

CANCIONES SIN PALABRAS

**CUATRO ARREGLOS PARA GUITARRA SOLISTA SOBRE CANCIONES
TRADICIONALES DE LA ZONA ANDINA COLOMBIANA**

GIOVANNI RODRIGUEZ CUFIÑO

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTA D.C, COLOMBIA
OCTUBRE DE 2019**

CANCIONES SIN PALABRAS

**CUATRO ARREGLOS PARA GUITARRA SOLISTA SOBRE CANCIONES
TRADICIONALES DE LA ZONA ANDINA COLOMBIANA**

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

**GIOVANNI RODRIGUEZ CUFÍÑO
COD. 2013275037**

**ABELARDO JAIMES CARVAJAL
ASESOR**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C, COLOMBIA
OCTUBRE DE 2019**

*A mi Madre María Esther Cufiño, la cual ha
sido quien me levanta y me lleva de vuelta al camino,
siempre que me pierdo de él.*

A la memoria del maestro Pedro Morales Pino.

AGRADECIMIENTOS

A mi asesor metodológico Abelardo Jaimes por su gran profesionalismo y sincero acompañamiento en este proceso.

A mi maestro de guitarra durante la universidad Edwin Guevara Gutiérrez, por su asesoramiento en mi formación como músico y guitarrista.

A el maestro Jorge Arbeláez por su amistad y su gran generosidad al compartir su experiencia y conocimientos.

A Laura Mateus, por su incondicional apoyo y reconfortante compañía.

A todos los amigos que hicieron parte de este proceso, todos contribuyeron a mi formación y al resultado de esta monografía.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 03-03-2020

Página 1 de 2

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado como requisito para optar al título de licenciado en música.
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Bellas Artes
Título del documento	Canciones sin palabras, cuatro arreglos para guitarra solista sobre canciones tradicionales de la zona andina colombiana.
Autor(es)	Rodríguez Cufiño, Giovanni
Director	Abelardo Jaimes Carvajal
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2020, 134 pg.
Unidad Patrocinante	
Palabras Claves	Guitarra, recursos técnico-expresivos, transposición, metodología, canción andina colombiana, arreglos, democratización, tradición.

2. Descripción
El trabajo de grado consiste en una propuesta metodológica para hacer arreglos para guitarra sola creada por el autor, la cual documenta el proceso de creación de los arreglos y describe detalladamente el origen, transformación e implementación de los recursos utilizados para hacer los arreglos que se mostraron como parte del resultado del trabajo. Esta metodología es la respuesta a la pregunta de investigación ¿Cuáles son los conceptos y recursos técnico- expresivos, de los temas tradicionales de canciones populares colombianas que permiten la elaboración creativa de 4 arreglos para guitarra? El problema que nos llevó al planteamiento anterior fue la inexistente dinámica de circulación que hay del material hecho sobre las músicas andinas colombianas para guitarra sola.

3. Fuentes
<p>ÁÑEZ, J. (1951). Canciones y Recuerdos, Bogotá, Colombia. Editorial ABC.</p> <p>ARENAS, E. (2007). Músicos mestizos y saberes de frontera, Recuperado de http://eloidoqueeremos.blogspot.com.2008.05.el-precio-de-la-pureza-desangre-ensayo.html.</p> <p>MARULANDA, O., (1994). Pedro Morales Pino La Gloria Recobrada, Ginebra – Valle, Colombia, Funmusic.</p> <p>RODRIGUEZ, M. E., (2012). El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. Revista Del Instituto De Investigación Musicológica Carlos Vega Publicación De La Facultad De Artes Y Ciencias Musicales De La Universidad Católica Argentina. Recuperado de https://www.academia.edu/29873248/El_bambuco_m%C3%BAsica_nacional_de_Colombia_entre_costumbre_tradici%C3%B3n_inventada_y_exotismo.</p> <p>RODRIGUEZ, M. E., (2012). Música Nacional: El Pasillo Colombiano, Bogotá, Colombia. Recuperado de https://www.academia.edu/8296909/MÚSICA_NACIONAL_EL_PASILLO_COLOMBIANO.</p> <p>RICO, J., (2004). La Canción Colombiana: su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones, Medellín, Colombia, Editorial Norma.</p> <p>RICO, J., (2013). Pedro Morales Pino y La Lira Colombiana Con Wills Y Escobar, Medellín, Colombia, Aires Editores.</p>

4. Contenidos
<p>Esta monografía consta de 4 capítulos organizados de la siguiente forma:</p> <p>Capítulo I: Delimitación del tema, construcción del problema, pregunta de investigación, objetivos y la justificación.</p> <p>Capítulo II: La Canción Andina Colombiana, orígenes y sus etapas en la historia, este capítulo tiene por objetivo mostrar evidencia del origen de la tradición escrita y auditiva de la música andina colombiana como se conoce en la actualidad, también se muestra evidencia de la presencia del bambuco en el siglo XIX y se hace una hipótesis sobre la primera canción escrita en partitura por el compositor Pedro Morales Pino, luego se hace un recuento del material existente para guitarra sola sobre las músicas andinas colombianas.</p> <p>Capítulo III: Implementación Metodológica para la creación de los arreglos, la cual consta de 7 pasos: 1 - Selección del repertorio, 2 – Transcripción del tema, 3 – Primera versión, 4 – Audición de otras versiones, 5 – Segunda versión, 6 – Implementación de recursos presentes en la historia de la guitarra colombiana, 7 – Versión actual. Por último, se presentan las conclusiones del trabajo, también se adjuntan los 4 arreglos hechos para guitarra sola.</p>



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 03-03-2020

Página 2 de 2

6. Metodología

Esta metodología fue desarrollada por el autor para la creación de los arreglos y consta de 7 pasos: 1 - Selección del repertorio, 2 - Transcripción del tema, 3 - Primera versión, 4 - Audición de otras versiones, 5 - Segunda versión, 6 - Implementación de recursos presentes en la historia de la guitarra colombiana, 7 - Versión actual.

7. Conclusiones

En este proceso creativo di por hecho que todo recurso técnico-expresivo que se utilice para hacer un arreglo sobre las Músicas Andinas Colombianas, tiene que estar en función de la melodía original de la composición, esto me ubica en una estética en la que la melodía fundamenta el "todo" del arreglista, entre esas las motivaciones que llevan al arreglista a querer arreglar la obra.

Considero que el aporte creativo que ofrezco es el resultado de la condensación de unos referentes, entre vivos y muertos, los cuales han dejado ya una línea trazada hacia el futuro y en ella podemos ver pautas importante para el abordaje de estas músicas, la transposición hecha por mí de estas pautas o recursos es algo que le da identidad al producto creativo, ya que la transposición es un ejercicio tan propio, que tiene que ver con las realidades y necesidades que intrigan al individuo y estas dan como resultado la identidad del producto.

Elaborado por:	Giovanni Rodriguez Cufño
Revisado por:	Abelardo Jaimes Carvajal 

Fecha de elaboración del Resumen:			
--	--	--	--

ABSTRACT

Este trabajo presenta un conjunto de 4 arreglos hechos por el autor para guitarra sola de canciones emblemáticas de la zona andina colombiana en los ritmos de bambuco y pasillo, junto a este resultado, se presentan el origen, tratamiento e implementación de los recursos técnico-expresivos usados para la realización de los arreglos. El nombre del trabajo “Canciones sin Palabras”, hace referencia a la práctica histórica, de hacer versiones instrumentales de canciones populares del repertorio nacional.

El material diseñado para guitarra sola sobre las músicas andinas colombianas tiende a no tener registro gráfico (partituras), o ser de poca circulación, este problema hace que los músicos vean lejana estas músicas y su interpretación, este trabajo se hace con el fin de llevar a las manos de los intérpretes los recursos y nuevo repertorio.

This work presents a set of four arrangements made by the author for single guitar of Colombian Andean zone emblematic songs in the ritms of bambuco and pasillo, among with this, it presents the origins, treatments and implementations of the expressive technician resources used for the realization of the arrangements. The name of the work "Canciones sin palabras" (songs without words), makes reference to the historical practice of making instrumental versions of popular songs from the national repertoire.

The material designed for single guitar on Colombian Andean music tends to lack of graphical registers (scores), or to be of low circulation, this problem makes that the musicians see as faraway this music and it's interpretation, this work has been made with the aim of providing the resources and new repertoire to the interpreter.

1. CONTENIDO

ABSTRACT	VII
INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO 1	4
Delimitación Del Tema	4
Construcción Del Problema	5
Pregunta De Investigación.	7
Objetivos	8
Objetivo General.....	8
Objetivos Específicos.....	8
Justificación.....	9
CAPÍTULO II.....	11
Marco Teórico	11
La Canción Andina Colombiana.....	11
Orígenes.	12
Primera Etapa.....	13
Segunda Etapa (1837-1880).....	14
Evidencia de Presencia del Bambuco en el Siglo XIX.	19

- En una Noche de Aquellas, Bambuco del poeta y músico Diego Fallón (1834-1905).....	19
- Aires Nacionales Neo Granadinos Variados por Manuel María Parrara (1826-1925).....	20
- Cuaderno de Guitarra de Carmen Cayzedo. Bambuco “El Aguacerito”.	21
Tercera Etapa (1880-1930).	22
La Academia Nacional y El Impulso a una Nueva Era.	22
Pedro Morales Pino, el Padre de Una Nueva Era.	23
La Canción Andina se Inmortaliza.	25
Pedro León Franco y Las Primeras Grabaciones de Música Andina Colombiana.	31
El Bambuco Yucateco.....	33
Por Primera Vez Se Graba Música Colombiana.	34
Antecedentes De Obras O Arreglos Para Guitarra Sola Colombiana Sobre Ritmos De La Zona Andina Colombiana.	37
Segunda mitad del siglo XX.	37
CAPITULO III.....	40
Implementación Metodológica Para la Creación de Cuatro Arreglos Sobre Música Andina Colombiana.....	40
Sobre la creación del arreglo hecho sobre el tema “chatica linda”	41

1.	Selección de Repertorio.....	41
2.	Transcripción del Tema.....	41
	Transcripción Melodía y Cifra.....	42
3.	Primera Versión.....	43
	Recursos Técnico-Expresivos Tomados de la Versión De Espinoza y Bedoya ..	44
	Implementación.....	45
	Segunda Voz.....	46
	Implementación del Ritmo de Bambuco en Guitarra Solista.....	47
4.	Audición de Otras Versiones e Implementación de Nuevos Recursos Técnico Expresivos. 49	
	Implementación del fraseo melódico del bambuco a $\frac{3}{4}$	50
	Bajo Trocado o Anticipación de la Armonía.....	51
	Cambio Tímbrico.....	52
	Implementación.....	53
	Conectores en el Bajo.....	53
	Implementación.....	53
	Conector Melódico.....	54
	Implementación.....	54
	Coda.....	55
	Implementación.....	56

Recurso Armónico.....	56
Recurso Contrapuntístico:.....	57
Recurso Melódico:	57
5. Segunda Versión.....	58
6. Recursos Técnico-Expresivos Presentes en la Tradición de la Guitarra Colombiana	59
Contrapunto.....	59
Implementación.....	60
Rearmonización.	61
Implementación.....	61
Intervalo de Tritono.	62
Segunda voz Cromática.	63
Alteración de la Forma Original de la Canción.	64
Implementación.....	64
Cambio de Métrica Entre Compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$	64
Recurso Melódico – Rítmico.	65
Anticipación del Contrapunto Imitativo.	67
7. Versión Final De Chatica Linda Para Guitarra Solista.....	68
Sobre la creación del arreglo hecho sobre el tema “Viejo Tolima”	70
1. Selección del Repertorio.....	70

2.	Transcripción de La Partitura	70
	Transcripción Melodía y Cifra.....	72
3.	Primera Versión.....	73
	Recursos Técnico-Expresivos Tomados de la Versión del Dueto Silva y Villalba.	73
	Implementación del Ritmo de Pasillo en los Arreglos de Guitarra Solista.....	74
4.	Audición de Otras Versiones.....	75
5.	Segunda Versión.....	75
6.	Recursos Técnico-Expresivos Presentes en la Tradición de la Guitarra Colombiana. 76	
	Segunda voz	76
	Contrapunto.....	76
	Frasas de Relleno con Conectores Multidireccionales.	77
	Chord Melody	78
	Recursos Tímbricos.	79
	Conectores Entre Partes o Frases.....	80
	Cambio de Octava de la Melodía.....	81
	Coda	81
7.	VERSION FINAL DE VIEJO TOLIMA PARA GUITARRA SOLISTA	83

SOBRE LA CREACIÓN DEL ARREGLO HECHO SOBRE EL TEMA “CUATRO	
PREGUNTAS”	85
1. Selección del Repertorio.....	85
2. Transcripción del Tema.....	85
3. Primera Versión.....	87
Recursos Técnico Expresivos Tomados De La Partitura Y La Versión Del Dueto	
Wills Y Escobar	87
4. Audición de Otras Versiones e Implementación de Nuevos Recursos Técnico	
Expresivos. 88	
Recursos Técnico-Expresivos:.....	89
Interpretación del Bambuco a 6/8.....	89
Implementación.....	89
5. Segunda Versión.....	91
6. Recursos Técnico-Expresivos Presentes En La Tradición De La Guitarra	
Colombiana. 92	
Octavas.....	92
Contrapunto.....	92
Re-Armonizaciones.....	93
Chord Melody.....	94
Conectores Entre Partes o Frases.....	95

Recursos Tímbricos	95
7. VERSIÓN FINAL DE CUATRO PREGUNTAS PARA GUITARRA SOLISTA	96
SOBRE LA CREACIÓN DEL ARREGLO HECHO SOBRE EL TEMA “SENORA MARIA ROSA”	98
1. Selección de Repertorio.....	98
2. Transcripción del Tema.....	98
3. Primera Versión.....	100
Recursos Técnico-Expresivos Tomados de la Versión del Duetto Garzón y Collazos.....	100
Cambio de Densidad en las Voces.....	100
Implementación.....	101
4. Audición de Otras Versiones e Implementación de Nuevos Recursos Técnico-Expresivos.	101
Versión Instrumental “Iván Uribe y su Conjunto.	101
Re-Armonización.....	101
Introducción.	102
Implementación:	102
Variaciones Melódicas.....	103
5. Segunda Versión.....	104

6. Recursos Técnico-Expresivos Presentes en la Tradición de la Guitarra Colombiana	105
Conducción Del Bajo Ascendente	105
Contrapunto.....	105
Cambio De Octava con Recursos Tímbricos	106
Segunda Voz por Sextas	106
Escala Pentatónica	107
7. VERSION FINAL DE SEÑORA MARÍA ROSA PARA GUITARRA SOLISTA	108
CONCLUSIONES	110

TABLA DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1. FRAGMENTO EXTRAÍDO DE “CUATRO OBRAS COLOMBIANAS DEL SIGLO XIX”.	19
ILUSTRACIÓN 2. FRAGMENTO EXTRAÍDO DEL MANUSCRITO ORIGINAL DIGITALIZADO.	20
ILUSTRACIÓN 3. EXTRAÍDO DEL MANUSCRITO ORIGINAL QUE ESTÁ DENTRO DEL DOCUMENTO “MÚSICA DE GUITARRA DE MI SEÑORA DOÑA CARMEN CAYZEDO, NAVARRO, 2011.”	21
ILUSTRACIÓN 4. FRAGMENTO DEL BAMBUCO “FUSAGASUGUEÑO” EXTRAÍDO DE LA PUBLICACIÓN SACADA DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE LA BIBLIOTECA NACIONAL.	27
ILUSTRACIÓN 5. SELLO DE REGISTRO DE LA OBRA “FUSAGASUGUEÑO” EXTRAÍDO DE LA PARTITURA. TOMADO DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA.	27
ILUSTRACIÓN 6. MANUSCRITO DEL BAMBUCO “YA VES”, IMÁGENES TOMADAS DEL MANUSCRITO DIGITALIZADO POR EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE LA BIBLIOTECA NACIONAL.	30
ILUSTRACIÓN 7. REPERTORIO GRABADO POR EL DUETO “PELÓN Y MARÍN” EN 1908 BAJO EL SELLO COLUMBIA EN MÉXICO, IMAGEN TOMADA DEL LIBRO “LA CANCIÓN COLOMBIANA” DE JAIME RICO SALAZAR. (2004)	36
ILUSTRACIÓN 8. MODELO MELÓDICO “1, 2,3”, POR EL AUTOR.	42
ILUSTRACIÓN 9. TRANSCRIPCIÓN HECHA DEL TEMA “CHATICA LINDA”, POR EL AUTOR.	42
ILUSTRACIÓN 10. FRAGMENTO DEL BAMBUCO “CHATICA LINDA” EN LA OCTAVA ORIGINAL, POR EL AUTOR.	43
ILUSTRACIÓN 11. FRAGMENTO DEL BAMBUCO “CHATICA LINDA” OCTAVA ARRIBA, POR EL AUTOR.	43
ILUSTRACIÓN 12. FRAGMENTO MELODÍA DEL BAMBUCO “CHATICA LINDA “EN G MAYOR, POR EL AUTOR.	44

ILUSTRACIÓN 13. EJEMPLO 1 CONTRA-MELODÍAS, POR EL AUTOR	ILUSTRACIÓN
14. EJEMPLO 2 CONTRA-MELODÍAS, POR EL AUTOR	45
ILUSTRACIÓN 15. IMPLEMENTACIÓN DEL CONTRAPUNTO, POR EL AUTOR.	45
ILUSTRACIÓN 16. EJEMPLO SEGUNDA VOZ POR TERCERAS PARALELAS, POR EL AUTOR.	46
ILUSTRACIÓN 17. EJEMPLO DE SEGUNDA VOZ POR SEXTAS PARALELAS.	47
ILUSTRACIÓN 18. EJEMPLO 1 BAMBUCO GUITARRA SOLISTA	
ILUSTRACIÓN 19. EJEMPLO 2 BAMBUCO GUITARRA SOLISTA	47
ILUSTRACIÓN 20. EJEMPLO PRIMERA VERSIÓN DE CHATICA LINDA, POR EL AUTOR	48
ILUSTRACIÓN 21. EJEMPLO MELODÍA BAMBUCO A 6/8, POR EL AUTOR.	50
ILUSTRACIÓN 22. EJEMPLO MELODÍA BAMBUCO A ¾.	50
ILUSTRACIÓN 23. FRASEO MELÓDICO DE BAMBUCO A ¾ CUANDO ESTÁ ESCRITO A 6/8, POR EL AUTOR.	50
ILUSTRACIÓN 24. TIEMPO ARMÓNICO EN EL BAMBUCO A 6/8, POR EL AUTOR.	51
ILUSTRACIÓN 25. EJEMPLO CAMBIO ARMÓNICO ANTICIPADO EN EL COMPÁS DE 6/8, POR EL AUTOR.	51
ILUSTRACIÓN 26. EJEMPLO BOCETO BAMBUCO A ¾, POR EL AUTOR	52
ILUSTRACIÓN 27. EJEMPLO MELODÍA CON CAMBIO DE REGISTRO, POR EL AUTOR.	53
ILUSTRACIÓN 28. EJEMPLO DE CONECTORES EN LOS BAJOS, POR EL AUTOR	53
ILUSTRACIÓN 29. EJEMPLO DE CONECTOR, POR EL AUTOR	54
ILUSTRACIÓN 30. EJEMPLO MELODÍA SIN CONECTOR, POR EL AUTOR.	54
ILUSTRACIÓN 31. EJEMPLO MELODÍA CON CONECTOR, POR EL AUTOR.	55
ILUSTRACIÓN 32. TRANSCRIPCIÓN DE LA CODA HECHA EN LA VERSIÓN DE LA ORQUESTA DE SPOLIDORE, POR EL AUTOR.	55
ILUSTRACIÓN 33. FRAGMENTO DE LA CODA IMPLEMENTADA EN EL ARREGLO DEL BAMBUCO “CHATICA LINDA”.	56
ILUSTRACIÓN 34. IMPLEMENTACIÓN DEL CONTRAPUNTO EN LA CODA DEL ARREGLO, POR EL AUTOR.	57

ILUSTRACIÓN 35. IMPLEMENTACIÓN DEL RECURSO MELÓDICO EN LA CODA DEL ARREGLO, POR EL AUTOR.	58	
ILUSTRACIÓN 36. EJEMPLO DE LA SEGUNDA VERSIÓN DEL ARREGLO, POR EL AUTOR.	58	
ILUSTRACIÓN 37. FRAGMENTO TOMADO DEL ARREGLO HECHO POR GENTIL MONTAÑA DE LA GUABINA CHIQUINQUIREÑA, TRANSCRITO POR EL AUTOR.	59	
ILUSTRACIÓN 38. IMPLEMENTACIÓN DEL CONTRAPUNTO EN EL ARREGLO DE CHATICA LINDA, POR EL AUTOR.	60	
ILUSTRACIÓN 39. SEGUNDA FORMA DE IMPLEMENTACIÓN DEL CONTRAPUNTO EN EL ARREGLO DE CHATICA LINDA, POR EL AUTOR.	60	
ILUSTRACIÓN 40. EJEMPLO DE RE-ARMONIZACIÓN IMPLEMENTADO SOBRE EL ARREGLO DEL BAMBUCO CHATICA LINDA, POR EL AUTOR.	61	
ILUSTRACIÓN 41. EJEMPLO APLICACIÓN INTERVALO DE TRITONO, POR EL AUTOR.	62	
ILUSTRACIÓN 42. EJEMPLO DE APLICACIÓN DE LA SEGUNDA VOZ CROMÁTICA, POR EL AUTOR.	63	
ILUSTRACIÓN 43. EJEMPLO DE ALTERACIÓN DE LA FORMA EN EL ARREGLO DEL BAMBUCO CHATICA LINDA, POR EL AUTOR.	65	
ILUSTRACIÓN 44. FRAGMENTO ORIGINAL, POR EL AUTOR.	ILUSTRACIÓN 45. EJEMPLO DE APLICACIÓN DE PARÁFRASIS, POR EL AUTOR.	66
ILUSTRACIÓN 46. EJEMPLO DE LA ANTICIPACIÓN DEL CONTRAPUNTO IMITATIVO	67	
ILUSTRACIÓN 47. PÁGINA 1 DEL ARREGLO DEFINITIVO DEL BAMBUCO CHATICA LINDA, POR EL AUTOR.	68	
ILUSTRACIÓN 48. PÁGINA 2 Y 3 DEL ARREGLO DEFINITIVO DEL BAMBUCO CHATICA LINDA, POR EL AUTOR.	69	
ILUSTRACIÓN 49. EJEMPLO 1, CONSTRUCCIÓN MELÓDICA EN EL PASILLO VIEJO TOLIMA, POR EL AUTOR.	70	
ILUSTRACIÓN 50. EJEMPLO 2, CONSTRUCCIÓN MELÓDICA EN EL PASILLO VIEJO TOLIMA, POR EL AUTOR.	71	

ILUSTRACIÓN 51. TRANSCRIPCIÓN DEL PASILLO VIEJO TOLIMA, POR EL AUTOR.	72
ILUSTRACIÓN 52. EJEMPLO DE SEGUNDA VOZ EN EL PASILLO VIEJO TOLIMA	73
ILUSTRACIÓN 53. EJEMPLO ACOMPAÑAMIENTO DE PASILLO, POR EL AUTOR.	74
ILUSTRACIÓN 54. EJEMPLO DE IMPLEMENTACIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO DE PASILLO AL ARREGLO, POR EL AUTOR.	74
ILUSTRACIÓN 55. EJEMPLO PRIMERA VERSIÓN DEL PASILLO VIEJO TOLIMA, POR EL AUTOR.	75
ILUSTRACIÓN 56. FRAGMENTO DEL ARREGLO DEL PASILLO VIEJO TOLIMA, POR EL AUTOR.	76
ILUSTRACIÓN 57. EJEMPLO 1, APLICACIÓN DEL CONTRAPUNTO EN EL ARREGLO DE VIEJO TOLIMA	76
ILUSTRACIÓN 58. EJEMPLO 2, APLICACIÓN DEL CONTRAPUNTO EN EL PASILLO VIEJO TOLIMA.	77
ILUSTRACIÓN 59. EJEMPLO 1 Y 2, FRASES DE RELLENO, POR EL AUTOR.	77
ILUSTRACIÓN 60. EJEMPLO 3, FRASES DE RELLENO, POR EL AUTOR.	78
ILUSTRACIÓN 61. EJEMPLO CHORD MELODY SOBRE EL ARREGLO DE VIEJO TOLIMA, POR EL AUTOR.	78
ILUSTRACIÓN 62. EJEMPLO 1, RECURSOS TÍMBRICOS, POR EL AUTOR.	79
ILUSTRACIÓN 63. EJEMPLO 2, SEGUNDAS MENOR COMO RECURSO TIMBRICO, POR EL AUTOR.	79
ILUSTRACIÓN 64. EJEMPLO 1, CONECTORES ENTRE PARTES, POR EL AUTOR.	80
ILUSTRACIÓN 65. EJEMPLO 1, APLICACIÓN CAMBIO DE OCTAVA EN EL ARREGLO DE VIEJO TOLIMA, POR EL AUTOR.	81
ILUSTRACIÓN 66. FRAGMENTO DEL ARREGLO VIEJO TOLIMA, POR EL AUTOR.	81
ILUSTRACIÓN 67. PÁGINA 1 DEL ARREGLO DEFINITIVO DE VIEJO TOLIMA, POR EL AUTOR.	83
ILUSTRACIÓN 68. PÁGINA 2 Y 3 DEL ARREGLO DEFINITIVO DE VIEJO TOLIMA, POR EL AUTOR.	84

ILUSTRACIÓN 69. PORTADA DE LA PARTITURA ORIGINAL DEL BAMBUCO “CUATRO PREGUNTAS DE PEDRO MORALES PINO, TOMADO DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LA BIBLIOTECA NACIONAL.	86
ILUSTRACIÓN 70. EJEMPLO DE LA PRIMERA VERSIÓN DEL PASILLO VIEJO TOLIMA, POR EL AUTOR.	88
ILUSTRACIÓN 71. EJEMPLO 1, MELODÍA DEL BAMBUCO CUATRO PREGUNTAS CON ANTICIPACIÓN EN LA ARMONÍA, POR EL AUTOR.	89
ILUSTRACIÓN 72. EJEMPLO 2, MELODÍA DEL BAMBUCO CUATRO PREGUNTAS CON EL TIEMPO ARMÓNICO ORIGINAL, POR EL AUTOR.	90
ILUSTRACIÓN 73. EJEMPLO 3, BAMBUCO CUATRO PREGUNTAS ESCRITO EN 6/8, POR EL AUTOR.	90
ILUSTRACIÓN 74. BOCETO DEL BAMBUCO CUATRO PREGUNTAS ESCRITO EN COMPAS DE 6/8, POR EL AUTOR.	91
ILUSTRACIÓN 75. EJEMPLO DE LA APLICACIÓN DE LAS OCTAVAS EN LA GUITARRA, POR EL AUTOR.	92
ILUSTRACIÓN 76. EJEMPLO 1, APLICACIÓN DEL CONTRAPUNTO EN LA INTRODUCCIÓN DEL BAMBUCO CUATRO PREGUNTAS, POR EL AUTOR.	92
ILUSTRACIÓN 77. EJEMPLO 2, APLICACIÓN DEL CONTRAPUNTO EN EL BAMBUCO CUATRO PREGUNTAS, POR EL AUTOR.	93
ILUSTRACIÓN 78. EJEMPLO 1, APLICACIÓN DE LA RE-ARMONIZACIÓN, POR EL AUTOR.	93
ILUSTRACIÓN 79. EJEMPLO 2, APLICACIÓN DE LA RE-ARMONIZACIÓN, POR EL AUTOR.	94
ILUSTRACIÓN 80. EJEMPLO DE LA APLICACIÓN DEL CHORD MELODY, POR EL AUTOR	94
ILUSTRACIÓN 81. EJEMPLO DE LA APLICACIÓN DE LOS CONECTORES ENTRE FRASES, POR EL AUTOR.	95
ILUSTRACIÓN 82. EJEMPLO DE LA APLICACIÓN DE LOS RECURSOS TÍMBRICOS, POR EL AUTOR.	95
ILUSTRACIÓN 83. PÁGINA 1 DEL ARREGLO DEFINITIVO DEL BAMBUCO CUATRO PREGUNTAS, POR EL AUTOR.	96

ILUSTRACIÓN 84. PÁGINAS 1 Y 2 DEL ARREGLO DEFINITIVO DEL BAMBUCO CUATRO PREGUNTAS, POR EL AUTOR.	97
ILUSTRACIÓN 85. MODELO BERNSTEIN APLICADO EN EL PASILLO SEÑORA MARÍA ROSA, POR EL AUTOR.	98
ILUSTRACIÓN 86. TRANSCRIPCIÓN DEL PASILLO SEÑORA MARÍA ROSA, POR EL AUTOR.	99
ILUSTRACIÓN 87. EJEMPLO DEL CAMBIO DE DENSIDAD EN LAS VOCES DEL PASILLO SEÑORA MARÍA ROSA	100
ILUSTRACIÓN 88. EJEMPLO DE IMPLEMENTACIÓN DEL CAMBIO DE DENSIDAD SOBRE EL ARREGLO, POR EL AUTOR.	101
ILUSTRACIÓN 89. TRANSCRIPCIÓN DE LA INTRODUCCIÓN DE SEÑORA MARÍA ROSA EN VERSIÓN DE IVAN URIBE, POR EL AUTOR.	102
ILUSTRACIÓN 90. EJEMPLO DE IMPLEMENTACIÓN DE LA INTRODUCCIÓN HECHA POR IVÁN URIBE EN EL ARREGLO PARA GUITARRA, POR EL AUTOR.	102
ILUSTRACIÓN 91. FRAGMENTO DE LA MELODÍA DEL PASILLO SEÑORA MARÍA ROSA, POR EL AUTOR.	103
ILUSTRACIÓN 92. VARIACIÓN MELÓDICA HECHA POR IVÁN URIBE EN EL PASILLO SEÑORA MARÍA ROSA, POR EL AUTOR.	103
ILUSTRACIÓN 93. EJEMPLO DE LA SEGUNDA VERSIÓN DEL ARREGLO PARA GUITARRA DEL PASILLO SEÑORA MARÍA ROSA, POR EL AUTOR.	104
ILUSTRACIÓN 94. APLICACIÓN DEL BAJO ASCENDENTE EN EL ARREGLO PARA GUITARRA, POR EL AUTOR.	105
ILUSTRACIÓN 95. EJEMPLO 1, APLICACIÓN DEL CONTRAPUNTO EN EL ARREGLO PARA GUITARRA, POR EL AUTOR.	105
ILUSTRACIÓN 96. EJEMPLO 2, APLICACIÓN DEL CONTRAPUNTO EN EL ARREGLO PARA GUITARRA, POR EL AUTOR.	105
ILUSTRACIÓN 97. APLICACIÓN DEL CAMBIO DE OCTAVA COMBINADA CON RECURSOS TÍMBRICOS, POR EL AUTOR.	106
ILUSTRACIÓN 98. APLICACIÓN DE LAS SEGUNDAS VOCES EN INTERVALOS DE SEXTA, POR EL AUTOR.	106

ILUSTRACIÓN 99. APLICACIÓN DE LA ESCALA PENTATINICA EN EL FINAL DEL ARREGLO, POR EL AUTOR.	107
ILUSTRACIÓN 100. PÁGINA 1 DEL ARREGLO DEFINITIVO PARA GUITARRA DEL PASILLO SEÑORA MARÍA ROSA, POR EL AUTOR.	108
ILUSTRACIÓN 101. PÁGINA 2 Y 3 DEL ARREGLO DEFINITIVO PARA GUITARRA DEL PASILLO SEÑORA MARÍA ROSA, POR EL AUTOR.	109

INTRODUCCIÓN

La auténtica canción popular es aquella que logra estremecer el espíritu de las masas, porque ellas instintivamente advierten que por esas tonadas corre la sangre de toda una raza, (Añez, 1951).

La canción popular es un fenómeno de impacto en la historia del país en tanto, fue el motor que impulsó, la construcción del sentir nacionalista del siglo XIX alimentando los pensamientos independistas y representando la ruptura de la herencia asumida por la colonización. A finales de siglo XIX e inicio del XX esta fue la motivación de los artistas bohemios de la época, los cuales arriesgaron todo por llevar nuestras músicas a todos los rincones posibles y clavarían la bandera de la Música Andina Colombiana en la montaña más alta.

Otro aspecto que contempla el desarrollo de este trabajo, es la funcionalidad de la guitarra como instrumento popular por excelencia, en la medida que ha estado presente en el desarrollo y evolución de las músicas populares, y con mucha fuerza en las Músicas Andinas Colombianas –en adelante MAC-, el interés del trabajo entonces se aborda desde cruzar estos dos elementos: El conocimiento sobre la canción popular colombiana y la intención creativa de producir arreglos para guitarra solista. Así que lo que aquí se describe es el proceso de producción analizada, de 4 arreglos en los ritmos de bambuco y pasillo.

Cuando se propone el mecanismo de la producción de los arreglos desde el análisis musical, se está refiriendo a que el proceso creativo tiene base en establecer primero las características principales de los recursos técnico-expresivos utilizados en canciones tradicionales con alta vigencia en la memoria y corazón del público colombiano, compuestas por

autores nacidos antes de 1950 y a partir de éstas características aplicar un proceso secuenciado para la creación de los nuevos arreglos, el proceso inicia en la transcripción de versiones ceñidas a la versión propuesta por el compositor, para luego extraer los recursos de origen y ser transpuestos e implementados en el arreglo según la creatividad del autor, estos ajustados a su nivel interpretativo en la guitarra. Se buscó en últimas producir un material interpretativo para la guitarra que rompa las barreras impuestas a este tipo de materiales, en tanto la intención del autor es permitir su movilidad y, sobre todo, aportar materiales actualizados para las realidades interpretativas de la música de la zona andina colombiana que está en una fuerte producción y circulación.

La presencia del material para guitarra sola sobre los ritmos nacionales de dominio público es muy reciente, tanto así que abordar estas músicas desde este instrumento es distante para muchos intérpretes colombianos. Anteriormente el material de interés circulaba entre los alumnos de quienes lo creaban, un ejemplo de eso es el material del maestro Gentil Montaña, el cual al día de hoy sigue sin ser de fácil acceso. Por otra parte, hay un compendio grande de obras que sigue sin tener transcripción en partitura. Así que un interés principal de esta investigación es la democratización del repertorio para guitarra solista colombiana, generando nuevas posibilidades al alcance de los guitarristas.

Por otra parte, establecer los pasos de creación de los arreglos con el fin de documentarlos, y mostrar evidencia de los recursos disponibles para la creación de un arreglo para guitarra sola fue un interés académico, así mismo, se mostrará cómo hacer el ejercicio de implementación de los mismos.

En el ámbito profesional como músico y guitarrista es de un interés de gran importancia poder concluir un ciclo de formación universitaria y articularlo con la experiencia como guitarrista y arreglista, y condensarla en un compendio de arreglos para este instrumento.

CAPITULO 1

Delimitación Del Tema

Esta es una investigación artística que tiene por objetivo construir 4 arreglos para guitarra solista de canciones tradicionales de autores colombianos nacidos en la primera mitad del siglo XX, los temas seleccionados son emblemáticos para el repertorio de canciones, escritas en los ritmos de Bambuco y Pasillo. Estos arreglos recogen la experiencia personal del autor y son en sí mismos un ejercicio de reflexión sobre la práctica como arreglista realizada en el proceso de formación como Licenciado en Música e intérprete de la guitarra. El resultado del trabajo de grado incluye la puesta en escena de los 4 arreglos por parte del autor.

El proceso metodológico se realizó en un ciclo en espiral que inició con la selección de cada canción en la fuente más original posible como documento histórico; dependiendo del formato de su interpretación, se analizaron y se transcribieron los elementos técnicos y expresivos, tanto en lo melódico como en lo armónico que a la luz de la lectura del autor fueran interesantes de ser mantenidos y desarrollados en el arreglo propuesto. Se elaboró la primera versión del arreglo, luego se contrastó el arreglo con otras versiones de la misma canción, con la finalidad de descubrir otros elementos técnicos que pudieran nutrir la primera versión de cada arreglo. Al arreglo ya construido como primer borrador se le agregaron los elementos emergentes que fueron considerados importantes de ser incluidos. Se procedió a montar el arreglo en su versión de puesta en escena donde el autor aplica los recursos técnicos expresivos personales que ha construido como intérprete y docente en formación del instrumento. Una vez realizado el

montaje, se transcribe y produce la versión definitiva del arreglo que será la que circule a partir de la sustentación académica del mismo.

Construcción Del Problema

A pesar de la importancia de la guitarra y del impacto que ha tenido en las músicas andinas colombianas, el acceso al material de arreglos diseñado para este instrumento es limitado, ya sea porque no fue escrito en partitura o porque circula entre un grupo reducido de colegas. Por eso la creación y formalización de arreglos para guitarra solista sobre la canción tradicional de la MAC, se vuelve un reto de democratización de la producción intelectual para este nivel. Se señala como relevante esta circunstancia porque es particularmente presente en el gremio instrumental, el mantener de modo oculto o velado la circulación de los arreglos. Aunque lo anterior suene raro y hasta aberrante en medio de un discurso educativo, es la costumbre particular en los círculos de interpretación y enseñanza del instrumento, y se hace tal vez para mantener el estatus de los intérpretes dentro de una élite del instrumento. Producir pensando en la circulación libre del resultado de la creación es una premisa de este ejercicio de reflexión y creación artística, buscando como resultado que existan más materiales escritos para guitarra y contribuir a que haya más abundancia de materiales escritos para este instrumento.

Otro elemento del problema estaba centrado en la decisión: ¿Sobre qué ritmos de la Zona Andina Colombiana se van hacer los arreglos para guitarra solista? Una vez realizada la revisión preliminar de cerca de 100 temas compuestos por autores colombianos nacidos en la primera mitad del siglo XX, se encontró que la mayor cantidad de producción de composiciones estaba realizada para los ritmos de bambuco y pasillo. Como se quiso que los temas fueran

representativos, una primera decisión fue asumir esta mayoría cuantitativa como un elemento decisorio en este asunto.

Algo que estaba en la base de las decisiones preliminares es que la transposición¹ se haría sobre canciones tradicionales, entendiendo que ellas portan un poder emotivo y de memoria nacional que el oyente percibe, y se constituyeron en ese momento histórico en un medio eficiente para cautivar un público emergente para la MAC; también se espera que en el tiempo futuro en que se pueda hacer y circular la puesta en escena, se pueda revisar por algún mecanismo de estudio si esta percepción se mantiene, al escuchar los arreglos producidos para guitarra.

Los arreglistas de las disqueras que grabaron con sus orquestas Música Andina Colombiana en la primera mitad del siglo XX hicieron grandes contribuciones al desarrollo técnico expresivo de estas, entre muchos podemos nombrar a Terig Tucci, arreglista de RCA Victor, el maestro Fernando León Rengifo en su conferencia sobre la historia de las estudiantinas en Colombia, atribuye el uso de las contramelodías en la MAC a Terig Tucci. Tiempo después podemos ver más arreglistas sobresalientes como Jorge Camargo Spolidore, Iván Uribe, Lucho Bermúdez, Luis Uribe Bueno, León Cardona, cada uno con su orquesta propia. Por otra parte, también podemos hablar de los arreglistas de conjuntos, estudiantinas o tríos, acá podemos nombrar algunos como Oriol Rangel, Manuel J Bernal, Luis Fernando León y actualmente arreglistas que condensan toda esa estirpe musical como Carlos Augusto Guzmán y Jorge Andrés Arbeláez. Una preocupación era seleccionar dentro del amplio espectro de arreglista, cuáles de ellos harían parte de este estudio. Se resolverá en la parte metodológica.

¹ El concepto transposición se puede confundir con la acción de cambiar una obra de tonalidad. En este caso, el término hace referencia al proceso de adaptación o transformación que se hace sobre el recurso técnico expresivo original para luego ser implementado en el arreglo para guitarra sola.

Dentro de esta reflexión surge un nuevo elemento del problema investigativo: ¿Cuáles serán los recursos técnico-expresivos seleccionados para desarrollar los arreglos? En este caso, la acumulación de un siglo de ejemplos donde se puede encontrar todo tipo de estos sea de orquestación, creación de contrapunto o contra-melodías, re-armonizaciones, creación de introducciones, diferenciación de estilos interpretativos en cuanto a ritmos como el bambuco, variaciones melódicas y rítmicas. Cada uno de los temas se fue resolviendo de un modo particular, pero tomando elementos de cada una de las resoluciones propuestas. Cada una de las decisiones estéticas aparece documentada en el cuerpo del trabajo.

El uso de estos recursos por sí mismo dio paso a otra interesante perspectiva del trabajo que es: ¿Cuál es el aporte creativo del autor como arreglista?, y se asume el reseñar en el proceso de la transposición cuáles de los recursos utilizados corresponden a procesos de acumulación vital del autor, a su estilo interpretativo y por supuesto al aporte creativo que implica el modelo de investigación creación.

Todo en la anterior disertación conduce a la siguiente pregunta de investigación:

Pregunta De Investigación.

¿Cuáles son los conceptos y recursos técnico- expresivos, de los temas tradicionales de canciones populares colombianas que permiten la elaboración creativa de 4 arreglos para guitarra?

En base a la anterior pregunta de investigación emerge la formulación de los objetivos de la investigación reseñados a continuación:

Objetivos

Objetivo General.

Documentar el proceso y presentar un conjunto de 4 arreglos para guitarra sola en los ritmos de Bambuco y Pasillo, producto de la experiencia adquirida hasta el momento por el autor como arreglista y guitarrista.

Objetivos Específicos.

- Seleccionar dos ritmos de la zona andina colombiana que tengan un alto impacto en el público, producción, elaboración y desarrollo de la MAC.
- Seleccionar 4 temas pertenecientes al repertorio vocal-instrumental tradicional en los ritmos seleccionados.
- Caracterizar los recursos técnico-expresivos utilizados para crear arreglos sobre el repertorio de la MAC.
- Utilizar recursos técnico-expresivos habituales en la línea temporal de la MAC y realizar la transposición a los arreglos para guitarra solista.
- Hacer su respectiva puesta en escena.

Justificación

La guitarra es un instrumento que ha hecho presencia importante en la historia de la música colombiana y aun con más rigor en la historia de la Música de la Región Andina Colombiana, –MAC-. Tanto en la música instrumental como en la música vocal, la guitarra es su instrumento popular por excelencia. Como intérprete de la guitarra, a través de este trabajo, el autor intenta contribuir a la circulación de un material sonoro histórico con el fin de que mantenga su vigencia dentro del repertorio de intérpretes actuales y contemporáneos.

Las canciones seleccionadas hacen parte del repertorio vocal tradicional; ellas y sus autores son emblemáticos del repertorio compuesto antes de 1950. El ejercicio de hacer las transcripciones desde formatos de interpretación muy usuales en la época, particularmente enfocado a las líneas melódicas y armonía originales y luego hacer su transposición a la guitarra solista, cuidando que la elaboración del arreglo mantenga la riqueza expresiva y la validez conceptual y artística al presente ejercicio académico.

La guitarra es el instrumento popular por excelencia, este mismo ha contribuido a el fortalecimiento del folklore nacional desde su participación en los formatos interpretativos en su mayoría asumiendo su rol como acompañante de canciones u obras instrumentales, aquí se trata de colocar estos repertorios en el nivel de instrumentista solista, pero recogiendo toda la riqueza que le han aportado los formatos en los cuales ha sido partícipe la guitarra, circunscritos a la Zona Andina Colombiana y a las dinámicas propias de la región donde la música ha tenido desarrollos muy importantes en el presente siglo. Se trata entonces de mantener este repertorio del siglo pasado en el presente siglo, pero incorporándole los desarrollos actuales desde la perspectiva de un intérprete y arreglista en formación dentro de un programa académico que ha

acogido y valorado estas producciones musicales culturales como parte de la academia actual: La Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.

CAPÍTULO II

Marco Teórico

La Canción Andina Colombiana.

La canción colombiana fue un elemento que contribuyó enormemente a la configuración de este territorio como nación ya que fue testigo de los sucesos más relevantes en la historia del país. Esta estuvo presente en las expresiones de resistencia al yugo colonizador en el siglo XIX y en las batallas de la época de independencia; en el siglo XX fue una herramienta sólida al servicio del grito nacionalista que dieron los actores principales de esta expresión. Estas dinámicas dieron origen a relaciones interdisciplinarias, las cuales dejarían una honda huella en la historia de la música nacional. Una de las relaciones interdisciplinarias más sólidas y de alto impacto fue la que se dio entre poetas y músicos, esta fue la gran dupla creadora de hermosas obras del repertorio nacional. Podemos mencionar duplas como: Julio Flores y Emilio Murillo, Clímaco Soto Borda y Alejandro Wills, Eduardo López y Pedro Morales Pino, entre otros.

Por otra parte, es importante anotar que el dueto vocal fue el formato musical que le dio origen a esta expresión, muchos de estos fueron conformados por compositores emblemáticos del repertorio como “Wills y Escobar”, “Pelón y Marín” y “Briceño y Añez”:

La canción Andina Colombiana se canta generalmente a dos voces, lo que comúnmente se llama a primo y segundo, modalidad o costumbre que posiblemente heredamos de la forma como cantan sus aires regionales los cantores populares de las islas canarias o de la provincia

española de Extremadura, en las cuales emplean muy a menudo la tercera y la sexta para adornar sus melodías. (Añez, 1951, pág. 47).

Con la Canción Andina Colombiana sucedieron hechos de gran importancia, estos marcarían el camino que seguiría la MAC y también definiría los recursos técnico-expresivos de escritura, interpretación y estéticos de acuerdo a la zona de origen o época, estos siempre sujetos a los contextos de los actores participantes, público, intérpretes, compositores, arreglistas y medios de difusión.

Orígenes.

Para empezar, se hará el ejercicio de establecer los antecedentes de la canción andina colombiana desde dos líneas de planteamiento. La primera línea está basada en la investigación de uno de los compositores más influyentes del país, Jorge Añez, quién recolectó en el libro “Canciones Y Recuerdos”, vivencias, relatos, historia y teorías sobre el posible origen de la canción andina colombiana. La segunda línea está fundamentada en la evidencia escrita; ésta más cercana a lo que hoy conocemos como canción andina colombiana, esta encuentra en el registro sonoro y partituras documentadas.

Jorge Añez divide la historia de la canción colombiana en cuatro etapas que inician un poco antes de la época de la conquista y terminan con la época contemporánea al maestro Jorge Añez, 1951. Para efectos de la investigación, se hablará de la primera a la tercera etapa, ya que mi interés es establecer unos antecedentes de la canción, orígenes de la tradición escrita y del registro sonoro.

Primera Etapa.

En esta primera etapa los protagonistas son las tribus de aborígenes que habitaban estos territorios; estos indígenas se caracterizaban por ser amantes de la música, así, el autor Jorge Añez expresa citando a los cronistas Pedro de Aguado, Fernández de Piedrahita y Fray Pedro Simón:

(...) eran muy amantes de la música y tenían diversos cantos: tristes, religiosos, guerreros, fúnebres, etc., para sus ritos y fiestas, los que acompañaban con instrumentos de viento, como caracoles marinos, el fotuto, la flauta, la chirimía, el capador o flauta de pan y con instrumentos de percusión, como el chucho los tambores, las sonajas ..., (Canciones y Recuerdos, Añez, 1951, pag.34).

Con lo anterior se puede inferir que la canción era un recurso expresivo indispensable en su cotidianidad y además que los instrumentos de cuerda eran inexistentes.

En 1499 se inicia la conquista y detrás de todo este suceso, el cual violentó nuestros aborígenes americanos, llega una característica que acompañaría la canción naciente y sería el sentimiento de tristeza constante que empezaría a hacer presencia en la canción de esta primera etapa y la cual, según el autor, daría una característica especial al origen del bambuco.

A través del intercambio cultural que se dio en la época de la conquista, apareció la guitarra de cuatro cuerdas, la cual era el instrumento popular de los españoles; con este acompañaban sus coplas y romances españoles. Esta guitarra se interpretaba de forma rasgada y la manera de tocarla daba un aire alegre a la música ejecutada en ese tiempo. Nuestros

aborígenes adaptaron este instrumento y sus rasgueos a sus cantos nativos; Jorge Añez afirma que:

Y al operarse esta fusión, en la cual se conjugan dos opuestos sentimientos, como son los cantos tristes de nuestros indígenas con el festivo rasgueo de la guitarra, de ese extraño diálogo, de esa disímil amalgama, la indo-española, nace, entre otros, el bellissimo y original aire del bambuco. (Canciones y Recuerdos, Añez, 1951, pag.35).

Esta guitarra de cuatro cuerdas se convertiría en lo que se conoce hoy en día como el instrumento nacional, El Tiple Colombiano. Por ausencia de pruebas escritas no hay registro de compositores, ni formas empleadas para la creación de las canciones de esta primera etapa.

Segunda Etapa (1837-1880).

Esta etapa sucede en lo que se conocería como la época Neogranadina, en pleno proceso de adaptación a numerosos cambios de territorios, sociales y políticos, podemos mencionar los sucesos más relevantes como: la primera independencia en 1810, la reconquista española en 1816, la campaña libertadora que concluye en 1819 y empezaría el proyecto conocido como “*La Gran Colombia*” encabezado por Simón Bolívar en 1821, que duraría hasta 1831 y en 1832 se convertiría en “*La Nueva Granada*”.

Analizando estos hechos resulta difícil reconocer una identidad asociada al territorio. Por eso el Musicólogo Egberto Bermúdez, en una entrevista realizada por Bernardo Hoyos Pérez, afirma que:

Si bien los sucesos que tuvieron lugar a partir de 1810 plantearon, en muchos ámbitos, una rivalidad fuerte entre mantener las tradiciones que nos vinculaban con España y buscar alternativas novedosas, en el caso de la música, este proceso resultó tardío. “Hoyos. B. (2013, junio 11) Entrevista a Egberto Bermúdez – Parte 2”.

En los procesos de independencia fue importante buscar símbolos para representar los sentimientos nacionalistas, la música nacional fue uno de estos; hizo parte fundamental de la estructura y/o configuración de patria, acompañando diferentes procesos que sucederían en el marco de la independencia como: la unión de los conceptos de nación, medio de expresión entre dos bandos claros que eran los nacionalistas y los conservadores de la herencia española, y fuente de inspiración para los combatientes. Martha Enna Rodríguez nos muestra evidencia de la presencia del bambuco en la Batalla de Ayacucho en su documento llamado “*Bambuco Música Nacional*”, citando las memorias del coronel Manuel Antonio López:

Imágínesse la belleza de aquel general de veinticinco años en ese instante sublime. Con su ligero uniforme azul, sin más gala que su juventud y su espada, agitando con la mano derecha su blanco sombrero de jipijapa y rigiendo con la izquierda el favorito castaño claro habituado por el a cabriolar y saltar, su rostro encendido como el de Apolo fulminaba el coraje de su alma, y sus palabras vibraron como rayos por entre aquel horizonte de pólvora y de truenos en que íbamos a envolvernos. Repetida por cada jefe de cuerpo la inspirada voz, la banda del Voltijeros, rompió el bambuco, aire nacional colombiano con que hacemos fiesta de la misma muerte; los soldados, ebrios de entusiasmo, se sintieron más que nunca invencibles; y entre frenéticas vivas a la libertad y al Libertador, que eran nuestro grito de guerra, avanzó

rectamente esa cuádruple legión de enconados leones, reprimida hacia casi dos horas por la diestra mano de su amo". (Rodríguez citando a López, 2012, pág. 13).

Por lo anterior se concluye que: los ritmos andinos no fueron indiferentes para ningún tipo de contexto existente o emergente en el siglo XIX, "La práctica de la canción había sido relevante desde el comienzo de la república y en lo que se relaciona con la configuración de la patria y su historia". (Rodríguez, 2012, Pág. 10). La canción estuvo tan presente en esta época que se convirtió prontamente en símbolo nacional.

En el siglo XIX, la canción funcionó como recurso para la conservación de la memoria histórica y expresión de sentimientos colectivos, este tipo de uso de la canción dio origen a la Canción Nacional o Patriótica:

(...) el género se conocía como „canción patriótica" o „canción nacional". Cumplía un papel unificador en los salones y en espacios menos selectos, solemnizaba las efemérides patrias y en modelos apropiados para el canto colectivo funcionaba como elemento de cohesión social. (Rodríguez, 2012, pág. 10 y 11).

Se puede pensar que esta canción fue más aceptada en las clases sociales bajas, ya que las clases sociales altas estaban empeñadas en dar continuidad a la herencia española.

Gracias a Martha Enna Rodríguez se tiene indicios de los formatos de ejecución, lugares y su fin, a continuación, la autora nos contará un poco de su estructura:

Las canciones patrióticas como guardianas de la memoria común, a menudo eran obras largas, con estrofas en versos endecasílabos, más prestigiosos y apropiados para la consolidación artística de los hechos reseñados. (Rodríguez, 2012, pág. 11).

Con ello se concluye que estas canciones guardaban la memoria del sentimiento popular nacionalista, el cual cantaba victorias, recordaba tristemente los ultrajes que sufrieron nuestros ancestros indígenas y la Reconquista Española:

Tres veces aquel Astro luminoso, que al Universo con su fuego anima, había completado el año triste del cautiverio de la Patria mía: Aquel pueblo feliz en otro tiempo, donde la Libertad halló acogida, fue reducido a dura servidumbre, bajo la detestada tiranía: Entregado al furor, regado en sangre de sus hijos el suelo de los zipas, del fuerte Calamar los altos muros y el resto de la tierra granadina. (Extraído del libro “La campaña libertadora de 1819”).

La cita anterior es un Canto Heroico compuesto por José María Salazar. “En el Correo del Orinoco fue publicado un Canto Heroico a la Campaña de Bogotá, larga oda de ochenta y un cuartetas, compuesta por José María Salazar.” (Díaz, 2017).

En lo citado anteriormente se ve un ejemplo del primer tipo de relación interdisciplinar entre la poesía y la música, por otro lado, esta expresión se mantuvo viva entre 70 y 80 años aproximadamente, gracias a la prensa escrita, que circuló estos poemas durante muchos años:

La música hizo presencia en varias publicaciones a lo largo del siglo XIX, mayormente a través de partituras litografiadas destinadas a aficionados a tocar piano o a cantar. Del tema musical, bien fuera publicando artículos o partituras se ocuparon: Revista Ilustrada (1898-

1899), Repertorio Colombiano (1878-1898), El Neo-granadino (1848- 1857), El Día (1840-1851), La Música (1866), Lira Granadina (1836), Lira de Los Andes (1865), Lira Antioquena (1886) (...), (Rodríguez, 2012, pag.10).

La Canción Nacionalista mantuvo vigencia por muchos años gracias a la articulación de saberes y sentimientos populares; esto abriría un nuevo camino para los inicios Canción Andina Colombiana como la conocemos hoy en día, camino que empezaría en la ciudad de Bogotá en el final del siglo XIX y seguiría desarrollándose en esta ciudad hasta la primera mitad del siglo XX.

A continuación, se presenta evidencia sobre la existencia del bambuco en el siglo XIX, dicha demostración se utiliza para realizar algunos análisis musicales preliminares.

Evidencia de Presencia del Bambuco en el Siglo XIX.

- *En una Noche de Aquellas, Bambuco del poeta y músico Diego Fallón (1834-1905).*

En una noche de aquellas
Bambuco n° 2

Diego Fallon
Edición: Juan Francisco Sans

[♩=120]

Ilustración 1. Fragmento extraído de “Cuatro obras colombianas del siglo XIX”.

El músico e investigador Jorge Añez dice que este bambuco tiene letra escrita por el compositor, pero no se encontró evidencia de esto, “*Este último compuso también canciones populares, entre las que se hallan En Una De Aquellas y La Vanguardia, con letra del mismo Fallón o de Carlos Sáenz Echeverría...*”, (Añez, 1951, pág.47).

- Aires Nacionales Neo Granadinos Variados por Manuel María Parrara (1826-1925).



Ilustración 2. Fragmento extraído del manuscrito original digitalizado.

Jorge Añez hizo el trabajo más importante de documentación de la historia de la canción andina colombiana hasta el año 1950. Él afirma que este bambuco era la única prueba que había llegado a sus manos sobre música escrita en los ritmos andinos en ese siglo. “*De todos modos, lo único que de ellos ha llegado hasta nosotros es el Ensayo sobre Aires Populares Neogranadinos, de Parrara...*”, (Añez, 1951, pág. 47).

Como particularidad se puede apreciar que este bambuco está escrito en un compás de 3/8.

- Cuaderno de Guitarra de Carmen Cayzedo. Bambuco “El Aguacero”.

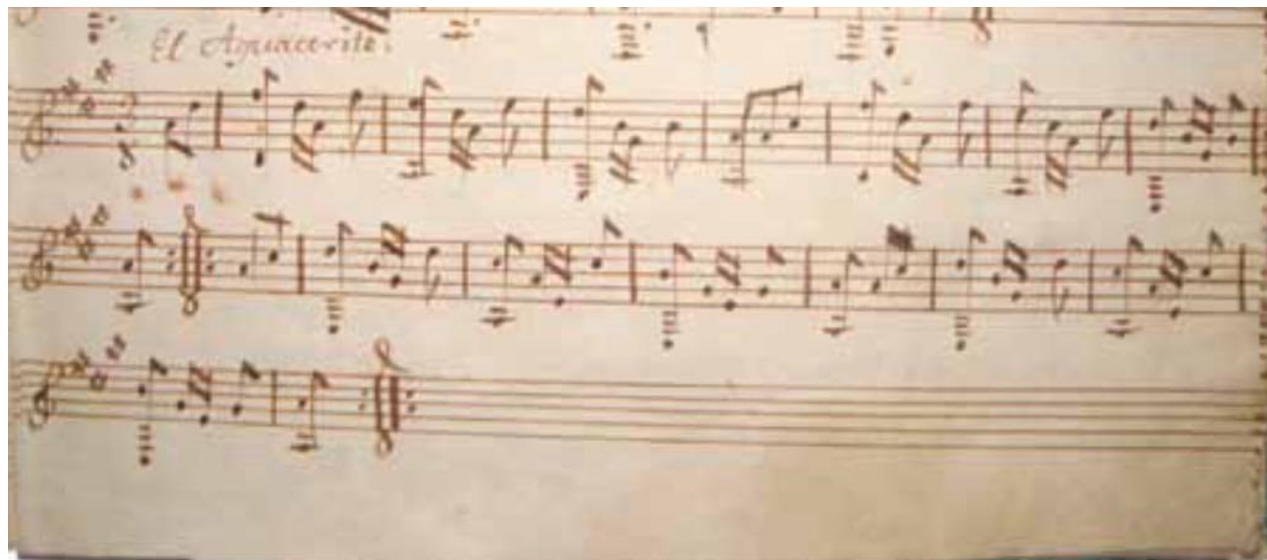


Ilustración 3. Extraído del manuscrito original que está dentro del documento “MÚSICA DE GUITARRA DE MI SEÑORA DOÑA CARMEN CAYZEDO, Navarro, 2011.”

Del cuaderno no se supo nada hasta cuando el historiador Guillermo Hernández de Alba, quien lo encontró, lo entregó en custodia al Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, entidad que en septiembre de 1977 dio a conocer el repertorio en un concierto especial en la Sala Bolívar del Palacio de San Carlos, presidencial entonces, y luego publicó una grabación de las obras. (Rodríguez, 2012, pág. 18).

Se nota una amplia diferencia entre el bambuco del siglo XIX y el bambuco que conocemos hoy en día. Por otro lado, hay que anotar que los compositores de los temas anteriores eran de origen del territorio que hoy se conoce como Venezuela, aparentemente, pero es un hecho que Bogotá no fue solo el epicentro político de la época sino también un epicentro artístico.

Tercera Etapa (1880-1930).

Esta etapa es conocida como “La Época de Oro” de la MAC y para entenderla mejor, se hablará de los sucesos que impulsaron la canción andina colombiana en esta época. El primer suceso fue la emergente necesidad de profesionalizar y de crear instituciones con aquel fin, este fue aprovechado por intérpretes y compositores de la música nacional; el segundo es la llegada del gran Pedro Morales Pino a la ciudad de Bogotá; tercero el surgimiento de lugares y medios de difusión y, por último, la aparición de los medios escritos y registros de audio.

La Academia Nacional y El Impulso a una Nueva Era.

El partido liberal en sus gobiernos hasta 1886 se caracterizó por querer liberarse de la herencia española, mientras que los ritmos nacionales se estaban abriendo camino en las músicas de salón. Estas estaban siendo consumidas con mayor frecuencia, pero tales expresiones sufrían de falta de intérpretes profesionales que la ejecutaran en un alto nivel:

A finales del siglo XIX uno de los problemas de la música nacional era la mala calidad de las interpretaciones, debido a la ausencia de competencia profesional y de formación de los intérpretes, y al ambiente de bohemia en que se desenvolvía y que la mantenía en un status de música de salón y de tertulias. (León, 2003, pág. 17).

Las anteriores necesidades se suplieron con el fortalecimiento de las expresiones artísticas nacionalistas por medio de la profesionalización de sus actores. Esta reflexión ya venía siendo vista por la Sociedad Filarmónica, consideraban que ya era hora de salir del nivel de diletantismo. A partir de esto, se empieza con la creación de academias en todo el país cuyo fin

era profesionalizar a los músicos empíricos, “...y ya para 1882, el surgimiento de la Academia Nacional de Música como modelo de institución educativa, con planes de estudio enfocados en la profesionalización”, (Gonzales, 2013, pag.14).

En 1882 nacen La Academia Nacional de Música en Bogotá, la Academia Santa Cecilia de Medellín fundada en 1888, y la Academia de Música de Ibagué, de 1893; para comienzos del siglo XX se establecen la Academia de Música del Atlántico, y en 1933 el Conservatorio de Cali.

Gracias a esto último, podríamos contar más adelante con la formalización de formatos, estructuras musicales y agregar a la historia algo que no había aparentemente: la tradición escrita. Todo este proceso fue llevado de la mano del emblemático músico, pintor y poeta Pedro Morales Pino:

A través de intérpretes y arreglistas de música popular de conjuntos instrumentales, que asistían a cursos teóricos especialmente de Armonía, la Academia Nacional de Música contribuyó de manera indirecta en la formalización del repertorio nacional, proceso que se inició en la década de 1890 con Pedro Morales Pino (1863-1926). (Rodríguez, 2012, Pág.18).

Este proceso dio origen a una generación de compositores que hoy en día se consideran emblemáticos, porque gracias a ellos se sentaron las bases de la MAC.

Pedro Morales Pino, el Padre de Una Nueva Era.

La aparición de Pedro Morales Pino en el panorama de la Música Colombia a finales del siglo XIX sin lugar a dudas da origen a unas dinámicas nunca antes vistas o registradas en la historia, fue uno de los pioneros en los procesos de formalización del repertorio. Esta

formalización estaría configurada por la definición de formatos interpretativos, formas musicales y registro escrito de la música compuesta por él.

Siempre se ha considerado a Pedro Morales Pino como el padre de la música colombiana: de la instrumental y de la que tiene letra para cantarse. Él la llevó al pentagrama y sentó las bases fundamentales de su escritura, que hasta hoy no han sido cambiadas. (Rico, 2004, pág. 32).

Es un hecho que el título de padre de la música colombiana se lo ganó a pulso, fue el paladín incansable, el acompañante de sus pupilos, que también se volverían grandes referentes, el líder de innumerables hazañas que hoy en día serían recordadas por los folkloristas con gran gratitud.

Pedro Morales Pino llega a Bogotá en 1878 a la casa del señor Adolfo Sicard, quien sería su mecenas. Gracias a la educación que recibiría en ese momento, él desarrollaría aún mejor sus habilidades para la música y la pintura, ya que fue un gran retratista.

Por testimonio de Temistocles Vargas, sabemos que Morales Pino ingresó en 1882 a la Academia Nacional de Música que dirigía Jorge W. Price y recibió clases de Augusto Azzali y el “Chapin” Julio Quevedo le enseñó técnicas de armonía. (Rico, 2004, Pág. 35).

Lo anterior influyó directamente en la formalización del repertorio de la zona andina colombiana. Pedro Morales Pino establecería las formas, métodos de aprendizaje para el tiple y la bandola, y aún más importante, esta música ya no solo sería transmitida por su oralidad,

también sería música transmitida por medio de la evidencia escrita, como ya nos lo contaría Jorge Añez:

Así, a la tradición oral que de nuestra música se tenía hasta 1890, Morales Pino sumó la tradición más importante: la escrita. (Añez, 1952, pág. 54).

También el investigador Eliecer Arenas se refiere al tema de la siguiente forma:

“La escritura de los ritmos “colombianos”, marca el inicio de la música nacional y delinea la figura de Pedro Morales Pino como sujeto histórico convertido en mito e instituido como el personaje que impondrá la marca de fábrica a los cultivadores de esta música en adelante.” (Arenas, 2008, pag.23).

Hay investigadores como Martha Enna Rodríguez, quien afirma que Morales Pino solo establecería la forma del Bambuco Canción, pero los registros escritos muestran que fue mucho más, la evidencia del Bambuco y el Pasillo como los conocemos hoy en día, aparecen en el panorama de la MAC con la llegada de Pedro Morales Pino a este, lo propuesto por Morales Pino tiene vigencia hasta los días de hoy.

La Canción Andina se Inmortaliza.

Morales Pino, un enamorado de la bohemia y de las expresiones nacionalistas, “... recogió numerosos ritmos, los estudió, los clasificó, los estructuró y finalmente los llevó al pentagrama. A cada uno le marcó una estructura precisa, acatada hasta hoy por los compositores de música colombiana.” (Marulanda, 1994, Pág. 55). El bambuco fue uno de estos ritmos que estructuró y acomodó en el compás de $\frac{3}{4}$, algo que después daría origen a una discusión eterna

sobre su correcta escritura. Aun así, se harían evidentes los formatos de interpretación, por ejemplo, para el bambuco canción, el dueto vocal masculino sería el formato interpretativo por excelencia.

Es una verdad innegable que el origen de la tradición escrita se le acredita a Morales Pino. Ahora la investigación se centrará un poco más en la canción andina colombiana o siendo más específico, en el “Bambuco Canción”, ya que no se encontró algún pasillo en formato vocal de su autoría.

Tal vez por falta de acceso a la obra de Morales Pino, se consideraba “Cuatro Preguntas” el primer ejemplo de bambuco escrito a $\frac{3}{4}$. Esta obra fue compuesta en 1913 y hace parte del compendio de obras pertenecientes a la tercera época compositiva.

1912 fue el año de regreso de Morales Pino a Colombia después de vivir en Guatemala por seis años aproximadamente-, sin embargo, al indagar sobre la escritura de sus primeros bambucos que datan de su primera época (1884-1899), se puede apreciar que no fue el primero en emplear el $\frac{3}{4}$ que ya se observaba En “Nunca mía serás” a diferencia de “Ya ves”, y el “Fusagasueño”, que emplean el $\frac{6}{8}$. (Boada, 2012, pág. 75).

Edna Boada toca un punto importante para ubicar los antecedentes u orígenes de la tradición escrita del bambuco: es un hecho que el bambuco “Cuatro Preguntas” no puede ser el origen de esta evidencia escrita ya que aparece casi 30 años después del registro de sus primeras obras escritas.

La primera época compositiva de Morales Pino se ubica entre 1880 – 1899. Si bien Edna Boada nos da indicios de un posible origen de la escritura del bambuco, la evidencia muestra que ninguno de los bambucos que ella menciona como bambucos a $\frac{6}{8}$ son en $\frac{6}{8}$, todos los

bambucos escritos en esta época son en el compás de $\frac{3}{4}$, salvo una excepción que se mostrará más adelante.



Ilustración 4. Fragmento del bambuco “Fusagasugueño” extraído de la publicación sacada del centro de documentación musical de la Biblioteca nacional.



Ilustración 5. Sello de registro de la obra “Fusagasugueño” extraído de la partitura.

Tomado del Centro de Documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

Con el bambuco “Ya Ves” pasa algo particular, el manuscrito que se encontró en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, se muestra primero que el

bambuco está escrito a $\frac{3}{4}$ y no a $\frac{6}{8}$ y segundo, que no sólo está escrito en el compás de $\frac{3}{4}$, sino también, en $\frac{5}{8}$ y $\frac{6}{8}$, algo que es realmente interesante considerando que es una de sus primeras canciones escritas o posiblemente la primera.

El compositor aclara cómo marcar los compases de $\frac{5}{8}$ y $\frac{6}{8}$ de la siguiente manera: “Tratamiento de la forma por M. Salazar, los compases de $\frac{5}{8}$ y $\frac{6}{8}$ se marcan a dos tiempos. El de $\frac{5}{8}$ el 2do tiempo es más corto que el de $\frac{6}{8}$ ”. (Anotación hecha por el compositor en el manuscrito).

Como se puede ver en la evidencia presentada sobre la presencia del bambuco en La Nueva Granada, el bambuco se escribía también en diferentes métricas: $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$:

La característica rítmica del bambuco es un esquema de “polirritmia sucesiva”: $\frac{5}{8}$ - $\frac{7}{8}$ - $\frac{5}{8}$ - $\frac{6}{8}$ - $\frac{5}{8}$... $\frac{6}{8}$ - $\frac{5}{8}$ - $\frac{7}{8}$ - $\frac{5}{8}$ - $\frac{6}{8}$... $\frac{5}{8}$ - $\frac{6}{8}$, con un efecto de dilación en la resolución de la cadencia media y otro antes de la cadencia final. (Rodríguez citando a Zamudio, 2012, pág. 321).

Con base en la evidencia mostrada, se propone que el bambuco “Ya ves” pueda ser su primer bambuco escrito, en este caso particular, Morales Pino evoca la forma en la que sus antecesores escribían el bambuco. Resulta bastante llamativo el hecho de que no se conoce evidencia de esta escritura en otro bambuco de él, ya que todos los bambucos siguientes están escritos en el compás de $\frac{3}{4}$; eso refleja un posible proceso de exploración, en el cual buscaba pasar al papel el cadencioso ritmo del Bambuco.

Morales Pino escribió bambucos canción en la primera y tercera etapa compositiva: Ya Ves, Trigueña y Lejos de Ti; también hizo música en forma de bambuco, vals y danza a los poemas escritos por Julio Flores, Carlos Villafañe, Alejandro Flores, Eduardo López y Francisco

Gutiérrez. Curiosamente Morales Pino no escribió o musicalizó canciones en ritmos de Pasillo, pero el repertorio de Pasillos instrumentales es bastante extenso.

Trasmitido en esta forma por M. A. Salazar

Los compases de $\frac{3}{8}$ y $\frac{6}{8}$ se marcan a dos tiempos de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{4}$ tiempo es más corto que el de $\frac{3}{8}$.

Introducción

«Ya ves»

Bambuco p. canto y piano

Letra y música de Pedro Morales Pino

COLUMBIA BROADCASTING, S. A.

BOGOTÁ

№ 647

son para hablar te mis labios para be sar te cuando con mis sueños de li ro cuando con mis sueños de li ro Con li ro

ves que me mue rojín gra ta ¿por qué? ¿por qué? por qué no cu ras mi pe na ja más ja más será mujer bue na la que en sen si ble mos ma ta ma ta Con mi me ma ria te mi ro mis o jos

CENTRO COLOMBIANO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL BOGOTÁ

Carl Fischer, Inc. New York. No. 104 - 12 lines.

Ilustración 6. Manuscrito del bambuco “Ya ves”, Imágenes tomadas del manuscrito digitalizado por el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional.

Morales Pino ha sido el artista más grande perteneciente a la MAC, fue el primer artista internacional, luchó incansablemente por divulgar la música nacional en cada rincón posible, no hubo profesor que tuviera bajo su asesoramiento nómina tan excelsa; Emilio Murillo, Luis A. Calvo, Ricardo Acevedo Bernal y Alejandro Wills, esta es una pequeña parte de la lista conformada por estudiantes que después se volverían figuras emblemáticas. Ellos también seguirían el ejemplo de su maestro y trabajarían incansablemente en la divulgación de la MAC.

Nunca serán suficientes las palabras para agradecer al maestro Pedro Morales Pino, quien indudablemente es el padre de la MAC.

Pedro León Franco y Las Primeras Grabaciones de Música Andina Colombiana.

Emblemático intérprete y compositor de origen antioqueño, conocido popularmente como Pelón Santamarta, quien se hizo llamar Santamarta en homenaje a su padre. Intentó ser militar y médico, pero estos intentos se vieron frustrados por la guerra civil en 1885, lo cual lo llevó a seguir su profesión como sastre, pero la música siempre estuvo alterna a todos estos sucesos.

“En su ciudad natal conformó varios duetos, alternando la profesión de sastre con la música. En el año 1897 formo un dueto con su padre y decidieron buscar mejores perspectivas en la capital del país.” (Rico, 2004, pág. 63).

Este viaje fue tan largo y complicado que su papá decidió volver a Medellín, Pelón Santamarta ya había formado dos duetos antes, *“Primero en Palmira con Roberto Ramos y luego en Buga con Pedro Antonio Cuadros, autor de la música de “El Sauce.” (Rico, 2004, Pág. 63),*

como ya se menciona anteriormente, el dueto vocal masculino fue el formato predilecto para interpretar la canción andina colombiana.

Al parecer el bambuco canción no era conocido en Antioquia, Pelón conoció el bambuco en Bogotá, logró relacionarse con músicos como Pedro Morales Pino y Alejandro Flores (Hermanos de Julio Flores); ellos le enseñaron parte del repertorio, el cual, años después pertenecería al conjunto de canciones colombianas grabadas por primera vez en la historia.

En 1903 conoce a Adolfo Marín y crean el dueto “Pelón y Marín”, dueto que empezaría un nuevo rumbo y que luego se vería interrumpido por negocios turbios de Pelón Santamarta. Dicho negocio sería llevar billetes falsos a la ciudad de Panamá, escapando de la cárcel iría a Costa Rica y volvería a Medellín en 1904, dónde sería capturado y posteriormente, estaría libre en diciembre de 1905.

Su nuevo viaje empezaría por Cartagena, Panamá, Jamaica y Cuba, donde pasaron muchas dificultades:

“Consiguieron emplearse como ayudantes de sastrería y pudieron subsistir así durante algún tiempo. Allí se encontró con otros dos antioqueños trotamundos que también andaban pasando trabajos: Marcos Tobón Mejía (escultor) y Miguel Ángel Osorio, que primero se identificó con el nombre de Main Jiménez, después como Ricardo Arenales y más tarde, Porfirio Barba Jacob. Durante algún tiempo compartieron las mismas dificultades hasta que un día cuando Pelón y Marín estaban cantando en un café, un empresario cubano llamado Raúl Del Monte los escuchó y los contrató para formar parte de una compañía teatral que viajaba a México.”, (Rico, 2004, pág. 64).

Llegarían a México en 1908, harían presentaciones en Yucatán, donde dejarían huella por siempre ya que la presencia del bambuco allí daría origen a algo nuevo en Yucatán.

El Bambuco Yucateco.

Es innegable que el bambuco llega a Yucatán gracias a las voces de Pelón y Marín. Historiadores mexicanos y colombianos encuentran su origen en las presentaciones de este dueto, antes de la llegada de ellos a México no se conocía la palabra “Bambuco”.

Sus presentaciones tuvieron un gran éxito, dejaron canciones que marcarían a los oyentes mexicanos, la canción “*El Enterrador*” se volvería la favorita del público yucateco.

En 1919 Llegaron a Mérida Alejandro Wills con Alberto Escobar procedentes de Nueva York y encontraron tan buena acogida que se quedaron tres meses y fueron llamados Los Reyes del Bambuco. Realmente es a partir de Wills y Escobar cuando los yucatecos comenzaron a componer bambucos, a pesar de la resistencia que generaban por no ser un ritmo originalmente yucateco. (Rico, 2017).

Indudablemente los duetos “Pelón y Marín” y “Wills y Escobar” fueron los primeros difusores de la canción colombiana internacionalmente, se puede concluir que en estos dos duetos se encuentra el origen y el impulso del género conocido como “Bambuco Yucateco”.

Por Primera Vez Se Graba Música Colombiana.

Pelón y Marín tuvieron mucha aceptación en México, tanto así que tenían presentaciones seguidas entre Mérida y Yucatán, lo cual llamó la atención del sello Columbia y en septiembre de 1908 los contrataría para grabar 40 canciones originarias del repertorio colombiano.

“Zapata Cuéncar nos informa que fueron 40 los títulos que grabaron. (Les pagaron US\$ 400, 00) según la información que el mismo Pelón le diera (ya estando muy viejo). Gracias al coleccionista e investigador musical el Dr. Pablo Dueñas Dr. México pudo conseguir copia de un catálogo de la firma Mosler, Bowen & Cook de México en el que figuran únicamente 36 temas.” (Rico citando a Zapata, 2004, Pág. 64).

El investigador Jaime Rico Salazar rastrearía los registros de los 4 temas faltantes, pero aclara que la grabación clasificada en el disco No. 407, aún sigue perdida.

Durante muchos años se habló que la primera grabación hecha en un ritmo colombiano fue la del bambuco “*El Enterrador*” interpretada por Pelón y Marín, esta canción hace parte de grupo de las 40 canciones grabadas en 1908.

En 1908 se produce la primera grabación de una canción colombiana en los estudios de Columbia en México, el bambuco El enterrador, cuya partitura fue publicada por Jorge Añez en su libro Canciones y Recuerdos..., (Rodríguez, 2012, pág. 33).

Lo anterior fue contado por Pelón Santamarta al Antioqueño Heriberto Zapata Cuéncar y esto fue transmitido entre músicos e investigadores por muchos años.

La primera canción grabada según los registros sería el pasillo “*Jamás*” letra de Julio Flores y Música de Adolfo Marín, los registros de grabación encontrados por Jaime Rico Salazar desmienten que la canción “*El Enterrador*” haya sido el primer tema grabado:

La matriz de la numeración más baja asignada está asignada al pasillo “Jamás”, la N° 13541, la de “El Enterrador” es la N° 13556, o sea que se grabó después de 15 tomas posteriores, y por el número de la matriz se tiene referencia más segura que por el número del disco. (Rico, 2004, pág. 64).

Las 40 canciones grabadas serían agrupadas de a dos en cada disco, es decir, una canción por cada lado, la canción “*Jamás*” sería impresa en dos discos: el disco N°338 y el N°592.

En el disco no aparecerían los compositores de la canción, algunas canciones aparecerían con nombres diferentes a como se conocen hoy en día, un ejemplo de esto es que aparece registrado un bambuco llamado “*Toros y Cañas*” y este en realidad se llama “*Ya ves*”, ya mencionado anteriormente en esta investigación.

Este dueto acabaría unos años después por el matrimonio de Adolfo Marín; Pelón y Marín serían los que le darían apertura internacional a la canción andina colombiana la cual continuarían el dueto Wills y Escobar. También serían ellos los que agregarían a la historia de la música andina colombiana la evidencia registrada en audio, un material inconmensurable para los colombianos.

Esta etapa de la canción andina Colombia fue extremadamente rica en compositores y poetas, los cuales en su gran mayoría serían alumnos de Morales Pino, dicha dupla se fortalecería en esta época dando como producto canciones bellísimas, que se inmortalizarían en manos de músicos extraordinarios.

DISCOGRAFIA DE PELON Y MARIN			
Sello Columbia - México - Septiembre de 1908			
Nº 388	Lado A	“Jamás”	pasillo
	Lado B	“Los ruseñores”	bambuco
Nº 389	Lado A	“Las plegarias”	danza
	Lado B	“La brisa”	bambuco
Nº 390	Lado A	“La celosa”	pasillo
	Lado B	“La morena”	bambuco
Nº 391	Lado A	“El adiós del soldado”	pasillo
	Lado B	“La prisionera”	bambuco
Nº 392	Lado A	“Celos”	bambuco
	Lado B	“Las querellas”	pasillo
Nº 393	Lado A	“El suspiro”	pasillo
	Lado B	“Rayo de luna”	pasillo
Nº 394	Lado A	“Melancolía”	danza
	Lado B	“Idilio Salvadoreño”	vals
Nº 395	Lado A	“Serenata”	pasillo
	Lado B	“Sin corazón”	bambuco
Nº 396	Lado A	“Ojos negros”	vals
	Lado B	“Las dos rosas”	bambuco
Nº 397	Lado A	“Las golondrinas”	bambuco
	Lado B	“Diamantes”	pasillo
Nº 398	Lado A	“Adiós”	pasillo
	Lado B	“Ya ves”*	bambuco
Nº 399	Lado A	“El enterrador”	bambuco
	Lado B	“Piensa en mí”	danza
Nº 400	Lado A	“Todo por ti”	bambuco
	Lado B	“Acuérdate de mí”	pasillo
Nº 401	Lado A	“Asómate a la ventana”	bamb.
	Lado B	“El frío”	pasillo
Nº 402	Lado A	“Ojos, labios y cabellos”	bamb.
	Lado B	“Los alciones”	danza
Nº 403	Lado A	“Las madre selvas”	bambuco
	Lado B	“Deshielo”	pasillo
Nº 404	Lado A	“Al río”	bambuco
	Lado B	“Cambiamos corazones”	pasillo
Nº 405	Lado A	“La negra”	bambuco
	Lado B	“Barcarola Colombiana”	barcar.
Nº 406	Lado A	“Despedida”	pasillo
	Lado B	“Endechas”	bambuco
Nº 407	Lado A	(¿?)	
	Lado B	(¿?)	
Nº 426	Lado A	“Capullito, capullito”	R.Arana
	Lado B	“Piensa en mí”	danza
Nº 592	Lado A	“El enterrador”	bambuco
	Lado B	“Jamás”	pasillo
Nº 594	Lado A	“Rayo de luna”	pasillo

Ilustración 7. Repertorio grabado por el dueto “Pelón y Marín” en 1908 bajo el sello Columbia en México, Imagen tomada del libro “La Canción Colombiana” de Jaime Rico

Salazar. (2004)

**Antecedentes De Obras O Arreglos Para Guitarra Sola Colombiana Sobre Ritmos
De La Zona Andina Colombiana.**

- Cuaderno De Guitarra De Carmen Caycedo, primera mitad del siglo XIX.
- 25 Piezas Escogidas Y Arregladas Para Guitarra Sola por Pedro Morales Pino.
- Bambuco en Em obra de Adolfo Mejía original para guitarra sola.

Segunda mitad del siglo XX.

- Edelma (Pasillo) de Terig Tucci, arreglado para guitarra sola por León Cardona.
- Gentil Montaña, Arreglo canciones, Obras instrumentales y creo repertorio original, parte lo organizo en un grupo de cinco Suites, las primeras suites han sido las únicas publicadas para el dominio público.
- Clemente Díaz, Música Para Guitarra por Jorge Gonzales Correa, este libro se compone de 58 obras de Clemente Díaz, entre arreglos y obras originales.
- Obras Originales Para Guitarra, por Clemente Díaz y publicado por la Universidad del Valle en el año 2014.
- Silvio Martínez, se sabe que ha compuesto varias obras, pero solo se ha publicado en la página <http://guilombia.guitartistica.com> su Suite Colombiana No. 2 y un vals criollo llamado *Canoíta*.
- Carlos Augusto Guzmán, se conoce un arreglo del bambuco Ancestro de Germán Darío Pérez y su obra Primer Intento.

- Jorge Arbeláez arreglo del pasillo Tierra Labrantía de Carlos Vieco y una reciente suite colombiana conformada por cuatro movimientos.
- Raúl Fernando Madrid publicó dos arreglos y una obra original, Melodía Triste pasillo de León Cardona, Veredita, guabina de Luis Uribe Bueno y su Vals llamado Vago Recuerdo.
- Edwin Guevara hizo públicos varios arreglos, entre los más famosos están los bambucos *Gloria Beatriz* de León Cardona, *On Tabas* de Emilio Sierra y *Pa' Juancho* de German Darío Pérez. También son conocidos dos bambucos de su autoría, *Natalia* y *Bambuco No. 2*.
- Juan Carlos Guio, tiene varios arreglos para guitarra, pero se conocen sus obras originales para guitarra, entre esas están los bambucos *Cacao* y *Como Un Cristal*.
- Andrés Villamil, Libro de arreglos *Piezas Colombianas Para Guitarra Clásica* y *Chicaquicha* bambuco de su autoría.
- Gustavo Niño, *Arreglos Y Composiciones Para Guitarra Sola Y Para Ensamble De Guitarras*.
- Daniel Saboya ha publicado recientemente su *Suite Colombiana No.1* y sus *Estudios de Bambuco*.
- Lucas Saboya en su *Suite Ernestina* para guitarra sola tiene una guabina llamada *De Algún Modo*, original para trio típico colombiano.
- Jaime Romero ha publicado toda su obra en su página www.latinguitarscore.com.
- Roberto Martínez no ha publicado partituras, pero grabó un CD llamado "*Roberto Martínez*", donde dejó registro de sus arreglos, *Bambuquisimo* de León Cardona, *Déjate*

pasillo de Jorge Alejandro Medellín, también se conoce una grabación de la danza *La Tarde* de Pedro Nel Martínez.

CAPITULO III

Implementación Metodológica Para la Creación de Cuatro Arreglos Sobre Música Andina Colombiana.

Para todos los casos se siguió el siguiente procedimiento:

1. Selección de una canción emblemática compuesta por compositores colombianos nacidos antes de 1950, a cada una de ellas se les justificó su selección en el listado.
2. Luego se realiza la transcripción de cada uno de los temas desde la versión que se consideró más original, salvo el caso de la canción “Cuatro Preguntas”, ya que no se encontró la partitura original, por tanto, no se transcribió.
3. Luego se elabora una primera versión utilizando los recursos técnico-expresivos, extraído de la versión sobre la cual se hizo la transcripción del tema y de la aplicación de recursos primarios usuales en la elaboración de arreglos.
4. Se realizan audiciones seleccionadas de otras versiones del mismo tema y de estas nuevas versiones se extraen nuevos recursos expresivos.
5. Se elabora la segunda versión del arreglo.
6. Se hace la aplicación de los recursos técnico-expresivos vinculados a la tradición de la guitarra colombiana, estos recursos pueden ser de guitarristas muy reconocidos o también del autor.
7. Se elabora la versión actual del arreglo.

Sobre la creación del arreglo hecho sobre el tema “chatica linda”

1. Selección de Repertorio.

Se escogen canciones emblemáticas dentro del repertorio de la canción andina colombiana tradicional con alto impacto en el público.

Se considera el bambuco “Chatica Linda” emblemático dentro del conjunto de canciones vocales por su impacto en el público, es un bambuco que se ha mantenido vigente hasta el día de hoy, además fue grabado por la mayoría de agrupaciones de la época en formato instrumental, duetos y solistas vocales.

2. Transcripción del Tema.

La transcripción se hace en la versión más fiel a la composición original, en este caso, la transcripción de la melodía y la armonía se hizo sobre la versión de Espinosa y Bedoya, acompañados por la orquesta de Jorge Camargo Spolidore, quien es el compositor de esta canción.

Se agrega que: según el coleccionista de música Wilmar Galindo, esta fue la segunda grabación hecha de este tema en los años cincuenta, la primera fue hecha por el dueto Espinoza y López.

En el ejercicio de transcripción, se encuentra que la construcción melódica de esta canción se adapta perfectamente al modelo sustentado por Leonard Bernstein como “1, 2, 3”, el cual consta de 1. Exposición, 2. Re-exposición y 3. Desarrollo, ejemplo:

3. Primera Versión.

Se hace un boceto con la transcripción inicial y a este se le agregan los recursos técnico-expresivos seleccionados de la versión de transcripción, esto se hace si hay recursos de interés para el arreglista.

Se escoge una tonalidad cómoda para el desarrollo y ejecución del arreglo. La versión transcrita está en C mayor, pero el arreglo se realizará en G mayor; el criterio para decidir la tonalidad es que esta tonalidad permita tocar en la primera posición de la guitarra, lo cual nos ofrece cuerdas al aire, que son de mucho provecho para cambios de posición y ejecución de contrapunto. Otro punto que se puede mencionar, es que el registro de la canción en esta tonalidad resalta fácilmente en el instrumento, ejemplos:

Ilustración 10. Fragmento del bambuco “Chatica Linda” en la octava original, por el autor.

Ilustración 11. Fragmento del bambuco “Chatica Linda” octava arriba, por el autor.

Como se ve en el ejemplo 1, hecho con el inicio del bambuco “Chatica Linda” en la tonalidad de Do mayor, la melodía queda en un registro muy bajo, lo cual dificulta que esta sobresalga fácilmente.

Para el ejemplo 2, la melodía se sube de octava, este registro resalta fácilmente en el instrumento, pero es una dificultad tocar desde la tercera posición de la guitarra (tercer traste), ya que se pierde la posibilidad de utilizar cuerdas al aire y el cambio de posición altera en cierta medida la unidad del color melódico.

Ejemplo 3:



Ilustración 12. Fragmento melodía del Bambuco “Chatica Linda” en G mayor, por el autor.

Ejemplo 3, se toma el mismo fragmento del ejemplo 1 y 2, pero en la tonalidad de Sol mayor; acá está todo lo que se busca para realizar el arreglo: se toca en la primera posición de la guitarra (Trastes 1, 2, 3 y 4), la melodía queda en un registro fácil de resaltar, se puede aprovechar las cuerdas al aire y además es un registro muy sonoro en el instrumento.

Recursos Técnico-Expresivos Tomados de la Versión De Espinoza y Bedoya.

Para este arreglo se tomaron dos recursos técnico-expresivos de la versión de transcripción. El primero es el uso de contra-melodías, en este caso se aplican como respuesta a los motivos cortos, y el segundo es la segunda voz, que se hace en las melodías de desarrollo.

Ejemplo contramelodías:



Ilustración 13. Ejemplo 1 contra-melodías, por el autor.



Ilustración 14. Ejemplo 2 contra-melodías, por el autor.

En este caso, la contra-melodía es un recurso rítmico-melódico que contesta el primer motivo de la canción. Como se puede ver en el ejemplo 1, esta quiere mantener el motivo rítmico que consta de 3 corcheas y está construido sobre las notas del acorde.

En el ejemplo dos, el principio es el mismo, mantener el motivo rítmico pero la construcción melódica es más estática, lo interesante es el pedal que crea la nota común entre el acorde de tónica y dominante.

Implementación.

Muchas veces hacer una versión para guitarra sola tomando literalmente los recursos tomados de la versión de referencia es difícil por las limitaciones físicas del instrumento o técnicas del arreglista, teniendo en cuenta estas dificultades, se hace una transposición de los conceptos sobre los cuales fueron creados estos recursos, ejemplo:

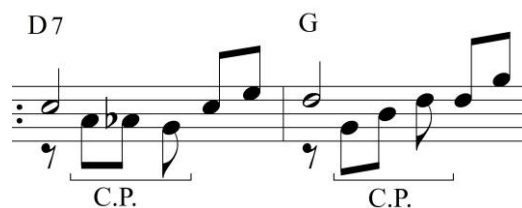


Ilustración 15. Implementación del contrapunto, por el autor.

Se puede ver en el ejemplo que el concepto que se mantuvo fue el motivo rítmico, pero la construcción melódica fue creada sobre la escala cromática del acorde de dominante y el arpeggio del acorde de tónica. Cabe aclarar que, si el instrumento o las capacidades del arreglista lo permiten, se pueden dejar recursos originales de la obra o de la versión de referencia, más si estos juegan un papel importante en la identidad de la obra.

Segunda Voz.

La segunda voz es una melodía simultánea con la melodía principal, esta busca dar amplitud sonora y definir aún más el terreno armónico. En el caso de la versión de referencia, está interpretada por un dueto vocal masculino, las segundas voces están creadas en intervalos de terceras o sextas por debajo de la melodía principal, la orquesta también apoya este recurso en momentos específicos, como se dice anteriormente, en las melodías de desarrollo, ejemplo:

Ilustración 16. Ejemplo segunda voz por terceras paralelas, por el autor.

En el ejemplo se puede ver que la segunda voz (plicas hacia abajo), está siempre por debajo de la melodía principal y se mueve en sentido paralelo. En el momento de creación se debe tener en cuenta que nota del acorde se armoniza con nota del acorde (A), y nota que no es del acorde se armoniza con nota que no es del acorde (N).

En el caso de la nota Mi en el tercer compás del ejemplo, se concibe como nota del acorde, por su ubicación y duración en el compás, ya que está en el primer tiempo del mismo, dando como resultado un acorde de D7(9).

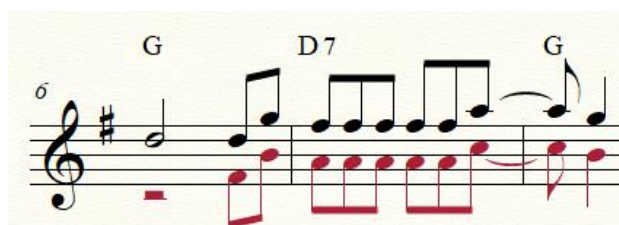


Ilustración 17. Ejemplo de segunda voz por sextas paralelas.

Implementación del Ritmo de Bambuco en Guitarra Solista.

Por lo general, en los arreglos hechos sobre MAC, el ritmo sobre el que está hecha la canción debe estar presente en el arreglo la gran mayoría del tiempo, puede ser escribiendo el acompañamiento al mismo tiempo que la melodía o escribiendo solo el bajo típico del ritmo, ejemplo:

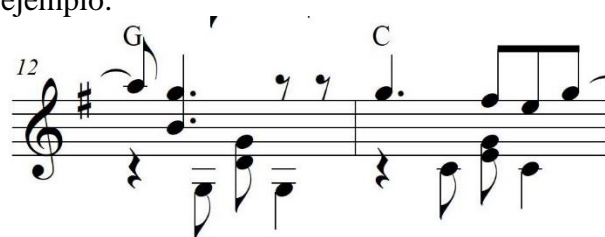


Ilustración 18. Ejemplo 1 Bambuco guitarra solista.

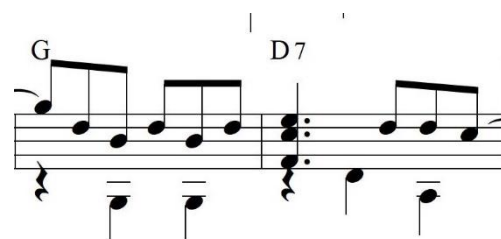


Ilustración 19. Ejemplo 2 Bambuco guitarra solista.

Ejemplo primera versión:

CHATICA LINDA

Bambuco

Jorge Camargo Spolidore
Versión por Giovanni Rodriguez C.

The musical score for 'Chatica Linda' is presented in four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first staff begins with a D7 chord, followed by a G chord, and then another D7 chord. The second staff starts with a G chord, followed by G7, C, and D7. The third staff begins with a G chord, followed by D7, G, and D7. The fourth staff starts with a G chord, followed by C, G, D7, and G. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and chord symbols.

Ilustración 20. Ejemplo primera versión de Chatica Linda, por el autor

4. Audición de Otras Versiones e Implementación de Nuevos Recursos Técnico Expresivos.

Se escuchan versiones de la misma canción grabadas por otros artistas con intención comparar las versiones y recolectar nuevos recursos técnico-expresivos, distintas formas de aplicación y recursos estilísticos.

- Versión instrumental Orquesta de Jorge Camargo Spolidore (1960).

Recursos:

- Fraseo melódico en $\frac{3}{4}$.
 - Cambio timbre en la melodía.
 - Coda.
- Versión Jorge Ochoa (Sin Fecha).

Recursos:

- Bajo Trocado (anticipación de la armonía).
- Conectores en el bajo.
- Conectores en la melodía.

Implementación del fraseo melódico del bambuco a $\frac{3}{4}$.

En el caso del bambuco chatica linda, la melodía empieza en un compás de anacrusa, esto hablando de su manera escrita en $\frac{6}{8}$, si lo escribiéramos en su forma a $\frac{3}{4}$ la melodía empezaría en el primer tiempo del compás, ejemplo:



Ilustración 21. Ejemplo melodía bambuco a $\frac{6}{8}$, por el autor.



Ilustración 22. Ejemplo melodía bambuco a $\frac{3}{4}$.

Interpretativamente da un cambio sustancial aplicar los acentos naturales del compás en la melodía, En los ejemplos anteriores podemos ver que el bambuco a $\frac{6}{8}$ tiene acento natural en la nota Do y Re, y en el bambuco a $\frac{3}{4}$ el acento natural del compás en la nota Si y Do.

Se cree por su interpretación que este bambuco está en $\frac{6}{8}$, la versión instrumental grabada por la orquesta del compositor se usa el fraseo del bambuco a $\frac{3}{4}$ en la melodía y el resto de la orquesta está interpretando el bambuco a $\frac{6}{8}$, Ejemplo.



Ilustración 23. Fraseo melódico de bambuco a $\frac{3}{4}$ cuando está escrito a $\frac{6}{8}$, por el autor.

Los intérpretes hacen el acento en la cuarta corchea del compás de 6/8 imitando el acento natural del bambuco a $\frac{3}{4}$. El acento en la cuarta corchea del compás de 6/8 anula automáticamente el acento que hay por naturaleza en la primera corchea del compás.

Bajo Trocado o Anticipación de la Armonía.

Esta es una característica de un tipo de bambuco a $\frac{3}{4}$, y consiste en la anticipación de la armonía, esta se ejecuta un tiempo de negra antes, con relación al bambuco a 6/8, Ejemplo:



Ilustración 24. Tiempo armónico en el bambuco a 6/8, por el autor.

The image shows a musical staff with a melody in 6/8 time, similar to the previous illustration. Above the staff, the chords C, G, and D are indicated. Red markings below the staff show accents on the fourth eighth note of each measure, demonstrating an anticipated harmonic change.

Ilustración 25. Ejemplo Cambio armónico anticipado en el compás de 6/8, por el autor.

Como se puede ver en el ejemplo anterior, el bambuco a $\frac{3}{4}$ con bajo trocado, la armonía entra un tiempo de negra antes, en relación al bambuco a 6/8.

Al ver que el compositor en diferentes versiones interpretadas por él, evoca la interpretación del bambuco a $\frac{3}{4}$, sea en su versión instrumental o en su versión con cantante, se toma la decisión de que la versión para guitarra sola sea escrita totalmente en el compás $\frac{3}{4}$.

The image displays a musical score for bamboo in 3/4 time, consisting of three staves. The key signature is one sharp (F#). The first staff contains measures 1 through 5, with chords D7, G, D7, G, and G7 indicated above the notes. The second staff contains measures 6 through 11, with chords C, D7, D7, G, D7, G, and D7 indicated above the notes. The third staff contains measures 12 through 16, with chords G, C, G, D7, and G indicated above the notes. Red markings, including stems and flags, are placed below the notes in each measure, likely indicating specific articulation or performance techniques.

Ilustración 26. Ejemplo boceto bambuco a $\frac{3}{4}$, por el autor

Al pasar el bambuco al compás de $\frac{3}{4}$, se implementan los dos recursos técnico-expresivos ya mencionados, el fraseo melódico está inmerso en la escritura de este tipo de bambuco. En los finales de frase no se anticipa la armonía como se puede ver en los compases 7 y 8, 11 y 12, 15 y 16.

Cambio Tímbrico

El compositor usa este recurso en fragmentos cortos, pero con un efecto muy contrastante, en la versión instrumental como en la versión con Jorge Ochoa mueve la melodía entre instrumento de viento a piano o instrumento de viento a Guitarra en la versión con Jorge Ochoa.

Cada instrumento en sus cualidades naturales puede ofrecer una particularidad, ya sea desde el timbre o la articulación natural del instrumento.

Implementación.



Ilustración 27. Ejemplo melodía con cambio de registro, por el autor.

El desarrollo técnico de la guitarra permite que tenga diferentes recursos técnicos que estén en función de proponer un cambio de timbre, ya sea desde la articulación o el color, sin embargo, considero que la forma más eficiente de proponer un cambio tímbrico desde la guitarra es cambiar la melodía de octava.

Conectores en el Bajo.

Consiste en cambiar el primer bajo del acompañamiento por cuatro semicorcheas en dirección ascendente, este conector da énfasis a la nota de llegada, que en este caso es el segundo bajo del acompañamiento. Este segundo bajo interpretativamente siempre lleva un pequeño acento.



Ilustración 28. Ejemplo de conectores en los bajos, por el autor

Implementación

Este recurso resulta poco usado en la estética del bambuco a $\frac{3}{4}$. Al transponer este recurso al bambuco en $\frac{3}{4}$, el conector queda en el tercer tiempo de negra del compás, este va conducido hacia el primer tiempo del compás siguiente. Estos conectores deben ser interpretados



Ilustración 29. Ejemplo de conector, por el autor

Conector Melódico.

Funciona igual que el conector en el bajo, con la diferencia que este se usa cuando hay un silencio que antecede la melodía, ese silencio se reemplaza por el conector en dirección ascendente.

Implementación.

Melodía Original



Ilustración 30. Ejemplo melodía sin conector, por el autor.

Melodía con conector:



Ilustración 31. Ejemplo melodía con conector, por el autor.

El conector puede ser diatónico, cromático o diatónico y cromático, en este caso empieza diatónico y termina cromático.

Coda.

Técnicamente es un recurso que se añade al final de la obra y busca resumir el discurso musical presentado utilizando motivos, frases completas o paráfrasis de las mismas con el objetivo de ampliar la sensación conclusiva de la obra, Ejemplo:



Ilustración 32. Transcripción de la coda hecha en la versión de la orquesta de Spolidore, por el autor.

La coda empieza en la anacrusa al tercer compas del ejemplo y está creada con el motivo inicial de la canción, lo que hace Jorge Camargo Spolidore es mover el motivo ascendentemente en un intervalo de segunda mayor dos veces más después de presentar la idea de la coda, la conclusión del motivo coincide con el cambio armónico, el primer motivo termina en la nota La

que es la tercera del acorde de Fa Mayor, el segundo motivo termina en la nota Si que es la tercera del acorde de Sol7 y el tercer motivo termina en la fundamental de la tónica.

Implementación.

The image shows a musical score for guitar, starting at measure 63. The score is in 4/4 time and features a sequence of chords and notes. The chords are G2, C2, (5+)F2, Bb2, (5+), Eb2, and D2. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is annotated with red and green markings, including arrows and brackets, indicating specific techniques or phrasing.

Ilustración 33. Fragmento de la coda implementada en el arreglo del bambuco “Chatica Linda”.

Esta explicación se dividirá en 3 partes, recurso armónico, contrapuntístico y Melódico:

Recurso Armónico.

Para empezar la coda se toma la decisión de resolver el quinto grado (D7/A) al acorde de G7 y evitar la sensación de conclusión, de esta manera abrimos camino al desarrollo de la coda, para fortalecer la sensación de inconclusión no se resuelve al acorde en su inversión fundamental, si no a la tercera inversión del acorde (G7/F).

La idea armónica es seguida con una cadena de dominantes conocida como elipsis, ejemplo:

G7 - C7- F7 - Bb7 - Eb7

Para dar un ambiente sonoro distinto a la cadena de dominantes, se utilizó en todos los acordes la tercera inversión (V2), Ejemplo:

G2 – C2 – F2 – Bb2 – Eb2

El bajo sigue manteniendo el intervalo de cuarta justa, ejemplo:

G/F – C7/Bb – F/Eb – Bb/Ab – Eb/Db

Este recurso concluye con el acorde de Eb2 resolviendo al acorde de D2, el acorde de Eb2 funciona como la sustitución tritonal del quinto grado de la tonalidad (Iib2 del V2).

Recurso Contrapuntístico:

Este se implementa en la voz del medio y se presenta en dos acordes, el acorde de C2 y Bb2. El objetivo de este es acumular tensión en el transcurso de la coda, ya que el contrapunto está agregando al acorde de V2 la tensión (5+), el resultado sonoro es V2 (5+), ejemplo:

The image shows a musical score for a contrapuntistic sequence. It consists of two staves. The top staff has notes corresponding to the chords C2, (5+)F2, Bb2, (5+)Eb2. The bottom staff shows a bass line with notes G, C, F, Bb, Eb. Red and green markings highlight specific intervals and tensions.

Ilustración 34. Implementación del contrapunto en la Coda del arreglo, por el autor.

Recurso Melódico:

Se utiliza el motivo principal de la canción y se transporta cada vez que se usa en un intervalo diferente, esto depende del acorde que coincida en el momento, el motivo inicia en un acorde y concluye en otro acorde, esto imitando la idea propuesta por Jorge Camargo Spolidore, Ejemplo:

Guitar chords: G2, C2, (5+)F2, Bb2, (5+)Eb2, D2. The notation shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes marked with red stems and accidentals. The chords are indicated by letters and numbers above the staff.

Ilustración 35. Implementación del recurso melódico en la coda del arreglo, por el autor.

5. Segunda Versión.

Multi-staff guitar arrangement in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. The arrangement includes:

- Guitar:** Melodic line with "Contra melodía" markings and "Segunda Voz por 3a y 6a" (second voice for 3rd and 6th strings).
- Staff 5:** Continuation of the melodic line.
- Staff 9:** Continuation of the melodic line with a "Conector Bajo" (bass connector) at the end.
- Staff 13:** Continuation of the melodic line.
- Staff 17:** Labeled "Coda", showing a melodic line with a key signature change to D minor (two flats).
- Staff 21:** Final staff showing sustained chords.

 Red stems and accidentals are used throughout to indicate specific notes and fingerings.

Ilustración 36. Ejemplo de la segunda versión del arreglo, por el autor.

6. Recursos Técnico-Expresivos Presentes en la Tradición de la Guitarra Colombiana

Estos recursos están presentes en la historia de la guitarra colombiana, sea guitarra solista o guitarra acompañante en diferentes formatos, estos han fortalecido los diferentes estilos de interpretación de las MAC. En estas dinámicas el autor crea unos recursos transpuestos de su experiencia vivida, los cuales han ayudado a la construcción personal del lenguaje como arreglista.

Contrapunto.

Este recurso se usa en la mayoría de veces cuando la melodía tiene notas de duración larga, esto permite que la ejecución del contrapunto sea más cómoda y haya claridad en las dos voces, Ejemplo:

The image shows a musical score for guitar in 6/8 time. The top staff is the melody, and the bottom staff is the counterpoint. The melody starts with a Dm chord and a half note. The counterpoint starts with an A7 chord and a half note. The counterpoint consists of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a red dot. The melody is in D minor (Dm) and the counterpoint is in A7. The counterpoint consists of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a red dot.

Ilustración 37. Fragmento tomado del arreglo hecho por Gentil Montaña de la Guabina

Chiquinquireña, transcrito por el autor.

En este fragmento se puede ver dos tipos de creación de contrapunto, en los dos primeros compases del ejemplo se utiliza en los pulsos fuertes del compás notas del acorde (A) y en los

pulsos semifuertes notas de paso (P). Ahora fijémonos en la ornamentación, Gentil Montaña usa nota de bordado (B) sobre los dos tipos de nota (A y P).

En la segunda forma, en los compases 5 y 6, Gentil Montaña crea el contrapunto sobre todas las notas del acorde de V7(9b) en un arpeggio ascendente.

Implementación.

44

C C#Dis G E7 Am6 D7

A B A A B A A B A A B A A A A

Ilustración 38. Implementación del contrapunto en el arreglo de Chatica Linda, por el autor.

Este contrapunto está hecho bajo los mismos principios del ejemplo que vimos anteriormente en el arreglo de Gentil Montaña, la diferencia en este caso es que, este se crea sobre una re-armonización muy utilizada en las músicas populares y la melodía no tiene figuras de larga duración.

B7 Em G7

A P A A(13) P A A A A P A A(13) P A A

Ilustración 39. Segunda forma de implementación del contrapunto en el arreglo de Chatica Linda, por el autor.

Se puede crear contrapunto sobre cualquier nota del acorde, incluso si esta hace parte de su superestructura, es decir, tensiones del acorde después de la 7ma (9na, 11na o 13na), en los acordes de dominante es muy fácil asociar cualquier nota diatónica o cromática a la superestructura del mismo.

Rearmonización.

Este recurso tiene por objetivo cambiar el ambiente sonoro original de la obra, sea ampliando un círculo armónico, agregando color a los acordes en función de tónica o subdominante y agregando tensión a los acordes de dominante. El recurso se explicará desde la implementación directamente.

Implementación.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth and quarter notes. Above the staff, the following chords are indicated: C6(9), B(sus), G6, GMaj7, G#dis, Am6, and D(b9)/F#. A red 'Gliss' annotation is placed below the first two notes of the melody.

Ilustración 40. Ejemplo de re-armonización implementado sobre el arreglo del bambuco Chatica Linda, por el autor.

El principio de esta re-armonización es utilizar acordes que no choquen con la melodía, la razón es, que este recurso está en total función de la melodía, en ocasiones estas re-armonizaciones no están en función de la función armónica original valga la redundancia.

A los acordes de tónica y subdominante se les puede agregar color con las siguientes tensiones disponibles: 6, 6/9, Maj7, Maj9, Etc. En el compás 1 y 2 podemos ver que el acorde de Do mayor (Subdominante) y el acorde de Sol Mayor (tónica) tienen las tensiones disponibles ya nombradas anteriormente.

La función de dominante se puede ampliar con el segundo grado de la tonalidad, como se ve en el compás 3 del ejemplo, en el segundo tiempo del compás.

Se utiliza como otro método de re-armonización los acordes de paso entre dos acordes pertenecientes a la tonalidad, estos acordes de paso pueden o no, pertenecer a la tonalidad. En el primer compás del ejemplo se ve un B(sus), el cual no pertenece a la función de subdominante, este no choca con la melodía y no se siente fuerte ya que su duración es corta, el tiempo del compás en el que está ubicado es el contratiempo del tiempo más débil del compás y concluye en un acorde perteneciente a su función original.

Otro tipo de acorde de paso es una dominante cromática entre dos acordes de distinta función, como se ve en el primer tiempo del compás 3, hay un Sol# (dis) que no es un acorde que pertenezca a la función original, pero está conectando el Gmaj7 y el Am6, se ve también que crea una conducción melódica en la voz del bajo y la voz del medio. Los acordes de paso nunca deben chocar con la melodía.

Intervalo de Tritono.

Ilustración 41. Ejemplo aplicación intervalo de tritono, por el autor.

Lo que hace que un acorde sea una dominante, es el intervalo de tritono dentro de él, este intervalo puede ser armonizado con cualquier nota, mientras se mantenga el intervalo este será un acorde de dominante. En el ejemplo se ven las notas del intervalo de tritono en las voces externas (Fa y Si), se busca que las voces internas resuelvan en sentidos contrarios hacia el acorde de Do (Add9), se pone un Do# que resuelva ascendentemente a la nota Re y un Sol# que resuelva de manera descendente a la nota Sol natural. El acorde resultante analizando su enarmonía es un Do#2 que también puede verse como la sustitución tritonal.

Segunda voz Cromática.

En un apartado anterior se vieron los principios de creación de una segunda voz, en esta parte se explicará la manera como se crea una segunda voz utilizando cromatismos, Ejemplo:

Ilustración 42. Ejemplo de aplicación de la segunda voz cromática, por el autor.

Su funcionamiento es que la nota cromática (C), la cual no pertenece al acorde y crea tensión, salga de una nota perteneciente al acorde y concluya en una nota perteneciente al acorde, de esta manera se resuelve la tensión sonora. Como se ve en el ejemplo anterior la melodía es estática y todas las notas son pertenecientes al acorde de Re7. Se recomienda usar este recurso cuando la melodía tiene poco movimiento.

Alteración de la Forma Original de la Canción.

Es resultado de la aplicación de varios recursos Técnico-expresivos, esta aplicación busca alterar la sonoridad tradicional de la canción cuando esta ha sonado dos veces de forma igual, interviniendo todos los parámetros, como lo son el ritmo, la armonía y la melodía.

La caracterización de este recurso se considera un aporte creativo del autor, en lo que tiene que ver con arreglos para la guitarra sola. Se aclara que este recurso se ha implementado por muchos arreglistas de alta categoría en el medio de la MAC, pero en otros formatos interpretativos.

Implementación.

Se altera la tercera repetición de la parte A, esta parte es mucho más corta que la original, ya que se utiliza la frase inicial y la frase conclusiva, en medio de las dos se utiliza una paráfrasis de un motivo pequeño y una frase conectora con la frase conclusiva.

Cambio de Métrica Entre Compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$.

Cuando se quiere pasar del sistema por corrido (compas de $\frac{3}{4}$) al sistema por derecho (compas de $\frac{6}{8}$ o $\frac{5}{8}$), se agrega un compás de $\frac{1}{2}$, con el fin de que, en el transcurso de la obra, la música no sienta un cambio brusco de acentos naturales del compás. Cuando el cambio es de

un compás por derecho a un compás por corrido se quita un tiempo al compás de 6/8, dando como resultado un compás de 2/4. Ejemplo:

Ilustración 43. Ejemplo de alteración de la forma en el arreglo del bambuco Chatica

Linda, por el autor.

Recurso Melódico – Rítmico.

Se cambia una octava abajo la melodía, esto infiere en el color y proyección de la misma. Esta melodía está acompañada por acordes que acumulan tensión y rompen el ambiente sonoro natural de la obra, estos, están conduciendo ascendentemente la voz superior del acorde, esta rearmonización está desligada de las funciones armónicas originales. Por último, los motivos de la melodía están conectados por una tensión cromática que resuelve de manera descendente sobre la nota de la melodía.

Se cambia la acentuación natural de la melodía con los cambios de métrica (Amalgama).

Se hace la paráfrasis de un fragmento de la melodía y esta se apoya con el ritmo de merengue venezolano, Se pone una segunda menor por debajo de la melodía con el objetivo de dar énfasis en la nota repetida y también, por la sensación sonora que causa este intervalo, Además se hace un cambio de compas para que la conclusión del tercer motivo caiga en el primer tiempo del compás de 5/8, es decir, la nota F# que hace parte de la melodía y del bajo del ritmo propuesto.

The image displays two musical staves side-by-side. The left staff, labeled 'Original', features a melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 5/8 time signature. It includes a D7 chord above the first measure and a G chord above the final measure. A bass line in red is positioned below the staff. The right staff, labeled 'Paráfrasis', shows the same melody in treble clef with a key signature of one sharp. It begins with a 4/4 time signature, which then changes to 5/8. A red bass line is also present. The number '39' is written above the first measure of the paraphrase.

Ilustración 44. Fragmento original, por el autor.

Ilustración 45. Ejemplo de aplicación de paráfrasis, por el autor.

El bajo propuesto para el ritmo de merengue venezolano está diseñado sobre las notas Do Y Fa#, estas dos crean un intervalo de tritono el cual nos ayuda a fortalecer más la sensación de inestabilidad que se está buscando al alterar la forma natural de la obra.

Como se puede ver en el compás 3 y 4 del tercer sistema del ejemplo, se usa una frase conectora con la frase conclusiva, esta no tiene nada que ver con el material melódico de la canción. Está creada sobre el arpeggio del acorde de Re7 y luego sobre el acorde de Sol mayor.

Anticipación del Contrapunto Imitativo.

Ilustración 46. Ejemplo de la anticipación del contrapunto imitativo

Por lo general el contrapunto imitativo (C.I.) se presenta de después del motivo (M), en este ejemplo se puede ver como el contrapunto imitativo antecede el motivo principal. Para un mejor efecto se sugiere hacerlo en un registro distinto al del motivo principal.

7. Versión Final De Chatica Linda Para Guitarra Solista.

Score

CHATICA LINDA

Bambuco

Jorge Camargo Spolidore
Arreglo: Giovanni Rodriguez C.

Allegro (M.M. ♩ = c. 145)

Classical Guitar

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

©GioMusic

Ilustración 47. Página 1 del arreglo definitivo del bambuco Chatica Linda, por el autor.

2

CHATICA LINDA

Cl. Gtr. 25 

Cl. Gtr. 29 

Cl. Gtr. 33 

Cl. Gtr. 37 

Cl. Gtr. 41 

Cl. Gtr. 45 

Cl. Gtr. 49 

CHATICA LINDA

3

Cl. Gtr. 53 

Cl. Gtr. 57 

Cl. Gtr. 61 

Cl. Gtr. 65 

Cl. Gtr. 69 

Ilustración 48. Página 2 y 3 del arreglo definitivo del bambuco Chatica Linda, por el autor.

Sobre la creación del arreglo hecho sobre el tema “Viejo Tolima”

1. Selección del Repertorio

Viejo Tolima, pasillo grabado por el emblemático dueto Silva y Villalba al cual pertenecía el compositor Rodrigo Silva, este dueto tuvo tanto impacto en el público colombiano, que los temas del repertorio de la MAC que se recuerdan en sus voces son innumerables, entre esos temas, este pasillo. Este tema es de alto impacto en el público, ya que representa la triste realidad que sufrían las víctimas del campo en tiempos de guerra.

2. Transcripción de La Partitura

La transcripción del tema se hace sobre la única grabación encontrada, la versión del Dueto Silva y Villalba indudablemente es un referente fiel para hacer la transcripción, ya que el compositor era integrante.

El compositor crea la canción sobre un mismo motivo rítmico transpuesto en diferentes intervalos, la única diferencia es en la parte mayor porque quita el fraseo anacrúsico.

Ejemplo 1:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Above the staff, the chords are indicated as Dm, A7, and Dm. The first measure is boxed with the letter 'A'.

Ilustración 49. Ejemplo 1, construcción melódica en el pasillo Viejo Tolima, por el autor.

Ejemplo 2:

16 **B** D A7

Ilustración 50. Ejemplo 2, construcción melódica en el pasillo Viejo Tolima, por el autor.

Transcripción Melodía y Cifra.

Score

VIEJO TOLIMA

Pasillo

Rodrigo Silva
Versión. Silva y Villalba
Transcripción.: Giovanni Rodriguez C.

Voice

The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of a voice line and a guitar accompaniment line. The guitar part includes chord diagrams and names: A, Dm, A7, Dm, C7, F, E7, A7, Dm, Bb, A7, D, B, A7, D, D7, G, D, A7, D, G, INTERLUDIO, A7, D, A7, D. The piece ends with 'D.S. al Fine' and '©GioMusic'.

5

10

15

20

25

30

35

Fine

D.S. al Fine

©GioMusic

Ilustración 51. Transcripción del pasillo Viejo Tolima, Por el autor.

3. Primera Versión.

La primera decisión es mantener la tonalidad original de la canción, se considera cómoda para el instrumento teniendo en cuenta los criterios mencionados en el anterior arreglo. Además, al mantener su tonalidad original se puede conservar el vínculo auditivo que tiene el público con la canción.

Recursos Técnico-Expresivos Tomados de la Versión del Dueto Silva y Villalba.

La Música del Dueto Silva y Villalba por lo general es de elaboración sencilla, estas buscan mantener la estética del dueto típico Tolimense y Huilense, el impacto de su producto fue muy grande y enriqueció las estéticas de la MAC.

El único recurso técnico-expresivo que se toma de la versión original es, el de mantener la sonoridad de dueto vocal, es decir, que la melodía en su mayoría de veces estará acompañada de una segunda voz, Ejemplo:

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time, key of D minor. The melody is written on a treble clef staff. A second voice is indicated by red notes below the main melody. Chords are labeled above the staff: A (boxed), Dm, A7, and Dm. Below the staff, there are labels 'A', 'P', and 'A' under specific notes, and a red line under the final notes.

Ilustración 52. Ejemplo de segunda voz en el pasillo Viejo Tolima

Como recurso nuevo para crear una segunda voz, la segunda voz puede ser más estática si la primera tiene saltos, también las segundas voces pueden crear intervalos de cuarta justa siempre y cuando pertenezcan al acorde, como se ve en el segundo compás del ejemplo.

Cuando hay una nota de la melodía que no pertenece al acorde en el primer tiempo del compás, se armoniza con una nota perteneciente al acorde, como vemos en el tercer compás del ejemplo.

Implementación del Ritmo de Pasillo en los Arreglos de Guitarra Solista

El principio es el mismo que la aplicación del ritmo de bambuco, hay que mantener la mayoría del tiempo el bajo del ritmo del pasillo o su acompañamiento completo, ejemplos:



Ilustración 53. Ejemplo acompañamiento de pasillo, por el autor.

Ilustración 54. Ejemplo de implementación del acompañamiento de pasillo al arreglo, por el autor.

Ejemplo primera versión

The image shows a musical score for a guitar piece in 3/4 time, written in the key of B-flat major. The score is divided into four systems of four measures each. The first system starts with a box labeled 'A' above the first measure. Chords are indicated above the staff: Dm (measures 1-2), A7 (measure 3), and Dm (measure 4). The second system has chords C7 (measures 1-2) and F (measures 3-4). The third system has chords E7 (measures 1-2), A7 (measures 3-4), and Dm (measures 5-6). The fourth system has chords Bb (measures 1-2), A7 (measures 3-4), and D (measures 5-6). Red stems and dots indicate fingerings for the notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the final measure.

Ilustración 55. Ejemplo primera versión del pasillo Viejo Tolima, por el autor.

4. Audición de Otras Versiones

En este caso este paso no se hace, ya que la única grabación hecha de este tema, fue hecha por el dueto Silva y Villalba, y sobre esta se hará la transcripción.

5. Segunda Versión.

Cuando no hay recursos técnico-expresivos emergentes de otras versiones, no hay segunda versión por falta de los mismos.

Ilustración 58. Ejemplo 2, Aplicación del contrapunto en el pasillo Viejo Tolima.

El contrapunto esta vez es simultáneo con la melodía, es importante que el contrapunto tenga una coherencia melódica.

Frases de Relleno con Conectores Multidireccionales.

Cuando hay un compás de silencio entre una frase y otra, se utiliza melodías que estén compuestas de arpeggios o escalas y se mezclan con conectores, los conectores pueden ir en dirección ascendente o descendente, igual que las frases de relleno, incluso, se puede combinar una frase de relleno descendente con un conector ascendente, ejemplos:

Ilustración 59. Ejemplo 1 y 2, Frases de relleno, por el autor.

En los ejemplos anteriores se ven dos tipos de elaboraciones, el primer ejemplo se hace la frase de relleno ascendente sobre el arpeggio de Fa mayor y luego se hace el conector, en el ejemplo numero 2 se hizo la frase de relleno sobre la escala pentatónica de Re menor esta frase está hecha en las dos direcciones y termina en un conector descendente.

Ilustración 60. Ejemplo 3, Frases de relleno, por el autor.

En el ejemplo tres se ve cómo la frase de relleno está en dirección descendente y concluye con un conector ascendente.

Chord Melody

Este recurso consiste en tocar la melodía y los acordes simultáneamente, estos acordes pueden ser los originales o pueden ser parte de una re-armonización propuesta, ejemplo:

Ilustración 61. Ejemplo Chord Melody sobre el arreglo de Viejo Tolima, por el autor.

El primer acorde es producto del color que ofrece la melodía, después se implementa un acorde de paso que resuelve a un acorde perteneciente a la función, luego se hace una progresión de II7 y IIb7 para resolver a Fa mayor, esta re-armonización tiene también en cuenta la conducción de las voces internas.

Recursos Tímbricos.

Estos tienen por fin dar una sonoridad distinta a la natural del instrumento, pueden ser físicos del instrumento, como los armónicos naturales, que se tocan superficialmente sobre la barra del traste 5, 7 y 12, estos producen un timbre muy dulce, Ejemplo:



Ilustración 62. Ejemplo 1, recursos tímbricos, por el autor.

Las segundas menores es otro recurso tímbrico, que da como producto sonoro un contraste con los armónicos, ya que suena agresivo por su disonancia, este puede estar presente sobre la melodía o el acompañamiento, Ejemplo:

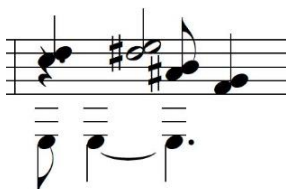


Ilustración 63. Ejemplo 2, Segundas menor como recurso tímbrico, por el autor.

Conectores Entre Partes o Frases.

Es un recurso que se agrega entre el final de una parte o frase y el comienzo de la siguiente parte o frase, puede o no tener material compositivo, por lo tanto afecta directamente la forma original de la canción y sonoridad original.

Ilustración 64. Ejemplo 1, conectores entre partes, por el autor.

Como está señalado en el ejemplo, se ve como enlaza el final de la primera parte de B con la segunda parte de B. Este conector tiene por objetivo crear un ambiente delicado, en vez de resolver al acorde de tónica se resuelve al acorde de V/V2, que funciona como acorde de bordadura a la tónica. El cambio armónico solo se ve en las voces del medio, las voces externas se mantienen.

Cambio de Octava de la Melodía.

The image shows two staves of guitar music. The first staff is labeled "Octava original" and "Lento". It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A circled "P" is located at the end of the staff. The second staff is labeled "Cambio de octava hacia abajo" and shows the same melodic line shifted down an octave, with the bass line also shifted down. A circled "P" is also present at the end of this staff.

Ilustración 65. Ejemplo 1, aplicación cambio de octava en el arreglo **P** de Viejo Tolima,

por el autor.

Coda

The image shows two staves of guitar music for a Coda section. The first staff is labeled "D.S. al Coda" and "a tempo". It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Chords are indicated above the staff: B♭Maj7 rit., Aadd9/C#, C13, Em7(♭5), A7/E♭, and E9/D. The second staff is labeled "rit." and shows the continuation of the melodic line. Chords are indicated below the staff: D6, B♭/D, C9, D, and B6(9).

Ilustración 66. Fragmento del arreglo Viejo Tolima, por el autor.

La coda empieza con la re-armonización de la frase conclusiva, esta re-armonización está moviéndose entre el modo mayor y menor paralelo, se ve como la conducción de voces entre acordes sigue presente.

Al resolver la frase conclusiva, se utiliza el conector usado entre frases, este se desarrolla usando otros acordes pero manteniendo el motivo rítmico, estos acordes hacen parte del modo menor paralelo, luego, se revuelve el acorde final que cambia inmediatamente a un acorde sin tercera.

7. VERSION FINAL DE VIEJO TOLIMA PARA GUITARRA SOLISTA

Score

VIEJO TOLIMA

Pasillo

Rodrigo Silva (1945-2018)
Arreglo; Giovanni Rodriguez

Lento

Classical Guitar

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Ilustración 67. Página 1 del arreglo definitivo de Viejo Tolima, por el autor.

2

VIEJO TOLIMA

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

VIEJO TOLIMA

3

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Ilustración 68. Página 2 y 3 del arreglo definitivo de Viejo Tolima, por el autor.

SOBRE LA CREACIÓN DEL ARREGLO HECHO SOBRE EL TEMA “CUATRO PREGUNTAS”

1. Selección del Repertorio

Este es uno de los bambucos más simbólicos, interpretado por gran cantidad de músicos reconocidos en la historia de la MAC y siempre recordado en el público. Según el investigador Jaime Rico Salazar este bambuco se dio a conocer en 1913 y su primera interpretación fue hecha por el dueto Wills y Escobar en Nueva York el 19 de mayo 1919, desde entonces ha sido una canción con vigencia indefinida en el folklore colombiano.

2. Transcripción del Tema

Pedro Morales Pino dejó numerosa evidencia de su obra, entre esas la partitura de este bambuco, que al parecer era del archivo del pianista emblemático Oriol Rangel. En efecto del arreglo resulta conveniente basar la versión para guitarra sola en la visión original de la canción.

A principio de siglo el piano se volvió fundamental para el ejercicio creativo, la gran mayoría de obras escritas a principio de siglo fueron escritas para el piano o desde el piano, como veremos en el ejemplo de la partitura.

Este bambuco consta de introducción dos partes y un interludio que se repite siempre que cada parte repita, además, se concluye el tema con este interludio. En cuanto al material melódico, en la parte A varía mucho más los motivos melódicos y la parte B se desarrolla con el mismo motivo rítmico.



Ilustración 69. Portada de la partitura original del bambuco “Cuatro Preguntas de Pedro Morales Pino, Tomado del Centro de Documentación de la Biblioteca Nacional.

3. Primera Versión

Esta primera estará construida por la información otorgada por la partitura, en cuanto a la melodía y la armonía, también se tomará como referente auditivo la versión del dueto Wills y Escobar, que fueron los primeros en interpretarla, se sabe que fueron muy cercanos al compositor, se concluye por esto, que: no hay diferencias entre los recursos técnico-expresivos propuestos en la interpretación del dueto y la partitura.

Se mantendrá la tonalidad original que es Mi menor, esta sobresale por la cantidad de cuerdas al aire que permite usar.

Recursos Técnico Expresivos Tomados De La Partitura Y La Versión Del Dueto Wills Y Escobar

Segunda Voz

Octavas paralelas:

Bambuco a $\frac{3}{4}$ con cambio armónico en la mitad del compás.

The image shows a musical score for three parts: guitar, piano, and voice. The guitar part is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piano part starts at measure 6 and features a 'Cambio armonico mitad del compas' (harmonic change halfway through the measure). The voice part, labeled 'Segunda Voz', starts at measure 11. A purple bracket labeled 'Octavas' spans the first five measures of the guitar part. Red markings highlight specific notes and chords in the piano and voice parts.

Ilustración 70. Ejemplo de la primera versión del pasillo Viejo Tolima, por el autor.

4. Audición de Otras Versiones e Implementación de Nuevos Recursos Técnico Expresivos.

Se escucharon las versiones de:

Obdulio y Julián

Espinosa y Bedoya

Dueto Antaño

Carlos Julio Ramírez

Versión instrumental para piano solo por Claudia Calderón

Versión instrumental por Jaime Llano Gonzales.

Recursos Técnico-Expresivos:

Interpretación del Bambuco a 6/8

Lo que se escucha en general en las versiones de referencia, es que ninguna cambia el carácter natural de la obra, sus diferencias se encuentran en aspectos como las voces de los intérpretes y los recursos interpretativos.

Aunque este bambuco está escrito originalmente a $\frac{3}{4}$, los intérpretes generalmente lo han interpretado como si estuviera escrito a $\frac{6}{8}$, este recurso resulta efectivo a la hora de su escritura y lectura, además que no afecta la relación melodía/armonía en ningún sentido, ya que los cambios armonios del bambuco en $\frac{6}{8}$ se hacen en los mismos lugares que en este tipo de bambuco a $\frac{3}{4}$.

Implementación

A continuación, se mostrará tres ejemplos distintos, todos hechos sobre el Bambuco *Cuatro Preguntas*, con el fin de diferenciar los dos tipos de bambuco a $\frac{3}{4}$ y la transposición al Bambuco a $\frac{6}{8}$:

Ejemplo 1:

The image shows a musical score for Example 1. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth and quarter notes. Below the staff, there are red markings representing the bass line, which consists of chords. The chords are labeled as Em, B7, Em, D7, and D7. The piece is marked with a '21' at the beginning of the staff.

Ilustración 71. Ejemplo 1, Melodía del bambuco Cuatro Preguntas con anticipación en la

armonía, por el autor.

En este ejemplo, la melodía esta idéntica a como la escribió Pedro Morales Pino, la diferencia está en la anticipación del tiempo armónico. En este tipo de bambuco a $\frac{3}{4}$ la armonía se toca antes que la melodía, distinto a los ejemplos que se verán a continuación.

Ejemplo 2:

Ilustración 72. Ejemplo 2, Melodía del bambuco cuatro preguntas con el tiempo armónico original, por el autor.

Esta es la forma como Pedro Morales Pino escribió este bambuco, la relación melodía-armonía es distinta, ya que, en este ejemplo, la armonía se toca después de la melodía, lo contrario al ejemplo anterior, sin embargo, esto nos brinda un recurso interpretativo que es la acentuación natural del primer pulso, que después se volvería la acentuación de la 5 corchea del compás de $\frac{6}{8}$.

Ejemplo 3:

Ilustración 73. Ejemplo 3, Bambuco Cuatro Preguntas escrito en $\frac{6}{8}$, por el autor.

Para transponer una melodía de un bambuco a $\frac{3}{4}$ al compás de $\frac{6}{8}$, hay que pensar que, en este caso, el segundo tiempo de negra del compás de $\frac{3}{4}$ es el primer tiempo de corchea del compás de $\frac{6}{8}$, es decir se corre un tiempo de negra hacia atrás.

En este ejemplo, con relación al ejemplo dos, se ve que la relación melodía y armonía es igual, la armonía se toca después de la melodía y el acento en la 5 corchea del compás de $\frac{6}{8}$ heredado del bambuco a $\frac{3}{4}$ se ha vuelto un recurso interpretativo indispensable.

Con esto no se pretende afirmar que bambuco es mejor, se quiere dar una descripción clara de la aplicación de los recursos técnico-expresivos implementados para hacer el arreglo para guitarra sola.

5. Segunda Versión

The image displays a musical score for guitar solo, titled "Segunda Versión". It consists of four staves of music, each beginning with a measure number: 29, 33, 37, and 41. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The score includes a melody line and a guitar accompaniment line with chords and arpeggios. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is characteristic of a guitar solo arrangement of a bambuco piece.

Ilustración 74. Boceto del bambuco Cuatro Preguntas escrito en compas de $\frac{6}{8}$, por el autor.

6. Recursos Técnico-Expresivos Presentes En La Tradición De La Guitarra

Colombiana.

Octavas.



Ilustración 75. Ejemplo de la aplicación de las octavas en la guitarra, por el autor.

Recurso usado con el fin de dar una sonoridad grande, ya que esta es la introducción y se quiere evocar la sonoridad de obertura.

Contrapunto.

Ilustración 76. Ejemplo 1, Aplicación del contrapunto en la introducción del bambuco

Cuatro Preguntas, por el autor.

El contrapunto también puede ser cromático y se mueve entre las tenciones disponibles para el acorde de tónica, en este caso la Séptima y Sexta menor.

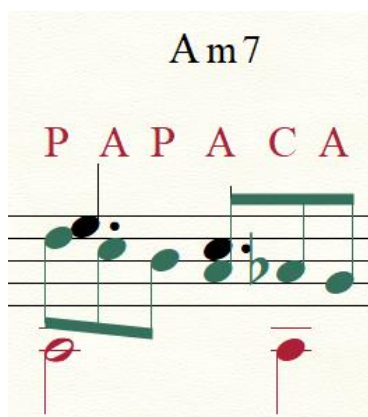


Ilustración 77. Ejemplo 2, Aplicación del contrapunto en el bambuco Cuatro Preguntas, por el autor.

En el ejemplo anterior, se utiliza la misma técnica de elaboración del contrapunto, lo distinto es, que se empieza en una nota no acordal o de paso en el primer tiempo de corchea.

Re-Armonizaciones.

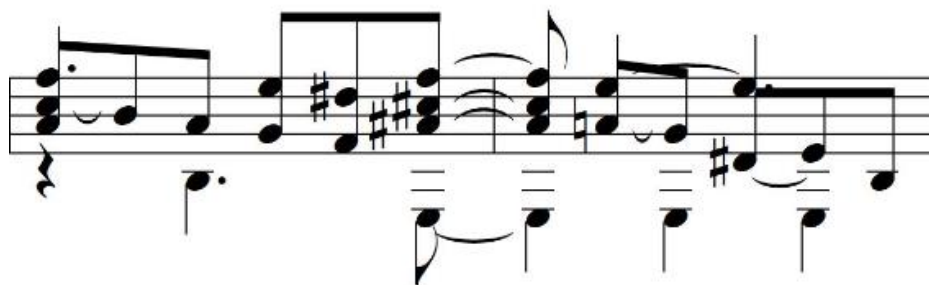


Ilustración 78. Ejemplo 1, Aplicación de la re-armonización, por el Autor.

En el ejemplo número, uno se aprovecha la última corchea de la resolución para utilizar el acorde de bordadura V/V2, la ventaja es que la nota de la melodía, es la nota fundamental del acorde, esto dará un cambio contrastante a esta resolución que se repite varias veces.

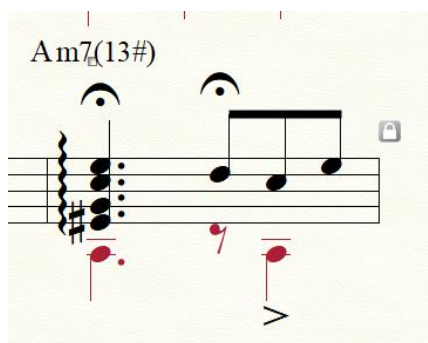


Ilustración 79. Ejemplo 2, Aplicación de la Re-armonización, por el autor.

En el ejemplo número 2 se aprovecha el calderón ubicado en el acorde de subdominante, para agregarle un color que le otorga una sonoridad distinta a su carácter natural.

Chord Melody.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff is numbered '53' at the beginning. Above the staff, there are chord progressions: C, F#7, and B7. Below these, there are more detailed chord notations: C7(5b), C7 F#7(9+)/C#, B(9b)/D#, and B/D#. The notation includes a whole note chord with a fermata, followed by a melodic line consisting of a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Below the staff, there are red annotations: a red dot on the G4 note, a red '7' below the A4 note, and a red dot on the B4 note with a red accent (>) below it.

Ilustración 80. Ejemplo de la Aplicación del Chord Melody, por el autor.

Se usa en el final de la parte B y tiene por objetivo cambiar la textura del arreglo. Como se ve, en la melodía, se encuentra las tensiones disponibles de los acordes usados, en primer acorde que es un C7(5b), la (5b) de este acorde sería Sol bemol, pero por enarmonía se usa el Fa #, en el tercer acorde se usa la (9+) que sería Sol doble sostenido, que por enarmonía es la nota La presente en la melodía.

Conectores Entre Partes o Frases.

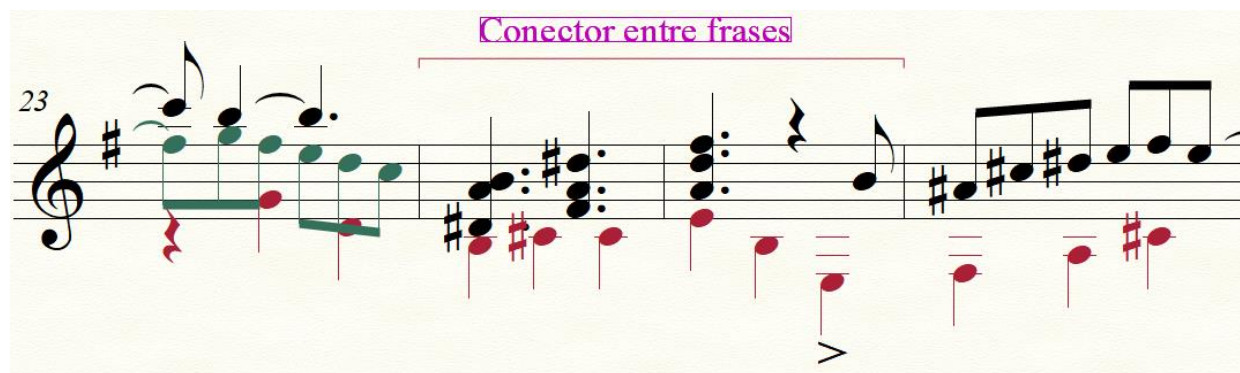


Ilustración 81. Ejemplo de la Aplicación de los conectores entre frases, por el autor.

Recursos Tímbricos

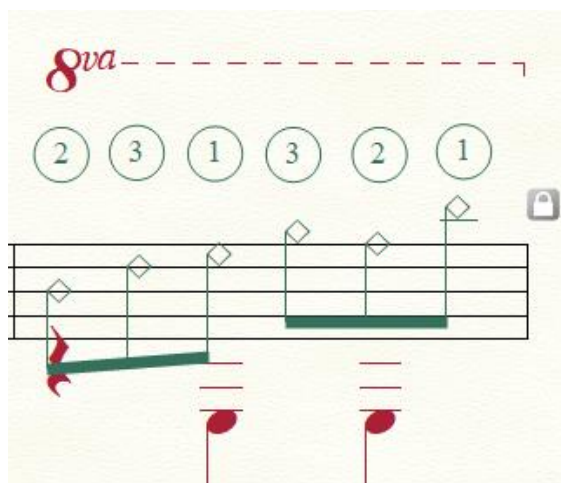


Ilustración 82. Ejemplo de la aplicación de los recursos tímbricos, por el autor.

7. VERSIÓN FINAL DE CUATRO PREGUNTAS PARA GUITARRA SOLISTA

Score

CUATRO PREGUNTAS

Bambuco

Pedro Morales Pino (1863-1926)

Arreglo: Giovanni Rodriguez C

Moderato (♩. = c. 80)

5

9

13

17

8^{va}-----

2 3 1 3 2 1

©gio2016

Ilustración 83. Página 1 del arreglo definitivo del bambuco Cuatro Preguntas, por el

Autor.

2 CUATRO PREGUNTAS

27

25

29

33

37

41

CUATRO PREGUNTAS 3

45

49

53

57

61

Ilustración 84. Páginas 1 y 2 del arreglo definitivo del bambuco Cuatro Preguntas, por el autor.

SOBRE LA CREACIÓN DEL ARREGLO HECHO SOBRE EL TEMA “SEÑORA MARIA ROSA”

1. Selección de Repertorio

Compuesto por el gran compositor Efraín Orozco, recordado por canciones como el Bambuco “El Regreso” “Allá en la Montaña” y este hermoso pasillo “Señora María Rosa”, grabados por los dos de los duetos más famosos el país, el dueto “Silva y Villalba” y “Garzón y Collazos”, los cuales grabaron un compendio enorme de canciones que aún viven en la memoria de los oyentes colombianos.

2. Transcripción del Tema

Se hará sobre la versión grabada por el “Duetto Garzón y Collazos”, la cual fue hecha entre el año 1950 y 1960, hubo otras versiones muy famosas como la del “Duetto Hermanos Martínez”, hechas en el año 1990 en sus últimas producciones discográficas.

Esta Versión está en la Tonalidad de Do menor y en el ejercicio de transcripción está presente de nuevo el modelo nombrado por Leonard Bernstein “1, 2, 3”, Ejemplo:

The image shows a musical staff in D minor (two flats) and common time. The first measure begins with a quarter rest, followed by eighth notes. Above the staff, chords are indicated: Cm, G7, Cm, Ab, G7, Cm. Red brackets labeled 1, 2, and 3 group the notes under each chord.

Ilustración 85. Modelo Bernstein Aplicado en el pasillo Señora María Rosa, por el autor.

Transcripción Melodía y Cifra

Score

SEÑORA MARIA ROSA

Pasillo

Efrain Orozco (1878-1975)
 Versión de Garzon y Collazos (1950-1960)
 Transcripción: Giovanni Rodriguez C.

Lento

Fm Cm G7 Cm Fm Cm

Voice

7 G7 Cm G7 Cm G7 Cm

Voz

13 Ab G7 Cm Bb7

19 Eb G7 Cm 1.

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

25 C 2. C Dm G7

31 C **Lento** Fm

37 Cm G7 Cm 1. Cm G7 Cm 2.

©GioMusic

Ilustración 86. Transcripción del pasillo Señora María Rosa, por el autor.

3. Primera Versión

El primer paso es decidir la tonalidad en la que se hará el arreglo, esta decisión se hará bajo los mismos criterios mencionados anteriormente. En esta oportunidad el arreglo para guitarra estará en la tonalidad de La menor y La mayor.

Recursos Técnico-Expresivos Tomados de la Versión del Dueto Garzón y Collazos.

Cambio de Densidad en las Voces

Este recurso hace referencia al cambio que hay entre las dos voces cantando al tiempo y una voz cantando sola, este cambio de densidad siempre está presente en los arreglos para guitarra, es interesante que esté planteado en la grabación de referencia, así que, con base en esta, trataremos de evocar este recurso:

The image shows a musical staff in G minor (three flats) starting at measure 13. The notation is in treble clef. The first part of the staff shows two voices (represented by red stems) singing together in a dense texture. The second part of the staff shows a 'Solo' section where only one voice is present, illustrating a change in density. Chord symbols Eb, G7, Cm, Bb7, and Eb are placed above the staff.

Ilustración 87. Ejemplo del cambio de densidad en las voces del pasillo Señora María

Rosa.

Implementación



Ilustración 88. Ejemplo de implementación del cambio de densidad sobre el arreglo, por el autor.

4. Audición de Otras Versiones e Implementación de Nuevos Recursos Técnico-Expresivos.

Versión Instrumental “Iván Uribe y su Conjunto.

Re-Armonización.

Círculo Armónico original: Fm (IVm)– Cm (Im) – G7 (V7) – Cm (Im)

Re-armonización: Fm7 (IVm7)- Ab (VI)- G7 (V7) – Cm7(Im7)

Círculo Armónico original: Cm – G7 – Cm – Cm - Eb – G7 - Cm

Im – Iim7, V7 – Im7 – IIm7, V7/III – III – V7 – Im7

Re- armonización: Cm – Fm7, G7- Cm7 - Fm7, Bb7 – Eb – G7 – Cm7

En el primer ejemplo, se cambió el acorde de tónica (Im) por el acorde de Sexto grado (VI), se agrega una tensión disponible para el acorde de primer grado menor que es la séptima menor.

En el segundo ejemplo, primero se extiende la dominante (V7), con la progresión (IIm7, V7), segundo, en vez de hacer el acorde de tónica antes del acorde de Eb mayor, el hace una dominante secundaria hacia este acorde (IIm7, V7/III).

Introducción.

Iván Uribe cambia la introducción en la repetición de la misma, ejemplo:

Ilustración 89. Transcripción de la introducción de Señora Maria Rosa en Version de Iván Uribe, por el autor.

Implementación:

Ilustración 90. Ejemplo de implementación de la introducción hecha por Iván Uribe en el arreglo para guitarra, por el autor.

Se agrega cambio de tiempo e inversiones de los acordes.

Variaciones Melódicas.

Melodía Original



Ilustración 91. Fragmento de la melodía del pasillo Señora María Rosa, por el autor.

Variación Melódica

Ilustración 92. Variación melódica hecha por Iván Uribe en el pasillo Señora María Rosa, por el autor.

Las variaciones pueden ser de ritmo. Se pueden hacer mientras la nota de salida y llegada se mantengan en los lugares del compás original.

Las variaciones melódicas pueden ser por aproximación cromática (C), y con notas del acorde. Hay que fijar las notas de llegada (*). En el pulso fuerte se deja la nota original de la melodía.

6. Recursos Técnico-Expresivos Presentes en la Tradición de la Guitarra Colombiana

Conducción Del Bajo Ascendente

The image shows a musical score in 3/4 time, marked 'Lento'. It features three measures of music. The first measure is labeled 'Dm7' and contains a descending bass line (F, E, D, C, B, A) and an ascending treble line (G, A, B, C, D, E). The second measure is labeled 'FMaj7' and contains a descending bass line (F, E, D, C, B, A) and an ascending treble line (G, A, B, C, D, E). The third measure is labeled 'E7' and contains a descending bass line (E, D, C, B, A, G) and an ascending treble line (F, G, A, B, C, D). The notes are color-coded: red for the bass line and green for the treble line.

Ilustración 94. Aplicación del bajo ascendente en el arreglo para guitarra, por el autor.

En este Ejemplo, el bajo se dirige en dirección ascendente, primero el bajo del acorde, luego la nota Mi, que es de aproximación diatónica a la nota siguiente.

Contrapunto

The image shows a musical score in 3/4 time, marked '1'. It features a single measure of music. The bass line is a descending sequence of notes (G, F, E, D, C, B, A) and the treble line is an ascending sequence of notes (G, A, B, C, D, E, F, G). The notes are color-coded: red for the bass line and green for the treble line.

Ilustración 95. Ejemplo 1, Aplicación del contrapunto en el arreglo para guitarra, por el autor.

The image shows a musical score in 3/4 time, marked '53'. It features a single measure of music. The bass line is a descending sequence of notes (G, F, E, D, C, B, A) and the treble line is an ascending sequence of notes (G, A, B, C, D, E, F, G). The notes are color-coded: red for the bass line and green for the treble line. The measure ends with a 'rit.' marking.

Ilustración 96. Ejemplo 2, Aplicación del contrapunto en el arreglo para guitarra, por el autor.

Cambio De Octava con Recursos Tímbricos



Ilustración 97. Aplicación del cambio de octava combinada con recursos tímbricos, por el autor.

Se combinan dos recursos, primero, se cambia la melodía de octava y se acompañada de un contrapunto simple en armónicos, estos armónicos no tienen carácter melódico, aunque tengan un sentido melódico, su fusión es crear un ambiente sonoro.

Segunda Voz por Sextas



Ilustración 98. Aplicación de las segundas voces en intervallos de sexta, por el autor.

Escala Pentatónica

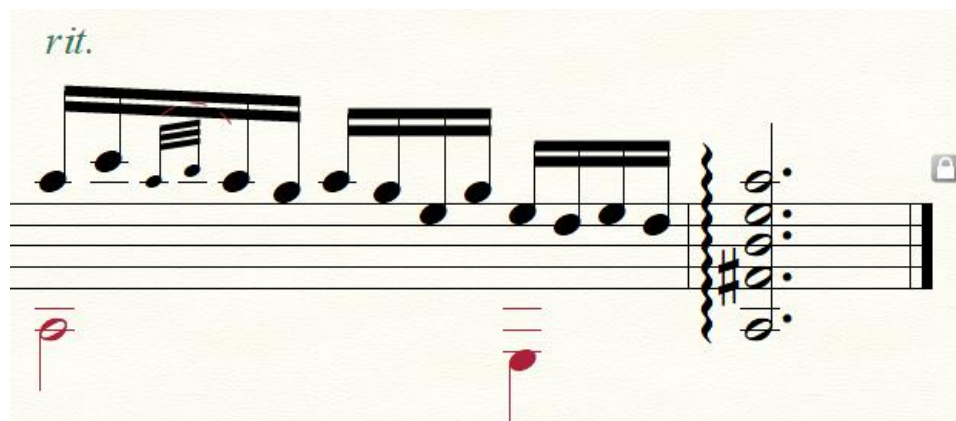


Ilustración 99. Aplicación de la escala pentatónica en el final del arreglo, por el autor.

Finaliza con una escala pentatónica en el acorde de La menor, este recurso fue extraído del arreglo de “Las cumbias de José Barros” de Gentil Montaña.

7. VERSION FINAL DE SEÑORA MARÍA ROSA PARA GUITARRA SOLISTA

Score

SEÑORA MARIA ROSA

Pasillo

Efrain Orozco
Arreglo: Giovanni Rodriguez C.

Lento

Classical Guitar

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

©GioMusic

Ilustración 100. Página 1 del arreglo definitivo para guitarra del pasillo Señora María

Rosa, por el autor.

CHATICA LINDA

Musical score for guitar on page 2, measures 25-49. The score consists of seven staves, each labeled 'Cl. Gtr.'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic patterns, chords, and melodic lines. A 'Gliss' marking is present in measure 27. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 49.

CHATICA LINDA

Musical score for guitar on page 3, measures 53-69. The score consists of six staves, each labeled 'Cl. Gtr.'. The music continues from page 2. Measure 53 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic patterns, chords, and melodic lines. A 'Gliss' marking is present in measure 55. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 69.

Ilustración 101. Página 2 y 3 del arreglo definitivo para guitarra del pasillo Señora María Rosa, por el autor.

CONCLUSIONES

Este proceso compositivo, estuvo desde su inicio pensado como un ejercicio de democratización de los arreglos para guitarra, en tanto están pensados para que circulen libremente entre el gremio de guitarristas, sin restricciones, la democratización también tuvo que ver con que los recursos técnico interpretativos de la guitarra lleguen al grueso de público, es decir que sean conocidos fuera del mundo académico y de los ciclos de circulación de los intérpretes de guitarra.

Los cuatro arreglos objeto de esta investigación artística, recogen la experiencia acumulada de casi 100 arreglos para diferentes formatos elaborados por el autor en su fase de formación como Licenciado en Música, como docente de la guitarra y como intérprete de la misma. Aunque aún joven y en formación el autor piensa que ya ha ido consolidando un discurso propio en el ejercicio de arreglista de Música Andina Colombiana, cuyo resultado está contenido en el presente documento que muestra el ejercicio de reflexión en la acción investigativa. Ahora claro está, se pone en consideración y discusión para la academia y para el circuito de hacedores, intérpretes y gestores de la música tradicional colombiana, especialmente para aquellos que se dedican con ahínco a fortalecer la música propia de la Región Andina de nuestro país y que desde allí buscan su figuración en los escenarios pedagógicos y artísticos del mundo.

En todo el proceso metodológico basado en una producción creativa, mezclada con el análisis musical, lo que se hizo fue entrar en ciclo espiral, o bucle creativo, que podría denominar como producción analizada, fue evidente que tenía una experiencia acumulada como arreglista, y que el conocimiento se mezcló con los aprendizajes aportados por el programa de Licenciatura en Música como intérprete de la guitarra. Lo anterior quiere decir que, a la edad, y con el

recorrido vital tengo un acumulado en tiempo interpretando la guitarra y tiempo estudiando música, todo lo anterior ha confluído para lograr hacer un aporte creativo importante dirigido a la Guitarra Clásica Colombiana y un aporte metodológico dirigido a los arreglistas interesados en este repertorio e instrumento.

Es un hecho que este escrito en sí mismo es un reconocimiento a la tradición de estas músicas, es decir, a los actores que han construido el desarrollo de las MAC como compositores, arreglistas o intérpretes. Si los colegas músicos lo avalan será una gran satisfacción para el autor y para la democratización de los repertorios actuales de la MAC, es decir es reconocido como aportante a la música en general y a la MAC en particular. Será muy satisfactorio para el autor, en tanto en sí mismo se hace como un agradecimiento a los antecesores en el ejercicio de la música, que fueron la base para el estudio. Aspiro positivamente a que sea considerado un avance, por los intérpretes de la guitarra que quieran interpretarlos, y por los arreglistas que quieran basarse en este estudio para sus arreglos porque aquí se trabaja y se presenta como producto simultáneamente el dominio interpretativo de las músicas y una suma recolectada de recursos estilísticos, interpretativos y técnicos.

En este proceso creativo di por hecho que todo recurso técnico-expresivo que se utilice para hacer un arreglo sobre las MAC tiene que estar en función de la melodía original de la composición, esto me ubica en una estética en la que la melodía fundamenta el “todo” del arreglista, entre esas las motivaciones que llevan al arreglista a querer arreglar la obra.

Considero que el aporte creativo que ofrezco es el resultado de la condensación de unos referentes, entre vivos y muertos, los cuales han dejado ya una línea trazada hacia el futuro y en ella podemos ver pautas importante para el abordaje de estas músicas, la transposición hecha por mí de estas pautas o recursos es algo que le da identidad al producto creativo, ya que la

transposición es un ejercicio tan propio, que tiene que ver con las realidades y necesidades que intrigan al individuo y estas dan como resultado la identidad del producto.

Una proyección para futuras investigaciones es verificar por algún mecanismo de estudio si la percepción emotiva que está presente al oír las canciones originales, se mantiene al escuchar los arreglos producidos para guitarra.

BIBLIOGRAFIA

AÑEZ. J, (1951). *Canciones y Recuerdos*, Bogotá, Colombia. Editorial ABC.

ARENAS. E. (2007). *Músicos mestizos y saberes de frontera*, Recuperado de <http://eloidoqueseremos.blogspot.com/2008/05/el-precio-de-la-pureza-desangre-ensayo.html>

BOADA. E., (2012), *Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia No.4*. Recuperado a partir de https://www.academia.edu/30350209/Los_bambucos_de_los_nacionalistas_colombianos_de_Pedro_Morales_Pino_y_Emilio_Murillo_Chapul_a_Leonor_Buenaventura_de_Valencia_No.4.

DIAZ. S., (2017), *La Poesía Patriótica En El Siglo XIX*. Recuperado a partir de <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-251/la-poesia-patriotica-en-el-siglo-xix>

DOCUMENTOS HISTÓRICOS DE COLOMBIA, (2018), *La campaña libertadora de 1819 Tomo II*, NYC, USA, Ediciones LAVP.

GONZALES. G., (2013), *Pedro Morales Pino, Obra Para Piano*, Bogotá, Colombia, recuperado de www.mincultura.gov.co.

HOYOS B. (2010). *La música en Colombia: siglos XIX y XX*. EXPEDITÑO. Recuperado a partir de <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/EXP/article/view/719>.

LEÓN. F., (2003). *La Música Instrumental Andina Colombiana 1900 – 1950*, Bogotá, Colombia, Ediciones Uniandes.

- MARULANDA, O., (1994). *Pedro Morales Pino La Gloria Recobrada*, Ginebra – Valle, Colombia, Funmusica.
- RODRIGUEZ, M. E., (2012). *El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo*. Revista Del Instituto De Investigación Musicológica Carlos Vega Publicación De La Facultad De Artes Y Ciencias Musicales De La Universidad Católica Argentina. Recuperado de https://www.academia.edu/29873248/El_bambuco_m%C3%BAsica_nacional_de_Colombia_entre_costumbre_tradici%C3%B3n_inventada_y_exotismo.
- RODRIGUEZ, M. E., (2012). *Música Nacional: El Pasillo Colombiano, Bogotá, Colombia*. Recuperado de https://www.academia.edu/8296909/M%C3%9ASICA_NACIONAL_EL_PASILLO_COLOMBIANO.
- RICO, J., (2004). *La Canción Colombiana: su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*, Medellín, Colombia, Editorial Norma.
- RICO, J., (2013). *Pedro Morales Pino y La Lira Colombiana Con Wills Y Escobar*, Medellín, Colombia, Aires Editores.
- RICO, J., (2017), *El Bambuco Yucateco*. Recuperado de <http://revistacorrientes.com/el-bambuco-yucateco/>.