	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAR113</b>
	<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b> <b>PAGINA: 1 de 6</b>

16

<b>FECHA</b>	viernes, 29 de noviembre de 2019
--------------	----------------------------------

Señores  
**UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA**  
 BIBLIOTECA  
 Zipaquirá


<b>UNIDAD REGIONAL</b>	Extensión Zipaquirá
<b>TIPO DE DOCUMENTO</b>	Trabajo De Grado
<b>FACULTAD</b>	Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Póliticas
<b>NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO</b>	Pregrado
<b>PROGRAMA ACADÉMICO</b>	<b>Música</b>

El Autor(Es):

<b>APELLIDOS COMPLETOS</b>	<b>NOMBRES COMPLETOS</b>	<b>No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN</b>
SIERRA CASAS	SERGIO ANDREY	1072708291

Carrera 7 No1-31 Zipaquirá – Cundinamarca  
 Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000180414  
 www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co  
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad  
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAr113</b>
	<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b> <b>PAGINA: 2 de 6</b>

Director(Es) y/o Asesor(Es) del documento:

<b>APELLIDOS COMPLETOS</b>	<b>NOMBRES COMPLETOS</b>
PARDO RODRIGUEZ	ADALBERTO

<b>TÍTULO DEL DOCUMENTO</b>
EL PASILLO COLOMBIANO A TRAVEZ DEL CORNO FRANCES: ADAPTACIONES Y ARREGLOS

<b>SUBTÍTULO</b> (Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)

<b>TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:</b> Aplica para Tesis/Trabajo de Grado/Pasantía
MAESTRO EN MÚSICA

<b>AÑO DE EDICION DEL DOCUMENTO</b>	<b>NÚMERO DE PÁGINAS</b>
21/11/2019	80

<b>DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS</b> (Usar 6 descriptores o palabras claves)	
<b>ESPAÑOL</b>	<b>INGLÉS</b>
1. Pasillo colombiano	Colombian pasillo
2. Adaptación	Adaptation
3. Corno francés	French horn
4. Colombia	Colombia
5. Música	Music
6. Autóctono	indigenous



<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAr113</b>
<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
	<b>PAGINA: 3 de 6</b>

### RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS

(Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):

Este trabajo busca dar otra alternativa pedagógica en la formación instrumental de los estudiantes de corno francés, pues dicha formación se ve determinada por el repertorio europeo como eje central. Sin embargo, encontramos que los ritmos colombianos como el pasillo, son una buena herramienta para hacer parte del repertorio formativo, ayudando a fundamentar los principios técnicos y musicales para los estudiantes de corno francés y a su vez difundir y promover la interpretación de folclor colombiano.

Todo esto buscando promover una escuela colombiana de corno francés sin desconocer la importancia de la formación técnica europea, necesaria para un buen manejo del corno francés, y entendiendo que en esta formación los ritmos colombianos por su estructura rítmica y melódica podrían hacer parte del pensum de las diferentes facultades de música del país.

This work seeks to give another pedagogical alternative in the instrumental training of students of French cork, as this training is determined by the European repertoire as the central axis. However, we find that Colombian rhythms such as the pasillo, are a good tool to make part of the formative repertoire, helping to inform the technical and musical principles for students of French corune and in turn spread and promote the interpretation of Colombian folklore. All this seeking to promote a Colombian school of French cork without ignoring the importance of European technical training, necessary for the good management of the French corun, and understanding that in this formation Colombian rhythms for its rhythmic structure and melodic could be part of the pensum of the different music faculties of the country.

### AUTORIZACION DE PUBLICACIÓN

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación,

Carrera 7 No1-31 Zipaquirá – Cundinamarca  
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000180414  
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co  
NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad  
Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*



teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son: Marque con una "X":

<b>AUTORIZO (AUTORIZAMOS)</b>	<b>SI</b>	<b>NO</b>
1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	X	
2. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet.	X	
3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	X	
4. La inclusión en el Repositorio Institucional.	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general,



<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAr113</b>
<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
	<b>PAGINA: 5 de 6</b>

contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

**NOTA:** (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

**Información Confidencial:**

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado.

**SI \_\_\_ NO \_X\_.**

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

**LICENCIA DE PUBLICACIÓN**

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).

b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.



<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAR113</b>
<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
	<b>PAGINA: 6 de 6</b>

c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.

d) El(Los) Autor(es), garantizo(amos) que el documento en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.

f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el "Manual del Repositorio Institucional AAAM003"

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.



j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



**MACROPROCESO DE APOYO  
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO  
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL  
REPOSITORIO INSTITUCIONAL**

**CÓDIGO: AAAR113  
VERSIÓN: 3  
VIGENCIA: 2017-11-16  
PAGINA: 7 de 7**



**Nota:**

Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional, está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. PerezJuan2017.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
SERGIO ANDREY SIERRA CASAS.PDF	TEXTO

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafo)
SIERRA CASAS SERGIO ANDREY	<i>Sergio Sierra</i>

21.1-51-20

# **EL PASILLO COLOMBIANO A TRAVÉS DEL CORNO FRANCÉS: ADAPTACIONES Y ARREGLOS**

**SERGIO ANDREY SIERRA CASAS**



**Universidad de Cundinamarca**

**Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas.**

**Zipaquirá, Colombia**

**2019**



# **EL PASILLO COLOMBIANO A TRAVÉS DEL CORNO FRANCÉS: ARREGLOS Y COMPOSICIÓN**

**SERGIO ANDREY SIERRA CASAS**

**Cód. 891214127**



**Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el grado  
de Maestro en Música**

**Director**

**Adalberto Pardo Rodríguez**

**Universidad de Cundinamarca**

**Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas**

**Programa de Música**

**Zipaquirá Cundinamarca**

**2019**

# Índice de Contenido

Introducción.....	7
Objetivos .....	11
Objetivo General .....	11
Objetivos Específicos.....	11
Planteamiento Del Problema .....	11
Marco Referencial .....	16
Historia Del Corno .....	16
Historia Del Corno Frances en Colombia .....	18
El Pasillo Colombiano .....	21
Origen.....	21
Escritura.....	23
Características rítmicas del pasillo .....	24
Armonía.....	25
Instrumentación.....	26
Clases De Pasillo .....	26
Pasillo lento .....	26
Pasillo fiestero.....	27
Forma del Pasillo .....	27
Estructuras del Pasillo .....	28
Compositores Destacados .....	30
Biografías .....	31
Fulgencio García (1880- 1945).....	31
Pedro Morales Pino (1863-1926).....	32
Adaptación y Re-orquestación .....	32
Marco Metodológico.....	34
Pasillo El Bohemio.....	34
Pasillo El Cucarrón .....	39
Pasillo Campitos .....	45
Pasillo Follajes .....	50
Resultados .....	55
Conclusiones .....	56

**Referencias**..... 58

**Anexos** ..... 61

# Índice de Ilustraciones

Ilustracion 1.....	24
Ilustracion 2.....	24
Ilustracion 3.....	25
Ilustracion 4.....	27
Iustracion 5.....	27
Ilustracion 6.....	29
Ilustracion 7.....	29
Ilustracion 8.....	29
Ilustracion 9.....	30
Ilustracion 10.....	34
Ilustracion 11.....	35
Ilustracion 12.....	35
Ilustracion 13.....	36
Ilustracion 14.....	36
Ilustracion 15.....	37
Ilustracion 16.....	37
Ilustracion 17.....	38
Ilustracion 18.....	38
Ilustracion 19.....	39
Ilustracion 20.....	39
Ilustracion 21.....	40
Ilustracion 22.....	40
Ilustracion 23.....	40
Ilustracion 24.....	41
Ilustracion 25.....	41

Ilustracion 26.....	41
Ilustracion 27.....	41
Ilustracion 28.....	42
Ilustracion 29.....	42
Ilustracion 30.....	42
Ilustracion 31.....	43
Ilustracion 32.....	43
Ilustracion 33.....	43
Ilustracion 34.....	44
Ilustracion 35.....	44
Ilustracion 36.....	45
Ilustracion 37.....	45
Ilustracion 38.....	46
Ilustracion 39.....	46
Ilustracion 40.....	47
Ilustracion 41.....	47
Ilustracion 42.....	49
Ilustracion 43.....	49
Ilustracion 44.....	50
Ilustracion 45.....	51
Ilustracion 46.....	52
Ilustracion 47.....	52
Ilustracion 48.....	53
Ilustracion 49.....	53

## Introducción

Colombia es un país diverso, multicultural y con gran variedad geográfica; estas tres características son determinantes e influyen en las tradiciones, *modus vivendi*, expresiones culturales y folclóricas de sus distintas regiones. Su música no escapa a estos fenómenos culturales y sociales, pues las influencias que llegaron con los colonizadores y las ya preexistentes en el territorio nacional se mezclaron, dando como resultado la variedad de ritmos y formas que conocemos hoy en día.

A lo largo de la historia, Colombia ha sufrido una metamorfosis cultural, buscando siempre su identidad como país tratando de mantener viva su etnocultura, conllevando esto a que ciertas formas de expresión propias como los ritmos andinos se tengan reservados a unos pocos formatos tradicionales como los cuartetos de cuerdas pulsadas o en algunos casos las bandas municipales.

El movimiento colombiano de bandas musicales municipales es uno de los más destacados en Latinoamérica como lo confirma Luis Montoya en su investigación sobre el desarrollo de este movimiento: *“Colombia se caracteriza por tener un proceso cada vez más dinámico y competitivo”*. En la actualidad, según cifras reveladas por el Ministerio de Cultura en el Documento Conpes 3191 **“Fortalecimiento del Programa Nacional de Bandas”** DNP 2013, se afirma que para el 2012 existían 1.215 procesos de formación bandística registrados en 838 municipios del país, una cifra considerablemente alta si se tiene en cuenta que esta cantidad representa el 76,4% de los municipios existentes.

Teniendo en cuenta lo anterior, aprovechando la masificación de las bandas en el país, la diversidad instrumental que estas tienen, y buscando promover la identidad cultural a través de las expresiones musicales propias, se hace necesario que los músicos instrumentistas puedan

interpretar la música tradicional colombiana desde sus competencias profesionales, permitiéndoles experimentar y desarrollar nuevos formatos musicales para la difusión de la música colombiana a lo largo del territorio nacional.

Por lo tanto, el corno francés a pesar de ser un instrumento que no tiene una relación directa con los formatos tradicionales de la música colombiana tiene las características necesarias para ser actor, precursor y difusor de las tradiciones musicales del país. La construcción moderna del corno permite la riqueza de notas suplidas (una misma nota con diferentes posiciones en el instrumento), su timbre particular y el rango de altura cercano a las 4 octavas, sin duda alguna ofrecen un argumento técnico sólido respecto a cómo el corno y la interpretación del pasillo son una relación valiosa en la búsqueda de la construcción técnica del intérprete.

## Justificación

La formación del intérprete de corno francés es el resultado de la construcción de habilidades técnicas y artísticas como dos grandes pilares del modelo interpretativo del músico (Cichowicz , citado por Loubriel.2011), el primero, relacionado a los elementos físicos o lo que Cichowicz cita como habilidades físicas que responden de determinada manera al estímulo generado por un instrumento, y el segundo, que obedece al concepto de la estética que desarrolla el músico, en este escenario, el repertorio que se trabaja en el aula, es determinante para el éxito del proceso del estudiante quien al final se apropiará de conceptos técnicos, de estilo y forma que le fortalecerán en su ejercicio como cornista.

Ahora bien, entendiendo que la formación universitaria instrumental está ligada estrechamente al modelo de educación europea, es necesario entender y revisar de una manera crítica constructiva dicho modelo y revisar si sus planteamientos responden o atienden las realidades culturales de nuestra región, permitiendo esto proyectar una escuela de corno propia en la cual se pueda introducir la música colombiana como base fundamental para la formación instrumental. Por lo tanto, es importante revisar el repertorio internacional que sin duda alguna se constituye como elemento obligatorio de la formación como cornistas, pero garantizando que de ninguna manera desplace el uso de ritmos colombianos como un elemento importante dentro del aula, lo anterior basado en el hecho que los pensum de corno de nivel Universitario dentro de su construcción no contemplan obras en ritmo de pasillo, que sin lugar a duda en muchos casos representan retos técnicos e interpretativos para el estudiante que abren la puerta a la construcción de recursos técnicos necesarios en la formación del músico instrumentista. Las obras que normalmente son utilizadas en la formación del cornista están compuestas por músicos



de alto renombre que han creado obras destacadas y reconocidas a lo largo de la historia como Mozart, Beethoven, Eugéne Bozza, Straus; Rossini, Haydn, que sin lugar a dudas son parte fundamental del repertorio universal como cornistas , pero que terminan desplazando autores y ritmos tradicionales colombianos .

Adicional a lo anterior, y atendiendo al gusto personal, este trabajo busca un enfoque directo con el género del pasillo, puesto que la forma y la manera como aborda el trabajo armónico, la versatilidad que permite al ser interpretado en varios formatos y la necesidad de buscar otros enfoques en la interpretación del corno francés permitieron escoger este género entre los muchos que ofrece la música colombiana, ayudando quizá a abrir la discusión a mediano plazo de las posibilidades interpretativas de este instrumento dentro de la gama de géneros ofrecida en nuestro país. Además; este trabajo busca involucrar y fortalecer elementos de la técnica como cornista dentro del ejercicio interpretativo del pasillo, para tal efecto el corno se convertirá en un instrumento solista que con su riqueza sonora generará en quien lo escucha una mirada distinta de los formatos tradicionales que interpretan este ritmo.

El producto final será un archivo que contendrá 6 obras escritas en ritmo y forma de pasillo y transcrita y arreglada para diferentes formatos, entre los cuales se encuentra: Corno Solista y piano acompañante, Corno Solista, Guitarra, y percusión menor acompañante, Trio de cornos y cuarteto de cornos. El material puede ser utilizado como material de apoyo pedagógico para el desarrollo metodológico dentro del aula y como material de referencia en el desarrollo de melodías de ritmo colombiano con un instrumento no convencional como solista.

# Objetivos

## Objetivo General

- Promover la incorporación del corno francés como instrumento melódico principal en la interpretación del pasillo andino colombiano.

## Objetivos Específicos

- Identificar el pasillo colombiano y describir sus principales características para el desarrollo técnico instrumental.
- Identificar las posibilidades técnicas del corno frente a la interpretación de los pasillos seleccionados
- Arreglar y/o re -orquestrar pasillos tradicionales colombianos y adaptarlos a las características del corno francés

## Planteamiento Del Problema

El género del pasillo en Colombia es el resultado de la mezcla cultural generada a partir del siglo XVI y a partir de allí se constituyeron algunos formatos que consolidaron a este género como música de salón o como su nombre plantea, de pasillo, popular a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En tal sentido es común encontrar a las cuerdas pulsadas, el órgano y el piano como los instrumentos más utilizados en este género. (Jimenez Gil & Montoya, 2017)

Aun cuando en la actualidad no existe un formato determinado para la interpretación de este género, se puede apreciar como algunos instrumentos de viento de madera (saxofón, Clarinete, Flauta), son utilizados como instrumentos solistas dentro de la construcción melódica de las obras, e instrumentos como el corno francés se encuentran comúnmente relegados en la interpretación como solistas de este género y utilizados comúnmente como instrumentos acompañantes; en aquellos formatos, las composiciones hechas para bandas y orquestas sinfónicas no utilizan comúnmente el timbre del corno en la construcción melódica. A propósito del uso del corno francés como un instrumento armónico, en la realización de este trabajo no fue posible encontrar una obra original para corno francés.

En la actualidad, dada la influencia de las escuelas norteamericanas y alemanas en las escuelas colombianas, el repertorio escogido dentro de los pensum para acceder a supernumerario o carrera profesional gira entorno a autores como Haydn, W. Mozart, Beethoven, Strauss Padre e hijo, Neulling o Camile Saint Saëns, los cuales, aunque sin duda alguna son necesarios dentro de la construcción del repertorio de un cornista, no son la única opción para el desarrollo académico del instrumentista y es justamente en este escenario en el cual se hace indispensable involucrar al corno con las músicas que reflejan la etno-cultura colombiana, ayudando no solo a la difusión de estos ritmos sino también a fortalecer el trabajo técnico del instrumentista.

Si analizamos los modelos metodológicos y pedagógicos de la enseñanza del corno, encontraremos que estos tienen una relación directa con las escuelas en las cuales se formaron los maestros encargados de estos procesos, con una visión europea. Sin que esto sea malo desde ningún punto de vista, pues el estudio de la técnica es fundamental para el desarrollo instrumentista, si influye directamente en los profesores que se formaron con aquellos maestros, pues buscan replicar este modelo en sus cátedras. Por consiguiente, el repertorio también se ve

influenciado por esta visión, la cual asume que las músicas folclóricas o autóctonas de un país, no compaginan con las características de un instrumento de corte sinfónico como lo es el corno francés. Para el maestro Jorge Mejía, cornista principal de la Orquesta Filarmónica de Bogotá la conclusión respecto al escenario anteriormente expuesto es que *“no existe en la actualidad una escuela clara de corno, por lo que a Cundinamarca se refiere”* (Mejia, 2018)

Dicho lo anterior por uno de los mejores cornistas que existen en el país, queda la incógnita respecto a cómo se están construyendo los modelos educativos y formativos del estudiante de corno en Colombia. En el año 2018, en el marco del ***I Encuentro Internacional de Cornistas “Ciudad de la Luna”***, realizado en el municipio de Chía, el maestro José Giménez, corno principal de la orquesta Simón Bolívar de Venezuela, mencionó que el éxito de los modelos orquestales de su país, entre otros factores, obedece a la capacidad que tienen los docentes para adaptar los métodos, modelos pedagógicos y la técnica europea a las condiciones musicales propias de Venezuela, por ejemplo: *“el uso del ritmo del joropo como herramienta para el trabajo de la articulación y la lectura rítmica “*. (Gimenez, 2018)

En mi experiencia como estudiante de corno y en la actualidad como docente de estudiantes de iniciación, he podido concluir que no existe un modelo único o perfecto para la formación de estudiantes, pues cada estudiante tiene distintas características fisiológicas y fisionómicas, que lo harán entender desde distintos puntos de vista un concepto específico a estudiar. Y son estas diferencias las que generan la necesidad de adaptar la técnica del corno a las particularidades de nuestro entorno, pues como coloquialmente manifiesta el maestro Erwin Rubio, Corno principal de la Orquesta sinfónica Nacional de Colombia *“a todos no les sirven los mismos zapatos”*.

Colombia es un país con una inmensa riqueza cultural, de la misma forma sus ritmos musicales son variados y contrastantes entre sí, pues, el bambuco, el chandé, el torbellino, la cumbia, el porro, el pasillo y demás son ritmos característicos de una región del país y nos identifican como colombianos.

Sin embargo, el pasillo colombiano por sus estructura rítmica y riqueza sonora permite trabajar elementos técnicos al estudiante del corno ya que dominando estos elementos le facilitarán la interpretación de obras del repertorio internacional. El pasillo en su estructura rítmica de  $\frac{3}{4}$ , requiere un manejo fluido de un concepto complejo como lo es la articulación, puesto que, en algunas ocasiones, este se interpreta a velocidades que no son comúnmente utilizadas en el repertorio clásico del corno francés, o por el contrario cuando el pasillo es lento, este requiere de una articulación precisa que le permita al instrumentista construir correctamente las frases interpretadas. La dificultad radica en que las melodías fueron pensadas para instrumentos de cuerda o para la voz, que, al momento de ser transportadas para el corno, genera una serie de retos técnicos importantes para el intérprete.

Por otra parte, si bien los elementos técnicos que pueden ser abordados desde la interpretación del pasillo representan una razón importante para incluirlo dentro del pensum formativo para los estudiantes, es necesario también mencionar la importancia de generar espacios académicos o no, dentro de la formación universitaria que le permitan al estudiante la apropiación y el conocimiento de la etno-cultura de nuestro país, obteniendo un proceso de re-culturización, divulgando en ámbitos académicos o que tengan poco acceso al folclor, los ritmos característicos de nuestras regiones, pues esto, unido al trabajo técnico fortalecerá los lazos entre el estudiante y la tradición musical, lo que de ser exitoso contribuirá sin lugar a dudas a la conservación de nuestras raíces y la difusión de nuestros ritmos. Unido a lo anterior, Egberto

Bermúdez en su libro *La música campesina y popular en Colombia* realiza un balance de las manifestaciones musicales del siglo XVIII y XIX, planteando que:

*“Muchas de las estructuras musicales heredadas de la tradición hispánica (colonial) a nivel de formas de versificación, ritmos e instrumentos, han permanecido relativamente inalteradas con la entrada del periodo republicano y el transcurrir de las primeras décadas del siglo XIX, pero luego, durante el periodo comprendido entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, es posible reconocer algunas transformaciones paulatinas pero sustanciales en las expresiones musicales de índole popular.”* (Ospina Romero , 2013)

Esto nos permite entender el porqué del uso de algunos instrumentos no tradicionales han venido cobrando importancia dentro de la interpretación del pasillo, entre ellos la flauta travesa, el clarinete y el saxofón. Por lo anteriormente expuesto es necesario continuar construyendo nuestra soberanía musical y aportar a la construcción etno-cultural de nuestras músicas, específicamente el pasillo, a través de la integración de instrumentos no tradicionales como el corno francés, para que desde la sensación sonora que esta unión genera se fortalezca de manera recíproca, la música tradicional colombiana y su difusión y la construcción técnica del estudiante intérprete del corno. En base a lo anteriormente expuesto, una pregunta motiva y justifica la realización de este proyecto podría ser: **¿Cómo puede el corno francés ser incluido como instrumento melódico en la interpretación del pasillo andino colombiano?**

## **Marco Referencial**

Como sabemos, la música colombiana representa un reto interpretativo para los instrumentistas de viento, pues esta originalmente fue escrita para instrumentos tradicionales de cuerda como la guitarra, el cuatro o el tiple, lo que genera dificultad a la hora de articular e interpretar las frases. Las características sonoras y físicas de estos instrumentos influenciaron determinantemente en el desarrollo de la escritura tanto melódica como armónica de la música colombiana. En este caso, el pasillo colombiano representa un desafío para su interpretación en instrumentos de viento, pues estos tienen características diferenciales marcadas con los instrumentos tradicionales en relación con la sonoridad y timbre, además de no contar con un acompañamiento rítmico-armónico en el mismo instrumento. Esto deriva en la creación de ensambles de viento para poder interpretar los pasillos ya escritos, realizando adaptaciones y arreglos a las características propias de los instrumentos de viento, además de abrir la puerta a que los nuevos compositores puedan experimentar otras alternativas sonoras en relación con estos ensambles o la orquestación de sus obras para grandes formatos, como la banda u orquesta sinfónica.

### **Historia Del Corno**

Se cree que el corno es el precursor de todos los instrumentos de viento metal. Este sufrió una gran transformación desde conchas de mar o cuernos de animales fabricados por el hombre, hasta llegar al corno francés que conocemos en la actualidad. Por lo tanto, se deduce que sin importar el material en el cual estuviera fabricado, hablamos de un instrumento que produce su sonido por medio del soplo y la vibración de los labios. (Lecha, 2018).

En el caso particular del corno, sus inicios se relacionaron con el poder y la espiritualidad, pues hacía parte de rituales religiosos y paganos, además eran el instrumento insignia de muchas culturas antiguas. Las primeras trompas (nombre dado al corno francés en Europa) fueron de origen animal y aparecen relacionados con la tradición judía. Esta pedía que fueran construidos de cuernos de un animal limpio como cabras, gacelas, carneros o antílopes y su producción era de forma artesanal. Este corno primitivo fue llamado *shofar* y es uno de los más antiguos conocidos por el hombre, pues aún se utiliza hoy en las celebraciones judías.

Luego aparece en Europa el *olifant*, la versión europea del Shofar y tiene este nombre como alternativa gramatical a la palabra Elefante, pues estaba fabricado con los colmillos de marfil de este animal. Este corno fue utilizado para hacer los llamados de guerra. (Muñoz, 2018).

Gracias a la aparición de distintas técnicas y herramientas el hombre inicia la construcción de sus propios instrumentos. Aparecen varios tipos de trompa, como el *luur*, primer “corno” fabricado por el pueblo Escandinavo en la edad de bronce, influyendo este en la aparición de otros instrumentos como el *cornu*, de origen Etrusco. Ambos utilizados en el campo de batalla para codificar las órdenes del general y comunicarlas a la tropa durante la ofensiva. (Lecha, 2018).

Posteriormente aparece la *bucina* romana y el ejército romano la toma como propia. El corno también cumplió roles domésticos y recreativos, como el caso del *diner horn*, utilizado por las mujeres de Canadá en el llamado a sus esposos a la hora de cenar, pues se encontraban en labores de agricultura. O el *alpenhorn*, utilizado por los pueblos suizos para interpretar las canciones tradicionales de sus antepasados.



El *cor de chasse* o corno de caza es el ancestro de la trompa natural y fue el primer instrumento hecho con fines musicales. Se introdujo en la música europea occidental aproximadamente en la edad media. (Muñoz, 2018).

*Stölzel* y *Blhumel* desarrollaron las válvulas o bombas para el corno en el siglo XVII, lo que hoy se conoce como Corno Francés y es a partir de allí que la trompa empieza a ganar una mayor evolución musical, aportando mayor flexibilidad al tocar las diferentes notas musicales. Entre los cornistas y los nuevos compositores de la época existieron profundas discusiones respecto a la evolución de la trompa, pues para los primeros era la trompa natural mejor, pero los segundos defendían su evolución. Dicha evolución en el sistema del corno impulso a los compositores a aprovechar esto en sus composiciones y se volcaron a este “nuevo” instrumento.

*“...varios ejemplos del uso de esta nueva trompa con válvulas lo encontramos en algunas obras de compositores franceses. En 1840 Six Melodies para trompa de válvulas y piano de Gounod, en 1830 Héctor Berlioz en su Sinfonía Fantástica escribe una nota aclaratoria en la partitura de la trompa: Bouché avec le cilindres: tapado con los cilindros y Saint Saenz en 1854 escribe Andante para trompa de válvulas y órgano.”* (Muñoz, 2018, pág. 21)

Aunque esto fue una gran polémica; el corno siguió su desarrollo llegando finalmente a la actualidad, en donde los instrumentistas de trompa tienen la posibilidad de perfeccionarse en trompa moderna y trompa natural.

## **Historia Del Corno Frances en Colombia**

El proceso de colonización en el continente americano estuvo permeado por la implementación de la cultura y costumbres europeas en el nuevo mundo.

Tras la imposición de la fe católica y por medio de la iglesia, llega a la Nueva Granada la música española, pues gracias a los nobles y ricos, se patrocinaban conciertos y presentaciones, pero no solo de tipo religioso, también de disfrute para la sociedad. (Lopez Muñoz, 2014).

En el año de 1783 llega a Colombia el corno francés, conocido como “trompa” con la primera orquesta proveniente de España, la cual interpretaba tonadillas, unas obras pequeñas, con diálogos, actuaciones, música y bailes, estas no tenían una duración de más de media hora y eran el género musical más importante durante el siglo XVIII en España. (Bermudez , 2000).

Estas presentaciones se llevaron a cabo en el coliseo Ramírez, que según los documentos de la época se fundó con el visto bueno del Virreinato de la Nueva Granda y que posteriormente tomaría el nombre de teatro Colon. Dicha orquesta realizó una temporada en el año de 1795, en esta temporada dieron los conciertos habituales, en los cuales participaron los primeros cornistas documentados en los documentos históricos colombianos, diego García y José Guzmán (Perdomo Escobar , 1980).

Cabe aclarar que en el libro del maestro Bermúdez, dichos cornistas aparecen con los nombres de diego y José María García, además, el maestro Bermúdez asegura que estos dos cornistas hacen parte de la agrupación musical José María Garzón. (Bermudez , 2000).

La banda de la corona hace su aparición en 1784, esta agrupación dirigida por el maestro Pedro Carriere, se dedicaba a la interpretación de tonadillas a la sociedad neogranadina, la cual trajo al nuevo mundo la música de trompa y clarinetes, instrumentos nuevos que no se habían escuchado hasta entonces. (Bermudez , 2000).

Posteriormente, se intentó con la ayuda de otros músicos residentes en Santafé y los integrantes de dicha banda la conformación de una orquesta sinfónica, algo novedoso para la época, la cual se presentó en la llegada del arzobispo de Bogotá: Baltazar Jiménez Martínez en el año de 1791, la orquesta interpreto obras de Michael Haydn y Johann Christian Cannabich. Estos

acontecimientos históricos marcan la llegada del corno a Colombia, sin embargo, no era el corno que conocemos actualmente, era la trompa natural, instrumento europeo que al parecer no se tocaba con la técnica de *Hampel*, pues no hay evidencia si los trompistas de esta época tenían acceso o conocimiento a dicha técnica para la mano derecha. Ya en el año de 1809 las bandas de la *Artillería* y de la *Milicia* existían perfectamente constituidas, las cuales se dedicaban a dar retretas populares, en la cuales se evidenciaba una rivalidad existente entre estas, pues dichas bandas intentaban interpretar lo que la otra había tocado en su retreta de una mejor manera y buscaban impactar al público con inventos, a veces poco musicales o artísticos. (Lopez Muñoz, 2014).

En el año de 1810 en la residencia del señor José Miguel Pev, presidente de la junta suprema, se llevó a cabo una velada musical, a petición de los músicos, se pidió adecuar una especie de atril, el cual era una tabla en la cual los músicos podían poner las partituras para ser leídas. Esto significó un avance en la formación de los músicos, pues la música se interpretaba generalmente al aire libre y sin ningún tipo de partitura.

Durante ocho años, el señor Juan Antonio Velasco se desempeñó como organista de la catedral de Bogotá, de 1820 a 1828, tiempo durante el cual realizaba reuniones musicales cada semana, en las cuales participaba una pequeña orquesta, que interpretaba repertorio del periodo clásico, en estas reuniones se homenajeaban a próceres de la patria como Santander y Bolívar. Por primera vez se pudo escuchar oberturas italianas como la *Gazza Ladra* o la italiana en Argel, las cuales en su orquestación utilizaban dos o cuatro cornos, demostrando así el avance y el protagonismo que fue tomando el corno francés en nuestro país. (Lopez Muñoz, 2014).

Diez años después, en 1838, con músicos españoles se interpretaron en Santafé las óperas de Puccini: la italiana en Argel, el barbero de Sevilla, Lucia de Lammermoor y la *Gazza Ladra*, todas estas utilizando cuatro cornos en su instrumentación. Posteriormente se funda la sociedad

filarmónica en 1846, que contaba con cinco trompistas: Félix Rey, Bernardo Dourde, Ignacio Otálora, Mariano Castillo y Mr E. Jossup. (Bermudez , 2000).

El 20 de julio de 1875 se organiza una reunión pública, celebrando la independencia de Colombia en la plaza de Bolívar, allí se presentó una banda marcial, en ella se observan trompas como parte de su instrumentación. Luego en 1882, es creada la academia nacional de música, la cual abre la cátedra de trompa, con Jorge W. Price, como profesor, quien enseñaba también trombón y trompeta. (Lopez Muñoz, 2014).

## **El Pasillo Colombiano**

### **Origen.**

Establecer un lugar y una fecha de procedencia del Pasillo es una labor que posee pocos elementos investigativos para reconstruir la historia. Ya lo afirma Javier Ocampo:

“La música folclórica se caracteriza por su origen anónimo. Nadie en Colombia podrá desentrañar quién compuso el primer torbellino, los primeros Bambucos, currulaos, cumbias, pasillos, etc. Estos aires se consideran vernáculos, son producto de música transculturada de diversos matices, la cual fue adoptada por los sectores bajos de la población durante la colonia y los primeros tiempos de la República, donde conocieron los instrumentos, canciones y danzas de los salones aristocráticos españoles y criollos, y aquellos que las clases bajas españolas introdujeron y enseñaron a indígenas y mestizos.”  
(Corredor Mesa, 2018, pág. 29)

El origen del Pasillo puede estar determinado por características similares que comparte con otros ritmos influyentes de la época. Uno de ellos es el Valse europeo, el cual se extendió por el territorio nacional y a lo largo y ancho del continente americano. “Este fenómeno de

nacionalización del Valse no es privativo de Colombia. Pasillo hay en Costa Rica y Ecuador. En el Perú Valse criollo, en la Argentina el valse encadenado” (Corredor Mesa, 2018, pág. 31)

Pero el Valse que era interpretado por los criollos del altiplano tenía un aire más vivace y fiestero, caso contrario al Valse que sonaba en Ecuador, el cual era lento y melancólico. Al tocar el Valse con un tempo acelerado, se hizo una distinción con el Valse europeo y por estas razones se llamó el Valse del país, Valse apresurado, Valse redondo bogotano, capuchinada, estrós y varsoviana.

La música colombiana ha estado permeada por expresiones culturales que de una u otra forma han contribuido en la conformación del pueblo colombiano como resultado de las múltiples relaciones de tiempo y lugar generadas. Con la llegada de los españoles al continente americano a finales del siglo XV, se da inicio al mestizaje entre indígenas, españoles y africanos, conformando un nuevo fenotipo o, dicho de otra forma, el hombre del Nuevo Reino de Granada.

El colonialismo español tomó dominio social, económico y político, impactando en las culturas primigenias en su lengua, cultura y tradición, perdurando así durante los siglos XVI, XVII y XVIII. El genocidio de los pueblos indígenas, el saqueo, la evangelización y la imposición de la lengua castellana, estaban a la orden del día en el posicionamiento de la corona española sobre tierras americanas. (Corredor Mesa, 2018)

Así, pasillo es uno de los aires folclóricos andinos que se hicieron populares desde el siglo XIX, tiene su origen en las músicas de salón y se caracteriza por la influencia de movimientos culturales europeos. El pasillo surge como una variante del vals colombiano, pero ¿de dónde proviene el vals colombiano? Hacia los años 1800 tomaron gran importancia ritmos como la contradanza, la Paspíe (danza cortesana francesa instrumental) y el pasacalle (danza cortesana de origen español de carácter vivo de principios de siglo XVII). Procesos de generalización en el

pasillo colombiano y el paspié que eran populares en los bailes de salón, tuvieron su mayor auge durante las dos primeras décadas del siglo XIX, con gran importancia en la vida social de la época y formando parte de las celebraciones populares, militares y religiosas” (Montalvo & Perez , 2006, pág. 16)

Posterior a este auge aparece entonces el vals colombiano y con él grandes compositores de este ritmo como Julio Quevedo (1829-1896), así el vals colombiano se derivó de la contradanza, de los vales europeos que se escuchaban en aquella época y de los famosos vales de Johan Strauss que a su vez hicieron parte importante de la vida musical y social de aquel tiempo. Según Montalvo y Pérez las interpretaciones de aquellos vales trajeron consigo la implementación de nuevos ritmos como el chotiz, la cracoviana, la cuadrilla, los lanceros, las polcas, etc., que tuvieron gran acogida en la sociedad bogotana. (Corredor Mesa, 2018).

El pasillo es reconocido en las elites burguesas que buscan un aire más acorde al ambiente cortesano de la época y la danza, un aire aculturado, así como lo fue el pasillo, era una variación lenta del vals proveniente al parecer de la habanera cubana. Así, la música de la región andina entonces es un cúmulo de muchos aires tradicionales que tienen algunas características en común, que terminan agrupándose en un gran género. Son aires en principio campesinos para la diversión, el esparcimiento y el jolgorio, que poco a poco fueron siendo sistematizados y entendidos para después ser lo que es llamado música andina colombiana (Montalvo & Perez , 2006, pág. 30)

### **Escritura**

La escritura del Pasillo no posee mayores particularidades al momento de determinar la métrica, puesto que, al catalogarse como un aire muy cercano al Valse europeo, estos dos aires comparten el mismo fraccionario de tiempo de 3/4, no obstante, el Pasillo hace una distinción

característica, que consiste en acentuaciones rítmicas en el pulso uno y en el pulso tres del compás.



*Ilustración 1: Diferencias rítmicas entre pasillo y valse*

### Características rítmicas del pasillo

Las bases rítmicas del Pasillo están determinadas por una acentuación en los pulsos uno y tres del compás de 3/4, el cual genera un impulso anticipatorio al compás siguiente, dándole al aire popular un carácter dinámico en comparación con su antecesor el valse. Según Cifuentes (citado por corredor, 2018). Su ritmo se basa en una fórmula de acompañamiento compuesta por tres notas de distinta acentuación, en este orden: larga, corta, acentuada. Admiten gran variedad de ritmos y es por lo general el ritmo más gustado de los trovadores populares, se escribe generalmente en la signatura de  $\frac{3}{4}$  (Corredor Mesa, 2018)

Los aspectos generales en el acompañamiento del Pasillo están demarcados por las siguientes células rítmicas, los instrumentos habituales en su interpretación son el tiple, la guitarra y la percusión menor:

		Variante 1:	
Cucharas	$\frac{3}{4}$		
Tiple	$\frac{3}{4}$		
Guitarra	$\frac{3}{4}$		
		Raspa	$\frac{3}{4}$
		Tiple	$\frac{3}{4}$
		Guitarra	$\frac{3}{4}$

*Ilustración 2: Variaciones rítmicas de las corcheas*

En la imagen anterior se puede apreciar que el acompañamiento del Pasillo está construido por el conjunto de 6 corcheas que interpreta el tiple, el cual es respaldado rítmicamente por las cucharas o la raspa. En esta subdivisión constante se hace énfasis en la acentuación del pulso fuerte del tiempo dos y el tiempo débil del pulso tres, situación contraria al Bambuco, en el cual se acentúa el pulso uno y cuatro del compás de 6/8. El papel de la guitarra está demarcado por su acentuación en el pulso uno (bajo) y tres del compás (acorde). Las figuras rítmicas más usadas en el Pasillo son la corchea, la negra, la negra con punto, blanca y blanca con punto. La sensación de continuidad rítmica está a cargo de la subdivisión del compás de 3/4 en corcheas interpretado por el tiple y la percusión. (Corredor Mesa, 2018)

A continuación, se presentarán algunas de las variantes de las células rítmicas utilizadas en Pasillo, estas células rítmicas pueden ser utilizadas en la melodía, en el acompañamiento del bajo o algún instrumento armónico (guitarra o piano) y la percusión:



*Ilustración 3: Variaciones del acompañamiento del bajo*

## Armonía

La estructura armónica de los pasillos no tiene una construcción definida en cuanto a los modos utilizados, es decir que encontrarse en tonalidades menores o mayores, sus partes pueden modular a tonalidades próximas o lejanas y no necesariamente a la relativa; dichas modulaciones



están justificadas por la melodía, la cual normalmente no está distante de las tonalidades iniciales (Martinez Ossa C. E., 2009)

### **Instrumentación**

La instrumentación del pasillo puede variar según su género, no es la misma instrumentación la del pasillo fiestero que la del pasillo de salón. El fiestero generalmente lo interpreta la banda de un pueblo, mientras que el de salón puede estar acompañado por piano, cuerdas, voz o por ensamble de cuerdas pulsadas. Por lo general, la bandola lleva la melodía, el tiple la armonía y la guitarra los bajos, aunque algunas veces la melodía se pasa del tiple a la guitarra y la bandola se queda haciendo tremolo, o la armonía la toma la guitarra y el tiple y la bandola doblan la melodía (Martinez Ossa C. , 2009)

### **Clases De Pasillo**

Existen dos tipos de Pasillos, que fueron populares en el siglo XX y en la época actual suenan como reconocimiento al patrimonio cultural-musical:

#### **Pasillo lento**

Este tipo de Pasillo puede ser vocal o instrumental y como su nombre lo indica es de un tempo andante, propicio para una danza cortesana que se daba en los bailes de salón celebrados en Santa fe de Bogotá y Antioquia a inicios del siglo XX.

El Pasillo lento vocal o instrumental, es característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; es típico de las serenatas y de las reuniones sociales de cantos y en aquellos momentos de descanso musical, era un baile de salón y de fiestas de familia muy apetecido en Colombia y en especial Antioquia y Caldas. (Corredor Mesa, 2018, pág. 30)

## Lejanía

Pasillo

Pedro Morales Pino  
(1863-1926)



*Ilustración 4: Ejemplo Pasillo Lento*

### Pasillo fiestero

Este tipo de Pasillo es interpretado a tempo allegro al ritmo de tamboras, flautas, tiples y guitarras. Según Javier Ocampo “El Pasillo fiestero instrumental, que es el más característico de las fiestas populares, baile de casorios y de garrote; se confunden con la típica banda de música de los pueblos, con los fuegos de pólvora, retretas, corridas, etc. (Corredor Mesa, 2018)

## Cachipay

E



*Ilustración 5: Ejemplo Pasillo Fiestero*

### Forma del Pasillo

La estructura formal del Pasillo tradicional está conformada por tres secciones A - B - C, habitualmente cada una de estas secciones están compuestas por 16 compases con sus respectivas repeticiones. En algunos casos, estas secciones poseen más de 16 compases como por ejemplo el Pasillo “Sentimiento Campesino” del compositor Oriol Rangel en donde la sección A posee 32 compases o el Pasillo “Atardecer” del maestro Germán Darío Pérez que en su sección B posee 24 compases. (Hoyos, 2014)

Cada periodo varía en su cantidad de compases de acuerdo con el complemento o aumento al final de la frase (Martinez Ossa C. , 2009). La estructuración del Pasillo se puede apreciar de dos maneras: la primera es una forma en la que se expone cada parte A -B -C, con su respectiva repetición y finaliza con la exposición de la sección A

A-A B-B C-C A

Otra manera en la que se encuentra estructurado el Pasillo es por a través de la forma rondo, la cual cada exposición se va intercalando con la sección A:

A-A B-B A-A C-C A-A

### **Estructuras del Pasillo**

La propuesta armónica del Pasillo está basada en el sistema tonal. Esta organización armónica fue variando a lo largo del tiempo, dependiendo de los conocimientos de cada compositor, pero hay unas características comunes en esta organización, la cual consiste en modulaciones entre cada una de las secciones, en donde puede pasar de un modo mayor a su relativo menor o viceversa y en la sección C, se expone en su modo paralelo. (Montalvo & Perez , 2006)

Forma	Ejemplo	Temas
A Primer grado en menor	Dm	Jaime Llano, Humorismo, Sentimiento Campesino, Coqueteos, Ecos de Colombia, Peloteros, Día de reyes, Rodrigo Mantilla, Oscar y Gabriel.
B Paso al relativo mayor, vuelve al modo menor	F y Dm	
C Paso a la Paralela	D	

*Ilustración 6*

Forma	Ejemplo	Temas
A Primer grado en menor	Dm	Radio Santa fe, Maestro Nicanor, Chueco Duarte, Rocío Cuadrados.
B Primer grado en menor	Dm	
C Paso a la Paralela	D	

*Ilustración 7*

Forma	Ejemplo	Temas
A Primer grado en menor	Dm	Tío Clímaco, Mónica, Adioses, Acuata.
B Paso al relativo mayor	F	
C Paso a la Paralela	D	

*Ilustración 8*

Forma	ejemplo	Temas
A Primer Grado Mayor	A	Gata Golosa, Paola, La Trucha, mi Negrita
B Primer Grado Mayor	A	
C Modulación a otro tono mayor	F	

*Ilustración 9*

## Compositores Destacados

El pasillo fue sustituyendo al vals y se convirtió en el gran protagonista de las tertulias, retretas, bailes y otras actividades de la sociedad bogotana que fue el epicentro de la divulgación y promoción del pasillo. Este ritmo fue promovido por múltiples compositores colombianos, formados o no en la academia haciendo su aporte invaluable al folclor colombiano, pues hasta hoy sus composiciones resuenan en los distintos grupos musicales a lo largo y ancho del territorio nacional.

En la Bogotá de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX fueron los establecimientos comerciales como cafés y restaurantes quienes tomaron un protagonismo en la difusión del pasillo, pues la expansión de la ciudad permitía abrir más lugares para atender y satisfacer las actividades culturales de sus habitantes. (Gonzales , 2012)

Teniendo en cuenta que el pasillo posee una relación directa entre su nombre y el objeto a ser homenajeado, surgieron distintas composiciones que muestran esta característica. Es el caso del maestro Fulgencio García (1880–1945), quien escribió el pasillo “*la gata golosa*” en honor al café del mismo nombre, ubicado en la ciudad de Bogotá, quizá uno de los pasillos más

representativos de la historia del folclor colombiano. También el maestro Alberto castilla (1878–1937) compuso un pasillo al tertuliadero “*Rondinela*”, pasillo fiestero, al igual que la gata golosa, dedicado a un lugar representativo de la ciudad de Bogotá. Además, el maestro Pedro Morales Pino (1863-1926) hizo lo mismo con el pasillo “*la rosa blanca*”, homónimo del lugar al cual quería homenajear. (Rodriguez Melo , 2016)

Emilio Murillo (1880–1942) compositor y pianista, hace parte del grupo de académicos que se hacen llamar “la gruta simbólica”, agremiación que busca el mantenimiento de una cultura nacional propia en contra del extranjerismo impuesto por distintos actores, y es Murillo quien es el primero en pensar en la idea de una música nacional. Compuso la música del pasillo lirico más importante de la historia de Colombia “*mis flores negras*”, con letra del Julio Flores.

En los años veinte surgió una polémica por parte de Murillo y Morales Pino, frente a la academia nacional de música, y su director Guillermo Uribe Holguín, pues ellos consideraban que seguir las corrientes estéticas europeas era incompatible con el dinamismo y sentido nacionalista, características de las cuales adolecían las composiciones de su director, Uribe Holguín y los estudiantes de la academia nacional de música. (Rodriguez Melo , 2016).

## **Biografías**

### **Fulgencio García (1880- 1945)**

Nació en Purificación, Tolima, el 1 de mayo de 1.880 y al poco el tiempo se trasladó a Bogotá en donde se educaría y permanecería la mayor parte de su vida. Desde muy joven fueron evidentes sus aptitudes musicales, por lo que, sin dificultad alguna, pudo vincularse a los mejores círculos de músicos colombianos y en especial, a Pedro Morales Pino de quien aprendería a interpretar la bandola. También formó parte de las principales agrupaciones musicales de Bogotá como la Estudiantina Bogotá y el Conjunto Arpa Nacional. A pesar de ser un excelente intérprete

de la bandola, no es la razón por la que hoy se le recuerda con tanto respeto y cariño. Su labor más destacada fue la que desarrollo como compositor escribiendo importantes obras para la historia de la música colombiana. Murió en Bogotá en 1.945 a la edad de 65 años. (Martinez Ossa, 2009)

### **Pedro Morales Pino (1863-1926)**

Nació en Cartago, Valle en 1863. En el año 1877 se trasladó a Bogotá, en donde algunos años después empezaría a estudiar en la Academia Nacional de Música con Don Julio Quevedo. A los pocos años ya era reconocido como el responsable de transformar el tiple y la bandola en instrumentos aptos para reproducir los ritmos nacionales que empezaban a tomar fuerza. Luego de organizar y dirigir la estudiantina Lira Colombiana, salió de Colombia en una misión artística, dando a conocer la música que en ese entonces se hacía y alcanzando grandes éxitos especialmente en Estados Unidos. Su aporte a la música colombiana fue esencial pues le sumo a la tradición oral lo más importante para su universalización, la escritura. Marcó la estructura precisa de cada ritmo, llevo el aire del bambuco al pentagrama, escribió métodos para guitarra y bandola y perfecciono la bandola agregándole a los cinco órdenes de cuerdas una sexta que sería un Fa sostenido haciendo más complejo el instrumento. Falleció en Bogotá en 1926. (Martinez Ossa, 2009)

### **Adaptación y Re-orquestación**

En las adaptaciones y arreglos de los distintos pasillos citados a continuación, se toma como referente la sonoridad y características específicas del corno francés para obtener un resultado que permita a los intérpretes desarrollar sus capacidades técnicas y musicales, utilizando los diferentes formatos existentes como duetos, tríos, y corno solista, además de

involucrar la guitarra como instrumento acompañante para el corno en un formato poco utilizado para la difusión del folclor colombiano.

Como sabemos, el corno francés es un instrumento protagonista en las diferentes agrupaciones de las cual hace parte, sin embargo, en esta ocasión en su papel como solista la intención es darle total protagonismo y relevancia. Sin ningún acompañamiento, el corno francés tiene la potestad de dar su interpretación personal del pasillo, además de utilizar todo los aspectos sonoros y técnicos del instrumento para tal fin.

En la tradicional instrumentación para corno y piano, encontramos un acompañamiento clásico del piano, permitiendo el protagonismo del corno francés en la interpretación musical. El trio para cornos busca la experimentación sonora y técnica del corno francés, pues gracias a su timbre y amplio registro brinda muchas alternativas sonoras y musicales.

La guitarra, aunque no es un instrumento típico colombiano, hace parte de la tradición musical del país, pues está presente y hace parte de las distintas formas de expresión artística folclórica de Colombia. Por esta razón se introdujo la guitarra como instrumento acompañante para dos cornos, ya que se buscaba dar un ambiente sonoro tradicional y contrastante con la versión clásica que se tiene del corno francés. Además, gracias a la versatilidad sonora de la guitarra, combinada con los timbres y matices que ofrece el corno francés, encontramos combinaciones sonoras que, si no son nuevas, si dan una precepción auditiva distinta y agradable para el oyente y los intérpretes.

Así, los arreglos y adaptaciones realizadas para este trabajo buscan la difusión del pasillo colombiano en diferentes formatos musicales, permitiendo esto su interpretación en distintos escenarios y lugares del país.



## Marco Metodológico

### Pasillo El Bohemio

El pasillo Bohemio del compositor Fulgencio García es un pasillo con forma A-A-B-B-A-C-C, el cual se adaptó para el formato de corno francés y piano, tomado de una versión para Violín y piano de Adolfo Hernández.

En la versión de Hernández está en una tonalidad de Re mayor real y en la parte C pasa a Sol mayor real. En la adaptación para corno y piano se determinó cambiar la tonalidad a Sol mayor real para que el intérprete de corno tenga un registro de dos octavas más cómodo en el instrumento, la tonalidad es Do mayor real (sol escrito para corno)

### Parte A

La sección A empieza con el motivo en un unísono del piano y del corno (ilustración 10). Como lo hace Adolfo Fernández en su versión (Ilustración 11), en contraposición se decidió omitir la corchea de la mano izquierda de la versión de Adolfo Hernández.

The image shows a musical score for Piano and Horn in F. The piano part is in treble clef and the horn part is in treble clef. Both are in 3/4 time and D major. The piano part starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The horn part starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Both parts are marked with a forte (f) dynamic.

*Ilustración 10*

*Ilustración 11*

El corno toma la melodía de la sección A mientras el piano hace los acompañamientos con los ritmos del pasillo, y vuelve a tocar el motivo con el corno en el compás 5 y 7 en el compás 13 el piano hace una contra melodía para terminar con un corte en el compás 16 (Ilustración 12)

*Ilustración 12*

## Parte B

Inicia con el motivo tocado por el corno y por el piano para luego cada uno tomar su papel interpretativo de melodía y acompañamiento (Ilustración 13) como lo hace Adolfo Hernández en su versión (Ilustración 14). En la versión para corno y piano se omite el acompañamiento armónico de corchea y negra escrito en el sistema inferior de la partitura del piano reemplazándolo por negras.

Musical score for Piano and Horn in F, measures 18-20. The score is in 7/8 time and G major. The Piano part (top two staves) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The Horn part (bottom staff) plays a similar melodic line. A first ending bracket labeled '2.' spans measures 18 and 19, leading to a repeat sign at the start of measure 20.

*Ilustración 13*

Musical score for Piano and Horn in F, measures 21-23. The score continues from the previous illustration. The Piano part (top two staves) and the Horn part (bottom staff) continue their melodic lines. A first ending bracket labeled '2.' spans measures 21 and 22, leading to a repeat sign at the start of measure 23.

*Ilustración 14*

La sección B termina con un corte de un arpeggio de Sol mayor (Ilustración 15), cambiando un poco la figuración de como lo hace Adolfo Hernández en su versión en Re mayor (Ilustración 16).



*Ilustración 15*



*Ilustración 16*

### **Parte C**

Tiene como inicio el mismo motivo por los dos instrumentos al unisonó como en la parte A y parte B (Ilustración 17), como lo hace Adolfo Hernández en su versión (Ilustración 18), pero omitiendo la segunda voz del papel melódico del piano para dar una sonoridad menos corpulenta, buscando un sonido más tranquilo para contrastar con el cambio de tonalidad.



*Ilustración 17*



*Ilustración 18*

Para el final del pasillo el piano usa armonías de triadas (Ilustración 19), omitiendo los acordes más complejos que utiliza Adolfo Hernández en su versión (Ilustración 20).

*Ilustración 19*

*Ilustración 20*

## **Pasillo El Cucarrón**

El pasillo El Cucarrón del compositor Luis Uribe Bueno tiene una forma tripartita: A-A-B-B-A-C-C-A-B, el cual se arregló para trio de cornos. Es tomado de una versión donde solo se encuentra la línea melódica y es proporcionado por Alejandro Ruiz Rojas y tiene una tonalidad de Sol menor real. En el arreglo para tres cornos se decide dejar la misma tonalidad de Sol menor (Re menor para el corno) ya que esta brinda a los intérpretes un registro y una tonalidad cómoda.

## Parte A

La línea melódica empieza con el motivo principal (Ilustración 21) con el primer corno como solista. Como lo hace Alejandro Ruiz en su versión (Ilustración 22)

Musical score for three horns in F major, 3/4 time. The score shows three staves labeled HORN IN F 1, HORN IN F 2, and HORN IN F 3. Horn 1 has a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and C5. Horns 2 and 3 have whole rests.

*Ilustración 21*

Musical score for a single horn in F major, 3/4 time. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and C5.

*Ilustración 22*

El corno primero toma la melodía como lo hace Alejandro Ruiz en su versión (Ilustración 23), mientras el corno segundo y tercero toman el papel de acompañamiento rítmico armónico (Ilustración 24), para terminar con un corte de tónica en el compás 8 como Alejandro Ruiz lo expone en su versión (Ilustración 25), seguido de la melodía en el primer corno y el acompañamiento con los cornos segundo y tercero (Ilustración 26).

Musical score for a single horn in F major, 3/4 time. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and C5, then continues with a sequence of eighth and quarter notes.

*Ilustración 23*

*Ilustración 24*

*Ilustración 25*

*Ilustración 26*

En el compas 13 la melodía y contra melodía son realizadas por el corno uno y dos, mientras el corno tres hace un acompañamiento rítmico armónico, haciendo una progresión iv-I-V7 para llegar al corte en tónica (Ilustración 27), Alejandro Ruiz expone el mismo corte con la voz principal (Ilustración 28).

*Ilustración 27*





Ilustración 28

## Parte B

Empieza con la melodía en los cuernos dos y tres en octavas, destacando el registro grave, por lo tanto, el corno uno se encuentra en silencio (Ilustración 29). En la versión original se expone dicha melodía en la misma octava que el segundo corno (Ilustración 30, melodía entre las líneas rojas).

Ilustración 29

13  
Gm/D D7 Gm Am Gm/D D7  
19  
Gm D7 Gm  
25

Ilustración 30

Seguido del canto grave, se encuentra una escala cromática de una octava descendente y luego un tritono ascendente, Alejandro Ruiz en su versión utiliza la escala en octavas paralelas, seguido de la escala se encuentra una melodía (Ilustración 31). En el arreglo para trío de cuernos se instrumentan las tres voces formando acordes disminuidos en disposición de segunda inversión, seguido de la escala viene un canto de los cuernos primero y segundo mientras el tercer

corno desempeña el papel rítmico armónico. comparando las imágenes encontramos que al terminar la escala cromática en el arreglo para tres cornos se hace una variación rítmica para darle continuidad a la melodía (Ilustración 32).

Ilustración 31

Ilustración 32

En el compas 34, reaparece la escala cromática que nos lleva a una melodía seguida de un corte para terminar la parte B, (Ilustración 33). En el arreglo para tres cornos la terminacion de la escala es igual al de la escala anterior, y en la melodía siguiente el corno dos toma el papel de segundas voces, la melodía hace una progresion armonica de iv-I-V para terminar en un corte de tonica (ilustración 34).

Ilustración 33

*Ilustración 34*

## Parte C

Inicia con una melodía mayor en arpeggio, empezando desde el tercer grado, que nos lleva a una melodía menor y luego resuelve a tónica, la cual ahora es Sol mayor real. Nuevamente hace la melodía en arpeggios llegando a hacer otra melodía que utiliza la progresión iv-I-V7, para resolver en un corte de tónica (Ilustración 35). En el arreglo la melodía es interpretada por los tres cornos en acordes en segunda inversión, luego en la melodía menor el corno tres hace el papel de bajo y armonía, retomando posteriormente la melodía de arpeggios para ir a la siguiente frase que utiliza la progresión iv-I-V7 donde el corno dos hace el papel de armonía y el corno tres hace el papel de bajo y armonía, buscando resolver a un corte de tónica (Ilustración 36)

43

D7 Am7 D7 G G G G7

49

C Cm7 G D7 G

55

D.C. al Fine

©Alejandro Ruiz Rojas

*Ilustración 35*

The image shows a musical score for three systems. Each system consists of three staves: a treble clef staff, a treble clef staff with a key signature change (one flat), and a bass clef staff. The first system starts at measure 43. The second system starts at measure 51. The third system ends with the instruction 'D.C. AL FINE'.

*Ilustración 36*

## Pasillo Campitos

Campitos es un pasillo de José A. Morales con forma A-A-B-B-A-C-C en tonalidad de Sol menor real (re menor para el corno). Para el nuevo arreglo se determina dejar la misma tonalidad, ya que brinda comodidad para el cornista por su registro. Este arreglo se hace para corno solo, dándole un protagonismo total al corno y a su interprete. El arreglo inicia con una introducción de seis compases, donde expone el motivo principal en una progresión de I-V-I-V para llegar con un glissando de una octava descendiente de tónica a un corte (Ilustración 37).

The image shows a musical score for a single staff in 3/4 time with a key signature of one flat. The score is marked 'LIBRE'. It starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure is marked with a '1' and the second with a '2'. A red dashed line indicates a glissando from the tonic to a lower octave.

*Ilustración 37*

## Parte A

Inicia con una melodía de primer grado y luego una melodía que termina en cuarto grado, luego aparece una melodía en escala con saltos de tritono para terminar en primer grado, posteriormente viene una repetición de la primera melodía seguida de una progresión iv-I-V para terminar con un corte de primer grado (Ilustración 38). En la versión para corno solista se cambian los saltos de tritono por saltos de cuartas, debido a que es una pieza para corno solo y los saltos de tritono pueden sonar fuera de la tonalidad de la obra, luego se utiliza la misma progresión que hace el compositor de iv-I-V para terminar con un corte de primer grado y así concluir la parte A (Ilustración 39)

Handwritten musical score for Illustración 38. It consists of three staves of music in G minor (one flat). The first staff starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. It includes a first ending bracket and a double bar line. Chords written below the staff include Gm, Cm, and D7. The second staff continues the melody with chords Gm, G7, Cm+, Gm, and D7. The third staff shows a first ending bracket and a double bar line, with chords Gm and n.c. (no chord) indicated.

Ilustración 38

Printed musical score for Illustración 39. It consists of two staves of music in G minor. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. Both are in 3/4 time. The music features a melodic line with eighth notes and quarter notes. A 'To CODA' instruction is written above the second staff. A first ending bracket is shown above the final measure of the second staff, with a '1' indicating the first ending.

Ilustración 39

## Parte B

Empieza con una melodía de grados conjuntos sobre el séptimo grado para llegar a una blanca con puntillo sobre la nota Re real (La para el corno), que concluye e inicia la siguiente melodía sobre el quinto grado, haciendo una escala cromática para llegar a una blanca con puntillo sobre la tónica, seguido de esto, aparece una progresión de I-iv-I-V para terminar con un corte de primer grado (Ilustración 40). En la versión solista se utiliza la melodía tal cual la hace el compositor con los mismos saltos y figuración (Ilustración 41)

Handwritten musical notation for Illustración 40. The first staff shows a melodic line starting with a second ending bracket (2) and a first ending bracket (1). Chords below the staff are NC, F7, Bb, and D7. The second staff continues the melody with chords Gm, Cm, Gm, and D7. The third staff shows a melodic line with chords Gm and NC.

Ilustración 40

Printed musical notation for Illustración 41. The first staff is in treble clef and starts at measure 25. The second staff is in bass clef and starts at measure 33. Both staves show a melodic line with first and second endings marked with '1.' and '2.' respectively.

Ilustración 41

## Parte C

Con cambio de tonalidad a la paralela mayor es decir Sol mayor, el compositor hace una melodía de seis compases en primer grado (Sol) llegando al sexto grado (Mi), que tiene función de dominante secundaria, para ir luego a una melodía en segundo grado (La) de cuatro compases, he ir a una melodía en quinto grado (Re) de cuatro compases, resolviendo en una blanca con puntillo de primer grado (Sol) donde re expone la melodía de seis compases, para ir al sexto grado (Mi), el cual que vuelve a tener el papel de dominante secundaria, para llegar a una melodía de dos compases en segundo grado (La) que nos lleva al cuarto grado (Do), seguido de un cuarto grado sostenido disminuido (Do# dis) para ir a una progresión de I-ii7-V7, que termina en un corte de primer grado, dando así fin a la obra (Ilustración 42). En la versión solista para corno, se utiliza la misma armonía y melodía para no cambiar las intenciones del compositor, pero en los compases 69, 71 y 73 aparece una variación rítmica en los tiempos dos y tres, cambiando así la negra con puntillo y corchea (versión original del compositor) por dos negras en los mismos tiempos dos y tres de dichos compases, para dar una llegada más tranquila y un ambiente más conclusivo a la pieza (Ilustración 43).

Handwritten musical score for guitar. It consists of five staves. The first four staves contain a melodic line with various chords and dynamics. The fifth staff is a bass line. Chords G, D7, and Am are indicated. Dynamics include accents (^) and 'p'. Measure numbers 69, 71, and 73 are marked in red. The piece ends with 'n.c.' and a double bar line.

Ilustración 42

Printed musical score for guitar. It consists of four staves. The first staff is marked "D.S. AL CODA" and "CODA". The second and third staves contain a melodic line with dynamics "p" and "f". The fourth staff is a bass line with dynamics "f" and "p". Measure numbers 42, 51, 61, 70, 71, 73, and 69 are marked. The piece ends with a first and second ending bracket.

Ilustración 43



## Pasillo Follajes

El pasillo follajes del compositor manizaleño Fabio Alberto Ramírez es un pasillo lento que tiene la forma de A-B-B-A-B-C y fue escrito originalmente para septeto: voz, piano, dos flautas, clarinete, bajo y guitarra. En la reducción de este pasillo para dos cuernos y guitarra, los primeros toman el rol melódico y guitarra se encarga del acompañamiento rítmico armónico, manteniendo la tonalidad original de Do menor (Sol menor para el corno), la cual ayuda a los cornistas a tener un registro cómodo para la interpretación.

### Parte A

En esta sección, el compositor presenta el motivo por medio de una introducción instrumental con el clarinete como protagonista, y es respondido por las flautas siguiendo con la melodía (Ilustración 44). En el arreglo para dos cuernos y guitarra el motivo es presentado por el primer corno, con respuesta del segundo, posteriormente los dos cuernos hacen una frase a dos voces, para finalizar con un corte de sol, y finalizando esa frase en un acorde de dominante (Ilustración 45).

CLARINETE FABIO ALBERTO RAMÍREZ  
LENTO

1a. FLAUTA FABIO ALBERTO RAMÍREZ  
LENTO

2a. FLAUTA FABIO ALBERTO RAMÍREZ  
LENTO

Ilustración 44

The musical score for Illustración 45 is written in 3/4 time and consists of three systems. The first system includes Horn in F 1, Horn in F 2, and Guitar. The second system includes Horn 1, Horn 2, and Gtr. The third system includes Horn 1, Horn 2, and Gtr. The score features various musical notations, including notes, rests, and chords. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system shows Horn in F 1 and 2 with notes and rests, and Guitar with a rhythmic pattern. The second system shows Horn 1 and 2 with notes and rests, and Gtr. with a rhythmic pattern. The third system shows Horn 1 and 2 with notes and rests, and Gtr. with a rhythmic pattern. Chords are indicated below the staff lines: Cm, F, G, Cm in the first system; Bm7, E9, G7 in the second system; Cm, A9, A9, Fm Fb9, G7 in the third system.

*Ilustración 45*

## Parte B

Aquí, el maestro Fabio Alberto Ramírez escribe la melodía para la voz, (Ilustración 46), teniendo una gran similitud con la sección A, la diferencia se encuentra en que cambia un poco la rítmica, omitiendo algunas notas de la melodía principal, dando libertad interpretativa al cantante, cambiando también las contras melodías. En el nuevo arreglo los cuernos van rotando la melodía y la contra melodía entre si (Ilustración 47).

Handwritten musical score for Illustración 46. The score is written on three systems of staves. The top system shows a vocal line (Voz) and a piano accompaniment with chords Cm, Fm, G7, and Cm. The middle system shows piano accompaniment with chords Eb, Bb7, Eb, Fm, G7, and Cm. The bottom system shows piano accompaniment with chords Ab and G7, and includes performance markings such as 'ritard', 'A TEMPO', and 'c'.

*Ilustración 46*

Printed musical score for Illustración 47, showing a piano arrangement. The score is written on three systems of staves, each with a treble clef and a bass clef. The first system starts at measure 14, the second at measure 21, and the third at measure 28. The score includes various rhythmic patterns and dynamics.

*Ilustración 47*

## Parte C

Inicia con un cambio de tonalidad a Do mayor real (sol mayor para el corno), en la versión original la melodía es interpretada por la voz, y las contra melodías son interpretadas por las flautas (Ilustración 48). En la versión para trio los cornos juegan con la melodía en pregunta y

respuesta omitiendo las contra melodías para darle el protagonismo a la melodía principal  
(Ilustración 49).

Handwritten musical score for guitar, featuring piano accompaniment and guitar-specific notation. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as chords (Ab, G7, Em, Am, Dm, F, B7, E7, F#7, G7, F, G7, c), dynamics (p, f), and performance instructions (ritar, A Tempo, MAS MOJ, al, SIN Rep.). The score is divided into sections, with the first section marked 'I A Tempo' and the second 'II MAS MOJ'. The piece concludes with a signature 'h. h. h. h. h.' and a final chord 'c'.

Ilustración 48

Printed musical score for 'FOLLAJES' in treble clef. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melody line with various musical notations, including dynamics (f), performance instructions (To Coda, D.S. al Fine), and a final section marked 'Coda'. The score is divided into measures, with measure numbers 31, 43, 51, and 58 indicated. The piece concludes with a final chord 'c'.

Ilustración 49

Además, podemos observar que el compositor en la versión para septeto, en la sección de la coda en el cuarto compas realiza una progresión armónica I-i°-V7-I para finalizar la obra (Ilustración 48). En el arreglo para dos cornos y guitarra se utiliza la misma progresión armónica añadiendo al corno primero los arpeggios de los acordes de la progresión para dar final a la pieza con un arpeggio de Sol mayor (do mayor real) (Ilustración 49).

## Resultados

Esta producción musical tendrá difusión a través de los arreglos realizados y serán consignados en la biblioteca de la Universidad de Cundinamarca como material de consulta para las distintas actividades académicas como material de apoyo para recitales, análisis de orquestación y/o teoría musical y todas aquellas actividades académicas para las que puedan servir. Además, los arreglos serán de manejo público, como se evidencia con el pasillo “El Bohemio” interpretado en el recital de grado del postulante de esta tesis, el día doce (12) de septiembre del 2019, exponiendo así al público asistente al auditorio Zea Mayz del municipio de Chía, las características sonoras y tímbricas del corno francés en la interpretación del pasillo colombiano. Los diferentes arreglos y adaptaciones se publicarán en las diferentes plataformas gratuitas de partituras online para que puedan ser estudiadas e interpretadas en los diferentes encuentros y/o concursos a lo largo del territorio colombiano y según los requerimientos y gustos de los usuarios.

## Conclusiones

- La música colombiana, y en especial el pasillo es un repertorio poco explorado en la interpretación del corno francés, por lo que su uso, además de servir como medio de recuperación de nuestras músicas tradicionales, se convierte en una alternativa de los docentes par el trabajo de varios aspectos técnicos en la interpretación del corno.
- En las transcripciones y arreglos de pasillos para ser interpretados en el corno francés, es necesario tener en cuenta la tonalidad, dado que la tesitura en la que originalmente fueron escritos, en ocasiones abarca un registro poco cómodo en el corno, por tal razón se hace necesario revisar cuidadosamente la tonalidad en la que se va a arreglar para evitar dificultades técnicas innecesarias.
- La interpretación del pasillo colombiano en el corno francés se diferencia de la interpretación en instrumentos de cuerda típicos o el piano, pues las características tímbricas y sonoras del corno francés hacen que se necesite de una gran destreza técnica para interpretar este ritmo.
- El color, tesitura, amplio registro y carácter sonoro característico del corno permite una amplia gama de posibilidades al momento de definir los formatos de arreglos de pasillo.
- El material musical arreglado permitió la exploración sonora y la introducción de otras formas de acompañamiento para el corno francés, como el acompañamiento de los instrumentos típicos del folclor nacional.
- A través de estos arreglos se masifica la publicación, difusión e interpretación del repertorio tradicional colombiano, derribando los paradigmas sobre los instrumentos de “carácter” sinfónico

- La investigación realizada para este trabajo dio a conocer pasillos que no tuvieron gran difusión en el ambiente bandístico y que merecen ser rescatados para su interpretación.



## Referencias

- Bermudez , E. (2000). *Historia de la Musica en Santa Fe y Bogota*. Bogota : FVNDACION DE <MVSICA .
- Corredor Mesa, A. F. (2018). ENTRE BAMBUCOS Y PASILLOS. UNA PERSPECTIVA DEL ESTILO MUSICAL DE ADOLFO MEJÍA. *ENTRE BAMBUCOS Y PASILLOS. UNA PERSPECTIVA DEL ESTILO MUSICAL DE ADOLFO MEJÍA*. Bogota, Colombia: Universidad Pedagogica Nacional.
- Gimenez, J. J. (25 de Abril de 2018). I Encuentro Internacional de Cornistas "Ciudad de la Luna" (Chia, Cundinamarca). (C. Reina, Entrevistador)
- Gonzales , J. (2012). *La construccion de una identidad colombiana a traves del bambuco del siglo XIX*. Pampona: UPA.
- Hoyos, J. H. (2014). Una aproximacion a la escritura ritmica del pasillo colombiano: Un analisis desde la perspectiva de la teoria generativa de la musica tonal. *RICERCARE*, 113-126.
- Jimenez Gil , A. E., & Montoya, A. A. (2017). EL RITMO DEL PASILLO COLOMBIANO: UN FACTOR MUSICAL PARA EL DESARROLLO DE PROCESOS . *EL RITMO DEL PASILLO COLOMBIANO: UN FACTOR MUSICAL PARA EL DESARROLLO DE PROCESOS* . Bogota, Colombia: Universidad Distrital Francisco José De Caldas .
- Lecha, J. M. (15 de 10 de 2018). <https://sites.google.com/site/juanmiravetlecha/>. Obtenido de <https://sites.google.com/site/juanmiravetlecha/>:

<https://sites.google.com/site/juanmiravetlecha/home/investigaciones/origen-y-evolucion-de-la-trompa>

Lopez Muñoz, L. (2014). Contextualización histórica de la Trompa francesa, su llegada a Colombia y por que la conocemos como Corno. *Contextualización histórica de la Trompa francesa, su llegada a Colombia y por que la conocemos como Corno*. Medellín, Antioquia, Colombia.

Martinez Ossa, C. E. (2009). COMPOSICION Y PRODUCCION DE BAMBUCOS Y PASILLOS BASADO EN ESTILO MUSICAL BOGOTANO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX. *COMPOSICION Y PRODUCCION DE BAMBUCOS Y PASILLOS BASADO EN ESTILO MUSICAL BOGOTANO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX*. Bogota, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana .

Mejia, J. (25 de Abril de 2018). I Encuentro Internacional de Cornistas "Ciudad de la Luna" (Chia, Cundinamarca). (C. REina, Entrevistador)

Montalvo , F., & Perez , J. (2006). *Aplicación del conocimiento de improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana*. Bogota : Ministerio de cultura .

Muñoz, L. F. (15 de 10 de 2018).

[https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7837/LuisFernando\\_LopezMuñoz\\_2014.pdf;sequence=2](https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7837/LuisFernando_LopezMuñoz_2014.pdf;sequence=2). Obtenido de

[https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7837/LuisFernando\\_LopezMuñoz\\_2014.pdf;sequence=2](https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7837/LuisFernando_LopezMuñoz_2014.pdf;sequence=2):

[https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7837/LuisFernando\\_LopezMuñoz\\_2014.pdf;sequence=2](https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7837/LuisFernando_LopezMuñoz_2014.pdf;sequence=2)

Perdomo Escobar , J. (1980). *Historia de la musica en Colombia*. Bogota : PLASA & JANES .

Rodriguez Melo , M. E. (22 de Abril de 2016). *Musica Nacional: EL pasillo Colombiano*.

Obtenido de researchgate.net: <https://www.researchgate.net/publication/301566514>

# Anexos

## Pasillo el Bohemio

Autor: Fulgencio Garcia.

Adaptación: Sergio Andrey Sierra Casas.

SCORE **BOHEMIO** FULGENCIO GARCIA  
SERGIO SIERRA

The musical score is for the piece "Pasillo el Bohemio" by Fulgencio Garcia, adapted by Sergio Sierra. It is written for Horn in F and Piano. The key signature is one sharp (F major) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) features a Horn part starting with a forte (f) dynamic and a Piano accompaniment. The second system (measures 7-12) continues the development with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system (measures 13-18) includes a "To Coda" section with first and second endings, ending with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

BOHEMIO

Musical score for the first system, measures 19-24. The vocal line (HN.) begins at measure 19 with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment (PNO.) also starts at measure 19 with a forte (*f*) dynamic. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for the second system, measures 25-30. The vocal line (HN.) starts at measure 25 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment (PNO.) also starts at measure 25 with a piano (*p*) dynamic.

Musical score for the third system, measures 31-36. The vocal line (HN.) starts at measure 31 with a forte (*f*) dynamic, then piano (*p*), and ends with mezzo-piano (*mp*). The piano accompaniment (PNO.) starts at measure 31 with a forte (*f*) dynamic, then piano (*p*), and ends with mezzo-piano (*mp*). The system includes a first ending (1) and a second ending (2) leading to a Coda, marked "D.C. AL CODA".

## BOHEMIO

The image displays a musical score for the character Bohemio, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line (HN.) and a piano accompaniment (PNO.).

- System 1:** The vocal line begins at measure 37 with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment starts with a half note G3 in the bass and a half note A3 in the treble. A dynamic marking of *mf* is present.
- System 2:** The vocal line starts at measure 44 with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *f* is present.
- System 3:** The vocal line starts at measure 51 with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern. A dynamic marking of *f* is present. The system concludes with a double bar line.

HORN IN F

# BOHEMIO

FULGENCIO GARCIA  
SERGIO SIERRA

The musical score is written for Horn in F and consists of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *mp*, and *mf*. It features several first and second endings, a section labeled "TO CODA", and a section labeled "D.C. AL CODA".

Measure 1: *f*

Measure 7: *p*, *mp*, *mf*

Measure 14: *f*, *p*, *f*, *p*

Measure 21: *f*, *mp*, *p*

Measure 29: *f*, *p*

Measure 36: *mp*, *mf*

Measure 44: *f*

Measure 52: *f*

Measure 53: 1

# Pasillo El Cucarrón

Autor: Luis Uribe Bueno

Arreglo: Serio Andrey Sierra Casas

SCORE

## EL CUCARRON

LUIS URIBE BUENO  
SERGIO SIERRA

Rit. ♩=196

The score is for a piece in 3/4 time with a tempo of 196. It features six horn parts: Horns in F 1, 2, and 3, and Horns in Bb 1, 2, and 3. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into two systems. The first system (measures 1-6) includes dynamics *mp*, *f*, and *mf*. The second system (measures 7-14) includes a 'To Coda' section with first endings, and dynamics *mf* and *f*. Measure numbers 1, 7, and 14 are indicated at the start of their respective systems.



2

EL CUCARRON

Musical score for Horns 1, 2, and 3, measures 22-28. The score is in B-flat major and 4/4 time. Horn 1 has a whole rest in measure 22. Horn 2 and 3 play a rhythmic pattern of eighth notes. A repeat sign is present at the end of measure 28.

Musical score for Horns 1, 2, and 3, measures 29-35. The score continues with rhythmic patterns. Horn 1 has a whole rest in measure 29. A first ending bracket spans measures 34-35, marked "D.C. AL CODA FINE".

Musical score for Horns 1, 2, and 3, measures 36-42. The score continues with rhythmic patterns. A second ending bracket spans measures 41-42, marked with a Coda symbol (⊕).

EL CUCARRON

3

Musical score for Horns 1, 2, and 3, measures 43-50. The score is in D major and 4/4 time. Dynamics include *mp*, *f*, and *mf*. Horn 1 has a whole rest in measure 43.

Musical score for Horns 1, 2, and 3, measures 51-57. The score continues with rhythmic patterns. Dynamics include *f*. A first ending bracket spans measures 56-57, marked "D.C. AL FINE".

Musical score for Horns 1, 2, and 3, measures 58-60. The score concludes with sustained notes for each horn part.

HORN IN F 1

## EL CUCARRON

LUIS URIBE BUENO

SERGIO SIERRA

Rit. ♩=196

Musical score for Horn in F 1, titled "EL CUCARRON" by Luis Uribe Bueno and Sergio Sierra. The score is in 3/4 time, key of F major, and consists of 55 measures. The tempo is marked "Rit. ♩=196".

The score begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and a first ending bracket. The first ending leads to measure 6, where the dynamic changes to *f* (forte). The piece continues with various dynamics, including *f* and *mf* (mezzo-forte).

A section labeled "To CODA" begins at measure 12, marked *f*. This section includes a first ending bracket that leads to measure 18. Measure 18 is marked *mf* and features a second ending bracket. The score continues with measures 30, 36, and 42.

A section marked with a diamond symbol (♠) begins at measure 42, marked *mp*. This section includes a first ending bracket that leads to measure 48. Measure 48 is marked *mf*. The score concludes with measures 55, marked "D.C. AL CODA FINE".

HORN IN F 2

## EL CUCARRON

LUIS URIBE BUENO  
SERGIO SIERRA

Rit. ♩=196

7

14

21

27

33

39

45

52

To CODA

D.C. AL CODA FINE

D.C. AL FINE

*mf*

*f*

*mp*

*f*

*f*

*mp*

*f*

HORN IN F 3

## EL CUCARRON

LUIS URIBE BUENO

SERGIO SIERRA

Rit. ♩=196

mf

7

To CODA

1. 1.

14

mf

21

mf

28

34

mf

D.C. AL CODA FINE

40

mp

46

$\leq$  f mf mp

D.C. AL FINE

53

f

## Pasillo Campitos

Autor: José A. Morales

Arreglo: Sergio Andrey Sierra Casas

SCORE **CAMPITOS** JOSE A. MORALES  
SERGIO SIERRA

HORN IN F **LIBRE**

1 **PRESTO**  $\text{♩} = 175$  *f*

6 *mp* *mp*

11 *mp*

16 *mp*

21 **To CODA** 1. *mp* 2. *mp*

26 *f*

32 *mp* *mp* *mp*

38 *f* 1. *mp* 2. **D.S. AL CODA**

43 **CODA** *f*

49 *p*

55 *f*

61 *f*

67 *p*

73 1. 2.

**Pasillo Follajes****Autor: Fabio Alberto Ramírez****Arreglo: Sergio Andrey Sierra Casas**

Score

## FOLLAJES

pasillo Fabio Alberto Ramirez  
Sergio Sierra

The score is for the piece "Follajes" in the "pasillo" style. It is written for Horns in F (Hn. 1 and Hn. 2), Guitar, and Horns (Hn. 1 and Hn. 2). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures 1-5, 6-11, and 12-16.

**Measures 1-5:**

- Hn. 1:** Starts with a melodic phrase in measure 1, then rests. Dynamics: *mp*.
- Hn. 2:** Rests throughout.
- Guitar:** Chords: Cm, F, G, Cm. Dynamics: *mp*.

**Measures 6-11:**

- Hn. 1:** Continues with a melodic line. Dynamics: *mf*.
- Hn. 2:** Continues with a melodic line. Dynamics: *mf*.
- Gtr.:** Chords: Bm7, Eb, G7. Dynamics: *mf*.

**Measures 12-16:**

- Hn. 1:** Starts with a melodic phrase in measure 12, then rests. Dynamics: *f* in measure 12, *mp* in measure 16.
- Hn. 2:** Rests throughout.
- Gtr.:** Chords: Cm, Ab, Ab, Fm f#°, G7. Dynamics: *f*.

FOLLAJES

The musical score for "FOLLAJES" is arranged for Horns 1 & 2 and Guitar. It consists of five systems of music, each with three staves. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4.

**System 1 (Measures 18-22):**  
 Horn 1: Starts with a repeat sign. Measures 18-20 contain quarter notes, followed by a half note in measure 21, and a quarter note in measure 22.  
 Horn 2: Starts with a repeat sign. Measures 18-20 contain eighth notes, followed by a quarter note in measure 21, and a quarter note in measure 22.  
 Guitar: Starts with a repeat sign. Measures 18-20 contain slash marks, followed by a quarter note in measure 21, and a quarter note in measure 22.  
 Chords: Cm, Fm, G7, Cm, Cm, Eb.  
 Dynamics: *mp*.

**System 2 (Measures 23-27):**  
 Horn 1: Measures 23-25 contain quarter notes, followed by a quarter rest in measure 26, and a quarter note in measure 27.  
 Horn 2: Measures 23-25 contain quarter notes, followed by a quarter note in measure 26, and a quarter note in measure 27.  
 Guitar: Measures 23-25 contain slash marks, followed by a quarter note in measure 26, and a quarter note in measure 27.  
 Chords: Bb7, Eb, Eb, Fm, G7.  
 Dynamics: *mf*.

**System 3 (Measures 28-33):**  
 Horn 1: Measures 28-30 contain quarter notes, followed by a quarter note in measure 31, and a quarter note in measure 32.  
 Horn 2: Measures 28-30 contain quarter notes, followed by a quarter note in measure 31, and a quarter note in measure 32.  
 Guitar: Measures 28-30 contain slash marks, followed by a quarter note in measure 31, and a quarter note in measure 32.  
 Chords: Cm, Ab, Ab, G7, G7.  
 Dynamics: *mf*, *f*.

**System 4 (Measures 34-38):**  
 Horn 1: Starts with a first ending bracket over measures 34-35. Measure 34 contains a quarter note, followed by a quarter note in measure 35, and a quarter note in measure 36.  
 Horn 2: Measures 34-36 contain quarter notes, followed by a quarter note in measure 37, and a quarter note in measure 38.  
 Guitar: Measures 34-36 contain slash marks, followed by a quarter note in measure 37, and a quarter note in measure 38.  
 Chords: C, Em, Am, C.  
 Dynamics: *mp*, *f*.

## FOLLAJES

3

39

Hn. 1 *f*

Hn. 2 *mf*

Gtr. Dm G7 C C C7 F

44

Hn. 1 *mf* To Coda

Hn. 2 *f*

Gtr. B7 E7 E7 F G7 C

50

Hn. 1 *mp* *mf* *f* D.S. al Fine

Hn. 2 *f*

Gtr. C F G7 G7 C

55

Hn. 1

Hn. 2

Gtr. C<sup>°</sup> G7 C C



Horn in F 1

## FOLLAJES

pasillo

Fabio Alberto Ramirez

Sergio Sierra

Musical score for Horn in F 1, titled "FOLLAJES pasillo" by Fabio Alberto Ramirez and Sergio Sierra. The score is in 3/4 time and F major. It consists of eight staves of music with various dynamics and markings.

The score begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 3/4 time signature. The first staff starts with a *mp* dynamic and includes a repeat sign with a first ending symbol. The second staff starts at measure 8 with *mf* and *f* dynamics. The third staff starts at measure 15 with a *mp* dynamic. The fourth staff starts at measure 23 with a *mf* dynamic. The fifth staff starts at measure 31 with a first ending bracket, a *mp* dynamic, and a *f* dynamic. The sixth staff starts at measure 41 with a *mf* dynamic and is marked "To Coda". The seventh staff starts at measure 50 with a *mp* and *mf* dynamic, and is marked "D.S. al Fine" with a circled cross symbol. The eighth staff starts at measure 57.

Horn in F 2

# FOLLAJES

pasillo

Fabio Alberto Ramirez

Sergio Sierra

3

*mp*

9

*mf*

2

17

*mp*

25

*mf*

*f*

34

1.

2

*mf*

42

3 To Coda

*f*

D.S. al Fine

*f*

52

## Pensum Catedra de corno Universidad de Cundinamarca

### Temática primer semestre Catedra de corno francés Universidad de Cundinamarca

TEMÁTICA	
Tema	Descripción
Respiración – Emisión y Columna vertical de aire	Ejercicios físicos, comprensión del sistema respiratorio
Construcción de la embocadura, posición correcta del instrumentista y desarrollo de la técnica mano izquierda	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell
Flexibilidad de la embocadura.	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell. Ejercicios Propios
Articulación	Estudios escogidos de Kopprasch
Fraseo e interpretación	Cavatina de Carl Reinecke. Concierto # 1 de W. A. Mozart.

### Temática segundo semestre Catedra de corno francés Universidad de Cundinamarca

TEMÁTICA	
Tema	Descripción
Respiración – Emisión y Columna vertical de aire	Ejercicios físicos, comprensión del sistema respiratorio
Construcción de la embocadura, posición correcta del instrumentista y desarrollo de la técnica mano izquierda	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell, Rutina F. Chiappero
Flexibilidad de la embocadura.	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell. Ejercicios Propios
Articulación	Estudios escogidos de Kopprasch Escalas Mayores a dos octavas
Fraseo e interpretación	Sonata de Luigi Cherubini. Nocturno de Franz Strauss.

### Temática tercer semestre Catedra de corno francés Universidad de Cundinamarca

TEMÁTICA	
Tema	Descripción
Respiración – Emisión y Columna vertical de aire	Ejercicios físicos, comprensión del sistema respiratorio
Construcción de la embocadura, posición correcta del instrumentista y desarrollo de la técnica mano izquierda	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell, Rutina F. Chiappero, P.Farkas, Muller
Flexibilidad de la embocadura, Articulación	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell. Ejercicios Propios
Ampliación del registro agudo y grave Relajación activa	Estudios escogidos de Kopprasch Escalas mayores y menores en dos y tres octavas. Arpeggios mayores y mayores con sexta.
Fraseo e interpretación	Sonata de L. V. Beethoven Romanza de Glière Vals Triste de Glière Nocturno de Glière Intermezzo de Glière. Extractos Orquestales

### Temática cuarto semestre Catedra de corno francés Universidad de Cundinamarca

TEMÁTICA	
Tema	Descripción
Respiración – Emisión y Columna vertical de aire	Ejercicios físicos, comprensión del sistema respiratorio
Construcción de la embocadura, posición correcta del instrumentista y desarrollo de la técnica mano izquierda	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell, Rutina F. Chiappero, P.Farkas, Muller
Flexibilidad de la embocadura, Articulación y Trinos de labio.	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell. Arpeggios mayores y mayores con sexta. Ejercicios de Thévet sobre intervalos de 4as aumentadas, quintas, sextas. Ejercicios Propios
Ampliación del registro agudo y grave Relajación activa	Estudios escogidos de Kopprasch Escalas mayores y menores en dos y tres octavas. Arpeggios mayores y mayores con sexta.
Fraseo e interpretación	Concierto en c menor de Franz Strauss. Reverie de Glazunov Andante Op. Postumo de Richard Strauss. Extractos Orquestales

### Temática quinto semestre Catedra de corno francés Universidad de Cundinamarca

TEMÁTICA	
Tema	Descripción
Respiración – Emisión y Columna vertical de aire	Ejercicios físicos, comprensión del sistema respiratorio
Construcción de la embocadura, posición correcta del instrumentista y desarrollo de la técnica mano izquierda	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell, Rutina F. Chiappero, P. Farkas, Muller
Flexibilidad de la embocadura, Articulación y Trinos de labio.	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell. Arpegios mayores y mayores con sexta. Ejercicios de Thévet sobre intervalos de 4as aumentadas, quintas, sextas. Ejercicios Propios
Ampliación del registro agudo y grave Relajación activa	Estudios escogidos de Kopprasch Escalas mayores y menores en dos y tres octavas. Arpegios mayores y mayores con sexta.
Fraseo e interpretación	Concert Piece de Saint Saens Bagatella Para corno Grave de H. Nueuling Andante Op. Postumo R. Strauss Villanelle de Paul Dukas Extractos Orquestales

### Temática sexto semestre Catedra de corno francés Universidad de Cundinamarca

TEMÁTICA	
Tema	Descripción
Respiración – Emisión y Columna vertical de aire	Ejercicios físicos, comprensión del sistema respiratorio
Construcción de la embocadura, posición correcta del instrumentista y desarrollo de la técnica mano izquierda	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell, Rutina F. Chiappero, P. Farkas, Muller
Flexibilidad de la embocadura, Articulación y Trinos de labio. Proyección, dinámica y registro	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell. Arpegios mayores y mayores con sexta. Ejercicios de Thévet sobre intervalos de 4as aumentadas, quintas, sextas. Ejercicios Propios
Ampliación del registro agudo y grave Relajación activa	Estudios escogidos de Kopprasch Escalas mayores y menores en dos y tres octavas. Arpegios mayores y mayores con sexta. Desarrollo de velocidad de digitación.
Fraseo e interpretación	Concierto Mozart #2. Bagatella Para corno Grave de H. Nueuling Suite #3 Bach. Transcripción para corno Extractos Orquestales

### Temática séptimo semestre Catedra de corno francés Universidad de Cundinamarca

TEMÁTICA	
Tema	Descripción
Respiración – Emisión y Columna vertical de aire	Ejercicios físicos, comprensión del sistema respiratorio
Construcción de la embocadura, posición correcta del instrumentista y desarrollo de la técnica mano izquierda	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell, Rutina F. Chiappero, P. Farkas, Muller y H Neuling
Flexibilidad de la embocadura, Articulación y Trinos de labio. Proyección, dinámica y registro	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell. Arpeggios mayores y mayores con sexta. Ejercicios de Thévet sobre intervalos de 4as aumentadas, quintas, sextas. Ejercicios Propios
Ampliación del registro agudo y grave Relajación activa	Estudios escogidos de Kopprasch Escalas mayores y menores en dos y tres octavas. Arpeggios mayores y menores con sexta Desarrollo de velocidad de digitación.
Fraseo e interpretación	Concert Piece de Saint Saens Tema y Variaciones de Franz Strauss. Villanelle de Paul Dukas (refuerzo) Suite #3 J. S. Bach Extractos Orquestales

### Temática octavo semestre Catedra de corno francés Universidad de Cundinamarca

TEMÁTICA	
Tema	Descripción
Respiración – Emisión y Columna vertical de aire	Ejercicios físicos – comprensión del sistema respiratorio
Construcción de la embocadura, posición correcta del instrumentista y desarrollo de la técnica mano izquierda	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell, Rutina F. Chiappero, P. Farkas, Muller y H Neuling
Flexibilidad de la embocadura, Articulación y Trinos de labio. Proyección, dinámica y registro Ejercicios de control durante la interpretación.	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell. Arpeggios mayores y mayores con sexta. Ejercicios de Thévet sobre intervalos de 4as aumentadas, quintas, sextas, séptimas y octavas, novenas, decimas etc. Ejercicios Propios
Ampliación del registro agudo y grave Relajación activa	Estudios escogidos de Kopprasch Escalas mayores y menores en dos y tres octavas. Arpeggios mayores y menores con sexta Desarrollo de velocidad de digitación.
Fraseo e interpretación Preparación del recital.	Concierto#1 de Richard Strauss Suite de Bach. #3 completa Laudatio Para Corno Solo. De Bernhard Krol Extractos Orquestales

### Temática noveno semestre Catedra de corno francés Universidad de Cundinamarca

TEMÁTICA	
Tema	Descripción
Respiración – Emisión y Columna vertical de aire	Ejercicios físicos, comprensión del sistema respiratorio
Construcción de la embocadura, posición correcta del instrumentista y desarrollo de la técnica mano izquierda	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell, Rutina F. Chiappero, P. Farkas, Muller y H Neuling
Flexibilidad de la embocadura, Articulación y Trinos de labio. Proyección, dinámica y registro Ejercicios de control durante la interpretación.	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell. Arpeggios mayores y mayores con sexta. Ejercicios de Thévet sobre intervalos de 4as aumentadas, quintas, sextas, séptimas y octavas, novenas, decimas etc. Ejercicios Propios
Ampliación del registro agudo y grave Relajación activa	Estudios escogidos de Kopprasch Escalas mayores y menores en dos y tres octavas. Arpeggios mayores y menores con sexta Desarrollo de velocidad de digitación.
Fraseo e interpretación Preparación del recital.	Sonata de Paul Hindemith Adagio y Allegro R. Shumman Trio para Corno, oboe y Piano de Carl Reinecke. Extractos Orquestales

### Temática decimo semestre Catedra de corno francés Universidad de Cundinamarca

TEMÁTICA	
Tema	Descripción
Respiración – Emisión y Columna vertical de aire	Ejercicios físicos, comprensión del sistema respiratorio
Construcción de la embocadura, posición correcta del instrumentista y desarrollo de la técnica mano izquierda	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell, Rutina F. Chiappero, P. Farkas, Muller y H Neuling
Flexibilidad de la embocadura, Articulación y Trinos de labio. Proyección, dinámica y registro Ejercicios de control durante la interpretación.	Ejercicios Técnicos de B. Tuckwell. Arpeggios mayores y mayores con sexta. Ejercicios de Thévet sobre intervalos de 4as aumentadas, quintas, sextas, séptimas y octavas, novenas, decimas etc. Ejercicios Propios
Ampliación del registro agudo y grave Relajación activa	Estudios escogidos de Kopprasch Escalas mayores y menores en dos y tres octavas. Arpeggios mayores y menores con sexta Desarrollo de velocidad de digitación.
Fraseo e interpretación Preparación y montaje del recital.	Selección del repertorio Obra representativa S. XVIII Obra representativa S: XIX Obra S. XX Obra Colombiana Música de Cámara.