

**Tres Composiciones en Ritmos de Bambuco Sureño, Sanjuanito y Pasillo  
Colombiano**

Andrés Hernán Chicaíza Rodríguez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia  
Escuela Colombiana de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades  
Programa de Música  
Pasto, Colombia  
2024

## **Tres Composiciones en Ritmos de Bambuco Sureño, Sanjuanito y Pasillo Colombiano**

Andrés Hernán Chicaíza Rodríguez

Proyecto de Investigación-Creación

Trabajo Dirigido por:

Leidy Tatiana Cruz Salazar

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Escuela Colombiana de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Programa de Música

Pasto, Colombia

2024

### **Agradecimientos**

Agradezco a la UNAD por permitirme alcanzar la meta de profesionalizarme, a cada uno de mis maestros, cuyos conocimientos fueron fundamentales para culminar este proyecto, y a mi asesora de trabajo de grado, la maestra Leidy Tatiana Cruz Salazar, por sus valiosos consejos y su compromiso durante todo este proceso. También quiero expresar mi gratitud a mis padres y a mi hermano, por su apoyo incondicional en cada etapa de mi vida musical y académica. Finalmente, agradezco a cada persona, amigos y familiares que, con su apoyo moral, contribuyeron a que este sueño se hiciera realidad.

## Resumen

El objetivo de este trabajo de investigación-creación es componer tres piezas en ritmos tradicionales de la música colombiana, como el bambuco sureño, el sanjuanito y el pasillo, adaptados a un formato de música andina, con un enfoque especial en el tratamiento tímbrico. En estas composiciones, se utilizaron diferentes texturas para obtener una sonoridad contrastante destacando así la riqueza tímbrica de los instrumentos tradicionales de la música andina. Se incorporaron articulaciones, dinámicas, efectos y técnicas de composición tanto tradicionales como modernas, explorando los elementos tímbricos de instrumentos como el charango, las zampoñas y la quena. El resultado son tres piezas en ritmos tradicionales colombianos, diseñadas para un formato de música andina.

**Palabras claves:** Tratamiento tímbrico, ritmos tradicionales, música andina.

### **Abstract**

The objective of this research-creation work is to compose three pieces in traditional rhythms of Colombian music, such as the bambuco sureño, the sanjuanito and the hallway, adapted to an Andean music format, with a special focus on the timbral treatment. In these compositions, different textures were used to obtain a contrasting sound, thus highlighting the timbral richness of the traditional instruments of Andean music. Articulations, dynamics, effects and both traditional and modern composition techniques were incorporated, exploring the timbral elements of instruments such as the charango, the panpipes and the quena. The result is three pieces in traditional Colombian rhythms, designed for an Andean music format.

**Key words:** Timbre treatment, traditional rhythms, Andean music.

## Tabla de Contenido

Introducción .....	14
Justificación .....	15
Objetivos .....	17
Objetivo General .....	17
Objetivos Específicos .....	17
Planteamiento Temático.....	18
Referentes Artísticos y Análisis de Referencias.....	20
Esquema Formal y Análisis Armónico (Pasillo) .....	20
Convenciones.....	20
Análisis Melódico.....	22
Análisis Rítmico .....	22
Esquema Formal y Análisis Armónico (Bambuco Sureño) .....	23
Convenciones.....	23
Análisis Melódico.....	25
Análisis Rítmico .....	25
Esquema Formal y Análisis Armónico (Sanjuanito).....	26
Convenciones.....	26
Análisis Melódico.....	27

Análisis Rítmico.....	28
Marco Teórico.....	29
Música Andina y Música Andina Nariñense.....	29
De Bambucos al Bambuco Sureño .....	30
Pasillo .....	31
Sanjuanito .....	32
Instrumentación agrupación formato andino .....	33
Vientos andinos .....	37
Instrumentos de Percusión.....	39
Desarrollo Metodológico .....	42
Texto Comparativo Referente Artístico a La Composición Del Pasillo .....	43
Texto Comparativo Referente Artístico a la Composición Del Bambuco.....	44
Texto Comparativo Referente Artístico a la Composición Del San Juanito.....	44
Proceso de Creación.....	45
Pasillo “El Vuelo del Quinde” .....	45
Proceso de Creación de Obra “El vuelo del Quinde”.....	48
Componente Rítmico.....	48
Componente Melódico .....	57
Componente Armónico.....	58
Uso del Contrapunto cómo Textura Polifónica .....	62

Principales Referentes Artísticos, Teóricos y Conceptuales en el Tema “Phukllay” .....	64
Proceso de Creación de Obra “ Phukllay” .....	66
Componente Rítmico .....	67
Componente Melódico.....	69
Componente Armónico.....	72
Principales Referentes Artísticos, Teóricos y Conceptuales en el Tema “Urkunina” .....	79
Estilo y Variantes Regionales .....	79
Aspectos Tonales y Armónicos .....	80
Métrica y Estructura .....	80
Instrumentación.....	80
Proceso de Creación de Obra Titulada “Urkunina” .....	80
Componente Rítmico .....	81
Componente Melódico.....	83
Componente Armónico.....	84
Análisis Tímbrico de las Obras Compuestas .....	89
Urkunina (Bambuco).....	89
Introducción - Compases 1 – 50 .....	89
Parte A – Compases 51 - 82 .....	90
Parte B – Compases 83 – Final.....	91
El Vuelo del Quinde (Pasillo) .....	92

Introducción - Compases - 1 -17 .....	92
Parte A - Compases – 18 - 35 .....	92
Parte A – Compases - 36 - 49.....	93
Parte B – Compases – 50 – 95 .....	93
Coda 96 – Final.....	94
Phukllay (Sanjuanito).....	94
Introducción Compases 1- 5 .....	94
Parte A – Compases 5 – 13.....	94
Parte A. Compases 14 – 26.....	95
Parte B Compases - 27 – 52.....	95
Coda.....	96
Conclusiones .....	97
Referencias Bibliográficas .....	99
Anexos .....	102

**Índice de Tablas**

<b>Tabla 1.</b> Esquema formal “paz y yo” _____	20
<b>Tabla 2.</b> Progresión armónica “paz y yo” _____	22
<b>Tabla 3.</b> Esquema formal “cuando pienso en ti” _____	23
<b>Tabla 4.</b> Esquema formal “chamizas” _____	26
<b>Tabla 5.</b> Forma general de la obra “El vuelo del Quinde” _____	64
<b>Tabla 6.</b> Forma por movimiento _____	64
<b>Tabla 7.</b> Forma general de la obra “phukllay” _____	78
<b>Tabla 8.</b> Forma por movimiento _____	78
<b>Tabla 9.</b> Desarrollo armónico _____	79
<b>Tabla 10.</b> Forma general de la obra “urkunina” _____	86
<b>Tabla 11.</b> Forma por movimiento _____	87
<b>Tabla 12.</b> Desarrollo armónico _____	88

## Índice de Figuras

<b>Figura 1.</b> Motivos principales de “paz y yo” .....	21
<b>Figura 2.</b> Esquema melódico tema “cuando pienso en ti” .....	24
Figura 3. Esquema rítmico tema “cuando pienso en ti” .....	25
<b>Figura 4.</b> Armonización para guitarra obra “chamizas” .....	27
Figura 5. Patrón rítmico.....	28
Figura 6. Diferencia rítmica entre el bambuco y bambuco sureño .....	31
<b>Figura 7.</b> Extensión melódica de la guitarra .....	34
<b>Figura 8.</b> Afinación de la guitarra.....	34
<b>Figura 9.</b> Tiple, registro .....	35
<b>Figura 10.</b> Charango, extensión melódica.....	35
<b>Figura 11.</b> Afinación del charango .....	36
<b>Figura 12.</b> Afinación del bajo eléctrico de cuatro cuerdas.....	36
<b>Figura 13.</b> Tesitura del bajo eléctrico .....	37
<b>Figura 14.</b> Extensión melódica de la quena en Sol .....	38
<b>Figura 15.</b> Extensión melódica, zampona malta .....	39
<b>Figura 16.</b> Partitura para bombo de una sola línea.....	40
<b>Figura 17.</b> Motivo de improvisación sobre plato suspendido .....	49
Figura 18. Patrones rítmicos.....	49
<b>Figura 19.</b> Baqueta utilizada para la interpretación de la obra pasillo .....	50
<b>Figura 20.</b> Baqueta utilizada para abrir atmósferas.....	50
<b>Figura 21.</b> Textura homofónica del bombo y la quena exponiendo el tema .....	52
Figura 22. Capas rítmicas en bloque de cuerdas .....	53

<b>Figura 23.</b> Bajo cantado cambio de textura .....	53
Figura 24. Presencia rítmica de todas las capas sonoras y contrapunto .....	54
<b>Figura 25.</b> Bloque de corcheas en la forma.....	55
<b>Figura 26.</b> Bloques de contrapunto en corcheas .....	56
<b>Figura 27.</b> Amalgamas y compases irregulares .....	56
<b>Figura 28.</b> Solo de percusión y masa sonora completa.....	57
<b>Figura 29.</b> Modo pentatónico.....	58
<b>Figura 30.</b> Quena en sol mayor y zampona cromática.....	58
<b>Figura 31.</b> Acordes tétradas o de séptima .....	59
<b>Figura 32.</b> Acordes semidisminuidos.....	60
<b>Figura 33.</b> Acordes suspendidos .....	61
<b>Figura 34.</b> Forma general de la obra pasillo.....	63
<b>Figura 35.</b> Ritmo de sanjuanito.....	67
<b>Figura 36.</b> Textura aro, parche y bombo.....	68
<b>Figura 37.</b> Tutti del motivo principal de la obra .....	68
<b>Figura 38.</b> Saltos por grado conjunto.....	70
<b>Figura 39.</b> Contrapunto melódico .....	70
<b>Figura 40.</b> Sikureadas “texturas polifónicas mixtas” .....	72
<b>Figura 41.</b> Capas armónicas.....	73
<b>Figura 42.</b> Capas melódicas sobrepuestas.....	74
<b>Figura 43.</b> Canon.....	75
<b>Figura 44.</b> Puente de modulación.....	76
<b>Figura 45.</b> Acordes con extensión.....	77

<b>Figura 46.</b> Ostinato del bajo y entrada de percusión.....	81
<b>Figura 47.</b> Ostinato y percusión.....	82
<b>Figura 48.</b> Tutti instrumental .....	83
<b>Figura 49.</b> Melodía del charango .....	83
Figura 50. Melodía pentatónica del motivo principal .....	84
<b>Figura 51.</b> Ausencia de capas sonoras .....	85
<b>Figura 52.</b> Clusters.....	85
<b>Figura 53.</b> Guitarra, armonía en A sobre el bajo (suspensiones) .....	86

## Introducción

El presente documento de investigación-creación se desarrolla desde la modalidad de creación de obra artística, teniendo como eje temático el tratamiento tímbrico. Su objetivo es explorar las sonoridades de instrumentos como la quena, las zampoñas y el charango, propios del formato de la música andina del sur del continente, en ritmos tradicionales de Colombia. En este trabajo de composición musical se crearon tres piezas en ritmos tradicionales de Colombia: bambuco sureño, sanjuanito y pasillo, adaptados a un formato de música andina. Se experimentó con las posibilidades acústicas e intensidades de instrumentos como el charango, el tiple, la quena y las zampoñas, utilizando pequeñas modificaciones de tiempo, texturas, timbre, tono, dinámica, métrica, articulaciones y efectos para crear diversas tímbricas. Este documento presenta primero los aspectos teóricos, conceptuales y metodológicos que lo orientan, para luego exponer los resultados, en los cuales se analiza la importancia de los ritmos tradicionales abordados: bambuco sureño (sonsureño), sanjuanito y pasillo. En este análisis se relacionan los aspectos armónicos, melódicos y rítmicos, así como el aspecto tímbrico de cada ritmo. Finalmente, se presenta el desarrollo de la composición de las piezas con sus respectivas partituras, destinadas a un formato de agrupación de música andina. Por último, se incluyen conclusiones sobre el trabajo desarrollado.

### **Justificación**

La música tradicional colombiana se ha desarrollado a lo largo del tiempo como resultado de los procesos históricos en los que se ha visto inmerso el territorio y su gente. Por esta razón, en ella convergen elementos culturales de diferentes orígenes. Por ejemplo, se destacan influencias provenientes de los españoles como colonizadores, de los africanos como esclavos, y de los pobladores oriundos de otros países latinoamericanos cercanos que en algún momento formaron parte de la denominada "Gran Colombia" (Ecuador, Panamá, Venezuela y Guyana) (Arboleda, Arias y Osorio, 2020). A pesar de los importantes avances en la investigación musical en los últimos tiempos, la historia detrás de la música tradicional colombiana aún presenta numerosos interrogantes abiertos (Ospina, 2013).

Del mismo modo, se reconoce que la música tradicional colombiana es un reflejo fehaciente de la diversidad étnica y cultural, así como de la variada topografía y clima, que han enriquecido tanto la estética como la sonoridad y las dinámicas de transformación en la composición e interpretación musical en nuestro territorio. La música, como parte del folclor, enuncia una integración colectiva de una sociedad que expresa y transmite sus tradiciones, costumbres y creencias con singular fuerza y vivacidad. La música colombiana es una herencia ancestral y un patrimonio inmaterial de nuestra cultura (Ocampo, 2002).

Actualmente, la música tradicional colombiana sigue vigente gracias a la gran cantidad de festividades, fiestas y carnavales que se celebran en todos los rincones del país durante todo el año. Además, los esfuerzos de los grupos poblacionales campesinos, indígenas y afrodescendientes han sido fundamentales para conservar su cultura con el vigor que los caracteriza. Torres (2013), desde una perspectiva más académica musical, afirma que la música tradicional ha sido extraída de sus entornos

para adaptarla, desintegrarla y/o reformarla utilizando técnicas e innovaciones tecnológicas más modernas, con el objetivo de connotar su estética más allá de simplemente conservarla como patrimonio cultural. En años más recientes, se ha retomado un enfoque académico e investigativo centrado en la recuperación de los tonos, la sonoridad, y los aspectos rítmicos y tímbricos, con el fin de recobrar su musicalidad y el folclor del cual deriva en esencia.

El objetivo de este trabajo de investigación-creación es componer tres piezas en ritmos tradicionales de la música colombiana, como el bambuco sureño, el sanjuanito y el pasillo, orientadas hacia un formato de música andina, tomando como eje temático el tratamiento tímbrico. Esta iniciativa responde a la necesidad de recuperar la música tradicional y el folclor de esta región, que, en comparación con otros ritmos tradicionales del país, ha ido perdiendo relevancia en la escena nacional. Asimismo, surge de la necesidad de crear nuevos repertorios musicales y de generar un mayor impacto de estos ritmos del sur, mediante su difusión abierta, con el deseo de contribuir a su reconocimiento a nivel nacional.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Componer 3 piezas en ritmos tradicionales de la música colombiana como bambuco sureño, Sanjuanito y Pasillo, orientado hacia un formato de música andina, tomando como eje temático el tratamiento tímbrico.

### **Objetivos Específicos**

Analizar técnicas compositivas para los ritmos tradicionales de Bambuco Sureño, Sanjuanito y Pasillo, teniendo en cuenta la estructura armónica, melódica y rítmica.

Implementar recursos musicales como armonía cuartal, modal, tonal, atonal y contrapunto que, aplicados a las composiciones generen contrastes tímbricos.

Aplicar técnicas compositivas en tres piezas de ritmos tradicionales de la música colombiana que evidencie la tímbrica en formato instrumental de música andina.

### Planteamiento Temático

El presente proyecto de investigación-creación tiene como objetivo principal la composición de tres obras con ritmos tradicionales de Colombia: bambuco sureño, sanjuanito y pasillo. Estas piezas serán desarrolladas en un formato para agrupación de música andina. Cabe mencionar que el eje temático estará dirigido hacia la exploración de texturas musicales, tales como la armonía, la melodía acompañada, el contrapunto, la modulación y las dinámicas, entre otros aspectos. De acuerdo con Rincón (2019), "La composición de timbres sirve como base fundamental para el material musical contenido en los trabajos, usando la síntesis de sonido y técnicas extendidas como paradigma para la articulación e instrumentación del sonido en capas verticales y horizontales" (p. 99). Con esto se entiende que, además de ser una cualidad del sonido que nos permite diferenciar entre un instrumento y otro—por ejemplo, distinguir si lo que suena es una flauta dulce o una flauta traversa—, la exploración de la tímbrica de los instrumentos también permite crear armonía y melodía como una técnica formal de composición.

Schönberg (1974), en su tratado de armonía nos dice que:

“La altura no es sino el timbre medido en una dirección. Y si es posible, con timbres diferenciados sólo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías (...) debe ser también posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos simplemente ‘timbre’, constituir sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía constituida por alturas”.

Entonces, la cita de Schönberg enfatiza la importancia del componente tímbrico en la composición musical. Schönberg sugiere que el timbre no debe ser considerado únicamente como la altura instrumental, sino que también es una herramienta fundamental para crear

música de manera formal en la composición. Esto significa que el timbre, como cualidad del sonido, puede utilizarse de manera consciente para construir imágenes sonoras, melodías y sucesiones cohesivas que actúen con una lógica equivalente a la que encontramos en la melodía creada por alturas. En resumen, Schönberg nos invita a explorar el timbre como un elemento esencial en la creación musical y no limitarlo únicamente a su función sonora básica.

El enfoque temático propuesto está relacionado con las posibilidades acústicas y de intensidad de los instrumentos musicales, objetos sonoros y la voz. Dentro de sus campos de investigación se encuentran los efectos sonoros, las técnicas de orquestación, los formatos instrumentales, entre otros aspectos (UNAD, 2021. p. 9). El trabajo se orientará hacia la exploración de texturas musicales como la melodía acompañada, el contrapunto, la modulación y las dinámicas, aplicado a la tímbrica en formatos instrumentales uno de los objetivos es explorar diversas sonoridades. Entonces el trabajo de investigación-creación se desarrolla con base en la siguiente pregunta problema:

¿Qué elementos tímbricos se deben considerar para realizar tres obras, en ritmos de bambuco sureño, sanjuanito y pasillo, adaptados a un formato de agrupación de música andina?

### Referentes Artísticos y Análisis de Referencias

Para desarrollar el eje temático establecido en este trabajo, se han seleccionado tres obras como referentes musicales, partir de estas obras se tomarán algunas ideas musicales para la composición de las piezas del proyecto.

#### Esquema Formal y Análisis Armónico (Pasillo)

Para la composición del pasillo, se tomó como referencia a la agrupación Ensamble Cruzao, un grupo de profesionales de la música conformado por docentes de la Universidad de Caldas con más de 18 años de trayectoria artística. La composición seleccionada para el análisis se titula "Paz y yo".

#### Tabla 1.

*Esquema formal "paz y yo"*

Introducción	Parte A	Parte B	Parte C	Parte D	Coda
A	A A´	A´ B	A´ B´	C C	C´ D
	f1	f 1 - s. f 1	f 1 - s. f 2	f 2 - s. f 2	f 3 - s. f 3
	c. p	c. p	s. c	s. c	c. p
Percu - impro	I m- IV m	I m - I m maj7	l. c	i m- V7	i m- V7- i m

*Nota: Elaboración propia.*

#### Convenciones.

**f** = semifrase **f** = frase **c. p** = cadencia perfecta **s. c** = semicadencia

**l. c** = línea cliché

En la anterior tabla, se observa una estructura bipartita, caracterizada por una introducción. La sección A, simétrica, expone el motivo principal a lo largo de ocho compases;

este motivo se repite constantemente, acompañado de su consecuente y diversas variaciones.

En la sección B, se presenta la repetición del tema principal junto con su segunda variación, que desemboca en semifrases y un contraste de ocho compases de duración.

Posteriormente, los materiales temáticos C y D emergen a modo de improvisación sobre una estructura armónica fija, donde usualmente se insinúa el tema principal.

Se observan cambios melódicos marcados por la presencia de cadencias perfectas y semicadencias, que giran en torno a Re menor y sus cromatismos dentro de estructuras denominadas "línea cliché" (Dm-Dmmaj7-Dm7-Dm6). Esta técnica también se emplea en las secciones de IV menor, lo que permite el uso de esta técnica de composición.

### Figura 1.

*Motivos principales de "paz y yo".*

Score

## Paz y yo

Motivos principales

Ensamble Cruzao  
Compositor  
Dmmaj7

♩ = 154 Motivo 1

Flute

Dm Dmmaj7 D11 A7 Dm9

7 Motivo 2

F1. Bb C7 A7 Dm Dmmaj7 Dm6

13

F1. A7 A7 Bb A7 Gm7 Gmmaj7

19

F1. Bb7 C7 Dm13 Bbmaj7 Bbm7b5 Bbm7b5

25

F1. A13

*Nota: Elaboración propia.*

**Tabla 2.**

*Progresión armónica “paz y yo”.*

Progresión Armónica “paz y yo”					
Dm	C#m7b5	F/C	B dis	Bb	A

*Nota: Elaboración propia.*

**Análisis Melódico**

Dentro del desarrollo melódico de paz y yo podemos encontrar que predomina los grados conjuntos de manera muy barroca sobre la tonalidad Eje de Menor y parte también con un desarrollo Motívico de la flauta con una escala Octatónica que contiene las siguientes D, E, F G G#, A, Bb y C# con uso continuo de apoyaturas entre los grados de la Dominante (D# Y E cómo también C# y D) seguido melódicamente por pequeños contrapuntos del requinto. Se puede entender el contorno melódico desde grados conjuntos, pero también se aprecian secuencias entre sus escalas, cómo saltos interválicos de 3ras, sextas, quinta y octava para enlazar funciones continuas.

**Análisis Rítmico**

Su compás predominante es de 3/4 aunque por momentos hay hemiolas de 6/8 dichas hemiolas permiten desplazamientos en las acentuaciones del pasillo, pero también se observan características progresivas dentro del desarrollo de la improvisación inicial dada por las maracas dicha disrupción le da un particular momento musical a la forma, permitiendo que la introducción dé un elemento rítmico nutrido y fuerte al impactar con el público algo muy característico de los grupos y ensambles tradicionales. Por otra parte, se destaca la síncopa al

final de cada periodo o frase generando desplazamientos rítmicos contrastados con usos prominentes de silencios, cabe recalcar el componente africano en la improvisación, dicho componente determina la herencia en la rítmica, la clave de este patrón que determina el tema es negra seguida de 4 corcheas y subdivisiones en algunos casos dentro del 3/4 y ese compás define la mayoría del groove que es la sensación de danza sobre la música y el gen que permite el discurso entre las líneas instrumentales.

### Esquema Formal y Análisis Armónico (Bambuco Sureño)

El trio fronterizo en una agrupación nariñense, conformada por los hermanos Pinchao, desde los años 70, son campesinos del sur de Nariño en frontera con el Ecuador y hacen su música de manera empírica. La obra que se toma como referente para realizar el análisis tiene como título “cuando pienso en ti”.

#### Tabla 3.

*Esquema formal “cuando pienso en ti”.*

Introducción	A	B
A	A A' A a'	B b'
f 1	f 1 f 2 x 3	f 3 x 4
	Material temático con letra	Modulación al VI mayor
c. p	s. c s. c	c. r
I m (III-V-i m)	I m (III-V-i m)	VI

*Nota: Elaboración propia.*

#### Convenciones.

s. f = semifrase      f = frase    c. p = cadencia perfecta    s. c = semicadencia.

En la anterior tabla, podemos observar una forma bipartita con un motivo repetitivo que consistentemente genera una frase A, seguida siempre de una respuesta diferente. La línea melódica engloba todo el material temático que se va analizando, tanto en lo que respecta a lo lírico como a una sección B que se denomina tradicionalmente “Esquina” que se define como una modulación al VI que se mantiene y se repite, según los requerimientos técnicos o artísticos o líricos.

La forma se desarrolla predominantemente en cadencias perfectas, aunque también incorpora modos de paso y un recurso pentatónico dentro de la construcción. Las cadencias perfectas son fuertes y recurrentes en el uso del elemento compositivo.

## Figura 2.

*Esquema melódico tema “cuando pienso en ti”.*

Score

**Cuando Pienso En Ti**

Bambuco Sureño

Trio Fronterizo  
Segundo Pinchao

**Allegro** ♩ = 127

Classical Guitar

4

7

10

13

16

F#m

C#7

F#m

F#m

*Nota: Elaboración propia.*

**Figura 3.**

*Esquema rítmico tema “cuando pienso en ti.*



*Nota: Elaboración propia*

**Análisis Melódico**

Dentro del discurso melódico se destaca el uso de la escala pentatónica de Fa# menor pero también el modo dórico de la misma Tónica. este modo se desarrolla desde las siguientes notas: FA#, LA, SI, DO#, RE#, MI, FA#. pero por momentos dentro de la sensación de dominante producido por el préstamo modal del quinto grado mayor en el modo menor producida por el acorde C#7 se puede ver la nota E# dentro de los recursos melódicos.

Por otra parte, tenemos el uso de frases y semifrases importante para el diálogo que se da entre la voz y el bloque de instrumentos. La melodía contiene los intervalos de 4ta justa y 3ra menor preponderantemente pero su construcción principal son los grados conjuntos dentro de la escala pentáfona. Dicho discurso melódico contiene cuatro semifrases que determinan 4 periodos grandes y estos determinan la forma macro.

**Análisis Rítmico**

El compás principal es un 6/8 un poco más ligero en las líneas de vientos y cuerdas, pero pesado y no tan a tempo en el bombo y la parte de los instrumentos de percusión éste contraste termina determinando el sabor del género y su identidad rítmica cómo un factor fundamental en su composición. Dentro de los recursos y las células utilizadas en la canción podemos Obtener la corchea y la negra siempre en todas sus combinaciones dentro de los dos pulsos posibles del 6/8 el principal material de ejecución rítmica sobre los instrumentos que presentan un pulso

constante y jocoso a la hora de su discurso musical.

El Bajo eléctrico tiene como principal elemento rítmico las 3 negras sobre el 6/8 a manera de portato y esto con el bombo que utiliza el “papa con Yuca” propio del bambuco que no es más que dos corcheas sobre el aro una corchea sobre el parche del bombo seguida de una corchea de nuevo en el aro y una negra en el parche del bombo. para generar el patrón clave del Bambuco. Este patrón determina la identidad del género nacional pero también una clave fundamental para el Bambuco sureño.

### Esquema Formal y Análisis Armónico (Sanjuanito)

“Chamizas” es un tema compuesto por Víctor de Veintimilla. Su forma general está compuesta por Introducción, secciones; A, esquina y B. Todos los instrumentos aportan a la sección rítmica, ayudando a marcar cada frase.

#### Tabla 4.

*Esquema formal “chamizas”.*

Introducción	A	Esquina (C)	A´	B	Esquina
f1 x 4	f2  f2  f2  f3	f 4	f3  f2  f3  f2	f1  f2  f1  f2	f 4
	s. f 1	s. f 2	s. f 1	s. f 2	s. f 3
c. p	c. p	c. r	c. p	c. p	c. r
I m (B m)	Bm	VI(G )	Bm	Bm	G

*Nota: Elaboración propia.*

#### Convenciones.

**c. p** = cadencia perfecta   **s. f** = semifrase   **f** = frase   **c. p** = cadencia perfecta

**c. r** = cadencia rota.

En la Tabla 4, observamos una forma bipartita A-B con una esquina "C". Durante

todo el tiempo, se establece el material temático y motivico de la sección A, actuando como un motivo conductor que se somete a repetición y variación constante, generando varias frases y semifrases de manera continua. En la sección C, se evidencia una modulación y una cadencia rota, parte del modo menor, que generará un contraste particular muy característico del género.

**Figura 4.**

Armonización para guitarra obra “chamizas”.

**Chamizas**  
sanjuanito

Armonización para guitarra  
César del Carmen

Bm...  
mp  
Arm. 12

*Nota: Autoría cesar del Carmen.*

Con lo cual se puede distribuir como un patrón general entre los instrumentos de cuerda, viento y percusión. Este tema tiene la peculiaridad que, el estribillo que hace parte de la introducción, agrupa frases de a dos compases, al igual que en las partes A y B, las frases están compuestas por tres compases, esto no es común en los sanjuanitos pues, por lo general están agrupados de a dos o cuatro compases.

**Análisis Melódico**

La Melodía está creada en un modo pentatónico de Bm, partiendo desde B, la cual contiene las siguientes notas, B, D, E, F#, A y B; su estructura interválica es tono y medio, tono, tono y medio y tono.



### **Marco Teórico**

La música colombiana es realmente diversa y se nutre de una mezcla de ritmos e instrumentos provenientes de Europa y África, fusionados con las músicas indígenas propias no solo de nuestro país, sino también del sur del continente. Es importante destacar que la influencia de la música y los ritmos ecuatorianos es inevitable debido a nuestra frontera compartida con Ecuador. Esta fusión de influencias culturales ha enriquecido enormemente el panorama musical de Colombia y ha contribuido a la diversidad y la riqueza de nuestros ritmos y tradiciones musicales.

La composición musical tiene como objetivo la creación de una obra, es decir, una pieza musical que resulta de la combinación de diversos elementos y partes musicales. Como señala Olarte (2004, p. 14), la técnica empleada en la composición puede estar influenciada por múltiples características o aspectos, tales como la época, el gusto personal, la formación del compositor, su carácter, el público al que se dirige, y la necesidad y misión que la obra pretende cumplir.

#### **Música Andina y Música Andina Nariñense**

Según Pineda, (2015) Andino, es una palabra polisémica y no se refiere exclusivamente a la región geográfica por la que pasan los Andes. Territorialmente incluye los Andes, la Costa Oeste, la Amazonía sudamericana, donde se integran la unidad y la diversidad. Es una vasta región multinacional que incluye una sociedad multiétnica y multicultural. La música andina es un proyecto de identidad e integración, y es la música de estos pueblos, de estas culturas, creadas a lo largo del tiempo por clases históricas. Sociedades es la música del presente y está en constante innovación (pp.43).

Según el Sistema Nacional de Información Cultural, del ministerio de cultura de la República de Colombia, Existen cuatro ritmos predominantes en el departamento de Nariño que son: El san Juanito, El Huayno, El Bambuco Sureño (Sonsureño) y la cacharpaya.

### *De Bambucos al Bambuco Sureño*

La primera mención registrada ocurrió durante la Batalla de Ayacucho en 1824. Este ritmo jugó un papel importante en la identidad nacional desde el siglo XVII al XIX, especialmente durante el movimiento independentista y la fundación de la República de Nueva Granada, tiempo durante el cual este ritmo fue visto como el más representativo de la país. El bambuco, tiene raíces de la región andina, absorbiendo también influencias indígenas, campesinas y quizás vascas. A medida que los instrumentos evolucionaron, se integró a la música de salón y se hizo muy popular en eventos públicos como bodas, bailes y desfiles (López,1889).

En la provincia de Nariño se cultiva una variedad de ritmos, y el sonsureño destaca por sus características únicas y la identidad regional que expresa.

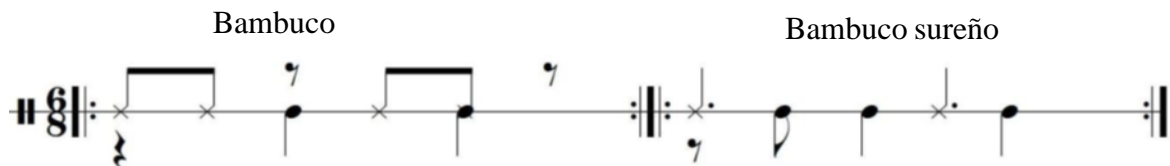
Esta adaptación regional específica del bambuco es emblemática de la región andina de Colombia. En el interior predominan variantes como el bambuco fiestero y el sanjuanero, mientras que, en el sur de Nariño, el ritmo tradicional se llama sonsureño, reflejando la rica diversidad musical del país. Este ritmo muestra una influencia significativa de ritmos del sur del continente, como la Chacarera de Argentina, la Cueca de Chile, los Sanjuanitos y Huaynos de Perú y Bolivia. Este estilo musical es diferente al bambuco del interior de Colombia, y se caracteriza porque combina tiempos de 6/8 y 3/4, y se acompaña de instrumentos como el bombo, la guitarra, el tiple y el charango. Con más de 100 años de historia, La Guaneña es una de las obras más importantes de su género. Entre sus representantes más destacados se encuentran el Maestro Chato Guerrero, autor el "Cachiri", y el Maestro Tomás Burbano, compositor de "El Sonsureño.

A pesar del ritmo alegre de sus movimientos, sus expresiones melódicas reflejan un tono melancólico. Este género musical se desarrolla en el contexto de la vida cotidiana y trata temas relacionados con amor, desamor, leyendas, paisajes y tradiciones locales.

En su organología se destacan instrumentos melódicos como, Quena, zampoña, también instrumentos acompañantes de cuerda como, tiple, guitarra, requinto, charango, en la percusión es común el bombo.

### Figura 6.

*Diferencia rítmica entre el bambuco y bambuco sureño.*



*Nota: Elaboración propia.*

### **Pasillo**

El pasillo, según Ocampo (1984), es un aire andino que se popularizó en el siglo XIX y proviene de Europa. Es una variante del vals europeo, modificado en relación con la velocidad del movimiento. Este ritmo experimentó un notable auge en Colombia durante los siglos XIX y XX, convirtiéndose en el preferido de los compositores colombianos, especialmente apreciado por los jóvenes. Entre las composiciones más destacadas figuran "La Rondinella", "La Gata Golosa" y "Patasdilo". Según el Sistema Nacional de Información Cultural, "Es uno de los ritmos más colombianos y un símbolo de mestizaje indoeuropeo, se encuentra en casi todas las zonas geográficas del país, con gran autenticidad folclórica en cada una de ellas, lo cual se refleja en el

uso de su propia organología, sus figuras y peculiares estilos" (s.f., párr. 6). En la interpretación de los pasillos se distinguen dos tipos: el pasillo fiestero instrumental, que se popularizó en las fiestas de los pueblos y celebraciones familiares, y el pasillo lento, vocal o instrumental, caracterizado por orientarse a cantos para el amor y la desilusión, el luto y la nostalgia, típico de las serenatas (Ocampo, 1984). Armónicamente, "puede escribirse en tonalidad mayor y menor, como el modular a tonalidades distintas de la relativa menor, bien sean cercanas o lejanas a las funciones según su armadura" (Alfonso y Navarro, 2015, p. 37).

El pasillo es ampliamente reconocido como uno de los ritmos más emblemáticos de Colombia y simboliza el mestizaje indoeuropeo. Este ritmo está presente en prácticamente todas las regiones del país, donde se distingue por su autenticidad folclórica. Esta característica se manifiesta en el uso de su propia organología, sus figuras y estilos únicos. Específicamente en el departamento de Caldas, se pueden identificar diversas modalidades de pasillo, tales como: toriao, arriao, boliao, arrebatao, a lo desconfiao, sarandiao, a lo acostao y marcao.

**Instrumentación.** Entre los instrumentos usados para la interpretación de los temas con ritmo de pasillo se encuentran los tríos de cuerda (guitarra, tiple y bandola), las estudiantinas con el trío de cuerdas e instrumentos de percusión como tambora, chucho, cucharas, entre otros y las bandas de músicos con instrumentos de viento como trompetas, saxofones, flautas traversas, clarinetes, tubas, trombones e instrumentos de percusión. Ruíz Méndez, J. L. (2008).

### ***San Juanito***

Este ritmo, originado durante la colonización inca en el sur de Nariño y transmitido por los pueblos indígenas de los Pastos y los Quillasingas, constituye una composición tradicional que ha sido heredada de generación en generación en un principio por la tradición oral. En ella se enseña tanto la creación de canciones como la fabricación de instrumentos de una forma que es

simultáneamente física y mítica. Este género musical, empleado principalmente en ceremonias como funerales y matrimonios, posee una connotación religiosa.

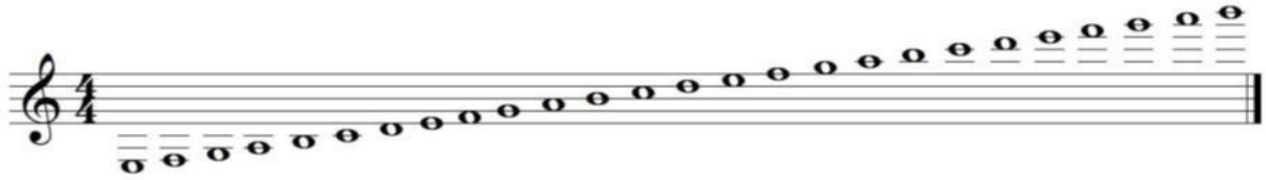
**Instrumentación.** La instrumentación incluye potentes instrumentos de percusión como, el bombo guancara y el bombo legüero, así como instrumentos de cuerda como charangos, bandolines y violines de diversas formas y tamaños. Las melodías se enriquecen con aerófonos como la quena, la flauta de pan, y la antara. El grupo de canto presenta voces indígenas que cantan oraciones a la Pachamama, creando una composición mixta, en la que responden los llamados de las quenenas, las voces de las longas (indígena adolescente). Su estructura se divide en dos partes, la primera en modo menor y la segunda en modo mayor.

#### ***Instrumentación agrupación formato andino***

Está conformada por familia de cuerdas, vientos andinos, percusión.

**Guitarra.** Compuesta de 6 cuerdas, un brazo y una caja de resonancia, se cree que la guitarra se originó en España en el siglo XVI, durante los siglos de la conquista árabe en España y la península Ibérica. Es así que, la guitarra moderna se deriva de la guitarra latina, un instrumento medieval tardío con un cuerpo abultado en la cintura y con 4 cuerdas; la primera guitarra era más delgada y profunda con una cintura menos pronunciada.

Muchas de las innovaciones durante este siglo fueron atribuidas al trabajo de Antonio Torres. Torres, como se le conoce en el mundo de la guitarra, fue un luthier, el inventor de la guitarra actual tanto flamenca como clásica y el productor de las guitarras españolas más importante del siglo XIX.

**Figura 7.***Extensión melódica de la guitarra.**Nota: Elaboración propia.***Figura 8.***Afinación de la guitarra**Nota: Elaboración propia.*

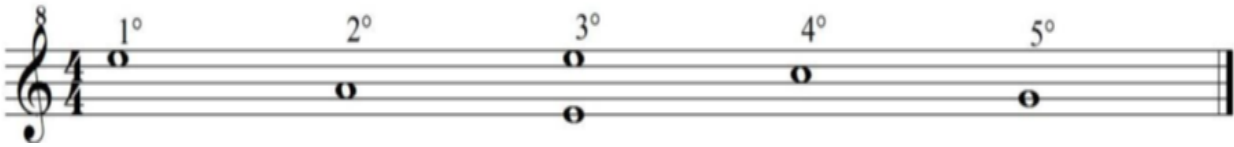
**Tiple.** El origen del tiple colombiano es un enigma. Existen muchas teorías de la procedencia de este instrumento antes de llegar a nuestro país, pero ninguna está comprobada. Las primeras menciones se encuentran en libros españoles del siglo XVII y XVIII, una de ellas es de Mingueten de 1752.

Este instrumento es típico de Colombia, es derivado de la guitarra española, se conforma de 12 cuerdas metálicas organizadas en grupos de tres, teniendo como característica que el grupo de cuerdas más grave tiene la del centro octavada, lo que le da al instrumento su sonido brillante tan particular, se afina igual que las primeras cuatro cuerdas de la guitarra y tiene un sonido muy parecido al del Tres cubano.

**Figura 9.***Tiple, registro.**Nota: Elaboración propia.*

**Charango.** Existen discusiones entre Bolivia y Perú sobre el origen de este instrumento, los documentos encontrados indican que proviene de la región de Potosí en Bolivia, pero los peruanos insisten en ser el país donde se originó este instrumento. Lo que sí es verdad es que se originó a partir de la Vihuela, tiene 10 cuerdas en 5 órdenes donde las terceras se ubican en octavas para darle el sonido característico del instrumento, existen diferentes nombres para este instrumento dependiendo de su afinación (Temple), anteriormente se fabricaban de la concha de los armadillos, hoy en día se hacen de maderas duras huecas y maderas laminadas dándole forma de guitarrillas.

**Figura 10.***Charango, extensión melódica.**Nota: Elaboración propia.*

**Figura 11.***Afinación del charango.**Nota: Elaboración propia.*

**Bajo.** El bajo eléctrico, al igual que la guitarra eléctrica, se inventó para subsanar la falta de potencia sonora de los instrumentos acústicos utilizados en los estilos de música country, rock and roll, jazz y blues. Además, los luthiers y los músicos buscaban crear un instrumento más potente y menos voluminoso que el contrabajo.

Fue hasta los años 30 cuando se creó el primer bajo eléctrico. En 1933, el estadounidense Paul Tutmarc logró construir bajos eléctricos, del tamaño de un violonchelo y en series limitadas: el Model 736 Bass Fiddle. El instrumento se equipa con un diapasón de 30°, un cuerpo sólido y un micrófono electromagnético.

Posteriormente, se diseñó un segundo modelo con el tamaño de una guitarra, equipado con trastes, y destinado a ser tocado en posición horizontal. La incorporación de trastes al modelo de bajo de cuatro cuerdas simplificó su manejo y la ejecución precisa de notas musicales, resultando más fácil de sostener que los primeros prototipos.

**Figura 12.***Afinación del bajo eléctrico de cuatro cuerdas.**Nota: Elaboración propia.*

**Figura 13.***Tesitura del bajo eléctrico.**Nota: Elaboración propia.***Vientos andinos**

**Quena.** Bautista (1984) señala que es un instrumento aerófono, tipo flauta recta o longitudinal, hecha de caña o de hueso (Tibia o costilla de llama; hueso de ciervo o de jaguar; ala de cóndor o de Pelicano), o calabaza, arcilla metal o piedra, generalmente con cinco orificios, correspondientes a las cinco notas de la escala pentatónica; con la llegada de los españoles se incluye la escala de siete notas dando origen a las quenenas diatónicas.

Ibáñez J. (2015) menciona que, al igual que la zampoña, la quena es el instrumento andino por excelencia, su existencia se remonta a épocas precolombinas, en sus orígenes era un instrumento pentatónico que se lo utilizaba para ceremonias religiosas o rituales. El material para la construcción de este instrumento era el hueso, actualmente se lo fabrica en madera o caña (Tunda) y alcanza un registro de 3 octavas, tiene un sonido muy particular que, si el quenista lo aprovecha, en ocasiones la quena parece llorar.

Existen varios tipos de afinación para las quenenas y de ahí se derivan sus nombres, como las “Quena quena” afinadas en Fa mayor, el “Quenacho” afinado en Re mayor, el “Moxeño” afinado en Sol mayor a una octava baja de la quena, etc. Los tipos de quena que se utilizaran en este recital son, la quena en Sol y el quenacho en Re.

**Figura 14.**

*Extensión melódica de la quena en Sol.*



*Nota: Elaboración propia.*

**Zampoñas.** Según Alberto D. Araya (2011) la expresión latina zampoña (zapogna, sumponia, symphonia) se refiere a las flautas pastoriles de las campiñas griegas asociadas a la mitología del dios Pan (Flautas de Pan) conocidas también como siringa (del griego siríngos, sýrinx). Esta denominación también se ha utilizado para los aerófonos de filo andinos, que constituyen las lacas, sikus, antaras, entre otras.

Zampoña o Sikus. Son flautas de caña agrupada en 2 filas de 7 y 6 tubos, la de 7 llamada Arca y la de 6 llamada Ira. Este instrumento tiene dos formas de interpretarse: Carnavaleado, es cuando un solo músico interpreta las dos tapas o filas del instrumento, Sikureado, es cuando se interpreta entre dos músicos en forma de Sikuris, en la cordillera andina es muy usual ver grandes grupos o tropas de zampoñistas en fiestas y rituales.

De la familia de las zampoñas se deriva otras gamas dependiendo de su tamaño, desde los más pequeños llamados Chullis hasta los más grandes llamados Toyos, con la característica de que vienen afinadas en Sol mayor.

Para las notas que no están dentro de la escala, se utiliza una tercera tapa llamada “tapa de semitonos” la cual tiene las notas de Re sostenido, Fa natural, Sol sostenido, La sostenido y Do

sostenido que se repiten dependiendo del tipo de zampoña al que vayan a reforzar o al tamaño del tubo.

**Figura 15.**

*Extensión melódica, zampoña malta.*



*Nota: Elaboración propia.*

***Instrumentos de Percusión***

Los instrumentos de percusión son instrumentos que producen sonido al ser golpeados, agitados o percutidos de alguna forma. Esta percusión puede realizarse mediante baquetas, con barras metálicas, con las manos, con teclados o golpeando dos cuerpos entre ellos. Esta gran variedad de posibilidades permite obtener un amplio rango de sonidos y tipos de instrumentos.

La palabra percusión proviene del latín percussio, una variación de la palabra percussus, que hace referencia a la acción de golpear, sacudir o vibrar algo de forma repetida. En la América andina, los membranófonos tuvieron una presencia importante, como atestiguan los restos arqueológicos y las crónicas coloniales. Entre los primeros merecen mención los tambores de cerámica, las representaciones de tamborileros pintados y moldeados de las culturas Nazca y Moche/ Mochica Perú.

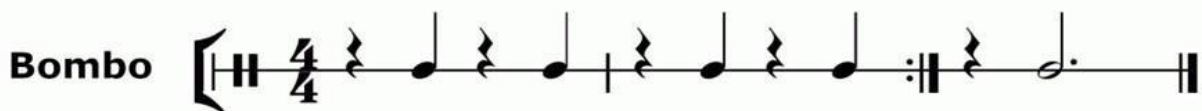
**Bombo Andino.** (membranófono) construido con un tronco hueco, dos membranas o parches en cuero de ovejo. Se toca con baquetas o mazos con borlas en los extremos, para emitir un sonido seco.

Ibáñez J. (2015) en su trabajo de tesis nos dice que, dependiendo de la región existen diferentes nombres, tipos, formas y tamaños, en Bolivia se conoce como Caja Challera y Wankara, en Argentina se caracterizan los bombos de cilindro destacándose los bombos Salteños y santiagueños, y el Bombo Leguero, llamado así por su imponente y grave sonido, que se puede escuchar a más de una legua de distancia, está fabricado de tronco de árbol hueco, y su parche es de piel de cabrito o cordero, sus baquetas llamadas mazas están cubiertas por el mismo material, recientes investigaciones indican que existen este tipo de bombos desde épocas pre incaicas.

El hecho de que el bombo sea un instrumento de tono indeterminado, hace que solo la notación rítmica sea necesaria. Por lo tanto, más que leer las notas, lo que hacemos con el bombo o con otros instrumentos de percusión no afinados, es leer los ritmos y esta nomenclatura es universal para todos los instrumentos. Aunque antiguamente siempre se utilizaba una notación en pentagrama, desde hace años ya se aceptan partituras de una sola línea.

### Figura 16.

*Partitura para bombo de una sola línea.*



*Nota: Elaboración propia.*

**Batería.** Es un instrumento de percusión formado por instrumentos membranófonos e instrumentos idiófonos. El conjunto se toca con baquetas y mediante pedales accionados con los pies. Está compuesta por instrumentos membranófonos como el redoblante, bombo, tom 1, 2 y 3 e ideófonos como los distintos platos.

Hernández J. (2018) explora en su trabajo la posibilidad de adaptar de manera literal los patrones rítmicos del bombo andino al bombo de la batería y del aro al redoblante. Esta

metodología confiere a las adaptaciones un eco del sonido tradicional de estos ritmos, buscando preservar su esencia original. Durante el proceso de creación de variaciones, surgía el riesgo de desviarse del tradicionalismo deseado, enfrentando dificultades como la creación de patrones no acordes al ritmo original. Sin embargo, estos problemas se resolvieron con la ayuda de referencias de otros artistas y mediante la experimentación propia, logrando desarrollar patrones rítmicos que respetan las bases tradicionales de cada ritmo.

### **Desarrollo Metodológico**

El objetivo de este trabajo es desarrollar varios elementos creativos a partir de géneros existentes dentro de la modalidad de investigación-creación. Se realizaron análisis de algunos ritmos colombianos y latinoamericanos con el fin de obtener material temático suficiente que influya en la creación de tres obras. Estas obras estarán compuestas en ritmos como el Bambuco sureño, el Pasillo y el Sanjuanito.

Estas obras se destacan por su enfoque en la exploración de la tímbrica y las capas sonoras resultantes de la combinación de instrumentos de cuerda, viento y percusión, así como por la integración de estos elementos sonoros y los efectos posibles dentro de la naturaleza de los mismos instrumentos. Se busca extraer melodías y claves rítmicas que evocan el género musical, pero también se observa un uso intensivo de tonalidades y modalidades para trascender la tradición y profundizar en la búsqueda sonora que propone la tesis. Esto se logra mediante la creación de timbres, texturas y colores peculiares dentro del material temático.

Además, se enfatiza la identidad única de cada obra y su diferenciación, explorando y creando material temático característico de cada género musical. Se examinan detalladamente las posibilidades dinámicas, tímbricas y sonoras al combinar las diferentes capas existentes, otorgando a cada estilo un tratamiento particular que se analiza minuciosamente en la tesis.

Por otro lado, la investigación aspira a ir más allá de la tradición, explorando las posibilidades musicales aprendidas en la academia y utilizando esos elementos como herramientas constantes de creación. Esto contribuye a generar una perspectiva diferente dentro del universo de recursos compositivos y a enriquecer la expresividad y la originalidad de las obras.

### **Texto Comparativo Referente Artístico a La Composición Del Pasillo**

Partiendo de la idea de la percusión como elemento principal en las músicas primitivas y tradicionales, especialmente con un componente africano muy característico en diversas músicas, podemos explorar desde el punto de vista tímbrico los distintos golpes y texturas que brinda. Esto permite crear una textura homofónica que rescata lo más básico de la tradición africana: percusión pura en un diálogo introductorio a la obra. Este enfoque delega al elemento rítmico un papel fundamental en la identidad de la obra.

Para el aspecto melódico, se utilizó una distribución, tomada directamente de la obra original (Paz y Yo), pero se sometió las escalas a un proceso de prolongación. En términos de técnica compositiva, esto implica aumentar la duración de las notas y desarrollarlas con una respuesta distinta. Los motivos que influyen en mi desarrollo motivico fueron los siguientes:

La parte melódica se ve influenciada específicamente en la entrada del charango y el acompañamiento de la guitarra en los compases 8 y 16 de mi obra.

En la Parte Armónica, tenemos en La obra de ensamble cruzao una progresión cromática muy característica en la obra de Piazzola con los siguientes acordes, que influenciaron la armonización de nuestra obra del compás 18 al 27.

### **Texto Comparativo Referente Artístico a la Composición Del Bambuco**

Para la composición del bambuco "Urkunina", se tomaron como referencia dos elementos particulares del tema del "Trío Fronterizo" titulado "Cuando pienso en ti". En primer lugar, se utilizó el ritmo característico del bambuco sureño, al que se le añadieron platos y batería para darle a la composición un sonido más contemporáneo, pero manteniendo siempre el ritmo tradicional. En segundo lugar, se tomó melódicamente el uso de la escala pentatónica de este tema. Sin embargo, se extrapolaron los elementos de esta escala, ya que no se utilizaron en una armonía tonal, sino atonal, que era lo que requería la composición.

Por tanto, en el plano melódico se destaca una escala pentatónica en fa# menor, conformada por las notas fa#, la, si, do# y mi. En momentos específicos, se utiliza el modo dórico, que añade la nota re#, aunque su uso es muy puntual y transitorio. También se utiliza tímbricamente polimetría sobre el Bombo cerrado para evocar la sensación característica del género.

### **Texto Comparativo Referente Artístico a la Composición Del San Juanito**

Para la composición de esta obra, denominada el vuelo del Quinde, se tomó como referencia un Sanjuanito ecuatoriano tradicional, llamado Chamizas, de Víctor de Veintimilla, de aquí se tomó la forma de la introducción tradicional de los Sanjuanitos, como las melodías cortas, normalmente ejecutadas por el charango o el tiple, son repetitivas a lo largo del tema, se le dio algo más de velocidad a la composición pues, se quería que esta obra fuera un poco más agresiva y festiva y así estaría acorde con lo que se requería. Se tomó como referencia también todas las direcciones rítmicas, motivos y ritmo tradicional, también el tratamiento de colores que se utiliza entre cuerdas tradicionales.

## Proceso de Creación

### Pasillo “El Vuelo del Quinde”

El nombre de esta obra es "El Vuelo del Quinde", en honor a un ave más conocida en el norte del país como colibrí o picaflor, pero que en idioma quechua se llama quinde. Este pájaro solo habita en este continente. El vuelo de esta ave es rápido, pero a veces parece estático y, aunque no lo sea, a veces parece errático por momentos. Cuando se posa en las flores, su vuelo se convierte en una danza con la flor: lento en algunos momentos, rápido en otros, con momentos inesperados y luego partiendo súbitamente. Es en honor a esta ave y a su hermoso vuelo que se trató de reflejar esas características en esta obra, que se describe a continuación.

Esta composición está estructurada en 130 compases, con métrica de tres cuartos y un corto episodio de cambio de compás a cinco cuartos, en tonalidad principal de Mi Menor con episodios modales. La fuente principal para la creación de esta pieza es el aire de Pasillo tradicional colombiano, aunque es claro que en su realización hay una experimentación con la tímbrica, la armonía y la organología mezclada con elementos europeos e indígenas de la zona andina colombiana.

La instrumentación empleada para esta composición consiste en los siguientes elementos: Quena en Sol, Zampoña cromática, set de percusión, Charango, Tiple, guitarra clásica y bajo eléctrico de cuatro cuerdas.

Desde los compases 1-7 la pieza presenta una sección puramente rítmica en la que se emplean elementos tímbricos con influencia del compositor Béla Bartok, y la idea de concebir el ritmo como una expresión pura y genuina de los pueblos originarios; concretamente los primeros compases del segundo movimiento de su “Concierto para piano No. 2”, obra en la cual el elemento percusivo se convierte en generador de dinámicas graduales que desembocan en

melodías de carácter pentatónico.

Respecto de la presente composición, los compases 8-16 se presentan de manera simétrica con una melodía de carácter pentatónico expuesto por la zampoña en un registro cómodo, entre tanto el bombo refuerza la intención con un ostinato, mezcla entre pasillo colombiano y zamba argentina.

Durante el desarrollo de la melodía, en la zampoña se sugiere realizar un efecto sonoro o extensión tímbrica en la que se evoca un paisaje natural imaginario de la zona andina.

A partir de los compases 18-35 se expone una estructura melódica más definida dentro de la forma general del pasillo tradicional colombiano, dando importancia tímbrica a la sección de cordófonos incluyendo barras de repetición que son típicas del género.

La percusión es utilizada de manera sutil durante la primera sección y refuerza la intención melódica a la manera del Primer movimiento de la "Sonata para dos pianos" y percusión de Béla Bartok (primeros compases del primer movimiento). Dentro de la sección de cuerdas, el charango se ejecuta empleando la técnica de armónicos artificiales que contrastan con una ejecución en ordinario empleando el recurso del trémolo que es muy típico en la bandola colombiana. En contraposición, el bajo eléctrico y la guitarra clásica exponen el tema de la primera sección, entre tanto el tiple y el charango realizan un ostinato de corchea y negra respectivamente.

La segunda sección conserva el carácter lento y romántico del pasillo colombiano, aunque con una entrada definitiva de la zampoña y la quena en Sol, que exponen una melodía de tipo modal que modula momentáneamente a las regiones de Sol Menor y Fa menor.

Los demás instrumentos realizan esquemas rítmicos y melódicos cambiando la tímbrica de manera constante entre el charango, el tiple y la guitarra clásica, haciendo uso de una articulación en staccatissimo (compases 36-41).

Esta idea de cambiar de tímbrica en los diferentes instrumentos durante pequeños episodios es una influencia directa de la escuela dodecafónica liderada por Arnold Schoenberg y sus discípulos, y a su vez se toma como referencia el concepto de “Paleta orquestal” planteado por Claude Debussy durante el impresionismo y el simbolismo respectivamente.

La sección finaliza con una repetición en un tutti de carácter modal en el que se emplea el final de la frase expuesta por las cuerdas hasta el compás 35.

La siguiente sección marcada como “Vivace”, da paso a un pasillo fiestero con influencias de León Cardona y Pablo Olarte; dicha influencia consiste en desplazar momentáneamente los acentos rítmicos causando un efecto de hemiola que contrasta sutilmente con la base rítmica del pasillo tradicional mantenida por el conjunto instrumental excepto la quena y la zampoña.

La sección festiva se desarrolla hasta presentar un cambio de atmósfera modulando sutilmente al relativo menor con episodios de cambio de compás de tres cuartos a cinco cuartos. Mediante un crescendo se plantea un nuevo tema establecido en Mi Menor empleando barras de repetición. La quena y la zampoña presentan un discurso entre dos melodías contrastantes; la primera de carácter cantabile y la segunda de carácter rítmico.

Una larga coda con improvisación por parte de la percusión anuncia el final, haciendo acopio de acumulaciones armónicas de clusters en bloque cuartal con la melodía que concluye la sección del compás 35. Esta melodía característica se planteó tres veces durante el discurso

compositivo como una manera de leit motive con variaciones, a fin de plantear las posibilidades tímbricas de una melodía en diferentes contextos ya sean de tipo armónico o rítmico.

### **Proceso de Creación de Obra “El vuelo del Quinde”**

El pasillo es, sin duda, uno de los géneros musicales más emblemáticos de Colombia, con raíces profundas en su cultura y tradiciones. Este resumen aborda el proceso de creación de una obra musical dentro de este género, enfocándose en las características formales que lo distinguen.

El timbre, como elemento fundamental en la música, desempeña un papel distintivo en el género del pasillo, contribuyendo a su atmósfera única y su identidad sonora. En el contexto del pasillo, el timbre se refiere a las cualidades tonales y tímbricas de los instrumentos musicales, por tanto, para la creación del pasillo me centré en elementos característicos del género para proponer ciertos colores que le permitan a mi obra comunicar algunos conceptos importantes en la musicalidad y el lenguaje discursivo de la obra.

La instrumentación típica del pasillo incluye una variedad de instrumentos de cuerda, viento y percusión, cada uno con su propio timbre distintivo. Por ejemplo, la guitarra aporta un timbre cálido y resonante, mientras que el tiple agrega un brillo y una vivacidad adicionales. Los instrumentos de viento, como la Quena y la zampoña, ofrecen matices melódicos y expresivos.

### ***Componente Rítmico***

Mientras que la percusión aporta ritmo y textura, con un énfasis en sonidos más amaderados o en parches que añaden profundidad a la capa tímbrica deseada, He optado por incluir un plato suspendido para crear una atmósfera más cercana a la improvisación.

El objetivo es aplicar golpes en diferentes partes del plato para generar variaciones en timbres y alturas, produciendo así un efecto de cortina que marque la apertura. Esta sección la he definido como la Introducción dentro de la estructura de la obra y tendrá una duración de 7 compases antes de comenzar el desarrollo motivico.

**Figura 17.**

*Motivo de improvisación sobre plato suspendido.*

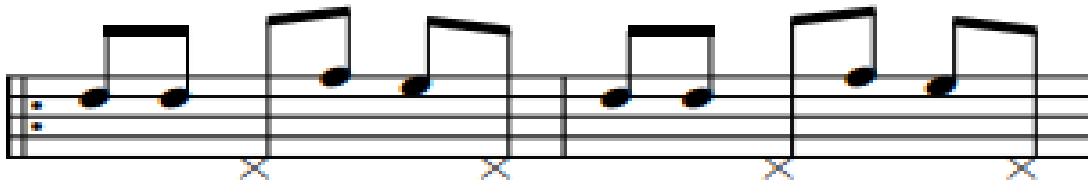


*Nota: Elaboración propia.*

Por tanto, el papel del ritmo no solo busca crear una atmósfera, sino también cumplir con la función esencial de mantener la integridad formal y estilística del aire del pasillo, sin comprometer su intención de refuerzo y acompañamiento. Esta es una característica distintiva de los formatos tradicionales y del estilo propio del pasillo.

**Figura 18.**

*Patrones rítmicos.*



*Nota: Elaboración propia.*

Dentro de la altura de la Ilustración 17 se debe entender la negra como golpe de parche abierto y la (x) como golpe de aro. El set de baquetas es muy importante para la búsqueda del timbre, ya que su acción genera una diferenciación importante en cada golpe de la ejecución.

Se sugiere utilizar la mayoría de la pieza la baqueta tradicional 5B de punta de nylon. (Figura 19), también se sugiere al intérprete usar las baquetas de punta de goma para la apertura de

atmósferas tanto en plato suspendido cómo en parches de Bombo y demás membranófonos.  
(Figura 20).

Acatar las sugerencias no es un requisito fundamental, dado que, si el intérprete puede alternar en alguna parte de la obra las baquetas a libre consideración, lo puede hacer, siempre que esta acción nutra el discurso musical y permita un enriquecimiento tímbrico que se apegue a la improvisación cómo parte de la exploración.

**Figura 19.**

*Baqueta utilizada para la interpretación de la obra pasillo.*



*Nota: Fuente Google imágenes.*

**Figura 20.**

*Baqueta Utilizada para abrir atmosferas.*



*Nota: Fuente Google imágenes.*

La técnica de ejecución con baquetas es fundamental en la interpretación de instrumentos de percusión, ya que afecta directamente a la calidad del sonido producido, así como a la expresión musical general. La tímbrica, que se refiere a las características tonales únicas de un instrumento, es especialmente relevante en este contexto.

Las baquetas son herramientas esenciales para los percusionistas, ya que permiten una amplia gama de expresiones sonoras a través de la variación en la forma en que se golpea el instrumento. Hay una variedad de técnicas de ejecución con baquetas que influyen en la tímbrica del sonido producido.

En primer lugar, la elección del tipo de baqueta puede afectar significativamente a la tímbrica. Las baquetas vienen en diferentes materiales (madera, nylon, fibras sintéticas, etc.) y tamaños (longitud, grosor), cada uno con sus propias características sonoras. Por ejemplo, las baquetas de madera tienden a producir un sonido más cálido y resonante, mientras que las baquetas de nylon pueden generar un sonido más brillante y nítido.

Además, la técnica de agarre de las baquetas influye en la tímbrica. Los percusionistas pueden utilizar diferentes tipos de agarre, como el agarre tradicional o el agarre francés, que varían en la posición de los dedos y la mano en relación con la baqueta. Cada agarre puede producir sutiles diferencias en la forma en que se golpea el instrumento y, por lo tanto, en la tímbrica del sonido resultante.

Otro aspecto importante es la técnica de golpeo. Los percusionistas pueden variar la fuerza, la velocidad y el ángulo con el que golpean el instrumento para modificar la tímbrica del sonido. Por ejemplo, golpear el instrumento con más fuerza puede producir un sonido más brillante y percusivo, mientras que golpearlo con menos fuerza puede generar un sonido más

suave y delicado.

Además de estos aspectos técnicos, la técnica de ejecución con baquetas también involucra el uso de diferentes partes de la baqueta para obtener diferentes efectos sonoros. Por ejemplo, golpear el instrumento con la punta de la baqueta puede producir un sonido más enfocado y preciso, mientras que golpearlo con el extremo más grueso de la baqueta puede generar un sonido más completo y resonante.

La técnica de ejecución con baquetas desempeña un papel crucial en la manipulación de la tímbrica en la interpretación de instrumentos de percusión. A través de la elección cuidadosa de las baquetas, el agarre adecuado, la técnica de golpeo y el uso creativo de diferentes partes de la baqueta, los percusionistas pueden controlar y manipular la calidad tonal del sonido producido, añadiendo profundidad y expresividad a su interpretación musical.

Del compás 8 al 16 comenzamos con la exposición temática de la zampona. Una melodía sencilla y bucólica que contiene rítmicamente blancas y negras, en este momento el acompañamiento en el parche del bombo dibuja un pequeño esquema relacionado con el patrón del pasillo lento tradicional, que por momentos tiende a desdibujarse conforme se desarrolla el tema.

### Figura 21.

*Textura Homofónica del bombo y la quena exponiendo el tema.*

The image shows a musical score for two parts: Zampona and Perc. Set. The Zampona part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It starts with a piano (p) dynamic and ends with a fortissimo (sf) dynamic. The Perc. Set part is written in a drum set notation with a double bar line at the beginning and a series of rhythmic patterns represented by vertical lines and dots.

*Nota: Elaboración propia.*

Del compás 17 al 26 se da primordialmente un diálogo entre las cuerdas tiple, guitarra y charango; rítmicamente se mantiene entre corcheas y negras, formando una sola capa sonora con un patrón rítmico definido.

### Figura 22.

*Capas rítmicas en bloque de cuerdas*

The musical score for Figure 22 consists of three staves: Charango, Tiple, and Guit. The Charango and Tiple staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Charango staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tiple staff features a similar melodic line, with the word 'armónicos' written above the staff in two places. The Guit. staff is in treble clef and shows a series of block chords, primarily triads and dyads, with some double bass notes indicated by a wavy line below the staff.

*Nota: Elaboración propia.*

Del compás 26 al 35 podemos observar un cambio rítmico y de textura importante, el bajo pasa a tener la voz principal, formando un bajo cantado sobre una capa armónica, el ritmo de la obra tiende a dibujar un pasillo más claro, pero la percusión pasa a ser más ambiental y sutil, dibujando sólo un paisaje muy minimalista o participando muy poco.

### Figura 23.

*Bajo cantado cambio de textura.*

The musical score for Figure 23 consists of five staves: Perc. Set., Charango, Tiple, Guit., and Bajo. The Perc. Set. staff is in common time and shows a sparse, rhythmic pattern. The Charango, Tiple, and Guit. staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Charango and Tiple staves show block chords. The Guit. staff shows a melodic line. The Bajo staff is in bass clef and shows a melodic line, which is highlighted with a green box. The Bajo staff is the main voice in this section.

*Nota: Elaboración propia.*

Desde el compás 36 al 48, se inicia un contrapunto en la quena, que se va difuminando y reforzando junto con la zampoña. En este segmento, el volumen o la masa sonora tiende a ser muy fuerte. El acompañamiento rítmico delineado dibuja claramente un pasillo más imponente, donde todas las líneas instrumentales suenan simultáneamente.

### Figura 24.

*Presencia rítmica de todas las capas sonoras y contrapunto.*

The image shows a musical score for a piece in G major. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Quena, Zampoña, Perc. Set., Charango, Tiple, Guit., and Bajo. The second system includes staves for Charango, Tiple, Guit., and Bajo. A green box highlights the Quena and Zampoña staves from measure 46 to 48, and another green box highlights the Charango, Tiple, Guit., and Bajo staves from measure 46 to 48. Chord symbols are provided above the Quena staff: Em7b5, Am7, Bm13, Em, Cm, Dm, Em, Em9.

*Nota: Elaboración propia.*

Desde el compás 49 hasta el compás 76, observamos la presencia de un tempo más rápido: un presto que se despliega en corcheas a lo largo de todo el bloque. Este segmento presenta un diálogo rítmico entre la quena y las zampoñas, destacando la interacción entre estos instrumentos.

**Figura 25.**

*Bloque de corcheas en la forma.*

The image shows a musical score for a block of eighth notes, starting at measure 70. The score is written for seven instruments: Quena, Zampoña, Perc. Set., Charango, Tiple, Guit., and Bajo. The key signature is one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 2/4 based on the notation. The score is divided into two measures by a bar line. The first measure is marked with a chord of G/B, and the second measure is marked with a chord of Bm7. A yellow box highlights a specific rhythmic pattern in measures 77 and 78, which consists of eighth notes in the Perc. Set., Charango, and Tiple parts. The Tiple part features a complex rhythmic pattern with accents (v) over the notes.

*Nota: Elaboración propia*

Del compás 77 al 80 se presenta un contrapunto entre vientos y cuerdas que genera una nueva masa sonora.

**Figura 26.***Bloques de contrapunto en corcheas.*

The image displays a musical score for Figure 26, consisting of seven staves. The top two staves feature a melodic line with eighth notes and rests, and a bass line with eighth notes. The middle three staves show a more complex rhythmic texture with eighth notes and rests, with a central section highlighted by a yellow rounded rectangle. The bottom two staves continue the melodic and bass lines with eighth notes and rests.

*Nota: Elaboración propia*

Entre los recursos rítmicos, podemos observar la utilización de amalgamas y compases irregulares, así como desplazamientos rítmicos, con el objetivo de consolidar una nueva textura sonora.

**Figura 27.***Amalgamas y compases irregulares.*

The image displays a musical score for Figure 27, consisting of two staves. The top staff shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a 5/4 time signature. The bottom staff shows a melodic line with eighth notes and rests, also with a 5/4 time signature.

*Nota: Elaboración propia.*

**Figura 28.***Solo de percusión y masa sonora completa.*

The musical score for Figure 28 consists of seven staves. The top two staves are for Quena and Zampoña, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Perc. Set. staff is in common time and shows a rhythmic pattern starting at measure 103, consisting of a quarter rest, a quarter note, and two eighth notes. The bottom five staves are for Charango, Tiple, Guit., and Bajo, all in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Bajo staff is in bass clef. All other staves show a whole rest in measure 103.

*Nota: Elaboración propia.*

Finalmente, las capas se desvanecen, quedando solo la percusión. Esto permite que cada instrumento se vaya sumando gradualmente, hasta conformar nuevamente un conjunto masivo que culmina en el final.

***Componente Melódico***

Referente al papel melódico de los instrumentos sobre la obra cabe recalcar que:

La instrumentación que está dada por la quena en mi menor (figura 29) y la zampoña cromática (Ilustración 14) generan de por sí, una sonoridad definida que se termina delimitando especialmente por la escala pentatónica partiendo de la naturaleza de la quena se utilizó el modo pentatónico mi menor (si, re mi, sol, la).

**Figura 29.***Modo pentatónico.**Nota: Elaboración propia.***Figura 30.***Quena en sol mayor y zampoña cromática.**Nota: fuente Google imágenes.***Componente Armónico**

Todo está diseñado con un enfoque en la tímbrica, utilizando elementos y capas sonoras que combinan texturas homofónicas y polifónicas para buscar contrastes entre lo tonal, modal y el uso ocasional de clusters. Analizaremos cada elemento de manera individual y también en conjunto.

Uno de los recursos más usados es el empleo de séptimas en los bloques de acordes, tanto en cuerdas como en vientos, ya sea en su tonalidad mayor o menor, acordes m7b5 y suspensiones.

**Figura 31.***Acordes tétradas o de séptima.*

The image shows a musical score for a G major seventh chord (Gmaj7). It consists of five staves. The first staff has the chord symbol 'Gmaj7' above a single note on a grand staff. The second staff shows a melody starting with a forte 'f' dynamic. The third staff shows a bass line. The fourth staff shows a melody with accents. The fifth staff shows a sequence of six Gmaj7 chords, which are highlighted with a green rounded rectangle.

*Nota: Elaboración propia.*

Los acordes de tétradas, también conocidos como acordes de cuatro notas, son acordes que constan de una tónica, una tercera, una quinta y una séptima. Se usan en la música por varias razones, como se lee a continuación:

**Mayor Complejidad Armónica.** Los acordes de tétradas le agregan una mayor complejidad armónica a una composición. Al incluir una séptima, proporcionan una sonoridad más rica y sofisticada en comparación con los acordes triadales (que constan de tónica, tercera y quinta).

**Amplia Gama de Expresión.** Los acordes de tétradas ofrecen una gama más amplia de expresión musical. La adición de la séptima permite una mayor variedad de tensiones y resoluciones armónicas, lo que brinda al compositor o intérprete más opciones para transmitir emociones y sentimientos a través de la música.

**Funciones Armónicas Avanzadas.** Los acordes de tetradas pueden desempeñar funciones armónicas más avanzadas en una progresión de acordes. Por ejemplo, los acordes de séptima mayor (maj7), séptima menor (m7), séptima de dominante (7) y séptima disminuida (m7b5) son tipos comunes de acordes de tetradas que tienen roles específicos en la armonía tonal.

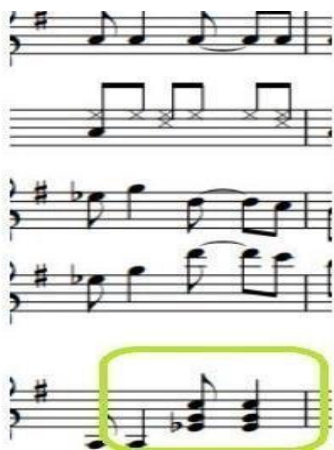
**Coloración y Textura.** Los acordes de tetradas añaden coloración y textura a una pieza musical. La inclusión de la séptima agrega matices armónicos adicionales que pueden influir en el carácter general y la atmósfera de la música.

**Composición y Arreglos.** En la composición musical y los arreglos, los acordes de tetradas son herramientas poderosas para crear armonías interesantes y dinámicas. Permiten explorar diferentes progresiones armónicas y crear sonoridades más complejas y sofisticadas.

En resumen, los acordes de tetradas se utilizan para enriquecer la armonía, expresar emociones musicales más profundas, agregar variedad y complejidad a una composición y proporcionar una mayor flexibilidad creativa en la música

### Figura 32.

#### *Acordes semidisminuidos*



*Nota: Elaboración propia*

Debido a su naturaleza disonante, los acordes m7b5 pueden agregar colores armónicos interesantes y complejos a una composición musical. Su uso estratégico puede ayudar a crear atmósferas musicales específicas y a explorar sonoridades más complejas.

**Figura 33.**

*Acordes suspendidos.*

The image shows musical notation for a suspended second chord with an added thirteenth. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Csus2 add13' and shows a single note on the second line of the treble clef (F#4). The second staff shows a single note on the second space of the bass clef (C3). The third staff, labeled 'armónicos', shows a sequence of notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. The bottom staff shows a chord with notes C3, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, which is highlighted with a green rounded rectangle.

*Nota: Elaboración propia*

Los acordes sus2, también conocidos como acordes suspendidos de segunda, se utilizan en la música por varias razones, como se lee a continuación:

**Creación de Tensión y Resolución.** Los acordes crean una sensación de tensión en una progresión armónica, debido a la presencia de la segunda mayor sobre la tónica, en lugar de la tercera. Esta tensión puede luego resolverse mediante la sustitución del acorde sus2 por un acorde mayor o menor, generando así un sentido de movimiento armónico.

**Variedad Armónica.** Al utilizar acordes sus2 en lugar de los acordes mayores o menores convencionales, se agrega variedad y color a una progresión de acordes. Esto puede ayudar a mantener el interés del oyente y a evitar que la música suene predecible.

**Ambigüedad Tónica.** Los acordes sus2 a menudo crean una ambigüedad tonal en una progresión armónica, ya que la tercera mayor, que es una nota definitoria en la determinación de si un acorde es mayor o menor, se omite. Esto puede ser útil en situaciones donde se desea mantener la ambigüedad o explorar sonoridades menos definidas.

**Acompañamiento y Arreglos:** Los acordes sus2 pueden ser utilizados en acompañamientos de guitarra, teclado u otros instrumentos para añadir textura y color a una composición musical. También pueden ser utilizados en arreglos vocales para crear armonías interesantes y distintivas.

**Transiciones Suaves.** Los acordes sus2 pueden servir como transiciones suaves entre acordes más convencionales en una progresión armónica. Debido a su sonido abierto y poco definido, pueden facilitar el movimiento armónico entre diferentes tonalidades o secciones de una pieza musical.

Finalmente, los acordes sus2 se utilizan para agregar tensión y color a una progresión armónica, crear ambigüedad tonal, proporcionar variedad armónica, acompañar y arreglar música, así como facilitar transiciones suaves entre acordes en una composición.

### ***Uso del Contrapunto cómo Textura Polifónica***

Dentro de la concepción de mi obra, el contrapunto forma parte de una técnica musical que implica la combinación de varias líneas melódicas independientes, que interactúan entre sí de manera armoniosa. Aunque tradicionalmente asociado con la música clásica occidental, el contrapunto también se puede encontrar en la música tradicional colombiana, especialmente en

géneros como la cumbia, el vallenato y la música andina.

En el caso de mi obra esta textura se usó entre vientos y cuerdas, pero también disociados entre sí para obtener diferentes texturas en la búsqueda tímbrica.

**Figura 34.**

*Forma general de la obra pasillo.*



*Nota: Elaboración propia.*

**Tabla 5.**

*Forma general de la obra “El vuelo del quinde”.*

	Introducción	Parte A	Parte B	Coda
Modo	No presenta	Mi menor pentatónica	Modal, Pentatónica Menor	Sumatoria de capas hasta el final
Tempo	ad libitum	95	135 Presto	135 presto
Forma Micro	Improvisada	A B A B	A-A B-B	A-B

*Nota: Elaboración propia*

**Tabla 6.**

*Forma por movimiento.*

Secciones	Intro	A	B	A´	Coda
<b>Compases</b>	1-17	18-35	36-48	49-93	94-107
<b>Repetición</b>	0	2	2	2	0
<b>es</b>					
<b>Tonalidad</b>	no presenta	Em Modal	Em contrapunto	G M contrapunto	Clusters- Em

*Nota: Elaboración propia*

### **Principales Referentes Artísticos, Teóricos y Conceptuales en el Tema “Phukllay”**

Esta composición está inspirada en el San Juanito, un género tradicional de la zona andina que abarca desde el Departamento de Nariño hasta una gran parte de la sierra del Perú.

En idioma quechua, "phukllay" significa carnaval, por lo cual se le dio este nombre a la obra, ya que se buscó evocar el carnaval de negros y blancos de la ciudad de Pasto. Se pretendió capturar la alegría, el divertimento, el juego y la danza característicos de este evento festivo.

La pieza consta de 71 compases, incluyendo barras de repetición con sus casillas correspondientes. Se desarrolla en la región tonal de La Menor, con una modulación a Mi Menor en la coda. La métrica utilizada es de cuatro cuartos.

La instrumentación incluye quena en Sol, zampoña, percusión, charango, tiple, guitarra clásica y bajo eléctrico. Desde el primer compás hasta la primera mitad del compás 5, se introduce un tema conocido también como repique o llamado, que se convertirá en un rasgo distintivo durante las transiciones entre las diferentes secciones de la obra. Esta sección introductoria no incluye a la pareja de vientos, los cuales tomarán el tema principal a partir del compás 5.

El tema principal consiste en una repetición rítmica, con un tejido melódico claramente dividido en tema antecedente y tema consecuente, como se evidencia en los compases 5-12. Durante los primeros trece compases, la tímbrica define el carácter de la composición, presentando progresiones armónicas modales junto con esquemas rítmicos de la percusión que oscilan entre la música urbana contemporánea y los ritmos característicos del bombo en el San Juanito tradicional.

En la siguiente sección, se presenta nuevamente el motivo principal, pero esta vez se aplican contrastes de timbre para destacar otros instrumentos y sonoridades, como el uso del aro de la batería y los cordófonos atacados con staccatissimo.

En esta sección también aparece por primera vez una fuerte disonancia causada por el

empleo de una escala de tonos enteros en la armonía, aunque este efecto sirve únicamente como transición hacia una estabilidad tonal posterior.

Posteriormente, la guitarra clásica asume un papel solista en un breve espacio de tiempo con un nuevo tema en Fa Mayor, seguido por una intervención del tutti orquestal para anunciar el próximo cambio de sección.

El tema, que previamente fue interpretado por la guitarra, ahora es presentado por la quena, mientras que los demás instrumentos ofrecen un acompañamiento rítmico festivo. Un interludio cromático en las cuerdas señala la transición hacia la modulación a Mi Menor. En esta nueva región tonal, se utiliza el cromatismo armónico en las cuerdas. Al mismo tiempo, los instrumentos de viento exponen por última vez el final del tema consecuente, que concluye con un acorde de carácter atonal.

Los recursos utilizados en esta composición están inspirados en los rasgos tímbricos característicos de compositores como: Claude Debussy, la obra Preludio # 2 del ciclo de 12 preludios del libro 1 titulado “Juego de duendes”, Sergei Rachmaninov el último movimiento del opus 13 sinfonía # 1 y Bao Yuan-kai. fragmento de su obra sonoridades de china.

### **Proceso de Creación de Obra “ Phukllay”**

“Las raíces del San Juanito se remontan a las culturas indígenas precolombinas de los Andes. Estas culturas tenían tradiciones musicales y de danza propias, que involucran instrumentos nativos como la quena, la zampoña y el charango. Muchos de los ritmos y melodías del San Juanito están influenciados por estas tradiciones indígenas.

**Influencias Africanas:** Durante la época colonial, la llegada de esclavos africanos a América del Sur introdujo nuevas influencias musicales y ritmos. Los ritmos africanos se fusionan con las tradiciones musicales indígenas y europeas, creando géneros

musicales nuevos y distintivos. En el caso del San Juanito, se puede observar la presencia de ritmos africanos en su percusión y en los patrones rítmicos de su música”. (Sistema Nacional de Información Cultural, SINIC, 2018)

Partiendo de lo anterior Podemos comenzar a realizar un análisis de la obra de la siguiente manera:

### ***Componente Rítmico***

Para poder entender la obra se debe partir desde un análisis apoyado en la forma y el uso de los recursos y elementos rítmicos que van a terminar de consolidar la unidad de la obra.

Es crucial que, durante el desarrollo de la pieza, se mantenga un patrón rítmico constante en el bombo, el cual rara vez se altera y que constituye finalmente la clave del género 'San Juanito'.

### **Figura 35.**

*Ritmo de sanjuanito.*



*Nota: Elaboración propia.*

La clave mencionada anteriormente dicta el ritmo que impregna toda la obra. Desde la percusión, se ha explorado la utilización de diferentes timbres y se han probado cambios y pequeñas variaciones sobre esta figura rítmica, tocando el aro, el parche, el plato suspendido, o los toms. (Ver figura 36).

**Figura 36.**

*Textura aro, parche y bombo.*

The image shows two staves of musical notation for a Percussion Set. The top staff begins with a double bar line and a key signature of one flat. It contains a sequence of rhythmic patterns represented by eighth and sixteenth notes with stems, and some notes with an 'x' above them. The bottom staff also begins with a double bar line and a key signature of one flat, and contains a similar sequence of rhythmic patterns, including some notes with an 'x' below them.

*Nota: Elaboración propia.*

Otra parte importante a entender, es que el género tradicionalmente parte desde una composición motívica rítmica desde las cuerdas y éste es el motivo general que en la composición se va a traspasar por las diferentes capas e instrumentos, asumiendo diferentes identidades, alturas, intensidades, pero siempre desde el siguiente motivo:

**Figura 37.**

*Tutti del motivo principal de la obra.*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Charango' and the bottom staff is labeled 'Tiple'. Both staves are in 4/4 time and feature a treble clef. They both start with a key signature of one flat. The notation shows a sequence of notes and rests, with the Charango staff having a quarter rest followed by eighth and sixteenth notes, and the Tiple staff having a quarter rest followed by eighth and sixteenth notes.

*Nota: Elaboración propia*

Todo está escrito en 4/4, y un tempo aproximado de 117 BPM, cabe recalcar que se mantuvo la densidad sonora en toda la obra sin mayores cambios para poder obtener un groove:

El "groove" es un término utilizado en la música para describir la cualidad rítmica y la sensación de movimiento y fluidez en una pieza musical. Se refiere a la combinación de elementos rítmicos, como el patrón de percusión, el bajo y otros instrumentos, que crean una sensación de "cadera" o "swing" que invita al oyente a moverse o bailar.

El groove es algo más que simplemente el ritmo o el compás de una canción; implica una interacción compleja entre los diferentes elementos musicales, como la sincronización entre la batería y el bajo, la articulación de las líneas melódicas y la sensación general de "pulso" que subyace en la música. Un buen groove es aquello que hace que una canción sea contagiosa y que el oyente se sienta inclinado a moverse con la música.

El groove puede variar en estilo y carácter dependiendo del género musical. Por ejemplo, en el funk, el groove tiende a ser muy rítmico y sincopado, con un fuerte énfasis en el ritmo de la batería y el bajo. En el jazz, el groove puede ser más suave y fluido, con una sensación de "balanceo" o "swing" que se encuentra en el ritmo de la batería y otros instrumentos de ritmo. En el rock, el groove puede ser más pesado y contundente, con un enfoque en los ritmos de guitarra y la energía general de la canción, pero también se encuentra en todas las músicas bailables y el "San Juanito" no es la excepción.

### ***Componente Melódico***

La mayoría de la primera parte, correspondiente a la sección A que va desde el compás 1 hasta el compás 26, se desarrolla utilizando la escala pentatónica menor de La (La, Do, Re, Mi,

Sol), así como el modo eólico de La menor con saltos de grado conjunto y de quintas justas dentro del modelo escalar.

**Figura 38.**

*Saltos por grado conjunto.*



*Nota: Elaboración propia.*

Desde el compás 27, se introduce una modulación a Fa Mayor, un proceso que forma parte de un puente de modulación. Este puente tiene como finalidad transferir la densidad melódica a las cuerdas. Inicialmente, la guitarra adopta un comportamiento melódico basado en el uso de intervalos, empleando la cuerda de pedal y creando melodías en las cuerdas superiores, lo que puede considerarse como un contrapunto melódico.

**Figura 39.**

*Contrapunto melódico.*



*Nota: Elaboración propia.*

Posteriormente, se juega con capas melódicas en las demás cuerdas, específicamente en el tiple y el charango. Estas, al unirse con los vientos, crean una textura polifónica al mezclarse con varias voces. La intención es que estas melodías entrelazadas formen un tejido sonoro complejo.

Hay un término técnico particular llamado 'sicurí' o 'sicuriar', que se refiere tanto a una forma musical como a una danza tradicional de los Andes peruanos, especialmente asociada con la región de Puno y el altiplano peruano. Esta forma musical se caracteriza por el uso de un conjunto de instrumentos de viento denominados 'sikus' o 'zampoñas', que son flautas de pan de origen precolombino.

La sikuriada se caracteriza por la interpretación colectiva de melodías simples pero rítmicas, que suelen tocarse en un tempo rápido y alegre. Los músicos, conocidos como 'sicuris', tocan sus flautas de pan en formato de banda. Cada músico maneja un conjunto de flautas de distintos tamaños, lo que produce diferentes tonos y permite la creación de armonías y contrapuntos interesantes dentro de la música.

La sikuriada no solo es una forma musical, sino también una danza. Los bailarines acompañan la música con movimientos vigorosos y enérgicos, a menudo realizando pasos de zapateo y gestos con las manos que imitan actividades agrícolas o la vida cotidiana en la región andina.

Ésta forma musical y danza es una parte importante de la cultura y tradición de los pueblos andinos de Perú, y se presenta en festivales, celebraciones y eventos comunitarios como una expresión de identidad cultural y un símbolo de orgullo local.

**Figura 40.***Sikureadas “texturas polifónicas mixtas”.*

The image shows a musical score for a piece titled "Sikureadas 'texturas polifónicas mixtas'". The score is arranged in a system with seven staves. The instruments are labeled on the left: Quena, Zampoña, Perc. Set., Charango, Tiple, Guit., and Bajo. The Quena and Zampoña staves are highlighted with a green rectangular box. The Quena part is in the treble clef, and the Zampoña part is in the bass clef. The Perc. Set. part uses a drum set notation. The Charango, Tiple, and Guit. parts are in the treble clef, and the Bajo part is in the bass clef. The music is in a minor key, as indicated by the one flat in the key signature.

*Nota: Elaboración propia****Componente Armónico***

El análisis destaca el uso de acordes modales como add2 y sus4. Sin embargo, en la primera parte de la forma, que se desarrolla desde la tonalidad menor de La cómo tonalidad eje, predominan acordes tonales tradicionales. Estos incluyen agregados de séptima mayor o menor, según corresponda (ver Ilustración 7). El objetivo era evocar el timbre tradicional del género, partiendo de lo mínimo en capas y concepto armónico, para luego buscar una deconstrucción que permita complejizar el tema.

**Figura 41.***Capas armónicas.*

The musical score for 'Capas armónicas' is presented in a multi-staff format. The instruments listed on the left are Quena, Zampoña, Perc. Set, Charango, Tiple, Guit., and Bajo. The score begins with a double bar line and a key signature of one flat. Above the Quena staff, the chords A7, D7, Cmaj7, and Fadd11 are indicated. The Tiple and Guit. staves are highlighted with a yellow box, indicating a specific section of the music. The Perc. Set staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks. The Charango staff shows a melodic line. The Bajo staff shows a bass line.

*Nota: Elaboración propia.*

Después del compás 17 al 26 se presenta una modulación axial al eje de fa mayor, por medio de una textura de contrapunto usando un puente desde la menor y modulando cromáticamente hasta llegar a la nueva tonalidad F mayor.

**Figura 42.***Capas melódicas sobrepuestas.*

The image displays a musical score for seven instruments: Quena, Zampoña, Perc. Set., Charango, Tiple, Guit., and Bajo. The score is written in a single system with seven staves. The Quena staff starts at measure 22. The Zampoña staff begins with a melodic line. The Perc. Set. staff shows a rhythmic pattern. The Charango staff is mostly silent. The Tiple, Guit., and Bajo staves are grouped together and enclosed in a green oval, indicating overlapping melodic layers. The Tiple and Guit. staves show complex rhythmic patterns, while the Bajo staff provides a bass line. The score is in a key signature of one flat and a 3/8 time signature.

*Nota: Elaboración propia.*

Desde el compás 27 hasta el 31, la pieza se mantiene en Fa Mayor. Sin embargo, en el compás 32 se introduce un nuevo episodio de contrapunto. Este se desarrolla mediante la adición progresiva de capas armónicas y melódicas, buscando generar una acumulación de masa tímbrica. Este proceso se lleva a cabo utilizando la acumulación motívica, incluso empleando técnicas de canon.

**Figura 43.***Canon.*

The image shows a musical score for a piece titled "Canon". The score is written for seven instruments: Quena, Zampoña, Perc. Set, Charango, Tiple, Guit., and Bajo. The music is in 3/4 time and begins at measure 35. The Quena and Zampoña parts are in the treble clef, while the Perc. Set, Charango, Tiple, Guit., and Bajo parts are in the bass clef. The Charango and Tiple parts are highlighted with a yellow oval. The Perc. Set part features a simple rhythmic pattern with downbeats. The Guit. part features a simple harmonic accompaniment. The Bajo part features a simple bass line.

*Nota: Elaboración propia.*

Del compás 40-56, se vuelve a retomar el uso de Armonía fundamental triádica, para llegar a una modulación directa a mi menor en el compás 57 (esta modulación directa es una sensación de las músicas tradicionales del ecuador muy usada en torno al baile).

**Figura 44.***Puente de modulación.*

The musical score for Figure 44 is a bridge section for a modulatory piece. It consists of seven staves: Quena, Zampoña, Perc. Set., Charango, Tiple, Guit., and Bajo. The Quena and Zampoña parts are in the treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Quena part starts at measure 55 with a trill (tr) and a fermata. The Zampoña part has a single note with a fermata. The Perc. Set. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Charango, Tiple, and Guit. parts have a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Bajo part has a simple rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a double bar line and repeat signs.

*Nota: Elaboración propia.*

Una modulación directa, es un cambio abrupto y evidente de tonalidad dentro de una composición, donde se pasa de una tonalidad principal a otra de forma directa y sin preparación previa. Este cambio puede ser repentino y llamativo para el oyente, y generalmente implica un cambio en los acordes y notas utilizadas, así como en la sensación armónica y emocional de la música.

En el contexto del San Juanito, la modulación directa se puede utilizar para agregar interés y variedad a la composición. Por ejemplo, en una pieza de San Juanito, la música puede comenzar en una tonalidad como La Menor y luego, durante la sección de coda, o en algún punto culminante de la pieza, puede modularse directamente a una tonalidad diferente, como Mi Menor.

Esta modulación directa puede ser utilizada como un recurso compositivo para intensificar la emoción o el impacto de la música en ese punto específico de la pieza. Además,

puede proporcionar una sensación de movimiento y desarrollo a la música, llevando al oyente en un viaje emocional a medida que la tonalidad cambia.

En el San Juanito creado, la modulación directa puede ser ejecutada por diferentes instrumentos melódicos o secciones de la banda, y suele ser acompañada por un cambio en la armonía y el ritmo para resaltar el cambio tonal. Esto puede dar lugar a momentos de gran energía y emoción dentro de la música, haciendo que la experiencia auditiva sea aún más dinámica y atractiva para el oyente.

Hasta el compás 68, la estructura es predominantemente triádica. Sin embargo, hacia el final, se logran extensiones armónicas que tienen un carácter muy cadencial. Esto se consigue mediante el uso de préstamo modal y acordes con la adición de la #13, los cuales introducen una capa de disonancia.

### Figura 45.

*Acordes con extensión.*

The image displays a musical score for a piece, likely 'San Juanito', across six staves: Quena, Zampoña, Perc. Set., Charango, Tiple, and Guit. The score is in 2/4 time and begins at measure 69. Above the first staff, the following chords are indicated: Em, Gm, Bbm, C#m, and Em. A green oval highlights the final measure of the score, which is labeled 'Em#13' above it. This measure shows a significant harmonic shift, with the guitar and tiple parts playing complex chords that include the #13 extension, creating a dissonant and cadential effect. The percussion continues with a steady rhythm throughout.

*Nota: Elaboración propia.*

**Tabla 7.***Forma general de la obra “phukllay”.*

	Parte A	Esquina	Parte B	Parte A - Esquina	Modulación	A'
<b>Modo</b>	Am Eólico- Polifonía	Am	F Contrapunto	Am	Cromática	Reexposición Em
<b>Tempo</b>	125 Allegro	125 Allegro	125 Allegro	125 Allegro	125 Allegro	125 Allegro
<b>Forma</b>	AAAA-BB	Esquina x 4	AAAA-B'B	AAAA-BB CC	Puente de	A' - Coda.
<b>Micro</b>	CC		' C' C'	Esquina x 4	acordes x4	

*Nota: Elaboración propia.***Tabla 8.***Forma por movimiento.*

Secciones	Intro	A	A	Esquina	B	B	Puente	Coda
<b>Compases</b>	1-5	6-18	19-26	27-30	31-39	40-52	53-56	57-71
<b>Repeticiones</b>	0	2	2	1	1	1	0	0
<b>Tonalidad</b>	Am	Am	Am	Am	Canon F	Am	A	Em
			Contrapunto					

*Nota: Elaboración propia*

**Desarrollo Melódico.** Todos los instrumentos de cuerda y vientos presentan melodías principales. Sin embargo, es especialmente la textura y el timbre los que facilitan un diálogo entre todas las voces. Frecuentemente, a lo largo de la obra, se pasa de un timbre a otro de manera muy rápida.

**Melodía Secundaria.** Los instrumentos que tienen melodía secundaria son realmente el tiple y la guitarra, cuando están haciendo el Background a los demás instrumentos.

**Tabla 9.**

*Desarrollo armónico.*

Secciones	A (1-26)	Esquina (27-30)	B (31-52)	puente (53-56)	A' (Coda)
<b>Tonalidad</b>	Am	Am	F	Am	Em
<b>Modulaciones</b>	ninguna	ninguna	ninguna	puente Em directo	ninguna
<b>Progresiones</b>	Im-VI- III-VII	I menor	Contrap unto- F	Im-VI-III-VII clusters	I-VIb- IIb- V- I add13

*Nota: Elaboración propia*

**Texturas Usadas.** Homofónica, Background, Polifónica, Canon y Bajo melodía.

### **Principales Referentes Artísticos, Teóricos y Conceptuales en el Tema “Urkunina”**

El Bambuco Sureño, como se describe en la composición, es una variante estilística del bambuco tradicional colombiano, adaptado específicamente al contexto y la estética del departamento de Nariño, en el sur de Colombia. A continuación, se analizan los aspectos clave de esta composición:

#### **Estilo y Variantes Regionales**

El bambuco sureño se distingue por sus características particulares, influenciadas por la región de Nariño. Aunque conserva la esencia melódica y rítmica del bambuco colombiano, incorpora ligeras variantes en su estilo interpretativo y su estética musical, que reflejan la identidad cultural y sonora del sur del país.

### **Aspectos Tonales y Armónicos.**

En cuanto a la tonalidad, la composición opta por una aproximación no convencional, al no presentar una región tonal definida. La combinación de episodios tanto atonales como tonales crea una dinámica de tensión y relajación, añadiendo complejidad y profundidad emocional a la música. Esta elección refleja una búsqueda de sonoridades agresivas y una exploración de nuevos territorios armónicos.

### **Métrica y Estructura**

El Bambuco Sureño adopta una métrica de seis octavos, proporcionando un ritmo fluido y dinámico a la composición. A lo largo de sus 169 compases, la estructura general de la pieza se organiza de manera coherente, ofreciendo un desarrollo progresivo de ideas musicales y motivos temáticos.

### **Instrumentación**

La instrumentación empleada es diversa y rica en texturas. La presencia de una quena en Sol y una zampoña añade elementos tradicionales andinos al sonido, mientras que la percusión, el charango, el tiple, la guitarra clásica y el bajo eléctrico, aportan una variedad de colores y matices tonales. Esta combinación de instrumentos crea un paisaje sonoro único y multifacético, enriqueciendo la experiencia auditiva del oyente.

### **Proceso de Creación de Obra Titulada “Urkunina”**

El bambuco sureño colombiano suele contar con una instrumentación típica que incluye guitarra, tiple, bandola, Quena y zampoñas, maracas y percusión. Cada instrumento aporta un timbre único que contribuye a la sonoridad característica del género. Por ejemplo, la guitarra y el tiple proporcionan armonías y melodías brillantes y resonantes, mientras que la bandola agrega texturas y ornamentaciones melódicas. Las flautas de millo pueden añadir colores

sonoros distintivos, y las maracas y la percusión ofrecen ritmos y patrones rítmicos que impulsan la música.

Se le denominó Urkunina a esta obra pues, el ritmo sonsureño es el que caracteriza al pueblo pastuso al igual que el volcán Galeras, ,que se le denomina urkunina que en quechua significa, “Montaña de fuego”

### ***Componente Rítmico***

Para comenzar a trabajar en el bambuco sureño, decidí emplear un proceso de capas, añadiendo y quitando elementos al estilo de un collage. En lo que respecta a los componentes rítmicos, hay muchas posibilidades, partiendo de un compás tradicional de 6/8. Opté por destacar el bajo eléctrico, utilizando la técnica de slap y basándome en un ostinato que dialoga con un 'hit hat', un plato de choque típico de las baterías. Este desarrollo se extiende desde el compás 1 hasta el 15.

### **Figura 46.**

*Ostinato del bajo y entrada de percusión.*

The musical score for Figure 46 consists of five staves, each representing a different instrument. From top to bottom, they are: Perc. Set. (Percussion Set), Charango, Tiple, Guit. (Guitar), and Bajo (Bass). The score is written in 6/8 time. The Perc. Set staff shows a series of 'x' marks representing hits, starting in the fourth measure and continuing through the fifth. The Charango, Tiple, and Guit. staves show a series of rests, indicating that these instruments are silent during this section. The Bajo staff shows a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a quarter rest in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and then a sequence of eighth notes in the fourth and fifth measures.

*Nota: Elaboración propia.*

Posteriormente, el enfoque se desplazó hacia un diálogo musical entre el charango, el tiple y la guitarra. Sin embargo, el bajo continuó con su línea de ostinato. A partir del compás 17, la percusión comenzó a proporcionar acompañamiento a todo el conjunto, manteniendo su propio ostinato y generando así una base rítmica sólida.

**Figura 47.**

*Ostinato y percusión.*

The musical score for Figure 47 consists of seven staves. The top two staves are for Quena and Zampoña, both with rests. The third staff, Perc. S. t., shows a rhythmic ostinato pattern of eighth notes with 'x' marks, highlighted by a yellow box. The bottom four staves are for Charango, Tiple, Guit., and Bajo, each with a melodic line. Above the staves, chords are indicated: G/A, Em7/A, Gmaj7/A, Gadd13/A, and Gmaj7/A. The measure number 18 is written at the beginning of the first staff.

*Nota: Elaboración propia.*

Desde las posibilidades rítmicas, se optó por una masa de tutti de todos los instrumentos sobre un 6/8 bien delimitado por la percusión.

**Figura 48.***Tutti instrumental*

The image shows a musical score for a piece titled "Tutti instrumental". The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Quena, Zampoña, Perc. Set., Charango, Tiple, Guit., and Bajo. The Quena and Zampoña staves are mostly empty, with a few notes in the first measure. The Perc. Set. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Charango, Tiple, and Guit. staves are highlighted with a green oval and contain a melodic line. The Bajo staff provides a bass line. The score is marked with a "31" and "Tutti..." at the beginning.

*Nota: Elaboración propia.***Componente Melódico**

En este caso se usó una escala octatónica de mi para poder generar una sonoridad un poco más densa y buscando que las capas melódicas en puntos generen clusters. la escala contiene las notas que son (sol, si, re, fa#, la, do#, sol#, sib, y mib).

**Figura 49.***Melodía del charango.*

The image shows a musical score for the Charango melody. The score is arranged in a system with one staff labeled "Charango". The melody is written in a treble clef and consists of four measures. Above the staff, the chords are labeled: G, G13, Fm7b5, and G5. The melody starts with a quarter note G, followed by a quarter note B, a quarter note D, and a quarter note F#. The second measure starts with a quarter note A, followed by a quarter note C#, a quarter note E, and a quarter note G#. The third measure starts with a quarter note F, followed by a quarter note A, a quarter note C, and a quarter note E. The fourth measure starts with a quarter note G, followed by a quarter note B, a quarter note D, and a quarter note G.

*Nota: Elaboración propia.*

Melódicamente, los saltos ya son intervalos más grandes y parten desde intervalos simples a compuestos sin omitir disonancias.

En los vientos, en gran parte de la obra está escondida una melodía pentatónica de mi menor, con algunos apoyos de intervalos de segunda menor. Todo esto sobre clusters, para generar un ambiente un poco más oscuro, pero sin dejar de lado lo tradicional.

### Figura 50.

*Melodía pentatónica del motivo principal*

**Em                  Am                  Am                  B7**

Zampoña

*Nota: Elaboración propia.*

### **Componente Armónico**

Particularmente la técnica que se usó fue la de collage, que se define como la capacidad de poner o quitar capas sonoras para generar un ambiente particular, se inicia desde lo tonal usando suspensiones en A, pero realizando un movimiento en el bloque de acordes. cómo se evidencia

del compás 18 al 21.

**Figura 51.**

*Ausencia de capas sonoras.*

Musical score for Figure 51. The score includes staves for Quena, Zampoña, Perc. Set., Charango, Tiple, Guit., and Bajo. The Quena and Zampoña staves are highlighted with a green oval and contain only rests, indicating a lack of sound layers. The Perc. Set. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Charango, Tiple, Guit., and Bajo staves show melodic and harmonic lines. Above the Quena and Zampoña staves, the following chords are indicated: G/A, Em7/A, Gmaj7/A, Gadd13/A, and Gmaj7/A.

*Nota: Elaboración propia.*

Posteriormente, prepondera en toda la obra el uso de clusters distribuidos en todos los bloques, creando un super bloque de disonancia.

**Figura 52.**

*Clusters*

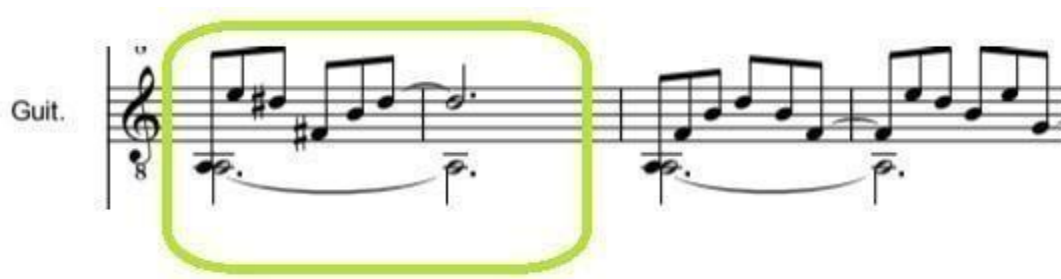
Musical score for Figure 52. The score includes staves for Charango, Tiple, Guit., and Bajo. The first measure of the Charango, Tiple, and Guit. staves is highlighted with a green oval, showing clusters of notes. The Charango staff has a dynamic marking of *p*. The Tiple staff has a dynamic marking of *p*. The Guit. staff has a dynamic marking of *p*. The Bajo staff has a dynamic marking of *p*.

*Nota: Elaboración propia.*

También, en algunos puntos de la obra, específicamente en la parte B desde el compás 51 hasta el 80, se emplea un arpeggio que reafirma la tonalidad en La. Esto proporciona un soporte en la guitarra para el desarrollo melódico.

**Figura 53.**

*Guitarra, armonía en A sobre el bajo (suspensiones).*



*Nota: Elaboración propia.*

**Tabla 10.**

*Forma general de la obra “urkunina”.*

	Intro	Parte A	Parte B	Parte C	Parte D	Puente	B'	C'
<b>Modo</b>	Am	Am	Am	Am	Am	A menor	A	A
<b>Tempo</b>	140	140	140	140	140	140	140	140
<b>Forma</b>	Ostinato	Melodías	A-B	A-A	A-A-B	A-B-A-B	Contra punto	A-B-A-C
<b>Micro</b>	percusión	en cuerdas						
	y cuerdas							

*Nota: Elaboración propia.*

**Tabla 11.***Forma por movimiento*

Secciones	Intro	A	puente	B	B'	Coda
Compases	1-16	17-50	52-80	81-117	118-149	150-169
Repeticiones	0	1	2	1	1	0
Tonalidad	Am	A- clusters	Am - Cluster	Contrapunto Am	Bm	Em cluster

*Nota: Elaboración propia*

**Desarrollo Melódico.** Todos los instrumentos de cuerda y vientos tienen melodías principales, pero especialmente la textura y el timbre nos permite un diálogo entre todas las voces muchas veces a lo largo del discurso pasamos de un timbre a otro de manera muy rápida no obstante podemos observar que las cuerdas y su bloque portan la melodía principal y la secundaria está realizada por la guitarra pero en varias partes de la forma éste rol lo toma el bloque de vientos por tanto ese rol se distribuye con el fin de obtener varias texturas.

**Melodía Secundaria.** Los instrumentos que desempeñan una melodía secundaria son principalmente el tiple y la guitarra, cuando proporcionan acompañamiento de fondo a los demás instrumentos. Sin embargo, hay momentos en los que solo un instrumento de viento y la guitarra se mantienen activos dentro de la forma, lo cual crea una dinámica más tranquila que tiende hacia el piano.

**Tabla 12.***Desarrollo armónico.*

Secciones	Intro	A	Puente	B	Bl
Compas	1-16	17-50	51-80	81-117	118-169
Tonalidad	Am	Atonalidad	Modalidad A lídio	Bm Eólico	Am Eólico.
Modulación	ninguna	ninguna	ninguna	Bm	Am
Progresiones	Ostinato en Am	Am, Em Gmaj 7/A, Gadd 13, tutti	B add 11 Am add11	Contrapunto sumando capas en Bm	im-vm-iii-III. II/v II/i.

*Nota: Elaboración propia***Texturas Usadas.** Homofónica, Background, Polifónica, Canon y Bajo melodía.

## **Análisis Tímbrico de las Obras Compuestas**

### **Urkunina (Bambuco)**

#### ***Introducción - Compases 1 – 50***

El discurso musical en esta parte se caracteriza por un desarrollo progresivo y gradual en el manejo del timbre. Comienza con una textura simple, utilizando solo un instrumento, y luego incorpora paulatinamente todo el conjunto instrumental propuesto. Además, las dinámicas desempeñan un papel indispensable al contribuir al crecimiento gradual de esta sección.

El crecimiento gradual mencionado comienza con la participación del bajo eléctrico en una dinámica piano y utilizando la técnica tímbrica del "slap", proporcionando una base rítmico-armónica alusiva al patrón rítmico del sonsureño, con la nota LA actuando como nota pedal en toda esta sección. Posteriormente, la batería entra con un hi-hat cerrado, lo que resulta en la formación de cierta complejidad rítmica junto con el bajo, funcionando como una base rítmico-armónica para las melodías interpretadas por el charango, el tiple y la guitarra. Estos últimos instrumentos contribuyen con una melodía homofónica en un registro sonoro medio y agudo, con una densidad armónica de 4, proporcionando melodías de carácter rítmico con los respectivos acentos típicos del género. Es importante destacar que el bajo eléctrico experimenta una modulación tímbrica al cambiar de la técnica slap al sonido natural.

Posteriormente, estos instrumentos de cuerda pulsada que presentan la melodía principal eligen realizar una transformación tímbrica que consiste en elevar el registro sonoro a un término agudo y sobreagudo, utilizando una textura de tutti (a unísono y octavas) donde se manejan diferentes dinámicas para proporcionar contrastes que van desde piano hasta forte y mezzoforte, crescendos, reguladores y más.

Para concluir, se introduce la melodía interpretada por la quena y la zampoña, que generan un nuevo contraste tímbrico y se presentan como protagonistas. Mientras tanto, el charango, el tiple y la guitarra introducen un esquema de acompañamiento armonías tensionantes, destacando el uso de acordes clúster. La textura de esta parte se identifica como melodía acompañada, donde los instrumentos de viento madera ocupan el primer plano sonoro mientras que las cuerdas pulsadas y la batería contribuyen al segundo plano.

### ***Parte A – Compases 51 - 82***

Esta parte se caracteriza por incluir la textura de melodía acompañada, utilizando diferentes fuentes de acompañamiento como acordes, rasgueos, arpeggios, trémolos y patrones rítmicos. La melodía principal se encuentra establecida tanto por roles como en bloque entre la quena y zampoña y las contramelodías ocasionales las proporcionan las cuerdas pulsadas. En términos de planos sonoros se idéntica que hay tres melodías principales, melodías secundarias y acompañamiento ritmo armónico.

Esta sección representa una transformación tímbrica contrastante con respecto a la anterior, (introducción) ya que en este punto se establece un tema principal con un tempo más rápido y una armonía más definida (con acordes más selectos). Otros contrastes tímbricos que representan un valor importante dentro de esta sección implican el uso de una orquestación variada mediante la inclusión de diferentes roles, así como una variación en los modos de acompañamiento, que contribuyen a engrosar y adelgazar constantemente la textura global. Además, las dinámicas juegan un papel determinante al resaltar los puntos clave del discurso musical en términos de texturas y planos sonoros.

***Parte B – Compases 83 – Final***

En esta parte B se recurre al crecimiento orquestal gradual, propuesto por la inclusión de un solo instrumento (soli) hasta llegar a un clímax donde intervienen todos los instrumentos, con armonías disonantes y ritmos densos, aportando así al aspecto tímbrico desde lo simple hasta lo complejo. De esta sección destacan las fuentes sonoras protagonistas ya que estas se distribuyen en roles, dando un espectro tímbrico de variedad. así mismo, la armonía utiliza acordes básicos, acordes de color, acordes con bajo alterado y acordes disonantes con lo cual se experimentan varias fuentes tímbricas de tensión y relajación. En cuanto al registro sonoro se exploran una gran parte de la tesitura instrumental desde grave, media hasta aguda.

En esta sección se produce una modulación tímbrica bastante contrastante con respecto de la anterior parte A, porque se utiliza un solo instrumento (tom de la batería) al cual seguidamente se le añade la zampoña en un registro sonoro medio. Más, adelante se introduce la quena con melodías de contra canto que forman contrapunto con respecto a la melodía de la zampoña. Posteriormente, la guitarra toma un protagonismo único para luego unirse al bajo eléctrico. Ambos pasan de ocupar un primer plano a un segundo cuando ingresan los instrumentos de viento. A partir de este punto se comienza a utilizar una orquestación que se torna poco a poco más compleja en cuanto al tratamiento orquestal, armónico y rítmico, culminando la pieza con bloques homofónicos cargados de acordes disonantes en dinámicas de forte.

## **El Vuelo del Quinde (Pasillo)**

### ***Introducción - Compases - 1 -17***

Esta introducción aporta un componente tímbrico crucial en la ejecución de la percusión (batería), utilizando diversas fuentes tímbricas en los platillos como el hihat, Ride, crash, china, con los cuales se producen una serie de figuraciones rítmicas con carácter indeterminado que toman forma de patrón rítmico de pasillo cuando ingresa la zampoña con la melodía principal. Estos dos instrumentos recrean un pasaje nostálgico en una dinámica piano.

### ***Parte A - Compases – 18 - 35***

A continuación, la zampoña y la batería desaparecen, y cobran importancia los instrumentos de cuerda pulsada (charango, tiple, guitarra), que juntos proponen un contraste tímbrico-orquestal con melodías de carácter nostálgico en dinámicas de piano. Se destaca la técnica de armónicos mezclada con el sonido natural por parte del charango y el tiple, mientras que la guitarra adorna estas melodías mediante el uso de acordes de color y acordes arpegiados, proporcionando una textura de melodías a unísono con acompañamiento armónico.

Después, se desarrolla un discurso musical al estilo del ritmo de pasillo, enriquecido por la presencia del bajo eléctrico que aporta melodías enérgicas y movidas (características de este ritmo), un rasgueo típico en el tiple y acordes de color en el charango, evidenciando una progresión armónica compuesta por varios acordes usuales en el concepto de la armonía moderna. Por su parte, la guitarra asume el papel de ejecutar la melodía principal en un registro grave y medio, creando un contraste tímbrico con respecto a la anterior sección, donde el charango y el tiple lideraban el tema principal. Finalmente, la batería se encarga de adornar todo el discurso mediante los accesorios de platillos y campanas.

***Parte A – Compases - 36 - 49***

Continuado con la parte A, se identifica que hay un nuevo contraste tímbrico en cuanto al rol de la melodía principal, que en este caso se encuentra interpretado por la quena con una intencionalidad cantábil en un registro medio, mientras que el resto de instrumentos realizan patrones y células rítmicas del pasillo que se complementan entre sí para lograr un acompañamiento íntegro del género.

Posteriormente, esta melodía se ve enriquecida por la inclusión de una melodía secundaria realizada por la zampoña fusionando dos líneas melódicas diferentes simultáneamente las cuales más adelante se unifican con la inclusión del charango el tiple, la guitarra y el bajo eléctrico, generando contrastes entre texturas al unisonó y octava y las texturas armónicas con densidades elevadas.

***Parte B – Compases – 50 – 95***

En esta parte es donde se produce el mayor contraste tímbrico de la pieza, al incorporar un tempo más rápido con el cual toda la estructura rítmica toma un valor más explícito haciendo que la pieza suene más animada. Aquí el rol de la melodía principal se intercala constantemente entre la quena y zampoña mientras que el charango también se suma ejecutando la misma línea, añadiendo un color brillante sobre el contorno musical. Otro aspecto fundamental lo constituyen las dinámicas, que intervienen desde diferentes intensidades para generar variedad tímbrica. Finalmente, los acompañamientos también desempeñan un papel relevante al utilizar diversas técnicas, como, rasgueos, acordes, llamados del bajo y contramelodías, lo que contribuye a un resultado más polirítmico y denso. Es relevante destacar que el cambio de métrica también aporta al contraste tímbrico que se pretendió lograr en esta sección.

***Coda 96 – Final***

La característica primordial que define esta última parte de la composición se basa en la suma gradual que tienen instrumentos. En primer lugar, la batería que se constituye en base a los accesorios de platillos y el tom de piso. luego se incorpora el bajo con patrones rítmicos de pasillo y en seguida la guitarra con acordes suspendidos consiguiendo inestabilidad armónica. Finalmente, la composición se dirige hacia una textura armónica compuesta por alta densidad donde intervienen Notas agregadas sobre los acordes base.

**Phukllay (Sanjuanito)*****Introducción Compases 1- 5***

En esta introducción se establece la intensidad métrica y de tempo que rige durante el transcurso de la pieza, esto da a entender que la pieza tiene gran movimiento rítmico y color brillante. Ello se hace evidente en la estructura de la melodía principal que es protagonizada por el tiple y el charango en un registro agudo. Por parte de los otros instrumentos, estos sirven como complemento del acompañamiento ritmo armónico de la mencionada melodía principal.

***Parte A – Compases 5 – 13***

En esta parte se constata el cambio de rol en los instrumentos que realizan la melodía principal, ahora representada por el tiple, la zampoña y el charango. Estos instrumentos se turnan y se rotan en texturas de unísono y octavas para crear diferentes colores y peso orquestales. Por su parte los demás instrumentos, construyen a establecer el ritmo de san juanito por medio de patrones rítmicos, células rítmicas, técnicas de arpeggios y rasgueos. La guitarra en particular, acompaña con diversas progresiones armónicas en acordes de color.

***Parte A. Compases 14 – 26***

En primera instancia se produce una variación de la introducción que en esta parte actúa como puente, donde solo intervienen los instrumentos de acompañamiento como lo es la batería, bajo eléctrico, guitarra, tiple y charango haciendo un contraste tímbrico interesante ya que en esta parte no hay melodías.

A continuación, se presenta un contraste en la melodía principal que ahora es expuesta por la quena. Esta interviene con un registro sobreagudo lo cual añade brillo y calidez a la composición, mientras que las zampoñas e instrumentos de cuerda pulsada realizan acompañamientos de arpegios, contra melodías y duplican la melodía principal de la quena generando más peso orquestal. En este punto la batería utiliza diferentes instrumentos o fuentes tímbricas para crear variaciones del ritmo principal.

***Parte B Compases - 27 – 52***

En primer lugar, se vuelve a presentar el puente ritmo – armónico para dar paso a la parte B. Como se mencionó antes este carece de melodías.

El valor tímbrico más importante que tiene esta parte es el uso de las texturas orquestales, encontrando en primera instancia la guitarra clásica que se enfoca en exponer melodía y bajo a la vez. Por otra parte, el tom de la batería realiza el patrón rítmico de Sanjuanito acompañando a la guitarra. En seguida. Se recurre a crear una textura contrapuntística en la cual todos los instrumentos realizan la melodía principal desde diferentes puntos y estas se mezclan entre sí en su registro sonoro cómodo.

Otros aportes tímbricos a la melodía principal los realiza el bajo eléctrico y la guitarra quienes intercambian roles entre si dando como resultado el uso constante en los cambios de

papel de los instrumentos a portando a la melodía colores brillantes cuando interviene la quena, la zampoña y el charango y oscuros cuando entra en escena la guitarra y el bajo eléctrico.

### *Coda*

La coda de esta composición se caracteriza por tener una alta densidad armónica entre los instrumentos de cuerda y viento dando la sensación de un pasaje inestable y por lo tanto fuerte que cada vez se torna más denso cuando todos los instrumentos realizan las mismas figuraciones rítmicas. Finalmente concluye una textura armónica con acordes tensionantes.

## Conclusiones

Para este trabajo de composición, se emplearon conceptos y conocimientos adquiridos a partir del plan de estudios del programa de música de la UNAD. Estos incluyen composición, arreglos, análisis musical y utilización de herramientas de edición. Las obras resultantes buscan alcanzar una identidad propia que resalte patrones habituales de la música, pero al mismo tiempo busquen elementos contemporáneos. Esto se logra combinando diversas estéticas adquiridas a lo largo de los estudios musicales.

Partiendo del concepto de creación, donde el timbre se erige como elemento preponderante sobre otros aspectos musicales, puedo concluir de manera particular que dicho elemento permite forjar una identidad muy definida en el discurso musical. Dentro de cada forma y sección, se pueden distinguir diversas capas que otorgan a las obras características particulares, ampliando así las posibilidades sonoras que nos ofrece la música. Por otra parte, se puede concluir que la generación de capas sonoras con los instrumentos, ya sea en consonancia con su naturaleza y ergonomía inherentes o mediante una exploración más creativa, contribuye a enriquecer el material temático y la singularidad de la obra.

Cada capa sonora y su combinación, ya sea a través de un collage sonoro o distribuidas a lo largo de la forma musical, también generan frases que pueden romper con las formas clásicas previamente establecidas, permitiendo una mayor libertad creativa. La tímbrica y la forma están intrínsecamente ligadas a la tonalidad, la modalidad y la atonalidad. Cada una de estas técnicas compositivas dentro de la armonía posibilita que los instrumentos se diferencien hasta el punto de que las obras resultantes sean únicas, lo cual es crucial para ampliar los límites de los materiales temáticos y elementos comunicativos en los diferentes géneros musicales.

Las dinámicas, el tempo, la textura, la forma y la intensidad son elementos contrastantes que, al combinarse de manera yuxtapuesta, ya sea de manera aleatoria o según el orden predeterminado por el compositor, dan lugar a un juego similar a un collage o a un Jenga de colores combinables perfectamente entre sí. Estos elementos pueden ser añadidos o eliminados según las necesidades de cada compositor, lo que aporta una dimensión artística tangencial dentro de la tradición musical establecida, creando así colores e ideas singulares en el panorama musical.

El presente trabajo de grado, junto con las composiciones realizadas, servirá como documento referencial para investigaciones posteriores, pero también como enfoque motivacional para explorar las opciones tímbricas que nos brindan la diversidad de instrumentos existentes, y también para redescubrir la gran riqueza y variedad de la música de la zona andina de Colombia y del sur de Nariño.

## Referencias Bibliográficas

- Arboleda, L., Arias, D. y Osorio, O. Y. (2020). Adaptaciones de Música Tradicional Colombiana para el Formato de Violín, Guitarra y Canto [Trabajo de Grado]. Corporación Autónoma Adventista. Disponible en:  
<http://repository.unac.edu.co/bitstream/handle/11254/1130/PROYECTO%20DE%20GRADO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Arboleda, D. A. (2022). Suite colombiana primeros pasos (prebanda) el porro, la guabina y la cumbia [Trabajo de Grado]. Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD. Disponible en:  
<https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/49495/darboledar.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Barragán, M. A. (2020). Creación de una pequeña suite de música andina para cuarteto de trombones [Trabajo de grado]. Pontificia Universidad Javeriana. Disponible en:  
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/52910/MIGUEL%20BARRAGAN%20PROYECTO%20DE%20GRADO.pdf?sequence=1>
- Chamaca Rodríguez, J., & Díaz Araya, A. (2011). Cañutos y soplidos: Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica. *Revista Musical Chilena*, 65(216), 48-67. Universidad de Tarapacá.  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902011000200003](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902011000200003)
- Falla, J.A. (2022). Entre mitos y leyendas Suite colombiana para banda sinfónica [Trabajo de Grado]. Universidad de Antioquia. Disponible en:  
[https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/29027/8/FallaJehiner\\_2022\\_MitosLeyendasSuite.pdf](https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/29027/8/FallaJehiner_2022_MitosLeyendasSuite.pdf)
- Ibáñez, J. (2015). Concierto de música andina nariñense e influencias rítmicas de los Andes, obra original para orquesta de instrumentos andinos y cuarteto de cuerdas de la Red de Escuelas de Formación Musical del Municipio de Pasto. Proyecto de grado, Universidad de Nariño, Facultad de Artes, Programa de Profesionalización en Licenciatura en Música. San Juan de Pasto, Colombia.
- iledanza.com. (s.f.). Bambuco. Recuperado de <https://iledanza.com/bambuco/>
- Instrumentos de Percusión. (s.f.). Breve historia de los instrumentos de percusión. Recuperado de <https://www.instrumentosdepercusion.com/>
- Instrumentos de Percusión. (s.f.). El bombo. Recuperado de <https://instrumentosdepercusion.com/bombo/>
- La Escala. (n.d.). Breve historia de la guitarra. Recuperado de <http://www.laescala.com.mx/blog/breve-historia-de-la-guitarra>

- López, M. A. (1889). Recuerdos históricos de la guerra de independencia. Imprenta La Comercial.
- Martínez Ossa, C. E. (2009). Composición y producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Programa de Estudios Musicales].
- Ministerio de Cultura de Colombia. (s.f.). Pasillo. Sistema de Información Nacional de Cultura. Recuperado de <https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=63&COLTEM=222>
- Ministerio de Cultura de Colombia. (s.f.). Sanjuanito Bambuco Sureño. Sistema de Información Nacional de Cultura. Recuperado de <https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=52&COLTEM=222>
- Navarrete Hernández, J. J. (2018). Adaptación de los ritmos de música andina: Huayno, San Juanito ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al set de batería [Tesis de maestría, Universidad de Cundinamarca].
- Olarte, C. A. (2009). Composición y ejecución de una suite andina colombiana para metales en estilo moderno [Trabajo de Grado]. Universidad Industrial de Santander. Disponible en: <http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/tesis/2009/132387.pdf>
- Ospina, S. (2013). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, 40(1), 299-336
- Ocampo López, J. (1976). Música y folclor de Colombia. Bogotá: Cuatro por Cuatro Editores.
- Percutizate. (s.f.). Historia y partes de la batería acústica. Recuperado de <https://www.percutizate.com/historia-partes-bateria-acustica/>
- Pineda, Y. M. (2015). Las lógicas de apropiación de la música andina tradicional suramericana en los contextos de aprendizaje informal, no formal o formal [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/16590>
- Portal Danza en Red. (2012, octubre 5). Historias e hipótesis del tiple. Recuperado de [http://www.danzaenred.com/articulo/historias-e-hipotesis-del-origen-del-tiple#.VSKqntyG\\_DY](http://www.danzaenred.com/articulo/historias-e-hipotesis-del-origen-del-tiple#.VSKqntyG_DY)
- Radio Nacional. (s.f.). Importancia de la música andina de Nariño. Recuperado de <https://www.radionacional.co/musica/importancia-musica-andina-de-narino>
- Sistema de Información Nacional de Cultura. (s.f.). Pasillo. Recuperado de <https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=17&COLTEM=221>

- Sistema de Información Nacional de Cultura. (s.f.). Ritmos - Nariño. Recuperado de <https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=52&COLTEM=222>
- Soto, H. (1999). Origen del charango. Recuperado de <http://www.charango.cl/paginas/encuentros.htm>
- Torres, R. F. (2013). Música colombiana y patrimonio imbricado: reflexiones sobre las llamadas músicas nacionales del siglo 20. Boletín OPCA, 05, 28-32.
- Tierra de Vientos. (2012, noviembre). Los membranófonos andinos. Sonidos, voces y ecos de la América andina. Recuperado de <http://tierradevientos.blogspot.com/2012/11/los-membranofonos-andinos-generalidades.html>
- Varela de Vega, J. B. (1984). Anotaciones históricas sobre la quena. Revista de Folklore, (73). Fundación Joaquín Díaz. Recuperado de <http://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=373>

### **Anexos**

**Anexo 1.** Score y link de audio de referencia de la obra Urkunina (Bambuco sureño)

<https://on.soundcloud.com/h5QMD3VSJQzGFVEz9>

**Anexo 2.** Score y link de audio de referencia de la obra Phukllay (Sanjuanito)

<https://on.soundcloud.com/n5ah2NcqKSMkwzhx8>

**Anexo 3.** Score y link de audio de referencia de la obra El vuelo del Quinde (Pasillo)

<https://on.soundcloud.com/AKPtyURmDM4dGD7Q7>