en contracantos e imitaciones, ampliando la dimensión contrapuntística del conjunto. Esta interacción confirma una escritura camerística equilibrada, en la que cada instrumento del cuarteto instrumental típico colombiano cumple un rol definido dentro del tejido melódico.

c. Fraseo y articulación

El fraseo del movimiento se organiza de manera predominantemente periódica, con unidades de cuatro compases que conforman períodos de ocho, estructurados bajo el esquema antecedente–consecuente. Esta regularidad se mantiene a lo largo de la obra y permite delimitar con claridad las secciones formales, especialmente en los puntos de cierre ubicados en los compases 8, 16, 32, 40, 56, 72, 96, 112 y 116, donde las cadencias refuerzan la estabilidad tonal en la menor.

En este punto, en los compases 1–10 (véase Figura 6), se expone un ejemplo representativo del inicio del movimiento, donde la bandola desarrolla una línea melódica ligada mediante indicaciones de fraseo, mientras el acompañamiento del tiple y la guitarra marca el pulso ternario propio del *vals*. La coexistencia entre ligaduras expresivas y acentos métricos genera un equilibrio entre fluidez melódica y firmeza rítmica.

Figura 6

Fraseo y articulación: Liseth (vals)

The musical score for 'Liseth (vals)' is presented in two systems. The first system (measures 1-5) features a Clarinet B (Clarinete B) part that is mostly silent, indicated by rests. The Bandola part begins with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with eighth and quarter notes. The Tiple part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, providing a harmonic accompaniment. The Guitarra part also begins with *mf*, playing a steady accompaniment of chords and single notes. The second system (measures 6-10) continues the melodic and harmonic development. The Bandola part features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Tiple and Guitarra parts continue their accompaniment, with the Guitarra part showing some melodic movement in the lower register. The Clarinet B part remains silent throughout the shown measures.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

El uso frecuente de apoyaturas, grupetos y notas ornamentales aporta dinamismo al discurso y constituye un rasgo idiomático del estilo andino. Estos recursos aparecen especialmente en la exposición temática y en la reexposición, donde la ornamentación intensifica el carácter lírico sin alterar la claridad estructural. Como puede verse en la Tabla 3, se resume la distribución de estas articulaciones y confirma que el fraseo mantiene coherencia a lo largo de

todo el movimiento, incluyendo la coda final (113–116), en la que se reafirma el carácter del *vals* mediante una resolución conclusiva.

Tabla 3

Organización del fraseo y la articulación: Liseth (vals)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Estructuras periódicas (grupos de 4 compases)	C. 1–8, 9–16, 17–24, 25–32, 33–40, 41–48, 49–56, 57–64, 65–72, 73–80, 81–88, 89–96, 97–104, 105–112	Organización regular en frases de 8 compases (4+4), típica del vals andino; claridad formal y simetría estructural.
Forma general	C. A (1–40) – B (41–80) – A' (81–112) – Coda (113–116)	Estructura ternaria con reexposición variada y cierre conclusivo.
Antecedente – consecuente	C. 1–8 / 9–16; 17–24 / 25–32; 41–48 / 49–56; 81–88 / 89–96	Periodicidad clara con semicadencia en antecedentes y resolución en consecuentes.
Cadencias estructurales	C. 8, 16, 32, 40, 56, 72, 96, 112, 116	Cierres tonales definidos; el compás 116 confirma la conclusión formal.
Legato expresivo en melodía	C. 13–16 (clarinete), 26–28, 31–32, 56–60, 61–64, 101–104	Fraseo cantábil, líneas ascendentes y arcos melódicos amplios.
Acentos métricos del vals (3/4)	Toda la obra	Bajo en tiempo fuerte (1) y acompañamiento armónico en tiempos 2–3; patrón característico del vals andino.
Apoyaturas y ornamentos	C. 23–24, 29–32, 57–60, 76–80, 101–108	Ornamentación idiomática que refuerza el carácter lírico-expresivo.
Bandola – rol temático principal	C. 1–16, 17–32, 41–48, 81–96	Exposición temática inicial y liderazgo melódico en sección A.
Clarinete en Sib – desarrollo expresivo	C. 13–16, 26–32, 56–72, 101–112	Expansión lírica del discurso; mayor protagonismo en sección B y reexposición.
Tiple y guitarra – base armónica rítmica	Toda la obra	Patrón armónico constante que sostiene la estructura formal y rítmica.
Sección B – contraste dinámico	C. 41–80	Mayor densidad armónica y dinámica; expansión expresiva.
Reexposición variada (A')	C. 81–112	Retorno temático con variaciones dinámicas y texturales.
Coda conclusiva	C. 113–116	Intensificación final y cierre categórico en La menor.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

d. Ámbitus y registro

El tratamiento del registro cumple una función estructural dentro del movimiento, ya que contribuye a la diferenciación de secciones y al equilibrio tímbrico del conjunto. La escritura distribuye las alturas de manera que cada instrumento conserve su identidad sonora sin interferir en la claridad del discurso.

Un ejemplo claro puede apreciarse en los compases 41–45 (véase Figura 7), correspondientes a la sección B. En este fragmento se detecta un contraste registral evidente: la bandola se proyecta en el registro agudo con la línea melódica principal, mientras el tiple y la guitarra sostienen la base armónica en registros medio y grave mediante el patrón característico del *vals*. Esta superposición de planos genera una textura equilibrada que permite distinguir con precisión las funciones instrumentales.

Figura 7

Distribución registral y contraste textural en la sección B: Liseth (vals)

4

The musical score for Figure 7 consists of four staves: Clarinet (Cl.), Bandola (Bnd.), Tiple (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The music is in 3/4 time and D major. The Clarinet staff is mostly silent. The Bandola staff has a melodic line starting at measure 41 with a forte (f) dynamic, then a piano (p) dynamic. The Tiple and Guitar staves provide harmonic support with chords and bass lines, marked with mezzo-forte (mf) and piano (p) dynamics.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

El ámbito melódico general se extiende aproximadamente entre una décima y una duodécima justa, con predominio del registro medio–agudo, lo que favorece la claridad y la cantabilidad. La bandola ocupa con mayor frecuencia el registro superior en las secciones A y A', mientras el clarinete en Sib alterna entre registro medio y alto, especialmente en la sección B, aportando contraste expresivo y ampliación del color tímbrico.

Tabla 4

Ámbito, registro y función instrumental: Liseth (vals)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Ámbito melódico general (bandola y clarinete en Sib)	Globalmente en toda la obra (C. 1–116)	Ámbito amplio y flexible. La melodía se distribuye entre bandola (A y A') y clarinete en Sib (B y reexposición), manteniendo proyección cantábil constante.
Registro medio–agudo predominante	C. 13–16, 26–32, 41–48, 56–64, 71–80, 91–101	Predominio del registro medio–agudo en líneas melódicas principales, favoreciendo claridad tímbrica y brillo expresivo.
Bandola en registro agudo (rol melódico principal)	C. 1–8, 9–16, 17–24, 41–48, 81–96	Liderazgo temático en sección A y reexposición (A'); líneas ascendentes y arcos melódicos definidos, con timbre brillante característico.
Clarinete en Sib en registros medio y alto	C. 13–16, 26–32, 56–72, 101–112	Expansión del discurso melódico en sección B; mayor lirismo y legato. Complementa y luego asume protagonismo expresivo.
Clarinete en Sib con función imitativa / contrapuntística	C. 17–24, 29–32, 79–80, 105–110	Intervenciones que enriquecen la textura mediante apoyos melódicos y respuestas temáticas que generan diálogo instrumental.
Tiple y guitarra en registros medio y grave	Toda la obra (C. 1–116)	Base armónica constante; sostienen el patrón rítmico del vals (bajo en tiempo fuerte y acompañamiento armónico en tiempos 2–3).
Tiple con intervenciones superiores	C. 25–28, 45–48, 77–80	Refuerza el brillo en momentos estructurales clave; apoyo armónico en registro más alto.
Contraste de alturas y textura camerística	Especialmente C. 41–80 (Sección B)	Mayor densidad armónica y expansión dinámica; equilibrio entre verticalidad armónica y líneas melódicas independientes.
Reequilibrio registral en la reexposición (A')	C. 81–112	Retorno del protagonismo melódico superior, con mayor intensidad dinámica y expansión final del discurso.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

Según la Tabla 4, la distribución del ámbito a lo largo de la obra evidencia que el manejo del registro responde a una planificación formal consciente, orientada a mantener equilibrio sonoro dentro del cuarteto instrumental típico colombiano y a reforzar la organización estructural del movimiento.

2. Análisis armónico

a. Progresiones tonales

El desarrollo armónico del movimiento se organiza alrededor del centro tonal de la menor, manteniendo una estructura funcional clara basada en las relaciones entre tónica, subdominante y dominante. Este principio puede apreciarse en el episodio comprendido entre los compases 56–65 (véase Figura 8), donde la sucesión armónica reafirma el eje tonal mediante encadenamientos propios del sistema menor tonal, sin producir modulaciones estructurales.

En este pasaje se percibe la reiteración de la función dominante como elemento de tensión, seguida de resoluciones hacia la tónica que consolidan la estabilidad del discurso. El acompañamiento del tiple y la guitarra articula acordes plenos que sostienen el pulso ternario del *vals*, mientras el clarinete desarrolla una línea *cantábile* que refuerza la direccionalidad tonal mediante apoyaturas y resoluciones controladas. La combinación entre soporte armónico firme y conducción melódica fluida permite mantener coherencia estructural incluso en los momentos de mayor intensidad expresiva.

Figura 8

Consolidación del centro tonal en la menor: *Liseth (vals)*

5

The musical score for *Liseth (vals)* is presented in two systems. The first system (measures 56-60) shows the Clarinet (Cl.) playing a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, the Bandoneón (Bnd.) providing accompaniment with piano (*p*) dynamics, and the Guitarra (Gtr.) playing a rhythmic accompaniment with piano (*p*) dynamics. The second system (measures 61-65) shows the Clarinet (Cl.) playing a melodic line with a forte (*f*) dynamic, the Bandoneón (Bnd.) providing accompaniment with mezzo-forte (*mf*) dynamics, and the Guitarra (Gtr.) playing a rhythmic accompaniment with mezzo-forte (*mf*) dynamics. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) at measure 61.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

Conforme a la Tabla 5, se resume las progresiones armónicas más representativas del movimiento y evidencia la presencia frecuente de esquemas como i–VI–III–VII o i–iv–V–i, utilizados como recursos de color dentro del modo menor. Estas fórmulas, habituales en el lenguaje andino, aportan variedad sin comprometer la jerarquía funcional, ya que el centro tonal se reafirma de manera constante a lo largo de toda la obra.

Tabla 5*Progresiones armónicas estructurales: Liseth (vals)*

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Progresión i – iv – V (La menor / Re menor / Mi mayor)	C. 1–8, 41–48, 81–88	Marca puntos estructurales clave. Se percibe con claridad en la exposición, sección B y reexposición (A').
Progresión i – VII – III – VII (modo menor con color modal)	C. 9–16, 25–32, 56–63	Aparición en secciones de carácter más lírico; refuerza el color andino y el lirismo melódico.
Progresión I – IV – V (Do mayor – Fa mayor – Sol mayor)	C. 17–24, 64–70	Expansión hacia región relativa mayor; aporta contraste tímbrico y claridad armónica.
Descenso armónico VII – VI – V – i	C. 29–32, 71–75	Recurso frecuente en cierres parciales; genera sensación cadencial descendente.
Movimientos armónicos por terceras	C. 9–16, 56–63, 96–104	Rasgo característico del lenguaje armónico; produce color y suaviza las transiciones funcionales.
Acordes de séptima (dominantes secundarias y funciones extendidas)	C. 33–40, 47–52, 105–110	Refuerzan la direccionalidad y la tensión previa a la reexposición y al cierre; intensifican la expansión tonal.
Dominantes secundarias (ej. B7, E7, etc.)	C. 33–36, 77–80, 105–108	Momentos de color armónico y preparación de resoluciones estructurales.
Rasgueos y arpeggios funcionales (triple y guitarra)	Toda la obra (C. 1–116), con énfasis en C. 1–16, 41–52, 81–96	Sostienen el pulso ternario del vals y consolidan la base armónica estructural.
Cierre cadencial final (i – V – i)	C. 111–116	Cadencia conclusiva clara en la menor; reafirma el centro tonal y da cierre formal definitivo.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

b. Cadencias y resoluciones

El comportamiento cadencial del *vals* cumple un papel determinante en la articulación formal, ya que delimita las frases y define los puntos de reposo estructural. En los compases 81–90 (véase figura 9) se constata un tratamiento concentrado de la función dominante, cuyo desarrollo conduce hacia resoluciones claramente definidas en la menor.

Figura 9

Cadencia auténtica y semicadencia en la menor: Liseth (vals)

The musical score consists of two systems. The first system, measures 81-85, is marked 'a tempo' and 'p'. It features a Clarinet (Cl.) staff with whole rests, a Bandoneon (Bnd.) staff with a melodic line starting on G4, a Triplet (Tpl.) staff with chords, and a Guitar (Gtr.) staff with chords and a melodic line. The second system, measures 86-90, is marked '7'. It continues the melodic and harmonic development in the same instruments.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

En este fragmento se aprecia la preparación progresiva de la cadencia mediante la insistencia en la dominante, seguida de la resolución hacia la tónica que establece un cierre firme. En algunos casos, la llegada al reposo se retrasa mediante apoyaturas o retardos melódicos, generando un efecto de tensión controlada antes de la resolución definitiva. Este procedimiento permite ampliar la expresividad sin alterar la claridad funcional del sistema tonal.

De acuerdo con la Tabla 6, se agrupa la distribución de las cadencias a lo largo del movimiento y muestra la presencia de cadencias auténticas, semicadencias y resoluciones evitadas. Los cierres más importantes coinciden con los límites formales de las secciones principales, mientras que las semicadencias se emplean para prolongar la continuidad del discurso. La alternancia entre reposo y tensión confirma una planificación armónica coherente, acorde con el carácter del *vals* andino y con la organización formal del movimiento.

Tabla 6

Cadencias y planificación tensional: Liseth (vals)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Cadencias auténticas (V-i / V7-i)	C. 8, 16, 24, 32, 48, 80, 110–116	Cierres estructurales en secciones A y A'. La cadencia final (C. 110–116) consolida la tónica en la coda.
Semicadencias (terminadas en dominante)	C. 12, 28, 36, 44, 74, 106	Generan suspensión y expectativa, preparando reinicios temáticos o transiciones formales.
Cadencias plagales (iv-i / IV-I)	C. 13–14, 21–22, 73–74	Asociadas a momentos de carácter más lírico e introspectivo; refuerzan el color modal del vals.
Cadencias rotas (V-VI)	C. 25–26, 45–46, 77–78	Recurso expresivo que evita el reposo inmediato, aportando contraste dinámico y expansión formal.
Resoluciones evitadas (retardos, bordaduras)	C. 33–34, 79–80, 105–108	Incrementan la tensión expresiva antes de cadencias plenas; uso notable en la preparación de la coda.
Planificación de tensión-reposo (global)	Toda la estructura (A, B y A' + Coda)	Curva tensional progresiva: sección A estable, B con mayor movilidad y modulaciones, A' reafirma el centro tonal y la coda concentra la resolución definitiva.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

c. Modulaciones

Aunque el movimiento se mantiene firmemente establecido en la menor, se presentan desplazamientos tonales breves que enriquecen el color armónico sin generar cambios estructurales de tonalidad. Un pasaje representativo aparece en los compases 31–40 (véase Figura 10), donde la conducción armónica sugiere momentáneamente la región de mi menor mediante acordes que funcionan como pivotes dentro del sistema tonal.

Figura 10

Procesos modulantes y transición armónica en la sección B: Liseth (vals)

The musical score for 'Liseth (vals)' is presented in two systems. The first system (measures 31-35) shows the Clarinet (Cl.) playing a melodic line starting with a quarter rest followed by eighth notes. The Bandoneón (Bnd.) and Triángulo (Tpl.) parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitarra (Gtr.) part provides harmonic support with chords and a triplet in measure 32. Dynamics are marked as *mf* and *mp*. The second system (measures 36-40) continues the melodic and harmonic development, with the Clarinet part remaining mostly silent. The Bandoneón and Triángulo parts continue their rhythmic patterns, and the Guitarra part maintains its harmonic accompaniment.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

Este tipo de desplazamiento no constituye una modulación completa, sino una tonicización pasajera que intensifica la tensión antes del retorno al centro principal. La transición se realiza de manera gradual, evitando rupturas abruptas y conservando la continuidad del discurso. Posteriormente, el movimiento vuelve a la menor mediante la reafirmación de la dominante, lo que restablece la estabilidad tonal.

Tabla 7

Organización tonal y procesos modulantes: Liseth (vals)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Centro tonal estable: La menor	Predomina en toda la obra. Secciones claras: A (C. 1–8), A' (C. 41–48), retorno final (C. 81–96) y coda (C.101–116)	La tónica se reafirma en inicios, cierres de sección y cadencia final (V–i), consolidando la coherencia estructural.
Proyección hacia Do mayor (relativa mayor)	C. 9–12, 25–28, 71–74	Color modal más luminoso, especialmente en pasajes de carácter lírico y transición temática.
Presencia de Mi menor (región de la dominante)	C. 33–36, 77–80	Zona de tensión armónica y tránsito estructural; prepara retornos temáticos o expansiones formales.
Transiciones mediante acordes pivote	C. 25–36 (Sección B)	Modulación fluida mediante acordes comunes, sin ruptura abrupta del discurso tonal.
Modulaciones locales integradas	Sección B completa (C. 25–40) y expansión C. 61–80	Introducen contraste expresivo y expansión armónica, manteniendo unidad temática.
Reafirmación definitiva de La menor	C. 101–116 (Coda)	Concentración cadencial; progresiones V–i reiteradas consolidan el cierre formal y la estabilidad tonal.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

La información presentada en la Tabla 7 sintetiza las principales inflexiones tonales presentes en la obra, incluyendo aproximaciones a do mayor y mi menor en secciones de contraste. Estas expansiones se emplean como recurso expresivo y contribuyen a la variedad armónica, pero siempre dentro de un marco funcional que garantiza la unidad estructural del movimiento.

d. Textura y función armónica

El análisis de la textura permite comprender la función que cumple cada instrumento dentro del equilibrio sonoro del cuarteto instrumental típico colombiano. En el apartado mostrado en los compases 66–70 (véase Figura 11) predomina una textura homofónica acompañada, en la que el tiple y la guitarra sostienen la base armónica y rítmica, mientras la línea melódica se proyecta en las voces superiores.

Figura 11

Configuración textural y función instrumental: Liseth (vals)

The musical score for 'Liseth (vals)' consists of four staves. The top staff is for Clarinet (Cl.), showing a melodic line with a half note G4 and eighth notes. The second staff is for Bandola (Bnd.), which is mostly rests. The third staff is for Tiple (Tpl.), showing chords and a steady pulse. The bottom staff is for Guitarra (Gtr.), also showing chords and a steady pulse. Dynamics include piano (p) and forte (f) markings.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

En este tipo de escritura, la guitarra define el bajo funcional y refuerza el pulso métrico; el tiple consolida la verticalidad armónica mediante acordes, y la bandola o el clarinete asumen el material temático principal. Esta distribución permite distinguir con claridad los planos sonoros y mantiene el equilibrio tímbrico característico de la música andina.

En conjunto, la Tabla 8 confirma que esta disposición se mantiene durante la mayor parte del movimiento, aunque aparecen breves episodios de mayor interacción entre las voces. En

algunos pasajes, el clarinete introduce contracantos o imitaciones que enriquecen la textura, mientras la bandola refuerza la línea principal. A pesar de estas variaciones, la organización general conserva el predominio de la textura homofónica, coherente con la forma A–B–A’, seguida de coda, y con el carácter expresivo del vals.

Tabla 8

Textura y distribución funcional: Liseth (vals)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Textura homofónica predominante	C. 1–16, 21–28, 33–40, 41–48, 56–66, 81–96, 101–116	Predominio de melodía acompañada; estructura vertical clara, con soporte armónico estable en tiple y guitarra.
Momentos de textura polifónica episódica	C. 17–20, 29–32, 45–48, 71–80, 105–110	Aparición de líneas independientes y breves imitaciones, especialmente entre el clarinete en Sib y la bandola.
Bandola: rol melódico principal	C. 1–16, 21–28, 41–48, 56–66, 81–96, coda (C. 101–116)	Voz temática central; presenta y reafirma el material motivico del vals.
Clarinete en Sib: contrapunto y refuerzo temático	C. 17–20, 29–32, 45–48, 71–80, 96–110	Cumple función de diálogo melódico, imitación y expansión expresiva del discurso.
Tiple: voz intermedia armónica-rítmica	Toda la obra; mayor densidad en C. 13–16, 25–40, 56–66, 81–96	Aporta densidad vertical, refuerza las funciones tonales y sostiene el carácter rítmico del vals.
Guitarra: base armónica y métrica	Toda la obra (C. 1–116)	Establece el pulso ternario característico y el fundamento armónico estructural.
Distribución funcional equilibrada	Estructura formal completa A, B y A’ + coda	Balance entre melodía principal, contrapunto episódico y acompañamiento armónico estable.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

3. Análisis rítmico

a. Patrón métrico

El comportamiento rítmico del movimiento se fundamenta en la regularidad del compás de 3/4, propio del vals andino, cuya estabilidad métrica se mantiene a lo largo de toda la obra. Este patrón se reconoce con claridad en los compases 16–20 (véase Figura 12), donde el acompañamiento establece una organización ternaria constante que sirve de base para el desarrollo melódico.

Figura 12

Patrón métrico ternario del acompañamiento: Liseth (vals)

The musical score for Figure 12 shows a ternary accompaniment pattern for the piece 'Liseth (vals)'. It consists of four staves: Clarinet (Cl.), Bandola (Bnd.), Triplet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score starts at measure 16. The Clarinet part begins with a melodic line starting on a half note, followed by quarter notes, and then a phrase of eighth notes. The Bandola part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Triplet part provides harmonic support with chords, marked with a piano (*p*) dynamic. The Guitar part provides a steady bass line with quarter notes, also marked with a piano (*p*) dynamic. The overall texture is a constant ternary accompaniment that serves as a foundation for the melodic development.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

En este sistema, la guitarra define el primer pulso mediante ataques graves que refuerzan la función estructural del bajo, mientras el tiple completa el acompañamiento con acordes en los tiempos segundo y tercero, configurando el esquema característico del género. Sobre esta base, el clarinete y la bandola desarrollan líneas melódicas con mayor flexibilidad rítmica, introduciendo variaciones expresivas sin alterar la regularidad del compás.

Tabla 9

Configuración estructural y carácter expresivo: Liseth (vals)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Forma ternaria A, B y A' + coda	A (C. 1–16) – B (C. 17–40) – A' (C. 41–76) – transición (C. 77–100) – coda (C. 101–116)	Estructura ampliada con reexposición variada y cierre conclusivo.
Reexposición variada (A')	C. 41–76	Intensificación dinámica y mayor densidad armónica.
Transición preparatoria	C. 77–100	Reafirma el material temático y prepara la coda.
Coda estructural	C. 101–116	Síntesis temática y cierre cadencial firme en el compás 116.
Ritardando expresivo	C. 76	Genera suspensión antes del retorno a tempo.
Retorno a tempo	C. 81	Recupera la estabilidad métrica del vals.
Cierre conclusivo	C. 116	Final estructural claro con función cadencial definitiva en La menor.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

El resumen presentado en la Tabla 9 confirma que el patrón ternario se mantiene durante los 116 compases del movimiento, incluso en las secciones de mayor contraste. Los cambios dinámicos, los *ritardandos* y los retornos al *tempo* no modifican la organización métrica fundamental, sino que funcionan como recursos expresivos que enriquecen el discurso sin comprometer su estabilidad.

b. Contratiempos y síncopas

Aunque la métrica del vals se conserva de forma constante, el movimiento incorpora desplazamientos acentuales que aportan variedad rítmica y dinamismo expresivo. Un ejemplo relevante se encuentra en los compases 96–105 (véase Figura 13), donde la línea melódica introduce apoyos sobre tiempos débiles del compás, generando leves efectos de suspensión.

Figura 13

Contratiempos y síncopas en la organización rítmica: Liseth (vals)

The musical score consists of two systems, each with four staves: Clarinet (Cl.), Bandoneón (Bnd.), Triángulo (Tpl.), and Guitarra (Gtr.).

System 1 (Measures 96-100):

- Cl.:** Measures 96-97 are rests. Measures 98-100 contain a melodic line with accents and slurs. Dynamic marking: *mp*.
- Bnd.:** Measure 96 has a quarter note. Measures 97-100 are rests.
- Tpl.:** Measures 96-97 have chords. Measures 98-100 have chords with eighth notes. Dynamic marking: *p*.
- Gtr.:** Measure 96 has a triplet of eighth notes. Measures 97-100 have chords with eighth notes. Dynamic marking: *p*.

System 2 (Measures 101-105):

- Cl.:** Measures 101-102 contain a melodic line with accents and slurs. Measure 103 is a half note. Measures 104-105 are quarter notes. Dynamic marking: *f*.
- Bnd.:** Measures 101-105 are rests.
- Tpl.:** Measures 101-105 have chords. Dynamic marking: *f*.
- Gtr.:** Measures 101-105 have chords. Dynamic marking: *p*.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

En este extracto, el acompañamiento mantiene el esquema ternario regular, mientras el clarinete desarrolla figuras que se anticipan al pulso fuerte o prolongan valores sobre subdivisiones internas. Estos contratiempos no rompen la estructura métrica, sino que crean una sensación de impulso que intensifica el carácter expresivo del pasaje.

Tabla 10

Identificación de contratiempos y síncopas: Liseth (vals)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Contratiempos en bandola	C. 7–8, 26–28, 41–44, 71–74, 96–100	Desplazan el acento natural del 3/4, generando impulso melódico y tensión expresiva.
Contratiempos en clarinete en Sib	C. 16–20, 31–34, 56–60, 101–106	Refuerzan el carácter cantáble mediante apoyaturas rítmicas fuera del tiempo fuerte.
Síncopas en bandola	C. 23–24, 41–42, 77–80, 111–114	Producen suspensión métrica y énfasis expresivo en momentos estructurales.
Síncopas en clarinete en Sib	C. 25–26, 33–34, 71–76	Asociadas a frases líricas con prolongaciones sobre el segundo y tercer pulso.
Ubicación predominante	Tiempos 2 y 3 del compás	Mantienen la estabilidad del primer pulso mientras flexibilizan el discurso superior.
Relación con la forma	Secciones A, B y A' + coda	No son recursos aislados; constituyen un procedimiento estructural recurrente.
Función expresiva	C. 16–20, 56–60, 76, 101–106	Intensifican el clímax, las transiciones y el carácter estilizado del vals andino.
Integración en el patrón ternario	Toda la obra	Se articulan sin romper la métrica constante en 3/4, conservando el carácter danzable.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

Tal como se aprecia en la Tabla 10, estos recursos se identifican en distintas secciones del movimiento, especialmente en la reexposición y en los momentos cercanos al cierre formal. La utilización moderada de síncopas y anticipaciones contribuye a la riqueza rítmica del vals, manteniendo siempre la claridad del pulso ternario y evitando desviaciones que puedan afectar la identidad estilística.

c. Articulación rítmica

La articulación rítmica del movimiento se caracteriza por el equilibrio entre firmeza métrica y flexibilidad expresiva. En la sección mostrada en los compases 21–25 (véase Figura 14), el acompañamiento conserva el patrón tradicional del vals, mientras la melodía se desarrolla mediante ligaduras que favorecen un fraseo continuo.

Figura 14

Articulación rítmica y organización métrica: *Liseth (vals)*

The musical score for Figure 14 consists of four staves: Clarinet (Cl.), Bandoneón (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Clarinet part starts with a half note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and a half note. The Bandoneón part is mostly rests. The Trumpet part plays chords and single notes. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and a bass line.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

El clarinete presenta líneas ligadas que contrastan con la articulación más definida del tiple y la guitarra, generando una superposición de planos que enriquece la textura sin alterar la precisión rítmica. La alternancia entre valores largos y figuras breves permite mantener el impulso danzable propio del género, al mismo tiempo que introduce matices interpretativos.

Como complemento, la Tabla 11 sintetiza los principales recursos articulatorios empleados en la obra; entre ellos, figuras puntilladas, tresillos, ligaduras y acentos desplazados. Estos elementos no aparecen de forma aislada, sino integrados dentro de una lógica estilística coherente, en la que el acompañamiento asegura la estabilidad métrica, mientras las voces superiores aportan variedad y expresividad.

Tabla 11*Recursos articulatorios y rítmicos: Liseth (vals)*

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Figuras puntilladas	C. 5–6, 13–14, 41–42, 71–72, 96–98	Refuerzan el carácter danzante y el impulso ternario del vals.
Tresillos (guitarra y clarinete en Sib)	C. 31, 56, 76, 96–97	Introducen flexibilidad rítmica y tensión expresiva momentánea.
Ligaduras de expresión (clarinete en Sib)	C. 16–20, 26–28, 61–64, 101–104	Favorecen el fraseo cantáble y la continuidad melódica.
Grupos rítmicos ascendentes	C. 33–36, 45–46, 86–88	Añaden proyección melódica y énfasis estructural.
Articulación fluida en voces melódicas	C. 17–20, 77–80, 96–100	Generan un discurso expresivo con dirección dinámica.
Patrones rítmicos estables en guitarra	Toda la obra (especialmente C. 1–8, 41–44, 71–74, 81–90)	Mantienen el bajo en tiempo fuerte y los acordes en tiempos débiles.
Acentuaciones sincopadas en tiple	C. 13–16, 25–28, 33–36, 77–80, 96–100	Generan impulso interno y color armónico característico.
Base métrica ternaria constante	C. 1–116	Constituye el eje estructural de la forma A, B y A' + coda.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

En líneas generales, la articulación rítmica contribuye a definir el carácter del vals, combinando precisión estructural con libertad melódica, característica propia de la escritura para cuarteto instrumental típico colombiano.

d. Secciones y forma rítmica

La organización rítmica del movimiento está estrechamente vinculada a su estructura formal, la cual responde a un diseño ternario (A–B–A') seguido de una coda conclusiva. Cada sección presenta un tratamiento rítmico particular, aunque el compás de 3/4 se mantiene constante como elemento unificador.

Figura 15

Transición estructural entre las secciones A y B: Liseth (vals)

The musical score for Figure 15 consists of five staves. The top staff is for Clarinet (Cl.), the second for Bandoneón (Bnd.), the third for Triángulo (Tpl.), and the bottom two for Guitarra (Gtr.). The music is in 3/4 time and D major. The score shows measures 26 to 30. The Clarinet part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bandoneón part is mostly rests. The Triángulo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitarra part has a bass line with chords and single notes.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

En este punto, en los compases 26–30 (véase Figura 15), se muestra la transición entre la sección A y la sección B. El acompañamiento conserva el patrón ternario habitual, pero la línea melódica incrementa su movilidad mediante figuras más ágiles y mayor actividad interválica. Este cambio genera una sensación de preparación que conduce hacia el contraste expresivo de la sección central.

Para una visión más clara, la Tabla 12 confirma que la sección B introduce mayor flexibilidad rítmica y un carácter más lírico, mientras que la reexposición retoma la estabilidad inicial con pequeñas variaciones. Las transiciones internas permiten mantener continuidad sin perder claridad formal, de modo que la forma A–B–A' + coda se percibe con nitidez a lo largo de todo el movimiento.

Tabla 12*Estructura formal: Liseth (vals)*

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Introducción (breve)	C. 1–4	Motivo rítmico inicial que prepara la entrada temática.
Sección A	C. 5–24	Presentación del motivo principal; frases periódicas bien definidas (8 + 8).
Sección B	C. 25–40	Contraste respecto a A; desarrollo y expansión temática.
Sección A' (reexposición variada)	C. 41–80	Ampliación y enriquecimiento del material inicial; mayor lirismo y densidad armónica.
Coda	C. 101–116	Cierre firme en La menor; reafirmación del carácter del vals.
Transiciones internas	C. 21–24 (hacia B), C. 81–100 (preparación de la coda)	Zonas de transición que mantienen la continuidad del discurso y preparan los cambios formales.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del I movimiento – *Liseth (vals)*.

De esta manera, la forma rítmica no depende únicamente de la repetición temática, sino del equilibrio entre regularidad métrica y transformación expresiva, lo que otorga cohesión al discurso y refuerza el carácter del vals dentro de la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano*.

El segundo movimiento de la suite corresponde al bambuco *Isabella*, obra en la que se exploran recursos melódicos, armónicos y rítmicos propios de este género tradicional, manteniendo la escritura para cuarteto instrumental típico colombiano y el enfoque tonal que caracteriza el proyecto compositivo.

Isabella – bambuco – II movimiento

1. Análisis melódico

a. Construcción tonal y modal

El II movimiento se establece principalmente en la tonalidad de la mayor, dentro de un lenguaje que combina estabilidad funcional con recursos modales característicos de la música andina colombiana. La conducción melódica se mantiene mayoritariamente dentro del ámbito diatónico, aunque incorpora apoyaturas y notas de paso que enriquecen el color expresivo sin alterar la jerarquía tonal.

Figura 16

Apoyaturas en construcción melódica diatónica: Isabella (bambuco)

The musical score for Figure 16 shows measures 10 through 15 of the second movement of 'Isabella (bambuco)'. It is arranged for four instruments: Clarinet (Cl.), Bandola (Bnd.), Triplet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Clarinet part begins at measure 10 with a whole rest, then enters at measure 11 with a melodic line marked *f*. The Bandola part also has a whole rest at measure 10 and joins the melody at measure 11. The Triplet part provides a rhythmic accompaniment of chords, with dynamics *p* and *mf*. The Guitar part plays a bass line with chords, also marked with *p* and *mf*.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

Una ilustración clara de este planteamiento aparece en los compases 10–15 (véase Figura 16), donde se verifica una línea melódica clara, desarrollada por el clarinete en Sib y la bandola, construida sobre grados conjuntos de la escala de la mayor. Las pequeñas inflexiones cromáticas que aparecen en determinados puntos cumplen una función ornamental, reforzando la dirección

del fraseo sin generar desplazamientos tonales permanentes. El acompañamiento del tiple y la guitarra sostiene funciones armónicas básicas (I–IV–V), lo que permite conservar la estabilidad del centro tonal, mientras la melodía adquiere mayor libertad expresiva.

Tabla 13

Relación tonal y armónico-modal: Isabella (bambuco)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Tonalidad principal: La mayor	C. 1–36 (tema A) y C. 76–105 (tema A')	Establecimiento claro del centro tonal en La mayor. Predominio funcional de I–IV–V con apoyaturas melódicas. La reexposición en A' reafirma la estabilidad tonal.
Transición y expansión armónica	C. 37–45 (puente)	Incremento de tensión mediante mayor movilidad rítmica y acentuación dominante. Uso recurrente de V y preparación cadencial hacia nuevas áreas tonales.
Sección contrastante (área de dominante: Mi mayor)	C. 46–75 (tema B)	Refuerzo del eje tonal en la dominante (Mi mayor). Presencia de V–I en Mi mayor y funciones secundarias que amplían el discurso armónico.
Colores relativos y mixtura modal	C. 50–60 (episodios internos del tema B)	Aparición de acordes relativos (Fa# menor) y cromatismos melódicos que enriquecen el color sin abandonar la jerarquía tonal principal.
Reafirmación tonal y cierre estructural	C. 106–130 (coda)	Retorno definitivo a la tonalidad de La mayor. Consolidación cadencial con funciones dominantes prolongadas y resolución conclusiva estable.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

La información presentada en la Tabla 13 confirma que, aunque aparecen breves aproximaciones a la dominante y a la relativa menor, el discurso retorna con frecuencia a la mayor, especialmente en los momentos de cierre y en la reexposición temática. Este comportamiento evidencia una construcción modal–tonal equilibrada, coherente con la estética del bambuco y con la escritura para cuarteto instrumental típico colombiano.

b. Movimiento melódico

El movimiento melódico del bambuco se caracteriza por la predominancia de desplazamientos conjuntos, combinados con saltos moderados que cumplen funciones expresivas dentro de la estructura formal. La conducción interválica mantiene un perfil *cantabile*, evitando contrastes abruptos y favoreciendo la continuidad del discurso.

Figura 17

Movimiento melódico y compensación interválica: Isabella (bambuco)

The image displays a musical score for the piece 'Isabella (bambuco)'. It consists of two systems of four staves each, labeled Cl. (Clarinet), Bnd. (Bandoneon), Tpl. (Triplex), and Gtr. (Guitar). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The first system covers measures 15 to 19, and the second system covers measures 20 to 24. The Clarinet part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Bandoneon part has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The Triplex part provides harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. The Guitar part also provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. Dynamics markings include *p* (piano) in the second system. The score illustrates the melodic movement and interval compensation in the bambuco style.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

A continuación, en los compases 15–24 (véase Figura 17), puede apreciarse cómo la melodía alterna grados conjuntos con intervalos de tercera y cuarta, especialmente en los puntos de mayor proyección. Cuando aparece un salto más amplio, este suele compensarse mediante un movimiento contrario que restablece el equilibrio melódico. Este procedimiento contribuye a mantener la fluidez, al mismo tiempo que permite resaltar determinados momentos estructurales.

Tabla 14

Diseño interválico y comportamiento melódico: Isabella (bambuco)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Movimientos conjuntos predominantes (2ª mayor y menor)	Predominan en toda la obra, especialmente C. 5–12, 17–24, 76–84	La melodía (bandola y clarinete en Sib) se desarrolla principalmente por grados conjuntos, configurando un carácter lírico y cantáble estable dentro de La mayor.
Salto de tercera	C. 9, 11, 13, 18, 23, 47, 51, 77	Recurso expresivo frecuente dentro de las frases; mantiene coherencia tonal y naturalidad en la conducción melódica.
Salto de cuarta justa	C. 15, 21, 32, 54, 81, 96	Ampliaciones interválicas en momentos de énfasis o transición formal; refuerzan la articulación estructural.
Salto de quinta justa (ocasionales)	C. 30, 59, 85, 100	Asociados a puntos de mayor proyección melódica o clímax; uso controlado sin romper el equilibrio tonal.
Compensación posterior a saltos amplios	C. 15–16, 31, 59–60, 85–86	Los saltos ascendentes suelen resolverse mediante movimiento conjunto descendente, equilibrando la línea melódica.
Escalas descendentes de cierre	C. 12–13, 24–25, 34–35, 64–65, 98–99	Utilizadas para concluir frases o resolver tensión melódica; refuerzan la estabilidad tonal.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

A lo largo del movimiento, la bandola y el clarinete en Sib comparten el desarrollo temático, generando diálogo entre las voces y ampliando la dimensión tímbrica del conjunto. En

este sentido, la Tabla 14 resume la distribución de los intervallos y muestra que el diseño melódico se mantiene coherente en todas las secciones, conservando un carácter lírico que resulta propio del bambuco instrumental.

La presencia de repeticiones motílicas y pequeñas variaciones ornamentales refuerza la unidad temática, mientras que los cambios de registro se emplean para diferenciar secciones sin perder continuidad.

c. Fraseo y articulación

El fraseo del movimiento se organiza mediante unidades regulares que responden al esquema antecedente–consecuente, frecuente en el repertorio tradicional del bambuco. La mayoría de las frases se agrupa en períodos de cuatro compases, lo que permite delimitar con claridad las secciones formales.

Figura 18

Diseño fraseológico y articulatorio: Isabella (bambuco)

The image shows a musical score for the piece 'Isabella' in bambuco style. It consists of four staves: Clarinet (Cl.), Bandoneon (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The Cl. and Bnd. parts are mostly silent, indicated by rests. The Tpl. part has a melodic line starting with a grace note, followed by eighth and quarter notes. The Gtr. part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes, also starting with a grace note. The score is divided into four measures.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

Tal como se aprecia en los compases 5–9 (véase Figura 18), se presenta el inicio del tema A, donde la melodía se articula en un diseño de dos frases complementarias. El acompañamiento del tiple y la guitarra establece el soporte rítmico-armónico, mientras la línea melódica se proyecta con articulación definida y acentos claros, configurando el carácter firme y danzable propio del género.

Tabla 15

Fraseo y articulación: Isabella (bambuco)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Frases regulares de cuatro compases	Tema A: C. 5–8, 9–12, 13–16, 17–20, 21–24, 25–28, 29–32, 33–36; tema B: C. 46–49, 50–53; reexposición A': C. 76–79, 80–83, 84–87, 88–91, 92–95, 96–99, 100–103, 104–107	Diseño formal altamente consistente; predominio de unidades periódicas de cuatro compases que refuerzan la estabilidad estructural.
Semifrase 2+2 (antecedente–consecuente)	Tema A: C. 5–8, 9–12, 13–16; tema B: C. 46–49 y 50–53; A': reiteración del patrón en C. 76–83	Construcción antecedente–consecuente claramente definida mediante contraste dinámico y direccionalidad melódica.
Extensión de frases (4+2 / ampliaciones)	C. 21–26 (extensión del período), 64–70 (transición ampliada hacia el cierre de B), coda: C. 106–125	Variantes estructurales que aportan dinamismo y expansión formal, especialmente en la transición y en la sección conclusiva.
Articulación legato (sección lírica)	Predominio en tema B: C. 46–75 (clarinete en Sib y bandola)	Sección de carácter más cantábil; fraseo fluido que contrasta con la definición rítmica del tema A.
Articulaciones más definidas (acentuación rítmica)	Tema A: C. 5–36; reexposición A': C. 76–105	Ataques rítmicos marcados y mayor definición métrica, reforzando el carácter afirmativo del bambuco.
Alternancia bandola–clarinete en Sib como portadores de la melodía	Tema A: bandola C. 5–20, clarinete en Sib C. 55–63; tema B: alternancia C. 46–75; A': intercambio C. 76–105	Enriquecimiento tímbrico progresivo; diálogo instrumental que amplía la proyección expresiva del discurso.
Ornamentaciones y apoyaturas melódicas	Evidentes en tema B (C. 46–75) y en variaciones de A' (C. 76–105)	Ornamentación sutil integrada al discurso melódico, especialmente en el clarinete durante pasajes cantábiles.
Cierre y expansión conclusiva	C. 106–130	Coda ampliada con reafirmación temática y refuerzo cadencial final; sensación de culminación estructural sólida.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

En contraste, las secciones centrales presentan un fraseo más amplio y ligado, con predominio del *legato* y menor acentuación rítmica. Esta diferencia contribuye a generar contraste interno sin modificar la estructura métrica general. Como parte del análisis, la Tabla 15 muestra que las secciones A y A' conservan mayor regularidad, mientras que la sección B introduce mayor flexibilidad, lo que favorece la variedad expresiva dentro del diseño ternario del movimiento.

La alternancia entre bandola y clarinete en Sib permite enriquecer el timbre sin afectar la coherencia estructural, manteniendo una organización clara del material temático.

d. Ámbitus y registro

El tratamiento del registro cumple un papel importante en la diferenciación de secciones y en el equilibrio sonoro del conjunto. La escritura evita extremos innecesarios y se mantiene dentro de un ámbito cómodo para cada instrumento, lo que favorece la claridad tímbrica y la proyección melódica.

En el pasaje musical correspondiente a los compases 50–59 (véase Figura 19), perteneciente al tema B, el clarinete en Sib desarrolla una línea que se mueve entre el registro medio y medio-agudo, con apoyos ocasionales en la zona grave. Este comportamiento produce un contraste respecto al tema A, donde la melodía se sitúa con mayor frecuencia en el registro medio.

La bandola mantiene un ámbito amplio, pero equilibrado, reservando los registros más agudos para momentos de mayor intensidad. Este manejo del registro permite crear puntos de clímax sin perder la estabilidad del discurso.

Figura 19

Comportamiento del ámbito melódico en el tema B: *Isabella (bambuco)*

The musical score for 'Isabella (bambuco)' is presented in two systems. The first system covers measures 50 to 54, and the second system covers measures 55 to 59. The instrumentation includes Clarinet (Cl.), Bandoneon (Bnd.), Trompeta (Tpl.), and Guitarra (Gtr.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score includes dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and accents. The guitar part features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

En general, la Tabla 16 confirma que el registro medio constituye el núcleo del movimiento, mientras que las expansiones hacia el agudo aparecen en momentos estructuralmente significativos, como el cierre de secciones o la coda final. De esta manera, el ámbito no solo cumple una función técnica, sino también expresiva, contribuyendo a la organización formal del bambuco dentro de la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano*.

Tabla 16

Ámbito melódico y distribución de registros: Isabella (bambuco)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Frases regulares de cuatro compases	Tema A: C. 5–8, 9–12, 13–16, 17–20, 21–24, 25–28, 29–32, 33–36; tema B: C. 46–49, 50–53; reexposición A ² : C. 76–79, 80–83, 84–87, 88–91, 92–95, 96–99, 100–103, 104–107	Diseño formal altamente consistente; predominio de unidades periódicas de cuatro compases que refuerzan la estabilidad estructural.
Semifrase 2+2 (antecedente–consecuente)	Tema A: C. 5–8, 9–12, 13–16; tema B: C. 46–49 y 50–53; A ² : reiteración del patrón en C. 76–83	Construcción antecedente–consecuente claramente definida mediante contraste dinámico y direccionalidad melódica.
Extensión de frases (4+2 / ampliaciones)	C. 21–26 (extensión del período), 64–70 (transición ampliada hacia el cierre de B), coda: C. 106–125	Variantes estructurales que aportan dinamismo y expansión formal, especialmente en la transición y en la sección conclusiva.
Articulación legato (sección lírica)	Predominio en tema B: C. 46–75 (clarinete en Sib y bandola)	Sección de carácter más cantábil; fraseo fluido que contrasta con la definición rítmica del tema A.
Articulaciones más definidas (acentuación rítmica)	Tema A: C. 5–36; reexposición A ² : C. 76–105	Ataques rítmicos marcados y mayor definición métrica, reforzando el carácter afirmativo del bambuco.
Alternancia bandola–clarinete en Sib como portadores de la melodía	Tema A: bandola C. 5–20, clarinete en Sib C. 55–63; tema B: alternancia C. 46–75; A ² : intercambio C. 76–105	Enriquecimiento tímbrico progresivo; diálogo instrumental que amplía la proyección expresiva del discurso.
Ornamentaciones y apoyaturas melódicas	Evidentes en tema B (C. 46–75) y en variaciones de A ² (C. 76–105)	Ornamentación sutil integrada al discurso melódico, especialmente en el clarinete durante pasajes cantábiles.
Cierre y expansión conclusiva	C. 106–130	Coda ampliada con reafirmación temática y refuerzo cadencial final; sensación de culminación estructural sólida.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

2. Análisis armónico

a. Progresiones tonales

La organización armónica del II movimiento se fundamenta en la tonalidad de la mayor, dentro de un sistema funcional que mantiene claridad estructural a lo largo de toda la obra. Las progresiones empleadas responden principalmente a relaciones tradicionales entre los grados I, IV y V, complementadas por el uso ocasional de dominantes secundarias y acordes relativos que aportan variedad sin alterar el eje tonal principal.

Figura 20

Cierre cadencial de la sección A: Isabella (bambuco)

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

En el transcurso de los compases 35–39 (véase Figura 20) se construye un cierre característico de la sección A, en el que la conducción armónica avanza desde la función predominante hacia la dominante para finalmente resolver en la tónica. El encadenamiento ii–V–I, junto con la presencia de la subdominante, refuerza la sensación de estabilidad tonal y delimita con claridad el final de la frase. El acompañamiento del tiple y la guitarra sostiene acordes plenos

que consolidan la verticalidad armónica, mientras la melodía se apoya en notas estructurales que confirman la resolución.

Tabla 17

Progresiones y funciones armónicas: Isabella (bambuco)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Progresión I–IV–V–I (establecimiento tonal)	Tema A: C. 5–12, 17–24; A': C. 76–84, 89–96	Muy recurrente como base tonal; afirma con claridad La mayor en aperturas y continuaciones de frase.
Progresión ii–V–I (cadencia completa)	Cierres y pivotes: C. 33–36; reexposición: C. 100–105; coda: C. 124–130	Aparece en puntos de cierre y articulación formal; fortalece la direccionalidad cadencial hacia I.
Progresión vi–IV–V–I (variante expansiva)	C. 25–28; tema B (inicio): C. 50–53, 58–61	Aporta color relativo menor (vi) y expansión funcional antes de la reafirmación dominante–tónica.
Función tónica (I – La mayor)	Toda la obra; énfasis en C. 1–4, inicios de frase en C. 5, 9, 13, 17, y estabilizaciones en C. 76–84 y 106–110	Centro estructural del movimiento; punto de reposo y reafirmación tonal.
Función subdominante (IV – Re mayor)	Tema A: C. 10–14, 22–26; A': C. 81–87, 93–96	Función de expansión y preparación hacia la dominante; integrada al discurso sin desestabilizar el centro tonal.
Función dominante (V – Mi mayor / E7)	C. 15–16, 34–36; puente: C. 37–45 (tensión preparatoria); tema B: C. 54–57; A': C. 102–105; coda: C. 120–130	Pivote de articulación tonal; concentra la tensión antes de resolver en I, especialmente en cierres de sección.
Acordes del vi grado (Fa# menor)	C. 25–28; tema B: C. 50–53	Introducen el color del relativo menor y aumentan la expresividad sin romper la unidad tonal.
Acordes del ii grado (Si menor)	C. 33–36; A': C. 100–103	Funcionan como predominante dentro de enlaces ii–V–I y cierres de frase.
Dominantes secundarias (C#7 = V/vi; B7 = V/V)	Tema B: C. 50–53, 58–61; puente modulante: C. 37–45	Generan tensiones locales que intensifican el impulso funcional antes de resolver hacia grados principales.
Unidad estructural armónica (La mayor como centro)	Toda la obra (C. 1–130)	Aunque aparecen expansiones y dominantes secundarias, el centro tonal se mantiene estable y claramente perceptible.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

En esta lectura, la Tabla 17 permite apreciar de manera global las progresiones más frecuentes del movimiento; entre ellas, I–IV–V–I, ii–V–I y sucesiones que incluyen el vi grado como recurso de expansión. Estas fórmulas aparecen en diferentes secciones sin generar ruptura

tonal, lo que demuestra que la variedad armónica se construye dentro de un marco funcional estable, coherente con el carácter del bambuco.

b. Cadencias y resoluciones

El tratamiento cadencial cumple una función decisiva en la articulación formal del movimiento, ya que marca los límites entre secciones y contribuye a la percepción de equilibrio estructural. A lo largo de la obra se emplean principalmente cadencias auténticas, reforzadas por semicadencias y resoluciones interrumpidas que prolongan la tensión antes de los puntos de reposo.

Figura 21

Cierre cadencial en la coda: Isabella (bambuco)

The musical score for the coda of 'Isabella (bambuco)' is presented in two systems. The first system covers measures 120 to 124, and the second system covers measures 125 to 129. The instruments are Clarinet (Cl.), Bandoneon (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 2/4. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The Clarinet part features a melodic line that concludes with a cadence. The Bandoneon and Trumpet parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The Guitar part features a rhythmic accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

Se distingue en los compases 120–130 (véase Figura 21) el cierre de la coda, donde la reiteración de la dominante genera una acumulación progresiva de tensión. La repetición de acordes de mi o mi 7 prepara la resolución final hacia la mayor, configurando una cadencia auténtica perfecta que afirma de manera contundente el centro tonal. La conducción melódica acompaña este proceso mediante apoyaturas y retardos que intensifican la expectativa antes de la llegada a la tónica.

Tabla 18.

Cadencias y resoluciones: Isabella (bambuco)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Cadencia auténtica perfecta (V–I)	C. 33–36 (cierre de A), 54–57 (tema B), 102–105 (fin de A'), 124–130 (coda)	Cierres estructurales claros; consolidan la tonalidad de La mayor y delimitan las secciones formales.
Semicadencias (terminadas en V)	C. 14–16, 45 (puente hacia tema B), 100–101 (preparación en A')	Generan suspensión armónica y funcionan como articulación intermedia antes de resoluciones completas.
Cadencia interrumpida (V–vi)	C. 50–53, 58–61 (tema B)	Recurso expresivo que evita la resolución directa a I; aporta color del relativo menor y mayor lirismo en la sección B.
Importancia estructural de las cadencias	Presentes en cierres de A (C. 36), B (C. 57), A' (C. 105) y coda (C. 130)	Las cadencias organizan la forma global A, B y A' + coda y hacen perceptibles las divisiones estructurales del movimiento.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

Como se detalla en la Tabla 18 este tipo de cierre aparece también en otros momentos importantes del movimiento, especialmente al final de las secciones A, B y A'. Las semicadencias se utilizan con frecuencia en las transiciones, mientras que algunas resoluciones evitadas permiten mantener continuidad sin perder coherencia tonal. Este equilibrio entre tensión y reposo confirma una planificación armónica clara, acorde con la forma ternaria del bambuco.

c. Modulaciones

Aunque el movimiento permanece centrado en la mayor, se presentan desplazamientos tonales breves que enriquecen el discurso sin establecer nuevas tonalidades estables. Estos cambios suelen aparecer en la sección B, donde el carácter más lírico favorece el uso de recursos armónicos que amplían el color sonoro.

Figura 22

Tonicización del vi en la sección B: Isabella (bambuco)

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

Durante los compases 53–54 (véase Figura 22) surge una tonicización momentánea hacia $fa\sharp$ menor, producida por la aparición de su dominante secundaria. Este procedimiento no constituye una modulación completa, sino una inflexión pasajera que introduce contraste antes del retorno al centro tonal principal. La resolución posterior hacia acordes propios de la mayor confirma que la estabilidad del sistema no se ve comprometida.

Tabla 19*Modulaciones e inflexiones tonales: Isabella (bambuco)*

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Tonicización hacia Fa# menor (vi)	Tema B: C. 50–53, 58–61	Se presenta mediante dominantes secundarias (C#7 = V/vi); aporta color del relativo menor y matiz lírico sin consolidar una modulación estable.
Tensión hacia Mi mayor (V)	Puente modulante: C. 37–45; refuerzos en C. 54–57 y 102–105	Reafirma el papel estructural de la dominante como eje de tensión; funciona como expansión cadencial más que como modulación plena.
Inflexión hacia Re mayor (IV)	Tema B: C. 66–70 (breves apoyos subdominantes)	Introduce variación armónica y contraste tímbrico dentro de la sección lírica, manteniendo el centro tonal en La mayor.
Función expresiva de las inflexiones en sección B	Sección B completa: C. 46–75	Las tonicizaciones enriquecen el discurso armónico y refuerzan el carácter contrastante respecto a A y A'.
Estabilidad del centro tonal (La mayor)	Toda la obra (C. 1–130)	Aunque se emplean expansiones y dominantes secundarias, no se establece una modulación definitiva; la unidad tonal permanece clara.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (Bambuco)*.

La Tabla 19 recoge otras situaciones similares, como aproximaciones hacia la dominante o hacia la subdominante, empleadas principalmente en pasajes de transición. En todos los casos, estos desplazamientos cumplen una función expresiva y contribuyen a la variedad armónica, pero siempre dentro de un marco funcional que preserva la unidad tonal del movimiento.

d. Textura y función armónica

El análisis de la textura permite identificar la distribución de funciones entre los instrumentos del cuarteto instrumental típico colombiano. A lo largo del movimiento predomina una escritura homofónica acompañada, en la que la melodía se sitúa en la voz superior, mientras el acompañamiento sostiene la base armónica y rítmica.

Figura 23

Textura homofónica en la reexposición A': Isabella (bambuco)

7

The musical score consists of two systems of five staves each. The instruments are Clarinet (Cl.), Bandola (Bnd.), Tiple (Tpl.), and Guitarra (Gtr.). The first system starts at measure 85 and ends at measure 89. The second system starts at measure 90 and ends at measure 94. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The bandola plays the main melody, supported by the clarinet. The tiple and guitar provide harmonic support and rhythm.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

En el pasaje situado entre los compases 86–95 (véase Figura 23) se aprecia con claridad esta organización. La bandola conduce la línea principal, con apoyo ocasional del clarinete en Sib, mientras el tiple y la guitarra ejecutan acordes que definen la armonía y refuerzan el pulso del bambuco. La guitarra cumple, además, la función de bajo, estableciendo el fundamento tonal sobre el cual se construye el resto del discurso.

Tabla 20*Textura y función armónica: Isabella (bambuco)*

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Textura general homofónica (melodía en voz superior + acompañamiento)	Toda la obra (C. 5–130); claramente en A (C. 5–36), B (C. 46–75), A' (C. 76–105), coda (C. 106–130)	Predomina la organización vertical: melodía proyectada en bandola o clarinete en Sib, con acompañamiento armónico-rítmico en tiple y guitarra.
Línea melódica principal en voz superior (bandola / clarinete en Sib)	A: C. 5–20 (bandola), 21–36 (clarinete); B: C. 46–75 (alternancia); A': C. 76–105 (reexposición compartida)	Alternancia tímbrica clara que genera contraste sin alterar la unidad temática.
Acompañamiento armónico y rítmico (tiple y guitarra)	Constante en C. 5–36, 46–75, 76–105; refuerzo conclusivo en C. 120–130	Soporte estable que consolida la progresión funcional y el pulso característico del bambuco.
Alternancia de rasgueos, punteos y acordes plenos	C. 5–12, 17–24, 46–53, 76–84, 102–110	Variedad técnica en el acompañamiento que enriquece la textura sin modificar su carácter homofónico.
Función de la guitarra como base armónica y bajo rítmico	Presente en toda la obra; énfasis en cierres C. 33–36, 54–57, 102–105, 124–130	La guitarra refuerza las cadencias y estabiliza el eje tonal mediante conducción grave funcional.
Aporte del tiple (color tímbrico y articulación rítmica)	Constante en A, B y A'; especialmente perceptible en C. 5–12, 46–53, 76–84	Añade brillo, densidad vertical y acentuación rítmica propia del bambuco.
Carácter danzable y fluido	Toda la obra; especialmente en A (C. 5–36) y A' (C. 76–105)	La interacción entre melodía y acompañamiento sostiene el carácter tradicional del género.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

En esta disposición, la Tabla 20 confirma que se mantiene durante la mayor parte del movimiento, aunque en algunos pasajes aparecen breves intercambios de función entre la bandola y el clarinete, lo que añade variedad tímbrica sin modificar la estructura general. La claridad en la jerarquización de voces permite que cada instrumento conserve su identidad sonora, favoreciendo el equilibrio propio de la escritura camerística andina.

3. Análisis rítmico

a. Patrón métrico

El II movimiento se desarrolla sobre el compás de 6/8, característico del bambuco andino, cuya organización binaria compuesta (3+3) se mantiene constante a lo largo de toda la obra. Este patrón métrico constituye el fundamento del carácter danzable del movimiento y permite estructurar con claridad la relación entre melodía y acompañamiento.

Figura 24

Métrica en 6/8 en la sección A': Isabella (bambuco)

The image displays a musical score for the piece "Isabella (bambuco)" in 6/8 time. It consists of two systems of staves, each containing four parts: Clarinet (Cl.), Bandoneon (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system covers measures 75 to 79, and the second system covers measures 80 to 84. The Clarinet part features a melodic line with accents and slurs. The Bandoneon part is mostly silent, with a few notes in the final measure of the second system. The Trumpet part mirrors the Clarinet's melody. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with a consistent pattern of eighth notes. Dynamics markings include *mf* (mezzo-forte) in measures 80, 81, and 84.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

En la sección que abarca los compases 75–84 (véase Figura 24) se percibe con precisión la distribución de los dos pulsos principales del compás. El primero recibe el acento natural, mientras que el segundo funciona como prolongación rítmica que mantiene el flujo continuo del discurso. La bandola y el clarinete respetan esta organización mediante frases que se apoyan en los tiempos fuertes, mientras la guitarra y el tiple refuerzan el acompañamiento con patrones regulares.

Tabla 21

Organización métrica y patrón rítmico: Isabella (bambuco)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Compás de 6/8 (subdivisión ternaria compuesta, 3+3)	Toda la obra (C. 5–130)	Métrica base estable; organiza el discurso en dos pulsos ternarios por compás.
Primer tiempo (corcheas 1–2–3) con acento natural	Evidente en tema A (C. 5–36), tema B (C. 46–75), tema A' (C. 76–105); reforzado en cierres C. 33–36, 54–57, 102–105	El acento en el primer y cuarto octavo consolida el carácter binario compuesto del bambuco.
Patrón rítmico característico (negra–corchea–negra–corchea)	Claramente perceptible en tiple y guitarra: C. 5–12, 17–24, 46–53, 76–84, 102–110	Funciona como base rítmica constante y soporte del pulso danzable.
Fraseo melódico guiado por la métrica de 6/8	Tema A (C. 5–36), B (C. 46–75), A' (C. 76–105)	Las frases respetan la estructura 3+3 y se articulan según la jerarquía métrica del compás.
Articulación del acompañamiento orientada por el patrón métrico	Presente en toda la obra; énfasis en C. 5–12, 46–53, 76–84	Alternancia de rasgueos y punteos que refuerzan el acento métrico.
Consolidación del pulso binario compuesto (carácter danzable)	Toda la obra; especialmente firme en A (C. 5–36) y A' (C. 76–105)	El acompañamiento sostiene el carácter tradicional del bambuco andino.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

Dentro de este análisis, la Tabla 21 confirma que el compás de 6/8 se conserva durante todo el movimiento, incluso en los momentos de mayor contraste formal. Las variaciones dinámicas y expresivas no alteran la estructura métrica, sino que se integran dentro de ella, garantizando unidad rítmica y coherencia estilística en el bambuco.

b. Contratiempos y síncopas

Dentro de la estabilidad del 6/8, el movimiento incorpora desplazamientos acentuales que aportan flexibilidad y riqueza expresiva. Estos recursos aparecen principalmente en la línea melódica, mientras el acompañamiento mantiene el patrón rítmico tradicional.

Figura 25

Desplazamientos acentuales en el sistema rítmico: Isabella (bambuco)

8

100

Cl.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

105

Cl.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

La presencia de este efecto rítmico puede apreciarse en los compases 100–109 (véase Figura 25), donde se deja entrever cómo la bandola introduce apoyos sobre subdivisiones internas

del compás, generando una sensación de suspensión momentánea. El clarinete se integra con valores prolongados que suavizan la acentuación, mientras la guitarra sostiene el pulso con regularidad. Esta superposición produce una ligera tensión rítmica que enriquece el discurso sin afectar la percepción del compás.

Tabla 22

Contratiempos y desplazamientos acentuales: Isabella (bambuco)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Contratiempos en la línea melódica (bandola y clarinete en Sib)	C. 52–57 y 100–105	Ligaduras que prolongan valores débiles hacia tiempos fuertes, generando suspensión métrica controlada.
Síncopas en el acompañamiento (tiple y guitarra)	C. 54–57 y 102–109	Rasgueos y apoyos armónicos con acentos desplazados que intensifican la tensión rítmica sin alterar el pulso de 6/8.
Uso de ligaduras rítmicas (corchea–negra / corchea–corchea)	C. 52–55 y 100–104	Introducen flexibilidad expresiva y un leve efecto de rubato dentro de la línea melódica.
Desplazamiento interno de acentos (suspensión métrica)	C. 66–70 y 102–107	Produce sensación de elasticidad métrica dentro de la regularidad estructural del bambuco.
Textura rítmica más elaborada por efecto de contratiempos	C. 100–109	Interacción dinámica entre melodía y acompañamiento; el acompañamiento adquiere mayor protagonismo rítmico.
Mantenimiento del patrón rítmico subyacente	Sección B completa (C. 46–75) y reexposición (C. 100–109)	El pulso del bambuco permanece estable pese a los desplazamientos acentuales.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

En esta relación, la Tabla 22 muestra que los contratiempos y desplazamientos aparecen en diferentes secciones, especialmente en el desarrollo central. Sin embargo, su uso es moderado y siempre subordinado a la estabilidad métrica, lo que permite conservar el carácter tradicional del bambuco. De esta manera, la síncopa se emplea como recurso expresivo y no como elemento de ruptura estructural.

c. Articulación rítmica

La articulación rítmica del movimiento combina ataques definidos con pasajes más ligados, generando contraste sin alterar la continuidad del pulso. Este equilibrio se aprecia en los compases 60–69 (véase Figura 26), donde el acompañamiento mantiene el patrón regular del 6/8, mientras la melodía adopta un fraseo más flexible.

Figura 26

Articulación rítmica en el acompañamiento: Isabella (bambuco)

The musical score for Figure 26 is divided into two systems, measures 60-64 and 65-69. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The instruments are Clarinet (Cl.), Bandoneón (Bnd.), Tplé (Tpl.), and Guitarra (Gtr.).

- Measures 60-64:**
 - Cl.:** Melodic line with eighth and sixteenth notes, some slurs.
 - Bnd.:** Rested.
 - Tpl.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.
 - Gtr.:** Rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- Measures 65-69:**
 - Cl.:** Melodic line starting with a rest, then eighth notes. Dynamic marking *mf* is present.
 - Bnd.:** Rested.
 - Tpl.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Dynamic marking *mp* is present.
 - Gtr.:** Rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamic marking *mp* is present.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

La guitarra ejecuta corcheas organizadas en grupos de tres, reforzando la subdivisión ternaria, mientras el tiple aporta acentos que ayudan a definir la direccionalidad del compás. Sobre este soporte, el clarinete desarrolla líneas *cantabile* con ligaduras que suavizan la articulación, creando una diferencia clara entre el plano melódico y el plano acompañante.

Tabla 23

Recursos de articulación rítmica: Isabella (bambuco)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Tratamiento rítmico del acompañamiento que refuerza el carácter bailable y dinámico	Tema A: C. 5–36; reexposición A': C. 76–105	El tiple y la guitarra consolidan el patrón de 6/8 con ataques definidos y acentuación clara en el primer pulso compuesto, generando impulso danzante estable.
Alternancia entre staccato, acentos marcados y ligados armónicos (tiple y guitarra)	Tema A: C. 13–20; sección B: C. 46–75; A': C. 76–90	Se observa contraste entre articulación más marcada en A y mayor ligadura en B, evidenciando variaciones tímbricas y expresivas en el acompañamiento.
Pasajes más vivos: ritmo activo y articulado	Tema A: C. 21–36; A': C. 90–105	Predomina articulación definida y acentos rítmicos claros que intensifican el carácter afirmativo del discurso.
Momentos de mayor lirismo: acompañamiento más ligado y fluido	Sección B: C. 46–75, especialmente C. 60–69	El acompañamiento adopta mayor continuidad sonora y menor acentuación percusiva, adaptándose al carácter cantabile del clarinete en Sib.
Aportación del clarinete en Sib: acentuaciones suaves y uso expresivo del rubato	Sección B: C. 50–75; transición hacia A': C. 72–76	El clarinete introduce flexibilidad fraseológica y matices dinámicos sutiles que enriquecen la dimensión expresiva sin alterar el pulso estructural.
Bandola: arpeggios melódicos que refuerzan la línea principal	Tema A: C. 5–20; sección B: C. 60–69; A': C. 76–95	La bandola combina función líder y ornamentación, aportando brillo tímbrico y articulación refinada dentro del entramado rítmico.
Juego rítmico coherente entre los instrumentos, manteniendo el pulso binario compuesto (6/8)	Toda la obra (C. 5–125)	A pesar de los contrastes expresivos entre secciones, el pulso compuesto permanece constante, asegurando unidad estilística y coherencia formal.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (Bambuco)*.

Se evidencia en la Tabla 23 que la alternancia entre *staccato*, acentos y ligaduras aparece en todas las secciones del movimiento. Esta variedad articuladora permite diferenciar momentos de mayor energía rítmica de otros más líricos, sin modificar la estructura métrica general. El

resultado es una escritura equilibrada, adecuada para el formato de cuarteto instrumental típico colombiano.

d. Secciones y forma rítmica

La organización rítmica del movimiento se relaciona directamente con su estructura formal, que responde a un diseño ternario (A–B–A’) seguido de una coda. Cada sección conserva el compás de 6/8, pero presenta diferencias en la articulación, la densidad rítmica y el carácter expresivo.

Figura 27

Inicio de la sección B con contraste rítmico: Isabella (bambuco)

4

40

Cl.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

45

Cl.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

En el paso musical entre los compases 40–49 (véase Figura 27) se anuncia el inicio de la sección B, donde la acentuación se vuelve más suave y el fraseo adopta un carácter más ligado. Aunque el patrón métrico permanece invariable, la reducción de acentos produce una sensación de mayor amplitud y lirismo, contrastando con el carácter más firme de la sección A.

Tabla 24

Estructura formal: Isabella (bambuco)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Diseño formal ternario simétrico (exposición – sección contrastante – reexposición)	Tema A: C. 5–36; tema B: C. 46–75; tema A': C. 76–105	Diseño formal claramente perceptible basado en A, B y A', con reexposición variada del tema A.
Exposición del tema A (sección principal inicial)	Tema A: C. 5–36	Ritmo estable en 6/8, acentuación tradicional del bambuco y articulación definida; carácter afirmativo.
Transición o puente modulante (enlace hacia sección contrastante)	Transición hacia tema B: C. 37–45	Incremento progresivo de la tensión rítmica y armónica que prepara el carácter más lírico del tema B.
Sección contrastante: desarrollo lírico del tema B	Tema B: C. 46–75	Contraste expresivo respecto a A; fraseo más amplio, articulación ligada y menor acentuación rítmica.
Reexposición variada del tema A (A')	Tema A': C. 76–105	Retorno del material inicial con variaciones tímbricas y ornamentales; reafirmación del carácter danzable.
Contraste y equilibrio estructural entre exposición y sección central	Tema A: C. 5–36; tema B: C. 46–75; tema A': C. 76–105	Contraste entre articulación firme en A/A' y carácter más fluido en B, generando equilibrio formal.
Unidad estructural y mantenimiento del pulso compuesto (6/8)	Toda la obra (C. 5–125), incluyendo introducción implícita, temas, transición y coda	El pulso binario compuesto se mantiene constante en todas las secciones, asegurando coherencia estructural.
Cierre formal: coda conclusiva	Coda: C. 106–125	Reexposición condensada de elementos del tema A; resolución conclusiva en La mayor (V–I) y cierre estable.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del II movimiento – *Isabella (bambuco)*.

Se muestra en la Tabla 24 que la sección central introduce mayor flexibilidad rítmica, mientras que la reexposición retoma el carácter inicial con pequeñas variaciones. Las transiciones

internas permiten pasar de una sección a otra sin interrupciones bruscas, manteniendo la continuidad del discurso.

En conjunto, la forma rítmica se construye a partir de la combinación entre estabilidad métrica y variación expresiva, lo que permite conservar la identidad del bambuco y, al mismo tiempo, desarrollar contraste dentro de la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano*.

El tercer movimiento, titulado *Rosa – Pasillo*, continúa el desarrollo estilístico de la suite mediante el uso de procedimientos propios del pasillo andino, conservando la coherencia formal y tímbrica del conjunto instrumental y reafirmando la relación entre tradición musical colombiana y tratamiento académico de la armonía tonal.

Rosa – pasillo – III movimiento

1. Análisis melódico

a. Construcción tonal y modal

El III movimiento se organiza alrededor del centro tonal de mi menor, dentro de un lenguaje que combina elementos del modo natural con recursos propios del menor armónico. Esta alternancia permite mantener estabilidad tonal, al mismo tiempo que introduce variaciones expresivas características del pasillo instrumental andino.

Este proceso de consolidación tonal puede identificarse en los compases 25–32 (véase Figura 28), donde se aprecia con claridad la reafirmación del eje tonal mediante la conducción melódica del clarinete en Sib, que enfatiza los sonidos estructurales de la tonalidad. La aparición ocasional de la sensible (re#) refuerza la función dominante y prepara la resolución hacia la

tónica, mientras el acompañamiento del tiple y la guitarra sostiene acordes que consolidan la relación entre tónica y dominante. En algunos momentos se perciben apoyos sobre el relativo mayor, los cuales funcionan como zonas de reposo pasajero sin establecer una modulación estable.

Figura 28

Alternancia modal-armónica: Rosa (pasillo)

The musical score for Figure 28 is presented in two systems. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 32. The instrumentation includes Clarinet B♭ (Cl. B♭), Bandoneón (Bnd.), Tiple (Tpl.), and Guitarra (Gtr.). The key signature is one sharp (F#). The Cl. B♭ part features melodic lines with slurs and accents. The Bnd. part provides harmonic support with chords and some melodic movement. The Tpl. and Gtr. parts provide a steady accompaniment with chords and rhythmic patterns. Dynamics like 'mp' are indicated in the guitar and tiple parts.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

En el comportamiento tonal, la Tabla 25 muestra que el modo menor natural predomina en las secciones temáticas principales, mientras que el uso del menor armónico se concentra en

finales de frase y en puntos de mayor tensión. Esta combinación produce un equilibrio entre color modal y direccionalidad tonal, coherente con el carácter expresivo del pasillo dentro de la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano*.

Tabla 25

Construcción modal y tonal: Rosa (pasillo)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Modo natural (Mi menor natural) (E-F#-G-A-B-C-D)	Predomina en tema A: C. 5-20; reaparición en A': C. 53-72; presencia estable en pasajes de tema B: C. 33-36, 40-44, 48-52	Construcción melódica basada en el modo menor natural, sin alteración constante de la sensible. Sonoridad modal estable que define el carácter lírico del pasillo.
Modo armónico (inclusión puntual de re# → V7: Si7)	Introducción: C. 3-4; finales de frase en A: C. 8, 12, 16, 20; transición y puente: C. 28-32; desarrollo en tema B: C. 36, 44, 52; sección A': C. 60, 64, 72; coda: C. 80-84	Aparición estratégica de re# como sensible para reforzar la función dominante (Si7). Recurso funcional que intensifica la tensión y conduce con claridad hacia la tónica (Mi menor).
Acentos modales pasajeros hacia Sol mayor (relativa mayor)	Puente modulante: C. 25-32; inicio de tema B: C. 33-36; apoyos tonales en C. 40-44	Desplazamiento pasajero hacia Sol mayor como centro tonal momentáneo. Funciona como zona de reposo y contraste tímbrico antes del retorno a Mi menor.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

b. Movimiento melódico

El movimiento melódico del pasillo se caracteriza por una conducción fluida basada en grados conjuntos, complementada con saltos interválicos que se emplean para destacar momentos estructurales. La bandola y el clarinete en Sib asumen el desarrollo principal del discurso, alternando entre exposición temática y líneas complementarias.

En este pasaje, entre los compases 33-40 (véase Figura 29) se pone de relieve el inicio del tema B, donde la melodía se construye principalmente mediante desplazamientos de segunda y tercera. Los intervalos más amplios aparecen en puntos de mayor intensidad y suelen resolverse

por movimiento contrario, lo que permite mantener continuidad sin perder claridad. Este procedimiento favorece un perfil *cantabile*, propio del pasillo instrumental.

Figura 29

Movimiento melódico en el inicio del tema B: Rosa (pasillo)

4

Cl. B.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

33

37

p *p* *mf*

p *pizz.* *mf*

p *p* *mf*

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

A lo largo del movimiento se utilizan repeticiones motívicas, secuencias y pequeñas variaciones ornamentales que refuerzan la unidad temática. Como confirma la Tabla 26, el movimiento conjunto predomina en las secciones principales, mientras los saltos se concentran en momentos cadenciales o en expansiones melódicas. La participación del clarinete en Sib

mediante contracantos e imitaciones contribuye a enriquecer la textura, generando diálogo entre las voces sin alterar la coherencia formal.

Tabla 26

Movimiento melódico: Rosa (pasillo)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Movimiento conjunto predominante (2ª y 3ª) en la línea principal	Tema A: C. 5–20; tema B: C. 33–44, 48–52; A': C. 53–72	Predominio de conducción escalística y arpegiada en intervalos de 2ª y 3ª que favorecen fluidez, lirismo y continuidad temática.
Saltos estructurales (4ª, 5ª y 6ª) en puntos expresivos	C. 8 y 20 (cierres de frase en A); C. 36 (inicio lírico en B); C. 52 (preparación de cierre); C. 72 (reafirmación en A')	Saltos utilizados como recurso de énfasis melódico en cadencias, aperturas temáticas y momentos de mayor tensión expresiva.
Repeticiones rítmico-melódicas con variación ornamental	Tema A completo: C. 5–20; reexposición A': C. 53–72; pasajes imitativos en tema B: C. 33–36	Motivos reiterados con ligeras variaciones rítmicas y ornamentales que refuerzan la unidad temática sin perder dinamismo.
Intervención activa del clarinete en Sib (frases complementarias e imitativas)	Introducción: C. 1–4; tema A: C. 9–20; tema B: C. 33–56; A': C. 57–72	El clarinete asume función dinámica: responde, imita y complementa la línea principal, generando textura contrapuntística y diálogo instrumental.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

c. Fraseo y articulación

El fraseo del movimiento presenta una organización regular basada en unidades de cuatro compases, frecuente en el repertorio del pasillo. Esta periodicidad permite percibir con claridad la relación antecedente–consecuente y facilita la delimitación de las secciones formales.

Un momento significativo del desarrollo temático se encuentra en los compases 17–24 (véase Figura 30) donde se perfila un ejemplo representativo del tema A, donde la línea melódica se desarrolla en frases equilibradas que alternan tensión y resolución. La bandola conduce el material temático con una articulación definida, mientras el clarinete en Sib refuerza el contorno

melódico mediante intervenciones complementarias. El acompañamiento mantiene una base rítmica constante que permite sostener la regularidad del discurso.

Figura 30

Fraseo simétrico y articulación en el tema A: Rosa (pasillo)

The musical score for Figure 30 consists of four staves: Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Bandoneon (Bnd.), Triangular Piano (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into two systems, each starting at measure 17 and 21 respectively. The first system shows a symmetrical melodic phrase in the clarinet and guitar, marked *f* (forte). The bandoneon and triangular piano parts provide harmonic support, with the triangular piano marked *mf* (mezzo-forte). The guitar part features a rhythmic accompaniment with a steady pulse. The second system continues the melodic phrase in the clarinet and guitar, with the bandoneon and triangular piano parts providing harmonic support.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

En las secciones de carácter más lírico, la articulación se vuelve más ligada y el fraseo se amplía, generando contraste sin modificar la estructura métrica. En la configuración interpretativa, la Tabla 27 muestra que el uso de ligaduras, apoyaturas y ornamentaciones se distribuye a lo largo de la obra, aportando refinamiento expresivo sin comprometer la claridad formal.

De esta manera, el fraseo y la articulación contribuyen a mantener el equilibrio entre regularidad estructural y libertad melódica, rasgo característico del pasillo instrumental.

Tabla 27

Fraseo y articulación: Rosa (pasillo)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Fraseo simétrico en bloques de 4 u 8 compases (estructura antecedente-consecuente)	Tema A: C. 5–12 (antecedente), C. 13–20 (consecuente), C. 21–24 (cierre); tema B: C. 33–36 (antecedente), C. 37–40 (consecuente), C. 41–44 (expansión); A': C. 57–64, C. 65–72	Frases claramente estructuradas en unidades periódicas que articulan el desarrollo temático y refuerzan la claridad formal del movimiento.
Pasajes legato (secciones líricas extensas)	Tema B: C. 33–44; continuidad en C. 48–52; coda: C. 77–84	Predominio de articulación ligada en secciones de carácter más lírico, especialmente en clarinete en Sib y bandola, favoreciendo continuidad expresiva.
Articulaciones marcadas (staccato, tenuto) en contrastes temáticos	Tema A: C. 9–12, C. 17–20; A': C. 65–72	Uso de ataques más definidos en momentos de mayor densidad rítmica o énfasis estructural, generando contraste interno.
Ornamentación melódica (apoyaturas, mordentes, grupetos)	Tema A: C. 5–20; tema B: C. 33–56; A': C. 57–76	Ornamentación distribuida a lo largo del discurso, especialmente en bandola y en líneas del clarinete en Sib, aportando refinamiento estilístico propio del pasillo andino.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

d. Ámbitus y registro

El manejo del registro cumple una función expresiva importante dentro del movimiento, ya que permite diferenciar secciones y crear contrastes tímbricos sin alterar la unidad del discurso. La escritura se mantiene dentro de un ámbito amplio, pero cómodo para cada instrumento, lo que favorece la claridad sonora del conjunto.

La ampliación de la tesitura del clarinete se pone de manifiesto en los compases 73–81 (véase Figura 31), donde se produce una expansión hacia el registro agudo del clarinete en Sib,

utilizada para intensificar el carácter expresivo en la sección final. Mientras tanto, la bandola permanece en un registro medio–agudo más estable, evitando superposiciones que puedan afectar la definición del plano melódico. Esta distribución genera equilibrio vertical y permite que cada voz conserve su identidad.

Figura 31

Expansión registral y contraste tímbrico en la sección final: Rosa (pasillo)

The musical score for *Rosa (pasillo)* is presented in two systems. The first system, starting at measure 73, features four staves: Clarinet B (Cl. B.), Bandola (Bnd.), Triplé (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The Clarinet B and Bandola parts play a melodic line with a crescendo leading to a *p* (piano) dynamic. The Triplé and Guitar parts provide harmonic support with chords and a steady bass line. The second system, starting at measure 77, shows a change in dynamics and texture. The Clarinet B part is silent, while the Bandola part plays a more active melodic line with a *f* (forte) dynamic. The Triplé and Guitar parts provide harmonic support with chords and a steady bass line, with dynamics ranging from *mp* (mezzo-piano) to *mf* (mezzo-forte).

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

De forma sintética, La Tabla 28 confirma que el registro medio constituye el núcleo del movimiento, mientras las expansiones hacia el agudo se reservan para momentos de mayor

intensidad. El registro grave aparece principalmente en el acompañamiento, donde la guitarra define el fundamento armónico y el tiple completa la textura.

En conjunto, el tratamiento del ámbito contribuye a la organización formal del pasillo y refuerza el equilibrio sonoro propio del cuarteto instrumental típico colombiano.

Tabla 28

Ámbito y distribución registral: Rosa (pasillo)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Ámbito melódico de la bandola (aprox. mi ³ -sol ⁴)	Presente a lo largo del movimiento; ejemplos destacados: tema A (C. 5-20), inicio de tema B (C. 33-36), transición y expansión registral (C. 73-81), coda (C. 77-84)	La bandola explora un rango amplio que supera la décima, combinando registro medio y medio-agudo. Los ascensos hacia el extremo superior coinciden con puntos de mayor intensidad estructural.
Predominio del registro medio-agudo en la bandola	Tema A (C. 5-20); tema B (C. 33-52); reexposición A' (C. 57-72)	El registro medio-agudo favorece claridad tímbrica y proyección solista, consolidando su función principal dentro del conjunto.
Registro del clarinete en Sib (medio y medio-grave)	Introducción (C. 1-4); tema A (C. 9-20); tema B (C. 33-44); transición final y coda (C. 73-84)	Alterna funciones de soporte armónico en registro medio-grave y respuestas imitativas en registro medio, equilibrando la verticalidad sonora.
Contraste tímbrico entre bandola y clarinete en Sib	Especialmente perceptible en tema B (C. 33-56) y sección final (C. 73-81)	La diferenciación registral evita superposición excesiva y genera mayor profundidad textural, potenciando la interacción melódica y el balance del cuarteto.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

2. Análisis armónico

a. Progresiones tonales

El lenguaje armónico del III movimiento se articula sobre el centro tonal de mi menor, conservando una organización funcional clara basada en la relación entre tónica, subdominante y dominante. Las progresiones empleadas responden a esquemas tradicionales del repertorio del

pasillo, combinando elementos del modo menor natural con la utilización del menor armónico en los momentos de mayor tensión.

Figura 32

Progresiones tonales en el desarrollo del tema B: Rosa (pasillo)

The musical score for Figure 32 is divided into two systems. The first system covers measures 41 to 44, and the second system covers measures 45 to 48. Each system consists of four staves: Cl. Bb, Bnd., Tpl., and Gtr. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system includes dynamics markings 'f' and 'mf'. A page number '5' is located at the bottom right of the first system.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

En la sección entre los compases 41–48 (véase Figura 32) se registra una sucesión armónica que sigue el esquema i–VI–III–V7–i, donde la aparición de la dominante con sensible refuerza la direccionalidad hacia la tónica. El acompañamiento del tiple y la guitarra define la

estructura vertical mediante acordes que sostienen el pulso, mientras la melodía se apoya en sonidos estructurales que confirman la función de cada grado.

Tabla 29

Progresiones funcionales: Rosa (pasillo)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
i – iv – V7 – i (Mi menor – La menor – Si7 – Mi menor)	Tema A: C. 8–12, 16–20 (cierres); reexposición A': C. 64–68; preparación final: C. 72–76	Progresión estructural en cadencias internas; refuerza la función dominante y consolida el centro tonal en Mi menor.
i – VII – III – V7 – i (Mi menor – Re mayor – Sol mayor – Si7 – Mi menor)	Tema A: C. 12–16; puente: C. 25–28; tema B: C. 41–48	Encadenamiento característico del pasillo menor; aporta color modal y prepara articulaciones formales mediante dominante con sensible (re#).
i – VII – VI – V – i (Mi menor – Re mayor – Do mayor – Si7 – Mi menor)	Puente modulante: C. 28–32; desarrollo tema B: C. 44–48; coda: C. 80–84	Progresión expansiva con movimiento descendente; intensifica la tensión antes de la resolución conclusiva.
Intercambios modales (acordes mayores en contexto menor)	Tema A: C. 12–16; tema B: C. 36–44, C. 48	Uso expresivo de Do mayor y Sol mayor como coloración dentro del modo menor; enriquece la textura sin alterar el eje tonal.
Dominantes secundarias (V/V, V/VI, etc.)	Puente: C. 28–32; tema B: C. 44–48, C. 52–56	Recurso funcional que prepara modulaciones pasajeras, especialmente hacia Sol mayor, y dinamiza el discurso armónico.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

En este mismo sistema se perciben apoyos momentáneos sobre acordes relacionados con el relativo mayor, lo que introduce variedad sin generar una modulación estable. De forma general, la Tabla 29 resume las progresiones más frecuentes del movimiento y muestra que, aunque se utilizan fórmulas diversas, todas mantienen relación directa con el centro tonal principal. Este comportamiento confirma un tratamiento armónico coherente, en el que la variedad se produce dentro de un marco funcional bien definido.

b. Cadencias y resoluciones

Las cadencias desempeñan un papel fundamental en la organización formal del movimiento, ya que permiten delimitar las frases y reforzar la estabilidad tonal. A lo largo de la obra se emplean principalmente cadencias auténticas, complementadas por semicadencias y resoluciones suavizadas que prolongan la tensión antes del reposo.

Figura 33

Configuración cadencial: Rosa (pasillo)

6

Cl. B \flat

Bnd.

Tpl.

Gtr.

mf

mf

mp

p

p

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

La progresiva acumulación de tensión armónica puede identificarse en los compases 57–64 (véase Figura 33), donde se ilustra un ejemplo representativo del proceso cadencial. La función dominante se intensifica progresivamente mediante acordes reiterados que preparan la llegada a la tónica. La resolución se produce de manera clara, aunque la conducción melódica introduce un ligero retardo que suaviza el cierre y aporta mayor expresividad.

Tabla 30

Sistematización de cadencias: Rosa (pasillo)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Cadencias auténticas (V7–i) completas o estructurales	Tema A: C. 7–8, 15–16, 23–24; tema B: C. 39–40, 47–48, 55–56; reexposición: C. 63–64, 71–72; coda: C. 80–81, 83–final	Utilizadas en cierres de frases y secciones completas. Presentan preparación dominante clara y resolución firme sobre la tónica en Mi menor. Funcionan como puntos de suspensión tonal que preparan resoluciones posteriores, reforzando la tensión estructural sin cerrar definitivamente el discurso.
Semicadencias (terminación en V)	Transiciones: C. 27–28, 35–36; tema B: C. 43–44, 51–52, 59–60	Empleadas en momentos de carácter más lírico o como refuerzo posterior a la cadencia auténtica; aportan suavidad al proceso resolutivo.
Cadencias plagales (iv–i)	Tema B: C. 45–46; reexposición: C. 65–66; coda: C. 82–83	Presentan retardos, apoyaturas o prolongaciones rítmicas que suavizan la resolución armónica directa, generando mayor expresividad sin alterar la función tonal.
Cadencias con retardo melódico	Tema A: C. 19–20; tema B: C. 49–50, 57–58; reexposición: C. 69–70; coda: C. 84–final	

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

Este comportamiento se advierte en la Tabla 30, donde se indica que este tipo de cadencia aparece en los puntos estructurales más importantes, especialmente al final de las secciones principales. Las semicadencias se utilizan para mantener la continuidad, mientras que las resoluciones retardadas permiten evitar cortes abruptos. La combinación de estos recursos genera un equilibrio entre tensión y reposo, acorde con el carácter del pasillo.

c. Modulaciones

Aunque el movimiento se mantiene centrado en mi menor, se presentan desplazamientos tonales breves que contribuyen a enriquecer el discurso sin establecer nuevas tonalidades permanentes. Estos cambios suelen aparecer en pasajes de transición o en el desarrollo temático, donde se busca ampliar el color armónico sin perder coherencia.

Figura 34

Tonicización del III grado y preparación dominante: Rosa (pasillo)

The musical score consists of two systems of four staves each. The instruments are Clarinet Bb, Bandoneon, Trumpet, and Guitar. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first system covers measures 49 to 52. The second system covers measures 53 to 56. In the first system, the guitar plays a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The trumpet plays a melodic line. In the second system, the clarinet plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *mf*. The guitar continues its rhythmic pattern, and the trumpet plays chords. A dynamic marking of *p* is present at the end of the second system.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

Un breve desplazamiento hacia una región tonal cercana puede advertirse en los compases 49–56 (véase Figura 34), donde se aprecia una inclinación momentánea hacia la región del tercer grado, sugerida por la sucesión de acordes relacionados con el relativo mayor. Este desplazamiento no culmina en una cadencia conclusiva, por lo que se interpreta como una tonicización pasajera dentro del sistema tonal principal. Posteriormente, la presencia de la dominante restablece la dirección hacia mi menor.

Tabla 31

Tonicizaciones y desplazamientos tonales: Rosa (pasillo)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Tonicización del III grado (Sol mayor)	C. 49–52	Se percibe una inclinación momentánea hacia la relativa mayor mediante reorganización armónica y estabilización pasajera. No se consolida cadencia estructural en Sol mayor; el centro tonal permanece en Mi menor.
Tensión hacia la región de la dominante (Si mayor / V de Mi mayor)	C. 28–32, 44–48, 53–56	Intensificación de la función dominante como preparación cadencial. No implica cambio tonal definitivo, sino reafirmación posterior de mi menor.
Dominantes secundarias (Fa \sharp 7 como V/V)	C. 28–32, 44–48	Uso de acordes con función de preparación hacia la región de la dominante; actúan como recursos de enlace armónico transitorio.
Reafirmación del centro tonal (Mi menor)	C. 63–64, 71–72, 80–final	Las cadencias auténticas (V7–i) consolidan el eje estructural del movimiento, confirmando que las desviaciones previas fueron pasajeras y expresivas.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

A modo de resumen, la Tabla 31 confirma que este tipo de inflexiones aparece en distintos momentos de la obra, junto con el uso de dominantes secundarias y acordes de preparación. Ninguno de estos recursos produce una modulación estructural completa, sino que funciona como elemento de contraste que aporta variedad al discurso armónico. De esta manera, el movimiento mantiene unidad tonal sin renunciar a la diversidad expresiva.

d. Textura y función armónica

La textura predominante del movimiento corresponde a un modelo homofónico acompañado, en el que la melodía se proyecta en la voz superior, mientras el acompañamiento define la base armónica y rítmica. Esta organización permite distinguir con claridad las funciones de cada instrumento dentro del cuarteto instrumental típico colombiano.

Figura 35

Textura homofónica acompañada en la reexposición: Rosa (pasillo)

The musical score for *Rosa (pasillo)* illustrates a homophonic texture. It features four staves: Cl. Bb (Clarinet in B-flat), Bnd. (Bandoneon), Tpl. (Tiple), and Gtr. (Guitar). The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system, starting at measure 65, is marked with a crescendo hairpin and *mf*. The Cl. Bb part has a melodic line with slurs and accents. The Bnd. part is mostly silent. The Tpl. part provides harmonic support with chords and some rhythmic patterns. The Gtr. part provides a rhythmic base with chords and some melodic fragments. The second system, starting at measure 69, is marked with a decrescendo hairpin and *mp*. The Cl. Bb part continues its melodic line. The Bnd. part remains silent. The Tpl. part continues its harmonic support. The Gtr. part continues its rhythmic base.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

El segmento situado entre los compases 65–72 (véase Figura 35) ejemplifica esta disposición de manera evidente. La guitarra establece el bajo funcional y refuerza el pulso; el tiple completa la armonía mediante acordes que consolidan la verticalidad, y la bandola o el clarinete asumen la línea principal. Esta distribución favorece el equilibrio sonoro y permite mantener la claridad del discurso incluso en los momentos de mayor densidad.

Tabla 32

Textura y funciones instrumentales: Rosa (pasillo)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Textura homofónica acompañada (tiple y guitarra)	Predominante en C. 5–24, 33–56, 57–76, 77–final	Tiple y guitarra sostienen la base armónico-rítmica mediante acordes articulados y patrones regulares que refuerzan el compás característico del pasillo.
Función rítmica del tiple	C. 5–24, 33–56, 57–76	Patrón constante que aporta impulso métrico y refuerza la verticalidad armónica del conjunto.
Función armónica y bajo funcional en guitarra	C. 5–32, 33–56, 57–76	La guitarra articula progresiones y define el bajo estructural, facilitando la conducción entre funciones tonales.
Bandola como voz melódica principal	C. 5–24, 33–56, 57–76	Conduce el discurso temático en las secciones principales, proyectando la línea cantábil característica del pasillo.
Clarinete en Sib como voz complementaria	C. 9–20, 33–56, 57–76	Alterna entre refuerzo melódico, acompañamiento y breves imitaciones, enriqueciendo la textura sin desplazar el eje melódico principal.
Momentos de interacción e imitación (bandola–clarinete en Sib)	C. 33–56, 57–76	Pasajes donde el diálogo instrumental intensifica la densidad textural, especialmente en tema B y en la reexposición.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

Desde una visión global del movimiento, la Tabla 32 muestra que esta textura se mantiene durante la mayor parte del movimiento, aunque en algunos pasajes aparecen breves intercambios de función entre la bandola y el clarinete. Estos cambios aportan variedad tímbrica sin modificar la estructura general. En conjunto, la organización textural confirma una escritura coherente con el formato camerístico andino y adecuada al carácter del pasillo dentro de la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano*.

3. Análisis rítmico

a. Patrón métrico

El III movimiento se desarrolla sobre el compás de 3/4, propio del pasillo andino, cuya regularidad métrica se mantiene a lo largo de toda la obra y constituye el soporte rítmico fundamental del discurso. Esta organización permite establecer una base estable sobre la cual se construyen las variaciones melódicas y armónicas.

La claridad del pulso ternario se hace perceptible en los compases 9–16 (véase Figura 36), donde se hace visible la distribución de los tres pulsos por compás, reforzados por el acompañamiento de la guitarra mediante ataques en el tiempo fuerte y acordes en los tiempos débiles. El tiple completa la base rítmica con rasgueos y arpegios que consolidan la métrica, mientras la bandola desarrolla células rítmicas más ágiles que aportan movimiento sin alterar la estabilidad del compás.

Figura 36

Patrón ternario y estabilidad métrica en 3/4: Rosa (pasillo)

2

Cl. B.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Cl. B.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

A partir del análisis rítmico realizado, la Tabla 33 muestra que el patrón ternario se conserva durante todo el movimiento, incluso en los pasajes de mayor contraste. Las variaciones expresivas, los cambios dinámicos y las modificaciones en la articulación no afectan la estructura métrica, sino que se integran dentro de ella, manteniendo la identidad rítmica característica del pasillo.

Tabla 33*Patrón métrico y recursos rítmicos: Rosa (pasillo)*

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Patrón métrico 3/4 (métrica ternaria simple)	Toda la obra (3/4 permanente)	La métrica ternaria se mantiene constante durante todo el movimiento, rasgo estructural característico del pasillo andino.
Figura rítmica: corchea – dos semicorcheas	Tema A: C. 5–12, 13–16; tema B: C. 33–36, 40–44	Célula rítmica frecuente en los motivos melódicos, especialmente en la bandola, aportando agilidad y direccionalidad.
Figura rítmica: semicorchea – corchea – semicorchea	Tema A: C. 9–12, 17–20; tema B: C. 44–48, 52–56	Presente en líneas melódicas de bandola y clarinete en Sib; genera impulso interno y variedad acentual.
Tresillos de corcheas	Puente modulante: C. 28–32; tema B: C. 36–40	Aparición puntual que flexibiliza el discurso rítmico y enriquece el fraseo sin alterar la estabilidad métrica.
Acompañamiento del tiple (patrones repetitivos y percusivos)	Tema A: C. 5–24; tema B: C. 33–56; A': C. 57–76; coda: C. 77–84	Refuerza el primer tiempo del compás mediante arpegios y rasgueos, consolidando el pulso ternario.
Acompañamiento de la guitarra (bajo armónico y enlaces funcionales)	Toda la obra, especialmente C. 5–24 y 33–56	Sostiene el bajo funcional y la conducción armónica, estabilizando la estructura métrica.
Mayor libertad rítmica en bandola y clarinete en Sib	Tema B: C. 33–56; A': C. 57–76	Desarrollan un fraseo más flexible sobre la base estable del acompañamiento, ampliando la expresividad del movimiento.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

b. Contratiempos y síncopas

Dentro de la regularidad del compás de 3/4 aparecen desplazamientos acentuales que aportan flexibilidad al discurso sin romper la estabilidad del pulso. Estos recursos se presentan principalmente en la línea melódica, mientras el acompañamiento conserva el esquema rítmico tradicional.

En el ejemplo mostrado en los compases 5–12 (véase Figura 37) se aprecia que la bandola introduce apoyos en tiempos débiles y prolongaciones que generan pequeñas suspensiones rítmicas. El clarinete se integra con frases que se extienden sobre subdivisiones internas, creando una sensación de continuidad que contrasta con la firmeza del acompañamiento.

Figura 37

Contratiempos y síncopas en el tema A: Rosa (pasillo)

The musical score consists of two systems. The first system (measures 3-6) shows the following parts:

- Cl. B♭:** Rests in all four measures.
- Bnd.:** Eighth-note patterns. Measure 3: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4. Measure 4: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4. Measure 5: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4. Measure 6: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4.
- Tpl.:** Chords. Measure 3: G4, B4, D5. Measure 4: G4, B4, D5. Measure 5: G4, B4, D5. Measure 6: G4, B4, D5.
- Gtr.:** Steady eighth-note accompaniment. Measure 3: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4. Measure 4: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4. Measure 5: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4. Measure 6: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4.

The second system (measures 9-12) shows the following parts:

- Cl. B♭:** Rests in all four measures.
- Bnd.:** Eighth-note patterns. Measure 9: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4. Measure 10: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4. Measure 11: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4. Measure 12: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4.
- Tpl.:** Chords. Measure 9: G4, B4, D5. Measure 10: G4, B4, D5. Measure 11: G4, B4, D5. Measure 12: G4, B4, D5.
- Gtr.:** Steady eighth-note accompaniment. Measure 9: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4. Measure 10: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4. Measure 11: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4. Measure 12: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4.

Dynamics are indicated as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) in the Bnd., Tpl., and Gtr. parts.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

Desde la perspectiva del análisis rítmico, la Tabla 34 confirma que los contratiempos y anticipaciones aparecen en distintas secciones del movimiento, especialmente en los pasajes de transición y en el desarrollo del tema B. Sin embargo, su uso es moderado y siempre subordinado

a la métrica principal, lo que permite conservar el carácter danzable del pasillo sin perder claridad estructural.

Tabla 34

Desplazamientos rítmicos: Rosa (pasillo)

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Síncopas suaves en la bandola	Tema A: C. 13–16, 17–20; tema B: C. 36–40, 44–48; tema A': C. 65–72	Desplazamiento leve del acento natural mediante prolongaciones y apoyos en tiempos débiles, enriqueciendo el fraseo sin alterar el compás de 3/4.
Contratiempos breves (desplazamiento acentual)	Tema A: C. 9–12, 17–20; tema B: C. 40–44, 52–56	Figuras rítmicas que enfatizan tiempos débiles o subdivisiones internas, generando suspensión momentánea y mayor dinamismo expresivo.
Anticipaciones rítmicas (preparación cadencial)	Tema A: C. 20–24; tema B: C. 52–56; tema A': C. 72–76	Notas adelantadas respecto al tiempo fuerte que crean expectativa hacia resoluciones armónicas, especialmente en cierres de sección.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

c. Articulación rítmica

La articulación rítmica del movimiento se caracteriza por la combinación de valores largos en los puntos de reposo y figuras más breves en los pasajes de desarrollo. Este contraste contribuye a definir el carácter expresivo del pasillo y permite diferenciar las distintas secciones sin modificar la organización métrica.

La combinación de estabilidad métrica y movilidad melódica se evidencia en los compases 13–20 (véase Figura 38), donde la bandola alterna notas sostenidas con subdivisiones rápidas, generando un equilibrio entre estabilidad y movimiento. La guitarra mantiene el pulso mediante el bajo funcional, mientras el tiple refuerza la armonía con acordes que coinciden con los tiempos fuertes del compás. El clarinete introduce ligaduras que suavizan la articulación, aportando un carácter más *cantabile* en determinados pasajes.

Figura 38

Articulación rítmica en el tema A: Rosa (pasillo)

The musical score for 'Rosa (pasillo)' is presented in two systems. The first system covers measures 12 to 16, and the second system covers measures 17 to 20. The instruments are Clarinet B♭ (Cl. B♭), Bandoneón (Bnd.), Tplé (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The key signature is two sharps (F# and C#). The score shows various rhythmic patterns and articulation marks such as accents, slurs, and dynamic markings like 'f' and 'mf'.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

En coherencia con el comportamiento rítmico descrito, la Tabla 35 muestra que el uso de puntillos, ligaduras, tresillos y acentos aparece de manera constante a lo largo del movimiento. Estos elementos no alteran la métrica, sino que enriquecen la interpretación y permiten mayor variedad expresiva dentro del mismo patrón rítmico. La articulación se convierte así en un recurso fundamental para mantener interés sin perder coherencia.

Tabla 35*Articulación rítmica: Rosa (pasillo)*

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Valores largos (cierres y reposos cadenciales)	Tema A: C. 20–24; tema B: C. 52–56; tema A': C. 72–76; coda: C. 81–84	Notas de mayor duración en cierres de frase que aportan reposo, lirismo y sensación conclusiva.
Valores breves y ornamentales (desarrollo interno)	Tema A: C. 5–16; tema B: C. 33–48	Predominio de corcheas y semicorcheas que generan fluidez, agilidad y continuidad melódica.
Ligaduras de expresión	Tema B: C. 33–36, 44–48; tema A': C. 65–72	Ligaduras que refuerzan el carácter cantábil y la continuidad del fraseo en secciones líricas.
Notas puntilladas	Tema B: C. 36–40, 44–48	Uso del puntillo para enfatizar el fraseo y crear contraste rítmico dentro del compás de 3/4.
Tresillos	Puente: C. 28–32; tema B: C. 36–40, 44–48	Introducen variación rítmica y enriquecen la textura sin alterar la estabilidad métrica.
Flexibilidad interpretativa (rubato sutil)	Tema B: C. 33–56; coda: C. 77–84	Pasajes de carácter lírico donde puede aplicarse ligera flexibilidad temporal sin comprometer el pulso estructural.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

d. Secciones y forma rítmica

La organización rítmica del movimiento se relaciona directamente con su estructura formal, que responde a un diseño ternario (A–B–A') seguido de una coda final. Cada sección mantiene el compás de 3/4, pero presenta diferencias en la densidad rítmica, la articulación y el carácter expresivo.

La preparación del cambio hacia una nueva sección se reconoce en los compases 21–28 (véase Figura 39), donde se conforma un segmento que funciona como transición dentro del tema A. En los primeros compases se percibe mayor estabilidad, mientras que posteriormente la melodía adquiere mayor movilidad y el acompañamiento intensifica la conducción armónica. Este cambio prepara el paso hacia la sección B, donde el discurso se vuelve más flexible y lírico.

Figura 39

Transición interna del tema A: Rosa (pasillo)

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 21 to 24, and the second system covers measures 25 to 28. The instruments are Clarinet Bb, Bassoon, Trumpet, and Guitar. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano). The guitar part includes a 7th fret barre in measure 21.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

A partir de la estructura formal de la composición, la Tabla 36 muestra que la sección A presenta un carácter más definido y regular; la sección B introduce mayor libertad rítmica, y la reexposición retoma el material inicial con pequeñas variaciones. La coda final refuerza la estabilidad métrica y conduce hacia el cierre del movimiento.

Tabla 36*Estructura formal: Rosa (pasillo)*

Elemento analizado	Compases en la partitura	Observaciones
Sección A (tema principal)	C. 5–24	Presentación del tema en la bandola, con patrones rítmico-melódicos definidos y base armónica estable en 3/4. Acompañamiento regular de tiple y guitarra.
Puente modulante (transición)	C. 25–32	Función de enlace hacia la sección B. Mayor movilidad armónica y ligera intensificación rítmica que prepara el contraste formal.
Sección B (episodio contrastante)	C. 33–56	Carácter más lírico y expresivo, con variaciones melódicas y armónicas, mayor libertad rítmica y alternancia de protagonismo entre bandola y clarinete en Sib.
Sección A' (reexposición variada)	C. 57–76	Retorno del material temático inicial con variaciones ornamentales y texturales. Mayor flexibilidad rítmica sin perder referencia temática.
Coda (cierre)	C. 77–84	Síntesis de elementos previos y consolidación cadencial final. Textura más ligera y carácter conclusivo coherente con el centro tonal en Mi menor.

Nota. Elaboración propia a partir de la partitura completa del III movimiento – *Rosa (pasillo)*.

En conjunto, la forma rítmica se construye mediante la combinación de regularidad métrica y transformación expresiva, lo que permite mantener la unidad del pasillo y, al mismo tiempo, desarrollar contraste dentro de la *Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano*.

Síntesis del análisis musical de los tres movimientos de la suite

El análisis melódico, armónico y rítmico de los tres movimientos permite observar la coherencia estructural que define la Suite de miniaturas para cuarteto instrumental típico colombiano, así como la intención de integrar elementos propios de la música andina con procedimientos de la armonía tonal académica.

En *Liseth – Vals* predomina la estabilidad tonal en modo menor y una escritura equilibrada entre lirismo y claridad formal; en *Isabella – Bambuco* se evidencia el uso de progresiones funcionales dentro de un lenguaje diatónico con inflexiones modales; mientras que en *Rosa – Pasillo* se hace perceptible un tratamiento expresivo del modo menor combinado con recursos cadenciales y desplazamientos tonales breves.

En los tres movimientos se mantiene constante la escritura para cuarteto instrumental típico colombiano, lo que permite explorar contrastes tímbricos sin perder unidad sonora. La bandola y el clarinete asumen principalmente el desarrollo melódico, mientras el tiple y la guitarra consolidan la base armónica y rítmica, configurando una textura que combina características de la tradición andina con criterios de organización propios de la música académica.

En conjunto, los resultados del análisis confirman que la suite constituye una propuesta compositiva coherente, en la que los tres géneros tradicionales —vals, bambuco y pasillo— se articulan dentro de un mismo enfoque formal, tonal y camerístico, cumpliendo con los objetivos planteados en el proceso de investigación–creación.

Conclusiones

El presente proyecto de investigación–creación permitió desarrollar la Suite de miniaturas andinas para cuarteto instrumental típico colombiano, conformada por los movimientos *Liseth – vals*, *Isabella – bambuco* y *Rosa – pasillo*, como una propuesta compositiva orientada a fortalecer el repertorio académico basado en la música tradicional de la región andina colombiana. A través de la aplicación consciente de recursos de la armonía tonal, procedimientos formales propios del lenguaje académico y elementos característicos de los aires tradicionales, se logró integrar la tradición musical colombiana con un enfoque compositivo estructurado y sistemático.

Desde la perspectiva metodológica, el enfoque de investigación–creación resultó adecuado para articular el proceso compositivo con el análisis musical, permitiendo documentar cada etapa mediante el diario de campo, las partituras preliminares y los registros analíticos. Este procedimiento facilitó reflexionar sobre las decisiones musicales tomadas durante la escritura de las obras, garantizando coherencia estilística, unidad formal y claridad en la organización melódica, armónica y rítmica de cada movimiento.

El análisis musical realizado evidenció que en los tres movimientos se mantiene un lenguaje tonal funcional, en el cual se emplean progresiones armónicas tradicionales, cadencias auténticas y semicadencias, tonicizaciones pasajeras y breves desplazamientos modales que enriquecen el discurso sin perder la estabilidad tonal. En *Liseth – vals* predomina un carácter lírico dentro del modo menor, con una escritura equilibrada y estable; en *Isabella – bambuco* se observa un tratamiento diatónico con variaciones modales y progresiones funcionales propias del estilo andino; mientras que en *Rosa – pasillo* se desarrolla un lenguaje expresivo en modo menor,

con mayor movilidad armónica y contrastes dinámicos que aportan tensión y resolución dentro de la forma.

En cuanto a la escritura instrumental, el formato de cuarteto instrumental típico colombiano, integrado por clarinete, bandola, tiple y guitarra, permitió explorar diferentes combinaciones tímbricas conservando la identidad sonora propia de la música andina. El clarinete y la bandola asumieron principalmente el desarrollo melódico, mientras que el tiple y la guitarra consolidaron la base armónica y rítmica, generando una textura camerística que equilibra tradición y tratamiento académico.

El proyecto demuestra que es posible componer obras originales dentro de los ritmos tradicionales colombianos sin perder su esencia estilística, siempre que se comprendan sus patrones rítmicos, giros melódicos y funciones armónicas características. La aplicación de recursos de la armonía tonal no contradice la tradición, sino que puede contribuir a su fortalecimiento cuando se utiliza de manera coherente con el lenguaje propio de cada aire musical.

Asimismo, este trabajo constituye un aporte al repertorio académico para formatos instrumentales tradicionales, los cuales, a pesar de su importancia dentro de la cultura musical colombiana, cuentan con limitada producción escrita dentro del ámbito universitario. La creación de nuevas obras para cuarteto instrumental típico colombiano favorece su proyección en contextos pedagógicos, interpretativos y de investigación, ampliando las posibilidades de estudio y difusión de la música andina.

Finalmente, se concluye que la investigación–creación como modalidad de trabajo de grado en música permite generar conocimiento artístico válido dentro del contexto académico, al combinar la reflexión teórica con la producción musical original. La suite compuesta en este proyecto no solo representa el resultado de un proceso formativo, sino también una contribución concreta al desarrollo de la música colombiana desde el ámbito universitario, reafirmando la importancia de continuar promoviendo la composición, el análisis y la interpretación de los géneros tradicionales dentro de un marco académico y creativo.

Referencias

- Abad, F. (2013). *Duendes del barranco: Propuesta compositiva de la obra Duendes del barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de suite* (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca.
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/jspui/handle/123456789/3369>
- Alarcón. (s.f.). *Niyireth música colombiana andina*. <https://www.niyireth.com/en/>
- Aldwell, E., & Schachter, C. (2003). *Harmony and voice leading* (3rd ed.). Thomson/Schirmer.
- Alonso, C. (2015). *Suite Calvense*. Universidad Pedagógica Nacional.
<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1538>
- Arenas Monsalve, E. (2008). ¿Qué veinte años no es nada?: Nogal, orquesta de cuerdas colombianas. *Pensamiento, Palabra y Obra*, 0, 75–81.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3841021>
- Arenas Monsalve, E. (2016). Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento hacia una epistemología de las músicas populares. *Pensamiento, Palabra y Obra*, 15, 96–110.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5782659>
- Arenas Monsalve, E. (2009). Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico. *A Contratiempo*, 13.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7637563>
- Banco de la República. (2019). *Colorín colorado – música tradicional colombiana*.
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/171/>
- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Ricordi Americana.

- Benward, B., & Saker, M. (2003). *Music in theory and practice* (7th ed., Vol. 1). McGraw-Hill.
- Bohórquez, N. (2009). *Arreglos para cuarteto típico colombiano*. Universidad Tecnológica de Pereira. <https://repositorio.utp.edu.co/items/86989204-f1be-4925-a81a-775055fc2564>
- Bolaños-Motta, J. I., & Pérez-Rodríguez, M. A. (2019). Propuestas para la investigación cualitativa en educación artística. *Educación y Educadores*, 22 (1), 51–63. <https://educacionyeducadores.unisabana.edu.co/index.php/eye/article/view/9546>
- Causse, M. S. (2017). El estilo compositivo de Yann Tiersen: acercamientos y diferencias con la corriente minimalista. *Revista da Fundarte*, 33, 164–187. <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/view/52/80>
- Caviedes Hoyos, E. (2012). Lucho Bermúdez en Medellín. *Agenda Cultural Alma Máter*, 188, 4. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/11989>
- CINEP. (2015). *Música tradicional colombiana: patrimonio al ritmo de la pluralidad*. <https://www.cinep.org.co/musica-tradicional-colombiana-patrimonio-al-ritmo-de-la-pluralidad-d66/>
- Corredor, A. (2018). *Entre bambucos y pasillos: una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía*. Universidad Pedagógica Nacional. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/7897/TE-20154.pdf>
- Cuaranta, D. (2017). *Creación musical, investigación y producción académica: Desafíos para la música en la universidad*. https://www.academia.edu/34891001/Creacion_musical_investigacion_y_produccion
- Einaudi, L. (2023). *About*. <https://ludovicoeinaudi.com/about/>

- García, C. (2008). *Suite No. 2 – Gentil Montaña*. Pontificia Universidad Javeriana.
<https://repository.javeriana.edu.co/>
- García, C. (2018). *La enseñanza de la armonía y su relación con el contrapunto*. Conservatorio Superior de Música de Málaga. <https://www.academia.edu/42193550>
- González, G., & Collazos, D. (2013). *Pedro Morales Pino: Obras para piano*. Ministerio de Cultura.
- Gray, C., & Malins, J. (1993). *Visualizing research: A guide to the research process in art and design*. <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/EPGAD%20Spanish%20translation.pdf>
- Gutiérrez, C. (2016). *Ritmos andinos colombianos*. Efac.
- Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna* (Vol. 1–2). Antoni Bosch.
- Kostka, S., & Payne, D. (2009). *Tonal harmony* (6th ed.). McGraw-Hill.
- Laitz, S. G. (2016). *The complete musician* (4th ed.). Oxford University Press.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Meyer, J. (2001). *Minimalism: Art and polemics in the sixties*. Yale University Press.
- Orquesta Filarmónica de Bogotá. (s.f.). *Miniaturas musicales*.
<https://aulavirtual.ofb.gov.co/nota/miniaturas/>
- Ospina, S. (2017). *Dolor que canta: La vida y la música de Luis A. Calvo*. ICANH.
<https://publicaciones.icanh.gov.co/>

- Osuna, J. (2012). La investigación-creación como vehículo de validación institucional de la producción artística. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1).
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/2351>
- Piston, W. (1987). *Harmony* (4th ed.). W.W. Norton.
- Ríos, O., Tovar, J., & Ceballos, L. (2008). *Propuesta interpretativa de la música andina colombiana en formato de cuarteto típico colombiano*. Universidad Tecnológica de Pereira.
<https://core.ac.uk/download/pdf/71395941.pdf>
- Ripa, J. (2018). Colombia, el país de los mil ritmos. *El País*.
https://elpais.com/elviajero/2018/01/25/actualidad/1516883031_099285.html
- Ministerio de Cultura. (s.f.). *Cuarteto instrumental Quijotadas*.
<https://simus.mincultura.gov.co/Home/DetalleAgrupacion/47>
- Ministerio de Cultura. (s.f.). *Cuarteto instrumental Suaty*.
<https://simus.mincultura.gov.co/Home/DetalleAgrupacion/4037>
- Toch, E. (2001). *Elementos constitutivos de la música*. <https://www.academia.edu/28297267>
- Tomás, F., & Tamaro, E. (2004). Arnold Schönberg. *Biografías y Vidas*.
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/schonberg.htm>
- Torres, K. V., & Torres, T. G. (2016). *La huella del León: Vida y obra de León Cardona*.
<http://hdl.handle.net/20.500.12209/1502>
- Turek, R., & McCarthy, D. (2014). *Theory for today's musician* (2nd ed.). Routledge.

Universidad Industrial de Santander. (2009). *Composición y ejecución de una suite andina colombiana para metales en estilo moderno*.
<http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/tesis/2009/132387.pdf>

UNESCO. (1991). *Músicas del mundo: El gran mestizaje*.
https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000087907_spa

Universidad del Quindío. (2022). *Jessica Jaramillo representó a la música colombiana en Perú*.
<https://www.uniquindio.edu.co/noticias/>

Universidad EAFIT. (2020). *Morales Pino, Pedro*.
<https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/22047>

Universidad Tecnológica de Pereira. (2013). *Cuarteto instrumental BECAO*.
<https://orientacion.universia.net.co/>

Zamacois, J. (2003). *Tratado de armonía* (Libro 1). Idea Books.

Zamacois, J. (2004). *Tratado de armonía* (Libro 2). Idea Books.

Zamacois, J. (2011). *Tratado de armonía* (Libro 3). Idea Books.

Anexos

Score

Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano

I. Movimiento - Liseth - Vals

Albeiro Tique Poloche

$\text{♩} = 120$

Clarinete B \flat

Bandola

Tiple

Guitarra

Cl.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

f

mf

mf

mf

2

Musical score for measures 11-27, featuring Clarinet (Cl.), Band (Bnd.), Trumpet (Tpt.), and Guitar (Gtr.). The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Measures 11-15:

- Cl.:** Rests.
- Bnd.:** Quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Tpt.:** Quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Gtr.:** Chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: *p*.

Measures 16-20:

- Cl.:** *mp* (measures 16-17), *mf* (measures 18-20). Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Bnd.:** Rests.
- Tpt.:** Chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: *p*.
- Gtr.:** Chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: *p*.

Measures 21-25:

- Cl.:** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Bnd.:** Rests.
- Tpt.:** Chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Gtr.:** Chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Measures 26-27:

- Cl.:** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Bnd.:** Rests.
- Tpt.:** Chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Gtr.:** Chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

3

Musical score for Clarinet (Cl.), Bandoneon (Bnd.), Trumpet (Tpt.), and Guitar (Gtr.) in G major, measures 26-36. The score is arranged in four systems, each with four staves. The key signature is one sharp (F#).

System 1 (Measures 26-30):

- Cl.:** Measures 26-30. Melodic line with a slur over measures 27-28.
- Bnd.:** Measures 26-30. Rests.
- Tpt.:** Measures 26-30. Harmonic accompaniment.
- Gtr.:** Measures 26-30. Harmonic accompaniment.

System 2 (Measures 31-35):

- Cl.:** Measures 31-35. Melodic line with a slur over measures 32-33.
- Bnd.:** Measures 31-35. Melodic line starting at measure 33 with a *mf* dynamic.
- Tpt.:** Measures 31-35. Harmonic accompaniment with a *mf* dynamic starting at measure 33.
- Gtr.:** Measures 31-35. Harmonic accompaniment with a *mp* dynamic starting at measure 33.

System 3 (Measures 36-40):

- Cl.:** Measures 36-40. Rests.
- Bnd.:** Measures 36-40. Melodic line.
- Tpt.:** Measures 36-40. Harmonic accompaniment.
- Gtr.:** Measures 36-40. Harmonic accompaniment.

4

Musical score for measures 41-51, featuring Clarinet (Cl.), Bandoneon (Bnd.), Trombone (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The score is in 2/4 time and consists of three systems of four staves each.

System 1 (Measures 41-45):

- Cl.:** Rests in measures 41-44, then a whole note chord in measure 45.
- Bnd.:** Quarter notes in measures 41-44, then a whole note chord in measure 45.
- Tpl.:** Chords in measures 41-44, then a whole note chord in measure 45.
- Gtr.:** Chords in measures 41-44, then a whole note chord in measure 45.

System 2 (Measures 46-50):

- Cl.:** Quarter notes in measures 46-48, then a half note in measure 49, and a quarter note in measure 50.
- Bnd.:** Quarter notes in measures 46-48, then a half note in measure 49, and a quarter note in measure 50.
- Tpl.:** Chords in measures 46-48, then a whole note chord in measure 49, and a whole note chord in measure 50.
- Gtr.:** Chords in measures 46-48, then a whole note chord in measure 49, and a whole note chord in measure 50.

System 3 (Measures 51-55):

- Cl.:** Rests in measures 51-54, then a whole note chord in measure 55.
- Bnd.:** Quarter notes in measures 51-54, then a half note in measure 55.
- Tpl.:** Chords in measures 51-54, then a whole note chord in measure 55.
- Gtr.:** Chords in measures 51-54, then a whole note chord in measure 55.

Dynamic markings include *f*, *mf*, *p*, *mp*, and *pp*. The score includes various musical notations such as rests, notes, chords, and slurs.

Musical score for measures 56-66, featuring Clarinet (Cl.), Bandoneon (Bnd.), Trumpet (Tpt.), and Guitar (Gtr.).

Measures 56-60:

- Cl.:** Melodic line starting with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Dynamics: *mf*.
- Bnd.:** Melodic line starting with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Dynamics: *p*.
- Tpt.:** Chordal accompaniment with chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. Dynamics: *p*.
- Gtr.:** Chordal accompaniment with chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. Dynamics: *p*.

Measures 61-65:

- Cl.:** Melodic line starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Dynamics: *f*.
- Bnd.:** Melodic line starting with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Dynamics: *mf*.
- Tpt.:** Chordal accompaniment with chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. Dynamics: *mp*.
- Gtr.:** Chordal accompaniment with chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. Dynamics: *mf*.

Measures 66-70:

- Cl.:** Melodic line starting with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Dynamics: *f*.
- Bnd.:** Melodic line starting with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Dynamics: *f*.
- Tpt.:** Chordal accompaniment with chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. Dynamics: *f*.
- Gtr.:** Chordal accompaniment with chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. Dynamics: *f*.

6

Musical score for measures 71-81, featuring Clarinet (Cl.), Bandoneon (Bnd.), Trumpet (Tpt.), and Guitar (Gtr.).

Measures 71-75:

- Cl.:** Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. Dynamics: *mf*.
- Bnd.:** Rests throughout.
- Tpt.:** Chordal accompaniment with eighth notes. Dynamics: *p*.
- Gtr.:** Chordal accompaniment with quarter notes. Dynamics: *p*.

Measures 76-80:

- Cl.:** Melodic line with a *rit.* marking. Dynamics: *p* to *f*.
- Bnd.:** Rests throughout.
- Tpt.:** Chordal accompaniment with eighth notes. Dynamics: *p* to *f*.
- Gtr.:** Chordal accompaniment with quarter notes. Dynamics: *p* to *f*.

Measure 81:

- Cl.:** Rests throughout. Tempo marking: *a tempo*.
- Bnd.:** Melodic line with eighth notes. Dynamics: *mp*.
- Tpt.:** Chordal accompaniment with quarter notes. Dynamics: *p*.
- Gtr.:** Chordal accompaniment with quarter notes. Dynamics: *p*.

Musical score for measures 86-96, featuring Clarinet (Cl.), Bassoon (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The guitar part includes a triplet in measure 96.

Measure 86: Cl. is silent. Bnd. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Tpl. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Gtr. plays a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Measure 87: Cl. is silent. Bnd. plays a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Tpl. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Gtr. plays a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Measure 88: Cl. is silent. Bnd. plays a quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5, quarter note D5. Tpl. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Gtr. plays a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Measure 89: Cl. is silent. Bnd. plays a quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Tpl. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Gtr. plays a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Measure 90: Cl. is silent. Bnd. plays a quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. Tpl. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Gtr. plays a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Measure 91: Cl. is silent. Bnd. plays a quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3. Tpl. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Gtr. plays a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Measure 92: Cl. is silent. Bnd. plays a quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2. Tpl. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Gtr. plays a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Measure 93: Cl. is silent. Bnd. plays a quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3. Tpl. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Gtr. plays a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Measure 94: Cl. is silent. Bnd. plays a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3. Tpl. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Gtr. plays a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Measure 95: Cl. is silent. Bnd. plays a quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Tpl. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Gtr. plays a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

Measure 96: Cl. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bnd. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Tpl. plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Gtr. plays a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

8

Musical score for measures 101-106 and 111-115, featuring Clarinet (Cl.), Band (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.) parts. The score is in 4/4 time and G major.

Measures 101-106:

- Cl.:** Measures 101-102: f (forte). Measures 103-104: f . Measure 105: mf (mezzo-forte). Measure 106: p (piano).
- Bnd.:** Measures 101-104: Rest. Measure 105: mf . Measure 106: p .
- Tpl.:** Measures 101-104: f . Measure 105: mf . Measure 106: mf .
- Gtr.:** Measures 101-104: f . Measure 105: mf . Measure 106: p .

Measures 111-115:

- Cl.:** Measure 111: f . Measure 112: f . Measure 113: f . Measure 114: f . Measure 115: f .
- Bnd.:** Measures 111-115: f .
- Tpl.:** Measures 111-115: f .
- Gtr.:** Measures 111-115: f .

Musical score for four instruments: Clarinet (Cl.), Bandoneon (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It begins with a rehearsal mark '116' and a first ending bracket. A second ending bracket labeled '2.' starts at the beginning of the second measure. The Clarinet part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Bandoneon part has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Trumpet part plays chords, with a dynamic marking of *mp* at the end. The Guitar part has a bass line with quarter notes and rests, also marked with *mp*. The score concludes with a double bar line.

Score

Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano

II. Movimiento - Isabella - Bambuco

Albeiro Tique Poloche

$\text{♩} = 120$

Clarinete B♭

Bandola

Tiple

Guitarra

Cl.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

2

Musical score for measures 10-20, featuring Clarinet (Cl.), Bandoneon (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The score is in D major (two sharps) and 4/4 time. The key signature is D major (two sharps).

Measures 10-14:

- Cl.:** Measure 10 is a whole rest. Measures 11-14 contain a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *f* at the beginning of measure 11.
- Bnd.:** Measure 10 is a whole rest. Measures 11-14 contain a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *f* at the beginning of measure 11.
- Tpl.:** Measure 10 has a whole note chord (D4, F#4, A4). Measures 11-14 feature a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf* at the beginning of measure 11.
- Gtr.:** Measure 10 has a whole note chord (D4, F#4, A4). Measures 11-14 feature a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf* at the beginning of measure 11. A *p* marking is present under the first measure.

Measures 15-19:

- Cl.:** Measures 15-19 contain a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *p* at the beginning of measure 15.
- Bnd.:** Measures 15-19 contain a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *p* at the beginning of measure 15.
- Tpl.:** Measures 15-19 feature a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p* at the beginning of measure 15.
- Gtr.:** Measures 15-19 feature a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p* at the beginning of measure 15.

Measure 20:

- Cl.:** Measure 20 contains a whole note chord (D4, F#4, A4) with a dynamic marking of *p*.
- Bnd.:** Measure 20 contains a whole note chord (D4, F#4, A4) with a dynamic marking of *p*.
- Tpl.:** Measure 20 contains a whole note chord (D4, F#4, A4) with a dynamic marking of *p*.
- Gtr.:** Measure 20 contains a whole note chord (D4, F#4, A4) with a dynamic marking of *p*.

4

40

CL.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

f

mf

mp

45

CL.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

50

CL.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

mf

Musical score for measures 55-65, featuring Clarinet (CL), Bassoon (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Measures 55-59:

- CL:** Melodic line with eighth and quarter notes.
- Bnd.:** Rests.
- Tpl.:** Melodic line with eighth and quarter notes.
- Gtr.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, marked *mf*.

Measures 60-64:

- CL:** Melodic line with eighth and quarter notes.
- Bnd.:** Rests.
- Tpl.:** Melodic line with eighth and quarter notes, ending with a chord.
- Gtr.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Measures 65-69:

- CL:** Melodic line with eighth and quarter notes, marked *mf*.
- Bnd.:** Rests.
- Tpl.:** Melodic line with eighth and quarter notes, marked *mp*.
- Gtr.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, marked *mp*.

Musical score for measures 85-95, featuring Clarinet (Cl.), Bandoneon (Bnd.), Triplet (Tpl.), and Guitar (Gtr.) parts. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is in 4/4 time. The Clarinet part is mostly silent, with a few notes at the end of measure 95. The Bandoneon part features a melodic line with some rests. The Triplet part plays a rhythmic pattern of chords. The Guitar part plays a rhythmic pattern of chords.

85

Cl.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

90

Cl.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

95

Cl.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

8

100

CL.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

f

105

CL.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

110

CL.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

mp

p

Musical score for Clarinet (Cl.), Band (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.), measures 115-125. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#).

Measure 115: Cl. plays a melodic line starting with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. Bnd., Tpl., and Gtr. are silent.

Measure 120: Cl. plays a melodic line starting with a half note B4, followed by quarter notes C5, B4, A4, and G4. Bnd., Tpl., and Gtr. are silent.

Measure 125: Cl. plays a melodic line starting with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. Bnd., Tpl., and Gtr. play accompaniment. A first ending bracket is present over measures 125-126.

Dynamic markings: *mf* (measures 120-121), *f* (measures 125-126).

10

Cl. *mf* *f*

Bnd. *mf* *f*

Tpl. *mf* *f*

Gtr. *mf* *f*

Score

Suite de Miniaturas Andinas para Cuarteto Instrumental Típico Colombiano

III. Movimiento - Rosa - pasillo

Albeiro Tique Poloche

$\text{♩} = 80$

Clarinete en Si \flat

Bandola

Tiple

Guitarra

Cl. B \flat

Bnd.

Tpl.

Gtr.

2

Musical score for Cl. B., Bnd., Tpl., and Gtr. across three systems. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

System 1 (Measures 9-12):

- Cl. B.: Rests.
- Bnd.: *p* (measures 9-10), *mf* (measures 11-12)
- Tpl.: *p* (measures 9-10), *mf* (measures 11-12)
- Gtr.: *p* (measures 9-10), *mf* (measures 11-12)

System 2 (Measures 13-16):

- Cl. B.: Rests.
- Bnd.: *mf* (measures 13-16)
- Tpl.: *mf* (measures 13-16)
- Gtr.: *mf* (measures 13-16)

System 3 (Measures 17-20):

- Cl. B.: *f* (measures 17-18), *mf* (measures 19-20)
- Bnd.: *mf* (measures 17-20)
- Tpl.: *mf* (measures 17-20)
- Gtr.: *mf* (measures 17-20)

3

Cl. B.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Cl. B.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Cl. B.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

mp

mp

mp

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for a band. Each system consists of four staves: Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system covers measures 27-30, with a rehearsal mark '3' at the top right. The second system covers measures 25-28, with a rehearsal mark '25' at the top left. The third system covers measures 29-32, with a rehearsal mark '29' at the top left. The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and accents are used in the trumpet and guitar parts.

4

Cl. B₁

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Musical score for measures 33-36. The score is for four instruments: Clarinet B₁, Bassoon, Trumpet, and Guitar. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 33: Cl. B₁ has a whole note G5, Bassoon has a whole note G5, Trumpet has a whole note chord (F#4, C#5), and Guitar has a whole note chord (F#4, C#5). Measure 34: Cl. B₁ has a half note G5, Bassoon has a whole rest, Trumpet has a whole note chord (F#4, C#5), and Guitar has a whole note chord (F#4, C#5). Measure 35: Cl. B₁ has a half note G5, Bassoon has a whole rest, Trumpet has a whole note chord (F#4, C#5), and Guitar has a whole note chord (F#4, C#5). Measure 36: Cl. B₁ has a half note G5, Bassoon has a whole rest, Trumpet has a whole note chord (F#4, C#5), and Guitar has a whole note chord (F#4, C#5). Dynamics: *p* for Cl. B₁ and Bassoon in measures 33-34, *mf* for Cl. B₁ in measures 35-36, *p* for Trumpet in measures 33-34, *mf* for Trumpet in measures 35-36, and *p* for Guitar in measures 33-34, *mf* for Guitar in measures 35-36. A *pizz.* marking is present above the Trumpet staff in measure 36.

Cl. B₁

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Musical score for measures 37-40. The score is for four instruments: Clarinet B₁, Bassoon, Trumpet, and Guitar. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 37: Cl. B₁ has a whole note G5, Bassoon has a whole rest, Trumpet has a whole note chord (F#4, C#5), and Guitar has a whole note chord (F#4, C#5). Measure 38: Cl. B₁ has a half note G5, Bassoon has a whole rest, Trumpet has a whole note chord (F#4, C#5), and Guitar has a whole note chord (F#4, C#5). Measure 39: Cl. B₁ has a half note G5, Bassoon has a whole rest, Trumpet has a whole note chord (F#4, C#5), and Guitar has a whole note chord (F#4, C#5). Measure 40: Cl. B₁ has a half note G5, Bassoon has a whole rest, Trumpet has a whole note chord (F#4, C#5), and Guitar has a whole note chord (F#4, C#5). Dynamics: *mf* for Cl. B₁ in measures 37-40, *mf* for Trumpet in measures 37-40, and *mf* for Guitar in measures 37-40.

Cl. B₁

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Musical score for measures 41-44. The score is for four instruments: Clarinet B₁, Bassoon, Trumpet, and Guitar. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 41: Cl. B₁ has a whole note G5, Bassoon has a whole rest, Trumpet has a whole note chord (F#4, C#5), and Guitar has a whole note chord (F#4, C#5). Measure 42: Cl. B₁ has a whole rest, Bassoon has a whole rest, Trumpet has a whole note chord (F#4, C#5), and Guitar has a whole note chord (F#4, C#5). Measure 43: Cl. B₁ has a whole rest, Bassoon has a whole rest, Trumpet has a whole note chord (F#4, C#5), and Guitar has a whole note chord (F#4, C#5). Measure 44: Cl. B₁ has a whole rest, Bassoon has a whole rest, Trumpet has a whole note chord (F#4, C#5), and Guitar has a whole note chord (F#4, C#5). Dynamics: *mf* for Cl. B₁ in measure 41, *f* for Trumpet in measure 42, and *mf* for Guitar in measures 41-44.

Musical score for measures 45-53, featuring four staves: Cl. B., Bnd., Tpl., and Gtr. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Measures 45-48:

- Cl. B.: Rests.
- Bnd.: Rests.
- Tpl.: Quarter notes G4, A4, B4, C5.
- Gtr.: Chords G4-B4, A4-C5, G4-B4, A4-C5.

Measures 49-52:

- Cl. B.: Rests.
- Bnd.: Rests.
- Tpl.: Quarter notes G4, A4, B4, C5.
- Gtr.: Chords G4-B4, A4-C5, G4-B4, A4-C5.

Measures 53-56:

- Cl. B.: *mf* Quarter notes G4, A4, B4, C5.
- Bnd.: Rests.
- Tpl.: *p* Chords G4-B4, A4-C5, G4-B4, A4-C5.
- Gtr.: *p* Chords G4-B4, A4-C5, G4-B4, A4-C5.

6

Musical score for measures 57-65, featuring Cl. B., Bnd., Tpl., and Gtr. parts. The score is in 4/4 time and consists of three systems of four staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

System 1 (Measures 57-60):

- Cl. B.:** Starts with a half note G#4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers measures 58-60.
- Bnd.:** Rests throughout.
- Tpl.:** Chords: G#4-A4 (m. 57), G#4-A4-B4 (m. 58), G#4-A4-B4-C5 (m. 59), G#4-A4-B4-C5 (m. 60).
- Gtr.:** Bass line: G#2 (m. 57), G#2-A2 (m. 58), G#2-A2-B2 (m. 59), G#2-A2-B2-C3 (m. 60). A slur covers measures 58-60.

System 2 (Measures 61-64):

- Cl. B.:** Rests in m. 61, then quarter notes G#4, A4, B4, C5. A slur covers measures 63-64.
- Bnd.:** Rests throughout.
- Tpl.:** Chords: G#4-A4 (m. 61), G#4-A4-B4 (m. 62), G#4-A4-B4-C5 (m. 63), G#4-A4-B4-C5 (m. 64).
- Gtr.:** Bass line: G#2 (m. 61), G#2-A2 (m. 62), G#2-A2-B2 (m. 63), G#2-A2-B2-C3 (m. 64). A slur covers measures 63-64.

System 3 (Measures 65-68):

- Cl. B.:** Quarter notes G#4, A4, B4, C5. A slur covers measures 67-68.
- Bnd.:** Rests throughout.
- Tpl.:** Chords: G#4-A4 (m. 65), G#4-A4-B4 (m. 66), G#4-A4-B4-C5 (m. 67), G#4-A4-B4-C5 (m. 68).
- Gtr.:** Bass line: G#2 (m. 65), G#2-A2 (m. 66), G#2-A2-B2 (m. 67), G#2-A2-B2-C3 (m. 68). A slur covers measures 67-68.

Dynamic markings: *mf* (measures 57-60), *mp* (measures 61-64), *p* (measures 61-64), *mf* (measures 65-68).

69

Cl. B.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

mp

mp

73

Cl. B.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

p

p

77

Cl. B.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

f

mf

mf

mp *mf*

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for a four-piece ensemble. The instruments are Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bandoneon (Bnd.), Triplet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The first system (measures 69-72) features a melodic line in Cl. B. and a rhythmic accompaniment in Gtr. with a *mp* dynamic. The second system (measures 73-76) continues the Cl. B. melody, which ends with a *p* dynamic, while the Gtr. accompaniment also concludes with a *p* dynamic. The third system (measures 77-80) shows a change in dynamics, with the Bnd. playing a melodic line in *f* and the Tpl. playing chords in *mf*. The Gtr. accompaniment starts in *mp* and transitions to *mf* by the end of the system.

8

Musical score for four instruments: Cl. B., Bnd., Tpl., and Gtr. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins at measure 82. The Cl. B. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Bnd. part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4. The Tpl. part features a *mf* dynamic with chords in the first two measures, transitioning to a *mp* dynamic in the third measure. The Gtr. part has a *mf* dynamic with chords in the first two measures, then a *mp* dynamic with a melodic line in the third measure. The score concludes with a double bar line and repeat dots.