

Villancicos de ayer y hoy
Tres arreglos de los villancicos del compositor Jeremías Quintero para
formato de coro y trío típico andino colombiano

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música

Gildardo Rubio López
Asesor Especifico de Investigación y Creación
Andrés Villamil
Asesor General de Investigación y Creación
William Ricardo Almonacid González

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Artes
Licenciatura en Música
Bogotá D.C, 2026

Tabla de contenido

Agradecimientos	6
1.1 Introducción	7
CAPÍTULO 1	8
1.1 Contextualización	9
1.2 Planteamiento del problema.....	10
1.3 Pregunta de investigación	11
1.4 Objetivos	11
Objetivo general	11
Objetivos específicos.....	12
1.5 Justificación	12
1.6 Antecedentes	14
Monografías	14
Publicaciones.....	15
Documentación audiovisual	16
Marco metodológico.....	17
2.1. Tipo de investigación:.....	17
2.2. Enfoque epistemológico:	18

2.3. Instrumentos de investigación:	19
2.3.1. Diario de campo.	19
2.3.2. Entrevistas.	20
2.4. Método investigativo.....	21
2.4.1 Auto-etnografía heurística.....	21
2.5. Caracterización de la población.	22
2.6. Ruta Metodológica:.....	25
Marco Teórico	26
Etapas 1	26
3.1 El género villancico y su historia.....	26
3.2 La llegada del género villancico a Colombia.....	27
3.2.1. Historia del villancico en Nariño	28
3.3. Jeremías Quintero (Biografía)	30
3.3.1. Estilo compositivo.....	32
3.3.2. Catálogo con sus obras	33
3.3.3 Ritmos típicos de la región andina	34
Etapas 2	43
Instrumentos típicos de la región andina.	43
La bandola andina	44
El tiple	46
Figura 12. <i>El tiple</i>	46
La guitarra	48

El coro.....	50
Tipos de coros	51
Trío Andino Colombiano	52
Etapas 3	55
Transcripción y análisis de la canción El Duraznero.....	55
Análisis melódico.....	55
Análisis de estructuras formales.....	57
Análisis armónico.....	57
Análisis del ritmo y métrica	57
Transcripción y análisis de la canción La Paz De Las Alturas	61
Análisis melódico.....	61
Análisis de estructuras formales.....	63
Análisis armónico.....	63
Análisis del ritmo y métrica	64
Transcripción y análisis de la canción Que Cuna Humilde	67
Análisis melódico.....	67
Análisis de estructuras formales.....	68
Análisis Armónico.....	69
Análisis del ritmo y métrica	69
Etapas 4	72
Análisis del arreglo de la obra “El Duraznero”	72
Análisis del arreglo de la obra “Que Cuna Humilde”	76

Análisis del arreglo de la obra “La Paz De Las Alturas”	79
Capítulo 4: Análisis	84
Conclusiones.....	90
Bibliografía.....	92
Tabla de figuras:	98
Webgrafía y discografía.....	100
Anexos	100

Agradecimientos

A Dios por levantarme darme fuerza cuando me sentía decaído.

Agradezco a mi madre quien con amor y dedicación nunca dejó de creer en mí.

A mi familia por brindarme apoyo y consejo cuando más lo necesité.

A mi asesor por el tiempo, los consejos y los conocimientos brindados.

1.1 Introducción

El presente trabajo se realiza por una parte para visibilizar el trabajo del compositor Jeremías Quintero, quien dejó un legado musical de más de tres mil obras en el género musical villancico y que en hoy día se cantan en épocas de navidad. Merecedor de un reconocimiento internacional en 1950, cuando en ese momento el ex presidente Eduardo Santos auspició la recolección de algunas de sus obras musicales plasmándolas en una colección de villancicos en el libro llamado “Cantares de Navidad” (Quintero, 1970) publicado en 1951 con prólogo de José Puerta, miembro de la asociación de pesebristas de Barcelona España, quienes dedicaron el IV festival de coros navideños en memoria al compositor nariñense y dejando copia de algunos de los libros en el Banco de la República de Colombia (Chaves, 2019).

De este modo, se puede reconocer el trabajo que hizo el maestro Jeremías Quintero al tomar tres de sus más célebres villancicos: La paz de las Alturas – Bambuco-Pasillo, El duraznero - Bambuco, ¡Que cuna humilde! - Guabina, e incursionar en formatos de instrumentos típicos de la región andina colombiana y coro (dos voces femeninas y una masculina), teniendo en cuenta el estilo compositivo del compositor, la forma de la obra, la armonía, dinámicas, además de las posibles influencias del entorno social en el cual estuvieron rodeados tanto el compositor como el arreglista las obras en cuestión.

Se investiga acerca de la historia del género villancico y su papel representativo a lo largo de la cultura y tradición mundial, como también el impacto que este género ha tenido en la música, tradición y costumbres de la cultura colombiana y su relación con

la música de la región andina. De igual manera visibilizar el impacto social y cultural que este género musical produjo en la vida de éste compositor.

Se elige tener un enfoque cualitativo, en el cual se estudian y analizan los procesos metodológicos compositivos como la repetición, variación, contraste, desarrollo del motivo y técnicas contrapuntísticas que tuvo en cuenta el maestro Jeremías Quintero, para componer las canciones escogidas de su autoría, como también tener como referencia trabajos realizados para formato de coro y otros trabajos para formatos de trio andino colombiano y sus respectivas implicaciones técnicas y estilísticas que se deben tener en cuenta a la hora de realizar arreglos para este tipo de formatos.

CAPÍTULO 1

En este apartado se abordan aspectos importantes que dan inicio a la investigación, de manera que se muestre como punto de partida una contextualización del género villancico en Colombia y su papel representativo especialmente en la música de la región andina, como también, uno de sus más grandes representantes del género musical ya mencionado, para así, generar el planteamiento del problema, la pregunta de investigación, los propósitos a alcanzar, la justificación del porque se realiza el proyecto y los antecedentes que se tomaron en cuenta a forma de guía para direccionar y centralizar el trabajo.

1.1 Contextualización

Los villancicos han sido escritos casi siempre a una o dos voces, sobre versos o poemas muy sencillos con una armonía sencilla para garantizar su interpretación popular y entre los niños de manera fácil. Muchos de los villancicos de compositores colombianos se han hecho famosos unos más que otros entre las gentes; muchos de ellos han sido grabados desde hace varias décadas en Colombia en forma de pasillo, bambuco, cumbia, pasajes, porros, y otros ritmos vernáculos. (Rodríguez Álvarez, 2025).

Así pues, en épocas de Navidad muchas de las familias colombianas se reúnen alrededor del pesebre para recitar oraciones y cantar villancicos alusivos al nacimiento del niño Jesús, generando un gusto por ese tipo de tradiciones culturales y religiosas. Un caso particular fue el del maestro compositor Jeremías Quintero, quien en su niñez estuvo rodeado de estas tradiciones navideñas y tuvo la coincidencia de nacer un 16 de diciembre del año 1884 en Barbacoas Nariño, fecha en la cual se da inicio a las novenas navideñas. A lo largo de su vida como músico, compuso alrededor de 3000 villancicos, usando ritmos típicos de la región andina como el bambuco, la cumbia, vals, pasillo entre otros.

1.2 Planteamiento del problema

A lo largo de este proceso investigativo, se encuentran muchos villancicos del maestro Jeremías Quintero en diversos formatos musicales, principalmente en versiones corales, otros arreglos o adaptaciones hechas por distintos músicos han estado acompañados de instrumentos no típicos de la región andina. Sin embargo, hay pocas referencias de arreglos para el género villancico en el formato coro y trío típico andino colombiano.

Dado que las obras seleccionadas para hacer los respectivos arreglos contienen ritmos como el bambuco, el pasillo y la guabina, propios de esta región andina, es necesario en primera instancia recurrir a la transcripción de las mismas para hacer el respectivo análisis de las posibilidades tímbricas, técnicas, interpretativas y estéticas que este formato vocal instrumental puede ofrecer, al realizar arreglos que resalten el uso de estos instrumentos típicos de la región andina en la interpretación de los villancicos, conservando así la autenticidad y riqueza de la música andina colombiana y teniendo como punto de referencia el estilo compositivo de Quintero.

De la misma manera, la música andina colombiana ha sido un pilar fundamental de la identidad cultural del país con sus ritmos autóctonos como el bambuco, el pasillo, la guabina y el torbellino. Dentro de este contexto, el trío andino colombiano ha jugado un papel crucial en la preservación y difusión de la música tradicional, siendo una agrupación típica compuesta por guitarra, tiple y bandola. Sin embargo, a pesar de su relevancia cultural, se hace necesario estudiar cómo este formato musical ha influido en la creación e interpretación de la música navideña en Colombia.

El problema de investigación surge de entender el papel que ha jugado el trío andino en la tradición musical navideña, particularmente en la interpretación de

villancicos en el formato vocal instrumental, los cuales, si bien forman parte de una tradición cristiana europea, han sido nuevamente contextualizados y adaptados en el ámbito cultural colombiano. Aunque existen referencias generales a la importancia de la música navideña en el país, la conexión específica entre el formato coro y trío típico andino en su adaptación a estos géneros musicales ha sido poco estudiada académicamente.

Aunque en Colombia algunas de las propuestas musicales para el género villancico que se escuchan hoy día, incluyen elementos compositivos en ritmos andinos, no todas tienen un sustento teórico entrelazado con el campo analítico para este tipo de formatos musicales al cual está enfocado este proyecto; es por esto que es importante tener herramientas que permitan recurrir al análisis musical del estilo compositivo del autor de las obras y cuyos resultados se puedan ver reflejados en los respectivos arreglos para coro y trío típico andino colombiano.

1.3 Pregunta de investigación

¿Cómo incorporar elementos musicales del estilo compositivo del maestro Jeremías Quintero de las tres obras seleccionadas en la realización de arreglos para el formato coro a tres voces y trío típico andino colombiano? (La paz de las Alturas – Bambuco-Pasillo, El duraznero - Bambuco, ¡Que cuna humilde! - Guabina)

1.4 Objetivos

Objetivo general

Realizar los respectivos arreglos de las tres obras seleccionadas (La paz de las Alturas – Bambuco-Pasillo, El duraznero - Bambuco, ¡Que cuna humilde! - Guabina)

del maestro Jeremías Quintero para formato coro a tres voces y trío típico andino colombiano con el fin de ampliar aún más el repertorio del género villancico para este tipo de formatos.

Objetivos específicos

- Determinar las características estructurales, rítmicas y melódicas del estilo compositivo del maestro Jeremías Quintero en las tres obras musicales seleccionadas.
- Describir los elementos técnicos e interpretativos de la bandola andina, el tiple, la guitarra y coro requeridos para la interpretación de éste tipo de género musical.
- Elaborar los respectivos arreglos musicales para el formato coro y trío andino colombiano, teniendo en cuenta su estilo compositivo.
- Registrar los desafíos técnicos de creación y adaptación musical como también aquellos que tienen que ver con lo personal que tuvo el autor de este proyecto en su desarrollo como profesional en su rol como investigador - creador.

1.5 Justificación

El presente trabajo le permite al autor del proyecto explorar y analizar los diversos procesos compositivos de obras musicales al tomar herramientas que le permiten abordar elementos interpretativos, estilísticos, textuales y orquestales para su beneficio al momento de realizar arreglos musicales. También el indagar en factores

históricos, sociales y de interés personal, importantes todos ellos para la fundamentación y argumentación del trabajo.

Del mismo modo, a través de este proyecto, el autor busque escrutar acerca del papel que juega en su rol como investigador y creador, permitiéndole hacer una introspección de los desafíos que por un lado son los conocimientos adquiridos antes, durante y después del desarrollo de este proyecto tanto musicales, estéticos, interpretativos, y por otro lado, todos los aspectos personales y emocionales que sorteó a lo largo del desarrollo de este proyecto de investigación – creación.

La música navideña es ampliamente apreciada en Colombia, no solo por su valor cultural en encuentros sociales, sino también por su capacidad para enriquecer y diversificar el repertorio musical. En este contexto, se propone integrar el formato vocal instrumental andino colombiano, con el objetivo de ampliar las posibilidades interpretativas y técnicas para músicos en formación que tocan estos instrumentos tradicionales. Esta combinación no solo dará aportes al repertorio navideño, sino también ofrecerá a los músicos nuevas oportunidades para desarrollar sus habilidades y explorar diferentes enfoques interpretativos, promoviendo así una mayor riqueza y diversidad en las presentaciones musicales durante la temporada navideña.

El trabajo también pretende ampliar la documentación musical e investigativa del país, pues proporciona elementos históricos - musicales de compositores como Jeremías Quintero para quien quiera indagar en el legado musical y cultural que ha dejado tal compositor y sea material de estudio el cómo realizar arreglos para este tipo de formatos musicales.

Además, este trabajo sirva como punto de referencia en la investigación de la vida y obra del maestro Jeremías Quintero, puesto que muchas de las canciones de su

autoría, se han transmitido en forma oral, pero en algunas ocasiones se olvida quien ha sido el autor de tales composiciones, pues él, de entre tantos compositores colombianos nos ha remontado a nuestra infancia llena de alegría en épocas de navidad y ha permitido que nuevas generaciones crezcan abrazando con alegría ésta tradición cultural y musical.

1.6 Antecedentes

En la labor de encontrar recursos que sirvan de orientación y apoyo para la realización de este proyecto, se citan a continuación la siguiente serie de antecedentes ordenadas de la siguiente manera: Monografías que hacen parte del repositorio de las distintas instituciones educativas de educación superior; publicaciones con las distintas perspectivas del género villancico y otras acerca del papel que juega el Trío Típico Andino Colombiano en la cultura del país y por último, material audiovisual donde se evidencia el registro de algunas de las obras del maestro Jeremías Quintero y otro material que hace parte de grupos con distintos formatos musicales.

Monografías

- ***Proceso de composición de arreglos vocales (con o sin acompañamiento instrumental) en repertorio de música tradicional y/o popular colombiana. Otero estrada Laura. Pontificia universidad Javeriana – 2008.*** Este trabajo se centra en darle un poco más de importancia a la música coral o a capella, ya que según la autora, este tipo de música ha sido poco explorada, son pocos los que se han atrevido a hacer propuestas innovadoras, de pronto por temor a atentar contra nuestra tradición, o tal vez por falta de interés.

- ***Puya y Paseo vallenato en una adaptación para cuarteto de cuerdas “Transcripción y Adaptación de Francisco el hombre (Puya) y Qué triste me dejas (Paseo) obras del maestro Luis Enrique Martínez para dos violines, viola y violonchelo”.*** ***Lina Marcela Riaño Mindiola. Universidad pedagógica nacional – 2022.*** El cual, se encamina en la comprensión, descripción e interpretación de la puya y paseo vallenato a través de dos adaptaciones que reúnen aquellos elementos musicales, característicos de estos dos aires, usando como recurso el cuarteto de cuerdas (dos violines, viola y violonchelo). Este trabajo da grandes aportes en cuanto a las adaptaciones y el uso de otros recursos tímbricos, distintos a las obras originales sin perder de vista el estilo compositivo de las mismas.

Publicaciones

- ***El origen de los villancicos, las canciones típicas de la Navidad***
Para ahondar en la historia que envuelve a los villancicos, se tomó como punto de consultoría el bloc de National Geographic,
https://historia.nationalgeographic.com.es/a/origen-villancicos-alegres-canciones-navidad_15987
- Tomado de Blogs.elespectador.com
<https://www.google.com/amp/s/blogs.elespectador.com/cultura/pazifico-cultura-y-mas/compositor-barbacoano-jeremias-quintero-enamorado-la-navidad/amp>
- Para indagar un poco en la vida y obra musical del maestro Jeremías Quintero se tomó el blog llamado: Compositor Barbacoano, Jeremías Quintero, es el personaje 10

<https://pagina10.com/web/compositor-barbacoano-jeremias-quintero-es-el-personaje-10/>

Documentación audiovisual

- ***Cantares de Navidad con las hermanas Garavito y el maestro compositor y arreglista Jaime Llano González.*** Para la transcripción y análisis de las obras en cuestión, se tomó como referencia las canciones subidas a la plataforma digital de YouTube, descrita en el siguiente enlace: *Nochebuena en Colombia*.
<https://www.youtube.com/watch?v=YjQQZAffv80&feature=youtu.be>
- ***Misa Campesina Colombiana de Alberto Escobar Ospina.*** En este gran trabajo encontramos que en su instrumentación implementó: voces, flauta travesa, clarinete, bandola, tiple, guitarra, contrabajo, bajo, cucharas, maracas y tambora, interpretados todos estos instrumentos a lo largo de las canciones. Tales canciones corresponden al género de música sacra con ritmos típicos de la región andina pero en el repertorio no se usó el estilo musical del villancico.
https://www.youtube.com/watch?v=ImoKvLv87Ew&list=RDImoKvLv87Ew&start_radio=1&t=142s
- ***“De Repente” de Aldemaro Romero*** Otro referente que se ha encontrado es el grupo vocal instrumental colombiano “Impromptus” que en sus arreglos, toma canciones con ritmos típicos de la Región Andina y hace un juego melódico a cuatro voces con onomatopeyas, adornando en contra melodía a la letra. Entre sus instrumentos musicales podemos encontrar que interpretan además de la bandola, el tiple y la guitarra y en ocasiones el contrabajo, el piano y el violín donde se destaca su excelente manejo de volúmenes, matices, y su estilo

musical.https://www.youtube.com/watch?v=foIccg1rs5Y&list=RDfoIccg1rs5Y&start_radio=1

Marco metodológico

Ahora, en este capítulo se define los métodos de investigación que se implementaron para la realización de las distintas etapas de estudio del presente trabajo investigativo; de la misma, manera se citan algunas de las distintas técnicas que se utilizaron para la recolección y sistematización de la información pertinente para el proceso creativo musical de los villancicos seleccionados del maestro Jeremías para su adaptación a coro y trío andino colombiano.

2.1. Tipo de investigación:

Este trabajo está enmarcado dentro de la línea de Investigación - Creación porque requirió de un análisis previo y posterior de la documentación teórica sobre los aires del bambuco, el pasillo y la guabina en el género villancico en Colombia, los cuales se encuentran en las canciones compuestas por el maestro Quintero y que fueron seleccionadas como punto de referencia para la realización de este proyecto. De esta manera poder visibilizar la versatilidad que los compositores como él han tenido para sus creaciones artísticas y en especial en este tipo de tradiciones musicales.

Posterior a esto, también se hace un análisis de modelos compositivos para arreglos corales, que puedan servir para la adaptación al formato coro y trío andino colombiano.

Así también, la acumulación de experiencias y conocimientos necesarios, previos y a lo largo de este camino, han sido fundamentales para la creación artística en donde la actuación y participación del investigador juega un papel importante en el desarrollo del proceso creativo de esta investigación al dejar en evidencia cada experiencia tanto positiva como desafiante al mostrar el avance en nuevos conocimientos plasmados en la realización de este proyecto. De esta manera, la obra artística se convierte en un espejo que refleja sentimientos, emociones, cualidades y debilidades de su creador. (Daza, 2009).

Del mismo modo, es un trabajo que se abordó dentro de la línea de investigación – creación, porque parte de una investigación cualitativa al realizar un análisis de la obras en mención, En cuanto a la creación, ya está aceptado en la actualidad por el Ministerio de Cultura e instituciones universitarias de programas de pregrado y posgrado en música y educación musical en Colombia, que los trabajos de arreglos musicales, en este caso versiones corales - instrumentales, están considerados como producciones creativas del proponente.

2.2. Enfoque epistemológico:

Este trabajo se centra en un enfoque de investigación cualitativo, puesto que busca indagar sobre los diferentes aspectos que corresponden a las expresiones culturales propias del género villancico, y, desde ahí construir un discurso musical que aporte la sociedad colombiana como legado y tradición. Cabe mencionar que este trabajo de grado proporciona un aprendizaje significativo, ya que tanto como el compositor como el autor de este trabajo en cuestión, ha tenido que incorporar saberes previos como el sumergirse en los aires o ritmos de la región andina para darle significado y sentido a cada una de sus composiciones. Así mismo, trabajos de arreglos

y composiciones para trío andino colombiano y arreglos corales, han podido sustentar en trabajos hechos previamente.

Así podemos decir que, este proceso requiere de una investigación en la creación, adaptación y ensamble de arreglos para coro y trío andino colombiano como también en la recolección de datos hallados en libros, artículos, revistas, páginas web, entre otros; que soporten toda la documentación y fundamentación teórica del caso que este proyecto y se plasme en los respectivos arreglos los aspectos significativos del género villancico y más aún en las obras del maestro Quintero quiso dejar como legado cultural en Colombia.

2.3. Instrumentos de investigación:

Para la realización de esta investigación es necesario disponer de herramientas que permitan una adecuada recolección de datos, en este sentido se utiliza en primera instancia el diario de campo para registrar la transcripción, adaptación de los arreglos justificando la forma del arreglo. En segunda instancia se utiliza la entrevista a personajes que a través de las experiencias adquiridas a lo largo su carrera musical, puedan contribuir con sus opiniones y sugerencias en el modo de escribir para cada instrumento.

2.3.1. Diario de campo.

En el diario de campo se registra de manera clara y sistemática toda la información recogida a lo largo del proceso de transcripción, adaptación y arreglos de las obras en cuestión. Este instrumento de recolección de datos permite documentar todas aquellas problemáticas, situaciones y desafíos que fueron guiando cada etapa del desarrollo de este proyecto. Así también se registran las estrategias empleadas para su

resolución. De este modo, el diario de campo se convierte en una herramienta fundamental para el análisis crítico del proyecto ya que facilita la comprensión del proceso creativo y metodológico, como también aporta elementos valiosos para el seguimiento y evaluación de la experiencia.

2.3.2. Entrevistas.

En este método de recolección de información, se harán una serie de entrevistas dirigidas a figuras representativas del ámbito de la música tradicional, quienes a su vez han desarrollado experiencias, vivencias y reflexiones en el marco de la música colombiana para así indagar en los conceptos básicos de la escritura musical y vivencias que han tenido con respecto a la música andina colombiana. Dichas entrevistas estarán expuestas en el capítulo de análisis puesto que permite sustentar las decisiones tomadas en la realización de los arreglos. El diseño de la entrevista no es estructurada, más bien se muestra como pregunta y respuesta. Los personajes a los cuales van dirigidas las preguntas se nombran a continuación:

- Maestro Oscar Santafé, quien ha sido uno de los más grandes representantes en la interpretación, composición y arreglos musicales para tiple y quien puede aportar con su conocimiento a este proyecto la manera de escribir partitura para el instrumento del tiple.
- Maestro Diego Saboya quien en su amplio discurso interpretativo de la Bandola, constituye un referente fundamental ya que en su experiencia y dominio puede aportar criterios sólidos en la forma de escritura específica para este instrumento. Sus conocimientos técnicos e interpretativos favorecen para una mejor digitación, la articulación y las posibilidades técnicas y sonoras del instrumento

- Maestro Andrés Villamil quien en su experiencia en la interpretación de la guitarra y su gran conocimiento de la música andina puede dar su punto de vista técnico e interpretativo a la hora de escribir para este instrumento.

2.4. Método investigativo

Vale la pena resaltar otra metodología de investigación la cual ahonda en los aspectos personales y particulares del sujeto, quiere decir que mientras en el enfoque cualitativo se centra en la observación y evaluación del comportamiento y conocimiento de otras personas. Por el contrario la Auto-etnografía se centra en conocer más a fondo las vivencias y situaciones que el autor de la investigación está dispuesto a afrontar con todo lo que esto conlleva en el desarrollo de su trabajo investigativo. (López Cano Ruben, 2014)

2.4.1 Auto-etnografía heurística.

Este proyecto está enmarcado dentro del método de investigación de la Auto-etnografía heurística porque el sujeto conoce a fondo, analiza y hace reflexión partiendo de su propia experiencia personal puesto que ha sido partícipe de aspectos de la cultura navideña a través de diferentes etapas de creación. Este método de investigación no tiene como objetivo dar un informe a la investigación, pero si funciona como herramienta generadora de ideas en los distintos procesos o etapas que articulan este proyecto. De este modo como dice (López Cano Ruben, 2014) “se implementan elementos metodológicos que se integren a las actividades musicales habituales de manera poco invasiva”.

Por esta razón, se hace el bucle de *interacción y retroalimentación* entre *práctica creativa y reflexión* (López Cano Ruben, 2014) dentro de cuatro fases que se citan a continuación:

- **Práctica Artística:** es importante para el investigador realizar la transcripción de las obras en cuestión para su posterior adaptación, al usar sus conocimientos teóricos – prácticos en el ejercicio de escucha y escritura musical.
- **Autobservación directa:** Se registra en la medida del desarrollo del proyecto donde se interrumpe una acción para reflexionar y describir sobre ella (lo que se siente, lo que se viene a la mente, como se evalúa la acción que se está ejecutando, el método de la acción). (López Cano Ruben, 2014)
- **Registro de la Autobservación:** se ordenan por orden cronológico los datos en un diario de campo todas las acciones realizadas en la práctica creativa.
- **Autorreflexión:** Se relatan los análisis de las acciones de la práctica creativa. Esta autorreflexión se da después de la autobservación directa.

2.5. Caracterización de la población.

La presente investigación se centra en una adaptación de los tres villancicos del maestro Jeremías al formato coro y trío andino colombiano. Para ello, se necesita tener en cuenta a qué tipo de población está dirigido este proyecto, el cual se direcciona a estudiantes de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional o a quien esté interesado, quienes serán en primera instancia, los protagonistas en la interpretación y análisis de las obras.

Como se ha mencionado en el anterior párrafo, la población objeto de estudio son estudiantes de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional o

quienes estén interesados y quienes directamente se familiaricen con la música andina e indirectamente con el género Villancico. Estos participantes deberán tener conocimiento básico en la interpretación de obras con ritmos típicos de la región Andina, para mencionar los que en estas obras contienen tenemos: El Bambuco, la guabina y el pasillo. Por otro lado, también cantantes que tengan la experiencia en la interpretación de música coral.

Tabla de caracterización de la población			
Perfil	Edad	Género	Procedencia
Demográfico	Entre 18 y 30 años	Mixto	Estudiantes o profesionales de distintas regiones del país
Perfil	Carrera	Nivel de formación	
Académico	Estudiantes de la licenciatura en Música de la universidad Pedagógica Nacional Y Músicos en general	Estudiantes de pregrado de los distintos semestres de la licenciatura en Música o músicos que quieran incluir dentro de su repertorio este tipo de obras.	
Intereses Musicales	Géneros musicales	Experiencia	
	Intereses en la	Se apoyará en los conocimientos	

	música tradicional colombiana • Obras para coros • Obras para Trio Andino Colombiano • Repertorio navideño	previos y habilidades de los estudiantes para el taller de montaje de los respectivos arreglos.	
Motivaciones	Culturales	Educativas	Sociales
	Deseo por preservar y difundir la música tradicional colombiana	Aprender sobre arreglos musicales y la aplicación en contextos pedagógicos	Oportunidad de poder trabajar en compañerismo entre músicos y estudiantes
Contexto Sociocultural	Valores	Actividades Extracurriculares	
	Apreciación por el contexto histórico de compositores como el maestro Jeremías Quintero y la diversidad cultural	Posible participación en festivales de música andina y villancicos	

2.6. Ruta Metodológica:

Actividades	Periodo
Fase 1: Planificación	Febrero 2025 – noviembre 2025
Revisión de antecedentes bibliográficos y discográficos	Febrero 20 de 2025
Selección de las obras del maestro Jeremías Quintero	Julio 30 de 2024
Transcribir los villancicos seleccionados	Enero 2026
Realización de los respectivos arreglos para el formato vocal – instrumental típico de la región andina	Febrero y marzo de 2026
Implementación de los arreglos.	Mayo 2026

Culminación del proyecto de grado	Marzo 2026
Entrega del proyecto de grado a lectores y jurados	Abril 07 de 2026

Marco Teórico

A continuación se abordan elementos básicos que ayudarán a la contextualización y desarrollo de este proyecto. Tales elementos se pueden citar de la siguiente manera: en su primera etapa se hace un recorrido por la historia del género villancico, su influencia en el departamento de Nariño donde nació el compositor como también su influencia en Colombia. También se abordará un poco la vida y obra del maestro Jeremías Quintero, el análisis de su estilo compositivo y un catálogo con sus obras más representativas en cuanto al género villancico se refiere y por último en esta etapa se habla de los ritmos típicos de la región andina.

En su segunda etapa, se describen los instrumentos típicos de la región andina colombiana, su rol en el acompañamiento en el trío andino colombiano, el coro y tipos de coro. De la misma manera se muestra un breve resumen de la conformación y rol de cada instrumento del formato trío andino colombiano. En la tercera etapa, se muestra las transcripciones de la armonía y la melodía de las obras y sus posteriores arreglos y por último, la cuarta etapa se da muestra del resultado final de la adaptación de dichas obras para formato coro y trío andino colombiano y su análisis.

Etapas

3.1 El género villancico y su historia

El término villancico se remonta a la edad media y parte del renacimiento. Tal término se deriva de la palabra villano que se les denomina a aquellos habitantes de las villas medievales de España y Portugal, quienes entonaban canciones de diversos temas y que no siempre iban acompañados de algún instrumento musical. De hecho, el género no se asocia en un principio con la época de la navidad sino que tuvo tal popularidad

que la iglesia tomó interés en este género musical y lo adaptó para celebrar la navidad, cambiando su letra profana por letra sacra, inspirada en la figura de Jesucristo siendo niño y María la madre de Dios. Así pues, poco a poco la iglesia fue incorporando este género musical como parte de la liturgia y en especial en las novenas y la misa de gallo. A lo largo de los siglos XVII y XVIII los villancicos alcanzaron un alto grado de sofisticación musical, entre ellos se encontraban composiciones solistas, coros y hasta pequeñas representaciones teatrales. (Sadurni, 2023)

En varios países podemos apreciar como al género villancico se lo denomina de distinta forma, para dar un pequeño ejemplo, en estos países se les llama así: *Koliadki* en Ucrania y Rusia, *Koleda* en Bulgaria y Polonia, *Pastorali* en Italia, *Weihnachtslieder* en Alemania, *Christmas Carols* en los países de habla inglesa, *Aguinaldo* en Venezuela o *Posadas* en México y Centroamérica.

3.2 La llegada del género villancico a Colombia.

Para Colombia, el villancico, la música navideña por antonomasia, aquella tonada sencilla que canta al nacimiento del Niño Jesús, nos viene desde la Colonia con la obvia carga hispana renacentista y barroca, bajo dominio eclesial y evangelizador hasta los años recientes, en los que todos los creadores y públicos incorporan elementos modernos, con sincretismos, hibridación y mestizaje. (Rodríguez Álvarez, 2025), tal hibridación y mestizaje llega de los ritmos propios de las distintas regiones de nuestro país.

Así pues, (Rodríguez Álvarez, 2025), también señala que muchos de los villancicos tradicionales han sido venidos de países vecinos como Venezuela, Ecuador y Perú, los cuales se han cantado en Colombia desde hace mucho tiempo. Muchos otros han llegado de otros lugares y se han hecho populares, tal es el caso de villancicos como

Tutaina tuturumá, yo soy Vicentico, Antón Tiruriruru, Los peces en el río, Zagalillos del valle venid, Mi burrito sabanero y Donde será pastores, entre otros.

En Colombia han sido muchos artistas y compositores del género villancico que para resumir se citarán algunos como: Gonzalo Vidal Pacheco (1863 - 1946) quien escribió un villancico intitulado *Venid Adoremos*, Luis Antonio Calvo (1882 - 1945) fue creador de tres villancicos: *Duerme, duerme; lirios, racimos y espigas y Pastorela*, incluidos en su colección arpa mística, Alberto Urdaneta Forero (1895 – 1965), conocido por los villancicos: *No puede dormirse el Niño, La estrella de Oriente (Mirad pastorcillos), Mirad en la cuna al niño, Yo soy la pastora, Arrurrú, El zagalín, Un niño ha nacido, Dos luceros y ¡Qué relindo y bueno!*; José Vicente Chala Hidalgo (1899-1965), compuso *A Belén dulce grey, A Belén pastores, Alborada, Arrullos del niño, Bambuco de Nochebuena, Caminando al portal(guabina), Cantad, cantad querubes, Cantar navideño, Cantar quisiera, Cantemos arrullos, Con voz del cielo, Corramos alegres (pasillo), Dios hecho hombre, Dormido y despierto, El rey de los cielos, Florecillas (pasillo), La Estrella de Oriente, Pastores y zagales, Tus encantos, Visión angélica*, casi todos sobre textos de los frailes franciscanos Carlos Sinisterra, Bernardo Molina y Carlos Gil Roza. Todos estos compositores han escrito villancicos, que se han hecho famosos —unos más que otros— entre las gentes; muchos de ellos han sido publicados y grabados desde hace varias décadas en nuestro país (Rodríguez Álvarez, 2025).

3.2.1. Historia del villancico en Nariño

En Nariño como en otros departamentos de Colombia se acostumbra a vestir los niños con pijamas de colores y atuendo Judío de la época, representado al niño Jesús, a María, a san José con barba postiza y a los reyes magos en la que nació el niño Jesús

como también se acostumbra a sacar un “*matacho*”, una figura de hombre, vestirlo llenarlo de aserrín, paja o lama seca, y entre algarabía, risa, pólvora le rocían gasolina y lo queman en símbolo del año viejo que se está acabando. En Barbacoas se acostumbra antes de quemarlo, darle una Muenda de palo con todos los habitantes de castigo por las malas horas que les ha hecho pasar (Pineda Suarez, 1965)

Otra manera en la que se manifiesta la celebración en Barbacoas Nariño, son las coplas. Se puede observar una de las tantas coplas que (Pineda Suarez, 1965) nos trae a colación en la que se describe la vida de Jesús y una pequeña reflexión.

Jesús nació en un portal y en el Calvario murió.

Y, tú, que no eres Jesús, ¿te quejas por el dolor?

(Barbacoas, Nariño).

El pueblo de Barbacoas también canta a María como símbolo de pureza y recato en su labor de madre.

La Virgen con gesto honesto

Va a su niño alimentar,

Con tus teticas bonitas que parecen un panal.

(Barbacoas, Nariño).

3.3. Jeremías Quintero (Biografía)

Figura 1 *Retrato de Jeremías Quintero*



Nota: retrato del maestro Jeremías Quintero. Tomada de periódico Infobae.com (Vargas, 2025)

El maestro Jeremías Quintero nace en Barbacoas Nariño el 16 de diciembre de 1884, que tal vez por cosas del destino, ese día se da inicio a las novenas navideñas. Su interés por la música vino de la tradición oral expresada en nanas y cantos por las negras que por esas fechas entonaban en la aurífera ciudad de Barbacoas, donde corre plácido el verde Telembí. (Chaves, 2019). A la edad de 10 años, la inquietud por la música lo llevó a interpretar el flautín y la flauta, y pronto se sumergió en el estudio del solfeo. Su dedicación y pasión lo llevaron a dominar otros instrumentos, como la guitarra, el piano y el órgano, convirtiéndose en un músico versátil y talentoso. Su primer maestro musical, Eladio Ortiz, reconoció su potencial y le sugirió estudiar en la Escuela Normal Superior de Popayán, donde él mismo había forjado su camino. Allí, el maestro Jeremías no solo adquirió su título, sino que también se empapó de un ambiente académico que alimentó su amor por la música y la enseñanza.

Una vez graduado, se radicó en Pasto junto a su esposa, Cristina Rincón, y su hija, Emilia. Su profundo amor y respeto por ellas se manifestaban en cada gesto, evidenciando su compromiso como esposo amoroso y padre ejemplar. La música no solo era su pasión, sino también un medio para expresar su devoción familiar. Componía y dedicaba bellas melodías a su esposa e hija, creando un lazo afectivo sonoro que resonaría en sus corazones.

Junto a Cristina, disfrutaban de amenizar veladas en su hogar, donde el piano se convertía en el centro de la convivencia y socialización. En esas tardes llenas de risas, charlas de cultura y música, recitaban poemas y cantaban juntos, creando un ambiente de calidez y amor. El maestro Jeremías, en ocasiones, se dejaba llevar por la improvisación, dejando fluir su creatividad mientras se acompañaba del piano, transformando cada encuentro en una celebración de la vida y la música. Así, su hogar se convirtió en un refugio de arte, respeto y amor, donde la música tejía los lazos familiares, forjaba amistades fuertes y llenaba de armonía cada rincón.

Jeremías Quintero murió en Bogotá en 1964, dejando un legado y patrimonio cultural para Colombia. Su nombre y su historia nos invitan a reflexionar sobre los muchos compositores colombianos como él, que han hecho música y que ella resuena aún en todas partes pero que su nombre sigue siendo para muchos poco conocido al punto de casi quedar en el olvido. (Admin, 2025). Algunos de los villancicos de Jeremías Quintero fueron tomados por el maestro Jaime Llano Gonzáles y las hermanas Garavito para rendir homenaje al compositor, creando como resultado un acetato con los más populares villancicos del maestro Jeremías. El formato musical utilizado para ese fin estuvo conformado por: tres voces, piano y tiple. (Chavez, 2019).

3.3.1. Estilo compositivo

Según palabras del maestro Fausto Martínez Figueroa, quien dice de la música de Jeremías Quintero: el estilo de Quintero brilla con luz propia por su sencillez y claridad temática. Sus composiciones son como un espejo de los estados anímicos y del mayor lirismo de su autor, todas son cautivadoras por la belleza de las ideas y por su atmósfera poética. (Chavez, 2019). Quintero encontraba en estas reuniones espacios de tertulia que disfrutaba en compañía de su esposa y amigos más cercanos, pero en las siguientes líneas ahondaremos un poco más en cuál era su fuente de inspiración y los recursos estilísticos que usaba para componer, en este caso, el género villancico.

Con su esposa a quien llamaba con cariño Cristinita formaban una pareja católica, muy creyente y practicante de devociones, rosarios, novenarios y misas especialmente las navideñas (Diana, 2023), de ahí, podríamos partir al denotar su fuerte compromiso con respecto a sus composiciones y los recursos estilísticos en los cuales se apoyaba. Algunos de ellos nacían de poemas que le encantaba recitar en sus reuniones, un ejemplo de ello es el villancico “el duraznero” el cual le hizo su adaptación musical del poema de Eduardo Carranza 1913 – 1985 (Melandro, 2021)

Otros recursos que utilizaba para musicalizar eran basados en relatos históricos de la biblia acerca del nacimiento del niño Dios y todo sus elementos que conformaron tal episodio histórico como lo son: la estrella que guió a los reyes magos, la mula y el buey, el niño en el pajar, la virgen, los pastorcitos (zagales) que fueron hechas con ritmos como el bambuco, el vals, pasillo, danza, guabina y cumbia.

En la mayoría de sus obras el maestro Jeremías usaba la forma de la canción tripartita A-B-C, modulando entre tonalidades paralelas con una base armónica de tónica, dominante y subdominante. Esta forma podía variar en AA-BB-CC ó A-B-A;

acompañado en algunas ocasiones de una pequeña introducción. Se evidencia también que en su mayoría de obras usaba compases ternarios (3/4 ó 6/8) y binarios (2/4).

3.3.2. Catálogo con sus obras

Como ya se ha mencionado en este escrito, el maestro Jeremías compuso alrededor de 3000 villancicos, de los cuales vamos a mencionar algunos de los más representativos y populares que se pueden encontrar en el álbum “Cantares de Navidad- Villancicos de Jeremías Quintero en arreglos del maestro Jaime Llano González y las hermanas Garavito, que se relacionan a continuación en la siguiente tabla:

Figura 2 Navidad en Colombia

Dormidito en su cuna	Danza
Hosanna Canta	Bambuco
El duraznero	Bambuco
¡Que cuna humilde!	Guabina
Gloria a Dios	Bambuco
El infante rubio	Fox
El pesebre se ilumina	Bambuco
Duerme niño, duerme	Pasillo
Séptima jornada	Chotis
Oh niño, toma mi amor	Vals
Ya viene el niño	Bambuco

Niño Divino	Bambuco
Dormido en humildes pajas	Pasillo
La paz de las alturas	Pasillo, Bambuco
Radian los cielos	Foxtrot
Adiós Divino Niño	Pasillo
Entre nubes de oro	Bambuco
Venid Pastorcitos	Bambuco
Vez Como Ríe La Luna	Pasillo
Niño de los cielos	Bambuco
A Belén todos	Vals
Portalito Santo	Bambuco
Blanca de corderos	Vals
En el cielo, lucero	Bambuco
Pimpollo de Canela	Bambuco

Nota: Recopilación de algunos villancicos grabados por las hermanas Garavito y el maestro Jaime Llano Gonzales. Tomado de: (Navidad en Colombia, 2019).

3.3.3 Ritmos típicos de la región andina

En este apartado se realiza una descripción de los ritmos típicos de la región andina con sus características de notación musical y un resumen de su historia. Se aborda solamente los ritmos que estén implícitamente en las obras a trabajar del compositor Jeremías Quintero.

2.3.3.1 El Bambuco:

Acerca del origen del bambuco se han generado muchas hipótesis y cada una de ellas contradictorias entre sí porque muchos de los musicólogos lamentablemente no

han tenido el rigor de tener una formación sólida musical e investigativa (Sanchez Suárez, 2009). Suárez también señala que el bambuco posiblemente tenga su origen en los ensambles de vientos y percusión formados por indígenas y negros de la provincia sureña del Gran Cauca. Por otro lado, también se le atribuye a los procesos de colonización de los españoles como la raza blanca, la tercera influencia en la creación de nuestras músicas; de esta manera se podría argumentar que el bambuco es tri-étnico y que hace parte de un largo proceso de mestizaje. (Sanchez Suárez, 2009).

Se tiene dentro de los antecedentes históricos que la palabra Bambuco fue utilizada por primera vez en una carta del general Francisco de Paula Santander al general París que se encontraba en la región del Cauca un 6 de diciembre de 1816 (Añez, 1951: 45 como se citó en Sanchez Suárez, 2009). Por lo cual, la palabra Bambuco es usada como símbolo nacional dentro de la batalla de Ayacucho, en la guerra de independencia entre Colombia y Perú en el año de 1824. . (Sanchez Suárez, 2009). También el bambuco instrumental, como aire nacional era reconocido colectivamente como propio de los soldados (Rodriguez Melo, 2012)

En la segunda mitad del siglo XIX el bambuco se expandió alrededor de todos los andes colombianos. Pero no fue hasta después del año 1886 cuando se firmó la Constitución de Colombia y se empezó a entender la palabra República como institución, se adopta entonces el concepto de patria donde el ciudadano ya empieza a tener derechos y sentido de pertenencia por el país. Así pues, en la búsqueda de identidad, el bambuco en menos de cincuenta años pasó de ser un género rural a un género urbano, proclamándose música y danza Nacional (Sanchez Suárez, 2009).

Las características de su notación musical están reflejadas en la signatura de 3/4, en el modelo clásico y 6/8 siendo la notación musical la más usada porque a la hora de

la lectura de la partitura da un toque de fluidez. Son dos formas de concebir la misma idea musical, escritas de manera distinta, obteniendo el mismo resultado sonoro con un ligero cambio de acento (Sanchez Suárez, 2009). En la siguiente imagen se muestra la notación en 3/4 y 6/8. Su forma musical usualmente se encuentra en formas binarias (A, B) y también se encuentra en formas ternarias (A, B, A).

En las siguientes dos imágenes se muestra la forma escritural del mismo bambuco en dos métricas distintas; en la primera imagen se escribió en métrica de 3/4 y en la segunda en métrica de 6/8.

Figura 3 *El republicano, Bambuco de Luis A. Calvo*

The image displays a musical score for a piece titled "EL REPUBLICANO" by Luis A. Calvo. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Two red boxes highlight specific chords: a G major triad in the first measure and a D7 chord in the fourth measure. The second system continues the melody and accompaniment, with a G major triad in the fourth measure. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

Nota: Bambuco escrito en métrica de 3/4. Tomado de (scribd, 2023).

En la imagen de arriba, se observa que el fraseo melódico coincide con la forma escritural del ritmo, el acompañamiento se muestra corrido, comenzando en la mitad del segundo tiempo. Aunque la melodía comienza en el tiempo fuerte del primer compás, las semifrases siguientes comienzan en la mitad del segundo tiempo.

Figura 4 *El Republicano en 6/8*



Nota: bambuco escrito en métrica de 6/8 de Luis A. Calvo. Tomado de (scribd, 2020).

En esta imagen del mismo bambuco de Luis A Calvo ya escrito en 6/8 muestra el acompañamiento comenzando en el segundo tiempo ternario del segundo compás. La melodía comienza en el quinto tiempo del primer compás ternario. Cuando se lee este pasaje de la obra, se nota una fluidez con respecto a la misma obra escrita en notación de 3/4. La notación rítmica coincide casi en su totalidad con la melodía.

Figura 5 *Bambuquisimo de León Cardona*



Nota: fragmento del bambuco “Bambuquisimo” compuesto por León Cardona. Tomado de (scribd, 2020)

En la imagen de arriba se muestra que la armonía está en el tiempo fuerte como es el caso del compás 2, 10, 14. Se puede ver en el compás 3, 7, 16, se muestra la anticipación rítmica que caracteriza al bambuco.

2.3.3.2 La Guabina

Según (Pinilla Aguilar, 1980) en su libro *Cultores de la música Colombiana*, menciona que la guabina es emblemática de los departamentos de Boyacá, Santander, Huila y Tolima. Es definido como un aire de canto popular de la montaña para expresar amores e ilusiones como también las diversas ocurrencias de los compositores y trovadores. Su aparición se atribuye a finales del siglo XIX e inicialmente se le consideraba como una música de mal gusto por las clases altas por la forma en que se bailaba.

La guabina al igual que el bambuco, ha sido un género muy difícil de rastrear por falta de material histórico que muestre su origen. Aunque es posible que su

ascendencia se le atribuya a tradiciones españolas. Sus características principales son las coplas picarescas, la instrumentación y la danza. Se podría decir también, que se le atribuye su origen a finales del siglo XVIII a rasgos indígenas y negros que reflejan en sus melodías lamentos a raíz del sometimiento durante la conquista. (Olivella, 1961).

De esta manera, según (Olivella, 1961), la Guabina no es más que una variación del Bambuco y se manifiesta más claramente en la superposición del indio sobre el negro y se gesta en el departamento del Tolima, donde el indígena persistió rebelde frente al conquistador. Es por esto que la guabina del Tolima en su interpretación en el tiple se deferencia al rasgar y expresarse para sostener una queja de amor o gritar hondo el sentimiento terrígeno a diferencia de la interpretación de los tipleros cundinamarqueses a reclamar los milagros de la Virgen de Chiquinquirá.

Hay tres tipos de guabina: la Guabina Cundiboyacense de los departamentos de Boyacá y Cundinamarca. La Guabina Veleña de la provincia de Vélez Santander; y la Guabina Tolimense o (Bunde). A continuación se describe su característica en su notación de cada una de las guabinas de la región Andina colombiana:

En la imagen de abajo se observa la partitura de la Guabina Chiquínquireña escrita por Daniel Bedoya Posada y musicalizada por Alberto Urdaneta en una adaptación para guitarra donde se muestran escritos los acordes de acompañamiento y su letra que cuenta una historia de amor entre un campesino que quiere llevar a su novia a su ranchito (casa), pero quiere antes de eso, la bendición de la virgen para que bendiga esa unión.

La forma de la canción está constituida de la siguiente manera: introducción, después AABBC, con su DS y coda. En la parte “A”, se presenta en tonalidad de Am, alternando con su IV grado y V7 para finalizar la frase. En la parte “B” cambia de

tonalidad a su relativa mayor alternado los compases con su V7 donde para finalizar la parte “B”, en el compás 36 hace el V7 del II grado de C mayor para seguir con el V7 de C mayor hasta el compás 50 y ahí la guitarra una melodía descendente para que en el compás 54 se presenten los acordes VI y V7 de Am y nos devuelva a la parte “A”, hasta saltar al signo.

Figura 6 Guabina Chiquínquireña

Guabina Chiquínquireña

Guabina Letra: Daniel Bayona Posada
Música: Alberto Urdaneta

Guitarra

The musical score is written for guitar and voice. It begins with a guitar introduction in the key of A minor, featuring a sequence of chords: A_m, D_m, A_m, D_m, A_m, and E₇. The melody is in 2/4 time. The vocal line starts at measure 7 with the lyrics "Ven, Ven ni ña de mia mor". The guitar accompaniment continues with A_m and E₇ chords. The lyrics continue: "ven, ven ni ña de mia mor. Ven, ven ven a mi ran chi to que tees pe ro con ar dor que tees pe ro con ar dor, ar dor, Si, si, si, si, cey be lla no vie ci ta due ña de mi co ra zón va mos a ver a la Vir gen a pe ñir le pro tec ción. Si, si, si, si, si dul tec ción. A ro gad le con fe vi va que ben di ga nues tra ni ón. A ro gad le con fe vi va que ben di ga nues tra ni ón." The score ends with a guitar solo in the key of F major, with chords F and E₇. The piece concludes with the instruction "Al Signo y de Coda".

EDICIÓN: GIOVANNI RUIZ TEL: +57 311 475 46 84 GUAYABETAL COLOMBIA
orquestaclase@hotmail.com / yahoo.es



Ven, ven, niña de mi amor.
Ven, ven, niña de mi amor.

Por ti, mi única ilusión.
Por ti, mi única ilusión,

Ven, ven, ven a mi ranchito
que te espera con ardor.
que te espera con ardor.

Por ti la calma perdí,
tengo enfermo el corazón.
Tengo enfermo el corazón.

Ven a mi ranchito
que te espera con ardor. (2x)

La calma perdí,
tengo enfermo el corazón.

Sí, sí, sí, dulce y bella noviecita
niña de mi corazón,
vamos a ver a la Virgen
y a pedirle protección. (2x)

Sí, sí, sí, nuestra marcha emprenderemos
de la aurora al despertar,
y ante la Virgen bendita
nos iremos a postrar. (2x)

A rogarle con fe viva
que bendiga nuestra unión. (2x)

A rogarle con fe viva
que bendiga nuestro hogar. (2x)

Nota: con letra de Daniel Bedoya Posada y Música de Alberto Urdaneta. Tomado de (scribd, 2023)

Figura 7 Fragmento de ritmo Guabina

Guabina
Ritmo

Andrés Villamil

Nota: notación rítmica del ritmo Guabina para guitarra. Tomado del libro Guitarra Colombiana.

Explorando la música colombiana a través de la guitarra. (Villamil, 2021)

En este fragmento de ilustración del libro del maestro Andrés Villamil, se observa claramente el ritmo de guabina con sus bajos primarios y secundarios. Se caracteriza por iniciar con un bajo en blanca, acorde en negra y por último bajo y acorde en corcheas. El ritmo de guabina se escribe en la métrica de 3/4.

2.3.3.3 El Pasillo

El pasillo a diferencia del bambuco, es un género que toma la reinterpretación del vals europeo, aunque no ha sido un género musical que sea bailable en su principio como lo ha sido vals, las obras escritas más adelante en el tiempo muestran que el pasillo ha tomado también la línea de danza. Llegó de Europa como parte de la expansión de la conquista en el siglo XIX, en especial en la segunda mitad de ese siglo fue centro de debate entre partidos políticos y divisiones de los mismos. A diferencia del Bambuco, el pasillo no tuvo que ser formalizado dentro del ámbito académico, por el contrario, ya venía en el “régimen de partitura” (Rodríguez melo).

Otra diferencia que distingue al pasillo es su inclinación al formato principalmente instrumental, aunque ahora su estructuración se ha dividido en dos partes: el pasillo rápido y el pasillo lento; el primero, se ha mantenido dentro de los parámetros del vals europeo, mientras que el segundo, la *capuchineada* toma unas características peculiares de gusto y preferencia común del pueblo popular colombiano (Tapias, 2020). El pasillo en su estructura predominante tiene forma tripartita (*ABC*) aunque se encuentran variaciones como (*AABBCC*) ó (*ABA*).

Etapas 2

Instrumentos típicos de la región andina.

Hablar de la cordillera de los Andes es recorrer de norte a sur, entre valles y altas montañas en la variedad de climas, el mestizaje y diversidad geográfica, étnica y cultural que se llevó a cabo entre pueblos indígenas milenarios, con europeos y africanos para construir una nueva identidad cultural que se distinga de otras culturas colonizadas. En esta medida los cordófonos (instrumentos de cuerda frotada y pulsada) traídos desde Europa y Asia adquieren una nueva identidad: la guitarra Hispanoárabe se vuelve un instrumento cotidiano, mientras la guitarra de cuatro cuerdas se convierte en el tiple, interpretado por campesinos y la bandola se adapta para expresar realidades propias de tierras tropicales (Londoño y Tobón, 2004).

Es ahí donde música andina colombiana y el trío andino colombiano se gestan a finales del siglo XIX en la capital de la República en un contexto académico, por personajes de apellidos como: Wordsworthy, Forero, Wills, Martínez, Valencia, Salazar, quienes eran provenientes de familias europeas de alto nivel socioeconómico en Bogotá (Balcazar, 2017). Se necesitaba en ese entonces formatos de música que amenizaran los eventos aristocráticos y para ello se conformaron las estudiantinas que eran conformadas por varias bandolas, triples y guitarras e interpretaban dentro de su repertorio valeses, chotis, polkas, gavotas, mazurcas, contradanzas y en menor medida un repertorio popular de lo “propio” como pasillos, bambucos, bundes, guabinas y torbellinos (Balcazar, 2017).

Para citar uno de los primeros exponentes en la conformación de grupos y que dio aportes al desarrollo de identidad cultural de la música tradicional, fue la labor del maestro Pedro Morales Pino, quien se le atribuye el desarrollo de los géneros musicales

de la zona Andina del país y fue él quien dio aportes a la construcción y diseño de la bandola en esa época, como también a la integración del tiple y la guitarra a tríos, cuartetos y estudiantinas, además de la notación musical de los géneros musicales andinos. (Balcazar, 2017).

El Trio Típico colombiano desde el siglo XIX hasta el momento ha tenido sin interrupción una vigencia amenizando tertulias y eventos en centros densamente poblados del país. (Londoño y Tobón, 2004).

La bandola andina

Figura 8 *La bandola*



Nota: Instrumento típico de la región Andina en versión más actual. Tomado de (Instrumentos Musicales, 2016)

Nace como un instrumento híbrido de la guitarra renacentista del siglo XVI. Pertenece a la familia de los laúdes de mástil largo con trastes y cuerdas de acero en seis órdenes dobles en su versión contemporánea pulsadas con púa o plectro (Londoño y Tobón, 2004). En sus principios contaba con tan solo cuatro órdenes dobles afinadas en Si bemol en la época del maestro Diego Falan. Con una caja de resonancia más grande con respecto a sus versiones actuales, su desarrollo morfológico comenzó a mediados

del siglo XX alterando su tamaño e incluso la cantidad de cuerdas en cada una de sus órdenes.

Según lo citado por (Prado Hernández, 2021), en su cita de (Rojas 2008), su primera afinación fue en Si bemol para que posteriormente le diera su afinación actual en Do el maestro Diego Estrada Montoya quien fue considerado el primer interprete profesional de la Bandola Andina por su técnica, ejecución y estilo interpretativo como también los aportes al instrumento y su repertorio en el trio Morales Pino.

Su afinación es simétrica por cuartas justas, comenzando desde Fa sostenido en la sexta cuerda, recordando que se enumeran de abajo hacia arriba al aire siendo la más aguda la primera cuerda. En la actualidad, intérpretes de la Bandola Andina en algunas ocasiones afinan la sexta cuerda en “Mi” por especificaciones del compositor de la obra en cuestión. En la imagen de abajo se muestra las notas en el pentagrama de la afinación en cuerdas al aire de la Bandola Andina.

Figura 9 *Afinación de cuerdas de la bandola andina*



Nota: Posición en el pentagrama de las cuerdas de la Bandola Andina. Tomado de: (Wikipedia, 2025).

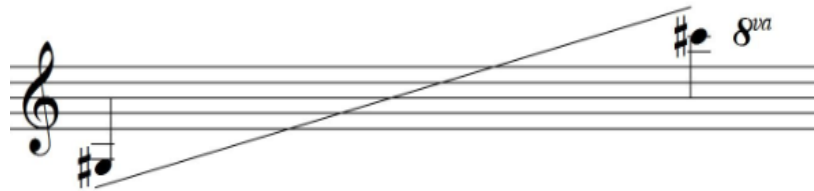
Figura 10 Cuadro Afinación de la Bandola

Número del orden	Nota musical
1 orden	Sol
2 orden	Re
3 orden	La
4 orden	Mi
5 orden	Si
6 orden	Fa sostenido

Cuadro 1. Afinación de la Bandola

Nota: Se puede apreciar en la siguiente figura el rango de nota a nota desde la nota Fa sostenido 3 hasta la nota Do 6 que tiene la Bandola Andina contemporánea. Tomado de: (Studocu, 2026).

Figura 11 Tesitura de la bandola



Nota: tesitura de la bandola desde su nota más grave (Fa# 3), hasta la nota más aguda (Do# 5). Tomado de edición Finale 2014.

El tiple

Figura 12. El tiple



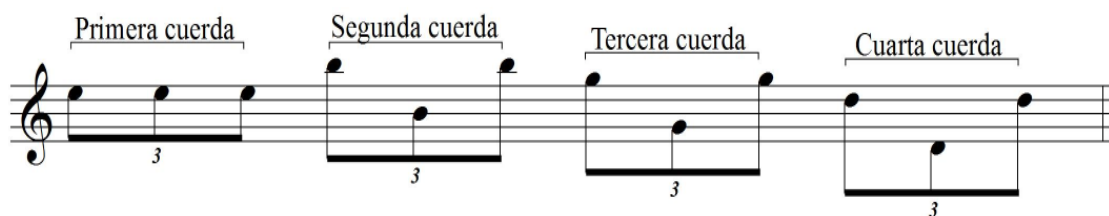
Nota: El tiple en su versión actual. Tomado de: (Musicales Bucaramanga)

Según la investigación de (Londoño y Tobón, 2004), entre el siglo XII y el siglo XVI cuando se desarrolló la polifonía, se le atribuyó la palabra “triple” a la tercera voz del registro agudo en un formato vocal o instrumental. Posterior a esto, a mediados del siglo XVI por el hablar cotidiano se comenzó a llamar “tiple” perdiendo su letra “r”. Teniendo en cuenta uno de estos antecedentes el cordofonista e investigador colombiano Manuel Bernal a los instrumentos de registro agudo pasó de llamárseles discantes a “tiples” (Puerta, David. Citado por Bernal 2000:56)

Su creación así como la bandola andina se le atribuye a partir de la guitarra renacentista. En Colombia se registra su existencia desde 1791 en la región andina, especialmente en Santander, convirtiéndose hoy gracias a la ley 997 de 2005 expedido por el Congreso de la República como Patrimonio Cultural y Artístico de la nación (Pública, 2005).

El tiple dispone de cuatro órdenes triples de cuerdas de acero y cobre, afinadas de la siguiente manera: la primera cuerda Mi (4), la segunda cuerda Si (4), la tercera cuerda Sol (4) y la cuarta cuerda Re (4). Cabe resaltar que la primera cuerda está afinada al unísono, las siguientes cuerdas extremas de cada orden llamadas requintillas están afinadas una octava arriba con respecto a la cuerda entorchada del centro.

Figura 13 Posición de las cuerdas del tiple en el pentagrama

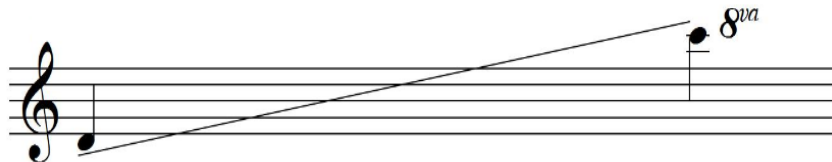


Nota: La primera cuerda se afina al unísono, mientras las siguientes se afinan una octava arriba de cada cuerda. Tomado de: (finale2014, 2026)

Está construido con madera de distinta especie con un mástil y trastes, la tapa frontal y posterior son planas con aros en forma de ocho, su caja de resonancia es

similar a la caja de resonancia de la guitarra. Si comparamos el tamaño del tiple con respecto a la guitarra, es un poco más pequeño. En la siguiente figura se puede apreciar el rango musical que va desde la nota Re₄ de la cuarta cuerda al aire, hasta la nota Do₅ aunque esta última puede variar a una nota más alta.

Figura 14 *Tesitura del tiple*



Nota: Tesitura del tiple. Tomado de: Representación gráfica finale 2014.

La guitarra

Figura 15 *La guitarra*



Nota: Imagen de la guitarra actual. Tomado de: (Ucha, 2011)

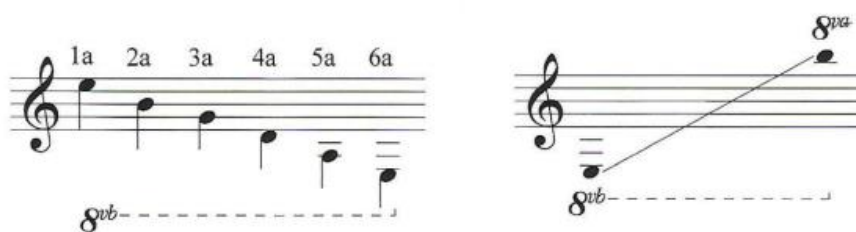
Aunque no es el objetivo de este proyecto ahondar sobre el origen fidedigno de la guitarra; solo se dará un breve resumen de su evolución a lo largo de milenios. Por consiguiente se puede decir que sus orígenes se remontan por algunas fuentes de investigadores en Asia menor y Egipto donde el antiguo laúd responde una transformación paulatina (Londoño y Tobón, 2004). De la misma cita afirman algunos

investigadores que hacia el año 1000 A.C, ya existía en Egipto un instrumento de cuerda con muchas de las características que posee la guitarra actual.

Posiblemente la guitarra de cuatro cuerdas fue llevada a España por los árabes en el siglo X, de ahí se extendió por toda Europa a finales del siglo XIV debido a su practicidad en la ejecución con respecto al laúd y ser portátil. En el siglo XVIII se popularizó la guitarra de seis órdenes simples y la guitarra de cinco órdenes dobles por su técnica más sencilla de interpretar así como la guitarra de cuatro cuerdas. Es uno de los instrumentos que goza de más popularidad en la actualidad y que ha sufrido múltiples transformaciones a lo largo de los años.

En Colombia se conoce que la guitarra llegó con la conquista española en 1492, extendiéndose progresivamente por todo el territorio nacional y ha sido el instrumento indispensable en la música popular donde personas de toda índole, como indígenas, afrodescendientes, mestizas, rurales y urbanas como personas letradas y no letradas tengan la posibilidad de acceder a este instrumento como símbolo de cultura. La afinación estándar alrededor del mundo es en “Do”. Aunque existen diferentes maneras de afinarlas que se ajustan a los requerimientos del interprete o según las regiones y culturas donde se encuentre. (Londoño y Tobón, 2004). En la siguiente imagen se muestra la afinación estándar de la guitarra y su rango.

Figura 16 Tesitura y nombre de las cuerdas de la guitarra



Nota: Posición de cada cuerda al aire de la guitarra en el pentagrama y su tesitura. Tomado de (finale2014, 2026)

El coro

Según Héctor Nardi en su libro “El director de coro: Manual para la dirección de coros vocacionales” cita que el ser humano por naturaleza es sociable y ha tenido la necesidad de expresar su sentir al interactuar con la naturaleza y el universo mismo, además de los hechos cotidianos de su vida en relación, acudiendo de alguna manera como medio de expresarse a través de su propia voz como instrumento natural. (Gallo, 2024). El canto por consiguiente, a través de los tiempos ha tenido un papel como instrumento social aplicado al servicio de la comunidad en momentos de interés colectivo, religioso o profano.

Por estas características, el coro se acentúa por su peculiar naturaleza la síntesis de varias voluntades desemboca en un mismo fin, proporcionando que el coro tenga una mayor relevancia que el canto individual. Desde hace tiempo el coro ha contribuido a ser una de las manifestaciones artísticas más accesibles a los distintos grupos sociales, desde los cantos en letanías monódicas de los pueblos primitivos, pasando por los cantos gregorianos y por la música polifonía, hasta llegar a la música contemporánea para tocar fibras espirituales más profundas del ser humano.

Según Héctor Nardi en el libro anteriormente mencionado, el coro cumple una función como coro vocacional que en sí es un grupo de personas que se reúnen sin ánimo de lucro con el objetivo principal de interpretar y darle difusión a un determinado repertorio coral. Tal agrupación puede integrarse por personas aficionadas o con conocimientos musicales, de distintas edades, agrupadas entre hombres y mujeres o solo un género generalmente el femenino. Pueden de la misma manera ser agrupados por personas con distintas profesiones o con músicos profesionales que enriquezcan de cierta manera con sus conocimientos el grupo coral.

Tipos de coros

En la conformación de los grupos corales se puede apreciar en dos grandes grupos: las voces mixtas y las voces iguales las cuales se describen a continuación:

Voces mixtas: conformado por hombres y mujeres de distintas edades

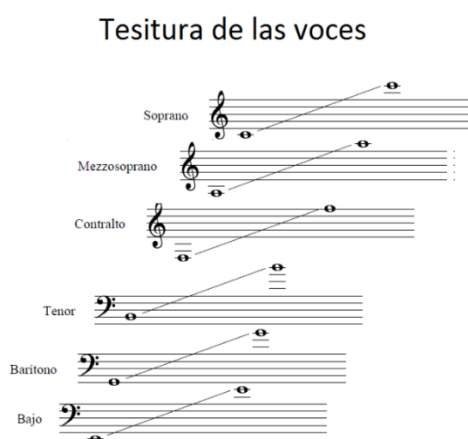
- **Coro de adultos:** formado por voces maduras que en su composición de voz está en pleno rendimiento. Tal agrupación contempla mayores posibilidades sonoras gracias a su amplia armonía y extensión. En su clasificación abarca desde la voz soprano hasta la voz bajo.
- **Coro de niños o infantil:** su característica principal es por la conformación de voces aún blancas que no las ha alcanzado la adolescencia. Consideradas en su sonoridad como voces cristalinas y transparentes.
- **Coro juvenil:** Este tipo de coro es el que le sigue al infantil y está conformado por solo adolescentes. Son voces en un notable cambio hormonal que se manifiesta más en los hombres haciendo que sus registros sean muy cortos, se quiebran con facilidad pero con un trabajo adecuado de técnica vocal se pueden alcanzar buenos resultados.

Voces iguales: se refiere a voces con la misma tesitura o rango vocal, se exponen las siguientes:

- **Coro de voces oscuras:** son aquellas agrupaciones de coros que están conformadas de solo voces masculinas donde su registro está entre los tenores, barítonos y bajos. Este tipo de coros ofrece una sonoridad profunda y potente. Los tenores suelen llevar la melodía de la obra. Pueden también estar conformados por el primer tenor con la voz más aguda y segundo tenor con la voz que le sigue, primer bajo o también llamado barítono y segundo bajo.

- **Coro de voces claras:** está conformado por voces de niños que aún no han alcanzado la pubertad y/o mujeres adultas, caracterizado por un tono puro, brillante y agudo. Caben dentro de la clasificación de voces soprano y contralto.
- **Coro infantil o voces blancas:** está conformado netamente por voces de niños que no han mudado de voz aunque estén conformados por niños y niñas, en su tesitura se puede apreciar que es la misma para ambos siendo su color de sonido muy similar entre ellas. Sus características son similares al coro de voces claras.

Figura 17 Tesitura de las voces



Nota: Tesitura de las voces representadas en el pentagrama. Tomado de: (Música en Secundaria, 2016).

Trío Andino Colombiano

Los inicios del formato instrumental Trío Andino Colombiano se le atribuyen en gran medida a la influencia y aportes que proporcionó el maestro Pedro Morales Pino a finales del siglo XIV y comienzos del siglo XX, pues es a él que se le reconoce su aporte a gran parte del desarrollo de los géneros de la región andina de Colombia. También aportó innovaciones a la construcción de la bandola, la integración del tiple, la bandola y la guitarra a estudiantinas, cuartetos y tríos, además de la notación musical de los géneros andinos (Balcazar, 2017).

También fue el maestro Pedro Morales Pino quien formó por primera vez en nuestro país la agrupación La Lira Colombiana, después le siguió la Lira Antioqueña. Músicos como Jerónimo Velasco, Emilio Murillo, Jorge Añez, Terig Tucci, entre otros impulsaron la interpretación y creación de la música andina colombiana (Hincapié, 2024). El cuarteto de cuerdas pulsadas y la estudiantina fueron las dos agrupaciones de salón más apreciadas entre los músicos populares a finales del siglo XIV y a mediados del siglo XX (Londoño y Tobón, 2004).

Héctor, Gonzalo y Francisco (Pacho), fueron conocidos como el trio de cuerdas pulsadas de los hermanos Hernández, nacidos en el departamento de Caldas, formaron una agrupación excepcional con una excelente calidad artística que aportaron nuevas técnicas interpretativas e integraron obras nacionales con extranjeras en su repertorio (Londoño y Tobón, 2004). Posteriormente surgen agrupaciones de tal importancia como el Trío Instrumental Colombiano, el Trío Joyel, el Trío Luis A Calvo y el Trío Instrumental Ancestro (Londoño y Tobón, 2004).

Otras figuras como Luis Fernando León y Diego Estrada dieron sus grandes aportes para trío andino en la segunda mitad del siglo XX. Luis Fernando León, más conocido como el chino León dirige su trabajo a la composición y arreglos para tríos, cuartetos y estudiantinas. Otros aspectos destacables fueron en la dirección del Trío Joyel, la Orquesta Típica Colombiana y la Orquesta de cuerdas Nogal; además de ser considerado uno de los mejores intérpretes de la bandola andina. Diego Estrada por su parte también considerado como un excelente bandolista, publica los primeros métodos para bandola en el país.

En la actualidad existen en el país muchas agrupaciones como el trio Itinerante creado en 2015, el trio Palos y cuerdas con más de treinta años de trayectoria, Ciprés

trio activo desde 2017, Pere Tintico Trio formado desde 2022, por nombrar algunos que siguen en la exploración e interpretación de música colombiana y extranjera, aportando cada uno con su granito de arena a la diversidad en la interpretación en este tipo de formatos.

Figura 18 *Itinerante Trio*



Nota: Fotografía tomada para el XII Festival Internacional de Guitarra – 2025 en Cartagena de Indias. A la derecha en la bandola Mateo Patiño, en el centro en el tiple a Diego Bahamón y a la izquierda con la guitarra a Sebastián Martínez. Tomado de (Fundación Guitarras por Cartagena)

Figura 19 *Trio Palos y Cuerdas*



Nota: Fotografía tomada al Trio Palos y Cuerdas para el concierto en el Teatro Julio Mario Santo Domingo. A la derecha con la bandola a Diego Saboya, en el centro con el tiple a Lucas Saboya y a la izquierda con la guitarra a Daniel Saboya. Tomado de: (Teatro Mayor, 2021)

Etapa 3

Transcripción y análisis de la canción El Duraznero

En este apartado se abordarán las transcripciones y posterior análisis de las tres obras seleccionadas para este proyecto; en primer lugar se analizará la canción el duraznero, como ya anteriormente se ha dicho, es la musicalización por parte de Jeremías Quintero de un poema de Eduardo Carranza.

Análisis melódico

1. Estructura melódica

- El texto de la melodía vocal es de tipo silábico
- La segunda y tercera voz en sus movimientos son de terceras cuidando de no tener quintas y octavas paralelas con respecto a la primera voz
- Los compases 5,7 y 9 constituyen una imitación melódica por movimiento directo

Figura 20 Melodía compases 5,7 y 9



- Los compases 13 – 15 constituyen una imitación melódica por movimiento directo de los compases 10 – 12
- Los compases 44 – 47 hacen imitación por movimiento directo de los compases 18 – 21

2. organización tonal, escalística y perfil melódico

- Centro tonal Eb menor con modulación en las estrofas a su tonalidad paralela Eb mayor.

- Tesitura de la voz principal va desde un Mi bemol 3, hasta un Do bemol 4.
- Perfil mixto: contiene movimientos conjuntos y disjuntos.
- Predominan los intervalos de terceras mayores y menores en forma descendente, saltos de cuartas, quintas, y sextas ascendentes.
- La melodía presenta en ocasiones movimientos por grados conjuntos
- Repetición de nota

3. Notas de adorno

- La melodía presenta repetidas veces anticipaciones ritmo-melódicas haciendo que se genere una sincopa externa en el cambio armónico, típico del ritmo bambuco.
- En el transcurso de la melodía se presentan notas de paso

4. Aspectos interpretativos

- El carácter de la canción es enérgico como ritmo de bambuco fiestero casi rajaleña
- El tempo es vivace, típico de este tipo de bambucos
- En el coro todos los instrumentos y las voces presentan un volumen fuerte (*f*) de manera simultánea.
- En las estrofas los instrumentos y las voces presentan un volumen mezzopiano (*mp*) para dar protagonismo a la primera voz y sea acompañada de solo los instrumentos armónicos.
- Al final de cada estrofa presenta un crescendo para darle fuerza y volumen a la entrada del coro

Análisis de estructuras formales

El tema tiene como introducción cuatro compases en ritmo de bambuco, sin ningún tipo de melodía y ningún cambio armónico, se mantiene en el acorde de Ebm en la región de tónica, a lo largo de la canción se observan dos secciones importantes con forma binaria (A - B) diferenciadas cada una de ellas por su diseño ritmo-melódico. La primera sección (A) son dos estrofas y la segunda sección (B), es el coro que varía entre la primera vez que se ejecuta y la segunda en la letra y su diseño ritmo-melódico. La canción comienza después de la introducción con la sección (B), de esta manera la canción está compuesta por tres estribillos o coros y dos estrofas.

La primera sección (A) es binaria de tipo negativa ya que sus semifrases y sus diseños ritmo-melódicos difieren uno del otro. Esto se evidencia en los compases 15 – 21. La sección (B) contiene una estructura binaria ya que presenta una serie de ocho compases que dentro de ellos se manifiestan unas semifrases de tipo negativo ya que en su diseño ritmo-melódico difieren un poco entre ellas. El ictus de las frases musicales tanto en la sección A y B son acéfalos, ya que comienzan después del tiempo fuerte.

Análisis armónico

Esta sección comienza en la región de tónica (Ebm) y la dominante (Bb7). El piano y el tiple se mueven en círculos armónicos entre el primer grado y quinto grado y quinto del cuarto grado para ir a la sección (B). En la sección (B) se mueve a la relativa mayor, creando la región de tónica (Eb) y dominante (Bb7).

Análisis del ritmo y métrica

La canción está en compás ternario de 6/8, clasificado en el modelo isométrico ya que no tiene cambios en el tipo de compás, la unidad de tiempo es la negra con puntillo y el pulso rítmico es la corchea.

El Duraznero

Bambuco

Jeremías Quintero
Trans Gildardo Rubio

Vivace $E\flat m$

4

5 $E\flat m$ $B\flat 7$ $E\flat m$ $E\flat m$ $E\flat 7$

f De ba jode un du raz ne ro San ta Ma ri a so ña ba yel ar bol sei ba lle
A lao ri lla de la fuen te Ca lla la vir gen mo re na Su si len cio trans pa

10 $A\flat m$ B $B\flat 7$ $A\flat m$ B $B\flat 7$

1. nan do de te nues a las ro sa das nan do de te nues a las ro sa
ren te A la bael a gua se re na ren te A la bael a gua se re

15 $E\flat$ $\emptyset$

— das
 $E\flat$ na

18 $B\flat 7$ $E\flat$

Por la sen da de la tar de vial men sa je ro dea mor

22 $B\flat 7$ $E\flat$

Por la sen da de la tar de Vial men sa je ro dea mor

26 $E\flat 7$ $A\flat$ $A\flat m$ $E\flat$

so bre la vir gen yel ni ño con u nay con o tra flor

30 $B\flat 7$ $E\flat$

so bre la vir gen yel ni ño con u nay con o tra flor con u nay con o tra

2

El Duraznero

35 B7 E $\flat$

flor con u nay con o tra flor con u nay con o tra

39 B $\flat$ 7 E $\flat$ **Fine**
D.S. al Coda

flor con u nay con o tra flor

43 E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$

El ni ño duer meen sus bra zos Co mo lu cer roen el cie lo

48 B $\flat$ 7 E $\flat$

El ni ño duer meen sus bra zos Co mo lu cer roen el cie lo

52 E $\flat$ 7 A $\flat$ A $\flat$ m E $\flat$

Pa ra que no se des pier te de tieen el vue lo su vue lo

56 B $\flat$ 7 E $\flat$

Pa ra que no se des pier te de tieen el vue lo su vue lo Pa ra

60 B $\flat$ 7 E $\flat$

que no se des pier te de tie neel vue lo su vue lo Pa ra

64 A $\flat$ E $\flat$

que no se des pier te de tie neel vue lo su vue lo

68 E $\flat$ m B $\flat$ 7 E $\flat$ m

f De ba jode un du raz ne ro San ta Ma ri a so ña ba

El Duraznero

3

74

1.

Abm B Bb7

yel ar bol sei ba lle nan do de te nues a las ro sa das

78

2.

Abm B Bb7 Eb

nan do de te nues a las ro sa das

D.S. al Fine

The image shows a musical score for the song 'El Duraznero'. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 74 and ends with a double bar line. The second staff starts at measure 78 and ends with a double bar line. The lyrics are written below the notes. Chords are indicated above the staff: Abm, B, and Bb7 for the first staff, and Abm, B, Bb7, and Eb for the second staff. The instruction 'D.S. al Fine' is written at the end of the second staff.

Transcripción y análisis de la canción La Paz De Las Alturas

A continuación se analiza musicalmente la canción La Paz De Las Alturas, popularizada mayormente por la interpretación de las hermanas Garavito. La inspiración para la letra de esta canción es difusa, pero en su contenido presenta los hechos del nacimiento del niño Dios y presenta para la humanidad el propósito de la llegada de Jesús a este mundo.

Análisis melódico

1. Estructura melódica

- El texto de la melodía vocal es de tipo silábico
- La segunda y tercera voz en sus movimientos son de terceras cuidando de no tener quintas y octavas paralelas con respecto a la primera voz
- Los compases 1 y 2 constituyen una imitación melódica por movimiento directo a los compases 55 y 56 haciendo alusión de la melodía del estribillo.

Figura 21 *Fragmento de los compases 1, 2 y 55, 56 en imitación de movimiento directo*

Vivace

Bambuco Bb7

Vivace

55 Bb7

A la ba ron al ni ño u nas

2. Organización tonal, escalística y perfil melódico

- Centro tonal Eb mayor con modulación en la sección (C) a su tonalidad paralela Eb menor.
- Tesitura de la voz principal va desde un Mi bemol 3, hasta un Fa 4.

- Perfil mixto: contiene movimientos conjuntos y disjuntos.
- Predominan los intervalos de terceras mayores y menores en forma descendente, saltos de cuartas, quintas, y sextas ascendentes.
- La melodía presenta movimientos por semitono cromático.
- La melodía presenta en ocasiones movimientos por grados conjuntos
- Repetición de nota en algunos compases

3. Notas de adorno

- El inicio de la sección de la introducción es acéfalo porque inicia después del ictus, así como en la sección (B)
- La sección (A) tiene su comienzo tético.
- La sección (C) es anacrusa puesto que comienza en el segundo tiempo del compás inmediatamente anterior.
- En el transcurso de la melodía se presentan notas de paso

4. Aspectos interpretativos

- La sección (A) es a ritmo de pasillo.
- El carácter de la canción es enérgico con ritmo de bambuco fiestero en el estribillo. La sección (C) por el contrario es de ejecución pausada en tiempo andante.
- El tempo es vivace, típico de este tipo de bambucos en la introducción y el estribillo, incluyendo su variación en el compás 102
- En el coro todos los instrumentos y las voces presentan un volumen fuerte (*f*) de manera simultánea
- En las estrofas los instrumentos y las voces presentan un volumen mezzopiano (*mp*) para dar protagonismo a la primera voz y sea acompañada de solo los instrumentos armónicos.

- Al final de cada estrofa presenta un crescendo para darle fuerza y volumen a la entrada del coro

Análisis de estructuras formales

El tema tiene como introducción catorce compases en ritmo de bambuco, con una melodía misma del estribillo y con un centro tonal en Eb y su dominante, su forma se presenta de la siguiente manera (A – B - C) diferenciadas cada una de ellas por su diseño ritmo-melódico. La primera sección (A) son dos estrofas y la segunda sección (B), es el estribillo que se mantiene sin ninguna alteración ritmo-melódica. La canción comienza después de la introducción con la sección (A), de esta manera la canción está compuesta por dos estribillos o coros y dos estrofas y la parte (C) que muestra pasar a la tonalidad paralela.

La primera sección (A) establece una forma binaria de tipo negativa ya que sus semifrases y sus diseños ritmo-melódicos difieren uno del otro. Esto se evidencia en los compases 18 – 21. Dicha sección (B) contiene una estructura ternaria ya que presenta una serie de seis compases que dentro de ellos se manifiestan unas semifrases de tipo afirmativo ya que en su diseño ritmo-melódico son muy similares entre ellas. El ictus de las frases musicales tanto en la sección A y B son téticos, ya que comienzan en el tiempo fuerte.

Análisis armónico

Esta sección se encuentra en la región de tónica (Eb) y la dominante (Bb7). El piano y el tiple se mueven en círculos armónicos entre el primer grado y quinto. En la sección (B) se mantiene en dicha tonalidad mayor con una pequeña variación en el compás 64 haciendo la dominante del segundo grado para volver a (Eb). Ya en la

sección (C) modula de tonalidad a su paralela (Ebm), alternando con su dominante (Bb7)

Análisis del ritmo y métrica

La canción está en compas ternario de 6/8, la unidad de tiempo es la negra con puntillo y el pulso rítmico es la corchea, se presenta en la introducción y el estribillo. En la sección (A) se muestra en métrica de 3/4 a ritmo de pasillo. En la sección (C) se muestra en métrica de 2/4 a ritmo de marcha lenta para volver a una variación del estribillo y darle final a la canción.

Score

La Paz De Las Alturas

Bambuco - Pasillo

Jeremías Quintero
Trans: Gildardo Rubio

Vivace

Bambuco

B $\flat$ 7 E $\flat$

mf *cresc.*

5 1. B $\flat$ 7 E $\flat$ *f* *p* *mf*

10 2. C7 Fm B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ *f* *p*

15 Pasillo E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$

Vi no pa ra los hom bres La paz de las al tu ras
Tras an gus tío sa no che De ma ter na esta tu ra

23 1. F7 B $\flat$ 7 F7 B $\flat$ 7

En el des ti noes ta ba Co ro na deun Al bor

31 2. F7 E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$

Je sús ca yóen la tie rra De vil co mou na flor

39 E $\flat$ m B $\flat$ 7 E $\flat$ m

Mú si ca de las co sas A le gro o las os cu ras

47 E $\flat$ 7 A $\flat$ m *rit.* B B $\flat$ 7 F dim7 B $\flat$ 7

Bo de gas del pe se bre Yen un him no dea a mor

Vivace B♭7 E♭

55 A la ba ron al ni ño u nas hu mil des cria tu ras

59 1. Ju ran do con sua lien to Con suapla udaun pas tor A la ba ron al

64 2. Ju ran do con sua lien to Con suapla udaun pas tor

69 **Andante** E♭m B♭7 *p* E♭m

p Des pués los a mi gui tos De jó Mar cas re mo tas O

78 *mp* fre cie ron al ni ño *mf* Yen *mf* sus len guas in *f* na tas *p* Al pe que ño lla

88 *mf* ma ron Prin ci pe de sa lém *mp* Mien tras en el ho rien te

98 **Vivace** B♭7 E♭

f Conpesta ñe os va mos Brilla ba dul ce men te Laestre lla de los ma gos

106 1. Los cor de ros mi ra ban Ha cia Je ru sa lén Bri lla ba dul ce men

111 2. Los cor de ros mi ra ban Ha cia Je ru sa lén *p*

Transcripción y análisis de la canción Que Cuna Humilde

Esta transcripción está tomada de una versión subida a la plataforma de YouTube. Tal versión ha sido hecha por el maestro Jaime Llano Gonzales en el piano y las hermanas Garavito interpretando este villancico. A continuación se hace un análisis de esta canción que permita ver en detalle su estructura musical.

Análisis melódico

1. Estructura melódica

- El texto de la melodía vocal es de tipo silábico
- La segunda y tercera voz en sus movimientos son de terceras cuidando de no tener quintas y octavas paralelas con respecto a la primera voz
- La melodía presenta movimientos disjuntos con saltos de cuarta, movimientos por segundas y terceras ascendentes y descendentes
- Posee melodía en tonalidad mayor y menor.
- Al final de algunas semifrases la melodía es estática donde se evidencia notas repetidas.

2. organización tonal, escalística y perfil melódico

- Centro tonal Bb mayor con modulación en la segunda estrofa a su tonalidad paralela Bb menor y luego volver a Bb mayor.
- Tesitura de la voz principal va desde un Do 3, hasta un Fa 4.
- Perfil mixto: contiene movimientos conjuntos y disjuntos.
- Predominan los intervalos melódicos de terceras mayores y menores en forma descendente, saltos de cuartas, quintas, sextas ascendentes
- La melodía presenta en ocasiones movimientos por grados conjuntos.

3. Notas de adorno

- La melodía presenta repetidas veces notas que comienzan en tiempo fuerte.
- En el transcurso de la melodía se presentan notas de paso

4. Aspectos interpretativos

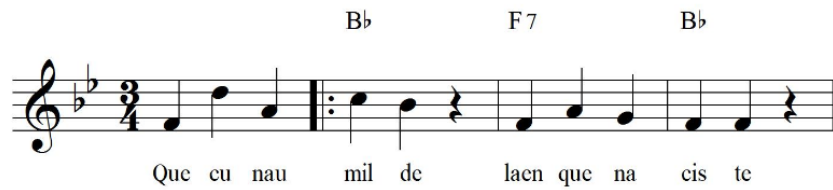
- El carácter de la canción es moderado con ritmo de guabina.
- El tempo es moderato.
- En la sección (A) y (C) las voces presentan un volumen fuerte (*f*).
- En la parte (B), los instrumentos y las voces presentan un volumen mezzopiano (*mp*) para dar protagonismo a la primera voz y sea acompañada de solo los instrumentos armónicos.
- Al final de cada estrofa presenta un crescendo para darle fuerza y volumen a la entrada de la sección (C).

Análisis de estructuras formales

Este tema no presenta introducción; a lo largo de la canción se observan tres secciones importantes con forma ternaria (A – B - C) diferenciadas cada una de ellas solo por el cambio de tonalidad. La primera sección (A) es la primera estrofa, la segunda sección (B), es la segunda estrofa que varía de la primera pues es ahí donde cambia de tonalidad y la tercera estrofa vuelve a la primera tonalidad.

La primera sección (A) es binaria de tipo negativa ya que sus semifrases en sus diseños ritmo-melódicos difieren uno del otro. Esto se evidencia en los compases 1 y 2, 3 y 4. La sección (B) contiene una estructura binaria ya que presenta una serie de cuatro compases en cada frase de tipo negativo ya que en su diseño ritmo-melódico son difieren entre ellas. El ictus de las frases musicales tanto en la sección A, B y C, son téticos, ya que comienzan en el tiempo fuerte.

Figura 22 Frase binaria tipo negativo



Análisis Armónico

La sección (A) se encuentra en la región de tónica (Bb) y la dominante (F7). Hace una modulación abrupta para ir a la sección (B). En la sección (B) se mueve a la relativa menor, creando la región de tónica (Bbm) y dominante (F7) para volver a Bb en la sección (C).

Análisis del ritmo y métrica

La canción está en compas ternario simple de 3/4, clasificado en el modelo isométrico ya que no tiene cambios en el tipo de compás, la unidad de tiempo y el pulso es la negra.

Score

Que Cuna Humilde

Guabina

Jeremías Quintero
Trans: Gildardo Rubio

B $\flat$ F 7 B $\flat$ F 7 B $\flat$

Que cu nau mil de laen que na cis te laen que na cis te

F 7 B $\flat$

7 Se ñor Se ñor Ya ces so bree lla Ni ñohay cre a do

F 7 B $\flat$ F 7

13 Ba jó del cie lo En un a bril Que cu nau bril

B $\flat$ m E $\flat$ m B $\flat$ m F 7

19 En traal ma mí a Al po brees ta blo Go zay con tem pla A tu buen Dios

B $\flat$ m E $\flat$ m B $\flat$ m F 7 B $\flat$ m

27 Per fu me rie ga Con tus ple ga rias Pi dan le tier no Su com pa sión

B $\flat$ F 7

35 Pi de leam pa ro Pa ra tuen sue ño Pa ra tu lis ta i lu sio nad

B $\flat$

43 Mi Dios ver na do Da le las ro sas Que ga ran tí za Tú co ra zón

B $\flat$ 7 E $\flat$

51 Di le quees cu che Las no bles an sias Que se con muc ven Den tro de tí

59 B $\flat$ F 7 B $\flat$
D.S. al Coda

Y que re sue nen Cla ras ya le gres Las cam pa ni tas Del co ra zón

67 B $\flat$ F 7

Pi de leam pa ro Pa ra tuen Sue ño Pa ra tu lis ta I lu sio nad
 Di le quees cu che Las no bles an sias

75 B $\flat$

Mi Dios ver na do Da le las ro sas Que ga ran tí za Tú co ra zón

83 B $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$

Que se con mue ven Den tro de B $\flat$ tí

87

Y que re sue nen Cla ras ya le gres

91 F 7 B $\flat$

Las cam pa ni tas Del co ra zón

Etapla 4

En esta etapa se realizará el análisis de los tres arreglos correspondientes y el resultado final de esta investigación. Tal inspección involucra describir las adecuaciones y reformas que se le hicieron a las tres obras. Se pensó en no modificar en los siguientes aspectos las obras en cuestión en cuanto a la melodía, la armonía y el ritmo, pensando en conservar la esencia original de cada obra del maestro Jeremías Quintero.

En el mismo orden que se tomó para hacer el análisis en la etapa tres, se comienza esta etapa con el análisis de la obra “El duraznero” con los siguientes aspectos: melodía se la segunda y tercera voz, la melodía que lleva la bandola, el papel que juega el tiple y la guitarra. El score de cada arreglo se podrá encontrar en la sección de anexos.

Análisis del arreglo de la obra “El Duraznero”

1. Melodía

En la introducción se creó una pequeña melodía, respetando los cuatro compases de la obra original. Tal melodía realizada por la bandola le brinda un poco de carácter para entrar al estribillo con una dinámica de fuerte (*f*). En la sección del estribillo la voces de Alto y Tenor tienen una melodía similar entre ellas, haciendo una contra melodía con la dinámica de (*mf*) para darle protagonismo a la voz soprano; de la misma manera, la bandola hace una melodía similar a la voz alto y tenor mientras que el tiple y la guitarra mantienen el ritmo en toda esta sección.

Figura 23 Introducción El Duraznero

Score

El Duraznero

Villancico Bambuco

Jeremias Quintero
Gildardo Rubio

Voz de soprano

Voz de alto

Voz de tenor

Bandola

Tiple

Guitarra

Figura 24 Melodía y contra-melodía

S

A

T

Mdn.

De ba jode un du raz ne ro San ta Ma ri a so ña ba
A lao ri lla de la fuen te Ca lla la vir gen mo re na

De ba jo deun du raz ne ro

De ba ji deun du raz ne ro

mp

E m B 7 E m B 7

En la tercera frase de la sección del estribillo las voces de Alto y Tenor se unen por tercetas a la voz de Soprano, mientras la bandola realiza notas largas en cada compás. En la sección A, se mantiene la misma contra melodía que se hizo en la sección del estribillo, mientras la bandola realiza una melodía que le da la entrada a la voz Soprano en el compás 17. En la figura de abajo se ve reflejado el juego de voces anteriormente mencionadas.

Figura 25 Tercera frase del estribillo

El Duraznero

S
yel ar bol sei ba lle nan do de te nues a las ro sa das nan do de te nues a las ro sa das
Su si len cio trans pa ren te A la bael a gua se re na ren te A la bael a gua se re na

A
yel ar bol sei ba lle nan do de te nues a las ro sa das nan do de te nues a las ro sa das
Su si len cio trans pa ren te A la bael a gua se re na ren te A la bael a gua se re na

T
yel ar bol sei ba lle nan do de te nues a las ro sa das nan do de te nues a las ro sa das
Su si len cio trans pa ren te A la bael a gua se re na ren te A la bael a gua se re na

Se hace una melodía en simultáneo en el compás 26 en la bandola y el tiple para darle un crescendo melódico a la voz soprano, mientras tanto en los compases 27 y 28 hacen una melodía en forma de canon responsorial al compás 26. La melodía de la bandola se caracteriza en las notas largas por realizar el tremolo como recurso en la prolongación en intensidad de la nota. Cabe resaltar que esta versión de la obra se transportó medio tono de la original a Em, esto con el fin de permitir una mejor ejecución en los instrumentos de cuerda. Aunque no se descarta que por temas de grabación de la época, se escuche este tipo de versiones en otra tonalidad por debajo de lo que debería escucharse.

Figura 26 fragmento compas 26-28.

S
so bre la vir gen yel ni ño con u nay con o tra flor

A
Vir gen Ni ño flor

T
Vir gen Ni ño flor

In.
E7 A Am E

itr.
E7 A Am E

2. Ritmo

- En los compases 19 – 21 el ritmo es igual en la bandola que en la contra melodía de la voz Alto y Tenor.
- Se repite el mismo punto anterior en los compases 23 – 25
- Entre los compases 33 - 41 el diseño ritmo-melódico de las tres voces se mueve de forma similar.

Figura 27 Ritmo-melodía compás 33-41

4 El Duraznero

S
so bre la vir gen yel ni ño con u nay con o tra flor con u nay con o tra flor con u nay con o tra

A
So bre la Vir gen yel ni ño con u nay con o tra flor con u nay con o tra

T
So bre la Vir gen yel ni ño con u nay con o tra flor con u nay con o tra

Adn.
30

S
flor con u nay con o tra flor con u nay con o tra flor

A
flor con u nay con o tra flor con u nay con o tra flor

T
flor con u nay con o tra flor con u nay con o tra flor

D.S. al Coda

- Lo mismo ocurre en los compases 74 al 80.

3. Análisis estructural y Armónico

La forma de la canción se mantiene igual a la original ya anteriormente analizada.

En los compases 79 – 82 se hace una pequeña modificación modulando a tonalidad de E mayor en el compás 80, permitiendo hacer I, vi, V7 y I para darle un final suave con ayuda de un ritardando. Los compases 68 y 69 se hace una modulación abrupta a Em para volver al estribillo en el compás 70.

Figura 28 Pequeña modulación para el final.

The musical score for 'Que Cuna Humilde' features a modulation for the final. It includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T), and instrumental parts for Mandolin (Mdn.) and Guitar (Gtr.). The key signature changes from E major to C# minor for the final. The lyrics are: 'nan do de te nucs a las ro sa das'.

Análisis del arreglo de la obra “Que Cuna Humilde”

Esta obra en su estado original no posee una introducción, comienza directamente en la sección “A”; pues bien, en el arreglo se le adicionó una introducción de seis compases los cuales están a cargo de la bandola en la melodía, el tiple en la segunda voz de la melodía y la guitarra haciendo el ritmo y la progresión armónica. Cabe resaltar que de igual forma en la anterior obra, esta fue transportada medio tono hacia arriba para mayor comodidad de las voces y en la ejecución de los instrumentos de cuerda pulsada. Puede que la obra en sí esté en tonalidad de E mayor pero por cuestiones de instrumentos de grabación de la época se perciba que haya sido grabada en Eb.

1. Melodía

En la melodía de la introducción se muestra de forma descendente para darle un toque navideño en su diseño melódico. Tal melodía realizada por la bandola y el tiple. Su dinámica en ese punto es (*mf*). Después de la introducción, se muestra en la primera frase el nombre de la canción. Acompañan a la voz Soprano la voz Alto y la

voz tenor con su respectiva dinámica (*mf*); de la misma manera, la bandola hace un arpeggio ascendente para ayudar a resaltar la melodía de las voces.

Figura 29 *Fragmento de introducción.*

Score

Que Cuna Humilde

Guabina

Jeremías Quintero
Arr: Gildardo Rubio

Allegro

Voz de soprano

Voz de alto

Voz de tenor

Bandola

Tiple

Guitarra acústica

mf

mf

mp

mp

En toda la obra la melodía está conformada por figuras musicales principalmente como la negra y la blanca para mostrar un movimiento melódico pausado y tranquilo. Como ya se ha dicho, se ha respetado la melodía principal en su estado original para conservar la esencia de la canción. En la sección “A”, las tres voces se mueven por terceras cuidándose de no encontrarse con quintas paralelas, mientras la bandola hace un papel acompañante con notas largas en ocasiones.

En la sección “B”, donde se modula a su tonalidad paralela, el sentido de la canción muestra ser melancólico; por tal motivo se determina dejar la voz Soprano con su melodía principal, mientras que en la voz Alto y Tenor se hacen melodías de acompañamiento más que una contra-melodía. La voz Alto y Tenor no tienen alguna

forma silábica deliberadamente a propósito para que en la interpretación sea elegida de manera libre

Figura 30 Sección "B" Parte melancólica.

The musical score for Section "B" (Melancholic Part) is presented in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bandola (Bla), and Acoustic Guitar (Gtr. ac.). The section begins at measure 24 with a 'rit.' (ritardando) marking. A red box highlights measures 29-32, where the tempo changes to 'a tempo'. The lyrics are: 'bril', 'En traal ma mi a Al po brees ta blo'. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte), 'mp' (mezzo-piano), and 'f' (forte). The guitar part includes chords B, F#m, Bm, Em, and Bm.

El tiple por su parte hace una serie de arpeggios para así resaltar la intensidad melancólica de esta sección "B". En el compás 29 la bandola también realiza un pequeño arpeggio para de nuevo entregarle la forma de arpeggio al tiple. En el compás 41 vuelve a su paralela mayor para dar inicio a la sección "C" y en ella las tres voces trabajan al unisono rítmicamente y su melodía por tercetas; por su parte el tiple hace melodías en corcheas en el segundo tiempo para variar el ritmo. La canción finaliza con la introducción.

2. Ritmo

- Se caracteriza esta pieza por no tener saltos de forma recurrente, los saltos que se pueden encontrar son de cuarta y sexta ascendentes.
- La guitarra por su parte mantiene el ritmo de guabina de manera constante.

- La bandola usa de forma recurrente el tremolo para resaltar el papel de acompañamiento con notas largas y es un excelente recurso para darle intensidad y dinámica.
- El arpeggio a cargo del tiple se muestra con un inicio en cada compás acéfalo.

Análisis del arreglo de la obra “La Paz De Las Alturas”

Al igual que las dos obras anteriores, esta obra se transportó medio tono hacia arriba para mayor comodidad de la interpretación en los instrumentos de cuerda pulsada y darle un poco más de brillo a las voces. Sin embargo no se descarta al igual que las anteriores obras, la tonalidad sea por la época en la cual se grabó la canción. De igual manera se respetó la forma y estructura en cuanto a melodía, ritmo y armonía de la obra para preservar su esencia original

1. Melodía

Así como en la obra original, la bandola expone la melodía representativa del estribillo mientras el tiple y la guitarra acompañan a ritmo de bambuco adornado con un pequeño corte en el ritmo para dar un pequeño acento en el segundo y cuarto tiempo del compás 7, repitiéndose en el compás 12. En la sección “A” la bandola realiza una contra melodía a la melodía de la soprano. Cada frase está compuesta por una melodía de ocho compases, dejando en silencio el cuarto y octavo compás.

Figura 31 Melodía de inicio.

Score

La Paz De Las Alturas

Bambuco, Pasillo

Jeremías Quintero
Arre: Gildardo Rubio

Vivace

Voz de soprano

Voz de alto

Voz de tenor

Bandola

Tiple

Guitarra acústica

En el compás 38 la bandola y el tiple realizan un arpeggio con una serie de notas no pertenecientes a la tonalidad para brindar una anticipación de modulación a la relativa menor la cual es la sección “B” la bandola ejecuta notas del acorde que permiten describir una serie de arpeggios.

Figura 32 Anticipación de la tonalidad.

38

S

Mú si ca de las co sas

A

T

Bla.

Tple

Gtr. ac.

El estribillo que comienza desde el compás 55 hasta el compás 68 en su melodía las voces soprano, alto y tenor mantienen una estructura cerrada entre ellas mientras el tiple y la guitarra acompañan rítmicamente la sección en su totalidad. Mientras que la bandola descansa en dicha sección.

En la sección comprendida desde el compás 69 hasta el compás 101 la bandola realiza una serie de melodías y arpeggios para crear una atmosfera pausada y taciturna. Mientras que las voces Alto y Tenor, recurren a hacer notas largas, creando así un acorde. No se asignó ninguna silaba para dejarla a libre albedrío del intérprete.

Figura33 Arpeggios en la bandola

The musical score for Figure 33, titled 'Arpeggios en la bandola', is written in 2/4 time and key of D major (one sharp). The tempo is marked 'Andante'. The score includes five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bandola (Bla.), and Guitar/Contra (Gtr. ac.). The lyrics are 'Después los amigos Dejó Marcas remotas'. The Bandola part, starting at measure 69, is highlighted with a red box and shows a sequence of arpeggios with chords Em, B7, and Em. The Guitar/Contra part also features arpeggios with the same chord sequence. The Soprano, Alto, and Tenor parts have long, sustained notes.

2. Ritmo

- Métrica de la introducción y el estribillo es de 6/8 en ritmo de bambuco.
- Métrica para las estrofas en 3/4 en ritmo de pasillo.

- En los compases 7 y 12 se hace ritmo sincopado para dar la sensación de corte y acento a la melodía de la bandola en el segundo y cuarto tiempo de dichos compases.
- En la sección “A” la guitarra acompaña en ritmo de pasillo mientras el tiple complementa con ejecutar los acordes en el primer y tercer tiempo de cada compás.

Figura 34 Juego rítmico entre tiple y guitarra.

The musical score for Figure 34 is written for three instruments: Bandola (Bla.), Tiple, and Acoustic Guitar (Gtr. ac.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Bandola part is in the top staff, starting with a 15-measure rest. The Tiple part is in the middle staff, and the Acoustic Guitar part is in the bottom staff. A red box highlights the first measure of the Tiple and Guitar parts, showing the Tiple playing a quarter note E and the Guitar playing a quarter note E. The Bandola part is shown in the top staff, starting with a 15-measure rest. The Tiple and Guitar parts are shown in the bottom two staves, with the Tiple playing a quarter note E and the Guitar playing a quarter note E in the first measure of the highlighted section.

- En la sección “B” representada a partir del compás 38, la bandola ejecuta un ostinato rítmico con entrada tética en corcheas, variando en los compases 47 – 54
- En la sección “B” tanto la guitarra y el tiple hacen un ostinato rítmico caracterizado por realizar el acorde en el primer y tercer tiempo de cada compás.
- En la sección comprendida desde el compás 69 hasta el compás 101 la bandola realiza una serie ostinatos rítmicos acéfalos porque siempre comienzan en el primer tiempo débil de cada compás.
- El ritmo en la sección comprendida entre los compases 69 al 101, se describe en un compás de cuatro corcheas unidas con ligadura y en el compás siguiente dos negras ya que esta sección resulta estar en métrica de 2/4.

- Desde el compás 102 se hace una re-exposición del estribillo en ritmo de bambuco.

3. Análisis estructural y Armónico

La forma de la canción se mantiene igual a la original ya anteriormente analizada. En el compás 38 los instrumentos de cuerda pulsada realizan el acorde de Em aun estando en tonalidad mayor, esto con el fin de anticipar el cambio de tonalidad a su relativa menor. Su estructura armónica está regida por la tónica y su respectiva dominante con excepción del compás 31 el cual hace un F#7 como dominante de la dominante, pero no resuelve a ese grado sino que resuelve a la tónica.

En la sección “B” los compases 51 – 54 realizan la progresión armónica de VI-V7- ii dim7 y V7 para volver a modular a la relativa mayor representada en ese momento con el estribillo.

En el compás 69 vuelve a modular a la relativa menor pero ya en métrica de 2/4 en tempo Andante con un círculo armónico de tónica y dominante que permite crear un ambiente pausado y meditabundo. Cabe resaltar que los compases en cada acorde no son equidistantes uno del otro permitiendo así que algunas veces la tónica dure más que la dominante y viceversa.

En el compás 102 se muestra el estribillo con ligera modificación para acercarse al final de la obra. En esta sección vuelve a modular a la relativa mayor y con un movimiento armónico entre tónica y dominante con excepción del compás 113 donde se ejecuta la famosa progresión (ii – V7 – I).

Capítulo 4: Análisis

Desde pequeño siempre me ha gustado la época de navidad, tal vez porque me recuerda lo bonito que es estar en familia armando el pesebre, colocándole luces navideñas, escribiéndole cartas al Niño Dios justificando mi actuar durante todo el año para que no me dejara sin la posibilidad de tener mi regalo el tan ansiado día 24 de diciembre cuando ya se entregan todos los regalos. O tal vez ya en mi época de adolescente al recordar momentos en los cuales junto con el coro de la iglesia San Juan Diego viajábamos en épocas de navidad a visitar muchos sitios a los cuales éramos invitados a cantar las novenas navideñas para después gozar comiendo natilla y buñuelos hasta más no poder.

Tal vez por eso y muchas otras cosas más me gusta todo lo que involucra la navidad, pero lo más esencial es porque fue una causante de enamorarme de la música y seguir este camino como docente de música para así a través de ella ser un artista formador social, fuente de inspiración y refugio de sosiego y paz para quien busca en la música un camino para expresar lo que siente en el corazón. En este sentido, este proyecto no solo va encaminado para el montaje de villancicos en este tipo de formatos sino también refuerza el valor histórico y patrimonial de culturas y vivencias de personas como el maestro Jeremías Quintero quisieron dejar para la posteridad.

Por tal motivo, los arreglos realizados de las obras para el formato coro a tres voces y trío típico andino colombiano, fueron pensados para preservar el estilo compositivo del maestro Jeremías Quintero en aspectos como la forma de la canción, la melodía principal, el tipo de armonía que el compositor usó y así justificar la pregunta de investigación y el título de este proyecto “Villancicos de ayer y hoy” puesto que con ellos se renuevan estos villancicos de antaño.

Si bien se escribió los arreglos de tres villancicos, sería estupendo que logre realizar el montaje y su grabación audiovisual en un futuro cercano y se dé muestra de este tipo de género musical en este tipo de formatos para incentivar futuros arreglos y permitan ampliar el área de conocimiento y repertorio. En el desarrollo de esta investigación me permitió indagar acerca de compositores como el maestro Jeremías Quintero que incluso al dialogar con músicos y maestros de música, no tenían presente el nombre ni la magnitud de obras que había compuesto tal compositor. De alguna manera se hizo trabajo pedagógico al hacerlo conocer.

La implementación metodológica del diario de campo me permitió el registro de los momentos vividos en el proceso de creación e incluso en el análisis de las obras y los posibles errores que tuve para después tenerlos en cuenta para rectificar y mejorar la calidad del trabajo escrito y de los arreglos. También en el proceso de creación, descubrir el mundo de posibilidades técnicas y sonoras que puede ofrecer un formato como éste, me permitió dejar a mi libre voluntad escribir el arreglo respetando ya lo antes mencionado para no perder la esencia de la obra original.

Si bien las obras posiblemente hayan sido compuestas en una tonalidad determinada, se toma en cuenta que las obras en cuestión fueron grabadas hace alrededor de cincuenta o sesenta años en acetatos que por su estructura operacional al reproducir las canciones se tiende a alterar un poco la percepción de la tonalidad. Posteriormente, se toman esos acetatos y los graban de nuevo sin una remasterización ni mezcla para posteriormente subirlas a plataformas digitales como YouTube. Por tal motivo en las transcripciones se evidencia que la percepción tonal se escucha medio tono por debajo de la posible tonalidad original.

También es cierto que puede haber muchas partituras de las obras que me hubieran ayudado a definir y orientar mejor en cuanto a la transcripción de las canciones y corroborar la tonalidad, pero decidí por mi cuenta realizar esta operación ayudándome netamente de mi entrenamiento auditivo para: 1. Seguir perfeccionando mi habilidad en cuanto al trabajo de sacar canciones a oído; y 2. Buscar una versión sacada desde la grabación más antigua. Ahora bien, en la transcripción de las obras solo tuve en cuenta la melodía principal y la armonía como se muestra en las partituras; las adiciones melódicas por ejemplo de la canción “El Duraznero” o en la canción “Que Cuna Humilde”, son producto de darle un poco de melodía ya que en las obras originales no existía ninguna clase de melodía de introducción y a mi parecer las hacía ver apagadas desde el principio.

Este proyecto me posibilitó aprender a escribir arreglos musicales para formatos como este y escribir para instrumentos como la bandola, el tiple, la guitarra y el juego de voces, gracias a la asesoría de maestros como Andrés Villamil con su libro *Guitarra colombiana: Explorando la música colombiana a través de la guitarra*, o la asesoría oral de los maestros Diego Saboya, Oscar Santafé y Andrés Villamil que citaré a continuación:

Entrevista al maestro Oscar Santafé

Primera Pregunta:

Si bien el papel que desempeña el tiple en un trio andino colombiano varía mucho entre tener momentos de solos, segundas voces o contra-melodías; ¿en un formato con coro podría tener estos mismos roles sin perder su función de acompañante? Respuesta: [“.....Personalmente..... un coro en términos de ensamble, dinámicas, etcétera, es un formato que utiliza la música vocal casi siempre a capella.

Cuando se introducen instrumentos como el piano, el tiple, la guitarra, su papel definitivamente es más de acompañamiento y soporte armónico. Si yo cojo el tiple y empiezo a hacerle voces, contrapuntos y toda esa cosa; puede que funcione, pero entonces voy a necesitar otro instrumento si la idea es hacer un soporte rítmico-armónico. Sería exclusivamente para acompañamiento”] (Santafé, Anexo, Entrevista audio, pregunta 1, 2026). Aunque coincido con el maestro Santafé en delegar el rol del tiple a solo acompañamiento en el caso concreto de coro y trio andino, también se puede dar este rol realizando arpeggios en la correspondiente progresión armónica. Un caso específico, se evidencia en el arreglo de la obra “Que Cuna Humilde” donde se observa una serie de arpeggios ascendentes en la sección “B”, y gracias a las características sonoras del instrumento, posibilita una sonoridad suave y pausada para crear una atmósfera adecuada en la canción.

Segunda pregunta:

En una conversación no tan formal le había preguntado sobre cómo escribir en el Finale para el tiple a lo cual usted me respondió que una forma era solo colocar la cabeza de la nota en el bloque de acorde sin plica. ¿Me podría por favor ampliar este concepto? Respuesta: [“Entonces, si te das cuenta, aquí tenemos un acorde de Em, pero solo están las notas de la distribución del acorde (Mi, Sol, Si, Mi) y no tiene ninguna plica. En algunas ocasiones se omiten estos silencios, incluso,.....se ocultan para que no salgan impresos. Pero entonces, cuando tú escribes acá (Guajeo tradicional), el tiplista formado entiende que debe guajiar un pasillo. Entonces no tengo que ponerme a escribir todo ese montón de pepas y pepas y pepas, sino que escribo la distribución del acorde, y el tiplista por añadidura ya sabe que tiene que hacer. Si yo quiero que se toque un ritmo específico, una formula rítmica específica, eso si debo escribirlo.....”] (Santafé, Anexo entrevista pregunta 2, 2026). La respuesta de esa pregunta me permitió escribir para el

tiple la distribución del acorde en el primer compás de cada frase, esto con el fin de permitir al interprete una mejor lectura en cada frase de la obra, previendo que el tiplista tenga un nivel bajo-medio de formación musical.

Entrevista al maestro Diego Saboya

Primera pregunta:

Durante el proceso de realización de los arreglos, tuve varias incógnitas que de alguna u otra manera fueron resueltas gracias a la ayuda de maestros como el maestro Saboya; por ejemplo, cuando realizaba el arreglo de la obra “El Duraznero” me percaté que la bandola estaba pasando el registro de la voz soprano así que decidí realizarle la siguiente pregunta al maestro Saboya: ¿cree usted que la bandola podría pasar por encima del registro de la voz soprano, haciendo contra-melodías, segundas voces o simples notas largas de acompañamiento? Respuesta: [“No. Creo que es perfectamente posible. La diferencia tímbrica permite hacer eso sin ningún problema. Melodías por encima de las voces no le van a quitar el protagonismo ni la claridad a la versión”] (Saboya, 2026). La respuesta del maestro me permitió tener calma puesto que este arreglo ya estaba avanzado y me podría haber hecho cambiar todo el arreglo al no tener claro si se podía realizar ese juego melódico.

Segunda Pregunta:

Otra pregunta que le hice al maestro Saboya fue la siguiente: Maestro. Si bien es cierto que la bandola tiene un papel protagónico al llevar la melodía en gran parte de las obras escritas para trio andino. ¿Cómo considera usted que en un formato de coro y trio andino colombiano sea el papel protagónico de la bandola siendo que tal interpretación melódica pasa en su gran mayoría a la voz soprano por ejemplo? Respuesta: [“Según entiendo la formulación de la pregunta. La bandola no necesariamente tiene que ser

líder todo el tiempo ni en el formato de trío ni como grupo acompañante. Si bien históricamente los roles han estado muy definidos, también se le ha utilizado para hacer partes que no necesariamente son la parte líder, a través de doblajes, contrapunto, ornamentos, función armónica explícita, color, atmósfera y otros recursos. En un formato coro y trío funcionan también estos recursos. En las introducciones o interludios instrumentales puede ser la melodía principal”] (Saboya, Anexo entrevista ejecución de la bandola pregunta 2, 2026). Respuesta que me ayuda a argumentar la decisión de realizar melodías, contra-melodías, notas largas en función del acorde en los arreglos.

Entrevista al maestro Andrés Villamil

Primera pregunta:

Del mismo modo, en el desarrollo del arreglo de la obra “La Paz De Las Alturas”, me surgió la duda si la guitarra al igual que la bandola podía en algunas ocasiones pasar la voz soprano o hacer melodías, a lo que me vi tentado en hacerle la siguiente pregunta al maestro Villamil: Es de conocimiento que la guitarra en un trío andino colombiano tiene un papel de acompañante con melodías y contra-melodías ejecutadas en su gran mayoría en las cuerdas bajo de la guitarra. ¿Cree usted que la guitarra podría ejecutar melodías en un registro alto teniendo en cuenta que ese registro lo llevaría principalmente la voz soprano en un formato de trío y coro? A lo que me respondió en un audio de WhatsApp [“.....No. No creo que para mantener ese estilo tenga que ceñirse a intactas estructuras,..... eso puede ser diferente. Puedes hacer melodía en la guitarra o en el tiple; eso es básicamente lo que hicieron por ejemplo Fernando León (el chino León), o arreglistas modernos que entre comillas cambiaron un poco eso.....”] (Villamil A. , 2026). La respuesta de maestro Villamil me permitió sustentar la decisión de realizar las melodías para la guitarra en un registro medio bajo

para darle un poco más de peso y cuerpo a la atmósfera sonora puesto que instrumentos como la bandola y el tiple permiten ejecutar un sonido más agudo.

En el proceso del arreglo de la canción “La Paz De Las Alturas”, el día 26/03/2026 en el compás 13 al tiple le había asignado una nota que el instrumento no podía ejecutar. La nota en cuestión era un Si pero aun así dejé pasar ese error por descuido, pero gracias a la anotación en el concepto del maestro Saboya me hizo caer en cuenta y corregirlo a tiempo.

Conclusiones

Se puede evidenciar un producto final en la realización de este proyecto y son los arreglos hechos a las tres obras del maestro Jeremías Quintero para coro y trio andino colombiano, al usar como herramienta el análisis de los elementos musicales como melodía, ritmo, armonía, conducción de voces y la forma de la canción, permitiendo preservar el estilo compositivo de tales obras en la adaptación para este tipo de formatos musicales.

De la misma manera, la realización de este trabajo contribuye a ampliar un poco más el repertorio tanto para coro, como también a cualquier grupo de trio andino colombiano que quiera incursionar en el género villancico puesto que son obras fáciles de ensamblar. También se encontró que el papel desempeñado por cada instrumento depende en gran medida de la intención o carácter de la composición para así pueda cada instrumento desempeñar un papel crucial sin pasar por encima o tapar la intención del otro.

Se hallaron a lo largo de este proceso diversos desafíos que pusieron en evidencia falta de conocimiento en la ejecución de estrategias para la implementación

de ideas que fortalecieran la riqueza del lenguaje musical, pero gracias a la trabajo investigativo y la asesoría de maestros como Oscar Santafé, Diego Saboya y Andrés Villamil, que de manera pertinente y clara brindaron su asesoría y juicio de conocimientos para desarrollar un trabajo óptimo.

Este trabajo aporta en gran medida al ámbito pedagógico ya que le brinda al docente recursos para su práctica diaria en el montaje y dirección de este tipo de obras. De igual forma, los arreglos se hicieron con un grado de complejidad medio bajo para que personas como niños y adultos que lean partitura puedan realizar el montaje e interpretación de villancicos en formato coro y trío andino colombiano en espacios diversos como el colegio o academias de formación musical.

Bibliografía

- Admin. (2025). Jeremías Quintero, el nariñense detrás de los villancicos más escuchados en Colombia. *Informativo del Guaico*, 1.
- Alan, M. (1980). *The Antropology of Music*. Illinois: Nothwestern University Press.
- Balcazar, C. E. (2 de diciembre de 2017). La bandola en el trio de cuerdas colombiano cambio de afinacion y reducción de cuerdas. *La bandola en el trio de cuerdas colombiano cambio de afinacion y reducción de cuerdas*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de la Plata.
- Chaves, M. (2019). Compositor barbacoano, Jeremías Quintero, es el personaje 10. *Página 10*, 2.
- Chavez, J. M. (2019). Compositor Barbacoano, Jeremías Quintero, es el personaje 10. *Página 10*, 5.
- Colombia, N. e. (10 de 12 de 2019). *YouTube*. Recuperado el 07 de 04 de 2026, de Álbum Música de Colombia:
https://www.youtube.com/watch?v=8EY6jVnCvzw&list=RD8EY6jVnCvzw&start_radio=1&t=3556s
- Daza, S. L. (2009). investigación - Creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. *Plumilla educativa*, 7.
- Diana, G. (2023). En memoria del compositor Jeremías Quintero. *Testimonio de Nariño*.
- Escobar, A. (04 de 04 de 2020). *Misa Campesina Colombiana*. Recuperado el 07 de 11 de 2024, de <https://www.youtube.com/watch?v=ImoKvLv87Ew&t=92s>

finale2014. (2026). *Patente n° 01*. Colombia.

Fundación Guitarras por Cartagena. (s.f.). *festiguitarras.com*. Recuperado el 07 de 04 de 2026, de festiguitarras.com: <https://www.festiguitarras.com/artistas/itinerante-trio>

Gallo, e.-a. (2024). *El director de Coro: Manual para la dirección de coros vocales*. Buenos Aires: Melos.

Hincapié, L. (2024). *Re-Creando nuestro folclor*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Instrumentos Musicales. (10 de 06 de 2016). *musicalesinstrumentos15*. Recuperado el 07 de 04 de 2026, de musicalesinstrumentos15: <http://musicalesinstrumentos15.blogspot.com/2016/06/la-bandola-andina-colombiana.html>

Londoño y Tobón, M. E. (2004). Bandola Tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes la Revista*, 10.

López Cano Ruben, S. C. (2014). *Investigación Artística en Música*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Melandro, J. -C. (2021). *Acuarelas Andinas I*. San Juan de Pasto: Editorial Universidad de Nariño.

Música en Secundaria. (11 de 02 de 2016). *Música en secundaria: tipos de voz*. Recuperado el 07 de 04 de 2026, de Blog Averroes: <https://musicaesoybachillerato.blogspot.com/2016/02/tipos-de-voz-clasificacion-de-las-voces.html>

Musicales Bucaramanga. (s.f.). *Musicales Bucaramanga*. Recuperado el 07 de 04 de 2026, de [musicalesbucaramanga.com](https://musicalesbucaramanga.com/shop/instrumentos-tipicos/tiple/tiple-pino/?srsltid=AfmBOoqVhVpT6qNIW3enRQ2YkPzfp5G1pidUa8R_ZvJt967WvSwZFFnB):
https://musicalesbucaramanga.com/shop/instrumentos-tipicos/tiple/tiple-pino/?srsltid=AfmBOoqVhVpT6qNIW3enRQ2YkPzfp5G1pidUa8R_ZvJt967WvSwZFFnB

Navidad en Colombia. (10 de 12 de 2019). *YouTube*. Recuperado el 07 de 04 de 2026, de Navidad en Colombia:
https://www.youtube.com/watch?v=8EY6jVn Cvzw&list=RD8EY6jVn Cvzw&start_radio=1&t=3556s

Olivella, M. Z. (1961). Los pasos del folklore colombiano. El folklore andino. En M. Z. Olivella, *Los pasos del folklore colombiano. El folklore andino* (págs. 234-235). Bogotá: Boletín cultural y Bibliográfico, digitalizado por la biblioteca Luis Angel Arango del banco de la república de Colombia.

Pineda Suarez, L. F. (1965). Celebraciones Navideñas y Comienzos de Año en algunas Regiones de Colombia. *thesavrvs, revista digital del instituto Caro Cuervo*, 15.

Pinilla Aguilar, j. I. (1980). *Cultores de la música Colombiana*. Bogotá: Ariana - Biblioteca Banco de la República.

Prado Hernández, J. E. (2021). *La preformance actual de la Bandola Andina Colombiana: estudio de caso de cuatro bandolistas y su público*. Bogotá: Universidad Internacional de la Rioja, Facultad de ciencias sociales y humanidades.

Pública, F. (29 de Noviembre de 2005). *Función, Pública*. Recuperado el 26 de febrero de 2026, de

<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=173118>

Quintero, J. (1970). *Cantares de Navidad*. Bogotá: Cosmos.

Rodriguez Álvarez, L. C. (14 de febrero de 2025). Villancicos Colombianos en el siglo XX: una dulce y amable muestra. *Escritos desde la Sala*, 5.

Rodriguez Melo, M. E. (2012). El bambuco Música nacional de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 309.

Rodríguez melo, m. E. (s.f.). *Música Nacional - El Pasillo Colombiano*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Romero, A. (14 de 06 de 2012). *Youtube*. Recuperado el 2024 de 11 de 12, de Martin Pereira: <https://www.youtube.com/watch?v=foIccg1rs5Y>

Saboya, D. (03 de 05 de 2026). Anexo entrevista ejecución de la bandola pregunta 1. (G. Rubio, Entrevistador)

Saboya, D. (03 de 05 de 2026). Anexo entrevista ejecución de la bandola pregunta 2. (G. Rubio, Entrevistador)

Sadurni, J. M. (18 de 12 de 2023). El origen de los villancicos, las canciones típicas de la navidad. *Historia, National Geographic*, 5.

Sanchez Suárez, S. A. (2009). Reflexión historica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Revista de*

investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima, 116.

Santafé, O. (04 de 05 de 2026). Anexo entrevista pregunta 2. (G. Rubio, Entrevistador)

Santafé, O. (04 de 05 de 2026). Anexo, Entrevista audio, pregunta 1. (G. Rubio, Entrevistador)

scribd. (28 de 07 de 2020). *Bambuquisimo*. Recuperado el 07 de 04 de 2026, de scribd: <https://es.scribd.com/document/470690679/Bambuquisimo-Leon-Cardona-version-guitarra-solista>

scribd. (25 de abril de 2020). *El Republicano*. Recuperado el 07 de 04 de 2026, de scribd: <https://es.scribd.com/document/458307000/El-republicano-bambuco>

scribd. (27 de 05 de 2023). *El Republicano*. Recuperado el 07 de 04 de 2026, de scribd: <https://es.scribd.com/document/648691341/El-Republicano-Bambuco-1-Solo-Cifrado>

scribd. (01 de 02 de 2023). *Guabina Chiquinquireña*. Recuperado el 07 de 04 de 2026, de scribd: <https://es.scribd.com/document/623192287/Guabina-Guabina-Chiquinquirena-012-Guitarra>

Studocu. (2026). *Afinación y origen de la bandola andina*. Recuperado el 07 de 04 de 2026, de Studocu: <https://www.studocu.com/es-mx/document/academia-de-musica-fermatta/armonia/afinacion-bandola/16372662>

Tapias, C. (2020). El baile del Pasillo y la Producción académica de Antioquia. *Corporación Cultural Hojarasca*.

Teatro Mayor. (19 de 12 de 2021). *Teatro mayor julio Mario Santo Domingo* .

Recuperado el 07 de 04 de 2026, de [teatromayor.org](https://www.teatromayor.org):

<https://www.teatromayor.org/es/evento/musica/palos-y-cuerdas-colombia-4856?function=2522>

Ucha, F. (10 de 2011). *definición de guitarra*. Recuperado el 07 de 04 de 2026, de [significado.com](https://significado.com/guitarra/): <https://significado.com/guitarra/>

Vargas, s. (17 de 12 de 2025). *Infobae*. Recuperado el 2026 de 03 de 24, de Infobae: <https://www.infobae.com/colombia/2025/12/17/la-historia-de-jeremias-quintero-el-colombiano-que-compuso-mas-de-3000-canciones-de-villancicos-y-que-pocos-recuerdan/>

Villamil, A. (2021). *andresvillamil*. Bogotá: Imprefacil SAS.

Villamil, A. (04 de 05 de 2026). Anexo Entrevista ejecución de la guitarra pregunta 1. (G. Rubio, Entrevistador)

Wikipedia. (26 de 05 de 2025). *Bandola Andina colombiana*. Recuperado el 07 de 04 de 2026, de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Bandola_andina_colombiana

Tabla de figuras:

Figura 1 <i>Retrato de Jeremías Quintero</i>	30
Figura 2 <i>Navidad en Colombia</i>	33
Figura 3 <i>El republicano, Bambuco de Luis A. Calvo</i>	36
Figura 4 <i>El Republicano en 6/8</i>	37
Figura 5 <i>Bambuquisimo de León Cardona</i>	38
Figura 6 <i>Guabina Chiquínquireña</i>	40
Figura 7 <i>Fragmento de ritmo Guabina</i>	41
Figura 8 <i>La bandola</i>	44
Figura 9 <i>Afinación de cuerdas de la bandola andina</i>	45
Figura 10 <i>Cuadro Afinación de la Bandola</i>	46
Figura 11 <i>Tesitura de la bandola</i>	46
Figura 12. <i>El tiple</i>	46
Figura 13 <i>Posición de las cuerdas del tiple en el pentagrama</i>	47
Figura 14 <i>Tesitura del tiple</i>	48
Figura 15 <i>La guitarra</i>	48
Figura 16 <i>Tesitura y nombre de las cuerdas de la guitarra</i>	49
Figura 17 <i>Tesitura de las voces</i>	52
Figura 18 <i>Itinerante Trio</i>	54
Figura 19 <i>Trio Palos y Cuerdas</i>	54
Figura 20 <i>Melodía compases 5,7 y 9</i>	55
Figura 21 <i>Fragmento de los compases 1, 2 y 55, 56 en imitación de movimiento directo</i>	61
Figura 22 <i>Frase binaria tipo negativo</i>	69
Figura 23 <i>Introducción El Duraznero</i>	73

Figura 24 <i>Melodía y contra-melodía</i>	73
Figura 25 <i>Tercera frase del estribillo</i>	74
Figura 26 <i>fragmento compas 26-28</i>	74
Figura 27 <i>Ritmo-melodía compás 33-41</i>	75
Figura 28 <i>Pequeña modulación para el final</i>	76
Figura 29 <i>Fragmento de introducción</i>	77
Figura 30 <i>Sección "B" Parte melancólica</i>	78
Figura 31 <i>Melodía de inicio</i>	80
Figura 32 <i>Anticipación de la tonalidad</i>	80
Figura 33 <i>Arpeggios en la bandola</i>	81
Figura 34 <i>Juego rítmico entre tiple y guitarra</i>	82

Webgrafía y discografía

- Misa Campesina Colombiana – Alberto Escobar Ospina

<https://www.youtube.com/watch?v=ImoKvLv87Ew&t=96s>

- La Paz De Las Alturas – Las Hermanas Garavito – Remasterizado – Tradicional colombiana. Sonolux Oficial.

https://www.youtube.com/watch?v=kTzw_7mGvKI&list=RDkTzw_7mGvKI&start_radio=1

- El Duraznero – Los Niños Cantores de Navidad – Villancicos.

https://www.youtube.com/watch?v=5r8O324ADOk&list=RD5r8O324ADOk&start_radio=1

- Que Cuna Humilde – Las Hermanas Garavito – Remasterizado – Tradicional colombiana. Sonolux Oficial.

https://www.youtube.com/watch?v=t1hP0U4NGOo&list=RDt1hP0U4NGOo&start_radio=1

Anexos

- Archivos PDF´s score de los arreglos de los villancicos

<https://drive.google.com/drive/folders/1OE1b-qDPe4gwr4AQGGjnuVhnIAUZF2Z->

- Diario de campo

<https://drive.google.com/drive/folders/1d7Qo3AvqRkrG6VIguoOFh3IqVYvsUHR>