

Colores de cordillera: obra para cuarteto de guitarras desde la fusión armónica modal y tonal en el pasillo y el bambuco

César Ferney Peña Romero

Asesor

Mauricio Mosquera Samper

Proyecto de grado modalidad Investigación - Creación de obra

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades

Programa de Música

2025

Agradecimientos

A Liliana mi esposa por estar siempre presente en mi proceso académico y darme ese apoyo moral para culminar este proceso. Al maestro Manuel Robles por haber estado ahí presente en la composición de esta obra y servir como referente para el análisis de sus obras. A mis padres y a la UNAD por permitirme explorar y explotar el talento y la experiencia desde el enfoque académico. Finalmente, al maestro Mauricio Mosquera Samper por haber revisado este proyecto y ayudarme con sus asesorías.

Resumen

Esta investigación se inscribe en la línea de profundización de composición y arreglos dentro del eje temático de tratamiento armónico. Su objetivo es explorar la aplicación de técnicas de re-armonización, como la modalidad entrelazada con la tonalidad, en una composición original.

La obra consta de tres piezas: un preludio, un pasillo y un bambuco. Estas composiciones están inspiradas en los géneros de las músicas tradicionales de la región andina colombiana, están escritas para un formato no tradicional en este repertorio: el cuarteto de guitarras. Con este enfoque, se busca generar un nuevo repertorio que, a la vez, respete las formas y estructuras propias de estos géneros.

Esta investigación será una obra musical, cuyo desarrollo se basa en un análisis exhaustivo de los campos morfológicos tímbricos y armónicos.

Para lograr esto, se han recopilado insumos a través del análisis, la escucha, la transcripción y la experimentación de crear obras basadas en el trabajo de destacados compositores colombianos para guitarra como: Manuel Robles, Gentil Montaña, Germán Darío Pérez y Clemente Díaz.

Palabras clave: Guitarra, tonalidad, modalidad, compositores, repertorio.

Abstract

This research is registered in the advanced study track of Composition and Arranging, within the thematic axis of Harmonic Treatment. Its objective is to explore the application of reharmonization techniques, such as modality intertwined with tonality, in an original composition.

The resulting work consists of three pieces: a prelude, a pasillo, and a bambuco. These compositions are inspired by the traditional music genres of the Colombian Andean region and are written for a non-traditional format within this repertoire: the guitar quartet. With this approach, the goal is to generate new repertoire that, at the same time, respects the established forms and structures of these genres.

This research will result in musical work, the development of which is based on an exhaustive analysis of timbral and harmonic morphological fields.

To achieve this, input has been gathered through the analysis, listening, transcription, and experimentation involved in creating works based on the output of prominent Colombian guitar composers such as Manuel Robles, Gentil Montaña, Germán Darío Pérez, and Clemente Díaz.

Keywords: Guitar, tonality, modality, composers, repertoire.

Tabla de Contenido

Introducción	10
Justificación	12
Objetivos	14
Objetivo General	14
Objetivos Específicos:	14
Planteamiento Temático	15
Marco Teórico	17
Historia de la Guitarra	17
Construcción de la Guitarra	17
Registro Tímbrico de la Guitarra	19
El Cuarteto de Guitarras	19
La armonía tonal	20
La armonía Moderna (tonal)	21
La Armonía Modal	22
Los Ritmos Utilizados	23
Desarrollo Metodológico	26
Primera Fase: Búsqueda y Selección de Referentes	26
Segunda Fase: Análisis de Obras	26
Tercera Fase: Composición de Obras	27
Proceso de Creación de Obra	28
Primer Movimiento	29
Segundo movimiento	34
Tercer movimiento	41
Conclusiones	47
Bibliografía	48
Anexos	50
Partitura Obra Original “Colores de Cordillera”	50

Enlace del audio:.....	89
Enlace de la partitura PDF:.....	89

Lista de Tablas

<i>Tabla 1</i> Análisis formal del primer movimiento: <i>Preludio</i>	29
<i>Tabla 2</i> Análisis armónico de la parte B (compases 43-83).....	34
<i>Tabla 3</i> Análisis formal del segundo movimiento:.....	34
<i>Tabla 4</i> Análisis armónico de la parte B (compases 43-83).....	40
<i>Tabla 5</i> Análisis formal del tercer movimiento:.....	41

Lista de Figuras

Figura 1 <i>Partes de la guitarra</i>	18
Figura 2 <i>Registro de la guitarra sin armónicos</i>	18
Figura 3 <i>Afinación de la guitarra</i>	19
Figura 4 <i>Análisis Danza triste, Clemente Díaz</i>	21
Figura 5 <i>Análisis “Virtual” Manuel Robles</i>	22
Figura 6 <i>Los modos griegos</i>	23
Figura 7 <i>Acompañamiento del ritmo de pasillo</i>	24
Figura 8 <i>Patrón de acompañamiento del bambuco</i>	25
Figura 9 <i>Análisis formal de la obra Michael de Gentil Montaña</i>	30
Figura 10 <i>Ritmo de pasillo con arpegio (Compases 18 al 20)</i>	31
Figura 11 <i>Ritmo de pasillo como contra melodía (Compases 21 y 22)</i>	31
Figura 12 <i>Arpegios en tonalidad menor en la parte introductoria haciendo uso del ivm grado (Compases 9 al 12)</i>	32
Figura 13 <i>Uso de la cadencia autentica para reafirmar la tonalidad (Compases de 14 al 16)</i> .	32
Figura 14 <i>Uso de la modalidad en ritmo de bambuco</i>	33
Figura 15 <i>Análisis armónico de fragmento del pasillo Recuerdos payaneses (C. Díaz)</i>	35
Figura 16 <i>Análisis armónico de fragmento del segundo movimiento (Compases del 1 al 8)</i>	36
Figura 17 <i>Análisis armónico de fragmento de la cumbia Andando suave (M. Robles) Compás 51 al 59</i>	37
Figura 18 <i>Análisis armónico de fragmento del segundo movimiento “Ares” pasillo. (Compases del 32 al 39)</i>	38
Figura 19 <i>Variante del ritmo en forma de rasgueo. (Compases 17 al 19)</i>	39

Figura 20 Variante del ritmo haciendo uso de la alternancia de bajos (compases 36 al 39).....	39
Figura 21 Variante del ritmo haciendo uso de los arpeggios (compases 88 al 90)	39
Figura 22 Uso de la armonía cuartal. (Compases 44 al 47).....	40
Figura 23 Análisis armónico de la introducción de Ancestro de G. Pérez. (Compases del 1 al 8)	42
Figura 24 Análisis armónico de la introducción del segundo movimiento. (Compases 1 al 8)..	43
Figura 25 Se reafirma la tonalidad con el uso de la dominante y la subdominante (Compases 15, 16 y 17).....	44
Figura 26 Análisis armónico de la parte B del tercer movimiento (Compases del 45 al 52)	45
Figura 27 Ritmo de bambuco en bloque (Compases 34 al 36)	46
Figura 28 Variaciones del ritmo en arpeggio manteniendo la síncopa. (Compases de 45 al 48)	46

Introducción

Este documento es el resultado de un proyecto de investigación creación que se enfoca en el tratamiento armónico. Se exploran elementos de la tonalidad entrelazados con la modalidad para crear una composición original en tres movimientos titulada: **Colores de cordillera: obra para cuarteto de guitarras desde la fusión armónica modal y tonal en el pasillo y el bambuco**. La obra consta de un movimiento introductorio denominado preludio y dos movimientos más complementarios que son un pasillo y un bambuco.

Desde finales del siglo XX, la música occidental ha hecho uso del sistema modal que ha dado sonoridades y atmósferas armónicas las cuales han sido aplicadas por varios compositores. Cabe resaltar que Debussy es uno de los pioneros en la música moderna el cual ha dado influencia a muchos compositores. Dice Griffiths “Debussy quería que los modos no consolidaran un sistema armónico que fuera susceptible de quedar obsoleto, sino más bien hacer levitar sus armonías, liberarlas del movimiento hacia delante de los últimos dos siglos.” (2009, p.142). Esa idea de innovar lo llevó a generar un nuevo repertorio y técnicas que trascendieron hacia nuevas músicas e influenciaron a compositores como Bill Evans.

Para lograr esto, se llevó a cabo un análisis exhaustivo de las obras de guitarristas y compositores colombianos, tales como Manuel Robles, Gentil montaña, Germán Darío Pérez y Clemente Díaz. Estos artistas han contribuido significativamente al repertorio tradicional utilizando la armonía tonal y manteniendo la tradición de las músicas andinas colombianas. Dice Gómez “Montaña fue uno de estos compositores que ya a mediados del siglo XX con su experiencia como interprete y compositor fue elaborando obras que con intenciones de conservar un lenguaje popular fueron evolucionando hasta llegar a ser un arte sublime propuesto por

Arnold Hauser.” Por otro lado, como afirma M. Robles (Comunicación personal 17 de abril de 2025)” La música colombiana nueva tiene una influencia que viene desde Gentil Montaña hasta León Cardona.” El uso de la modalidad en las músicas andinas se ha venido gestando con compositores como Germán Darío Pérez, de este compositor Arenas (2010, p.1) dice, la música del compositor colombiano Germán Darío Pérez Salazar, se enaltece la presencia e importancia de varias generaciones de músicos que, tras un complejo proceso sociocultural que se viene gestando en el país.

El análisis de sus obras más representativas proporcionó insumos necesarios para la composición de las obras antes mencionadas, las cuales buscan respetar las formas tradicionales de los aires andinos colombianos manteniendo la tradicionalidad, el uso de la armonía tonal propia de estas músicas y adicionar el uso de la modalidad sin dejar de lado la esencia folclórica. Cabe resaltar que tradicionalmente, la combinación de la modalidad en la música colombiana no es común del todo y más en un formato como el cuarteto de guitarras. Sin embargo, el intercambio modal como un recurso aplicado es una práctica común en algunos géneros de la música colombiana.

Justificación

En la música tradicional colombiana, el uso de elementos modales es poco usual; los compositores que se han venido gestando, han hecho sus aportes al nuevo repertorio y han creado un nuevo lenguaje en la música colombiana; estos buscan nuevas sonoridades, que de una u otra forma mantengan la tradicionalidad de estas músicas en el marco de las formas e instrumentación y de paso un lenguaje más cercano a la modernidad. Gómez, dice “desde hace unos años se viene constituyendo lo que se ha denominado Nueva Música Colombiana (NMC), donde varios jóvenes músicos, profesionales de las principales ciudades del país, crearon un puente entre las músicas académicas y las músicas tradicionales colombianas, dando como resultado un buen número de agrupaciones dedicadas a la experimentación, investigación y comercialización de este “nuevo” producto sonoro.

Este proyecto se enfoca principalmente en la experimentación con la modalidad y la tonalidad dentro de la música andina colombiana. Aunque esta exploración se ha dado en el ámbito académico y en diversos formatos, su aplicación en el cuarteto de guitarras ha sido limitada, en parte porque este formato no es tan popular en la música colombiana el cual se ha tomado del modelo europeo del cuarteto de cuerdas frotadas y que ha querido acercarse al modelo típico colombiano. Encontrado en (Programas del congreso, 2023) “El cuartero de guitarras hace referencia al cuarteto de típico colombiano (dos bandolas, tiple y guitarra) que enfoca su repertorio a la música colombiana. Si bien, lo anterior es un acercamiento al desarrollo tímbrico cabe mencionarlo ya que, es posible aprovechar los registros ofrecidos por la guitarra para orquestarse en un cuarteto beneficiando así los recursos armónicos ofrecidos dentro de un contexto tonal tradicional y modal.

El proceso de creación de estas tres obras concebidas en este proyecto ofrece un aporte significativo en cuanto a la generación de nuevo repertorio y ampliación de la literatura musical colombiana como también, la posibilidad de ahondar en espacios de investigación en el campo del desarrollo armónico por parte de la comunidad universitaria y de esta manera ser el punto de partida en la investigación musical.

Objetivos

Objetivo General

Componer una obra de tres movimientos (preludio, pasillo y bambuco) para cuarteto de guitarras a partir del tratamiento armónico con ritmos de la región andina colombiana.

Objetivos Específicos:

Analizar obras de compositores colombianos específicos que han explorado la modalidad y la tonalidad en sus composiciones para guitarra y formatos afines con el fin de identificar y comprender sus enfoques estructurales y creativos.

Identificar y experimentar con recursos armónicos modales y tonales aplicables a la creación de obras musicales inspiradas en la región andina colombiana.

Componer tres piezas para cuarteto de guitarras, utilizando una notación detallada que permita representar con exactitud la integración de recursos modales y la tonales.

Planteamiento Temático

La música colombiana está caracterizada por su variedad y riqueza desde el ámbito sonoro la cual resalta de manera atenta la idiosincrasia de una región. Este proyecto de investigación-creación, está catalogado en el eje de temático de tratamiento armónico en la línea de profundización de composición y arreglos. A partir del análisis del trabajo propuesto por los compositores Gentil Montaña (1942-2011), Manuel Robles, (1975), Germán Darío Pérez (1968) y Clemente Díaz (1938) así mismo, el aporte musical a la guitarra solista, a grupos de cámara como el trío típico y el cuarteto de guitarras, a su vez el repertorio musical de la región andina se ha visto impregnado por estos formatos dejando como resultado el uso del cuarteto de guitarras como una alternativa para generar literatura musical en el país y experimentar la riqueza y texturas armónicas.

No obstante, el campo de la investigación armónica en este formato permanece vasto y con múltiples opciones de explorar y aplicar; lograr la práctica y composición de bambucos y pasillos haciendo uso de acordes y poliacordes, armonía cuartal y todos los elementos propios de la armonía modal es un paso hacia esta exploración que se suma a la tradicionalidad de estos aires y en general a la música andina colombiana.

El proyecto surge de la necesidad de enriquecer el repertorio de cámara al abordar el formato de cuarteto de guitarras desde una perspectiva armónica renovada. Si bien la música tradicional andina colombiana utiliza elementos modales de manera inherente, existen a partir de trabajos ya realizados en este campo como el de Germán Darío Pérez o Manuel Robles en un hilo que une la exploración y la práctica sistemática a la fusión armónica y que combina el

sistema tonal tradicional con las estructuras modales en esta dotación. Producto de esta exploración se plantea la siguiente pregunta de investigación.

¿Cómo componer una obra de tres movimientos (preludio, pasillo y bambuco) para cuarteto de guitarras a partir del tratamiento armónico con ritmos de la región andina colombiana?

Marco Teórico

Historia de la Guitarra

La guitarra acústica o española como se conoce hoy día tiene como misterio su aparición ya que, no es preciso conocer su origen. El origen y formación de la guitarra española es un tema misterioso y complejo que han intentado desentrañar a lo largo del último siglo numerosos musicólogos y expertos. Sin embargo, la escasez de pruebas documentales y de datos históricos concretos ha impedido hasta el momento determinar con absoluta certeza y consenso general cuándo o dónde se produce el nacimiento de la guitarra, de qué instrumento proviene o a qué pueblo o cultura hay que atribuir su creación. (Ramos, 2005, p.6).

Sin embargo, se tiene como certeza que su origen es árabe siendo un actor importante en esta cultura llegando a la Península Ibérica por África. El génesis de este instrumento se relaciona con dos instrumentos de la cultura árabe como el tonbur y el laúd. Ambos instrumentos fueron introducidos por los árabes en España cuando invadieron la Península Ibérica en el siglo VIII y del tonbur surgiría en los reinos hispanomusulmanes la guitarra morisca a la que se considera precedente más directo de la guitarra española. (Ramos, 2005, p.10).

Construcción de la Guitarra

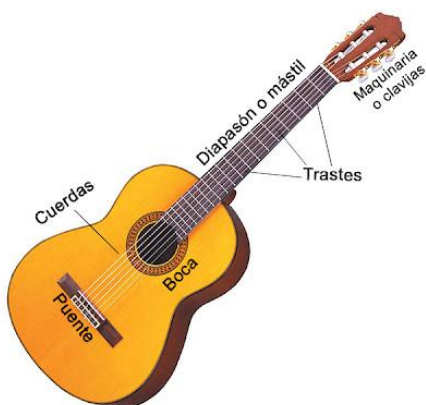
A lo largo de los siglos, la guitarra ha tenido diferentes formas y se han implementado diferentes materiales para su construcción sin dejar de lado la madera. Ahora bien, la guitarra está construida a partir de una caja de resonancia a manera de cuerpo, un mástil, una cabeza que sostiene las clavijas que a su vez son un mecanismo con el cual se afinan las seis cuerdas que se tensan desde un puente de madera en la parte inferior de la tapa armónica en la caja de resonancia. Es un instrumento de la familia de los cordófonos pulsados temperados; su

fabricación en un 95% madera. Una guitarra no lleva ni un solo clavo y todas las piezas se unen utilizando cola. Teniendo en cuenta que la madera es un material ‘vivo’ que interacciona con el medio ambiente en función de la temperatura y la humedad relativa, un pegamento más o menos flexible puede ser más conveniente en algunas partes de la guitarra y menos en otras.

Este estratégico empleo de distintos tipos de pegamentos en la construcción de una guitarra de calidad tiene como el fin una vida más larga y una mejor vibración de esta. (Conde, 2015).

Figura 1

Partes de la guitarra



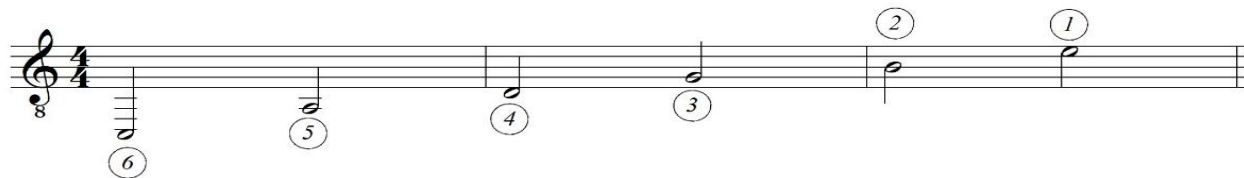
Nota: Tomado de (Salas, 2013)

Figura 2

Registro de la guitarra sin armónicos



Fuente: del autor

Figura 3*Afinación de la guitarra**Fuente: del autor***Registro Tímbrico de la Guitarra**

La guitarra es un instrumento transpositor es decir, que la altura de las notas que suenan no corresponde a las de las que están escritas en el pentagrama. Con seis cuerdas y diecinueve trastes su amplio registro ofrece un recorrido por tres octavas y media. Para Landeira Sánchez 2015 La guitarra es un instrumento temperado con una relación constante de $1/12$, que no da lugar a una escala exactamente diatónica. Landeira Sánchez et al. (2015).

Esta afinación estandarizada, permite tener posiciones establecidas para los acordes. Aunque generalmente se realizan “scordaturas”, técnica que consiste en rebajar la afinación de algunas cuerdas, generalmente la cuerda número seis. En muchas obras se realiza la “scordatura”, técnica habitual en violines y laúdes durante el siglo XVIII; que consiste en variar la afinación habitual del instrumento. Landeira Sánchez et al. (2015).

El Cuarteto de Guitarras

La guitarra ha tenido diferentes roles en la música colombiana y las músicas del mundo. Este papel se ha visto desde el ámbito solista o acompañante, sin embargo, en las músicas instrumentales se ha evidenciado un formato más robusto, el cuarteto de guitarras. La elección de

instrumentos del mismo timbre, como el cuarteto de guitarras, permite explorar toda la tesitura musical, desde los sonidos más graves hasta los más agudos. (Fundación Juan March, 1997)

Se estima que, en Colombia, uno de los primeros compositores en lograr repertorio dentro de las músicas andinas para el cuarteto de guitarras fue Gentil Montaña, quien junto con sus estudiantes conformaron uno con el cual ofrecieron diferentes conciertos además de consolidar esta agrupación sin el maestro Gentil en posteriores presentaciones. Es por eso por lo que (Barrios castellanos 2021) señala que la importancia del Cuarteto León Ferrer radica en que en la década de los años 80 ya trabajaba con la música andina colombiana, sería esta la formación en la cual Gentil Montaña consolidará sus primeras composiciones para Cuarteto y de esta manera conseguirá la sonoridad que se aprecia las interpretaciones del cuarteto Gentil Montaña. Tras este auge de nuevo repertorio, el cuarteto toma fuerzas y anima a diferentes compositores como Manuel Robles a componer más repertorio y realizar adaptaciones para estas agrupaciones.

La armonía tonal

La música occidental tiene como ingrediente principal la armonía, sistema por el cual está regida su tonalidad y modalidad, para Callejo (s.f.) la armonía se define como "la relación entre sonidos simultáneos y entre bloques de sonidos (acordes) sucesivos," siendo esta la clave para distinguir entre la modalidad y la tonalidad (p. 2). Así mismo la armonía tonal es concebida como el sistema en el que las notas y los acordes tienen un centro tonal y se organizan jerárquicamente entorno al mismo.

Figura 4

Análisis Danza triste, Clemente Díaz.

DANZA TRISTE
(Danza)

CLEMENTE A. DÍAZ.
Copia y edición:
César Peña.

Lento

5

Fuente: autoría propia de una transcripción.

La armonía Moderna (tonal)

La armonía moderna en el sistema tonal se concibe como un recurso disociado de la armonía tradicional. Este enfoque deja de lado las restricciones normativas para priorizar una mayor libertad compositiva y la exploración de acordes más complejos. Dicha libertad se materializa en el uso de intercambios modales, acordes de paso y la implementación de modulaciones tanto definitivas como temporales. Para de la Cerda “Otras innovaciones se limitaron sólo a expandir los confines de la armonía tonal, pero sin destruir el principio de un centro gravitacional. Conservando el sentimiento del tono como marco de referencia, se incrementaron con inusitada libertad los medios expresivos consagrados por la práctica habitual de los siglos XVIII y XIX” (1984, p. 6).

Figura 5

Análisis “Virtual” Manuel Robles

VIRTUAL

DANZA

YIMY ROBLES
Bogotá Mayo de 2003
Versión 2005
Duración: 7'30"

Moderato (♩ = c. 108)

Flauta

Guitarra

6 en D

mf

mf

mf

f

f

Dm C Dm

Dm6 Am7 Dm6 Am7 Dm Am9 Dm6

Dm Dm6(Au) Am7 Dm6 Asus2 Dm

Fuente: Detalle armónico tomado de la partitura Virtual (Danza). De Robles, Y., 2005

La Armonía Modal

El sistema modal es el reflejo del uso de los modos eclesiásticos usados en la edad media reorganizados a partir de la escala natural los cuales fueron un pilar importante en la música occidental. Estos son contruidos desde una escala mayor determinada y de la cual se pueden obtener siete escalas usando cada una de sus notas como centro tonal. Los modos son conocidos en la actualidad como: Modo Jónico, Modo Dórico, Modo frigio, Modo Lidio, Modo Mixolidio, Modo Eólico y Modo Locrio. Para Soto “Los modos son colores o escalas distintas de la escala mayor y menor, si bien tienen un patrón común que las conecta” (2020, p.2).

Figura 6

Los modos griegos

La escala de C mayor y sus modos

The figure displays seven musical staves, each representing a different Greek mode of the C major scale. The modes are labeled as follows:

- I C jónico: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- II D dórico: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5
- III E frigio: E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5
- IV F lidio: F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F6
- V G mixolidio: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F6, G6
- VI A eólico: A4, B4, C5, D5, E5, F6, G6, A6
- VII B locrio: B4, C5, D5, E5, F6, G6, A6, B6

Fuente: Tomado de: (Levine, 1989)

Los Ritmos Utilizados

El Preludio

El preludio se puede interpretar como una entrada a la pieza la cual a menudo contiene elementos que se desarrollan a lo largo de los demás movimientos. Su forma puede considerarse

libre e improvisatoria. Para Latham (2008) “Composición instrumental breve pensada inicialmente como introducción de una obra.” (p.1215).

El Pasillo

Se considera una danza que derivó del vals europeo la cual conserva su métrica en $\frac{3}{4}$ que presenta variantes regionales en Colombia las cuales generan un estilo más animado. Para García Orozco (2014) El pasillo y el bambuco, como un gran porcentaje de la música nacional, se formaron dentro de un proceso histórico de mestizaje musical en torno a los patrones adoptados por la cultura colonial.

Figura 7

Acompañamiento del ritmo de pasillo



Fuente: Tomada de García Orozco (2014).

El Bambuco

El bambuco ha sido clasificado como una de las danzas más importantes y representativas de la región andina colombiana. Su estructura rítmica inicialmente se escribía en compás de $\frac{3}{4}$ sin embargo, los diferentes compositores lograron adaptar su escritura y síncopa en $\frac{6}{8}$.

Sobre su origen, se ha planteado que proviene de una zona de África llamada *Bambuk* aunque no es propiamente una danza de los negros que habitaban ese continente. Otras investigaciones sostienen que su origen es quechua; es decir, que nació en algunos pueblos indígenas originarios de Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú. (Ilé Danza, 2020, párr. 3).

Figura 8

Patrón de acompañamiento del bambuco.



Nota: La figura anterior muestra el patrón de acompañamiento del bambuco para guitarra.

Fuente: Tomada de García Orozco (2014).

Desarrollo Metodológico

La metodología adoptada para la realización de este proyecto de investigación-creación está organizada en tres fases las cuales se han diferenciado de la siguiente manera: búsqueda y selección de referentes, análisis de obras específicas y composición de obras como música original.

Primera Fase: Búsqueda y Selección de Referentes

En esta primera fase, se realizó una búsqueda exhaustiva en donde se pudiese recopilar información de compositores colombianos que integrado la modalidad y la tonalidad en la música de la región andina colombiana. Por otro lado, también encontrar un aporte significativo a la forma de las músicas tradicionales de esta región como el pasillo y el bambuco.

La investigación permitió identificar a los compositores como Manuel Robles, Gentil Montaña, Clemente Díaz y Germán Darío Pérez. Estos compositores no solo han contribuido a la forma y al uso de la armonía modal y tonal en la música colombiana, sino que también han realizado aportes fundamentales al repertorio del cuarteto de guitarras como agrupación de cámara.

Segunda Fase: Análisis de Obras

En la segunda fase, se seleccionaron las obras más representativas de los compositores identificados para su análisis detallado: Las obras escogidas fueron: recuerdos payaneses (Clemente Díaz), Baile fúnebre (Manuel Robles), Ancestro (Germán Darío Pérez) y Michel (Gentil Montaña).

El análisis de las obras mencionadas anteriormente obedece al uso de la modalidad y la tonalidad e incluso la morfología siendo esta última, un componente esencial en el desarrollo de las músicas andinas tradicionales.

Tercera Fase: Composición de Obras

La fase final del proceso culminó con la composición de una obra para cuarteto de guitarras desde la fusión armónica modal y tonal en el pasillo y el bambuco. Las piezas se fundamentaron en los elementos armónicos y formales extraídos del análisis, aplicando un lenguaje propio y un criterio personal sustentado teóricamente. En estas composiciones se aplicó la fusión de la modalidad y la tonalidad en los aires andinos colombianos. El uso de acordes a cuatro voces o acordes cuartales en combinación con el respeto por la forma tradicional permitió la creación de estas obras consolidadas en un cuarteto de guitarras.

El proceso de creativo incorporó conocimientos del programa de música, incluyendo la modalidad, la tonalidad, la armonía cromática, morfología y los componentes rítmicos estudiados para lograr un resultado integral.

Proceso de Creación de Obra

En el proceso creativo se detallan los aspectos más importantes y los pasos metodológicos que se llevaron a cabo para la creación de cada una de las tres obras. El primer movimiento, concebido como un preludio, presenta una forma compuesta con referencias rítmicas y armónicas a la obra *Michael* (pasillo) de Gentil Montaña. Se estructura en una introducción seguida de dos grandes secciones formales (parte A y parte B) las cuales contrastan rítmicamente. La parte A adopta el aire de pasillo, y está unida a la parte B por un puente que une la tonalidad y la modalidad respectivamente. La parte B está concebida como un bambuco que realiza una exploración armónica más profunda mediante el uso sistemático del modo dórico específicamente. De esta manera, el uso de la modalidad y la tonalidad está dado en las partes más importantes de la obra, sin dejar de lado la tradicionalidad de las músicas andinas populares.

El segundo movimiento en ritmo de pasillo la cual se divide en tres secciones (A-B-C). La parte A utiliza recursos armónicos tradicionales, basándose en estructuras encontradas en obras de referente como *Recuerdos payaneses* de Clemente Díaz. A esta sección le sigue la parte B que introduce el elemento modal mediante la composición en el modo *frigio* y herramientas vistas en la *Cumbia Andando suave* de Manuel Robles y desarrolla el discurso a través de densas contra melodías en las voces de las guitarras. La parte C es una sección contrastante y de cierre, que modula a la tonalidad homónima, (mi mayor) ofreciendo un cambio de color armónico significativo.

El tercer movimiento es un bambuco cuya base rítmica y ciertos gestos que se nutrieron del análisis de la obra *Ancestro* de Germán Darío Pérez. La obra comienza con una introducción y se desarrolla en dos partes. Parte A tonal, sigue las estructuras armónicas tradicionales del

género e incorpora elementos escalísticos para conectar frases. La parte B explora la modalidad en el modo dórico. Cabe destacar que esta parte B del bambuco es una reelaboración de la sección B del preludio, funcionando como un elemento unificador formal y temático que cierra la obra y vincula el primer movimiento con el último.

Primer Movimiento

Preludio

El proceso de creación de este primer movimiento nace con la creación de una introducción al preludio. Esta introducción compuesta rítmicamente en un compás de 4/4 usando acordes de novena para generar color al acorde de mi menor. El uso de los arpeggios realiza un acompañamiento utilizando los grados *im-ivm-VI* y *V7* coloreando la melodía y que da la apertura a la parte A del tema que aparece con un aire de pasillo.

Tabla 1

Análisis formal del primer movimiento: Preludio

Secciones	Introducción	Parte :A: 	Puente	Parte :B:
Compases	1-17	18-31	32-42	43-83
Estructura rítmica	4/4	3/4	3/4	6/8
Armonía	Em	G	A (Dórico)	A (Dórico)

Nota. El preludio presenta una forma binaria con su respectiva introducción y puente entrelazando la modalidad y la tonalidad. *Fuente.* Autor.

Se tomó como referencia el uso de la introducción de la obra de G. Montaña *Michael* en donde el compositor crea una introducción para conectar la parte A.

Figura 9

Análisis formal de la obra Michael de Gentil Montaña

Score

MICHEL
(Pasillo)

Gentil Montaña
Revisión y digitación: Miguel Enamorado

Intro $\text{♩} = 180 \sim 20$

Introducción

A

Em B//F# Em7 C7

Guit. 1

6ta en D*

Guit. 2

Guit. 3

** Guit. 4

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

B7 Em7 B7/F# Em D7 G Am

Fuente: Tomada de (Enamorado, 2022)

Las células rítmicas propias del pasillo utilizadas en el *Preludio* corresponden a las utilizadas en *Michael* de Montaña. El acompañamiento propuesto se dispone de una manera

distinta cuya estructura rítmica respeta el ritmo del pasillo y difiere en el pasillo que hace parte del análisis. Sin embargo, el *Preludio* utiliza variantes del pasillo dando movimiento al acompañamiento.

Figura 10

Ritmo de pasillo con arpeggio (Compases 18 al 20)



Nota: En la anterior figura se muestra el ritmo propuesto que ejecuta la guitarra acompañante (Guitarra 4). Fuente. Autoría propia.

Figura 11

Ritmo de pasillo como contra melodía (Compases 21 y 22)



Nota: La célula rítmica propia del pasillo se utilizada como melodía articulada. Fuente. Autoría propia

En cuanto a las estructuras armónicas propias de las músicas tradicionales, no se asimilan a las del pasillo en mención, aunque se logra estructurar una propuesta que deja en firme el uso de la tonalidad y se encamina a la modalidad presente en la parte B de la obra.

Figura 12

Arpeggios en tonalidad menor en la parte introductoria haciendo uso del ivm grado (Compases 9 al 12)

Em Am7

Gtra. 4

Nota: La anterior figura muestra el uso de la armonía tonal tradicional. Fuente: autoría propia.

Figura 13

Uso de la cadencia autentica para reafirmar la tonalidad (Compases de 14 al 16)

Fuente: del autor

La aparición de la modalidad hace referencia en la propuesta de este proyecto, la cual se ha utilizado en la parte B del *Preludio* y se propone en un el dórico utilizando la armonía y cadencias propias del modo con notas características.

Figura 14

Uso de la modalidad en ritmo de bambuco.

The musical score consists of four staves labeled Gtra. 1, Gtra. 2, Gtra. 3, and Gtra. 4. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score begins with a measure number '69'. Gtra. 1 and Gtra. 3 play a melodic line with several notes circled. Gtra. 2 plays a rhythmic accompaniment. Gtra. 4 plays a bass line with a similar rhythmic pattern. Two circled notes in Gtra. 1 and Gtra. 3 are labeled 'Nota característica del modo'.

Fuente: del autor

El modo de A dórico presenta como nota característica un Fa# el cual, se ve empleado en la obra para resaltar el modo. Es necesario realizar un análisis armónico de la parte B del primer movimiento.

Tabla 2

Análisis armónico de la parte B (compases 43-83)

Sección	Modo	Armonía
B	Dórico	Am – Bm - G

Nota: La anterior tabla muestra los acordes utilizados en la parte B del Preludio. *Fuente.* Autor.

Segundo movimiento

“Ares” Pasillo

En el segundo movimiento en aire de pasillo, el proceso creativo inicia con la elaboración de la melodía principal y su respectivo acompañamiento el cual va seguido con diferentes doblajes melódicos. Su estructura morfológica se desarrolla de la siguiente manera:

Tabla 3

Análisis formal del segundo movimiento:

Secciones	Parte :A: 	Parte :B: 	Parte :C:
Compases	1-32	33-70	71-95
Estructura rítmica	3/4	3/4	3/4
Armonía	Em	E (Lidio)	E

Nota. El pasillo presenta una forma ternaria que entrelaza la modalidad y la tonalidad. *Fuente.*

Autor.

El uso de una forma ternaria en este segundo movimiento permite realizar un contraste entre la tonalidad, la modalidad y el tempo de la obra. Se ha tomado como referencia la obra *Recuerdos payaneses* de Clemente Díaz, que al igual presenta una forma ternaria pasando su parte A y B por la tonalidad menor y la parte C por tonalidad mayor forma propia de las músicas. Pedro Morales Pino, más tarde estandarizó la forma ternaria con trío, al estilo del minuetto clásico con trío, empleado en la música de cámara y sinfónica (García Orozco, 2014).

Figura 15

Análisis armónico de fragmento del pasillo Recuerdos payaneses (C. Díaz)

Nota: La figura anterior muestra el análisis a la parte A del pasillo Recuerdos payaneses.

Fuente. Autor.

El pasillo propuesto para el análisis se asemeja en su estructura armónica al propuesto en este trabajo.

Figura 16

Análisis armónico de fragmento del segundo movimiento (Compases del 1 al 8)

The musical score consists of two systems, each with four staves. The first system is labeled 'Guitarra 1' through 'Guitarra 4'. The second system is labeled 'Gtr. 1' through 'Gtr. 4'. The music is in 3/4 time and one sharp (F#). The harmonic analysis is as follows:

- Measure 1: Chord Em (Guitarra 1)
- Measure 2: Chord Em9 (Guitarra 1)
- Measure 3: Chord Em9/B (Guitarra 1)
- Measure 4: Chord Am (Guitarra 1)
- Measure 5: Chord Am (Gtr. 1)
- Measure 6: Chord B7/9 (Gtr. 1)
- Measure 7: Chord Em9 (Gtr. 1)
- Measure 8: Chord Em9 (Gtr. 1)

Nota: La figura anterior muestra el análisis armónico de un fragmento de la obra Ares, movimiento II. *Fuente.* Autor.

Asimismo, se ha tomado como referencia del compositor Manel Robles su cumbia para guitarra sola *Andando suave* la cual hace uso de la modalidad.

Figura 17

Análisis armónico de fragmento de la cumbia Andando suave (M. Robles) Compás 51 al 59.

The image displays a musical score for guitar solo, consisting of three staves of music. The first staff starts at measure 48 and ends at measure 51. The second staff starts at measure 52 and ends at measure 55. The third staff starts at measure 56 and ends at measure 59. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The harmonic analysis is indicated by red text above the staves: 'Am' is written above measures 48, 52, 56, and 58; 'G' is written above measures 51, 55, and 57. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and chords.

Nota: El análisis de la partitura anterior representa el paso por el modo jónico propuesto por el compositor. *Fuente.* El autor.

Por otro lado, el uso del modo *lidio* presente en la parte B del pasillo, resalta las notas características del modo en la melodía.

Figura 18

Análisis armónico de fragmento del segundo movimiento “Ares” pasillo. (Compases del 32 al 39)

The image displays a musical score for a guitar quartet, consisting of four staves labeled Gtr. 1 through Gtr. 4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 32 to 35, and the second system covers measures 36 to 39. Both systems are titled 'Acordes característicos del modo' (Characteristic chords of the mode). In the first system, a callout box labeled 'Nota característica del modo' (Characteristic note of the mode) points to a circled note in the second staff (Gtr. 2) in measure 33. In the second system, a similar callout box points to a circled note in the second staff (Gtr. 2) in measure 38. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and rests.

Nota: El análisis presentado muestra el uso de la modalidad en la parte B de movimiento.

Fuente: El autor.

En cuanto al acompañamiento dado de manera general en la obra, en ritmo de pasillo propone variantes sobre este usando la alternancia de los bajos y rasgueos que hacen uso de las seis cuerdas de la guitarra.

Figura 19

Variante del ritmo en forma de rasgueo. (Compases 17 al 19).



Fuente: el autor.

Figura 20

Variante del ritmo haciendo uso de la alternancia de bajos (compases 36 al 39)



Fuente: el autor.

Figura 21

Variante del ritmo haciendo uso de los arpeggios (compases 88 al 90)



Fuente: el autor.

Figura 22

Uso de la armonía cuartal. (Compases 44 al 47)

The image shows a musical score for four guitars, labeled Gtr. 1 through Gtr. 4. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure (measure 44) shows a chord in Gtr. 1, which is boxed. The second measure (measure 45) shows a chord in Gtr. 3, which is also boxed. The subsequent measures (46 and 47) show various melodic and harmonic lines for each guitar part.

Fuente: el autor.

Tabla 4

Análisis armónico de la parte B (compases 43-83)

Sección	Compases	Modo	Armonía
B	32-66	Lidio	E – F# – C#m7 – D#m7

Nota: La anterior tabla muestra los acordes utilizados en la parte B del Pasillo. Fuente. Autor.

Tercer movimiento

“Aviones de Papel” Bambuco

La composición del tercer movimiento de la obra se propone en aire de bambuco tomando como referencia de análisis y herramientas tonales y modales el bambuco *Ancestro* de Germán Darío Pérez. A continuación, se presenta el análisis formal del bambuco *Aviones de papel*.

Tabla 5

Análisis formal del tercer movimiento:

Secciones	Introducción	Parte :A: 	Parte :B: 	Coda
Compases	1-14	15-44	45-92	93-118
Estructura rítmica	6/8	6/8	6/8	6/8
Armonía	Em9	Em9	A (Dórico)	Em9

Nota: La anterior tabla muestra los acordes utilizados el tercer movimiento *Aviones de papel* (bambuco). *Fuente.* Autor.

Mencionado anteriormente, se ha tomado como referencia de análisis y se han tomado algunos elementos del bambuco *Ancestro*, en donde la introducción ha sido uno de los elementos que se ha tomado.

Figura 23

Análisis armónico de la introducción de Ancestro de G. Pérez. (Compases del 1 al 8).

**ANCESTRO
(BAMBUCO)**

GERMAN DARIO PEREZ S
MEJOR OBRA INEDITA INSTRUMENTAL
FESTIVAL MONO NUÑEZ 1.988

lento

piano

P

5

D9 % A+9 % Am

Fuente: Fragmento tomado de la partitura de Ancestro (Bambuco). De Pérez S., G. D., 1988.

El tercer movimiento contempla el uso de tonalidad menor y mantiene la métrica en compás de 6/8 en su totalidad en un tempo *andante*.

Figura 24

Análisis armónico de la introducción del segundo movimiento. (Compases 1 al 8).

AVIONES DE PAPEL
(Bambuco)

Andante $\text{♩} = 85$ César Peña

The musical score is divided into two systems. The first system consists of four staves labeled 'Guitarra 1' through 'Guitarra 4'. Guitar 1 has a treble clef and plays chords: Em9, a rest, Em7, and a rest. Guitar 2 has a treble clef and plays a melody starting with a rest, followed by notes G4, A4, B4, and G4. Guitar 3 has a treble clef and plays a rest. Guitar 4 has a treble clef and plays a bass line with notes G3, F3, E3, and D3. The second system also has four staves labeled 'Gtra. 1' through 'Gtra. 4'. Gtra. 1 has a treble clef and plays a melody starting with a rest, followed by notes G4, A4, B4, and G4. Gtra. 2 has a treble clef and plays a melody starting with a rest, followed by notes G4, A4, B4, and G4. Gtra. 3 has a treble clef and plays chords: Em7, a rest, Em7, DMaj7, and Am. Gtra. 4 has a treble clef and plays a bass line with notes G3, F3, E3, and D3. The score includes dynamic markings like *mf* and a tempo marking of *Andante* with a metronome marking of 85.

Fuente. Autor.

La parte A del tercer movimiento (*Aviones de papel*) hace uso de la tonalidad usando de manera recurrente la subdominante y la dominante.

Figura 25

Se reafirma la tonalidad con el uso de la dominante y la subdominante (Compases 15, 16 y 17).

The musical score for four guitars (Gtra. 1-4) is shown across measures 13 to 17. The key signature is G major (one sharp). The score includes dynamics such as *mf* and tempo markings like *a tempo*. The chords are: Em9, Em9/G, Am7, C, B7, F#m7b5, and B7.

Fuente. Autor.

El uso de la modalidad está propuesto en la parte B del bambuco. Esta sección es la recapitulación de la parte B del *Preludio* como primer movimiento de la obra. Esta recapitulación está dada en el modo *Dórico*.

Figura 26

Análisis armónico de la parte B del tercer movimiento (Compases del 45 al 52)

The image displays a musical score for guitar, divided into two systems of four staves each, labeled Gtra. 1 through Gtra. 4. The first system covers measures 45 to 48, and the second system covers measures 49 to 52. Both systems are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The chords for Gtra. 1 are Am7, %, %, and %. The second system also starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The chords for Gtra. 1 are Bm7, %, %, and G. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings like *mp*.

Fuente. Autor.

El ritmo de bambuco utilizado para este movimiento se ha planteado de manera tradicional en bloque, sin embargo, se han propuesto algunas variaciones en el ritmo las cuales

enriquecen a manera de complemento de la melodía principal cumpliendo con las síncopas propias del bambuco. Estas variaciones son propuestas en arpeggio.

Figura 27

Ritmo de bambuco en bloque (Compases 34 al 36).

Musical score for four guitars (Gtra. 1-4) showing a 'Ritmo en bloque' (block rhythm) in measures 34-36. The score is in G major and 3/4 time. Gtra. 1 and 4 play a melodic line with eighth notes. Gtra. 2 and 3 play a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A box labeled 'Ritmo en bloque' highlights the rhythmic pattern in measures 34-36.

Fuente. Autor.

Figura 28

Variaciones del ritmo en arpeggio manteniendo la síncopa. (Compases de 45 al 48).

Musical score for four guitars (Gtra. 1-4) showing 'Ritmo en arpeggio' (arpeggio rhythm) in measures 45-48. The score is in G major and 3/4 time. Gtra. 1 and 2 are silent. Gtra. 3 and 4 play an arpeggiated accompaniment. A box labeled 'Ritmo en arpeggio' highlights the arpeggiated pattern in measures 45-48. A label 'Síncopa' points to a syncopated note in Gtra. 4.

Fuente. Autor.

Conclusiones

La composición de la obra *Colores de cordillera: obra para cuarteto de guitarras desde la fusión armónica modal y tonal en el pasillo y el bambuco* que incluye un preludio y dos movimientos, permitió materializar y poner en práctica los conocimientos adquiridos durante la formación académica. Especialmente, este proyecto constituye un ejercicio constante en la composición para instrumentos de cuerda pulsada y consolidó el reconocimiento de los ritmos tradicionales de la región andina colombiana.

Se concluye que la realización de esta obra cumple con el objetivo general del proyecto de investigación creación, al demostrar la viabilidad del uso directo de la modalidad entrelazada con la tonalidad y en cada uno de los movimientos. Este enfoque, desarrollado en la línea de composición y arreglos, mantiene la esencia tradicional de las músicas andinas colombianas, a la vez que expande su horizonte armónico.

De esta manera, se confirma el cumplimiento de los objetivos específicos. La investigación se basó en la búsqueda y el análisis exhaustivo de referentes, incluyendo compositores colombianos que han sido pioneros en la aplicación de la modalidad en las músicas andinas del país, sirviendo como base fundamental y teórica para la creación de la obra.

Finalmente. La composición de esta obra representa un aporte concreto al repertorio colombiano, sumándose a la nueva literatura musical contemporánea del país. Adicionalmente, enriquece el catálogo para el cuarteto de guitarras, un formato de cámaras que se encuentra actualmente en desarrollo dentro de la música académica andina.

Bibliografía

- Barrios Castellanos, C. A. (2021). Silvio Martínez: Una mirada a la música andina colombiana desde el Cuarteto de Guitarras. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 6(2).
<https://doi.org/10.5070/D86253097>
- Callejo, F. (s.f.). *Temario*. Francisco Callejo. <https://www.franciscocallejo.es/Temario.pdf>
- Conde, F. (2015, 24 de agosto). *¿Cómo se construye una guitarra española? (II)*. Felipe Conde.
<https://condehermanos.com/como-se-construye-una-guitarra-espanola-ii/>
- De la Cerda, C. A. (2017). *Armonía Tonal Moderna*. Academia.edu.
https://www.academia.edu/39954062/Cesar_A_de_la_Cerda_Armonia_Tonal_Moderna
- Gimeno García, J. (2007). El estilo español de construcción de guitarras. En *Antonio de Torres y la guitarra andaluza* (pp. 4–23). Festival de Córdoba.
https://www.academia.edu/43785772/El_estilo_espa%C3%B1ol_de_construcci%C3%B3n_de_guitarras
- Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. (2005). [Documento en PDF].
<https://pdfcoffee.com/historia-de-la-guitarra-y-los-guitarristas-espanoles-4-pdf-free.html>
- Landeira Sánchez, V., García Rodríguez, J., Balo González, M., Jurado Luque, J., Jurado García, Á., & Rifón Lastra, A. (2015). *Temario de Guitarra correspondiente al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas*. Dos Acordes.
<https://www.dosacordes.es/web/wp-content/uploads/2021/11/TEMARIO-GUITARRA-SELECCIO%CC%81N.pdf>

Pérez S., G. D. (1988). Ancestro (Bambuco) [Partitura]. PDFCOFFEE.COM.

<https://pdfcoffee.com/ancestro-bambucopdf-2-pdf-free.html>Pérez S., G. D. (1988).

Ancestro (Bambuco) [Partitura]. PDFCOFFEE.COM. <https://pdfcoffee.com/ancestro-bambucopdf-2-pdf-free.html>

Robles, Y. (2005). Virtual (Danza) [Partitura]. GAPA MUSIC.

<https://gaparaa.wixsite.com/gapamusic/yimy-robles>

Soto Aparicio, F. (2020). *Introducción a la Armonía Modal*. creciente.net.

<https://www.creciente.net/wp-content/uploads/2020/06/Introduccion-a-la-Armonia-Modal.pdf>

Anexos

Partitura Obra Original “Colores de Cordillera”

COLORES DE CORDILLERA

Para cuarteto de guitarras

Por:

César Peña

I. Preludio

II. Ares (*Pasillo*)

III: Aviones de papel (*Bambuco*)

Score

COLORES DE CORDILLERA

I. PRELUDIO

(Pasillo)

Andante **César Peña**

Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3

Guitarra 4

mp *mf*

Gttra. 1

Gttra. 2

Gttra. 3

Gttra. 4

mf

I. PRELUDIO

9

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

13

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

4

I. PRELUDIO

17

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mf

mf

21

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mf

mf

I. PRELUDIO

25

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

This musical system contains measures 25 through 28. It features four staves labeled Gtrra. 1, Gtrra. 2, Gtrra. 3, and Gtrra. 4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. Gtrra. 1 plays a melodic line with eighth and quarter notes. Gtrra. 2 plays a similar melodic line with some grace notes. Gtrra. 3 plays a steady eighth-note accompaniment. Gtrra. 4 plays a steady eighth-note accompaniment with a bass line consisting of quarter notes and half notes.

29

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

1.

2.

This musical system contains measures 29 through 32. It features four staves labeled Gtrra. 1, Gtrra. 2, Gtrra. 3, and Gtrra. 4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. Measures 29 and 30 show the continuation of the accompaniment from the previous system. Measures 31 and 32 are marked with first and second endings. Gtrra. 1 has a whole rest in measure 31 and a quarter note in measure 32. Gtrra. 2 has a melodic line in measure 31 and a whole note chord in measure 32. Gtrra. 3 has a whole note chord in measure 31 and a melodic line in measure 32. Gtrra. 4 has a whole note chord in measure 31 and a melodic line in measure 32.

6

I. PRELUDIO

33

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

37

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

I. PRELUDIO

Allegro ♩=100

41

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

45

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

8

I. PRELUDIO

49

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

53

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

I. PRELUDIO

57

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

61

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mp

mp

mp

10

I. PRELUDIO

65

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

69

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

I. PRELUDIO

73

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

77

1.

2.

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

12

I. PRELUDIO

81

Gtra. 1

Gtra. 2

Gtra. 3

Gtra. 4

p

p

p

p

Score

COLORES DE CORDILLERA
II ARES
(Pasillo)

César Peña

This musical score block contains the first three measures of the piece. It features four guitar staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A repeat sign is placed above the first measure. The first staff, labeled 'Guitarra 1', has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff, 'Guitarra 2', is silent. The third staff, 'Guitarra 3', provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The fourth staff, 'Guitarra 4', is silent. The dynamic marking *mf* is present in the first measure of the first and third staves.

This musical score block contains measures 4 through 7. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff, labeled 'Gtrra. 1', continues the melodic line from the previous block. The second staff, 'Gtrra. 2', remains silent. The third staff, 'Gtrra. 3', continues its accompaniment. The fourth staff, 'Gtrra. 4', remains silent. A measure rest is indicated at the beginning of measure 4.

2

II

8

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

f

f

f

12

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

f

II

3

16

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mf

mf

mf

mf

20

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

4

II

24

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

28

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

II

5

32

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

36

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

6

II

40

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mp

44

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mf

II

7

48

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mf

52

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

8

II

56

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

60

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mp

mp

mp

mp

64 **Al Signo hasta Φ y luego Lento**

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mf

mf

mf

mf

68 **Lento**

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

rit.

mf

mf

mf

10

II

72

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

76

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

80

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

84

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

12

II

88

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mp

rit.

mp

rit.

mp

rit.

mp

rit.

92

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

1.

2.

mp

rit.

Score

III. AVIONES DE PAPEL

(Bambuco)

Andante $\text{♩} = 85$ César Peña

This system contains the first four staves of the score. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 85 beats per minute. The composer's name 'César Peña' is written in the top right. The first staff, labeled 'Guitarra 1', begins with a *mf* dynamic and plays a complex chordal texture. The second staff, 'Guitarra 2', has a *mf* dynamic starting in the fourth measure. The third and fourth staves, 'Guitarra 3' and 'Guitarra 4', are mostly silent, with some rhythmic notation in the fourth measure of the bottom staff.

5

This system contains the next four staves, starting at measure 5. The first two staves, 'Gtrra. 1' and 'Gtrra. 2', play a melodic line. The third staff, 'Gtrra. 3', has a *mf* dynamic and plays a chordal accompaniment. The fourth staff, 'Gtrra. 4', plays a simple bass line.

2

III. AVIONES DE PAPEL

9

Gtra. 1

Gtra. 2

Gtra. 3

Gtra. 4

rit. f

rit. f

rit. f

rit. f

13

Gtra. 1

Gtra. 2

Gtra. 3

Gtra. 4

a tempo

a tempo

mf

mf

III. AVIONES DE PAPEL

17

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

21

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mf

4

III. AVIONES DE PAPEL

25

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

29

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

III. AVIONES DE PAPEL

33

Gtrra. 1

Gtrra. 2

mf

Gtrra. 3

mf

Gtrra. 4

37

Gtrra. 1

Gtrra. 2

f

Gtrra. 3

f

f

Gtrra. 4

f

SONO

6

III. AVIONES DE PAPEL

41

1. 2.

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mf

mp

45

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mp

III. AVIONES DE PAPEL

49

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

Detailed description: This system contains measures 49 through 52. Guitars 1 and 2 are silent, indicated by whole rests. Guitars 3 and 4 play a rhythmic accompaniment. Gtrra. 3 features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. Gtrra. 4 provides a steady bass line with eighth notes and rests. The key signature is one sharp (F#).

53

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This system contains measures 53 through 56. Guitars 1 and 2 play melodic lines starting in measure 53, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Gtrra. 1 has a slur over measures 53-54 and a tie to measure 55. Gtrra. 2 has a slur over measures 53-54 and a tie to measure 55. Guitars 3 and 4 continue their accompaniment, also marked with *mf*. The key signature remains one sharp (F#).

8

III. AVIONES DE PAPEL

57

Gtrra. 1
Gtrra. 2
Gtrra. 3
Gtrra. 4

Detailed description: This system contains measures 57 through 60. It features four staves for guitar parts. The key signature is one sharp (F#). Gtrra. 1 plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. Gtrra. 2 plays a similar melodic line. Gtrra. 3 has a more rhythmic pattern with eighth notes and rests. Gtrra. 4 provides a bass line with quarter notes and rests. The music concludes with a fermata over the final measure.

61

Gtrra. 1
Gtrra. 2
Gtrra. 3
Gtrra. 4

Detailed description: This system contains measures 61 through 64. It features four staves for guitar parts. The key signature is one sharp (F#). Gtrra. 1 plays a melodic line with eighth notes. Gtrra. 2 has a melodic line with some rests. Gtrra. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtrra. 4 provides a bass line with quarter notes and rests. The music concludes with a fermata over the final measure.

III. AVIONES DE PAPEL

65

Gtrra. 1
Gtrra. 2
Gtrra. 3
Gtrra. 4

Detailed description: This system contains measures 65 through 68. It features four staves for guitar. Gtrra. 1 and 2 play a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. Gtrra. 3 has whole rests. Gtrra. 4 plays a bass line with quarter notes G2, F2, E2, and D2, with accents on the last two notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

69

Gtrra. 1
Gtrra. 2
Gtrra. 3
Gtrra. 4

Detailed description: This system contains measures 69 through 72. Gtrra. 1 plays a melodic line with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. Gtrra. 2 plays a melodic line with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. Gtrra. 3 plays a melodic line with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. Gtrra. 4 plays a bass line with quarter notes G2, F2, E2, and D2, with accents on the last two notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measures 70, 71, and 72. The key signature has two sharps (F# and C#).

10

III. AVIONES DE PAPEL

73

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

77

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

III. AVIONES DE PAPEL

81

1. 2.

Gtrra. 1

mf

Gtrra. 2

mf

Gtrra. 3

mf

Gtrra. 4

mf

85

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

mf

Gtrra. 4

12

III. AVIONES DE PAPEL

89 *rit.*

Gtrra. 1
Gtrra. 2
Gtrra. 3
Gtrra. 4

mp
mp
mp
mp

93 *a tempo*

Gtrra. 1
Gtrra. 2
Gtrra. 3
Gtrra. 4

mf
mf
mf
mf

III. AVIONES DE PAPEL

97

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

101

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

14

III. AVIONES DE PAPEL

105

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

109

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

III. AVIONES DE PAPEL

113

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

117

Gtrra. 1

Gtrra. 2

Gtrra. 3

Gtrra. 4

Enlace del audio:

https://soundcloud.com/cefefe/colores-de-cordillera-obra?ref=clipboard&p=a&c=1&si=5de490d09aed49288108c7e223a10873&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Enlace de la partitura PDF:

[Colores de cordillera](#)