

Serie
Música

Colección
Artes para la Educación

Estudios de música colombiana para piano



Fabio Ernesto Martínez Navas



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Educadora de educadores



Estudios de música colombiana para piano

Fabio Ernesto Martínez Navas

Serie Música | **Colección** Artes para la Educación



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

Martínez Navas, Fabio Ernesto

Estudios de música colombiana para piano / Fabio Ernesto Martínez Navas.

Primera edición. Bogotá : Universidad Pedagógica Nacional, 2020

112 páginas. – (Serie Música. Colección Artes para la Educación)

ISMN: 979-0-801649-12-6

1. Música Folclórica Colombiana – Partituras. 2. Música para Piano – Partituras - Colombia. 3. Música – Estudio y Aprendizaje.
4. Piano – Partituras. 5. Música Instrumental – Partituras. I. Tít.

786.2

Estudios de música colombiana para piano

Leonardo Fabio Martínez Pérez
Rector

John Harold Córdoba Aldana
Vicerrector Académico

María Isabel González Terreros
Vicerrectora de Gestión Universitaria

Fernando Méndez Díaz
Vicerrector Administrativo y Financiero

Gina Paola Zambrano Ramírez
Secretaria General

© Universidad Pedagógica Nacional
© Fabio Ernesto Martínez Navas

ISMN: 979-0-801649-12-6

DOI: <https://doi.org/10.17227/ae.2020.9126>

Primera edición, 2020



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL**
Educadora de educadores

Preparación Editorial

Universidad Pedagógica Nacional

Grupo Interno de Trabajo Editorial

Alba Lucía Bernal Cerquera
Coordinación

Maritza Ramírez Ramos
Edición

Miguel Ángel Pineda
Maritza Ramírez Ramos
Corrección de estilo

Mauricio Esteban Suárez
Diagramación y diseño de carátula

José Luis Torres Gutiérrez
Diagramación musical

Obra carátula

Una noche en la llanura

Oleo

Dimensiones: 1.80 X 1.50

Autor:

Magdalena Inés Bermúdez de Martínez

Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.S.

Xpress-Kimpres

Bogotá, D. C., 2020

Fechas de evaluación: 14-03-2019 / 30-03-2019

Fecha de aprobación: 06-06-2019

Hecho el depósito legal que ordena la Ley 44 de 1993
y decreto reglamentario 460 de 1995.

Prohibida la reproducción total o parcial sin permiso escrito
de la Universidad Pedagógica Nacional.

A la maestra Ruth Marulanda Salazar, por enseñarnos a amar la
música colombiana interpretada al piano

Fabio Ernesto Martínez Navas

14 de agosto de 1951

Licenciado en Pedagogía Musical
Universidad Pedagógica Nacional (1977)

Especialista en Educación a Distancia
Universidad El Bosque (2000)

Magíster en Tecnologías de la Información
Aplicadas a la Educación
Universidad Pedagógica Nacional (2008)

Profesor Emérito
Universidad Pedagógica Nacional (2015)

Profesor Titular
Universidad Pedagógica Nacional (2018)

Profesor Catedrático Titular
Pensionado
Universidad Pedagógica Nacional (2019)

Profesor de cursos virtuales como espacios académicos electivos

Entrenamiento auditivo
Guitarra

Autor de libros didácticos de música

- Transporte armónico y melódico (1984)
- Cómo tocar guitarra con acordes disonantes (1992)
- Teoría simplificada de la música (2001)
- Czerny aplicado a la música colombiana (2009)
- Memoria musical y entrenamiento auditivo (2011)
- Método de solfeo. Formación teórico-auditiva, niveles I, II y III (2015)
- Música de cámara para conjunto de guitarras (2018)
- Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes (2018)

CONTENIDO

Prólogo	9
Introducción.....	11
El vals	13
Estudio de vals - Tichita.....	14
La guabina	17
Estudio de guabina n.º 1 - Marcela Lucía.....	18
Estudio de guabina n.º 2 - Jimena del Pilar	20
Estudio de guabina n.º 3 - Sara Lucía	22
Estudio de guabina n.º 4 - Nanita	24
Estudio de guabina n.º 5 - Titís	26
Estudio de guabina n.º 6 - Alegrías.....	28
Estudio de guabina n.º 7 - Tristezas	30
Estudio de guabina n.º 8 - Sophía	32
El torbellino.....	35
Estudio de Torbellino - Las vueltas de la vida.....	36
La danza	39
Estudio de danza n.º 1 - Mariana.....	40
Estudio de danza n.º 2 - El negro Lucho	42
Estudio de danza n.º 3 - Camila	44
Estudio de danza n.º 4 - Ternura	46
Estudio de danza n.º 5 - María Teresa.....	48

El pasillo	51
Estudio de pasillo n.º 1 - Cuchungo	52
Estudio de pasillo n.º 2 - Isabella	54
Estudio de pasillo n.º 3 - Claudia Angélica	56
Estudio de pasillo n.º 4 - Samu.....	58
Estudio de pasillo n.º 5 - Lucía	60
Estudio de pasillo n.º 6 - El canguro saltarín	62
Estudio de pasillo n.º 7 - Incertidumbre	64
Estudio de pasillo n.º 8 - Sami	66
Estudio de pasillo n.º 9 - Kikocho.....	68
Estudio de pasillo n.º 10 - Magdalena	70
Estudio de pasillo n.º 11 - Toto	72
Estudio de pasillo n.º 12 - Ferruco.....	74
Estudio de pasillo n.º 13 - Francisco Javier.....	76
El pasaje llanero.....	79
Estudio de pasaje llanero n.º 1 - Una noche en la llanura.....	80
Estudio de pasaje llanero n.º 2 - De paseo por Sydney	82
Estudio de pasaje llanero n.º 3 - Elvira.....	84
El bambuco	87
Estudio de bambuco n.º 1 - El jugador.....	88
Estudio de bambuco n.º 2 - Tachi	90
Estudio de bambuco n.º 3 - Año nuevo en Flandes	92
Estudio de bambuco n.º 4 - El australiano.....	94
Estudio de bambuco n.º 5 - El Prado en Bogotá	96
Estudio de bambuco n.º 6 - Ha muerto un ángel.....	98
Estudio de bambuco n.º 7 - La negra sureña	100
Estudio de bambuco n.º 8 - Nido verde	102
Estudio de bambuco n.º 9 - Catica.....	104
Estudio de bambuco n.º 10 - Laurita	106
Estudio de bambuco n.º 11 - Alicia.....	108
Estudio de bambuco n.º 12 - Popayán inolvidable	110

PRÓLOGO

Actualmente, en el marco de la educación superior, las instituciones que tienen dentro de su oferta académica programas de música, presentan una marcada tendencia a darle un estatus académico a la música folclórica colombiana, de esto se desprenden varias publicaciones importantes de instituciones como la Universidad del Valle, Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Sergio Arboleda, entre otras.

Llama mucho la atención que dicha tendencia se viene enfocando hacia la producción de música colombiana para piano, por ser un instrumento fundamental para la academia, dado que la mayoría de su repertorio proviene de la tradición de la música occidental europea.

El presente libro tiene una particularidad que lo distingue de las demás publicaciones editadas hasta ahora dentro de la mencionada tendencia, y es el uso de un género de composición que proviene de la metodología de enseñanza europea del instrumento, *el estudio*, cuyo propósito es preparar al futuro pianista para la interpretación y, sobre todo, para la comprensión de la música colombiana partiendo de estructuras sencillas hasta llegar a un nivel de complejidad superior.

Un estudio es una pieza, por lo general corta, que trabaja una o más dificultades técnico-musicales propicias para consolidar en el intérprete unas facultades necesarias para el abordaje de obras de concierto. Adicionalmente, este tipo de obras, suelen estar inmersas en un método escrito para facilitar su correcto (orden, nivel de dificultad, etc.). Este es el caso de los estudios que el lector encontrará en el libro, cuya claridad en su estructura y en su diseño es tal, que hace innecesaria una explicación escrita de cualquier material allí presente, ya que el intérprete navegará por cada estudio, asimilando todos los aspectos característicos de las danzas de una manera lúdica y sencilla.

Los estudios que usted encontrará a continuación están organizados claramente por ritmos, comenzando por el vals, seguido de guabina, torbellino, danza, pasillo, pasaje llanero, y finalizando con bambuco.

Quiero felicitar al maestro Fabio Martínez por su incansable e inagotable labor creativa, esta vez aplicada al piano, demostrándome una vez más el gran sentido común que imprime en sus obras. He tenido la valiosa oportunidad de recibir directamente y de manera personal el criterio con el cual realiza su trabajo, y debo decir que su aporte a la pedagogía musical es realmente incalculable.

Espero lo disfruten y lo aprovechen tanto como yo lo he hecho en la tranquilidad de mis sesiones de estudio.

Miyer Garvin Goenaga

Músico pianista con énfasis en Acompañamiento
y magíster en Pedagogía del Piano
Universidad Nacional de Colombia.

Docente y coordinador de piano principal
y de piano complementario
Universidad Pedagógica Nacional.



INTRODUCCIÓN

Los *Estudios de música colombiana para piano* tienen como propósito dar a conocer algunos de los patrones que se utilizan en la mano izquierda, con el fin de acompañar las melodías que interpreta la mano derecha.

Es importante aclarar que el orden establecido no siempre coincide con el nivel de dificultad; sin embargo, hay que tener en cuenta que los acompañamientos sí están ordenados de lo simple a lo complejo: vals, guabina, torbellino, pasillo, danza, pasaje llanero y bambuco.

Se recomienda que se estudien las manos separadas, que se establezca una determinada digitación y se analice la melodía y su relación con la armonía. En el manejo de la mano izquierda, como se señaló en el libro *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*, es indispensable separar la combinación de los bajos que forman un canto de los enlaces de los acordes que siguen las reglas de la armonía en cuanto a la conducción de las voces y la resolución de tensiones (esto es, preparación-tensión-resolución; por ejemplo: Dm7 G7 C; Am7b5 D7b9 Gm).

Los bajos y los acordes tienen un ritmo determinado con el cual se elabora el patrón de acompañamiento. Primero, toque solo los bajos sin tocar los acordes, luego toque los acordes sin tocar los bajos (no se preocupe por ritmo en este momento); observe cómo se enlazan los acordes y cómo estos, a su vez, generan las progresiones armónicas. Una vez realizado este trabajo independiente, realice la unión de los bajos y los acordes con el ritmo correspondiente para establecer el patrón de acompañamiento. Si desea cantar la melodía y acompañarse con el piano, puede hacer lo siguiente: toque los bajos con la mano izquierda y con la mano derecha toque los acordes, pero una octava arriba, distinto a como están escritos. El canto y toque ayudan a desarrollar los procesos de disociación, coordinación, independencia, memorización e interpretación, entre otros aspectos.

Cuando se logre afianzar el patrón rítmico de acompañamiento se comienza la unión de las dos manos, teniendo en cuenta el resultado rítmico (RR), que es la suma del ritmo de cada una de las manos. Procure estudiar segmentos con sentido completo como semifrases de cuatro compases

o periodos de ocho compases. La mayoría de las composiciones de la música andina colombiana se dividen en tres partes de 16 compases cada una. Al establecer las dos frases de ocho compases cada una, estudiadas por separado, se facilita el proceso de memorización; en este punto es válido recordar la letra de una canción infantil que dice: dos y dos son cuatro; cuatro y dos son seis; seis y dos son ocho; y ocho, dieciséis; póngalo en practica y verá los resultados a corto, mediano y largo plazo.

Es preciso advertir que *la práctica hace al maestro*; la velocidad llega sola. Siga el consejo del compositor y pianista francés Camille Saint-Saëns, quien dice: estudie lento, después más lento y por último lentísimo.

Determine la velocidad de los estudios con ayuda del metrónomo.

Maestro Fabio Ernesto Martínez Navas
Profesor catedrático titular
Pensionado de la Universidad Pedagógica Nacional

EL VALS

Este estudio está conformado por dos partes: la primera en Eb y la segunda en su relativo menor Cm, así como se utilizan acordes agregados. Estudie con manos separadas, realice los enlaces de los acordes sin tocar los bajos, observe la conducción de las voces. No olvide digitar, practique la combinación de los bajos y los acordes y establezca con precisión la alternancia de los bajos con los acordes.

Recuerde que el resultado rítmico (RR) ayuda y facilita la unión de las dos manos, los compases 1, 5, 8 y 23 son: corchea, dos semicorcheas y cuatro corcheas; en los compases 2, 3, 6 y 19 son: dos negras y dos corcheas; en los compases 4, 10, 12, 14, 22 y 33 son: tres negras; en los compases 9 y 13 son: pareja de corcheas, negra y pareja de corcheas; los compases 11, 21, 26, 28, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 38 y 42 son: tres parejas de corcheas; en los compases 27 y 29 son: dos parejas de corcheas y una negra; en los compases 24 y 25 son: blanca y negra; en el penúltimo compás, segunda casilla, son: negra, silencio de negra y negra, finalmente los compases 40 y 41 son: una negra y cuatro corcheas. Practique el ritmo solo percutiendo cada uno de los grupos de compases, de acuerdo con el RR, antes de pretender tocarlos en el piano. Estudie las escalas de Eb mayor y de Cm, practique los correspondientes arpeggios, analice las progresiones armónicas, establezca la función de cada uno de los acordes. Mantenga los sonidos en toda su duración, no levante los dedos antes de tiempo, respete las ligaduras de prolongación.

Puede practicar utilizando el pedal derecho para prolongar el sonido del bajo como si fuera una blanca con puntillo, de este modo se mejora la sonoridad de la composición. Es importante que el pedal no se quede oprimido, porque produce demasiada resonancia y los armónicos crean un caos sonoro que confunde a quien lo escucha.



ESTUDIO DE VALS

Tichita

Tonalidad Eb - Cm

Se recomienda estudiar la melodía, colocar la digitación con relación a las escalas, practicar el canto de los bajos sin acordes y realizar los enlaces de los acordes sin bajos.

Asimismo, estudiar en grupos de cuatro compases, esto ayuda al montaje, ensamble y proceso de memorización.

La primera parte concluye en el acorde de Eb6, el bajo sib sirve de dominante para volver al inicio, pero en la segunda casilla, aunque el cifrado es Eb6, este acorde se puede interpretar como Cm7 ya que tiene los mismos sonidos, y el sonido sol es su correspondiente dominante para establecer el comienzo de la segunda parte de este único estudio de vals. Vale la pena analizar algunos vales de Chopin y de Brahms para aprender a enlazar los acordes.

Estudio de Vals

Tichita

Dedicado a:
Alicia Franco de Bermúdez

Fabio E. Martínez N.

♩ = 100

E^b $E^b\text{Maj7}$ E^b6 $F\text{m7}$

5 $F\text{m6}$ B^b9 B^b7b9 E^b

9 $E^b\text{Maj7}$ $G7$

12 $C\text{m}$ $C\text{m7}$ $C\text{m6}$



15 F7 B^b B^b7

18 E^bMaj7 E^b7 A^b

21 A^bm E^b/B^b Fm7 B^o7 B^b7

24 E^b6 Cm7 Cm

27 Cm Cm7 Fm6

30 B°7 B♭7

33 E♭Maj7 E♭6 Dm7b5

36 G7b9 C m6

39 F m6 G7 C m

42 C m C m G7 C m

En los estudios n.º 1 y n.º 2 el patrón de acompañamiento tiene como RR tres negras; primera y tercera, los bajos; y la segunda, los acordes. Toque los bajos con la mano izquierda, los acordes con la derecha y cante la melodía. El cuarto compás del estudio n.º 1 tiene como RR una negra y cuatro corcheas.

En el estudio n.º 2, gracias a esta técnica, se facilita la lectura y ejecución de la síncopa de los compases 22, 26, 27, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44 y 48.

En el estudio n.º 3 se practica el patrón dos negras, dos corcheas, alternando bajos y acordes; en la segunda parte se ejecuta el mismo patrón de los estudios n.º 1 y n.º 2; y en la tercera, la mezcla de los dos patrones.

El estudio n.º 4 utiliza los patrones anteriores y establece un pequeño contrapunto entre las dos manos: compases 1 al 18 y 15 al 28.

El estudio n.º 5 es difícil por los saltos entre los bajos y los acordes; primero, practíquelo tocando los bajos con la mano izquierda y los acordes con la mano derecha; cante la melodía y toque el piano. Para el proceso de unión de las dos manos toque los dos primeros compases muy despacio, es importante percibir el ritmo de las dos partes antes de tocar el piano. El tercer compás tiene como RR una negra y cuatro corcheas, tóquelo varias veces hasta afianzarlo. Ahora, observe el cuarto compás, el RR contiene dos negras y dos corcheas: tóquelo y una los compases tres y cuatro, siempre muy lento. Toque los cuatro primeros compases, continúe con el mismo método de estudio hasta el compás ocho; toque los ocho compases muy despacio. Agregue de a dos compases hasta llegar al compás dieciséis; toque el antecedente conformado por los ocho primeros compases (1-8) y luego el consecuente por los ocho siguientes compases (9-16), estos funcionan como una pregunta y una respuesta que forman la

frase musical. Comience el proceso de memorización cantando la melodía con los nombres de los sonidos (solfeo). Memorice cada dos compases y termine cada segmento con el primer tiempo del siguiente compás, esto ayuda a la unión entre las partes. En los compases 20 al 26 se debe resaltar el canto del bajo, las dos corcheas del tercer tiempo se unen con el bajo del primer tiempo del siguiente compás y esto mismo se da en la tercera parte; de ahí que se establezcan tres niveles: el canto en los bajos, los enlaces de los acordes y la melodía, como ya se advirtió antes.

En el estudio n.º 6 las apoyaturas se presentan en los primeros tiempos de los compases; además, las dos voces enriquecen la sonoridad. Se recomienda que en la segunda parte, primero, se toque el bajo y la melodía sin los acordes; después, el primer bajo y el acorde sin el bajo del tercer tiempo; y por último, el patrón completo. No olvide practicar el “cante y toque”, luego toque el bajo y la melodía. Los compases 26 y 28, al igual que algunos de la tercera parte, contienen síncopa; estudie el RR negra y cuatro corcheas para afianzar el resultado sonoro (RS). Las notas dobles y los acordes se deben estudiar lento, es importante colocar la digitación y tenerla en cuenta para facilitar la memoria muscular y mecánica.

El estudio n.º 7 se caracteriza por el contrapunto; practique con las manos separadas, estudie muy lento contando “un, dos, tres”; cante, toque y resalte las dos voces de la melodía. En la primera parte del estudio n.º 8 es importante mantener el bajo del primer tiempo, puede ser ayudado por el pedal derecho; se puede practicar tocando solo el bajo con la melodía y posteriormente agregar el segundo y tercer tiempo del acompañamiento. La segunda parte es una variación de la primera; la tercera parte modula al relativo menor y concluye con tercera de picardía, en el modo mayor. También vale la pena considerar que en la segunda y tercera parte se utiliza el mismo patrón de los estudios n.º 1 y n.º 2. Realice un ensamble con tiple y/o guitarra y disfrute de su sonoridad.



ESTUDIO DE GUABINA N.º 1

Marcela Lucía

Tonalidad Am - A

Los ocho primeros compases son la introducción. En la música tradicional se utiliza mucho el enlace armónico: subdominante (Dm), tónica (Am), dominante 7.^a (E7), tónica (Am) para componer una introducción.

En el Estudio de guabina n.º 4 Nanita se aplica este mismo modelo compositivo, pero en modo mayor Eb Bb F7 Bb.

Se recomienda practicar los bajos solos sin acordes y lo contrario acordes solos sin bajos.

El acorde en el segundo tiempo coincide con el rasgueo hacia arriba del tiple, que le da un sabor característico de la guabina, el torbellino y el bunde.

Puede ser interpretado en piano a cuatro manos.

13 E7

16 Am A7

19 Dm

22 Am E7

25 Am A

E7

28

A

31

A7

34

D

37

A

E7

A

A

E7

A

40

ESTUDIO DE GUABINA N.º 2

Jimena del Pilar

Tonalidad Am - D - Am

La segunda casilla de la segunda parte concluye en el acorde de la mayor (A) el cual sirve de dominante para modular a re mayor (D).

Se recomienda estudiar las manos separadas, el papel de la mano izquierda se puede tocar a dos manos, bajos mano izquierda y acordes mano derecha; después cante la melodía y toque el acompañamiento.

Del mismo modo se puede interpretar en piano a cuatro manos o tocando la melodía en cualquier instrumento como la flauta, el violín o el clarinete, entre otros. Si el instrumento es transpositor se debe adaptar a la tonalidad correspondiente.

Estudio de Guabina n.º 2

Jimena del Pilar

Dedicado a:
Jimena del Pilar Martínez

Fabio E. Martínez N.

♩ = 100

Am E7

6 Am

11 A7 Dm Am E7

16 Am Dm Am E7 Am



21 G7 C G7 C E7

26 Am E7 Am A D

31 B7 Em A7

36 D D7

41 G D A7 D

46 G D A7 D A7 D

51 D E7 A m E7

56 A m

61 A7 D m A m E7

67 A m D m A m E7 A m E7 A m

ESTUDIO DE GUABINA N.º 3

Sara Lucía

Tonalidad D - Bm

La primera parte enseña el esquema tradicional de acompañamiento rítmico de la guabina, en la segunda parte se utiliza un segundo esquema también muy usado en los estudios de guabina 1, 2, 4 y 8.

En la tercera parte se combinan los dos patrones de acompañamiento.

En los compases 34, 36, 38 y 42, para lograr la sonoridad de la blanca con puntillo, se puede oprimir el pedal derecho o en su defecto dejar la tecla oprimida mientras se tocan las notas acompañantes.

Los ocho últimos compases requieren un estudio especial por las notas dobles y la unión de las dos manos.

Estudio de Guabina n.º 3

Sara Lucía

Dedicado a:
Sara Lucía Sanjuán Bermúdez

Fabio E. Martínez N.

$\text{♩} = 100$ D A7

5 D

9 G

13 D A7 D



17 D B7

Musical notation for measures 17-19. Measure 17 starts with a repeat sign. The key signature has two sharps (F# and C#). Chords D and B7 are indicated above the staff.

20 Em A7

Musical notation for measures 20-22. Chords Em and A7 are indicated above the staff.

23 D

Musical notation for measures 23-25. Chord D is indicated above the staff.

26 D7 G

Musical notation for measures 26-28. Chords D7 and G are indicated above the staff.

29 D A7 D

Musical notation for measures 29-31. Chords D, A7, and D are indicated above the staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

33 B m

36 F#7

40 B m

43 B7 Em

46 F#7 B m

ESTUDIO DE GUABINA N.º 4

Nanita

Tonalidad Bb

Una vez estudiado transpórtelo a C.

Los ocho primeros compases son la introducción.

Se recomienda estudiar de a dos compases, por ejemplo, el 9 y el 10 presentan una pequeña melodía que se imita a la octava superior en los compases 11 y 12 y así sucesivamente hasta terminar la primera parte. Es importante resaltar el contrapunto que se presenta entre los compases 21 al 28. En la segunda parte se debe estudiar manos separadas, se puede practicar el canto y toque hasta lograr comprenderlo.

Está creada sobre el modelo compositivo de dieciséis compases, de ahí que conviene estudiarla en grupos de cuatro compases 29 - 32, 33 - 36, 37 - 40, 41 - 44 y agregar el final.

De la manera como se estudie dependen los resultados. Tenga en cuenta estos consejos y muy seguramente su memoria musical se incrementará.

Estudio de Guabina n.º 4

Nanita

Dedicado a:
María Fernanda Bermúdez B.

Fabio E. Martínez N.

♩ = 100

E^b B^b F7

4 B^b E^b B^b

7 F7 B^b § B^b

10 F7



13

Musical notation for measures 13-15. The key signature is B-flat major (two flats). The music is in 4/4 time. Measure 13 starts with a quarter rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 14 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 15 has a quarter rest in the treble and a quarter note in the bass.

16

B^b

Musical notation for measures 16-18. The key signature is B-flat major. Measure 16 has a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 17 has a quarter rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 18 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass.

19

E^b

Musical notation for measures 19-21. The key signature is B-flat major. Measure 19 has a quarter rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 20 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 21 has a quarter rest in the treble and a quarter note in the bass.

22

B^b F7 B^b

Musical notation for measures 22-24. The key signature is B-flat major. Measure 22 has a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 23 has a quarter rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 24 has a half note in the treble and a quarter note in the bass.

25

E^b B^b F7

Musical notation for measures 25-27. The key signature is B-flat major. Measure 25 has a quarter rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 26 has a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 27 has a quarter rest in the treble and a quarter note in the bass.

28 B^b B^b

Musical score for measures 28-30. Measure 28 has a B^b chord. Measure 29 has a B^b chord. Measure 30 has a B^b chord.

31 F7

Musical score for measures 31-34. Measure 31 has an F7 chord. Measure 32 has an F7 chord. Measure 33 has an F7 chord. Measure 34 has an F7 chord.

35 B^b

Musical score for measures 35-38. Measure 35 has a B^b chord. Measure 36 has a B^b chord. Measure 37 has a B^b chord. Measure 38 has a B^b chord.

39 B^b7 E^b B^b

Musical score for measures 39-42. Measure 39 has a B^b7 chord. Measure 40 has an E^b chord. Measure 41 has a B^b chord. Measure 42 has a B^b chord.

43 F7 B^b D.C. al Fin B^b Fin F7 B^b

Musical score for measures 43-46. Measure 43 has an F7 chord. Measure 44 has a B^b chord. Measure 45 has a B^b chord. Measure 46 has a B^b chord.

ESTUDIO DE GUABINA N.º 5

Titís

Tonalidad Cm - C

Una vez estudiado transpórtelo a Dm - D.

Con este estudio de guabina se puede practicar el cante y toque y la interpretación del piano a cuatro manos.

Se recomienda tener en cuenta:

La alternancia de los bajos y los acordes.

Resaltar los cantos en los bajos de los compases 20 - 22, 24, 25, 36 - 38 y 41.

Estudiar manos separadas.

Las frases musicales están conformadas por ocho compases, los cuatro primeros determinan el antecedente o la pregunta y los cuatro segundos el consecuente o la respuesta, el fraseo ayuda al proceso de memorización e interpretación.

Estudio de Guabina n.º 5

Titís

Dedicado a:
Beatriz Bermúdez Franco

Fabio E. Martínez N.

♩ = 100 Cm G7

5 Cm

9 C7 Fm7

13 Fm6 Cm G7 Cm



17 Cm Fm7 Fm6 B \flat 7 E \flat

21 G7 Cm

25 E \flat Fm7 B \flat 7 E \flat Maj7

29 Cm Dm7b5 G7 Cm

33 C A7

36 Dm Dm7 G7

39 C6 C7

42 Gm7 C7 F6

45 B°7 Em7 Dm7b5 G7

48 C6 C G7 C

ESTUDIO DE GUABINA N.º 6

Alegrías

Tonalidad Gm - F - Bb

Una vez estudiado transpórtelo a Am - G - C.

Una de las características que tienen por lo general las guabinas tradicionales son las apoyaturas melódicas, son sonidos extraños a la armonía que forman una disonancia en el primer tiempo del compás, que resuelve en consonancia en el segundo. Observe los seis primeros compases y el 12, 14 y 16.

Se recomienda el estudio de manos separadas y practicar los saltos de la mano izquierda, primero viendo el teclado y luego con los ojos cerrados. Las notas dobles de la mano derecha se deben practicar analizando la digitación correspondiente. Las corcheas de los compases 9, 11, 13 y 15 se deben interpretar como gotas de agua que caen a una cascada, vaya uniendo los compases de a dos en dos, del mismo modo, vaya aprendiéndolos de memoria.

Estudio de Guabina n.º 6

Alegrías

Dedicado a:
Valentina Rojas Bermúdez

Fabio E. Martínez N.

$\text{♩} = 100$

Chord symbols: Gm, Am7b5, D7b9, Gm, Cm, Gm, A7, D, Cm, Gm, D7, Gm, Cm6, Gm, D7, Gm 1.



17 Gm F Gm C7

21 F Bb F/C C7

25 F A7/E Dm G7

29 C Bb F C7

33 F F Bb

37 Cm

40 F7 Bb

44 Bb7 Eb

47 Bb F7

50 Bb 1. Bb 2. D.C. Final F7 Bb

ESTUDIO DE GUABINA N.º 7

Tristezas

Tonalidad Em - E

Una vez estudiado transpórtelo a Dm - D.

No es muy común que las guabinas comiencen con antecompás; este estudio comienza de este modo y además tiene un cliché en los cuatro primeros compases conformado por los acordes Em EmMaj7 Em7 y Em6.

Se presentan pequeños contrapuntos entre las voces de la mano derecha y entre las dos manos, ver compases 21 - 28.

Las notas dobles de la mano derecha, en la segunda parte, se deben estudiar por separado estableciendo la digitación y el fraseo correspondiente.

Estudio de Guabina n.º 7

Tristezas

Dedicado a:
Nelcy Ávila Olarte

Fabio E. Martínez N.

♩ = 100

Em EmMaj7 Em7

4 Em6 Am D7 G

8 B7 Em D7

12 G B7 Em



16 Am Em B7

20 Em B7 Em D7

24 G Am Em B7

28 Em Em E

32 F#m7 B7

36 E

39 E7 A

42 E B7

45 E A E

48 B7 E 1. E 2. B7 E

ESTUDIO DE GUABINA N.º 8

Sophía

Tonalidad Eb - Cm

Una vez estudiado transpórtelo a F - Dm.

La primera parte es una guabina tradicional creada sobre el modelo compositivo de dieciséis compases, luego se realiza una pequeña variación hasta el compás 32 utilizando un segundo patrón de acompañamiento alternando bajos y acordes. Por medio de los acordes sol7 (G7) y do menor (Cm) se modula a la segunda parte. La melodía se “siente” a dos voces, por eso hay que resaltar cada una de ellas respetando los valores de duración.

Se recomienda realizar un ensamble con tiple, guitarra con o sin percusión, teniendo en cuenta el cifrado armónico. Los acordes del piano coinciden con el rasgueo ascendente del tiple, sonoridad que caracteriza la guabina, para estos instrumentos sería más cómodo de tocar en fa mayor y re menor que en mib mayor y do menor.

Estudio de Guabina n.º 8

Sophía

Dedicado a:
Hanna Sophía Luna Martínez

Fabio E. Martínez N.

♩ = 100 E^b B^b7

5 E^b

9 E^b7 A^b

13 E^b B^b7 E^b



17 E^b B^b7

21 E^b

25 E^b $E7$ A^b

29 E^b B^b7 E^b $G7$

33 Cm Fm

37 B^b7 E^b

41 F m C m

45 D7 G

49 F m C m

53 Dm7b5 G C m C

EL TORBELLINO

Este patrón se caracteriza por el ritmo armónico de dos compases: dos tiempos en tónica (blanca), un tiempo en subdominante (negra) y tres tiempos en dominante 7.^a (blanca con puntillo). De este modo se forma una armonía cíclica, también llamado círculo armónico (I IV V7). Este último es igual a la guabina, pero con paso a la subdominante en las dos corcheas del tercer tiempo. Popularmente se dice que la guabina se canta y el torbellino se baila; sin embargo, cuando se cantan coplas, muchas veces se acompañan con ritmo de torbellino. Este estudio tiene modulación con varias tonalidades, el contrapunto se hace presente en casi toda la obra. Se insiste en la importancia de digitar y practicar lento; los compases 9, 18, 19, 36, 38, 40 y 44 contienen síncopa, el RR consta de seis corcheas, lo que facilita la lectura de la mano derecha apoyada por la izquierda. En los compases 23 al 28, 30 y 31, la síncopa se presenta en la mano izquierda, es el mismo RR, de ahí que también se facilite la lectura de la mano izquierda apoyada por la derecha. Practique primero percutiendo el ritmo con el fin de lograr la disociación, coordinación e independencia de las partes. Es muy importante estudiar con las manos separadas. Al momento de juntarlas hágalo cada dos compases terminando en el primer tiempo del siguiente compás. Analice las modulaciones que se presentan a partir del compás 15: primero, se modula a Sol mayor, luego a Fa mayor y retorna a la tonalidad inicial, Re mayor, por medio de la dominante E7 de la dominante A.



ESTUDIO DE TORBELLINO

Las vueltas de la vida

Tonalidad D

Círculo armónico: D (I) G (IV) A7 (V7)

El ritmo armónico es: blanca (I), negra (IV) y blanca con puntillo (V7).

Se recomienda estudiar la melodía, colocar la digitación con relación a las escalas.

Analizar las modulaciones.

Practicar manos separadas. Digitar la mano izquierda.

Resaltar el contrapunto a dos voces.

Estudio de Torbellino

Las vueltas de la vida

Dedicado a:
Constantino Rueda Ramírez

Fabio E. Martínez N.

♩ = 112 D G A7

5

9

13 D D7 G C



17 D7 G C D7 G C

21 D7 G C D E7

25 A C7 F Bb C7

29 F Bb C7 F E7

33 A7 D G A7

36

Musical notation for measures 36-38. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 36: Treble has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass has a whole note chord of D4, F#4, A4. Measure 37: Treble has quarter notes D5, C5, B4, A4; Bass has quarter notes G4, F#4, E4, D4. Measure 38: Treble has quarter notes G4, F#4, E4, D4; Bass has a whole note chord of D4, F#4, A4.

39

Musical notation for measures 39-41. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 39: Treble has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass has quarter notes G4, F#4, E4, D4. Measure 40: Treble has quarter notes D5, C5, B4, A4; Bass has a whole note chord of D4, F#4, A4. Measure 41: Treble has quarter notes G4, F#4, E4, D4; Bass has quarter notes G4, F#4, E4, D4.

42

Musical notation for measures 42-44. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 42: Treble has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass has a whole note chord of D4, F#4, A4. Measure 43: Treble has quarter notes D5, C5, B4, A4; Bass has quarter notes G4, F#4, E4, D4. Measure 44: Treble has quarter notes G4, F#4, E4, D4; Bass has a whole note chord of D4, F#4, A4.

45

Musical notation for measures 45-47. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 45: Treble has quarter notes G4, A4, B4, C5 (first ending); Bass has quarter notes G4, F#4, E4, D4. Measure 46: Treble has quarter notes D5, C5, B4, A4; Bass has quarter notes G4, F#4, E4, D4. Measure 47: Treble has quarter notes G4, F#4, E4, D4; Bass has a whole note chord of D4, F#4, A4.

48

Musical notation for measures 48-50. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 48: Treble has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass has quarter notes G4, F#4, E4, D4. Measure 49: Treble has a whole rest; Bass has a whole note chord of D4, F#4, A4. Measure 50: Treble has a whole rest; Bass has a whole note chord of D4, F#4, A4. Chord labels 'D', 'A7', and 'D' are placed above the treble staff in measures 49, 50, and 50 respectively.

LA DANZA

Este ritmo tiene su origen en la habanera cubana, en la famosa “Paloma”, de Sebastián Yradier o la “Habanera” de la ópera Carmen de Bizet. Tanto en Italia como en Argentina dio lugar al tango, O sole mio y El Choclo, entre otros.

El estudio n.º 1 tiene características melódicas y rítmicas propias del tango; aunque hay que aclarar que este aire suena muy diferente a como está escrito;¹ se asemeja al acompañamiento del pasillo, pero, como contiene un tiempo más, se agrega un bajo en el cuarto tiempo, que sirve de apoyo al acompañamiento tanto rítmico como armónico. Cuando hay dos acordes en el mismo compás se acompaña como marcha, como se puede ver en los compases 43 al 51, o también en los compases 7, 15 y 24.

El estudio n.º 2 también se puede interpretar como tango, conserva las mismas combinaciones rítmicas del estudio n.º 1. En la tercera parte utiliza el patrón rítmico tradicional y hace una pequeña variación en el cuarto tiempo; en este se cambia una negra por una pareja de corcheas, como sucede en los compases 47 y 52.

En el estudio n.º 3, tanto la primera como la segunda parte presenta cantos en los bajos de la mano izquierda, que puede verse en los compases 6, 8 y 12. Hay dos nuevos ritmos de acompañamiento (compases 29, 30, 42, 46 y 47). Trabaja las tonalidades de C#m y su relativo mayor E; por el número de alteraciones

sirve para adiestrar las manos con las teclas negras, se recomienda el estudio con manos separadas y colocarlas hacia adentro del teclado. Como práctica es interesante trabajar el acompañamiento solo con los bajos y sin los acordes, y viceversa. En la modulación a la dominante G# (sobre todo en los compases 23 y 24) hay que poner especial atención a las alteraciones y tener cuidado con el doble sostenido; el Si sostenido es la sensible de C#m.

El estudio n.º 4 en Cm presenta un adorno a manera de eco con los sonidos Sol y Lab, está presente en los compases 2, 4, 6 y 10; también se incluyen notas dobles en intervalo de sexta (compases 13 al 16). Es importante enfatizar el contratiempo de los compases 19, 21, 22, 23, 25, 33, 35, 37, y la síncopa de los compases 31, 41, 42, 43, 45, 46 y 47.

El estudio n.º 5 se escribió en compás de dos cuartos de uso tradicional de este ritmo, tal como lo realizó magistralmente el maestro Luis A. Calvo en sus célebres composiciones “La Perla del Ruiz”, “Malvaloca”, entre otras. Conviene estudiarla con pulso corchea, como si estuviera en cuatro octavos, de ahí que se establece como corchea igual a 92 para determinar la velocidad. Se practican notas dobles, acordes y escalas. La primera parte inicia en Cm, la segunda comienza en F y concluye en Dm, y la tercera en G.

Es muy importante la digitación y el estudio con manos separadas.

1 Así lo ha afirmado en varias ocasiones el maestro Giovanni Parra, quien estudió bandoneón en Argentina y actualmente dirige el Quinteto Leopoldo Federico y la Orquesta de Tango de Bogotá.



ESTUDIO DE DANZA N.º 1

Mariana

Tonalidad Dm - D

Una vez estudiado transpórtelo a Cm - C.

Los ocho primeros compases forman la introducción, en el tercer y cuarto compás hay una modulación a la dominante de la dominante, asunto que se repite entre los compases 22 y 23. Dependiendo de la acentuación este estudio se puede interpretar como tango. La alternancia de bajo y acorde de los compases 43 - 50 representan el patrón rítmico de acompañamiento de las marchas.

Se recomienda no alargar el valor de la segunda corchea del acompañamiento para formar una síncopa, pues en realidad se busca que suene un contratiempo.

Estudio de Danza n.º 1

Mariana

Dedicado a:
Mariana Sanjuán Bermúdez

Fabio E. Martínez N.

♩ = 92

1 Gm Dm E7 A

5 Gm Dm Em7b5 A7 Dm

9 Dm Gm C7 F

13 D7 Gm6 Em7b5 A7 Dm



17 Gm C7 F Dm 1.

21 E7 A Em7b5 A7 rit. a tempo

25 Dm 2. Em7b5 A7 Dm

29 D B7

33 Em A7

37 D

40 D7 G

43 D B7 Em7 A7 D D7

46 G D B7 Em7 A7

49 D 1. D 2. A7 D

ESTUDIO DE DANZA N.º 2

El negro lucho

Tonalidad Fm - F

Una vez estudiado transpórtelo a Gm - G.

Este estudio también puede ser interpretado como tango, cambiando un poco la acentuación, especialmente de la melodía.

Es muy importante estudiar manos separadas para afianzar los saltos entre los bajos y los acordes de la mano izquierda y el sentido melódico de la mano derecha, mantener las ligaduras de prolongación en toda su duración para que el fraseo sea claro y preciso.

Se recomienda poner especial atención al silencio de corchea de los segundos tiempos del acompañamiento para que no suene síncopa sino contratiempo.

Estudio de Danza n.º 2

El negro Lucho

Dedicado a:
Luis Fernando Bermúdez Londoño

Fabio E. Martínez N.

♩ = 92

Fm Fm Bbm7

5 Eb7 Ab

9 Gm7b5 C7 Fm

13 Fm7 Dm7b5 G7 1. C7



17 Fm Gm7b5 C7 Fm Fm

21 Eb7 Ab

25 C7 Fm

29 Bbm Eb7 Ab

33 C7b9 C7 Fm

37 $B\flat m$ $E\flat 7$ $A\flat$ $F m$ $B\flat m$

42 G° $F m/C_7$ $F m$ F $D 7$

47 $G m$ $C 7$ F

52 $D m 7$ $G m 7$ $C m 7$ $F 7$ $B\flat$

57 F $D 7$ $G m 7$ $C 7$ F 1. F 2. $C 7$ F

ESTUDIO DE DANZA N.º 3

Camila

Tonalidad C#m - E

Una vez estudiado transpórtelo a Dm - F.

Se presentan muy variados patrones de acompañamiento ejecutados por la mano izquierda que pueden ser utilizados y aplicados en cualquier danza, habanera o tango.

Se recomienda leer y tocar este estudio pensando en la tonalidad de Cm y Eb todas las alteraciones accidentales se deben interpretar un semitono cromático descendente.

Estudio de Danza n.º 3

Camila

Dedicado a:
Camila Martínez

Fabio E. Martínez N.

♩ = 92 C#m G#7

5 C#m

9 C#7 F#m B7 E

13 A D#m7b5 G#7 C#m



17 C#m F#m G#7 C#m

21 F#m C#m D#7 G#

25 F#m B7 E B7 E C#7

29 F#m7 C#m D#m7b5 G#7 C#m 1.

33 C#m 2. E F#m7

36 B7 E G#7

39 C#m F#7 B

42 A E C#m F#m B7

45 E E7 A E

48 F#m7 B7 E 1. E B7 E 2.

ESTUDIO DE DANZA N.º 4

Ternura

Tonalidad Cm - Eb

Una vez estudiado transpórtelo a Dm - F.

En la primera parte se presenta un adorno en la octava superior que debe ser interpretado a manera de eco, practique los saltos de la mano derecha primero mirando el teclado, después con los ojos cerrados. Separe el estudio de los bajos y los acordes, es decir bajos y acordes solos, con o sin la melodía.

Se recomienda tocar la armonía y cantar la melodía. Al igual que estudios anteriores puede ser interpretado como piano a cuatro manos. Dependiendo de la forma de tocarlo se puede sentir como tango.

La primera parte utiliza un patrón rítmico y la segunda otro, la tercera parte combina los dos anteriores. Es importante prestar especial atención a las notas dobles, sextas de los compases 13 - 16 y a los acordes de la mano derecha.

Estudio de Danza n.º 4

Ternura

Dedicado a:
Guadalupe Bermúdez Martínez

Fabio E. Martínez N.

♩ = 92 Cm G7

5 Cm

9 C7 Fm

13 Cm G7 Cm



17 Cm Dm7b5 G7

20 Cm Fm Cm

23 D7 G Fm

26 Bb7 Eb Bb7 Eb C7 Fm

30 Cm Dm7b5 G7 Cm

33 Eb Fm7 Bb7

36 Eb6 Ab Eb F7

40 Bb Ab Eb6

43 Fm7 Bb7 Eb Eb7 Ab/C Ab

46 Eb/Bb Fm7 Bb7 Eb

ESTUDIO DE DANZA N.º 5

María Teresa

Tonalidad Cm - F - Dm - G

Escritura tradicional de la danza en compás de dos cuartos

Se recomienda prestar especial atención a las notas dobles de terceras y sextas, así como a los acordes de la mano derecha, también practicar manos separadas y analizar los enlaces de los acordes y las modulaciones. La segunda parte comienza en fa mayor y termina en la tonalidad relativa re menor, se dice que modula de F a Dm. La tercera parte está en sol mayor

Estudio de Danza n.º 5

María Teresa

Dedicado a:
María Teresa Bermúdez B.

Fabio E. Martínez N.

Segundo lugar en el concurso de
composición musical del Servicio Civil 1981

♩ = 92 Cm G7 Cm

5 Bb7 Eb

9 G7 Cm

13 Fm Cm G7 Cm

rit.



17 Fm *8va* C m G7 C m

21 F G m

25 C7 F

29 D7 G m E7 A7

33 G m D m A7 D m

37 G E7

40 Am D7

43 G

46 G7 C

49 G D7 G

Este aire musical se caracteriza por ser una variación del vals (un bajo y dos acordes). En este se duplica el bajo a la octava y se separan los acordes por un contratiempo en el estudio n.º 1, en los compases 2, 6, 7 y similares. También es necesario tener en cuenta que hay dos tipos de pasillo, el llamado canción, que es lento y puede ser cantado o instrumental, y el fiestero, que es rápido. En cada una de las partes, la mayoría de las veces, se estructura en una tonalidad diferente; en este primer estudio se incluyen Am, C y A.

En el estudio n.º 2 las tonalidades de cada parte son: Bm, D y G. Es un pasillo lento, utiliza acompañamientos que también son propios del pasaje llanero, como los compases 38, 39 y 41. Lo mismo ocurre con los compases 34, 35 y 36 de la tercera parte.

El estudio n.º 3 se caracteriza porque la primera parte está en D a manera de contrapunto imitativo; la segunda parte está en G y es un pasillo fiestero, la tercera parte retoma el tempo 1, pasillo lento en la tonalidad de Bm y contiene acordes agregados. En los compases 20, 24, 40 y 48 se varía el acompañamiento, este patrón se utiliza en el pasaje llanero.

En el estudio n.º 4, en los compases 8, 12, 26, 28 y 44, también se utiliza el patrón rítmico de acompañamiento del pasaje llanero; la primera y segunda parte en Bm y la tercera en B con contrapunto imitativo.

El estudio n.º 5 se caracteriza por los cromatismos y el uso de las semicorcheas en los compases 7 y 19.

El estudio n.º 6 utiliza los dos patrones de acompañamiento, el ritmo de la melodía es muy semejante en las tres partes.

El estudio n.º 7 es un pasillo lento con un tipo de comienzo inusual tanto en la primera como en la tercera parte, al iniciar por la dominante 7.^a de la tonalidad correspondiente, D7 Gm y F7 Bb respectivamente. Las modulaciones rompen la armonía tradicional utilizada en las composiciones populares, esto crea una incertidumbre.

El estudio n.º 8 trabaja las tonalidades Bb, Gm y F, la armonía se mueve bastante; esto ayuda a afianzar los enlaces de los acordes en la mano izquierda.

El estudio n.º 9 comienza muy fácil en la primera parte: los cuatro últimos compases (13 al 16) constituyen la forma común de acompañar el pasillo; en la segunda parte se modula a la tonalidad paralela, Fm, lo cual crea una sonoridad de contraste; luego, se regresa a la primera parte, y se concluye con la tercera parte, en la tonalidad relativa menor, Dm, con una sonoridad bastante popular.

El estudio n.º 10 se creó con base en la armonía del pasillo “Iza”, del maestro Francisco Cristancho Camargo.

El estudio n.º 11 tiene la particularidad de que cada una de sus partes comienza con antecompás; en su momento, el maestro Samuel Bedoya nos puso como tarea encontrar pasillos con antecompás, de lo contrario debíamos crearlos (ASAB).

El estudio n.º 12 tiene acordes agregados y unas modulaciones interesantes en la segunda parte.

Finalmente, el estudio n.º 13 se presenta a manera de tema y variación en la primera parte en la tonalidad de Gm; la segunda modula al relativo mayor, es decir Bb, para ello se recomienda ver el compás 33, y la tercera concluye en la tonalidad paralela, G (véase compás 49), es una buena práctica de armonía agregada.

No olvide tener en cuenta la velocidad de cada uno de los estudios con ayuda del metrónomo.



ESTUDIO DE PASILLO N.º 1

Cuchungo

Tonalidad Am - A

La melodía presenta un estilo característico del pasillo colombiano.

El acompañamiento combina bajos, acordes y arpeggios.

Se recomienda estudiar manos separadas y colocar la digitación correspondiente.

Estudio de Pasillo n.º 1

Cuchungo

Dedicado a mi hijo (q.e.p.d.)
David Ernesto Martínez B.

Fabio E. Martínez N.

♩ = 120

Am A7 Dm

5 E7 Am

9 A7 Dm

13 Am/C E7/B Am



17 Am G7/B G7

1. 2.

21 C B7/F# B7

25 E Dm G7

29 C Am Bm7b5

32 E7 Am A

1. 2.

36 A F#7 Bm

40 E7 E7/B A

44 A7 D

47 Bm7/F# A7/C# Bm E7

50 A A E7 A

1. 2.

ESTUDIO DE PASILLO N.º 2

Isabella

Tonalidad Bm - D - G

Una vez estudiado transpórtelo a Am - C - F.

La velocidad se logra estudiando lento, es conveniente practicar los enlaces de los acordes sin tocar los bajos, del mismo modo se recomienda lo contrario, es decir, resaltar el movimiento de los bajos sin tocar los acordes.

Una vez se comprenda y se independicen los bajos y los acordes se debe unir la interpretación del acompañamiento armónico con estos.

Por último, se juntan las manos, se pueden estudiar segmentos de dos compases y poco a poco se avanza, luego se agrupan cuatro, ocho y hasta dieciséis compases.

Estudio de Pasillo n.º 2

Isabella

Dedicado a:
Isabella Rueda Merchán

Fabio E. Martínez N.

♩ = 80

Bm F#7 Bm

5 Em Bm/F# C#7 F#

9 B7 Em A7 D

13 Em Bm/F# F#7 Bm 1.



17 **Bm** 2. **D** **Bm** **Em**

21 **A7** **Em**

24 **A7** **D** **F#7**

27 **Bm** **E7** **A**

30 **G** **D** **A7** **D**

34 G Am D7 G

38 C G D7

41 G B7/D# Em

44 A7 D C

47 G D7 G

ESTUDIO DE PASILLO N.º 3

Claudia Angélica

Tonalidad D - G - Bm

La primera parte es un contrapunto imitativo tipo invención, la segunda parte es un pasillo fiestero tradicional y la tercera parte está conformada por armonía con acordes agregados, lo cual representa una sonoridad más moderna. La primera y la tercera parte tienen una velocidad moderada, sin ser demasiado lenta.

Estudio de Pasillo n.º 3

Claudia Angélica

Dedicado a mi hija:
Claudia Angélica Martínez Bermúdez

Fabio E. Martínez N.

Musical notation for measures 1-4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked $\text{♩} = 100$. Chord symbols are D, A7, and D.

Musical notation for measures 5-8. Chord symbols are B7 and Em.

Musical notation for measures 9-12. Chord symbols are F#7 and Bm.

Musical notation for measures 13-16. Chord symbols are D7, G, A7, and D. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.



17 $\text{♩} = 120$ G Am

21 D7 G

25 G7

28 C C/G G

31 D7 G 1. G rit. 2.

34 B m B m7/F\# Em7 A7/C\#

$\text{♩} = 100$

38 A7 A7/E DMaj7 D

42 B m B7/F\# Em

45 G Bm/D F\#7/C\#

48 B m B m

1. 2.

ESTUDIO DE PASILLO N.º 4

Samu

Tonalidad Bm - B

Después de estudiarlo en la tonalidad original conviene pensar en la armadura de Bbm y Bb y tocarlo medio tono abajo, es decir un semitono cromático descendente.

Para poder llevar a cabo el transporte tanto armónico como melódico es necesario siempre tener en cuenta las alteraciones de la armadura y las alteraciones accidentales de la melodía. Posteriormente transpórtelo a Am y A.

Estudio de Pasillo n.º 4

Samu

Dedicado a:
Samuel Suárez Rueda

Fabio E. Martínez N.

♩ = 88

B m B m7 B m6 F#7

5

B m

9

B m7/F# B7/D# E m

13

E m6 B m7 F#7 B m



17 Bm6 A7/C# A7 D

21 Bm7 F#7

24 Bm7 Bm6 Em

27 A7/C# D G6

30 F#7 Bm6

33 B C#m

37 F#7

40 B

43 B7 E

46 B/F# F#7 B

ESTUDIO DE PASILLO N.º 5

Lucía

Tonalidad Em - E

Los sonidos alterados en la mano derecha tienen como objetivo adornar la melodía al igual que las semicorcheas de los compases 7 y 19, figuras rítmicas que no son muy usadas en los pasillos tradicionales.

El estudio de las manos separadas ayuda a afianzar las partes en cuanto a la independencia de cada una de ellas, pero siempre debemos recordar que el piano se toca con las dos manos de ahí que se recomienda, de ser posible, leer y tocar las dos manos simultáneamente pensando en el resultado rítmico para lograr un excelente resultado sonoro.

17 Em E7 Am

21 F#m7b5 D7

24 G6 Em

27 E7 Am

30 Em B7 Em

33 E C#m F#m

37 B9 B7

40 E EMaj7 E

43 E7 A Am

46 E B7 E

ESTUDIO DE PASILLO N.º 6

El canguro saltarín

Tonalidad C - F - G

La primera parte comienza en do mayor y modula a la tonalidad relativa la menor. La segunda parte comienza en fa mayor y también modula a la tonalidad relativa re menor. La tercera parte pasa por la tonalidad relativa mi menor pero finalmente no modula y termina en la tonalidad inicial sol mayor.

Se recomienda el estudio de manos separadas, estudiar los enlaces de los acordes, sin los bajos, posteriormente colocar los bajos y establecer las distancias con los respectivos acordes, procurar no mirarse las manos, de este modo se afianzan las distancias y se logra una interpretación mucho más segura.

Estudio de Pasillo n.º 6

El canguro saltarín

Dedicado a:
David Felipe Valderrama Tovar

Fabio E. Martínez N.

Musical score for 'Estudio de Pasillo n.º 6' in 3/4 time, tempo 100. The score is written for piano and includes four systems of music. Each system consists of a treble and bass clef staff. The key signature is C major. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 5, 9, and 13 indicated at the start of their respective systems. Chord symbols are placed above the treble staff for each measure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure.

Tempo: $\text{♩} = 100$

Chord symbols: C, CMaj7, C6, Dm, Dm7, G7, C, E7, Am, B7, E, Dm, Am, E7, Am.



17 F D7b9 Gm

21 C7 F

24 D7b9 Gm Em7b5

27 A7b9 Dm Gm6

30 Dm A7 Dm

33 G GMaj7 G6 Am7

37 E7 Am D7

40 G B7 Em

43 A7 D C

46 G Am D7 G

ESTUDIO DE PASILLO N.º 7

Incertidumbre

Tonalidad Gm - Bb

El inicio tanto de la primera como de la tercera parte empieza con la dominante 7.^a de sol menor y la dominante 7.^a de sib mayor respectivamente, las modulaciones constantes de la tercera parte generan cierta incertidumbre.

La indicación de la velocidad del metrónomo es relativa, depende del gusto del intérprete aunque es mejor que este estudio no se toque rápido, sino lento.

Estudio de Pasillo n.º 7

Incertidumbre

Dedicado a:
Mateo García Bermúdez

Fabio E. Martínez N.

♩ = 88

D7 Gm D7 Gm

5

G7 Dm7b5 G7 Cm

9

F7 Cm7 F7 Bb

13

Em7b5 A7/C# D7 Gm



17 Gm

20 D7 D7/F# D7

23 Gm

26 G7 Cm

29 Eb6 Gm/D D7 Gm

33 F7 B \flat F7

36 B \flat B \flat 7 Fm7

39 B \flat 7 E \flat D7

42 Gm C7 F

45 E \flat Cm F7 B \flat

ESTUDIO DE PASILLO N.º 8

Sami

Tonalidad Bb - Gm - F

Si usted ya ha tocado varios estudios de pasillo de este libro es conveniente que trate de tocar las dos manos a primera vista, sin estudiar por separado las manos. La composición melódica de la primera y segunda parte es muy semejante, la primera en sib mayor y la segunda en la tonalidad relativa menor sol menor. Los contratiempos de los primeros tiempos de varios compases de este estudio se llenan con el bajo que da una sensación de precisión y exactitud en el manejo del ritmo.

Estudio de Pasillo n.º 8

Sami

Dedicado a;
Samuel Sanjuán Bermúdez

Fabio E. Martínez N.

♩ = 104

B \flat Cm F7 B \flat

5 D7/F \sharp Gm C7/E F

9 E \flat B \flat G7 Cm F7 B \flat

13 E \flat B \flat Cm7 F7 B \flat



17 Gm Cm D7 Gm

21 Cm Gm D7

24 Gm F7 Bb

27 D7/F# Gm Eb

30 Gm/D D7 Gm

33 F B \flat C7

36 F A7b9 Dm

39 G7 C Gm7

42 Em7b5 A7 Dm

45 B \flat F/C Gm C7 F

ESTUDIO DE PASILLO N.º 9

Kikocho

Tonalidad F - Fm - Dm

La forma de este estudio de pasillo tiene un DC al signo entre la segunda y la tercera parte, la razón de ser es que es mucho mejor modular al relativo (Dm) desde la tonalidad mayor (F) que desde la tonalidad paralela (Fm). Conviene digitar especialmente algunas de las escalas de la mano derecha de la primera parte. Tenga en cuenta estas recomendaciones: ubique el compás 13, encima del sib corchea, escriba el número 3; en el compás 14, en el do, escriba el número 5, y en el mi el número 3, en el compás 15, en el sib, escriba 4, estos números surgen de la digitación de la escala de fa mayor.

Estudio de Pasillo n.º 9

Kikocho

Dedicado a:
Luís Enrique Bermúdez Franco

Fabio E. Martínez N.

♩ = 100

F D7 Gm

5 C7 F

9 F7 Bb

13 F C7 F



17 Fm7 Fm6 B^bm

21 E^b7 A^bMaj7

25 Gm7b5 C7 Fm7

28 Fm6 B^bm7 Fm C7

31 Fm D.C. al Coda Dm

34 G m

37 G m7 C7

40 F 6 D7

43 D7b9/F# G m6

46 D m A7 D m

ESTUDIO DE PASILLO N.º 10

Magdalena

Tonalidad G - Eb

Este estudio de pasillo fue compuesto con base en la armonía del pasillo Iza del maestro Francisco Crispancho Camargo, tiene corte tradicional y utiliza modulación a la tonalidad de mib mayor igual que la Gata golosa de Fulgencio García, existen varias composiciones que tienen esa modulación que retorna al final de nuevo a sol mayor.

Las negras con puntillo tanto de la segunda como de la tercera parte dan una sensación de pasaje en vez de pasillo.

Estudio de Pasillo n.º 10

Magdalena

Dedicado a mi esposa
Armonía del pasillo Iza de
Francisco Cristancho C.

Fabio E. Martínez N.

Mención de honor en el concurso de
composición musical del Servicio Civil de 1981

♩ = 120

♩

G

5

D7/A

D7

G

9

C

13

E^b6

G

D7

G

1.



17 G 2. Am D9

21 Am D7 G B7

25 Em Am

29 A7/C# G/D G/B Am6

33 D7 G 1. 2. G

37 Eb Eb Fm

41 Bb7 Bb7/F Bb7 Eb

45 Eb/G G

49 Am D7 D7 G 1.

53 Eb G G D.S. al Fin G Fin D7 G

ESTUDIO DE PASILLO N.º 11

Toto

Tonalidad D - G - A

Los pasillos, muy rara vez comienzan con antecompás, este estudio tiene antecompás en cada una de las tres partes, fue un reto sugerido por el maestro Samuel Bedoya S., siendo maestro de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB). Es importante digitar, especialmente, la mano derecha y practicar con cuidado las notas dobles tanto de la segunda como de la tercera parte.

Estudio de Pasillo n.º 11

Toto

Dedicado a mi hijo:
Francisco Javier Martínez B.

Fabio E. Martínez N.

♩ = 120

D

B m

4

Em7 A7/C# A7/E A7

8

D Am7 D7

12

G D7 Em A7



16 **D** 1. **D6** 2. **G** **D7**

20 **G** **E7**

24 **A m** **C** **D7/F#**

28 **G6** **E7** **A m** **D7**

32 **G6** 1. **G6** 2.

36 A E7 A 6

40 D A 9 D

44 B m E7 A F#7

48 B m E7 A

52 A A7 D.C. al Fin A E7 A

ESTUDIO DE PASILLO N.º 12

Ferruco

Tonalidad D - G

Es un estudio con acordes agregados y con modulación, su sonoridad es moderna por los giros melódicos utilizados y por la armonía que se sale del pasillo tradicional. La velocidad debe ser moderada, no tocarlo rápido ni demasiado lento. El análisis del cifrado armónico ayuda a comprender los sonidos alterados de la melodía.

Estudio de Pasillo n.º 12

Ferruco

Dedicado a:
Ramón Fernando Bermúdez Franco

Fabio E. Martínez N.

♩ = 92 DMaj9 B7 Em7

5 A7b9 A7 D9add6

9 F#m7b5 Bm7 B7 Em7

13 Em6 A9 A7b9 D6

1.



17 D6 D7 G G6 Em7

21 A7 D7

25 G7 Cm Cm7 F

29 Bb6 Am7b5 D7

32 D7b9 Gm Eb

35 F#°7 D7b9 rit.

38 D7 G6 Em7

41 Am7 D7b9

44 D7b9#5 GMaj13 Am7

47 GMaj7 G6 D7b9#5 G6

ESTUDIO DE PASILLO N.º 13

Francisco Javier

Tonalidad Gm - G

La primera parte inicia con un tema en sol menor que modula a la tonalidad relativa sib mayor y luego retorna a la tonalidad inicial, en el compás 17 se realiza una pequeña variación del tema, se agregan escalas que adornan la melodía, se utilizan acordes agregados y alterados para darle una sonoridad moderna al estudio, se recomienda analizar los acordes para comprender el cifrado armónico.

Estudio de Pasillo n.º 13

Francisco Javier

Dedicado a mi hijo.
Francisco Javier Martínez Bermúdez

Fabio E. Martínez N.

♩ = 80

Am7b5 D7b9 G m7 G7b9/E♭

6

Dm7b5 G7b9 C m7 E♭6 Am7b5

11

D7b9 G m7 E♭6 G m7/D Am7b5 D7b9

16

G m Am7b5b9 D7b9 G m7



21 G7b9/E^b Dm7b5 G7b9 C m7 E^b6

26 Am7b5b9 D7b9 G m7 E^b6 G m7/D

31 D7b9 G m6 G m GmMaj7G m7 F7

36 B^b D7b9 D7 G m

41 Am7b5 D7b9 G m7 E^b6

46 A7b9 D7b9 G m G GMaj7 G6

51 E7/G# Am Am6 D7

56 G E7 Am7

61 B7/D# Em7 A7 D D7 G6

67 B7 Em E7/G# Am7 D7 G

EL PASAJE LLANERO

El estudio n.º 1 incluye el texto de una canción titulada “Una noche en la llanura”, la cual se puede cantar con el acompañamiento armónico (cuatro, guitarra, tiple). En contraste con los bajos y la melodía se genera un ambiente sonoro muy especial, de ahí que se debe analizar el RR para que la interpretación sea exacta, en los compases 42, 46, 51, 52, 53, 54, 59, 60, 61 y 62 se utiliza el mismo patrón rítmico del pasillo. El ritmo de la melodía es lo que realmente establece la diferencia.

En el estudio n.º 2 se trabajan dos esquemas o patrones de acompañamiento: uno en la primera parte y otro en la segunda. Este estudio es característico del joropo y del sanjuanero.

El estudio n.º 3 presenta dificultades por los saltos de la mano izquierda entre los bajos y los acordes; por esta razón, se deben estudiar manos separadas hasta lograr el dominio de cada sección. Es muy importante realizar la digitación y siempre respetarla para afianzar las partes, procurar no mirar las manos y, si es preciso, estudiar con los ojos cerrados; esto ayuda a memorizar y a no depender de los ojos para establecer las distancias entre los bajos y los acordes. El proceso de unión de las dos manos se recomienda que se haga de a dos compases, es decir, se termina en el primer tiempo del siguiente. La primera parte, desde el compás 1 al 17, utiliza un patrón de acompañamiento, y del compás 18 al 64 un segundo patrón; los últimos compases, a partir del 65 hasta el 80, se acompaña con ritmo de vals.



ESTUDIO DE PASAJE LLANERO N.º 1

Una noche en la llanura

Tonalidad D - G - D

Antes de tocar el piano analice el resultado rítmico de las dos manos. Primero piense en el momento de la ejecución de cada sonido sin prolongación, cada compás tiene seis corcheas, observe el quinto compás, en el primer compás se forma una síncopa entre el bajo y la primera nota de la melodía y termina con tres corcheas; el segundo compás es una negra con puntillo, una corchea suelta y una negra. Ahora que lo entiende debe practicarlo percutiendo las dos manos para llegar a comprenderlo realmente. Estudie compás por compás, luego junte de dos en dos y de cuatro en cuatro hasta llegar a ocho y dieciséis compases. En la tercera parte se utiliza el patrón de acompañamiento del pasillo.

Estudio de Pasaje llanero n.º 1

Una noche en la llanura

Dedicado a mi esposa:
Magdalena Inés Bermúdez Franco

Fabio E. Martínez N.

♩ = 96 D Em

Cuan do en la tar de ob ser voel lla no

5 A7 D6

ve o tus lin dos o jos lle nos dea mor

9 GMaj7 G6 A7 D

tus la bios ro jos re fle jael cie lo

13 G A7 D

y tus ca be llos al vien to van



17 D7 G Am

La no che ya lle gó a mor a la lla nu u ra bri llaen el fir ma

22 D7 G Maj7 C

me en to la lu na lle na en ca daes tre lla te ve oa ti

27 G D7

fe liz co mo nin gu na mu jer gra cias le doy al cie lo por to do sues plen

32 G G7 C G

dor en ca daes tre lla te ve oa ti fe liz co moa nin gu na mu jer

37 D7 G

gra cias le doy al cie lo por to do sues plen dor Lle goa tu

42

B7 Em A7

ca sa y me a bres la puer ta lue go tea bra zo y

47

D D7 G C#7

me pon goa can tar Gra cias le doy al cie lo por ti por dar mea mi la

52

F#m B7/D# Em6 E°7 A7 D

di cha dees tar es tre cha doen tus bra zos mia mor y tu bo ca be sar

57

D7 G C#7 F#m7 B7/D#

gra cias mi vi da gra cias mia mor por brin dar me ca ri ñoy tu paz no tea le jes mi

62

Em6 E°7 A7b9 D D A7 D

vi da no te va yas nun ca por fa vor de mi

ESTUDIO DE PASAJE LLANERO N.º 2

De paseo por Sydney

Tonalidad D - Bm

La primera parte y el final de la segunda utilizan el patrón básico de acompañamiento del pasaje llanero. En la segunda parte los bajos, a manera de arpegio o pequeñas escalas, establecen un patrón rítmico característico del joropo y la música llanera en general.

Se recomienda estudiar manos separadas.

El cuatro y las maracas le dan un sabor muy especial al pasaje, de ahí que vale la pena realizar un ensamble con esos instrumentos teniendo en cuenta el cifrado armónico.

Estudio de Pasaje llanero n.º 2

De paseo por Sydney

Dedicado a:
Julian Valderrama Martínez

Fabio E. Martínez N.

♩ = 96 D A7

5 D

9 B7 Em A7 D

13 G D A7 D



17 Bm F#7

21 Bm

25 B7 Em Bm

29 F#7 Bm

33 B7 Em

36 Bm F#7

39 Bm B7

42 Em A7 D

45 G D A7

48 D 1. D 2.

ESTUDIO DE PASAJE LLANERO N.º 3

Elvira

Tonalidad Em

Los saltos entre los bajos y los acordes se deben practicar primero mirando el teclado y luego con los ojos cerrados para concientizar las distancias hasta lograr afianzarlas. Del mismo modo, se recomienda analizar y determinar el resultado rítmico de las dos manos antes de pretender tocar el piano. A partir del compás 18 aparece el segundo patrón de acompañamiento del pasaje llanero, en el compás 65 y en los siguientes se utiliza el patrón rítmico del vals para dar una sensación de reposo al final del estudio.

Hay que tener en cuenta el sentido melódico y no confundir la melodía con algunos adornos que la complementan, o que si se desea se pueden eliminar, estos están presentes en la mano derecha y son los siguientes: las tres corcheas de los compases 40, 44 y 48, al igual que las seis del 52 y 56.

Estudio de Pasaje llanero n.º 3

Elvira

Dedicado a:
Elvira Martínez Navas

Fabio E. Martínez N.

Em 96 Em6 B7 Em E7

7 Am B7 Em

13 F#7 B B7 Em

19 B7 Em E7 Am



25 Am7 B7 Em A7

30 F#m7b5 B7 Em Em B7

35 Em B7 Em E7 Am

40 F#m7b5 B7 Em E7

45 Am7 B7 Em E7 Am

50 D7 G Em7 Am7 D7

55 G E7 Am B7 Em Em6

61 Am6 F#7 B7 E7 Am7 Am6

67 Em7 Em6 F#m7b5 B7 Em E7 Am

74 F#m7b5 B7b9 Em F#7 B7 Em

EL BAMBUCO

Tradicionalmente este ritmo se escribe en tres cuartos. Los compositores de las nuevas generaciones lo están escribiendo en seis octavos, ya que realmente tiene dos pulsos, cada uno conformado por una negra con puntillo y no tres negras, como sería en tres cuartos.

En todos los bambucos hay que hacer énfasis en la síncopa externa que se da entre la sexta corchea de un compás con la primera del siguiente y la síncopa interna que se presenta entre la tercera y la cuarta corchea. El estudio n.º 1 combina dos métricas: en la primera y segunda parte seis octavos y en la tercera tres cuartos, en la cual se siente un sabor a joropo o sanjuanero. Además, se evidencia dos contra tres; se podría decir que la mano derecha está en seis octavos y la mano izquierda en tres cuartos, de esta manera el paso entre la segunda y tercera parte mantiene el mismo pulso de negra con puntillo igual a 90.

Los estudios n.º 2, 3, 4 y 5 tienen como propósito el manejo del patrón tradicional de acompañamiento del bambuco con la mano izquierda en el piano.

El estudio n.º 6 contiene contrapunto imitativo y los patrones rítmicos del acompañamiento (como se puede ver en los compases 17, 22, 23 y 33 al 38). En los compases 40, 41, 48, 49, 50 y 52 se utiliza el mismo esquema que se practica en la primera parte del estudio n.º 1.

El estudio n.º 7 tiene la sonoridad del bambuco viejo, propio del departamento de Nariño en Colombia, como “la Guaneña”. La armonía es la que le da ese sabor, así como los giros melódicos utilizados.

Finalmente, este se caracteriza por una síncopa externa, notoria en los compases 5 y 6, 13 y 14, 25 y 26, 29 y 39, entre otros.

Los estudios n.º 8 y 9 ejercitan los patrones de acompañamiento en diferentes tonalidades.

El estudio n.º 10, en la primera parte, alterna los compases tres cuartos y seis octavos, una sonoridad propia del bambuco “Caña”. Este requiere un cuidado especial, sobre todo en los compases 31 al 40 de la segunda parte, debido a las dos voces y los acordes de la tercera parte en contraste con el acompañamiento armónico de la mano izquierda. Se recomienda estudiar muy lento y, primero, practicar con las manos separadas.

El estudio n.º 11 tiene las características del bambuco tradicional colombiano; se recomienda el estudio con manos separadas, digitar y analizar tanto la melodía como la armonía, tener en cuenta las síncopas internas y externas, como ocurre en los compases 19 y 20, 23 y 24, entre otros.

El estudio n.º 12 en Bbm y Db afianza estas tonalidades; hay que tener en cuenta que a veces la música es más fácil cuando se toca que cuando se lee. En este caso funciona así, ya que cinco bemoles atemorizan al intérprete, pero muchos no saben que la escala más fácil de tocar en el piano es la de Db mayor. No olvide analizar la armonía y determinar las funciones de los acordes. La tercera parte modula a la tonalidad paralela Bb y tiene el corte del bambuco tradicional de la región Andina de Colombia.



ESTUDIO DE BAMBUCO N.º 1

El jugador

Tonalidad Gm - G

En la primera y segunda parte se presentan los patrones rítmicos de acompañamiento del bambuco, que son muy tradicionales. La tercera parte es realmente la contraposición de dos contra tres, la mano derecha prácticamente continúa en seis octavos mientras que la izquierda está en tres cuartos, se siente un acercamiento al joropo.

Para lograr la independencia de las dos manos es preciso estudiarlas por separado y practicar solo la percusión sin tocar el piano hasta lograr disociar lo que hace cada una.

El secreto de la coordinación es que una mano ayuda a la otra y al juntarlas se logra el resultado sonoro esperado.

Estudio de Bambuco n.º 1

El Jugador

Dedicado a
Jorge Luis Navarro Bermúdez

Fabio E. Martínez N.

♩. = 90 Gm Cm

5 F7 Bb

9 Gm G7 Cm

13 Gm D7 Gm



17 Gm D7

21 Gm

25 G7 Cm

29 Gm D7 Gm

33 ♩ = 138 G D7

37

Musical notation for measures 37-39. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter notes.

40

G

Musical notation for measures 40-42. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 40 has a whole note G in the treble and quarter notes in the bass. Measures 41-42 continue the melody in the treble with quarter notes, while the bass has quarter notes.

43

G7 C

Musical notation for measures 43-45. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 43 has a quarter note G7 in the treble and quarter notes in the bass. Measure 44 has a whole note C in the treble and quarter notes in the bass. Measure 45 continues the melody in the treble with quarter notes, while the bass has quarter notes.

46

G D7 G

1.

Musical notation for measures 46-48. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 46 has a quarter note G in the treble and quarter notes in the bass. Measure 47 has a quarter note D7 in the treble and quarter notes in the bass. Measure 48 has a quarter note G in the treble, followed by two rests, and quarter notes in the bass. A first ending bracket covers measures 46-48.

49

G D7 G

2.

Musical notation for measures 49-51. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 49 has a quarter note G in the treble, followed by two rests, and quarter notes in the bass. Measure 50 has a whole note D7 in the treble and quarter notes in the bass. Measure 51 has a whole note G in the treble and quarter notes in the bass. A second ending bracket covers measures 49-51.

ESTUDIO DE BAMBUCO N.º 2

Tachi

Tonalidad Dm - D

La mano izquierda utiliza el patrón rítmico tradicional para acompañar el bambuco.

Se recomienda estudiar los enlaces armónicos sin el ritmo del patrón, es decir, el acorde quieto, de este modo se establecen los mapas y se independiza el acompañamiento de la melodía. Vale la pena practicar el acompañamiento sin mirar la mano izquierda hasta ubicar las distancias entre los bajos y los acordes con precisión. Posteriormente, se juntan las manos y se equilibra el volumen de la melodía con relación al acompañamiento.

Estudio de Bambuco n.º 2

Tachi

Dedicado a:
Santiago Suárez Rueda

Fabio E. Martínez N.

♩. = 90

Dm A7

5 Dm

9 D7 Gm

13 Dm A7 Dm



17 Dm C B \flat A7

21 Gm Dm A7 Dm

25 C7 F E7 A

29 Gm Dm A7 Dm 1.

33 Dm 2. D B7

37 Em A7

40 D

43 Am D7 G

46 D A7

49 D 1. D 2. D A7 D

ESTUDIO DE BAMBUCO N.º 3

Año nuevo en Flandes

Tonalidad Em - E

Una vez estudiado transpórtelo a Dm - D.

Durante todo el estudio se utiliza el patrón rítmico tradicional de acompañamiento del bambuco, conviene realizar los enlaces de los acordes sin ritmo, procure no mirar la mano izquierda para establecer las distancias hasta llegar a tocarlas con exactitud.

La mayoría de los bambucos comienzan con antecompás y el acompañamiento entra más tarde, este fenómeno dificulta la interpretación, pero al mismo tiempo es algo que lo caracteriza, además de comenzar el ritmo con acorde en vez de hacerlo con el bajo.

Estudio de Bambuco n.º 3

Año nuevo en Flandes

Dedicado a:
Gabriel Rueda Merchán

Fabio E. Martínez N.

♩. = 90

Em B7

5 Em

9 E7 Am

13 Em B7 Em



17 Em B7 Em

21 Am Em B7 Em

25 D7 G B7 Em

29 Am Em B7 Em 1.

33 Em 2. E

37 F#m B7

40 E

43 E7 A

46 E B7

49 E 1. E 2. E B7 E

ESTUDIO DE BAMBUCO N.º 4

El australiano

Tonalidad Cm - C

Una vez estudiado transpórtelo a Dm - D y a Am - A.

Tanto el acompañamiento como la síncopa externa son características rítmicas propias del bambuco, el esquema de los compases iniciales se repite durante todo el estudio.

En los compases 14 y 30 hay una síncopa interna que se utiliza mucho en los bambucos tradicionales.

Tenga en cuenta las recomendaciones dadas en los tres primeros estudios de bambuco y aplíquelas.

16 Cm Cm

Musical score for measures 16-19. Measure 16 has Cm above. Measure 17 has Cm above. The system shows a treble and bass clef with notes and chords.

20 G7

Musical score for measures 20-23. Measure 20 has G7 above. The system shows a treble and bass clef with notes and chords.

24 Cm C7

Musical score for measures 24-27. Measure 24 has Cm above. Measure 27 has C7 above. The system shows a treble and bass clef with notes and chords.

28 Fm Cm G7

Musical score for measures 28-31. Measure 28 has Fm above. Measure 29 has Cm above. Measure 31 has G7 above. The system shows a treble and bass clef with notes and chords.

32 Cm C A7

Musical score for measures 32-35. Measure 32 has Cm above. Measure 33 has C above. Measure 35 has A7 above. The system shows a treble and bass clef with notes and chords.

36 Dm G7

39 C

42 C7 F

45 C G7

48 C C G7 C

1. 2.

ESTUDIO DE BAMBUCO N.º 5

El Prado en Bogotá

Tonalidad D - G

Cuando estuvo la exposición del Museo del Prado de Madrid en Bogotá fui a visitarla, y esa mañana improvisé la melodía de este estudio de bambuco, la grabé en mi celular y luego la transcribí, posteriormente realicé el arreglo para piano. El patrón rítmico que se utiliza es de corte tradicional. Se recomienda estudiar manos separadas y luego juntarlas cada cuatro compases, de este modo se logra el ensamble correspondiente, además del afianzamiento y montaje definitivo, incluso de memoria, de la composición que se esté trabajando.

Estudio de Bambuco n.º 5

El Prado en Bogotá

Dedicado a:
Miguel Angel Rueda Martínez

Fabio E. Martínez N.

♩. = 90

D Em

5 A7 D

9 D7 G

13 D A7 D 1.



17

D 2. G G

21

E7 Am

25

D7 G B7 Em

29

A7 D C G

33

D7 G 1. 2. G

37 C G D7 G

41 E7 Am D7 G

45 Am Em A7 D

49 C G D7 G 1.

53 G 2. G D7 G

ESTUDIO DE BAMBUCO N.º 6

Ha muerto un ángel

Tonalidad G

El contrapunto tipo invención está presente en este estudio de bambuco. Se recomienda estudiar manos separadas, al juntarlas se van entrelazando los temas melódicos. En el compás 17 aparece el patrón rítmico tradicional de acompañamiento del bambuco, en el compás 40 se presenta un segundo patrón de acompañamiento muy utilizado en el bambuco.

Teniendo en cuenta el cifrado armónico se puede acompañar la melodía utilizando cualquiera de los dos patrones vistos.

Estudio de Bambuco n.º 6

Ha muerto un ángel

En memoria de:
Luis Santiago Lozano - El niño de Chía

Fabio E. Martínez N

♩. = 80

G Em Am7

5 F#° Am7 D7 G E7

9 Am7 D7 G Am

13 D7 G C G



17 D7 G B7 Em

21 D7 G D7 G

25 G B7 Em

29 E7 Am D7 G

33 B7 Em

37 F#7 B Am

41 D7 G B7

45 Em C

49 Cm G E7 Am

53 D7 G G D7 G

ESTUDIO DE BAMBUCO N.º 7

La negra sureña

Tonalidad Bm - D - Bm

Una vez estudiado transpórtelo a Am - C - Am.

Observe los cuatro primeros compases, corresponden a la escala pentatónica de Bm y de D de ahí que se pueda acompañar con cualquiera de los dos acordes. Este estudio tiene una sonoridad especial propio de la música del sur con influencia del Perú, Ecuador y Bolivia. Se mezclan los dos patrones de acompañamiento. En la segunda parte se siente el tres contra dos muy característico del bambuco, especialmente en los compases 17 - 22. Se recomienda prestar especial atención a las notas dobles de la tercera parte.

Recuerde que la velocidad es relativa, puede ser lento, moderado, andante o allegretto, lo importante es el cómo lo quiere hacer sonar el intérprete.

Estudio de Bambuco n.º 7

La negra sureña

Dedicado a:
María Cristina Bermúdez Franco

Fabio E. Martínez N.

♩. = 80

D⁶ B m D⁶ B m

5 E m B m F#7 B m

9 D B m

13 E m B m F#7 B m

17 D F#7 B m

21 D F#7 B m

25 E m B m A7 D

29 E m B m F#7 B m

1.

33 F#7 B m B m D

2.

37 A7 D Em Bm

41 F#7 Bm Em Bm

45 F#7 Bm Em Bm

49 F#7 Bm Bm

1. 2. *D.C. al Final*

52 *Final* Bm F#7 Bm

ESTUDIO DE BAMBUCO N.º 8

Nido verde

Tonalidad Dm - D - G

Utiliza los dos patrones de acompañamiento del bambuco. Si usted ya ha practicado algunos de los estudios de bambuco, en el presente estudio va a aplicar lo aprendido y notará que se le facilita tocarlo. Por lo tanto se recomienda que no separe las manos, intente tocar con las dos simultáneamente, ojalá a primera vista. Recuerde que la velocidad llega sola, estudie lento, después más lento y por último lentísimo. Se recomienda transportar a Em E A y luego a Cm C F.

Estudio de Bambuco n.º 8

Nido verde

Dedicado a:
Joseph Marco Mojica

Fabio E. Martínez N.

♩. = 90

Gm Dm A7

4 Dm Gm Dm A7

8 Dm

12 A7

16 Dm Gm Dm A7 Dm

21 Gm Dm A7 Dm D

26 D B7 Em

31 A7 D

36 D7 G D A7

41 D D D D A7 D

1. 2. *Final*

46 G Am7

Para seguir

51 D7 G

56 G7 C G D7

1.

61 G C G A7 D *D.S. al Final*

2.

ESTUDIO DE BAMBUCO N.º 9

Catica

Tonalidad Am - A

Es un bambuco fiestero de corte tradicional, utiliza los dos patrones básicos de acompañamiento del bambuco, tanto la síncopa interna como la externa se manifiestan a lo largo de todo el estudio. Se recomienda prestar especial atención tanto a las notas dobles, terceras y sextas como a los acordes, al compás 18 y los siguientes.

Del mismo modo, es importante estudiar por segmentos de cuatro compases, este fraseo ayuda al proceso tanto del montaje como de la memorización, de ser necesario practique manos separadas y luego júntelas, de lo contrario procure leer al tiempo ambas manos hasta adquirir una excelente lectura a primera vista.

Recuerde que la velocidad llega sola, el estudio lento forma virtuosos.

Estudio de Bambuco n.º 9

Catica

Dedicado a
Catalina Bermúdez B.

Fabio E. Martínez N.

♩. =90

A m

E7

5

A m

9

A7

D m

13

A m

E7

A m

1.

17 Am 2. Am G G7

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 has a first ending bracket with a second ending marked '2.'. Chords are Am, Am, G, and G7.

21 C E7

Musical notation for measures 21-24. Chords are C and E7.

25 Am G F

Musical notation for measures 25-28. Chords are Am, G, and F.

29 E7 Dm Am E7

Musical notation for measures 29-32. Chords are E7, Dm, Am, and E7.

33 Am A A6

Musical notation for measures 33-36. Chords are Am, A, and A6.

37 B m E7

40 A

43 A 6 A 7 D

46 A E7

49 A 1. A 2. E7 A

ESTUDIO DE BAMBUCO N.º 10

Laurita

Tonalidad Dm - D - G

Utiliza la alternancia de los compases de tres cuartos y seis octavos, esta característica es de una variación del bambuco llamado “Caña”. Es un bambuco fiestero.

Es importante practicar manos separadas y percutir el ritmo antes de tocarlo en el piano, esto ayuda a la comprensión del resultado rítmico y sonoro, en el primero se tiene en cuenta el momento de la ejecución sin prolongaciones, en el segundo se tienen en cuenta las prolongaciones.

Al final de la primera parte se realiza una modulación hacia la dominante (A) para llegar a la nueva tonalidad re mayor (D) de la segunda parte. A su vez re mayor (D) es la dominante de sol mayor (G), que es la tonalidad de la tercera parte. De esta manera se amarran las diferentes tonalidades, este fenómeno, como se ha podido observar en los demás estudios, es la forma en que por lo general se crean las composiciones de la música popular, tradicional y folclórica de la región Andina de Colombia.

Se recomienda prestar especial atención a los acordes de la tercera parte en contraposición al acompañamiento conformado por segmentos melódicos.

Estudio de Bambuco n.º 10

Laurita

Dedicado a:
Laura Bermúdez Ávila

Fabio E. Martínez N.

♩ = 90

Dm Gm Dm

5 Gm Bb A7 Dm

9 C7 F6 C7 F

13 Gm Dm A7 Dm 1.



17 Dm C7 F E7 A

22 E7 A E7 A

27 G D A7 D

31 G DMaj7 Em D

35 Em Bm A7 D

1.

39 A7 2. D G

43 Em7 Am7 D7

48 G G G7 C6

53 G D7 G C

58 G D7 G G D7 G

ESTUDIO DE BAMBUCO N.º 11

Alicia

Tonalidad Em - E

Es muy importante digitar, especialmente la mano derecha para lograr afianzar la melodía.

Este estudio utiliza los dos patrones de acompañamiento y es un bambuco fiestero.

Se recomienda practicar manos separadas, y para afianzar el acompañamiento, establezca con claridad los enlaces de los acordes, primero mirando el teclado y luego ojalá con los ojos cerrados, para establecer las distancias y generar un mapa mental de la armonía del estudio.

No olvide que percutir antes de tocar ayuda mucho a la comprensión del ritmo de la composición. Una mano complementa lo que hace la otra, recuerde que una mano lava a la otra por eso, a veces se facilita tocar las dos al tiempo, en vez de tocar cada una por separado.

Estudio de Bambuco n.º 11

Alicia

Dedicado a:
Alicia Martínez Navas

Fabio E. Martínez N.

♩. = 90

Em

4 B7

8 Em E7

12 An Em B7



16 *Em* *B7* *Em* *Em*

20 *Am*

24 *D7* *G*

28 *B7* *Em* *Am*

32 *Em* *B7* *Em* *B7*

1. 2.

36 Em E

40 F#m B7

44 E E7

48 A E B7 1.

52 E B7 2. E B7 E

ESTUDIO DE BAMBUCO N.º 12

Popayán inolvidable

Tonalidad Bbm - Bb

Una vez estudiado transpórtelo a Am - A.

Utiliza una tonalidad un tanto incómoda por el número de alteraciones, pero al ver el sentido mecánico de las escalas es fácil de tocar, parece ser una contradicción, pero esto nos hace reflexionar que a veces la lectura asusta a los intérpretes. Una de las escalas más fáciles de tocar es la de reb mayor (Db), sin embargo, los cinco bemoles nos hacen pesar que es muy difícil. La tonalidad Bbm es el relativo menor de Db por esta razón su escala se parece mucho, de ahí que es fácil de tocar. Por esta razón, es muy importante colocar la digitación de las escalas que conforman este estudio para que se logre afianzar con mayor precisión.

El ejercicio de transporte ayuda si se piensa en las escalas correspondientes, en vez de pensar en cada nota que conforma la melodía, los mapas mentales ayudan a la ejecución del piano siempre y cuando se establezcan tablaturas que faciliten su interpretación desde el teclado y no desde la partitura.

Vale la pena alejarse de la partitura y acercarse al teclado.

Estudio de Bambuco n.º 12

Popayán inolvidable

Dedicado a:
Lola Alicia Delgado de Martínez

Fabio E. Martínez N.

♩. = 90 B♭m E♭m B♭m

5 F7 1. B♭m

9 F7 B♭m B♭m

2.

13 F7

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

Musical score for measures 18-22. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. Chords: $B\flat m$, $B\flat 7$, $E\flat m$.

23 $B\flat m$ $F 7$ $B\flat m$ $B\flat m$

1. 2.

Musical score for measures 23-27. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. Chords: $B\flat m$, $F 7$, $B\flat m$, $B\flat m$. First and second endings.

28 $B\flat m$ $E\flat m$ $A\flat 7$ $D\flat$ $F 7$

Musical score for measures 28-32. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. Chords: $B\flat m$, $E\flat m$, $A\flat 7$, $D\flat$, $F 7$.

33 $B\flat m$ $E\flat 7$ $A\flat$ $E\flat m$ $B\flat m$

Musical score for measures 33-37. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. Chords: $B\flat m$, $E\flat 7$, $A\flat$, $E\flat m$, $B\flat m$.

38 $F 7$ $B\flat m$ $A\flat 7$ $D\flat$ $C 7$

Musical score for measures 38-42. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. Chords: $F 7$, $B\flat m$, $A\flat 7$, $D\flat$, $C 7$.

43 F Ebm Bbm F7 Bbm 1.

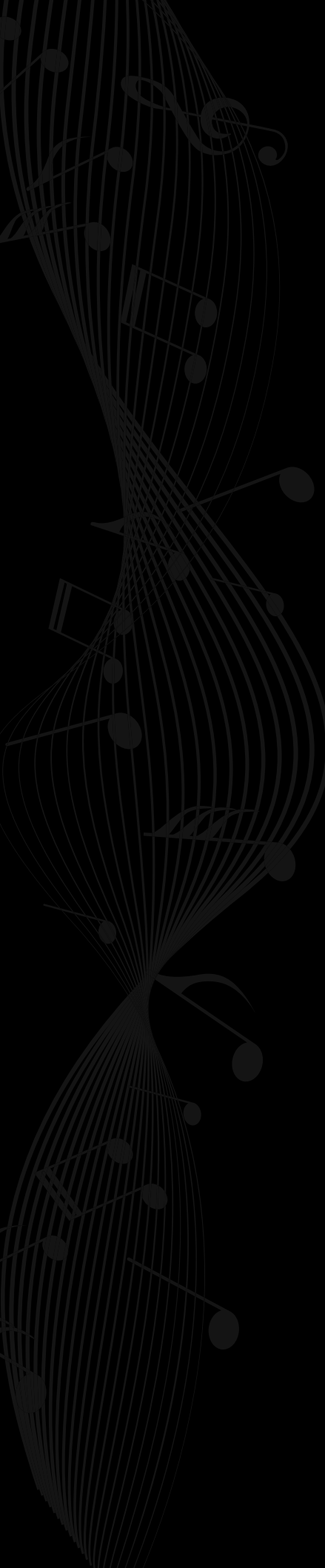
48 Bbm 2. Bb Cm

53 Cm7 F7 Bb

58 Bb7 Eb Bb

63 F7 Bb 1. Bb 2. Bb F7 Bb

Estudios de música colombiana para piano,
editado por la Universidad Pedagógica Nacional, fue compuesto
en caracteres de la fuente Minion Pro y se imprimió en los talleres
de Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.S. Xpress/Kimpres.



Este libro reúne composiciones originales para piano con el fin de enseñar cómo acompañar con la mano izquierda el vals, la guabina, el torbellino, la danza, el pasaje llanero, el pasillo y el bambuco. De ahí que se debe analizar cada uno de los ritmos por separado y determinar cuál es el patrón que lo caracteriza, cómo se manejan los bajos y cómo se enlazan los acordes siguiendo las leyes fundamentales de la armonía clásica y de la armonía funcional. Para el autor es importante que las manos se estudien por separado y el proceso de juntarlas debe realizarse con lentitud para ensamblarlas, teniendo en cuenta el resultado rítmico y el resultado sonoro, para así superar los problemas, tanto de coordinación como de disociación de las dos manos. Por ello, en esta obra se analiza y se determina cada una de las piezas con el propósito lograr un estilo propio para la interpretación de la música colombiana en el piano.

Serie
Música

Colección
Artes para la Educación

ISMN: 979-0-801649-12-6



9 790801 649126 >