

**DE LA CUERDA PERCUTIDA A LA CUERDA FROTADA:  
TRES ADAPTACIONES PARA EL FORMATO DE CUARTETO DE CUERDAS  
FROTADAS DESDE OBRAS PARA PIANO DE GERMÁN DARÍO PÉREZ**

**GERMÁN DARÍO PINZÓN WILCHES**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE  
COLOMBIA FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D.C, COLOMBIA**

**2021**

**TRES ADAPTACIONES PARA EL FORMATO DE CUARTETO DE CUERDAS  
FROTADAS DESDE OBRAS PARA PIANO DE GERMÁN DARÍO PÉREZ  
DE LA CUERDA PERCUTIDA A LA CUERDA FROTADA**

**TRABAJO DE GRADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR  
AL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA**

**GERMÁN DARÍO PINZÓN WILCHES**

**CODIGO: 2016275031**

**C.C 1049653420**

**MONICA BRICEÑO ROBLES**

**ASESOR METODOLOGICO**

**JOSE RICARDO RODRIGUEZ LONDOÑO**

**ASESOR ESPECÍFICO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE  
COLOMBIA FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTA D.C, COLOMBIA**

**2021**



*A mis padres*  
*Maria Irma Wilches y José Antonio Pinzón,*  
*por ser los ángeles acompañantes durante este*  
*largo y bello camino, que aún falta por recorrer...*

## **Agradecimientos**

A mis asesoras metodológicas Bibiana Patricia Delgado y Mónica Sofía Briceño por su gran labor y profesionalismo durante este proceso.

A mi asesor específico y profesor de violín José Ricardo Rodríguez por su amistad y gran acompañamiento en mi formación como músico y violinista.

A la maestra Luz Angela Gómez por su apoyo incondicional durante los últimos años de mi carrera universitaria.

A los Maestros y docentes acompañantes de la Universidad Pedagógica Nacional que fueron parte de mi proceso y formación como pedagogo y músico de la universidad.

A mis amigos y colegas que hicieron parte de este proceso, que me ayudaron y acompañaron durante la formación y resultado final de mi carrera universitaria.

## Tabla de Contenido

1.	Tabla de Ilustraciones .....	7
2.	Introducción.....	9
3.	Antecedentes.....	10
4.	Planteamiento del problema .....	12
4.1	Construcción del problema .....	12
4.2	Objetivo general.....	13
4.3	Objetivos específicos.....	13
4.4	Pregunta de investigación.....	13
4.5	Justificación.....	14
5.	Ruta metodológica.....	15
6.	Marco conceptual.....	18
6.1	El cuarteto de cuerdas.....	18
6.1.2	Rol de cada instrumento del cuarteto de cuerdas.....	19
6.2	Músicas andinas tradicionales colombianas .....	22
6.3	Las músicas andinas tradicionales colombianas y su llegada a nuevos formatos.....	24
6.4	El cuarteto de cuerdas y la música Tradicional Andina Colombiana .....	27
6.5	Indicaciones tímbricas, expresivas y técnicas.....	28
7.	Metamorfosis Sonora: El discurso de un piano colombiano desde los sonidos de un cuarteto de cuerdas .....	29
7.1	Primera Etapa .....	29
7.2	Segunda Etapa.....	36
7.2.1	Después de Todo.....	37
7.2.2	Martica.....	43
7.2.3	Ancestro.....	52
8.	Conclusiones .....	58
9.	Bibliografía-Discografía comentada.....	59
10.	Bibliografía.....	61
11.	Anexos.....	63

## 1. Tabla de Ilustraciones

<i>Ilustración 1 Anónimo, Franz Joseph Haydn tocando en un cuarteto de cuerdas</i>	15
<i>Ilustración 2. Registro del violín</i>	17
<i>Ilustración 3. Registro de la Viola</i>	18
<i>Ilustración 4. Registro del Violonchelo</i>	19
<i>Ilustración 5 El bambuco. Bogotá, 1910 tomado de “La música colombiana pasado y presente” Egberto Bermúdez</i>	22
<i>Ilustración 6 . Cuarteto de cuerda en Do mayor, Op. 20, 2 de Joseph Haydn (1772). 1. º movimiento: Moderato</i>	29
<i>Ilustración 7 Extracto de la partitura original mencionada en el título de la obra.</i>	31
<i>Ilustración 8 Extracto de la partitura original mencionada en el título de la obra.</i>	33
<i>Ilustración 9 Extracto de la partitura original mencionada en el título de la obra.</i>	34
<i>Ilustración 10: Análisis formal asociada a los números de compás.</i>	36
<i>Ilustración 11 compases 1 - 4</i>	36
<i>Ilustración 12 Compases 5 – 12 violines uno y dos</i>	37
<i>Ilustración 13: Compases 13 – 21 violines uno y dos</i>	37
<i>Ilustración 14: Compases 21 -36 Viola y Violonchelo</i>	38
<i>Ilustración 15: Compases 37 – 43 violines I y II</i>	39
<i>Ilustración 16: Compases 1-20 viola y violonchelo</i>	40
<i>Ilustración 17: Compases 21 – 36 Violín I y II</i>	40
<i>Ilustración 18: Compases 37 – 43 viola y violonchelo</i>	41
<i>Ilustración 19: Compases 43- 47 (Coda) todos los instrumentos</i>	41
<i>Ilustración 20: Introducción, compases 1-8</i>	42
<i>Ilustración 21: Parte A compases 9 – 24 violín I y II</i>	43
<i>Ilustración 22 Parte B compases 25 – 40 Violín I y II</i>	44
<i>Ilustración 23 Parte C compas 41 - 56 Violín I y II</i>	45
<i>Ilustración 24: Parte C compas 41 - 56 Viola y Violonchelo.</i>	46
<i>Ilustración 25 Parte C' compases 57 - 63 violín I y II</i>	47
<i>Ilustración 26: Puente compases 64 - 72 Violín I y II</i>	48
<i>Ilustración 27: Coda compases 73 - 77</i>	49
<i>Ilustración 28: Parte A compases 9 -24 viola y violonchelo</i>	49
<i>Ilustración 29 : Parte C' compases 57 - 63 Viola y Violonchelo</i>	50
<i>Ilustración 30: Puente compases 64 – 72 Viola y Violonchelo</i>	50
<i>Ilustración 31: Parte A, compases 13 - 30</i>	51
<i>Ilustración 32: Introducción, compases 1 - 8</i>	52

<i>Ilustración 33: Introducción, compases 9 - 12</i>	53
<i>Ilustración 34 Parte B, compases 53 - 80</i>	54
<i>Ilustración 35 Parte C, compases 103 - 110</i>	55
<i>Ilustración 36: Coda, compases 111 - 119</i>	56

## 2. Introducción

La música, un pilar de las artes que no tiene límites. A dónde vamos, en cualquier parte del mundo nos encontraremos con ella. Ella misma representa de muchas formas las diferentes culturas y raíces, como un sello personal que la caracteriza y da valor a diversos géneros que representan a las diferentes regiones del mundo. En el marco de la temporalidad, dichos géneros son susceptibles a múltiples transformaciones, producto de factores como la interdisciplinariedad, la interacción regional, nacional y los fenómenos globalizantes, los parámetros éticos y estéticos propios de una época particular, entre otros.

Este documento busca presentar una aproximación a la música tradicional de la Región Andina Colombiana a un formato de cuarteto de cuerdas, formato que no presenta con regularidad una asociación a dichos géneros. Así, a través de la adaptación de tres obras originalmente escritas para piano se desarrollará un acercamiento a los diferentes elementos idiomáticos y estéticos propios de la música de esta región, en convergencia con los recursos idiomáticos específicos del formato.

Para el desarrollo de la presente investigación fueron seleccionadas tres piezas del compositor colombiano Germán Darío Pérez Salazar (1969): *Después de todo*, *Martica* y *Ancestro*, referidas a tres géneros propios de la región en cuestión -guabina, pasillo y bambuco- respectivamente. Esto con la finalidad de ampliar el repertorio andino colombiano para el formato de cuarteto de cuerdas, incorporando diferentes recursos técnicos propios de dicho formato, asegurando una adecuada interpretación.

### 3. Antecedentes

El presente apartado aspira poner en evidencia algunos trabajos de investigación elaborados en el ámbito académico nacional, que dan cuenta de diversos elementos que resultan funcionales para la ejecución de este documento y además complementan las ideas que serán presentadas en el desarrollo del mismo. A continuación, se mencionan dichos trabajos, realizando simultáneamente una descripción de los aportes que cada uno de estos otorga.

El trabajo *“Tricamo” Una composición por módulos para trio típico, cuarteto de cuerdas y clarinete* (Bolaños, 2018) es un documento que, a través del análisis de diversos aspectos propios de la música andina tradicional colombiana, busca realizar una composición por módulos para un formato integrado por instrumentos de diferentes familias tomando en consideración los elementos idiomáticos propios de cada uno de estos. Este documento resulta funcional, en tanto incorpora dentro de sus elementos, el formato de cuerdas en asociación la música de la Región Andina Colombiana, sirviendo como referente directo para esta investigación.

El trabajo *El ritmo del pasillo colombiano: Un factor musical para el desarrollo de procesos de Generación* (Jiménez - Montoya, 2017) hace un estudio riguroso de la historia y trayectoria del pasillo, realizando una descripción de algunas características del género y su influencia en los procesos de transformación social en el país. Esta información resulta útil para el trabajo en cuestión, puesto que pone en evidencia elementos estéticos de uno de los géneros susceptibles a ser adaptados en el presente documento.

El trabajo *Tres arreglos de músicas colombianas para el ensamble Jazz-Rock de la Universidad Pedagógica Nacional* (Gamboa, 2020) indaga en nuevas sonoridades por medio de la exploración de músicas tradicionales colombianas, enriqueciendo el repertorio para un ensamble de Jazz-Rock a través de 3 arreglos que permitan la interpretación e improvisación. *“Se concluye con su realización que las búsquedas estéticas, artísticas e intelectuales de las músicas jazz, rock y funk, son compatibles con las búsquedas de identidad cultural que se*

*desarrollan en la exploración de músicas tradicionales colombianas*<sup>1</sup>. Así, el documento permite obtener una aproximación a recursos musicales utilizados para el proceso de adaptación de la música tradicional a nuevos formatos.

El trabajo *Creación de pequeña suite de música andina para cuarteto de trombones* (Barragán, 2020) plantea la premisa de componer una pequeña suite para cuarteto de trombones, desde géneros tradicionales de la Región Andina Colombiana como el pasillo, el bambuco y la guabina. Este trabajo es relevante para la investigación puesto que tiene elementos comunes, como la búsqueda por ampliar el repertorio tradicional para nuevos formatos instrumentales con la intención de buscar riqueza sonora desde elementos tímbricos específicos del formato.

El trabajo *Panorama histórico de la Música Andina Colombiana en la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional sede el nogal* (Gil, 2020) aborda el panorama histórico de la Música Andina Colombiana, vinculándola a las agrupaciones, conjuntos y grupos de cámara de la Universidad Pedagógica Nacional. Indaga detalladamente en ciertos temas que resultan ser un complemento a algunos de los temas tratados en esta investigación. El componente histórico, por ejemplo, incorpora los géneros adyacentes: guabina, pasillo y bambuco.

---

<sup>1</sup> Gamboa Jhoan “*Tres arreglos de músicas colombianas para el ensamble Jazz-Rock de la Universidad Pedagógica Nacional*” (Monografía, Universidad Pedagógica Nacional, 2020), <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/12841>

## **4. Planteamiento del problema**

### **4.1 Construcción del problema**

En el proceso de formación musical de un intérprete, resulta fundamental el ejercicio de búsqueda, análisis e interpretación de repertorio propio de su instrumento. Dentro de este repertorio, se encuentra no solamente el repertorio para intérprete solista, sino también el catálogo de obras para diferentes formatos de los cuales el instrumento hace parte; bien sea desde una conformación establecida históricamente (el caso de agrupaciones tales como orquestas sinfónicas), agrupaciones que se encuentran en etapa de conformación a partir de fusiones, o formatos constituidos a los cuales el instrumento se integra por razones de funcionalidad o interés por parte de quienes intervienen en el mismo.

Asociado a dichas agrupaciones, se encuentran diversos componentes históricos, éticos y estéticos que darían lugar a una relación posiblemente hermética entre el formato instrumental y el repertorio susceptible a ser interpretado. Por consiguiente, se establecen imaginarios colectivos de agrupaciones que delimitan su repertorio a lo profundamente tradicional. Sin embargo, es posible encontrar rasgos históricos que llevan a los intérpretes a interesarse por la ejecución de géneros ajenos a la tradición instrumental clásica de su instrumento, aproximándose a músicas tradicionales de su país o región, o a músicas populares inmersas dentro de los fenómenos de la globalización y el mercado.

Para efectos de esta investigación se toma como objeto de estudio uno de los formatos históricamente constituidos, integrado fundamentalmente por instrumentos de la familia de la cuerda frotada: el cuarteto de cuerdas. En el estudio e interpretación constante de repertorio para este formato, se observa que este está estrechamente relacionado a aspectos espaciales y temporales de los cuales data la agrupación. Así, se encuentra un amplio catálogo de obras escritas originalmente para cuarteto enmarcadas entre los siglos XVII y XX en Europa, bajo los parámetros compositivos de la tradición occidental.

En ese sentido, pese a la gran cantidad de repertorio existente para cuarteto de cuerdas, existe un déficit de obras escritas o adaptadas para la agrupación inscrita en el marco de las músicas tradicionales o músicas populares. Por consiguiente, se encuentra una necesidad de buscar

propuestas desde el ámbito compositivo, arreglísticos o de orquestación, que generen aproximaciones entre las músicas tradicionales y el formato en cuestión, con la finalidad de ampliar las posibilidades de repertorio e incorporar recursos estéticos nacionales a esta clase de conformaciones vinculadas, como se menciona previamente, a la tradición académica occidental.

#### **4.2 Objetivo general**

Realizar la adaptación de tres obras musicales de la Región Andina Colombiana, enmarcadas específicamente dentro del movimiento de la Nueva Música Colombiana, a un formato de cuarteto de cuerdas, escritas originalmente para piano por el compositor colombiano Germán Darío Pérez Salazar (1969).

#### **4.3 Objetivos específicos**

- Identificar las herramientas compositivas, musicales y pedagógicas que fueron utilizadas en las tres obras escogidas para la adaptación.
- Establecer los parámetros técnicos en cada una de las piezas de forma progresiva, para lograr en los instrumentistas, las habilidades necesarias para la interpretación y dominio de cada obra.
- Apreciar y analizar la escritura musical en el formato de cuarteto de cuerdas desde obras de repertorio universal.
- Investigar los recursos técnicos utilizados en composiciones o adaptaciones para formato de cuarteto de cuerdas, a partir de obras tradicionales de la región andina colombiana.

#### **4.4 Pregunta de investigación**

¿Cuál es el aporte cultural y académico que supone la incorporación de repertorio de la Música Tradicional Andina Colombiana a un formato como el cuarteto de cuerdas?

### **Preguntas específicas**

- ¿Qué antecedentes existen de Música Andina Tradicional Colombiana para un formato de cuarteto de cuerdas?
- ¿Qué elementos de la música Andina Tradicional Colombiana resultan fundamentales para su inclusión en el proceso de adaptación?
- ¿Cómo se puede sustentar la carencia de repertorio colombiano escrito para el formato en cuestión?

### **4.5 Justificación**

Esta propuesta para el proyecto de grado, pretende ser un aporte en la adaptación, reinterpretación y percepción de géneros tradicionales de la Región Andina Colombiana como la guabina, el pasillo y el bambuco. Serán interpretados en esta ocasión, desde las sonoridades y recursos tímbricos que aportan los instrumentos del formato de cuarteto de cuerdas. Además, permite enriquecer la variedad de repertorios escritos para instrumentos solistas -en este caso obras para piano- a formatos y agrupaciones de música de cámara.

La propuesta va dirigida a músicos que busquen tener un acercamiento a las músicas tradicionales de esta región desde formatos no convencionales; en este caso en un formato de cuarteto de cuerdas. Así mismo, cabe resaltar que estas adaptaciones no están pensadas para procesos de iniciación, puesto que constituyen un nivel de dificultad propio de estudiantes de preparatorio o nivel universitario, que cuenten con un conocimiento mínimo del instrumento. Cada obra incorpora diferentes grados de dificultad técnica, que permite a los intérpretes trabajar desde la conciencia en la ejecución asociada a parámetros auditivos e interpretativos, realizando simultáneamente aportes al ejercicio de ensamble.

Por otra parte, esta propuesta pretende servir de antecedente a aquellas personas que se interesen en realizar el ejercicio de adaptación o composición, no solamente al formato en cuestión, sino también a otras agrupaciones como orquestas sinfónicas, bandas sinfónicas, ensambles de maderas, ensambles de metales, Big band e incluso grupos de rock, en asociación a la Música Tradicional Colombiana; brindando otro nivel de variedad y complementariedad al catálogo de músicas colombianas en diversos formatos.

## 5. Ruta metodológica

Este ítem expone las preguntas que orientaron la investigación y las tareas que derivaron de ellas de forma cronológica, es decir, como fueron surgiendo a medida que avanzó la investigación con el fin de poner en evidencia diferentes referencias desde las vivencias y problemáticas que fueron manifestándose en la investigación de este proyecto. En las tareas de investigación se relacionan documentos como textos, revistas, sitios web, videos, partituras entre otros, que fueron claves para la elaboración del resultado final de este trabajo.

<b>Preguntas orientadoras</b>	<b>Tareas de investigación</b>
¿Qué conocimientos e indicios históricos hay sobre el cuarteto de cuerdas?	<ul style="list-style-type: none"><li>• Revisar el libro <i>Historia del cuarteto de cuerdas</i> de Gabriel Menéndez Torrellas (2019)</li><li>• Revisar el documento <i>Joseph Haydn y el cuarteto de cuerdas</i> de Miguel Ángel Marín (2009)</li><li>• Revisar el documento de <i>La evolución del cuarteto de cuerdas</i> de la Fundación Juan March.</li></ul>

<p>¿Cómo identificar recursos compositivos desde la escucha de obras originales para cuarteto de cuerdas?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escuchar y analizar el <i>Cuarteto de cuerdas No. 3 Op. 74 de Joseph Haydn</i></li> <li>• Escuchar y analizar el <i>Cuarteto de cuerdas No. 1 Op. 2 de Luigi Boccherini</i>.</li> <li>• Escuchar y analizar el <i>Cuarteto de cuerda en Do mayor, Op. 20</i></li> <li>• Escuchar y analizar el <i>Cuarteto de cuerdas No. 8 K. 575 de W. Amadeus Mozart</i></li> <li>• Escuchar y analizar <i>Cuarteto de cuerdas No. 1 Op. 59 de Ludwig V. Beethoven. "Razumovsky"</i></li> <li>• Escuchar y analizar <i>Cuarteto de cuerdas No. 14 Op. 131 de Ludwig V. Beethoven</i>.</li> <li>• Escuchar y analizar el <i>Cuarteto de cuerdas No. 1 Op. 125 de Franz Schubert</i></li> <li>• Escuchar y analizar el <i>Cuarteto de cuerdas No. 2 Op. 51 de Johannes Brahms</i></li> <li>• Escuchar y analizar el <i>Cuarteto de cuerdas No. 2 in D mayor de Alexander Borodin</i></li> </ul>
<p>¿Qué procedimientos de orquestación se utilizan para la adaptación y arreglos de obras originales para piano trasladadas a un formato de cuarteto de cuerdas?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escuchar y analizar las <i>obras para piano de Adolfo Mejía adaptadas a formato de cuarteto de cuerdas</i> por Fernando León R.</li> </ul>
<p>¿Qué tipo de formas musicales puedo encontrar en obras tradicionales de la región andina colombiana?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escuchar y analizar el pasillo "Patasdilo" de Carlos Vieco.</li> <li>• Escuchar los bambucos "Bochica" y "Bachue" de Francisco Cristancho.</li> <li>• Escuchar la guabina "Guabina viajera" de Gentil Montaña.</li> </ul>

¿Qué compositores han incorporado recursos de la tradición occidental académica a la música colombiana?

¿Qué variables se deben considerar en la identificación de repertorio pianístico susceptible a ser adaptado al formato de cuarteto de cuerdas?

¿Qué parámetros determinan la disposición de las obras en el documento?

- Escuchar y analizar los cinco cuartetos compuestos por el compositor Blas Emilio Atehortúa.  
(BUSCAR MAS CUARTETOS POR COMPOSITORES COLOMBIANOS)
- Escuchar y analizar obras del pianista y compositor colombiano Germán Darío Pérez.
- Analizar cada una de las obras escogidas para la adaptación, teniendo en cuenta los recursos técnicos que presente la partitura original.

## 6. Marco conceptual

### 6.1 El cuarteto de cuerdas

El cuarteto de cuerdas se define como un conjunto de cuatro instrumentos de cuerda frotada, conformado por dos violines, una viola y un violonchelo. Cada uno con un papel fundamental, en el que ninguno predomina, y a sí mismo, todos poseen una importancia equivalente (Bolaños 2018, 44). Los cuartetos no sólo son una conformación instrumental, algunos músicos como Haydn y Beethoven lo entendían además como un género musical, compuesto de cuatro movimientos: *el primero en forma Sonata, el segundo en Allegro, el tercer en Minueto y Trio, y el cuarto en forma Sonata y Rondó.*

El cuarteto de cuerdas alcanzó su popularidad con las más de 60 obras para cuartetos escritas por el compositor Joseph Haydn. Según el anecdotario, Haydn “descubrió” por accidente esta conformación musical cuando, siendo joven, trabajaba con el barón Carl Von Joseph Edler Von Fürnberg; quien solo tenía a su disposición dos violines, una viola y un violoncelo (Cossío 2013). Así es como J. Haydn comienza a componer para este nuevo formato, y posteriormente sus primeros cuartetos serían publicados en la ciudad de París en alrededor del año 1764.



Ilustración 1 Anónimo, Franz Joseph Haydn tocando en un cuarteto de cuerdas

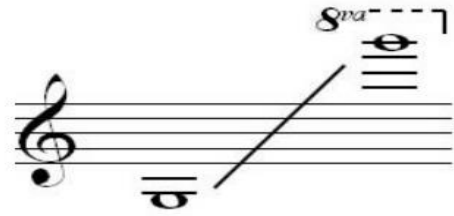
### 6.1.1 Características generales del cuarteto de cuerdas

- **Instrumentos melódicos:** los instrumentos de cuerda frotada a diferencia de otros instrumentos como el piano, no cuentan con la posibilidad de cumplir un rol acompañante y un rol melódico principal simultáneamente; estos solo pueden tener un papel determinado en su ejecución en conjunto. Por ende, agruparlos resulta ser una herramienta que genera una ampliación de recursos texturales desde la homogeneidad tímbrica.
- **Sobre los roles instrumentales:** es usual establecer una asignación de roles a cada instrumento dentro del formato, las características fundamentalmente melódicas de cada instrumento conducen a establecer roles melódicos principales, secundarios y acompañantes. Las interacciones presentadas entre los integrantes del cuarteto abren un amplio espectro de posibilidades compositivas e interpretativas.
- **Ubicación en el escenario:** resulta fundamental que exista una comunicación entre los integrantes de la agrupación; el contacto visual, el movimiento corporal y la gesticulación, resultan ser herramientas cruciales para este proceso. Por esta razón es usual que los integrantes se ubiquen en una formación de media luna, con una disposición de agudos a graves, de derecha a izquierda, respectivamente (violines, viola, violonchelo).
- **Diversidad tímbrica:** gracias a las características físicas de los instrumentos, en sus posibilidades de ejecución se encuentran una amplia variedad de posibilidades tímbricas determinadas por aspectos como: posición, región de la cuerda, región del arco, ataques con arco o sin arco, sobre la cuerda o fuera de ella, entre otros.

### 6.1.2 Rol de cada instrumento del cuarteto de cuerdas

**Primer violín:** ubicado a la izquierda del cuarteto, es usual que cumpla una función melódica principal. Para ejemplificarlo, se puede observar el cuarteto Op. 76 No. 5 del compositor J. Haydn, en el cual se evidencia con claridad un papel protagónico por parte del instrumento en cuestión.

- **Registro:** debido a la ya mencionada función melódica, tiende a ser el instrumento del formato con notas ubicadas en el registro más agudo. Por supuesto, cabe anotar que ocasionalmente, este instrumento cumple un papel acompañante que implica el uso de registros medio y grave.



*Ilustración 2. Registro del violín*

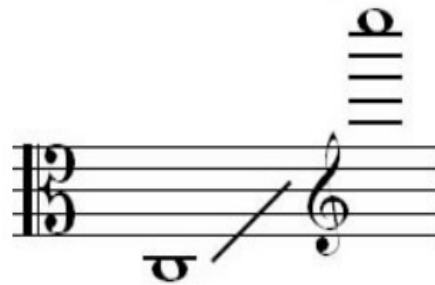
- **Protagonismo:** por las ya mencionadas implicaciones que surgen entre la relación registro-rol instrumental, tiende a ser un instrumento con un carácter protagónico, ubicado generalmente en los primeros planos.

**El segundo Violín:** el segundo violín es un instrumento que respalda y funciona como puente entre los planos melódicos principales y los recursos de acompañamiento. Así, este instrumento cumple una amplia variedad de funciones de acuerdo a la obra (o el momento de la misma), el estilo del compositor o las necesidades interpretativas propias del proceso compositivo. A continuación, se presentarán algunas de estas.

- **Contra melodías:** desarrolla ideas contrapuntísticas, bien sea simultaneas o responsoriales a la melodía principal.
- **Melodía principal:** ocasionalmente el segundo violín tiene la melodía principal en determinados pasajes de la obra.
- **Acompañamiento:** puede efectuar un papel acompañante. bien sea, en simultaneidad con otros elementos acompañantes o en individual, de acuerdo a la textura propia del extracto.
- **Función armónica:** resulta ser un intermediario en términos de registro entre las notas del primer violín y las notas de la viola consiguiendo un sonido compacto mediante la complementariedad de registros.

**La viola:** asociado generalmente a un equivalente al “tenor” en el cuarteto de cuerdas. En sus inicios se limitó a un rol fundamentalmente acompañante. Sin embargo, las transformaciones que presentó el formato y las influencias de otros formatos y diferentes géneros musicales, permitieron que se empezara a tomar un papel melódico, tal como el de los violines. Algunas de sus características son:

- **Sonido:** por su construcción, la viola tiene un amplio espectro de resonancia, permitiendo una gran propagación de armónicos y afectando directamente sobre la sonoridad total del formato.
- **Acompañamiento:** como se menciona previamente, el rol acompañante prima en las obras tempranas para cuarteto de cuerdas. Los acompañamientos estaban determinados por una complementariedad al bajo o incluso, frente a la ausencia del violonchelo en algunos extractos, cumplía en si misma el papel de bajo en el formato.
- **Melodía:** Durante el desarrollo del periodo clásico y posterior, se asigna a la viola un papel melódico en conjugación o contraposición a los violines. Las interacciones dadas por las texturas contrapuntísticas sientan un precedente para la exploración textural a partir del papel de este instrumento.
- **Solista:** vinculado a la ya mencionada exploración, se asignan papeles solistas a este instrumento. Se observa además una búsqueda por la comprensión y posibilidades de los registros agudos del instrumento.



*Ilustración 3. Registro de la Viola*

**El Violonchelo:** asociado generalmente a un equivalente al “barítono” del cuarteto de cuerdas, es el instrumento más grave del formato. Sus funciones más comunes son las de establecer una base armónica y acompañar al cuarteto. Algunas de sus características son:

- **Estabilidad del conjunto:** El violonchelo, siendo el instrumento más grande del conjunto, tiene la mayor resonancia en términos acústicos. Es usual que otorgue

estabilidad al discurso musical a partir de parámetros de cantidad de sonido y afinación.

- **Melodías:** igual que el resto de instrumentos del formato, el violonchelo es un instrumento fundamentalmente melódico; si bien, su función en el cuarteto es generalmente acompañante, en torno a este también existe una exploración de acuerdo a sus posibilidades, razón por la cual se asignan intervenciones melódicas en múltiples obras del repertorio.



*Ilustración 4. Registro del Violonchelo*

## 6.2 Músicas andinas tradicionales colombianas

Desde Cundinamarca, siguiendo su camino por Boyacá, los lejanos Santanderes y hasta las montañas que dominan el Eje Cafetero y Antioquia; las músicas tradicionales varían no tanto por los límites departamentales, sino por antiguas expresiones que han quedado impresas y demarcadas en el territorio desde tiempos de la Nueva Granada. Los instrumentos que caracterizan a las músicas de estas regiones son: La guitarra, la bandola, el requinto, el tiple y una variedad de instrumentos de origen indígena y campesino como el quiribillo, las cucharas, el chucho, la guacharaca y la marrana.

La región andina colombiana se caracteriza por su música campesina, que rompe con la idiosincrasia de hombres y mujeres, para permitirse cantarle a las situaciones cotidianas de la vida en las que resulta imposible hablar o quejarse, porque ocupan la totalidad de la existencia. Es música que se revitaliza a través del tiempo la cotidianidad, pues ha recibido la fuerza de jóvenes que la reinventan y logran inyectar a la tradición, el sentir de una academia que vuelve a las raíces y abre paso a vanguardias y nuevas sonoridades.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Músicas tradicionales de Colombia – Ministerio de Cultura, Plan Nacional de música para la comprensión. <https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/migracion/DocNewsNo822DocumentNo1048.PDF>

En este trabajo se encontrará la mención de tres géneros específicos, que fueron escogidos a partir de las obras para piano del Compositor Germán Darío Pérez. La primera, la guabina *Después de todo*, la segunda, el pasillo *Martica*, y por último el bambuco llamado *Ancestro*. A continuación, se presenta brevemente cada uno de estos géneros.

## **GUABINA**

Es un género del folclore de la región andina colombiana, con ascendencia en los bailes hispanos. Existen tres tipos de guabina: La guabina Cundiboyacense, la guabina Veleña y la guabina Tolimense, llamadas así por su lugar de procedencia. Algunas referencias mencionan a la guabina a finales del siglo XVIII, siendo importante entre alfareros y canteros santafereños durante los aguinaldos navideños. Sus letras se caracterizan por ser amorosas y románticas, asimismo en regiones como Cundinamarca y Boyacá se utilizan mucho para cantar y hacer alusión a la tierra, animales, naturaleza, entre otros. (Danza Guabina Cundiboyacense, Veleña, Tolimense, 2020)

## **PASILLO**

Es un aire musical que tuvo gran importancia en el siglo XIX. Su origen se da en las músicas de salón y es claramente influenciado por algunos movimientos europeos (Jimenez y Montoya 2017, 13). Es una variante del vals colombiano, que a su vez es influencia de la contradanza (Montallvo y Pérez 2006), creada a partir de las intervenciones de la cultura española que llegaron a nuestro país con los nativos y su música. Se dice que el paso del vals al pasillo está dado por la velocidad en que se interpretaba, puesto que algunos músicos interpretaban algunas partes del vals mucho más rápido de lo normal (Montallvo y Pérez 2006).

El pasillo se consolidó como género a finales del siglo XIX, gracias a compositores como Morales Pino (1863- 1926), quien contribuyó a especificar los pasillos en tres únicas secciones, además de establecer los instrumentos de cuerda pulsada (tiple, bandola y guitarra) como los más importantes en sus composiciones. Existen dos tipos de pasillos que están diferenciados por la velocidad de interpretación y en algunos casos, en la utilización de la voz en sus formatos. El primero es el pasillo fiestero, que se caracteriza por ser más alegre y movido, además de ser principalmente instrumental; y segundo el pasillo lento o vocal, que como su nombre lo indica se caracteriza por tener un tempo lento, además de en ocasiones, utilizar la voz con cantos

enamorados, de luto, de tristeza, o de recuerdos por mencionar algunos (Barragán 2020, 7).

## **BAMBUCO**

Es una danza y un género musical tradicional colombiano conocido como uno de los más emblemáticos a nivel nacional. Se dice que su origen es africano, ya que fue tomado de un río de la comunidad (bambuk) de la región occidental africana, donde se bailaba un ritmo similar. Sin embargo, también se cree y es afirmado por otros investigadores, que el origen es chibcha, dado por los quechuas, que lo interpretaba mientras hacían cerámica, y basándose en el origen etimológico de la palabra wampu que significa balsa o canoa y puku que significa vasija, pero que luego con la llegada de los españoles debido a la difícil pronunciación lo pusieron bambuco (Ramírez Sendoya). Sin embargo, se da por hecho que su verdadera génesis, desarrollo y consolidación se produjeron en el territorio andino colombiano, exactamente en el departamento del Tolima.

### **6.3 Las músicas andinas tradicionales colombianas y su llegada a nuevos formatos**

Géneros como la guabina, el pasillo y el bambuco, son un claro ejemplo de la representación musical de la región andina colombiana. Desde sus orígenes, las músicas tradicionales andinas son un referente del folclor musical y tradicional en muchos de sus lugares de esparcimiento, *“Más que por los límites geográficos de los departamentos que conforman la Región Andina, la diversidad de las músicas andinas colombianas (MAC) se debe a los diferentes modos en que han expresado las situaciones cotidianas sus pobladores a través de ellas”* (Torres 2019, 33) como fiestas, tertulias, reuniones, eventos y manifestaciones artísticas.

Algunas de estas músicas son en su gran mayoría interpretadas por instrumentos como la bandola el tiple y la guitarra, instrumentos característicos que dan vida a cada uno de estos géneros.

Estas músicas se han preservado a través de la tradición oral en sus primeras épocas, en donde los mayores les transferían el conocimiento y acervo cultural a los más pequeños por medio de la enseñanza de los instrumentos autóctonos de esta región y por



*Ilustración 5 El bambuco. Bogotá, 1910 tomado de "La música colombiana pasado y presente" Egberto Bermúdez*

lo tanto característicos de estas músicas. (Gil 2020, 22)

Nuevas sonoridades se presentan a medida que pasa el tiempo... Compositores como Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) desde el ámbito académico y por su corriente nacionalista, estuvo en permanente conflicto con otros compositores, esta situación afectó también a la música, sobre esto Egberto Bermúdez narra en su artículo "La música colombiana pasado y presente"

Después de su regreso de París en 1909, Guillermo Uribe Holguín (1880- 1972), miembro de la elite bogotana, intentó, con nuevos repertorios e ideas, convertir la vieja Academia Nacional de Música en un Conservatorio. Su visión internacionalista chocó con los músicos locales, generando una división que fue alimentada más con prejuicios e ignorancia que con verdaderos argumentos musicales. La música popular tuvo las

mismas limitaciones y aquella «música nacional» consolidada en las dos últimas décadas del siglo anterior basada en el bambuco, el pasillo y la danza, mantuvo su vigencia – enriquecida y modificada– sólo hasta los años 40. (*Egberto, 255*)

La transformación de las músicas tradicionales colombianas se ve favorecida por una interacción entre lo contemporáneo y el legado del pasado. Cada una de estas visiones se entremezcla para dar un nuevo sentido a la tradición.

al entenderla no como elemento rígido e inamovible cual pieza de museo, sino como una concepción que se transforma al compás de las nuevas generaciones; apropiándola, actualizándola y viviéndola desde su cotidianidad para darle sentido dentro del panorama social de un territorio. (Gil 2020, 22)

Cada vez se visibilizan más ejecuciones de músicas tradicionales interpretadas por otra clase de instrumentos. Por ejemplo, se han visto en ocasiones instrumentos como la flauta traversa, el clarinete o el violín, interpretar la melodía que usualmente interpretaría una bandola; o por ejemplo a un piano (instrumento que cuenta con la posibilidad de acompañarse y al mismo tiempo llevar la línea melódica principal) ejecutando una obra originalmente escrita para trío típico. Esto pone en evidencia un reconocimiento de posibilidades que pueden llegar a tener estas músicas y de cómo es posible interpretarlas en instrumentos que inicialmente no fueron concebidos para este tipo de géneros.

Esto logró que diversos compositores y arreglistas comenzaran a escribir para agrupaciones diferentes a las empleadas tradicionalmente como lo son las estudiantinas, los tríos típicos y las orquestas de guitarras. Algunos de los nuevos formatos que empezaron a implementarse en este repertorio fueron, por ejemplo, las orquestas y bandas sinfónicas. Esto abre una brecha de posibilidades para los compositores, ya que aparece la posibilidad de interpretar músicas

tradicionales en agrupaciones de gran formato. Ase establece con claridad una intersección entre las músicas tradicionales y las agrupaciones académicas de la época. Un claro ejemplo es la *“pequeña suite”* de Adolfo Mejía, una obra compuesta para orquesta sinfónica, que consta de cuatro movimientos, cada uno vinculado a un ritmo tradicional de la Región Andina Colombiana.

#### **6.4 El cuarteto de cuerdas y la música Tradicional Andina Colombiana**

Como se menciona anteriormente, el auge por ejecutar músicas tradicionales en diferentes formatos resulta ser una realidad. Desde cualquier punto de vista, se convierte en una oportunidad para experimentar y aproximarse a nuevas formas y sonoridades que valdría la pena tener en cuenta. En esta oportunidad se hará una revisión desde la perspectiva de un formato directamente asociado al ámbito académico, que incorpora una enorme variedad de posibilidades sonoras: el cuarteto de cuerdas.

Compositores como el maestro Fernando León Rengifo han tenido en cuenta esta agrupación para escribir algunas de sus adaptaciones y arreglos de músicas tradicionales colombianas, compuestas originalmente para instrumentos como el piano. Un claro ejemplo de esto son sus adaptaciones a obras del compositor Adolfo Mejía Navarro. El maestro Fernando León presenta un catálogo de ocho obras adaptadas a un formato de cuarteto de cuerdas: *Bambuco en mi*, *bambuco en si menor*, *Candita*, *improvisación*, *Manopolí*, *pasillo n.1 en re*, *pasillo n.2 en re*, y la danza *Pincho*. Estas adaptaciones son un importante referente de aproximación de este tipo de músicas al formato en cuestión. Sin embargo, a pesar de la aparición de documentos como este, no es extenso el repertorio colombiano adaptado o compuesto para cuarteto de cuerdas.

En torno a la interpretación, vale la pena mencionar la existencia de un cuarteto de cuerdas clásico reconocido a nivel nacional: El cuarteto *Q – Arte*, integrado por cuatro profesores del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, quienes luego de haber culminado sus estudios en Europa, se interesaron en el conocimiento y la difusión de la música

escrita para cuarteto de cuerda por compositores de diferentes países de América Latina, enfocándose especialmente en los compositores contemporáneos colombianos y en la exploración de nuevas sonoridades. Esta agrupación creada en el año 2010 ha sido la encargada de interpretar varias obras de repertorio Nacional, como los 6 cuartetos del compositor colombiano *Blas Emilio Atehortúa*, el *cuarteto en C mayor* de *Luis Carlos Figueroa*, el *cuarteto de No. 1* de *Rodolfo Acosta* y algunas adaptaciones como *la Suite No. 2 de Gentil montaña*, adaptada por el maestro *Fernando León*

El cuarteto, fundado por los maestros Juan Carlos Higueta, Liz Ángela García, Sandra Liliana Arango y Diego García, han resultado ser precursores de la interpretación de música latinoamericana en este formato, fuente de inspiración para académicos que posteriormente llegarían a interesarse por esta corriente estética.

## **6.5 Indicaciones tímbricas, expresivas y técnicas.**

En apartados anteriores, se hace mención a una multiplicidad de posibilidades tímbricas y técnicas que incorporan los instrumentos de cuerda frotada, algunas de ellas asociadas a su forma de ejecución, y otras vinculadas a una región particular del arco o de la cuerda en la que se ejecuten. A continuación, se hará mención a algunos de los recursos técnicos que servirán al orquestador de herramienta para otorgar variedad al discurso musical.

- Sordina
- Armónicos
- Vibrato
- Tremolo
- Glissando
- Técnicas de arco sobre la cuerda (collé)
- Técnicas de arco fuera de la cuerda (con rebote)
- Pizzicato
- Col Legno
- Arpegiando

## 7. Metamorfosis Sonora: El discurso de un piano colombiano desde los sonidos de un cuarteto de cuerdas

Una vez expuestos los elementos constitutivos para el presente documento, este se organiza en dos etapas; la primera de ellas poniendo en evidencia interrogantes que se presentaron en el momento previo a la elaboración del proceso de investigación y que servirán de complemento al marco conceptual del mismo; la segunda, expone una ruta de trabajo de acuerdo a los procedimientos analíticos, investigativos, prácticos y técnicos que llegarán a un resultado material: adaptaciones sobre obras del maestro Germán Darío Pérez para un formato de cuarteto de cuerdas.

### 7.1 Primera Etapa

El punto de partida para el desarrollo de este ítem, se encuentra en la selección de preguntas ya expuestas en la ruta metodológica; la respuesta a estas preguntas se intentará dar a continuación, partiendo de diversos conceptos e ideas adquiridos en el adelanto de procesos de investigación. Así, esta información nos dará una ubicación en términos contextuales, técnicos y estéticos, que otorgarán herramientas para la adecuada elaboración de las adaptaciones en cuestión. A continuación, se reexpondrán las preguntas mencionadas.

¿Qué conocimientos e indicios históricos hay sobre el cuarteto de cuerdas?

El resultado de la investigación respecto a la historia de los cuartetos más relevantes dentro de los cánones históricos de la música de cámara, conduce al análisis de uno de los cuartetos más funcionales para el estudio a profundidad de este formato. Una búsqueda alrededor del desarrollo del formato, conduce a indagar frente a la creación de los cuartetos de Haydn y su vínculo con elementos históricos y contextuales, tales como su llegada a la familia Morzin, siendo entonces *Kapellmeister*, y las razones que conducirían a la creación de sus **seis cuartetos de cuerdas Op. 1** cuando trabajaba en la hacienda campestre de barón Carl Joseph Fürnberg.

Moderato

The image displays a musical score for a string quartet. It consists of two systems of four staves each. The top system includes a treble clef staff with a whole rest, a violin I staff with a melodic line starting on a half note, a viola staff with a rhythmic pattern, and a bass staff with a complex rhythmic pattern. The bottom system continues the music, featuring a violin II staff with a melodic line, a viola staff with a rhythmic pattern, and a bass staff with a complex rhythmic pattern. The score is marked with 'Moderato' at the beginning and 'mf dolce' in several places. There are also dynamic markings like '4p' and '3' in the bass staff.

Ilustración 6. Cuarteto de cuerda en Do mayor, Op. 20, 2 de Joseph Haydn (1772). 1.º movimiento: Moderato

Los antecedentes históricos muestran la relevancia que este formato ha tenido en la formación y el desarrollo de recursos técnicos y compositivos a lo largo de los años. El cuarteto de cuerdas se mantiene vigente a la fecha gracias a la enorme variedad de posibilidades técnicas e interpretativas mencionadas en apartados anteriores. Grandes compositores desde el ya mentado Haydn, pasando por Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms hasta llegar a Shostakóvich y muchos otros compositores, son un claro ejemplo de ello.

¿Cómo identificar recursos compositivos desde la escucha de obras originales para cuarteto de cuerdas?

El recurso que para efectos de esta investigación resultaría más funcional, sería la aproximación a repertorios propios del formato, escrito por compositores de diversos estilos y épocas. A partir del acercamiento a estos y el desarrollo de un análisis del material, se encontrarían puntos de convergencia en términos escriturales, estéticos y técnicos que brindarían herramientas para una posterior escritura idiomática para el formato. A continuación, se anexa una lista de algunos de los cuartetos que serían susceptibles a un proceso de análisis en el desarrollo de esta investigación.

- *Cuarteto de cuerdas No. 3 Op. 74 de Joseph Haydn*
- *Cuarteto de cuerdas No. 1 Op.2 de Luigi Boccherini.*
- *Cuarteto de cuerdas No. 5 Op.76 de Joseph Haydn.*
- *Cuarteto de cuerdas No. 8 K. 575 de W. Amadeus Mozart*
- *Cuarteto de cuerdas No. 1 Op. 59 de Ludwig V. Beethoven. "Razumovsky"*
- *Cuarteto de cuerdas No. 14 Op. 131 de Ludwig V. Beethoven.*
- *Cuarteto de cuerdas No. 1 Op. 125 de Franz Schubert*
- *Cuarteto de cuerdas No. 2 Op. 51 de Johannes Brahms*
- *Cuarteto de cuerdas No. 2 in D mayor de Alexander Borodin*

¿Qué procedimientos de orquestación se utilizan para la adaptación y arreglos de obras originales para piano trasladadas a un formato de cuarteto de cuerdas?

Luego del proceso analítico ya mencionado, se establecen puntos de convergencia en la idiomática del formato asociados fundamentalmente al tratamiento textural. Así, se hace uso de procedimientos tales como distribución homogénea de planos sonoros, utilización de recursos tímbricos propios de la cuerda frotada (sordina, sul Tasto, tremolo, entre otros), cambios progresivos de textura, manejo de técnicas de arco y variaciones sobre la densidad instrumental.

¿Qué tipo de formas musicales puedo encontrar en obras tradicionales de la región andina colombiana?

En la inmersión analítica a obras del repertorio tradicional colombiano, se observa con regularidad un uso de una forma tripartita A-B-C, con un manejo de las repeticiones propios de cada interpretación. Para el caso de las obras analizadas en esta investigación, se encuentran tres secciones en cada una de las obras, poniendo en evidencia la proximidad de este repertorio con la tradición.

¿Qué compositores han incorporado recursos de la tradición occidental académica a la música colombiana?

En el proceso de investigación, se encuentra una amplia variedad de compositores desde finales del s. XIX hasta la actualidad que han generado propuestas de interacción entre la música académica occidental y la música tradicional andina colombiana. En este espacio, cabe mencionar a compositores como Manuel María Párraga, Luis Antonio Calvo, Adolfo Mejía Navarro, Miguel Uribe Holguín, Blass Emilio Atehortúa, entre otros. Estos compositores presentan interacciones fundamentalmente desde el piano, con algunos acercamientos de diversos formatos como la orquesta sinfónica. Atehortúa, resulta ser influencia fundamental para este proyecto, puesto que, de los mencionados, es el único que efectúa composiciones propias para el cuarteto de cuerdas. A continuación, se anexa una lista de cuartetos del compositor.

- *Cuarteto de cuerdas* No. 1 Op. 7 (1960)
- *Cuarteto de cuerdas* No. 2 Op. 9 (1961)
- *Cuarteto de cuerdas* No. 3 Op. 68 (1977)
- *Cuarteto de cuerdas* No. 4, Op 87 (1979)
- *Cuarteto de cuerdas* No. 5 Op. 198. (1998)
- *Cuarteto de cuerdas* No. 6 Op. 250 (2016)

¿Qué variables se deben considerar en la identificación de repertorio pianístico susceptible a ser adaptado al formato de cuarteto de cuerdas?

En la extensión de esta investigación, se realiza un análisis de parámetros idiomáticos propios de la cuerda frotada a partir de los cuartetos de cuerda previamente mencionados; en paralelo,

se efectúa un acercamiento al repertorio pianístico en busca de encontrar elementos comunes en el lenguaje y elementos disímiles que permitieran establecer un panorama general alrededor de recursos compositivos que podrían ser susceptibles a adaptación o traslado directo al formato.

Con lo anterior, se reconocen una serie de elementos que permiten que una obra para piano logre ser sometida a un proceso de adaptación como el que se propone en este documento. A continuación, se hace mención a algunos de estos.

- Construcciones melódicas continuas que no supongan cambios de cuerda abruptos y exagerados.
- Desarrollo de discursos contrapuntísticos de no más de cuatro voces, gracias a la constitución del formato.
- Bajo con un carácter melódico, adaptable a las consideraciones de instrumentación de viola o violonchelo.
- Acordes preferiblemente enlazados bajo los parámetros de conducción de voces, con el fin de otorgar continuidad al discurso.
- Uso de la tonalidad de acuerdo a las comodidades interpretativas del formato.
- Evitar la pedalización exagerada, en tanto restringe las posibilidades acústicas del cuarteto.
- Congruencia entre articulaciones y registro. Búsqueda de un rango no superior a la octava.

¿Qué parámetros determinan la disposición de las obras en el documento?

Una vez identificados los parámetros ya mencionados, se hace una selección de tres obras que incorporan dichos elementos, incluyendo dentro de su estructura los recursos rítmicos característicos de cada género. Así, los intérpretes tendrán un acercamiento cómodo e idiomático a algunos de los géneros de la región andina colombiana.

Se toma como punto de partida la guabina *Después de todo*, obra que supone ideas melódicas elementales y un manejo de contrapunto que facilita la distribución de planos sonoros y roles

en el formato instrumental. Se ubica en primer lugar dadas su accesibilidad conceptual y su sencilla comprensión rítmica y armónica, esperando que resulte ser una obra que marque una pauta inicial en el proceso de ensamble.

Piano

## Después de todo

Guabina

Germán Darío Pérez Salazar  
Mejor obra inédita instrumental  
Concurso Nacional de Composición Musical  
“Jorge Villamil Cordovéz” 1994  
Neiva (Huila), Colombia

♩. = 115

*mp*

1.

6

*p*

*rit. (first time)*

Ilustración 7 Extracto de la partitura original mencionada en el título de la obra.

En segundo lugar, y relacionado a la idea de continuidad armónica y acordes por conducción, se identifican en el pasillo *Martica* algunas de estas características. Además, acude a una diversidad de elementos tímbricos que permiten la incorporación de recursos propios de la cuerda frotada, tales como *sordina* o *Sul Tasto*. En ese sentido, la disposición de esta obra está determinada por parámetros fundamentalmente estéticos.

Piano

# Martica

Pasillo

Germán Darío Pérez Salazar

Octubre 2015

♩ = 120

8

14

20

*Ilustración 8 Extracto de la partitura original mencionada en el título de la obra.*

Finalmente, acudiendo a la idea de continuidad melódica, se ubica el bambuco *Ancestro*, obra que presenta con claridad este recurso, permitiendo además un tratamiento concertante, dando en este caso particular un procedimiento arreglístico desde lo tradicional con una propuesta protagónica al primer violín.

Piano

# Ancestro

## Bambuco

Germán Darío Pérez Salazar  
Mejor Obra Inédita Instrumental  
Festival Mono Núñez 1988  
Ginebra (Valle), Colombia

Lento ♩ = 90 *poco rit.*

9 *f*

16 *mf*

Ilustración 9 Extracto de la partitura original mencionada en el título de la obra.

## 7.2 Segunda Etapa

Esta fase del documento presenta la etapa de ejecución de las adaptaciones posterior al componente investigativo. Aquí será presentado el andamiaje técnico y los recursos incorporados en el proceso escritural tales como: Forma, textura, planos sonoros, componentes rítmicos, y demás procedimientos de orquestación utilizados en el desarrollo de las adaptaciones. Se mencionarán dichos elementos asociados a cada una de las obras de acuerdo al nivel de dificultad presentado en cada una de ellas.

### 7.2.1 Después de Todo

"Después de todo" Guabina				
Secciones	Parte A	Parte B	Parte C	Coda
Números	1 - 20	21 - 36	37 - 43	44 - 48

Ilustración 10: Análisis formal asociada a los números de compás.

**La melodía:** para el tratamiento melódico de esta adaptación, se busca que exista una distribución homogénea de los primeros planos para todos los integrantes del cuarteto. De la misma forma, las líneas melódicas resultantes, contrapuntísticas al plano principal, tendrán el mismo tipo de procedimiento. En la siguiente imagen se observa como la línea melódica principal es ejecutada por el primer violín, mientras el segundo violín muestra el material melódico secundario.

Ilustración 11 compases 1 - 4

Se observa entonces, como a partir del compás cinco se presenta un intercambio de roles melódicos, reafirmando la idea mencionada de distribución de papeles (principal y secundario) para todos los integrantes del formato. En el compás doce se retoma la idea inicial, recapitulando la distribución de la orquestación como se estructura en el comienzo de la obra.

Ilustración 12 Compases 5 – 12 violines uno y dos

Para finalizar el primer tema (compases 13 al 20) el primer violín recupera la idea melódica principal; añadiendo un elemento textural de contrapunto nota a nota presentado por el segundo violín. Se reafirma la idea melódica superior, enmarcada en un primer plano mediante la dinámica.

Ilustración 13: Compases 13 – 21 violines uno y dos

Con la finalidad de establecer un contraste entre las secciones en términos de registro y color, y otorgando continuidad a la idea de distribución de planos sonoros, en el tema B, son asignadas las líneas melódicas principales a la cuerda baja. En la siguiente imagen se observa dicha disposición, mientras la cuerda alta asume el rol acompañante.

Ilustración 14: Compases 21 -36 Viola y Violonchelo

Finalmente, en la sección C se otorga al segundo violín un papel protagonista, tomando la idea principal. Así, cada integrante del cuarteto cumple un papel melódico principal, un papel melódico secundario, y un rol acompañante en diferentes momentos de la obra.

Ilustración 15: Compases 37 - 43 violines I y II

**El patrón de acompañamiento rítmico:** en la partitura para piano el patrón acompañante es asignado a la mano izquierda, generándose múltiples cambios de registro que resultan incongruentes dentro de la idiomática de la cuerda frotada. Por esta razón, para el proceso de adaptación se realiza una repartición del esquema en dos voces que otorgan como resultado el ritmo característico del género.

The image shows a musical score for Viola and Cello, measures 1-20. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-5) features Viola and Cello parts, both marked *mp*. The second system (measures 6-10) features Viola and Violoncello (Vc.) parts. The third system (measures 11-15) features Viola and Vc. parts, with tempo markings *rit.* and *a tempo*, and a first ending bracket labeled 2,4. The fourth system (measures 16-20) features Viola and Vc. parts. The score concludes with the instruction "To Coda".

Ilustración 16: Compases 1-20 viola y violonchelo

Además, se acude a elementos que evocan sonoridades percutivas como lo son el *pizzicato* y el *Col Legno*. En la siguiente imagen se observa como la cuerda alta toma la idea rítmica en contraposición a la distribución de primeros planos ya mencionada, recurriendo a las técnicas en cuestión.

Ilustración 17: Compases 21 – 36 Violín I y II

**Armonía:** dada la conformación de la agrupación, en la cual no existe un instrumento armónico que logre de forma independiente desarrollar construcciones verticales continuas, el tratamiento armónico de la obra se establece a partir de la distribución de las voces en el formato. Sin embargo, en ciertos puntos del discurso se incorporan técnicas que efectúan una complementariedad a dichas construcciones verticales, tales como las dobles cuerdas.

Ilustración 18: Compases 37 – 43viola y violonchelo

Además, se recurre a ideas propias del formato, tales como la construcción de material armónico con origen en el contrapunto. Se muestra en la imagen una idea de intersección entre los materiales, que propone ideas armónicas no simultáneas y se integran otros recursos como la nota pedal.

The image shows a musical score for the Coda section (measures 43-47) for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The music is divided into four measures. Measure 43 starts with a dynamic marking of *mf* and a fermata over the first note. Measure 44 begins with a dynamic marking of *p* and a fermata over the first note. Measure 45 features a dynamic marking of *pp* and a fermata over the first note. Measure 46 has a dynamic marking of *pp* and a fermata over the first note. The score includes various performance instructions: a fermata symbol (⊖) above the first measure, a breath mark (V) above the first measure, a dynamic marking of *rit.* above the first measure, and a breath mark (V) above the first measure. The dynamic markings are *mf* for Vln. I and Vln. II, *mp* for Vla., and *np* for Vc. in the first measure, and *p* for Vln. I, Vln. II, and Vc., and *pp* for Vla. in the second measure. The dynamic markings are *pp* for Vln. I, Vln. II, and Vc., and *pp* for Vla. in the third and fourth measures.

Ilustración 19: Compases 43- 47 (Coda) todos los instrumentos.

## 7.2.2 Martica

"Martica" Pasillo							
Secciones	Introducción	Parte A	Parte B	Parte C	Parte C'	Puente	Coda
Números	1 - 8	9 - 24	25 - 40	41 - 56	57 - 63	64 - 72	73 - 77

**Sonido:** como se menciona en apartados anteriores, la distribución de las obras en este proyecto está directamente relacionada al abordaje de recursos específicos de la cuerda. Para el caso de esta obra, se toman diferentes consideraciones frente al sonido como elemento adicional respecto a la pieza anterior. Así, se realiza una exploración de recursos tímbricos a partir de diferentes técnicas particulares de la instrumentación tales como la sordina, el tremolo, o variaciones frente a la región de la cuerda como *Sul Tasto*, e incluso una exploración de registros particulares para cada instrumento. Para ejemplificarlo, se anexa imagen del inicio de la obra, en la que se indica al intérprete adicionar la sordina.

Ilustración 20: Introducción, compases 1-8

**La melodía:** para el caso de este pasillo, vinculado a la exploración tímbrica ya mencionada, se propone un manejo de la línea melódica principal similar a la obra anterior. En ese sentido, el primer plano será trasladado constantemente de un instrumento a otro, otorgando variedad al discurso y esperando que para el intérprete suponga un ejercicio de permanente interés y escucha en el proceso de ensamble. Tal es el caso de la frase inicial, asignada al violonchelo, en la cual se acude al registro agudo del instrumento como herramienta que servirá en función de la interpretación y de la variación tímbrica (véase ilustración 20).

Para la segunda frase, la línea melódica conserva la raíz de la ya presentada por el violonchelo, esta supone un cambio textural que radica en un aumento de actividad en el discurso musical, proponiendo ideas melódicas contrapuntísticas y un manejo más activo del bajo. A partir de esto, se conserva inicialmente la distribución tradicional del formato, siendo asignada la melodía principal al primer violín y el contrapunto al segundo. Dicha interacción entre la cuerda alta se observa en la siguiente imagen, proponiendo además un intercambio de voces entre los mismos.

The image displays a musical score for two violins, Violin I and Violin II, across three systems of staves. The music is in 3/4 time and one sharp (F#) key signature. The first system (measures 9-12) shows Violin I with a melodic line starting on a dotted quarter note, and Violin II with a more active, rhythmic line. Dynamics include *mf* and *V* (accents). The second system (measures 13-16) continues the interaction, with Violin I taking a more active role and Violin II providing a counterpoint. The third system (measures 17-24) shows further melodic development and rhythmic activity in both parts, with dynamics like *ii* (marcato) and *V* (accents) indicating changes in articulation and emphasis.

Ilustración 21: Parte A compases 9 - 24 violín I y II

Vinculado a esta distribución, se añaden indicaciones de timbre y articulación con el fin de establecer contrastes dentro de la sección. Indicaciones como *Pizz.* O relaciones directas entre los intercambios de voz y la dinámica, establecen un equilibrio entre uniformidad y variación que permitirán una clara identificación del desempeño individual de cada instrumento desde la escucha.

The image displays a musical score for Violin I and Violin II, spanning measures 25 to 40. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). It is divided into three systems of staves. The first system includes Violin I and Violin II parts, with first and second endings, dynamics of *pp* and *pizz.*, and a 'V' marking. The second system shows Violin I and Violin II parts, with dynamics of *mf*, an 'arco' marking, and a 'To Coda' section. The third system shows Violin I and Violin II parts, with dynamics of *mf* and a '3' marking.

Ilustración 22 Parte B compases 25 – 40 Violín I y II

La siguiente sección se adhiere a los parámetros estéticos de la música Tradicional Andina Colombiana, contrastando en términos melódicos y armónicos con la sección inicial. Con el fin de proponer una disminución en la densidad y desarrollar otro elemento tímbrico enmarcado dentro de las posibilidades del formato, se integra una melodía por octavas entre el primer violín y la viola. Este recurso gesta una variación total de la sonoridad, puesto que la percepción de los elementos cambia de cuatro, a tres con una duplicación; además de desarrollar otro tipo de interacción dentro de los integrantes de la agrupación (ver ilustraciones 23 y 24).

The image displays a musical score for Violin I and Violin II, spanning measures 41 to 56. The score is organized into three systems. Each system consists of two staves: Violin I (top) and Violin II (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 41-45) shows Violin I with a melodic line and Violin II with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 46-50) continues this pattern, with Violin I playing a melodic line and Violin II providing a rhythmic base. The third system (measures 51-56) shows Violin I with a melodic line and Violin II with a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*Ilustración 23 Parte C compas 41 - 56 Violín I y II*

La textura resulta esencialmente contrapuntística puesto que se mantiene una contraposición melódica por parte del segundo violín, mientras el violonchelo presenta el material rítmico sobre el cual se hará hincapié posteriormente. La distribución resultante supone un papel melódico en uno de los instrumentos de la cuerda alta, y un papel acompañante en su adyacente -relaciones violín 1/violín 2 y viola/violonchelo- (ver ilustraciones 23 y 24).

Ilustración 24: Parte C compas 41 - 56 Viola y Violonchelo.

En consecuencia al material temático variado -C- se propone dentro del análisis una sección derivada del material principal, mencionada en la tabla de análisis formal como C'. Con el fin de mantener la homogeneidad entre el material temático y el material variado, no se proponen cambios de orquestación, razón por la cual los planos sonoros mencionados en la sección anterior se conservan de la misma forma. Sin embargo, se proponen recursos técnicos que continuarían con el desarrollo tímbrico ya mencionado en la exposición de esta obra; en la siguiente imagen se observa un cambio de técnica *Pizz. – arco*. en el segundo violín, mientras ejecuta el material melódico secundario.

Ilustración 25: Parte C' compases 57 - 63 violín I y II

Con propósitos de recapitulación, el compositor presenta de nuevo el material principal de la obra asociado a un tratamiento armónico distinto. Vinculado a esta idea, se propone la misma orquestación que en la sección inicial (A) pretendiendo evocar no solamente el material musical, sino también el manejo que se da al mismo en la exposición. Con lo anterior, se acude a recursos ya utilizados en secciones anteriores, como es el uso de notas pedal con la finalidad de otorgar estabilidad al discurso musical.

Ilustración 26: Puente compases 64 - 72 Violín I y II

Finalmente, en términos melódicos se traen a colación recursos de orquestación observados en el procedimiento analítico de cuartetos de cuerdas clásicos, tales como la alternancia rítmica a través de la síncopa (ver ilustración 27, compás 3), o la disminución de densidad a

partir de la desaparición progresiva de instrumentos a fin de otorgar conclusividad (ver imagen 27, compases 4-5).

The image shows a musical score for the Coda section, measures 73-77. The score is written for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a 'rit.' (ritardando) marking. The Violin I part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Violin II part starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The Viola part starts with a quarter rest, followed by quarter notes G3, A3, and B3. The Violoncello part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The score concludes with a double bar line.

*Ilustración 27: Coda compases 73 - 77*

### **El patrón de acompañamiento rítmico:**

De acuerdo a los elementos rítmicos tradicionales del pasillo, en convergencia con los encontrados en la obra original para piano, se realiza una distribución del patrón entre la cuerda baja. La propuesta es una alternancia bajo-respuesta melódica entre violonchelo y viola respectivamente, manteniendo las consideraciones armónicas originales propuestas por el compositor.

The image displays a musical score for Viola and Cello, labeled as 'Ilustración 28 Parte A compases 9 -24 viola y violonchelo'. The score is organized into three systems of staves. The first system (measures 9-14) features a Viola part in the upper staff and a Cello part in the lower staff, both marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system (measures 15-20) includes a measure rest in measure 16. The third system (measures 21-24) also includes a measure rest in measure 22. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 28 Parte A compases 9 -24 viola y violonchelo

Igual que en el tratamiento melódico, para los roles acompañantes también se toman en consideración recursos de timbre y articulación como eje central del andamiaje técnico de la obra. Igualmente, con el fin de generar contrastes y variedad entre las secciones, se acude técnicas de la cuerda simétricas a las del plano melódico principal. En la siguiente imagen se observa la implementación de un *Pizz.* a los instrumentos acompañantes.

The musical score for Viola and Cello (measures 57-63) is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system (measures 57-60) shows the Viola and Cello parts. The Viola part has a first ending bracket over measures 57-59, and the Cello part has a first ending bracket over measures 57-59. Both parts end with a pizzicato (pizz.) instruction and a *pp* dynamic marking. The second system (measures 61-63) shows the Viola and Cello parts. The Viola part has a second ending bracket over measures 61-62, and the Cello part has a second ending bracket over measures 61-62. Both parts end with a *mp* dynamic marking. The Viola part has an 'arco' instruction above the staff, and the Cello part has an 'arco' instruction below the staff. A 'To Coda' instruction is written below the Cello staff between the second and third systems. The third system (measures 64-66) shows the Viola and Cello parts. The Viola part has a first ending bracket over measures 64-65, and the Cello part has a first ending bracket over measures 64-65. Both parts end with a *mp* dynamic marking. The Viola part has a 'V' instruction above the staff, and the Cello part has a 'V' instruction below the staff. The Viola part has a triplet of eighth notes in measure 66, and the Cello part has a triplet of eighth notes in measure 66.

Ilustración 29: Parte C' compases 57 - 63 Viola y Violonchelo

Finalmente, se realiza una exploración de posibilidades rítmicas desprendidas de la base tradicional del género. Así pues, se proponen aumentos y disminuciones de la actividad, variaciones sobre el esquema rítmico, movimientos oblicuos entre las voces acompañantes, entre otros.

The musical score for Viola and Cello (measures 64-72) is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The Viola part (top staff) has a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The Cello part (bottom staff) has a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The score shows the Viola and Cello parts with various rhythmic patterns.

Ilustración 30: Puente compases 64 - 72 Viola y Violonchelo

**Armonía:** Se tomaron en consideración dos elementos importantes para el proceso de adaptación de esta obra. En primer lugar, se propone un cambio de tonalidad que se ajusta a las comodidades específicas del formato en función de una lectura y proceso de ensamble óptimo. En segundo lugar, se realiza un análisis de recursos armónicos utilizados por el compositor, dentro de los cuales se incluye armonía cuartal y resulta indispensable hacer una revisión de las notas estructurales de dichas construcciones verticales para un acertado procedimiento en términos de simetría frente a la obra original.

### 7.2.3 Ancestro

"Ancestro" Bambuco					
Secciones	Introducción	Parte A	Parte B	Parte C	Coda
Números	1 - 12	13 - 52	53 - 80	81 - 110	111 - 119

**La melodía:** para esta adaptación, se busca generar un carácter concertante a la obra, enmarcada dentro del lenguaje tradicional del cuarteto de cuerdas; establecer un punto de encuentro entre la tradición escritural y la música tradicional nacional, con el objetivo de tener absoluta comprensión del estilo y del lenguaje de los elementos que interactúan en la obra. Es por esta razón, que, a diferencia de las obras anteriores, en esta adaptación se asigna la totalidad de la línea melódica al primer violín. Se espera además que la adaptación desarrolle habilidades de acompañamiento y ensamble en el excedente de la agrupación.

8 *accel. accel.* ♩ = 130 *f*

15 *mf*

23

29 *f*

35 *p* *f*

41 *f*

48 *rit. rit.* ♩ = 70 *mp* *p* *mp*

Ilustración 31: Parte A, compases 13 - 30

**Disposición de construcciones verticales:** en la introducción de la obra se elaboran una construcción de acordes consecutivos en la obra original. Para trasladar dicha información al cuarteto de cuerdas se hace un análisis de la disposición de dichos acordes para realizar una correcta distribución de las voces. Ligado a esto, se busca dar complementariedad a la armonía a través de recursos idiomáticos como dobles cuerdas. Se observa en la siguiente imagen la distribución propuesta para dichas construcciones, en asociación a un principio de conducción de voces.

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

$\text{♩} = 90$

*p*

Ilustración 32: Introducción, compases 1 - 8

Como gesto arreglístico, se sustituye el cambio de tempo inmediato que propone el compositor en la versión original, presentando un *accel.* Que conduce paulatinamente al nuevo tempo. Se mantiene la disposición ya planteada de los acordes pese al cambio de actividad propuesto en la obra.

*accel.*

*accel.*

Ilustración 33: Introducción, compases 9 - 12

### El patrón de acompañamiento rítmico:

Los roles acompañantes son asignados a segundo violín, viola y violonchelo, contando con el hecho de que, pese a que cumplen con la misma función, cada uno tiene un tratamiento rítmico y estético distinto. Se asigna al violonchelo el esquema rítmico con más movimiento a fin de que funcione como referente para la ubicación y estabilidad del cuarteto. Por su parte viola y violín

segundo tendrán diversos elementos rítmicos acordes al carácter de las secciones y las interacciones que pueden llegar a presentar con la línea melódica principal.

Para el caso de la sección contrastante, se desarrollan elementos rítmicos con un carácter melódico contrapuntístico que propone diálogos e interacciones con la línea melódica, es en este lugar donde resulta fundamental la presencia de un instrumento encargado de mantener la estabilidad de la agrupación. Como se menciona anteriormente, es el violonchelo el encargado de dicha estructura, que además permite una constante percepción del motivo rítmico tradicional.

Arreglo: Germán D. Pinzón

The musical score is arranged for Violin, Viola, and Cello. It begins at measure 53 with a tempo marking of quarter note = 70. The key signature has one flat. The Violin part starts with a piano (*p*) dynamic. The Viola part also starts with a piano (*p*) dynamic. The Cello part starts with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into three systems. The first system (measures 53-60) shows the Violin and Viola parts with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 61-70) shows the Violin, Viola, and Cello parts with a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 71-80) shows the Violin, Viola, and Cello parts with a piano (*p*) dynamic. The Violin part has a first ending marked '1. rit.' and a second ending marked '2.'. The tempo marking 'a tempo' is placed above the second ending.

Ilustración 34: Parte B, compases 53 - 80

Se proponen además lugares de unificación desde el ritmo, en los que la totalidad del formato instrumental presenta una textura homogénea que, no solamente acompaña la línea melódica, sino que además la respalda, estableciendo cambios en la densidad sin que esto resulte un elemento disruptivo para el discurso musical. Se observa en la imagen como en el lugar señalado, se presenta el fenómeno mencionado.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 103 to 105, and the second system covers measures 106 to 110. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) in measures 104 and 106. A vertical red line is drawn at the beginning of measure 107, with the instruction 'D.C. al Coda' and a Coda symbol above it. The score continues with various rhythmic patterns in measures 108-110.

Ilustración 35: Parte C, compases 103 – 110

Finalmente, a partir de la articulación se busca evocar recursos acompañantes con una idea fundamentalmente rítmica, elementos que, desde la intensidad, el carácter, y otros elementos, evocuen sonoridades percutidas. Una propuesta desarrollada en la sección de cierre, que pretende guardar una correlación con la idea que propone el compositor.

D.C. al Coda    ⊕

Vln. 111 112 113 114 115 116 117 118 119

Vla. 111 112 113 114 115 116 117 118 119

Vc. 111 112 113 114 115 116 117 118 119

*Ilustración 36: Coda, compases 111 - 119*

## 8. Conclusiones

El desarrollo de este trabajo de investigación, muestra la importancia de la creación de nuevas sonoridades por medio de las músicas tradicionales de la región andina colombiana. Estas nuevas sonoridades permiten ser transformadas mediante la adaptación a nuevos formatos que logran posicionarse como nuevas oportunidades de experimentación. En esta ocasión, el formato como el cuarteto de cuerdas logra ser el protagonista del desarrollo de este trabajo, siendo el objeto de estudio para dicho propósito.

Es importante resaltar las soluciones a las problemáticas que se presentan con relación a la poca música tradicional de la región andina colombiana escrita o adaptada para diferentes formatos. Un propósito que tiene esta investigación es aportar por medio de las tres obras anteriormente planteadas en el documento, la oportunidad de enriquecer y expandir ese pequeño catálogo de obras adaptadas, que a diferencia de la gran cantidad de piezas escrita originalmente para instrumentos como el piano, la guitarra, la bandola entre otros, sigue siendo muy pocas obras. Otra propuesta que se quiere lograr en esta investigación, es el valor e importancia de incentivar a otros músicos a componer o adaptar obras tradicionales de la región andina colombiana a formatos no convencionales. Lo que permite una mayor riqueza sonora de nuestras músicas tradicionales desde diferentes formatos como orquestas sinfónicas, bandas sinfónicas, ensambles de maderas, ensambles de metales, Big band entre otros.

En lo transcurrido de esta investigación, varios inconvenientes se fueron solucionando, pero a sí mismo, otros se complicaron debido a las coyunturas por las que el mundo pasó debido a la pandemia por Covid - 19. Esta pandemia cambio la ruta y resultado final de la investigación. En principio, este trabajo seria llevado e interpretado a la práctica artística por estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional, desafortunadamente no se pudo realizar como se tenía previsto, y solamente se obtuvo el resultado sonoro de las obras por medio de programas y plataformas de creación de audio y partituras como Finale. Sin embargo, las obras que se trabajaron en esta investigación, quedan a merced para aquellos músicos que deseen interpretarlas y quieran darle la oportunidad de ser escuchadas, ojala, en una sala de conciertos, cuando la pandemia ya haya terminado.

## 9. Bibliografía-Discografía comentada

### **Blas Emilio – Atehortúa 1998 Cuarteto de cuerdas No. 5 Op. 198**

Blas Emilio Atehortúa compuso 5 cuartetos de cuerdas escritos bajo los parámetros compositivos del estilo dodecafónico, el cuarteto No. 5 destaca por la variedad de sonidos y recursos técnicos que se manifiestan en cada uno de los instrumentos, resulta nutritivo hacer un análisis profundo de las sonoridades logradas por el compositor con el fin de integrarlas en un proceso escritural propio.

### **Enric- Herrera 1990 Teoría Musical y Armonía moderna**

El análisis y el entendimiento de la armonía son pilares importantes en el proceso de comprensión detallada del repertorio susceptible a ser analizado.

### **F. León – Rengifo 2004 Bambuco en Si menor Adolfo Mejia Adaptación para cuarteto de cuerdas de F. León Rengifo**

Las partituras de músicas tradicionales colombianas adaptadas y escritas para un formato de cuartetos de cuerdas, brindan herramientas útiles para lograr una comprensión del lenguaje, distribución y asignación de roles para cada instrumento.

### **Fundación Juan – March 1980 La evolución del cuarteto de cuerdas**

Múltiples compositores a lo largo de la historia hicieron aportes significativos a este formato, alcanzando un muy alto nivel técnico y compositivo, logrando que las obras fueran cada vez más demandantes técnicamente para los intérpretes. Esto se evidencia en los cuartetos del compositor ruso Shostakóvich, en especial el famosísimo cuarteto N8 en Do menor Op. 110.

### **Gabriel Menéndez – Torrellas 2019 Historia del cuarteto de cuerdas**

La búsqueda e investigación acerca del campo al que será enfocado este trabajo requiere de una investigación histórica que otorga claridad a la hora de abordar compositores que fueron importantes para el desarrollo de este formato.

### **Germán Darío – Pérez 2019 pasillo titulado “Martica” del álbum “mi camino”**

Esta obra es una de las tres seleccionadas para ser adaptada al formato de cuarteto de cuerdas, es posible acceder a esta gracias a plataformas como YouTube y Spotify y directamente desde el CD del álbum “Mi Camino”.

### **Germán Darío – Pérez 2019 Bambuco titulado “Ancestro” del álbum mi camino**

Ancestro es una de las obras escogidas para ser parte de las adaptaciones a este formato, cabe aclarar que esta obra fue compuesta previo a la conformación del Trio Nueva Colombia.

### **Germán Darío – Pérez 2013 Guabina titulado “Después de todo”**

Después de Todo completa el repertorio de las tres obras a trabajar en el procedimiento. Hace parte del disco Trio Nueva Colombia álbum que comparte nombre con la agrupación y fue publicado en el año 2000.

### **Jan – Larue 1989 Análisis del estilo musical**

En el capítulo del sonido se habla de las estructuras que conforman a plenitud las características que tiene, desde el timbre, las dinámicas, su textura y la trama que genera un instrumento al ser ejecutado.

### **Jorge – Silvestrini 2007 Canal de YouTube**

El canal de un Youtuber llamado Jorge Silvestrini, ha sido una de las herramientas más importantes que he usado para el aprendizaje y manejo de una aplicación para sistemas operativos de computadoras llamado ***Fínale*** el cual nos permite escribir música en tiempo real y crear nuestras propias partituras.

### **Miguel Ángel – Marín 2009 Joseph Haydn y el cuarteto de cuerdas**

La importancia irrefutable que tuvo Joseph Haydn en los orígenes del cuarteto de cuerdas, data la relevancia de sus aportaciones compositivas a este formato, siendo uno de los primeros compositores en explorar y abarcar diversas sonoridades en estos instrumentos, sentando un precedente que más adelante serviría de ayuda para compositores como Beethoven, Mendelssohn, Borodin y Shostakóvich, entre otros.

## 10. Bibliografía

- Ballejo, Juan Fernando. 2016. “La música colombiana y su modernidad”. En *Acontratiempo*. Bogotá: Ministerio de Cultura.  
[https://www.academia.edu/11356976/La\\_m%C3%BAsica\\_colombiana\\_pasado\\_y\\_presente](https://www.academia.edu/11356976/La_m%C3%BAsica_colombiana_pasado_y_presente)
- Barragán, Miguel. 2020. Creación de pequeña suite de música andina para cuarteto de trombones. Bogotá. Repositorio Pontificia Universidad Javeriana.
- Bermúdez, Egberto. 2000. “Historia de la música en Santafé y Bogotá” Ministerio de Cultura de Bogotá. Fundación de Música. Bogotá.
- Bolaños, Juan Camilo. 2018 “Tricamo” una composición por módulos para trio típico cuarteto de cuerdas y clarinete. Bogotá. Repositorio Universidad Pedagógica Nacional.
- Danza Guabina. (Cundiboyacense, Veleña, Tolimense). Folclor de Colombia, 23 de noviembre de 2020, Costumbres. <https://www.costumbres.org/danza-guabina>
- Egberto, Bermúdez. 2010 La música colombiana: Pasado y presente. Bogotá.
- Fundación Juan March. La evolución del cuarteto de cuerdas. 1980. Madrid.
- Gamboa, Jhoan. 2020. Tres arreglos de músicas colombianas para el ensamble Jazz-Rock de la Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. Repositorio Universidad Pedagógica Nacional.
- Gil, Ángela. 2020. Panorama histórico de la Música Andina Colombina en la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional sede el nogal. Bogotá. Repositorio Universidad Pedagógica Nacional.
- Gonzales de Cossío. La música clásica, el cuarteto de cuerdas, 30 de abril de 2013, <http://www.eluniversalqueretaro.mx/content/la-musica-clasica-el-cuarteto-de-cuerdas>
- Jimenez, Ana Elizabeth. Montoya, Alejandro. 2017. “El ritmo del pasillo colombiano: Un factor musical para el desarrollo de procesos de Generación”. Bogotá. Repositorio Universidad Distrital Francisco José de Cardas.

- Jimenez, Elizabeth, Montoya, Alejandro. 2017. El ritmo del pasillo colombiano: un factor musical para el desarrollo de procesos de generalización. Bogotá. Repositorio Universidad distrital francisco José de caldas.
- Marín, Miguel. 2009. Joseph Haydn y el cuarteto de cuerdas. Madrid. Alianza Editorial.
- Menéndez, Gabriel. 2019. Historia del cuarteto de cuerdas. Madrid. Akal, Ediciones.
- Ocampo, Javier. 2002 "Música y folclor de Colombia." Bogotá. Editorial Plaza y Janes Editores Colombia s.a. Ramírez Sendoya.

## **11. Anexos**

A continuación, se mostrarán las tres obras que fueron adaptadas durante este proyecto.

# Despues de todo

## Guabina

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

Violin I *mp*

Violin II *mp*

Viola *mp*

Cello *mp*

Vln. I *rit.* *a tempo*

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

2

To Coda

Despues de todo

Musical score for measures 19-24. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 19 starts with a 'To Coda' section. Measure 20 has a '4' above the staff. Dynamics include *mf*, *p*, and *mp*. Performance markings include *pizz.* and *arco*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

25

Musical score for measures 25-30. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 25 has a '3' above the staff. Dynamics include *p*, *mp*, and *mf*. Performance markings include *arco* and *pizz.*. The key signature changes to two sharps (F#, C#).

31

Musical score for measures 31-36. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 31 has a '3' above the staff. Dynamics include *pizz.* and *arco*. Performance markings include *arco*. The key signature changes to two flats (Bb, Eb).

37

Vln. I *p*

Vln. II *mp*

Vla. *p*

Vc. *p*

43

D.C. al Coda

Vln. I *mp* *mf* *p* *pp*

Vln. II *mp* *mf* *p* *pp*

Vla. *mp* *mp* *p* *pp*

Vc. *mp* *mp* *p* *pp*

*rit.*

# Despues de todo

## Guabina

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

mp

mp

7

rit. a tempo

13

mf

To Coda

19

mf

p

pizz.

26

p

arco

pizz.

mp

32

p

arco

38

D.C. al Coda

mp

44

mf

p

pp

rit.

Violin II

# Despues de todo

## Guabina

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

1. 3.

*mp*

*mf*

7

*rit.* *a tempo*

4.

*mf*

To Coda

14

*mf*

21

*pizz.*

*p*

28

*arco* *pizz.*

*p* *mp*

34

*arco*

*mp*

40

D.C. al Coda

*mp* *mf* *p*

46

*rit.*

*pp*

Viola

# Despues de todo

## Guabina

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

1, 3.

*mp*

7

*rit.* *a tempo* 2, 4.

To Coda *mp*

14

21

*mp* *pizz.* *arco* *p*

29

*mf*

36

*p*

41

D.C. al Coda *mp* *mp* *p* *rit.*

48

*pp*

Cello

# Despues de todo

## Guabina

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

*mp*

8 *V* *rit.* *a tempo* *mp* 1, 3. 2, 4.

15 *V* **To Coda** *mp*

22 *p*

29 *mp* *pizz.* *arco*

37 *p* **D.C. al Coda** *mp*

44 *mp* *p* *rit.* *pp*

# Martica

## Pasillo

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

Con sord.  
*pp*

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*p*

7 *rit.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

*mp*

*mp*

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This is a musical score for a string quartet. The first system (measures 1-6) features Violin I, Violin II, Viola, and Cello. All string parts are marked 'Con sord.' and 'pp'. The Cello part starts with a dynamic marking of 'p'. The second system (measures 7-12) begins with a 'rit.' marking. The Violin I and II parts are marked 'mf', the Viola 'mp', and the Cello 'mp'. The third system (measures 13-18) continues the string parts with various dynamics and articulations.

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

25

1.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pp*  
pizz.

*pp*  
pizz.

*pp*  
pizz.

*pp*

31

2.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

*mf*

*mf*

arco

*mp*

arco

*mp*

To Coda

37

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

This system contains measures 37 through 42. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. Measure 40 contains a triplet of eighth notes in the Vln. I and Vla. parts, marked with a '3' and a 'V' above. Measure 42 ends with a fermata over the final note.

43

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

This system contains measures 43 through 48. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 43 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. Measure 45 contains a triplet of eighth notes in the Vln. I and Vla. parts, marked with a '3' and a 'V' above. Measure 48 ends with a fermata over the final note.

49

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

This system contains measures 49 through 54. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 49 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. Measure 51 contains a triplet of eighth notes in the Vln. I and Vla. parts, marked with a '3' and a 'V' above. Measure 54 ends with a fermata over the final note.

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

pizz.

pizz.

V

Detailed description: This system contains measures 55 through 60. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 55-56 show the beginning of the section. From measure 57, the Violin II, Viola, and Violoncello parts are marked 'pizz.' (pizzicato). A 'V' (Vibrato) marking is present above the first note of the Violin I part in measure 59.

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

arco

arco

V

V

Detailed description: This system contains measures 61 through 66. It features the same four staves as the previous system. The Violin I and Violin II parts are marked 'arco' (arco) in measures 61 and 62. The Viola part is marked 'arco' in measure 65. 'V' (Vibrato) markings are present above the first notes of the Violin I and Violin II parts in measure 63.

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

rit.

D.S. al Coda

a tempo

Detailed description: This system contains measures 67 through 72. It features the same four staves. The Violin I part is marked 'rit.' (ritardando) in measure 68. The Violin II part has a 'D.S. al Coda' (Da Segno al Coda) marking in measure 71. The Violin I part is marked 'a tempo' in measure 72. The Viola and Violoncello parts continue with their respective rhythmic patterns.

73 *rit.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This is a musical score for a string quartet, specifically measures 73 through 77. The score is written for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The piece begins at measure 73 with a *rit.* (ritardando) marking. Vln. I starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Vln. II has a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. Vla. has a quarter rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, and C4. Vc. has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The music concludes at measure 77 with a double bar line.

# Martica

## Pasillo

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

Con sord. *pp* *mf* *rit.*

10

17

24

30

To Coda

36

42

49

56

V

64

rit.

**D.S. al Coda**

72

*a tempo* *rit.*

# Martica

## Pasillo

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

Con sord. *pp* *rit.*

9 *mf* V

16 V

23 1. V *pizz.* *pp*

30 arco *mf* *mf*

To Coda

37

43 V V

49 V



Viola

# Martica

## Pasillo

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

*rit.*

Con sord.

pp

9

mp

16

23

pizz.  
pp

30

arco  
mp

To Coda

37

mp

44

51

pizz.  
mp

Martica

58

arco

66

*rit.*

**D.S. al Coda**

*a tempo*

*rit.*

74

# Martica

## Pasillo

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

Con sord.

*p*

8 *rit.*

*mp*

15

22

1.

29 *pizz.*

*pp*

arco

2.

*mp*

To Coda

36

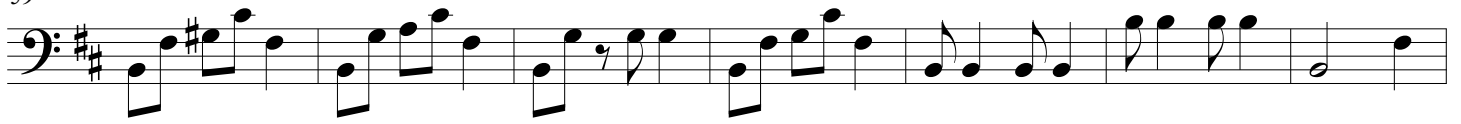
43

51 *pizz.*

Martica

59

arco



66

*rit.*

**D.S. al Coda**

*a tempo rit.*



75



# Ancestro

## Bambuco

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

♩=90

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*p*

This system contains the first six measures of the piece. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music consists of sustained chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present below each staff.

7

accel.

accel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 7 through 12. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. Measures 7-8 are marked with a *p* dynamic. At measure 9, there is a section marked *accel.* (accelerando) with a double bar line and a wavy line. The music includes some tremolos in the string parts. Dynamic markings include *p* and *accel.*

13

♩=130

*f*

*f*

*f*

V

V

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 13 through 18. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩=130. The music is more rhythmic and melodic. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of each staff. There are accents (marked with a 'v') over some notes in measures 15 and 17.

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*p*

*p*

37

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*f*  
*f*  
*mp*  
*f*

Detailed description: This system contains measures 37 through 42. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). Measure 37 starts with a dynamic of *f*. The Vln. I part has a crescendo hairpin starting in measure 38. The Vln. II part has a crescendo hairpin starting in measure 39. The Vla. part has a crescendo hairpin starting in measure 39 and a dynamic of *mp* in measure 40. The Vc. part has a dynamic of *f* in measure 40. There are fermatas over the final notes of measures 41 and 42.

43

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*f*  
*f*  
*f*  
*f*

Detailed description: This system contains measures 43 through 48. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat. Measure 43 starts with a dynamic of *f*. The Vln. I part has a crescendo hairpin starting in measure 44. The Vln. II part has a crescendo hairpin starting in measure 45. The Vla. part has a crescendo hairpin starting in measure 45. The Vc. part has a dynamic of *f* in measure 45. There are fermatas over the final notes of measures 47 and 48.

49

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mp*  
*p*  
*mp*  
*mp*  
*p*  
*p*

*rit.* *rit.*  $\text{♩} = 70$

Detailed description: This system contains measures 49 through 54. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat. Measure 49 starts with a dynamic of *mp*. The Vln. I part has a crescendo hairpin starting in measure 50. The Vln. II part has a crescendo hairpin starting in measure 51. The Vla. part has a crescendo hairpin starting in measure 51. The Vc. part has a dynamic of *mp* in measure 51. Measures 52 and 53 are marked *rit.*. Measure 54 has a tempo marking of  $\text{♩} = 70$  and a dynamic of *p*. There are repeat signs at the end of measures 52 and 53.

55

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

This system contains measures 55 through 60. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). Measure 55 starts with a treble clef and a common time signature. The Vln. I staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The Vln. II staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The Vla. staff has a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The Vc. staff has a half note G2, a half note A2, and a half note B2. Measures 56-60 show various rhythmic patterns and dynamics, with accents (V) and a forte (f) dynamic marking in measure 60.

61

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

This system contains measures 61 through 66. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). Measure 61 starts with a treble clef and a common time signature. The Vln. I staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The Vln. II staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The Vla. staff has a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The Vc. staff has a half note G2, a half note A2, and a half note B2. Measures 62-66 show various rhythmic patterns and dynamics, with accents (V) and a forte (f) dynamic marking in measure 66.

67

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

This system contains measures 67 through 72. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). Measure 67 starts with a treble clef and a common time signature. The Vln. I staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The Vln. II staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The Vla. staff has a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The Vc. staff has a half note G2, a half note A2, and a half note B2. Measures 68-72 show various rhythmic patterns and dynamics, with accents (V) and a forte (f) dynamic marking in measure 72.

73

1. *rit.* *a tempo* 2.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

$\text{♩} = 140$

79

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

85

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

91

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*sfz sfz f*

*sfz sfz*

*sfz sfz*

97

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

D.C. al Coda  $\oplus$

109

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 109 through 114. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. A double bar line is placed at the beginning of measure 110. The Vln. I part consists of dotted half notes and quarter notes. The Vln. II part features eighth and quarter notes. The Vla. part has a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The Vc. part has a similar rhythmic pattern to the Viola. The system concludes with a double bar line at the end of measure 114.

115

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 115 through 120. It features the same four staves as the previous system: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature remains two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Vln. I part continues with dotted half notes and quarter notes, with a 'V' marking above the final measure. The Vln. II part continues with eighth and quarter notes, also with a 'V' marking above the final measure. The Vla. part continues with eighth and quarter notes, with a 'V' marking above the final measure. The Vc. part continues with eighth and quarter notes, with a 'V' marking above the final measure. The system concludes with a double bar line at the end of measure 120.

Violin I

# Ancestro

## Bambuco

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

♩=90

*p*

8 *accel.* *accel.* ♩=130

15 *mf*

23 *mf*

29 *f*

35 *p* *f*

41 *f*

48 *rit.* ♩=70 *mp* *p* *mp*

Violin II

# Ancestro

## Bambuco

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

♩=90

*p*

8

*accel. accel. f*

♩=130

16

*mf*

23

*f*

29

*p*

35

*f*

42

*p*

49

*rit. mp p*

♩=70

Viola

# Ancestro

## Bambuco

Compositor: Germán Darío Pérez

Adaptación: Germán D. Pinzón

♩=90

8 *accel.* *accel.* ♩=130 *f*

16 *mf* V

23 V

29 *f*

35 *p* *mp*

42 *f*

49 *rit.* ♩=70 *mp* *p*



55

61

67

73

80

86

92

99

D.C. al Coda

105

111  $\emptyset$

Musical notation for measures 111 to 116. The staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 111 starts with a whole rest. The melody consists of eighth and quarter notes with various rests. Measure 116 ends with a double bar line.

117

Musical notation for measures 117 to 122. The staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 117 starts with a whole rest. The melody consists of quarter and eighth notes. Measure 122 ends with a double bar line.